

AVENTURAS EM TECHNICOLOR: PARALITERATURA E CINEMA TRANSNACIONAL NA EUROPA MEDITERRÂNEA

Jorge Manuel Neves Carrega¹

RESUMO

A aposta dos países da Europa mediterrânea na coprodução cinematográfica permitiu, entre meados das décadas de 1950 e 1970, o florescimento de gêneros populares como o filme de capa e espada, o *peplum* e o filme policial, que adaptaram ao cinema a obra de autores como Alexandre Dumas, Emilio Salgari, Paul Féval e Georges Simenon. Frequentemente analisados numa perspetiva puramente nacional, estes filmes representam contudo o exemplo paradigmático do desenvolvimento de um cinema transnacional, que permitiu às indústrias cinematográficas italiana, francesa e espanhola, contrariar a hegemonia comercial do cinema de Hollywood. Este artigo procura analisar a importância da chamada paraliteratura, no desenvolvimento do cinema transnacional da Europa mediterrânea, em particular os filmes de aventuras coproduzidos entre o início dos anos 1950 e meados dos anos setenta.

Palavras-chave: Cinema Transnacional da Europa Mediterrânea; Paraliteratura; Gêneros Populares; Banda Desenhada.

ABSTRACT

The focus on film co-production between the countries of Mediterranean Europe has, from the mid of the 1950s through the 1970s, allowed the flourishing of popular genres like swashbucklers, *peplums* and crime thrillers, which adapted the work of authors such as Alexandre Dumas, Emilio Salgari, Paul Feval and Georges Simenon. Often analyzed on a purely national perspective, these films represent a perfect example of the development of a transnational cinema, which allowed the Italian, French and Spanish film industries, to fight Hollywood's commercial hegemony. This article therefore analyzes the role of so-called mass literature in the development of a Mediterranean European transnational cinema and particularly on the co-production of adventure films.

Keywords: European Mediterranean Transnacional Cinema; Mass Literature; Popular Film Genres; Banda Desenhada.

Cinema e Paraliteratura

O desenvolvimento da cultura de massas, cuja origem remonta ao triunfo da imprensa em meados do século XIX, estimulou o desenvolvimento de uma literatura de consumo, graças ao talento de autores como Alexandre Dumas, Ponson Du Terrail, Jules Verne e Paul Féval, criadores de “verdadeiras máquinas narrativas: estruturas que se repetiam livro a livro, mudando apenas o enredo e os personagens. A história era

¹ Doutor em Comunicação, Cultura e Artes. Investigador do CIAC-Centro de Investigação em Artes e Comunicação da Universidade do Algarve. Este artigo foi realizado no âmbito de um pós-doutorado, sob orientação da Professora Mirian Tavares (FCHS-Universidade do Algarve) e do Professor Francesco Di Chiara (Facoltà di Lettere - Università degli Studi eCampus, Novedrate (CO), Itálie).

diferente, mas o modo de contar era sempre o mesmo (com maiores ou menores variações).” (TAVARES, 2008, p. 39).

A introdução do chamado romance de folhetim (*roman-feuilleton*); publicado semanal ou quinzenalmente em capítulos que surgiam como suplementos colecionáveis nos principais periódicos europeus, representou um elemento decisivo na popularização destes autores, cuja obra se distinguiu, também, pela abundância de ilustrações. Segundo Jean Paul Deckiss, os 62 romances e as 18 novelas das “Voyage Extraordinaires” de Jules Verne, apresentavam cerca de 5 mil gravuras (num total de 22 mil páginas); criadas por artistas como Édouard Riou, Leon Bennet e George Roux, e transpostas para a edição por gravadores como Hildibrandt e Pannemaker² (COTARDIÈRE, 2005).

