



Floripes: um documentário de horror?¹

Tiago José Lemos Monteiro²

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ)

Resumo

Embora rodeado de potências expressivas no âmbito da produção fílmica circunscrita ao gênero horror/terror (Inglaterra, Espanha, Itália), a presença de tais matrizes narrativas no cinema português costuma ser desconhecida ou mesmo negligenciada. Avento como hipótese de investigação que, no caso português, este imaginário horrorífico se espalhou pela seara de outros gêneros, configurando narrativas hibridizadas na qual a presença de elementos característicos do horror aparecem articulados com matrizes de outra ordem. Este parece-me ser o caso do filme *Floripes*, dirigido por Miguel Gonçalves Mendes em 2005. Sustento, assim, que a maneira original com que *Floripes* integra o gênero à sua narrativa encontra correspondências com incursões anteriores do cinema português de longa-metragem por esta seara, caracterizando, por sua vez, a relação ambivalente que ele estabelece com este universo, em particular, e com o cinema de gênero popular-massivo, de modo geral.

Palavras-chave

cinema português; cinema de horror; *Floripes*; documentário.

Considerações iniciais

Cresci no seio de uma família portuguesa que emigrou para o Brasil em meados da década de 1950. Quando criança, lembro de ter por hábito escutar, com um misto de curiosidade e enfado, as histórias narradas pelos avós paternos e maternos a respeito do cotidiano das aldeias do interior de Portugal. Nestas narrativas, o que mais me fascinava eram os episódios envolvendo assombrações, seres fantásticos, e as “peças” que meus avós, então adolescentes, pregavam nos amigos mais novos para deixá-los amedrontados: espectros cobertos por mortalhas caminhando pelas ruas da cidade à noite, espantalhos que adquiriam vida nos campos distantes, as figuras sinistras dos

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 22 a 24 de maio de 2014.

² Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense e Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Desde 2010, atua como Professor do Instituto Federal do Rio de Janeiro, onde coordena o Núcleo de Criação Audiovisual e o curso de Pós-Graduação em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação. Autor do livro *Tudo isto é pop* (Editora Caetés, 2013), sobre as articulações entre formas tradicionais e quadros de modernidade na música popular massiva e midiática portuguesa contemporânea. Email: tjlmonteiro@yahoo.com.br.



padres e freiras (por vezes envolvidos em diversos episódios de prevaricação), o miado dos gatos pretos nas madrugadas de lua anunciando a chegada das bruxas. Por mais que conhecesse as histórias de cor e salteado, nunca me incomodava de escutá-las repetidas vezes – o frio na espinha que provocavam não se diluía com o passar do tempo.

Ao aproximar-me da cultura portuguesa dos anos 2000 com vistas à realização de uma pesquisa de doutoramento, nunca deixei de me intrigar com a presença, ou melhor dizendo, com a ausência de tais matrizes narrativas no imaginário midiático luso, sobretudo no âmbito do audiovisual. Seria Portugal um "país sem horror", a exemplo do que Shafik (2005) diagnostica em relação ao cinema egípcio, em função da inserção dos elementos usualmente horroríficos em coordenadas culturais distintas, nas quais as mesmas despertariam outros sentimentos que não o medo e a repulsa (CARROLL, 1999)? Ou, no caso português, a matriz horrorífica apareceria articulada com elementos inscritos nas convenções de outros gêneros, sem constituir, portanto, uma manifestação "pura" e imediatamente identificável ao universo do horror, conforme Stojanova (2005) identifica ao discorrer sobre o "horror social" romeno?

A suposta ausência de um cinema de terror em Portugal provoca ainda mais estranhamento se considerarmos o elevado valor simbólico de que a grife "*euro horror*" desfruta nos circuitos de mostras e festivais dedicados ao gênero, patente no culto a estilos como o *giallo* italiano e às produções da britânica Hammer Films. Mais ou menos à mesma época do início de minha outra pesquisa, ocorria a consagração midiática do cinema de horror espanhol contemporâneo (ALARCÓN, 2009), de Paco Plaza, Jaime Balagueró, Narciso Ibañez Serrador, Alex de la Iglesia, dentre outros, bem como a reavaliação de seus "antecedentes diretos" (Jesús Franco, Jacinto "Paul Naschy" Álvarez e seus filmes de lobisomem). Em que se pese a validade da comparação entre contextos socioculturais tão distintos quanto o português e o espanhol, e a despeito de eventuais interseções de fundo ibérico, intrigava-me que iniciativas semelhantes não fossem registradas em Portugal, ainda mais tendo em conta o vasto patrimônio de lendas e mitos a habitar, sobretudo, o universo das aldeias e da ruralidade lusa.

