

Jorge Manuel Neves Carrega

GÉNEROS POPULARES E CINEMA TRANSNACIONAL NA EUROPA MEDITERRÂNEA

CiAC.
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO
EM ARTES E COMUNICAÇÃO

fct

Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

**GÉNEROS POPULARES E CINEMA
TRANSNACIONAL NA EUROPA MEDITERRÂNEA**

GÉNEROS POPULARES E CINEMA TRANSNACIONAL NA EUROPA MEDITERRÂNEA

Jorge Manuel Neves Carrega

Géneros populares e cinema transnacional na Europa mediterrânea

© DA EDIÇÃO: CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação

© DO TEXTO: Jorge Manuel Neves Carrega

CAPA: Bloco D

Imagem da capa com fotograma do filme *Il Nuovo Cinema Paradiso* (1989) de Giuseppe Tornatore

Todos os direitos e créditos das imagens utilizadas neste trabalho vão diretamente para os seus legítimos proprietários.

Copyright Disclaimer Under Section 107 of the Copyright Act in 1976; Allowance is made for “Fair Use” for purposes such as criticism, comment, news reporting, teaching, scholarship, and research. Fair use is a use permitted by copyright statute that might otherwise be infringing. Non-profit, educational or personal use tips the balance in favor of fair use. All rights and credit go directly to its rightful owners. No copyright infringement intended.

DESIGN GRÁFICO E PAGINAÇÃO: Juan Manuel Escribano Loza

IMPRESSÃO E ACABAMENTO: Serviços de Reprografia da Universidade do Algarve

ISBN: 978-989-9127-23-4

DOI: 10.34623/n7nt-n533

Esta publicação é financiada por fundos nacionais através do projeto “UIDB/04019/2020 CIAC” da Fundação para a Ciência e Tecnologia.

CIAC.
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO
EM ARTES E COMUNICAÇÃO

fct
Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

CONSELHO EDITORIAL: Mirian Tavares –
Universidade do Algarve
. Bruno Mendes da Silva –
Universidade do Algarve

CONSELHO CIENTÍFICO: Tim Bergfelder –
University of Southampton (Reino Unido)
. Francesco Di Chiara –
Università degli Studi eCampus (Itália)
. António Costa Valente –
Universidade do Algarve
. Ana Isabel Soares –
Universidade do Algarve

COORDENAÇÃO EDITORIAL: Mirian Tavares
. Susana Costa

REVISÃO TEXTUAL: Susana Costa
. Patrícia Dourado



Jorge Manuel Neves Carrega é Mestre em Literatura (Universidade do Algarve, 2009) e Doutor em Comunicação, Cultura e Artes (Universidade do Algarve, 2014). Realizou na mesma instituição Pós-Doutoramento sobre “Géneros populares e coprodução cinematográfica na Europa mediterrânea” (2018).

Foi bolseiro de doutoramento da FCT e, desde 2011, vem lecionando, na Universidade do Algarve, unidades curriculares relacionadas com a História do Cinema. É autor de sete livros, entre os quais *Elvis Presley e o Cinema Musical de Hollywood* (2009) e *Breve História da Cultura em Faro* (2018). Coeditou quatro obras coletivas, e publicou dezenas de artigos e capítulos de livros em publicações culturais e científicas. Presentemente, integra o Conselho Científico do CIAC, onde coordena o Grupo de Trabalho em Estudos Fílmicos.

O seu trabalho tem incidido sobre as correntes maneiristas que surgiram no chamado cinema clássico de Hollywood, assim como na coprodução de géneros populares na Europa mediterrânea. Presentemente investiga a história da exibição cinematográfica no Algarve, e as relações do cinema com a música popular.

*Para os meus pais,
e em memória dos meus avós,
que adoravam ir ao cinema.*

Índice

Prefácio	13
Introdução	17
1950-1975: Coprodução e cinema transnacional na Europa mediterrânea	19
Gêneros populares e cinema transnacional	21
A coprodução cinematográfica na Europa mediterrânea	26
Os profissionais	39
Gêneros populares e paraliteratura	57
Os grandes gêneros populares da Europa mediterrânea	69
O <i>peplum</i> e o filme de <i>cape et d'épée</i>	78
O <i>western</i> mediterrâneo	94
O filme policial e de suspense	113
Estudos de caso	125
Julien Duvivier e o caso <i>Dom Camilo</i> (1952-1953)	127
André Hunebelle e o filme de aventuras	139
Conclusão	157
Filmes mencionados neste livro	165
Referências bibliográficas	181
Fontes documentais/material de arquivo	187
Recursos da web	187

Prefácio

Cinema-verdade?

Prefiro o cinema-mentira. A mentira é sempre mais interessante do que a verdade.

– Federico Fellini

Quando Giuseppe Tornatore lança, em 1988, o seu *Cinema Paradiso* talvez não imaginasse o quão emblemático o filme iria se tornar. Um filme que resulta de uma coprodução entre França e Itália, num género que aparentemente já estava em desuso – o melodrama, tornou-se um clássico por vários motivos. Talvez o mais importante seja porque fala da infância de muitos de nós pelo mundo afora. Uma infância marcada por imagens que apareciam nos ecrãs dos cinemas de bairro, que nos ajudaram a construir o imaginário do século xx, pensando em imaginário como definido por Gilbert Durand – um museu de todas as imagens, passadas e presentes, mesmo futuras. Para Durand, o imaginário é o espaço do mito, onde as civilizações organizam as suas imagens, mentais e visuais, para conseguirem compreender a sua História e também para construir histórias. O imaginário é um elo que nos une, que ajuda a identificarmos os pares, aqueles que vivenciaram as mesmas imagens que nós. E o cinema, sem dúvida, contribuiu para a sedimentação

do imaginário contemporâneo. As nossas referências já não se encontram no real, mas naquilo que visualizamos e que vivenciamos a cada novo filme. Quando falamos de cinema, convém esclarecer sobre qual cinema falamos – aquele de cunho mais autoral e revolucionário ou o outro, ou outros, mais populares, mais convencionais, ou melhor, fundadores de convenções narrativas que ainda permanecem, mesmo que o cinema, de alguma forma, já não seja o mesmo. O cinema que nos traz o filme de Tornatore, e o próprio filme, fazem parte de um sistema de produção industrial, da possível indústria que brotou no Mediterrâneo, através de coproduções entre países como França, Espanha e Itália e que criou géneros e subgéneros que logo se espraiaram pelo mundo. E é sobre um sistema de produção, e tudo aquilo que ele envolve, bem como sobre géneros que surgiram motivados pela paisagem e pelas condições próprias do espaço, que se trata este livro. Jorge Carrega especializou-se em trabalhar com cinematografias que, apesar de conhecidas, foram pouco estudadas, principalmente no espaço académico português. Assim sendo, o autor dá-nos agora a possibilidade de conhecermos de perto toda uma cinematografia e o seu contexto de nascimento, mecanismos de produção e de distribuição. Não nos podemos esquecer de que o cinema é uma arte que floresce no meio industrial e que falar de cinema é também falar de um dispositivo composto por elementos diversos que estão além e aquém dos filmes em si mesmos. E que sobrevive, em vários formatos e suportes, mais ou menos artesanais, mais ou menos autorais, provocando ainda paixões e curiosidade. No fundo, somos um pouco o menino do filme de Tornatore – sedentos de imagens e fascinados pela capacidade do

cinema de contar e recontar as mesmas histórias que, não só fazem parte do imaginário ocidental, como são, indubitavelmente, a grande fonte na qual bebemos desde o início do século xx.

– Mirian Tavares

Introdução

Durante décadas, o estudo do cinema europeu, excessivamente focado no filme de autor, enquanto expressão de uma cultura nacional, menorizou uma imensa produção de gêneros populares, que constituem um objeto de estudo fundamental, para compreender o cinema e a sociedade europeia durante o século xx.

Após a II Guerra Mundial, as indústrias cinematográficas de Itália e França encetaram um processo de reconstrução das suas infraestruturas, acompanhado por uma reformulação das estratégias de produção, que culminou, nos anos 1960, com a afirmação internacional do cinema produzido na Europa mediterrânea. Este período, que as “histórias do cinema” celebram como o momento histórico que assinala o início da “modernidade cinematográfica”, graças à emergência da chamada *nouvelle vague* e a afirmação de um cinema de autor, cujos expoentes máximos foram cineastas como Federico Fellini, Michelangelo Antonioni, Luis Buñuel ou Jean-Luc Godard, coincidiu também com uma era de ouro dos gêneros populares que, apesar da sua importância histórico-cultural, foram, durante décadas, relegados para as margens da investigação académica.

Com efeito, entre o início da década de 1950 e meados dos anos 1970, o cinema da Europa mediterrânea, viveu um longo período de apogeu comercial e criativo,

em grande medida, graças ao sucesso registado por largas centenas de comédias, *peplums*, *westerns*, filmes policiais e filmes de terror, que foram distribuídos, não apenas nos países da Europa ocidental, mas também em diversos mercados internacionais, como os EUA, a América Latina, os territórios de expressão francesa e italiana em África e no Magreb, e alguns mercados asiáticos como o Japão, Filipinas, Macau e Hong Kong.

Coincidindo com o *boom* económico do pós-guerra e o início da construção europeia e do mercado comum, este período caracterizou-se por uma forte aposta na coprodução cinematográfica, incentivada pela assinatura de convénios governamentais entre Itália, França, Espanha, Reino Unido, República Federal da Alemanha e antiga Jugoslávia. Enquadrados numa estratégia política e económica que visava contrariar a hegemonia do cinema norte-americano no mercado europeu do pós-guerra, os acordos de coprodução contribuíram em muito para revitalizar as indústrias cinematográficas desses países, tendo possibilitado o florescimento de uma vasta e diversificada produção de géneros populares, cujo sucesso garantiu a solvência de largas dezenas de companhias produtoras.

Neste trabalho, analisamos os géneros populares da Europa mediterrânea, numa perspetiva histórica, apoiada na moldura teórica do cinema transnacional, procurando articular a dimensão estética dos filmes com o contexto cultural, socioeconómico e industrial em que foram produzidos, distribuídos e recebidos pelo grande público. Esperamos, deste modo, contribuir para um novo olhar sobre a história do cinema europeu.

PARTE 1
1950-1975: COPRODUÇÃO E CINEMA
TRANSNACIONAL NA EUROPA
MEDITERRÂNEA



Imagem 1. Delon, Gabin e Ventura em *O clã dos sicilianos* (*Le clan des siciliens*, H. Verneuil, 1969). © Twentieth Century Fox

Géneros populares e cinema transnacional

O conceito de cinema transnacional ganhou, no início do século XXI, um espaço importante no campo dos estudos fílmicos, revelando-se fundamental para suprimir as insuficiências do conceito de cinema nacional que, durante décadas, monopolizou o estudo do cinema europeu. Com efeito, as profundas transformações verificadas, ao nível da produção e distribuição cinematográfica, e o papel do cinema no atual processo de globalização estiveram na origem do trabalho realizado por investigadores como Mette Hjort, Will Higbee, Tim Bergfelder e Deborah Shaw, cujas investigações colocam uma atenção especial em questões como a internacionalização da produção cinematográfica e a hibridação cultural.

O conceito de cinema transnacional revela-se, deste modo, essencial para investigar as consequências estéticas, políticas, económicas ou socioculturais das coproduções europeias, as quais, reflexo do carácter híbrido e multicultural do mundo contemporâneo, tantas vezes se transformam num espaço ambivalente, onde se misturam identidades e se diluem as fronteiras nacionais.

Deborah Shaw deu um enorme contributo para a caracterização do cinema transnacional ao propor quinze categorias operativas, oito das quais são particularmente úteis para analisar e compreender os géneros populares

da Europa mediterrânea, nomeadamente: (a) modelos transnacionais de produção, distribuição e exibição; (b) modelos narrativos transnacionais; (c) filmes com múltiplas localizações de filmagem; (d) trocas culturais; (e) influências transnacionais; (f) estrelas transnacionais; (g) realizadores transnacionais; (h) redes colaborativas transnacionais¹.

Estas categorias permitem-nos melhor enquadrar questões como os acordos de coprodução, assinados por diferentes países europeus, assim como as parcerias estabelecidas entre casas produtoras francesas, italianas e espanholas, a circulação de profissionais de cinema, em particular realizadores, atores e compositores, entre os estúdios de Roma, Paris, Madrid e Hollywood, ou a influência exercida pelo cinema norte-americano, e o modo como este foi também influenciado pelos géneros populares da Europa mediterrânea.

O trabalho de Deborah Shaw partiu de um diálogo com o trabalho de Mette Hjort, nomeadamente uma tipologia do cinema transnacional, que esta havia proposto num artigo fundamental intitulado: “On the plurality of cinematic transnationalism” (Hjort, 2009), e do qual retiramos, como particularmente relevantes para o nosso objeto de estudo, os conceitos de *affinite transnationalism* e *epiphanic transnationalism*. Segundo a autora:

No transnacionalismo epifânico, coloca-se uma ênfase na articulação cinematográfica daqueles elementos de uma identidade nacional que coim-

1 Ver mais em Shaw (2013).

cidem com outras identidades nacionais, tendo em vista produzir um sentimento de pertença transnacional (Hjort, 2009, p. 16).

O transnacionalismo afinitivo centra-se na “tendência” de comunicar com aqueles que são semelhantes a nós, sendo essa semelhança entendida em termos de etnia, línguas comuns ou mutuamente inteligíveis, e uma história de interação que originou valores culturais compartilhados, práticas comuns e instituições comparáveis [...] (Hjort, 2009, p. 17).

As diferentes tipologias e categorias, sugeridas por Hojrt e Shaw, permitem-nos analisar os géneros populares na Europa mediterrânea, numa perspetiva transnacional, que, em nossa opinião, melhor traduz o papel do cinema no âmbito das relações políticas, económicas e culturais, estabelecidas entre os vários países europeus, durante as décadas de 1950, 1960 e 1970.

Tradicionalmente desvalorizados pela intelectualidade cinéfila, e acusados de uma suposta subserviência aos modelos impostos pelo cinema de Hollywood, os géneros populares europeus nascem e desenvolvem-se numa íntima relação com as mesmas formas da cultura popular que influenciaram o cinema clássico de Hollywood, mas constituem um fenómeno mais complexo do que a mera imitação dos filmes norte-americanos. Tim Bergfelder considera que a maioria destes filmes revelam um grau de hibridação que se traduziu na diluição de fronteiras entre géneros, originando um conjunto de “filmes de aventuras”, cujo modelo narrativo e formal se

aproximava mais dos seriados do período mudo europeu, ou até mesmo da série B norte-americana dos anos 30 e 40, do que do chamado paradigma clássico de Hollywood (Bergfelder, 2000, pp. 138-139). Contudo, a grande maioria dos filmes de ação e aventuras, produzidos na Europa mediterrânea, revelam a influência do cinema de Hollywood do pós-guerra, nomeadamente no gosto pelo exotismo, na ênfase da ação sobre o drama, e no recurso a um aparato tecnológico, semelhante ao que foi introduzido pelos estúdios norte-americanos durante a década de 1950².

Tal como havia sucedido nos EUA, o aparecimento da televisão e a grande importância do público mais jovem, em França e Itália³, estimulou uma aposta em filmes de ação e aventuras, que tiraram partido do investimento estatal na modernização tecnológica da indústria, começando a adotar, sistematicamente, processos de cor, como o *Technicolor* e *Eastman Color*, ou de ecrã panorâmico, como o *Techniscope*, *Dyaliscope* e *Franscope*, que se tornaram numa imagem de marca dos géneros populares deste período.

Produto de uma rede criativa sediada em grandes centros de produção (Roma, Paris, Madrid), cujas indústrias culturais colaboraram na criação de um cinema de massas destinado ao grande público, os géneros populares da Europa mediterrânea constituem um produto

2 Sobre a revolução tecnológica do cinema norte-americano e a sua influência no sul da Europa durante a década de 1950, recomenda-se a leitura de Vitella (2007).

3 Segundo Keith Reader, em 1959, mais de oitenta por cento dos jovens franceses com idades entre os 15 e os 25 anos, iam ao cinema em média 42 vezes por ano (Temple; Witt, 2004, p. 164).

transnacional que resultou, em larga medida, de um modelo de coprodução e distribuição, implementado pelas principais produtoras gaulesas e transalpinas, tendo em vista mercados como a Europa Ocidental, o circuito de *drive-in* dos EUA, e o de alguns países da América Latina e do Magreb.

O chamado *western spaghetti* constitui o exemplo paradigmático do cinema transnacional da Europa mediterrânea. Renovando um género hollywoodiano emblemático, a maioria desses filmes resultou de coproduções, desenvolvidas entre companhias italianas e espanholas (por vezes com participação minoritária de parceiros franceses ou alemães), sendo a maioria filmados em Espanha por cineastas italianos⁴, com equipas ítalo-espanholas e elencos internacionais, encabeçados por atores de diversas nacionalidades, incluindo norte-americanos, cuja presença potenciou a exportabilidade destes filmes para dezenas de países, incluindo o mercado anglo-saxónico (EUA, UK e Austrália). Na verdade, a complexa rede de influências culturais que estes filmes revelavam suscitou, à época, uma perceção de inautenticidade, para a qual muito contribuíram as dobragens tecnicamente medíocres, em versões inglesas concebidas para alguns mercados internacionais, alimentando assim o preconceito da crítica cinematográfica anglo-saxónica, que entendia o cinema europeu como expressão de culturas e identidades nacionais bem distintas e definidas (Fisher, 2019, pp. 176-178).

4 Segundo Barahona, durante os anos 1960, foram filmados 168 *westerns* em Espanha (Barahona, 2022, p. 410).

A coprodução cinematográfica na Europa mediterrânea

Desde cedo, o cinema europeu assumiu uma dimensão transnacional, graças à circulação de profissionais da indústria, em busca de oportunidades de trabalho em França, Itália ou na Alemanha. Com efeito, por volta de 1908, as produtoras transalpinas já procuravam rivalizar com as suas congéneres gaulesas, atraindo para o efeito atores e realizadores franceses, como Gaston Ravel, Charles Krauss e Ferdinand Guillaume, cujo talento e experiência muito contribuíram para o florescimento do cinema italiano e o sucesso de produtoras como a Cines. Por outro lado, em França, a revolução soviética trouxe um influxo de profissionais russos, exilados do regime bolchevique, profissionais como Viktor Tourjansky (1891-1979), que viria a realizar mais de uma dezena de coproduções franco-italianas. Também em Portugal, o contributo de cineastas e técnicos europeus foi fundamental para o desenvolvimento do cinema português, em particular no período de 1918 a 1925, durante o qual os realizadores franceses Georges Pallu, Roger Lion e Maurice Mariaud e o italiano Rino Lupo trabalharam com contratos de exclusividade para as principais produtoras portuguesas (Invicta Film, Caldevilla Film e Fortuna Films), tendo realizado 21 das 35 longas-metragens nacionais, produzidas durante este período (Batista, Parreira & Borges, 2010, p. 19).

Um dos primeiros esforços com vista ao desenvolvimento de uma coprodução transeuropeia ocorreu em dezembro de 1924, quando a companhia Westi, produtora e distribuidora alemã, assinou um acordo com as congêneres francesas, Pathé-Consortium, Ciné France e Société des Cinéromans, tendo em vista a coprodução de filmes para serem distribuídos em diversos países europeus, como Itália e Suécia. Em 1926, a mesma companhia francesa coproduziu com a congénere alemã, Deulig Europa Produktion, o filme *Michel Strogoff* (V. Tourjansky, 1926), uma ambiciosa adaptação da obra de Jules Verne, filmada nos estúdios de Paris e em exteriores na Letónia.

Entre 1938 e 1943, os regimes fascistas de Franco e Mussolini ensaiaram um acordo de cooperação que visava potenciar recursos e alargar mercados, num período de profundas convulsões políticas, económicas e sociais, provocadas pela II Guerra Mundial. Segundo Valeria Camporesi, no espaço de cinco anos, foram coproduzidas 24 longas-metragens, envolvendo algumas das maiores produtoras nacionais, como as italianas Lux e Fono-Roma ou a espanhola CIFESA, que apostaram em géneros populares como o melodrama, a comédia romântica e o filme de aventuras (Camporesi, 2014).

No entanto, foi durante as décadas de 1950 e 1960, coincidindo com o *boom* económico do pós-guerra e o início da construção europeia e do mercado comum, que a coprodução cinematográfica entre países europeus se tornou uma prática institucionalizada.

A 5 de maio de 1949, nasceu o Conselho da Europa, órgão que assumiu como objetivos prioritários a defesa dos direitos humanos e a promoção da cultura europeia. No dia 19 de outubro de 1949, foi assinado em Paris o

primeiro convênio governamental europeu destinado à coprodução cinematográfica, estabelecido entre França e Itália. O elemento inovador da colaboração franco-italiana⁵ consistiu em enquadrar as coproduções cinematográficas num sistema institucional, cujo regime de coprodução estabelecia como objetivo principal estimular a expansão dos filmes franceses e italianos no mundo (Palma, 2019, p. 57).

O novo quadro legal das coproduções garantia apoios financeiros aos produtores, mas impunha também a obrigação de reciprocidade, segundo a qual, a cada filme de coprodução realizado em França, devia corresponder um filme em coprodução filmado em Itália e vice-versa. Estes acordos facilitaram significativamente a troca e circulação de profissionais da indústria de cinema (atores, realizadores, diretores de fotografia, argumentistas, compositores e cenógrafos), e ofereceu proteção governamental a um conjunto de filmes que obtiveram um estatuto de dupla nacionalidade.

O sucesso do acordo de coprodução estabelecido entre França e Itália incentivou nos anos seguintes a assinatura de convênios governamentais entre França e República Federal da Alemanha (em 1953, renovado em 1965), entre Itália e Espanha (em 1953), entre Espanha e França (em 1955), e entre Itália e Jugoslávia (em 1957), tendo como objetivo principal impulsionar as indústrias de cinema destes países, aproveitando para o efeito as suas afinidades

5 O convênio de 1949 foi posteriormente renovado em 1953, 1955, 1957, 1961 e 1967.

histórico-culturais⁶. Dada a relativa escassez de recursos económicos e a dimensão limitada dos respetivos mercados internos, a coprodução constituiu a solução lógica para encontrar novos mercados, através da criação de sinergias ao nível da produção e distribuição⁷.

Enquadrados numa estratégia política e económica, que visava contrariar a hegemonia do cinema norte-americano, os acordos de coprodução permitiram agregar recursos económicos e aportes criativos, contribuindo, em muito, para revitalizar as indústrias cinematográficas destes países. Como consequência, em poucos anos, surgiram largas dezenas de casas produtoras, que apostaram fortemente na produção de géneros populares, estimulando assim o crescimento das indústrias de cinema no sul da Europa (Baschiera & Di Chiara, 2010, p. 31).

Com efeito, entre 1949 e 1964, França e Itália coproduziram entre si mais de 700 filmes (Bergfelder, 2005, p. 55). Em França, a importância deste modelo de coprodução cinematográfica foi de tal ordem que, em 1960, 50% dos filmes franceses (cerca de 80 longas-metragens) foram enquadrados nos acordos de coprodução, estabelecidos durante os anos 1950 (Temple & Witt, 2004, p. 212), tal como em Itália, onde 40% da produção de 1960 resultou de coproduções com França e Espanha, país vizinho, onde, em 1965, 98 das 151 longas-metragens produzidas resultaram também das parcerias de coprodução (Barahona, 2022, pp. 303).

6 Sobre as condições históricas e políticas que estimularam a coprodução cinematográfica na Europa, ver Jackel (2003).

7 Portugal assinou acordos bilaterais de coprodução com a França, em 1980, Espanha em 1989, Itália, em 1997, e Marrocos em 2017.

A enorme vitalidade dos géneros populares da Europa mediterrânea durante este período é, contudo, indissociável do próprio contexto histórico do pós-guerra. Ao contrário dos EUA, onde, no início dos anos 1950, a popularidade da televisão provocara uma grave crise de espetadores, no sul da Europa, só em finais da década de 1960, o pequeno ecrã constituiu uma forte ameaça ao cinema⁸. Na verdade, em muitos países europeus, a década de 1950 registou máximos históricos do número de espetadores e, em contraste com os EUA, a abertura de novas salas de cinema (Sorlin, 1991, pp. 81-82). Em Portugal, que registava 361 salas de cinema em 1946, o número subiu consistentemente durante toda a década, atingindo, em 1959, 477 salas, entre as quais cinemas emblemáticos da capital, como o Cinema Condes, o Cinema São Jorge e o Cinema Império, todos inaugurados nos anos cinquenta. No Algarve, esta década assinalou a construção de novas salas em Faro, Estoi, São Brás de Alportel, Aljezur, Fuseta, Lagoa, Lagos, Monte Gordo e Silves.

Em Hollywood, a crise de espetadores da década de 1950, levou os estúdios a apostarem em grandes produções (as chamadas *runaway productions*), que, visando a redução de custos, foram filmadas em Itália e Espanha, países cujas estruturas de produção (e respetivos profissionais) beneficiaram enormemente com o investimento realizado pelos norte-americanos, em épicos dispendiosos

8 Apesar de, ao longo da década de 1960, se verificar um aumento gradual do número de televisores nos lares europeus, a programação das estações televisivas (inteiramente controladas pelo Estado), era pouco apelativa, sendo a exibição de filmes bastante limitada. Em Portugal, o número de aparelhos de televisão só ganhou expressão no início da década de 1970, quadruplicando em 10 anos (387 mil em 1970 e 1 milhão e 381 mil aparelhos, em 1980) (Cunha, 2018, p. 210).

como *Quo vadis?* (M. Le Roy, 1951), *Alexandre, o Grande* (*Alexander the Great*, R. Rossen, 1955), *Helena de Troia* (*Helen of Troy*, R. Wise, 1956), *Ben-Hur* (W. Wyler, 1959), *Salomão e a Rainha do Sabá* (*Solomon and Sheba*, K. Vidor, 1959), *Spartacus* (S. Kubrick, 1960), *Cleopatra* (J. Mankiewicz, 1963) e *A queda do Império Romano* (*The fall of the Roman Empire*, A. Mann, 1964), que promoveram um intercâmbio cultural entre os profissionais da Europa mediterrânea e os colegas oriundos do cinema de Hollywood, estimulando a aposta dos produtores italianos, espanhóis e franceses, em filmes de ambientação histórica e temática mitológica ou bíblica.

As décadas de 1950 e 1960 assinalaram também o desenvolvimento de uma rede de infraestruturas de produção que, partindo dos renovados estúdios de Roma e Paris (Cinecittà, INCIR de Paolis, Élios Studios, Franstudio, Studios Pathé Cinema e Studios de Boulogne-Billancourt), foi alargada a Madrid, onde, para além dos estúdios Bronston (mundialmente famosos pelo seu imponente cenário da Roma Antiga), se encontravam também os estúdios Roma e Sevilla Films, assim como a cidade do velho Oeste *Golden City*, erguida em Hoyo de Manzanares⁹. Foi nestes estúdios que companhias como Titanus, Galatea, Lux Films, Jolly Film, Gaumont, PEA – Produzioni Europee Associati e P.A.C. – Production Artistique

9 O apogeu da coprodução cinematográfica na Europa mediterrânea, beneficiou também os estúdios de Lisboa, onde se realizaram filmes como *Os amantes do Tejo* (*Les amants du Tage*, H. Verneuil, 1954), que contou com a participação especial de Amália Rodrigues, ou ainda *As lavadeiras de Portugal* (*Les lavandières du Portugal*, P. Gaspard-Huit, 1957) e *Eddie Constantine em Lisboa* (*Ça va être ta fête*, P. Montazel, 1960).

et Cinématographique, entre outras¹⁰, produziram mais de mil filmes, de géneros como o *peplum*, a comédia, o policial, o filme de terror e o *western*.

No entanto, o sucesso do modelo de coprodução desenvolvido no sul da Europa só foi possível graças à qualidade e diversidade das Indústrias Criativas e Culturais, situadas no eixo Roma-Paris-Madrid, cidades onde se desenvolveram verdadeiros *clusters* que, para além dos diversos estúdios e produtoras mencionadas, incluíam gabinetes de *design* gráfico, *ateliers* de guarda-roupa e joalheria, oficinas de adereços e réplicas de armas e ainda editoras discográficas e estúdios de gravação musical e dobragem, constituindo uma grande comunidade de profissionais, altamente especializados. Com efeito, os géneros populares foram fundamentais no estabelecimento de uma estratégia de intermedialidade que uniu a indústria de cinema e os outros media (imprensa, indústrias livreira e musical), implementada por magnatas da comunicação como Ângelo Rizzoli (Di Chiara, 2011).

Aproveitando o declínio do sistema de produção dos estúdios de Hollywood que, em meados da década de 1950, abandonou em larga medida a Série B, para apostar na produção de séries televisivas, os produtores da Europa mediterrânea souberam ocupar o espaço deixado livre pelas *majors* norte-americanas, e investiram na produção massificada de géneros populares, destinados ao grande

10 Entre estas casas produtoras e distribuidoras, merecem também referência a Société Nouvelle Pathé Cinéma, Procusa, Société Générale de Gestion Cinématographique, Fono Roma, Franco London Films e CIPRA – Compagnie Internationale de Productions Cinématographiques.

público que enchia as salas de cinema, nos muitos países onde a televisão era ainda uma mera curiosidade.

O sucesso dos géneros populares da Europa mediterrânea traduziu-se não só num aumento da produção cinematográfica em França, Itália e Espanha, mas também da quota de mercado destes filmes que, além de concorrerem diretamente com o cinema de Hollywood nos países da Europa Ocidental¹¹, penetraram no mercado anglo-saxónico¹² e alcançaram uma popularidade significativa em mercados internacionais como a América Latina e o Magreb¹³.

Importa perceber que o ecossistema industrial, estabelecido durante estes anos entre Paris, Roma e Madrid, promoveu um processo de transferência cultural, ao estimular uma colaboração criativa entre os profissionais desses países, que oscilavam constantemente entre coproduções de “géneros populares”, “filmes de qualidade” e “cinema de autor”. Tomemos o exemplo de duas produtoras que se destacaram durante este período. A companhia francesa *Les Films Corona*, que, na década de 1930, iniciou a sua atividade como distribuidora, apostou na coprodução cinematográfica durante os anos 1960 e 1970, contribuindo decisivamente para a criação de

11 Com efeito, em 1957, dos 411.600.000 bilhetes de cinema vendidos no território gaulês, 50% correspondiam a filmes franceses (incluindo coproduções), e apenas 32% a filmes norte-americanos (Billard, 1995, p. 657).

12 Segundo Pierre Sorlin (1996, p. 7), os estúdios italianos produziram 2405 filmes durante a década de 1960, dos quais 312 foram distribuídos no Reino Unido e 280 nos EUA.

13 A título de exemplo, em 1962 foram distribuídas 43 produções e coproduções italianas nos EUA, 54 na Argentina, 39 no Brasil, 26 no Egipto e 43 em Portugal (Nowell-Smith e Ricci, 1998, p. 77).

comédias emblemáticas como *Violência, dinamite e boas maneiras* (*Les tontons flingueurs*, G. Lautner, 1963) e *A grande paródia* (*La grande vadrouille*, G. Oury, 1966), filmes de suspense, como *Desforra entre amigos* (*De la part des copains*, T. Young, 1970), e *westerns* como *Sol vermelho* (*Soleil rouge*, T. Young, 1971), mas financiou igualmente obras de autor como *Tristana* (1970) de Luis Buñuel, *L'aveu* (1970) de Costa-Gavras, e *Sim, Sr. Hulot* (*Trafic*, 1971) de Jacques Tati.

Por seu lado, a PEA – Produzioni Europee Associate, fundada em 1962 por Alberto Grimaldi, especializou-se em coproduções europeias¹⁴, estabelecendo igualmente uma parceria com a norte-americana United Artists, que permitiu abrir o mercado dos EUA a grandes sucessos populares como a célebre “Trilogia dos dólares”, assinada por Sergio Leone. Com efeito, a PEA produziu *westerns* incontornáveis, como *O bom, o mau e o vilão* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, S. Leone, 1966), *O grande pistoleiro* (*La resa dei conti*, S. Sollima, 1966), ou *Sabata* (*Ehi amico... c'è Sabata. Hai chiuso!*, G. Paraolini, 1969), mas, simultaneamente, Grimaldi desempenhou um papel importante na carreira de autores tão prestigiados como Federico Fellini, Gillo Pontecorvo, Pier Paolo Pasolini e Bernardo Bertolucci, participando na produção e distribuição de obras aclamadas como *Fellini – Satyricon* (Fellini, 1969), *Queimada* (G. Pontecorvo, 1969), *Il Decameron* (P. Pasolini, 1974) e *O último tango em Paris* (*Ultimo tango a Parigi*, B. Bertolucci, 1972), marcos de

14 Muitas vezes, em associação com a companhia francesa, Les Productions Artistes Associés.

um percurso brilhante, concluído em 2002, com o épico *Gangues de Nova Iorque* (*Gangs of New York*), realizado pelo italo-americano, Martin Scorsese¹⁵.

