



Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Conrado Hernandes de Oliveira

Fantásticos Portos: Curadoria de Cinema Fantástico nos Festivais Fantaspoa e Fantasporto.



Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Conrado Hernandes de Oliveira

**Fantásticos Portos: Curadoria de Cinema
Fantástico nos Festivais Fantaspoa e
Fantasporto.**

Dissertação de Mestrado
Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura.

Trabalho efetuado sob orientação de
Professora Doutora Helena Pires
Mestre Martin Dale

ADIREITOS DE AUTOR E CONDIÇÕES DE UTILIZAÇÃO DO TRABALHO POR TERCEIROS

Este é um trabalho académico que pode ser utilizado por terceiros desde que respeitadas as regras e boas práticas internacionalmente aceites, no que concerne aos direitos de autor e direitos conexos.

Assim, o presente trabalho pode ser utilizado nos termos previstos na licença abaixo indicada. Caso o utilizador necessite de permissão para poder fazer um uso do trabalho em condições não previstas no licenciamento indicado, deverá contactar o autor, através do RepositóriUM da Universidade do Minho.

Licença concedida aos utilizadores deste trabalho



Atribuição-NãoComercial-SemDerivações
CC BY-NC-ND

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Universidade do Minho, ___/___/_____

Assinatura: _____

Conrado Hernandes de Oliveira

PG 34132

DECLARAÇÃO DE INTEGRIDADE

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho académico e confirmo que não recorri à prática de plágio nem a qualquer forma de utilização indevida ou falsificação de informações ou resultados em nenhuma das etapas conducente à sua elaboração.

Mais, declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

Universidade do Minho, ___/___/_____

Assinatura: _____

Conrado Fernandes de Oliveira

PG 34132

Agradecimentos

Ao Douglas, meu parceiro de aventuras e de vida, com quem compartilho também os caminhos que nos trouxeram até aqui e nos prometem o infinito, e além.

Aos meus pais e minhas irmãs, que me ofereceram todo o suporte que jamais pensei que precisaria e se fizeram presentes sempre, mesmo com um oceano de distância.

A meus orientadores; Professora Doutora Helena Pires, pela preciosa atenção com que sempre me atendeu, desde o primeiro dia em que nos conhecemos. Mestre Martin Dale, pelo precioso tempo dedicado a compartilhar muito sobre essa nossa paixão em comum, o cinema.

A meus amigos que colaboraram com este projeto, que torceram pelo êxito desta pesquisa e me ofereceram todo o tipo de apoio para que ele fosse concluído com êxito.

Aos curadores e equipes dos festivais Fantasporto e Fantaspoa, assim como a cada um que aceitou ser entrevistado, indagado e consultado para que este projeto pudesse compreender toda a complexidade acerca da majoritariamente desconhecida atividade da curadoria cinematográfica e programação de festivais.

*“O cinema oferece o reflexo não somente do mundo,
mas do espírito humano.”*

Edgar Morin

Resumo

Fantásticos Portos: Curadoria de Cinema Fantástico nos Festivais Fantaspoa e Fantasporto

O presente estudo tem como objetivo desenvolver, a partir da pesquisa bibliográfica e empírica de metodologia qualitativa, uma investigação sobre a curadoria cinematográfica dedicada ao cinema fantástico, em particular a partir dos festivais internacionais Fantaspoa, de Porto Alegre, Brasil, e Fantasporto, no Porto, Portugal. Com a abordagem destas temáticas, a pesquisa tem como pauta as correlações e distinções entre Fantaspoa e Fantasporto, assim como os interesses e motivações do público com este particular gênero de cinema.

Para compreender as potencialidades deste cinema, a pesquisa estará inicialmente dedicada a contextualizações bibliográficas e históricas no gênero fantástico e, da mesma forma, na figura curatorial. A proposta tem como temas principais investigar quais são os elementos da curadoria cinematográfica como forma mediadora e como ela é construída e percebida, como esta curadoria é aplicada, desenvolvida e evolui ao longo dos anos nos dois festivais. Idealmente, a partir do contato com espectadores dos festivais, ainda pretende-se compreender quais as relações que os festivais e possivelmente seus curadores desenvolvem com seu público.

Para que tais objetivos sejam conquistados, a pesquisa se inicia com a conceituação em profundidade do cinema fantástico e seu fascínio sobre o espectador desde o princípio do cinematógrafo, invento dos irmãos Lumière, assim como sua participação afetiva despertada pela arte. Doravante, o estudo se dedica à curadoria cinematográfica, ao papel do curador de cinema, suas potencialidades e usuais atribuições, sejam em festivais de cinema, salas de exibição ou acervos, serviços de streaming e arquivos fílmicos, seja como um “guardião” ou “fazedor de ligações”. A partir desta conceituação, será possível aproximar o curador do espectador, numa investigação que pretende compreender e avaliar o papel do primeiro para a experiência cinematográfica do segundo.

Com as conceituações de cada universo, a pesquisa empírica e estudo comparativo estarão finalmente dedicados aos festivais Fantasporto e Fantaspoa, com base metodológica e trabalho de campo aplicados aos curadores destes festivais e aos espectadores dos mesmos – tornando assim possível desenvolver as reflexões e correlações pretendidas a esta dissertação.

Palavras-chaves: Cinema; Fantástico; Curadoria; Fantasporto; Fantaspoa.

Abstract

Fantastic¹ Ports: Curatorship of Fantastic Cinema in Fantaspoa e Fantasporto Film Festivals

The present study aims to develop, from the bibliographical and empirical research of qualitative methodology, an investigation about film curatorship dedicated to fantastic cinema, in particular to the international festivals Fantaspoa, from Porto Alegre, Brazil, and Fantasporto, in Porto, Portugal. With the approach of these themes, the research has as its agenda the correlations and distinctions between Fantaspoa and Fantasporto, as well as the interests and motivations of the public with this particular genre of cinema.

To understand the potentialities of this cinema, the research will initially be dedicated to bibliographical and historical contextualization in the fantastic genre and also in the curatorial figure. The proposal has as its main themes to investigate what are the elements of film curation as a mediator form and how it is built and perceived, how this curation is applied, developed and evolved over the years in the two festivals. Ideally, from contact with festival spectators, it is intended to perceive what relationships festivals and their curators develop with the audience.

In order to achieve these goals, the research begins with the in-depth conceptualization of fantastic cinema and its fascination with the viewer from the beginning of the Lumière brothers' cinematograph, as well as their affective participation aroused by art. Henceforth, the study is devoted to film curatorship, the role of the film curator, his potentialities and usual attributions, whether in film festivals, theaters, streaming services, film collections or archives, whether as a "guardian" or "caller" . From this conceptualization, it will be possible to bring the curator closer to the viewer, in an investigation that aims to understand and evaluate the role of the former to the cinematic experience of the latter.

With the conceptualizations of each universe, empirical research and comparative study will finally be dedicated to the Fantasporto and Fantaspoa festivals, based on methodological and fieldwork applied to the curators of these festivals and their spectators - thus making it possible to develop the reflections and correlations intended for this dissertation.

Keywords: Cinema; Fantastic; Curatorship; Fantasporto; Fantaspoa.

¹ A escolha do termo "fantastic" e não "fantasy" para traduzir "fantástico" se deve a conclusão, justificada no capítulo dedicado ao gênero (1.3), que "fantasia" designa outro que não o gênero a qual esta pesquisa se dedica.

