

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E GESTÃO DE INDÚSTRIAS CRIATIVAS

O Erguer desses Ídolos de Horror

O impacto dos festivais de cinema fantástico na produção fílmica em Portugal

Felipe do Monte Guerra

M

2022



Felipe do Monte Guerra

O Erguer desses Ídolos de Horror

O impacto dos festivais de cinema fantástico na produção fílmica em Portugal

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Comunicação e Gestão
de Indústrias Criativas, orientada pelo Professor Doutor Armando Malheiro
e pelo Professor Doutor David Pinho Barros.

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2022

Felipe do Monte Guerra

O Erguer desses Ídolos de Horror

O impacto dos festivais de cinema fantástico na produção fílmica em Portugal

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Comunicação e Gestão de Indústrias Criativas, orientada pelo Professor Doutor Armando Malheiro e pelo Professor Doutor David Pinho Barros

Membros do Júri

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Professor Doutor (escreva o nome do/a Professor/a)

Faculdade (nome da faculdade) - Universidade (nome da universidade)

Classificação obtida: (escreva o valor) Valores

*“Do horror do mistério são talvez
Símbolos grosseiros esses horrendos
Gorgona e Demogórgon fabulosos,
Fatais um pelo aspecto outro no nome.
Neles se vê a ávida ansiedade
De dar em concepção que torturasse
De terror, isso que de vago e estranho,
Atravessando como um arrepio
Do pensamento a solidão, integra
Em luz parcial (...) a negra lucidez
Do mistério supremo. É conhecer,
O erguer desses ídolos de horror,
A existência daquilo que, pensado
A fundo, redemoínha o pensamento
Por loucos vãos, declives de loucura
Despenhadeiros de aflição, confusos
Torturamentos, e o que mais d’angústia
E pavor não se exprime sem que falhe
Na própria concepção o conceber.”
(Fernando Pessoa)*

Sumário

Declaração de honra	3
Agradecimentos.....	4
Resumo.....	5
Abstract	6
Introdução	7
Parte I: Cinema de terror português: Origem e evolução	13
Capítulo 1. Por uma definição de “cinema de terror”	13
Capítulo 2. Primeiros experimentos com cinema de terror em Portugal	17
Capítulo 3. António de Macedo, o patrono do terror português	25
Capítulo 4. A geração digital.....	28
Parte II: Os festivais e os seus protagonistas.....	35
Capítulo 5. Festivais de cinema como indústrias criativas	35
Capítulo 6. Fantasporto e MOTELx	39
Capítulo 7. Os festivais de cinema fantástico e a produção portuguesa	53
Capítulo 8. O caso de Fernando Alle e Francisco Lacerda	67
Capítulo 9. O caso de Jerónimo Rocha.....	82
Capítulo 10. O caso de Guilherme Daniel.....	92
Considerações finais	102
Referências Bibliográficas	110
Anexos.....	119

Declaração de honra

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Porto, 20 de setembro de 2022

A handwritten signature in black ink, reading "Felipe M. Guerra". The signature is fluid and cursive, with the first letters of the first and last names being capitalized and prominent.

Felipe do Monte Guerra

Agradecimentos

Primeiramente, aos meus pais Celso e Neusa Guerra, que desde muito cedo me apresentaram ao mundo mágico do cinema. Aos amigos João Pedro Fleck e Nicolas Tonsho, que mais tarde me apresentaram aos bastidores dos festivais de cinema fantástico quando me convidaram para colaborar na organização do Fantaspoa – Festival Internacional de Cinema Fantástico de Porto Alegre (Brasil).

À minha esposa e musa inspiradora Daniela Monteiro, que foi obrigada a disputar a minha atenção com dezenas de longas e curtas-metragens portuguesas ao longo dos últimos três anos; pela sua paciência e compreensão, o meu eterno apreço!

A Pedro Souto e João Monteiro, diretores do MOTELx, por terem ofertado alguns minutos do seu valioso tempo para responder às minhas perguntas, e isso em pleno processo de organização da edição 2022 do festival.

A Mário Dorminsky e Beatriz Pacheco Pereira, diretores do Fantasporto, que, mesmo tendo optado por não responder às minhas perguntas, serão para sempre os pioneiros que plantaram a semente dos festivais de cinema fantástico em Portugal.

A António de Macedo pela teimosia em seguir produzindo horror e fantasia em Portugal. Sem ele e sem a sua obra, o surgimento de uma nova geração de realizadores provavelmente ainda demoraria mais algum tempo.

A todos os professores – primeiro do Mestrado em Multimédia, depois de Indústrias Criativas – que, ao me ouvirem falar sobre “cinema fantástico português”, respondiam com uma pergunta ao estilo “E isso lá existe?”, me incentivando a investigar o tema.

E uma especial distinção aos meus professores-orientadores Armando Malheiro e David Pinho Barros. As suas formações com focos diferentes – bem como a paciência de ambos – foram essenciais para encontrarmos o tom certo para esta dissertação.

Resumo

O presente estudo tem como propósito desenvolver, por intermédio de pesquisa bibliográfica e empírica de metodologia qualitativa, uma investigação sobre a relação entre os festivais com curadoria dedicada ao cinema fantástico em Portugal e um presumido incremento na produção de filmes de terror, fantasia e ficção científica no país. A investigação tem como delimitação temporal um período de vinte anos (de 2002 a 2022) em que foram observadas algumas mudanças significantes nos processos de realização de cinema e também no cenário dos festivais temáticos portugueses. Para melhor compreender o impacto dos eventos Fantasporto (no Porto) e MOTELx (em Lisboa) sobre uma produção que sempre foi considerada periférica e não-representativa, o estudo será inicialmente dedicado a contextualizações bibliográficas sobre a história e a evolução do cinema fantástico em Portugal e, subsequentemente, do papel dos festivais de cinema na divulgação desta filmografia específica. Para que o objetivo principal seja atingido, a proposta inclui a análise de uma sondagem de dados coletados em ambos os eventos no período do recorte e ainda estudos de caso com quatro realizadores portugueses cuja ascensão e obra estão conectadas à existência destes festivais. Idealmente, a partir do cruzamento das informações, pretende-se melhor compreender as correlações sugeridas entre os festivais e a produção de cinema fantástico no país. Espera-se que o resultado apresente um contributo a futuras investigações sobre o cinema português ou sobre o papel dos festivais temáticos enquanto indústrias criativas, cujas práticas incentivam não somente a divulgação e a exibição, mas também o fomento e o desenvolvimento da produção cinematográfica em Portugal.

Palavras-chave: Cinema português; Cinema fantástico; Festivais de cinema; Fantasporto; MOTELx

Abstract

The present study aims to develop, through bibliographical and empirical research using qualitative methodology, an investigation into the relationship between festivals dedicated to fantastic cinema in Portugal and a presumed increase in the Portuguese production of horror, fantasy, and science-fiction movies. The investigation has as its temporal delimitation a period of twenty years (from 2002 to 2022) in which some significant changes were observed in the filmmaking processes and in the scenario of festivals in the country. To better understand the impact of events such as Fantasporto (in Porto) and MOTELx (in Lisbon) on a specific production that has always been considered peripheral and non-representative, the study will initially be dedicated to bibliographic contextualizations about the history and evolution of fantastic cinema in Portugal and, subsequently, the role of film festivals in promoting this specific filmography. To achieve the main objective, the proposal includes the analysis of a survey of data collected in both festivals during the suggested period and case studies with four Portuguese filmmakers whose rise and filmography are connected to the existence of these festivals. Ideally, from the crossing of information, it is intended to better understand the suggested correlations between festivals and the production of fantastic cinema in the country. It is hoped that the result will contribute to future investigations on Portuguese cinema or the role of thematic festivals as creative industries, whose practices encourage not only publicity and exhibition, but also the development of film production in Portugal.

Key-words: Portuguese cinema; Fantastic cinema; Film festivals; Fantasporto; MOTELx

Introdução

O terror e a fantasia integram a história de Portugal há séculos. Uma das lendas mais longevas do país é aquela de que o monarca D. Sebastião, desaparecido durante a Batalha de Alcácer-Quibir, no Marrocos, no ano de 1578, um dia retornaria à pátria envolto pelo nevoeiro. Os maiores autores do país, de Camões e Gil Vicente a Eça de Queirós e Fernando Pessoa, escreveram sobre seres mitológicos, bruxarias e espíritos. Aquela que é aclamada como a maior obra literária da língua portuguesa (*Os Lusíadas*) apresentou o monstruoso Adamastor, diante do qual “arrepia-se as carnes e o cabelo” (Camões, 1921, p. 86), numa passagem que dialoga diretamente com a etimologia da palavra *horror* – que deriva do latim *horrore*, literalmente “ficar com o cabelo em pé”. E Portugal tem todo um conjunto de monstros e de monstruosidades que se eternizou graças às narrações orais de um povo outrora campesino e supersticioso: o Galhardo, a Dama Pé-de-Cabra, as Bruxas Lavadeiras, as Mouriscas e outras figuras que compõem uma espécie de mitologia popular portuguesa.

Embora exista material para inspirar pesadelos caracteristicamente portugueses, durante muito tempo o cinema português optou por não explorá-los. As assombrações ficaram recolhidas ao folclore e raramente chegaram aos filmes de produção local, ao contrário do que fizeram outros países circunvizinhos, como a Espanha e a França. A partir da década de 1980, quando investigadores e historiadores de cinema começaram a reavaliar uma cinematografia até então considerada marginal, ou associada a títulos de baixa qualidade, foi cunhado um termo – “Euro Horror” – para se referir aos filmes de género produzidos na Europa. No seu livro *Euro Horror: Classic European Horror Cinema in Contemporary American Culture* (2013), Ian Olney analisou produções realizadas em oito países europeus, porém não citou um único filme português. E se nos últimos 15 ou 20 anos o “Euro Horror” virou um rótulo lucrativo, explorado sobretudo por distribuidoras internacionais para relançar estas produções em DVD, Blu-ray e plataformas de *streaming*, ainda há poucas iniciativas visando recuperar o que foi feito – ou se tentou fazer – em Portugal.

E por que o fantástico não prosperou no cinema português? Luís de Pina (1977) formulou uma possibilidade: “Fazer cinema, viver do cinema, participar em qualquer actividade cinematográfica é, em Portugal, uma aventura. Temos filmes mas não temos cinema, trabalha-se mas não há profissão, circula dinheiro mas não existe indústria organizada” (p. 5). Em suma, se já é difícil produzir cinema em Portugal, quem dirá cinema de fantasia e terror. Outros investigadores justificam a ausência de monstros e de assombrações nos filmes portugueses mencionando a rigorosa censura promovida pelo Estado Novo: como raras vezes existiu uma indústria de cinema em Portugal, dificilmente um realizador conseguiria rodar histórias com elementos macabros usando o auxílio financeiro estatal. Por outro lado, a Espanha também viveu uma sangrenta ditadura sob o Regime Franquista, e aproximadamente no mesmo período, mas isso não impediu que o país tivesse uma vasta produção de género.

Nas últimas décadas, foram feitas tentativas de resgatar uma possível história do cinema fantástico português, os seus elementos e os seus pioneiros. Duas dissertações de mestrado anteriores a esta demonstram que pelo menos o tema vem gerando curiosidade. O primeiro trabalho data de 2010 e se chama “Melancolia e nevoeiro: Figuras do medo do Cinema Português”. O autor Ricardo Manuel Guerreiro argumentou que o terror português estaria associado ao silêncio e à melancolia, e centrou a sua investigação na filmografia de um único realizador, Pedro Costa, cujo trabalho não é comumente relacionado ao cinema de terror – mesmo que algumas das suas obras¹ abordem temas mórbidos ou incômodos com uma certa atmosfera de mistério. Para justificar a sua decisão, o investigador optou por uma explicação um tanto filosófica: “Ao representar o medo, estas personagens não nos assaltam o ser com a figura visível do horrível e a sua monstruosidade, mas através do horror interior guardado nelas e no espaço que as rodeia de forma silenciosa” (Guerreiro, 2010, p. 68). A segunda dissertação é “O mistério das origens – A produção de cinema de terror em Portugal”, defendida por Cinara Santos Paralta Pisco em 2015. Desta vez houve

¹ Por exemplo, *O Sangue* (1989) é um drama misturado com história de mistério sobre dois irmãos que juram guardar um segredo sobre o pai que os abandonou. Já *Ossos* (1997) é um drama sobre a miséria urbana em que uma mãe pobre tenta cometer suicídio acompanhada do bebê que acabou de parir, mas ambos são salvos pelo companheiro e pai, que foge levando a criança com ele.

uma preocupação maior em estudar a produção desde o cinema silencioso até o que se fazia quando foi entregue o trabalho; no entanto Pisco empenha mais tempo a contextualizar o que seria cinema de terror do que a analisar a produção portuguesa.

Enquanto a presente dissertação estava sendo finalizada, foi publicado ainda um primeiro livro sobre o terror português editado pelo Cineclube de Terror de Lisboa (CTLX), a entidade que promove o festival de cinema fantástico MOTELx. O volume intitulado *O Quarto Perdido do MOTELx: Os Filmes do Terror Português (1911-2006)* foi organizado por João Monteiro e Filipa Rosário e compila artigos sobre 22 filmes de produção local. Na introdução, a dupla nota que “não chega para formar um cânone, mas é suficiente para distinguir algumas características muito portuguesas neles, dando origem a um *corpus*” (Monteiro & Rosário, 2022, p. 27).

Ao mesmo tempo em que os investigadores tentam categorizar um suposto cinema de terror português, a produção de filmes deste género começou a se tornar mais habitual na viragem do século. Isso aconteceu por uma série de fatores que avaliaremos a seguir. O que importa é que, hoje, Portugal sedia dois dos principais festivais de cinema fantástico do mundo: o Fantasporto, no Porto, criado em 1981, e o já mencionado MOTELx, realizado em Lisboa desde 2007. Graças a estes eventos, uma nova geração de jovens realizadores se libertou das barreiras do preconceito e do receio da precariedade técnica e/ou financeira para tentar escrever e produzir curtas e longas-metragens assumidamente de terror. Estes novos títulos começaram a ser produzidos a partir dos anos 2000, alguns deles com uma bem-sucedida trajetória nos cinemas para além das fronteiras portuguesas – sendo selecionados para festivais internacionais e eventualmente recebendo distribuição comercial em outros países.

Numa tentativa de dar prosseguimento às investigações sobre o terror português já publicadas por Guerreiro, Pisco e, mais recentemente, pelo Cineclube de Terror de Lisboa, optámos por usar os festivais de cinema fantástico de Portugal como um recorte. A questão-problema que colocámos é a seguinte: será possível demonstrar que estes festivais têm um papel fundamental não apenas enquanto exibidores dos filmes, mas sobretudo como incentivadores de uma nova geração de realizadores? Buscaremos dar resposta a esta pergunta através da recolha e da análise de números e

dados que comprovam um aumento na produção de filmes desde a criação do Fantasporto e do MOTELx. Teoricamente, ao permitir que realizadores e entusiastas do género se reúnam num mesmo espaço e vejam os filmes uns dos outros no grande ecrã, criam-se as condições ideais para que mais novos títulos sejam produzidos.

Sendo o cinema de terror produzido em Portugal um fenómeno ainda raro e pouco estudado, torna-se necessário recuperar a sua trajetória. Por conseguinte, a primeira parte desta dissertação buscará definir o que é cinema de terror e contextualizar o que se produziu no país, desde o início do século passado até as duas recentes edições dos festivais do Porto e de Lisboa no ano de 2022. Ao sintetizar tal evolução histórica, nosso objetivo é identificar alguns dos fatores que levaram ao aumento representativo no número de filmes fantásticos portugueses a partir do início do século XXI.

O segundo capítulo procurará recuperar a história de origem e avaliar a forma como os festivais MOTELx e Fantasporto fomentam a cultura cinematográfica portuguesa. Por meio de entrevistas empreendidas com os curadores dos eventos, pretendemos identificar o papel formador e incentivador dos festivais para os cineastas do país. É válido ressaltar que o Fantasporto e o MOTELx representam uma rara oportunidade para estreiar uma produção de terror portuguesa, considerando que alguns títulos (preponderantemente curtas-metragens) jamais obterão espaços nas salas comerciais. Mesmo as longas-metragens que chegam aos cinemas permanecem pouco tempo em cartaz. Conforme observou Russ Hunter, no seu artigo sobre festivais de cinema de género, tais eventos suprem esta lacuna de espaços de exibição:

Esses festivais podem não substituir a distribuição cinematográfica regular, [mas] dão aos cineastas a chance de exibir os seus trabalhos de maneira adequada e de alcançar um público pequeno, mas interessado. Para o público de filmes de género isso é particularmente importante, pois a maioria dos filmes de terror, fantasia e ficção científica nunca vê distribuição cinematográfica e frequentemente as suas únicas exibições públicas são nos festivais de cinema, antes de garantir um lançamento em DVD/*streaming* (...). De fato, muitos desses filmes nunca se destinam à distribuição nos cinemas, mas são criados especificamente com o DVD e os mercados *online* em mente,

juntamente com a esperança de que a exibição nos festivais seja bem-sucedida como uma variante da distribuição normal do cinema. Assim, os festivais são uma maneira importante de os fãs obterem capital subcultural e os cineastas ganharem seguidores apreciativos.² (Hunter in Jenkins, 2018, p. 101)

Sob este prisma, podemos afirmar que os festivais de cinema de terror cumprem a função de uma indústria criativa – a saber: “Indústrias que têm a sua origem na criatividade, habilidade e talento individual, com potencial para criação de empregos e riqueza por meio da geração e exploração de propriedade intelectual”³ (Hartley *et al.*, 2012, p. 58-59) –, pois não se limitam a apenas exibir os filmes, também criam as condições para o surgimento de um mercado paralelo/alternativo e para o comércio de produtos intelectuais derivados (DVDs, livros, banda desenhada, memorabilia, etc).

O terceiro capítulo analisará alguns casos representativos do novo cinema de terror português: a obra *gore-splatter* de Fernando Alle e Francisco Lacerda, cujos filmes dialogam entre si; as curtas-metragens que Jerónimo Rocha fez a partir dos vídeos promocionais do MOTELx, ou seja, uma produção ligada diretamente à existência do festival; e a filmografia de Guilherme Daniel, que confessadamente faz seus filmes com a intenção de concorrer ao prémio monetário ofertado pelo festival de Lisboa à melhor curta-metragem de terror portuguesa. Pretendemos mostrar como produções tão diferentes ao nível das temáticas, das propostas e dos orçamentos contêm ao menos um elemento em comum: a influência dos festivais de cinema fantástico no seu surgimento e evolução. Também pretendemos avaliar que caminhos estes filmes

² Tradução nossa. No original: “These festivals may not replace regular cinematic distribution [but] they give filmmakers the chance to display their work in a proper way and to reach small but appreciative audiences. For genre film audiences, this is particularly important, as the majority of horror, fantasy and sci-fi films never see cinematic distribution and frequently their only public screenings are at film festivals, either before they secure a DVD/streaming release (...). Indeed, many of these films are never intended for theater distribution, but are rather created specifically with DVD and online markets in mind, alongside the hope that playing at festivals will prove successful as a variant on normal cinema distribution. Thus festivals are a major way that fans obtain subcultural capital and filmmakers gain an appreciative following.”

³ Tradução nossa. No original: “Those industries which have their origin in individual creativity, skill and talent which have a potential for job and wealth creation through the generation and exploitation of intellectual property.”

apontam para uma futura produção de terror e fantasia (e para outros investigadores que ambicionem prolongar o estudo do tema no cinema português).

O objetivo central deste trabalho não é narrar a história definitiva do terror e da fantasia no cinema de Portugal, mas propor uma abordagem possível a esta história. Como o tema dos festivais de cinema ainda é pouco abordado no meio académico, principalmente em língua portuguesa, o nosso objetivo é buscar padrões que permitam identificar a relevância destes eventos na promoção da produção local.

É, naturalmente, preciso ter em mente que a filmografia deste género em Portugal ainda é recente e bastante periférica. Agravando a situação, nem sempre é fácil identificá-la como tal porque muitos dos próprios realizadores recusam o rótulo de “filme de terror” para as suas obras, temendo que a associação ao fantástico seja vista como um demérito tanto pelo público como pela crítica.

Similarmente, esclarecemos que houve a preocupação de evitar o uso dos termos “filme de género” ou “cinema de género” neste trabalho, porquanto expressões genéricas, redutoras e problemáticas; entretanto, como o referido termo passou a caracterizar, popularmente, determinados géneros cinematográficos de uma forma coloquial, utilizaremos estas expressões sempre que mencionadas nas citações de outros autores ou nos depoimentos dos entrevistados.

Parte I: Cinema de terror português: Origem e evolução

Capítulo 1. Por uma definição de “cinema de terror”

Antes de mencionarmos como nasce o cinema de terror em Portugal, é necessário definir o que o termo significa exatamente. Inúmeros livros e artigos já foram escritos sobre o tema e as regras sugeridas por um autor costumam entrar em conflito com as definições de outros investigadores. Devemos considerar que, no princípio do cinema, raramente se falava em género. Tanto que um dos primeiros filmes oficialmente divulgados como “terror” foi a longa-metragem norte-americana *Frankenstein* (1931), realizada por James Whale e protagonizada por Boris Karloff.

Foi um sucesso tão absoluto que literalmente criou um novo tipo de filme – o filme de terror –, e foi o primeiro a ser referido como tal. Antes de *Frankenstein*, na era do cinema mudo, não havia filmes de terror como o público conhece hoje, embora certamente houvessem filmes contendo cenas aterrorizantes e elementos de terror nos enredos (...) Há um número substancial de filmes mudos europeus que podem ser intuitivamente considerados filmes de terror por retratarem entidades sobrenaturais assustadoras ou situações de pesadelo, e, pelo menos na Alemanha, eles são indiscutivelmente parte de algo que está próximo de um género verdadeiro, baseado em romances e histórias tipicamente rotuladas como ‘fantásticas’ (*phantastisch*).⁴ (Tybjerg, 2004, p. 15-16)

O género dos filmes começou a ser definido aos poucos e acompanhando a evolução do cinema, “através da repetição e variação, por contaram histórias familiares com

⁴ Tradução nossa. No original: “[It was] such an unqualified hit that it literally created a new type of movie—the horror film—and was the first picture to be referred to as such. Before *Frankenstein*, in the silent era, there were no horror movies as the public thinks of them today, although there were certainly many films containing terrifying scenes and horrific plot elements. (...) There are a substantial number of European silent pictures that may intuitively be regarded as horror films on the basis that they depict frightful supernatural entities or nightmarish situations, and at least in Germany, they are arguably part of something that is close to a true genre, based on novels and stories typically labeled “fantastic” (*phantastisch*).”

personagens familiares e situações familiares”⁵ (Grant, 2007, p. 11). Certas convenções e clichês, iconografias, formatos narrativos e personagens estereotipados passaram a determinar o que era um filme de aventura, dramático, cômico ou de terror.

Pelos últimos 50 anos, o termo “fantástico” foi utilizado por investigadores como Tzvetan Todorov (1975) e Katherine A. Fowkes (2010) para categorizar diferentes tipos de histórias com elementos impossíveis, estranhos, maravilhosos e inexistentes no mundo real. Já o terror seria uma subdivisão do fantástico junto com a ficção científica e a fantasia; o que diferencia estas subcategorias é a proposta do filme. Dentro do cinema fantástico, por exemplo, a aparição de uma criatura extraterrestre pode assustar (como em *Alien – O 8º Passageiro*⁶, de Ridley Scott, um filme de terror), encantar (como em *E.T. – O Extraterrestre*, de Steven Spielberg, um filme de fantasia) ou ainda aparecer num contexto de especulação científica (como em *2001: Odisseia no Espaço*, de Stanley Kubrick, um filme de ficção científica). Assim sendo, um festival dedicado ao cinema fantástico não está limitado a exibir apenas produções de terror.

Definir o que é um filme de terror envolve uma série de especificidades. Hoje, por exemplo, as produções deste género costumam ser divididas em infinitos rótulos cunhados por críticos e distribuidores para atingir mais facilmente o tipo de audiência ao qual se destinam: *gore-splatter*, *thriller*, terror psicológico, *body horror*, pós-terror/*elevated horror*, *torture porn*, etc. O filósofo norte-americano Noël Carroll sintetizou esta multiplicidade de rótulos numa única definição, entretanto tornada canónica: “Filmes de terror são feitos para provocar medo. (...) O lócus dessas ameaças é normalmente um monstro, uma entidade de proveniência sobrenatural ou de ficção científica cuja própria existência desafia os limites da compreensão científica contemporânea”⁷ (Carroll, 1999, p. 38). Ele ressalta que o “provocar medo” também

⁵ Tradução nossa. No original: “commercial feature films [that], through repetition and variation, tell familiar stories with familiar characters and familiar situations”.

⁶ Ao citar produções estrangeiras, optámos por mencionar o título em português com que o filme foi distribuído em Portugal. Se as obras são inéditas no país, usámos o título no idioma original.

⁷ Tradução nossa. No original: “Horror films are designed to provoke fear. (...) The locus of these threats is standardly a monster, an entity of supernatural or sci-fi provenance whose very existence defies the bounds of contemporary scientific understanding”.

pode ser obtido através da náusea, da repulsa e do nojo, pois a cena muito sangrenta pode ser assustadora para uma parte do público.

Tomando por base a definição de Carroll, concluímos que um filme de terror pode ser resumido a dois elementos principais: o medo do desconhecido e a apresentação de uma situação fantástica que não segue ou viola as regras do mundo natural. O primeiro remete à frase de um dos principais autores fantásticos contemporâneos, o norte-americano H. P. Lovecraft⁸. No seu ensaio *Supernatural Horror in Literature* (publicado no ano de 1927), ele argumentou que “a emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo mais antigo e mais forte de medo é o medo do desconhecido”⁹ (Lovecraft, 2011, p. 15).

Já o segundo elemento vem da definição de Isabel C. Pinedo (2004):

O universo do filme de terror contemporâneo é um [universo] incerto em que bem e mal, normalidade e anormalidade, realidade e ilusão tornam-se praticamente indistinguíveis. Isso, juntamente com a apresentação da violência como uma característica constitutiva da vida cotidiana, a ineficácia da ação humana e a recusa do fechamento narrativo, produz um universo instável e paranóico em que categorias familiares colapsam.¹⁰ (p. 85)

Dentro desta concepção, mesmo aqueles filmes que não apresentam monstros ou ameaças sobrenaturais podem ser aceites como histórias de terror por sugerirem o medo do desconhecido e por quebrarem as regras da realidade. Dois exemplos são *Psico* (1960, de Alfred Hitchcock) e *Tubarão* (1975, de Steven Spielberg), que lidam respetivamente com um assassino em série que pode ser explicado pela psicologia e

⁸ O norte-americano Howard Phillips Lovecraft (1890-1937) é considerado um dos autores de terror e fantasia mais influentes da sua geração. Sua obra é cultuada, analisada e referenciada até hoje por outros autores e historiadores, além de ter inspirado uma série de adaptações para o cinema.

⁹ Tradução nossa. No original: “The oldest and strongest emotion of mankind is fear, and the oldest and strongest kind of fear is fear of the unknown”.

¹⁰ Tradução nossa. No original: “The universe of the contemporary horror film is an uncertain one in which good and evil, normality and abnormality, reality and illusion become virtually indistinguishable. This, together with the presentation of violence as a constituent feature of everyday life, the inefficacy of human action, and the refusal of narrative closure, produces an unstable, paranoid universe in which familiar categories collapse”.

com um animal existente na natureza. No filme de Hitchcock, a extrema violência do atos do psicopata e alguns detalhes perturbadores sobre o seu comportamento promovem-no a uma ameaça *sobrenatural* (no sentido etimológico do termo: que ultrapassa o natural, fora das leis naturais, fora do comum), distanciando-o portanto de um criminoso ordinário. No filme de Spielberg, o tubarão se comporta como uma ameaça onnipresente e onnisciente – praticamente um monstro. Por conseguinte, ambas as obras também podem ser analisadas como histórias de terror.

Capítulo 2. Primeiros experimentos com cinema de terror em Portugal

Não cabe aqui fazer uma longa digressão sobre os primórdios da linguagem cinematográfica ou recontar mais uma vez a história do surgimento do cinematógrafo. Consideremos, como a maioria dos historiadores, o dia 28 de dezembro de 1895 como a data oficial de surgimento do cinema. Foi quando aconteceu a primeira projeção de imagens em movimento diante de uma audiência, no Salon Indien do Grand Café, em Paris. Numa tela improvisada, foram exibidas curtas-metragens sem cores e sem som, com duração média de 50 segundos, captadas pelos Irmãos Auguste e Louis Lumière.

Se o cinema nasceu em dezembro de 1895, menos de um ano depois os portugueses já estavam promovendo projeções das suas próprias imagens filmadas. A data de 12 de novembro de 1896 marca o nascimento da produção de cinema em Portugal, pois foi quando o antigo Teatro do Príncipe Real (atual Teatro Sá da Bandeira), na cidade do Porto, projetou aquele que é considerado o primeiro filme rodado no país, *Saída do Pessoal Operário da Camisaria Confiança*, realizado por Aurélio da Paz dos Reis e visivelmente influenciado pelas curtas-metragens dos Irmãos Lumière.

Como destaca Luís de Pina (1978), “o cinema português começou bem e começou cedo, antes doutros países mais desenvolvidos” (p. 7). Mas desde já também enfrentaria os seus primeiros problemas com distribuição e financiamento: Paz dos Reis nunca obteve o retorno desejado com a exploração dos seus filmes e optou por abandonar os experimentos com o cinematógrafo. Na década seguinte, em Lisboa, Manuel Maria da Costa Veiga começou a realizar as suas próprias filmagens com teor documental, contudo a sua trajetória também foi breve. Paz dos Reis e Costa Veiga são hoje considerados os dois pioneiros do cinema português, ainda que os seus filmes reflitam a prática da exploração simples de imagens em movimento, sem pretensões narrativas ou ficcionais. Pina reflete que ambos fizeram “mais um artesanato de curiosos do que uma actividade regular e bem organizada” (1978, p. 9-10).

É de 1907 a primeira tentativa de narrar uma história no cinema português. Curiosamente, o experimento não foi produzido como uma narrativa fechada em si, mas como parte integrante da encenação de uma peça teatral (e portanto um

experimento multimédia antes mesmo de o termo ter sido cunhado). A curta-metragem *O Rapto de uma Actriz* foi filmada por Lino Ferreira no ano de 1907 e exibida naquele mesmo ano durante o intervalo da peça *Ó da Guarda* no Teatro do Príncipe Real, em Lisboa. Acontecia da seguinte maneira: ao fim do primeiro ato da peça, era anunciado ao público que a estrela Lucinda do Carmo havia sido raptada. Neste momento, projetava-se o *sketch* filmado por Ferreira, que mostrava os sequestradores sendo perseguidos pela polícia. Encerrada a projeção, a peça era retomada no palco. Hoje considerado um filme perdido, este segmento demonstrou o potencial do cinematógrafo para além do mero registo de imagens em movimento.

Enquanto *O Rapto de uma Actriz* é considerada a primeira experiência portuguesa com cinema narrativo, o primeiro filme português de ficção sobrevivente – e, para alguns historiadores, o primeiro filme de terror português – é *Os Crimes de Diogo Alves* (1911), de João Tavares, uma dramatização da carreira criminosa do galego Diogo Alves (1810-1841). O facínora cometeu uma série de latrocínios no Aqueduto das Águas Livres, no Vale de Alcântara, em Lisboa, e atualmente é considerado um autêntico *serial killer*: acredita-se que Alves tenha matado pelo menos 70 pessoas entre 1836 e 1839. Os crimes atiçaram a curiosidade do público português e, no início do século XX, seguiam sendo narrados em brochuras populares (Pacheco, 2015, p. 69).

A primeira tentativa de levar a carreira criminosa de Diogo Alves para o cinema silencioso aconteceu no ano de 1909. Lino Ferreira, realizador de *O Rapto de uma Actriz*, tentou rodar uma primeira versão que permaneceu inacabada porque alguns dos seus intérpretes foram tentar a sorte nos palcos brasileiros (Ribeiro, 1980, p. 11). No ano seguinte, João Tavares, que integrava a mal-sucedida produção original, decidiu rodar o seu próprio filme. A estreia foi no ano seguinte em Lisboa. Mesmo que não tenha sido realizado com a intenção confessa de fazer um filme de terror, *Os Crimes de Diogo Alves* se destaca pela proposta sensacionalista: o primeiro filme narrativo português é uma dramatização dos crimes violentos de um psicopata e a encenação destes assassinatos é bastante explícita, demonstrando um apelo mórbido na apresentação da violência – especialmente no trecho que mostra o ataque de Alves e dos seus cúmplices à família de um médico, quando o estrangulamento das vítimas é

encenado demoradamente na frente da câmara. Portanto, *Os Crimes de Diogo Alves* é marcante pela intenção clara de chocar o espectador muitas décadas antes da popularização de filmes sobre os crimes de assassinos seriais. Ao longo dos 18 minutos de duração, nove pessoas são assassinadas a punhaladas ou por estrangulamento, entre elas uma criança. Apesar de um tema e de uma execução tão mórbidas, o filme foi um grande sucesso, com sessões esgotadas (Pina, 1977, p. 15), comprovando que havia público para esse tipo de emoção desde os primórdios da sétima arte.