Portugal sedia, hoje, dois importantes festivais dedicados à temática horrorífica/fantástica: o portuense Fantaporto e o lisboeta MOTELx. Ambos os eventos possuem setores reservados à produção portuguesa contemporânea e independente, nos quais a quantidade de títulos em curta-metragem exibidos revela-se significativa. Atualmente a caminho de sua sétima encarnação, desde 2009 o MOTELx apresenta a sessão Quarto Perdido, que procura dar visibilidade à memória cinematográfica



horrífica lusa. No que diz respeito aos longas-metragens, entretanto, apenas em 2006 é lançado aquele que é considerado "o primeiro longa de terror português a sério": *Coisa ruim*, dirigido por Tiago Guedes e Frederico Serra, e cujas críticas favoráveis parecem repousar mais sobre os aspectos de drama psicológico ostentados pelo longa do que pela sua condição de filme de gênero. O epíteto que lhe foi atribuído pode tanto significar que as incursões anteriores do cinema português pela seara do horror tendiam a ser encaradas sob o viés da paródia (ou mesmo do humor involuntário), quanto uma conclusão apressada formulada a partir de um desconhecimento generalizado sobre a genealogia do horror no cinema luso. A recepção favorável que *Coisa ruim* obteve por parte da crítica pode ser atribuída, em parte, precisamente ao caráter "sério" de sua abordagem: embora lide com elementos característicos da ficção de horror – possessões demoníacas, casas assombradas, exorcismos – a roupagem escolhida pelos diretores é a de um drama familiar na qual o sobrenatural desempenha um importante papel catalisador (CÂMARA; TORRES, 2012).

Muito em função dos modos pelos quais o cinema luso historicamente se construiu, tanto no que diz respeito aos seus mecanismos de fomento quanto no que concerne à estética de seus filmes, formatos mais próximos daquilo que se convencionou nomear de "cinema de gênero" (dentre eles, o horror/terror) tendem a ser valorados pela imprensa especializada como "inferiores" e igualmente deslegitimados pela esfera acadêmica.

Avento como hipótese de investigação que, em sendo pertinente a afirmação de que não há cinema de terror em Portugal (algo que uma análise em profundidade de cunho historiográfico pode vir a desmentir), por outro lado é bastante provável que este imaginário horrorífico tenha se espreado pela seara de outros gêneros, configurando narrativas hibridizadas na qual a presença de elementos característicos do horror aparecem articulados com matrizes de outra ordem.

Este parece-me ser o caso do filme *Floripes*. Dirigido por Miguel Gonçalves Mendes em 2005, no contexto da escolha da cidade portuguesa de Faro como Capital Nacional da Cultura, *Floripes* baseia-se numa lenda algarvia - a da moura encantada que, nas noites de luar, seduzia os pescadores para roubar-lhes o coração - para discorrer sobre a possibilidade de sobrevivência das antigas tradições populares no contexto contemporâneo. O que há de peculiar na estrutura narrativa de *Floripes* é a alternância entre momentos mais próximos de uma estética documental (depoimentos de moradores da cidade de Olhão, registros em modo observacional do cotidiano da vila de



pescadores...) e recriações ficcionais da lenda de Floripes, nas quais elementos característicos da gramática horrorífica se fazem presentes: sequências noturnas pontuadas por aparições fantasmagóricas, trilha incidental que reforça o suspense e, o que mais chama a atenção, cenas que beiram a estética *gore*, sobretudo nos "ataques" de Floripes às suas vítimas, quando esta lhes rouba e devora os corações.

Sustento, assim, que a maneira original com que *Floripes* integra o gênero à sua narrativa - configurando uma espécie de "documentário de horror" - encontra correspondências com incursões anteriores do cinema português de longa-metragem por esta seara, caracterizando, por sua vez, a relação ambivalente que ele estabelece com este universo, em particular, e com o cinema de gênero popular-massivo, de modo geral.

De quê tem medo o cinema português?