Sendo indissociável das aventuras imaginadas por Dumas, Verne ou Salgari, o trabalho dos ilustradores acabou por desempenhar um papel fundamental na recepção desta imensa produção literária. Se é certo que, ao ampliar a sua dimensão mimética, as ilustrações contribuíram bastante para a popularidade do romance de aventuras, a sua utilização levou também a que estas obras fossem classificadas como infraliteratura ou literatura de massas, pela intelectualidade europeia, que as considerava adequadas somente para o público juvenil e a camadas incultas da população. No entanto, desde a década de 1980, estas classificações pejorativas que implicam uma ausência de valor estético, têm vindo a ser gradualmente substituídas pelo conceito menos desqualificador de paraliteratura, o qual define uma vasta produção de textos literários considerados menores pelo meio literário e acadêmico e, como tal, excluídos do cânone da literatura ocidental estudado na maioria das Universidades³ (SILVA, 1996).

Ao entrar na segunda década do século XX, o cinema transformou-se numa indústria vocacionada para a produção e distribuição em massa e assimilou o modelo narrativo da novela do século XIX; desenvolvendo uma gramática que visava naturalizar a imagem (apresentando-a como um espelho da realidade), que culminou na

² A estes podemos juntar artistas como o francês Gradnville (1803-1847), os britânicos Walter Stanley Paget (1863-1935) e Mervyn Peake (1911-1968), e os norte-americanos True W. Williams (1839-1897) e E. W. Kemble (1861-1933), que ilustraram obras como “As Aventuras de Robinson Crusóe”, “A Ilha do Tesouro”, “As Aventuras de Tom Sawyer” e “As Minas de Salomão”.

³ Ao longo dos últimos anos, o interesse pela paraliteratura tem vindo a crescer, alimentado pela percepção de que a fronteira entre a literatura (canonizada) e a paraliteratura é bastante fluida, motivo pelo qual autores como Alexandre Dumas e Jules Verne são hoje recuperados pela academia e outros, como Eugene Sue (que durante décadas foi equiparado a Balzac), foram remetidos para o âmbito da paraliteratura (SILVA, 1996, p. 128).

criação do chamado cinema clássico de Hollywood, cujo modelo de estandardização foi largamente baseado em gêneros cinematográficos de raiz literária. O século XX, e em especial as décadas de 1910 a 1960, assinalou a transmigração da chamada paraliteratura de aventuras para outros domínios da produção ficcional, em particular o cinema e a banda desenhada, no que constituiu um verdadeiro processo de juvenilização da literatura de aventuras (RÊGO; CASTELO-BRANCO, 2003).

O triunfo do cinema clássico e dos gêneros populares em todo o mundo ocidental é pois indissociável da criação literária de Charles Dickens, Alexandre Dumas, Edgar Allan Poe, Jules Verne, Emilio Salgari ou Edgar Rice Burrows, arquitetos de um modelo narrativo e criadores de universos ficcionais que foram assimilados por uma cultura de massas cuja enorme difusão permitiu criar um imaginário transnacional, sobre o qual o cinema da Europa mediterrânea (especialmente após a 2ª Guerra Mundial), desenvolveu uma vasta e diversificada produção de gêneros populares⁴.

Se, com raras exceções, o romance de folhetim, alimentou gêneros como o filme de capa e espada (incluindo 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 *euro-noir*, gêneros tradicionalmente dirigidos a um público adulto. Deste modo, em meados da década de 1950, coincidindo com o declínio do *film-noir* norte-americano americano (bastante popular em França e Itália), cineastas como Jacques Becker, Jean -Pierre Melville e Claude Sautet, fundiram a novela policial francesa com a estética do *film-noir* e desenvolveram o *euro-noir*, em obras como *Touchez pas au grisbi* (J. Becker, 1954), adaptado da novela de Albert Simonin, *Du rififi chez les hommes* (J. Dassin, 1955), adaptado da obra de Albert du Breton, ou *Classe tous risques* (C. Sautet, 1960) e *Le deuxième souffle* (J. P. Melville, 1966), ambos baseados na obra de José Giovanni.

