



RELICI

O PEPLUM E O CINEMA POPULAR DA EUROPA MEDITERRÂNEA¹

THE PEPLUM AND THE POPULAR CINEMA OF MEDITERRANEAN EUROPE

Jorge Manuel Neves Carrega²

RESUMO

As décadas de 1950 e 1960, assinalaram o florescimento dos gêneros populares na dinâmica das indústrias de cinema da Europa mediterrânea. Os acordos de coprodução estabelecidos entre Itália, França, Espanha e antiga Jugoslávia, permitiram a produção massificada de um variado leque de filmes de aventuras, entre os quais o *peplum*, um conjunto de filmes sobre a história e os mitos da Antiguidade, que retomaram uma longa tradição cultural transalpina, e cuja popularidade entre finais da década de 1950 e meados dos anos sessenta, transformou este gênero num dos produtos mais emblemáticos da indústria cultural italiana.

Palavras-chave: Peplum, cinema italiano, coprodução cinematográfica na Europa mediterrânea, gêneros populares, cinema transnacional.

ABSTRACT

The 1950s and 1960s marked the flowering of popular genres in the dynamic film industries of Mediterranean Europe. The co-production agreements established between Italy, France, Spain and the former Yugoslavia, allowed the mass production of a wide range of adventure films, including the peplum, a set of films about the history and myths of Antiquity, which resumed a long transalpine cultural tradition, and whose popularity between the end of the 1950s and the mid-sixties made this genre one of the most emblematic products of the Italian cultural industry.

Keywords: Peplum, Italian cinema, film co-production in Mediterranean Europe, popular genres, transnational cinema.

¹ Recebido em 17/03/2023. Aprovado em 21/03/2023. doi.org/10.5281/zenodo.8027388

² Universidade do Algarve. jmcarrega@ualg.pt



RELICI

INTRODUÇÃO

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, não só graças à emergência da modernidade cinematográfica, protagonizada por cineastas como François Truffaut, Jean -Luc Godard e Federico Fellini, mas também, em larga medida, graças ao sucesso registrado por gêneros populares como a comédia, o *peplum*, o *western*, ou filmes policiais e filmes de terror, que foram distribuídos, não só nos países da Europa ocidental, mas também em diversos mercados internacionais.

Apesar do reconhecimento da crítica e da admiração que suscitou, junto dos sectores intelectuais, o cinema de autor, nunca constituiu um fenómeno de popularidade (SORLIN, 1991, pp. 105-107), ficando bastante aquém do sucesso obtido pelas comédias, *peplums*, filmes policiais e *westerns*, deste período. Na verdade, os gêneros populares, herdeiros do cinema clássico, funcionaram como contraponto ao neorrealismo e ao cinema de autor que esteve na origem da modernidade cinematográfica, e no qual o objeto do cinema era o mundo (com o homem e os seus problemas existenciais no centro), e não a narração do mundo, através de enredos sobre protagonistas heroicos, construídos segundo uma cadeia de causa e efeito clara e objetiva.

Aproveitando o declínio do sistema de produção dos estúdios de Hollywood que, em meados da década de 1950, havia abandonado a série B, para apostar na produção de séries televisivas, os produtores da Europa Mediterrânea, investiram na produção massificada de um cinema de aventuras, destinado ao grande público que enchia as salas de cinema, em países onde a televisão era ainda uma mera curiosidade, inacessível à grande maioria da população.



RELICI

O PEPLUM

No início da década de 1950, a reorganização das indústrias de cinema em Itália, França e Espanha, permitiu implementar um modelo de produção estandardizado, que enquadrou os gêneros populares num paradigma cinematográfico, acessível e transversal a todas as idades e condições sociais, criando assim um público alargado e relativamente homogêneo (BERTETTO, 2014, 178-79).

Em 1962, num artigo publicado na 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 mais de centena e meia destas películas (FRAYLING, 1998, pp. 70-71).