Nos anos seguintes, Portugal começou a explorar o cinema enquanto atividade industrial. Uma das primeiras iniciativas foi a fundação da Invicta Film no Porto, em 1917. Considerada o primeiro estúdio de cinema português, a Invicta adaptou para o grande ecrã títulos populares da literatura local, como *Os Fidalgos da Casa Mourisca* e *O Primo Basílio*. Apesar do esmero estético e narrativo das suas longas-metragens, as receitas foram insuficientes e a distribuição, problemática. Sufocado pela chegada às salas portuguesas das produções estrangeiras, e enfrentando severas dificuldades financeiras, o estúdio encerrou as suas atividades no ano de 1924. Logo a seguir, o potencial comercial de temas como assassinatos e tramas policiais levaria o famoso jornalista Reinaldo Ferreira a explorar estes elementos. Sob o pseudónimo “Repórter-X”, Ferreira produziu quatro filmes num curto espaço de tempo, todos projetados ao longo de 1927 (entre eles o *thriller* policial *O Táxi 9297*). Nenhuma das obras obteve êxito comercial a fim de assegurar a continuidade das produções.

Ainda nos anos 1920, é preciso mencionar dois títulos¹¹ que se destacam pela maneira como usam elementos de fantasia e terror em tramas praticamente inofensivas: *O Fauno das Montanhas* (1926), de Manuel Luís Vieira, e *A Dança dos Paroxismos* (1929), de Jorge Brum do Canto. Enquanto *Os Crimes de Diogo Alves* narrava os assassinatos cometidos por um ser humano comum, estas médias-metragens (com cerca de 40 minutos cada) foram pioneiras na apresentação de criaturas fantásticas no cinema

¹¹ Havia ainda uma terceira produção anterior a estas e considerada perdida. Trata-se de *A Sereia de Pedra* (1922), uma produção da Portugália Film realizada pelo francês Roger Lion. O filme adapta o conto *Obra do Demónio*, de Virgínia de Castro e Almeida, uma história melodramática com um elemento sobrenatural: a estátua de uma sereia que provoca morte e desgraça. Não existindo cópias do filme, hoje é impossível saber como tais elementos de fantasia e horror foram mostrados – se é que foram.

português. Conforme destacou Pisco, “pela primeira vez podem encontrar-se no ecrã filmes nacionais com Faunos e Ninfas, Silfos, encantamentos e feitiços” (2015, p. 157).

O Fauno das Montanhas é particularmente interessante a este respeito. Produzido e filmado na Ilha da Madeira, conta a história de um professor (interpretado por George Gordon) que se hospeda no Funchal com a filha Jenny (protagonizada por Ermelinda Vieira). Enquanto exploram a floresta local com a ajuda de um morador da vila (papel desempenhado por Arnaldo Coimbra), a jovem de imaginação fértil fantasia que o guia seria, na verdade, um fauno. O momento que mais lembra um filme de terror acontece quando os dois homens se afastam de Jenny; ela adormece e tem um pesadelo em que o guia se transforma num fauno e mata o pai com uma paulada na cabeça. O vilão depois persegue a garota, mas ela comete suicídio saltando do topo de um precipício para não terminar nas garras da criatura. Com isso, Jenny desperta do seu sono; porém, ainda incapaz de separar pesadelo e realidade, dispara no guia com uma pistola. A história tem um desfecho inofensivo: a vítima se recupera do atentado e perdoa Jenny, que promete que não mais deixará a sua imaginação correr tão fértil.

Já *A Dança dos Paroxismos* é confessadamente um filme de fantasia, que se passa num reino e num tempo indeterminados. O realizador Brum do Canto, à época com 19 anos de idade, interpreta o cavaleiro Gonthramm, que volta para casa depois de uma mal-sucedida expedição em busca do Santo Graal. Ao passar por uma fazenda, ele é prevenido para manter distância de uma floresta próxima que seria o Reino dos Silfos. Gonthramm ignora o aviso e cruza a referida floresta, tornando-se vítima de um feitiço mortal. *A Dança dos Paroxismos* é marcante pelo experimentalismo na montagem e nos ângulos de câmara. Talvez por ser demasiado revolucionário para a época, o filme foi, contudo, mal recebido, sendo recolhido e arquivado pelo seu realizador até 1984, quando Brum do Canto finalmente autorizou uma nova exibição na retrospectiva da sua obra promovida pela Cinemateca Portuguesa em Lisboa.

Tanto *O Fauno das Montanhas* quanto *A Dança dos Paroxismos* dialogam com a fantasia, mas podemos perceber que a intenção dos realizadores não é a de provocar medo ou repulsa. *O Fauno das Montanhas* tem uma cena similar às situações mais recorrentes do cinema de terror (quando o homem até então inofensivo se revela um

monstro maligno que mata uma vítima de forma inesperada). Porém como a narrativa evidencia desde o princípio que se trata de um pesadelo da protagonista, e tudo se resolve sem maiores complicações na conclusão, a consequência é uma história de aventura com leves elementos de terror e fantasia. No caso de *A Dança dos Paroxismos*, embora existam feitiços, entes malignos e mortes provocadas por maldições, a narrativa se assume como uma fantasia desde o início. A trama se passa num mundo encantado povoado por príncipes que buscam o Santo Graal e por gnomos e espíritos, todos personagens que “existem” num mesmo plano. Portanto todos os elementos sobrenaturais de *A Dança dos Paroxismos* são absolutamente naturais no universo fantástico do filme, algo que foge da regra primária da história de terror (o elemento sobrenatural que se manifesta e ameaça a ordem do mundo real).

Salvo por um curto período entre 1911 (ano de *Os Crimes de Diogo Alves*) e 1926 (ano de *O Fauno das Montanhas*), os realizadores portugueses sempre viveram sob a sombra da Ditadura Militar e do Estado Novo. Com a ascensão de António de Oliveira Salazar ao poder, no início dos anos 1930, a produção cinematográfica local se voltou ao realismo, a uma imagem de patriotismo e orgulho do país, com o objetivo de “trazer para a tela a vida real dos portugueses, designadamente dos mais pobres, os pescadores da Nazaré, os serranos da Gardunha, as mulheres da Beira, os estivadores e carregadores do Douro, o povo simples de Lisboa captado por Leitão de Barros ou as lavadeiras de Caneças” (Pina, 1978, p. 28). Comédias, dramas rurais e filmes históricos ocupam o espaço das sombrias tramas policiais e de fantasia; “a censura e a propaganda lhe não deixavam outra via senão a de espectáculo popular” (p. 32).

Encontrámos uma rara exceção na década de 1940, quando foi produzido o primeiro filme português assumidamente de terror. É irónico, portanto, que a obra tenha sido eliminada da existência por um incêndio no estúdio que a produziu, restando hoje apenas alguns poucos minutos de cenas não-sonorizadas para comprovar a sua existência. Trata-se de *O Louco*, realizado por Victor Manuel, cuja sinopse oficial anuncia a presença de um médico obcecado em trazer os mortos de volta à vida. As únicas imagens que restaram mostram olhos arregalados e esqueletos; o contexto, entretanto, se perdeu. Subsiste a dúvida se o filme teve estreia comercial ou não:

algumas fontes alegam que a obra foi exibida em Lisboa; outras atestam que ela permaneceu inédita até ser consumida pelo incêndio¹². Portanto o primeiro filme de terror português atualmente é um mistério que necessita da sua própria investigação.

A seguir, no ano de 1946, foi lançado *Três Dias Sem Deus*, a primeira produção portuguesa realizada por uma mulher, Bárbara Virgínia. O filme teve estreia nos cinemas de Lisboa em agosto e, posteriormente, no Festival de Cannes. Contudo, a exemplo de *O Louco*, os seus negativos também foram destruídos num incêndio. Um pequeno fragmento de 26 minutos¹³, dos 102 originais, foi só o que restou da obra, que contava a história de uma jovem professora primária (interpretada pela própria Bárbara) trabalhando numa pequena aldeia no interior de Portugal, rodeada de superstições e lendas sobre pactos com o Diabo. Como o filme completo não mais existe, é difícil avaliar se esta realmente pode ser considerada uma produção de terror.

Dois anos depois, a Lei nº 2027, de 18 de fevereiro de 1948, listava como deveriam ser os filmes portugueses para receber subsídio do governo: “Ser representativo do espírito português, quer traduza a psicologia, os costumes, as tradições, a história, a alma colectiva do povo, quer se inspire nos grandes temas da vida e da cultura universais”. Estas determinações inviabilizavam que se abordasse certos temas mais macabros, o que pode explicar a quase morte do já raro cinema fantástico português. Apesar disso, e mesmo contando com o apoio do Fundo do Cinema Nacional, alguns realizadores seguiram a inserir elementos sobrenaturais ou de fantasia em produções que não narravam histórias de terror. Um exemplo é *O Cerro dos Enforcados* (1954), de Fernando Garcia, um melodrama de época baseado num conto de Eça de Queirós, em que a inesperada aparição de um morto-vivo termina por salvar o protagonista de ser assassinado por um marido ciumento. Talvez este seja o primeiro *zombie* do cinema

¹² De acordo com Leitão Ramos (2012), “quer Félix Ribeiro quer Matos-Cruz indicam que o filme terá estreado no Coliseu dos Recreios em Lisboa (o primeiro refere 1944, o segundo 1946 como anos de estreia), mas uma obra minuciosíssima como *Coliseu dos Recreios – Um Século de História*, de Mário Moreau, não o menciona” (p. 282).

¹³ Em 30 de agosto de 2021, uma versão restaurada do trecho sobrevivente foi exibida pela Cinemateca Portuguesa e posteriormente em festivais de cinema, 75 anos após a sua estreia oficial. Também recentemente, o documentário *Quem é Bárbara Virgínia?* (2017), de Luisa Sequeira, reacendeu o interesse pela primeira realizadora do cinema português e pela sua obra.

português, embora a sua utilização no filme não tenha a pretensão de assustar; pelo contrário, o morto-vivo é o artifício que garante um final feliz para a história. A comédia *Aqui Há Fantasma* (1964), de Pedro Martins, trata de assombrações: é a história de um cientista que simula aparições falsas de fantasmas num casarão abandonado em Lisboa que, na conclusão, acaba por se revelar realmente assombrado. Ainda em 1964, *O Crime de Aldeia Velha*, de Manuel Guimarães, dramatiza um crime verídico ocorrido na Serra do Marão décadas antes, em outro filme dramático que se aproxima do terror em alguns momentos – os habitantes da vila mencionam constantemente criaturas como lobisomens ou bruxas, e vivem a citar o Diabo, embora nenhum destes elementos sobrenaturais seja materializado.

Enquanto os realizadores portugueses, de modo geral, se mantiveram distantes do cinema de terror no decurso das décadas de 1960-70, dois espanhóis cruzaram a fronteira para fugir à censura do Regime Franquista e filmar suas obras fantásticas em Portugal. Um foi Amando de Ossorio, que pretendia rodar o seu *A Noite do Terror Cego* na Espanha, porém foi repreendido pelo governo sobre o conteúdo do argumento – uma história sobre Cavaleiros Templários que voltam da morte como *zombies* – e optou por filmá-lo em sítios no Porto, em Lisboa e em Cascais. O outro realizador espanhol foi Jesús Franco, um prolífico artista de Madrid conhecido como Jess Franco. Ele chegou a Portugal no final da década de 1960 e rodou cenas do seu filme de terror erótico *Necronomicon* (1968) em Lisboa – a Torre de Belém foi um dos cenários. No decorrer da década de 1970, Franco usou diferentes regiões do país para ambientar as suas obras: *Drácula*, *Prisioneiro de Frankenstein* e *A Filha de Drácula* foram rodados ao redor de Estoril e Sintra, *La Maldición de Frankenstein* e *A Virgin Among the Living Dead* foram parcialmente filmados em Cascais, e *La Comtesse Noire* e *Al Otro Lado del Espejo* tiveram cenas gravadas na Ilha da Madeira. Hoje, a sua obra mais popular filmada em Portugal, ainda que neste caso pela infâmia, é um filme de terror erótico financiado por produtores alemães: *Cartas de Amor de uma Freira Portuguesa*. A trama narra as desventuras de uma jovem noviça num convento secretamente administrado por satanistas, e tem muitas cenas de tortura, lesbianismo e estupro, algumas delas envolvendo atores e atrizes portugueses que já eram populares ou

alcançaram algum reconhecimento posteriormente (como Herman José, Ana Zanatti, Patrícia Leal, José Viana, Victor de Sousa e Nicolau Breyner). As locações foram em Lisboa, Cascais e Sintra, e hoje poucos turistas desconfiam que orgias e torturas da Inquisição foram encenadas em locais como o Mosteiro dos Jerónimos e o Castelo dos Mouros. Os artistas portugueses renegaram a obra logo depois do seu lançamento, quando descobriram que, em alguns países, os distribuidores adicionaram à montagem original cenas de sexo explícito filmadas com outros protagonistas.¹⁴

¹⁴ Em 2013, mais de 30 anos depois da rodagem de *Cartas de Amor de uma Freira Portuguesa*, o programa *Perdidos e Achados*, da SIC, apresentou uma longa reportagem revisitando os cenários portugueses que aparecem no filme e entrevistando alguns dos atores locais envolvidos na produção. E em 2019, lembrando que a atriz Ana Zanatti havia namorado o presidente Marcelo Rebelo de Sousa na juventude, o *website* português *Flash* fez uma reportagem sensacionalista mencionando o “escândalo do filme porno secreto” estrelado por uma “antiga namorada de Marcelo”.

Capítulo 3. António de Macedo, o patrono do terror português

Em meados da década de 1960, um movimento de vanguarda que ficou conhecido como Cinema Novo decidiu romper com a vinculação ideológica do cinema português ao Estado Novo. Os três marcos fundamentais deste movimento são as longas-metragens *Os Verdes Anos* (1963), de Paulo Rocha, *Belarmino* (1964), de Fernando Lopes, e *Domingo à Tarde* (1966), de António de Macedo, que acabaria por tornar-se no principal realizador de cinema fantástico do país. Macedo foi arquiteto de profissão antes de se dedicar exclusivamente ao cinema. Além de realizador, foi escritor, tradutor, professor e crítico de cinema. Segundo o seu biógrafo José de Matos-Cruz (2000), “trata-se do realizador mais prolífico da geração de 60 (...) e o que mais nos surpreende e desconcerta, pela versatilidade e mesmo nos seus excessos” (p. 16).

Baseado num romance de Fernando Namora, *Domingo à Tarde* desenvolve a relação entre Jorge (Ruy de Carvalho), o médico-diretor do Departamento de Hematologia de um grande hospital, e a sua paciente e amante Clarisse (Isabel de Castro). Não se trata de um filme de terror; como perfeitamente definiu Leonor Areal (2011), a narrativa é sobre “a angústia [do médico] de se ter enamorado de uma doente que sabe não poder salvar” (p. 400). Mas além do tom mórbido da trama, há um sutil elemento fantástico: uma longa-metragem fictícia que está sendo projetada quando Jorge e uma assistente vão ao cinema, “um filme fantástico e blasfemo” nas palavras de Areal (p. 467), que mostra um cadáver voltando à vida, profanando uma igreja e assumindo o lugar do padre que preparava o seu funeral. Os personagens de *Domingo à Tarde* não suportam as imagens perturbadoras que estão a ser projetadas e decidem deixar a sala de cinema. Estas cenas do filme fictício também foram filmadas por Macedo. A Matos-Cruz, o realizador mencionou que queria fazer uma provocação aos censores: “...não resisti à provocatória tentação de incluir um pequeno ‘filme dentro de filme’ que se opõe, pelo seu expressionismo visionário e fantástico, à crua nudez de história hospitalar contada no filme propriamente dito” (2000, p. 26).

A partir de *Domingo à Tarde*, António de Macedo nunca deixou de adicionar elementos de terror ou fantasia aos seus filmes. O seu trabalho seguinte, *Sete Balas*

para *Selma* (1967), é um *thriller* com ecos de Alfred Hitchcock com uma sangrenta decapitação encenada no Elevador de Santa Justa, em Lisboa. *O Princípio da Sabedoria* (1977) constitui um mistério sobrenatural sobre um arquiteto que se muda para um casarão e encontra uma mão humana decepada enterrada nos jardins da casa. Em *Os Abismos da Meia-noite* (1984), a agente de uma companhia de seguros investiga o desaparecimento de um bibliotecário e é atraída até um castelo onde, reza a lenda, uma entrada secreta para outra dimensão se abre todos os Natais à meia-noite. E *Os Emissários de Khalom* (1987) mistura fantasia, terror e ficção científica numa história sobre a ameaça nuclear e viagens no tempo.

As suas duas últimas longas-metragens ficcionais foram realizadas sob condições extremamente difíceis. A primeira, *A Maldição de Marialva*, foi rodada no ano de 1989 numa coprodução entre a RTP e o governo espanhol. Ambientada no século X, a trama adapta a lenda da Dama Pé-de-Cabra¹⁵ e tem elementos de terror como possessões demoníacas, feitiçaria e enforcados voltando à vida como mortos-vivos. Com antestreia na Cinemateca Portuguesa em 1991, *A Maldição de Marialva* nunca chegou a ser lançado comercialmente no país (Matos-Cruz, 2000, p. 83). O segundo e último filme de terror do realizador foi *Chá Forte com Limão*, que chegou às salas de cinema no ano de 1993 e narra uma história de terror vitoriana ambientada num velho casarão assombrado, em Penacova, durante o século XIX.

Segundo Pisco (2015), que entrevistou o realizador alguns anos antes de ele morrer, Macedo nunca se importou com os elementos mais tradicionais do cinema de terror, preferindo adaptá-los à sua visão artística “como uma consequência directa da sua paixão pelo Fantástico e não devido a uma intenção de trabalhar o género” (p 160). No seu depoimento à investigadora, Macedo confirmou que nunca se considerou um “realizador de terror” e que a alcunha terminou por prejudicá-lo ao concorrer a

¹⁵ Esta lenda medieval se popularizou após ser resgatada e narrada pelo escritor e historiador Alexandre Herculano (1810-1877) no seu livro *Lendas e Narrativas* (1851). Conta a história de um nobre de Biscaia que se apaixona por uma linda mulher misteriosa cujos pés são forçados como os de uma cabra. Eles se casam e têm um casal de filhos. Certo dia, o marido se benze na presença da mulher e ela grita e começa a levitar, revelando a sua verdadeira forma: pele negra, cabelos eriçados e unhas em garras. A Dama Pé-de-Cabra então foge levando a filha pequena, para horror do esposo.

subsídios do governo: “(...) eles disseram logo: ‘Escusas de concorrer, tira daí o sentido, que os júris não querem o teu tipo de cinema. É um cinema esotérico, fantástico, isso não interessa às pessoas’” (Macedo in Pisco, 2015, p. 123).

A partir de 2000 e ao longo das duas últimas décadas de sua vida, o veterano realizador pôde testemunhar um reinteresse pela sua filmografia. Além de retrospectivas promovidas pela Cinemateca Portuguesa (2012), pelo Fantasporto (2013) e pelo Festival de Sitges, em Espanha (2017), Macedo recebeu o Prémio Sophia de Carreira da Academia Portuguesa de Cinema, em 2012. As distinções motivaram uma reavaliação da sua obra por jovens cinéfilos, para a surpresa do próprio Macedo: “Estou a ter reacções que nunca me passaria pela cabeça vir a ter, sobretudo atendendo às críticas negativíssimas que os meus filmes tiveram durante a sua vida normal” (Macedo in “O maverick do cinema português”, 2012). O cineasta foi tema de um livro em 2000 (*António de Macedo: Cinema, A Viragem de uma Época*) e de uma longa-metragem documental em 2016 (*Nos Interstícios da Realidade ou O Cinema de António de Macedo*, realizado por João Monteiro). Também teve a oportunidade de voltar aos festivais de cinema fantástico com aquele que se tornaria o seu filme-testamento, *O Segredo das Pedras Vivas*, produzido a partir de uma minissérie que Macedo realizou para a RTP (originalmente chamada *O Altar dos Holocaustos* e exibida em 1992). Após um trabalho de remontagem, os 150 minutos originais foram reduzidos para duas horas. Ambientado numa aldeia do Alto Alentejo, o filme conta a história de um arquiteto que pretende destruir megalitos pré-históricos na sua propriedade, desconhecendo que os monumentos estão ligados a ritos pagãos. *O Segredo das Pedras Vivas* foi exibido no MOTELx em 2016 e no Fantasporto em 2017, alguns meses antes do falecimento do patrono do cinema de terror português.

Capítulo 4. A geração digital

Entre os anos 1980 e 1990, para além dos projetos de António de Macedo, pouco aconteceu no cenário do terror no país. Uma exceção foi a contribuição da realizadora Noémia Delgado para a TV portuguesa: *Contos Fantásticos* (1981-83), uma série com sete médias-metragens de 60 minutos inspiradas nas histórias de Júlio Dinis, Mário de Sá-Carneiro, Fialho de Almeida, Eça de Queirós, Hugo Rocha, Álvaro do Carvalho e Aquilino Ribeiro. E esporadicamente surgiam filmes com elementos de horror como *A Sétima Letra* (1989), de José Dias de Souza e Simão dos Reis, e *O Fio do Horizonte* (1993), de Fernando Lopes, que porém não conseguiam distribuição comercial e acabavam por ser exibidos apenas na televisão. A produção de filmes curtos também era muito pequena, com exceção de alguns raros realizadores como Vítor Silva, que teve presença assídua nos anos iniciais do Fantasporto porém está afastado da realização de cinema desde a década de 1990.

Um dos mais reputados artistas portugueses, Manoel de Oliveira, teve algumas incursões pelo fantástico que raramente são consideradas como “filmes de terror”: *Os Canibais* (1988), adaptação de um conto de Álvaro do Carvalho, *O Convento* (1995), baseado num romance de Agustina Bessa-Luís, e *O Estranho Caso de Angélica* (2010). *Os Canibais* é obra heterodoxa porque Oliveira atenuou os elementos mais grotescos do conto original (canibalismo, assassinatos) ao filmá-los em formato de musical de humor negro. *O Convento* tem os astros internacionais John Malkovich e Catherine Deneuve como um casal de historiadores que investiga um mistério num pequeno convento português. Pactos e rituais satânicos são mencionados, contudo o realizador evita apelar para sustos ou cenas de terror. Em *O Estranho Caso de Angélica*, um fotógrafo (interpretado por Ricardo Trêpa) encarregado de fazer o último retrato de uma jovem que acaba de morrer (representada por Pilar López de Ayala) passa a ser fantasmagoricamente revisitado pela falecida. Mas o elemento fantástico é usado num contexto de melodrama: a fantasma busca romance, e não provocar sustos.

A dissertação de Cinara Pisco sobre as origens do terror português questiona os motivos por trás de uma produção tão pequena durante o século XX. Ela enumera

como causas possíveis o preconceito disseminado em relação ao cinema fantástico, algo que dificultaria obter subsídios do Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA), e especialmente as limitações impostas pela inexistência de uma indústria e de um mercado para tais produções (2015, p. 122). Por sua vez, na sua dissertação, Ricardo Guerreiro (2010) sugere que alguns reputados realizadores portugueses tinham conhecimento e apreço pelas convenções do terror clássico¹⁶, porventura até algum desejo de se inscrever neste género; mas sempre evitaram um filme declaradamente de terror por temer alguns dos fatores listados por Pisco. O recém-publicado livro sobre o tema culpa o “clima de vigilância e repressão cultural que caracterizou boa parte do séc. XX português” (Honrado in Monteiro & Rosário, 2022, p. 15).

O ponto de viragem na produção de cinema fantástico em Portugal começa simbolicamente com o início de um novo milénio, quando a tecnologia das câmaras digitais torna o processo mais acessível. No ano de 2002 estreou *Star Wars: Episódio II – O Ataque dos Clones*, de George Lucas, o primeiro grande filme de Hollywood filmado inteiramente em vídeo digital, mesmo que ainda tivesse que ser transferido para película de 35mm depois, porque a maioria das salas de cinema não estava equipada com projetores para exibir arquivos digitais (Alexander & Blakely, 2014). Longe de Hollywood, produtores independentes já vinham filmando em vídeo digital desde o final da década de 1990, todavia a definição de imagem ainda era de qualidade média ou ruim. Somente a partir de 2003 companhias como Canon e Sony lançam câmaras digitais com o formato HDV (*high-definition video*, ou vídeo de alta definição), cujas imagens podem ser projetadas no grande ecrã sem substancial perda de resolução (Cassidy, 2004). A partir do acesso a esta tecnologia, a produção digital se populariza (Matthau, 2015) e o formato acaba por substituir completamente as câmaras de película. Hoje apenas realizadores consagrados, como Martin Scorsese, Steven Spielberg e Quentin Tarantino, conseguem rodar os seus novos longas-metragens em película (Basso, 2016).

¹⁶ Guerreiro menciona como exemplos uma cena do filme *As Bodas de Deus* (1999), de João César Monteiro, que parece ser inspirada na imagem do vampiro a sair da tumba em *Nosferatu* (1922), do realizador alemão F.W. Murnau, e também a admiração confessa de Pedro Costa pelo filme de horror *I Walked with a Zombie* (1943), do francês Jacques Tourneur (2010, p. 38).

As câmaras digitais representaram um papel fundamental no surgimento de novos realizadores também em Portugal, por permitirem fazer cinema por um custo muito menor. No início do processo de transição da película para o digital, algumas produções locais autofinanciadas e praticamente caseiras ganharam repercussão pelo aspeto de novidade, embora se tenham mantido invisíveis fora do circuito de festivais. O Fantasporto acompanhou a evolução e abriu algum espaço para produções locais de micro-orçamento realizadas logo após o sucesso mundial do filme norte-americano *O Projecto Blair Witch* (1999, de Daniel Myrick e Eduardo Sánchez)¹⁷. Na edição do ano 2000, a curadoria do festival do Porto exibiu duas comédias negras independentes que se vinham notabilizando no circuito de apreciadores do género: *Kuzz*, de José Pedro Sousa, e *Balas & Bolinhos*, de Luís Ismael. Ambas foram filmadas em vídeo digital, entre amigos, e se tornaram fenómenos impulsionados pela *internet* – *Kuzz* teria custado apenas “80 contos” (Marmelo, 2000). No Fantasporto do ano seguinte (2001), mais uma longa-metragem em vídeo digital chegou à competição principal, desta vez um filme de terror (*Akasha*, de João Meneses), mas o fato de constituir uma produção independente entre amigos não poupou o realizador de resenhas muito duras. Entre outras, a crítica publicada no jornal *Público* foi impiedosa: “[O filme] é um borrão indefinido filmado com uma câmara digital ao ombro, cujas imagens permanentemente instáveis resultam na incomodidade física do espectador. (...) nem sequer tem o charme imperfeito da crueza do digital: é, antes, um vídeo amador” (Gomes, 2001). Perante a repercussão negativa da iniciativa, o Fantasporto aumentou o seu nível de exigência com tais fenómenos mediáticos a partir de então.

2003 finalmente marca o ano de estreia do título considerado um divisor de águas, uma das primeiras tentativas de produzir cinema de terror em Portugal sem medo de

¹⁷ *O Projecto Blair Witch* (no original, *The Blair Witch Project*) foi produzido com estética de “falso documentário”: o filme foi encenado para parecer o material bruto gravado por três documentaristas que desapareceram numa floresta em Maryland, nos Estados Unidos. Graças a uma criativa campanha de marketing realizada pela *internet*, muitas pessoas acreditavam que a história era verdadeira e que estavam vendo as imagens reais filmadas pelos jovens que sumiram. Feito com um orçamento entre 60 mil e 200 mil dólares (dependendo da fonte consultada), o filme independente foi vendido para uma grande distribuidora num acordo recorde de mais de US\$ 1 milhão. Foi um grande sucesso, com uma arrecadação mundial de mais de 248 milhões de dólares (Box Office Mojo, 2013).

se assumir como tal e com suficientes recursos para fugir do visual e do estilo de filme caseiro. A curta-metragem *I'll See You in My Dreams* foi idealizada por um português que era fã de cinema de género (Filipe Melo) e convidou um cineasta espanhol (Miguel Ángel Vivas) para ser o realizador. *I'll See You in My Dreams* é sobre uma vila portuguesa que enfrenta uma praga de *zombies* nunca explicada. Ali vive Lúcio (interpretado por Adelino Tavares), que passa os seus dias a combater os mortos ressuscitados que cercam a sua casa. Por detrás desta aparente coragem, esconde-se um irónico segredo: Lúcio mantém a própria esposa (representada por Sofia Aparício), transformada num *zombie*, presa numa cave. Rodada na aldeia de Mouraz (Tondela), a curta-metragem apresenta efeitos especiais impressionantes para uma produção independente, concebidos por técnicos canadianos da SFX Studios que, antes, haviam trabalhado em superproduções de Hollywood (Lusa, 2003). O filme imediatamente teve grande repercussão, com exhibições em festivais e lançamento em DVD¹⁸, comprovando que era possível fazer cinema de terror de qualidade em Portugal.

Três anos depois, em 2006, surge *Coisa Ruim*, a primeira longa-metragem da nova geração do terror português – e, segundo Pisco (2015), a “maior tentativa comercial” de produzir terror em Portugal até então (p. 161). Os realizadores e argumentistas Frederico Serra e Tiago Guedes vinham do mundo da publicidade e tinham formação internacional (estudaram em Nova Iorque e Londres). Após algumas premiadas curtas-metragens sem relação com o cinema fantástico, eles decidiram correalizar um filme com elementos de drama, mistério e terror sobrenatural. O argumento foi assinado pelo irmão de Tiago (o romancista Rodrigo Guedes de Carvalho) e, a exemplo de *I'll See You in My Dreams*, está ambientado numa Portugal rural. *Coisa Ruim* narra as desventuras da Família Monteiro, que se muda de Lisboa para uma vila que parece ter parado no tempo (as filmagens foram na Serra da Estrela). Embora o pai interpretado por Adriano Luz seja um professor céptico que busca explicações racionais para tudo, a mãe (Manuela Couto) começa a ser afetada pelas histórias de fantasmas e

¹⁸ Uma Edição Especial de *I'll See You in My Dreams* foi lançada em DVD em 2009 com distribuição do festival lisboeta MOTELx. Além da curta-metragem, o disco contém material extra (*making-of*, vídeo musical da banda sonora, cenas excluídas, etc) e trazia um fotograma da película original como brinde.

superstições locais, especialmente depois que os três filhos do casal começam a agir de forma pouco usual. A história é narrada com ritmo lento, sem apelar para sustos, sangue ou efeitos especiais. Ao contrário da curta-metragem de *zombies* de 2003, os realizadores também não se renderam ao humor ou à sátira. Mesmo que reaproveitem elementos tradicionais das tramas do género (um casarão antigo cheio de segredos e com uma história trágica, vozes e ruídos misteriosos, exorcismos e possessões), Guedes e Serra optam por fundamentar a sua longa-metragem no contraste entre fé, superstição e racionalidade.

Por ser um novo filme de terror português – algo excepcional depois que António de Macedo parou de produzir –, *Coisa Ruim* recebeu considerável exposição na imprensa e foi convidado como filme de abertura da 26ª edição do Fantasporto, em 24 de fevereiro de 2006, tornando-se na primeira produção portuguesa a obter tal distinção desde o início do festival em 1981. Desde a estreia, contudo, o público e a crítica se queixavam de o filme estar mais centrado no realismo do que no fantástico, pois os toques de terror são poucos e muito sutis. A resenha publicada no *Público* resumiu a receção: “Notou-se no Rivoli esse contágio mais pelo lado do reconhecimento de um imaginário e de um território (...) do que pelo lado da tensão e da taquicardia” (Nadais, 2006). Imediatamente, a dupla de realizadores saiu a defender que o seu filme não era de “terror puro”. No depoimento a Pisco (2015), Frederico Serra argumentou que a ideia era “fazer um filme sobre lendas”, e não um “terror propriamente dito” (p. 162). Porém os elementos de cinema fantástico estão definitivamente presentes, e *Coisa Ruim* também se beneficiou do rótulo de “terror português”: estreou comercialmente em 17 salas portuguesas em março daquele ano e foi lançado comercialmente em outros países, sempre com o marketing vendendo-o como um legítimo filme de terror.