Por seu lado, Jean Delannoy recuperou o célebre inspetor Maigret, nascido da pena de George Simenon, e relançou o filme de investigação policial com *Maigret tend un piège* (1958) e *Maigret et l'affaire Saint-Fiacre* (1959), enquanto Jacques Becker e André Hunebelle revisitaram a tradição dos folhetins sobre “mestres do crime” em

⁴ Naturalmente estes autores influenciaram muitos outros escritores europeus e norte-americanos, os quais se especializaram numa literatura de aventuras despreziosa e dirigida a um público maioritariamente juvenil, como foi o caso dos portugueses Mário Domingues (1899-1977) e Pinto Roussado (1926-1985), que assinaram sob pseudónimos estrangeiros largas dezenas de histórias sobre as aventuras de personagens como “Billy Keller – o Rei do Faroeste” ou o “Capitão Morgan”.

filmes como *Les aventures d'Arsène Lupin* (J. Becker, 1957), baseado na obra de Maurice Leblanc, e uma nova trilogia dedicada a *Fantômas* (A. Hunebelle, 1964-1967), baseada na célebre criação da dupla Marcel Allain e Pierre Souvestre.

Um tema ainda largamente por investigar é a relação dos gêneros populares da Europa mediterrânea com a banda desenhada (história em quadrinhos). Com efeito, as décadas de 1950, 60 e 70, representam uma verdadeira era de ouro da *bande dessinée* franco-belga, dos *fumetti* italianos e dos *tebeos* espanhóis. Fortemente influenciada pelo folhetim ilustrado do séc. XIX e pelo cinema clássico de Hollywood, a chamada 9ª Arte exerceu uma influência significativa no cinema de aventuras, nomeadamente gêneros como o *peplum*, o filme de capa e espada e o *western*. Apesar de (por via literária) ter bebido inspiração na história e nos mitos da antiguidade greco-romana, o *peplum*, um gênero largamente dedicado ao público juvenil, revela nas suas estruturas narrativas simples e repetitivas (com heróis e vilões perfeitamente definidos, e o bem sempre vencendo o mal), no gosto pelo exotismo e o fantástico e na opção pelas cores primárias, a influência de *tebeos* espanhóis como *El Capitán Trueno*, criação da dupla Mora e Abrós (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 europeias⁵.

Com efeito, filmes como *Maciste alla corte del Gran Khan* (R. Freda, 1961), ou *Maciste nelle miniere del re Salomone* (P. Regnoli, 1964); funcionam como 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*. Não foi por mero acaso que os ex. “Tarzans”, Lex Barker e Gordon Scott, abandonaram os EUA no final dos anos cinquenta 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 fundamental 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

⁵Publicações periódicas como *Spirou* ou *Journal de Tintin* e, em Portugal, *O Mosquito* e *Mundo de Aventuras*.

BD “As Aventuras do Tenente Bluberry” (1963), ou a dupla Greg & Hermann, autores de *Comache* (1969)⁶.

A relação que se estabeleceu entre o romance de folhetim, a ilustração e a banda desenhada (história em quadrinhos), projetou-se posteriormente nos cartazes de cinema que, tal como as ilustrações, funcionam como paratextos⁷, 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, tiveram um papel importante na experiência cinematográfica, permitindo que o público identificasse o universo ficcional (em particular o gênero e as estrelas) desses filmes, preparando a audiência para o “consumo” de uma determinada narrativa cinematográfica. Já nos anos sessenta, 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.

Tal como a paraliteratura de aventuras, os gêneros cinematográficos populares 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.

Do ponto de vista formal, esses filmes aderem ao MRI- Modelo de Representação Institucional e, à semelhança da produção literária em que se baseavam, revelam uma economia de meios, evidente na linearidade da narrativa e, com raras exceções, na escassez de caracterização psicológica de um conjunto de personagens essencialmente monolíticas. 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 gêneros populares da Europa

⁶ Por seu lado, uma banda desenhada como *Le Capitán*, criada em 1963 por Liliane Funcken e Fred Funcken, pode indiciar a influência do ciclo de filmes de capa e espada franco-italianos deste período (incluindo uma versão cinematográfica de *Le Capitán*). Tal como o filme, realizado em 1960 por André Hunebelle, a referida banda-desenhada adaptou o popular folhetim de Michel Zévaco, tendo surgido pela primeira no *Journal de Tintin* e dando posteriormente origem a vários álbuns dedicados às aventuras do Capitão de Castaignac, um herói aventureiro do XVII, contemporâneo dos mosqueteiros de Dumas.