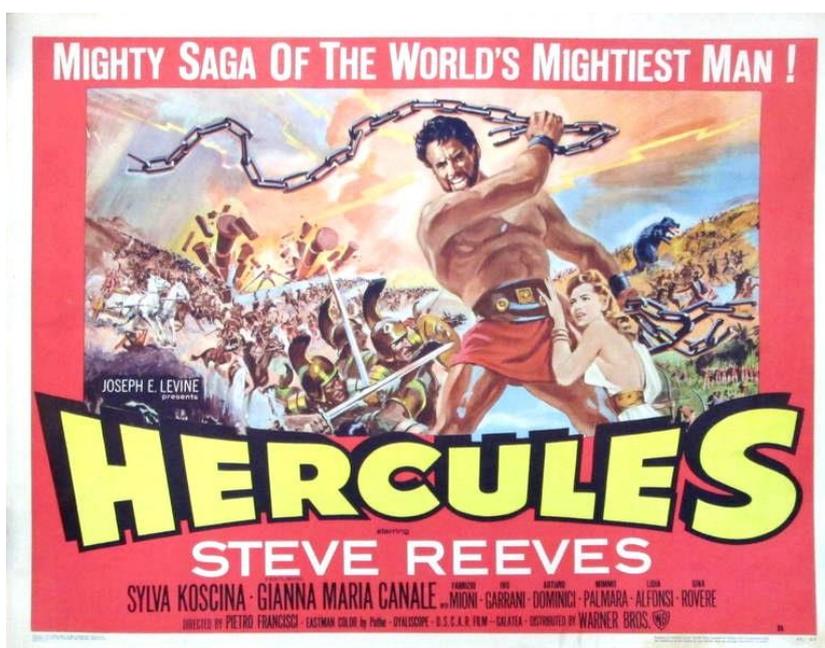


Figura 1: Cartaz norte-americano do filme *Le fatiche di Ercole* (1958).



RELICI

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* (M. Caserini e. Rudolfi, 1913), *Cabiria* (G. Pastrone, 1914) e *Maciste* (L.M. Borghetto, 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 de ambientes históricos e do Antigo Império Romano, e pela espetacularidade e imponência dos seus cenários, tendo efetivamente lançado as bases do cinema épico e bíblico, popularizado por Hollywood.

Estimulada pelo sucesso dos filmes bíblicos produzidos nos anos do pós-guerra pelos estúdios de Hollywood, em particular *Samson and Delilah/Sansão e Dalila* (C. B. DeMille, 1949), *Qvo Vadis?* (M. LeRoy, 1951) e *The Robe/A Túnica* (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), ou *Atila* (P. Francisci, 1954), que constituíram os protótipos do *peplum*. No entanto, foi só em 1958, graças ao sucesso registado por *Le Fatiche di Ercole/Hércules* (P. Francisci, 1958), imediatamente seguido pelo êxito de *Ercole e la Regina di Lidia/Hércules e a Rainha* (P. Francisci, 1959), que o *peplum* se transformou num fenómeno de popularidade a nível internacional³.

O apelo deste gênero deriva, em larga medida, dos valores de produção e da capacidade do cinema para 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

³ 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.



RELICI

potential in terms of lighting, the use of large casts, and the discovery of the dramatic function of spatial relationships and the plurality of their meaning” (BRUNETTA, 2009, pp. 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.

No início dos anos sessenta, o interesse do público por este género de filmes e o conseqüente aumento de produção, obrigou argumentistas e realizadores a diversificarem os cenários narrativos, absorvendo elementos de géneros como o *western*, o filme de terror ou o filme de piratas. Com efeito, apesar de algumas obras de referência do *peplum*, como *La Bataglia di Maratona/A Batalha de Maratona* (J. Tourneur; M. Bava, 1959), *Romolo e Remo/Gigantes de Roma* (S. Corbucci, 1961) e *La Guerra di Troia/ A Guerra de 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 pelo esquematismo da narrativa (herdeira do romance de folhetim e influenciada pela banda desenhada), típico de géneros populares dirigidos a um público maioritariamente juvenil.

Filmes como *Le fatiche di Ercole/ Hércules* (P. Francisci, 1958), *Ercoli a la conquista di atlantida/Hércules, o conquistador* (V. Cottafavi, 1961) ou *Ercole al centro de la terra/Hércules contra o vampiro* (M. Bava, 1961), constituem os exemplos



RELICI

paradigmáticos deste gênero, cujo modelo de herói hercúleo remonta às personagens de Ursus e Maciste, apresentadas pela primeira em filmes como *Qvo Vadis?* (E. Guazzoni, 1913) e *Cabiria* (G. Pastrone, 1914), respectivamente. Deste modo, um dos fatores que mais contribuiu para o êxito do ciclo *peplum* no período 1958-1964, foi precisamente a participação de culturistas anglo-saxônicos como Steve Reeves, Reg Park e Gordon Scott, que emprestaram a estes filmes um elemento de verossimilhança e espectacularidade, 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 gênero, onde a sensualidade, por vezes com contornos homoeróticos, motivou a intervenção dos censores.