Índice

| | |
|---|------|
| Agradecimentos | iv |
| Resumo: Fantásticos Portos: Curadoria de Cinema Fantástico nos Festivais Fantaspoa e Fantasporto | vi |
| Abstract: Fantastic Bays: Curatorship of Fantastic Cinema in the Fantaspoa e Fantasporto Film Festivals | viii |
| Introdução | 12 |
| 1. O Cinema e os Gêneros | 15 |
| 1.1 Uma Brevíssima Introdução ao Cinema | 15 |
| 1.2 Os Gêneros Cinematográficos | 22 |
| 1.3 O Fantástico no Cinema | 28 |
| 2. Pensar a Curadoria Cinematográfica | 38 |
| 2.1 Sobre a Curadoria | 38 |
| 2.2 Curadoria Cinematográfica | 43 |
| 2.2.1 Curadoria em Salas de Cinema | 48 |
| 2.2.2 Curadoria em Arquivos Fílmicos e Cinematecas | 52 |
| 2.2.3 Curadoria em Festivais de Cinema | 58 |
| 2.2.4 Curadoria em Serviços de Streaming | 63 |
| 3. Caracterização do Estudo de Caso e Estudo Empírico | 68 |
| 3.1 Questão de Investigação | 69 |
| 3.2 Objetivos | 69 |
| 3.3 Metodologias | 69 |
| 4. Fantasporto | 75 |
| 4.1 Breve Histórico do Festival Fantasporto | 75 |
| 4.2 Apontamentos Sobre a 39ª Edição do Fantasporto | 83 |
| 4.3 Curadoria e Espectadores do Fantasporto | 87 |
| 5. Fantaspoa | 94 |
| 5.1 Breve Histórico do Festival Fantaspoa | 94 |
| 5.2 Apontamentos Sobre a 15ª Edição do Fantaspoa | 100 |
| 5.3 Curadoria e Espectadores do Fantasporto | 103 |
| Considerações finais | 110 |

| | |
|--|-----|
| Bibliografia | 114 |
| Anexos | 125 |
| Anexo 1 – Roteiro para entrevista com a curadora do Fantasporto | 126 |
| Anexo 2 – Roteiro para entrevista com o curador do Fantaspoa | 128 |
| Anexo 3 – Roteiro para entrevista com espectadores dos festivais | 130 |

Introdução

O primeiro filme realizado pelos irmãos Auguste Marie e Louis Jean Lumière foi um documentário. A câmera estática dos cineastas, na época nomeada cinematógrafo, capturava a saída dos operários da fábrica² da família em um plano de poucos segundos que registrava o cotidiano daquelas pessoas em nuances tão simples quanto realistas. Um de seus filmes seguintes foi uma comédia, que revelava a brincadeira de uma criança com uma mangueira de jardim³ que acabava por molhar um adulto completamente. Os cineastas também enveredaram pelo suspense e terror: o filme de uma simples chegada de um trem à estação⁴ causou tensão e até mesmo pânico em sua primeira exibição.

Documentário, comédia ou até mesmo terror, tais classificações hoje simplistas e corriqueiras viriam a ser concebidas e os filmes assim rotulados apenas muitas décadas depois das produções supracitadas; a obra dos irmãos Lumière sequer era distinguida entre realidade ou ficção. No início, as concepções de gênero ainda não eram compreendidas, evidentemente, e seus efeitos apenas estimulavam determinadas sensorialidades em espectadores, fosse o riso, o medo, a surpresa, entre outras. Ainda assim, em toda prolífica filmografia dos pioneiros cineastas houve a configuração temática, simbólica e referencial que mais tarde contribuiu para a constituição dos gêneros cinematográficos como hoje são conhecidos.

Antes de esmiuçar algumas nuances deste processo de concepção, compreensão e canonização de um gênero, há de se considerar a contextualização acerca de tal propósito. Esta imersão norteadora parte do pressuposto de iluminar teorizações acerca da teoria dos gêneros cinematográficos para então explorar as configurações de um deles em específico, muitas vezes ignorado ou mal compreendido: o fantástico. Considerado um gênero guarda-chuva, que abriga outras categorizações temáticas em sua compreensão – geralmente o suspense, o terror e a ficção científica, como veremos – o fantástico tem um histórico que data do início do cinema e se desenvolve em incontáveis facetas até a contemporaneidade. Sua definição é complexa e ambígua: não é possível o classificar levemente como faz-se com o terror como aquele que aterroriza ou como a comédia que é aquela que faz rir. Da mesma forma, é inútil apelar para a semântica e buscar na fantasia a resposta para a definição do gênero, pois este termo, para muitos autores e críticos, está canonizado em um outro gênero próprio – aquele que tem para

² *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (A Saída da Fábrica Lumière em Lyon, 1895).

³ *L'Arroseur Arrosé* (O Aspersor Regado, 1895).

⁴ *L'arrivée d'un Train en Gare de La Ciotat* (A Chegada de um Trem à Estação La Ciotat, 1896).

si as obras de contornos míticos, mágicos e/ou folclóricos, pautados em fábulas e mundos imaginários e oníricos.

Mais uma vez, há a necessidade da contextualização: a proposição de um estudo dedicado ao gênero fantástico dá-se pela antecipação a imersão em outro universo: o do festival de cinema fantástico, em específico a dois deles, Fantasporto e Fantaspoa. Seus nomes não são semelhantes coincidentemente, pois ambos são dedicados ao cinema fantástico e situados em cidades portuárias – respectivamente Porto, em Portugal, e Porto Alegre, no Brasil. As propostas, apesar de comparáveis, também possuem suas disparidades: enquanto o Fantasporto hoje dedica-se também ao cinema de outros gêneros e está próximo de completar 40 anos de história, o Fantaspoa apresenta apenas obras do gênero fantástico e acaba de celebrar sua 15ª edição. Ambos os festivais, igualmente, nasceram da determinação comum aos seus criadores em apresentar para o público interessado a imensa produção cinematográfica dedicada ao gênero fantástico. Surgiram, ainda que em momentos, culturas e condições bastante particulares, da intenção de unir este cinema a seu público de interesse, da proposta de conectar a obra a seu espectador e se valer de toda uma série de ferramentas e potencialidades da prática da programação fílmica – ou, numa proporção mais assertiva e complexa, do fazer da curadoria cinematográfica.

A concepção regular sobre a definição de curadoria e sobre os papéis e atribuições recorrentes a um curador é geralmente correta, dada a infinidade de possíveis definições acerca deste tema, mas invariavelmente incompleta ou desatualizada. Isso porque, ainda que tais figuras sejam mais reconhecidas por habitués do circuito artístico, há um imaginário comum que perpassa as galerias de arte e museus sobre o trabalho de um curador – mesmo que cercado por uma área nebulosa e pouco coerente. Por uma carência de estudos científicos e das múltiplas aplicabilidades destes, há de se explorar novas compreensões basilares para a iluminação de uma curadoria voltada ao cinema. Este conceito, que é tão recente quanto refutado – a alcunha mais comum é justamente a de programador cinematográfico –, perpassa a história do cinema na imagem de um personagem essencial para a exposição, mediação, alcance e diálogo de um filme, de um movimento, um realizador, uma cinematografia, etc., com públicos e instituições potenciais, e que, ainda assim, permanece juntamente com seu essencial fazer, recorrentemente, na obscuridade.

Todo este referencial temático são bases para a presente dissertação, que parte de uma pesquisa bibliográfica sobre a teoria dos gêneros e o fantástico para antecipar uma imersão na curadoria

cinematográfica – e algumas de suas vivências mais comuns em salas de cinema, cinematecas e arquivos fílmicos, serviços de streaming e festivais de cinema. Tais apreciações em profundidade serão doravante apresentadas na intenção de ampliar as esferas acadêmicas de estudos culturais ao fantástico enquanto gênero e a curadoria cinematográfica como prática resultante da cinefilia e parte essencial da arte cinematográfica. Estas antecipam o estudo multicasos que se desenvolve no Fantasporto e no Fantaspoa a partir do histórico, da experimentação e da exploração desses festivais, com base nas perspectivas de seus próprios curadores. Não menos importante, é nas edições mais recentes de ambas as propostas que a pesquisa se torna empírica e pautada na observação participante do investigador para com parte essencial da correlação entre o cinema e a curadoria: seus espectadores.