⁷ Gerard 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 Media contemporâneos, aplicando-o a elementos como cartazes, *videogames*, *sites* e *merchandising* (GRAY, 2010, p. 6).

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. Segundo Tim Bergfelder, a maioria destes filmes revelam um grau de hibridação que se traduziu na diluição de fronteiras entre os gêneros, originando uma vasta produção 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 paradigma clássico hollywoodiano (BERGFELDER, 2000).

Dada a relação que estabeleceram com a chamada paraliteratura, não surpreende que os gêneros populares europeus (com exceção de algumas obras⁸) 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 pelas elites culturais⁹, pois rompe com os conceitos tradicionais do que a crítica cinematográfica considera ser cinema de “qualidade”, optando 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 em quadrinhos), 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* e documentários *Mondo*), em espaços como as salas de cinema de província ou de bairro nos subúrbios das cidades e nos *drive-ins* dos EUA.

Essa estratégia de distribuição dos gêneros populares da Europa mediterrânea, marcou claramente a recepção destes filmes profundamente identificados com a série B, diferenciando-os das grandes produções de Hollywood e do cinema de autor (aclamado

⁸ Assim como as fronteiras entre a literatura culturalmente legitimada e a paraliteratura se revelam fluidas, também no caso do paracinema e dos gêneros populares europeus se verificou nos últimos anos 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.

⁹ No seu artigo Sconce 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 terror como a série Godzilla ou filmes *softporn* e documentários como os chamados *Mondo Films*.

pelas elites intelectuais), que eram exibidos nas melhores salas de cinema dos grandes centros urbanos¹⁰ 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 fossem distribuídas internacionalmente nas versões originais, os gêneros populares da Europa mediterrânea eram, invariavelmente, (mal) dublados em diferentes idiomas e, frequentemente, editados em versões mais curtas, tendo em vista a sua exibição em sessões duplas (WAGSTAFF, 1998)¹¹, 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 reduziam a narrativa a uma intriga básica (dominada pela ação), com sacrifício de passagens descritivas, contextualização histórica e caracterização psicológica, condicionando assim negativamente a recepção crítica destes autores (MILLER, 2003).

Recentemente, num estudo sobre a exibição de cinema no Município de São Borja (Estado do Rio Grande do Sul), alguns funcionários e comerciantes que trabalharam nas salas de cinema desta região do Brasil, recordaram como os adolescentes (ávidos fãs de filmes de aventuras e *cowboys*) aproveitavam as sessões de cinema para trocar com colegas e amigos as suas revistas de banda desenhada, sendo muito populares as de Tarzan, Zorro, Texas, Mandraque e O Fantasma (GOMES, GODOY, AUGUSTI, 2017). É muito provável que cenário idêntico se tenha verificado em muitas sessões de matinê, nos inúmeros cinemas de bairro ou de província do sul da Europa, que constituíam pontos privilegiados de exibição dos filmes de aventuras europeus, o que nos permite compreender melhor a íntima relação que se estabeleceu entre a banda desenhada e filmes como *Robin Hood e i pirati* (G. Simonelli, 1960), *Maciste alla corte del Gran Khan* (R. Freda, 1961), *Zorro contro Maciste* (U. Lenzi, 1963) ou *Diabolik* (M. Bava, 1968), dirigidas ao mesmo público que vibrava com as aventuras em quadrinhos dos heróis atrás referidos.

¹⁰ Incluindo os chamados “Estúdios”, pequenas mas modernas salas de cinema localizadas nas grandes metrópoles, e dedicadas exclusivamente a filmes de autor e algum cinema experimental europeu.

¹¹ A este propósito, aconselha-se a leitura de “Italian genre films in the world market” (WAGSTAFF, 1998, p. 74-85), no qual o autor oferece vários exemplos deste processo de edição, que tinha como objetivo reduzir a duração original dos filmes de aventuras da Europa mediterrânea para distribuição no mercado internacional, onde eram posteriormente exibidos em sessões duplas, dirigidas a um público essencialmente juvenil.