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, ao procurar estabelecer uma ligação com os grandes sucessos do filme de aventuras norte-americano. Com efeito, *Il figlio di Spartacus/O Filho de Spartacus* (S. Corbucci, 1962), pretendia ser uma sequência do épico *Spartacus* (S. Kubrick, 1960) e *I sette gladiatori/Os Sete Gladiadores* (P. Lazaga, 1962), constituía um *remake* do *western The Magnificent Seven/Os Sete Magníficos* (J. Sturges, 1960).

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



RELICI

cinematográficas, que refletiam muito mais a sensibilidade cultural dos anos cinquenta e sessenta, do que propriamente a cultura do período histórico que pretendiam evocar.

Graças a sucessos como *Ercole e la regina di Lidia/Hércules e a Rainha de Lidia* (P. Francisci, 1959), *Gli ultimi giorni di Pompei/Os últimos dias de Pompeia* (M. Bonnard, 1959), *La battaglia di Maratona/O Gigante da Maratona* (J. Tourneur; M. Bava, 1959), *Ercole al centro della Terra/Hércules contra o vampiro* (M. Bava, 1961) ou *Il figlio di Spartacus/O filho de Spartacus* (S. Corbucci, 1962), o *peplum* conquistou plateias em dezenas de países, estimulando o imaginário de toda uma geração de espectadores que encontrou neste gênero um entretenimento, pleno de aventuras e fantasia.

No final dos anos sessenta, o *peplum* já era considerado irrelevante, no seio da indústria, mas o gênero, inspirou novos talentos, como o jovem George Lucas, que reconheceu a influência de Cottafavi e Francisci, no estilo visual e fantasioso da trilogia *Star Wars* (BRUNETTA, 2023, p. 121), tal como 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 dos mais populares *peplums* do período 1958-1964.

O PEPLUM E A INDÚSTRIA CULTURAL DA EUROPA MEDITERRÂNEA

A história do cinema é indissociável dos diversos gêneros populares, mas a investigação deve considerar que estes se situam num contexto histórico e



RELICI

sociocultural, sendo o resultado de uma estrutura econômica e industrial, que tem como objetivo principal, rentabilizar o seu modelo de negócio.

Coincidindo com o *boom* econômico do pós-guerra e o início da construção europeia e do mercado comum, as décadas de 1950 e 1960, caracterizaram-se por uma forte aposta na coprodução cinematográfica, incentivada pela assinatura de convênios governamentais entre Itália, França, Espanha, Reino Unido, República Federal da Alemanha e antiga Jugoslávia. Enquadrados numa estratégia política e econômica que visava contrariar a hegemonia do cinema norte-americano, os acordos de coprodução permitiram agregar recursos financeiros e aportes criativos, contribuindo, em muito, para revitalizar as indústrias cinematográficas destes países. 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 enquadradas nos acordos de coprodução, estabelecidos durante os anos cinquenta (TEMPLE; WITT, 2004, p. 212), tal como em Itália, onde 40% da produção de 1960, resultou de coproduções com França e Espanha, país onde, em 1965, 98 das 151 longas-metragens produzidas nos estúdios de Madrid e Barcelona, resultaram das parcerias de coprodução (BARAHONA, 2022: pp. 303).

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 cinematográficas, incluíam gabinetes de *design* gráfico para a produção de cartazes, ateliês de guarda-roupa e joalheria, oficinas de adereços e réplicas de armas e ainda editoras discográficas e estúdios de gravação musical e dublagem, constituindo uma



RELICI

grande comunidade de profissionais, altamente especializados. Com efeito, os gêneros populares foram fundamentais no estabelecimento de uma estratégia de intermedialidade que uniu a indústria de cinema e os outros mídia (imprensa, indústrias livreira e musical), implementada por magnatas da comunicação como Ângelo Rizzoli (DI CHIARA, 2011).