Assim, nasce a questão que pretende nortear esta investigação: qual é e como se desenvolve o papel da curadoria e do curador cinematográfico na construção de relações do espectador com o cinema fantástico, em particular nos festivais Fantaspoa e Fantasporto? Na busca pelas respostas, após a delimitação metodológica (primeiro capítulo), temos por objetivos apresentar uma reflexão histórica de profundidade com base bibliográfica acerca do cinema de gênero e do cinema fantástico (capítulo dois). A seguir, identificar e categorizar o papel e a atuação do curador cinematográfico, ao longo da história e na contemporaneidade, nas diversas áreas da atividade (capítulo três). Posteriormente, documentar e estruturar, a partir de uma pesquisa que se desenvolve do estudo de caso à pesquisa empírica, a atuação da curadoria dos festivais de cinema fantástico Fantaspoa (capítulo quatro) e Fantasporto (capítulo cinco), e então avaliar sua relação com os espectadores destes festivais.

1. O Cinema e os Gêneros

1.1. Uma Brevíssima Introdução ao Cinema

França, dezembro de 1895. No Grand Café, localizado no Boulevard des Capucines, em Paris, os irmãos Auguste Marie e Louis Jean Lumière revelaram um invento que revolucionaria o mundo. Batizado de cinematógrafo, este captador de fotogramas que projetava imagens em sequência, criando movimento, foi apresentado a uma grandiosa plateia. “Em uma noite, meu irmão inventou o Cinematógrafo [...]”, declarou Auguste Lumière, “[...] O público respondeu imediatamente àquelas imagens de nós mesmos correndo apressados, capturadas pelas câmeras portáteis e projetadas maiores que a vida” (Toulet, 1995: 40).

Antes disso, porém, o que precedia o cinema era reconhecido por uma profusão de técnicas derivadas da imagem, como “os espetáculos de lanterna mágica, o teatro popular, os cartuns, as revistas ilustradas e os cartões-postais” (Mascarello, 2015: 12), que nada mais eram do que “um diverso universo de brinquedos e mágicas que criaram a ilusão do movimento” (Villarejo, 2006: 12). Os filmes são uma continuação da tradição e da evolução dessas imagens e, ainda que os irmãos Lumière sejam reconhecidos como os inventores do cinema, a verdade é que houve diversos responsáveis pela criação deste invento no período imediato ao fim do século XIX.

O profícuo inventor norte-americano Thomas Edison, por exemplo, foi um dos responsáveis pela profusão das “fotografias em movimento”, ou *motion pictures*, nome que serviu de sinônimo ao cinema durante muitos anos nos Estados Unidos da América (Mascarello, 2015: 13). Sua criação já era uma atualização da câmera do cientista e fisiologista francês Étienne-Jules Marey, que, concomitantemente a nomes como o do fotógrafo inglês Eadweard Muybridge, foram responsáveis por “sugerir um meio de pensamento sobre o tempo e o movimento através da sucessão de quadros” (Villarejo, 2006: 13).

Para autores como David Parkinson (2002), a era dessas e de tantas outras invenções culminou no evento supracitado conduzido pelos irmãos Lumière, sacramentado como o nascimento do cinema, por se tratar da primeira demonstração pública para uma audiência paga – e não mais restrita a feiras e eventos científicos (Parkinson, 2002: 16). Contraditoriamente, dois meses antes, em 1º de novembro de 1895, os irmãos alemães Max e Emil Skladanowsky conduziram uma exibição paga de 15 minutos do bioscópico, seu sistema de projeção de filmes, num grande teatro de Valdeville em Berlim (Mascarello, 2015: 13).

Os Lumière, no entanto, ficaram mais famosos internacionalmente, em particular na Europa com ênfase no espaço francófono, por serem os negociantes mais experientes, que tornaram seu invento conhecido e lucrativo no mundo todo. Os irmãos franceses também já faziam uso dos filmes em 35mm, formato que seguiu como o mais popular durante toda a era analógica do cinema, garantindo assim, também, sua ênfase na história da sétima arte. “Os Lumières, os Lathams, os Skladanowskys, Armat e Jenkins, Jean-Aime LeRoy, Eugene Lauste e Herman Casler deram demonstrações públicas de seus projetores antes de 28 de dezembro de 1895, mas foi esta data sacralizada pelos historiadores” (Parkinson, 2002: 17), reconhecida ainda hoje como o dia em que o cinema nasceu.

Logo nesta primeira exibição foram exibidas as pequenas obras hoje percebidas como precursoras na forma, linguagem e narrativa que permitiriam a apreciação do cinema enquanto arte, apenas muito anos depois, a partir “da velocidade com que o cinema desenvolveu seus complexos códigos de símbolos narrativos imediatamente reconhecíveis e sua própria gramática e poética” (Parkinson, 2002: 18). Mesmo que tais avanços fossem possíveis apenas após muitas experimentações e realizações simultâneas ao redor do mundo, os primeiros anos do cinema já apontavam suas possibilidades e dinamismo, algo que o chefe dos cinematógrafos de Thomas Edison, Englishman Dickson, antecipava já em 1895:

Qualquer cena, por mais animada ou extensa, acabará por estar no poder de reprodução. Evoluções marcianas, exercícios navais, procissões e incontáveis exibições afins serão gravadas para o prazer gratificante daqueles que foram impedidos de participar, ou que desejam recuperá-los. Os inválidos, os isolados em países reclusos e os atribulados homens de negócio podem se entregar à recreação necessária, sem gastos indevidos, sem medo do clima, sem o perigo do código de vestimenta e sem o sacrifício da saúde ou de compromissos importantes (Dickson e Dickson, 2000 [1895]: 51).

A leitura profética de Dickson demonstra que, no início, o cinema demonstrava propósitos mais factuais e menos artísticos, algo que o tempo viria a corrigir e demonstrar que havia espaço – e celuloide – para ambas as intenções. João Mário Grilo (2008) reforça tal pensamento ao indicar que o cinema surge inicialmente não apenas “como uma arte da representação (e lembre-se a tradição do cinema anti-teatral, dos anos 10/20), nem uma arte propriamente narrativa, fazendo

antes apelo a uma longa história da enfatização do olhar e das suas capacidades performativas” (Grilo, 2008: 23).

A popularidade do invento em seus primeiros anos estava ligada exclusivamente ao entretenimento, uma vez que os primeiros filmes “tinham herdado a característica de serem atrações autônomas, que se encaixavam facilmente nas mais diferentes programações dos teatros de variedades. Eram em sua ampla maioria compostos por uma única tomada e pouco integrados a uma eventual cadeia narrativa” (Mascarello, 2015: 15). Grilo, porém, reforça a importância da genealogia do cinema e sua base ambígua, que advém tanto da estrutura espacial da imagem e como ela imita a realidade – algo que o teórico francês André Bazin (1991) defendia – e, por outro lado, do espetáculo do movimento que está muito além do realismo, algo que o aproxima ao impressionismo de Cézanne ou Monet (Grilo, 2008: 24).

Independentemente de suas intenções e potencialidades, é fato que, em sua origem e durante suas primeiras décadas, o cinema não era visto como arte – e viria a ser considerado como a sétima delas apenas nos anos 1930, como apontava o teórico tcheco Jan Mukarovsky (1988): “Hoje em dia já não é preciso, como era há poucos anos, começar um estudo sobre cinema pela justificação de ele ser uma arte” (Mukarovsky, 1988: 195). Marcel Martin (2001), por sua vez, já defendia que “o cinema foi uma arte desde o princípio” (Martin, 2001: 25). Como relembra Richard Abel (1980), no entanto, um dos primeiros entusiastas da teoria cinematográfica, o italiano Ricciotto Canudo, por sua vez, estabeleceu em um manifesto publicado em 1911 que o cinema apresentava uma nova arte, síntese das demais já estabelecidas. Com raízes nas belas artes, ficção de polpa, quadrinhos, fotografia popular, melodrama e no próprio vaudeville, onde se popularizou, o cinema era subjugado como uma atração de feira ou um adereço de mágico, como ressalta Parkinson (Parkinson, 2002: 18), e ironicamente foi a partir de um ilusionista francês que o cinema passou a ser considerado por muitos uma arte narrativa.