A despeito de ser presença frequente nos principais festivais e mostras audiovisuais brasileiras, o cinema português ainda possui uma reduzida expressividade comercial do lado de cá do Oceano Atlântico. Boa parte desta invisibilidade pode ser atribuída às próprias dimensões da indústria cinematográfica lusa, cuja produção, mesmo nos períodos mais prósperos da economia portuguesa (antes, portanto, da atual crise que assola o país), raramente ultrapassava a quantidade de dez títulos por ano. Fruto de uma política cultural de Estado que remonta aos anos subsequentes à Revolução dos Cravos de 25 abril de 1974 e que tendeu a privilegiar, mediante a concessão sistemática de subsídios a determinados realizadores, um tipo de cinema endereçado aos circuitos de mostras e festivais legitimados pela crítica internacional (embora distante dos afetos do grande público), o cinema português acabou por construir, em torno de si, uma aura de hermetismo e impenetrabilidade. Não à toa, a cinematografia lusa continua sendo metonimicamente associada, pelo senso comum, à figura de Manoel de Oliveira, nascido em 1908 e tido como o mais velho realizador ainda em atividade.

Grosso modo, é como se a história do cinema em Portugal pudesse ser escrita apenas a partir das obras dos realizadores oriundos do Novo Cinema Português dos anos 1960 ou de seus descendentes "legítimos". Neste processo, tendem a ser colocadas sob rasura todas as iniciativas que objetivaram implementar, em Portugal, um cinema popular-massivo voltado ao entretenimento, tanto em épocas anteriores quanto no momento contemporâneo, salvo raríssimas exceções, nomeadamente no que tange às



"comédias à portuguesa" dos anos 1940-1950 (GRANJA, 2007) ou aos incontornáveis êxitos de bilheteria dos anos posteriores à adesão de Portugal à Comunidade Económica Europeia (RAMOS, 2007). Este cinema luso "para as massas", constituído por comédias, dramas românticos, *thrillers* policiais, de realizadores como Joaquim Leitão, Carlos Coelho da Silva, António Pedro-Vasconcellos, Leonel Vieira e Luis Galvão Telles, dentre outros, tende a ocupar um espaço secundário mesmo em consideráveis esforços retrospectivo-analíticos sobre a história do cinema em Portugal no pós-revolução (AREAL, 2011).

Existe, portanto, uma imensa lacuna de conhecimento e investigação referente ao cinema de entretenimento português produzido entre 1960 e 1990. Neste contexto de invisibilidade, praticamente nada se sabe sobre as incursões do cinema luso no âmbito do horror. Em artigo publicado na revista online Bang!, voltada à temática da fantasia, ficção científica e horror, João Monteiro (2011) faz um consistente inventário dos flertes esporádicos entre o cinema português e a seara deste gênero. Espertamente intitulado "História do breve cinema de terror português" (contrariando a expectativa do senso comum, de que a matéria se trataria de uma "Breve história...", e com isso indicando que o cinema de terror em Portugal também é pautado pela brevidade), o texto de Monteiro identifica, na herança tardia da presença da Santa Inquisição em terras lusas, na mentalidade repressora e conservadora do Estado Novo Salazarista e mesmo na ocorrência de acidentes diversos (um incêndio nos antigos estúdios da Tóbis teria destruído duas produções dos anos 1940, das quais restam apenas dois rolos sem som) algumas das razões para estes silenciamentos.

Nos anos posteriores à Revolução de 1974, conforme já mencionado anteriormente, o protagonismo da geração do Novo Cinema Português marginalizou realizadores que dialogavam de forma mais aberta com o cinema de gênero. É o caso de António de Macedo, que em obras como *A promessa* (1973), *Os abismos da meia noite* (1984) e *A maldição de Marialva* (produção para a TV de 1989) efetuou apropriações declaradas de temas e soluções narrativas características do horror e do fantástico. O mesmo se aplica ao ator e realizador Sinde Felipe, que entre 1973 e 1976 envolveu-se na produção de cinco curtas-metragens de temática fantástica, dentre os quais se destaca *O leproso*, que parte de um conto de Miguel Torga para narrar, à moda neo-realista, a história de um rapaz portador de lepra que alimenta uma vingança contra os moradores da aldeia que o marginalizaram.



Em paralelo a esse processo de silenciamento, Portugal se torna o cenário preferencial para alguns filmes de terror estrangeiros, em sua maioria de procedência espanhola e vinculados à estética do *exploitation*. Diversos filmes do recém-falecido diretor espanhol Jess Franco, por exemplo, se utilizaram de locações portuguesas com vistas à ambientação de suas tramas numa atmosfera gótica de baixo custo para os padrões europeus: em *Drácula, prisioneiro de Frankenstein* (1972), temos as ruas estreitas e o célebre Castelo dos Mouros de Sintra fazendo as vezes de Transilvânia ibérica. Já em *Cartas de amor de uma freira portuguesa*, de 1977, o célebre livro da irmã Mariana Alcoforado serve de tênue ponto de partida para uma trama que envolve violações demoníacas e o futuro humorista Herman José em um papel de príncipe.

