



Horror à portuguesa: radiografia analítica da Competição de Curtas do MOTELx 2014 - Festival Internacional de Cinema de Terror de Lisboa¹

Tiago José Lemos MONTEIRO²
Leandro de Souza Santos LUZ³
Instituto Federal do Rio de Janeiro, RJ

RESUMO

Partindo do pressuposto teórico de que Portugal seria um país sem uma tradição expressiva em termos de narrativas cinematográficas de horror – o que não deixa de causar alguma surpresa, sobretudo se levarmos em consideração a diversidade de potências horroríficas (Espanha, Inglaterra, Itália, França) que o circundam – este trabalho se propõe a efetuar uma análise dos títulos integrantes da Competição Nacional de Curtas do Motelx 2014 - Festival Internacional de Cinema de Terror de Lisboa, uma das maiores vitrines para a produção contemporânea lusa no âmbito deste gênero narrativo. Tal reflexão se dá no contexto de uma investigação, iniciada em 2013, acerca das condições de ocorrência de um cinema de horror/terror em Portugal, a partir de eventuais interfaces com a produção brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: cinema de horror/terror; curtas-metragens; Motelx; cinema português.

Considerações iniciais

Este artigo insere-se no contexto de uma investigação, iniciada em 2013, acerca das condições de ocorrência de um cinema de horror/terror⁴ em Portugal, a partir de eventuais interfaces com a produção brasileira no âmbito deste gênero. Em reflexões anteriores (MONTEIRO, 2013, 2014, 2015), discorri sobre alguns exemplares da

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 19 a 21 de junho de 2015.

² Professor do curso de Produção Cultural do Instituto Federal do Rio de Janeiro - Campus Nilópolis, onde é responsável pelo Núcleo de Criação Audiovisual e coordena a pesquisa *Cinco séculos de pavor - mapeamento analítico-comparativo do cinema de horror brasileiro e português contemporâneo*, com o suporte do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica e Tecnológica (PIBICT), e do Programa Institucional de Incentivo à Produção Científica, Tecnológica e Artístico-Cultural (PROCIÊNCIA) do IFRJ. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense, email: tjlmonteiro@yahoo.com.br.

³ Estudante de Graduação em Produção Cultural do Instituto Federal do Rio de Janeiro e bolsista PIBIC, email: leandroluz23@gmail.com.

⁴ A distinção, aqui, obedece a critérios puramente geográficos: no Brasil utiliza-se indiscriminadamente tanto *horror* quanto *terror* para nomear o gênero analisado por Carroll (1999) em sua obra referencial, e caracterizado pelo autor por despertar, no espectador, sentimentos de medo ou abjeção ante à presença de uma figura monstruosa. Em Portugal, *horror* tende a nomear o sentimento e *terror* o gênero, razão pela qual ambos os termos aparecerão neste artigo, na totalidade das vezes significando o gênero, e não o sentimento.



produção audiovisual lusa contemporânea que se apropriavam, de forma menos ou mais declarada, de alguns códigos narrativos do horror, bem como examinei alguns antecedentes históricos que podem ter fomentado determinadas investidas mais recentes. O pano de fundo de tais questionamentos é o discurso, algo corrente na imprensa lusa e também nos circuitos acadêmicos voltados aos estudos fílmicos, segundo o qual Portugal seria um país sem uma tradição expressiva em termos de narrativas cinematográficas de horror – o que não deixa de causar alguma surpresa, sobretudo se levarmos em consideração a diversidade de potências horroríficas (Espanha, Inglaterra, Itália, França) que o circundam.

A despeito desta aparente inexpressividade, manifesta na escassa quantidade de objetos de estudo na seara do longa-metragem, Portugal sedia dois importantes festivais dedicados ao universo do horror e do fantástico: o bissexto Fantasporto, em 2016 a caminho de sua 36ª edição, e o mais recente, porém não menos importante, MOTELx, cuja nona edição está prevista para ocorrer entre os dias 9 e 13 de setembro próximo e que constitui o foco principal deste artigo. Não apenas o MOTELx naquilo que, conceitualmente, representa para o circuito português de mostras e festivais de cinema, mas também e sobretudo a Competição Nacional de Curtas, que atualmente parece funcionar como a maior vitrine para a produção portuguesa no âmbito deste gênero, e que a cada ano fomenta uma adesão maior por parte dos realizadores deste tipo de filme e do público do Festival, em sessões sempre bastante requisitadas.

Na reflexão que aqui se inicia, efetuo uma análise comparativo-dialógica dos treze (será mera coincidência?) títulos integrantes da Edição 2014 da Competição Nacional de Curtas, à qual assisti em sua totalidade consoante um registro metodológico de observação participante. Ou seja, em momento algum do meu percurso pelo MOTELx 2014 me eximi da condição de entusiasta do gênero que, de certa forma, também me define como investigador da cultura midiática portuguesa contemporânea em suas diversas manifestações (tendo a cena pop/rock lusa dos anos 2000 consistido no objeto da minha tese de doutorado, defendida em 2012 junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense), nomeadamente as que se posicionam, ou são posicionadas, nas bordas dos seus respectivos cânones. Pois se o gênero horror/terror já desfruta de um *status* marginal no contexto dos *film studies* e de algumas percepções do senso comum, o que dizer das manifestações desta gramática em um país no qual foi o cinema “de autor” que se afirmou como indiscutível paradigma?