Esta proximidade, aparentemente estranha, entre cinema popular e cinema de autor, é muito clara quando analisamos a filmografia de atores emblemáticos como Alain Delon e Jean Paul Belmondo, que participaram em obras premiadas como *Duas mulheres* (*La ciociara*, V. De Sica, 1960), *O eclipse* (*L'eclisse*, M. Antonioni, 1962), *O leopardo* (*Il gatopardo*, L. Visconti, 1963) ou *Pedro, o louco* (*Pierrot le fou*, J. L. Godard, 1965), mas basearam largamente as suas carreiras em filmes policiais e de suspense, como *Contra todos os riscos* (*Classe tous risques*, C. Sautet, 1960), *Assalto ao casino* (*Mélodie en sous-sol*, H. Verneuil, 1963), *Cem mil dólares ao sol* (*Cent mille dollars au soleil*, H. Verneuil, 1964) e *O clã dos sicilianos* (*Le clan des siciliens*, H. Verneuil, 1969), que alcançaram enorme sucesso de bilheteira e garantiram um público fiel a estes atores.

Entre os muitos profissionais da indústria, que alternaram entre o cinema popular e o cinema de autor, destacam-se compositores célebres, como Ennio Morricone e Philippe Sarde. Com efeito, a sonoridade inimitável de Morricone é indissociável dos maiores sucessos de Sergio

15 Outro exemplo, seria o produtor Dino De Laurentis, que trabalhou com cineastas tão importantes como Federico Fellini, Vittorio De Sica, Alberto Lattuada e Michael Cimino, mas produziu igualmente dezenas de *westerns*, *peplums* e comédias populares. Com efeito, só na temporada de 1964/1965, De Laurentis coproduziu o celebrado *Pedro, o louco* (1965) de Jean-Luc Godard; mas também o filme de guerra *A Batalha das Ardenas* (*Battle of the Bulge*, K. Anakin, 1965); uma comédia de Tinto Brass, *Il disco volante* (1965); uma paródia aos filmes de James Bond, *Operazione Paradiso* (H. Levin, 1965); e ainda um filme de terror, *Pesadelo de ilusões* (*Thrilling*, C. Lizzani, 1965).

Leone (a “Trilogia dos dólares”), Duccio Tessari (*Una pistola per Ringo*, 1965) e Mario Bava (*Diabolik*, 1968), mas “Il maestro” contribuiu igualmente para a obra de autores como Gillo Pontecorvo (*Queimada*, 1969), Mauro Bolognini (*Un bellissimo novembre*, 1969) e Pier Paolo Pasolini (*Il fiore delle mille e una notte*, 1974). Por seu lado, Philippe Sarde assinou excelentes partituras para todo o ciclo de melodramas de Claude Sautet, como *As coisas da vida* (*Les choses de la vie*, 1970), e alguns filmes policiais e de suspense, como *A viúva Couderc* (*La veuve Couderc*, P. Granier-Deferre, 1971), mas também obras de autor, como *Lancelot do Lago* (*Lancelot du Lac*, R. Bresson, 1971) e *O relojoeiro* (*L’horloger de Saint-Paul*, B. Tavernier, 1974).

Essencial e transversal a toda a produção cinematográfica deste período, foi o contributo de grandes diretores de fotografia, como Tonino Deeli Colli e Henri Decaë. O mestre italiano trabalhou em dezenas de filmes de aventuras e *westerns*, entre os quais *As aventuras maravilhosas de Karim de Bagdad* (*Il ladro di Bagdad*, A. Lubin, 1961), *O espadachim de Siena* (*La congiura dei dieci*, E. Périer & B. Bandini, 1962) e *O bom, o mau e o vilão* (1966), mas colaborou igualmente com Pier Paolo Pasolini em *O Evangelho segundo S. Mateus* (*Il Vangelo secondo Matteo*, 1964) e Luis García Berlanga em *O carrasco* (*El verdugo*, 1963). Por seu lado, Henri Decaë, trabalhou com os cineastas da *nouvelle vague*, em filmes como *Os amantes* (*Les amants*, L. Malle, 1958), *Os quatrocentos golpes* (*Les quatre cents coups*, F. Truffaut, 1959), mas também em grandes sucessos populares, como *À luz do sol* (*Plein soleil*, R. Clement, 1960) e *O clã dos sicilianos* (1969).

Partilhando profundos laços históricos e culturais com Itália, França e Espanha; Portugal foi um dos primeiros países onde a distribuição destas coproduções aumentou exponencialmente no início dos anos 1950, mantendo uma forte presença no mercado lusitano até meados dos anos 1970. Com efeito, em 1948, entre as 296 longas-metragens distribuídas no mercado português, contavam-se apenas 19 italianas, 17 espanholas e 16 francesas. Contudo, em 1954, quando os acordos de coprodução já estavam implantados, os espectadores portugueses puderam assistir a 71 filmes italianos, 34 franceses e 15 espanhóis (Areal, 2020, p. 72), em larga medida graças à entrada no mercado nacional da distribuidora Filmitalus, especializada em produções de origem italiana (Cunha, 2018, p. 103). Deste modo, coproduções como o *O salário do medo* (*Le salaire de la peur*, H. G. Clouzot, 1954) de Henri-George Clouzot, *Os três ladrões* (*I tre ladri*, L. De Felici, 1955) de Lionello de Felice, e as séries de filmes cómicos *Dom Camilo* (1952-1965) e *Pão, amore e...* (1954-1959) registaram grande sucesso junto do público nacional, graças à presença de vedetas como Fernadel, Totò, Gina Lollobrigida e Yves Montand.



Imagem 2. Jean-Pierre Melville

Os profissionais

Num período em que o debate crítico em torno do cinema se concentrava excessivamente no filme de autor e no contributo para a 7.^a Arte de cineastas como Jean-Luc Godard, François Truffaut e Federico Fellini, os géneros populares da Europa mediterrânea conquistaram um lugar na história do cinema, graças à competência de meia centena de realizadores, verdadeiros especialistas do cinema popular, que souberam realizar obras comparáveis ao melhor trabalho dos mestres da “meia-série” e da série B norte-americana, tão elogiados pelos *Cahiers du Cinéma*¹⁶. Entre estes, encontramos notáveis “autores de género”, como Sergio Leone, Mario Bava e Jean-Pierre Melville, cujo talento esteve na origem de obras emblemáticas como *O bom, o mau e o vilão* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966), *O ofício de matar* (*Le samourai*, 1967) e *Diabolik* (1968), assim como alguns realizadores bastante prestigiados no seio da indústria, casos de Marcel Carné, Alessandro Blasetti, René Clement ou Henry Verneuil, que souberam garantir o sucesso internacional de várias produções de elevado orçamento, como *Os trapaceiros*

16 Cineastas como Jacques Tourneur, Don Siegel, André De Toth, Budd Boetticher, Samuel Fuller, Roger Corman, Raoul Walsh, John Huston e Anthony Mann.

(*Les Tricheurs*, M. Carné, 1958), *A sorte de ser mulher* (*La fortuna di essere donna*, A. Blasetti, 1956), *À luz do sol* (*Plein soleil*, R. Clement, 1960), ou *O golpe* (*Le casse*, H. Verneuil, 1971).

Ao analisar a obra destes especialistas do cinema popular europeu, é possível identificar um gosto algo desmesurado pela fantasia, aliado a uma estilização maneirista, baseada na hipertrofia do trabalho formal, que caracteriza os melhores *peplums*, *westerns* e filmes de terror europeus, em particular o trabalho de Leone, Bava, Cottafavi, Freda e Parolini. Contudo, se o *peplum* reinventou o cinema de aventuras na sua vertente fantástica e mitológica, o *western* mediterrâneo recriou o mito americano e subverteu a sua visão ideológica, através de um questionamento dos códigos narrativos e formais do *western* clássico.

Por seu lado, os realizadores gauleses destacaram-se no género policial de estilo *noir* (em França denominado de *polar*), sendo particularmente interessantes os contributos de Julien Duvivier, Henri Decoin e Gilles Grangier, que souberam adaptar a estética do *film noir* americano, ao cinema e à realidade sociocultural francesa, abrindo caminho ao notável trabalho de Jean-Pierre Melville e ao *neo-noir* de Jaques Deray e Georges Lautner. Igualmente relevante foi o trabalho de Philippe de Broca, Gérard Oury e Jean Girault na comédia, um género dominado pelos italianos, graças à mestria de Dino Risi, Mario Monicelli e Vittorio De Sica. Também em Itália, o filme de terror (*giallo*) foi território por excelência dos talentosos Mario Bava, Lucio Fulci e Dario Argento, cujo talento influenciou realizadores internacionais como Brian De Palma e Tim Burton.

Aos profissionais nascidos nos países da Europa mediterrânea, juntaram-se alguns realizadores oriundos do cinema de Hollywood, onde haviam trabalhado com sucesso durante as décadas de 1940 e 1950, nomeadamente André de Toth, Jacques Tourneur, Arthur Lubin e Richard Thorpe, que realizaram uma dezena de *peplums* e filmes de aventuras, como *A batalha da Maratona* (*La battaglia di Maratona*, J. Tourneur & M. Bava, 1959), *O capitão Morgan* (*Morgan, il pirata*, A. De Toth, 1960), *Os tártaros* (*I tartari*, R. Thorpe, 1961) ou *As aventuras maravilhosas de Karim de Bagdad* (*Il ladro di Bagdad*, A. Lubin, 1961). No entanto, foi breve a passagem desses especialistas do cinema popular hollywoodiano pelos estúdios da Cinecittà, em larga medida porque a barreira linguística obrigava-os a trabalharem em parceria com correalizadores italianos, que não encaravam esses “estrangeiros” como uma mais-valia para a indústria de cinema transalpina. A mais notável exceção ao domínio dos realizadores franceses e italianos foi o inglês Terence Young, cuja experiência adquirida em coproduções anglo-americanas, incluindo três filmes da série *007*, lhe permitiu realizar várias coproduções franco-italianas que envolveram o Reino Unido.

Uma das críticas que a geração da *nouvelle vague* dirigia ao chamado cinema de “qualité française” era a sua enorme dependência de um pequeno grupo de argumentistas, que supostamente sobrepunham a sua própria visão do filme, ao trabalho dos realizadores. Adotando um modelo narrativo fundamentalmente clássico, os géneros populares beneficiaram do talento de argumentistas como Charles Spaak, Michel Audiard, Jean Halain, Pascal Jardin, José Giovanni, Sergio Donati, Luciano

Vincenzoni, Ennio De Concini ou Bruno Corbucci, que souberam estabelecer profícuas colaborações com os seus realizadores, na criação de histórias e situações memoráveis, cuja preocupação maior era entreter, e não desafiar, os espetadores.

Muito importantes foram também os compositores que criaram texturas sonoras e melodias inesquecíveis que tanto contribuíram para o sucesso dos géneros populares. Além do muito celebrado Ennio Morricone, destacaram-se também os italianos Carlo Savina, Nino Rota, Bruno Nicolai e Riz Ortolani, o argentino Luis Enrique Bacalov e os franceses Michel Magne, Claude Bolling, Francis Lai e Philippe Sarde.

Tal como no cinema de Hollywood, os géneros populares da Europa mediterrânea são indissociáveis das suas estrelas, um conjunto de atores emblemáticos que os espetadores identificavam com a comédia, o *peplum*, o filme de capa e espada, o *western* ou o filme policial. À semelhança de Hollywood, os produtores italianos, franceses e espanhóis criaram um *star system*, onde se destacaram personalidades inesquecíveis, cujos rostos se tornaram familiares do grande público¹⁷. Estas estrelas ultrapassaram as fronteiras da Europa mediterrânea e, tal como os grandes mitos do cinema hollywoodiano, foram também coautoras de muitos dos seus próprios filmes, pois exerciam grande controle criativo, não apenas na sua própria interpretação, mas também na escolha

17 Figuras emblemáticas como Steve Reeves e Sylva Koscina (no *peplum*), Jean Marais, Gérard Barray e Mylène Demongeot (no filme de aventuras), Franco Nero, Giuliano Gemma e Tomas Milian (no *western* e no filme policial), e Louis de Funès (na comédia).



Imagem 3. Alain Delon e Romy Schneider. © Jean-Pierre Bonnotte / Gamma-Rapho

e adaptação dos argumentos, condicionando por vezes as opções dos seus realizadores. Nas palavras de Henri Decoin: “Nove em cada dez vezes, não é o realizador que dirige Jean Gabin, mas Gabin que dirige o realizador” (Tavernier, 2016, 01:04).

No início da década de 1950, o italiano Totò e o gaules Fernandel emergiram como grandes vedetas, graças a sucessos como *Totó Tarzan* (*Tototarzan*, M. Mattoli, 1950) e *Dom Camilo* (*Don Camillo*, J. Duvivier, 1952). Dirigidos por especialistas como Steno e Julien Duvivier, ambos os atores desenvolveram longas e frutuosas carreiras, que se estenderam até à década de 1960, graças a êxitos como *O regresso de Dom Camilo* (*Il ritorno di Don Camillo*, J. Duvivier, 1953) e *Totó, chefe de estação* (*Destinazione Piavarolo*, D. Paoletta, 1956). Em 1958, os dois mestres da comédia popular reuniram-se pela primeira e única vez, na coprodução franco-italiana, *Totó, Fernandel e a lei* (*La legge è legge*, Christian-Jacque, 1958), que estreou em Portugal no dia 4 de dezembro de 1958, dois meses após da estreia italiana.

Intimamente associados ao filme policial e de suspense, Jean Gabin, Lino Ventura e Alain Delon foram três das maiores vedetas do cinema europeu. Celebrizado pelo seu trabalho com Jean Renoir, Marcel Carné e Julien Duvivier, em filmes como *Pépé le Moko* (J. Duvivier, 1937), *Foi uma mulher que o perdeu* (*Le jour se lève*, M. Carné, 1939) e *A fera humana* (*La bête humaine*, J. Renoir, 1938), Jean Gabin optou por deixar a França natal, aquando da ocupação nazi, para trabalhar em Hollywood, onde filmou apenas dois filmes, alistando-se em seguida no Exército de Libertação Francês. Após a guerra, Gabin regressou ao cinema, mas só em 1954, com o filme de *gangsters*,

O *último golpe* (*Touchez pas au grisbi*, J. Becker, 1954), recuperou a popularidade dos anos 1930. Nas duas décadas seguintes, o ator gaulês participou em mais de vinte filmes policiais e de suspense, como *O Inspector Maigret* (*Maigret et l'affaire Saint-Fiacre*, J. Delannoy, 1959), ou *O sol dos vadios* (*Le soleil des voyous*, J. Delannoy, 1967), resultado de coproduções franco-italianas, que obtiveram distribuição em dezenas de países.

Filho de emigrantes italianos, Lino Ventura entrou no cinema pela mão de Gabin, com quem contracenou (como ator secundário) em *O último golpe* (1954), *Caça aos traficantes* (*Razzia sur la chnouf*, H. Decoin, 1955) e *Gangsters de Paris* (*Le rouge est mis*, G. Grangier, 1957). Em 1960, com *Contra todos os riscos* (*Classe tous risques*, C. Sautet, 1960), Ventura tornou-se uma vedeta europeia, participando nos anos seguintes em diversos filmes policiais e de aventuras, entre os quais sucessos como *Cem mil dólares ao sol* (*Cent mille dollars au soleil*, H. Verneuil, 1964) e *Um iate para a Jamaica* (*L'arme à gauche*, C. Sautet, 1965).

Ícone do cinema europeu, o francês Alain Delon foi lançado para o estrelato por René Clément, num clássico do filme de suspense, *À luz do sol* (*Plein soleil*, 1960), cujo sucesso resultou no convite para trabalhar em Itália com Luchino Visconti e Michelangelo Antonioni, em *Rocco e os seus irmãos* (*Rocco e i suoi fratelli*, L. Visconti, 1960) e *O eclipse* (*L'eclisse*, M. Antonioni, 1962). No entanto, grande parte da carreira de Alain Delon foi dedicada ao cinema popular, em particular o policial e o filme de suspense. Com efeito, Delon participou em obras emblemáticas deste género, como *Assalto ao casino* (*Mélodie en sous-sol*, H. Verneuil, 1963), *O ofício de matar* (*Le samourai*, J. P. Melville, 1967) e *Com encontro marcado* (*Tony Arzenta*,

D. Damiani, 1973). Em 1969, Alain Delon, Lino Ventura e Jean Gabin protagonizaram *O clã dos sicilianos* (*Le clan des siciliens*, H. Verneuil, 1969), um sucesso internacional, coproduzido pela companhia francesa Les Films du Siècle, e a *major* norte-americana Twentieth Century Fox.

Em virtude do sucesso alcançado por filmes como *As aventuras de Fanfan la Tulipe* (*Fanfan la Tulipe*, C. Jacques, 1952), *O ouro de Nápoles* (*L'oro di Napoli*, V. De Sica, 1954) e *Gangsters falhados* (*I soliti ignoti*, M. Monicelli, 1958), Gina Lollobrigida, Sophia Loren e Claudia Cardinale, respetivamente, tiveram a oportunidade de desenvolver carreiras internacionais, participando em produções norte-americanas de grande impacto, como *Salomão e a Rainha do Sabá* (*Solomon and Sheba*, K. Vidor, 1959), *El Cid* (A. Mann, 1961) e *A Pantera Cor-de-Rosa* (*The Pink Panther*, B. Edwards, 1963), que naturalmente reforçaram o apelo internacional dos seus filmes europeus. Contudo, nas respetivas filmografias, destacam-se principalmente dezenas de coproduções que permitiram a estas atrizes italianas trabalharem nos estúdios de Roma, Paris e Madrid, onde contracenaram com atores de diversas nacionalidades.

Uma das maiores estrelas transnacionais do cinema da Europa mediterrânea foi Romy Schneider, rainha do cinema cor-de-rosa germânico, que ganhou notoriedade aos 18 anos, quando protagonizou o papel da princesa austríaca “Sissi”¹⁸. Em 1958, a atriz participou em *Cris-*

18 Nomeadamente: *Sissi* (E. Marischka, 1955), *Sissi, a jovem imperatriz* (*Sissi – Die junge Kaiserin*, E. Marischka, 1956) e *Sissi e o destino* (*Sissi – Schicksalsjahre einer Kaiserin*, E. Marischka, 1957), expoentes máximo do *heimatfilm* alemão, um género histórico-folclórico.

tina (*Cristine*, P. Gaspard-Hui, 1958), uma coprodução franco-italo-alemã, na qual contracenou com o estreado Alain Delon, de quem ficaria noiva no ano seguinte, facto que terá contribuído para a sua decisão de abandonar a Alemanha e apostar no cinema franco-italiano. Com efeito, no início dos anos 1960, Romy Schneider participou em filmes ambiciosos como *Duelo na ilha* (*Le combat dans l'île*, A. Cavalier, 1961) e *Boccaccio 70* (L. Visconti, F. Fellini, V. De Sica & M. Monicelli, 1962), assim como grandes produções norte-americanas como *O cardeal* (*The Cardinal*, O. Preminger, 1963) e *Os vitoriosos* (*The victors*, C. Forman, 1963). No entanto, apesar de ter participado em vários filmes de autor¹⁹, Romy Schneider alcançou o estatuto de grande estrela do cinema europeu graças a enormes sucessos populares, como o filme de suspense *A piscina* (*La piscine*, J. Deray, 1969) ou o filme policial *O estranho caso do Inspector Max* (*Max et les ferrailleurs*, C. Sautet, 1971) e, em particular, os dramas domésticos realizados por Claude Sautet: *As coisas da vida* (*Les choses de la vie*, 1970), *César e Rosália* (*César et Rosalie*, 1972) e *Uma história simples* (*Une histoire simple*, 1978), que fizeram da atriz alemã (naturalizada francesa) um dos rostos mais emblemáticos do cinema europeu deste período.

Um bom exemplo do carácter transnacional do cinema da Europa mediterrânea é o curioso percurso da espanhola

19 Com Luchino Visconti participou no episódio “Il Lavoro” em *Boccaccio 70 e Luís da Baviera* (*Ludwig*, 1973), com Orson Welles filmou *O processo* (*Le procès*, O. Wells, 1962), com Jules Dassin trabalhou em *Corações desesperados* (*10:30 P.M. Summer*, 1966), com Joseph Losey, filmou *O assassinato de Trotsky* (*The assassination of Trotsky*, 1972) e com Andrzej Zulawski trabalhou em *O importante é amar* (*L'important c'est d'aimer*, 1975).

Sara Montiel, que alcançou notoriedade em Espanha e Portugal graças ao sucesso de *Louca por amor* (*Locura de amor*, J. de Orduña, 1948), filme que lhe abriu as portas da então pujante indústria mexicana, onde melodramas como *Cadeia de mulheres* (*Cárcel de mujeres*, M. Delgado, 1951) chamaram a atenção dos produtores norte-americanos, que a contrataram para protagonizar papéis étnicos em *westerns* como *Vera Cruz* (R. Aldrich, 1954), e o musical *Serenata* (*Serenade*, A. Mann, 1956), no qual a atriz/cantora ibérica contracenou com o tenor Mário Lanza. Foi já como vedeta internacional, em parte graças ao seu publicitado romance com Gary Cooper, que “Sarita” Montiel regressou a Espanha para filmar (a cores e *widescreen*) *O último couplet* (*El último cuplé*, J. de Orduña, 1957), um dos maiores sucessos da história do cinema espanhol, que estreou com pompa e circunstância na enorme sala do Teatro Rialto de Madrid (1.500 lugares), onde esteve em exibição durante 325 dias consecutivos. Em Portugal, este melodrama musical foi um dos grandes sucessos do ano²⁰, garantindo assim a estreia de títulos posteriores como *A rapariga das violetas* (*La violetera*, L. Amadori, 1958), *O último tango* (*Mi último tango*, L. Amadori, 1960) e *Pecado de amor* (L. Amadori, 1961), obras cuja popularidade no mercado latino-americano levariam a grande estrela do cinema espanhol ao Brasil,

20 A popularidade de Sara Montiel em Portugal pode ser testemunhada no vídeo da passagem da cantora/atriz, por Lisboa, em fevereiro de 1958, onde foi recebida por uma multidão entusiasta, sendo entrevistada para a RTP, por Fialho Gouveia. Em 1992, a vedeta ibérica regressou a Lisboa, para uma homenagem na Cinemateca Portuguesa. Vídeo disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/sara-montiel-fa-z-escala-em-lisboa/>

para filmar *O samba do amor* (*Samba*, R. Gil, 1964) e atuar num show especial da TV Record.

Sara Montiel foi o expoente máximo de um género cinematográfico extremamente popular, durante as décadas de 1940 e 1950, os melodramas musicais, genericamente denominados de “cine folclórico”, que eram protagonizados por grandes estrelas da canção popular espanhola, como Lola Flores e Carmen Sevilla (Barahona, 2022, p. 83). Este género de filmes perdeu popularidade no início dos anos 1960, mas a indústria espanhola encontrou uma alternativa em duas estrelas juvenis: Joselito e Marisol. O primeiro protagonizou, entre 1957 e 1966, uma dezena de musicais em que interpretou canções de estilo popular. O sucesso destes filmes, de pendor melodramático, abriu as portas dos estúdios mexicanos à jovem vedeta, que conquistou o público latino em filmes como *O pequeno rouxinol* (*El pequeño ruiseñor*, A. del Amo, 1957) e *O cavalo branco* (*El caballo blanco*, R. Baledón, 1962). Por seu lado, a adolescente Marisol assumiu-se como estrela *pop*, desenvolvendo uma fulgurante carreira como atriz e cantora, graças a uma dúzia de comédias musicais que, tal como os filmes de Joselito, foram distribuídos em Portugal. Numa tentativa de internacionalizar os filmes de Marisol, os produtores contrataram o experiente realizador norte-americano George Sherman, para realizar *A nova Cinderela* (*La nueva Cenicienta*, 1964), e o ator-realizador Mel Ferrer para a dirigir em *Cabriola* (1965). O fenómeno Marisol foi de tal ordem que deu origem a uma campanha de *merchandising* nunca vista na Península Ibérica.

Neste universo de estrelas e vedetas do cinema da Europa mediterrânea, dois portugueses destacaram-se



Imagem 4. Cartaz do filme *Cabriola* (M. Ferrer, 1965). © Guión Producciones Cinematográficas

durante as décadas de 1950 e 1960: António Vilar e Virgílio Teixeira. No início dos anos 1940, António Vilar tornou-se o principal galã do cinema luso, participando em sucessos como *O pátio das cantigas* (F. Ribeiro, 1942), *Amor de perdição* (A. L. Ribeiro, 1943), *Inês de Castro* (J. L. Barros, 1944) e *Camões* (J. L. Barros, 1946), filmes que abriram as portas dos estúdios de Madrid à vedeta portuguesa. Em Espanha, Vilar participou em cerca de 40 filmes, incluindo títulos como *Don Juan* (J. L. Sáenz de Heredia, 1950), *Cristovão Colombo* (*Alba de América*, J. de Orduña, 1951), *Os irmãos Corsos* (*Los hermanos Corsos*, L. Fleider, 1955), *El Redentor* (J. Breen & F. Palacios, 1957), *O príncipe acorrentado* (*El príncipe encadenado*, L. Lucia, 1960) e o *western spaghetti* *Bom funeral, amigos!... paga Sartana* (*Buon funerale amigos!... paga Sartana*, G. Carnimeo, 1970). Na década de 1950, o florescimento de coproduções, com participação de Espanha, permitiu ao ator português desenvolver uma carreira internacional, que o levou à Argentina para filmar *La quintrala* (H. Carril, 1954), aos estúdios de Roma para participar em *O grande industrial* (*Il padrone delle ferriere*, A. Majano, 1959), e a Paris, onde filmou *O califa de Bagdá* (*Shéhérazade*, P. Gaspard-Huit, 1963), uma coprodução franco-italo-espanhola, em que surgiu ao lado de Anna Karina e Gérard Barray. Contudo, o grande momento de glória na carreira de António Vilar ocorreu em 1959, quando foi escolhido para contracenar com Brigitte Bardot – o maior símbolo sexual europeu dos anos 1950, no filme *A mulher e o fantoche* (*La femme et le pantin*, 1958), uma coprodução franco-espanhola, realizada pelo histórico Julien Duvivier.

Virgílio Teixeira tornou-se, uma das maiores vedetas do cinema português, ao interpretar *José do Telhado* (A. Miranda, 1945), seguido de *Fado, história d'uma cantadeira* (P. Queiroga, 1947), onde contracenava com a grande Amália Rodrigues. O sucesso abriu-lhe as portas do cinema espanhol, onde alcançou popularidade no início dos anos 1950, participando em filmes históricos, como a coprodução luso-espanhola *Rainha Santa* (*Reina Santa*, H. Campos & R. Gil, 1949) e *Cristovão Colombo* (1951), em que contracenou com o seu compatriota António Vilar, e melodramas como *La hija del mar* (A. Momplet, 1953). Depois de uma breve passagem por Hollywood, onde teve oportunidade de aperfeiçoar o seu inglês, regressou a Espanha e, durante uma década, participou em diversas produções norte-americanas, filmadas no país vizinho – épicos como *Alexandre, o Grande* (1955), *A queda do Império Romano* (*The fall of the Roman Empire*, A. Mann, 1964) ou *Doutor Jivago* (*Doctor Zhivago*, D. Lean, 1965), nos quais desempenhou papéis secundários. Em 1966, em pleno auge do *western spaghetti*, Virgílio Teixeira foi um dos protagonistas de *O regresso dos sete magníficos* (*Return of the seven*, B. Kennedy, 1966), continuação do *western* clássico de John Sturges *Os sete magníficos* (*The magnificent seven*, 1960), baseado no igualmente clássico *Os sete samurais* (*Shichinin no samurai*, 1954) de Akira Kurosawa. Na sequência de 1966, o ator português surgiu ao lado de Yul Brynner, Robert Fuller e Fernando Rey, e nesse mesmo ano participou em *Dança dos diamantes* (*A man could get killed*, R. Neame, 1966), parcialmente filmado em Lisboa, e protagonizado por James Garner e Melina Mercouri. Em meados dos anos 1960, Virgílio Teixeira participou

em algumas produções nacionais, como *Passagem de nível* (A. Rosa, 1965) e *A voz do sangue* (A. Fraga, 1966), assim como as coproduções ítalo-espanholas, *Saul e David* (F. Baldi, 1964) e *Surcouf, o maior de todos* (*Surcouf, l'eroe dei sette mari*, S. Bergonzelli, R. Rowland, 1966).

Para a dimensão transnacional dos géneros populares da Europa mediterrânea, contribuíram, também, diversas estrelas do cinema de Hollywood, casos de Henry Fonda, Yul Brynner e Anthony Quinn, que protagonizaram filmes como *A 25.ª hora* (*La vingt-cinquième heure*, H. Verneuil, 1965), *Aconteceu no Oeste* (*C'era una volta il West*, S. Leone, 1968), *A Batalha do Neretva* (*Bitka na Neretvi*, V. Bulajic, 1969) ou *O meu nome é ninguém* (*Il mio nome è Nessuno*, T. Valerii, 1973). A esses, juntou-se uma galeria de atores norte-americanos de Série B, como Jack Palance, Rory Calhoun, Cameron Mitchell ou mesmo Clint Eastwood, hoje um gigante do cinema de Hollywood, que viu a sua carreira projetada internacionalmente graças a Sergio Leone, que o escolheu para protagonizar a célebre “Trilogia dos dólares”: *Por um punhado de dólares* (*Per un pugno di dollari*, 1964), *Por mais alguns dólares* (*Per qualche dollaro in più*, 1965) e *O bom, o mau e o vilão* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966).

Clint Eastwood não foi o único ator norte-americano lançado para o sucesso por Leone. Com efeito, para *Por mais alguns dólares* (1965), o realizador italiano contratou Lee Van Cleef, um ator secundário (desempregado em 1964), que Leone recordava ter visto em pequenos papéis, nos clássicos *O comboio apitou três vezes* (*High Noon*, F. Zinneman, 1952) e *Duelo de fogo* (*Gunfight at O.K. Corral*, J. Sturges, 1956). Em *Por mais alguns*

dólares (1965), Van Cleef conquistou tal notoriedade, que, ao longo da década seguinte, teve oportunidade de protagonizar títulos incontornáveis do chamado *western spaghetti*, como *O grande pistoleiro* (*La resa dei conti*, S. Sollima, 1966), *O bom, o mau e o vilão* (1966), *A morte vem a cavalo* (*Da uomo a uomo*, G. Petroni, 1967), *Gigantes em duelo* (*I giorni dell'ira*, T. Valerii, 1967) e *Sabata* (*Ehi amico... c'è Sabata. Hai chiuso!*, G. Paraolini, 1969).

Redescoberto por Hollywood, Clint Eastwood regressou aos EUA, recusando o convite para participar em *Aconteceu no Oeste* (1968)²¹. A oportunidade chegou, desse modo, a Charles Bronson, que, ao protagonizar o papel de “Harmónica”, relançou uma carreira até então reduzida a papéis secundários²². Foi em Itália e França que Bronson se tornou uma estrela, protagonizando filmes policiais e de suspense, como *Cidade violenta* (*Città violenta*, S. Sollima, 1970), *O passageiro da chuva* (*Le passager de la pluie*, R. Clément, 1970), *Desforra entre amigos* (*De la part des copains*, T. Young, 1970), *The Valachi papers* (*L'affaire Valachi*, T. Young, 1972), e o *western Sol vermelho* (*Soleil rouge*, T. Young, 1971), coproduções europeias, cujo sucesso internacional permitiu ao ator regressar a Hollywood com o novo estatuto de estrela.

21 Em Hollywood, Eastwood protagonizou *westerns*, como *À sombra da forca* (*Hang 'em high*, T. Post, 1968) e *Os abutres têm fome* (*Two mules for sister Sara*, D. Siegel, 1970), claramente influenciados pelo *western spaghetti*.