Por um lado, parece-me pouco crível que Portugal seja uma exceção em relação a diversas outras cinematografias nacionais que, em algum momento de suas trajetórias, promoveram experimentos com a gramática do cinema de terror. Por outro lado, contudo, a escassez ou mesmo a falta de evidências em sentido contrário não me autorizam a efetuar nenhuma taxonomia do gênero em Portugal, identificando afinidades estéticas entre determinados títulos e relacionando-os a um contexto sociocultural mais amplo.

Isto não nos impede, contudo, de formular algumas apostas; por exemplo, no que diz respeito ao caráter eminentemente rural/interiorano das eventuais incursões do cinema luso pelas veredas do horror. Dito de outra forma, o terror português (de longa-metragem, pois no que diz respeito aos curtas faltam-me subsídios para ser mais categórico) localizaria suas fontes de pavor e ameaças menos no ambiente urbano, e mais no contexto das aldeias do "Portugal profundo", característica patente em obras como *O crime da aldeia velha* (filme de bruxas dirigido por Manuel Guimarães em 1964), *O leproso* e no próprio *Coisa ruim*, cuja ambientação num vilarejo do distrito de Seia adequa-se perfeitamente à atmosfera fantasmagórica evocada pela casa amaldiçoada para onde se muda a família lisboeta protagonista. Já em *Até onde?*, produção independente de 2011, realizada por Carlos Barros, um grupo de jovens é capturado para o interior de um jogo sádico justamente após se perder durante uma viagem de carro e parar numa aldeia remota para pedir informações.

O que há de interessante nesta recorrência do ambiente rural como *locus* de medo é o fato de, durante a vigência do Estado Novo, a ruralidade ser enxergada (e construída pelo regime) como um território harmônico e pacífico, habitado por portugueses "pobres mas honrados" e em cujas casas sempre havia pão e vinho sobre a



mesa, mas jamais esqueletos no armário (ALVES, 2007; MELO, 2001). Parece-me que, de alguma forma, a desconstrução desta imagem idílica e mitificada da ruralidade no pós-Revolução passa pela percepção destes espaços como lugares de repressão, nos quais sentimentos ambivalentes podem subitamente explodir sob a forma de violência ou de traumas submetidos a recalques diversos.

Um outro aspecto, a ser explorado na seção seguinte a propósito de *Floripes*, dialoga com a hipótese anterior na medida em que, em alguns destes filmes, é do próprio patrimônio imaterial local que as tramas extrairão seu *leitmotif* horrorífico. Mais uma vez, a cultura popular deixa de ser enquadrada segundo o paradigma multicolorido da política folclorista de Salazar, e passa adquirir tons de cinza, incômodas zonas de sombra, mormente quando é sua própria possibilidade de sobrevivência que está em pauta.

Matrizes híbridas, gêneros fluidos: o caso *Floripes*

Tive a rara oportunidade de assistir a uma sessão de *Floripes* no Brasil, em 2008, durante um festival dedicado ao cinema latino-americano e ibérico. Anunciado e promovido como um documentário, o filme causou-me surpresa desde a sequência inicial, em que vemos uma mulher nua deitada sobre a mesa de um necrotério e acompanhamos, com alguma riqueza de detalhes, o princípio da autópsia do cadáver, processo que culmina com a retirada de seu coração e o depósito do órgão numa bandeja de metal. Entusiasta da estética *gore* que sou, admito que o choque causado pela cena residia menos no conteúdo da mesma e mais em seu caráter inesperado: não havia pago ingresso para assistir a um documentário? Ali sabia que estava diante de um objeto raro.

Floripes é o quinto filme do jovem realizador Miguel Gonçalves Mendes, cuja obra foi, recentemente, alvo de uma retrospectiva no Brasil, talvez fomentada pelo êxito local de seu documentário *José e Pilar* (2010). A produção, de 2007 e orçamento estimado em 30 mil euros, deu-se no contexto da escolha da cidade algarvia de Faro como Capital Nacional da Cultura naquele ano. A trama baseia-se numa lenda local, a da "moura encantada" que, para se libertar do feitiço que a aprisiona, seduz os pescadores e os encarrega de um desafio: atravessar o mar bravio segurando uma vela. Caso a vela se apague, o pescador é morto de forma brutal, tendo o coração arrancado por *Floripes*.