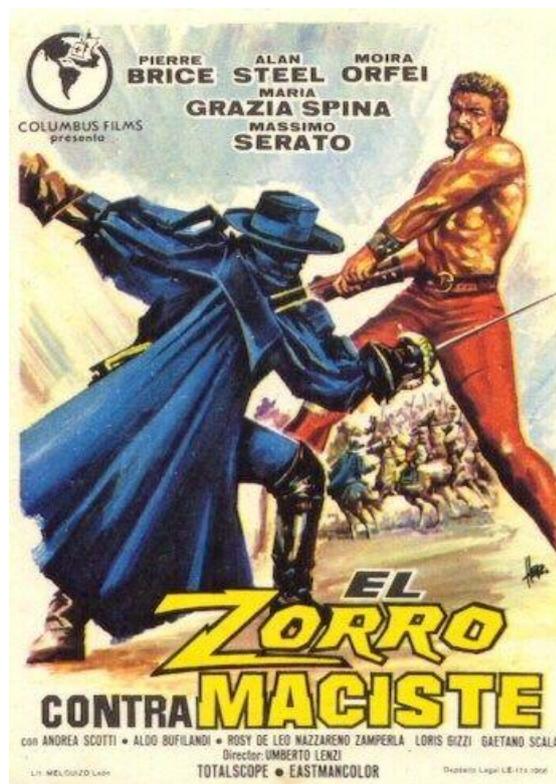


Figura 1: Cartaz do filme *Zorro contra Maciste* (1963), uma coprodução italo-espanhola dirigida por Umberto Lenzi. Fonte: <http://clickgratis.blog.br/elaine375/friends/page34/>

Gêneros Populares e Cinema Transnacional na Europa Mediterrânea

Incentivadas por convênios governamentais que visavam estimular as indústrias de cinema nacionais, tendo em vista combater a hegemonia do cinema norte-americano, as casas produtoras francesas e italianas, apostaram num modelo de coprodução internacional que, ao garantir recursos financeiros e alargar os mercados de distribuição, permitiu o florescimento dos gêneros populares na Europa mediterrânea (BERGFELDER, 2005).

Deste modo, se entre finais da 2ª Guerra Mundial e meados da década de 1950, o cinema norte-americano dominou o *box-office* no sul da Europa, no início da década de 1960 esta tendência havia sido já invertida, graças em larga medida ao êxito alcançado por largas dezenas de comédias, *peplums* e filmes de capa e espada. Num período marcado pelo longo declínio do sistema de produção dos estúdios de Hollywood, os produtores italianos, franceses e espanhóis (por vezes com participação minoritária da ex. RFA e antiga Jugoslávia), souberam ocupar o espaço deixado livre

pelos estúdios norte-americanos (que haviam abandonado a série B, em detrimento da produção de séries televisivas), e apostaram na coprodução de filmes de gênero, direcionados a um público familiar ou juvenil.

Desvalorizados pela intelectualidade cinéfila, e acusados de uma suposta subserviência aos modelos impostos pelo cinema de Hollywood, os gêneros populares europeus nascem e desenvolvem-se numa íntima relação com as mesmas formas da cultura popular que influenciaram o cinema clássico de Hollywood, constituindo por isso um fenômeno bem mais complexo do que uma mera imitação dos filmes norte-americanos (BERGFELDER, 2000). Na verdade, esses gêneros cinematográficos representaram uma etapa lógica na evolução da cultura de massas europeia, dando continuidade a um longo processo de assimilação da paraliteratura pelo cinema.