Depois desta primeira e bem-sucedida experiência, o cinema fantástico local se recolheu de volta às margens. Enquanto *I’ll See You in My Dreams* e *Coisa Ruim* foram realizados em película, as longas-metragens imediatamente posteriores *Hotel da Noiva* e *Floripes* (ambas de 2007) foram gravadas em vídeo digital e não tiveram igual repercussão. A primeira se notabilizou por ser a única investida no género terror de Bernardo Cabral, um realizador de documentários radicado nos Açores. *Hotel da Noiva*

conta a história de turistas forçados a passar a noite num hotel abandonado que é assombrado pelo fantasma de uma noiva. Após a antestreia em novembro de 2007, realizada nos Açores, Cabral decidiu arquivar o filme sem enviá-lo aos festivais de cinema ou lançá-lo comercialmente. Isso acabou por alimentar certa mítica ao redor da obra, que neste ano (2022) foi finalmente resgatada e exibida em Lisboa dentro da programação do MOTELx. Já *Floripes* é uma experiência singular: um híbrido de cinema de terror e documentário inspirado em outra lenda portuguesa, a da Moura Floripes¹⁹. No ano de 2005, o realizador Miguel Gonçalves Mendes havia gravado um documentário chamado *Floripes ou A Morte de um Mito*, produzido no âmbito da iniciativa Faro, Capital Nacional da Cultura 2005. Imediatamente depois, Mendes decidiu retomar o material para transformá-lo num filme de terror (Brandão, 2013, p. 192). A nova versão intercala os depoimentos reais que Mendes havia gravado com alguns moradores da vila de Olhão da Restauração, no Faro, com uma nova trama de ficção que dramatiza a lenda de Floripes e a apresenta como uma entidade maligna que arranca o coração das suas vítimas para devorá-los. Rebatizada apenas como *Floripes*, a “versão terror” estreou no Fantasporto 2007. A seguir, por iniciativa do próprio realizador, o filme foi exibido em cinco salas de cinema do país, tornando-se num pequeno fenómeno local (Lusa, 2008).

O surgimento de um segundo festival dedicado ao cinema fantástico em 2007 (o MOTELx) proporcionou um novo espaço para que realizadores locais mostrassem as suas produções de terror e fantasia. Com isso, após um intervalo relativamente longo de estreias, mais filmes estão sendo produzidos para preencher o programa de ambos os eventos. Neste aspeto, 2018 foi um ano histórico por marcar a antestreia de duas longas-metragens portuguesas de terror no MOTELx: *Mutant Blast*, de Fernando Alle, e *Inner Ghosts – Fantasma Interiores*, de Paulo Leite. O acontecimento foi celebrado no catálogo do festival: “[É] o culminar de uma década de incentivo à produção deste género em Portugal. Espera-se que (...) sejam os primeiros de muitos que se seguirão

¹⁹ A lenda da Moura (ou Moira) Floripes é tão popular em Olhão que existe uma estátua dedicada a ela no centro da vila, na Praça Patrão Joaquim Lopes. Ricardo Frade (2020) compilou algumas das variações do relato mantidas pelo imaginário da região, sendo a mais popular aquela que Mendes dramatizou no filme: um jovem pescador é desafiado por um bêbedo a investigar o fantasma de Floripes.

nos próximos anos e possam, quem sabe um dia, colocar Portugal na rota do cinema de terror europeu” (“Texto curatorial”, 2018, p. 5).

Os lançamentos mais recentes foram as longas-metragens *Faz-me Companhia* (2019), de Gonçalo Almeida, *Um Fio de Baba Escarlata* (2021), de Carlos Conceição, e *Amelinda* (2022), de Miguel Gomes. Porém, a cada ano, entre 10 e 20 curtas-metragens portuguesas também são selecionadas para exibição no Fantasporto ou no MOTELx. É notório que existe um número ainda maior de longas e curtas-metragens de produção local que não passa pelo crivo das curadorias de ambos os eventos – uma ironia se considerarmos que há alguns anos esta produção era pequena e inexpressiva.

Constatámos, portanto, que o (res)surgimento do terror no cinema português está diretamente ligado a uma nova geração de realizadores que cresceu exposta ao cinema fantástico estrangeiro e, mais recentemente, teve acesso a tecnologias que permitem filmar produções independentes no seu próprio país. Se anteriormente, até o princípio dos anos 2000, os dois grandes problemas para se produzir terror em Portugal eram obter financiamento e toda a parte técnica do processo, a democratização das tecnologias agora permite que curtas e longas-metragens sejam realizadas por um valor relativamente reduzido.

Contudo, é inevitável que a existência de dois grandes festivais dedicados ao cinema fantástico em Portugal seja um fator determinante para o incentivo da produção local. Na sua dissertação, Pisco (2015) já havia sugerido, porém sem se aprofundar no tema, que o aumento no número de filmes “poderá dever-se não só às novas tecnologias e plataformas digitais, e a uma consequente facilidade de acesso aos meios, mas também a iniciativas e incentivos de festivais do género dentro do país” (p. 177). Trataremos sobre esta relação nos próximos capítulos.

Parte II: Os festivais e os seus protagonistas

Capítulo 5. Festivais de cinema como indústrias criativas

No seu livro *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice* (2016), Marijke De Valck, Brendan Kredell e Skadi Loist traçaram o contexto histórico do surgimento dos festivais buscando explicar como eles evoluíram de curadorias generalistas para certames dedicados a determinados nichos:

A partir da década de 1960, (...) após o estabelecimento inicial do modelo de “festival de cinema”, surgem festivais menores com uma variedade de agendas. Passam a utilizar o formato de festival para apresentar cinemas nacionais num cenário internacional (Teerã ou Cuba); defendem o cinema do Terceiro Mundo para combater um viés da Europa Ocidental (Pesaro, Roterdão); contrariam as hierarquias de estreia dos festivais competitivos de primeira linha pesquisando o melhor cinema de outros festivais (Londres, Viena); e fornecem uma plataforma para novas vozes no cinema independente (Sundance).²⁰ (De Valck *et al.*, 2016, p. 56)

A expansão de formatos e de focos proporcionou o surgimento de eventos dedicados a culturas cinematográficas que, de outra forma, permaneceriam marginalizadas por um cinema dominante e de alto orçamento. Nestes eventos de nicho, os filmes não são exibidos como parte de uma estratégia comercial – diferente, por exemplo, dos títulos que participam de grandes festivais como Cannes ou Berlim. Nos festivais temáticos, os filmes geralmente são exibidos “porque são considerados importantes ou dignos de serem exibidos”, e tais exibições servem “a um propósito cultural, não econômico”²¹ (p. 104). De Valck *et al.* sugerem uma divisão da história dos festivais de cinema em

²⁰ Tradução nossa, do original: “From the 1960s onward, (...) after the initial establishment of the film festival model, smaller festivals with a variety of agendas emerge. They start to make use of the festival format to present national cinemas on an international stage (Tehran or Cuba); they champion Third (World) Cinema to counter a West European bias (Pesaro, Rotterdam); they counter the premiere hierarchies of the competitive A-list festivals by surveying the best cinema from other festivals (London, Vienna); and they provide a platform for new voices in independent filmmaking (Sundance).”

²¹ Tradução nossa, do original: “... because they are considered important or worthy to be shown” e “...serve a cultural purpose, not an economic one.”

três fases: a primeira cobre o estabelecimento do primeiro evento regular em Veneza (1932) e o nascimento do Festival de Cannes (1946), a segunda é marcada pela multiplicação dos festivais organizados de forma independente a partir dos anos 1970, e a terceira fase, iniciada em meados da década de 1980, é a da internacionalização, institucionalização e profissionalização destes certames, dando origem ao chamado circuito internacional de festivais de cinema. Outros investigadores, como Aida Vallejo (2014), sugerem uma quarta fase, a atual, que marca uma espécie de saturação dos festivais devido a fatores como a banalização e a perda de influência dos certames – entre outras razões, por consequência da hipersegmentação e da especialização. Hoje, uma mesma cidade pode sediar dezenas de festivais realizados num único ano, alguns deles dedicados exclusivamente a documentários, ou a filmes *queer*, ou a obras realizadas por mulheres, etc, no lugar de um único evento maior e generalista.

Em Portugal, de acordo com Tânia Leão (2021), os festivais de cinema surgiram com algum atraso em comparação ao resto da Europa. Os primeiros eventos portugueses foram promovidos na década de 1960 e, ao invés de generalistas, optaram por formatos temáticos, como o Festival Internacional do Filme Agrícola e de Temática Rural de Santarém, surgido no ano de 1971, ou o Cinanima – Festival Internacional de Cinema de Animação, que é realizado em Espinho desde 1976.

Mais recentemente, e no mundo inteiro, festivais de cinema têm abandonado o papel mais passivo de apenas exibir filmes para discutir e incentivar a produção local, envolvendo-se de forma mais ativa no processo. O Fantaspoa – Festival Internacional de Cinema Fantástico de Porto Alegre, realizado no Sul do Brasil desde 2005, é um ótimo exemplo desta prática: desde 2014, os seus curadores João Pedro Fleck e Nicolas Tonsho decidiram investir parte da renda do festival na produção de filmes realizados por cineastas que se destacaram no próprio evento.²² Como o Fantaspoa, diversos outros festivais temáticos já desempenham funções de indústrias criativas, investindo na realização de novos filmes e associando os seus nomes às produções, ou

²² Até o momento, a chamada Fantaspoa Filmes produziu 10 longas-metragens de realizadores brasileiros e estrangeiros, algumas com lançamento comercial e outras restritas ao circuito de festivais.

gerando e comercializando os seus próprios produtos derivados, como DVDs ou Blu-rays com curtas e longas-metragens, livros, camisolas, *pins*, entre outros. De acordo com De Valck *et al.* (2016), “os festivais se esforçam para se tornar independentes de certos mecanismos da indústria, tornando-se eles próprios agentes ativos”²³ (p. 59).

Russ Hunter tratou do surgimento e das características dos festivais de cinema de género no seu artigo “Genre Film Festivals and Rethinking the Definition of the Festival Film”, no qual analisou eventos dedicados ao terror e salientou a contribuição europeia, pois os quatro festivais mais longevos dedicados ao cinema fantástico acontecem na Europa: o de Sitges (desde 1967) e o Terror Molins (desde 1973), ambos em Espanha, o FantaFestival, em Itália, e o Fantasporto, em Portugal (os dois últimos surgidos em 1981). Estes festivais atuam no que Hunter chama de “celebração do género”, oferecendo aos fãs “a oportunidade de se envolver com o seu objeto de culto dentro de um espaço público com outros fãs”²⁴ (Hunter in Jenkins, 2018, p. 92). Outro investigador do tema, Stuart Richards (2016), sugeriu ainda que a mera existência de festivais dedicados a determinados géneros ou a determinados estilos de cinema possa incentivar os realizadores locais a produzirem filmes unicamente para abastecer a grade de programação destes eventos.

No seu artigo “Proud in the Middleground: How the Creative Industries Allow the Melbourne Queer Film Festival to Bring Queer Content to Audiences”, Richards defende que o referido festival australiano adotou “uma abordagem de indústrias criativas para a gestão das artes” (p. 130) ao se tornar uma rede de distribuição alternativa de produções e de realizadores usualmente marginalizados: “Muitos cineastas continuam produzindo filmes porque o circuito de festivais de cinema *queer* existe para potencialmente exhibi-los. É claro que as plataformas digitais de vídeo sob

²³ Tradução nossa, do original: “Festivals strive to become independent of certain industry mechanisms by becoming active agents themselves”.

²⁴ Tradução nossa, do original: “...offer fans the opportunity to engage with their object of fandom within a public space with other fans”.

demanda estão oferecendo novas oportunidades (...), mas os festivais de cinema sempre serão o seu principal meio de exposição nas comunidades LGBTI”²⁵ (p. 138).

O mesmo acontece com os festivais dedicados ao fantástico em Portugal. Leão (2021) afirmou que os eventos cinematográficos locais sempre incentivaram a produção de géneros ou tipos de filme que, de outra forma, dificilmente chegariam ao seu público. Como exemplo, ela menciona o festival de animação Cinanima, realizado a partir de 1976 e desde então o responsável por criar novas gerações de animadores e de estúdios de animação locais (p. 171). No âmbito do fantástico, alguns realizadores portugueses alegaram produzir novas curtas-metragens de terror, ficção científica ou fantasia apenas para participar do Fantasporto ou do MOTELx. Se estes festivais não existissem, é possível que alguns destes realizadores também não existissem.

Para podermos avaliar apropriadamente o papel dos festivais de cinema fantástico na divulgação e incentivo da produção em Portugal, devemos recuperar um pouco da trajetória de ambos os eventos. No caso do MOTELx, que é mais recente e surgiu já em tempos de *internet*, a história está toda documentada nos catálogos com formato PDF disponíveis para *download* na página oficial do festival. No caso do Fantasporto, sem acesso aos catálogos das edições mais antigas, foi necessário fazer uma pesquisa mais exaustiva porque nem mesmo o *website* oficial do festival mantém registos das programações anteriores.

²⁵ Tradução nossa, do original: “Many filmmakers continue producing films because the queer film festival circuit exists to potentially exhibit them. Of course, digital video-on-demand platforms are offering new opportunities (...) but film festivals will always be their primary means of exposure in LGBTI communities.”

Capítulo 6. Fantasporto e MOTELx

É inquestionável que o processo de valorização do cinema fantástico em Portugal começa com o Fantasporto. O processo de descentralizar os grandes eventos culturais de Lisboa, também: é com o Fantasporto que um grande evento internacional, marcado pela visita de estrelas como o ator sueco Max von Sydow, finalmente ocorre para além das fronteiras da capital. A sua origem está ligada ao casal de cinéfilos Mário Dorminsky e Beatriz Pacheco Pereira, fundadores de uma revista de crítica cinematográfica chamada *Cinema Novo* (que também se tornou o nome da associação dirigida por ambos e responsável pela realização do festival). O casal percebeu um aumento no interesse por filmes fantásticos num período que marca a popularização dos grandes espetáculos de fantasia, ficção científica e terror como *A Guerra das Estrelas* (1977, de George Lucas), *Encontros Imediatos de Terceiro Grau* (1977, de Steven Spielberg) e o já mencionado *Alien – O 8º Passageiro* (1979). Muitas produções que já eram famosas no resto do mundo e da Europa permaneciam inéditas em Portugal em virtude da censura do Estado Novo, visto que o regime foi encerrado poucos anos antes, em 1974.

Dorminsky e Pereira somaram forças com o artista plástico José Manuel Pereira para promover um festival dedicado a este género de filmes e inicialmente com um formato não-competitivo. Embora o nome oficial fosse Festival Internacional de Cinema Fantástico do Porto, o acrónimo Fantasporto foi usado desde o cartaz da primeira edição (atualmente, também se popularizou o diminutivo Fantas). A primeira edição foi realizada em janeiro de 1981 no Auditório Nacional Carlos Alberto (hoje Teatro Carlos Alberto). Como o conceito de *home video* ainda inexistia, o 1º Fantasporto apresentou aos portugueses alguns grandes cineastas que já eram cultuados no restante do mundo; entre eles, o canadiano David Cronenberg (com *Shivers – Os Parasitas da Morte*, de 1975), o russo Andrei Tarkovsky (com *Solaris*, de 1972) e os norte-americanos Brian de Palma (com *Carrie*, de 1976) e John Carpenter (com *Estrela Negra*, de 1974). O primeiro programa do festival teve ainda 18 curtas-metragens e três ciclos retrospectivos com os temas Cinema Português Fantástico, Cinema Expressionista Alemão e Cinema Francês Anos 1930/40.

No decurso das décadas, o Fantasporto ficaria marcado como um dos grandes festivais de cinema de género do mundo. Foi um importante veículo para divulgar o trabalho de realizadores então no início das suas carreiras, como David Lynch, Pedro Almodóvar, Paul Verhoeven, Lars von Trier, Michael Haneke e Guillermo del Toro (embora a maioria deles nunca tenha participado presencialmente do festival). Títulos hoje considerados clássicos, como *Blade Runner* (1982, de Ridley Scott), foram apresentados aos cinéfilos portugueses pela primeira vez graças ao Fantasporto, que se mudou para o Teatro Rivoli no final da década de 1990.

A programação do festival sofreu diversas alterações entre 1981 e 2022, principalmente a abertura de seções paralelas e certames destinados a filmes de produção portuguesa. Mas nas três primeiras edições do festival (1981-83), nenhuma longa ou curta-metragem local figurava na programação. O panorama começou a se alterar em 1984, quando, entre as 20 longas-metragens de todo o mundo em competição, havia duas produções de realizadores locais: *Os Abismos da Meia-Noite*, de António de Macedo, e o telefilme *A Bela e a Rosa*, de Lauro António. Na mesma edição, o Fantasporto exibiu, pela primeira vez, seis curtas-metragens de Portugal entre as doze obras em competição. Uma delas (*O Processo Andrómeda*, de Vítor Silva) ganhou menção especial do júri. Desde então, a presença portuguesa se tornou comum: após 1984, quando os realizadores locais estrearam na programação, somente em três edições (1989, 1994 e 1995) o Fantasporto não teve filmes portugueses no programa. Já a primeira participação considerável de realizadores do país foi verificada na edição de 1996, que exibiu duas longas e sete curtas-metragens portuguesas.

Sendo um evento realizado há quatro décadas (e pelos mesmos organizadores), o Fantasporto viveu uma trajetória cheia de glórias, mas também de polémicas²⁶. A

²⁶ É preciso mencionar, mesmo que como uma nota de rodapé, que o festival do Porto teve a sua imagem arranhada por uma reportagem publicada pela revista *Visão* em setembro de 2013. Assinado por Miguel Carvalho, o artigo intitulado “Fantasporto – O thriller financeiro” denunciava uma série de supostas ilegalidades relacionadas à organização do evento. Desde então, a direção do Fantasporto foi inocentada de várias dessas acusações e a reportagem da *Visão* foi retirada pelo menos do *website* da publicação (embora ainda possa ser acessada por meio de ferramentas como o Arquivo.pt). Destaque-se que a polémica provocada pela reportagem parece não ter afetado diretamente o número de

partir de 1985, por exemplo, ocorreu uma tentativa de dissociá-lo do fantástico e mais especialmente do cinema de terror, quando o evento foi rebatizado apenas como Festival Internacional de Cinema do Porto. Novas seções passaram a ser realizadas conjuntamente com as mostras competitivas principais: a Semana dos Realizadores (a partir de 1991), para cineastas estreantes e aberta a todos os géneros; a Seção Panorama dos Filmes do Mundo (a partir de 1994, depois rebatizada *Prémère & Panorama*), para antestreias fora de competição, a Seção Orient Express (a partir de 2004), com exemplares dos cinemas sul-coreano, chinês, japonês e de outros países orientais que raramente chegavam às salas comerciais de Portugal, entre outras.

O aumento considerável no número de produções portuguesas a partir do final da década de 1990 – quando, além do advento das câmaras digitais, foram disponibilizados novos cursos relacionados ao audiovisual nas universidades do país – forçou a curadoria do Fantasporto a abrir espaço para filmes produzidos em vídeo. Outras novas categorias surgiram com o objetivo de acomodar a produção local na forma de filmes independentes e trabalhos escolares. Por conseguinte, o Fantasporto 1998 exibiu pela primeira vez a Seção Espaço Cinema Português, com foco mais abrangente e nove curtas e longas-metragens de produção local, incluindo documentários e animações. Na edição seguinte (1999), a seleção foi rebatizada Panorama do Cinema Português (o nome usado até hoje) e o total saltou para 11 curtas e longas-metragens produzidas no país. Finalmente, o Fantasporto decidiu criar também seções não-competitivas para projetar algumas seleções de curtas-metragens procedentes de escolas, organizações (Cineclube de Avanca, Agência da Curta Metragem, Casa da Animação) e de outros festivais de cinema (como o Cinanima, Bragacine, de Braga, e o Festival Black & White, um evento que era realizado pela Universidade Católica Portuguesa no Porto). Estas mostras paralelas, que tiveram início entre 2005-2008, não têm curadoria do Fantasporto.

espectadores que participa do Fantasporto e nem mesmo afastado os realizadores; nenhuma das pessoas entrevistadas para esta dissertação mencionou o episódio em qualquer momento.

Finalmente, em 2011 (trinta anos após a sua primeira edição), o Fantasporto decidiu criar mostras competitivas voltadas apenas à produção portuguesa. Poderá ter sido incentivado pelo MOTELx, que já promovia a sua própria competição portuguesa em Lisboa desde 2009. No Fantas, a primeira edição do chamado Grande Prémio do Cinema Português teve 19 curtas-metragens concorrendo ao troféu de melhor filme e ao Prémio Jovem Realizador (para cineastas com menos de 30 anos). Na edição seguinte (2012), o nome foi alterado para Competição Oficial Cinema Português, desta vez com nove curtas-metragens no certame. A distinção para o Jovem Realizador foi ignorada, porém o festival abriu uma nova competição destinada às escolas de cinema, objetivando premiar o conjunto mais interessante de curtas-metragens produzidas por escolas e universidades. No primeiro ano desta nova seção, seis escolas concorreram ao troféu com um total de 33 curtas-metragens de diferentes géneros.

A edição mais recente do Fantasporto foi a quadragésima-segunda, realizada entre 1º e 10 de abril de 2022. Sem a participação dos filmes de escolas (supostamente por conta do *lockdown* no ano anterior), o Grande Prémio do Cinema Português exibiu uma longa-metragem de produção independente (*Amelinda*, de Miguel Gomes) e nove curtas (duas delas exibidas fora de competição), misturando filmes experimentais e animações com curtas-metragens sem elementos fantásticos.

Este amálgama de géneros, somado à quantidade de novas seções e as sucessivas alterações no foco e na proposta da curadoria, acabaram por confundir críticos, jornalistas e o próprio público do Fantasporto. Num levantamento de reportagens entre 1999-2022, foram encontrados diversos artigos que questionam e contestam a falta de filmes de terror no evento. Por exemplo, o artigo do *Jornal de Notícias* sobre a abertura da 20ª edição do festival destacou:

...o Festival do Porto, que já se chamou Festival de Cinema Fantástico do Porto, está cada vez mais afastado dessa concepção original onde o herói é o vilão e não aquele que acha a solução do crime. (...) o Fantas já não é, visivelmente, o festival de “tripas e sangue” do passado. No actual Fantasporto o ritmo cardíaco é marcado e só os ineptos é que ainda não o perceberam com tudo

aquilo que gravita à volta da nova experimentação do cinema de autor, onde o género não é importante. (Gaspar, 2000)

Três anos depois, um artigo sem crédito de autor publicado no *Ípsilon*, o suplemento cultural do jornal *Público*, voltou a questionar o foco da curadoria do Fantasporto: “Há quem se assuste mais com a crescente abertura de um festival de género ao cinema *tout court* do que com os filmes de terror que por lá passam. E os mais críticos (...) dizem que é urgente redefinir o perfil do Fantas. Como, se as propostas mais interessantes parecem vir, cada vez mais, de fora do cinema fantástico?” (“Ainda é fantástico?”, 2003). E em 2008 o portal JornalismoPortoNet (JPN) anunciava que a edição daquele ano teria exhibições no Teatro Sá da Bandeira exclusivamente com filmes “série B e Z”. O objetivo, citando os diretores do evento, era “recuperar o público tradicional do festival, que foi perdendo o gozo de ir ao Fantas” (JPN, 2013).

O debate sobre o Fantasporto ser ou não um festival de terror persiste até hoje, a julgar pela entrevista concedida por Dorminsky ao Jornal Online I em abril de 2022. Questionado pelo jornalista Hugo Geada se foi importante demarcar a diferença entre o cinema fantástico e o de terror, o diretor do Fantasporto declarou: “...nós nunca fomos um festival de filmes de terror. Foi sempre muito virado para o lado da fantasia e do imaginário, mais inspirado no Steven Spielberg ou no Harry Potter [risos]. (...) Até devo confessar que as pessoas que fazem a seleção dos filmes nem sequer são fãs de filmes de terror [risos]” (Dorminsky in Geada, 2022). Portanto fica claro que, apesar do pioneirismo e de ainda ser uma referência entre os festivais de cinema fantástico, os diretores do Fantasporto hoje consideram pejorativa a associação com o cinema de terror. Contatado ainda no final de 2021 para ser entrevistado para esta dissertação, o co-fundador e diretor do festival Dorminsky se recusou a colaborar, alegando que o festival não pretendia qualquer ligação de imagem com o cinema de terror.

Duas outras dissertações de mestrado anteriores a esta, e que conseguiram acesso aos diretores do Fantasporto, trouxeram algumas das respostas que buscávamos. São elas: *O Fantástico e o(s) seu(s) público(s) – O Festival Internacional de Cinema do Porto como espaço multivocal*, defendida por Tânia Sousa e Silva em 2006, e *Fantásticos Portos: Curadoria de Cinema Fantástico nos festivais Fantaspoa e Fantasporto*,

defendida por Conrado Hernandes de Oliveira em 2019. Todavia, estes investigadores não questionaram Dorminsky e Pereira mais especificamente sobre como é feita a seleção dos filmes exibidos no Fantasporto. Especialmente no que concerne à produção portuguesa, o festival nunca pareceu dar especial atenção ao cinema fantástico, exibindo qualquer obra que não tenha passado pelas salas comerciais.

A afirmação fica mais evidente ao analisarmos os filmes portugueses de curta-metragem que foram selecionados para as últimas vinte edições do Fantasporto (2002-2022). Neste período, os realizadores com maior número de obras selecionadas foram Luis Miranda, com 14 obras²⁷; Pedro Sena Nunes, com doze²⁸; Joana Toste, com dez²⁹; Vítor Lopes, com oito³⁰, e Martin Dale, com sete títulos³¹. Curiosamente, nenhum destes cinco realizadores com participação persistente no Fantasporto tem afinidade com o terror, e alguns deles têm pouquíssima conexão mesmo com o fantástico que empresta o prefixo ao nome do festival. O recordista Miranda, que no seu *website* se

²⁷ Curtas-metragens experimentais de Luis Miranda selecionados para o Fantasporto entre 2002-2022, ora fora de competição, ora na mostra Panorama do Cinema Português: *Para Além da Realidade* (edição 2002), *O Último dos Sonhos* (edição 2004), *Clausura* (edição 2009), *Estranhas Histórias* (edição 2010), *Basement 8* (edição 2011), *Walking Dead in Infra-Red* (edição 2014), *Quietude* (edição 2015), *Cinestésias* (edição 2016), *(Des)Fragmentação* (edição 2017), *Entretons* (edição 2018), *Entretons Expandido* (edição 2019), *Mapeamentos Intersectivos III: Espelhos Saturados* (edição 2020), *Horror Film #1: Skull* (edição 2021) e *Skull 2: A Variation or the Wars to Come* (edição 2022).

²⁸ De Pedro Sena Nunes foram exibidas as curtas-metragens experimentais *Homens Suspensos* (edição 2002) e *2Lux* (edição 2004), a curta-metragem de ficção *Cacilheiros* (edição 2003), os documentários *A Morte do Cinema* (edição 2004) e *Da Pele à Pedra* (edição 2006), e o vídeo-musical *Índios da Meia Praia* (edição 2004), todas fora de competição. Na selecção oficial Panorama do Cinema Português, foram exibidas as curtas-metragens experimentais *Hope* (edição 2011, premiada como Melhor Filme), *Pequena Desordem Silenciosa* (edição 2021) e *Fruta Trocada por Falta de Jardineiro* (edição 2022), os vídeos-musicais *Running Man* (edição 2017) e *Four Void* (edição 2020), e o documentário *Qualquer Coisa de Belo* (edição 2018).

²⁹ Curtas-metragens de animação de Joana Toste selecionadas para o Fantasporto entre 2002-2022, todas exibidas fora de competição: *A Dama da Lapa* (estreia na edição 2005, reprisada em 2007), *Menu* (estreia na edição 2006, reprise em 2007), *Serão* (edição 2007), *Cães Marinheiros* (edição 2008), *Guisado de Galinha* e *In Other Words* (ambas na edição 2009), *Voa, Voa num Prédio de Lisboa* (edição 2010), *R-XYZ* (edição 2011), *Quem é Este Chapéu?* (edição 2012) e *Ana – Um Palíndrome* (edição 2014).

³⁰ Curtas-metragens de animação de Vítor Lopes selecionadas para o Fantasporto entre 2002-2022, todas exibidas fora de competição: *Histórias Desencantadas* (edição 2002), *Irmãos Desastre* e *Living in the Tress* (ambas na edição 2008), *10 Ways to Eliminate a Buddhist Monk*, *Irmãos Desastre II* e *Loldini* (todas na edição 2009), e *Irmãos Desastre III* e *Loldini*, *O Mergulho* (ambas no Fantasporto 2010).

³¹ De Martin Dale foram exibidas a longa-metragem *Luz* (edição 2002) e os documentários de curta-metragem *Veiz* (edição 2006) e *Parentes de Coura* (edição 2010), todas fora de competição. Na selecção oficial Panorama do Cinema Português, foram exibidos os documentários *Entremuros* (edição 2011), *O Planalto de Mourela* (edição 2012), *Nature Experiences* (edição 2016) e *O Caminho de Santiago no Alto Minho* (edição 2019).

apresenta como realizador de 123 obras cinematográficas, é um autor de filmes experimentais, assim como Sena Nunes, que divide a sua participação no festival entre curtas e médias-metragens de vídeo-arte. Joana Toste e Vítor Lopes produzem filmes de animação, e o inglês radicado em Portugal Martin Dale, que é correspondente da revista de cinema *Variety* na Europa, lançou no Fantasporto uma única longa-metragem de ficção (*Luz*, filme dramático exibido na edição de 2002) e outros seis documentários em curta e média-metragem entre 2006 e 2019. Considerando todos estes 51 filmes, apenas um (a animação de Joana Toste *Serão*) também foi exibido no outro festival de cinema fantástico português, o MOTELx, no ano de 2008.

No seu depoimento a Silva (2009), Dorminsky justificou que o distanciamento do fantástico e a retirada do termo do nome do evento foram uma tentativa de contornar o rótulo de evento de terror: “Para lutar contra aquela imagem do sangue, do terror e por aí fora, que continuava, de alguma forma, sempre por trás do Festival” (p. 184). Entretanto, ainda segundo Silva, “apesar da evolução programática assumida pelo Fantasporto, é ainda hoje impossível dissociar o Festival do imaginário do filme fantástico e de terror, especialmente porque muitos dos seus espectadores continuam a pautar a sua participação por referência a esse imaginário” (p. 273). A investigadora entrevistou alguns espectadores do Fantas e confirmou que eles se sentem confusos com relação a determinadas decisões curatoriais feitas nas últimas décadas.

Como uma indústria criativa, o Fantasporto e a sua entidade promotora (a Cooperativa Cinema Novo) geram empregos; mesmo que eles não explorem diretamente a atividade dos espaços onde são realizadas as projeções, se faz necessário contratar equipes de comunicação, de tradução e legendagem dos filmes, etc. Consequentemente, o evento movimenta a economia local não somente com a venda de bilhetes nas salas de cinema. O festival já produziu pelo menos um filme (o documentário *40 Anos de Fantasporto*, realizado por Isabel Pina), promoveu eventos complementares às exibições de cinema (por exemplo, o popular Baile dos Vampiros, festa à fantasia que costumava encerrar a programação, e uma Bolsa de Guiões na edição de 2015) e lançou diferentes produtos culturais com a sua marca: livros, filmes em vídeo e DVD, uma safra comemorativa de vinho do porto em 2006, entre outros.

Vinte anos atrás, o Fantasporto foi eleito “o maior festival de cinema de Portugal” pela revista norte-americana *Variety*³² (Dale, 2011). Não obstante, o fato de a direção do evento tentar sucessivamente (e veementemente) dissociá-lo do fantástico, optando por uma curadoria generalista, motivou realizadores e espectadores a prestarem mais atenção na programação do evento concorrente que surgiu em Lisboa, o MOTELx, que desde o início se assumiu como um evento voltado aos filmes de género – o seu nome completo é Festival Internacional de Cinema de Terror de Lisboa. Ademais, enquanto o Fantasporto se orgulha de ter exibido pela primeira vez em Portugal os filmes realizados por celebridades como John Landis, Dario Argento e Roger Corman, foi o MOTELx que trouxe todos estes realizadores para o país presencialmente.

O festival lisboeta nasceu em 2007 como uma oportunidade para os apreciadores do terror na capital do país. A exemplo do Fantasporto, a primeira edição foi uma mostra não-competitiva realizada de 5 a 9 de setembro de 2007 no Cinema São Jorge – desde então a casa oficial do evento. O texto curatorial do primeiro catálogo explicita a sua proposta: “(...) revelar o melhor do Cinema de Terror em todas as suas variantes – das grandes produções ao experimental e dos clássicos às novas tendências, estimular a criação e produção nacionais de filmes do género e integrar Lisboa no mapa do circuito internacional de eventos ligados à cinematografia de terror” (“Texto curatorial”, 2007, p. 5). Por conseguinte, enquanto o Fantasporto procura negar o terror, o MOTELx o acolhe. A programação da primeira edição estava dividida numa seleção de longas-metragens internacionais recentes e em mostras retrospectivas de realizadores consagrados, como o mexicano Guillermo del Toro. Também foi promovida uma seção de curtas-metragens fantásticas integrada por sete obras produzidas entre 2006-2007, duas delas estrangeiras e cinco de produção portuguesa.