22 Ao contrário de Clint Eastwood e Lee Van Cleef, Bronson havia desempenhado papéis relevantes em grandes sucessos da década de 1960, como *Os sete magníficos* (1960), *A grande evasão* (*The great escape*, J. Sturges, 1963), *A Batalha das Ardenas* (*Battle of the Bulge*, K. Anakin, 1965) e *Doze indomáveis patifes* (*The dirty dozen*, R. Aldrich, 1967).

A aposta nos atores norte-americanos representou uma estratégia oportunista²³, mas eficaz, que teve como objetivo aproveitar a familiaridade do público internacional com o cinema de Hollywood, e assim estabelecer uma associação com os gêneros populares da Europa mediterrânea, tendo em vista conquistar um espaço significativo em mercados tradicionalmente dominados pelo cinema norte-americano. Com efeito, atores como Lex Barker e Gordon Scott, que se notabilizaram em meia centena de *peplums* e filmes de aventuras, filmados nos estúdios da Cinecittà, durante os anos 1960, já eram conhecidos do público juvenil europeu, porque haviam protagonizado, na década anterior, o papel de Tarzan, numa dezena de produções dos estúdios de Hollywood.

23 Inicialmente, vários atores e realizadores italianos, adotaram também pseudônimos anglo-saxônicos, o que, juntamente com a participação dos atores norte-americanos, valeu aos *peplums*, filmes de terror e *westerns spaghetti*, acusações de inautenticidade.



Imagem 5. António Vilar e Brigitte Bardot em *A mulher e o fantoche* (*La femme et le pantin*, J. Duvivier, 1958). © Dear Film Produzione / Gray-Film / Progéfi

Géneros populares e paraliteratura

Segundo Federica Villa, os anos do pós-guerra assistiram a uma reorganização e expansão dos meios de comunicação de massa, que originou um verdadeiro *sistema integrado* dos média (Bertetto, 2012, p. 178), permitindo o crescimento exponencial da imprensa, da rádio e da indústria discográfica, e culminou com o surgimento da televisão. Nesse contexto, o cinema posiciona-se como uma espécie de “hipermédia”, mantendo uma posição de liderança, ao acolher dentro de si os outros meios de comunicação, cuja imagem contribuiu para formar junto do grande público. Com efeito, as décadas de 1950 e 1960 representam o culminar de um processo de transmigração da chamada paraliteratura de aventuras para o grande ecrã, servindo como fonte de inspiração para os grandes géneros populares deste período: o *peplum* e o filme de *cape et d'épée*, o filme policial, e o chamado *western spaghetti*.

Os géneros populares são indissociáveis da criação literária de Alexandre Dumas, Jules Verne, Emilio Salgari, Karl May ou Edgar Rice Burrows, arquitetos de um modelo narrativo e criadores de universos ficcionais que foram desde cedo assimilados pelo cinema, dando origem a um imaginário transnacional, que foi partilhado por gerações de leitores e espetadores em todo o mundo.

Se, o romance de folhetim alimentou gêneros como o *peplum* e o filme de *cape et d'épée* (onde devemos incluir o filme de piratas); essencialmente dirigidos a um público familiar ou infanto-juvenil, a novela policial e o *giallo* inspiraram o filme de terror e o chamado *polar* (policial *noir*), gêneros tradicionalmente dirigidos ao público adulto. Deste modo, em meados da década de 1950, coincidindo com o declínio do *film noir* norte-americano (bastante popular em França e Itália), cineastas como Jacques Becker, Jules Dassin, Jean-Pierre Melville e Claude Sautet, fundiram a novela policial com a estética do *film noir* e desenvolveram o *polar*, em obras como *O último golpe* (*Touchez pas au grisbi*, J. Becker, 1954), baseado na novela de Albert Simonin, *Riffi* (*Du riffi chez les hommes*, J. Dassin, 1955), baseado na obra de Albert du Breton, ou *Contra todos os riscos* (*Classe tous risques*, C. Sautet, 1960), adaptado da obra de José Giovanni.

A relação entre o filme policial gaulês e a indústria livreira foi particularmente importante, destacando-se a editora Gallimard, cuja coleção *Série noire* fornecia um imenso repositório de histórias e personagens para o *polar*²⁴. Curiosamente, em alguns casos, foi graças ao sucesso dos filmes que estas novelas policiais ganharam o reconhecimento necessário para continuarem a ser reeditadas durante vários anos. Até hoje, é prática comum da indústria livreira ilustrar as capas dos livros

24 Giovanni é um bom exemplo de transferência cultural entre as duas indústrias. Autor de quatro novelas editadas pela *Série noire*, em 1959 foi contratado como argumentista, e em 1967 realizou a primeira de 19 longas-metragens, a maioria das quais filmes policiais.

com imagens do respetivo filme, de modo a cativar os leitores cinéfilos²⁵.

Um dos mais célebres autores da ficção policial, o belga (e francófono) George Simenon, foi também o mais adaptado ao cinema durante este período, em parte graças ao popular ator Jean Gabin, que protagonizou (entre outros) três filmes do célebre inspector Maigret: *Desafio ao crime* (*Maigret tend un piège*, J. Delannoy, 1958), *O Inspector Maigret* (*Maigret et l'affaire Saint-Fiacre*, J. Delannoy, 1959) e *A fúria de Maigret* (*Maigret voit rouge*, G. Grangier, 1963). Por seu lado, Jacques Becker e André Hunebelle revisitaram a tradição dos folhetins sobre “mestres do crime”, em *Arsénio Lupin* (*Les aventures d'Arsène Lupin*, J. Becker, 1957), baseado na obra de Maurice Leblanc, e a trilogia dedicada a Fantômas (A. Hunebelle, 1964-1967), inspirada na célebre criação da dupla Marcel Allain e Pierre Souvestre.

Um tema ainda largamente por investigar é a relação dos géneros populares da Europa mediterrânea com a banda desenhada, uma arte profundamente influenciada pelo cinema, mas que, ao longo dos anos, tem vindo também a exercer grande influência sobre o cinema. De facto, as décadas de 1950, 1960 e 1970, representaram uma verdadeira era de ouro da *bande dessinée* franco-belga, dos *fumetti* italianos e dos *tebeos* espanhóis. Fortemente influenciada pelo folhetim ilustrado do século XIX, e pelo cinema clássico de Hollywood, a

25 Em 2001, a distribuidora Studio Canal, editou um DVD do filme *O último golpe* (1954), que utilizou na capa a imagem gráfica da coleção *Série noire*, e convidou Patrick Raynal, o então editor da coleção, para apresentar o filme e a sua relação com a novela de Albert Simonin.

chamada 9.^a Arte exerceu uma influência significativa no cinema de aventuras, nomeadamente no *peplum*, no filme de capa e espada e no *western*.

Apesar de (por via literária) ter bebido inspiração na história e nos mitos da antiguidade greco-romana, o *peplum*, um género largamente dedicado ao público juvenil, revela nas suas estruturas narrativas, simplistas e esquemáticas, no gosto pelo exotismo e pelo fantástico, e na opção por cores primárias e vibrantes, a influência de *tebeos* espanhóis, como *El Capitán Trueno*, criação da dupla Mora e Ambrós (em 1956), mas acima de tudo na longa série de “Aventuras de Tarzan”, desenhadas por Russ Maning e Burne Hogarth, que foram publicadas em diversas revistas de banda desenhada europeias²⁶.

Com efeito, filmes como *Guerrilheiros do Gran Khan* (*Maciste alla corte del Gran Khan*, R. Freda, 1961) ou *Maciste nas minas do Rei Salomão* (*Maciste nelle miniere del re Salomone*, P. Regnoli, 1964) funcionam enquanto verdadeiros híbridos do tradicional *peplum* italiano e das histórias de Rice Burrows (transpostas para as revistas de quadrinhos), como *Tarzan e a cidade de Opar* (*Tarzan and the lost city*, C. Schenkel, 1998). Não foi por mero acaso que os ex. Tarzans, Lex Barker e Gordon Scott abandonaram os EUA no final dos anos 1950, para protagonizar dezenas de filmes de aventuras em Itália. Podemos, na verdade, encontrar em bandas desenhadas, como *TEX* (Gian Luigi Bonelli, 1948) e *Jerry Spring* (Jifé, 1954), uma etapa funda-

26 Publicações periódicas como *Spirou* ou *Le Journal Tintin* e, em Portugal, *O Mosquito* e *Mundo de Aventuras*.

mental no desenvolvimento do que, na classificação feliz de Rafael de España (2002), viria a ser o *western* mediterrâneo, popularizado por Sergio Leone e Sergio Corbucci, cineastas que, por sua vez, acabariam por influenciar autores de *bande dessinée*, como Charlier & Giraud, criadores da clássica banda desenhada *As aventuras do Tenente Blueberry* (1963), ou a dupla Greg & Hermann, autores de *Comanche* (1969).

A relação que se estabeleceu entre o romance de folhetim (profusamente ilustrado) e a banda desenhada projetou-se posteriormente nos cartazes de cinema que, tal como as ilustrações, funcionavam como paratextos²⁷, desempenhando um papel importante na imersão do leitor no universo narrativo. Deste modo, os cartazes desenhados por artistas como Sandro Symeoni, Enzo Tarantelli, Rodolfo Gasparri e Enrico de Seta desempenharam um papel importante na experiência cinematográfica, permitindo que o público identificasse o universo ficcional (em particular o género e as estrelas) desses filmes, preparando a audiência para o “consumo” de uma determinada narrativa cinematográfica. Já nos anos 1960, a banda desenhada transformou-se igualmente num paratexto do cinema, servindo por vezes como material de promoção de filmes de aventuras que procuravam conquistar o público mais jovem.

27 Gérard Genette introduziu o conceito teórico de paratexto para classificar uma variedade de materiais que acompanham um texto literário (Genette; Mclean, 1991). Por seu lado, Jonathan Gray expandiu este conceito trazendo-o para o contexto dos Média contemporâneos, aplicando-o a elementos como cartazes, videogames, sites e merchandising (Gray, 2010, p. 6).



Imagem 6. Cartaz do filme *A máscara do Zorro* (*Zorro contro Maciste*, U. Lenzi, 1963)

Tal como a paraliteratura de aventuras, os géneros populares do cinema caracterizam-se por uma ênfase na ação, por vezes violenta, desenrolando-se em cenários exóticos – sejam épocas históricas ou paisagens e culturas longínquas – e apresentam como protagonistas heróis aventureiros e guerreiros, como exploradores ou espadachins, mas também tipos sociais que vivem à margem da sociedade, como piratas, *gangsters* e pistoleiros.

É precisamente nesta relação que se estabeleceu entre o folhetim ilustrado, a banda desenhada e o cinema popular que reside a explicação para a estratégia de serialização que caracterizou os géneros populares da Europa mediterrânea (Di Chiara, 2016), traduzida em diversas séries de filmes cujas narrativas esquemáticas relatavam as aventuras de personagens como Hércules, Maciste e Ursus (heróis do *peplum*), Sandokan e o Capitão Morgan (no filme de piratas), os *cowboys* Sabata, Django e Sartana, ou o agente especial OSS 117 e o super-vilão Fantômas.

Dada a sua ligação com a chamada paraliteratura, não surpreende que os géneros populares europeus (com exceção de algumas obras²⁸) tenham vindo a ser classificados como paracinema; conceito teórico introduzido por Jeffrey Sconce (1995), para definir um conjunto de filmes que, tal como a paraliteratura, é ignorado ou criticado

28 Assim como as fronteiras entre a literatura culturalmente legitimada e a paraliteratura se revelam fluidas, também no caso do paracinema e dos géneros populares europeus se verificou uma revalorização da obra de cineastas como Mario Bava, Sergio Leone, e Jean-Pierre Melville, cujos filmes mais emblemáticos integram hoje o cânone do cinema europeu.

pelas elites culturais²⁹, pois rompe com os conceitos tradicionais do que a crítica cinematográfica considera ser cinema de “qualidade”, uma vez que optam por modelos alternativos que se distinguem pelo excesso formal, através de uma estética assimiladora do *kitsch* e da cultura de massas (Mathijs & Sexton, 2011).

Na verdade, à semelhança da paraliteratura, quase sempre veiculada através de formatos mais adequados a uma leitura que acontecia em contextos informais ou de lazer (folhetim de jornal, livro de bolso ou revistas de banda desenhada), e comercializada em bancas de jornais e revistas, o chamado paracinema foi relegado para as sessões da tarde (filmes de piratas, *westerns* e *peplums*), ou sessões da meia-noite (*giallos*, filmes de terror gótico, documentários *Mondo*), em espaços como as salas de cinema de província ou de bairro nos subúrbios das cidades e até nos *drive-ins* dos EUA.

Essa estratégia de distribuição dos géneros populares da Europa mediterrânea marcou claramente a receção destes filmes, profundamente identificados com a Série B, diferenciando-os das grandes produções de Hollywood e do cinema de autor (aclamado pelas elites intelectuais), que eram exibidos nas melhores salas dos grandes centros urbanos e no circuito dos festivais de cinema. Com efeito, ao contrário dos filmes de autores consagrados, como De Sica, Visconti, Godard ou Antonioni, cuja respeitabilidade cultural assegurava que as suas obras

29 No seu artigo, Sounce refere géneros como o filme de terror (*slasher movies*), sword and sandal movies (que inclui os *peplums* italianos), as comédias musicais protagonizadas por Elvis Presley e Frankie Avalon (*beach movies*), filmes japoneses de ficção científica e filmes de terror como a série *Godzilla*.

fossem distribuídas internacionalmente nas versões originais, os géneros populares foram, invariavelmente, (mal) dobrados em inglês e, frequentemente, editados em versões mais curtas, tendo em vista a sua exibição em sessões duplas (Wagstaff, 1998)³⁰, num processo que (em alguns casos) poderíamos comparar às inúmeras “adaptações juvenis” da obra de autores como Dumas, Salgari e Verne; alvo de más traduções, que reduziram as narrativas a uma intriga básica (dominada pela ação), com sacrifício de passagens descritivas, contextualização histórica e caracterização psicológica, num processo que determinou negativamente a receção crítica desses autores (Miller, 2003).

Peplums, *westerns* e filmes de aventuras, títulos como *Guerrilheiros do Gran Khan* (*Maciste alla corte del Gran Khan*, R. Freda, 1961), *A máscara do Zorro* (*Zorro contro Maciste*, U. Lenzi, 1963), *Sandokan, o tigre da Malásia* (*Sandokan, la tigre di Mompracem*, U. Lenzi, 1963), *Diabolik* (M. Bava, 1968), e as diversas aventuras de cowboys como Sabata, Django, Trinitá ou Sartana (1966-1972) são exemplos de um cinema popular que preencheu inúmeras sessões de *matiné*, em milhares de cinemas de bairro ou de província, por toda a Europa Ocidental, nas principais cidades do Magreb, em Hong Kong e Macau, ou na América Latina, salas que constituíram espaços privilegiados de exibição destes

30 A este propósito, aconselha-se a leitura de *Italian genre films in the world market* (Wagstaff, 1998, pp. 74-85), no qual o autor oferece vários exemplos deste processo de edição, cujo objetivo era reduzir a duração dos filmes de aventuras, para distribuição no mercado internacional, onde eram posteriormente exibidos em sessões duplas, dirigidas a um público essencialmente juvenil.

filmes de aventuras mediterrâneos, cujos espetadores eram, tantas vezes, os mesmos que liam os livros aos quadradinhos, que alimentavam o imaginário de milhões de crianças e adolescentes.

DINO DE LAURENTIIS PRESENTA



DISTRIBUZIONE



DIRETTO DA
MARIO BAVA

ALLI ESPRIMENTI DELLA PELLUCIDA
DINO DE LAURENTIIS CINEMATOGRAFICA S.p.A. - ROMA
MARIANNE PRODUCTIONS, PARIS

TECHNICOLOR



Imagem 7. Cartaz do filme *Diabolik* (M. Bava, 1968). © Dino de Laurentiis Cinematografica / Marianne Productions

PARTE 2
OS GRANDES GÉNEROS POPULARES DA
EUROPA MEDITERRÂNEA



Imagem 8. Clint Eastwood em *O bom, o mau e o vilão* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, S. Leone, 1966). © Produzioni Europee Associate (PEA) / Arturo González Producciones Cinematográficas / Constantin Film

Podemos definir o conceito de género cinematográfico como uma categoria classificativa baseada nas semelhanças apresentadas por um grande número de filmes que o público identifica através de um conjunto de características temáticas, narrativas e iconográficas, como o tipo de personagens retratadas, situações e temas recorrentes, assim como elementos cenográficos e iconográficos. Contudo, um estudo dos géneros cinematográficos deve sempre considerar que estes se situam num contexto histórico e sociocultural, sendo o resultado de uma estrutura económica e industrial, que tem como objetivo principal rentabilizar o seu modelo de negócio³¹.

No início da década de 1950, a reorganização das indústrias de cinema em Itália, França e Espanha permitiu implementar um modelo de produção standardizado, que enquadrou os géneros populares num paradigma cinematográfico, acessível e transversal a todas as idades e condições sociais, criando assim um público alargado e relativamente homogéneo (Bertetto, 2014, pp. 178-179). Pelo contrário, apesar do reconhecimento da crítica e das paixões que suscitou junto dos setores intelectuais, o cinema de autor nunca constituiu um fenómeno popular (Sorlin, 1991, pp. 105-107), ficando bastante aquém do sucesso obtido pelas comédias e filmes de aventuras deste período³². Na

31 Para uma análise aprofundada dos géneros no cinema, recomendamos ler mais em Nogueira (2010).

32 A título de exemplo, o maior sucesso de 1959, a comédia dramática, *A vaca e o prisioneiro* (*La vache et le prisonnier*, H. Verneuil, 1959), ultrapassou os 8,8 milhões de espetadores no mercado gaulês. Na verdade, só em Paris, o filme de Verneuil, protagonizado por Fernandel, obteve 1 milhão e 250 mil espetadores, precisamente o dobro daqueles que, em toda a França, foram assistir à segunda longa-metragem de Godard, *Une femme est une femme* (1961). <http://www.jpbox-office.com/mobile/fichfilm.php?id=9391>

verdade, os géneros populares, herdeiros do cinema clássico, funcionaram como contraponto ao neorrealismo e aos filmes de autor que estiveram na origem da modernidade cinematográfica, nos quais o objeto do cinema devia ser o mundo (com o homem e os seus problemas existenciais no centro), e não a narração do mundo, através de enredos sobre protagonistas heróicos, construídos segundo uma cadeia de causa e efeito clara e objetiva.

Nos primeiros anos do pós-guerra, a comédia foi o primeiro género popular a demonstrar capacidade para ultrapassar as fronteiras nacionais e conquistar um grande número de espetadores em vários países europeus e latino-americanos³³, em larga medida porque testemunhava, com alguma ironia, uma realidade social em transformação, sem, contudo, questionar abertamente os seus valores e princípios. São exemplos dessa tendência um conjunto de filmes que a crítica italiana designou de *neorealismo rosa*, em particular *Dom Camilo* (*Don Camillo*, J. Duvi-
viev, 1952), *Pão, amor e fantasia* (*Pane, amore e fantasia*, L. Comencini, 1953) e *Os galãs do bairro* (*Poveri, ma belli*, D. Risi, 1957), que, tal como muitas das comédias protagonizadas por Totò³⁴, centravam as suas histórias em tipos populares e personagens de classe trabalhadora ou da pequena burguesia, que enfrentavam com estoicismo e sentido de humor, as dificuldades do dia-a-dia, partilhadas

33 A importância deste género na dinâmica da indústria transalpina do pós-guerra, é sublinhada por Masolino D'Amico, segundo o qual, em 1950, 28 das 93 longas-metragens produzidas em Itália foram comédias (D'Amico, 2008, pp. 18-21).

34 Filmes como *Totó procura casa* (*Totò cerca casa*, M. Monicelli, 1949) ou *Policías e ladrões* (*Guardie e ladri*, Steno & M. Monicelli, 1951).



Imagem 9. Cartaz do filme *Totó, Fernandel e a lei* (*La legge è legge*, Christian-Jacque, 1958). © Les Films Ariane / Filmsonor / France Cinéma Productions

pela esmagadora maioria dos espetadores de cinema da Europa mediterrânea.

Paradoxalmente, uma das grandes figuras da comédia popular (juntamente com Totò e Fernandel) foi o aclamado mestre do neorealismo Vittorio De Sica. O realizador de obras tão “sérias” como *Ladrões de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948) e *Humberto D* (1952) coprotagonizou com Gina Lollobrigida um dos maiores sucessos deste período, o já referido *Pão, amor e fantasia* (1953), comédia que deu origem a três continuções (coprotagonizadas por De Sica): *Pão, amor e ciúme* (*Pane, amore e gelosia*, L. Comencini, 1954), *Pão, amor e...* (*Pane, amore e...*, D. Risi, 1955), e *Pão, amor e Andaluzia* (*Pan, amor y Andalucía*, J. Setó, 1958). O último filme da série, uma coprodução ítalo-espanhola, refletia uma profunda transformação da comédia popular, ao abandonar em definitivo o *neorealismo rosa*, por um estilo moderno e cosmopolita, filmando a cores e em formato panorâmico, de modo a aproveitar a beleza e o exotismo de cidades como Sorrento e Sevilha.

O declínio da comédia popular, no final dos anos 1950, constituiu na verdade um reflexo das enormes transformações socioculturais que se verificaram durante esse período, marcado pelo *boom* demográfico do pós-guerra e o chamado “milagre económico” dos anos 1960, dando lugar a géneros bastante estilizados, como o policial *noir*, o *peplum*, o *western* e o filme de terror gótico, cuja emergência coincidiu com um processo social que Ennio De Concini classificou de “*middle-classicization of the proletariat*” (Bondanella, 2009, p. 170). Sintoma dessa tendência, nos anos 1960, a comédia popular optaria muitas vezes pela paródia a esses géneros, em

filmes como *Totó contra Maciste* (*Totò contro Maciste*, F. Cherchio, 1962) ou *Violência, dinamite e boas maneiras* (*Les tontons flingueurs*, G. Lautner, 1963).

Apesar do papel muito relevante da comédia (incluindo a chamada *Commedia all'italiana* dos anos 1960), na dinâmica das indústrias de cinema em França, Itália e Espanha, o chamado cinema de massas deste período caracteriza-se pelo surgimento, apogeu e declínio de três grandes ciclos³⁵, que dominaram a coprodução cinematográfica na Europa mediterrânea: o *peplum* e o filme de aventuras de *cape et d'épée* (entre 1958 e 1964), o chamado *western spaghetti* (entre 1965 e 1971), e o filme policial e de suspense, que floresceu em França, em meados da década de 1950, e assumiu primazia em Itália entre 1972 e 1977. Paralelamente a estes, registou-se uma produção quantitativamente modesta, mas constante, de filmes de terror, género que emerge no início dos anos sessenta, graças a obras como *The terror of Dr. Hichcock* (*L'orribile segreto del Dr. Hichcock*, R. Fredda, 1962) ou *Black Sabbath* (*I tre volti della paura*, M. Bava, 1963), mantendo a sua vitalidade até inícios dos anos 1980, graças ao talento de Mario Bava e Dario Argento.

Estes filmes revelam, contudo, uma linha de continuidade que aponta para a crescente hibridização dos géneros populares, e para o desenvolvimento de um modelo cinematográfico transnacional que, nascendo numa clara relação com o cinema de Hollywood, e, no

35 Em Itália, numa perspetiva meramente industrial, estes ciclos são denominados de *filones*.

caso do filme de terror, com o cinema britânico³⁶, possui raízes em diversas formas da cultura popular europeia, em especial no imaginário histórico e lendário, na mitologia greco-romana, na novela de aventuras do século XIX, na novela policial e na banda desenhada.

36 Influenciados pelo ciclo de adaptações da obra de Edgar Allan Poe, produzidos por Roger Corman (1960-1964), e pelo primeiro ciclo de filmes de terror dos estúdios britânicos Hammer Film (1956-1960). É significativo que Christopher Lee (o célebre Drácula da Hammer) e a atriz britânica Barbara Steele, que trabalhou com Roger Corman em *O fosso e o pêndulo* (*The pit and the pendulum*, 1961), tenham sido duas das principais estrelas do filme de terror gótico italiano.

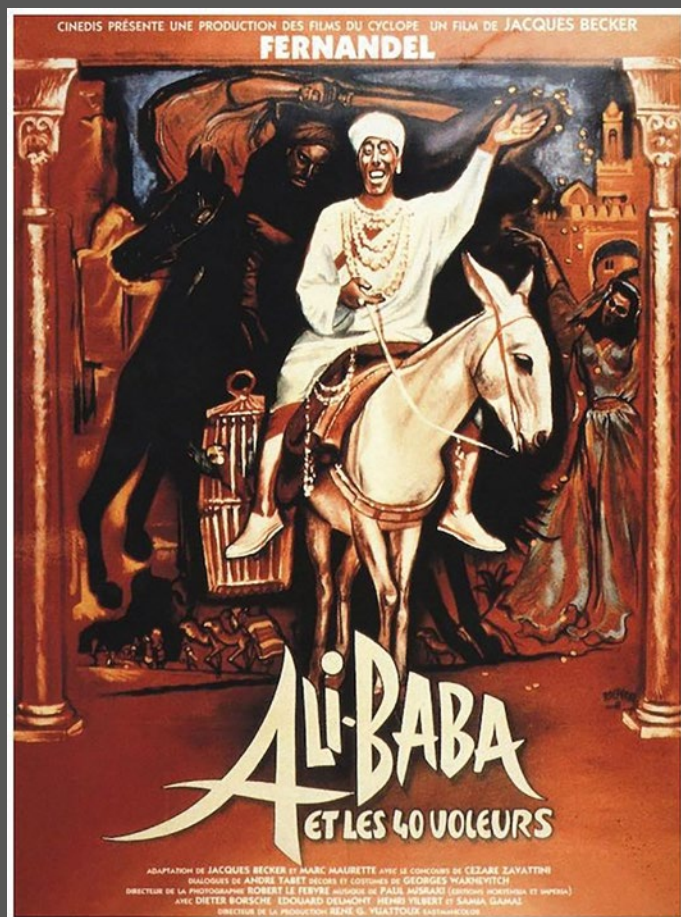


Imagem 10. Cartaz do filme *Ali Baba e os 40 ladrões* (*Ali Baba et les 40 voleurs*, J. Becker, 1954). © Les Films du Cyclope

O *peplum* e o filme de *cape et d'épée*

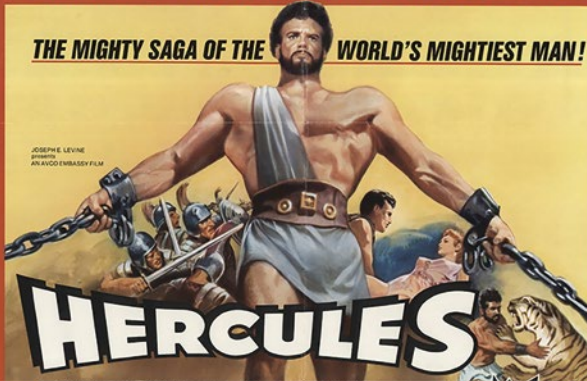
O *peplum* representa um dos produtos mais emblemáticos da indústria cultural transalpina. Enquanto género, desempenhou um papel decisivo na evolução do modelo industrial, narrativo e tecnológico do cinema italiano, tendo constituído um instrumento fundamental na estratégia de internacionalização do cinema transalpino.

Em 1962, num artigo da revista *Cahiers du Cinéma* intitulado “L’age du péplum” (Siclier, 1962), Jacques Siclier introduziu pela primeira vez o termo *peplum*, para designar um ciclo de filmes de aventuras, inspirados pela história, cultura e mitologia-greco romana, que dominaram o cinema popular da Europa mediterrânea entre 1958 e 1964, período durante o qual estima-se que terão sido produzidos cerca de centena e meia dessas películas (Frayling, 1998, pp. 70-71).

As origens do *peplum* remontam, contudo, às primeiras grandes produções do cinema italiano, nomeadamente obras pioneiras como *Quo vadis?* (E. Guazzoni, 1913), *Gli ultimi giorni di Pompei* (E. Rudolfi, 1913), *Cabiria* (G. Pastrone, 1914) e *Maciste (Marvelous Maciste)*, (L. M. Borgnetto, 1915), que fascinaram o público da época, influenciando os grandes arquitetos do cinema clássico de Hollywood, D. W. Griffith e Cecil B. DeMille. Pioneiras do formato de longa-metragem, *Quo vadis?* (1913) e *Cabiria* (1914) distinguiram-se pelo cuidado na recriação

**IT TOOK TWO COLOSSAL MOVIES TO
TELL THE WHOLE INCREDIBLE STORY!**

THE MIGHTY SAGA OF THE WORLD'S MIGHTIEST MAN!



JOSEPH E. LEVINE
PRESENTS
AN AVCO EMBASSY FILM

HERCULES

Starring **STEVE REEVES** SYLVIA KOSCINA GIANNI MARIA CANALE
with **Fabrizio Monti - Jay Gantieri - Altare Donnicci - Memme Palmara - Lida Alfonsi - Gina Rovere**
Directed by **PIETRO FRANCISCI** O.S.C.A.R. FILM - GALATEA
An Avco Embassy Release

**THE ORIGINAL
UNCUT
JOSEPH E. LEVINE
PRESENTATIONS**

AND



**SPECTACLES OF
MASSIVE MIGHT
BEYOND ANY
EVER KNOWN
BEFORE!**

JOSEPH E. LEVINE presents AN AVCO EMBASSY FILM

HERCULES UNCHAINED

Starring **STEVE REEVES** as **HERCULES** with **SYLVIA KOSCINA - PRIMO CARVERA - SYLVIA LOPEZ** - Produced by **BRUNO VAILATI** - Directed by **PIETRO FRANCISCI**
G GENERAL AUDIENCES All Ages Admitted
Lionel Lincoln De France Production • EASTMAN COLOR by PATHE-CYALSCOPE
An Avco Embassy Release

© 1958 AVCO EMBASSY PICTURES CORP.

R 72196

HERCULES HERCULES UNCHAINED

Imagem 11. Steve Reeves em *Hércules* (*Le fatiche di Ercole*, P. Francisci, 1958). © Embassy Pictures / Galatea Film / O.S.C.A.R.

de ambientes históricos e pela espetacularidade e imponência dos seus cenários, tendo efetivamente lançado as bases do cinema épico e bíblico, popularizado por Hollywood.

Estimulada pelo enorme sucesso do ciclo de filmes bíblicos produzidos nos anos do pós-guerra pelos estúdios de Hollywood, em particular *Sansão e Dalila* (*Samson and Delilah*, C. B. DeMille, 1949), *Quo vadis?* (M. Le Roy, 1951) e *A túnica* (*The robe*, H. Koster, 1953), os produtores italianos retomaram a tradição dos filmes de ambientação histórica-bíblica e mitológica, em obras como *Spartaco* (R. Fredda, 1953), *Ulisse* (M. Camerini, 1954) e *Átila* (*Attila*, P. Francisci, 1954), que constituíram os protótipos do *peplum*. No entanto, foi só em 1958, graças ao sucesso registado por *Hércules* (*Le fatiche di Ercole*, P. Francisci, 1958), imediatamente seguido pelo de *Hércules e a Rainha* (*Ercole e la Regina di Lidia*, P. Francisci, 1959), que o *peplum* se transformou num fenómeno de popularidade a nível internacional³⁷.

O apelo deste género deriva, em larga medida, dos valores de produção e da capacidade do cinema de recriar, de modo plausível, um imaginário histórico, indissociável da tradição cultural e artística burguesa do século XIX, patente na pintura e no romance histórico, mas também na ópera e no teatro (Di Chiara, 2016, pp. 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

37 Ambos os filmes foram sucessos no mercado anglo-saxónico, graças ao empresário Joseph Levine, que não só comprou os direitos de distribuição, como pagou uma grande campanha publicitária para os promover.

spatial relationships and the plurality of their meaning” (Brunetta, 2009, p. 36).

Tendo eclodido em simultâneo com a *nouvelle vague* francesa e o modernismo cinematográfico de Antonioni e Fellini, o *peplum* partiu de um modelo de representação em crise (o do cinema clássico de Hollywood), e adotou uma estética maneirista, desenvolvida por especialistas do género, como Pietro Francisci, Mario Bava, Riccardo Freda, Vittorio Cottafavi ou Giorgio Ferroni, que souberam utilizar os novos recursos tecnológicos (em particular os formatos de *widescreen* e a fotografia a cores) para recriar com espetacularidade o imaginário histórico e mitológico do mediterrâneo ocidental.