Georges Méliès, a partir de sua produtora Film Star, realizou mais de 500 filmes, dos quais apenas pouco mais de uma centena sobreviveu ao tempo. Como exalta Parkinson (2002), o mágico enveredou pelo cinema e se tornou produtor, diretor, escritor, designer, cameraman e ator, além de pioneiro no uso de dissolventes, superimposição, fotografia em *timelapse* e direção de arte com efeitos visuais artificiais e com base em luzes (Parkinson, 2002: 19), características que Grilo nomeia “transformismo” (Grilo, 2008: 25), ou que Arlindo Machado classifica como cinema de sonho, que distancia o autor do factual e ordinário recorrente aos

primeiros filmes e o coloca em uma nova configuração de cinema que atrai cada vez mais espectadores: “O fascínio do cinema de Méliès, aquilo que na Europa e na América mobilizava multidões para as salas escuras, está sobretudo nesse componente onírico de fundo psicanalítico” (Machado, 2014: 29). O cineasta elevou o cinema realizado até então, como ressalta Siegfried Kracauer (1997): “Méliès retomou o que os Lumière deixaram, renovando e intensificando o minguante apelo do meio” (Kracauer, 1997: 40).

Ao levar para o cinema a artificialidade fantástica de seus shows de ilusionismo, Méliès ainda ficou reconhecido por reconhecer a diferença entre a tela e o tempo real e concebeu efeitos óticos para expandir os parâmetros da história fílmica de ficção, algo que Parkinson (2002) exalta com as bênçãos de cineastas como Charles Chaplin, que considerava o realizador francês o “alquimista da luz”, e até mesmo D. W. Griffith, que declarou: “eu devo tudo a ele” (in Parkinson, 2002: 29). Sua câmera se colocava como um espectador privilegiado na primeira fila e revelava odisseias até então nunca vistas, sendo a mais notória delas a imaginativa *Viagem à Lua* (1902).

Mesmo que Méliès concebesse incontáveis filmes, sua produtora foi à falência quando “seus filmes passaram a perder público quando o cinema encontrou uma forma narrativa própria” (Mascarello, 2015: 17) e foi adquirida pela Pathé, que com os cineastas Max Linder e Ferdinand Zecca rivalizava com a Gaumont entre os maiores estúdios cinematográficos do início do século. A Gaumont tinha sua própria grande cineasta, Alice Guy-Blaché, “a primeira mulher cineasta e responsável por mais de 300 curtas-metragens entre 1897 e 1906” (Parkinson, 2002: 18) e nomes como Victorin Jasset e Louis Feuillade – este último, como também lembra Parkinson, responsável pela direção de “mais de 800 filmes, pelo roteiro de outros 100 e colaborador de incontáveis outras produções” (Parkinson, 2002: 19).

Do outro lado do Oceano Atlântico, a produtora de Thomas Edison ganhava cada vez mais notoriedade, especialmente com a obra de Edwin S. Porter (1870 – 1941), que logo em seus primeiros filmes percebeu que a sintaxe narrativa do filme não era a cena, mas o plano. Em seus dois maiores êxitos, “The Life of American Fireman” (1902) e “The Great Train Robbery” (1903), introduziu conceitos de vanguarda como o ponto de vista e o close-up, que quebrariam de vez com a barreira associativa entre cinema e teatro, como rememora Ismail Xavier (1983): “O close-up transpôs para o mundo da percepção o ato mental de atenção e com isso deu à arte um meio infinitamente mais poderoso do que qualquer palco dramático” (Xavier, 1983: 34). Porter ainda introduziu o uso de filmagens documentais para propósitos ficcionais, o corte

cruzado e a montagem paralela, que revolucionaria a maneira de se pensar o cinema, assim como um de seus mais famosos planos, “completamente não-diegético⁵ e descritivo de um xerife atirando diretamente contra a audiência” (Parkinson, 2002: 20).

Com a evolução técnica sobrepujada pelos avanços narrativos, percebe-se, principalmente a partir desses realizadores e de suas obras, o período de transição entre um cinema de atrações e outro mais estruturado, que ocorre entre 1906 e 1915, definido como Mascarello (2015) pelo momento em que “os filmes passam a se estruturar como um quebra-cabeças narrativo, que o espectador tem de montar baseado em convenções exclusivamente cinematográficas” (Mascarello, 2015: 20). Esses elementos já denotam o nascimento das primeiras referências da linguagem cinematográfica, como classifica Marcel Martin (2005):

Tornado linguagem graças a uma escrita própria, que se incarna em cada realizador sob a forma de um estilo, o cinema transformou-se, por esse motivo, num meio de comunicação, de informação, de propaganda, o que não constitui, evidentemente, uma contradição da sua qualidade de arte (Martin, 2005: 22).

Independentemente desses pressupostos, já estava desenvolvida a relação entre o cinema e o espectador – assim como uma espécie de pacto criado entre ambos – desde a estreia deste universal ritual com a reunião de um grupo de pessoas em frente a uma mesma tela, passíveis enquanto acompanham a reprodução de fotogramas que ganham movimento e contam histórias que transportam seus espectadores para diferentes mundos. Edgar Morin (2014) apresenta tal relação entre cinema e espectador a partir da projeção-identificação e da participação afetiva, que nascem da interiorização de sensações designadas por ele como próprias da alma e que se referem à participação irreal, imaginada, daquilo que não é vivido ou experimentado, mas sentido. Dessas “razões que a razão desconhece” (Morin, 2014: 115), encontram-se as zonas mais obscuras do imaginário, que tocam ao sentir, ao subjetivo e ao lirismo, da reação frente a transformação do cinematógrafo (equipamento) em cinema (arte) e sua relação com o humano. Assim, inicia a compreensão da participação afetiva do espectador com o cinema por meio de

⁵ Segundo o Dicionário Técnico de Cinema, diégese é um termo procedente da semiótica, de acordo com Christian Metz, para designar elementos denotativos de uma narração que se mostram no filme e incluem toda a ação, diálogo, imagem e som em seu tempo e espaço naturais (Konigsberg, 2004: 161).

estruturas subjetivas, dos mecanismos que permitem este reconhecimento do que é visto em tela para então ser sentido psicológica e sensorialmente.

Os processos de identificação entre a arte e o espectador também foram apreciados pelo crítico de cinema húngaro Béla Balázs (1945), que ressaltava que o pacto entre cinema e espectador se dava tão logo o filme nascia, a partir dos atores e personagens: “Nossos olhos estão na câmera e tornam-se idênticos aos olhares dos personagens. Os personagens veem com os nossos olhos” (Balázs, 1945: 85). Morin (2014), contrariamente, julga que tal relação precede o filme e o cinema em si, pois esta nasce em nossa vida social, posição que se direciona à perspectiva do russo Maxim Gorki, que escreveu sobre a realidade semi-imaginária do homem. Aliados a esta vertente de pensamento estão autores como George Herbert Mead e Charles Horton Cooley, que integram participação imaginária a participação social, assim como Erving Goffman (1995), que considerava a relação entre as máscaras teatrais com aquelas, metafóricas, utilizadas no cotidiano – vida e arte conjuntas, uma como a representação da outra.

O primeiro espetáculo que evidencia a projeção-participação no cinema se deu ainda com as sessões apresentadas pelos irmãos Lumière, quando a perspectiva de um trem se aproximando em direção da objetiva e, conseqüentemente, da tela, fez com que os espectadores incautos se assustassem – e até se atirassem ao chão ou saíssem correndo aos gritos, seguindo histórias difundidas desde tal ocasião, em 1896. Este pequeno curta-metragem intitulado *A Chegada do Trem à Estação (L'Arrivee du Train en Gare de la Ciotat, 1896)*, mais tarde, seria considerado o primeiro filme do gênero terror, tendo em vista as reações de medo, tensão e horror que causou em seus espectadores. Para Tom Gunning (Gunning, 1990), “[...] o mito do horror inicial define o poder do filme e seu realismo sem precedentes, sua habilidade de convencer espectadores que as imagens em movimento eram, na verdade, palpáveis e perigosas [...]” (Gunning, 1990: 17). Ainda segundo o autor, a imagem se sobrepõe a vida e a qualquer consideração da representação, tornando o imaginário perceptível como real.