Tal como sucedeu nos EUA, o aparecimento da televisão e a importância crescente do público adolescente, em França e Itália⁴, veio estimular 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 écran panorâmico, como: *Techniscope*, *Dyaliscope* e *Franscope*, que se tornaram numa imagem de marca dos gêneros populares deste período.

O *peplum* teve o seu epicentro nos estúdios de Roma, uma vez que a maioria destes filmes resultou de coproduções lideradas por companhias transalpinas, como Titanus, Galatea, Panda Film ou 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 sessenta, o *peplum* foi o mais prolífico gênero 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 gêneros como o filme de terror e o filme policial. Na verdade, cineastas como Sergio

⁴ 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).



RELICI

145

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 o cinema transformou em cultura de massas durante as décadas de 1950 e 1960. Em filmes como *Il colosso di Rodi/O Colosso de Rodes* (S. Leone, 1961), *Ercole al centro della Terra/Hércules contra o vampiro* (M. Bava, 1961) ou *Ercole alla conquista di Atlantide/Hércules, o conquistador* (V. Cottafavi, 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 Michéle 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. (edit) 1992, p. 173).



Figura 2: Christopher Lee em *Ercole al centro della Terra* (1961)



RELICI

O sucesso internacional do *peplum* teve o mérito de estimular algumas colaborações entre as produtoras italianas e as incipientes indústrias de cinema do mediterrâneo norte-africano. Deste modo, *Il figlio di Spartacus/O filho de Spartacus* (S. Corbucci, 1962), ou a coprodução ítalo-egípcia, *Il figlio di Cleopatra/Son of Cleopatra* (F. Baldi, 1964), foram filmados no Egito (vale das pirâmides e Studios Misr Guizeh - Cairo), enquanto *Gli invincibili tre/Os 3 invencíveis* (G. Parolini, 1964), seria filmado na Tunísia, tal como o dispendioso *Il ladro di Bagdad/ As Aventuras Maravilhosas de Karim de Bagdad* (A. Lubin, 1961).

A popularidade de muitos destes filmes, não passou despercebida aos estúdios norte-americanos, que adotaram uma fórmula semelhante em *The 300 Hundred Spartans/300 Espartanos* (R. Maté, 1962) e *Jason and the Argonauts/Os Argonautas* (D. Chaffey e R. Harryhausen, 1963), produções filmadas em Espanha e Itália, tendo em vista aproveitar os mesmos recursos técnicos, humanos e geográficos do *peplum* mediterrâneo.

Apesar do sucesso que alcançou, o *peplum* nunca mereceu a simpatia da crítica cinematográfica⁵, nem dos espetadores mais exigentes. Na verdade, estes filmes destinavam-se a um público maioritariamente juvenil, sendo relegados para as sessões de matinê 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.

Tal como o *western*, o filme policial e o filme de *cape et d'épée*, o *peplum*, revela a influência exercida pela chamada paraliteratura de aventuras no cinema popular. Na verdade, o modelo de serialização do folhetim ilustrado, da novela policial e da banda desenhada, inspirou a estratégia de produção dos gêneros populares da Europa mediterrânea, largamente baseada em séries de filmes cujas narrativas

⁵ Exceção feita a um pequeno grupo de críticos franceses, entre os quais, Jacques Siclier.



RELICI

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.

Essa relação entre os gêneros populares e a paraliteratura, levou a que o *peplum* fosse classificado 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 culturais⁶, 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).

O *peplum* constitui, também, um bom exemplo do cinema transnacional da Europa mediterrânea, uma vez que a maioria destes filmes resultou de coproduções, desenvolvidas entre companhias italianas e francesas, espanholas ou jugoslavas, e contou com a participação de atores de diversas nacionalidades (italianos, franceses, espanhóis, jugoslavos e norte-americanos), cuja presença potenciou a exportabilidade destes filmes para dezenas de países, incluindo o mercado anglo-saxônico, em versões dubladas (tecnicamente medíocres), que alimentaram, à época, uma percepção de inautenticidade, em relação a estes produtos cinematográficos.

⁶ No seu artigo, Sconce refere gêneros e subgêneros 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*) e filmes japoneses de ficção científica e de terror como a série *Godzilla*.