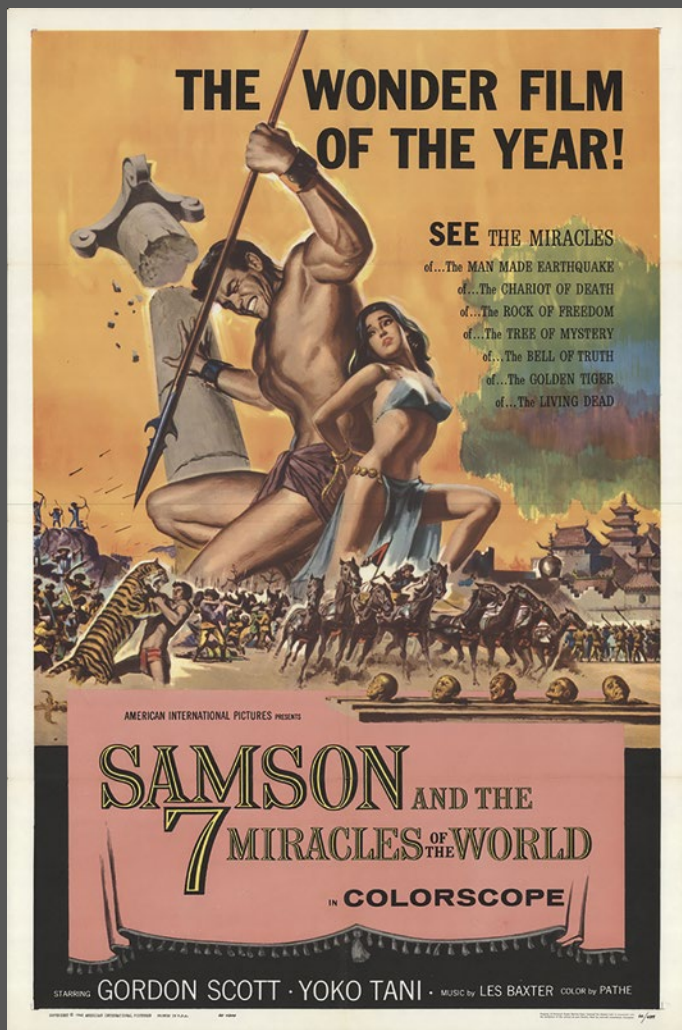
Apesar de algumas obras de referência do *peplum*, como *A batalha da Maratona* (*La battaglia di Maratona*, J. Tourneur & M. Bava, 1959), *Gigantes de Roma* (*Romolo e Remo*, S. Corbucci, 1961) e *A guerra de Troia* (*La guerra di Troia*, G. Ferrone, 1961), beberem inspiração na história do mediterrâneo antigo e nas grandes obras da literatura clássica, o *peplum* representa essencialmente um cinema de aventuras (por vezes bastante fantasioso), caracterizado por um esquematismo narrativo (herdeiro do romance de folhetim e influenciado pela banda desenhada), típico de géneros populares dirigidos a um público maioritariamente juvenil.

Filmes como *Hércules* (1958), *Hércules, o conquistador* (*Ercole alla conquista di Atlantide*, V. Cottafavi, 1961) ou *Hércules contra o vampiro* (*Ercole al centro de la terra*, M. Bava, 1962) constituem os exemplos paradigmáticos deste género, cujo modelo de herói hercúleo remonta às personagens de Ursus e Maciste, apresentadas pela primeira vez em filmes como *Quo vadis?* (1913) e

Cabiria (1914), respetivamente. Desse modo, um dos fatores que mais contribuiu para o êxito do ciclo *peplum* no período de 1958-1964 foi, precisamente, a participação de culturistas anglo-saxónicos como Steve Reeves, Reg Park e Gordon Scott, que emprestaram a esses filmes um elemento de verosimilhança e espetacularidade, graças a uma estrutura física adquirida através da prática do culturismo, modalidade que, inicialmente, tomara como inspiração a arte greco-romana. Igualmente inspiradoras da admiração masculina, foram vedetas como Sylva Koscina, Gianna Maria Canale, Chelo Alonso, Leonora Ruffo e Rossana Podestá, cuja beleza constituiu um dos principais atrativos deste género, onde a sensualidade, por vezes com contornos homoeróticos, motivou por diversas vezes a intervenção dos censores.

Ao contrário das grandes produções históricas e bíblicas norte-americanas, os *peplums* eram produções modestas, produzidas em série, de acordo com uma estratégia de reaproveitamento de cenários, guarda-roupa e metragem de filmes anteriores, sem qualquer pretensão de rigor histórico ou fidelidade às fontes literárias, as quais serviam apenas de inspiração para criar uma série de aventuras cinematográficas, que refletiam muito mais a sensibilidade cultural dos anos 1950 e 1960, do que propriamente a cultura do período histórico que pretendiam evocar.

Produto de uma complexa rede de influências culturais, o *peplum*, tal como o filme policial, o filme de terror e o chamado *western spaghetti*, revela a influência exercida pelo cinema de Hollywood, procurando com frequência, estabelecer uma ligação com os grandes sucessos do filme de aventuras norte-americano. Desse modo, títulos como



**THE WONDER FILM
OF THE YEAR!**

SEE THE MIRACLES
of...The MAN MADE EARTHQUAKE
of...The CHARIOT OF DEATH
of...The ROCK OF FREEDOM
of...The TREE OF MYSTERY
of...The BELL OF TRUTH
of...The GOLDEN TIGER
of...The LIVING DEAD

AMERICAN INTERNATIONAL PICTURES PRESENTS

**SAMSON AND THE
7 MIRACLES OF THE WORLD**

IN **COLORSCOPE**

STARRING **GORDON SCOTT · YOKO TANI** · MUSIC by LES BAXTER · COLOR by PATHE

Imagem 12. Cartaz norte-americano do *peplum* *Guerrilheiros do Gran Khan* (*Maciste alla corte del Gran Khan*, R. Freda, 1961). © Panda Film / Gallus Films

O *filho de Spartacus* (*Il figlio di Spartacus*, S. Corbucci, 1962) pretendia ser uma sequência do épico *Spartacus* (S. Kubrick, 1960), e *Os sete gladiadores* (*I sette gladiatori*, P. Lazaga, 1962) constitui um remake do *western* *Os sete magníficos* (*The magnificent seven*, J. Sturges, 1960).

A importância do *peplum* na dinâmica industrial e criativa dos estúdios transalpinos é evidente quando consideramos que esses filmes permitiram a cineastas emblemáticos, como Sergio Leone, Duccio Tessari e Mario Bava, iniciarem um percurso profissional e artístico marcante, em filmes como *O colosso de Rodes* (*Il colosso di Rodi*, S. Leone, 1961), *O Filho do Trovão* (*Arrivano i titani*, D. Tessari, 1962) e *Hércules contra o vampiro* (*Ercole al centro de la terra*, M. Bava, 1962).

Este género, frequentemente encarado como um ciclo bem definido de produção industrial (*filone*), teve o seu epicentro nos estúdios de Roma, uma vez que a maioria dos filmes resultou de coproduções lideradas por companhias transalpinas, como Titanus, Galatea, Panda Film e Fono Roma, que estabeleceram parcerias com congêneres francesas (Lux Films), espanholas (Procusa e Atenea Films) e jugoslavas (Filmservis e Lovcen film), o que permitiu tirar proveito das paisagens mediterrânicas da Croácia e da Península Ibérica, assim como das infraestruturas dos estúdios de Madrid (Sevilla Films Studios) e Belgrado (Centralni Filmski Studio Kosutnjak).

Até meados dos anos 1960, o *peplum* foi o mais prolífico género cinematográfico oriundo da Europa mediterrânea, e o seu modelo de produção lançou as bases do chamado *spaghetti western*, mas foi igualmente importante para muitos realizadores, atores, e outros profissionais de cinema, que se especializaram em géneros como o

filme de terror e o filme policial. Na verdade, cineastas como Sergio Leone, Mario Bava, Ducio Tessari, Antonio Margheriti, Mario Caiano e Umberto Lenzi fizeram o seu aprendizado no *peplum*, e contribuíram ao longo de duas décadas para o sucesso comercial do cinema italiano. Por outro lado, realizadores com larga experiência na indústria, como Giorgio Ferroni, Riccardo Freda e Vittorio Cottafavi, encontraram no *peplum* novas oportunidades de trabalho, utilizando este gênero como veículo continuador de toda uma tradição cultural e artística que, durante as décadas de 1950 e 1960, o cinema transformou em cultura de massas. Em filmes como *O colosso de Rodes* (1961), *Hércules contra o vampiro* (1962) ou *Hércules, o conquistador* (1961), estes realizadores revelaram enorme talento no tratamento plástico da imagem, cativando assim os espectadores para histórias plenas de aventura e fantasia, que muitas vezes se assemelhavam a contos de fadas. Segundo Michèle Lagny:

Italian *peplum* directors often seem to be offering us a feast for the eyes, in the form of tableaux which rely on compositional devices, colour relationships (reds, greens, yellows and blues), backlighting and *sfumato* effects which are all common features of pompier paintings (Lagny in Dyer, R. & Vincendeau, G. (Ed.), 1992, p. 173).

O sucesso internacional do *peplum* teve, também, o mérito de estimular algumas colaborações entre as produtoras italianas e as incipientes indústrias de cinema do mediterrâneo norte-africano. Desse modo, *O filho de Spartacus* (1962) e a coprodução ítalo-egípcia, *O*

filho de Cleopatra (*Il figlio di Cleopatra*, F. Baldi, 1964) foram filmados no Egípto (vale das pirâmides e Studios Misr Guizeh – Cairo), enquanto *Os três invencíveis* (*Gli invincibili tre*, G. Parolini, 1964) seria filmado na Tunísia, tal como o dispendioso *As aventuras maravilhosas de Karim de Bagdad* (*Il ladro di Bagdad*, A. Lubin, 1961).

Graças a sucessos como *Hércules e a Rainha* (*Ercole e la Regina di Lidia*, P. Francisci, 1959), *Os últimos dias de Pompeia* (*Gli ultimi giorni di Pompei*, M. Bonnard, 1959), *A batalha da Maratona* (1959), *Hércules contra o vampiro* (1962) ou *O filho de Spartacus* (1962), o *peplum* conquistou plateias em dezenas de países, estimulando o imaginário de uma geração de espectadores que encontrou nesse género um entretenimento pleno de aventuras e fantasia.

Apesar da popularidade que alcançou, o *peplum* nunca mereceu a simpatia da crítica cinematográfica³⁸ nem dos espetadores mais exigentes. Na verdade, esses filmes destinavam-se a um público maioritariamente juvenil, sendo relegados para as sessões de *matiné* dos cinemas de bairro e para o circuito de *drive-in* nos EUA, onde, por vezes, formavam uma *double bill* (sessão dupla) com os filmes de terror da produtora britânica Hammer ou da americana AIP de Roger Corman.

O sucesso comercial do género, no início da década de 1960, não passou despercebido aos estúdios norte-americanos, que adotaram a fórmula em *Os 300 espartanos* (*The 300 Spartans*, R. Maté, 1962) e *Os argonautas*

38 Exceção feita a um pequeno grupo de críticos franceses, entre os quais, Jacques Siclier.

(*Jason and the argonauts*, D. Chaffey & R. Harryhausen, 1963), produções que, como não poderia deixar de ser, foram filmadas em Espanha e Itália.

No final dos anos 1960, o *peplum* já era considerado irrelevante no seio da indústria, mas o género inspirou novos talentos, como o jovem George Lucas, que reconheceu a influência de Cottafavi e Francisci no estilo visual e fantasioso da trilogia *A guerra das estrelas* (Brunetta, 2023, p. 121), ou as duas maiores estrelas do cinema de Hollywood das décadas de 1980 e 1990, Arnold Schwarzenegger e Sylvester Stallone, heróis musculados que nunca esconderam a sua admiração por Steve Reeves e Reg Park, os culturistas tornados atores, que protagonizaram dezena e meia de *peplums* que obtiveram distribuição no mercado internacional³⁹.

Em pleno século XXI, a herança do *peplum* revela-se num variado conjunto de filmes de aventuras e fantasia, cuja ação decorre no passado remoto da Antiguidade. Assim, filmes como a trilogia *A múmia* (*The mummy*, S. Sommers, 1999; *The mummy returns*, S. Sommers, 2001; e *The mummy: Tomb of the Dragon Emperor*, R. Cohen, 2007), *300* (Z. Snyder, 2006), *A última legião* (*The last legion*, D. Lefler, 2007), *Confronto de titãs* (*Clash of the titans*, L. Letterier, 2010), *Imortais* (*Immortals*, T. Singh, 2011), *Pompeia* (*Pompeii*, P. W. S. Anderson, 2014), *Hercules* (B. Ratner, 2014) e *Deuses do Egipto* (*Gods of Egypt*, A. Proyas, 2016) utilizam a Antiguidade como

39 A carreira de Schwarzenegger é indissociável deste género, pois ficou a dever a sua ascensão meteórica ao sucesso de *Conan e os bárbaros* (*Conan the barbarian*, J. Milius, 1982) e *Conan, o destruidor* (*Conan the destroyer*, R. Fleischer, 1984), bastante influenciados pelo *peplum*.

cenário e pretexto para uma narrativa totalmente fantástica, baseada num imaginário lendário, que tem mais a ver com a banda desenhada e a estética do videojogo do que com qualquer pretensão de realismo ou verosimilhança histórica.

Apesar de quase sempre analisados como ciclos cinematográficos distintos, é possível estabelecer uma relação entre o chamado filme de *cape et d'épée* francês e o *peplum* italiano. Com efeito, ambos os ciclos nasceram num mesmo contexto sociocultural (o *boom* económico do pós-guerra e o declínio dos estúdios de Hollywood) e industrial (o modelo de coprodução, que visava conquistar um público transnacional).

Tal como o *peplum*, o filme de aventuras de *cape et d'épée* nasceu numa íntima relação com formas tradicionais da cultura popular europeia, em particular o romance de folhetim ilustrado do século XIX e a banda desenhada, mas também sob a influência direta de clássicos do cinema de aventuras de Hollywood, como *O Capitão Blood* (*Captain Blood*, M. Curtiz, 1936), *O sinal de Zorro* (*The mark of Zorro*, R. Mamoulian, 1940), *O facho e a flecha* (*The flame and the arrow*, J. Tourneur, 1950), *Scaramouche* (G. Sidney, 1952), *Ivanhoe* (R. Thorpe, 1952) e *O pirata vermelho* (*The crimson pirate*, R. Siodmak, 1952).

Do mesmo modo que o grande ciclo do *peplum* italiano (1958-1964) remonta a um pequeno conjunto de filmes coproduzidos por companhias transalpinas e gaulesas em meados da década de 1950, também o ciclo de filmes de *cape et d'épée* deste período teve o seu início com três coproduções que foram decisivas no desenvolvimento do género: *As aventuras de Fanfan la Tulipe* (*Fanfan la*

Tulipe, C. Jacques, 1952), *Os três mosqueteiros* (*Les trois mousquetaires*, A. Hunebelle, 1953) e *As aventuras de Cadet Rouselle* (*Cadet Rouselle*, A. Hunebelle, 1954). No entanto, à semelhança do *peplum*, foi na temporada de 1958-1959, com a estreia de *O cavaleiro da torre* (*La tour prends gard*, G. Lampin, 1958) e *O corcunda* (*Le bossu*, A. Hunebelle, 1959), que o filme de aventuras de capa e espada atingiu um pico de popularidade, traduzido num aumento significativo do número de filmes deste género produzidos em França, Itália e Espanha, até ao declínio provocado pela eclosão do *euro-western* na temporada de 1964-1965⁴⁰.

Ao contrário dos muitos *peplums* e filmes de capa e espada, produzidos nos estúdios de Roma, invariavelmente protagonizados por estrelas anglo-saxónicas (importadas de Hollywood), o filme de *cape et d'épée* franco-italiano apostou em vedetas francesas e italianas, tendo como protagonistas mais emblemáticos Jean Marais e Gerard Barray, aos quais se juntaram atores oriundos da *comédie-française*, que serviram como elemento de prestígio, tendo em vista uma estratégia de respeitabilidade cultural, que remontava ao chamado *film d'arte*, desenvolvido no início do século xx pela Pathé Frères. Ainda que inspirado pelo enorme sucesso do cinema de aventuras históricas, produzido nos estúdios de Hollywood, o filme de capa e espada gaulês nunca procurou criar meros *fac-similes* dos filmes de Hollywood, procurando antes posicionar-se na tradição francesa *du film de qualité* (baseado em adap-

40 Este ciclo de filmes de *cape et d'épée* ficou a dever-se, largamente, aos realizadores André Hunebelle, Bernard Borderie e Christian-Jacque.

tações de obras literárias de prestígio e numa riquíssima tradição teatral⁴¹), ao enfatizar os valores de produção e uma mise-en-scène cuidada – onde se destacavam os palácios e castelos em que decorria a intriga⁴², e um gosto pela teatralidade, que se traduzia, por vezes, no envolvimento dos protagonistas com troupes ambulantes, herdeiras da *commedia dell'arte*.

Para além de homenagear as formas de entretenimento popular que antecederam o cinema, através de um olhar afetuoso sobre o mundo do espetáculo e o estatuto social do ator na sociedade francesa dos séculos XVII e XVIII, obras como *As aventuras de Fanfan la Tulipe* (1952), *As aventuras de Cadet Rouselle* (1954), *O cavaleiro da torre* (1958), *O capitão sem medo* (*Le capitaine Fracasse*, P. Gaspard-Huit, 1961) e *Cartouche* (P. De Broca, 1962) adotam um tom cómico e, por vezes, satírico, oferecendo uma visão da história que contrasta com a representação totalmente acrítica das estruturas sociais no filme de aventuras de Hollywood.

O ciclo de filmes de *cape et d'épée* deste período deveu-se, largamente, aos esforços de dois realizadores/produtores: André Hunebelle, através da P.A.C. – Production Artistique et Cinématographique, e Bernard Borderie, com a Borderie Films, em parceria com a CICC – Compagnie Industrielle et Commerciale Cinématographique. Ambos souberam aproveitar os apoios

41 Importa sublinhar que muitos dos folhetins de *cape et d'épée* tiveram desde cedo versões teatrais e que autores como Alexandre Dumas e Jules Verne escreveram várias obras para o palco.

42 O que permitia criar um efeito naturalista que contrastava com o artifício patente na grande maioria dos filmes de capa e espada norte-americanos, filmados nos falsos *décors* dos estúdios californianos.

financeiros previstos nos acordos de coprodução para recriar, no grande ecrã, os clássicos do *roman-feuilleton* (folhetim ilustrado), em *O corcunda* (*Le bossu*, A. Hunebelle, 1959), baseado na obra de Paul Féval, *O grande capitão* (*Le capitain*, A. Hunebelle, 1960), *Uma espada e uma mulher* (*Le chevalier de Pardaillan*, B. Borderie, 1962) e *O espadachim diabólico* (*Hardi Pardaillan*, B. Borderie, 1964), todos baseados na obra de Michél Zévaco; *Os três mosqueteiros* (*Les trois mousquetaires: Les ferrets de la reine*, B. Borderie, 1961) e *Os três mosqueteiros: A vingança de Milady* (*Les trois mousquetaires: La vengeance de Milady*, B. Borderie, 1961), baseados na obra de Alexandre Dumas; assim como a trilogia dedicada às aventuras de Angélique (Borderie, 1964-1966), baseada nos populares romances de Anne e Serge Golon. Com efeito, em França, Borderie e Hunebelle foram os principais adeptos da estratégia de serialização que caracterizou o *peplum* e o *western* mediterrâneo⁴³.

Ao evocar a história e a herança cultural (literária e teatral) gaulesa, e ao privilegiar os atores e técnicos franceses, o filme de *cape et d'épée* aderia aos princípios orientadores dos acordos de coprodução estabelecidos 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 de qualidade que permitissem

43 A estes títulos, devemos juntar *O conde de Monte Cristo* (*Le comte de Monte Cristo*, C. Aumont-Lara, 1961) e *A tulipa negra* (*La tulipe noire*, C. Jacques, 1964), baseados na obra de Alexandre Dumas.

preservar, cultivar e exportar a cultura dos dois países (Palma, 2017, pp. 215-234).

A tradição gaulesa do filme de *cape et d'épée* estendeu-se até inícios do século XXI, em obras como *Cyrano de Bergerac* (J.-P. Rappeneau, 1990), *A filha de D'Artagnan* (*La fille de D'Artagnan*, B. Tavernier, 1994), *O corcunda* (*Le bossu*, Philippe de Broca, 1998), *O pacto dos lobos* (*Le pacte des loups*, C. Gans, 2001) e *Fanfan, o sedutor* (*Fanfan la Tulipe*, G. Krawczyk, 2003), que, apesar de algum sucesso, foram os últimos exemplos relevantes de um género que parece estar em vias de extinção. Quem sabe, a estreia, em 2023, de *Les trois mousquetaires: D'Artagnan* e *Les trois mousquetaires: Milady* (M. Bourboulon), um díptico baseado no imortal romance de Alexandre Dumas, protagonizado pelas vedetas transnacionais, Eva Green, Mads Mikkelsen e Vincent Cassel, possa reavivar o interesse do grande público pelo filme de *cape et d'épée*.



Imagem 13. Cartaz do filme *Os três mosqueteiros (Les trois mousquetaires: Les ferrets de la reine, B. Borderie, 1961)*. © Films Borderie / Les Films Modernes / Le Film d'Art

O *western* mediterrâneo

Tal como o *peplum*, o chamado *western spaghetti* representa um dos produtos mais emblemáticos da indústria cultural transalpina. Com perto de quinhentos filmes, produzidos durante as décadas de 1960 e 1970, uma centena dos quais foram distribuídos no mercado anglo-saxónico⁴⁴, este género desempenhou um papel decisivo na internacionalização e rentabilização das indústrias de cinema italiana e espanhola⁴⁵.

Em 1955, André Bazin definiu o *western* como “o cinema americano por excelência” (Bazin, 1992, pp. 243-253), mas na verdade este género cinematográfico nunca foi um fenómeno exclusivo dos EUA. Quando Bazin assinou o seu artigo, o *western* de Hollywood vivia um apogeu criativo, graças ao trabalho de cineastas como John Ford, Howard Hawks, Anthony Mann, Delmer Daves ou Budd Boetticher. Contudo, menos de uma década passada sobre a publicação do artigo de Bazin, o *western* de Hollywood atravessava uma profunda crise, causada pelo declínio do sistema de produção dos estúdios e pela concorrência

44 Para uma listagem detalhada dos *westerns* produzidos no sul da Europa que foram distribuídos nos EUA e no Reino Unido, consultar Fisher (2014).

45 Entendidos como filmes de aventuras, o *western spaghetti* estabeleceu uma linha de continuidade com o *peplum*, género onde Sergio Leone, Sergio Corbucci e Giorgio Ferroni demonstraram pela primeira vez o seu talento para o cinema de ação no início dos anos 1960.

dos *westerns* televisivos⁴⁶, que provocou uma carência de “produto”, em mercados internacionais como a América Latina, as Caraíbas e a Europa mediterrânea⁴⁷, territórios em que a maioria da população não tinha acesso à televisão, mas onde os *westerns* continuavam a registar enorme popularidade.

Curiosamente, a resposta para a crise do mais emblemático género cinematográfico norte-americano, surgiu na Europa mediterrânea, onde o *western* ganhou novo fôlego criativo em meados da década de 1960. Pejorativamente apelidados de *spaghetti westerns* pela crítica anglo-saxónica, para quem os *westerns* europeus careciam de legitimidade cultural, este vasto conjunto de filmes representa um dos mais influentes contributos dos géneros populares europeus para a história do cinema (Frayling, 1998, pp. 121-137).

O declínio da produção de *westerns* em Hollywood abriu uma janela de oportunidade para a indústria de cinema da Europa mediterrânea, levando produtoras italianas, como PEA – Produzione Europee Associate, Dino de Laurentis Cinematografica, Procusa, Fono Roma e Fida Cinematografica, a estabelecerem frutuosas parcerias com produtoras espanholas como P. C. Balcazar, Copercines e Estela Films ou a francesa Les Films Corona, que resultaram no ressurgimento do *western*.

46 Séries televisivas como *Bonanza* (1959-1973), *Wanted Dead or Alive* (1958-1961), *The Rifleman* (1958-1963), *Wagon Train* (1957-1965) e *Rawhide* (1959-1965) prendiam semanalmente milhões de espetadores ao pequeno ecrã, contribuindo para a crise que os estúdios de Hollywood enfrentaram durante as décadas de 1950 e 1960.

47 No final da década de 1960, o número de filmes italianos exibidos em países como Portugal, Espanha, Grécia e Turquia, já superava os americanos, em larga medida graças à enorme popularidade dos *westerns* mediterrâneos (Eleftheriotis, 2001, p. 106).



Imagem 14. Cartaz do filme *Aconteceu no Oeste* (*C'era una volta il West*, S. Leone, 1968). © Rafran Cinematografica / San Marco / Paramount Pictures

Um dos pioneiros do *western*, oriundo da Europa mediterrânea, foi o espanhol Joaquín Luis Romero Marchent, que realizou, nas áridas planícies de Almeria (e nos estúdios de Madrid), filmes como *Por um punhado de prata* (*Tres hombres buenos*, 1963) e *Minha lei é o gatilho* (*El sabor de la vengaza*, 1963), que antecederam a entrada em força dos realizadores italianos no género (Urquijo *in* Navarro, 2002, pp. 195-205). No entanto, se até meados dos anos 1960 os *westerns* europeus mantiveram uma íntima relação com a tradição de Hollywood, optando por imitar os seus modelos narrativos e formais com resultados pouco interessantes, a entrada em cena do realizador italiano Sergio Leone veio mudar para sempre a história deste género cinematográfico. Com *Por um punhado de dólares* (*Per un pugno di dollari*, 1964) e *Por mais alguns dólares* (*Per qualche dollaro in più*, 1965), produzidos em Itália e Espanha, entre o verão de 1964 e o outono de 1965, Sérgio Leone reinventou um género em declínio e abriu caminho aos seus compatriotas: Sergio Corbucci, Duccio Tessari, Giancarlo Parolini, Tonino Valerii, Giulio Petroni e Sergio Sollima, a quem se ficaram a dever os mais importantes *westerns* europeus.

Segundo Frayling, o chamado *western spaghetti* foi largamente desenvolvido por realizadores e argumentistas oriundos do sul de Itália, sendo a maioria destes filmes produzidos para o público dessa região (Frayling, 1998, p. 63). Por seu lado, Pugliese considera que as grandes comunidades de emigrantes italianos em países como EUA e Austrália contribuíram decisivamente para o seu sucesso internacional (Pugliese, 2017, p. 15), mas isso não explica a popularidade que alcançaram em países

como Portugal, Espanha, Grécia ou Marrocos, onde a comunidade italiana era bastante pequena. Na verdade, o apelo do *western spaghetti* não se deveu apenas à familiaridade do espectador com as convenções de um popular género hollywoodiano, mas também a uma sensibilidade mediterrânea, nascida das afinidades histórico-culturais partilhadas entre os povos do sul da Europa e os países da América Latina⁴⁸.

Desde a Antiguidade, os vários povos que habitam a grande bacia do Mediterrâneo (num convívio tantas vezes conflituoso) têm partilhado entre si valores culturais. A necessidade de encontrar novos territórios e o fascínio pela aventura e o desconhecido são aliás características que as antigas civilizações do Mediterrâneo legaram às nações ibéricas que levaram a cabo a expansão marítima dos séculos xv e xvi, abrindo as portas à colonização da América do Norte e à chamada “Conquista do Oeste” no século xix, epopeias que inspiraram obras como a *Odisseia* de Homero, *Os Lusíadas* de Luís Vaz de Camões e as *Leatherstocking Tales* de James Fenimore Cooper, criadores de um imaginário coletivo com raízes históricas, que a indústria de cinema desde cedo utilizou, desenvolvendo géneros como o *peplum* e o *western*. Nas palavras de Sergio Leone:

Estou convencido de que o maior escritor de *westerns* foi Homero, pois ele escreveu histórias fabulosas

48 Fator que pode explicar a popularidade destes *westerns* em países como Brasil, Argentina, Venezuela e México, onde, além da influência cultural dos colonizadores ibéricos, residiam, em meados do século xx, importantes comunidades de emigrantes italianos, espanhóis e portugueses.

sobre os feitos de heróis individuais – Aquiles, Ajax e Agamenon – que são todos protótipos dos personagens interpretados por Gary Cooper, Burt Lancaster, James Stewart e John Wayne. As histórias de Homero são as grandes narrativas mitológicas do herói individual, além de serem protótipos para todos os outros temas do faroeste – as batalhas, os conflitos pessoais, os guerreiros e suas famílias, as jornadas por vastas distâncias – criando, inadvertidamente, os primeiros *cowboys* (Leone *in* Frayling, 1998, pp. 75-76).

Maioritariamente filmados nas paisagens do sul de Espanha, em particular no deserto de Tabernas (perto de Almeria) e Hoyo de Manzanares (arredores de Madrid), cuja geografia apresentava semelhanças com as do México e de estados norte-americanos como o Texas, Novo México e Arizona, estes filmes revelam uma identidade própria que transpira nos elementos geográficos e culturais do Mediterrâneo. Com efeito, os protagonistas do *western* mediterrâneo, entre os quais atores latinos como Tomas Milian, Gian Maria Volonte, Giuliano Gemma e Mario Brega montam cavalos andaluzes (aparelhados com as típicas selas da região) e percorrem as paisagens do sul de Espanha, incluindo a pequena localidade de Los Albaricoques (perto de Almeria), com a sua arquitetura tipicamente mediterrânea de influência islâmica⁴⁹.

49 Cenário de filmagem para filmes como a “Trilogia dos dólares” de Sergio Leone ou *Tepepa* (1969).

Por outro lado, as bandas sonoras destes *westerns*, cujo grande criador foi o compositor italiano Ennio Morricone, distinguem-se da tradição sinfónica do cinema de Hollywood, através de uma sonoridade que revela as marcas da herança cultural mediterrânica, com a utilização de instrumentos musicais como bandolins, cítaras, acordeões e o marranzanu, recursos aos quais se juntava o assobio (do colaborador de Morricone, Alessandro Alessandroni), utilizado de forma melódica nas bandas sonoras de filmes tão populares como *O bom, o mau e o vilão* (1966).

Uma dos elementos desta “mediterraneidade”, que caracteriza os *westerns* produzidos no sul da Europa, reside numa herança católica, cuja iconografia marca visualmente diversos filmes, onde podemos encontrar referências à “Crucificação” ou à “Última Ceia”, como *Por um punhado de dólares* (*Per un pugno di dollari*, S. Leone, 1964), *Django* (S. Corbucci, 1966), *Django mata* (*Se sei vivo, spara*, G. Questi, 1967) ou *O regresso de Ringo* (*Il ritorno di Ringo*, D. Tessari, 1965), sendo este último uma curiosa versão da *Odisseia* de Homero, na qual o realizador filma uma longa cena em que o protagonista surge enquadrado junto à imagem de Santo António (de Lisboa e Pádua), um dos santos de maior devoção nos países do sul da Europa e na América Latina. A tradição cultural católica transpira igualmente em títulos invulgares como *Chamam-me Aleluia* (*Testa t’ammazzo, croce... sei morto – Mi chiamano Alleluja*, G. Carnimeo, 1971) e *O seu nome é Espírito Santo* (*Uomo avvisato mezzo amazzato... Parola di Spirito Santo*, G. Carnimeo, 1972).