Esta “realidade” oferecida pelo cinema é pautada em artifícios que oferecem a participação ao público e aquela percebida ainda em situações como a experiência do cineasta soviético Lev Kuleshov, descrita por Pudovkin (2002), que com um mesmo close estático de um ator obteve diferentes reações de sua audiência quando tais imagens eram entrecortadas por um prato de sopa, uma menina em um caixão e uma mulher deitada em um divã. Fome, tristeza e desejo

foram algumas das percepções dos espectadores, ainda que o close do ator fosse exatamente o mesmo (Pudovkin, 2002: 29).

Qualquer que seja a experiência enquanto espectador, Morin reitera que esta é completamente passiva, uma vez que mesmo por vaias ou aplausos – atitudes mais recorrentes ao teatro e outras artes similares – a participação deste é metafórica, pois toda a ação acontece longe de si, fora de seu alcance. Por mais imersiva que fosse sua projeção-identificação, esta fica restrita a si, ao seu imaginário e aliada ao sonho e à magia. O cineasta britânico Alfred Hitchcock promovia jogos com seus espectadores e estimulava ainda mais a interação destes: como tradicionalmente fazia aparições de poucos segundos em seus filmes, o público passou a esperar para identificar Hitchcock em alguma cena, enquanto o procurava entre cada sequência da sessão. Ainda assim, tal interação é meramente indireta, ou, como ressalva Morin, afetiva, contrariando a máxima de Maurice Merleau Ponty de que “ver é ter à distância” (Ponty, 1966: 166).

Outro elemento essencial para compreender as determinâncias do cinema logo em seus primeiros anos está no paralelismo entre o realismo e a ficcionalidade dos filmes, que desde o princípio dividia filmes entre o que mais tarde viria a se classificar como documentário e ficção. João Mário Grilo remonta ao meio cinematográfico como “uma mistura de temas e de certas modalidades do seu tratamento, uma combinação de matéria-prima cinematográfica e de técnica cinemática” (2008: 155), algo que está diretamente vinculado ao discurso de André Bazin (Bazin, 1991: 67) e de Siegfried Kracauer (1997) de que o cinema é herdeiro natural da fotografia e, acima de tudo, possui uma indissociável relação com a realidade visual – para Kracauer: “Se o cinema advém da fotografia, as tendências realistas e formativas devem ser operativas nele” (Kracauer, 1997: 30).

Todavia, Kracauer ampliava tal compreensão ao apontar que o cineasta possui dois métodos de relação com a imagem, sendo elementar que este seja honesto com seu material ou transforme-o a partir da fotografia artística, mais atrelada à artifícios, como o do cinema de Méliès. Assim, o autor pontuava o argumento como propriedade do gênero, que se desenvolvia entre as categorias de filme teatral (majoritariamente um jogo cênico filmado), a adaptação (literalmente a transposição do texto para o filme) e o filme de argumento encontrado (pautado no realismo do cotidiano) – singularidades que sublinham uma compreensão acerca das pluralidades temáticas do fazer cinema (Kracauer, 1997: 30 – 36). Desta forma nasce o paradigma dos gêneros do cinema.

1.2. Os Gêneros Cinematográficos

No começo, na tradição teatral, tudo era tragédia ou comédia. A leitura dos gêneros cinematográficos, como tantas outras interrelações, advém de artes mais antigas como a literatura, particularmente ao que se refere a Poética de Aristóteles (2003). Com a distinção entre comédia, poesia épica e tragédia, o autor fundamentou premissas e critérios criativos que seriam basilares ao longo dos séculos seguintes, enquanto se desenvolviam e serviam ainda às demais artes, como o teatro, a pintura e, obviamente, o cinema. A categorização, como demonstra Luís Nogueira (2010) em seu Manual de Gêneros Cinematográficos, tem como resultado uma lista de gêneros “que podem ir da cosmogonia ao poema lírico ou ao aforismo, passando pela epopeia, pela ode, pela elegia, pelo romance, pela farsa, pelo conto, pela crônica, pela epístola ou pelo ensaio, entre outros” (Nogueira, 2010: 8).

O cinema desenvolveria e desafiaria tais classificações ao longo dos anos e das convenções que melhores se aplicavam a si, porém, essencialmente para alguns comentadores, manteve a pirâmide temática de Aristóteles entre tragédia, comédia e drama; a primeira que exalta os melhores mortais, a segunda que se baseia no pior de cada um e, a terceira, que representa o cidadão comum (Aristóteles, 2003: 35-38). Nogueira (2010) compreende que estas delimitações foram transpostas para o cinema a partir de dois aspectos:

Existe uma extensa herança, seja do ponto de vista analítico e crítico (que procura identificar as características dos gêneros, a sua delimitação, a sua evolução, as suas derivações, as suas hierarquias e, eventualmente, o seu desaparecimento) quer do ponto de vista criativo e cultural (na medida em que os gêneros tendem a instituir-se em modelos ou fórmulas artísticas facilmente reconhecíveis, partilháveis e imitáveis) (Nogueira, 2010: 9).

Em sua essência, desde aquela morfológica, que define a palavra gênero a partir do francês para “tipo” ou “espécie” (Langford, 2005: vii), tal conceito associado ao cinema possui uma caracterização mais generalista e secundária, ainda que indissociável: “O gênero não é uma palavra que aparece em cada conversa sobre filmes [...] mas a ideia é uma segunda natureza quanto aos filmes e nossa ciência sobre eles. Filmes pertencem aos gêneros tanto quanto pessoas pertencem a famílias ou grupos étnicos” (Jameson: 1994, 9). Para uma conceituação

mais direta e funcionalista, Konisberg (2004) no Dicionário Técnico de Cinema, define o gênero como um grupo de filmes que apresentam tramas, personagens, cenários, técnicas cinematográficas e temas semelhantes a partir de convenções que se repetem o suficiente de uma obra para outra – resultando assim, obviamente, que todos os filmes pertencem a um único grupo e que seus realizadores se apoiam no uso de convenções, no passado e na familiaridade do público com elas (Konisberg, 2004: 243).

Essas fronteiras propostas pelas delimitações de cada gênero são mutáveis e transitórias, sendo raramente perceptíveis conceitos definitivos sobre suas identificações. Ainda assim, é possível notar o uníssono que define a essência de que um gênero cinematográfico é a categoria ou tipo de filmes que são correlacionáveis a partir das características que compartilham e que os distinguem dos demais, sendo que as mais evidentes são de origem narrativa e temática. Em suma, como Nogueira (2010) resume, “um gênero será uma categoria classificativa que permite estabelecer relações de semelhança ou identidade entre as diversas obras” (Nogueira, 2010: 9).

Edmundo Cordeiro (2007), por sua vez, reitera as três ordens de razões que configuram a questão do gênero no cinema, sendo estas de avaliação das obras pelo efeito produzido (distinções que remontam a fundamentação ontológica de Aristóteles, como já vimos), de gênero enquanto determinação do que deve ser feito e como (atreladas a questões de economia e mercado cinematográfico, para orientação do espectador por parte da indústria e comunicação) e de padrão e convenções partilhadas (conjunto de convenções comuns a produtores, realizadores, críticos e público) – sendo essas as referências às relações entre poética e economia (Cordeiro, 2007: 16).