Divido este artigo, pois, em três sessões: na primeira, discorro em linhas gerais sobre a “história do breve cinema de terror português” (MONTEIRO, 2011), buscando inseri-lo sob a rubrica daquilo que, não sem uma boa dose de controvérsia, ficou conhecido como *euro horror*; em um segundo momento, historicizo o MOTELx – Festival Internacional de Cinema de Terror de Lisboa, conferindo especial atenção, para além da supracitada Competição de Curtas, à Seção Quarto Perdido, espécie de exame arqueológico dos flertes pregressos entre o cinema português e os códigos do horror; por fim, no terceiro e último bloco, apresento os títulos que compuseram a edição 2014 da Competição Nacional de Curtas, buscando, inicialmente, levantar os principais temas/tópicos apresentados pelos filmes e, posteriormente, agrupá-los em blocos de sentido consoante os mesmos critérios. Ao final deste ensaio aproximativo à produção portuguesa de horror, espero conseguir elaborar possíveis respostas à indagação central desta pesquisa: de quem tem medo o cinema português hoje, e qual a relevância em se estudar o cinema de terror em Portugal?

Portugal: um país sem terror?

Costuma-se nomear por *euro horror* a produção audiovisual de determinados países europeus no âmbito do cinema de horror/fantástico, cujo auge tanto em termos do volume de títulos realizados quanto da adesão por parte do público pode ser localizado entre meados dos anos 1960 e 1980. Embora muito populares em seus países de origem, era bastante comum que estes títulos chegassem nos Estados Unidos em versões consideravelmente diferentes das originais: com diversos cortes na metragem, no *aspect ratio* incorreto, e com o *layout* dos cartazes invariavelmente modificados, nos quais, muitas vezes, a identidade do diretor era omitida em detrimento de imagens apelativas e frases de efeito bombásticas, como é bastante comum no universo do *exploitation* (CURTI & LA SELVA, 2003; GUINS, 2005; OLNEY, 2013; PIEDADE, 2002).

Como boa parte dos conceitos que dão conta de uma apropriação de determinadas temáticas “estrangeiras” pelo universo acadêmico estadunidense, entretanto, os discursos e práticas a que se refere o *euro horror* estão longe de serem consensuais. Na medida em que o conceito surge a partir do momento em que esta produção, outrora deslegitimada como *trash*, esteticamente inferior, de má qualidade ou mesmo nociva do ponto de vista moral, em função de sua alta carga de violência gráfica e sexismo misógino contido em algumas tramas, passa a ser enquadrada sob uma outra



perspectiva crítica, decerto menos desabonadora, tem-se aquilo que Bourdieu costumava designar por “dignificação do vulgar”: agora, os títulos do *euro horror* merecem lançamentos de luxo, nas suas versões integrais, em edições bem cuidadas nas quais os realizadores invariavelmente passarão a desfrutar de um *status* de “autores” no sentido *cahiérsiano* do termo.

Em consonância com este processo de ressignificação algo etnocêntrico, passa-se a agrupar, sob o guarda-chuva do *euro horror*, propostas estéticas e narrativas de diretores e produtores bastante diferentes entre si, por sua vez vinculados a contextos nacionais muito particulares, nos quais mais saltam aos olhos as divergências do que as afinidades entre os filmes sob escrutínio. Dito de outra forma, há mais particularidades a distanciar um *giallo* de Dario Argento de uma película de lobisomem realizada por Jacinto Molina na Espanha do que as aproximações derivadas do fato de serem, ambos os títulos, realizados em solo europeu.

Não obstante tal fragilidade do conceito, há que se problematizar, ainda, à qual “Europa” o termo *euro horror* se refere. Pois se há um inegável protagonismo de alguns territórios nacionais nesta dinâmica, conforme mencionado nas considerações iniciais deste paper, onde podemos inserir – e é o caso de nos perguntarmos se é, de fato, possível inserir – países inegavelmente europeus do ponto de vista geográfico, mas que estão usualmente ausentes das narrativas genealógicas e históricas hegemônicas sobre o gênero, como me parece ser o caso de Portugal, por exemplo?

Em texto publicado na 10ª edição da Revista Bang!, periódico online luso dedicado à cultura pop e ao universo do fantástico, João Monteiro – não por acaso, um dos produtores do MOTELx – formula a ideia de “breve cinema de terror português” para nomear e qualificar os flertes esporádicos e, quase sempre, tímidos, entre o cinema luso e os códigos do horror. Monteiro localiza em 1911 a primeira tentativa de interseção entre ambos os universos, no filme *Os crimes de Diogo Alves*, *biopic* de um célebre *serial killer* luso. A partir daí, a “breve história” narrada por Monteiro torna-se mais pautada por desencontros do que por qualquer outra coisa: é uma plethora de filmes perdidos, censurados, destruídos por incêndios ou dos quais restam apenas poucos rolos sem som, mormente na primeira metade do século passado, auge do Estado Novo salazarista, que via as comédias e melodramas históricos como veículos mais eficientes de promoção do regime do que as produções de horror; depois, com a Revolução de Abril, que põe termo a quase cinco décadas de ditadura, instaura-se um novo paradigma audiovisual, muito mais pautado pelo ideário da Nouvelle Vague e do Neorealismo do