Recheados de referências aos grandes *westerns* clássicos, os melhores *westerns* mediterrâneos revelavam uma



Imagem 15. Cartaz do filme *O regresso de Ringo* (*Il ritorno di Ringo*, D. Tessari, 1965). © Produzioni Cinematografiche Mediterranee (PCM) / Rizzoli Film / Balcázar Producciones Cinematográficas

sensibilidade pós-moderna. Contrariamente ao cinema de Hollywood, que abordava o mito do Oeste e o seu folclore, os *westerns* de Leone, Valerii ou Barboni são filmes sobre filmes, obras conscientes de uma tradição cinematográfica que estes realizadores admiravam, mas à qual não pertenciam. Na verdade, os seus filmes revelam um processo de apropriação, mas também de reinterpretação de elementos da cultura norte-americana, e não uma mera imitação de modelos culturais (Fisher, 2014, p. 11). Tal como os *westerns* germânicos, baseados na obra do escritor Karl May⁵⁰, os *westerns* mediterrâneos devem ser interpretados como manifestação de uma tradição alternativa de representação do Oeste americano (Bergfelder, 2005, p. 173). Com efeito, um dos aspetos mais interessantes desses filmes reside precisamente no modo como eles violam as convenções do *western* hollywoodiano, distinguindo-se deles pelo tratamento mais explícito da violência e pela amoralidade dos protagonistas. Na visão mediterrânea do Oeste americano, o *cowboy* clássico (tradicionalmente ao serviço da comunidade) cedeu o lugar ao caçador de prémios profissional, deixando o xerife de ser um digno representante da lei para simbolizar antes a hipocrisia e o poder corruptor das elites socioeconómicas (latifundiários e banqueiros). Assim, o herói do *western* europeu já não se define pela sua superioridade moral, mas antes pelo virtuosismo no manejo das armas e a brutalidade com que enfrenta os seus inimigos.

50 Um pequeno ciclo, que inclui uma dezena de *westerns*, coproduzidos por companhias alemãs, jugoslavas e italianas, entre 1963 e 1968.

Apesar da enorme admiração que nutriam pelo trabalho dos seus colegas norte-americanos, os realizadores e argumentistas do sul da Europa protagonizaram uma rotura com a tradição narrativa e formal do *western* de Hollywood. Filmes como *O bom, o mau e o vilão* (1966), *Django* (1966), *A morte vem a cavalo* (*Da uomo a uomo*, G. Petroni, 1967), *Gigantes em duelo* (*I giorni dell'ira*, T. Valerii, 1967) ou *Sabata* (*Ehi amico... c'è Sabata. Hai chiuso!*, G. Parolini, 1969) revolucionaram o *western*, graças a um estilo maneirista/barroco, através do qual cineastas como Leone e Parolini introduziram uma dimensão operática e um sentido de humor irónico, herdeiro da *commedia dell'arte* e, em particular, do romance picaresco, bem característico da cultura dos países mediterrâneos (De España, 2002, p. 50), especialmente da comédia italiana, espanhola e portuguesa, onde o protagonista era, frequentemente, um vigarista de baixa condição social que vivia de expedientes⁵¹, servindo de modelo a personagens como Tuco e Cuchillo, protagonizados respetivamente por Eli Wallach e Tomas Milian, em *O bom, o mau e o vilão* (1966) e *Corre, homem, corre* (*Corri uomo corri*, S. Donati, 1968).

Claramente distinta da tradição clássica de Hollywood, a *mise-en-scène* do *western* mediterrâneo substituiu as referências pictóricas norte-americanas que definiam visualmente a obra de Ford e Hawks (em particular Frederic Remington e Charles M. Russell) por um estilo de composição e iluminação herdeiro da grande pintura

51 Um personagem-tipo, magnificamente interpretado por atores como Totò e Vitorio Gassman em Itália, ou António Silva e Vasco Santana em Portugal.

renascentista e barroca, graças ao talento de diretores de fotografia como Tonino Delli Colli. Segundo Pugliese, em *Aconteceu no Oeste (C'era una volta il West, S. Leone, 1968)*, Leone revela a influência do pintor espanhol Diego Velázquez, cuja obra-prima, “Las Meninas”, o realizador admirou longamente, aquando da sua visita ao Museu do Prado (Pugliese, 2017, p. 54).

Uma das características que distinguem o *western* mediterrâneo da produção norte-americana era a ênfase colocada na violência física, sexual e psicológica das suas histórias⁵², elemento que os realizadores enfatizavam através da utilização da música, um dos elementos formais que mais contribuiu para a originalidade (e popularidade) do *western* mediterrâneo. Com efeito, as inovadoras bandas sonoras compostas por artistas como Ennio Morricone, Riz Ortolani, Bruno Nicolai ou Luis Bacalov pontuam fortemente a ação e, ao tornar o espetador consciente do seu efeito dramático, rompem o efeito de transparência do cinema clássico.

Aliadas às inovadoras texturas musicais de Morricone ou Ortolani, surgiam com frequência os *opening titles* animados em *rotoscope*, cuja estética Pop Art revela a influência do trabalho de Maurice Binder em filmes britânicos como *007 – Agente Secreto (Dr. No, T. Young, 1962)* e *A sombra de uma fraude (The Running Man, C. Reed, 1963)*, um dos elementos que contribuiu para uma certa “modernidade” de estilo, que explica o sucesso internacional de vários desses filmes.

52 Elementos que motivaram a intervenção da censura portuguesa em vários *westerns* (Morais, 2017).

Um outro elemento característico dos *westerns* de Leone, Parolini e Corbucci, igualmente revelador da influência dos filmes da série 007, é o seu fetichismo pelos mais diversos tipos de armas (pistolas, espingardas e metralhadoras), que assumem um papel central na *mise-en-scène*, excedendo a sua função narrativa. Escolhidos pelas suas qualidades visuais, esses objetos constituíam pontos de referência, numa montagem que, ao contrário do estilo clássico americano, não dependia da lógica do ponto de vista dos protagonistas (Eleftheriotis, 2001, pp. 122-123).

Contemporâneos da guerra do Vietnam, dos conflitos coloniais africanos e do movimento de guerrilha liderado por Ernesto “Che” Guevara, os *westerns* mediterrâneos não deixaram de refletir a complexa realidade social e política da década de 1960. Filmes como *O mercenário* (*Quien sabe?*, D. Damiani, 1966), *O grande pistoleiro* (*La resa dei conti*, S. Sollima, 1966), *Face a face* (*Faccia a faccia*, S. Sollima, 1967), *Os assassinos também choram* (*Requiescant*, C. Lizzani, 1967), *Corre, homem, corre* (1968), *Pistoleiro profissional* (*Il Mercenário*, S. Corbucci, 1968), *Tepepa* (S. Leone, 1969) e *Aguenta-te, canalha!* (*Giù la testa*, S. Leone, 1971) utilizam a revolução mexicana e a relação entre o camponês revolucionário e o *gringo* mercenário, como alegoria da relação dos EUA e potências europeias com as nações (e povos) do chamado “terceiro mundo”, utilizando como protagonistas atores latinos, como o cubano Tomás Milián, o sueco de origem colombiana Lou Castel e os italianos Franco Nero e Gian Maria Volonté, que contribuiriam para uma maior identificação do público com os personagens, como o camponês “Cuchillo”, o rebelde “Chuncho” e o revolu-

cionário “Tepepa”, paradigmas de uma representação sociocultural, bem distinta do folclore norte-americano veiculado pelos *westerns* clássicos de Hollywood.

Com efeito, durante os anos 1960, um conjunto de realizadores e argumentistas, com convicções políticas de esquerda, em particular Sergio Sollima, Damiano Damiani, Carlo Lizzani e Giulio Petroni⁵³, introduziram uma nova consciência política no *western*, subvertendo o subtexto ideológico deste gênero, ao representar de modo crítico, e até paródico, a burguesia capitalista, a hierarquia católica e os agentes da lei (quase sempre ao serviço dos ricos e poderosos), numa crítica implícita ao chamado “Manifest Destiny”, que serviu de base ideológica à Conquista do Oeste. Deste modo, a figura do índio, como ameaça à comunidade branca, é inexistente no *western* mediterrâneo, dando essa personagem lugar aos *peones* (os camponeses e trabalhadores rurais mexicanos), representados como as grandes vítimas de um sistema político e socioeconómico que perpetuava as desigualdades e oprimia largas camadas da população – estabelecendo um paralelismo com a situação de pobreza e exploração laboral em que viviam muitos espetadores – e assumindo particular relevância em países como Brasil, Argentina, Portugal, Espanha e Grécia, onde os regimes ditatoriais proibiam a exibição de filmes assumidamente políticos como *Z (Z – A orgia do poder*, Costa-Gravas, 1969) ou *A Batalha de*

53 Damiani e Lizzani integraram a resistência antifascista em Itália, durante a II Guerra Mundial, e militaram no Partido Comunista Italiano. Não foi por mero acaso que Pier Paolo Pasolini participou como ator em *Os assassinos também choram* (1967), um *western* realizado pelo seu amigo Carlo Lizzani.



Imagem 16. Cartaz do filme *O mercenário* (*Quien sabe?*, D. Damiani, 1966).
© M. C. M.

Argel (*La battaglia di Argeli*, G. Pontecorvo, 1966) e *Queimada* (G. Pontecorvo, 1969)⁵⁴.

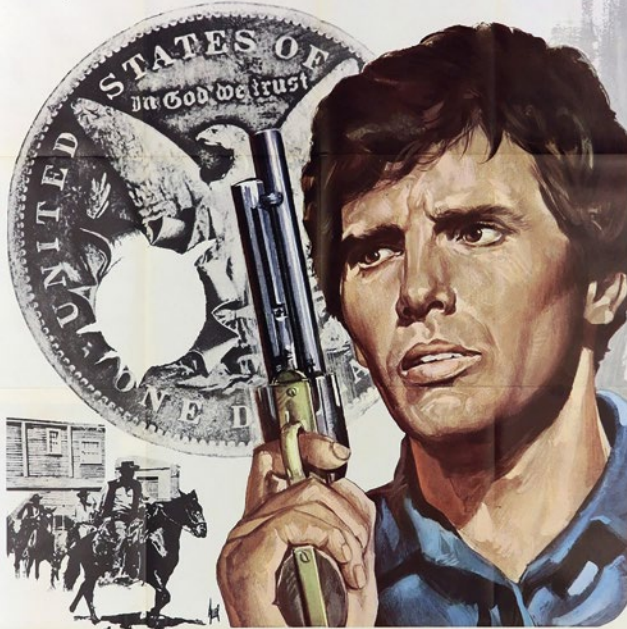
Após a saturação de mercado verificada no final dos anos 1960, o *western* mediterrâneo entrou inevitavelmente em declínio, com o ciclo de paródias lançado pelo célebre *Trinitá, o cowboy insolente* (*Lo chiamavano Trinità...*, E. Barbonni, 1971), de Enzo Barbonni, sendo substituído pelo filme policial, que desde então representa o principal modelo genérico do cinema de ação.

A popularidade do chamado *western spaghetti* ultrapassou largamente a Europa e o mercado latino-americano, registando um sucesso significativo nos EUA, onde exerceu influência significativa no cinema de Hollywood. Com efeito, o impacto provocado pelos filmes de Sergio Leone, Sergio Corbucci e Gianfranco Parolini renovou o interesse do público e, conseqüentemente, dos produtores norte-americanos pelo *western*. Desse modo, filmes como *À sombra da força* (*Hang 'em high*, T. Post, 1968), *O preço de 5 jogadores* (*5 card stud*, H. Hathaway, 1968), *A quadrilha selvagem* (*The wild bunch*, S. Peckinpah, 1969), *Barquero* (G. Douglas, 1970), *Os abutres têm fome* (*Two mules for sister Sara*, D. Siegel, 1970), *Canhões para Córdoba* (*Cannon for Cordoba*, P. Wendkos, 1970), *O tesouro de El Condor* (*El Condor*, J. Guillermin, 1970), *No rastro da morte* (*Catlow*, S. Wanamaker, 1971) e *O pistoleiro solitário* (*High plain drifter*, C. Eastwood, 1973) revelam a influência dos

54 Prova de que estes *westerns* não eram apenas inócuos filmes de *cowboys* é o facto de, em Portugal, *Face a face* (1967) e *O grande pistoleiro* (1966), ambos de Sergio Sollima, só terem sido exibidos após o derrube da Ditadura, em 25 de Abril de 1974.

DISTRIBUZIONE
VIFA
FILM

GIULIANO GEMMA



UN DOLLARO BUCATO

EVELYN STEWART • PETER CROSS

JOHN MACE DOWELLAS - FRANK FROELI - TUD ALTMAYER - MAX BEAN - ANDREW SCOTT - NICHOLAS ST. JOHN
HENRY REEVES - FRANK CUSTON - JOHN MARTIN - PETER SOUTHERS - BENNY FROBER

REGIA DI **KELVIN JAKSON PAGET**

COLORE BELLA **TECHNOSPES**

COPYRIGHTED BY FRANKLIN FROED ROMA DORICA FILM EXPLORER FILM ROMA LES FILMS CORDONA PIRELLI

Imagem 17. Cartaz do filme *Um dólar furado* (*Un dollaro bucato*, G. Ferroni, 1965). © Adriatica Film / Dorica Film / Explorer Film '58

westerns mediterrâneos no tratamento das situações, no cinismo e na ambiguidade moral dos protagonistas, na exibição da violência e na *mise-en-scène*, que, por vezes, integra as paisagens áridas de Almeria, e alguns atores norte-americanos que o público identificava com o chamado *western spaghetti*.

Inicialmente desvalorizados pela crítica cinematográfica, que encarou os *westerns* produzidos na Europa mediterrânea como uma mera adulteração do mais emblemático género hollywoodiano, esses filmes constituíram na verdade uma resposta à estagnação do *western* norte-americano e representam um dos raros momentos em que a indústria de cinema europeia foi capaz de concorrer com os estúdios de Hollywood, desafiando a posição hegemónica que estes ocupavam no mercado internacional (Eleftheriotis, 2011, p. 106), precisamente através de uma reflexão sobre as suas estruturas de representação e um questionamento dos valores ideológicos do cinema clássico de Hollywood.

Resultado direto da estratégia de coprodução implementada por Itália, França e Espanha, o chamado *western spaghetti* representou um género eminentemente transnacional e intrinsecamente pós-moderno (Manzoli, 2015, p. 136), no qual cineastas como Leone, Corbucci e Sollima souberam reinventar um género intimamente associado com o cinema de Hollywood, transformando-o numa expressão da cultura de massas da Europa Mediterrânea, cujo sucesso internacional e o impacto no cinema norte-americano nunca mais foi igualado.

Em pleno século XXI, a influência dos *westerns* de Leone, Corbucci e Parolini, é evidente em filmes como *Era uma vez no México* (*Once upon a time in Mexico*, R.

sabata-

**THE MAN WITH GUNSIGHT EYES
COMES TO KILL!**



An ALBERTO GRIMALDI Production

LEE VAN CLEEF

WILLIAM BERGER

"sabata"

with PEDRO SANCHEZ · NICK JORDAN · LINDA VERAS · FRANCO RESSELL · ANTHONY GRADWELL

with ROBERT HUNDAR and with GIANNI RIZZO · Story and Screenplay by RENATO IZZO and GIANFRANCO PAROLINI · Directed by FRANK KRAMER

TECHNICOLOR® TECHNISCOPÉ™

GP GRUPPO EDITORIALE L'ESPRESSO

United Artists
International
Performance Corporation

Copyright © 1969 United Artists Corporation

707241

Imagem 18. Cartaz do filme *Sabata* (*Ehi amico... c'è Sabata. Hai chiuso!*, G. Parolini, 1969). © Produzioni Europee Associate (PEA)

Rodriguez, 2003), *Machete* (R. Rodriguez, 2010), *Django libertado* (*Django unchained*, Q. Tarantino, 2009) e *Os oito odiados* (*The hateful eight*, Q. Tarantino, 2015), cujos realizadores não escondem a sua paixão pelos géneros populares da Europa mediterrânea.

O filme policial e de suspense

Sem dúvida um dos gêneros maiores da história do cinema, o filme policial foi evoluindo ao longo do século xx, dando origem a subgêneros como o filme de gangsters, o *film noir*, o filme de investigação policial e os chamados *capér movies* (filmes de assaltos). Ao contrário do *western*, o filme policial e o *thriller* criminal posicionam a narrativa num período contemporâneo, decorrendo em cenários urbanos e com personagens que se movem no meio do crime. As suas origens remontam a obras como *The Musketeers of Pig Alley* (D. W. Griffith, 1912), *Regeneração* (*Regeneration*, R. Walsh, 1915) e *Fantômas* (L. Feuillade, 1914-1915), mas, apesar do êxito alcançado pelo seriado francês, foi o cinema norte-americano que dominou o gênero, determinando toda a evolução posterior até ao início da II Guerra Mundial.

A eclosão do chamado *film noir*⁵⁵, durante e imediatamente após o conflito, foi, no entanto, profundamente devedora da influência exercida pelos muitos profissionais da indústria de cinema europeia que procuraram refúgio da ocupação nazi em Hollywood. Assim, para além do contributo (geralmente reconhecido) de cineas-

55 Importa referir que o próprio termo *film noir*, foi cunhado e disseminado, pela crítica francesa do pós-guerra, para definir um conjunto de filmes hollywoodianos sobre o mundo do crime.

tas e diretores de fotografia germânicos como Fritz Lang e Robert Siodmak, o *film noir* bebeu igualmente inspiração no chamado realismo poético francês, em particular filmes-chave como *A cadela* (*La chienne*, J. Renoir, 1931), *Pépé le Moko* (J. Duvivier, 1937), *Foi uma mulher que o perdeu* (*Le jour se lève*, M. Carné, 1939) e *A fera humana* (*La bête humaine*, J. Renoir, 1938), que viriam a ser alvo de remakes hollywoodianos, mais ou menos assumidos, como *O fugitivo desceu à cidade* (*Algiers*, J. Cromwell, 1939), *Almas perversas* (*Scarlet Street*, F. Lang, 1945) e *Desejo humano* (*Human desire*, F. Lang, 1954).

Tal como noutros géneros cinematográficos, as raízes do *film noir* encontram-se na literatura. Alguns investigadores identificaram no romance naturalista do século XIX uma das principais influências do filme negro franco-italiano, como facilmente se percebe ao analisar *Aquela loira* (*Casque d'or*, J. Becker, 1952) ou *Teresa Raquin* (*Thérèse Raquin*, M. Carné, 1953), este último adaptado da obra de Émile Zola. Foi, contudo, na ficção policial francesa do século XX, profundamente influenciada pela *pulp fiction* norte-americana, mas também na obra do belga Georges Simenon, que o filme policial bebeu inspiração. Com efeito, podemos identificar uma importante relação entre a indústria cinematográfica e a indústria editorial gaulesa, em particular a editora Gallimard, em cuja coleção *série noire* (iniciada em 1945) foram publicadas muitas das novelas policiais que os produtores franceses adaptaram ao cinema durante as décadas de 1950, 1960 e 1970.

Dada a pluralidade de influências culturais que estão na origem do *film noir*, e sua influência em diversas cine-

matografias⁵⁶, podemos afirmar que se trata de um gênero por natureza transnacional (e transmediático), que foi adotado pelas indústrias de cinema gaulesa e transalpina, para criar o *polar* (designação gaulesa para um vasto conjunto de filmes sobre o mundo do crime). Com efeito, em meados da década de 1950, coincidindo com o declínio do *film noir* americano (bastante popular em França e Itália), cineastas como Jacques Becker, Henri-Georges Clouzot, Jules Dassin, Henry Decoin, Julien Duvivier e Gilles Grangier utilizaram o estilo *noir* em vários filmes sobre o mundo do crime, como *O último golpe* (*Touchez pas au grisbi*, J. Becker, 1954), *As diabólicas* (*Les diaboliques*, H. G. Clouzot, 1955), *Rififi* (*Du rififi chez les hommes*, J. Dassin, 1955), *Caça aos traficantes* (*Razzia sur la chnouf*, H. Decoin, 1955), *Um caso diabólico* (*Voici le temps des assassins*, J. Duvivier, 1956) ou *Gangsters de Paris* (*Le rouge est mis*, G. Grangier, 1957).

Com maior ou menor influência estilística do *film noir* norte-americano, o filme policial e de suspense assumiu grande preponderância na dinâmica da indústria de cinema francesa, até meados dos anos 1970⁵⁷, graças ao trabalho de realizadores como René Clément, Jean-Pierre Melville, Henry Verneuil, Claude Chabrol, George Lautner e Jacques Deray, que souberam tirar o melhor partido dos carismáticos Jean Gabin, Lino Ventura, Alain Delon, Jean Paul Belmondo e Maurice Ronet, atores que desenvolveram grande parte das suas carreiras em filmes

56 Podemos constatar a produção deste gênero de filmes em França, Itália, Espanha, Reino Unido, Escandinávia, e na Ásia.

57 Entre finais dos anos 1950 e o início dos anos 1970, o filme policial francês representou quase 25% da produção gaulesa (Spicer, 2007, p. 42).

policiais e de suspense. Com efeito, Ronet, Ventura e Delon foram projetados para o sucesso graças a três filmes fundamentais: *Fim de semana no ascensor* (*Ascenseur pour l'échafaud*, L. Malle, 1958), *Contra todos os riscos* (*Classe tous risques*, C. Sautet, 1960) e *À luz do sol* (*Plein soleil*, R. Clément, 1960).

O trabalho de René Clément testemunha a vitalidade dos gêneros populares e a importância dos convênios de coprodução estabelecidos entre França e Itália. Tendo alcançado notoriedade com os premiados *A batalha dos trilhos* (*La bataille du rail*, 1946) e *Brincadeiras proibidas* (*Jeux interdits*, 1952), dois relatos sobre os traumas da guerra, o cineasta participou em diversas coproduções, sendo de destacar quatro filmes de suspense, nos quais revela a influência de Alfred Hitchcock: *À luz do sol* (1960), *Os felinos* (*Les felins*, 1964), *O passageiro da chuva* (*Le passager de la pluie*, 1970) e *Uma casa à sombra das árvores* (*La maison sous les arbres*, 1971).

Tal como René Clément, Claude Chabrol também foi influenciado por Hitchcock, mas talvez ainda mais por Fritz Lang. Os seus filmes estabelecem uma ponte entre o cinema popular e o filme de autor. Na verdade, tal como Hitchcock e Lang, o cineasta francês soube trabalhar dentro das convenções flexíveis do filme policial e de suspense, apresentando uma visão pessoal das relações humanas, com um olhar irônico sobre as traições conjugais, em filmes como *Champanhe escandaloso* (*Le scandale*, 1967) ou *A mulher infiel* (*La femme infidèle*, 1969).

Durante a década de 1960, Jean-Pierre Melville levou o *polar* ao auge da estilização maneirista. Em filmes como *O denunciante* (*Le doulos*, 1962), *O segundo*



Imagem 19. Lino Ventura, Jean Gabin e Jeanne Moreau em *O último golpe* (*Touchez pas au grisbi*, J. Becker, 1954). ©Del Duca Films / Antares Produzione Cinematografica

fôlego (*Le deuxième souffle*, 1966), *O ofício de matar* (*Le samourai*, 1967) ou *Cai a noite sobre a cidade* (*Un flic*, 1972), o cineasta demonstra a sua admiração pelo cinema de Hollywood, ao incluir referências a clássicos do *film noir*, como *Aluga-se esta arma* (*This gun for hire*, F. Tuttle, 1942) e *Assassinos* (*The killers*, R. Siodmak, 1946), numa *mise-en-scène* que se distingue pelo rigor colocado no trabalho de atores e na utilização da iconografia do género.

Outros realizadores, como Henry Verneuil, Jacques Deray e José Giovanni contribuíram com alguns dos maiores sucessos do filme policial e de suspense. *Assalto ao casino* (*Mélodie en sous-sol*, H. Verneuil, 1963), *A piscina* (*La piscine*, J. Deray, 1969), *Último domicílio conhecido* (*Dernier domicile connu*, J. Giovanni, 1968), ou *O golpe* (*Le casse*, H. Verneuil, 1971) revelam a competência absoluta destes contadores de histórias, capazes de tirar o melhor partido de uma estrutura industrial, altamente especializada na produção deste género de filmes⁵⁸.

O filme policial francês demonstra que o *film noir* constitui um fenómeno transnacional, produto de um complexo processo de adaptação e assimilação, que permite entender melhor as complexas relações que se estabelecem entre cinemas nacionais e fenómenos internacionais. O mesmo sucedeu com o filme policial produzido nos estúdios de Roma, durante os anos 1970.

Ao contrário de França, em Itália, só no início da década de 1970, o filme policial assumiu uma impor-

58 A importância deste género no cinema europeu dos anos 1960 levou inclusive François Truffaut a realizar *A sereia do Mississipi* (*La sirène du Mississipi*, 1969).

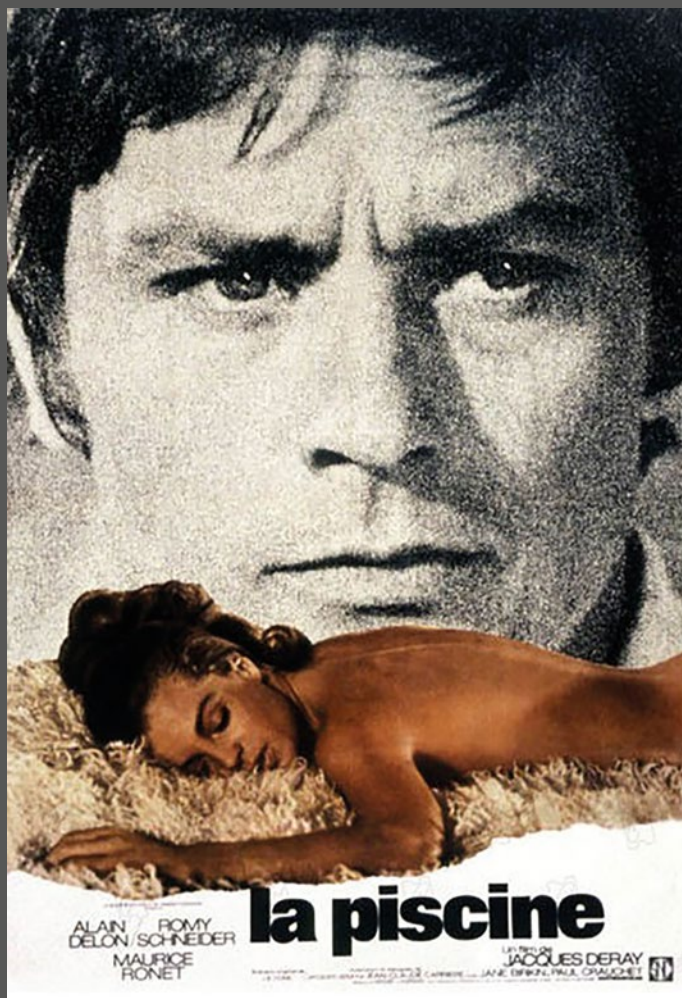


Imagem 20. Cartaz do filme *A piscina* (*La piscine*, J. Deray, 1969). © Société Nouvelle de Cinématographie (SNC) / Tritone Cinematografica

tância fundamental na estratégia de produção das companhias transalpinas. O florescimento do filme policial italiano (*poliziotteschi*) surgiu como uma resposta da indústria ao sucesso de produções norte-americanas como *Os incorruptíveis contra a droga* (*The French connection*, W. Friedkin, 1971), *A fúria da razão* (*Dirty Harry*, D. Siegel, 1971), *O padrinho* (*The Godfather*, F. F. Coppola, 1972), *Serpico* (S. Lumet, 1973) e *O justiceiro da noite* (*Death wish*, M. Winner, 1974), mas é igualmente produto de um contexto social e político conturbado, os chamados “anos de chumbo”, em que o país enfrentou uma grave onda de violência e corrupção, gerada pelo crime organizado, paralelamente a uma escalada da confrontação política, conduzida pelas Brigadas Vermelhas, que culminou no assassinato do Ex-Primeiro-Ministro Aldo Moro, em 1978. É neste contexto que emerge o filme de investigação policial, destacando-se o trabalho de Carlo Lizzani, Damiano Damiani e Francesco Rosi, realizadores de esquerda, que denunciaram a corrupção política e económica da sociedade italiana em *Bandidos em Milão* (*Banditi a Milano*, C. Lizzani, 1968), *O dia da vergonha* (*Il giorno della civetta*, D. Damiani, 1969), *O caso Mattei* (*Il caso Mattei*, F. Rosi, 1972), *Porque se mata um magistrado* (*Perché si uccide un magistrato*, D. Damiani, 1975) e *Cadáveres incómodos* (*Cadaveri eccellenti*, F. Rosi, 1975).

No entanto, o *poliziotteschi* funcionou, acima de tudo, como uma variante do género filme policial de ação, que veio substituir o esgotado *western spaghetti*, na dinâmica de produção da indústria transalpina. Tal como sucedeu nos EUA, o filme policial deste período reutilizou fórmu-

las narrativas do *western*⁵⁹, como a figura do justiceiro solitário, aliadas ao tratamento explícito da violência (introduzido pelo chamado *western spaghetti*), e adaptou-os à realidade sociocultural contemporânea. Com efeito, a maioria dos *poliziotteschi* foram protagonizados por atores que o público identificava com o *western* mediterrâneo, casos de Franco Nero, Gianni Garko, Fabio Testi e Tomas Milian. Tal como nos *westerns*, contracenaram invariavelmente com atores oriundos do cinema de Hollywood, como Henry Silva, Richard Conte, John Saxon, Woody Strode, Jack Palance e Martin Balsam.

Em menos de uma década, especialistas do cinema de ação como Sergio Sollima, Fernando Di Leo, Umberto Lenzi e Enzo G. Castellari assinaram mais de uma centena de filmes policiais (ou temática criminal), entre os quais títulos de culto como *Cidade violenta* (*Città violenta*, S. Sollima, 1970), *Calibre 9* (*Milano calibre 9*, F. Di Leo, 1972), *O vingador anónimo* (*Il cittadino si ribella*, E. G. Castellari, 1974), *Roma à mão armada* (*Roma a mano armata*, U. Lenzi, 1976) e *Il boss* (F. Di Leo, 1973), que aproveitaram comercialmente o apetite do público internacional por filmes de ação que refletissem a realidade social e urbana deste período.⁶⁰

Produzidos com rapidez, eficácia e inegável modéstia de recursos, os filmes policiais italianos da década de

59 A maioria dos policiais italianos foram protagonizados por atores que o público identificava com o *western* mediterrâneo, casos de Franco Nero, Gianni Garko, Fabio Testi e Tomas Milian, mas, assim como nos *westerns*, estes contracenaram com diversos atores oriundos do cinema de Hollywood, como Henry Silva, Richard Conte, John Saxon, Woody Strode, Jack Palance e Martin Balsam.

60 A maioria dos *poliziotteschi* que foram distribuídos em Portugal estrearam após a Revolução do 25 de Abril de 1974.

1970 responderam à preocupação do grande público com a violência, o crime organizado e a corrupção política, denotando, contudo, uma descrença nas instituições que deveriam garantir a segurança dos cidadãos e, tal como nos filmes norte-americanos, uma ambiguidade moral na justificação da violência exercida pelos policiais ou cidadãos “justiceiros”.

Partindo de uma realidade nacional, os filmes policiais italianos assimilaram o modelo do filme policial norte-americano e, deste modo, ao longo da década de 1970, assumiram uma dimensão transnacional, que lhes permitiu encontrar um público significativo, em diversos países.

MINO LOY E LUCIANO MARTINO PRESENTANO
MAURIZIO MERLI E ARTHUR KENNEDY.



ROMA A MANO ARMATA

GIAMPIERO ALBERTINI • IVAN RASSIMOV • BIAGIO PELLIGRA • ALDO BARBERITO
STEFANO PATRIZI • LUCIANO PIGOZZI

CON **MARIA ROSARIA OMAGGIO**

E CON **TOMAS MILIAN** nel ruolo de
"IL GOBBO"

REGIA DI **UMBERTO LENZI**

UNA CO-PRODUZIONE
DANIA FILM • MEDUSA DISTRIBUZIONE
NATIONAL CINEMATOGRAFICA
COLORE DELLA TECHNOSPES s.p.a.



Arca di Galileo 90%

REGISTRATO

SOLESTAMP Roma

Imagem 21. Cartaz do filme *Roma à mão armada* (*Roma a mano armata*, U. Lenzi, 1976). © Dania Film / Medusa Distribuzione / National Cinematografica

PARTE 3
ESTUDOS DE CASO



Imagem 22. Julien Duvivier

Julien Duvivier e o caso *Dom Camilo* (1952-1953)

Julien Duvivier foi um dos primeiros realizadores, oriundos da Europa mediterrânea, a desenvolver uma carreira internacional. Ao longo de 40 anos, o cineasta gaulês realizou um variado conjunto de filmes que testemunham as profundas alterações tecnológicas e culturais que moldaram o cinema, entre as décadas de 1920 e 1960. Com efeito, Duvivier fez a sua aprendizagem nos últimos anos do cinema silencioso. Como assistente de Louis Feuillade e Marcel L'Herbier, viveu a transição para o sonoro e o nascimento do cinema clássico francês, transformando-se numa das principais figuras do realismo poético (juntamente com Jean Renoir e Marcel Carné).