Ainda que tenha se desenvolvido desde o início como o agrupamento tipificado de filmes a partir de suas associações comuns, os estudos de gênero também refletiam suas funções, que são igualmente importantes em sua compreensão. Os autores desta temática comumente compreenderam o gênero como uma forma de prática social – um ritual, mito ou ideologia (Langford, 2005: 17). Christine Gledhill (2000), em sua reinterpretação acerca dos estudos cinematográficos e de gênero, aponta que estes teóricos foram motivados pela convicção de que o gênero fílmico oferecia uma visão privilegiada de “como entender a vida dos filmes no social” (Gledhill, 2000: 221).

Quanto às origens e sobre a compreensão acerca da classificação proposta pelos gêneros, Rick Altman (1999) a relativiza às regras de um jogo supostamente cunhado entre a crítica e a produção cinematográfica. A crítica, por sua vez, pauta os estudos de gênero a partir da reflexão das características apontadas em filmes com elementos mais associáveis a este, para então desenvolver uma descrição do gênero e compor uma lista de filmes com traços genéricos comuns e, finalmente, iniciar a apreciação do gênero. Para a indústria da produção cinematográfica, o ciclo se inicia com a identificação de um filme exitoso em bilheteria, posteriormente com a reflexão deste para considerar o que o tornou um sucesso e então produzir um novo filme pautado na mesma fórmula do suposto êxito. A partir da bilheteria da nova produção, sendo esta igualmente exitosa, a fórmula é reavaliada e então utilizada como base para novas produções, algo que se sucede indefinitivamente (Altman, 1999: 38). Esta configuração permite os ciclos de ascensão e queda de cada gênero, geralmente pautados por características de popularidade e de sua relação com as grandes audiências, como pontua John Cawelti (1995):

Quase se pode distinguir um ciclo de vida característico de gêneros à medida que se deslocam de um período inicial de articulação e descoberta, passando por uma fase de autoconsciência consciente tanto dos criadores quanto das audiências, até um tempo em que os padrões genéricos se tornaram tão reconhecíveis que as pessoas se cansam de sua previsibilidade. É neste ponto que os tratamentos paródicos e satíricos proliferam e novos gêneros geralmente surgem (Cawelti, 1995: 244).

Altman (1996) ainda avalia a questão do gênero cinematográfico como não apenas vinculada à categorização da produção ou da manutenção de um sistema de distribuição e exibição mais padronizada, porém a uma necessidade de manter a audiência razoavelmente treinada e suficientemente familiarizada com os sistemas, premissas e expectativas recorrentes a cada gênero. Assim, o público estaria “necessariamente comprometido com valores genéricos para tolerar e até mesmo desfrutar de comportamentos caprichosos, violentos ou desregrados nos filmes, os quais eles poderiam desaproveitar na ‘vida real’” (Altman, 1996: 279). Altman foi além e, em suas pesquisas, expandiu as definições e problematizações acerca dos gêneros, a partir de diferentes premissas de caráter funcional, juntamente com outros autores seminais às teorias

do gênero, pautadas em quatro domínios do cinema – produção, criação, distribuição/exibição e recepção:

- Trata-se de uma categoria útil, porque preenche múltiplas preocupações acerca da economia do cinema. Segundo Dudley Andrew (1984), tal função tem relação com a indústria cinematográfica, uma necessidade social para a produção de mensagens, um vasto número de assuntos humanos, uma tecnologia e uma série de práticas significativas que possuem uma interrelação de difícil compreensão (Andrew, 1984: 110).
- Gêneros são definidos pela indústria fílmica e reconhecidos pela audiência de massa, sendo geralmente aceitados e compreendidos pelo público, algo que Thomas Schatz (1981) aponta como sendo a reafirmação de que o filme de gênero recebe da audiência em níveis individuais e coletivos (Schatz, 1981: 38).
- Os gêneros tem identidades e fronteiras claras e estáveis, uma vez que os filmes são produzidos a partir de um modelo genérico e reconhecível, a partir de uma estrutura comumente identificável e sistematicamente perceptível pelas audiências (Altman, 1999: 17).
- Filmes pertencem permanentemente a um único gênero, independentemente das possíveis alterações que uma terminologia pode ter, pois um filme já tipificado pela indústria fica atrelado para sempre a um mesmo gênero (Stephen Neale, 1990: 76).
- Gêneros são transhistóricos: o preceito que deriva de Aristóteles aponta que os gêneros possuem “qualidades essenciais que tornam possível alinhá-los a arquétipos e mitos e trata-los como preocupações humanas amplamente expressáveis e perduráveis (Altman, 1999: 20), ou seja, “mantém-se invariavelmente vivos ao longo dos tempos, mas essa invariabilidade tem de incluir certas diferenças” (Nogueira, 2010: 28).
- Gêneros pressupõem desenvolvimentos previsíveis e recorrem a fórmulas comuns, porém os filmes devem se diferenciar, como aponta Robert Warshow, uma vez que a variação

garante que a tipificação não se torne estéril: “nós não desejamos ver o filme uma e outra vez, apenas a mesma fórmula” (Warshow, 1974: 147).

- Gêneros são localizados em tópicos, estruturas e corpus particulares, pois, mesmo que possuam uma série de idiossincrasias que os separem, eles são tipificados por categorias limitadas. Para serem reconhecidos em determinado gênero, os filmes devem compartilhar tópico e estrutura comuns, assim como uma maneira de configurar este tópico (Altman, 1999: 23).
- Filmes de gênero compartilham certas características fundamentais, como protagonistas e estruturas duais, sua natureza cumulativa e repetitiva os torna previsíveis e dependem do uso simbólico de imagens, sons e situações chaves (Altman, 1999: 24).
- Gêneros possuem uma função ritual ou ideológica, uma vez que a narrativa pode servir como uma forma de autoexpressão social, diretamente associável às contradições constitutivas sociais (Altman, 1987: 98).
- Críticas ao gênero estão distantes da prática do gênero; as audiências são parcialmente responsáveis pela manipulação dos gêneros a partir de suas próprias necessidades, porém são os críticos do gênero que intercedem entre a audiência e o texto, a sociedade e a indústria. O papel do crítico do gênero é o de permanecer próximo e observar o efeito do texto institucionalmente produzido de tópicos insuspeitos (Altman, 1999: 28).
- A partir de uma abordagem semântica e sintática, provenientes da linguística, Altman (2000) propõe outras percepções acerca dos gêneros. A semântica, pouco exploratória, pode ser aplicada a muitos filmes, enquanto a sintática, mais propensa a captar as particularidades de sentido de cada gênero, pode ser mais restritiva (Altman, 2000: 179-184).

Nogueira (2010) reflete acerca de um pensamento que é comum na teoria sobre os gêneros, de que “é no cinema americano que os gêneros cinematográficos encontram a sua manifestação mais sustentada e sistemática” (Nogueira, 2010: 17), porém as demais cinematografias se

valem deste mesmo modelo e o adaptam para suas próprias realidades. Assim, temos categorizações particulares vinculadas a determinadas origens, como o drama policial francês conhecido como “polar”, o melodrama musical da indústria indiana denominada Bollywood, os filmes de artes marciais asiáticos e até mesmo a “chanchada” brasileira (Nogueira, 2010: 17). É no cinema americano, porém, que os gêneros clássicos nascem e passam a rotular incontáveis produções melodramáticas, cômicas, musicais e westerns – estes considerados os primeiros de todos os gêneros (Langford, 2005: 29).

A medida que se aprofundam os estudos sobre gêneros cinematográficos, as menções se repetem principalmente àqueles seminais, que serviram de base a diversas outras categorizações posteriormente desenvolvidas e estabelecidas. Para Altman (1999), as categorizações mais clássicas são as mais próximas daquelas da Poética de Aristóteles, se dividindo entre o musical (comédia), o western (drama) e a cinebiografia, sendo estas as origens de todas as demais classificações posteriores. Cordeiro (2007) se refere essencialmente a estes gêneros a partir de suas potencialidades e derivações (o western para a ação; o melodrama para o romance; a comédia para o burlesco) e ainda ao filme *noir*⁶, a ficção científica e o terror associado ao fantástico, este último que veremos em profundidade já a seguir.