Entre finais da década de 1950 e o início dos anos setenta registou-se o apogeu da coprodução de gêneros populares na Europa mediterrânea, graças ao êxito internacional de *Le Fatiche di Ercole* (P. Francisci, 1958), que lançou o ciclo do chamado *peplum* italiano; dominando a coprodução de filmes de aventuras, até à eclosão do chamado *western spaghetti* em finais de 1964. Paralelamente ao *peplum* italiano, os anos de 1953 a 1964 registam um novo ciclo de filmes de capa e espada baseados na obra dos mestres do folhetim de *cape et épée*, destacando-se obras como *Le Bossu* (A. Hunebelle, 1958), baseado na obra de Paul Féval, *Le Capitán* (A. Hunebelle, 1960) e *Hardi Pardaillan!* (B. Borderie, 1964), ambos baseados na obra de Michel Zévaco, diversas adaptações da obra de Alexandre Dumas, entre as quais se destaca *Le comte de Monte-Cristo* (C. Autant-Lara, 1961), e mais de uma dezena de adaptações da obra de Emílio Salgari, incluindo *Cartagine in fiamme* (1960), realizado pelo veterano Carmine Gallone, e as quatro aventuras do popular Sandokan, realizadas em 1963 e 1964 por Umberto Lenzi e Luigi Capuano¹².

Um dos fatores que contribuiu decisivamente para o apelo transnacional dos filmes de aventuras coproduzidos na Europa mediterrânea, foi a aposta no aparato tecnológico, nomeadamente o recurso a formatos de écran panorâmico (Dyaliscope, Techniscope e Totalscope) e fotografia a cores (Eastman Color e Technicolor), que constituíram uma verdadeira imagem de marca dos *peplums*, *westerns* e filmes de

¹² *Sandokan, la tigre di Mompracem* (U. Lenzi, 1963), *I pirati della Malesia* (U. Lenzi, 1964), *Sandokan contro il leopardo di Sarawak* (L. Capuano, 1964) e *Sandokan alla riscossa* (L. Capuano, 1964), mas aos quais podemos juntar derivações como *Sandok, il Maciste della giungla* (U. Lenzi, 1964).

piratas deste período, permitindo equiparar tecnicamente estes filmes à produção dos estúdios norte-americanos, e criar uma nova dimensão sensorial na representação dos cenários históricos e exóticos em que as aventuras de Dumas ou Salgari decorriam.

Dadas as suas características, uma análise meramente nacional da coprodução de gêneros populares na Europa mediterrânea é claramente inadequada. Um estudo rigoroso destes filmes exige, pelo contrário, uma leitura transnacional, apoiada na moldura teórica e no trabalho desenvolvido por investigadores como Mette Hjort, Tim Bergfelder e Deborah Shaw, cujo trabalho coloca uma atenção especial em questões como a internacionalização da produção cinematográfica e a hibridização cultural (BASCHIERA; DI CHIARA, 2010). Para melhor compreender e até reavaliar este imenso *corpus* cinematográfico, é necessário abordar os gêneros populares como o produto de uma rede criativa transnacional, baseada em grandes centros de produção (Roma, Paris, Madrid) que, não só se influenciaram mutuamente, como colaboraram entre si, na criação de um cinema de massas destinado ao público internacional.

Tendo nascido numa íntima relação com formas tradicionais da cultura popular europeia, em particular o teatro burguês e o folhetim ilustrado do séc. XIX, mas também sob influência do cinema clássico de Hollywood¹³, os filmes de aventuras coproduzidos por Itália, França e Espanha, constituem um exemplo particularmente representativo do cinema transnacional na Europa mediterrânea. Com efeito, partindo da taxonomia desenvolvida por Deborah Shaw (2013) é possível concluir que estes filmes adotaram um modelo de produção transnacional (o sistema de coproduções), aderiam a um modelo narrativo transnacional; graças a temáticas, personagens e convenções de gênero bastante familiares do grande público (herdadas do *roman-feuilleton* e adotadas pela banda desenhada), aliadas a um estilo internacional (MRI-Modelo de Representação Institucional), e a um conjunto de recursos tecnológicos transnacionais (widescreen e Eastman Color).