Ainda que a maior parte da sua obra tenha sido filmada nos estúdios de Paris, durante a década de 1930, trabalhou também na Alemanha e nos estúdios de Praga (antiga Checoslováquia), tendo sido convidado para trabalhar em Hollywood em 1938, onde realizou cinco filmes durante a II Guerra Mundial: *Lydia* (1941), *Seis destinos* (*Tales of Manhattan*, 1942), *Os mistérios da vida* (*Flesh and Fantasy*, 1943), *O impostor* (*The impostor*, 1944) e *Destino de fé* (*Destiny*, 1944). Em finais de 1945, regressou à Europa e, nos difíceis anos

do pós-guerra⁶¹, participou na recuperação da indústria e no grande processo de internacionalização do cinema francês, que se verificou nos anos 1950, graças aos acordos de coprodução assinados com Itália, Espanha e RFA.

Nos seus filmes, Duvivier filmou destinos exóticos, como o norte do Quebec, em *Marie Chapdelaine* (1934), Marrocos e o seu deserto em *Os cinco cavalheiros malditos* (*Les cinq gentlemen maudits*, 1931), e A bandeira (*La bandera*, 1935), o casbah argelino em *Pépé le Moko* (1937), mas, também, fascinantes metrópoles, como Nova Iorque, em *Seis destinos* (*Tales of Manhattan*, 1942), Berlim em *Alô Paris, daqui Berlim!* (*Allo Berlin? Ici Paris!*, 1932), Sevilha em *A mulher e o fantoche* (*La femme et le pantin*, 1958) e, como não poderia deixar de ser, a “cidade luz” em *Sob o céu de Paris* (*Sous le ciel de Paris*, 1951).

Ao longo de quatro décadas, Duvivier trabalhou com vedetas internacionais, como Jean Gabin, Vivien Leigh, Edward G. Robison, Joseph Cotten, Charles Boyer, Ginger Rogers, Fernandel, Brigitte Bardot, Charles Aznavour e Alain Delon, que contribuíram também para a dimensão transnacional dos respetivos filmes, três dos quais foram alvo de remakes norte-americanos: *Pépé le Moko* esteve na origem de *O fugitivo desceu à cidade* (*Algiers*, J. Cromwell, 1939); *Um carné de baile* (*Un carnet de bal*, 1937) deu origem a *Lydia* (1941), filmado pelo próprio

61 Em 1947, filmou para o célebre produtor inglês, Alexandre Korda, uma versão de *Anna Karenina*, protagonizada por Vivien Leigh. Segundo Charles Drazin, o impacto de Duvivier no cinema britânico, pode ser constatado em filmes como *A casa cercada* (*Odd man out*, C. Reed, 1947) e *O ídolo caído* (*The Fallen Idol*, C. Reed, 1948), que revelam a influência que este exerceu no cineasta Carol Reed (Drazin, 2011, pp. 110-111).

Duvivier em Hollywood; e *Feriado em Paris* (*La fête à Henriette*, 1952), em que se baseou *Quando Paris delira* (*Paris when it sizzles*, R. Quine, 1964), protagonizado por William Holden e Audrey Hepburn.

Admirado pela sua competência, profissionalismo e capacidade técnica, Duvivier foi, acima de tudo, um grande contador de histórias. Obras como *Sob o céu de Paris* (1951), *Um caso diabólico* (*Voici le temps des assassins*, 1956), *O paraíso das damas* (*Pot-Bouille*, 1957), *Um de nós foi traidor* (*Marie-Octobre*, 1959) e *Febre de dinheiro* (*Chair de poule*, 1963) podem ter sido irrelevantes exercícios de “cinéma de papá” para Truffaut e Godard, mas, para o grande público, esses filmes tornaram-se “clássicos” do cinema francês. Na verdade, o próprio Truffaut não terá escapado à influência de Duvivier, cujo clássico *O ruivo* (*Poil de carotte*, 1932) inspirou, na opinião de Charles Drazin, *Os quatrocentos golpes* (*Les quatre cents coups*, F. Truffaut, 1959) (Drazin, 2011, p. 312).

Entre os maiores sucessos da carreira de Julien Duvivier, destacam-se duas das mais populares comédias do pós-guerra: *Dom Camilo* (*Don Camillo*, 1952) e *O regresso de Dom Camilo* (*Il ritorno di Don Camillo*, 1953), que cativaram plateias em diversos países europeus e latino-americanos, comprovando a viabilidade das parcerias de coprodução entre a França e a Itália.

A ação desses filmes decorre nos primeiros anos do pós-guerra, numa pequena vila italiana do vale do rio Pó, e narra os conflitos que surgem entre o padre católico Dom Camilo e o prefeito comunista Peppone, personagens que representam duas faces da Itália (e de muitos outros países) no início dos anos 1950, divididos num conflito ideológico entre as forças políticas cristãs e con-

servadoras, e os comunistas, supostamente progressistas. Tratada de forma humorística, a complexa relação que se estabelece entre os personagens ilustra as diferentes visões do mundo e da sociedade, que se confrontam no início da Guerra Fria. Na opinião de Pierre Billard, esses filmes dizem-nos mais sobre a realidade italiana do que a maioria dos filmes neorrealistas (Billard, 1995, p. 613).

Dom Camilo (1952) e *O regresso de Dom Camilo* (*Il ritorno di Don Camillo*, 1953) testemunham a sensibilidade católica do realizador, o primeiro gaulês a filmar na Terra Santa, nomeadamente, *O milagre de Gethsemani* (*L'agonie de Jérusalem*, 1927), e em cuja filmografia encontramos filmes religiosos como *O milagre de Lourdes* (*La tragédie de Lourdes*, 1924) e *Golgotha* (1935). Ao contrário dos três últimos filmes da série⁶², realizados por Carmine Gallone e Luigi Comencini, os dois filmes, assinados por Duvivier vão mais além da relação de amizade/conflito entre o padre D. Camilo e o Presidente da Câmara comunista, Peppone, e colocam no centro da história a amizade mística que se estabelece entre Dom Camilo e Jesus, cuja presença física é simbolizada na imagem do Cristo, com a qual o padre conversa na sua igreja, e a mesma que carrega às costas (durante um nevão) em *O regresso de Dom Camilo* (1953), símbolo de um calvário pessoal que culmina no seguinte diálogo:

62 *Dom Camilo e as eleições* (*Don Camillo e l'onorevole Peppone*, C. Gallone, 1955) estreou em abril de 1957 em Portugal; *Dom Camilo, monsenhor* (*Don Camillo monsignore... ma non troppo*, C. Gallone, 1961) e *Dom Camilo na Rússia* (*Il compagno Don Camillo*, L. Comencini, 1965).



Imagem 23. Fernandel e Gino Cervi em *Dom Camilo* (*Don Camillo*, J. Du-
vivier, 1952). © Produzione Film Giuseppe Amato / Rizzoli Editore / Fran-
cinex

D. Camilo: *É tão pesada a tua cruz, Senhor...*

Imagem de Jesus: *Eu sei, meu filho*

D. Camilo: *Senhor, é a tua voz que fala comigo?*

Imagem de Jesus: *Nunca deixei de falar contigo, mas tu não escutavas, pois tinhas os ouvidos tapados pelo orgulho e pela raiva.*

Nos conturbados anos do pós-guerra, a sensibilidade cristã que caracteriza e claramente distingue estas comédias populares, representou um elemento fundamental para o enorme apelo suscitado por estas histórias que, partindo de uma realidade nacional, exprimiam as preocupações de um público transnacional⁶³. Com efeito, são as afinidades linguísticas, culturais e religiosas, que explicam a popularidade da série *Dom Camilo*, nos países da Europa mediterrânea, e da América Latina, onde a igreja católica exercia enorme influência na organização da sociedade. Por outro lado, o sucesso que registaram no Reino Unido, na ex-RFA ou nos países escandinavos parece ter residido, em particular, numa preocupação comum, partilhada por milhões de espetadores em muitos países da Europa Ocidental – o poder ameaçador da União Soviética e os conflitos políticos e sociais gerados pela Guerra Fria.

Dom Camilo (*Don Camillo*, J. Duvivier, 1952) e *O regresso de Dom Camilo* (1953) são muito mais do que simples comédias de costumes, pois estabelecem uma relação direta com um ciclo de filmes religiosos, produ-

63 Nesse sentido, o conceito de “transnacionalismo afinitivo”, proposto por Mette Hjort, é particularmente útil para compreender o sucesso destes filmes (Hjort, 2010, p. 17).



Imagem 24. Fernandel em *Dom Camilo* (*Don Camillo*, J. Duvivier, 1952). ©
Produzione Film Giuseppe Amato / Rizzoli Editore / Francinex

zidos durante os anos 1950. Paralelamente ao ciclo de épicos bíblicos, oriundos dos estúdios de Hollywood, realizadores como Robert Bresson, Rafael Gil, Ignacio Iquino e Jean-Pierre Melville assinaram obras como *Diário de um pároco de aldeia* (*Journal d'un curé de champagne*, R. Bresson, 1951), *Nossa Senhora de Fátima* (*La Señora de Fátima*, R. Gil, 1952), *O Judas* (*El Judas*, I. Iquino, 1952) e *Amor proibido* (*Léon Morin, prêtre*, J. P. Melville, 1960).

Com efeito, um dos grandes sucessos do cinema espanhol, nos anos 1950, foi *Marcelino, pão e vinho* (*Marcelino, pan y vino*, L. Vajda, 1955), realizado pelo húngaro Ladislao Vajda. Tal como Dom Camilo, o protagonista deste filme, um menino órfão que vive num convento, também conversa com uma imagem de Cristo Crucificado. Contudo, um dia o milagre acontece, e a imagem ganha vida... Jesus pergunta: “Sabes quem sou, Marcelino?”, ao que o menino responde: “Sim, Senhor, és Deus!”.

Marcelino, pão e vinho (1955), uma obra que reflete sobre os caminhos da fé, registou enorme popularidade em nações de maioria católica, como Portugal, Itália, França, Bélgica, Áustria, Brasil e Argentina. O sucesso internacional deste filme, que venceu o Urso de Ouro no Festival de Berlim, deveu-se, naturalmente, ao talento do seu realizador e do jovem ator Pablito Calvo, mas, acima de tudo, comprovou o interesse do grande público por um cinema popular de temática cristã.



Imagem 25. Cartaz do filme *Marcelino, pão e vinho* (*Marcelino, pan y vino*, L. Vajda, 1955). © Chamartín Producciones y Distribuciones / Falco Film

Um modelo de coprodução

Dom Camilo (1952) e a continuação, *O regresso de Dom Camilo* (1953), representam dois dos maiores sucessos comerciais do cinema europeu do pós-guerra, fruto de uma parceria entre as companhias *Produzione Film Giuseppe Amato* (Itália) e *Francinex* (França), em que a primeira investiu 70% do capital necessário, e a congénere galesa, os restantes 30%.

Ao contrário do que se verificava na maioria das coproduções deste período, o produtor minoritário aportou uma contribuição artística bastante significativa, uma vez que, apesar dos filmes terem sido inteiramente filmados em Itália (na província de Reggio Emilia e nos estúdios da Cinecittà), foi a companhia *Francinex* quem escolheu o realizador, Julian Duvivier (e o seu argumentista, René Barvajel), assim como o inimitável Fernandel, grande vedeta do cinema gaulês, que gozava de enorme popularidade em países como Portugal.

De acordo com as condições estabelecidas pelos convénios de coprodução dos anos 1950 e 1960, os lucros da exibição foram repartidos, de acordo com a percentagem de investimento dos dois parceiros, respetivamente 70% e 30%, assim como as áreas geográficas de distribuição, previamente acordadas. Desse modo, ao produtor francês couberam as receitas arrecadadas no norte de África, Principado do Mónaco, União Francesa, Bélgica e respetivas colónias, assim como Holanda e respetivas colónias, Alemanha e Áustria. O produtor italiano, por sua vez, recebeu a receita gerada pela exibição em Itália e suas colónias, no território livre de Trieste e na América Latina. Por fim, as receitas oriundas do “resto do mundo” – foram distribuídas de acordo com a referida



Imagem 26. Cartaz do filme *Nossa Senhora de Fátima* (*La Señora de Fátima*, R. Gil, 1952). © Warner Bros.

quota de participação de cada um dos produtores (Palma, 2019, p. 15).

Considerações finais

Julien Duvivier foi um dos maiores especialistas do cinema popular da Europa mediterrânea, e um dos realizadores que mais contribuiu para o sucesso das coproduções franco-italianas. Os dois primeiros filmes da série *Dom Camilo* assinalaram o florescimento de um cinema transnacional, baseado nas afinidades histórico-culturais partilhadas pelos países da Europa mediterrânea e da América Latina. Elemento fundamental dessa cultura, partilhada pelos diferentes povos, o catolicismo esteve na origem de um conjunto de filmes de temática religiosa, cujo sucesso ultrapassou largamente as suas fronteiras nacionais.

Apesar da profunda secularização da sociedade contemporânea, nas últimas décadas, o filme religioso continua a cativar algumas franjas do público, como comprovam *Milagre de Lourdes (Je m'appelle Bernadette)*, J. Sagols, 2011), uma produção francesa, filmada em Chaves e Guimarães, com a participação de vários atores e técnicos portugueses, ou *Fátima* (M. Pontecorvo, 2020), produção norte-americana, inteiramente filmada em Portugal e com um elenco internacional encabeçado por Joaquim de Almeida⁶⁴.

64 Distribuído em Portugal, Espanha, França, Itália e países latino-americanos, como Brasil, Argentina e México, o filme contou, no elenco, com Harvey Keitel, Goran Visnjic, Sónia Braga, Stephanie Gil e Lúcia Moniz.

André Hunebelle e o filme de aventuras

Figura incontornável do cinema transnacional da Europa mediterrânea, o realizador e produtor André Hunebelle (1896-1985) é indissociável da coprodução de géneros populares europeus. A sua entrada na indústria de cinema gaulesa verificou-se em 1942, período em que, devido à ocupação nazi, os filmes norte-americanos e britânicos foram banidos das salas de cinema francesas, registando-se um êxodo de profissionais talentosos para os EUA, que acabou por abrir algumas oportunidades a toda uma nova geração de profissionais do cinema. Assim, entre 1942 e 1947, Hunebelle produziu quatro longas-metragens e, em 1948, estreou-se como realizador (função que acumulou com a de produtor da maioria dos seus filmes), assinando um conjunto de comédias de humor marcadamente gaulês (influenciadas pela tradição do Théâtre de Boulevard), hoje praticamente esquecidas. Contudo, o sucesso obtido em vários países pela coprodução franco-italiana *As aventuras de Fanfan la Tulipe* (*Fanfan la Tulipe*, C. Jacques, 1952), filme de aventuras de capa e espada, cuja ação decorria durante o reinado de Luís XV, renovou o interesse por um género para o qual André Hunebelle veio a contribuir significativamente. De modo quase inevitável, o primeiro filme de capa e espada realizado por Hunebelle seria *Os três mosqueteiros* (*Les trois mousquetaires*, 1953), uma nova

versão do célebre folhetim de Alexandre Dumas. O filme assinalou a primeira vez em que a P.A.C. – Productions Artistique Cinematographique (companhia que nasceu em 1942, tendo Hunebelle como um dos seus fundadores) participou numa coprodução, neste caso, em parceria com a italiana Titanus e a gaulesa Pathé (que assegurou a distribuição). O sucesso de *Os três mosqueteiros* (que estreou em dezembro de 1953) convenceu Hunebelle a prosseguir a sua aposta no género com *As aventuras de Cadet Rouselle* (*Cadet Rouselle*, 1954), um êxito nacional, cuja rentabilidade terá sido bastante limitada pela ausência de um produtor italiano que assegurasse a distribuição em diversos territórios internacionais⁶⁵.

Nos anos seguintes, Hunebelle apostou em melodramas como *Les collégiennes* (A. Hunebelle, 1956), ou comédias musicais como *Casino de Paris* (1957), mas o sucesso da coprodução franco-italo-jugoslava *O cavaleiro da torre* (*La tour prends gard*, G. Lampin, 1958), uma aventura de *cape et d'épée* que decorria no reinado de Luís XV, parece ter motivado Hunebelle a apostar uma vez mais neste género de grande tradição no cinema francês. Deste modo, *O corcunda* (*Le bossu*, 1959) assinalou o retomar de um modelo de coprodução anteriormente ensaiado em *Os três mosqueteiros* (1953), abrindo assim caminho a uma prolífica década em que a P.A.C., liderada por Hunebelle, apostou no cinema de aventuras, através de coproduções concebidas com o objetivo de alcançar um público transnacional. Entre estas, desta-

65 Em Itália, o filme estreou em 1958 e, em países como Portugal e Espanha, apenas em 1956.

que para a trilogia *Fantômas*⁶⁶ (1964-1967), a célebre criação da dupla Marcel Allain e Pierre Souvestre, em que o realizador/produtor revisitou o célebre mestre do crime, anteriormente transposto para o ecrã por Louis Feuillade (1913-1914) e Robert Verney (1949). O êxito registado pela primeira aventura cinematográfica do agente James Bond, *007 – Agente Secreto (Dr. No, T. Young, 1962)*, levou Hunebelle a apostar nessa mesma fórmula ao transpor para o grande ecrã as aventuras do agente Hubert Bonisseur de La Bath *aka* OSS 117 (um coronel norte-americano de origem francesa que trabalhava para agências como a CIA e a OSS), personagem criado pelo prolífico escritor francês Jean Bruce (1921-1963), no final dos anos 1940, dando origem a uma série de seis filmes que se prolongou até finais da década de 1960.

O grande capitão (1960) e OSS 117 em Bangkok (1964): um modelo de coprodução para dois modelos de cinema transnacional

Com o sucesso de *O corcunda* (1959) e *O grande capitão (Le capitain, 1960)*, Hunebelle ajudou a consolidar um ciclo de filmes de *cape et d'épée* que floresceu entre 1958 e 1964, em paralelo com o ciclo do *peplum* italiano. Uma análise dos registos de produção⁶⁷ do filme *O gran-*

66 *Fantômas* (1964), *Fantômas passa ao ataque (Fantômas se déchaine, 1965)* e *Fantômas contra a Scotland Yard (Fantômas contre Scotland Yard, 1967)*.

67 O dossier com os documentos relativos à produção destes filmes encontra-se no arquivo da Cinémathèque Française/Fonds Crédit National, com a referência CN1240-B560. Uma cópia digitalizada dos documentos foi-nos gentilmente disponibilizada pela Professora Paola Palma, que integra a UMR Thalim da Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

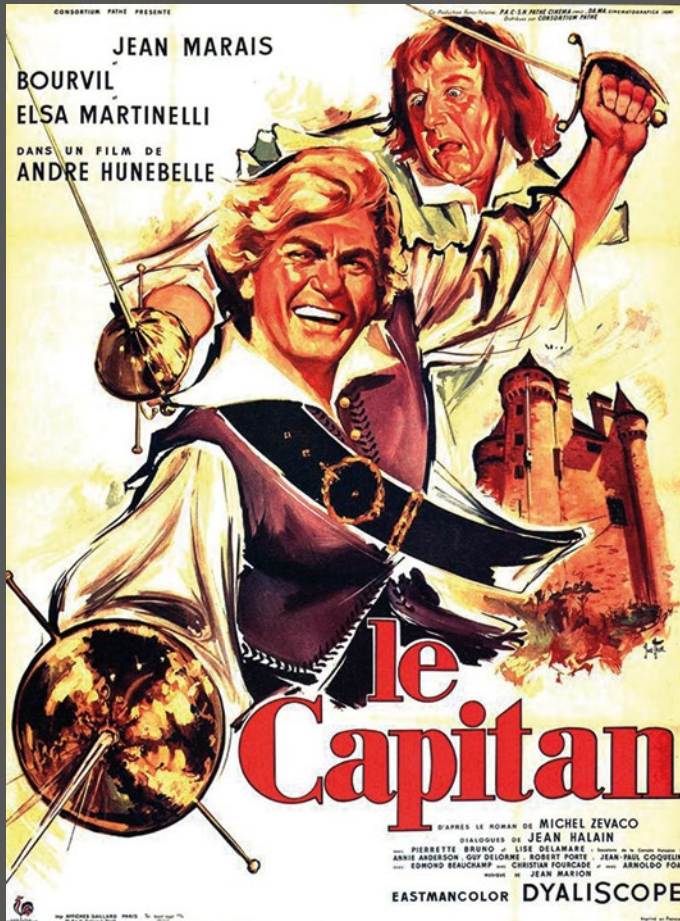


Imagem 27. Cartaz do filme *O grande capitão* (*Le capitain*, A. Hunbelle, 1960). © Da.Ma. Cinematografica / Pathé Consortium Cinéma / Production Artistique et Cinématographique (PAC)

de capitão (1960) permite-nos compreender não só o papel desempenhado pela P.A.C. de André Hunebelle no desenvolvimento desse cinema de aventuras de carácter transnacional, mas também o modelo de coprodução franco-italiano que caracterizou este período. *O grande capitão* (1960) resultou de uma parceria entre a P.A.C. – Production Artistique et Cinématographique (Paris) e a Da.Ma. Cinematografica (Roma), duas companhias que se especializaram na coprodução de géneros populares. A produtora francesa P.A.C. desenvolveu uma longa e prolífica atividade (entre 1942 e 1994), tendo produzido cerca de setenta filmes, entre os quais as seis aventuras de *cape et d'épée* realizadas por Hunebelle. Pelo contrário, a produtora italiana Da.Ma. produziu apenas 18 longas-metragens entre 1956 e 1968, sempre como parceiro minoritário em coproduções franco-italianas⁶⁸.

Fundamental foi também o papel desempenhado pela SNPC – Societé Nouvelle Pathé Cinema no desenvolvimento desta coprodução. Apesar do importante papel criativo da P.A.C. – Productions Artistique Cinématographique, foi a Pathé quem submeteu o pedido de financiamento ao Crédit National – Comité d'attribution des avances à l'industrie cinématographique, solicitando o avanço de 400.000 francos sobre as receitas previstas de distribuição no mercado nacional e estrangeiro, tal como previsto no convénio de apoio à coprodução cinematográfica, estabelecido entre os governos de França e de Itália em 1949 e revisto pos-

68 Informação disponível na IMDB.

teriormente em 1957⁶⁹. Recebendo como contrapartida os direitos de distribuição destes filmes no território francês e em suas colônias, a Pathé apoiou financeira e administrativamente pequenas produtoras como a P.A.C., contribuindo, desse modo, para a vitalidade da indústria cinematográfica gaulesa.

Seguindo uma prática muito comum no cinema popular deste período, *O grande capitão* (1960) foi baseado num conhecido romance de folhetim, da autoria de Michel Zévaco (originalmente publicado no jornal *Le Matin* em 1906)⁷⁰. Deste modo, a 8 dezembro 1959, a P.A.C. adquiriu por 22 mil francos os direitos de adaptação da obra homónima à casa editora Taillandier (tendo posteriormente pago mais 19 mil francos) com a condição de realizar uma versão cinematográfica nos dois anos seguintes à assinatura do contrato. Na cláusula n.º 7 do referido acordo, ficou ainda estabelecida a obrigatoriedade do produtor incluir no genérico do filme, assim como em todo o material publicitário, a referência “d’après le oeuvre de Michel Zévaco” imediatamente a seguir ao título “Le Capitain”. Na 8.ª cláusula, estabelece-se igualmente que a editora retinha todos os direitos para edições literárias da obra de Zévaco e que, caso esta decidisse lançar uma reedição ilustrada, a P.A.C. deveria disponibilizar um

69 Sobre os acordos de coprodução estabelecidos entre França e Itália, recomenda-se a leitura de Palma (2017).

70 Zévaco foi o último grande representante do folhetim de capa e espada francês, tal como havia sido criado pelos mestres Alexandre Dumas, Paul Féval e Ponson du Terrail, em meados do século XIX. O escritor foi responsável, juntamente com Paul Féval Filho, pelo re florescimento desse género literário no início do século XX. Profundamente influenciado por Dumas, a sua obra revisita sensivelmente o mesmo período histórico (o século XVII e, em particular, o reinado de Louis XIII), e os seus heróis são os herdeiros de D’Artagnan.

conjunto de fotografias do filme. Adquiridos os direitos cinematográficos, a escrita do argumento ficou a cargo de Jean Halain, Pierre Foucard e André Hunebelle, sendo o italiano Franco Dal Cer responsável por adaptar os diálogos para a versão dobrada em italiano.

As filmagens tiveram início no final de abril de 1960 e prolongaram-se por dez semanas, tendo decorrido nos estúdios de Saint-Maurice (plateau C e D) e em diversas localizações exteriores de Paris (Fontainebleau, Perigueux e Avallon). *O grande capitão* (1960) apresenta um elenco de qualidade, encabeçado por Jean Marais, um ator então bem conhecido do público, graças à sua participação em dramas históricos como *O segredo de Mayerling* (*Le secret de Mayerling*, J. Dellannoy, 1949) ou *Nez de Cuir* (Y. Alegrett, 1952), e aclamadas obras de autor como *A bela e o monstro* (*La belle et la bête*, J. Cocteau, 1946) e *Helena e os homens* (*Elena et les hommes*, J. Renoir, 1956). Após o sucesso de *O corcunda* (1959), Marais renovou a sua colaboração com Hunebelle, revelando uma certa apetência por filmes de aventuras, os quais soube protagonizar com humor e a plena consciência do sentido de espetáculo necessário ao género.

Junto a Marais, encontramos uma vez mais Bourvil (coprotagonista de *O corcunda*), um popular comediante-cantor que tinha contrato de exclusividade com a Société des Production Rainborg, a qual recebeu uma compensação financeira pela cedência da vedeta gaulesa por oito semanas de filmagens. Se Marais protagoniza o típico herói aventureiro (num registo semelhante ao de um Errol Flynn ou Stewart Granger), Bourvil representa o típico *sidekick* (o companheiro cómico do herói) do filme de aventuras hollywoodiano, remetendo em particular

para o longo ciclo de filmes da Warner Bros., realizados por Michael Curtiz e Raoul Walsh. Ao lado de Bourvil, surgia, num pequeno papel, Pierrette Bruno, uma jovem atriz e cantora do teatro de variedades que, com este havia coprotagonizado a opereta *Pacífico* (P. Nivois e J. Moutet, 1958). No filme, os dois interpretam em dueto a canção “Pour se parler d’amour” (num misto de francês e italiano), posteriormente editada num EP da companhia discográfica da Pathé, o que representou o assumir de uma estratégia de intermedialidade equivalente à que, segundo Francesco Di Chiara, a indústria italiana desenvolveu nos anos 1950 e 1960 para contrariar a crescente concorrência de outros media, como a rádio, a indústria discográfica e a televisão (Di Chiara, 2011, pp. 147-150).

O acordo de coprodução estabelecido entre a P.A.C. e a produtora italiana Da.Ma. estabelecia que, aos transalpinos, cabia contratar uma atriz italiana para o papel de coprotagonista e ainda dois outros atores italianos de mérito reconhecido para papéis secundários, ficando estes últimos sujeitos ao parecer positivo da produtora francesa. Para o efeito, foram contratados Elsa Martinelli e Arnoldo Foà, já conhecidos do grande público europeu, uma vez que ambos haviam participado em diversas coproduções franco-italianas.

O *grande capitão* (1960) assinalou não só o início de uma frutífera parceria com a Da.Ma. Cinematografica, mas também a consolidação de uma unidade de produção no seio da P.A.C., que seguia o modelo dominante deste período, o chamado *package unit-system* (Crisp, 1997, pp. 268-270), permitindo ao produtor/realizador desenvolver os seus projetos, assegurando o controlo criativo e os recursos financeiros necessários para reu-

nir um grupo estável de colaboradores que garantiam a eficiência e a qualidade necessárias para rentabilizar os filmes no mercado internacional. Entre os principais colaboradores de Hunebelle, destacava-se o ator Jean Marais, com quem o realizador estabeleceu uma parceria que se prolongou por sete longas-metragens (realizadas entre 1959 e 1967), assim como técnicos e artistas altamente especializados, como os diretores de fotografia Raymond Pierre Lemoigne e Marcel Grignon, o diretor artístico Georges Levy, os argumentistas Pierre Foucaud e Jean Halain (filho do realizador), o editor/montador Jean Feyete, o compositor Jean Marion ou a chefe de guarda-roupa Mireille Leydet, profissionais com quem Hunebelle trabalhou em todos os seus êxitos (os filmes de capa e espada, a trilogia *Fantômas* e as aventuras do agente OSS 177).

O *grande capitão* (*Le capitain*, A. Hunebelle, 1960) contou com um orçamento de 2 milhões e 200 mil francos, para o qual as duas companhias francesas asseguraram 80% do capital, tendo a produtora italiana participado com os restantes 20%. Este modelo de financiamento, adotado pela P.A.C. em quase todas as coproduções que desenvolveu entre o final dos anos 1950 e a década de 1960, enquadrava-se na chamada categoria “excepcional”, ou seja, esses filmes não estavam submetidos à regra da reciprocidade – segundo a qual ambos os parceiros de uma coprodução franco-italiana estavam obrigados a produzir um filme e a participar como produtor minoritário num outro filme do respetivo parceiro de coprodução – o que explica o papel meramente financiador/distribuidor da Da.Ma., e sugere que, desde o início, o objetivo do realizador foi o de criar filmes de

capa e espada que, apesar do seu apelo transnacional, fossem inconfundivelmente gauleses, posicionando-os dentro do que os jovens críticos da época pejorativamente classificaram de “tradition de la qualité”.

Para o efeito, André Hunebelle apostou em valores de produção, como o guarda-roupa e os cenários exteriores de alguns conhecidos castelos gauleses, mas também na utilização de um aparato tecnológico que permitiu aos filmes de aventura da Europa mediterrânea concorrerem com o cinema de Hollywood⁷¹. Desse modo, tal como previamente estipulado no acordo estabelecido entre as companhias produtoras e no pedido de financiamento ao Crédit National, *O grande capitão* (1960) foi filmado em Dyaliscope, com fotografia a cores em negativo Eastman Color e sistema de som da Western Electric.

Na sua evocação da história e herança cultural gaulesa, e ao privilegiar os atores e técnicos franceses, os filmes de *cape et d'épée* produzidos por André Hunebelle aderiram aos princípios orientadores dos acordos de coprodução, que haviam estabelecido como objetivo primordial proteger e promover o prestígio da tradição técnica e criativa das indústrias cinematográficas francesa e italiana.

O grande capitão (1960) teve estreia mundial em Paris, no dia 5 outubro de 1960⁷², e em Itália, em 24 de

71 Comparativamente com os filmes de aventuras, é interessante verificar que, até meados dos anos 1960, a maior parte das comédias francesas e italianas, protagonizadas por estrelas como Jean Gabin, Fernandel e Alberto Sordi, continuaram a ser filmadas a preto e branco.

72 Segundo a IMDB, este filme estreou em Itália no dia 24 de novembro de 1960 e, três semanas depois, em Portugal. Em Espanha, *O grande capitão* (1960) estreou em Madrid no dia 1 de maio de 1961.

novembro. Coube à Pathé a sua distribuição na França Metropolitana (que incluía a Córsega e os principados do Mónaco e Andorra), mas também em países europeus de forte influência francófona, como Luxemburgo e Bélgica. A Pathé assegurou igualmente a distribuição em territórios africanos e ex-colónias como Argélia, Tunísia, Marrocos, Gabão, Senegal, Costa do Marfim, Níger e Congo Belga; nas Caraíbas: Guiana Francesa, Haiti, Martinica, Madagáscar e Ilhas Maurícias, e ainda na Ásia: Vietname (ex-Indochina), Laos, Tailândia e Camboja, revertendo para esta companhia as receitas obtidas nestes territórios. Segundo os artigos 8.º, 9.º e 10.º do contrato assinado entre a P.A.C. e a produtora italiana, os direitos de distribuição em Itália, Malta, ex-colónias africanas (Líbia, Somália, Etiópia) e navios de bandeira transalpina pertenciam à Da.Ma. Cinematografica, cabendo-lhe todas as receitas obtidas nesses territórios. O acordo estabelecia ainda que as receitas obtidas pela exploração em todos os países não contemplados no contrato, o “resto do mundo”, que incluía países como Portugal, Espanha, a antiga Jugoslávia ou a ex-RFA e o Japão – onde o cinema francês e italiano gozavam de grande popularidade, deveriam ser divididas entre as companhias produtoras, na proporção de 80 % para a P.A.C. e 20% para a Da.Ma.