Com uma apreciação particularmente vinculada ao paradigma de gêneros do cinema norte-americano, Langford (2005) ainda considerava entre os gêneros clássicos o filme de guerra, o filme de gângster e o *blockbuster*⁷ de ação. Nogueira (2010) desenvolve suas classificações no Manual de Gêneros Cinematográficos com olhares para estes mesmos gêneros considerados por Cordeiro e Langford, porém, curiosamente, distingue o terror do thriller⁸ e do cinema fantástico, estes três, por muitos autores, correlacionados. Isso se deve ao fato de sua compreensão e definição sobre o fantástico estar mais associada a conceituação de cinema de fantasia – algo que autores como Katherine A. Fowkes (2010) contrariam, como também veremos a seguir ao aprofundarmos-nos no gênero fantástico.

⁶ Expressão cunhada pelo crítico francês Nino Frank para definir uma série de filmes norte-americanos realistas na forma, mas com ambientes dramáticos e sombrios em cores e temáticas, numa aliança entre o cinema e a literatura policial (Cordeiro, 2007: 95).

⁷ O blockbuster define a produção cinematográfica concebida e publicitada em grandes e ostentosas escalas para audiências ainda maiores (Langford, 2005: 238).

⁸ Gênero que possui características partilhadas sinonimamente pelo filme de suspense, onde a tensão dramática é intensa e o espectador é deixado em suspenso numa narrativa pautada pelo desafio às expectativas e com personagens geralmente colocados à prova em situações adversas com perigo iminente (Nogueira, 2010: 40).

1.3. O Fantástico no Cinema

A conceituação do cinema fantástico pode ser tão complexa e delicada quando a própria definição do que classifica um gênero cinematográfico, como vimos anteriormente. Primeiramente, por se tratar de um gênero muitas vezes apontado como “guarda-chuva”, catalizador de outros gêneros e subgêneros compostos por obras que, quando aproximadas, podem parecer completamente distintas umas das outras, destituídas de elementos que deveriam aproximá-las para então as inserir em um mesmo gênero cinematográfico. Da mesma forma, porque sua conceituação foi muito desenvolvida ao longo dos anos em vertentes que ora se contradizem, ora perdem-se entre sentidos pouco objetivos. Sendo assim, partiremos de princípios basilares para a definição deste cinema, a partir da apreciação de diversos autores sobre o tema.

Com origem do grego *phantastikós*, para o dicionário Houaiss da língua portuguesa, a palavra fantástico tem como definição primária o que ou aquilo que é produto da imaginação, que só existe como fantasia; algo que não é verdade, falso, inventado (Houaiss, 2009: 864). Todas essas definições, aplicadas ao universo do cinema, tratam da própria ideia da arte cinematográfica, antes mesmo de quaisquer estudos de gênero, seja ficção ou documentário – pois até mesmo este último cinema, com suposto compromisso com o real, trata de um tipo de ficção que tenta esconder a sua ficcionalidade, conforme afirma William Guynn (Guynn, 1990: 27). Já em seu sentido atribuído à literatura, ainda segundo o Houaiss, diz-se da obra ou gênero fantástico aquela que é caracterizada pelo que transcende o real, numa incursão ao sobrenatural, terror, magia, ficção científica ou expressões oníricas. Esta definição está mais próxima do fantástico para o cinema, uma vez que aponta elementos comuns ao gênero e até mesmo alguns daqueles mais recorrentes às obras por ele categorizadas.

Para outro dicionário, agora voltado exclusivamente ao cinema, Ira Konisberg (2004) define o gênero fantástico como aquele que apresenta qualquer filme com personagens e feitos improváveis e até mesmo impossíveis, que cria um mundo distinto a qualquer um conhecido além da sala de cinema, uma vez que as leis da física e da biologia podem ser colocadas em suspenso. Para o autor, o êxito desses filmes é relativo à capacidade do realizador em tornar tal irrealidade o mais próxima do real e crível aos olhos do público – algo que é possível a partir das técnicas e linguagem cinematográfica que permitem a manipulação do tempo, a montagem e o emprego de efeitos especiais (Konisberg, 2004: 102). Enquanto as narrativas literárias oferecem espaço para a imaginação, o cinema cria as fantasias mais complexas e sensoriais

ainda antes desta, o que é relativo ao imaginário humano ao qual Konisberg também faz menção na definição do cinema fantástico:

As obras do gênero fantástico são consideradas como projeções de medos e desejos humanos, como situações objetivadas em que as preocupações conscientes e inconscientes do público encontram expressão e satisfação. Com segurança, este é o caso do cinema fantástico de terror, em que se aliviam os medos da morte e do dano físico e em que se satisfazem as necessidades do poder e da agressão. Mas todas as obras do gênero fantástico, em um nível mais geral, satisfazem à criança eterna que existem dentro de nós, são respostas ao mundo adulto da realidade e da razão que existe fora da sala de cinema e satisfazem a imaginação e o desejo de poder (Konisberg, 2004: 103).

A dualidade na definição do fantástico no cinema dá conta justamente de dois dos conceitos apontados acima: a fantasia e o medo. Na bibliografia de língua inglesa consultada, percebe-se uma tendência dos autores para duas vertentes que se separam, ainda que em constante conflito e proximidade, na associação do cinema fantástico ao cinema de horror (*fantastic film*) e, em contrapartida, ao cinema de fantasia (*fantasy film*). Mesmo na busca por autores de língua portuguesa, encontram-se o desenvolvimento do gênero como mais próximo ao terror, como é o caso de Edmundo Cordeiro (2007), ou mais voltado à fantasia, como visto em Luís Nogueira (2010). Ainda assim, ambas as definições servem ao propósito da presente pesquisa, pois os festivais de cinema que nos são referência apresentam concepções e conjecturas semelhantes bastante abrangentes aos gêneros, assim como os autores que consideramos, para esta definição – mesmo que tratem somente por cinema fantástico e não por fantasia os filmes de suas programações, como veremos nos próximos capítulos.

Katherine Fowkes (2009) apresenta uma interessante resolução para esta ambiguidade, pois parte do princípio tipicamente aceito de que fantasias contam histórias que seriam impossíveis no mundo real, porém suas fronteiras genéricas são recorrentes na hibridização de gêneros – filmes de fantasia muitas vezes também são comédias românticas, musicais ou comédias, mas também ficções científicas ou obras de terror. Assim, ainda que títulos como *Dracula* (Tod Browning, 1931) ou *O Labirinto do Fauno* (Guillermo de Toro, 2006) sejam apontados como fantasias de terror e suspense, assim como obras mais contemporâneas, como *A Forma da Água* (2017) e *A Bruxa* (2015), a classificação genérica de filme de fantasia pode parecer

pouco funcional quando aplicada também a obras como *Matilda* (Danny DeVito, 1996) e *Uma Viagem no Tempo* (Ava DuVernay, 2018), de proporções temáticas completamente distintas aos filmes anteriores. Assim, segundo a autora e de encontro com a concepção de Brian Attebery (1992), como filmes de fantasia são consideradas obras alheias à ficção científica, suspense e horror – estas, por sua vez, deveriam ser categorizadas na categoria “guarda-chuva” chamada de filmes fantásticos (Fowkes, 2010: 16).