O primeiro aspeto que se destaca desde o primeiro MOTELx é que a sua proposta não é apenas abrir um novo espaço para exibição dos mesmos filmes selecionados pelo Fantasporto, mas sim investir numa curadoria diferenciada, que abre espaço para

³² “Fantasporto is Portugal’s biggest film fest”, escreveu o jornalista Martin Dale no seu artigo publicado originalmente em inglês. O mesmo Martin Dale participa do festival como realizador desde 2002.

produções mais identificadas com géneros como o terror. Das quatro longas-metragens estrangeiras que tiveram estreia em Lisboa no MOTELx 2007, apenas uma foi exibida no Fantasporto mais cedo naquele ano; entre as sete curtas-metragens, cinco não haviam passado pelo festival do Porto anteriormente.

Ao analisarmos as curtas-metragens portuguesas exibidas neste primeiro MOTELx, também podemos confirmar que a curadoria abriu um novo espaço para realizadores que já não se sentiam mais contemplados pela seleção do Fantasporto. O único título local que havia sido apresentado no Porto antes foi *Nunca Estou Onde Pensas que Estou*, de Jorge Cramez, exibido fora de competição no Fantasporto 2005. A partir do surgimento do MOTELx, Cramez nunca mais figurou no programa do Fantasporto, estreando as suas três próximas obras³³ exclusivamente no MOTELx. Fenómeno semelhante ocorreu com o realizador Pedro Baptista. A primeira edição do MOTELx exibiu a sua curta-metragem *Sangue Sobre Vermelho*, uma versão sangrenta da fábula infantil “Chapeuzinho Vermelho”. Possivelmente por ter muito evidentes os elementos de terror, o filme não foi exibido no Fantasporto nem antes e nem depois do MOTELx, embora o festival do Porto tenha anteriormente selecionado duas outras curtas-metragens do mesmo realizador que eram mais direcionadas ao dramático do que ao fantástico – a saber: *O Beijo* (no Fantasporto 2003) e *Baby Boom* (na edição de 2001).

Depois de uma estreia bem-sucedida, o MOTELx realizou mais uma edição não-competitiva em 2008 e optou por instituir, no ano de 2009, a sua competição oficial, com a alcunha Prémio MOTELx de Melhor Curta de Terror Portuguesa, ofertando um valor em dinheiro para o realizador do filme vencedor (à época, de 1.500 euros). Uma reportagem da *TimeOut Lisboa* publicada naquele ano destacou a novidade: “...num país onde quase só se filma com apoio estatal, a resposta foram 13 fitas [sic] autofinanciadas e prontas a exhibir. E se a maioria delas vem de ilustres desconhecidos, também há profissionais mais consagrados a concorrer, como é o caso de Jorge Cramez” (“MOTELx dá sangue a Lisboa”, 2009). Na verdade, o primeiro certame teve

³³ As referidas curtas-metragens são *X*, exibida no MOTELx em 2009; *Feliz Aniversário*, em 2011, e *Até Quando* em 2012, todas elas na competição oficial do festival lisboeta.

14 curtas-metragens participantes, e não treze. O primeiro prémio do MOTELx foi conquistado pelo filme *Sangue Frio*, de Patrick Mendes, que enfoca a relação obsessiva entre uma mulher e um espantalho. O júri que elegeu o vencedor era formado por realizadores veteranos (António de Macedo) e novos talentos (Tiago Guedes, de *Coisa Ruim*) do cinema fantástico português.

Desde este momento, ao mesmo tempo em que olhava para o passado da produção de género no país (com uma seção temática batizada “Quarto Perdido”, que passou a resgatar e exibir filmes esquecidos do cinema de terror feito em Portugal), o MOTELx passou a ser respeitado pelos fãs e pelos realizadores em consequência de uma curadoria mais focada no género, da presença de celebridades internacionais e, especialmente, da existência do prémio para a melhor curta-metragem de produção local, que serve até hoje como um incentivo para que realizadores jovens e veteranos continuem filmando. Na edição mais recente do festival (2022), o valor do prémio para a obra vencedora era de 5.000 euros. Desde que foi instituída a competência portuguesa, verificámos um aumento no número de curtas-metragens participantes: enquanto nos dois primeiros anos (2008 e 2009), quando a mostra de curtas no festival ainda não era competitiva, havia respetivamente cinco e seis títulos locais na programação, depois do surgimento do prémio o total saltou para o dobro (14 curtas-metragens) em 2010, mantendo-se numa média de entre dez e doze filmes portugueses de curta duração a cada nova edição a partir de então.

Excetuando a competição principal, o MOTELx também criou uma competência secundária na sua nona edição (em 2015): o Prémio Micro Curtas, direcionado a curtas-metragens de terror com no máximo dois minutos de duração e filmados com dispositivos como telemóveis, *smartphones* ou *tablets*. Neste caso, os vídeos ficam *online* no período pré-festival e os próprios realizadores participantes precisam engajar o público para que os seus filmes sejam selecionados para a competição (apenas obras com mais de 50 votos, ou curtidas, são consideradas pela organização do festival). De acordo com o catálogo do MOTELx daquele primeiro ano, foram 150 participantes na nova categoria e 22 “micro-curtas” finalistas. O vencedor recebeu como prémio uma câmara digital, além de ter o seu filme exibido no festival. Se a ideia era celebrar as

novas tecnologias (vídeo digital, *internet*), a nova seção logrou êxito e continua sendo realizada até hoje, embora estas curtas-metragens não tenham a mesma repercussão e nem o mesmo espaço dedicado aos títulos da programação oficial.

O MOTELx vem promovendo ainda uma seção dedicada a curtas-metragens de animação (chamada “Lobo Mau”) e, desde 2020, uma seleção de curtas experimentais com tema fantástico. Ao contrário do Fantasporto, que não faz distinção entre estes formatos e os exhibe combinados, os filmes de animação e experimentais são projetados separadamente no MOTELx. Do mesmo modo, enquanto o festival do Porto ainda procura exhibir filmes de escolas e seleções de outros festivais, o MOTELx apenas esporadicamente realiza seções com alguma curadoria terceirizada.

Os diretores do festival lisboeta são Pedro Souto e João Monteiro. Ambos foram entrevistados para esta dissertação, remotamente, através do aplicativo *Zoom*. Inicialmente, desmistificámos o argumento de que exista qualquer rivalidade com o festival do Porto: “Nunca houve rivalidade, pelo menos de nossa parte. Até fomos bastante marcados pelo Fantasporto, porque foi o primeiro festival a que nós fomos. Parte da génese do MOTELx tem a ver com a experiência do Fantasporto, é um festival de que nós recordámos com muito carinho, mas aquilo que nós fazemos é diferente” (J. Monteiro, comunicação pessoal, 22 de fevereiro, 2022).

Souto e Monteiro explicaram que, nas duas primeiras edições do evento, o MOTELx não tinha um processo de inscrições: eram os próprios curadores que procuravam diretamente os realizadores dos filmes. A partir da abertura de inscrições para o certame (iniciada na terceira edição do festival), e diante de um consequente crescimento no número de curtas-metragens portuguesas enviadas pelos seus realizadores, os diretores do MOTELx optaram por criar a competição com prémio monetário, para ao mesmo tempo divulgar e incentivar a produção local: “A criação do prémio marcou um aumento no número de curtas. O papel do MOTELx acho que tem mais a ver com um sítio para mostrar estes filmes para um público que quer vê-los, mas também deixar os realizadores com vontade de produzir mais” (J. Monteiro, comunicação pessoal, 22 de fevereiro, 2022). Atualmente, o festival recebe uma média de 50 a 60 curtas-metragens portuguesas todo ano, a maioria delas autofinanciadas

(sem qualquer apoio financeiro do ICA). E isso sem contabilizar a competição *on-line* de curtas-metragens filmadas com telemóvel. A dupla de diretores esclareceu que os filmes inscritos no MOTELx são assumidamente de terror, embora ocasionalmente algum realizador envie vídeos experimentais ou filmes dramáticos que têm pouca relação com o fantástico; estes títulos, segundo Souto e Monteiro, raramente são selecionados para o certame. Ao contrário do Fantasporto, o MOTELx não exige ineditismo. Por conseguinte, os títulos que tiveram antestreia no Porto no começo do ano podem posteriormente integrar o programa do festival lisboeta em setembro, desde que selecionados pela curadoria. Porém Souto complementou: “Não vamos ser ingênuos e dizer que não é interessante ter filmes exclusivos ou estreias nacionais no festival. Se de repente todos já passaram antes em algum sítio em Portugal, pronto, não é o fim do mundo, mas também tem menos impacto” (P. Souto, comunicação pessoal, 22 de fevereiro, 2022). Para Monteiro, “o Fantás acontece em março e nós em setembro, e temos uma distância de 300 km entre nós. (...) Quando gostámos muito do filme, quando achámos que ele faz sentido para a programação, não temos absolutamente problema nenhum em exhibir algo que não é inédito em Portugal” (J. Monteiro, comunicação pessoal, 22 de fevereiro, 2022).

Os diretores do MOTELx têm muito orgulho do fato de o festival ter se convertido num impulsionador de carreiras: segundo eles, há realizadores que tiveram um primeiro filme exibido no evento e que acabaram se tornando, nas palavras deles, “crias do MOTELx”, reaparecendo com novas produções nos anos seguintes. Esta prática também pode ser verificada no Fantasporto, embora mais reconhecidamente entre realizadores de vídeos experimentais. Monteiro avaliou a diferença entre os festivais:

Uma crítica que faço ao Fantás é que não há realizadores do Fantás, eles acabaram por não criar uma bandeira. No MOTELx temos realizadores que começaram conosco e estão produzindo e lançando os seus filmes no festival até hoje. Acontece o mesmo com o IndieLisboa e um bocado de outros festivais

em Portugal. (...) O Gonçalo Almeida agora fez um filme³⁴, e o nosso sonho com o prémio era justamente este: que os realizadores pudessem dar o pulo da curta para a longa. O Guilherme Daniel tem imenso talento, já participou duas ou três vezes do MOTELx, e também esperamos que ele faça a sua própria longa. O Francisco Lacerda, dos Açores, é outro que participou cinco ou seis vezes e usa o festival para se motivar, para continuar a trabalhar, e vem cá para aproveitar as conversas, os convidados, os workshops, e qualquer tipo de contato que consiga fazer. (...) Então esta é uma crítica que faço, acho que o Fantas poderia promover estes realizadores. Mas tu não vês esta malta a dizer: “Eu nasci no Fantas”, ou coisa do género. E é curioso por ser um festival tão antigo. (J. Monteiro, comunicação pessoal, 22 de fevereiro, 2022)

Os diretores do MOTELx têm grandes projetos para o futuro, embora, como no caso do Fantasporto, enfrentem incertezas envolvendo orçamentos constrictos. Eles não pretendem produzir os seus próprios filmes por enquanto, mas o festival já ganhou o status de indústria criativa: é um evento que gera empregos, gera receita e tem a sua própria linha de produtos (em 2022 inclusive foi lançado o primeiro livro temático do festival, o já mencionado *O Quarto Perdido do MOTELx*).

Nesta relativamente breve trajetória entre 2007 e 2022, o MOTELx já pode se orgulhar de ter uma parcela de realizadores com participação frequente no festival. Estes cineastas ainda não têm uma obra tão numerosa quanto alguns dos artistas que participam repetidamente do Fantasporto, porém as suas curtas e/ou longas-metragens são produções assumidamente de terror. Até o momento, os mais prolíficos artistas que passaram (quase que exclusivamente) pelo MOTELx são Patrick Mendes³⁵, Jerónimo Rocha e Francisco Lacerda, todos com cinco curtas-metragens cada; Fernando Alle, com três curtas e uma longa-metragem, e Guilherme Daniel, com

³⁴ João Monteiro se refere ao realizador que venceu o Prémio MOTELx em 2017 com a curta-metragem *Thursday Night*, e que depois alegadamente investiu parte do valor recebido para produzir a sua primeira longa-metragem, *Faz-me Companhia*, que teve antestreia no MOTELx 2019.

³⁵ As curtas-metragens de Patrick Mendes exibidas no MOTELx foram *Sangue Frio* (que venceu o prémio de melhor curta na edição de 2009), *Síndrome de Stendhal* (edição 2010), *A Herdade dos Defuntos* (edição 2013), *Os Sonâmbulos* (edição 2015) e *A Terra do Não Retorno* (edição 2021).

quatro curtas-metragens, duas delas vencedoras do Prémio MOTELx. Sobre Rocha, Lacerda, Alle e Daniel falaremos no próximo capítulo.

Também foi no relativamente jovem MOTELx, e não no quadragenário Fantasporto, que seis realizadores portugueses fizeram a estreia mundial das suas longas-metragens recentemente: Paulo Leite (*Inner Ghosts*), Fernando Alle (*Mutant Blast*), Gonçalo Almeida (*Faz-me Companhia*), Carlos Conceição (*Um Fio de Baba Escarlata*), Nuno Beato (*Os Demónios do Meu Avô*) e Frederico Serra (*Criança Lobo*). A maioria destes filmes teve um lançamento comercial bastante restrito depois, o que torna a sua passagem pelo festival lisboeta ainda mais significativa.

Capítulo 7. Os festivais de cinema fantástico e a produção portuguesa

Na noite de 20 de outubro de 2019, o jovem realizador português Fernando Alle participava da estreia comercial da sua primeira longa-metragem, *Mutant Blast*, no Porto. O evento aconteceu numa das salas do MAR Shopping Matosinhos. Naquele momento, *Mutant Blast* já tinha percorrido o circuito internacional de festivais de cinema fantástico e figurou no programa de importantes competições de oito países: Canadá, Argentina, Estados Unidos, Brasil, Coreia do Sul, Eslovênia, Reino Unido e México. O filme teve a sua antestreia no festival português MOTELx no ano anterior (2018), entretanto na estreia comercial no Porto havia a presença do cultuado produtor internacional Lloyd Kaufman, diretor da empresa norte-americana Troma Entertainment, que ajudou a financiar o filme de *zombies* de Alle.

Entretanto, nenhuma destas respeitáveis credenciais pareceu sensibilizar os espectadores portugueses naquela noite, visto que eles optaram por prestigiar outros filmes, nomeadamente algumas superproduções de Hollywood, nas salas adjacentes do MAR Shopping. Tivemos a oportunidade de observar, na primeira pessoa, Fernando Alle a distribuir panfletos do seu filme para um público que fazia fila para ver, entre outros, o *Joker* de Todd Phillips – uma produção de alto orçamento distribuída pela Warner Bros. Em suma, *Mutant Blast* foi exibido numa das menores salas do centro comercial, e que mesmo assim não estava completamente cheia. Os *zombies* portugueses perderam a batalha pelo público para o palhaço-psicopata de Hollywood.

Este episódio pode soar como uma mera anedota, porém é um exemplo da dificuldade encontrada pelos filmes de terror com produção portuguesa para atingir o seu público, especialmente quando enfrentam a concorrência de um produto estrangeiro com muito mais recursos e investimentos em publicidade. O desfecho da estreia frustrada de *Mutant Blast* no seu país de origem, imediatamente após uma bem-sucedida passagem pelos festivais internacionais, traumatizou o seu realizador:

No MOTELx [em 2018] enchemos uma sala com 800 pessoas, mas nos cinemas tivemos cerca de mil espectadores em três semanas! Ao fim de três semanas tínhamos saído de todas as salas em Portugal. Foi brutal, uma morte

agonizante! Claro que foi interessante ver o meu filme nos cinemas de shopping, e muitos me dizem “Olha, isso já é uma vitória”. Mas eu não achei uma vitória, achei uma humilhação! (...) Eu não tinha ilusões que ia fazer 100 mil espectadores, mas pensei que atingiria números respeitáveis, algo à volta dos 20, 30 mil. (...) Não há um milhão de pessoas em Portugal para ver filmes de género, mas há, sim, 30, 50 mil pessoas para ver uma comédia de terror portuguesa, pessoas que gostam deste tipo de filme e poderiam ter ido ao cinema ver o meu filme. (F. Alle, comunicação pessoal, 29 de junho, 2022)

Voltaremos a Alle, Kaufman e *Mutant Blast* a seguir. Contudo, o desabafo do cineasta é válido neste ponto porque reforça a importância da existência de festivais dedicados ao cinema fantástico em Portugal. Além de representarem a única plataforma formal de exibição para muitos títulos estrangeiros independentes e de baixo orçamento, que jamais chegariam ao mercado formal, estes festivais são uma rara oportunidade para o visionamento de filmes portugueses que tampouco têm potencial (ou investimento) para chegar ao circuito comercial, seja pela ausência de artistas reconhecidos no elenco, seja pelo foco numa fatia muito específica do público. Enquanto as 800 pessoas (segundo Fernando) que lotaram o Cinema São Jorge durante o MOTELx 2018 para ver *Mutant Blast* estavam condicionadas àquele tipo de atração e se divertiram com o filme, o público do centro comercial de Matosinhos que optou pelo filme *Joker* provavelmente não tinha a mesma predisposição para os *zombies* lusófonos.

Um escrutínio sumário das listas que compilam os filmes selecionados nos últimos vinte anos pelos Fantasporto e pelo MOTELx comprova um aumento relevante na produção local de cinema fantástico. A partir de uma sondagem realizada nas programações anuais dos eventos do Porto e de Lisboa desde a sua primeira edição, comprovámos um aumento principalmente na produção de curtas-metragens – embora seja importante salientar que os números mencionados a seguir se referem unicamente aos títulos selecionados para exibição pelos festivais, e não ao total de inscrições que cada evento recebeu antes de passar pelo filtro da curadoria.

Esta dissertação adota como recorte os últimos vinte anos da produção portuguesa de cinema fantástico, entre 2002 e 2022. O recorte temporal foi definido por

compreender algumas das principais transformações no processo de produção de cinema no país e no mundo. Conforme já mencionado, 2002 é o ano da estreia do primeiro grande filme rodado com câmaras digitais (*Star Wars: Episódio II – O Ataque dos Clones*), ao passo que em 2003 as câmaras com formato HDV começam a se tornar acessíveis. O mesmo ano de 2003 marcou o renascimento do terror português com a estreia de *I'll See You in My Dreams*. 2005 é o ano de surgimento do YouTube, a plataforma que permite que qualquer usuário possa subir os seus vídeos à *internet* gratuitamente, num processo que mudou para sempre a relação entre realizadores, festivais e audiência – por permitir que um filme que não foi selecionado pelos eventos possa ser disponibilizado em linha para o espectador interessado. 2006 assinala a estreia da primeira longa-metragem produzida pela nova geração do terror nacional (*Coisa Ruim*), e 2007 é o ano do surgimento do MOTELx. As primeiras repercussões de todas estas mudanças podem ser notadas nos anos subsequentes.

Como o Fantasporto é um evento mais antigo, acreditámos ser necessário contabilizar também a produção portuguesa exibida pelo festival anteriormente ao recorte:

Tabela 1– Filmes portugueses selecionados³⁶ para o Fantasporto entre 1981-2001

Ano	Longas Portuguesas	Curtas Portuguesas
1981	0	0
1982	0	0
1983	0	0
1984	2	6
1985	0	3
1986	0	2
1987	1	0

³⁶ Nestes totais foram consideradas apenas as produções que faziam sua estreia no festival naquele respetivo ano. Portanto não estão contabilizadas aquelas longas e curtas-metragens que foram exibidas em mostras retrospectivas ou programas especiais a cada edição do Fantasporto.

1988	2	1
1989	0	0
1990	1	1
1991	2	2
1992	1	1
1993	1	1
1994	0	0
1995	0	— *
1996	2	7
1997	2	1
1998	3	6
1999	3	8
2000	2	12 *
2001	3	9 *
Totais	25	60

Fonte: Fantasporto (2000), Meneses (2000), Jornal de Notícias (2001).

**Não foram localizados os programas oficiais do festival nestes anos e as informações nas fontes pesquisadas estão incompletas (o número pode ser maior do que o informado)*

Podemos constatar um acréscimo progressivo na produção a partir da viragem do século. Ao longo da década de 1980, o número de longas e curtas-metragens portuguesas no Fantasporto ainda é inexpressivo porque a valorização dos filmes de género estava tão-somente começando após décadas de preconceito pelo cinema fantástico, e essencialmente porque a forma de captação ainda era em película – um material que exigia maior investimento por parte dos realizadores. Devido à produção pequena, até este momento o Fantasporto não promovia uma seleção independente de filmes portugueses; as obras locais seleccionadas pela curadoria eram exibidas junto com as estrangeiras, todas competindo pelo mesmo troféu de melhor longa ou curta-

metragem fantástico. Ressaltámos que foram necessárias três edições do Fantasporto até que acontecesse uma primeira seleção de curtas-metragens de produção local (no quarto ano do festival, em 1984, quando foram projetados seis títulos). A partir desta ocasião, a média de trabalhos locais em competição raramente ultrapassou dois curtas-metragens por ano até 1996, quando o aumento na produção e na participação se torna mais perceptível. Equitativamente, as longas-metragens portuguesas, tão excepcionais entre 1981 e 1995, passam a figurar anualmente no programa do Fantasporto a partir de 1996. Todavia, é essencial salientar que, conforme explicitado no capítulo anterior, o festival sempre abriu espaço para produções locais de outros géneros, e não apenas filmes com elementos fantásticos. Consequentemente, nem todos os títulos contabilizados são filmes de terror (ou cinema fantástico).

Enquanto entre 1981 e 2001 verificámos alterações inexpressivas na participação de produções portuguesas no programa do Fantasporto, a partir de 2002, quando entrámos no período do nosso recorte, o aumento no número de curtas e longas-metragens se torna muito mais explícito:

Tabela 2– Filmes portugueses selecionados³⁷ para o Fantasporto entre 2002-2022

Ano	Longas Portuguesas	Curtas Portuguesas
2002	2	28
2003	1	12
2004	5	28
2005	4	35
2006	2	44
2007	3	35
2008	2	74

³⁷ Nestes totais foram consideradas apenas as produções que faziam sua estreia no festival naquele respetivo ano. Portanto não estão contabilizadas aquelas longas e curtas-metragens que foram exibidas em mostras retrospectivas ou programas especiais a cada edição do Fantasporto.

2009	2	60
2010	3	63
2011	3	55
2012	1	74
2013	1	60
2014	2	62
2015	1	60
2016	2	67
2017	4	51
2018	5	51
2019	0	59
2020	3	38
2021	3	8
2022	1	9
Totais	50	973

Fonte: *Website* oficial e catálogos do Fantasporto (2002-2022).

O número de curtas-metragens portuguesas se mantém numa média bastante expressiva mesmo no início da sondagem, naqueles anos em que os realizadores ainda temiam o preconceito do público e da crítica pelo rótulo “filme de terror”. Considerámos ilustrativo deste momento o fato de a curta-metragem considerada pedra fundamental do “novo terror português”, *I’ll See You in My Dreams*, não ter estreado num festival de cinema fantástico como o Fantasporto, e sim na edição 2003 do festival Curtas Vila do Conde. A obra foi exibida no Fantasporto somente no ano seguinte (2004). Enfatizámos também que, ao longo destes anos, a curadoria do Fantasporto passou a exibir mais títulos através das parcerias firmadas com cineclubes e com os cursos de Cinema/Multimédia/Artes/Publicidade das universidades

portuguesas. Como resultado, houve um salto no número de curtas-metragens selecionadas entre 2007 e 2008: de 35 obras num ano para 74 no outro, e desde então mantendo uma média elevada nas edições seguintes.

Ao aprofundar a análise da edição 2008 do Fantasporto, verificámos que entre as 74 curtas-metragens exibidas, somente 26 títulos haviam sido selecionados para a mostra principal (Panorama do Cinema Português). Entre as demais, uma única obra concorreu ao prémio de melhor curta-metragem ao lado dos títulos estrangeiros, sete integravam a seleção do Cineclube de Avanca, onze foram escolhidas pela Casa da Animação, 14 eram provenientes da Agência da Curta Metragem, sete eram curtas-metragens da Universidade Católica do Porto, outras cinco foram realizadas pelos alunos da Escola de Tecnologias Inovação e Criação (ETIC), de Lisboa, e três obras foram indicadas pela curadoria do Festival Black & White.

A partir de 2007, diante do surgimento do MOTELx, começa a ficar mais evidente o aumento proporcional na produção de cinema fantástico no país. Enquanto o Fantasporto exibia cinema independente em geral, abrindo imenso espaço também para propostas como vídeo-arte e filmes experimentais, o MOTELx demarca a limitação às obras de terror e fantasia. Apesar de eventualmente abrir espaço para alguns poucos filmes experimentais ou comédias negras que apresentem elementos fantásticos, o foco da curadoria lisboeta é o terror. Por conseguinte, os totais do MOTELx permitem perceber melhor as mudanças acontecidas nos últimos vinte anos: surgem mais produções independentes e autofinanciadas que não dependem de apoio financeiro do ICA, algo improvável quando o cinema ainda era captado em película.

Na tabela abaixo, dedicada ao MOTELx, averiguámos que enquanto o número de longas-metragens permaneceu numa média de um ou dois por ano – e com intervalos de dois ou três anos sem nenhum novo filme –, a quantidade de curtas-metragens manteve uma média mais alta: entre 12 e 15 títulos a cada edição do festival. O ano mais representativo até o momento foi 2016, quando 19 curtas-metragens portuguesas foram exibidas na programação do MOTELx: havia 10 obras na competição oficial, dois títulos participando fora de competição, e sete filmes de animação sendo exibidos numa mostra paralela.

O cobijado Prémio MOTELx de Melhor Curta de Terror Portuguesa³⁸ surge em 2009 e já oferece um valor monetário para o realizador do filme vencedor. Percebemos, portanto, que o número de participações no festival jamais diminuiu a partir deste ano. Contudo é preciso esclarecer que, a partir de 2015, o MOTELx começa a promover ainda uma competência secundária dedicada a curtas-metragens gravadas com telemóvel e outros dispositivos portáteis, e somente no ano de estreia houve 22 filmes participantes. O referido concurso ocorre até hoje, mas as informações sobre estes filmes (quantidades, sinopses, fichas técnicas, etc) nunca foram compiladas e nem divulgadas pelo MOTELx no seu *website* ou nos seus catálogos. Portanto as chamadas “microcurtas” não estão contabilizadas nos totais desta dissertação. Fica a sugestão para que, na sequência deste trabalho, algum outro investigador se dedique a esmiuçar tal produção marginal ainda por ser redescoberta.

Tabela 3– Filmes portugueses selecionados³⁹ para o MOTELx entre 2002-2022

Ano	Longas Portuguesas	Curtas Portuguesas
2007	0	5
2008	0	6
2009	0	14
2010	1	12
2011	1	12
2012	0	10
2013	0	12
2014	0	13
2015	0	13

³⁸ A partir da edição de 2022, o certame passa a se chamar Prémio SCML/MOTELx de Melhor Curta Portuguesa, diante do apoio financeiro da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.

³⁹ Nestes totais foram consideradas apenas as produções que faziam sua estreia no festival naquele respetivo ano. Portanto não estão contabilizadas aquelas longas e curtas-metragens que foram exibidas em mostras retrospectivas ou programas especiais a cada edição do Fantasporto.

2016	1	19
2017	0	10
2018	2	12
2019	1	15
2020	0	14
2021	1	15
2022	2	12
Totais	9	194

Fonte: *Website* e catálogos do MOTELx (2002-2022).

Na soma dos últimos vinte anos de ambos os festivais, o Fantasporto exibiu 50 longas e quase mil curtas-metragens portuguesas (embora, tornámos a salientar, nem todos estes filmes sejam “cinema fantástico”), enquanto o MOTELx, ao longo dos seus 16 anos de existência, apresentou nove longas e quase 200 curtas-metragens – estas sim direcionadas ao terror, à fantasia ou à ficção científica. Tal sondagem permite enxergar a importância de ambos os festivais para o surgimento de uma nova geração de realizadores e a produção de cada vez mais títulos que se encaixam numa definição de cinema fantástico. Se há espaço e se há público, por conseguinte também será necessário ter mais realizadores para suprir uma demanda por filmes destes géneros.

A despeito da dificuldade inicial de determinar quantas destes longas e curtas-metragens portuguesas são de terror (por conta da curadoria mais generalista do Fantasporto), sem embargo são muitos títulos, e parte considerável desta produção recebe pouca ou nenhuma divulgação antes e depois dos festivais. Confrontados com esta informação imprevista, decidimos dividir números em nomes, identificando os realizadores de todas as longas e curtas-metragens exibidas nos últimos vinte anos do MOTELx e do Fantasporto para poder contabilizar quantos deles mantiveram uma produção estável no referido período. Os totais deste levantamento inédito são igualmente singulares: 372 realizadores portugueses tiveram um único filme (longa ou

curta-metragem) selecionado para alguma das edições destes festivais entre 2002 e 2022, entretanto nunca mais retornaram nas programações seguintes. O que terá motivado esta abdicação ou desaparecimento? Falta de incentivo? Dificuldades para seguir produzindo sem apoio estatal? Porventura o realizador optou por abandonar o cinema fantástico para investir em géneros mais populares, como a comédia ou o melodrama? Lastimavelmente, esta dissertação não traz uma resposta conclusiva; é evidente, entretanto, que apenas 94 realizadores venceram a barreira do único filme e tiveram duas curtas-metragens exibidas em algum dos festivais, ao passo que quantidades progressivamente menores participaram com três ou mais obras:

Tabela 4– Produção dos realizadores participantes do Fantasporto/MOTELx entre 2002-2022

<i>Realizadores com 1 curta selecionada</i>	372
<i>Realizadores com 2 curtas selecionadas</i>	94
<i>Realizadores com 3 curtas selecionadas</i>	25
<i>Realizadores com 4 curtas selecionadas</i>	13
<i>Realizadores com 5 curtas selecionadas</i>	11
<i>Realizadores com 6 curtas selecionadas</i>	5
<i>Realizadores com 7 curtas selecionadas</i>	1
<i>Realizadores com 8 curtas selecionadas</i>	1
<i>Realizadores com 10 curtas selecionadas</i>	1
<i>Realizadores com 12 curtas selecionadas</i>	1
<i>Realizadores com 14 curtas selecionadas</i>	1

Fonte: Cruzamento de dados dos catálogos dos festivais.

Ao contrário de intentar qualquer conclusão precipitada, enfatizámos que subsiste a possibilidade de que pelo menos uma parte dos 372 realizadores com um único filme selecionado para os festivais tenha continuado a produzir, eles apenas não foram mais distinguidos pelas curadorias dos certames. Com o número de inscrições aumentando

anualmente, foi necessário que os responsáveis pelas seleções se tornassem mais exigentes de maneira a acomodar uma determinada quantidade de obras num período relativamente curto. E faz-se necessário recordar que os artistas mais prolíficos distinguidos na tabela acima são realizadores de filmes de animação, experimentais ou de vídeo-arte que sempre tiveram preferência no programa do Fantasporto.

Podemos sublinhar mais dois dados instigantes deste levantamento. Primeiro, a existência de uma rivalidade entre os dois festivais se torna mais evidente (apesar de os diretores do MOTELx terem garantido, anteriormente, que ela não existia). Basta notar que uma quantidade muito pequena de curtas, menor ainda de longas-metragens, conseguiu aprazer a ambas as curadorias e entrar no programa dos dois festivais. Conforme já mencionámos, o Fantasporto exige exclusividade no seu regulamento, portanto um filme anteriormente estreado no MOTELx dificilmente será exibido no Porto no ano seguinte (salvo exceção nem sempre justificada). Entre os poucos realizadores que conseguiram vencer esta resistência e exibir um mesmo filme nos dois festivais estão Ana Almeida, cuja curta-metragem *A Noiva* foi exibida no MOTELx 2007 e no Fantasporto 2008; Francisco Morais e Miguel Pinto, que tiveram o filme *Dig Another Grave* na competição oficial do Fantasporto e do MOTELx no mesmo ano (2019); Jorge Cramez, que estreou a sua curta-metragem *Nunca Estou Onde Pensas que Estou* no Porto no ano de 2005 e no festival de Lisboa em 2007; e, mais recentemente, Gonçalo Loureiro, cuja obra *Misericórdia* foi exibida tanto no Fantasporto quanto no MOTELx em 2022. Mas a proeza do realizador João Alves segue imbatida: o seu filme de animação *Bats in the Belfry* conquistou duplamente o título de melhor curta-metragem portuguesa (no MOTELx em 2010 e no Fantasporto em 2011).