RELICI

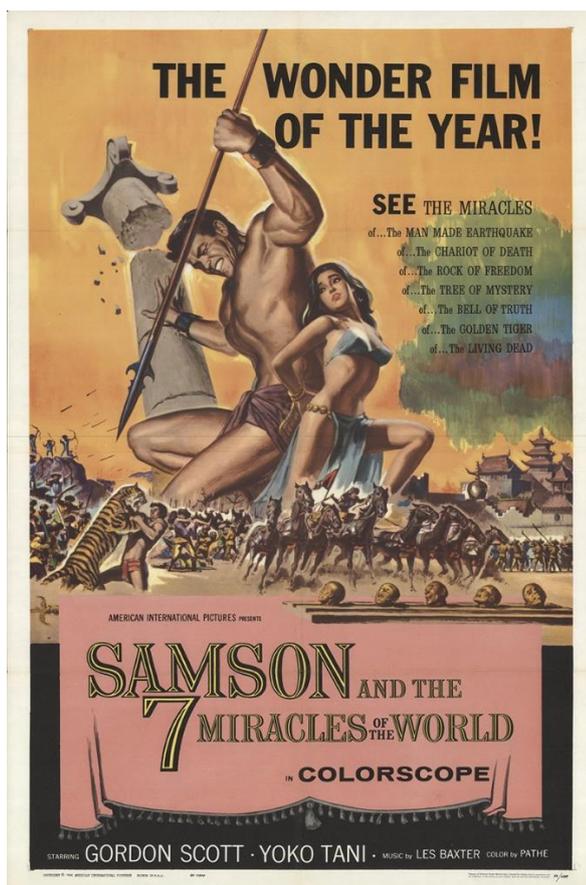


Figura 3: cartaz norte-americano do filme *Maciste alla corte del Gran Khan* (1961)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entre finais da década de 1950 e meados dos anos sessenta, o *peplum* desempenhou um papel fundamental na dinâmica das indústrias de cinema da Europa mediterrânea, constituindo um dos produtos mais emblemáticos da indústria cultural transalpina. Enquanto gênero, o *peplum* 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 da Europa Mediterrânea.



RELICI

Produto de uma rede criativa sediada em grandes centros de produção (Roma, Paris, Madrid), cujas indústrias culturais colaboraram na criação e produção de gêneros populares, destinados ao grande público, o *peplum* representou um cinema transnacional, que alcançou mercados como a América Latina, o circuito de *drive-in* dos EUA, os territórios de expressão francesa e italiana em África e no Magreb, e alguns mercados asiáticos como o Japão, Filipinas, Macau e Hong Kong.

REFERÊNCIAS

BAGSHAW, Mel. **The art of italian film posters**. London: Black Dog Publishing, 2005.

BARAHONA, Fernando Alonso. **El cine español en la era de Franco 1939-1975**. Madrid: SND Editores, 2022.

BASCHIERA, S; Di CHIARA, F., “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.

BERGFELDER, T., “The nation vanishes: European co-productions and popular genre formula in the 1950s and 1960s”. In: Hjort, M; Mackenzie, S. (eds), **Cinema and nation**, London, Routledge, 2000, pp. 131-142.

BERGFELDER, Tim., **International Adventures: german popular cinema and european co-productions in the 1960s**. New York: Berghahn Books, 2005.

BERTETTO, Paolo (org.). **Uma história do cinema**. Lisboa: Texto e Grafia, 2012.

BONDANELLA, Peter. **A history of italian cinema**. New York: Bloomsbury, 2013.

BILARD, Pierre. **L'âge classique du cinema français: du cinéma parlant à la nouvelle vague**. Paris: Flammarion, 1995.

BRUNETTA, Gian Piero. **The history of italian cinema: a guide to Italian film from its origins to the twenty-first century**. Princeton: Princeton University Press, 2011.



RELICI

CAMPORESI, Valeria. "Whose films are these? Italian-Spanish co-productions of the early 1940's". In: **Historical Journal of Radio, Film and Television**. Vol. 34, nº 2, 2014, pp. 208-230.

CASPER, Drew. **Post war Hollywood: 1946-1962**. Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

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

DI CHIARA, Francesco. **Generi e industria cinematografica in Italia - Il caso Titanus (1949-1964)**. Torino: Lindau, 2013.

DYER, Richard; VINCEDEAU, Ginette (org). **Popular european cinema**. London/New York: Routledge, 1992.