que pelo cinema de gênero, e que reforçará a ideia de um cinema de autor, subsidiado pelo Estado e muito mais direcionado ao circuito de mostras e festivais do que às grandes bilheterias; mesmo no decurso dos anos 1980 e 1990, que respectivamente sinalizam a entrada e a consolidação de uma cultura de consumo em Portugal, as incursões do cinema luso no âmbito do cinema de gênero ou se revelarão falhadas no que tange à repercussão junto ao público, ou serão relegadas a uma posição marginal do ponto de vista dos estudos fílmicos. Não me parece outro o caso de realizadores como António de Macedo, espécie de dissidente da geração do “Novo Cinema Português” dos anos 1960, e que durante os anos 1980 investe em alguns longas-metragens de cunho fantástico ou mesmo de horror (*O príncipe com orelhas de burro*, 1980; *Os abismos da meia-noite*, 1984; *Os emissários de Khalom*, 1988; *A maldição de Marialva*, 1989), sendo por isso significativamente ostracizado por seus pares e por aqueles que escrevem a história oficial do cinema luso.

Se apenas em 2006, com o filme *Coisa ruim*, de Tiago Guedes e Frederico Serra, é lançado aquele que a imprensa local considera “o primeiro filme de terror português a sério”⁵, isto talvez diga menos sobre a ausência de incursões anteriores do cinema luso pelas veredas do horror, ou mesmo sobre a “não seriedade” inerente a estes filmes, e mais sobre as dinâmicas de atribuição de valor e legitimação de gosto que pautaram a escritura da história hegemônica do cinema português. Mesmo porque tornava-se algo evidente, nas críticas veiculadas pela imprensa sobre *Coisa ruim*, como as apreciações favoráveis ao filme eram inversamente proporcionais aos elementos propriamente horroríficos que ele continha: ao narrar as atribulações de uma família de classe média lisboeta que se muda para uma casa assombrada numa aldeia do interior, o longa era tanto mais exaltado quanto mais se aproximava de um drama familiar e menos recorria aos “sustos fáceis” que, no entendimento dos críticos, eram característicos deste tipo de filme (CÂMARA, 2006).

Em artigo integrante da coletânea *Horror International* a propósito do (virtualmente desconhecido) cinema de horror romeno, STOJANOVA (2005) questiona o clichê segundo o qual o mito de Drácula pautaria as investidas locais no terreno do horror, demonstrando como a guinada em direção a um “horror social” acabou por funcionar como um antídoto em relação a estas expectativas do senso comum. Como se vê, este cenário não é muito diferente daquele segundo o qual, no Brasil, e durante

⁵ A declaração, atribuída ao crítico da revista *Première* Rui Pedro Tendinha, consta da contracapa da edição em DVD do filme *Coisa ruim*, lançada pela Atalanta Filmes.



muitas décadas, a figura de José Mojica Marins/ Zé do Caixão meio que representou, por metonímia, todo o cinema de horror brasileiro (CÁNEPA, 2008): *negociar* com o legado de Mojica seria, assim, um procedimento incontornável de qualquer realizador brasileiro que se aventurasse na seara do horror. Assim, e diante da “fala autorizada” de que não há cinema de terror português, resta-me tentar fraturar esta evidência, não inventando uma tradição expressiva no âmbito de um “horror à portuguesa”, mas sim identificando de que modos as apropriações desta gramática se deram, mesmo que tais apropriações tenham ocorrido muito mais sob o signo relacional da falta do que da presença.

Em outras palavras, e esta é a hipótese de pesquisa com a qual trabalho no momento, a produção portuguesa contemporânea no âmbito do horror/terror se dá no entrecruzar entre três variáveis: o discurso segundo o qual não há antecedentes históricos significativos de um cinema de terror em Portugal; o repertório de referências e matrizes narrativas, acumuladas ao longo de pouco mais de um século de cinema horror/fantástico, de que os realizadores contemporâneos invariavelmente se apropriam; e, por fim, um certo sentido (múltiplo) de *portugalidade*, manifesto na evocação de certos temas e universos, com o qual os filmes podem dialogar de forma menos ou mais explícita. Isto posto, e antes de me debruçar sobre os curtas integrantes da Competição Nacional de 2014, sinto a necessidade de tecer algumas considerações sobre o MOTELx.

MOTELx: "onde o terror é bem vindo"

Tive a oportunidade de participar do MOTELx como espectador em duas ocasiões: na terceira edição do evento, em 2009, quando residia em Lisboa a propósito da minha investigação de doutorado e fui atraído pela possibilidade de passar as noites de outono confinado no tradicionalíssimo Cinema São Jorge, assistindo a filmes de terror; e em 2014, quando já fui ao festival com o intuito de mapear as matrizes estéticas e narrativas da produção lusa contemporânea, no contexto da atual pesquisa. Entre 2009 e 2014, o MOTELx decerto adquiriu uma outra dimensão: deixou de ser um “festival de nicho”, nos dizeres de um de seus produtores, e passou a integrar o circuito das “grandes mostras” audiovisuais de Lisboa – embora, paradoxalmente mas sem surpresa, ele continue a ser percebido pelos órgãos de fomento como um evento direcionado a um público específico. Dados extraoficiais atestam que, enquanto festivais tradicionais