O segundo resultado inquietante é que embora o Fantasporto seja uma grande vitrina para produções realizadas por estudantes – graças ao espaço destinado às seleções de universidades –, é raro que estes realizadores voltem a figurar no festival com uma segunda curta-metragem posteriormente. Jovens cineastas costumam optar pelo terror e pelo fantástico nos seus primeiros filmes porque são géneros que permitem uma maior experimentação. Mas é possível que a primeira experiência não seja de todo agradável e os faça perseguir outros géneros a seguir. Entre os poucos estudantes

que reaparecem no programa dos festivais está Inês Paredes, uma aluna da Universidade do Minho. Com os seus colegas de faculdade, Inês realizou duas curtas-metragens que foram selecionadas para a mostra de filmes de escolas do Fantasporto: *Terminal de Cruzeiros*, em 2018, e *Shinigami* na edição 2019 do festival. Alguns anos depois, notámos que a estudante se manteve em atividade e conseguiu estreiar ainda um terceiro filme de sua autoria (a curta-metragem *Atrás da Porta*), desta vez na competição oficial do Fantasporto 2022.

Baseados neste apanhado de números, concluímos que uma minoria dos realizadores continua a produzir após uma primeira seleção no MOTELx ou no Fantasporto, enquanto a maioria figura no programa destes festivais uma única vez. Questionados sobre as razões por trás disso, os diretores do MOTELx Pedro Souto e João Monteiro alegaram que se trata de um processo natural: alguns jovens realizadores percebem que é muito difícil produzir filmes de terror ou fantasia, outros optam por trocar completamente de área e partem para a publicidade ou para a televisão. A dupla exemplificou mencionando Manuel Pureza, um realizador que participou do festival lisboeta em três oportunidades. A primeira foi na estreia do evento, em 2007, com a curta-metragem *Room/Mate*. Depois, Pureza concorreu na competência oficial com *Linhas de Sangue* em 2011 (curta-metragem correalizada com Sérgio Graciano). Finalmente, ele ganhou o prémio de melhor curta-metragem em 2012 com *A Bruxa de Arroios*. Embora fosse esperado que ele seguisse investindo no cinema fantástico após uma trajetória tão exitosa, Pureza nunca mais participou do MOTELx, optando por trabalhar na televisão como realizador de telenovelas (entre os seus créditos estão *Valor da Vida* e *Prisioneira*, recentemente transmitidas pela TVI). “Tem aqueles que fazem uma primeira curta sem dinheiro e precisam pedir muitas ajudas. Mas é difícil manter este regime durante muitos anos. Às vezes a curta é um trabalho de escola também” (P. Souto, comunicação pessoal, 22 de fevereiro, 2022).

Como seria impossível inquirir uma amostra minimamente representativa destes 372 cineastas que tiveram uma única curta-metragem selecionada pelos festivais, optámos pelo caminho inverso: entrevistámos realizadores que se mantêm produzindo com o objetivo de entender a sua relação com os festivais portugueses e a importância que

estes eventos tiveram no desenvolvimento das suas carreiras e dos temas abordados nos seus filmes. Entre o final de 2021 e maio de 2022, buscámos contato e enviámos questionários para quinze realizadores portugueses com produção constante nos últimos vinte anos. Apenas oito responderam; baseados nas suas respostas e na representatividade das suas filmografias, promovemos quatro deles a estudos de caso. Os outros quatro realizadores entrevistados (Pedro Martins, Paulo Araújo, Miguel Pinto e José Miguel Moreira) também deram importantes contributos que, por questões de espaço, e para não nos estendermos além do esperado neste já extenso trabalho, vimo-nos obrigados a suprimir, porém idealizando um possível prosseguimento desta investigação no futuro.

Uma das perguntas feitas aos oito entrevistados era uma questão de múltipla escolha: “Entre os seguintes fatores, por favor escolha os três que considera fundamentais para ter-se iniciado na produção de cinema fantástico em Portugal”. A maioria mencionou a facilidade para produzir com as novas ferramentas digitais, como já era esperado; outros citaram a paixão pelo cinema fantástico, e metade dos entrevistados mencionou a existência do Fantasporto e do MOTELx como o principal motivo para terem realizado os seus filmes (seja como espaço para a exibição, seja pelo incentivo por intermédio de prémios monetários).

Tabela 5– Respostas à pergunta “fatores que considera fundamentais para ter-se iniciado na produção de cinema fantástico em Portugal”

Opções de respostas (na ordem do questionário)	Nº de menções
<i>Paixão particular pelo género</i>	4
<i>Popularização dos meios de produção com o advento do digital</i>	6
<i>Incentivo de amigos/família</i>	2
<i>A existência de festivais dedicados ao género como Fantasporto e MotelX enquanto plataformas para divulgação/exibição</i>	3
<i>Os prémios em dinheiro oferecidos pelos festivais à melhor curta-metragem portuguesa</i>	1
<i>Expetativa de trabalhar com cinema de género no exterior</i>	2

<i>Julga que há um mercado em crescimento em Portugal</i>	1
<i>Outra: vontade de praticar realização de cinema</i>	1
<i>Outra: divirto-me/exerço a criatividade com cinema de género</i>	3
<i>Outro: fascínio pelo cinema em geral (não apenas de género)</i>	1

Fonte: Resultado de inquéritos realizados com oito cineastas portugueses.

Antes de analisarmos nossos casos de estudo, decidimos reproduzir um único, pequeno trecho do depoimento do realizador Paulo Araújo, que teve três curtas-metragens exibidas em competição no MOTELx num intervalo de cinco anos: *Nico – A Revolta* (na edição 2013), *O Tesouro* (em 2015) e *O Quadro* (em 2018). Araújo considera que a existência de festivais dedicados ao cinema fantástico é condição indispensável para que artistas como ele continuem produzindo e exibindo, o que resume exatamente o que defendemos com esta dissertação:

Do meu ponto de vista, o MOTELx foi, e continua a ser, o maior impulsionador. Eu fiz os meus filmes propositadamente para este festival. E sei que muitos outros realizadores o fizeram e continuam a fazer, porque sabem quem têm ali uma boa oportunidade de se mostrarem. E a exibição dos filmes não se fica pelo festival. O MOTELx faz todo um trabalho de apoio e divulgação do cinema de terror português dentro e fora de portas. Em resultado disso, a produção portuguesa aumentou consideravelmente. (...) E mais, os festivais “tradicionais” de cinema também começam a aceitar filmes de terror na sua programação, coisa que há uns anos era difícil. Portanto, sim, estes festivais são fundamentais para a sobrevivência deste tipo de cinema em português. (P. Araújo, comunicação pessoal, 9 de março, 2022)

Capítulo 8. O caso de Fernando Alle e Francisco Lacerda

Conforme abordado no primeiro capítulo, a dificuldade para definir o que é cinema fantástico e o que é cinema de terror tem incentivado críticos, pesquisadores e os próprios cinéfilos a criarem subcategorias e subgêneros para separar diferentes os estilos e propostas. Afinal, o já mencionado *Tubarão* (1975, de Steven Spielberg) e o recente *Sharknado* (2013, realizado por Anthony C. Ferrante), sobre um furacão que joga tubarões assassinos no centro de uma grande cidade, podem ser ambos categorizados como filmes de terror, embora as suas propostas sejam absolutamente diferentes. Um dos rótulos criados para separar uma proposta da outra, e tentar explicar ao espectador exatamente o que ele está por ver, usa os termos em inglês *gore* e *splatter* – o primeiro se refere a “sangue coagulado”, e o outro ao verbo “espirrar”. Quando estes termos são usados em associação, o objetivo é classificar aquelas produções extremamente gráficas nas quais sangue e outros fluidos corporais espirram com frequência ao mesmo tempo em que membros e órgãos são extirpados e expostos diante da câmara (através de efeitos especiais mais ou menos eficientes).

Algumas destas produções são tão sanguinolentas e escatológicas que se situam no limite da comédia negra: a violência que deveria chocar acaba por se tornar absurda, caricatural. Os filmes *gore-splatter* têm um público cativo e costumam fazer muito sucesso nos festivais de cinema de gênero. Mesmo o Fantasporto, que tenta há anos apagar a sua associação com o terror escatológico, exibiu recentemente a produção holandesa *A Centopeia Humana* (2009, de Tom Six), em que um cientista louco decide dar vida à criatura do título juntando as suas vítimas humanas pela boca e pelo ânus. Há casos em que tamanho excesso de criatividade e de liberdade conduz os realizadores para as grandes produções de Hollywood. Um exemplo: uma década antes de ser o realizador responsável pela milionária trilogia de aventura e fantasia *O Senhor dos Aneis* (2001-2003), vencedora de vários prêmios Oscar, o neozelandês Peter Jackson já era conhecido do público do Fantasporto graças ao sangrento filme de terror *Braindead – Morte Cerebral* (1992), que venceu o festival no ano de 1993.

Dois nomes bastante populares entre os fãs de *gore-splatter* são o da produtora e distribuidora Troma e do seu cofundador e líder, Lloyd Kaufman, ambos mencionados anteriormente. Desde 1974, a companhia é cultuada por um crescente grupo de fãs pelos seus filmes de baixo orçamento e muito sangue e humor. Kaufman vem se notabilizando por descobrir novos talentos que depois são convidados para trabalhar nos grandes estúdios. James Gunn, atualmente argumentista e realizador de aventuras de super-heróis para o Marvel Studios (como *Guardiões da Galáxia Partes 1 e 2*), estreou no cinema escrevendo produções baratas dirigidas por Kaufman – como *Tromeo & Juliet* (1996), uma adaptação cômica e escatológica da tragédia de William Shakespeare, que teve estreia no Fantasporto 1997. Portanto Kaufman se tornou um inspirador e uma inspiração, que também escreveu livros sobre cinema independente em que sugere que qualquer um pode fazer o seu próprio filme (entre eles, *Make Your Own Damn Movie!*, *Sell Your Own Damn Movie!* e *Direct Your Own Damn Movie!*). Jovens realizadores decidiram seguir os seus ensinamentos também em Portugal.

É o caso de Fernando Alle e Francisco Lacerda. Além de serem os dois maiores (se não os únicos) representantes do terror *gore-splatter* em Portugal, as suas filmografias estão conectadas pelos festivais de cinema fantástico do país e pela Troma Entertainment. Alle vive em Lisboa e cursou Cinema e TV na Escola de Tecnologias Inovação e Criação (ETIC). Os seus dois primeiros trabalhos foram produzidos em contexto escolar: as curtas-metragens *Lucky Prime* (2007), uma comédia negra sobre um entregador de pizza envolvido com criminosos, e *O Rim* (2008), uma história de terror que adapta a lenda urbana da pessoa que é drogada enquanto se diverte numa casa noturna e acorda com o rim extirpado. Ambos os filmes foram selecionados pelos festivais portugueses, mas com experiências distintas: *Lucky Prime* foi exibido dentro da seleção de curtas de escolas do Fantasporto 2007, enquanto *O Rim* foi selecionado para a mostra principal de curtas-metragens portuguesas do MOTELx 2008.

Após a sua graduação, Fernando decidiu se juntar aos colegas de faculdade Tiago Augusto, Pedro Florêncio, Luís Henriques e Nuria Leon Bernardo, todos cineastas e argumentistas, para criar o Coletivo Clones e seguir produzindo de maneira independente e autofinanciada. O primeiro trabalho do grupo foi a curta-metragem

Papá Wrestling (2009), realizada por Alle (à época com 19 anos) com argumento dele e de André Silva. O filme de nove minutos começa como o típico drama sobre *bullying*, com um miúdo que sofre abusos de um grupo de colegas mais velhos na escola. Mas quando ele retorna para casa e relata o ocorrido ao seu pai, a trama se transforma numa comédia negra. O pai é um lutador de *wrestler* (interpretado por Clemente Santos) que, para defender o filho, vai até a escola e inicia uma vingança sangrenta e desproporcional contra os outros miúdos: esmaga mãos e decepa membros, extirpa os testículos de um e faz com que ele os engula, usa as entranhas de uma vítima como corda para enforcar outro miúdo no pátio da escola, etc – tudo com efeitos exagerados que provocam mais risos do que repulsa. Afinal, segundo Mark Steven (2017), a violência explícita omnipresente nas produções *gore-splatter* “empresta a muitos dos filmes uma incredibilidade mais apropriada à comédia-pastelão do que ao terror – e, de fato, a comédia frequentemente contrabalança o terror genuíno”⁴⁰ (p. 23).

Alle considera *Papá Wrestling* o seu primeiro filme oficial e também o que mais lições lhe ensinou a respeito dos rumos que a sua carreira deveria tomar: “É um filme muito fraco a nível técnico. Não teve sequer um diretor de fotografia e os atores não são os melhores. Mas é uma ideia tão absurda e tão engraçada que as pessoas adoram. Eu aprendi muito com este filme” (F. Alle, comunicação pessoal, 29 de junho, 2022). Tendo sido produzido entre amigos a um custo irrisório, *Papá Wrestling* se tornou uma espécie de fenómeno de *internet* entre os apreciadores de produções *gore* e isso lhe valeu a seleção em ambos os festivais: o filme esteve na competição oficial do MOTELx em 2009 (quando recebeu uma menção honrosa do júri) e depois foi exibido fora de competição no Fantasporto 2010. A curta-metragem venceu até mesmo o preconceito que os festivais generalistas costumam ter por produções deste género e foi exibida nas edições 2010 do Caminhos do Cinema Português (Coimbra) e do FEST – Festival Novos Realizadores, Novo Cinema (Espinho). Depois, ganhou repercussão internacional por meio de exibições em festivais estrangeiros e de visualizações no YouTube.

⁴⁰ Tradução nossa. No original: “...lends many of the films an incredibility more appropriate to slapstick comedy than to horror – and indeed, comedy frequently counterbalances genuine terror”.

Na sua dissertação sobre o cinema de terror português, Cinara Pisco entrevistou o crítico inglês Alan Jones. Uma das poucas produções portuguesas deste género que ele conseguiu mencionar foi exatamente *Papá Wrestling*, exibida no festival britânico FrightFest em 2010: “Foi tão engraçado e criativo, eu amo esses caras. Eles apareceram usando camisolas [do filme], venderam e promoveram imenso a exibição, e foram adorados por todos”⁴¹ (Jones in Pisco, 2015, p. 117). O FrightFest também costumava promover uma iniciativa chamada *Turn Off Your Bloody Phone (Desligue o Seu Maldito Telemóvel*, em português). Realizadores de diferentes países eram convidados para filmarem vinhetas de 30 segundos que mostrassem as consequências de não silenciar o telemóvel no interior de uma sala de cinema. Estes vídeos eram exibidos antes das longas-metragens do FrightFest com o objetivo de incentivar a audiência a manter os telemóveis desligados. Graças ao sucesso de *Papá Wrestling*, Fernando foi convidado a filmar uma destas vinhetas para o FrightFest 2012, com o mesmo *wrestler* a eviscerar alguém que falava no telemóvel dentro do cinema.

A próxima obra dos Clones foi a curta-metragem *Blarghaaahrgarg* (2010), desta vez com argumento e realização de Nuria. Fernando fez a coprodução, foi um dos montadores e o responsável pelos efeitos especiais desta sangrenta mistura de terror e comédia que satiriza os filmes de monstro de Hollywood. *Blarghaaahrgarg* foi exibido no MOTELx em 2010, entretanto sem a mesma repercussão de *Papá Wrestling*.

O terceiro e último filme do coletivo foi *Banana Motherfucker* (2011), realizado conjuntamente por Alle e Pedro Florêncio, sobre uma expedição de exploradores que desperta uma maldição milenar numa selva sul-americana e provoca o ataque de bananas assassinas. São 16 minutos de pura anarquia visual e comédia negra: bananas comuns, inânimes, são arremessadas sobre os atores com consequências sangrentas. A curta-metragem teve um orçamento estimado de 750 euros, porém aparenta ser uma produção muito mais ambiciosa. Alle e seus colegas aproveitaram a experiência pregressa nos festivais internacionais para fazer contatos. Portanto, quando as

⁴¹ Tradução nossa. No original: “It was so funny and inventive, I love those guys. They turned up in T-shirts, they sold, promoted, the hell out of the screening and everyone loved them”.

bananas assassinas começam a atacar no mundo inteiro, a montagem do filme contém cenas gravadas por cineastas estrangeiros nos seus próprios países e com os seus próprios recursos, sem a presença da equipe portuguesa, mostrando algumas vítimas cobertas de sangue cenográfico na frente do Big Ben, em Londres; em Montreal, no Canadá; na Catedral da Sagrada Família, em Barcelona, Espanha; e até correndo próximo ao icónico letreiro de Hollywood, em Los Angeles.

Banana Motherfucker teve estreia no MOTELx em 9 de setembro de 2011, quando Alle ganhou a sua segunda menção honrosa na competição da melhor curta-metragem portuguesa⁴². Logo após, o filme foi selecionado para os festivais internacionais e recebeu mais uma dezena de prêmios e menções honrosas. Apesar da repercussão, *Banana Motherfucker* também marcou o fim do Coletivo Clones. Segundo Fernando, a proposta original era que os participantes do grupo trocassem de papéis na equipa técnica a cada filme, o que não ocorreu e fez surgir algumas disputas entre eles:

Éramos todos colegas de escola e durante estes três anos fizemos filmes juntos e trocámos de funções, um realizava e os outros ajudavam. Aquela utopia de que se podia fazer cinema assim. Mas houve conflitos de egos porque não podes ter uma banda só com guitarristas, alguém vai ter que ficar na bateria e alguém vai ter que ser o vocalista. Então, se te juntas num grupo, é importante encontrar pessoas que também sejam apaixonadas por som, por fotografia, senão será um grupo de quatro ou cinco pessoas em que todos querem ser realizadores e vão ficar ressentidos. (...) Separámo-nos e acabámos por perder o contato. Cada um tem os seus próprios projetos agora. (F. Alle, comunicação pessoal, 29 de junho, 2022)

Porém é preciso destacar que, durante a curta trajetória dos Clones, Fernando Alle (principalmente) e os seus colegas souberam explorar como nenhum artista português antes – e possivelmente até agora – a imagem de realizadores de cinema de género. Eles nunca perderam uma oportunidade de participar de eventos temáticos (na

⁴² A curta-metragem vencedora daquela edição do MOTELx foi o filme de animação *Conto do Vento*, de Cláudio Jordão. Na época, o valor do prémio já totalizava 3.000 euros.

programação do MOTELx 2012, por exemplo, os cineastas ministraram uma *masterclass* sobre como produzir filmes de baixo orçamento), ou de conceder entrevistas para jornais e publicações diversas. Também criaram o seu próprio *website* (hoje desativado) para divulgar as produções e comercializar DVDs de cada uma das suas curtas-metragens. Durante um curto espaço de tempo, os Clones adotaram uma estratégia muito parecida com a do já mencionado Lloyd Kaufman.

Os caminhos de Alle e da Troma se cruzaram no ano de 2011, quando o produtor norte-americano esteve na Espanha para uma retrospectiva da sua obra no extinto festival Horrorvision, em Barcelona. Como *Banana Motherfucker* também estava no programa, Fernando decidiu participar do evento presencialmente para encontrar o presidente da Troma e discutir possíveis projetos em parceria.

Ele [Kaufman] gostou muito do nosso filme e trocámos contatos. Eu fui fazer efeitos especiais no longa que ele dirigiu logo depois, *Return to Nuke 'Em High*. Viajei até Nova Iorque e paguei minha passagem, não ganhei nada de dinheiro, mas recebi crédito no filme pronto. E conversámos sobre futuros projetos. Foi quando ele me ofereceu 15 mil dólares para eu dirigir uma longa-metragem. Como as minhas curtas custavam à volta dos mil euros na época, fui ingênuo e achei que conseguiria. (F. Alle, comunicação pessoal, 29 de junho, 2022)

Foi desta maneira que nasceu *Mutant Blast*, a primeira e por ora única longa-metragem dirigida por Fernando, que já surgia com a promessa de alguma distribuição internacional e o peso de um nome conhecido nos créditos (tanto o do produtor Kaufman quanto o da sua empresa, a Troma).

A exemplo de Alle, Francisco Lacerda também iniciou a sua trajetória com cinema fantástico entre amigos. Nascido nos Açores, ele começou a gravar pequenas produções caseiras em vídeo. O incentivo para se dedicar a algo mais ambicioso veio graças ao novo terror português: “Quando descobri os filmes do Fernando Alle, e um pouco antes o *I’ll See You in My Dreams*, fiquei entusiasmadíssimo porque percebi que não era o único que estava a fazer esse tipo de coisa, embora eu ainda estivesse a fazer de uma forma mais artesanal” (F. Lacerda, comunicação pessoal, 8 de julho,

2022). Francisco cursou a Escola Superior de Artes e Design (ESAD) das Caldas da Rainha, do Politécnico de Leiria. No ano de 2003, após ter concluído o segundo ano do curso, ele reuniu os seus amigos nos Açores para gravar a curta-metragem *Dentes e Garras!*, com a qual estreou no circuito de festivais. Com 15 minutos de duração e efeitos digitais simulando película desgastada (embora tenha sido filmada em vídeo digital), a obra começa com a fuga de um dinossauro recriado geneticamente para ser usado como arma de guerra. Como no caso de *Blarghaaahrgarg*, o monstro é propositalmente mal-feito e nunca mostrado por inteiro (o enquadramento das cenas exhibe apenas a sua cabeça imóvel). A criatura extermina militares, adolescentes e uma equipe de realizadores independentes que, por coincidência, está gravando um filme de baixo orçamento sobre dinossauros – num criativo toque de metalinguagem, pois o responsável pelo filme dentro do filme é o próprio Francisco Lacerda.

Tendo atraído muita atenção por ser um filme português sobre dinossauros assassinos produzido nos Açores, *Dentes e Garras!* foi selecionado para os dois festivais de cinema fantástico do país: estreou no Fantasporto em 2014, fora de competição nos programas de curtas-metragens das escolas (juntamente com outros quatro filmes produzidos pelo ESAD Caldas da Rainha); depois em competição no MOTELx daquele mesmo ano. E foi graças ao festival lisboeta que Fernando Alle conheceu o seu futuro parceiro no *gore-splatter* de produção local:

Aqui em Portugal há muito poucas pessoas a fazer [cinema de] terror. Há quem faça curtas apenas para o MOTELx, uma coisa mais esporádica, e há realizadores que fizeram um filme e não continuaram, ou começaram a fazer outro tipo de género. Mas o Lacerda está mesmo inserido no horror, faz filmes de horror. Eu [o] conheci por causa do *Dentes e Garras!* no MOTELx. Eu nem vi o filme no festival, mas fiquei sabendo da existência, e que era um filme sobre dinossauros, e na mesma hora mandei uma mensagem para ele no Facebook. Foi assim que nos conectámos. Ele me mandou um link para a curta, vi aqueles dinossauros mal-feitos e pensei: “Aqui há talento”. Acho que falta isso, esta visão de alguém olhar um filme assim e dizer: “Essa pessoa não teve dinheiro nenhum, mas os planos estão cá, as ideias estão cá”. Não pode simplesmente

dizer que aquilo é mau porque não teve uma boa produção. (F. Alle, comunicação pessoal, 29 de junho, 2022)

Além de conectar os dois realizadores, *Dentes e Garras!* fez muito sucesso entre os fãs deste tipo de produção, que incentivaram Lacerda a filmar uma sequência. Ele então promoveu uma campanha de financiamento coletivo (*crowdfunding*) para financiar a produção, e usou estes recursos para melhorar os efeitos especiais e aumentar a escala do filme anterior. Como a maioria das sequelas, *Dentes e Garras 2* (2016) é basicamente uma oportunidade de refazer o primeiro episódio com mais recursos. Há também um segundo monstro: uma criatura aquática saída das profundezas de um lago próximo. De modo geral, os efeitos especiais são melhores e o filme mantém o nível de anarquia e a quantidade de mortes e mutilações. *Dentes e Garras 2* voltou a figurar na competição oficial do MOTELx no ano de 2016, mas desta vez não teve seleção pelo Fantasporto. Durante a exibição em Lisboa, Lacerda conheceu Alle pessoalmente e o regime de cooperação entre os dois se mantém até hoje.

As curtas-metragens seguintes realizadas por Francisco demonstram um avanço impressionante em termos técnicos e narrativos. Em *Freelancer* (2017), correalizado com Francisco Afonso Lopes, o operador de câmara Jorge (interpretado por Lopes) precisa de algum dinheiro com urgência e aceita um serviço de rotina que o coloca no meio de uma sangrenta orgia satânica. Alle enviou ao colega, pelo correio, uma caixa repleta de vísceras artificiais e sangue cenográfico para usar na produção. Inesperadamente, o filme não foi estreado no MOTELx (onde entrou na competição oficial apenas no ano seguinte, 2018), e sim num festival sem tradição com o terror: a edição 2017 do Caminhos do Cinema Português, em Coimbra. Em 2019, Francisco dirigiu *Karaoke Night*, uma comédia de terror sobre dois turistas (interpretados por Lopes e por Alle) que se divertem num bar de karaokê nos Açores. Quando um deles tenta abusar de uma rapariga local (protagonizada por Rita Borges), o violador acaba sendo sodomizado por uma criatura monstruosa que acompanha e protege a jovem. Desta vez Lacerda fez o caminho inverso: enviou a curta-metragem antes para os festivais estrangeiros (nos Estados Unidos, Reino Unido, Canadá, Holanda e Finlândia), com a estreia portuguesa no MOTELx ocorrendo somente em 2020.

Quando Alle iniciou a pós-produção do seu *Mutant Blast*, os dois realizadores voltaram a trabalhar juntos: Lacerda foi um dos responsáveis pela montagem do filme. *Mutant Blast* começa como um típico *zombie movie*: uma contaminação se espalhou no interior de um laboratório, transformando seres humanos em mortos-vivos. Uma agente secreta chamada Maria (interpretada por Maria Leite) invade o local para resgatar um super-soldado aprisionado (representado por Joaquim Guerreiro). A narrativa então dá um salto no tempo (“28 horas depois”) para apresentar o segundo protagonista, Pedro (interpretado por Pedro Barão Dias), o único sobrevivente de uma festa de aniversário invadida por *zombies*. Pedro e Maria se encontram nas ruas da cidade deserta (uma nunca identificada Lisboa) e o super-soldado que ela resgatou morre num acidente inusitado. O acontecimento imprevisto força o casal a somar esforços para lutar contra os *zombies* e fugir da cidade.

Esta breve sinopse sintetiza somente os 15 primeiros minutos de *Mutant Blast* (que tem 1h23min no total). Demonstrando uma velocidade e uma energia contagiante, o realizador Fernando inicia a história já no meio da ação e do horror: há sete mortes num intervalo de dois minutos, uma elipse de 24 horas e dois massacres envolvendo *zombies*, tudo isso apresentado nos dez minutos iniciais. Tamaña velocidade, que é pouco usual mesmo nos filmes de terror, é uma influência direta das curtas-metragens que Alle dirigiu anteriormente e da recepção destes filmes nos festivais. Por acompanhar as exibições sentado em meio aos espectadores nas salas de cinema, Alle conseguiu perceber melhor o que o seu público-alvo queria:

Quando *Papá Wrestling* passou no MOTELx, no começo as pessoas estavam rindo do filme. Depois aconteceu uma reviravolta e o público estava rindo *com* o filme, e não *dele*. Percebi que no início [a narrativa] talvez não estava a dar muita segurança, e isso exigia muita fé da parte do espectador para continuar a ver. E fiquei com isso na cabeça, que quando fizesse uma longa iria dar segurança ao espectador desde muito cedo de que aquilo não será aborrecido. (...) E muitos dos filmes que eu amo começam desta forma, no meio da ação. Por exemplo, o *Star Wars* original já começa com uma espaçonave sendo

atacada. Começar um filme dessa maneira é quase como começar a história ao meio. (F. Alle, comunicação pessoal, 29 de junho, 2022, itálico nosso)

Depois de apresentar os protagonistas e a ideia-clichê de mais um apocalipse *zombie*, *Mutant Blast* se transforma num filme completamente diferente. O resgate do super-soldado, que parecia ser a ideia central da narrativa, é descartada logo no início. Dessa maneira, Alle contraria as expectativas da audiência. Depois, os mortos-vivos – que deixaram de ser uma novidade no cinema português desde *I'll See You in My Dreams* – também são desprezados: um grupo de atrapalhados governantes decide detonar uma bomba nuclear para eliminar os *zombies*, mas isso acaba por criar uma nuvem tóxica que provoca mutações nos seres humanos e animais. Surgem um sujeito com vários braços, uma lagosta inteligente que fala francês, uma ratazana gigante assassina, um homem-golfinho que luta com espada, etc. Curiosamente, várias destas criaturas mutantes não são inimigos a serem combatidos, e sim aliados dos heróis. A mensagem de que é preciso aceitar as diferenças fica mais do que evidente.

Trocar os *zombies* por mutações foi uma oportunidade para Fernando apresentar criaturas originais com visuais diferentes, entretanto acabou por se tornar um grande problema para uma produção de baixo orçamento: “A intenção era de tornar as coisas mais bizarras, mas também foi muita ingenuidade da minha parte porque pensei que aquilo seria fácil. Só a ratazana gigante levou dois anos para ser construída, e para uma cena que dura dois minutos” (F. Alle, comunicação pessoal, 29 de junho, 2022). E as pretensões do realizador entraram em conflito com o baixo orçamento do filme. Os 15 mil dólares iniciais ofertados pela produtora Troma se esgotaram rapidamente. Fernando foi obrigado a investir 10 mil euros adicionais e ainda recorrer ao Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA), que deu um apoio de 52 mil euros para a finalização de *Mutant Blast*. “Acho que só consegui porque pedi tão pouco. O valor para apoio a longas vai até 500 mil” (F. Alle, comunicação pessoal, 29 de junho, 2022).

Isso significa que a longa-metragem custou menos de 100 mil euros e ainda fez uso do mesmo subsídio estatal concedido a curtas-metragens. Para demonstrar o quanto este orçamento é pequeno, uma reportagem de 2018 do Portal *New in Setúbal* mencionava os apoios financeiros recebidos por outras longas-metragens cofinanciadas pelo ICA

por volta daquele período. O recordista foi o filme *Ramiro*, de Manuel Mozos, que havia recebido 600 mil euros do Instituto mesmo sendo um drama com poucos personagens, o extremo oposto da obra repleta de ação e efeitos especiais que Fernando estava filmando. Já a comédia policial *Bad Investigate* foi produzida por um realizador com percurso semelhante ao de Alle, Luís Ismael – que alcançou projeção com produções independentes como *Balas & Bolinhos*. Ao contrário de Alle, porém, Ismael recebeu 259 mil euros do ICA para fazer a sua longa-metragem (Farinha, 2018).