O modelo de coprodução adotado neste filme foi, com pequenas variantes, o mesmo que permitiu a realização não só do ciclo de aventuras de capa e espada, como também da trilogia *Fantômas* e da série de aventuras do agente OSS 117. Uma análise dos orçamentos de produção (submetidos ao Crédit National) dos filmes *OSS 117 em Bangkok* (*Banco à Bangkok pour OSS 117*,

1964) e *Fantômas* (1964)⁷³, cujos orçamentos rondaram os 3 milhões de francos, revela contudo uma inflação significativa dos custos de produção (apenas 5 anos antes, *O corcunda* havia custado um milhão e oitocentos mil francos), inflação motivada em parte pelo sucesso dos filmes, que levou a um aumento dos *cachets* da estrela Jean Marais e do próprio Hunebelle, mas também ao investimento em vedetas internacionais⁷⁴, assim como o custo acrescido das filmagens nos destinos longínquos em que decorriam as aventuras do agente especial OSS 117.

Inspirado pelo sucesso internacional de *007 – Agente Secreto* (1962) e *007 – Ordem para matar* (*From Russia with love*, T. Young, 1963), Hunebelle imolou a fórmula da produção de Harry Saltzman e Cubby Broccoli, transpondo para o grande ecrã as aventuras do agente OSS 117. Assim, com *OSS 117 em plena acção* (*OSS 117 se déchaine*, 1963), o realizador lançou uma série de seis filmes (1963-1968) que cativaram o grande público durante a década de 1960. Contudo, foi com o segundo título da série, *OSS 117 em Bangkok* (*Banco à Bangkok pour OSS 117*, 1964), que o produtor/realizador assegurou definitivamente a dimensão transnacional destas produções, ao estabelecer uma clara relação com a série *007*. Ao contrário do primeiro filme, que foi totalmente

73 O dossier com os documentos relativos à produção destes filmes encontra-se no arquivo da Cinémathèque Française/Fonds Crédit National, com as referências CN1302-B599 (*Banco à Bangkok pour OSS 117*) e CN1314-B605 (*Fantômas*). Uma cópia digitalizada dos documentos foi gentilmente disponibilizada pela Professora Paola Palma, que integra a UMR Thalim da Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.

74 Marais recebeu 280 mil francos por *Fantômas* e Hunebelle 250 mil francos, enquanto as vedetas internacionais de *OSS 117 em Bangkok* receberam cerca de 230 mil francos cada uma.

filmado em França e com fotografia a preto e branco, a ação de *OSS 117 em Bangkok* (1964) apresenta valores de produção superiores, com a ação a decorrer nas zonas mais turísticas da Tailândia, filmadas em Franscope e Eastmancolor. O sucesso do filme, que estreou apenas dois meses antes de *007 contra Goldfinger* (*Goldfinger*, G. Hamilton, 1964), determinou o futuro da série *OSS 117*, cujos títulos seguintes continuaram a explorar localizações exóticas como Tóquio, Rio de Janeiro e Médio Oriente.

À semelhança da série *007*, os filmes de espionagem produzidos e realizados por André Hunebelle apresentam sequências pré-genéricas e adotam uma montagem rápida nas cenas de ação que, no entanto, são menos frequentes do que nos filmes de James Bond, diferenciando-se as aventuras de Hubert Bonisseur de La Bath por um ritmo mais pausado e uma maior atenção à relação do agente *OSS 117* com as protagonistas femininas. Contrariamente aos filmes de capa e espada e à trilogia *Fantômas*, protagonizados por vedetas francesas e italianas, a série *OSS 117* apresenta um elenco internacional encabeçado por atores oriundos do cinema de Hollywood, como Kerwin Mathews e John Gavin, ou vedetas transnacionais europeias como o Curd Jurgens, Pier Angeli e Frederick Stafford.

A relação entre as duas séries é de tal modo evidente que o próprio Terence Young, realizador de *007 – Agente Secreto* (1962), *007 – Ordem para matar* (1963) e *007 – Operação relâmpago* (*Thunderball*, T. Young, 1965), colaborou no argumento de *Atout coeur à Tokyo pour OSS 117* (M. Boisrond, 1966), filme que assinalou a despedida de Frederick Stafford, substituído por John Gavin em *Nada*



Imagem 28. Frederick Stafford e Mylène Demongeot em *Fúria na Bahia para OSS* (*Fúria à Bahia pour OSS*, A. Hunebelle, 1965). © Da.Ma. Cinematografica / Production Artistique et Cinématographique (PAC) / Produzioni Cinematografiche Mediterranee (PCM)

de rosas para OSS 117 (*Pas de roses pour OSS 117*, J. P. Desagnat & A. Hunebelle, 1968). Com efeito, Stafford abandonou a série para trabalhar nos EUA com Alfred Hitchcock, em *Topázio* (*Topaz*, A. Hitchcock, 1969), e John Gavin integrou, nesse mesmo ano, a *short list* de possíveis substitutos de Sean Connery, quando este declinou protagonizar *007 – Ao serviço de Sua Majestade* (*On His Majesty's Secret Service*, P. Yates, 1969).

A “identidade” internacional destes filmes permite compreender o motivo pelo qual, apesar de em França terem obtido resultados bem inferiores a obras como *O corcunda* (1959) e *Fantômas* (1964)⁷⁵, os seis títulos da série OSS 117 terem sido largamente rentabilizados no mercado internacional, graças à sua distribuição em territórios como ex-RFA, Holanda, Bélgica, Países Baixos, UK, Japão, Espanha e México⁷⁶.

As aventuras do agente OSS 117 permanecem no imaginário gaulês, originando, já no século XXI, uma nova série de filmes. *Agente 117 (OSS 117: Le Caire, nid d'espions*, M. Hazanavicius, 2007), *OSS 117: Agente perdido no Rio (OSS 117: Rio ne répond plus*, M. Hazanavicius, 2009) e *OSS 117 – Alerta vermelho na África negra (OSS*

75 Ao contrário de filmes como *O corcunda* e *O grande capitão* (com cerca de cinco milhões de espetadores em França), as seis aventuras do agente OSS 117 nunca ultrapassaram individualmente os 3 milhões de espetadores em território gaulês. <http://www.boxofficestory.com/box-office-andre-hunebelle-c23623117>.

76 A popularidade da série OSS 117 em diversos países terá estimulado uma parceria italo-espanhola, que produziu seis filmes dedicados às aventuras do Agente 077 (1964-1966), entre as quais *077 Missão em Lisboa* (Misión en Lisboa, F. Aicardi & T. Demicheli, 1965), filmado em Lisboa, Cascais, Estoril e Palmela, na primavera de 1965. Por sua vez, as produtoras alemãs, Constantin Film e Allianz, com a participação minoritária de companhias italianas, lançaram uma série de oito filmes, narrando as aventuras do agente secreto Jerry Cotton (1966-1968).

117: *Alerte rouge en Afrique noire*, N. Bedos, 2021) são curiosos pastiches do cinema de aventuras dos anos 1960, que parodiam as convenções do gênero e os preconceitos culturais do agente secreto.

Protagonizadas por Jean Dujardin (herdeiro de Fernandel), um dos mais populares atores franceses da atualidade, reconhecido internacionalmente pela sua participação em sucessos como *O artista* (*The artist*, M. Hazanavicius, 2009) e *Os caçadores de tesouros* (*The monuments men*, G. Clooney, 2014), as novas aventuras do agente OSS 117 estrearam em países como Itália, Espanha, Portugal, Grécia, Bélgica, Alemanha e Japão, mercados onde, nos anos 1960, esses filmes haviam obtido algum sucesso.

Considerações finais

Os filmes de André Hunebelle representam um exemplo bastante ilustrativo do papel desempenhado por este modelo de coprodução no florescimento do filme de aventuras e no desenvolvimento de um cinema transnacional, que nasceu numa íntima relação com formas da cultura de massas europeia, ocupando por vezes um espaço tradicionalmente dominado pelo cinema de Hollywood. Obras como *O corcunda* (1959), *O grande capitão* (1960) e *Fantômas* (1964) – remakes de grandes sucessos franceses do período mudo – sugerem contudo que, tal como afirmou Pierre Billard, em larga medida, estas coproduções, apesar de terem contribuído para uma relação de simbiose entre as indústrias de cinema do sul da Europa, não acrescentaram um novo produto ao cinema francês, mas apenas substituíram produções inteiramente nacionais por filmes que se beneficiaram de orçamentos mais generosos e de um mercado alargado (Billard, 1995,



Imagem 29. Cartaz do filme *OSS 117 em Bangkok* (*Banco à Bangkok pour OSS 117*, A. Hunebelle, 1964). © Production Artistique et Cinématographique (PAC) / Compagnie Industrielle et Commerciale Cinématographique (CICC) / Da.Ma. Cinematografica

pp. 520-521). Com efeito, apesar das suas características transnacionais, filmes como *O corcunda* (1959) retêm conscientemente as marcas da sua identidade nacional, nomeadamente ao estabelecer uma clara relação com a tradição literária, teatral e cinematográfica gaulesa que os precedeu, sendo por isso identificados como filmes franceses pelo público internacional. Pelo contrário, apesar das inúmeras semelhanças que apresentam e de resultarem do mesmo modelo de coprodução, os filmes do agente OSS 117, à semelhança do *giallo* italiano ou do *western spaghetti*, assinalaram uma reorientação dos géneros populares, com vista à adoção de uma identidade transnacional, fundada num processo de hibridação cultural. Desse modo, a filmografia de André Hunebelle, dominada até o início dos anos 1960 por géneros emblemáticos do cinema francês, como a comédia e o filme de aventuras de capa e espada, revela, a partir de 1963, um objetivo claro de internacionalização, através de um modelo de cinema de aventuras cosmopolita, pleno de exotismo, e essencialmente dirigido ao público masculino.

Profundamente identificado com a indústria de cinema francesa e os seus géneros populares, André Hunebelle desempenhou um papel importante no desenvolvimento do cinema transnacional na Europa mediterrânea, apontando o caminho para realizadores/produtores como Luc Besson e Jean-Jacques Annaud que, a partir de meados dos anos 1980, muito contribuíram para reposicionar o cinema francês no mercado internacional.

CONCLUSÃO

A era de ouro dos géneros populares da Europa mediterrânea chegou ao fim em meados dos anos 1970, consequência de um variado conjunto de fatores económicos e socioculturais. A crise económica de 1973-1974 afetou diretamente a indústria de cinema, com um impacto direto nos custos de produção, distribuição e *marketing* dos filmes. Por outro lado, a proliferação de estações de televisão privadas em Itália, a partir de 1976, aliada à introdução da telenovela latino-americana no horário nobre da programação (em países como Portugal, Espanha e Itália), veio aprofundar uma crise de espetadores, que se desenhava desde o final da década de 1960, e cujo impacto na indústria de cinema europeia foi agravado pela revitalização comercial do cinema norte-americano, conseguido graças a *blockbusters* como *Tubarão* (*Jaws*, S. Spielberg, 1975), *Encontros imediatos do terceiro grau* (*Close encounters of the third kind*, S. Spielberg, 1977), a trilogia *A guerra das estrelas* (*Star Wars*, G. Lucas, 1977; *The Empire strikes back*, I. Kershner, 1980; e *Return of the Jedi*, R. Marquand, 1983) ou *Super-Homem* (*Superman*, R. Donner, 1978; e *Superman II*, R. Lester, 1980), êxitos com os quais o cinema popular da Europa mediterrânea não foi capaz de concorrer, quer no aparato tecnológico, quer na capacidade de massificação de mercado, demonstrada pelos estúdios e distribuidores norte-americanos⁷⁷.

Largamente ignorados nas páginas das chamadas “Histórias do Cinema”, os géneros populares da Europa mediterrânea têm vindo a ser reavaliados por investigado-

77 O impacto desta crise levou, no espaço de uma década, ao encerramento de metade das salas de cinema em Itália, que passaram de 11 mil, em 1975, para pouco mais de 5 mil, em 1984 (Bondanella, 2013, p. 479).

res e historiadores de cinema, através de uma abordagem conceptual transnacional, que investiga questões como a hibridação cultural e internacionalização da produção cinematográfica. Tendo florescido num período de profundas transformações socioeconómicas e culturais, em que se verificou uma enorme influência da cultura de massas norte-americana, assim como o desenvolvimento de parcerias de coprodução internacional, os géneros populares da Europa mediterrânea documentam a complexidade do momento cultural em que foram produzidos, e ocupam uma posição intermédia entre o cinema nacional e o cinema global.

Na verdade, muito para além da imitação de modelos norte-americanos, estes géneros populares revelaram, muitas vezes, uma resistência ao poder globalizante do cinema de Hollywood, através da preservação de elementos culturais mediterrâneos. Na crítica implícita ao imperialismo norte-americano, e na procura de soluções formais maneiristas e barrocas, vários foram os cineastas italianos e franceses que interrogaram o cinema clássico de Hollywood e desenvolveram estilos pessoais, que contribuíram enormemente para revitalizar o cinema popular, influenciando, desse modo, novas gerações de cineastas norte-americanos, como George Lucas, Brian De Palma, Tim Burton, Quentin Tarantino e Roberto Rodriguez.

Ao contrário da visão redutora alimentada durante décadas por alguns sectores da intelectualidade, o cinema popular não constitui uma realidade monolítica, nem estanque, mas sim o motor de uma grande indústria cultural, e cujo sucesso comercial permitiu viabilizar a produção de muitas obras de autor, aclamadas em

festivais de cinema, mas acolhidas friamente pelo grande público. Na verdade, podemos afirmar que um dos grandes problemas do cinema europeu no século XXI consiste precisamente no declínio do seu cinema popular, incapaz de concorrer com a grande indústria de Hollywood, não tanto na capacidade financeira e tecnológica, mas, acima de tudo, pela incapacidade de distribuir os filmes além das suas fronteiras nacionais. Efetivamente, a Europa produz cerca de 1.250 longas-metragens por ano⁷⁸, mas apenas uma pequena parte é distribuída fora dos seus países. De acordo com os dados recolhidos pelo Observatório Europeu do Audiovisual, em 2019, apenas 10% dos filmes europeus foram distribuídos em mais de cinco países e 61% dos filmes exportados registaram menos de 1.000 espectadores em sala comercial nos mercados não nacionais (Simone, 2019, p. 11).

Entre 2005 e 2015, 65% de todos os filmes que receberam distribuição comercial na Europa eram produções nacionais ou coproduções europeias, mas esses filmes geraram apenas 33% das receitas. Por outro lado, só 17% dos filmes disponíveis nos cinemas europeus foram produções norte-americanas, mas estas representaram 64% da bilheteira (Higson, 2018, pp. 307-308). A conclusão é evidente: o público europeu raramente assiste a filmes europeus produzidos fora do seu próprio país, preferindo o cinema norte-americano.

A incapacidade recorrente de fazer com que os filmes europeus circulem facilmente entre os estados-membros,

78 A grande maioria dos filmes que chegam ao mercado internacional são oriundos dos cinco grandes países produtores europeus (Reino Unido, França, Espanha, Alemanha e Itália), resultando na maioria das vezes de coproduções.

e sejam competitivos em mercados não nacionais, revela as deficiências de um sistema de produção prolífico, apoiado por subsídios governamentais, mas incapaz de cativar o grande público. Este problema deve-se em larga medida a dois fatores: (1) falta de apoios à distribuição e (2) um sistema que desconhece ou ignora os verdadeiros interesses dos espectadores, no qual as agências nacionais financiam essencialmente obras que o júri considera possuidoras de “mérito artístico” e representativas das respetivas identidades nacionais ou de minorias étnicas e sexuais. A fragilidade comercial do cinema europeu reside, em larga medida, na erosão de um cinema popular, assumidamente transnacional, com ambição de comunicar com outros públicos e culturas⁷⁹.

Com uma produção excessivamente focada nas suas próprias realidades nacionais, as pequenas indústrias europeias, não só perderam o mercado interno para o cinema de Hollywood, como se revelam incapazes de penetrar num mercado global, cada vez mais dominado pelas indústrias asiáticas, a gigante Bollywood, e a emergente Nollywood, onde os géneros populares reinam. E, contudo, a memória dos grandes clássicos do cinema popular europeu persiste, em pleno século XXI, graças a editoras europeias como Gaumont, Arrow Films, Powerhouse Films, Eureka e La Casa del Cine, que nos últimos anos reeditaram, em DVD e Blu-ray, muitas centenas de *westerns*, filmes policiais, comédias e filmes de terror, em versões restauradas e enquadradas historicamente, com

79 Nos últimos anos, a exceção parece ser o chamado *nordic noir*, filmes policiais de suspense, coproduzidos por países escandinavos, e um pequeno número de comédias francesas.

entrevistas, comentários em áudio e ensaios visuais, da responsabilidade de críticos e historiadores de cinema de qualidade reconhecida.

Filmes mencionados neste livro

- 007 – *Agente Secreto* (*Dr. No*, T. Young, 1962) 102, 139, 148, 149
- 007 – *Ao serviço de Sua Majestade* (*On His Majesty's Secret Service*, P. Yates, 1969) 151
- 007 – *Operação relâmpago* (*Thunderball*, T. Young, 1965) 149
- 007 – *Ordem para matar* (*From Russia with love*, T. Young, 1963) 148, 149
- 007 *contra Goldfinger* (*Goldfinger*, G. Hamilton, 1964) 149
- 077 *Missão em Lisboa* (*Misión en Lisboa*, F. Aicardi & T. Demicheli, 1965) 151
- 300 (Z. Snyder, 2006) 85
- A 25.ª hora* (*La vingt-cinquième heure*, H. Verneuil, 1965) 51
- A bandeira* (*La bandera*, J. Duvivier, 1935) 126
- A Batalha da Maratona* (*La battaglia di Maratona*, J. Tourneur & M. Bava, 1959) 39, 79, 84
- A Batalha das Ardenas* (*Battle of the Bulge*, K. Anakin, 1965) 33, 52
- A Batalha de Argel* (*La battaglia di Argeli*, G. Pontecorvo, 1966) 104
- A Batalha do Neretva* (*Bitka na Neretvi*, V. Bulajic, 1969) 51
- A batalha dos trilhos* (*La bataille du rail*, R. Clément, 1946) 114
- A bela e o monstro* (*La belle et la bête*, J. Cocteau, 1946) 143
- A cadela* (*La chienne*, J. Renoir, 1931) 112
- A casa cercada* (*Odd man out*, C. Reed, 1947) 126
- A fera humana* (*La bête humaine*, J. Renoir, 1938) 42, 112
- A filha de D'Artagnan* (*La fille de D'Artagnan*, B. Tavernier, 1994) 90
- A fúria da razão* (*Dirty Harry*, D. Siegel, 1971) 118
- A fúria de Maigret* (*Maigret voit rouge*, G. Grangier, 1963) 57

- A grande evasão* (*The great escape*, J. Sturges, 1963) 52
- A grande paródia* (*La grande vadrouille*, G. Oury, 1966) 32
- A guerra de Troia* (*La guerra di Troia*, G. Ferrone, 1961) 79
- À luz do sol* (*Plein soleil*, R. Clement, 1960) 34, 38, 43, 114
- A máscara do Zorro* (*Zorro contro Maciste*, U. Lenzi, 1963) 60, 63
- A morte vem a cavalo* (*Da uomo a uomo*, G. Petroni, 1967) 52, 101
- A mulher e o fantoche* (*La femme et le pantin*, J. Duvivier, 1958) 49, 54, 126
- A mulher infiel* (*La femme infidèle*, C. Chabrol, 1969) 114
- A nova Cinderela* (*La nueva Cenicienta*, G. Sherman, 1964) 47
- A Pantera Cor-de-Rosa* (*The Pink Panther*, B. Edwards, 1963) 44
- A piscina* (*La piscine*, J. Deray, 1969) 45, 116, 117
- A quadrilha selvagem* (*The wild bunch*, S. Peckinpah, 1969) 106
- A queda do Império Romano* (*The fall of the Roman Empire*, A. Mann, 1964) 29, 50
- A rapariga das violetas* (*La violetera*, L. Amadori, 1958) 46
- A sereia do Mississipi* (*La sirène du Mississipi*, F. Truffaut, 1969) 116
- À sombra da forca* (*Hang 'em high*, T. Post, 1968) 52, 106
- A sombra de uma fraude* (*The Running Man*, C. Reed, 1963) 102
- A sorte de ser mulher* (*La fortuna di essere donna*, A. Blasetti, 1956) 38
- A tulipa negra* (*La tulipe noire*, C. Jacques, 1964) 89
- A túnica* (*The robe*, H. Koster, 1953) 78
- A última legião* (*The last legion*, D. Lefler, 2007) 85
- A vaca e o prisioneiro* (*La vache et le prisonnier*, H. Verneuil, 1959) 69
- A viúva Couderc* (*La veuve Couderc*, P. Granier-Deferre, 1971) 34
- A voz do sangue* (A. Fraga, 1966) 51
- Aconteceu no Oeste* (*C'era una volta il West*, S. Leone, 1968) 51, 52, 94, 102
- Agente 117* (*OSS 117: Le Caire, nid d'espions*, M. Hazanavicius, 2007) 151
- Aguenta-te, canalha!* (*Giù la testa*, S. Leone, 1971) 103
- Alexandre, o Grande* (*Alexander the Great*, R. Rossen, 1955) 29, 50

- Ali Baba e os 40 ladrões* (*Ali Baba et les 40 voleurs*, J. Becker, 1954) 75
- Almas perversas* (*Scarlet Street*, F. Lang, 1945) 112
- Alô Paris, daqui Berlim!* (*Allo Berlin? Ici Paris!*, J. Duvivier, 1932) 126
- Aluga-se esta arma* (*This gun for hire*, F. Tuttle, 1942) 116
- Amor de perdição* (A. L. Ribeiro, 1943) 49
- Amor proibido* (*Léon Morin, prêtre*, J. P. Melville, 1960) 132
- Aquela loira* (*Casque d'or*, J. Becker, 1952) 112
- Arsénio Lupin* (*Les aventures d'Arsène Lupin*, J. Becker, 1957) 57
- As aventuras de Cadet Rouselle* (*Cadet Rouselle*, A. Hunebelle, 1954) 87, 88, 138
- As aventuras de Fanfan la Tulipe* (*Fanfan la Tulipe*, C. Jacques, 1952) 44, 86, 88, 137
- As aventuras maravilhosas de Karim de Bagdad* (*Il ladro di Bagdad*, A. Lubin, 1961) 34, 39, 84
- As coisas da vida* (*Les choses de la vie*, C. Saulet, 1970) 34, 45
- As diabólicas* (*Les diaboliques*, H. G. Clouzot, 1955) 113
- As lavadeiras de Portugal* (*Les lavandières du Portugal*, P. Gaspard-Huit, 1957) 29
- Assalto ao casino* (*Mélodie en sous-sol*, H. Verneuil, 1963) 33, 43, 116
- Assassinos* (*The killers*, R. Siodmak, 1946) 116
- Átila* (*Attila*, P. Francisci, 1954) 78
- Atout coeur à Tokyo pour OSS 117* (M. Boisrond, 1966) 149
- Bandidos em Milão* (*Banditi a Milano*, C. Lizzani, 1968) 118
- Barquero* (G. Douglas, 1970) 106
- Ben-Hur* (W. Wyler, 1959) 29
- Black Sabbath* (*I tre volti della paura*, M. Bava, 1963) 73
- Bocaccio 70* (L. Visconti, F. Fellini, V. De Sica & M. Monicelli, 1962) 45
- Bom funeral, amigos!... paga Sartana* (*Buon funerale amigos!... paga Sartana*, G. Carnimeo, 1970) 49
- Brincadeiras proibidas* (*Jeux interdits*, R. Clément, 1952) 114
- Cabiria* (G. Pastrone, 1914) 76, 80

- Cabriola* (M. Ferrer, 1965) 47, 48
- Caça aos traficantes* (*Razzia sur la chnouf*, H. Decoin, 1955) 43, 113
- Cadáveres incómodos* (*Cadaveri eccellenti*, F. Rosi, 1975) 118
- Cadeia de mulheres* (*Cárcel de mujeres*, M. Delgado, 1951) 46
- Cai a noite sobre a cidade* (*Un flic*, J. P. Melville, 1972) 116
- Calibre 9* (*Milano calibre 9*, F. Di Leo, 1972) 119
- Camões* (J. L. Barros, 1946) 49
- Canhões para Córdoba* (*Cannon for Cordoba*, P. Wendkos, 1970) 106
- Cartouche* (P. De Broca, 1962) 88
- Casino de Paris* (A. Hunebelle, 1957) 138
- Cem mil dólares ao sol* (*Cent mille dollars au soleil*, H. Verneuil, 1964) 33, 43
- César e Rosália* (*César et Rosalie*, C. Sautet, 1972) 45
- Chamam-me Aleluia* (*Testa t'ammazzo, croce... sei morto – Mi chiamano Alleluja*, G. Carnimeo, 1971) 98
- Champanhe escandaloso* (*Le scandale*, C. Chabrol, 1967) 114
- Cidade violenta* (*Città violenta*, S. Sollima, 1970) 52, 119
- Cleopatra* (J. Mankiewicz, 1963) 29
- Com encontro marcado* (*Tony Arzenta*, D. Damiani, 1973) 43
- Conan e os bárbaros* (*Conan the barbarian*, J. Milius, 1982) 85
- Conan, o destruidor* (*Conan the destroyer*, R. Fleischer, 1984) 85
- Confronto de titãs* (*Clash of the titans*, L. Letterier, 2010) 85
- Contra todos os riscos* (*Classe tous risques*, C. Sautet, 1960) 33, 43, 56, 114
- Corações desesperados* (*10:30 P.M. Summer*, J. Dassin, 1966) 45
- Corre, homem, corre* (*Corri uomo corri*, S. Donati, 1968) 101, 103
- Cristina* (*Cristine*, P. Gaspard-Hui, 1958) 44
- Cristovão Colombo* (*Alba de América*, J. de Orduña, 1951) 49, 50
- Cyrano de Bergerac* (J.-P. 1990) 90
- Dança dos diamantes* (*A man could get killed*, R. Neame, 1966) 50
- Desafio ao crime* (*Maigret tend un piège*, J. Delannoy, 1958) 57
- Desejo humano* (*Human desire*, F. Lang, 1954) 112

Desforra entre amigos (De la part des copains, T. Young, 1970) 32, 52
Destino de fé (Destiny, J. Duvivier, 1944) 125
Deuses do Egipto (Gods of Egypt, A. Proyas, 2016) 85
Diabolik (M. Bava, 1968) 34, 37, 63, 65
Diário de um pároco de aldeia (Journal d'un curé de champagne, R. Bresson, 1951) 132
Django (S. Corbucci, 1966) 98, 101
Django libertado (Django unchained, Q. Tarantino, 2009) 110
Django mata (Se sei vivo, spara, G. Questi, 1967) 98
Dom Camilo (Don Camillo, J. Duvivier, 1952) 42, 70, 127, 128, 129, 131, 132, 134
Dom Camilo e as eleições (Don Camillo e l'onorevole Peppone, C. Gallone, 1955) 128
Dom Camilo na Rússia (Il compagno Don Camillo, L. Comencini, 1965) 128
Dom Camilo, monsenhor (Don Camillo monsignore... ma non troppo, C. Gallone, 1961) 128
Don Juan (J. L. Sáenz de Heredia, 1950) 49
Doutor Jivago (Doctor Zhivago, D. Lean, 1965) 50
Doze indomáveis patifes (The dirty dozen, R. Aldrich, 1967) 52
Dois mulheres (La ciociara, V. De Sica, 1960) 33
Duelo de fogo (Gunfight at O.K. Corral, J. Sturges, 1956) 51
Duelo na ilha (Le combat dans l'île, A. Cavalier, 1961) 45
Eddie Constantine em Lisboa (Ça va être ta fête, P. Montazel, 1960) 29
El Cid (A. Mann, 1961) 44
El Redentor (J. Breen & F. Palacios, 1957) 49
Encontros imediatos do terceiro grau (Close encounters of the third kind, S. Spielberg, 1977) 157
Era uma vez no México (Once upon a time in Mexico, R. Rodriguez, 2003) 108
Face a face (Faccia a faccia, S. Sollima, 1967) 103, 106
Fado, história d'uma cantadeira (P. Queiroga, 1947) 50

- Fanfan, o sedutor* (*Fanfan la Tulipe*, G. Krawczyk, 2003) 90
- Fantômas* (A. Hunebelle, 1964) 139, 148, 151, 152
- Fantômas* (L. Feulliade, 1914-1915) 111
- Fantômas contra a Scotland Yard* (*Fantômas contre Scotland Yard*, A. Hunebelle, 1967) 139
- Fantômas passa ao ataque* (*Fantômas se déchaîne*, A. Hunebelle, 1965) 139
- Fátima* (M. Pontecorvo, 2020) 136
- Febre de dinheiro* (*Chair de poule*, J. Duviver, 1963) 127
- Fellini – Satyricon* (Fellini, 1969) 32
- Feriado em Paris* (*La fête à Henriette*, J. Duvivier, 1952) 127
- Fim de semana no ascensor* (*Ascenseur pour l'échafaud*, L. Malle, 1958) 114
- Foi uma mulher que o perdeu* (*Le jour se lève*, M. Carné, 1939) 42, 112
- Fúria na Bahia para OSS* (*Furia à Bahia pour OSS*, A. Hunebelle, 1965) 150, 153
- Gangsters de Paris* (*Le rouge est mis*, G. Grangier, 1957) 43, 113
- Gangsters falhados* (*I soliti ignoti*, M. Monicelli, 1958) 44
- Gangues de Nova Iorque* (*Gangs of New York*, M. Scorsese, 2002) 33
- Gigantes de Roma* (*Romolo e Remo*, S. Corbucci, 1961) 79
- Gigantes em duelo* (*I giorni dell'ira*, T. Valerii, 1967) 52, 101
- Gli ultimi giorni di Pompei* (E. Rudolphi, 1913) 76
- Golgotha* (J. Duviver, 1935) 128
- Guerrilheiros do Gran Khan* (*Maciste alla corte del Gran Khan*, R. Freda, 1961) 58, 63, 81
- Helena de Troia* (*Helen of Troy*, R. Wise, 1956) 29
- Helena e os homens* (*Elena et les hommes*, J. Renoir, 1956) 143
- Hercules* (B. Ratner, 2014) 85
- Hércules* (*Le fatiche di Ercole*, P. Francisci, 1958) 77, 78, 79
- Hércules contra o vampiro* (*Ercole al centro de la terra*, M. Bava, 1962) 79, 82, 83, 84

- Hércules e a Rainha* (*Ercole e la Regina di Lidia*, P. Francisci, 1959) 78, 84
- Hércules, o conquistador* (*Ercole alla conquista di Atlantide*, V. Cottafavi, 1961) 79, 83
- Humberto D* (V. De Sica, 1952) 72
- Il boss* (F. Di Leo, 1973) 119
- Il Decameron* (P. Pasolini, 1974) 32
- Il disco volante* (T. Brass, 1965) 33
- Il fiore delle mille e una notte* (P. Pasolini, 1974) 34
- Immortais* (*Immortals*, T. Singh, 2011) 85
- Inês de Castro* (J. L. Barros, 1944) 49
- Ivanhoe* (R. Thorpe, 1952) 86
- Jerry Spring* (Jifé, 1954) 58
- José do Telhado* (A. Miranda, 1945) 50
- L'aveu* (Costa-Gavras, 1970) 32
- La hija del mar* (A. Momplet, 1953) 50
- La quintrala* (H. Carril, 1954) 49
- Ladrões de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, V. De Sica, 1948) 72
- Lancelot do Lago* (*Lancelot du Lac*, R. Bresson, 1971) 34
- Les collégiennes* (A. Hunebelle, 1956) 138
- Les trois mousquetaires: D'Artagnan* (M. Bourboulon, 2023) 90
- Les trois mousquetaires: Milady* (M. Bourboulon, 2023) 90
- Louca por amor* (*Locura de amor*, J. de Orduña, 1948) 46
- Luís da Baviera* (*Ludwig*, L. Visconti, 1973) 45
- Lydia* (J. Duvivier, 1941) 125, 126
- Machete* (R. Rodriguez, 2010) 110
- Maciste* (Marvelous Maciste, L. M. Borgnetto, 1915) 76
- Maciste nas minas do Rei Salomão* (*Maciste nelle miniere del re Salomone*, P. Regnoli, 1964) 58
- Marcelino, pão e vinho* (*Marcelino, pan y vino*, L. Vajda, 1955) 132, 133
- Marie Chapdelaine* (J. Duvivier, 1934) 126