A seção ficcional do filme é protagonizada por Quinzinho (João Salero), um jovem pescador, noivo de Aninhas (Catarina Barros), que se deixa seduzir por Floripes e, contra os auspícios de Julião (João Sancho), resolve enfrentar o desafio de libertação



FIG 1: cartaz do "documentário" *Floripes*, de Miguel Gonçalves Mendes.

da moura. Selma Cifke, que interpreta Floripes, é a única atriz profissional do elenco, composto em sua totalidade por atores amadores de Olhão e arredores. Em paralelo à trama ficcional, *Floripes* desenrola-se como um documentário, até certo ponto, bastante convencional, calcado mormente em depoimentos e esporádicos registros, à moda do cinema direto estadunidense, do cotidiano dos moradores de Olhão, sobretudo daqueles envolvidos em atividades pesqueiras ou marítimas.

Os personagens da seção documental são, quase todos, pertencentes à terceira idade, e partem das lembranças de outros tempos para discorrer sobre a condição de sobrevivência das tradições na contemporaneidade, o que me parece ser o tema basilar do filme. Entre os que acreditam com convicção, os céticos assumidos e aqueles que não possuem opinião formada a respeito mas, na dúvida, não percorrem as ruas do centro antigo da cidade durante à noite, desfilam pela tela viúvas, velhos pescadores e até mesmo um padre.

O único ponto de contato entre as seções de *Floripes* se dá bem perto do final, quando um dos depoentes que, até então, parecia perfeitamente integrado à lógica documental do filme, se apresenta como Julião, o experiente pescador que alertava Quinzinho em relação ao seu destino trágico, justamente por nutrir um sentimento ambíguo pela moura, que aplacava rondando os locais de aparição de Floripes e consumindo doses excessivas de álcool. Longe de possuir a ousadia de incursões anteriores do cinema luso na dissolução das fronteiras entre ficção e documentário (sendo *Trás-os-montes*, realizado por António Reis e Margarida Cordeiro em finais dos anos 1970, um dos pioneiros neste sentido), *Floripes* consegue, à sua maneira, inserir-se numa certa linhagem de produções portuguesas que questionam o carácter estanque de algumas classificações de gênero e formato.

Tais deambulações teóricas não nos impedem, contudo, de aventar a hipótese de uma motivação de cunho mercadológico para tal proposta híbrida, sobretudo no que tange ao flerte de *Floripes* com o imaginário horrorífico. Aqui, e de certa forma reaproveitando um procedimento já adotado por *Coisa ruim* no ano anterior, percebe-se

como certos apelos às convenções narrativas de gênero articulam-se desde o próprio cartaz do filme, que exhibe o semblante maquiavélico de Floripes segurando na mão um coração ensanguentado, denotando que o apelo de mercado do filme enquanto próximo ao universo do horror se revelou mais estratégico do que sua promoção como o documentário etnográfico que é (FIG 1). Também o cartaz do longa de Tiago Guedes e Frederico Serra ostentava a imagem de um dos personagens infantis do filme, em contraluz e destacando os tons negros e vermelhos da ilustração, mais evocando analogias com obras do gênero terror, como *O iluminado* e *A profecia*, do que o subtexto de drama familiar que estrutura *Coisa ruim*.

Ainda sobre o cartaz, percebe-se como a *tagline* "Conseguiremos ainda acreditar?" transmite a ambiguidade oriunda da própria estrutura híbrida do filme. Pois se, na maioria dos filmes de terror, os personagens desejam que a ocorrência de determinados fenômenos *não* seja verdade (regra que também valeria para a seção ficcional do longa de Gonçalves Mendes), por outro lado *Floripes* transborda de um desejo de que a crença nos velhos mitos ainda persista, do contrário as tradições perderiam a sua condição de validade. Não à toa, os depoentes recrutados pelo realizador estão, todos eles, em idade avançada: talvez por efeito de processos socioculturais diversos (o esvaziamento dos centros históricos das cidades pequenas, o fenômeno da emigração, sobretudo da população jovem, para as capitais ou para o estrangeiro, a decadência das atividades de subsistência tradicionais, como a pesca), é provável que aquelas pessoas sejam as últimas depositárias dos repertórios de lendas e mitos que, dentre outras narrativas, deram vida à *Floripes*.