A antestreia de *Mutant Blast*, quando foi exibido um corte ainda não finalizado do filme, ocorreu em 6 de setembro de 2018 no MOTELx. De acordo com o realizador, “[nós] vimos o filme na sala com as pessoas e foi uma experiência mágica, porque elas adoraram a história e riram muito. Mas também percebemos que precisava de mais cortes, havia umas falhas que corrigimos logo depois” (F. Alle, comunicação pessoal, 29 de junho, 2022). A montagem definitiva fez o circuito de festivais e repetiu o sucesso, obtendo pelo menos uma seleção em cada continente do mundo. “A reação foi a mesma em toda parte. Eu viajei com o filme para a Coreia do Sul, Brasil, Áustria, Espanha, Reino Unido e México, e ele foi recebido de forma igual em todos estes países: as pessoas riam-se nas mesmas cenas” (F. Alle, comunicação pessoal, 29 de junho, 2022). E foi quando o sonho de Fernando se tornou num pesadelo, conforme narrado no início do capítulo: por ter a certeza de que o seu filme era um sucesso, o realizador esperava conseguir distribuição comercial para além do circuito de festivais de género, porém isso nunca se concretizou. Nem o envolvimento de uma produtora popular como a Troma ajudou; pelo contrário, Alle acredita que isso dificultou o processo. O diretor da Troma Lloyd Kaufman foi muito ativo na divulgação do filme: ele fez uma participação como um dos *zombies* massacrados pelos heróis, esteve presente no breve e limitado lançamento comercial de *Mutant Blast* nas salas portuguesas em 2019, quando apresentou a obra ao lado de Fernando, e sempre falou com muito entusiasmo da longa-metragem em entrevistas. Para um *website* português, por exemplo, Kaufman garantiu que Fernando Alle era “o novo James Gunn” (Gomes, 2019), em referência ao hoje realizador de *blockbusters* da Marvel Studios que

começou a sua carreira na Troma. Na prática, contudo, a participação de Kaufman e da Troma na obra não trouxe grandes benefícios. Conforme Alle,

a Troma é uma faca de dois gumes. Certamente ajudou-me muito na divulgação, mas a Troma também tem certa conotação que é pouquíssimo respeitada e acaba por colocar o filme numa caixa que ele não pertence: o *trash*, o filme tão mau que é bom. No geral, isso pode ter sido negativo para o filme e hoje em dia arrependo-me [da parceria]. Porque eu fiz todo o trabalho de divulgação e de inscrição em festivais, (...) eles [Troma] não gastam dinheiro com nada. (F. Alle, comunicação pessoal, 29 de junho, 2022)

Por influência de Fernando, o amigo Francisco Lacerda também vendeu as suas primeiras curtas-metragens, *Dentes e Garras! Partes 1 e 2*, para a Troma Entertainment. Os filmes agora fazem parte do serviço de *streaming* da companhia, mas isso tampouco trouxe qualquer retorno para o realizador dos Açores:

Sim, os filmes tiveram mais exposição lá fora, mas isso não trouxe novas oportunidades de realização, eu continuei a fazer meus filmes independentemente. A Troma nunca me ofereceu nada, nem me convidou para nada. Até imaginei que podia ter acontecido alguma negociação, pelo menos falar sobre um potencial projeto, fazer um *pitch*, mas pronto, fiquei por aí. Acho que toda a gente que tem um filme distribuído pela Troma pensa que vai ser o próximo James Gunn. (F. Lacerda, comunicação pessoal, 8 de julho, 2022)

Atualmente, recuperado da estreia frustrada de *Mutant Blast* e sem filmar nenhum novo projeto desde então, Fernando tenta encontrar um rumo para a sua carreira. Segundo ele, a repercussão internacional da sua primeira longa-metragem não comoveu o ICA por se tratar de cinema fantástico:

[Após a estreia de *Mutant Blast*] eu tentei apresentar alguns projetos no ICA, mas sem resposta positiva. O meu filme passou principalmente em festivais de terror. (...) Mas justamente por isso, por ser fantástico, para eles [ICA] não tem valor. Meu currículo está desvalorizado no ICA. Em 2020 eu submeti um projeto a eles em que a crítica do júri foi: “Argumento muito bem estruturado, mas

peca pela violência”. Era um filme de ação no estilo *John Wick*, não era sequer um filme de terror, o que foi ainda mais chocante. É como dizer que um filme musical tem muita música! (F. Alle, comunicação pessoal, 29 de junho, 2022)

Francisco continua produzindo, mas as suas curtas-metragens mais recentes têm estilo diferente do viés mais cômico e sangrento dos filmes anteriores: *Misericórdia* (2021), que teve estreia no MOTELx 2021, é uma curta-metragem simbólica que o seu realizador descreve como vídeo-arte e trata de temas como superstição e religiosidade nos Açores; o seu filme mais recente, *Cemitério Vermelho* (2022), foi exibido no MOTELx deste ano e é uma homenagem aos filmes de *western* produzidos na Itália nos anos 1960-70, que ficaram pejorativamente conhecidos como *spaghetti westerns*. Alle participou da produção como o responsável pelos efeitos numa cena de troca de tiros.

Se nem um, nem outro se tornou o “novo James Gunn” por enquanto, isso não foi por falta de tentativas. As curtas-metragens de ambos e a longa-metragem de Fernando são muito mais universais, com as suas narrativas repletas de monstros, sangue e humor negro, do que outras produções que enfocam mais diretamente as tradições e a cultura portuguesas. Nota-se, também, que vários dos filmes têm títulos em inglês (*Mutant Blast*, *Banana Motherfucker*, *Freelancer*, *Karaoke Night*) porque os realizadores pretendem atingir um público internacional, mesmo que os personagens continuem falando português – obviamente, cabeças esmagadas e banhos de sangue são compreensíveis em qualquer idioma. Alle e Lacerda têm muito orgulho das suas trajetórias no cinema independente e ressaltam que se divertiram muito, embora hoje tentem apresentar projetos diferentes e mais maduros.

Eles mantêm uma relação muito próxima com os festivais de cinema fantástico de Portugal: ambos estrearam os seus filmes de faculdade no Fantasporto e posteriormente optaram pelo MOTELx para exibir os próximos trabalhos. Eles também figuram entre os realizadores da nova geração do terror português que mais

produziram e mais participaram destes festivais. Francisco já teve seis filmes⁴³ exibidos sete vezes: *Dentes e Garras!* esteve no Fantasporto e no MOTELx no mesmo ano, enquanto *Dentes e Garras 2*, *Freelancer*, *Karaoke Night*, *Misericórdia* e *Cemitério Vermelho* tiveram exibição apenas em Lisboa (respetivamente nos anos de 2016, 2018, 2020, 2021 e 2022). Fernando teve cinco filmes⁴⁴ exibidos seis vezes nos festivais portugueses: *Lucky Prime* no Fantasporto 2007, *O Rim* no MOTELx 2008, *Papá Wrestling* em ambos (no MOTELx em 2009 e no Fantasporto em 2010), *Banana Motherfucker* no MOTELx 2011, e *Mutant Blast* recebeu antestreia no MOTELx 2018. Justificando a sua opção pelo festival lisboeta, os realizadores alegam que o evento realizado no Porto, embora mais antigo e com um nome reconhecível, já foi há muito tempo ultrapassado pelo rival lisboeta. De acordo com Fernando, “desde que o MOTELx apareceu esteve em ascensão, enquanto o Fantasporto claramente decaiu. Envio meus filmes ao MOTELx como uma estratégia, porque Portugal é muito pequeno e escolhi a opção de estreiar num lugar só, neste caso, Lisboa. Do Fantasporto nunca houve qualquer contato” (F. Alle, comunicação pessoal, 29 de junho, 2022).

Francisco compartilha de opinião semelhante:

O Fantasporto perdeu o seu brilho nos últimos anos e o MOTELx é a verdadeira estrela na divulgação do cinema de terror nacional e internacional. (...) Se eu acho que o festival me ajudou a ter mais divulgação para o meu trabalho? Eu diria que sim. Acho que agora a gente que programa no MOTELx vê um novo filme do Francisco Lacerda e já sabe que há uma procura por esse tipo de filme. (F. Lacerda, comunicação pessoal, 8 de julho, 2022)

Ao contrário de outros realizadores portugueses, nem Fernando, nem Francisco consideram que somente a existência do prémio monetário do MOTELx seja um incentivo para produzir. Eles acreditam que a verdadeira importância dos festivais

⁴³ Além de Francisco Lacerda, apenas outros quatro realizadores tiveram seis filmes exibidos no MOTELx, no Fantasporto ou em ambos entre 2002-2022: Edgar Pêra, Jerónimo Rocha, Patrick Mendes e Tiago Pimentel.

⁴⁴ Além de Fernando Alle, apenas outros dez realizadores tiveram cinco filmes exibidos no MOTELx, no Fantasporto ou em ambos entre 2002-2022: Artur Serra Araújo, Carlos Silva, Cláudio Jordão, Frederico Serra, João Costa Menezes, Jorge Cramez, Luís Diogo, Luís Loureiro, Nuno Amorim e Tiago Guedes.

locais dedicados ao cinema fantástico está especialmente em se fazer notar num país que ainda não valoriza ou reconhece este género. Na opinião de Fernando,

o MOTELx foi o grande impulsionador do *Papá Wrestling* e isso ajudou muito na minha carreira. E foi através do [festival espanhol] Horrorvision que conheci o Kaufman, que veio a produzir o *Mutant Blast*. Então não há duvidas de que os festivais são impulsionadores. Mesmo que não haja distribuidoras para financiar teu próximo filme, é importante conhecer outras pessoas, outros realizadores. Acho importante também para saber o que se faz em Portugal. Porque a não ser que seja uma produção de Hollywood, não existe grande investimento na distribuição de filmes de terror feitos aqui, então há filmes que só podem ser vistos nos festivais, eu não os veria de outra forma. Quando só existia o Fantasporto, eu ia de Lisboa até o Porto apenas para ver filmes. (F. Alle, comunicação pessoal, 29 de junho, 2022)

Lacerda acredita que estes festivais comprovam que existe um público para as produções de terror: “É bom que festivais como o MOTELx continuem a existir porque eles são a prova de que há cinema de género e público em Portugal para esse tipo de filmes. Ano passado [2021] a sessão que exibiu minha curta estava esgotada. Então há público, e pronto” (F. Lacerda, comunicação pessoal, 8 de julho, 2022).

Capítulo 9. O caso de Jerónimo Rocha

Jerónimo Rocha é um ótimo exemplo de uma carreira totalmente voltada ao cinema fantástico que talvez nunca tivesse iniciado se não fosse pela existência dos festivais – neste caso, o MOTELx. Na entrevista conduzida para esta investigação, o realizador declarou: “Acho que não fosse esta parceria, eu nunca teria produzido nenhuma curta”. Ao responder à questão sobre os fatores que considerava essenciais para produzir cinema fantástico, ele escolheu “A existência de festivais dedicados ao género em Portugal” como primeira opção: “(...) foi profundamente essencial” (J. Rocha, comunicação pessoal, 6 de abril, 2022).

Nascido no Porto e um cinéfilo desde criança, Jerónimo cursou Artes Gráficas na Escola Secundária Artística de Soares dos Reis, depois concluiu o Mestrado em Pintura na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, onde começou a desenvolver trabalhos de vídeo-arte, e fez a sua pós-graduação em Desenvolvimento de Projetos de Média na ECAM – Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid, na Espanha. Ali filmou a sua primeira curta-metragem, *Three Nights in Madrid* (2004), um vídeo experimental onde já se percebe alguma conexão com a fantasia: imagens da arquitetura da cidade espanhola são costuradas por uma narração em inglês que conta a história de uma entidade que desperta nos dias atuais após 200 anos adormecida. De volta a Portugal, Jerónimo começou a apresentar o seu trabalho para as produtoras do Porto. Quando um colega de faculdade indicou o seu nome para uma vaga recém-aberta na produtora lisboeta Take It Easy Films, Rocha decidiu se mudar para Lisboa em 2005 para trabalhar na empresa.

A partir de 2007, quando a Take It Easy começa a colaborar com o MOTELx na criação dos filmes publicitários promocionais (*spots*) do festival, o caminho de Jerónimo se cruza com o do evento. Na primeira edição, em 2007, ele foi o responsável por fazer uma montagem com cenas de filmes estrangeiros para o *trailer* do festival. Nos anos seguintes, ajudou os colegas de produtora com *storyboards*, direção de arte ou montagem dos vídeos publicitários. Em 2010, Jerónimo foi selecionado para a competição portuguesa do festival com *Breu*, uma curta-metragem que produzira anos

antes, numa versão remontada. Finalmente, em 2011, ele assumiu a realização dos *spots* publicitários do MOTELx. Ao perceber que dispunha de muito pouco tempo para escrevê-los, filmá-los e editá-los até o início do evento, Jerónimo sugeriu à produtora um cronograma alternativo: ele começaria a trabalhar na concepção/pré-produção dos vídeos com um ano de antecedência e, no lugar de simples vinhetas com 15 ou 30 segundos para divulgar o evento, poderia gravar material alternativo para também produzir curtas-metragens com começo, meio e fim.

Decidi pensar um bocadinho mais para a frente, começar a trabalhar nisso um ano antes e produzir coisas mais arrojadas, com mais tempo, (...) e ao invés de fazer apenas o *spot* fazer [também] uma curta. (...) O objetivo era servir a dois propósitos. Como estávamos a investir dinheiro da própria Take nisso, eu trazia material original para a produtora e haveria algum retorno imaterial com participações em festivais, ao mesmo tempo em que servia ao propósito do MOTELx. Apesar de não poder concorrer, (...) isso me permitiu explorar um conjunto de interesses, de vários subgéneros do horror que me interessavam. (J. Rocha, comunicação pessoal, 6 de abril, 2022)

O argumento para cada vídeo surgia no final do ano anterior e a ideia era apresentada à direção do festival. Em seguida, Jerónimo se dedicava aos processos de pré-produção, filmagem e finalização. O orçamento era da produtora Take It Easy, com a equipa a trabalhar de graça. O primeiro experimento neste sentido ocorreu entre 2012-2013, quando Jerónimo propôs a sua ideia de produzir a campanha publicitária para o MOTELx 2013 com a temática “terror espacial” – ao estilo do filme *Alien* de Ridley Scott, um dos preferidos do realizador português. O resultado foi a curta-metragem *Dédalo*, cuja narrativa acontece no interior de uma espaçonave deserta. A protagonista interpretada por Sofia Helena caminha com cautela pelos corredores escuros, como se temesse alguém ou alguma coisa. Ela encontra um cadáver com as entranhas expostas e escuta sons de algo a se alimentar nas cercanias. A câmara revela que há um monstro ali perto, que nunca é mostrado na totalidade; os diferentes *takes* apresentam a criatura ou em detalhes, ou em cenas fora de foco (por dentro do traje do monstro está Frederico Amaral). A rapariga acaba atraindo a atenção do monstro e

se segue uma imagem clássica do terror: ao perceber que a repugnante criatura se aproxima, a amedrontada protagonista fecha os olhos e o monstro toca o seu rosto com longas garras, numa imagem que evoca repulsa e terror. Embora o argumento não pareça original dentro da longa linhagem de horrores espaciais já produzidos, *Dédalo* é original em Portugal, um país onde a ficção científica sempre foi um género raramente explorado. A proposta também é distante dos filmes de monstro dirigidos pelos casos de estudo anteriores, Fernando Alle e Francisco Lacerda: em oposição à exageração e ao humor, o monstro alienígena de Jerónimo é apresentado como uma ameaça a ser temida. O realizador inclusive busca criar uma atmosfera de tensão e de medo que inexistia em *Dentes e Garras!* ou *Banana Motherfucker*. Ao iniciar a narrativa no meio da ação, sem dar muitas pistas ao espectador sobre o que está a acontecer, a curta-metragem remete ainda ao clímax de uma longa-metragem como *Alien*: os personagens secundários já foram todos massacrados e é apresentada a última investida da protagonista contra o monstro que domina a espaçonave agora deserta. O realizador trabalhou com um orçamento muito baixo, portanto aproveitou ao máximo o que tinha à disposição. O interior da nave espacial, por exemplo, foi encenado na desativada Central Eléctrica do Carregado, no concelho de Alenquer.

Dédalo foi exibido no MOTELx 2013 em três cortes diferentes: pequenos trechos mostrando a nave espacial e a criatura a perseguir a protagonista foram usados no vídeo promocional do festival, com trinta segundos de duração; outras cenas foram montadas em diferentes micro-sequências projetadas antes dos filmes estrangeiros; finalmente, a curta-metragem completa com onze minutos de duração foi exibida fora de competição na noite de abertura (11 de setembro de 2013). O MOTELx também promoveu uma exposição com adereços, fotografias e desenhos da produção da obra, com Jerónimo e outros envolvidos no projeto ministrando uma *masterclass* sobre a concepção e realização da curta-metragem. Depois do MOTELx, *Dédalo* obteve mais de 30 seleções em festivais de género internacionais, segundo Jerónimo.

Em 2014, o vídeo promocional do MOTELx não se tornou curta-metragem posteriormente. Naquela altura, o realizador já estava a trabalhar na pré-produção do filme para o ano seguinte (2015), um projeto ainda mais ambicioso chamado *Arcana*.

Num grande contraste com o clima de ficção científica do filme anterior, *Arcana* retorna no tempo para uma Portugal medieval. A narrativa se passa unicamente no interior de uma masmorra, onde uma mulher (interpretada por Iris Cayatte) aparece de costas, coberta de sangue e acorrentada a uma coluna. Ela cantarola, solitária, sentada no interior de um círculo com símbolos místicos. Naturalmente, o espectador se compadece do que parece uma vítima inocente de torturas bárbaras numa Antiguidade supersticiosa e machista. Quando um carcereiro atira para dentro da cela um prato de comida, a personagem se volta pela primeira vez na direção da câmara e o espectador descobre que não se trata de uma mulher agredida, e sim de uma feiticeira aparentemente possuída pelo demônio – ostentando feições monstruosas e repugnantes graças ao trabalho de maquiagem. Ao longo dos próximos minutos, Jerónimo apresenta um macabro ritual realizado pela criatura para se livrar da prisão. Entre outras imagens gráficas, dignas daquele terror mais visceral que parte dos espectadores do MOTELx prefere, a mulher eviscera um rato, mastiga uma barata viva, vomita um líquido negro e viscoso, etc. Encerrado o ritual, surge um velho grimório que a prisioneira usa para finalmente se soltar das correntes. Quando a mulher se põe de pé, percebemos por baixo do seu vestido imundo que um dos pés da personagem é humano, mas o outro tem a forma de um casco de animal. A bruxa começa a levitar para fora do círculo mágico que a mantinha aprisionada e para fora da masmorra. Ocorre um *fade-in* e o espectador escuta sons de luta, gritos e o choro de um bebê.

Arcana foi exibido na abertura do MOTELx 2015, em 8 de setembro daquele ano. Repetindo o que ocorreu com *Dédalo*, Jerónimo e outros envolvidos na produção voltaram a ministrar uma *masterclass* sobre a experiência. *Arcana* evoca uma série de elementos típicos do cinema de terror (possessão demoníaca, bruxaria, um livro de feitiços, rituais macabros, sangue e fluidos corporais, escatologia), e o material filmado deu origem à curta-metragem de onze minutos, exibida fora de competição, e a dois vídeos publicitários do festival com imagens do filme fora de contexto. Mais que *Dédalo*, e mais que os filmes de Alle e Lacerda, *Arcana* busca uma aproximação maior com a cultura portuguesa. Mesmo que não recorra a diálogos, a história termina com a revelação de que um dos pés da feiticeira tem o formato da pata de um animal, como

na Lenda da Dama Pé-de-Cabra (que anteriormente já havia sido adaptada para o cinema por António de Macedo em *A Maldição de Marialva*). Segundo Jerónimo,

foi uma referência absolutamente consciente à Dama Pé-de-Cabra. (...) O público não precisa perceber porque ela tem pés de cabra, mas ao mesmo tempo aquele momento poderia fazer parte da lenda original como foi recolhida pelo Alexandre Herculano. (...) Quem se lembrar dela e conhecer a história vai encaixar a curta na lenda, principalmente pela presença da criança, que na lenda é a filha da Dama Pé-de-Cabra. Enfim, existe um conjunto de pequenas coisinhas, mas o espetador não precisa ter conhecimento disso para acompanhar a história. (J. Rocha, comunicação pessoal, 6 de abril, 2022)

No intervalo entre *Dédalo* e *Arcana*, o realizador aproveitou para finalizar um projeto pessoal: o filme de animação *Macabre*, realizado de forma independente (sem vínculo direto com o MOTELx e sem nenhuma relação com o marketing do festival. A sua gênese é curiosa: *Macabre* também nasceu como um filme promocional para aquela campanha do festival inglês FrightFest, a *Turn Off Your Bloody Phone*, composta por vinhetas mostrando situações aterrorizantes ou violentas envolvendo um telemóvel a tocar na hora errada. A animação que Jerónimo produziu para o FrightFest 2014 se chama *The Mansion* e é sobre um homem que tenta se esconder de um perseguidor sobrenatural numa enorme biblioteca, entretanto a sua localização é denunciada pelo toque inesperado do seu telemóvel. Pouco depois do FrightFest, em correalização com João Miguel Real, Rocha decidiu construir uma nova narrativa ao redor desta situação e criou *Macabre*. Com vinte minutos de duração, novamente sem diálogos e usando tons de apenas quatro cores (preto, cinza, branco e vermelho), a versão final narra uma história que vai ficando mais complexa e aterrorizante a cada minuto. Começa com um acidente de carro durante uma noite chuvosa e numa estrada deserta. O motorista sai do veículo e vê, na estrada, o animal que atropelou e que provocou o acidente. Respirando com dificuldade, a besta não demora a morrer. O motorista começa a caminhar em busca de socorro e chega ao tradicional casarão abandonado das histórias de terror. Durante o restante do filme, Jerónimo recorre a alguns dos maiores clichês do género (portas que abrem e fecham sozinhas, sombras

ameaçadoras, ruídos fantasmagóricos, etc). A situação anteriormente apresentada na vinheta *The Mansion*, com o telemóvel que toca no momento errado, é reutilizada num contexto similar. Na conclusão, após uma longa perseguição, o protagonista é transformado no mesmo animal que atropelara no início do filme. Ele foge por um túnel e chega até a estrada, onde é atropelado por um carro que depois colide contra uma árvore. O terror recomeça uma vez mais, com o protagonista saindo do carro para observar o animal (que, agora sabemos, é ele mesmo), e o filme encerra sugerindo que os horrores voltarão a se repetir no regresso à casa assombrada – talvez infinitamente.

Macabre foi o único trabalho de Jerónimo a receber verbas do Instituto do Cinema e do Audiovisual, como veremos em seguida. Talvez para marcar a independência deste filme dos demais que produziu a partir da publicidade do MOTELx, o realizador optou por não estreá-lo no festival lisboeta, e sim na edição 2015 do Cinanima – Festival Internacional de Cinema de Animação de Espinho. A curta-metragem entrou na programação do MOTELx apenas no ano seguinte (2016), mais uma vez fora de competição. Além da estreia de *Macabre*, o MOTELx 2016 programou a exibição de *O Encoberto*, outro trabalho de Jerónimo originado do vídeo promocional do festival. A versão em curta-metragem é mais compacta que as anteriores e tem apenas dois minutos de duração. Começa com imagens aéreas noturnas de Lisboa, enquanto uma voz sinistra lê o poema *Nevoeiro*, de Fernando Pessoa: “Tudo é incerto e derradeiro. Tudo é disperso, nada é inteiro. Ó Portugal, hoje és nevoeiro... É a hora!”. O nevoeiro cobre a cidade e um velho navio abarca no porto. No final, um vulto trajando armadura (interpretado por Guilherme Barroso) sai do nevoeiro e caminha lentamente em direção à câmara; é um morto-vivo com a cruz-portuguesa gravada na testa decomposta. Outras figuras, igualmente *zombies* ou fantasmas, aparecem por trás dele enquanto o nevoeiro cobre completamente a cidade – quiçá para esconder a aproximação dos monstros e facilitar a aniquilação total dos seus habitantes.

O Encoberto teve a estreia na sessão de abertura do MOTELx 2016, em 6 de setembro daquele ano, e mais uma vez Jerónimo promoveu uma exposição com fotos e adereços da obra ao longo do festival. Para espectadores menos afeiçoados à história de Portugal, a breve narrativa funciona unicamente como uma história de terror

(monstros que chegam escondidos pelo nevoeiro são praticamente um cânone do género). Entretanto, a curta-metragem está obviamente imbuída de muita “portugalidade”: do uso do poema de Fernando Pessoa ao fato de o exército de *zombies* ser liderado pelo espectro de Dom Sebastião, o lendário rei português desaparecido na África no século XVI.

A última curta-metragem realizada por Jerónimo em coparticipação com o MOTELx foi *20-02-80*, mais uma vez produzida como parte da publicidade para a edição de 2017 do festival – e exibida, na sua versão final, fora de competição, na sessão de abertura em 5 de setembro daquele ano. Com cinco minutos de duração, *20-02-80* adota a estética de *found footage* que era bastante popular no cinema de terror dos anos 2000: é uma narrativa filmada do ponto de vista de uma suposta câmara amadora, como se o espectador estivesse a testemunhar algo verdadeiro. Não há pretensões de narrar uma história: as imagens realistas mostram uma rapariga (interpretada por Erica Rodrigues) que é perseguida pela floresta por quatro homens encapuzados. Três deles vestem trajes vermelhos e o quarto, que aparenta ser o líder, está trajado como a Morte. Eles agarram a sua vítima e começam a torturá-la diante da lente da câmara, por fim matando-a. A encenação é convincente e dá a impressão de se estar a ver algo proibido; não há nenhum elemento sobrenatural e o terror parte exatamente do realismo. Como no caso de *O Encoberto*, *20-02-80* pode ser visto por espectadores que não conhecem a história de Portugal, pois as figuras mascaradas são sinistras simplesmente por existirem. Porém quem tem mais intimidade com a cultura portuguesa perceberá que os quatro mascarados usam os trajes dos Diabos Vinhais⁴⁵, e este recurso torna a curta-metragem ainda mais assustadora: e se alguns dos mascarados perdessem o controle durante a brincadeira?

Jerónimo fez apenas mais um vídeo promocional para o MOTELx 2018, que também não foi transformado em curta-metragem. Meses depois, o realizador foi promovido

⁴⁵ É uma tradição em Vinhais, pequena vila portuguesa do distrito de Bragança, comemorar a Quarta-feira de Cinzas com o chamado “Dia dos Diabos”. Durante a celebração, pessoas se vestem como Diabos (usando máscaras vermelhas) ou como a Morte (usando trajes pretos e carregando gadanhas), e correm pelas ruas da vila a perseguir “vítimas” que são forçadas a se ajoelhar e recitar orações.

para o departamento de animação da Take It Easy e já não conseguia conciliar o trabalho diário com os filmes para o festival, encerrando assim a sua bem-sucedida colaboração com o MOTELx. A própria produtora deixou de trabalhar com o festival a partir da edição de 2019. “O impacto financeiro da produção desses *spots* começou a pesar. Eram produções caras no que toca à logística, construção, transporte, alimentação da equipe. Toda a gente teve carinho de fazer, mas de nenhum modo era remunerado” (J. Rocha, comunicação pessoal, 6 de abril, 2022).

Desde 2018, quando encerrou a sua associação com a publicidade do MOTELx, Jerónimo se dedica ao projeto de uma longa-metragem. A primeira tentativa foi em 2016, quando ele anunciou que pretendia ampliar o universo de *Dédalo* para um filme, uma minissérie de TV e uma aventura em banda desenhada. Até o presente momento, o terror espacial segue existindo apenas no seu formato original de onze minutos. Atualmente, o realizador confidenciou que se dedica a transformar *Arcana* numa longa-metragem que será coproduzida por uma companhia de Los Angeles, segundo ele. Porém este processo de evolução das curtas para a primeira longa-metragem está tomando mais tempo do que o previsto e Jerónimo começou a enfrentar as mesmas dificuldades com relação ao sistema de financiamento de filmes de género já descritas por outros realizadores portugueses:

O tempo que demora para financiar a porra de uma longa! A cada tentativa leva um ano, passa dois, passa três... Eu sinto que tenho vontade de voltar para as curtas. É frustrante, somos muitos cães para o mesmo osso. O financiamento em Portugal é assim. Por muito mal que digam do cinema comercial e do cinema americano, há uma coisa que eles respeitam: o talento. Procuram pessoas que conseguem provar-se com o material visual. Isso é diferente de um país que vive unicamente de cinema de apoios. Não há financiadores à procura de talento. (J. Rocha, comunicação pessoal, 6 de abril, 2022)

Jerónimo também considera que há um enorme repúdio da parte do ICA pelo cinema de terror ou fantástico. Ele sugere que atualmente já existe no país o que ele caracteriza de “estratificação de públicos”, porém somente o terror ainda é tratado com intolerância pelos órgãos estatais e por alguns festivais de cinema:

Temos festivais de animação, festivais *queer*, festivais dedicados a muitos outros géneros. E com os ingredientes certos, a estratégia certa, as pessoas certas, é possível fazer cinema de género em Portugal. Porém existe alguma discriminação com o terror. (...) Um filme de género não será apelativo ao ICA tanto quanto um filme baseado na literatura de algum português conhecido, como Eça de Queirós. Ideias originais não são muito apetecíveis ao ICA, eles gostam de coisas já aprovadas pelo léxico português. (...) Eu já concorri a subsídios do ICA e nunca ganhei nada. Apenas o *Macabre* venceu na categoria Finalização de Projeto (...), mas não acho que o consideraram como filme de género. E só ganhou porque o filme já estava essencialmente feito, nós o terminámos, apresentámos ao ICA e pedimos dinheiro para fazer a pós-produção sonora e a música. Mas duvido que ganharia qualquer outro recurso, porque não tem nada nele [no filme] que o ICA exija, não tem referências portuguesas. Junto com a RTP, eles são os grandes financiadores do cinema em Portugal. E, como financiadores, ditam o material que será financiado. (...) Do ponto de vista comercial, o cinema de horror é apetecível porque garante uma audiência sem necessariamente ter demasiados gastos. Já existem suficientes casos de estudo para saber que um filme de terror com orçamento baixo é comercialmente viável. (J. Rocha, comunicação pessoal, 6 de abril, 2022)

Composta por quatro curtas-metragens produzidas a partir de filmagens feitas para vídeos publicitários do MOTELx, e por uma quinta curta-metragem originada de uma animação de 30 segundos produzida para outro festival (o FrightFest), a filmografia de Jerónimo é uma prova indubitável de como um realizador pode se beneficiar da existência de festivais de cinema fantástico não apenas para divulgar e exhibir o seu trabalho, mas também para construir uma filmografia colaborativa. Adicionalmente, Rocha é um dos cineastas portugueses com maior número de participações no MOTELx desde a génese do festival: ele figurou na programação do evento em sete oportunidades com seis filmes, pois a sua curta-metragem *Breu* foi projetada duas vezes (teve seleção oficial na edição 2010 e posteriormente foi projetada fora de competição numa seção de filmes de animação durante a edição 2016).

Sobre a colaboração que manteve por uma década com o evento lisboeta, Jerónimo ressaltou: “Foi uma relação muito frutífera que eu tive com o MOTELx, e também ajudou um bocado a começar minha carreira como realizador”. Ele também acredita que o festival teve papel fundamental no incentivo da produção portuguesa: “Eles [MOTELx] são responsáveis pelo reavivamento do interesse pelo cinema de género em Portugal. Passados 10 anos, percebes um nível de qualidade nas curtas em competição que faz uma grande diferença, e talvez isso não aconteceria se o festival não existisse” (J. Rocha, comunicação pessoal, 6 de abril, 2022).

Por outro lado, uma relação tão próxima com um festival também pode ser dececionante: embora Jerónimo tenha ajudado a criar a identidade visual do MOTELx durante tantas edições, e figurado com destaque na programação do evento, por uma questão ética não lhe era permitido concorrer oficialmente na seção principal do festival. Todas as suas curtas-metragens sempre foram exibidas fora de competição (à exceção de *Breu* na competência de 2010).

Nesta perspetiva, o outro grande festival de cinema fantástico de Portugal (o Fantasporto) representaria uma oportunidade para que ele pudesse competir de forma neutra e ainda atingir outros públicos. Contudo isso nunca aconteceu: “Com o MOTELx tive uma relação muito franca, mas sempre fui vetado no Fantasporto. Inscrevi lá *Breu*, *Macabre*, *Dédalo* e *Arcana*, mas nunca fui selecionado e eles nem me deram resposta. O fato de eu estar associado ao MOTELx pode ter-me vetado o acesso ao Fantasporto” (J. Rocha, comunicação pessoal, 6 de abril, 2022).

Capítulo 10. O caso de Guilherme Daniel

Tal como Jerónimo Rocha, a carreira de Guilherme Daniel está visceralmente interligada ao MOTELx. O realizador não somente reconhece que começou a produzir curtas-metragens de terror a partir do surgimento da competição do festival de Lisboa, como também foi veemente: o prémio monetário é fator decretório para que ele continue produzindo.

Certamente os prémios monetários me incentivaram porque... Pronto, eu terminei a escola de cinema e decidi que, depois de sair, tentaria encontrar meu lugar no mercado de trabalho em Portugal. Mas ao mesmo tempo eu sabia que queria continuar a evoluir no meu trabalho de forma criativa, e não apenas como técnico. Tenho facilidade em escrever e arranjar meios de produção para fazer uma curta, então decidi continuar a fazê-las por conta própria, sem o apoio que havia, por exemplo, na escola de cinema. E especificamente eu comecei a fazer cinema fantástico por causa do prémio monetário que o MOTELx oferecia. Isso foi na altura que o prémio apareceu, e era o maior prémio monetário para curtas-metragens em Portugal. Isso, somado ao fato de haver pouca produção de cinema de género no país, foi o incentivo para eu começar a produzir. (G. Daniel, comunicação pessoal, 16 de fevereiro, 2022)

Não será surpresa, portanto, que o cineasta tenha se tornado no único realizador português a conquistar esta distinção em duas oportunidades e em dois anos consecutivos (2018 e 2019). Nascido na cidade de Caldas da Rainha, no distrito de Leiria, Guilherme cursou Matemática Aplicada inicialmente; após a graduação, ele decidiu ingressar na Escola Superior de Teatro e Cinema, em Lisboa. Durante os seus tempos de estudante, realizou uma curta-metragem em contexto escolar que já apresentava elementos fantásticos e o estilo que ele exploraria na sua subsequente filmografia. *O Silêncio das Sereias* (2012) narra a história de um rapaz (interpretado por Bernardo Chatillon) que vai trabalhar sozinho no farol de uma ilha. A sua rotina solitária é quebrada pela aparição de uma misteriosa rapariga (vivida por Io Sacadura Franco) que ele encontra desacordada na praia. A mulher confia ao faroleiro que

é uma sereia, embora mantenha a forma humana pela totalidade da narrativa. Lenta e praticamente silenciosa, a curta-metragem apresenta diversas referências à literatura clássica, como o episódio em que Ulisses enfrenta as sereias em *A Odisseia* (e o livro do poeta grego Homero é mostrado com destaque em duas cenas) e a citação, no título e na conclusão, de um conto póstumo de Frank Kafka, *Das Schweigen der Sirenen* (1931), no qual o autor alemão sugere: “As sereias entretanto têm uma arma ainda mais terrível que o canto: o seu silêncio”. A estreia da obra decorreu na edição 2013 do já encerrado Concurso Nacional Curtas Sadinhas, em Setúbal.