ELEFTheriotis, Dimitris. **Popular cinemas of Europe**. New York: Continuum, 2001.

ELLEY, Derek. **The Epic Film**. London: Routledge & Kegan Paul, 1984.

ESPANÃ, Rafael De. **Breve Historia del Western Mediterraneo: La recreacion europea de un mito americano**. Barcelona: Glenat, 2002.

ESPANÃ, Rafael De. **La pantalla épica: los héroes de la antigüedad vistos por el cine**. Madrid: T&B, 2009.

FARASINO, Alberto. **Lux Film**. Milano: Il Castoro, 2000.

FAUSTINO, Paulo (coord). **Indústrias criativas, media e clusters**. Lisboa: MediaXXI, 2013.

FRAYLING, Christopher. **Spaghetti westerns: cowboys and europeans from Karl May to Sergio Leone**. London: I.B. Tauris, 1998.

GERMANI, Sergio; STARACE; Simone; TURIGLIATO, Roberto, (Org). **Titanus: cronaca familiare del cinema italiano**. Roma: CSC-Cineteca Nazionale/edizione Sabinae, 2014.



RELICI

GILI, Jean. A; TASSONE, Aldo (dir). **Paris-Rome**: cinquante ans de cinéma franco-italien. Paris: Editions de La Martinière, 1995.

HIGBEE, Will; LIM, S. "Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies". In: **Transnational Cinemas**, vol. 1, nº 1, Intellect, 2010.

JACKEL, Anne. "Dual Nationality Film Productions in Europe after 1945". **Historical Journal of Film, Radio and Television**, vol. 23, nº3, 2003, pp. 231-243.

LERA, José Maria Caparros; ESPANÁ, Rafael De. **Historia del Cine Español**. Madrid: T&B, 2008.

LOSADA, Miguel; MATELLANO, Víctor. **El Hollywood Español**. Madrid: T&B, 2010.

MANZOLI, Giacomo. **Da Ercole a Fantozzi**: Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976). Rome: Carocci, 2012.

NAVARRO, António José (org.). **Euro-Western** - Revista Nosferatu nº 41-42. Barcelona: Paidós, 2002.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II: Géneros Cinematográficos**. Covilhã: Livros Labcom, 2010. Consultado online em 17/07/2021. Disponível em: http://labcom.ubi.pt/ficheiros/nogueira-manual_II_generos_cinematograficos.pdf

NOWELL-SMITH, Geoffrey; RICCI, Steven (ed) (1998). **Hollywood and Europe: Economics, Culture, National Identity 1945-95**. London: BFI.

PALMA, Paola; POZNER, Valérie (org.). **Mariages à L'Européenne**: les coproductions intra-européennes depuis 1945. Paris: AFRHC, 2019.

PALMA, P., "Les coproductions cinématographiques franco-italiennes 1946-1966", In: FOREST, C. (dir), *L'internationalisation des productions cinématographiques et audiovisuelles*. Paris: Les Presses Universitaires du Septentrion, 2017, pp. 215-234.

PIEROTTI, F., "Dalle invenzioni ai film. Il cinema italiano alla prova del colore (1930-1959)", In: Bernardi, S. (a cura di), **Svolte tecnologiche nel cinema italiano: Sonoro e colore, una felice relazione fra tecnica ed estetica**. Roma: Carocci, 2006, pp. 85-139.



RELICI

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.** Tamesis, 2013, pp. 47-66.

SORLIN, Pierre. **European cinemas, european societies, 1939-1990.** London: Routledge, 1991.

SICLIER, Jacques. **L' age du péplum.** Cahiers du cinema nº 131, pp. 26-38, Paris maio 1962.

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

TEMPLE, Michael; WITT, Michael (edit). **The french cinema book.** London: BFI, 2004.

VINCENDEAU, Ginette. **The companion to french cinema.** Londres: BFI, 1996.

VITELLA, F. "Una questione di standard. Il passaggio dall'Academy ai formati panoramici", In: Vitella; Mazzei (a cura di), **Geometrie dello sguardo: contributi allo studio dei formati nel cinema italiano.** Roma: Carocci, 2007, pp. 65-130.

WAGSTAFF, Christopher. "Italian genre films in the world market" In: NOWELL-SMITH & RICCI, **Hollywood & Europe: economics, culture, national identity 1945-1995.** London: BFI, 1998.