- Michel Strogoff* (V. Tourjansky, 1926) 25
- Milagre de Lourdes (Je m'appelle Bernadette)*, J. Sagols, 2011) 136
- Minha lei é o gatilho (El sabor de la vengaza)*, J. L. Romero Marchent, 1963) 95
- Nada de rosas para OSS 117 (Pas de roses pour OSS 117)*, J. P. Desagnat & A. Hunebelle, 1968) 149
- Nez de Cuir* (Y. Alegrett, 1952) 143
- No rastro da morte (Catlow)*, S. Wanamaker, 1971) 106
- Nossa Senhora de Fátima (La Señora de Fátima)*, R. Gil, 1952) 132, 135
- O artista (The artist)*, M. Hazanavicius, 2009) 152
- O assassinato de Trotsky (The assassination of Trotsky)*, J. Losey, 1972) 45
- O bom, o mau e o vilão (Il buono, il brutto, il cattivo)*, S. Leone, 1966) 32, 34, 37, 51, 52, 68, 98, 101
- O califa de Bagdá (Shéhérazade)*, P. Gaspard-Huit, 1963) 49
- O Capitão Blood (Captain Blood)*, M. Curtiz, 1936) 86
- O capitão Morgan (Morgan, il pirata)*, A. De Toth, 1960) 39
- O capitão sem medo (Le capitaine Fracasse)*, P. Gaspard-Huit, 1961) 88
- O cardeal (The Cardinal)*, O. Preminger, 1963) 45
- O carrasco (El verdugo)*, L. García Berlanga, 1963) 34
- O caso Mattei (Il caso Mattei)*, F. Rosi, 1972) 118
- O cavaleiro da torre (La tour prends gard)*, G. Lampin, 1958) 87, 88, 138
- O cavalo branco (El caballo blanco)*, R. Baledón, 1962) 47
- O clã dos sicilianos (Le clan des siciliens)*, H. Verneuil, 1969) 18, 33, 34, 44
- O colosso de Rodes (Il colosso di Rodi)*, S. Leone, 1961) 82, 83
- O comboio apitou três vezes (High Noon)*, F. Zinnemman, 1952) 51
- O conde de Monte Cristo (Le comte de Monte Cristo)*, C. Aumont-Lara, 1961) 89
- O corcunda (Le bossu)*, A. Hunebelle, 1959) 87, 89, 138, 139, 143, 148, 151, 152, 154

- O *corcunda* (*Le bossu*, Philippe de Broca, 1998) 90
- O *denunciante* (*Le doulos*, J. P. Melville, 1962) 114
- O *dia da vergonha* (*Il giorno della civetta*, D. Damiani, 1969) 118
- O *eclipse* (*L'eclisse*, M. Antonioni, 1962) 33, 43
- O *espadachim de Siena* (*La congiura dei dieci*, E. Périer & B. Bandini, 1962) 34
- O *espadachim diabólico* (*Hardi Pardaillan*, Borderie, 1964) 89
- O *estranho caso do Inspector Max* (*Max et les ferrailleurs*, C. Sautet, 1971) 45
- O *Evangelho segundo S. Mateus* (*Il Vangelo secondo Matteo*, P. Pasolini, 1964) 34
- O *facho e a flecha* (*The flame and the arrow*, J. Tourneur, 1950) 86
- O *filho de Cleopatra* (*Il figlio di Cleopatra*, F. Baldi, 1964) 83
- O *filho de Spartacus* (*Il figlio di Spartacus*, S. Corbucci, 1962) 82, 83, 84
- O *Filho do Trovão* (*Arrivano i titani*, D. Tessari, 1962) 82
- O *fosso e o pêndulo* (*The pit and the pendulum*, R. Corman, 1961) 74
- O *fugitivo desceu à cidade* (*Algiers*, J. Cromwell, 1939) 112, 126
- O *golpe* (*Le casse*, H. Verneuil, 1971) 38, 116
- O *grande capitão* (*Le capitain*, A. Hunebelle, 1960) 89, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 146, 151, 152
- O *grande industrial* (*Il padrone delle ferriere*, A. Majano, 1959) 49
- O *grande pistoleiro* (*La resa dei conti*, S. Sollima, 1966) 32, 52, 103, 106
- O *ídolo caído* (*The Fallen Idol*, C. Reed, 1948) 126
- O *importante é amar* (*L'important c'est d'aimer*, A. Zulawski, 1975) 45
- O *impostor* (*The impostor*, J. Duvivier, 1944) 125
- O *Inspector Maigret* (*Maigret et l'affaire Saint-Fiacre*, J. Delannoy, 1959) 43, 57
- O *Judas* (*El Judas*, I. Iquino, 1952) 132
- O *justiceiro da noite* (*Death wish*, M. Winner, 1974) 118

- O leopardo (*Il gatopardo*, L. Visconti, 1963) 33
- O mercenário (*Quien sabe?*, D. Damiani, 1966) 103, 105
- O meu nome é ninguém (*Il mio nome è Nessuno*, T. Valerii, 1973) 51
- O milagre de Gethsemani (*L'agonie de Jérusalem*, J. Duviver, 1927) 128
- O milagre de Lourdes (*La tragédie de Lourdes*, J. Duvivier, 1924) 128
- O ofício de matar (*Le samourai*, J. P. Melville, 1967) 37, 43, 116
- O ouro de Nápoles (*L'oro di Napoli*, V. De Sica, 1954) 44
- O pacto dos lobos (*Le pacte des loups*, C. Gans, 2001) 90
- O padrinho (*The Godfather*, F. F. Coppola, 1972) 118
- O paraíso das damas (*Pot-Bouille*, J. Duvivier, 1957) 127
- O passageiro da chuva (*Le passager de la pluie*, R. Clément, 1970) 52, 114
- O pátio das cantigas (F. Ribeiro, 1942) 49
- O pequeno rouxinol (*El pequeño ruiseñor*, A. del Amo, 1957) 47
- O pirata vermelho (*The crimson pirate*, R. Siodmak, 1952) 86
- O pistoleiro solitário (*High plain drifter*, C. Eastwood, 1973) 106
- O preço de 5 jogadores (*5 card stud*, H. Hathaway, 1968) 106
- O príncipe acorrentado (*El príncipe encadenado*, L. Lucia, 1960) 49
- O processo (*Le procès*, O. Wells, 1962) 45
- O regresso de Dom Camilo (*Il ritorno di Don Camillo*, J. Duviver, 1953) 42, 127, 128, 132, 134
- O regresso de Ringo (*Il ritorno di Ringo*, D. Tessari, 1965) 98, 99
- O regresso dos sete magníficos (*Return of the seven*, B. Kennedy, 1966) 50
- O relojoeiro (*L'horloger de Saint-Paul*, B. Tavernier, 1974) 34
- O ruivo (*Poil de carotte*, J. Duvivier, 1932) 127
- O salário do medo (*Le salaire de la peur*, H. G. Clouzot, 1954) 35
- O samba do amor (*Samba*, R. Gil, 1964) 47
- O segredo de Mayerling (*Le secret de Mayerling*, J. Dellannoy, 1949) 143
- O segundo fôlego (*Le deuxième souffle*, J. P. Melville, 1966) 114

- O seu nome é Espírito Santo* (*Uomo avivato mezzo amazzato...*
Parola di Spirito Santo, G. Carnimeo, 1972) 98
- O sinal de Zorro* (*The mark of Zorro*, R. Mamoulian, 1940) 86
- O sol dos vadios* (*Le soleil des voyous*, J. Delannoy, 1967) 43
- O tesouro de El Condor* (*El Condor*, J. Guillermin, 1970) 106
- O último couplet* (*El último cuplé*, J. de Orduña, 1957) 46
- O último golpe* (*Touchez pas au grisbi*, J. Becker, 1954) 43, 56, 57,
 113, 115
- O último tango* (*Mi último tango*, L. Amadori, 1960) 46
- O último tango em Paris* (*Ultimo tango a Parigi*, B. Bertolucci,
 1972) 32
- O vingador anónimo* (*Il cittadino si ribella*, E. G. Castellari, 1974) 119
- Operazione Paradiso* (H. Levin, 1965) 33
- Os 300 espartanos* (*The 300 Spartans*, R. Maté, 1962) 84
- Os abutres têm fome* (*Two mules for sister Sara*, D. Siegel, 1970)
 52, 106
- Os amantes* (*Les amants*, L. Malle, 1958) 34
- Os amantes do Tejo* (*Les amants du Tage*, H. Verneuil, 1954) 29
- Os argonautas* (*Jason and the argonauts*, D. Chaffey & R. Har-
 ryhausen, 1963) 84
- Os assassinos também choram* (*Requiescant*, C. Lizzani, 1967)
 103, 104
- Os caçadores de tesouros* (*The monuments men*, G. Clooney, 2014)
 152
- Os cinco cavalheiros malditos* (*Les cinq gentlemen maudits*, J. Duvi-
 vier, 1931) 126
- Os felinos* (*Les felins*, R. Clément, 1964) 114
- Os galãs do bairro* (*Poveri, ma belì*, D. Risi, 1957) 70
- Os incorruptíveis contra a droga* (*The French connection*, W. Frie-
 dkin, 1971) 118
- Os irmãos Corsos* (*Los hermanos Corsos*, L. Fleider, 1955) 49
- Os mistérios da vida* (*Flesh and Fantasy*, J. Duviver, 1943) 125

- Os oito odiados* (*The hateful eight*, Q. Tarantino, 2015) 110
- Os quatrocentos golpes* (*Les quatre cents coups*, F. Truffaut, 1959) 34, 127
- Os sete gladiadores* (*I sette gladiatori*, P. Lazaga, 1962) 82
- Os sete magníficos* (*The magnificent seven*, J. Sturges, 1960) 50, 52, 82
- Os sete samurais* (*Shichinin no samurai*, A. Kurosawa, 1954) 50
- Os tártaros* (*I tartari*, R. Thorpe, 1961) 39
- Os trapaceiros* (*Les Tricheurs*, M. Carné, 1958) 37
- Os três invencíveis* (*Gli invincibili tre*, G. Parolini, 1964) 84
- Os três ladrões* (*I tre ladri*, L. De Felici, 1955) 35
- Os três mosqueteiros* (*Les trois mousquetaires*, A. Hunebelle, 1953) 87, 137, 138
- Os três mosqueteiros* (*Les trois mousquetaires: Les ferrets de la reine*, B. Borderie, 1961) 89, 91
- Os três mosqueteiros: A vingança de Milady* (*Les trois mousquetaires: La vengeance de Milady*, B. Borderie, 1961) 89
- Os últimos dias de Pompeia* (*Gli ultimi giorni di Pompei*, M. Bonnard, 1959) 84
- Os vitoriosos* (*The victors*, C. Forman, 1963) 45
- OSS 117 – *Alerta vermelho na África negra* (OSS 117: *Alerte rouge en Afrique noire*, N. Bedos, 2021) 151
- OSS 117 em Bangkok (*Banco à Bangkok pour OSS 117*, A. Hunebelle, 1964) 139, 147, 148, 149
- OSS 117 em plena acção (OSS 117 *se déchaîne*, A. Hunebelle, 1963) 148
- OSS 117: *Agente perdido no Rio* (OSS 117: *Rio ne répond plus*, M. Hazanavicius, 2009) 151
- Pão, amor e Andaluzia* (*Pan, amor y Andalucía*, J. Setó, 1958) 72
- Pão, amor e ciúme* (*Pane, amore e gelosia*, L. Comencini, 1954) 72
- Pão, amor e fantasia* (*Pane, amore e fantasia*, L. Comencini, 1953) 70, 72
- Pão, amor e...* (*Pane, amore e...*, D. Risi, 1955) 72

- Passagem de nível* (A. Rosa, 1965) 51
- Pecado de amor* (L. Amadori, 1961) 46
- Pedro, o louco* (*Pierrot le fou*, J. L. Godard, 1965) 33
- Pépé le Moko* (J. Duvivier, 1937) 42, 112, 126
- Pesadelo de ilusões* (*Thrilling*, C. Lizzani, 1965) 33
- Pistoleiro profissional* (*Il Mercenário*, S. Corbucci, 1968) 103
- Policias e ladrões* (*Guardie e ladri*, Steno & M. Monicelli, 1951) 70
- Pompeia* (*Pompeii*, P. W. S. Anderson, 2014) 85
- Por mais alguns dólares* (*Per qualche dollaro in più*, S. Leone, 1965) 51, 95
- Por um punhado de dólares* (*Per un pugno di dollari*, S. Leone, 1964) 51, 95, 98
- Por um punhado de prata* (*Tres hombres buenos*, J. L. Romero Marchent, 1963) 95
- Porque se mata um magistrado* (*Perché si uccide un magistrato*, D. Damiani, 1975) 118
- Quando Paris delira* (*Paris when it sizzles*, R. Quine, 1964) 127
- Queimada* (G. Pontecorvo, 1969) 32, 34, 106
- Quo vadis?* (E. Guazzoni, 1913) 76, 79
- Quo vadis?* (M. Le Roy, 1951) 29, 78
- Rainha Santa* (*Reina Santa*, H. Campos & R. Gil, 1949) 50
- Regeneração* (*Regeneration*, R. Walsh, 1915) 111
- Return of the Jedi* (R. Marquand, 1983) 157
- Rififi* (*Du rififi chez les hommes*, J. Dassin, 1955) 56, 113
- Rocco e os seus irmãos* (*Rocco e i suoi fratelli*, L. Visconti, 1960) 43
- Roma à mão armada* (*Roma a mano armata*, U. Lenzi, 1976) 119, 121
- Sabata* (*Ehi amico... c'è Sabata. Hai chiuso!*, G. Paraolini, 1969) 32, 52, 101, 109
- Salomão e a Rainha do Sabá* (*Solomon and Sheba*, K. Vidor, 1959) 29, 44
- Sandokan, o tigre da Malásia* (*Sandokan, la tigre di Mompracem*, U. Lenzi, 1963) 63

- Sansão e Dalila (Samson and Delilah, C. B. DeMille, 1949)* 78
- Saul e David (F. Baldi, 1964)* 51
- Scaramouche (G. Sidney, 1952)* 86
- Seis destinos (Tales of Manhattan, J. Duvivier, 1942)* 125, 126
- Serenata (Serenade, A. Mann, 1956)* 46
- Serpico (S. Lumet, 1973)* 118
- Sim, Sr. Hulot (Trafic, 1971)* 32
- Sissi (E. Marischka, 1955)* 44
- Sissi e o destino (Sissi – Schicksalsjahre einer Kaiserin, E. Marischka, 1957)* 44
- Sissi, a jovem imperatriz (Sissi – Die junge Kaiserin, E. Marischka, 1956)* 44
- Sob o céu de Paris (Sous le ciel de Paris, J. Duviver, 1951)* 126, 127
- Sol vermelho (Soleil rouge, T. Young, 1971)* 32, 52
- Spartaco (R. Fredda, 1953)* 78
- Spartacus (S. Kubrick, 1960)* 29, 82
- Star Wars (G. Lucas, 1977)* 157
- Super-Homem (Superman, R. Donner, 1978)* 157
- Super-Homem II (Superman II, R. Lester, 1980)* 157
- Surcouf, o maior de todos (Surcouf, l'eroe dei sette mari, S. Bergonzelli, R. Rowland, 1966)* 51
- Tarzan e a cidade de Opar (Tarzan and the lost city, C. Schenkel, 1998)* 58
- Tepepa (S. Leone, 1969)* 97, 103
- Teresa Raquin (Thérèse Raquin, M. Carné, 1953)* 112
- TEX (Gian Luigi Bonelli, 1948)* 58
- The Empire strikes back (I. Kershner, 1980)* 157
- The mummy (S. Sommers, 1999)* 85
- The mummy returns (S. Sommers, 2001)* 85
- The mummy: Tomb of the Dragon Emperor (R. Cohen, 2007)* 85
- The Musketeers of Pig Alley (D. W. Griffith, 1912)* 111

- The terror of Dr. Hichcock* (*L'orribile segreto del Dr. Hichcock*, R. Fredda, 1962) 73
- The Valachi papers* (*L'affaire Valachi*, T. Young, 1972) 52
- Topázio* (*Topaz*, A. Hitchcock, 1969) 151
- Totó contra Maciste* (*Totò contro Maciste*, F. Cherchio, 1962) 73
- Totó procura casa* (*Totò cerca casa*, M. Monicelli, 1949) 70
- Totó Tarzan* (*Totòtarzan*, M. Mattoli, 1950) 42
- Totó, chefe de estação* (*Destinazione Piovarolo*, D. Paoella, 1956) 42
- Totó, Fernandel e a lei* (*La legge è legge*, Christian-Jacque, 1958) 42, 71
- Trinitá, o cowboy insolente* (*Lo chiamavano Trinità...*, E. Barbonni, 1971) 106
- Tristana* (L. Buñuel, 1970) 32
- Tubarão* (*Jaws*, S. Spielberg, 1975) 157
- Ulisse* (M. Camerini, 1954) 78
- Último domicílio conhecido* (*Dernier domicile connu*, J. Giovanni, 1968) 116
- Um carné de baile* (*Un carnet de bal*, J. Duvivier, 1937) 126
- Um caso diabólico* (*Voici le temps des assassins*, J. Duvivier, 1956) 113, 127
- Um de nós foi traidor* (*Marie-October*, J. Duviver, 1959) 127
- Um dólar furado* (*Un dollaro bucato*, G. Ferroni, 1965) 107
- Um iate para a Jamaica* (*L'arme à gauche*, C. Sautet, 1965) 43
- Uma casa à sombra das árvores* (*La maison sous les arbres*, R. Clément, 1971) 114
- Uma espada e uma mulher* (*Le chevalier de Pardaillan*, B. Borderie, 1962) 89
- Uma história simples* (*Une histoire simple*, C. Sautet, 1978) 45
- Un bellissimo novembre* (M. Bolognini, 1969) 34
- Una pistola per Ringo* (D. Tessari, 1965) 34
- Une femme est une femme* (J.-L. Godard, 1961) 69
- Vera Cruz* (R. Aldrich, 1954) 46

Violência, dinamite e boas maneiras (Les tontons flingueurs, G. Lautner, 1963) 32, 73
Z (Z – A orgia do poder, Costa-Gravas, 1969) 104

Referências bibliográficas

- Adorno, T. W. (2003). Sobre a indústria da cultura. Angelus Novus.
- Areal, L. (2020). As escaramuças do cinema europeu contra o modelo cinematográfico americano. In Bertolo, J.; Guerreiro, F. & Rowland, C. (Org.). *Imitações da vida – cinema clássico americano* [pp. 51-72]. BookBuilders.
- Alarcón, I. S. (2019). Las películas folclóricas como manifestaciones más características del cine musical en España. In *Fotocinema – Revista Científica de Cine y Fotografía*, 1, 23-38. <https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/5849>
- Bagshaw, M. (2005). *The art of Italian film posters*. Black Dog Publishing.
- Barahona, F. A. (2022). *El cine español en la era de Franco 1939-1975*. SND Editores.
- Baschiera, S. & Di Chiara, F. (2010). Once upon a time in Italy: Transnational features of genre production 1960s-1970s. O. Hedling & M. Larsson (Eds.). *Making movies in Europe: Production, industry, policy*. *Revista Film International*, 6(VIII), 30-39.
- Baschiera, S. (2021). On the cultural circulation of contemporary European crime cinema. *Alphaville – Journal of Film and Screen Media*, 22, 1–13. <https://doi.org/10.33178/alpha.22.00>
- Batista, T; Parreira, T; Borges, T. (2010). *Cinema em Portugal, os primeiros anos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Bazin, A. (1992). *O que é o cinema?* Livros Horizonte.

- Bergfelder, T. (2000). The nation vanishes: European co-productions and popular genre formula in the 1950s and 1960s. In M. Hjort & S. Mackenzie. (Eds.). *Cinema and nation* [pp. 131-142]. Routledge.
- Bergfelder, T. (2005). *International adventures: German popular cinema and European co-productions in the 1960s*. Berghahn Books.
- Bertetto, P. (Org.). (2012). *Uma história do cinema*. Texto e Grafia.
- Billard, P. (1995). *L'âge classique du cinéma français: Du cinéma parlant à la nouvelle vague*. Flammarion.
- Bondanella, P. (2013). *A history of Italian cinema*. Bloomsbury.
- Brunneta, G. P. (2011). *The history of Italian cinema: A guide to Italian film from its origins to the twenty-first century*. Princeton University Press.
- Camporesi, V. (2014). Whose films are these? Italian-Spanish co-productions of the early 1940's. In *Historical Journal of Radio, Film and Television*, 34(2), 208-230.
- Caparrós Lera, J. M. & De España, R. (2008). *Historia del cine español*. T&B Editores.
- Casper, D. (2007). *Post War Hollywood: 1946-1962*. Blackwell Publishing.
- Cotardièrre, P. (Org.). (2005) *Júlio Verne: Da ciência ao imaginário*. Círculo de Leitores.
- Crisp, C. (1997). *The classic French cinema*. I.B. Tauris.
- Cunha, P. (2018). *Uma nova história do cinema português*. Outro Modo.
- D'Amico, M. (2008). *La commedia all'italiana: Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1975*. Saggiatore.
- De España, R. (2002). Breve historia del western mediterráneo: La recreación europea de un mito americano. Ediciones Glénat.
- De España, R. (2009). *La pantalla épica: Los héroes de la Antigüedad vistos por el cine*. T&B Editores.

- Di Chiara, F. (2016). *Peplum, il cinema italiano alle prese col mondo antico*. Donzelli editore.
- Di Chiara, F. (2011). Intermediality in the 1950's Italian film industry: The case of Titanus' film-canzone. In *Cinéma & Cie – International Film Studies Journal*, 16-17(XI), Carocci, 147-153.
- Di Chiara, F. (2013). *Generi e industria cinematografica in Italia: Il caso Titanus (1949-1964)*. Lindau.
- Dyer, R. & Vincendeau, G. (Org.). (1992). *Popular European cinema*. Routledge.
- Drazin, C. (2011). *The Faber book of French cinema*. Faber and Faber.
- Eleftheriotis, D. (2001). *Popular cinemas of Europe*. Continuum.
- Elley, D. (1984). *The epic film*. Routledge & Kegan Paul.
- Farasino, A. (2000). *Lux Film*. Il Castoro, 2000.
- Faustino, P. (Coord.) (2013). *Indústrias criativas, media e clusters*. MediaXXI.
- Fisher, A. (2014). *Radical frontiers in the spaghetti western: Politics, violence and popular Italian cinema*. I.B. Tauris.
- Fisher, A. (2019). *Blood in the streets: Histories of violence in Italian crime cinema*. Edinburgh University Press.
- Frayling, C. (1998). *Spaghetti westerns: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. I.B. Tauris.
- Frayling, C. (2008). *Sergio Leone: Once upon a time in Italy*. Thames & Hudson.
- Genette, G. & Maclean, M. (1991). Introduction to the paratext. *New Literary History*, 22(2), Art, Criticism, Genre.
- Germani, S.; Starace, S. & Turigliato, R. (Org.). (2014). *Titanus: Cronaca familiare del cinema italiano*. CSC – Cineteca Nazionale/Edizione Sabinae.
- Gervereau, L. (2007). *Ver, compreender, analisar as imagens*. Edições 70.
- Gili, J. & Tassone, A. (Dir.) (1995). *Paris-Rome: Cinquante ans de cinéma franco-italien*. Editions de La Martinière.

- Gray, J. (2010). *Show sold separately: Promos, spoilers and other media paratexts*. New York University Press.
- Grant, K. (2011). *Any gun can play: The essential guide to euro-westerns*. FAB Press.
- Higbee, W. & Lim, S. (2010). Concepts of transnational cinema: Towards a critical transnationalism in film studies. *Transnational Cinemas*, 1(1), Intellect.
- Higson, A. (2018). The circulation of European films within Europe. *Comunicazioni Sociali: Journal of Media, Performing Arts and Cultural Studies*, 3, 306–23.
- Hjort, M. (2009). On the plurality of cinematic transnationalism. In N. Durovicová & K. E. Newman. *World cinemas, transnational perspectives* (New Edition) [pp. 12-33]. Routledge.
- Hughes, H. (2006). *Once upon a time in the Italian west*. I.B. Tauris.
- Jabouille, V. (1996). *O Mediterrâneo Antigo: Unidade e diversidade*. Colibri.
- Jackel, A. (2003). Dual nationality film productions in Europe after 1945. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 23(3), 231-243.
- Lanzoni, R. F. (2002). *French cinema: From its beginnings to the present*. Continuum.
- Lombard, P. (2021). *Les gueules du cinéma français*. Hugo Doc.
- Losada, M. & Matellano, V. (2010). *El Hollywood español*. T&B Editores.
- Manzoli, G. (2012). *Da Ercole a Fantozzi: Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*. Carocci.
- Mathijs, E. & Sexton, J. (2011). *Cult Cinema*. N.Y: Wiley-Blackwell.
- Miranda, S. R. (2011). A clássica música das telas: O uso e a formação do tradicional estilo sinfônico. *Ciberlegenda – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade*

- Federal Fluminense. <http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/368/274>
- Montarnal, J. (2018). La “qualité française”: Un mythe critique? L’Harmattan.
- Morais, A. B. (2017). *Censura ao erotismo e violência: Cinema no Portugal Marcelista (1968-1974)*. Edições Húmus.
- Navarro, A. J. (Org.) (2002). Euro-Western. *Revista Nosferatu*, 41-42. Paidós.
- Nogueira, L. (2010). *Manuais de cinema II: Géneros cinematográficos*. Livros Labcom. http://labcom.ubi.pt/ficheiros/nogueira-manual_II_generos_cinematograficos.pdf
- Nowell-Smith, G. & Ricci, S. (Ed.). (1998). *Hollywood and Europe: Economics, culture, national identity 1945-95*. BFI.
- Palacio, M. & Turschmann, J. (Ed.). (2013). *Transnational cinema in Europe*. Universitat Wien.
- Palacios, J. (Ed.) (2006). *Euro noir: Serie negra con sabor europeu*. T&B Editores.
- Palma, P. & Pozner, V. (Org.). (2019). *Mariages à l’européenne: Les coproductions intra-européennes depuis 1945*. AFRHC.
- Palma, P. (2017). Les coproductions cinématographiques franco-italiennes 1946-1966. In: C. Forest (Dir.). *L’internationalisation des productions cinématographiques et audiovisuelles* [pp. 215-234]. Les Presses Universitaires du Septentrion.
- Palma, P. (2019). Le petit monde de Don Camillo: Complications et incompréhensions autor d’une ouvre internationale. *Tropos – Comunicação, Sociedade e Cultura*, 8(1). <https://periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/2657>
- Pierotti, F. (2006). Dalle invenzioni ai film. Il cinema italiano alla prova del colore (1930-1959). In S. Bernardi (Ed.), *Svolte tecnologiche nel cinema italiano. Sonoro e colore. Una felice relazione fra tecnica ed estetica* [pp. 85-139]. Carocci.

- Pugliese, J. (2017). The souths of “The West”: Geocorpographical assemblages of plants and race in Sergio Leone’s metafigural spaghetti westerns. *Muiraquitã – UFAC*, 5(2). <http://revistas.ufac.br/revista/index.php/mui/article/view/1569>
- Rego, M. & Castelo-Branco, M. (Org.). (2003). *Antes das Playstations: 200 anos do romance de aventuras em Portugal*. Biblioteca Nacional.
- Renzi, T. C. (1998). *Jules Verne on film: A filmography of the cinematic adaptations of his works, 1902 through 1997*. McFarland & Company.
- Sconce, J. (1995). ‘Trashing’ the academy: Taste, excess, and an emerging politics of cinematic style. *Screen*, 36(4).
- Shaw, D. (2013). Deconstructing and reconstructing transnational cinema. In Denninson, S. (Ed.) *Contemporary Hispanic cinema: Interrogating transnationalism in Spanish and Latin American film* [pp. 47-66]. Tamesis.
- Siclier, J. (1962). *L’age du péplum*. *Cahiers du Cinéma*, 131, 26-38.
- Simone, P. (2021). *The circulation of European films in non-national markets. Key Figures 2019*. European Audiovisual Observatory. <http://rm.coe.int/export-2020-en-finalonline-version/1680a1e35f>
- Silva, V. M. A. (1996). *Teoria da literatura*. Almedina.
- Sorlin, P. (1991). *European cinemas, European societies, 1939-1990*. Routledge.
- Spicer, A (2007). *European Film Noir*. Manchester University Press.
- Tavernier, B. (2016). *Uma Viagem pelo Cinema Francês*. DVD. Midas filmes.
- Tavares, M. (2008). Cinema digital: Novos suportes, mesmas histórias. *ARS*, 6(12). http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202008000200004
- Tavares, M. (2010). Pintura e cinema – entre o visível e o invisível. In: *Nas margens, ensaios sobre teatro, cinema e meios digitais* [pp. 69-84]. Gradiva.

- Taves, B. (1993). *The romance of adventure: The genre of historical adventure movies*. University Press of Mississippi.
- Wagstaff, C. (1998). Italian genre films in the world market. In G. Nowell-Smith & S. Ricci. *Hollywood & Europe: Economics, culture, national identity 1945-1995*. BFI.
- Temple, M. & Witt, M. (Ed.). (2004). *The French cinema book*. BFI.
- Vincendeau, G. (1996). *The companion to French cinema*. BFI.
- Vincendeau, G. (2000). *Stars and stardom in French cinema*. Continuum.
- Vitella, F. (2007). Una questione di standard. Il passaggio dall'Academy ai formati panoramici. In M. Vitella (Ed.). *Geometrie dello sguardo. Contributi allo studio dei formati nel cinema italiano* [pp. 65-130]. Carocci.

Fontes documentais/material de arquivo

La Cinémathèque Française: Fonds Crédit National (en accès réservé à l'espace chercheurs)

Dossier: *Le Bossu* (1959). Référence: CN777-B517.

Dossier: *Le Capitain* (1960). Référence: CN1240-B560.

Dossier: *Banco à Bangkok pour OSS 117* (1964). Référence: CN1302-B599.

Dossier: *Fantômas* (1964). Référence: CN1314-B605.

Recursos da web

André Hunebelle em Ciné-Ressources. <http://cinema.encyclopedie.personnalites.bifi.fr/index.php?pk=11175> Consultado em 17/03/2017

André Hunebelle na IMDB. http://www.imdb.com/name/nm0402161/?ref_=tt_ov_dr Consultado em 22/04/2017

André Hunebelle Box Office Story. <http://www.boxofficestory.com/andre-hunebelle-box-office-a95136969> Consultado em 13/07/2017

GÉNEROS POPULARES E CINEMA TRANSNACIONAL NA EUROPA MEDITERRÂNEA

Entre o início da década de 1950 e meados dos anos setenta, o cinema da Europa Mediterrânea viveu um longo período de apogeu comercial e criativo, em larga medida, graças ao sucesso internacional alcançado por géneros populares como o peplum, o western spaghetti, o filme policial e a comédia.

Muitas foram as grandes figuras do cinema europeu que contribuíram com o seu talento para elevar a qualidade dos géneros populares da Europa Mediterrânea. Realizadores como Sergio Leone, Jean-Pierre Melville e Mario Bava, compositores como Ennio Morricone e estrelas como Jean Gabin, Sophia Loren ou Alain Delon, ocupam hoje um lugar importante na História da 7ª Arte.

Neste trabalho, analisamos o cinema popular da Europa mediterrânea, numa perspetiva histórica e transnacional, articulando a dimensão estética dos filmes, com o contexto cultural, socioeconómico e industrial, em que estes foram produzidos, distribuídos e aplaudidos pelo grande público.

Jorge Carrega integra o conselho científico do CIAC, onde coordena o Grupo de Trabalho em Estudos Fílmicos. Doutor em “Comunicação, Cultura e Artes” – Universidade do Algarve (2014), e Mestre em Literatura – Universidade do Algarve (2009), foi bolseiro de doutoramento da FCT e, desde 2012, vem lecionando unidades curriculares na área da História do Cinema e das Artes. É autor de sete livros, entre os quais “Elvis Presley e o Cinema Musical de Hollywood” (2009) e “Breve História da Cultura em Faro” (2018).