como o IndieLisboa registram queda significativa na frequência de público ao longo dos últimos anos (são tempos de crise, vale lembrar...), apenas o MOTELx e a Festa 8 ½ do Cinema Italiano apresentam números ascendentes. E, não obstante, a verba direcionada ao IndieLisboa continua sendo substancialmente superior à do evento dedicado ao terror. Em sua edição de 2015, aliás e a propósito, o IndieLisboa passou a oferecer um ciclo intitulado “Boca do Inferno”, composto por títulos que, sem muito esforço, poderiam igualmente constar do “serviço de quarto” (nome da subseção mais procurada) do MOTELx – algo que os produtores deste último, aliás, não encararam exatamente como uma homenagem ou reconhecimento de valor... Relatos *off the record* muito à parte, os números movimentados pelo MOTELx revelam-se cada vez mais vultuosos: o prêmio em dinheiro oferecido ao filme vencedor da Competição de Curtas passou de €3000 em 2014 para €5000 em 2015, graças a uma parceria estabelecida com o portal .MOV que, em certa medida, veio colmatar as perdas advindas do escândalo financeiro envolvendo o Banco Espírito Santo, um dos principais mantenedores do festival.

Para além de uma vitrine para a produção horrífica dos dias que correm, o MOTELx também contempla diversas seções e eventos paralelos: *workshops* sobre efeitos especiais e maquiagem; *master classes* com nomes exponenciais do gênero; retrospectivas diversas; um *quiz* sobre cinema fantástico e cultura pop; ciclos voltados ao público infantil – o Lobo Mau – e, *last but not least*, posto que fundamental para esta investigação, o Quarto Perdido. O Quarto Perdido existe desde 2009, e tem por objetivo resgatar incursões pregressas do cinema português pela seara do terror, contemplando desde longas-metragens estrangeiros que se utilizaram de Portugal como cenário (prática bastante comum no âmbito do *euro horror*), seja pelo seu caráter exótico ou pelos reduzidos custos de produção encontrados em território luso (*O território*⁶, Raul Ruiz, 1981; *Cartas de amor de uma freira portuguesa*⁷, Jess Franco, 1976); até filmes portugueses nos quais a intromissão de elementos horroríficos é muito mais sutil ou tangencial do que explícita, como *O cerro dos enforcados*⁸ (Fernando Garcia, 1954); *O*

⁶ *O território* narra a saga de um grupo de mochileiros que se perde durante um passeio na Serra de Sintra e se vê obrigado a recorrer ao canibalismo para sobreviver. A despeito da sinopse sugestiva, é um filme cujo andamento e roteiro subverte as expectativas do gênero horror, assumindo-se como alegoria da condição humana e dos limites da (in)sociabilidade.

⁷ *Cartas de amor de uma freira portuguesa* é a adaptação *sui generis* do prolífico realizador espanhol Jess Franco para as *Cartas Portuguesas* da irmã Mariana Alcoforado. No longa, Franco transforma a ultra-romântica fonte literária original em um *nunexploitation* erótico e atravessado por motivos demoníacos. Para uma análise detalhada do filme, ver MONTEIRO (2015).



*crime de Aldeia Velha*⁹ (Manuel Guimarães, 1964); *O leproso*¹⁰ (média-metragem, Sinde Felipe, 1975) e *O Barão*¹¹ (Edgar Pêra, 2011). Este último, aliás e a propósito, embora evoque um imaginário e uma iconografia tipicamente horroríficos, acaba por se revelar muito mais eficiente como alegoria política e metalinguística do que como um filme de gênero. De todos os filmes já exibidos pela seção Quarto Perdido, apenas o já citado *A maldição de Marialva*, dirigido por Macedo em 1989, poderia ser plenamente enquadrado sob a rubrica terror/fantástico.

É, contudo, o caso da Competição Nacional de Curtas que, no meu entendimento, melhor traduz o crescimento do MOTELx. Embora desde sua primeira edição o festival já contemplasse a exibição de curtas nacionais (cinco em 2007, seis em 2009), apenas em 2009 a mostra tornou-se competitiva, com nada mais nada menos do que catorze concorrentes. *Sangue frio*, de Patrick Mendes, foi sagrado como seu primeiro vencedor, tendo ainda *Papá wrestling*, de Fernando Alle, sendo distinguido com uma menção honrosa pelo mérito técnico. Em 2010, foram 12 competidores, e a animação *Bats in the belfry*, de João Alves, o curta premiado. Em 2011, mais uma animação, *Conto do vento*, dirigida por Cláudio Jordão e Nelson Martins, distingue-se entre 12 inscritos. No ano seguinte, mesmo que tenha havido uma queda no número de competidores (dez, ao todo), a vitória do curta *A bruxa de Arroios*, de Manuel Pureza, se revela significativa: o filme é protagonizado por Rita Blanco, atriz-assinatura do realizador João Canijo e com uma trajetória internacional que inclui um pequeno papel no filme *Amor*, de Michael Haneke, sinalizando a adesão de nomes "legitimados" ao universo do terror. A crise que afetou a produção cinematográfica portuguesa entre

⁸ Melodrama histórico durante parte substancial da projeção, *O cerro dos enforcados* só se aproxima do universo do horror nos seus 15 minutos finais, quando o herói da película supostamente recebe a ajuda do fantasma de um homem injustamente condenado à morte.