Um outro elemento importante foi a utilização de vedetas transnacionais europeias como Jean Marais, Gina Lollobrigida, Sylva Koscina, Louis Jordan e Stewart Granger, aos quais se juntaram atores norte-americanos como Cameron Mitchell, Lex Barker, Gordon Scott, Charles Bronson, Steve Reeves e Clint Eastwood, que emigraram

¹³ Em particular sucessos como: *Tarzan the Ape Man* (W.S. Dyke, 1932), *Captain Blood* (M. Curtiz, 1935), *The Sea Hawk* (M. Curtiz, 1940), *The Flame and the Arrow* (J. Tourneur, 1950), *Ivanhoe* (R. Thorpe, 1951) e *Scaramouche* (G. Sidney, 1952).

TROPOS: COMUNICAÇÃO, SOCIEDADE E CULTURA

para os estúdios de Roma e Paris, onde foram dirigidos por realizadores transnacionais como André De Toth, Rudolph Maté, Jacques Tourneur e Terence Young, ou especialistas do cinema popular como Mario Bava, Riccardo Freda, Umberto Lenzi, André Hunebelle e Bernard Borderie, que desenvolveram grande parte das suas carreiras em coproduções europeias.

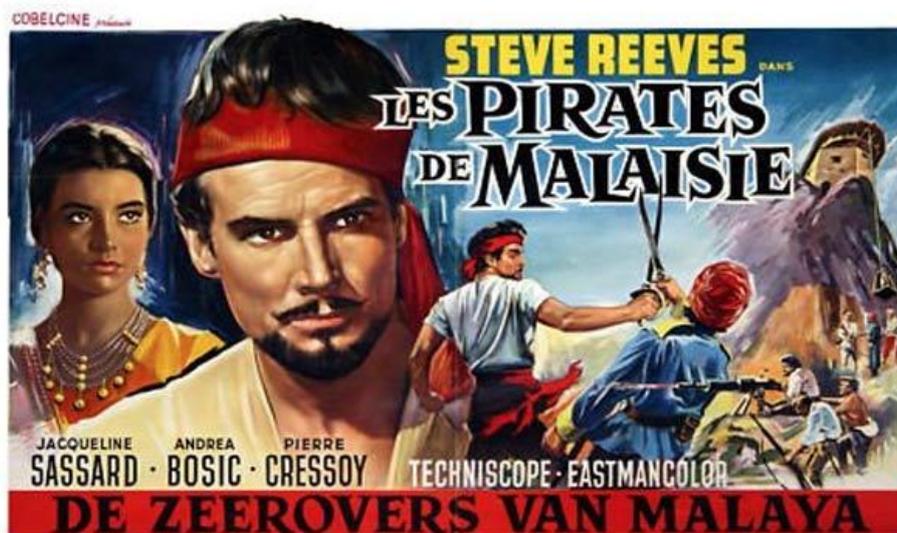


Figura 2: Cartaz do filme *I Piratti della Malesia* (U. Lenzi, 1964).

Fonte: <http://www.sinematurk.com/film/45962-sandokan-mompram-kaplani/fotograflar/>

Considerações finais

Herdeiros da chamada paraliteratura, que se desenvolveu no século XIX e influenciou profundamente o modelo narrativo e formal do cinema clássico, os filmes de aventuras coproduzidos pelos países da Europa mediterrânea durante as décadas de 1950 e 1960, alcançaram um vasto público, não só no mercado europeu mas também em países como o Brasil, Argentina, Turquia e EUA, graças a um modelo cinematográfico transnacional, que permitiu aos produtores do sul da Europa aproveitar o declínio dos estúdios norte-americanos para conquistar o público internacional adepto do filme de aventuras hollywoodiano.

Se, como afirmou Adorno, o cinema é uma das formas características da cultura de massas, e esta por sua vez é, fundamentalmente, um processo de adaptação que se caracteriza pela repetição compulsiva e a adoção de uma estética kitsch (ADORNO: 2003, 63-66), então, o cinema de aventuras da Europa mediterrânea

constituiu, até pela sua dimensão transnacional, uma etapa importante na evolução da cultura de massas ocidental, assinalando um processo de assimilação da paraliteratura pelo cinema, que nos permite compreender o papel desempenhado pelas indústrias de cinema da Europa mediterrânea no processo de globalização cultural.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Sobre a Indústria da Cultura*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

BASCHIERA, Stefano; Di CHIARA, Francesco. Once Upon a Time in Italy: Transnational Features of Genre Production 1960s-1970s. In: O. Hedling; Larsson, M. (eds), **Making Movies in Europe: Production, Industry, Policy**. Film International, Bristol: Intellectbooks, Vol. VIII, nº. 6, 2010, pp. 30-39. 2010.