A partir de 2012, o realizador começa a trabalhar com publicidade. Paralelamente ao seu emprego oficial, também se envolve na produção, argumento e direção de fotografia de duas curtas-metragens de terror realizadas por colegas: *Maria* (2014), de Joana Viegas, e *Ermida* (2015), de Vasco Esteves. O primeiro filme enfoca situações comuns do género (há uma criança demoníaca, pactos com o diabo e canibalismo) e o segundo narra uma história de fantasmas relacionada à repressão sexual e ambientada numa fotogénica igreja abandonada em Santiago do Cacém, no distrito de Setúbal. Ambas as curtas-metragens foram autofinanciadas pelas próprias equipas e tiveram estreia no MOTELx em competição oficial em 2014 e 2015; insolitamente, foram as únicas oportunidades em que os realizadores Viegas e Esteves participaram do festival.

Guiherme, em compensação, resolveu assumir a função de realizador dos seus próximos argumentos além de escrevê-los, produzi-los e filmá-los, como fizera em *Maria* e *Ermida*. Sua primeira curta-metragem produzida especificamente para a competição do festival foi *Depois do Silêncio* (2017). Apesar de quase inteiramente autofinanciada, a obra recebeu uma pequena verba advinda do Concurso de Apoio a Curtas-metragens da Fundação GDA (Gestão dos Direitos dos Artistas), de Lisboa. A trama de *Depois do Silêncio* está ambientada numa pequena vila e numa época indeterminada – pode ser a Portugal do começo do século XX ou inclusivamente uma pequena comunidade litorânea contemporânea e anacrónica. Neste local, uma mulher (interpretada por Ágata Pinho) busca superar a morte prematura do marido (representado por Daniel Viana), cujo cadáver está sendo preparado para o velório e o sepultamento. Inesperadamente, o homem desperta e abraça a esposa. Efetua-se uma

elipse como sugestão de que o casal consumou uma relação carnal, pois quando a mãe do finado e sogra da mulher chega à casa, descobre a protagonista seminua e abraçada com o homem, uma vez mais revertido ao estágio de cadáver – numa bela e desconcertante imagem cuja composição remete à escultura *Pietà*, de Michelangelo. A trama prossegue com o homem sepultado retornando outras vezes para casa. No desfecho, a mulher decide decapitá-lo para impedir as ressurreições. Numa última imagem que evoca sentimentos contraditórios de repulsa e de tranquilidade, a protagonista lança a cabeça decepada do marido ao mar, afinal livre dos retornos daquele homem que sempre procurou controlar a sua existência, mesmo na morte.

É inquestionável que *Depois do Silêncio* é uma obra que se inscreve nos campos do fantástico e do terror: há um morto-vivo, a sugestão da prática de necrofilia, uma cena de estupro seguida do brutal assassinato da dupla de violadores, e até um momento notavelmente gráfico em que a cabeça do morto redivivo é amputada diante da câmara. Em suma, a curta-metragem retrata agressão sexual, nudez e violência. Porém ao contrário de outras produções portuguesas recentes que abordam semelhantes temas e imagens (por exemplo, *Freelancer* e *Karaoke Night*, de Francisco Lacerda), Guilherme apresentou estes elementos desconcertantes e grotescos com requinte, sem degenerar para o humor negro ou para a escatologia. Quando da exibição de *Depois do Silêncio* no Leiria Film Fest, o crítico Paulo Peralta escreveu uma resenha bastante positiva. Sem embargo, ele argumentou que a cena sangrenta da decapitação do morto-vivo, que deve ter encorajado os fãs de terror durante a exibição no MOTELx, seria “o momento mais frágil” e “talvez inapropriado” da obra, embora todo o resto da curta-metragem receba somente elogios, da “magnífica direcção de fotografia do próprio realizador” a “uma componente técnica – guarda-roupa, direcção artística, (...) – de excelência” (Peralta, 2018). Assim dizendo, se evidencia uma vez mais a maneira como alguns dos elementos do cinema fantástico (no presente caso, a violência gráfica) ainda são observados com certa aversão pela crítica portuguesa.

Concorrendo ao Prémio de Melhor Curta de Terror Portuguesa no MOTELx 2017, o filme foi derrotado por *Thursday Night*, de Gonçalo Almeida; contudo os jurados decidiram atribuir a *Depois do Silêncio* uma menção honrosa que operou como uma

motivação para o jovem realizador. Guilherme voltou ao festival no ano seguinte, e de modo ambicioso, com *A Estranha Casa na Bruma* (2018), neste caso a adaptação de uma história curta do cultuado autor norte-americano H. P. Lovecraft. Originalmente publicado no ano de 1931, o conto é sobre um homem que viaja pelo interior de Massachusetts e fica intrigado com a existência de uma casa construída à beira de um penhasco muito alto e com vista para o mar, cuja única porta se abre diretamente para a falésia – isto é, seria preciso alçar voo para entrar na casa. A adaptação conduzida por Guilherme mantém algumas características da sua curta-metragem anterior: também está ambientada em data e local ignorados, embora os personagens conversem em português. Um peregrino interpretado por Daniel Viana encontra uma cabana construída à beira de um precipício que dá para o mar e com a porta de entrada na face que dá para a falésia, como acontecia na história de Lovecraft. Ele é convidado para entrar e dividir uma refeição com o misterioso morador da casa (uma figura visualmente parecida com Jesus Cristo representada por Carlos Fartura). Num dos únicos diálogos do filme, o peregrino questiona seu anfitrião: “Se me permite... Como consegue entrar e sair se a porta dá para um abismo?”. O velho permanece em silêncio até alguém (ou alguma coisa) bater à porta. Na conclusão do filme, o peregrino decide abrir a porta que dá para a falésia. Nesse instante, a câmara fica fixa no rosto do protagonista sem permitir que o espectador veja aquilo que ele está a enxergar do outro lado da porta. Após um salto temporal de duração desconhecida, um grupo de pescadores resgata um cadáver levado pelas ondas na praia, e que se revela o desafortunado peregrino – com os olhos extirpados do crânio.

Seja pelo clima de terror ainda mais acentuado do que na curta-metragem anterior, seja pela associação com um nome popular entre fãs do género (o do autor H. P. Lovecraft), *A Estranha Casa na Bruma* conquistou o prémio de 5.000 euros daquela edição do MOTELx. A distinção ainda assegurou à obra uma breve passagem pelas salas comerciais portuguesas, porque os vencedores do festival costumavam ser exibidos antes de algum grande lançamento comercial. Isso deu uma visibilidade muito maior ao trabalho de Guilherme, segundo relatou o próprio realizador:

A diferença em termos de exposição foi brutal, então basicamente só interessa [participar do festival] se ganhares alguma coisa. Se teu filme ganhar um prémio, tens uma grande exposição. Mas se não ganhar, é um filme que volta rapidamente para a gaveta. A grande oportunidade que eu já tive foi estrear em salas comerciais em 2018. Por causa disso, naturalmente houve uma grande exposição. Mas aí está, se não tivesse ganhado os prémios, a exposição teria sido muito limitada. (G. Daniel, comunicação pessoal, 16 de fevereiro, 2022)

Com o dinheiro obtido em 2018, ele se dedicou à produção de uma nova curta-metragem, *Erva Daninha* (2019), igualmente concebida para participar da competição do MOTELx. A trama apresenta António (interpretado por Daniel Viana) e a sua esposa Ana (representada por Isabel Costa), um casal de agricultores que tenta em vão cultivar numa área de terra infértil. Certo dia, algo atende às preces do casal e eles encontram uma exótica semente escura; do grão nasce uma enorme flor negra que inicia um processo irreversível de loucura e destruição dos protagonistas. Na conclusão, numa derradeira tentativa de eliminar a ameaça vegetal, o casal decide incendiá-la: rodeiam a planta com madeira e ateam fogo. Ana se distrai por um momento para fazer uma oração de olhos fechados; ao abri-los, testemunha António queimar vivo junto com a flor gigante – a sua influência impossível de resistir.

Erva Daninha praticamente não tem diálogos e se desenvolve em poucos cenários, embora esteja repleto de imagens fascinantes e perturbadoras. Guilherme evidencia a influência da ameaça desconhecida sobre os personagens espalhando um ar de podridão que progride pelos objetos de cena e cenários, até atingir os protagonistas (uma batata podre preparada para o almoço, o protagonista a vomitar um líquido escuro, uma mancha de infiltração na parede do quarto, etc). Considerando que *A Estranha Casa na Bruma* era uma adaptação de Lovecraft, é inevitável imaginar que *Erva Daninha* também foi inspirado numa história ainda mais popular do autor: *The Colour Out of Space* (*A Cor que Caiu do Espaço*, em português), de 1927, sobre um meteorito que atinge a granja de uma família e espalha uma contaminação que envenena o solo e posteriormente os seres vivos. *The Colour Out of Space* já foi

adaptado diversas vezes para o cinema⁴⁶, contudo Guilherme esclareceu que desta vez não se baseou no conto: “Em Lovecraft, o terror é uma coisa que vem de fora, do cosmos, das profundezas, do desconhecido. Nesta curta o terror vem de dentro, do interior da personagem, e muda o mundo à sua volta”. No entanto, o realizador confirmou que pode ter havido “uma inspiração lovecraftiana não inteiramente consciente no design da planta” (G. Daniel, comunicação pessoal, 13 de julho, 2022).

Graças a *Erva Daninha*, Guilherme se tornou no único realizador português a vencer a competição do festival duas vezes. Mas a façanha inédita não bastou para atrair produtores ou distribuidores, relata ele: “Abriu-me eu não diria uma porta, mas uma janelinha muito pequena, um postigo. (...) Há algum reconhecimento em relação ao meu trabalho como realizador de filmes de género, mas é uma coisa de insistência, creio” (G. Daniel, comunicação pessoal, 16 de fevereiro, 2022).

A sua trajetória de triunfos no MOTELx foi subitamente interrompida em 2020 devido à pandemia de COVID-19. Guilherme retornou à programação apenas no ano seguinte (2021) com a sua nova curta-metragem, *Os Abismos da Alma*, em que volta a enveredar pela obra de ícones da literatura de terror. Além de, novamente, H. P. Lovecraft, a inspiração central veio do conto de 1845 *The Facts in the Case of M. Valdemar* (*O Caso do Sr. Valdemar*, em português), de Edgar Allan Poe. No texto original, o narrador da história decide hipnotizar o seu amigo moribundo Ernest Valdemar para poder acompanhar os efeitos da hipnose no leito de morte. Em transe, Valdemar é mantido num estado hipnótico pelos próximos meses e segue respondendo perguntas com voz inexpressiva, ainda que não apresente sinais vitais. Sete meses depois, o morto-vivo implora para acordar. Quando o narrador o desperta do transe hipnótico, o corpo do homem se decompõe rapidamente, resumindo em poucos segundos o tempo que o cadáver ficou preso entre a vida e a morte.

⁴⁶ Entre as diversas adaptações cinematográficas desta história de Lovecraft, figura o filme homônimo *Color Out of Space*, realizado por Richard Stanley e que coincidentemente fez sua estreia nos cinemas mundiais no mesmo ano de 2019. Uma coprodução Estados Unidos, Malásia e Portugal, a obra foi inteiramente filmada em território português, com locações em Sintra e Lisboa, mas foi estrelada por reconhecidos atores estrangeiros como Nicolas Cage.

Em *Os Abismos da Alma*, a figura do narrador do conto de Poe é desmembrada num casal de irmãos (representados por Ana Vilela da Costa e Nuno Nolasco) que decide realizar um experimento similar com hipnose diante da morte iminente do seu pai (interpretado por Carlos Fartura). A curta-metragem começa a se distanciar do argumento de Poe, e dialogar mais vividamente com a obra de Lovecraft, no momento em que a filha passa a ter estranhas experiências místicas. Nos seus sonhos, a rapariga se encontra com o espírito do pai no que parece uma espécie de limbo (filmado em preto-e-branco e à beira do mar). No desfecho, os irmãos concordam em despertar o falecido do transe e *Os Abismos da Alma* volta a dialogar com Poe – inclusive também encerra com um cadáver putrefato sobre a cama. Embora mantenha as características e o estilo das curtas-metragens anteriores do realizador (é perceptível a maturidade na composição dos quadros e um cuidado ainda maior com cenários e direção de arte), desta vez Guilherme não conquistou o prémio de melhor curta.⁴⁷

Quando exploradas no conjunto, as curtas-metragens de Guilherme Daniel transparecem um dedicado trabalho de autoria. Não apenas porque o realizador cuida, quase obsessivamente, de todos os aspetos dos filmes que dirigiu (realização, argumento, coprodução e direção de fotografia), e não apenas porque costuma trabalhar com a mesma equipa (repetem-se, nos créditos, o nome de Raquel Santos como coprodutora e diretora de arte, e do ator Daniel Viana no elenco de quase todos os filmes). Vistos em sequência, tanto as obras que ele realizou quanto as duas curtas-metragens que apenas escreveu e produziu (*Maria* e *Ermida*) apresentam semelhantes elementos temáticos: a ambientação numa Portugal de antigamente (vilarejos pequenos e esquecidos, uma atemporalidade que parece ter parado no passado), imagens e referências religiosas e a presença frequente do mar e do oceano, às vezes como elemento central das histórias (principalmente em *A Estranha Casa na Bruma*). Questionado sobre isso, Guilherme explicou o seu fascínio pelos três temas:

São elementos que me interessam explorar, que me cativam ou perturbam. (...)
Acho que colocando uma história no “antigamente”, no “tempo dos avós”,

⁴⁷ Foi Luís Costa quem venceu o MOTELx 2021 com a sua curta-metragem “O Nosso Reino”.

torna-se mais fácil aceitar a existência do sobrenatural, do fantasmagórico, do místico. Porque estes elementos de folclore (bruxas, assombrações, vampirismo...) imediatamente nos remetem para um tempo passado, pela origem nos contos populares ou na literatura gótica. E porque no presente estas atmosferas são mais difíceis de criar, porque as personagens teriam acesso a comunicação e a informação de uma maneira que não tinham no passado. E o mesmo vai em relação ao meio rural, sendo que aí há mais uma vantagem, o de permitir trabalhar uma época que não é bem definida. (...) Relativamente à religiosidade, é claramente um tema que me interessa. Cresci num contexto cristão, que comecei a questionar no final da minha adolescência, mas que ficou muito gravado em mim. Interessa-me continuar a questionar e a reflectir sobre o contexto de Deus e do Divino, a sua representação, e a própria crença. (...) Portugal tem uma relação muito forte com o mar, e isso está presente nos contos tradicionais, na história, na poesia. Eu próprio sempre vivi perto do mar e sou fascinado por ele. (G. Daniel, comunicação pessoal, 13 de julho, 2022)

Além da repetição de temas caros a ele, todos os filmes se desenvolvem com o mesmo ritmo lento, usando *takes* mais longos contrariamente a cortes rápidos e poucos diálogos, aproveitando os silêncios e a trilha sonora para criar um clima de medo e de estranhamento. As suas histórias recorrem menos à violência explícita, à profanação do corpo e ao grotesco (embora tais elementos existam) e estão direcionadas ao drama e aos conflitos internos de personagens forçados a encarar uma situação que não compreendem. Neste aspeto, os seus filmes remetem ao que críticos e cinéfilos têm identificado, recentemente, como *elevated horror* (*terror elevado*, em português) ou pós-terror: filmes mais “sombriamente contemplativos e imersivos do que assustadores”⁴⁸ (Bradley, 2019). Embora tais histórias mais lentas e contemplativas de terror psicológico sempre tenham existido, alguns filmes recentes que chegam às salas comerciais, como *A Bruxa* (2015, dirigido por Robert Eggers) ou *Hereditário* e

⁴⁸ Tradução nossa. No original: “...more darkly contemplative and immersive than scary”.

Midsommar (2018 e 2019, ambos de Ari Aster⁴⁹), passaram a receber tal categorização para separá-los de obras mais convencionais associadas ao excesso de sangue ou de efeitos especiais. Por conseguinte, o referido pós-terror acaba por atrair aqueles cinéfilos que não gostam de um terror mais gráfico. Sobre esta característica mais contemplativa da sua filmografia, Guilherme justificou: “Não gosto de fazer o susto pelo susto. Faz mais sentido para mim trabalhar atmosferas que estejam ligadas às personagens. Ou mesmo em relação ao *gore*, é muito divertido, mas acho que só deve ser aplicado nos momentos certos (G. Daniel, comunicação pessoal, 13 de julho, 2022). Mas considerando que o rótulo *elevated horror* hoje também é uma tendência comercial, pelo menos hipoteticamente o realizador português teria alguma vantagem sobre realizadores como Fernando Alle e Jerónimo Rocha: por serem mais dramáticos e introspectivos, os seus filmes de terror poderiam ser incorporados mais facilmente na programação de festivais generalistas que ainda se mantêm apreensivos em relação ao cinema fantástico. Indagado sobre isso – se a abordagem mais contemplativa na sua obra também é uma tentativa de se fazer notar por curadores de festivais, críticos ou cinéfilos com ojeriza ao terror convencional –, Guilherme negou: “Faço os filmes desta forma porque é o que me faz sentido em termos de meio de expressão, não para tentar ganhar mais espaço em festivais. (...) Se para o filme é bom ter ambiência, ou elementos do fantástico, ou representação de violência, não gosto de estar a pensar se devia fazer de outra maneira só porque os festivais não vão gostar”. Afirmou, ainda, que a ênfase num terror mais lento pode atuar de maneira inversa: “Eles são demasiado introspectivos para festivais de cinema de género, mas ao mesmo tempo têm demasiados elementos ligados ao terror para serem levados a sério por muitos dos festivais generalistas” (G. Daniel, comunicação pessoal, 13 de julho, 2022).

Embora as quatro curtas-metragens que Guilherme realizou a partir de 2017 tenham sido exibidas em eventos sem foco no cinema fantástico (como o Leiria Film Fest, o Caminhos do Cinema Português e o FEST – Festival Novos Realizadores, Novo Cinema),

⁴⁹ Por coincidência, o realizador nova-iorquino Ari Aster esteve em Lisboa em 2019 como um dos convidados de honra da edição do MOTELx daquele ano.

ele acredita que o grande desafio para quem faz cinema fantástico em Portugal é vencer o preconceito das curadorias destes outros eventos:

Festivais generalistas, pelo menos os maiores, como o IndieLisboa e o Curtas Vila do Conde, ainda têm muita dificuldade em olhar para um filme que tenha elementos fantásticos ou de terror, e pensar que este filme também pode ter elementos de expressão artística, de identidade autoral, que são muito válidos. Isso me entristece muito. Gostaria que houvesse mais abertura dos festivais generalistas para filmes com elementos fantásticos (...), a maioria não consegue olhar para um filme pra lá da capa, do rótulo. (G. Daniel, comunicação pessoal, 16 de fevereiro, 2022)

Relativamente aos dois festivais portugueses de cinema fantástico, Guilherme conta que desistiu de participar do Fantasporto ainda em 2013, quando ele enviou *O Silêncio das Sereias* para o evento e não obteve seleção. A partir de 2014, ele passa a figurar com assiduidade no programa do MOTELx. “Entre os dois festivais, o MOTELx já me acolheu várias vezes. É um festival onde me sinto muito em casa e gosto muito do ambiente. O MOTELx tem vindo a crescer muito desde que apareceu, enquanto o Fantasporto, apesar de ter muitos anos, está numa fase um bocado... decrépita, digamos” (G. Daniel, comunicação pessoal, 16 de fevereiro, 2022). Foram, no total, quatro curtas-metragens⁵⁰ exibidas no MOTELx (em 2017, 2018, 2019 e 2021), sempre na competição oficial, e ele ainda figurou no programa do festival com as duas obras que escreveu e produziu para outros realizadores (*Maria* e *Ermida* em 2014 e 2015).

Outrossim, Guilherme Daniel é um outro caso de jovem cineasta que surgiu graças a uma configuração especial de condições relacionadas aos festivais de cinema fantástico de Portugal, sendo a principal delas o prémio monetário oferecido pelo MOTELx – e que pretende seguir competindo no certame do festival lisboeta com a ambição de conquistá-lo pela terceira vez.

⁵⁰ Além de Guilherme Daniel, outros 11 realizadores tiveram quatro filmes no MOTELx, no Fantasporto ou em ambos entre 2002-2022: Cláudio Sá, Filipe Martins, Francisco Lança, José Miguel Ribeiro, Manuel Mozos, Nuno Rocha, Pedro Brito, Pedro Lino, Pedro Martins, Rodrigo Areias e Solveigh Nordlund.

Considerações finais

Quando analisámos o impacto que os festivais portugueses de cinema fantástico têm no aumento da produção desta categoria de filmes no país, é natural que nos perguntemos: existem mais produções de cinema fantástico em Portugal por causa destes festivais, ou existem festivais por causa deste aumento na produção de cinema fantástico? O objetivo principal deste estudo foi o de explorar se tais eventos exerceram determinada influência sobre a quantidade de títulos fantásticos realizados em Portugal nos últimos vinte anos. Considerando que o país teve uma produção incipiente ao longo de quase um século, procurámos demonstrar que, embora diversos outros fatores possam ser enumerados para justificar o crescimento na produção contemporânea – por exemplo, a democratização da tecnologia, o aumento na oferta de cursos relacionados à produção audiovisual nas universidades portuguesas, as mudanças de hábitos trazidas com a *internet*, etc –, a existência de dois grandes eventos dedicados ao fantástico (em razão do surgimento do MOTELx em Lisboa no ano de 2007) são fatores determinantes para que mais curtas (principalmente) e longas-metragens sejam realizadas todos os anos. Lembrámos que este fenómeno se verifica mesmo que a maioria desta produção posteriormente não consiga encontrar espaços de distribuição e ecrãs de exibição para além dos festivais temáticos.

O cinema sempre foi uma indústria e, consequentemente, uma indústria criativa. Porém o papel dos festivais de cinema como indústrias criativas é um tópico ainda pouco estudado. Existem investigações sobre a relação entre os festivais e a sua audiência, mas uma quantidade menos representativa de artigos a examinar estes eventos como uma parte integrante da moderna indústria cinematográfica. Na sua tese de doutoramento sobre a conexão entre os festivais de cinema e os apreciadores de determinados temas e géneros (identificados como “fãs”), João Pedro Fleck (2013) destacou: “Atualmente, devido às novas formas de produção cinematográfica, o número de filmes produzidos é muito alto (...) e apenas uma pequena fração destes será exibido em uma sala de cinema. Portanto, os festivais acabam se tornando um novo canal de distribuição na cadeia cinematográfica” (p. 84-85).

Da mesma forma, inexistem suficientes dados sobre o público de cinema comercial em Portugal. Contudo, no ano de 2015, um grupo especializado em estudos de mercado realizou inquéritos para analisar o comportamento e os consumos dos espetadores do país. Embora o número total de entrevistados não tenha sido divulgado, o estudo concluiu que a maior parte dos portugueses paga bilhetes nas salas de cinema para ver filmes de ação (59,2%) ou cómicos (58,3%), enquanto os géneros cinematográficos supostamente menos apreciados são os documentários (7,5%) e os filmes de terror e de fantasia, de acordo com 14,6% e 16,3% dos entrevistados respetivamente (“Cinema: Quais os géneros preferidos dos portugueses?”, 2015).

Neste cenário, os festivais integralmente dedicados à produção de cinema fantástico atuam como espaços importantes para que os apreciadores e os realizadores que se dedicam ao terror e à fantasia possam encontrar espaços de exibição e algum incentivo para seguirem produzindo. Durante o MOTELx deste ano, na exibição do dia 11 de setembro dedicada às obras locais que disputavam o Prémio de Melhor Curta-metragem Portuguesa, os seis realizadores presentes – todos eles jovens cineastas entre 20 e 40 anos – foram questionados por um representante do festival se tinham originalmente produzido as suas curtas-metragens com a intenção de concorrer ao prémio monetário do MOTELx; metade dos cineastas presentes confirmou que foi este o principal motivo para eles terem filmado suas produções de terror.⁵¹

Em declaração de 1993, o cineasta e dramaturgo Jorge Silva Melo afirmou: “O cinema português não existe. É essa a sua singularidade, ele pára e recomeça em cada filme, como se nada tivesse sido aprendido da experiência ou da vida anterior daqueles que o fazem” (Melo, 1993, *apud* Guerreiro, 2010, p. 34). Três décadas depois, pelo menos o cinema fantástico português existe, sim, com uma produção constante, festivais temáticos e novos realizadores já com uma variada filmografia.

Esta dissertação teve duas partes distintas. A primeira metade buscou apresentar e categorizar o que se fez e se faz em termos de terror e fantástico no cinema português,

⁵¹ Entre os doze títulos portugueses participantes do certame, o vencedor da edição 2022 do MOTELx foi *Vórtice*, do realizador Guilherme Branquinho.

uma vez que o tema ainda não foi suficientemente estudado – e somente nos últimos vinte anos começou a ser redescoberto por historiadores, investigadores e cinéfilos. Confirmámos que, ao longo do século XX, o cinema português teve algumas produções dispersas que se encaixam numa definição de terror ainda que os seus realizadores tenham recusado o rótulo; talvez não seja uma manifestação *pura*, pois muitas vezes os elementos fantásticos se manifestam em tramas que enveredam por outros géneros, majoritariamente o melodrama. Ainda que de forma não-sistemática, esporádica e nem sempre expressiva, portanto, estes elementos são identificáveis nos primeiros cem anos do cinema português. E apesar das dificuldades históricas de se criar uma indústria com bases sólidas e uma produção constante de longas-metragens, a partir de 2003 o cinema de terror se torna mais frequente em Portugal graças ao incentivo essencial dos festivais Fantasporto e MOTELx.

Na segunda metade, buscámos demonstrar como o surgimento de ambos os eventos foi essencial para que jovens realizadores que cresceram a cultuar o cinema fantástico estrangeiro se sentissem representados e comesçassem (ou continuassem) a produzir filmes de género em Portugal, agora com o alento de saber que teriam um espaço para exibí-los. O fato de o MOTELx oferecer um prémio monetário em competência anual foi essencial no incentivo e promoção de novos títulos, conforme nossos casos de estudo demonstraram, mas uma seleção no Fantasporto e a divulgação resultante são igualmente válidas para jovens realizadores que estão iniciando as suas carreiras.

Este estudo contribui ao reunir elementos que ajudam a confirmar que os festivais portugueses de cinema fantástico foram fator preponderante no aumento da produção recente. Não obstante, a nossa sondagem e análise de dados revelou outras questões intrigantes que buscámos aprofundar, ou pelo menos publicizar como referência para outros investigadores que por ventura estudem o mesmo tema no futuro. Por exemplo, a relação desproporcional entre os realizadores que participam uma única vez dos festivais e aqueles que persistem e figuram com mais frequência em mais de uma edição dos eventos. Também identificámos que os realizadores de curtas-metragens produzidas no âmbito de universidades e escolas que tenham sido eventualmente selecionados para o Fantasporto ou para o MOTELx raramente voltam

a figurar na programação destes eventos. Tentámos ponderar possíveis causas por trás destes diferentes aspetos, porém são casos que exigem um estudo mais aprofundado.

Embora este trabalho tenha mantido o foco sobre os eventos de Lisboa e do Porto – por serem os maiores e os mais aclamados mundialmente –, a produção local de cinema fantástico também vem conquistando espaços eventuais nos festivais generalistas, gradativamente superando o preconceito que ainda subsiste por géneros cinematográficos como o terror. Também existem alguns novos eventos regionais, que começaram a ser promovidos na última década, exclusivamente dedicados ao cinema fantástico (porventura para aproveitar o comprovado aumento na produção de filmes). Sem a mesma repercussão ou espaço de média conquistados pelo Fantasporto e pelo MOTELx, estes pequenos festivais são igualmente importantes por descentralizar a cultura do fantástico e estão criando, à sua maneira, novos realizadores provenientes de determinadas comunidades. É o caso do Gardunha Fest, realizado na Serra da Gardunha, no centro do país, desde 2014 (a edição mais recente aconteceu em agosto de 2022). Embora também exhiba títulos que passaram pelo Fantasporto e pelo MOTELx, o festival incentiva a produção local e oferece prémios de 400 euros para as curtas-metragens vencedoras. Do mesmo modo, o Madeira Fantastic FilmFest, na Ilha da Madeira, já teve seis edições até o momento (a primeira no ano de 2017 e a mais recente em março de 2022). E há alguns anos o Fórum Fantástico de Lisboa, um evento que é promovido desde 2005 para divulgar a literatura fantástica de produção local, passou a exhibir curtas e longas-metragens portuguesas. Houve ainda o festival Área de Contenção, que foi realizado durante apenas dois anos (2014 e 2015) no Centro Cultural do Cartaxo, em Santarém.

Além de levar a outras comunidades, distantes dos grandes centros, alguns filmes que tiveram estreia no Fantasporto e no MOTELx (entre eles, os trabalhos de Guilherme Daniel, Francisco Lacerda e Jerónimo Rocha analisados nesta dissertação), os festivais mencionados atuam como um raro espaço de exibição para produções mais amadoras que foram ignoradas por um motivo ou outro nos dois principais eventos do país. Portanto eles abrem espaço e incentivam uma produção local e periférica que, de outro modo, jamais seria vista, talvez sequer realizada. Podemos confirmar esta

afirmação numa breve exploração dos números do Madeira Fantastic FilmFest: nas suas seis edições, entre 2017 e 2022, o festival exibiu um total de duas longas e 35 curtas-metragens portuguesas. As duas longas-metragens foram *Mar Infinito* (2021), de Carlos Amaral, um filme de ficção científica, e *Mysteria e o Feitiço da Aldeia* (2019), de João Morais Inácio, uma aventura de fantasia com monstros, bruxas e princesas. Nenhum dos dois títulos teve exibição no MOTELx ou no Fantasporto, e apenas o primeiro chegou às salas comerciais depois da exibição na Ilha da Madeira. Entre as curtas-metragens exibidas pelo festival, dez títulos permaneceram inéditos nos eventos do Porto e de Lisboa. O curioso é que o Madeira Fantastic FilmFest já conseguiu incentivar o surgimento de um pequeno núcleo de produção comunitária ao atribuir um prémio à melhor curta-metragem rodada na ilha. Até o momento, figuraram no programa do festival nove curtas-metragens madeirenses, e apenas uma delas (*Fiddler*, realizada por Pedro Melo) conseguiu sair das fronteiras da ilha e adentrar também o programa do Fantasporto na sua edição de 2019.

Além de incentivadores da produção portuguesa, os festivais dedicados ao cinema fantástico, por maiores ou menores dimensões que apresentem, colaboram na criação de nichos de mercado e de núcleos regionais e/ou comunitários de realizadores. Todavia, este aumento na produção verificado nos últimos vinte anos de Fantasporto e MOTELx, e analisado ao longo desta dissertação, ainda não foi capaz de originar algo próximo de um sistema industrial de produção cinematográfica (ou pelo menos constante), de garantir uma distribuição mais ampla nas salas comerciais, ou mesmo de criar grandes tendências de mercado ou fenómenos comerciais que indiquem a outros realizadores um caminho a seguir. As poucas longas-metragens que conseguem sair do circuito de festivais e ganhar algum espaço nas salas de cinema do país permanecem pouco tempo em cartaz e, com raras exceções, são ignoradas pela maior parcela do público e da crítica. Esses contratempos motivam uma descontinuidade das experiências com géneros como o terror e a ficção científica: quando um filme como *Mutant Blast* não consegue encontrar a sua audiência nas salas comerciais, e o seu realizador começa a questionar o que irá fazer a seguir, outros jovens cineastas decidem evitar trilhar este mesmo caminho com receio de um destino semelhante.

Ressalte-se, contudo, que isso não significa que os realizadores interessados em fazer cinema fantástico estão fadados a desistir; pelo contrário, identificámos que alguns nomes se repetem nos programas dos festivais de 2002 até agora, algo que enseja uma presença significativa do terror e do fantástico no cinema português. O fato de o tema ainda não ter sido devida e amplamente investigado acaba por criar uma falsa ideia de que “nunca houve” ou que “há muito poucas experiências” (termos frequentes em artigos e notícias sobre o tema) com cinema de género em Portugal, algo incorreto quando identificámos um número crescente de longas e maior ainda de curtas-metragens fantásticos nos últimos vinte anos.