⁹ Caso bastante semelhante ao *Cerro...*, *O crime de Aldeia Velha* é fundamentalmente um drama social sobre o modo como o comportamento de uma jovem bela e liberal em seus costumes afeta os habitantes, homens e mulheres, da aldeia que nomeia o filme. Quando as anciãs do vilarejo decidem acusá-la de bruxaria, o longa dá uma súbita guinada em relação ao horror, com algumas cenas bastante gráficas, sobretudo a da queima da suposta bruxa, ao final do filme.

¹⁰ A despeito da deficiência física que o caracteriza, o protagonista de *O leproso* desperta no espectador muito mais um sentimento de compaixão e piedade do que de medo ou repulsa. Boa parte deste efeito pode ser atribuído à estética algo neorrealista que pontua o média-metragem dirigido e estrelado por Sinde Felipe.

¹¹ Na década de 1940, a produtora Val Lewton da RKO inicia, em Portugal, as rodagens da adaptação do conto *O Barão* de Branquinho da Fonseca. Dadas as semelhanças entre o vampiro que dá nome ao filme e o então Presidente do Conselho de Ministros e ditador António de Oliveira Salazar, as filmagens são interrompidas, a equipe da RKO é deportada e os membros portugueses da produção presos no Tarrafal, em Cabo Verde. Em 2005, dois rolos do que havia restado das gravações são encontrados em um cineclube na Margem Sul de Lisboa. Este novo *O Barão*, consiste, portanto, no *remake* desta primeira incursão considerada perdida.



2010 e 2012, levando à paralisação quase total das atividades, também parece ter atingido o MOTELx, cuja Competição Nacional de 2013, vencida por *O coveiro*, de André Mata Gil, contou com apenas nove participantes.

A edição de 2014, objeto deste artigo, contou com treze títulos inscritos (um aumento considerável, se comparado a 2013), que aqui apresento brevemente, na ordem em que aparecem no folder de programação do festival e consoante a sinopse disponível no mesmo¹²: em *A morte é o único perdão*¹³, de Rui Pilão, um toxicodependente enfrenta os seus demônios, numa luta desigual e angustiante, numa casa abandonada que vai ganhando a forma de um túmulo; *Bodas de papel*¹⁴, de Francisco Antunes, narra a história de um casal que passa um fim-de-semana romântico numa casa de campo, onde situações estranhas irão empurrá-los na direção de um caminho sem retorno; em *Contactos 2.0*¹⁵, de Bernardo Gomes de Almeida e Rodrigo Duvens Pinto, um homem adquire uma aplicação para celular que lhe confere um poder terrível sobre os seus contatos; *De morrer a rir*¹⁶, de Leonardo Dias, parte de um banquete entre dois homens que é interrompido por pequenos acidentes em cadeia, como peças de dominó que se precipitam em direção à tragédia; um jovem, confinado às quatro paredes de uma casa, e que perde, pouco a pouco, a sua sanidade mental, é o tema de *Demência*¹⁷, de Rafael Almeida; na sátira *Dentes e garras!*¹⁸, de Francisco Lacerda, um militar embriagado acidentalmente solta um monstro pré histórico que devora e destrói quem se atravessar no seu caminho; um casal que tenta salvar a relação num barco à vela no oceano, quando se vêem forçados a descobrir até onde conseguem ir em nome da sobrevivência é o mote de *Eph*¹⁹, dirigido por Pedro Pinto; a animação *Forbidden room*²⁰, de

¹² Na medida em que todos os treze títulos são recentes e, portanto, ainda sujeitos à participação em festivais e mostras, é praticamente impossível ter acesso *online* à íntegra dos mesmos. Na maioria das vezes, estão disponíveis apenas o *trailer*, *teaser* ou uma entrevista com o realizador. De modo a viabilizar uma mínima partilha de repertório com o leitor deste artigo, portanto, faço questão de indicar, em nota de rodapé vinculada ao nome do filme, quaisquer materiais audiovisuais relacionado ao mesmo que eu porventura tenha encontrado.

¹³ Entrevista com Rui Pilão. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m2XwAipLiSY>. Acesso em 08 de maio de 2015.

¹⁴ Teaser disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BJI4Uz19sIg>. Acesso em 08 de maio de 2015.

¹⁵ Teaser disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xLBdkvbKk4>. Acesso em 08 de maio de 2015.

¹⁶ Entrevista com Leonardo Dias disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dRLCHRBVgFA>. Acesso em 08 de maio de 2015.

¹⁷ Teaser disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yCfEm_y4L5. Acesso em 08 de maio de 2015.

¹⁸ Trailer disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cMVY6qyTRa8>. Acesso em 08 de maio de 2015.

¹⁹ Entrevista com Pedro Pinto disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CHoeS4u3ftM>. Acesso em 08 de maio de 2015.



Emanuel Nevado e Ricardo Almeida, conta a história de Margueritte, que ao se tornar Rainha, sofre uma restrição imposta pelo Rei - adentrar o quarto do título, que oculta um terrível castigo; também uma animação, *Gata má*²¹, de Eva Mendes, Joana de Rosa e Sara Augusto, narra a história de uma menina diferente, cujos melhores amigos são gatos e se diz baseada num caso real; em *Maria*²², de Joana Viegas, um homem tenta criar a filha, enquanto tudo faz para esconder um segredo tenebroso que só partilha, em confissão, com o padre da aldeia; uma mulher é amarrada com película a uma cadeira e rodeada de câmaras, enquanto uma mente perturbada observa e filma, à procura de um desfecho para o filme - este é o tema de *Offline*²³, de Pedro Rodrigues; *Se o dia chegar*²⁴, de Pedro Santasmarinas, versa sobre João e a filha, Matilde, raros sobreviventes num mundo pós-apocalíptico, no qual o amor incondicional do pai impele-o a preparar a filha para o pior.