Paradoxalmente, portanto, não mais temer a moura encantada (e, portanto, não conseguir mais acreditar em sua existência) sentenciaria esta e outras tradições à morte - argumento com o qual podemos ou não concordar, visto que parece-me mais pertinente sustentar a constante reelaboração das tradições, em vez de decretar o seu fim apenas em função do envelhecimento das populações. Ao atualizar o mito para as audiências contemporâneas (registros sobre o lançamento de *Floripes* na imprensa lusa dão conta de um relativo êxito do filme junto ao público, sobretudo nas salas de cinema do Algarve e arredores), Miguel Gonçalves Mendes demonstra que a única possibilidade de sobrevivência das tradições está na sua contaminação por outras matrizes.

Considerações finais



Espero que esta breve e incipiente reflexão sobre *Floripes* possa abrir algumas frentes para investigações futuras em torno do cinema de gênero luso, e mais especificamente sobre a presença ou a ausência da gramática horrorífica nele, questionando em que medida tal produção articularia as tensões da entrada de Portugal na pós-modernidade – embora alguns autores, como Santos (2006), postulem que Portugal está sendo forçado a tornar-se “pós-moderno” sem ter concluído de fato a sua transição para a modernidade, daí a persistência dos discursos míticos e a tendência ao congelamento de algumas formas tradicionais.

Igualmente, seria pertinente verificar como se dá a interpelação do universo da tradição popular por estes curtas, e como este patrimônio imaterial estaria sendo articulado a preocupações contemporâneas, tais como a crise econômica da Zona do Euro, o reordenamento dos fluxos migratórios, o passado colonial ou mesmo a aparente falência dos ideais de Abril - característica que identifiquei em parte substancial da música pop/rock portuguesa dos anos 2000, dos Deolinda ao Diabo na Cruz, passando por B Fachada e Os Golpes. Por fim, levando-se em consideração a ocorrência de inúmeros intercâmbios simbólicos entre Brasil e Portugal em virtude de todo um passado histórico comum, a (re)descoberta do cinema português de horror pode iluminar determinados aspectos e matrizes constituintes da nossa própria cinematografia.

Referências bibliográficas

ALARCÓN, Tonio L. Apocalípticos y desintegrados: una panorámica sobre el cine fantástico español reciente. **Dirigido por...**, Barcelona, n. 393, 2009, pp. 36-43.

ALVES, Vera Marques. “A poesia dos simples”: arte popular e nação no Estado Novo. *Etnográfica*. Lisboa: Centro de Estudos de Antropologia Social do ISCTE, v.1, n.11, 2007. pp. 63-89

AREAL, Leonor. **Cinema português, um país imaginado. Vol. II - após 1974**. Lisboa: Edições 70, 2011.

CÂMARA, Vasco; TORRES, Mário Jorge. Coisa nada ruim. **Público**, Lisboa, s/d. Disponível em: <<http://ipsilon.publico.pt/cinema/filme.aspx?id=145033>>. Acesso em: 27 ago. 2012.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Papirus, 1999.

'**FLORIPES**' rodado em Olhão esgota salas algarvias há mais de 15 dias. Disponível em: <http://www.rtp.pt/noticias/index.php?article=163820&tm=&layout=121&visual=49>. Acesso em 13 jan. 2014.



GRANJA, Paulo Jorge. O Leão da Estrela. in Ferreira, Carolin Overhoff. (Ed.) **O cinema português através dos seus filmes**. Porto: Campo das Letras, 2007. pp. 53-61

MELO, Daniel. **Salazarismo e cultura popular (1933-1958)**. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais/UL, 2001.

MONTEIRO, João. História do breve cinema de terror português. **Revista Bang!**, Lisboa, n. 10, 2011. pp. 24-28

RAMOS, Jorge Leitão. Tentação. in Ferreira, Carolin Overhoff. (Ed.) **O cinema português através dos seus filmes**. Porto: Campo das Letras, 2007. pp. 215-222

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade**. São Paulo: Cortez, 2006.

SHAFIK, Viola. Egypt: a cinema without horror? in Schneider, Steven Jay; Williams, Tony (Ed.). **Horror International**. Detroit: Wayne State University Press, 2005. pp. 273-289

STOJANOVA, Christina. Beyond Dracula and Ceausescu: phenomenology of horror in Romanian Cinema. in Schneider, Steven Jay; Williams, Tony (Ed.). **Horror International**. Detroit: Wayne State University Press, 2005. pp. 220-234