Consequentemente, ademais de sugerir esta correlação entre o aumento na produção e a existência dos festivais, encerrámos esta dissertação ressaltando algumas questões que nos parecem impreteríveis. A primeira é a necessidade de (re)avaliar, de maneira mais aperfeiçoada, a produção portuguesa de terror, ficção científica e fantasia. Apesar de já existirem poucos, porém relevantes estudos direcionados aos filmes de longa-metragem, também há centenas de curtas-metragens por serem revisitadas, catalogadas e descobertas. São muitas e conhecidas as dificuldades de visionar e distribuir estes títulos, considerando que um número muito pequeno de longas, menor ainda de curtas-metragens, recebeu edições em *home video* (fita cassete, DVD, Blu-ray) ou foi adicionado a alguma plataforma de *streaming*, limitando o acesso às obras. Salientámos que a situação da conservação e preservação dos filmes é particularmente preocupante no âmbito da produção digital: como as obras não mais existem em formato físico (película), há realizadores que perderam as cópias de uma curta-metragem produzida há quinze ou vinte anos em decorrência de uma avaria no computador ou no disco externo onde estes arquivos digitais estavam armazenados.

A nova plataforma de *streaming* portuguesa FilmTwist, lançada em 12 de abril de 2022 e integralmente dedicada ao cinema fantástico, surge como uma tentativa de tornar a produção local mais acessível. Entre uma maioria de títulos estrangeiros, foi disponibilizada uma categoria chamada “MOTELx” abrangendo, neste momento, 17 curtas-metragens portuguesas que foram exibidas no festival. O fundador da FilmTwist é Diogo Bivar, um profissional que já trabalhou como consultor para distribuidoras de

cinema em Portugal. Questionado se este mercado ainda é pouco explorado no país, ele respondeu: “É verdade que festivais como o MOTELx, eventos como a Comic Con, ou até os grandes *streamers*, têm contribuindo bastante para dinamizar essa cultura, mas ainda há uma grande lacuna quando vemos que há centenas de filmes independentes da última década, particularmente dos géneros de terror e thriller, que nunca foram lançados comercialmente em Portugal” (Bivar in Durães, 2022). Se a plataforma conseguir alcançar o seu público, não haverá falta de material nacional para exibição, a julgar pelos números de longas e curtas-metragens produzidas nos últimos vinte anos dentro dos géneros sugeridos pelo idealizador do serviço. Contrariamente ao que se imaginava e propagava, a quantidade de edições do Fantasporto e do MOTELx evidenciam que é falsa a afirmação de que não existe cinema fantástico em Portugal, ou que este é um fenómeno muito raro.

O sucesso destes festivais pode, mais à frente, engendrar inclusive uma reavaliação dessas alegações, conforme defende Francesco Di Chiara (2011):

Um festival de cinema tem o poder de forçar os historiadores do cinema a mudar a sua perspetiva sobre um fenómeno que já foi totalmente descrito por uma tradição historiográfica anterior, levando novas gerações de estudiosos a reconsiderar a sua própria metodologia. Ao apresentar pela primeira vez uma retrospectiva completa de um determinado *corpus* fílmico, por exemplo, (...) um festival de cinema pode lançar uma nova luz sobre um tema já estabelecido, levantando novas questões ou talvez catalisando um processo de renovação já presente na comunidade de historiadores. Além disso, ao gerar novas seções ou competições, um festival de cinema é capaz de forçar os historiadores do cinema a mudar a sua perspetiva em relação à produção contemporânea, ou mesmo a abandonar alguns grampos historiográficos tradicionais (...) em favor de novos.⁵² (p. 135)

⁵² Tradução nossa. No original: “A film festival has the power to force film historians to change their perspective about a phenomenon that has already been fully described by a previous historiographical tradition, pushing new generations of scholars to reconsider their own methodology. By presenting a full retrospective of a given film corpus for the first time, for instance, (...) a film festival can shed new light

No caso de os festivais mencionados efetivamente incentivarem uma reavaliação de tradições historiográficas anteriores, deparámo-nos com a segunda grande questão trazida por esta dissertação: a necessidade de seguir escrevendo ou reescrevendo a história da produção de cinema fantástico (ou “de género”) em Portugal. Porque se já existem dissertações e autores esquadrinhando o passado do cinema português com a intenção de validar o que é e o que não é fantástico, a produção mais recente, esta que estreou nos últimos vinte anos ou até menos, ainda necessita ser adequadamente registada e interpretada. Neste momento, faltam dados mais objetivos sobre os realizadores – em particular aqueles que filmaram poucas obras, ou uma única, e logo a seguir mudaram completamente de carreira –, fichas técnicas completas e sinopses mais acuradas, que assegurem a futuros investigadores e historiadores as melhores condições para discernir o que é filme de terror e o que é video-arte ou curta-metragem experimental. Observem que considerámos, na presente dissertação, apenas as produções que foram exibidas a partir de 2002 no Fantasporto e no MOTELx, e não obstante são centenas de títulos.

Urge, na nossa opinião, criar um banco de dados que compile todas estas informações que fomos obrigados a recuperar de vinte anos de catálogos e *websites* de festivais, ocasionalmente de artigos e resenhas em blogues e plataformas de notícias que nem estão mais em linha. Somente assim poderá ser escrita, de fato, uma história do cinema fantástico em Portugal. Uma história que poderá reafirmar, com mais justiça, a contribuição imprescindível do Fantasporto e do MOTELx no que tange a uma produção contemporânea – produção esta que tantos investigadores e críticos infelizmente ainda consideram irrelevante.

on an already established topic, raising new questions or perhaps catalyzing a renewal process already present within the community of historians. Moreover, by spawning new sections or competitions a film festival is able to force film historians to change their perspective towards contemporary production, or even to abandon some traditional historiographical staples (...) in favour of new ones.”

Referências Bibliográficas

1907 – *O Rapto de uma Actriz*. (2007). Centro Virtual Camões - Camões IP. [Acesso em 11 outubro 2021]. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/cinema/mudos/mud001.html>

1911 – *Os Crimes de Diogo Alves*. (2007). Centro Virtual Camões - Camões IP. [Acesso em 11 outubro 2021]. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/cinema/mudos/mud003.html>

1981–1999: *Os filmes, os premiados e os convidados das 19 edições anteriores do Fantasporto*. (2000). Fantasporto via Arquivo.pt. [Acesso em 13 janeiro 2022]. Disponível em: <https://arquivo.pt/wayback/19981202111404/www.caleida.pt:80/fantasporto/>

Agência Lusa. (2003, 26 de janeiro). “I’ll See You in My Dreams” é o primeiro filme português com zombies. *Público*. [Acesso em 11 novembro 2021]. Disponível em: <https://www.publico.pt/2003/01/29/culturaipsilon/noticia/ill-see-you-in-my-dreams-e-o-primeiro-filme-portugues-com-zombies-276887>

_____ (2008, 5 de janeiro). “Floripes” rodado em Olhão esgota salas algarvias há mais de 15 dias. *RTP Notícias*. [Acesso em 30 junho 2022]. Disponível em: https://www.rtp.pt/noticias/cultura/floripes-rodado-em-olhao-esgota-salas-algarvias-ha-mais-de-15-dias_n163820

_____ (2012, 9 de agosto). Associação desafia população a fazer filmes sobre histórias paranormais da Gardunha. *Público* via Arquivo.pt. [Acesso em 23 agosto 2022]. Disponível em: <https://arquivo.pt/wayback/20150513224723/http://p3.publico.pt/cultura/filmes/4117/associacao-desafia-populacao-fazer-filmes-sobre-historias-paranormais-da-gardunh>

_____ (2013, 2 de março). Homenagem a António de Macedo é “regresso às origens” do Fantasporto. *SIC Notícias*. [Acesso em 19 agosto 2022]. Disponível em: <https://sicnoticias.pt/cultura/2013-03-02-homenagem-a-antonio-de-macedo-e-regresso-as-origens-do-fantasporto>

_____ (2017, 28 de julho). Cinema de António de Macedo em retrospectiva no Festival de Sitges em Espanha. *RTP Notícias*. [Acesso em 19 agosto 2022]. Disponível em: https://www.rtp.pt/noticias/cultura/cinema-de-antonio-de-macedo-em-retrospectiva-no-festival-de-sitges-em-espanha_n1017639

Ainda é Fantástico? (2003, 21 de fevereiro). *Público*. [Acesso em 19 agosto 2022]. Disponível em: <https://www.publico.pt/2003/02/21/culturaipsilon/noticia/ainda-e-fantastico-281334>

Alexander, H., & Blakely, R. (2014, 12 de setembro). The triumph of digital will be the death of many movies. *The New Republic*. [Acesso em 29 agosto 2022]. Disponível em: <https://newrepublic.com/article/119431/how-digital-cinema-took-over-35mm-film>

Areal, L. (2011). *Cinema Português: Um País Imaginado Vol. 1 – Antes de 1974*. Lisboa: Edições 70.

Arnzen, M. A. (1994). Who's laughing now? The postmodern Splatter Film. *Journal of Popular Film and Television*, 21(4), 176-184. [Acesso em 13 agosto 2022]. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/01956051.1994.9943985>

Barros, E. (2016, 29 de outubro). "É como se o António de Macedo tivesse ficado invisível". *Observador*. [Acesso em 3 agosto 2022]. Disponível em: <https://observador.pt/2016/10/29/e-como-se-o-antonio-de-macedo-tivesse-ficado-invisivel/>

Basso, R. (2016, 14 de abril). The 10 best filmmakers who still shoot in film. *Taste of Cinema*. [Acesso em 3 setembro 2022]. Disponível em: <https://www.tasteofcinema.com/2016/the-10-best-filmmakers-who-still-shoot-in-film/>

Bradley, L. (2019, 17 de dezembro). This was the decade horror got "elevated". *Vanity Fair*. [Acesso em 3 agosto 2022]. Disponível em: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2019/12/rise-of-elevated-horror-decade-2010s>

Brandão, H. (2013). Morte de um Mito: "Floripes", de Miguel Gonçalves Mendes. In A. Pereira and T. Cardoso e Cunha (Eds.), *Geração Invisível: Os Novos Cineastas Portugueses*. Covilhã: Livros LabCom, pp.191-216. [Acesso em 6 agosto 2021]. Disponível em: http://www.labcom.ubi.pt/ficheiros/2013061-9201306_acatpereir_titocc_osnovoscineastas.pdf

Burgess, D. (2020). Capturing Film Festival Buzz: The Methodological Dilemma of Measuring Symbolic Value. *NECSUS*, 9(2), 225-247. [Acesso em 2 março 2022]. Disponível em: <https://necsus-ejms.org/capturing-film-festival-buzz-the-methodological-dilemma-of-measuring-symbolic-value/>

Camões, L. (1921). *Os Lusíadas* (1ª ed./fac-símile). Lisboa: Tipografia da Biblioteca Nacional.

Cardin, M. (2017). *Horror Literature Through History: An Encyclopedia of the Stories That Speak To Our Deepest Fears [2 volumes]*. Santa Barbara: ABC-CLIO.

Carniel, J. C., & Pavanelo, L. M. (2018). "O Cerro dos Enforcados" (1954), de Fernando Garcia: Um filme fantástico? *Abusões*, 6(6), 72-99. [Acesso em 13 agosto 2021]. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/abusoes.2018.32717>

Carroll, N. (1999). Film, Emotion, and Genre. In C. Plantinga & G. M. Smith (Eds.), *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion* (pp. 21-47). Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Carvalho, M. (2013, 5 de setembro). Fantasporto - O thriller financeiro. *Visão via Arquivo.pt*. [Acesso em 26 agosto 2022]. Disponível em: <https://arquivo.pt/wayback/20131002073303/http://visao.sapo.pt/fantasporto-o-thriller-financeiro=f747939>

Carvalho, N. (2007, 5 de setembro). Filmes de terror assombram Cinema São Jorge até domingo. *Diário de Notícias via Arquivo.pt*. [Acesso em 12 maio 2022]. Disponível em: [https://arquivo.pt/wayback/20070909130506/http://dn.sapo.pt/2007/09/05/artes/filmes terror assombram cinema jorge.html](https://arquivo.pt/wayback/20070909130506/http://dn.sapo.pt/2007/09/05/artes/filmes%20terror%20assombram%20cinema%20jorge.html)

Cassidy, K. (2004, 1º de dezembro). What is HDV? *Videomaker*. [Acesso em 29 agosto 2022]. Disponível em: <https://www.videomaker.com/article/10618-what-is-hdv/>

Cinema: Quais os géneros preferidos dos portugueses? (2015, 5 de novembro). *O Jornal Económico*. [Acesso em 23 agosto 2022]. Disponível em: <https://jornal.economico.pt/noticias/cinema-quais-os-gereros-preferidos-dos-portugueses-40153>

Cinematheca faz retrospectiva de Antonio de Macedo. (2012, 19 de junho). *Correio da Manhã*. [Acesso em 20 agosto 2022]. Disponível em: <https://www.cmjornal.pt/cultura/detalhe/cinematheca-faz-retrospectiva-de-antonio-de-macedo>

Cruz, V. (2002, 9 de fevereiro). Os dias do Fantas. *Expresso via Arquivo.pt*. [Acesso em 12 maio 2022]. Disponível em: https://arquivo.pt/wayback/20020225075622/http://semanal.expresso.pt/cartaz/artigos/interior.asp?edicao=1528&id_artigo=ES49742

Dale, M. (2011, 6 de março). Fantasporto captivated by “Two eyes”. *Variety*. [Acesso em 29 agosto 2022]. Disponível em: <https://variety.com/2011/biz/news/fantasporto-captivated-by-two-eyes-1118033400/>

De Valck, M., Kredell, B., & Loist, S. (2016). *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*. Milton Park: Routledge.

Di Chiara, F. (2011). "Film Festival/Film History: The impact of film festivals on cinema historiography – Il Cinema Ritrovato and beyond. In V. Re (Ed.), *Cinémas: Revue d'études Cinématographiques/Journal of Film Studies* 21(2-3), 131-151.

Durães, P. (2022, 9 de maio). “A expetativa é atingir os 3.500 subscritores no final do primeiro ano”. *Meios & Publicidade*. [Acesso em 2 setembro 2022]. Disponível em: <https://www.meiosepublicidade.pt/2022/05/a-expetativa-e-atingir-os-3-500-subscritores-no-final-do-primeiro-ano/>

Estados Gerais: “O cinema em Portugal é uma arte burguesa, para não dizer aristocrática”. (2018, abril 17). *À Pala de Walsh*. [Acesso em 13 maio 2022]. Disponível em: <https://www.apaladewalsh.com/2018/04/estados-gerais-o-cinema-em-portugal-e-uma-arte-burguesa-para-nao-dizer-aristocratica/>

Fantas: Take 32. (2012, 1º de março). *Visão*. [Acesso em 29 agosto 2022]. Disponível em: <https://visao.sapo.pt/visaose7e/2012-03-01-fantas-take-32f649710/>

Fantasporto Parte II. (2001, 4 de março). *Blog Cafeína* via Arquivo.pt. [Acesso em 29 agosto 2022]. Disponível em: <https://arquivo.pt/wayback/20050722161845/www.cafeina.org/artigos/135>

Farinha, R. (2018, 8 de agosto). “Amor Amor”: o filme português que custou 309€ por espectador ao Estado. *New in Setúbal*. [Acesso em 3 agosto 2022]. Disponível em: <https://newinsetubal.nit.pt/cultura/amor-amor-o-filme-portugues-que-custou-309e-por-espectador-ao-estado/>

Filmes Perdidos Portugueses: O Rapto de uma Actriz (1907, Lino Ferreira). (2018, 18 de janeiro). *Síndrome do Vinagre*. [Acesso em 7 agosto 2021]. Disponível em: <https://sindromadovinagre.blogspot.com/2018/01/filmes-perdidos-portugueses-o-rapto-de.html>

Filmes Perdidos Portugueses: A Sereia de Pedra (2018, 5 de outubro). *Síndrome do Vinagre*. [Acesso em 7 agosto 2021]. Disponível em: <https://sindromadovinagre.blogspot.com/2019/10/filmes-perdidos-portugueses-sereia-de.html>

Fleck, J. P. (2013). *Consumo fanático: Uma análise exploratória nos festivais de cinema fantástico* [Tese de doutoramento]. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/77758>

Fowkes, K. A. (2010). *The Fantasy Film*. Hoboken: Wiley-Blackwell.

Frade, R. B. (2020, 19 de novembro). Lenda de Floripes. *Portugal Num Mapa*. [Acesso em 13 agosto 2022]. Disponível em: <https://www.portugalnummapa.com/lenda-de-floripes/>

Gaspar, J. M. (2000, 26 de fevereiro). Fantasporto abre hoje no Rivoli Teatro Municipal. *Jornal de Notícias* via Arquivo.pt. [Acesso em 11 novembro 2021]. Disponível em: <https://arquivo.pt/wayback/20000226040122/http://jn.pt/textos/text66.htm>

Geada, H. (2022, 1º de abril). Mário Dorminsky. "O Tarantino só não veio ao Fantasporto por causa da Guerra no Golfo". *Jornal On-Line I*. [Acesso em 13 novembro 2021]. Disponível em: <https://ionline.sapo.pt/artigo/766569/mario-dorminsky-o-tarantino-so-nao-veio-ao-fantasporto-por-causa-da-guerra-no-golfo>

Gomes, H. (2019, 17 de outubro). “Fernando Alle é o novo James Gunn”, garante Lloyd Kaufman. *C7nema.net*. [Acesso em 3 agosto 2022]. Disponível em: <https://c7nema.net/producoes/item/51911-fernando-alle-e-o-novo-james-gunn-garante-lloyd-kaufman-antonio-raminhos-estara-no-novo-filme-da-troma.html>

Gomes, K. (2001, 26 de fevereiro). Desilusão portuguesa no Fantasporto. *Público via Arquivo.pt*. [Acesso em 29 agosto 2022] Disponível em: <https://arquivo.pt/wayback/20010307051859/jornal.publico.pt/2001/02/26/sotexto/Cultura/C03.html>

Grant, B. K. (2007). *Film Genre: From Iconography to Ideology*. New York: Columbia University Press.

Guerreiro, R. M. F. S. (2010). *Melancolia e nevoeiro: Figuras do medo do Cinema Português* [Dissertação de mestrado]. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/5126>

Halpern, M. (2022, 6 de setembro). MOTELx, em Lisboa: Afinal, há um terror português. *Visão*. [Acesso em 6 setembro 2022]. Disponível em: <https://visao.sapo.pt/visaose7e/ver/2022-09-06-motelx-em-lisboa-afinal-ha-um-terror-portugues/>

Hartley, J., Potts, J., Flew, T., Cunningham, S., Keane, M., & Banks, J. (2012). *Key Concepts in Creative Industries*. Thousand Oaks: SAGE Publications.

Holehouse, M., Vincent, A., Hoggins, T., Peck, S., & Wallop, H. (2015, 9 de fevereiro). How YouTube changed the world. *The Telegraph*. [Acesso em 3 agosto 2022] Disponível em: <https://s.telegraph.co.uk/graphics/projects/youtube/>

Hunter, R. (2020). Genre film festivals and rethinking the definition of “The Festival Film”. In T. Jenkins (Ed.), *International Film Festivals: Contemporary Cultures and History Beyond Venice and Cannes* (pp. 90-105). Londres: Bloomsbury Publishing.

Kaufman, L., Antill, S., & Tlapoyawa, K. (2008). *Direct Your Own Damn Movie!* Burlington: Focal Press.

Kaufman, L., & Antill, S. (2011). *Sell Your Own Damn Movie!* Burlington: Focal Press.

Lameira, J. (2016, 26 de outubro). A conspiração contra Antonio de Macedo. *Público*. [Acesso em 20 agosto 2022]. Disponível em: <https://www.publico.pt/2016/10/26/culturaipsilon/noticia/rever-a-historia-do-cinema-portugues-1748299>

Leão, T. (2021). Para uma análise dos festivais de cinema em Portugal: Génese, institucionalização e desafios. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, 8(1), 158-192. [Acesso em 2 fevereiro 2022]. Disponível em: <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/issue/view/25>

Leitão Ramos, J. (2012). *Dicionário do Cinema Português: 1895-1961*. Lisboa: Editorial Caminho.

_____ (1989). *Dicionário do Cinema Português: 1962-1988*. Lisboa: Editorial Caminho.

_____ (2005). *Dicionário do Cinema Português: 1989-2003*. Lisboa: Editorial Caminho.

Lovecraft, H. P. (2011). *Supernatural Horror in Literature & Other Literary Essays*. Rockville: Wildside Press LLC.

Marmelo, J. (2000, 14 de fevereiro). Este filme é um cancro. *Público*. [Acesso em 29 agosto 2022]. Disponível em: <https://www.publico.pt/2000/02/14/jornal/este-filme-e-um-cancro-140033>

Martins, J. B. (2021, 14 de outubro). António de Macedo: O realizador português que foi (quase) apagado da história. *Comunidade Cultura e Arte*. [Acesso em 20 agosto 2022]. Disponível em: <https://comunidadeculturaearte.com/antonio-de-macedo-o-realizador-portugues-que-foi-quase-apagado-da-historia/>

Martins, R., Duarte, J., & Coelho, A. (2015). Zombies in Tondela: Watching “I’ll See You in My Dreams” (2003). *Brumal: Revista de Investigación Sobre lo Fantástico*, 3(2), 117-132. [Acesso em 18 novembro 2021]. Disponível em: <https://raco.cat/index.php/Brumal/article/view/303917>

Matos-Cruz, J. (2000). *António de Macedo: Cinema, A Viragem de uma Época*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Matthau, C. (2015, 8 de janeiro). How tech has shaped film making: The film vs. digital debate is put to rest. *Wired*. [Acesso em 18 agosto 2022]. Disponível em: <https://www.wired.com/insights/2015/01/how-tech-shaped-film-making/>

Meneses, M. C. (2000, 2 de março). Fantasporto: Último dia de curtas-metragens portuguesas. *Portal SAPO via Arquivo.pt*. [Acesso em 13 janeiro 2022]. Disponível em: <https://arquivo.pt/wayback/20001011031405/http://noticias.sapo.pt/artigos/BIAGAC,bjgdca.html>

Monteiro, J., & Rosário, F. (Eds.). (2022). *O Quarto Perdido do MOTELx: Os Filmes do Terror Português (1911-2006)*. Lisboa: CTLX - Cineclube de Terror de Lisboa.

MOTELx dá sangue a Lisboa. (2009, 1º de setembro). *TimeOut Lisboa via Arquivo.pt*. [Acesso em 5 setembro 2022]. Disponível em: https://arquivo.pt/wayback/20100327113535/www.timeout.pt/news.asp?id_news=4168

_____ (2022, 2 de setembro). Contra o preconceito, bem-vindos ao “Quarto Perdido do MOTELX”. *Público*. [Acesso em 3 setembro 2022]. Disponível em: <https://www.publico.pt/2022/09/02/culturaipsilon/noticia/preconceito-bemvindos-quarto-perdido-motelx-2018641>

Nadaís, I., & Costa, L. O. (2001, 23 de fevereiro). Sangue, ou talvez não. *Público*. [Acesso em 10 julho 2021]. Disponível em: <https://www.publico.pt/2001/02/23/jornal/sangue-ou-talvez-nao-155015>

Nadaís, I. (2006, 26 de fevereiro). “Coisa Ruim” abriu sem medo o Fantasporto. *Público*. [Acesso em 4 setembro 2021]. Disponível em: <https://www.publico.pt/2006/02/26/jornal/coisa-ruim-abriu-sem-medo-o-fantasporto-65518>

O cinema de António de Macedo em projeção. (2012). Cinemateca Portuguesa. [Acesso em 20 agosto 2022]. Disponível em: <https://www.cinemateca.pt/Cinemateca/Noticias/O-Cinema-de-Antonio-de-Macedo-em-projecao.aspx>

O filme porno secreto filmado no Mosteiro dos Jerónimos com Ana Zannatti e Herman José. (2019, 4 de maio). *Flash*. [Acesso em 8 junho 2020]. Disponível em: <https://www.flash.pt/celebridades/nacional/detalhe/o-filme-porno-secreto-filmado-no-mosteiro-dos-jeronimos-com-ana-zannatti-e-herman-jose>

O maverick do cinema português. (2012, 6 de setembro). *Público*. [Acesso em 20 agosto 2022]. Disponível em: <https://www.publico.pt/2012/09/06/culturaipsilon/noticia/o-maverick-do-cinema-portugues--309959>

Oliveira, C. H. (2019). *Fantásticos Portos: Curadoria de Cinema Fantástico nos festivais Fantaspoa e Fantasporto* [Dissertação de mestrado]. Braga: Universidade do Minho. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/64759>

Olney, I. (2013). *Euro Horror: Classic European Horror Cinema in Contemporary American Culture* (2ª ed.). Bloomington: Indiana University Press.

Pacheco, G. M. M. L. (2015). *Criminosos popularizados na narrativa de divulgação (De 1838 aos Alvores da República)*. [Tese de doutoramento]. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. Disponível em: https://run.unl.pt/bitstream/10362/17079/2/TeseDoutoramento_Gra%C3%A7aPacheco.pdf

Peralta, P. (2018, 17 de março). Crítica “Depois do Silêncio” (2017). *CinEuphoria*. [Acesso em 16 março 2022]. Disponível em: <http://cineuphoria09.blogspot.com/2018/03/depois-do-silencio-2017.html>

Pina, L. (1977). *A Aventura do Cinema Português* (1ª ed.). Lisboa: Editorial Vega.

_____ (1978). *Panorama do Cinema Português: Das Origens à Actualidade* (1ª ed.). Lisboa: Edições Terra Livre.

Pinedo, I. C. (2004). Postmodern elements of the contemporary Horror Film. In S. Prince (Ed.), *The Horror Film* (pp. 85-117). Piscataway: Rutgers University Press

Pisco, C. S. P. (2015). *O mistério das origens: A produção de cinema de terror em Portugal* [Dissertação de mestrado]. Aveiro: Universidade de Aveiro. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10773/15048>

Portugueses no Fantaspporto. (2001, 3 de janeiro). *Diário de Notícias via Arquivo.pt*. [Acesso em 13 dezembro 2021]. Disponível em: <https://arquivo.pt/wayback/20010103040558/http://www.dn.pt/art/3p34d.htm>

Portugueses no Fantas. (2001, 9 de janeiro). *Jornal de Notícias via Arquivo.pt*. [Acesso em 13 janeiro 2022]. Disponível em: <https://arquivo.pt/wayback/20010109225800/http://jn.pt/textos/out1089.asp>

Prémios Sophia 2012. (n.d.). Academia Portuguesa de Cinema. [Acesso em 19 agosto 2022]. Disponível em: <https://www.academiadecinema.pt/premios-sophia/sophia-2012/>

Ramón, A. O. (2016). Spanish Zombie Films: The cases of Amando de Ossorio and Jorge Grau. *Coolabah*, (18), 100-111. [Acesso em 11 novembro 2021]. Disponível em: <https://doi.org/10.1344/co20161885-99>

Ribeiro, M. F. (1980). *Panorama do Cinema Português*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

Richards, S. (2016). Proud in the middle ground: How the creative industries allow the Melbourne Queer Film Festival to bring queer content to audiences. *Studies in Australasian Cinema*, 10(1), 129-142. [Acesso em 11 janeiro 2022]. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/17503175.2016.1140467>

Russell, C. (2022, 6 de abril). “Get Out”, “Hereditary” and the issue with elevated horror. *FarOut Magazine*. [Acesso em 3 agosto 2022]. Disponível em: <https://faroutmagazine.co.uk/the-issue-with-elevated-horror/>

Santos, O. (2011, 18 de novembro). A nostalgia da quimera: o fantástico é o género dominante na literatura portuguesa. *Público*. [Acesso em 12 outubro 2021]. Disponível em: <https://www.publico.pt/2011/11/18/culturaipsilon/noticia/a-nostalgia-da-quimera-o-fantastico-e-o-genero-dominante-na-literatura-portuguesa-1521563>

Silva, T. S. (2006). *O Fantástico e o(s) seu(s) público(s) – O Festival Internacional de Cinema do Porto como espaço multivocal*. [Dissertação de mestrado]. Lisboa: ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa.

Simões, M., & Cipirano, M. (2013). Tiago Guedes: “O futuro do cinema passa por baixar muito os custos de produção”. In J. M. Mendes (Ed.), *Novas & Velhas Tendências no Cinema Português Contemporâneo* (pp. 292-296). Lisboa: Gradiva. [Acesso em 20 novembro 2021]. Disponível em: [https://www.academia.edu/3828856/Novas and Velhas Tendencias no Cinema Portugues Contemporaneo](https://www.academia.edu/3828856/Novas_and_Velhas_Tendencias_no_Cinema_Portugues_Contemporaneo)

Steven, M. (2017). *Splatter Capital: The Political Economy of Gore Films*. Londres: Watkins Media.

Texto curatorial. (2007). In *Programa do MOTELx 2007* (p. 5). Lisboa.

_____. (2018). In *Programa do MOTELx 2018* (p. 5). Lisboa.

The Blair Witch Project. (2013). Box Office Mojo. [Acesso em 29 novembro 2021]. Disponível em: <https://www.boxofficemojo.com/release/rl2269611521/>

Todorov, T. (1975). *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Ithaca: Cornell University Press.

Torres, H. (2022, 12 de abril). Fãs do terror, uni-vos na nova casa do *streaming*: o FilmTwist. *Time Out Lisboa*. [Acesso em 2 setembro 2022]. Disponível em: <https://www.timeout.pt/lisboa/pt/noticias/fas-do-terror-uni-vos-na-nova-casa-do-streaming-o-filmtwist-041222>

Três Dias Sem Deus Press Kit. (2021). Lisboa: Cinemateca Portuguesa. [Acesso em 18 outubro 2021]. Disponível em: <http://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/Tres-Dias-sem-Deus-Press-Kit.pdf>

Tybjerg, C. (2004). Shadow-souls and strange adventures: Horror and the supernatural in European Silent Film. In S. Prince (Ed.), *The Horror Film* (pp. 15-39). Piscataway: Rutgers University Press.

Um prémio que torna o cinema possível. Luís Costa vai continuar a produzir filmes com o apoio da Santa Casa. (2021, 13 de setembro). Santa Casa da Misericórdia de Lisboa. [Acesso em 15 janeiro 2022]. Disponível em: <https://www.scml.pt/media/noticias/um-premio-que-torna-o-cinema-possivel-luis-costa-vai-continuar-a-produzir-filmes-com-o-apoio-da-santa-casa>

Vallejo, A. (2014). Festivales cinematográficos: En el punto de mira de la historiografía fílmica. *Secuencias – Revista de Historia del Cine*, 39, 13-42. [Acesso em 29 janeiro 2022]. Disponível em: <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/5838>

Anexos

[Questionário enviado aos realizadores entrevistados para esta dissertação]

1. Entre os seguintes fatores, por favor escolha os três que considera fundamentais para ter-se iniciado na produção de cinema fantástico em Portugal:

- Paixão particular pelo género
- Popularização dos meios de produção com o advento do digital
- Incentivo de amigos/família
- A existência de festivais dedicados ao género como Fantasporto e MOTELx enquanto ferramentas de exibição
- Os prémios em dinheiro oferecidos por festivais como Fantasporto e MOTELx à melhor curta-metragem portuguesa
- Expetativa de trabalhar no exterior em países com tradição maior em cinema de género
- Julga que há um mercado em crescimento para o género horror/fantástico em Portugal.
- Outro (se possível, especificar)

2. Como você vê o papel dos festivais de cinema fantástico de Portugal na divulgação e promoção do género em geral?

3. Já foi motivado a fazer uma curta-metragem de género apenas com a intenção de participar de um ou outro festival?

4. Você considera que há uma rivalidade entre os festivais portugueses MOTELx e Fantasporto, e que é necessário escolher exibir seu trabalho num ou outro ao invés de enviar o filme para ambos?

5. Ter participado do Fantasporto ou do MOTELx abriu qualquer porta ou trouxe repercussão positiva para seu trabalho, ou o retorno foi menor do que esperava?

6. Para além dos objetivos mais óbvios do Fantasporto e do MOTELx enquanto espaços de exibição e divulgação, você acredita que estes festivais poderiam participar mais ativamente da produção local de cinema de género? Por exemplo: investir na produção das suas próprias longas-metragens realizadas por diretores portugueses; distribuir DVDs/Blu-rays com as curtas vencedoras ou “destaques” de edições passadas; criar ferramentas de *streaming* para garantir alguma exibição dos trabalhos passados; promover laboratórios para criação de projetos, etc?