O prêmio de melhor Curta-Metragem portuguesa foi atribuído ao filme *Pela boca morre o peixe*²⁵, dirigido por João P. Nunes, que de forma carregada de humor negro e ironia, narra a história de um *gourmand* que se regozija em contar vantagem para os amigos acerca de seus dotes de pescador. Um belo dia, o protagonista acorda com o seu corpo sofrendo o início de uma terrível mutação que, pouco a pouco, o transforma em um peixe, invertendo assim os papéis de caça e caçador que tanto o deleitavam.

Na tentativa de análise que se segue, optei por enquadrar os filmes consoante determinados eixos temáticos que se faziam presentes nos supracitados curtas-metragens, sem com isso querer estabelecer qualquer conclusão definitiva sobre o estado da arte do horror no cinema português contemporâneo. Trata-se, apenas e tão somente, do resultado de um olhar analítico sobre a “safra 2014” da Competição Nacional do Motelx, que em 2009 certamente articulava preocupações distintas e que em 2015... 2016... 2017 muito provavelmente também o fará. Sendo o medo um

²⁰ Trailer disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EauFACpuWbE>. Acesso em 08 de maio de 2015.

²¹ Excerto disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ELNeMJ4sPSQ>. Acesso em 08 de maio de 2015.

²² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=95gzBBbf-Mo>. Acesso em 08 de maio de 2015.

²³ Entrevista com Pedro Rodrigues disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QTnL9-G4XFg>. Acesso em 08 de maio de 2015.

²⁴ Teaser disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DUGSR5YY9k4>. Acesso em 08 de maio de 2015.

²⁵ Teaser disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ab_B6Y1-QR4. Acesso em 08 de maio de 2015.



sentimento social e atravessado por condicionantes históricas (DELUMEAU, 2001), nada mais lógico que as narrativas que traduzam ou expressem estes medos também sejam socialmente construídas, e portanto profundamente voláteis e sujeitas às alterações do cenário político, econômico e cultural em relação ao qual se estruturam.

Entre aldeias e *urbes*, corpos e tecnologias

De acordo o exposto no final da seção anterior, após o visionamento de todos os treze curtas integrantes da Competição Nacional, atribuí, a cada título, um conjunto de palavras-chave que os caracterizavam do ponto de vista dos seus conteúdos, a fim de posteriormente agrupá-los em “blocos temáticos”, se tal procedimento se revelasse possível. O resultado desta primeira etapa metodológica é apresentado na tabela a seguir²⁶:

FILME	PALAVRAS-CHAVE
<i>Se o dia chegar</i>	Aldeia, interior, zumbis, pai e filha
<i>Demência</i>	Casa, solidão, vermes, símbolos religiosos
<i>Pela boca morre o peixe</i>	Ritual, consumo, ecologia, corpo, mutação, classes sociais
<i>Gata má</i>	Animação, solidão, loucura, família, animais, infância
<i>Bodas de papel</i>	Esquizofrenia, relações interpessoais, casal
<i>Offline</i>	Câmeras, película, confinamento, mãe e filha, vigilância, metalinguagem
<i>Contactos 2.0</i>	Tecnologia, onipotência, vingança, moral da história
<i>Forbidden room</i>	Animação, Barba Azul, falado em inglês, fantástico
<i>Dentes e garras</i>	Cinema italiano dos anos 1980, VHS, gore, precariedade, exploitation, sexo, nudez, metalinguagem
<i>Epoh</i>	Sobrevivência, casal, barco, situação limite, sugestão de canibalismo, falado em inglês
<i>A morte é o único perdão</i>	Casa antiga e abandonada, toxicodependência, abuso

²⁶ Os filmes estão listados segundo a ordem de visionamento no festival, variável que considero essencial levar em conta, posto que a avaliação de um determinado título é inevitavelmente afetada pela percepção construída sobre aquilo que se viu antes.



	infantil, iconografia religiosa, pai e filho
<i>De morrer a rir</i>	Humor, corpo, gore
<i>Maria</i>	Canibalismo, aldeia, iconografia religiosa, pai e filha

Um primeiro elemento que salta aos olhos é o alinhamento entre a produção portuguesa contemporânea e certas questões concernentes ao universo do horror em âmbito internacional, tanto em termos de temática quanto de estética. Em outras palavras, longe se vai o tempo em que o cinema de terror português disfarçava a presença de traços declaradamente horroríficos, apropriando-se deles de forma “envergonhada” ou mascarando-os sob os códigos de outros gêneros. À exceção, talvez, da animação *Forbidden room*, que estaria mais para o fantástico do que para o horror, todos os demais doze títulos inscrevem-se sem sombra de dúvida nos códigos que o cinema de terror contemporâneo vem articulando. Isto denotaria não apenas a detenção, por parte dos produtores e realizadores, de um repertório horrorífico *up to date*, como também o desejo de demonstrar narrativamente estas referências, por vezes manifesto sob a chave da metalinguagem.