BAGSHAW, Mel. **The Art of Italian Film Posters**. London: Black Dog Publishing, 2005.

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

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

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

COTARDIÈRE, Philippe de la (org). **Júlio Verne**: da ciência ao imaginário. Lisboa: Círculo de Leitores.

DALY, Kristen M. New Mode of Cinema: How Digital Technologies are Changing Aesthetics and Style. **KINEPHANOS**: Journal of media studies and popular culture. Montréal, Volume 1, Issue 1, December 2009. Disponível em: <http://www.kinephanos.ca/2009/new-mode-of-cinema-how-digital-technologies-are-changing-aesthetics-and-style/>

DI CHIARA, Francesco. **Peplum, il cinema italiano alle prese col mondo antico**. Roma: Donzelli editore, 2016.

ESPAÑA, Rafael De. **Breve História del Western Mediterráneo**. Barcelona: Glenat, 2002.

FERREIRA, Emmanoel. Videogames, Paratextos e Narrativas (trans)midiáticas. **LUMINA**, Universidade Federal de Juiz de Fora, vol. 10, nº 2, 2016. Disponível em: <https://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/501>. Acesso em 25 abril, 2017.

GENETTE, Gerard; MACLEAN, Marie. **Introduction to the Paratext**. New Literary History, Vol. 22, No. 2, Probing: Art, Criticism, Genre, 1991.

GERVEREAU, Laurent. **Ver, Compreender, Analisar as Imagens**. Lisboa: Edições 70, 2007.

GOMES, Pedro; Ricardo, GODOY; ROSSATO, Alexandre. **A exibição cinematográfica em São Borja**: pesquisa e produção de radiodocumentário sobre a sétima arte. LUMINA-Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação Universidade Federal de Juiz de Fora, 8 Vol.10, nº2, agosto 2016, pp. 122-137. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/33881>. Acesso em 25 abril 2016.

GRAY, Jonathan. **Show Sold Separately: Promos, Spoilers and Other Media Paratexts**. New York: New York University Press, 2010.

HJORT, Mette. On the plurality of cinematic transnationalism. In: DUROVICOVÁ, Natasa e NEWMAN, Kathleen E. **World Cinemas, Transnational Perspectives** (new edition). New York: Routledge, pp.12-33, 2009.

MATHIJS, Ernest, SEXTON, Jamie. **Cult Cinema**. N.Y: Wiley-Blackwell, 2011.

MILLER, Walter James. **The Rehabilitation of Jules Verne in America: From Boy's Author to Adult's Author— 1960-2003**. Disponível em: <http://www.najvs.org/articles/rehabilitation.shtml>. Acesso em 13/05/2017.

RÊGO, Manuela, CASTELO-BRANCO, Miguel (org). **Antes das Playstations: 200 anos do romance de aventuras em Portugal**. Lisboa: Biblioteca Nacional, 2003.

RENZI, Thomas C. **Jules Verne on Film: a filmography of the cinematic adaptations of his works, 1902 through 1997**. London: McFarland & Company, 1998.

SCONCE, Jeffrey. **Trashing' the Academy: Taste, Excess, and an Emerging Politics of Cinematic Style**, In: Screen Volume 36, Number 4 (1995).

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

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Almedina, 1996.

TAVARES, Mirian. **Cinema digital: novos suportes, mesmas histórias**. In: ARS (São Paulo) vol.6 no.12 São Paulo July/Dec. 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202008000200004. Acesso em 29 janeiro, 2017.

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

WAGSTAFF, Christopher. Italian genre films in the world market In: NOWELL-SMITH & RICCI, **HOLLYWOOD & EUROPE: Economics, Culture, National Identity 1945-1995**, London: BFI, 1998.