Presente de forma velada e sutil em *Offline*, com sua profusão de câmeras e dispositivos eletrônicos de vigilância, a questão da metalinguagem e da autorreferencialidade aparece de maneira mais explícita em *Dentes e garras!*, todo ele estruturado como uma homenagem jocosa ao cinema de terror italiano dos anos 1970 e 1980. O curta de Francisco Lacerda é, acima de tudo, um exercício de emulação estética: a imagem é propositadamente “estragada” para remeter a uma antiga fita VHS (modo majoritário de consumo deste tipo de filme); a banda sonora à base de sintetizadores evoca o tipo de trilha bastante comum nos últimos longas de Lucio Fulci, Ruggero Deodato e Joe D’Amato; há abundância de sexo, nudez e violência gratuitas, que longe de fazerem a “trama” avançar, apenas potencializam os efeitos de choque propostos; por fim, mas não menos importante, todos estes aspectos são “costurados” pela presença de uma equipe de filmagem que está a realizar um filme de terror de baixo orçamento nas cercanias de uma floresta onde as mortes ocorrem. Recorrendo a um procedimento já utilizado por Quentin Tarantino e Robert Rodriguez no díptico *Grindhouse*, *Dentes e garras!* talvez seja o curta da Competição Nacional de 2014 que mais se revele autoconsciente de seus próprios mecanismos de produção e de sua índole paracinemática.



Um segundo ponto de interesse no confronto analítico entre os curtas residiria na oposição entre *urbano* e *rural*. Em reflexões anteriores, propus que as matrizes históricas do cinema de terror em Portugal são, na maioria dos casos, muito mais próximas da ideia de ruralidade do que de ambientações urbanas, sendo o universo da aldeia, do interior e do campo mormente construídos como *locus* de ameaça e fonte de medo, sobretudo quando coopta ou incide sobre personagens citadinos (MONTEIRO, 2014a, 2014b). No caso dos curtas-metragens, em contrapartida, o que se percebe é um maior equilíbrio entre ambientações rurais e urbanas. Mesmo ambientado em um barco à deriva (lidando, portanto, com a questão do isolamento), os personagens de *Eph* apresentam-se como fundamentalmente urbanos; o casal protagonista de *Bodas de papel* segue pela mesma vereda, apresentando diversos "sintomas" característicos de quem vive em uma grande cidade (dependência química, hiperconectividade tecnológica); de todos os curtas, contudo, o mais declaradamente urbano e contemporâneo, sobretudo no uso que faz da tecnologia de telefonia móvel como fonte de ameaça quando posta a serviço de anseios de onipotência e desejo de vingança, é *Contactos 2.0*, que se utiliza de modo estratégico dos espaços da cidade e suas práticas sociais como *locus* do terror, a partir do momento em que seu protagonista descobre um novo significado para a expressão "eliminar contatos". *Demência*, *A morte é o único perdão* e *De morrer a rir*, em que se pesem as diferenças entre suas respectivas propostas, e a despeito de se passarem no interior de espaços fechados que poderiam estar tanto no campo quanto na cidade, parecem-me mais próximos do urbano do que do rural. O mesmo se aplica a *Pela boca morre o peixe*, que inicialmente aborda uma prática – a pescaria – mais associada ao universo rural, mas logo a reinsere contra o *background* de uma discussão sobre assimetrias sociais, em um contexto urbano. Apenas *Se o dia chegar* e *Maria* utilizam a ruralidade como elemento-chave de suas respectivas tramas.

Maria, aliás, afirma-se como um caso bastante singular no panorama da Competição 2014, por articular de forma contundente dois eixos temáticos algo recorrentes em outros curtas da mesma safra – a questão da família, a partir da relação menos ou mais conflituosa entre pais e filhos (também presente na animação *Gata má*), e a presença de uma iconografia ou de um imaginário religioso cristão. Considerando o modo como a hegemonia do discurso católico afirmou-se como força motriz de diversos momentos da história lusa, sendo a interpelação feita pelo Estado Novo de Salazar dos Milagres de Fátima apenas sua faceta mais óbvia, intriga-me ver como tais elementos transbordam para as narrativas de horror. Crucifixos, oratórios e imagens sacras



aparecem em *Demência* e no igualmente corrosivo *A morte é o único perdão*, que ainda adiciona à mistura sugestões nada ambíguas de pedofilia incestuosa, mas *Maria* parece-me ir além, ao evocar, no longo plano do burrinho cruzando a estrada que encerra o filme, equivalências insuspeitas entre a menina-canibal que dá nome ao curta e a mãe de Jesus Cristo.

Por fim, e longe de configurar qualquer tipo de tendência, vale destacar o fato de dois curtas – *Forbidden room* e *Epoh* – serem falados em inglês, procedimento que possivelmente traduz um desejo de internacionalização facilitada, e que evoca o caso de diversas bandas de pop/rock surgidas em Portugal a partir de meados dos anos 1990, que também recorriam ao mesmo expediente com o intuito de alcançar o mercado euro-anglófono.

Considerações finais

Seria perfeitamente possível preencher mais umas cinco ou seis páginas com análises em profundidade de cada curta-metragem integrante da Competição Nacional de Curtas do MOTELx 2014, bem como dos temas suscitados por cada um. Meu objetivo neste artigo, contudo, foi oferecer uma visão, entre o panorama e a radiografia, dos títulos que, em alguma medida e sem desconsiderar os processos subjetivos de "filtragem" pelos quais estes e outros curtas decerto passaram, representam o que se produziu no âmbito do horror cinematográfico em Portugal ao longo do último ano.

À questão (algo retórica) formulada nas considerações iniciais deste *paper* - de quê tem medo o cinema português? - a única resposta possível me parecer ser: "em 2014? O cinema português tem medo da solidão - individual ou compartilhada (no seio de um casal, por exemplo); tem medo das feridas, tanto as físicas, que causam danos ao corpo e, muitas vezes destituem-no de humanidade, quanto as psíquicas, manifestas sob a forma de traumas do passado ou legados indesejados; por fim, o cinema português teme a *técnica*, ora materializada em dispositivos tecnológicos empregados para fazer (ou registrar) o mal, ora associada à própria técnica narrativa segundo a qual os filmes são feitos, efeito de uma bagagem histórica de mais de 100 anos de narrativas audiovisuais de horror com a qual os produtores independentes portugueses necessariamente negociam ao desafiarem o discurso da "falta" e, em certa medida, "se atreverem" a inaugurar uma tradição de cinema de terror em Portugal.



E por que estudar o cinema de terror português *no Brasil*? Uma primeira resposta poderia muito bem ir no sentido do "e por que *não*?", visto que por cá estudam-se objetos audiovisuais das mais diversas procedências nacionais, e só o fato de a pergunta ter-me sido diversas vezes formulada leva-me a desconfiar que o "problema" não está no fato de a pesquisa ser sobre cinema português, mas sim de terror - ecos de um preconceito histórico contra determinadas "formas menores" do universo cinematográfico. Uma segunda resposta apontaria no sentido do desconhecimento generalizado, no Brasil, de artefatos representativos da cultura midiática portuguesa contemporânea, uma vez que nosso imaginário relacionado a Portugal e sua cultura parece congelado em um passado distante, associado às gerações que para o Brasil emigraram durante os anos 1940-1960. E na medida em que o histórico das relações entre ambos os países é pautado por trocas simbólicas das mais variadas naturezas, intriga-me perceber quais as dimensões destes intercâmbios e interseções no âmbito midiático. Tais conexões se tornam evidentes quando analisamos o caso da música ou da teledramaturgia lusa, em que as marcas de presença da cultura brasileira n'Além-Mar revelam interferências incontornáveis. No caso do cinema de terror, em que tanto Brasil quanto Portugal não são países reconhecidos por sua produção no âmbito deste gênero (a despeito da reputação internacional tardia adquirida por José Mojica Marins, por sinal um dos homenageados da segunda edição do MOTELx), e muito embora tanto lá quanto cá se verifique um crescimento do interesse do público e da viabilidade mercadológica deste tipo de narrativa (a produção brasileira de longas-metragens já é decerto mais expressiva do que há cinco anos), uma investigação que proponha um olhar transversal entre ambos os contextos pode vir a revelar aspectos insuspeitos de pavores mútuos.

REFERÊNCIAS

CÂMARA, Vasco; TORRES, Mário Jorge. Coisa nada ruim. **Público**, Lisboa, 24 fev. 2006. Disponível em: <<http://ipilon.publico.pt/cinema/filme.aspx?id=145033>>. Acesso em: 08 maio. 2015.

CÁNEPA, Laura Loguércio. **Medo de quê?** - uma história do horror nos filmes brasileiros. Tese (Doutorado em Multimeios) - Instituto de Artes, UNICAMP. Campinas, 2008. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000446825>. Acesso em 09 mar. 2015.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Campinas: Papyrus, 1999. 317 p.



CURTI, Roberto; LA SELVA, Tommaso. **Sex and violence: percorsi nel cinema estremo**. Torino: Lindau, 2003.

DELUMEAU, Jean. **A história do medo no ocidente**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

GUINS, Raiford. Blood and black gloves on shiny discs: new media, old tastes, and the remediation of Italian horror films in the United States. In: SCHNEIDER, Steven Jay; WILLIAMS, Tony (orgs). **Horror International**. Detroit: Wayne State University Press, 2005.

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

MONTEIRO, Tiago José Lemos. O medo que vem do interior: confrontos entre o tradicional e o moderno no longa de terror português 'Coisa ruim'. In: **AVANCA | CINEMA 2014**. Avanca (Portugal): Edições Cine-clube de Avanca, 2014. v. 5. p. 847-854.

_____. Floripes: um documentário de horror?. In: **Comunicação ibero-americana: os desafios da Internacionalização** - Livro de Atas do II Congresso Mundial de Comunicação ibero-americana. Braga: CECS-Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (Universidade do Minho), 2014. v. 0. p. 1963-1971.

_____. **Seduzidas pelo demônio**: sobre traduções e traições nas 'Cartas Portuguesas' de Jess Franco. Trabalho apresentado no XIV Congresso Internacional IBERCOM 2015. São Paulo, 2015.

OLNEY, Ian. **Euro horror: classic european horror cinema in contemporary american culture**. Bloomington: Indiana University Press, 2013.

PIEIDADE, Lúcio F. Reis. **A cultura do lixo: horror, sexo e exploração no cinema**. 2002. 150 p. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

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