Na compreensão do fantástico como uma das possíveis definições de fantasia, Nogueira (2010) apresenta sua abordagem correlata ao que tange a imaginação e a criatividade, com proximidade da subjetividade e do que é incrível. Todavia, o autor também sinaliza a “contaminação” do gênero com o convívio dos filmes de aventura, ação, terror ou ficção científica, porém sintetiza sua concepção ao apontar que “o filme fantástico é aquele onde essa mesma causalidade mais se afasta das premissas realistas e das leis comuns do cotidiano” (Nogueira, 2010: 28). Cordeiro (2007), em uma leitura mais diretamente conectada ao terror, classifica o cinema fantástico como o “não ver o que não se pode ver; não ser e ser o que não se pode ser” (Cordeiro, 2007: 105), uma vez que reverbera os sentidos do termo à palavra “fantasma” e ao artifício do medo humano que não se vê ou se compreende, porém que é sentido, experimentado. Ainda que o autor aponte que o fantástico e o terror “não são bem o mesmo gênero e, no entanto, não são exatamente gêneros diferentes” (Cordeiro, 2007: 106), sua tênue separação entre os dois está na subjetividade do primeiro frente ao explícito no segundo, principalmente no que tange a violência.

A busca pelo que configura a ficção no cinema também serve à definição do fantástico, uma vez que qualquer universo ficcional no cinema apresenta uma fusão entre um mundo experimentado ou compreendido na realidade e um mundo pautado na imaginação dos realizadores. O cinema fantástico existirá neste limite, além do que é conhecível e explicável, como aponta James Walters (2011), pois expande os termos da ocorrência crível, “reformulando o mundo em novos e inexplorados extremos” (Walters, 2011: 18). Para Walters:

Compreender a relação da fantasia com o ficcional ajuda a prevenir que o termo ‘fantasia’ se torne abrangente e então [...] se torne ‘inútil como uma forma de distinguir diferentes tipos de filme’. Minha contenção é a de que uma apreciação da relação entre a ficção e a fantasia permita que o termo ‘fantasia’ se torne uma útil e produtiva maneira de distinguir os tipos de filme (Walters, 2011: 19).

Esta apreciação também é valorosa quando contraposta a este dilema da definição do fantástico como gênero cinematográfico, pois sua abrangência e aplicabilidade é vasta, algo que James Donald (1989) confronta ao classificar filmes de diferentes temáticas como fantasias, inclusive melodramas e musicais, e então problematizar numa complexa questão: “é útil tentar definir um gênero cinematográfico a partir do fantástico no cinema?” (Donald, 1989: 10). Tal dilema se torna comum ao deixar muito ampla a abrangência do que se compreende por fantástico, pois, ainda que tais realidades apresentadas em melodramas e musicais possam ser muito distintas daquelas recorrentes, elas usualmente não quebram conscientemente as regras da realidade mundana, como aponta Richard Mathews (Mathews, 2002: 2) ou são definidas pela expansão dos horizontes do cinema ficcional além de expectativas razoáveis – o que também é pautado pela distinção apresentada por Lucie Armitt (Armitt, 2005: 8). Brian Attebery (1992), enquanto propunha o mesmo rigor na classificação do que é inerente à fantasia para a literatura, numa leitura que parece igualmente útil ao cinema, reitera sua aproximação para com a mimese⁹:

Embora sejam modos contrastantes, a mimese e a fantasia não são opostos. Eles podem e devem coexistir inerente a qualquer obra; não há obras de ficção puramente mimética ou fantástica. Mimese sem fantasia seria nada além do relato da percepção de alguém de eventos atuais. Fantasia em mimese seria uma invenção puramente artificial, sem objetos ou ações reconhecíveis (Attebery, 1992: 3)

Enquanto buscam-se possíveis delimitações para o que representa a fantasia ou o fantástico no cinema, percebem-se cada vez mais possibilidades para sua aplicabilidade nos mais diversos filmes, para as mais divergentes temáticas e narrativas. Ainda assim, esta multiplicidade e ausência de objetividade, como vimos, é mesmo algo que caracteriza cada gênero cinematográfico, como ressalta Geoff King (2002) ao dizer que “quanto mais perto nós olharmos para gêneros individuais e suas histórias, menos direto eles se tornam... Etiquetas de gêneros

⁹ Do grego *mímesis*, que significa “imitação”, trata-se de um conceito que designa a ação de imitar, copiar ou representar a natureza; base da filosofia aristotélica, serve como o fundamento de toda a arte. Carlos Ceia: s.v. “Mimese”, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: www.edtl.com.pt. Acedido em: 24/04/2019.

são bandeiras de conveniência mais que marcadores de territórios inteiramente distintos (King, 2002: 141)”.

Fowkes (2010) entrega para a audiência a tarefa de perceber o que configura a fantasia no cinema a partir do que classifica como uma ruptura ontológica¹⁰, ou seja, uma quebra entre o que a audiência concorda que é realidade e o fenômeno fantástico que define o mundo narrativo. Essa ruptura está no que é recorrente quanto a elementos fantásticos que não configuram uma ficção científica, onde o fenômeno fantástico extrapola ou apenas estende os princípios científicos e racionais (Fowkes, 2010: 19). Trata-se da tênue separação entre o “teletransporte” de um personagem da franquia *Jornada nas Estrelas* (Gene Roddenberry, 1966) e o “desaparatar” de um personagem da série Harry Potter (Chris Columbus, 2001); o primeiro justifica o deslocamento imediato de uma pessoa para outro espaço a partir de uma tecnologia ainda não alcançada, enquanto o segundo atribui o feito à magia.

A autora compartilha com Tzvetan Todorov (2004) esta impressão; o autor também considerava a relação entre o leitor e o texto, algo que se pode perceber também quanto à leitura do texto cinematográfico. Segundo ele, o termo fantástico encontra-se na hesitação do leitor/espectador e do personagem quanto a um evento sobrenatural ou de ocorrência impossível. A questão principal está na objetividade externa do fenômeno em relação aos personagens ou sua internalização, como um sonho ou alucinação. O autor ainda difere o conceito de fantástico quando se refere ao maravilhoso, algo próximo da interpretação de Fowkes para a fantasia, quando os personagens e o leitor aceitam o fenômeno, e também ao misterioso, onde o fenômeno ganha uma explicação racional – mesmo assim, Todorov reiterava que os três modelos eram muitas vezes mistos em diversas narrativas (Todorov, 2004: 23).

O cinema fantástico foi desafiado justamente pela ascensão de popularidade do filme de ficção científica, tendo como ponto crucial o lançamento de *Guerra nas Estrelas* (George Lucas, 1977): a criação de efeitos especiais computadorizados em filmes de grandes orçamentos tornou visível o que até então o cinema fantástico apenas simulava e sugestionava, transformando assim a relação das audiências com o gênero. A tecnologia sempre teve uma relação complexa com o cinema fantástico, sendo esta ora considerada como revés e ora elevada como uma das razões para as suas reinvenções. Quando estes novos artifícios passaram a transformar as formas com

¹⁰ Para Fowkes (2010): “O termo ‘ontológico’ denota o fato de que o fenômeno fantástico é percebido como realmente existente dentro do universo da história – uma existência tão real quanto o mundo referente do qual ele quebra” (Fowkes: 2010: 19).

que tal cinema era produzido, com maior ênfase na década de 1980, a lacuna entre os elementos fílmicos que caracterizavam a ficção científica e o cinema fantástico foi consideravelmente ampliada. Hoje, os exemplares do cinema fantástico de maior ênfase em bilheteria e interesse de espectadores estão indissociáveis das mais avançadas tecnologias voltadas aos efeitos digitais cinematográficos, e estes são os filmes de super-heróis. As companhias que antes exportavam uma infinidade de histórias em quadrinhos se tornaram grandes estúdios cinematográficos, com a Marvel Studios e DC Films como as mais influentes, rentáveis e prolíficas. O mesmo se percebe com as adaptações literárias transformadas em filmes de grandes orçamentos, movimento que teve como maiores representantes as sagas iniciadas com *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (Chris Columbus, 2001) e *O Senhor dos Anéis: A Sociedade do Anel* (Peter Jackson, 2001).

Mesmo que as maiores bilheterias do cinema de todos os tempos sejam de filmes fantásticos¹¹, há de se referir que esta hegemonia privilegia apenas o cinema *mainstream* norte-americano contemporâneo, algo que, para muitos críticos, trata-se de qualquer coisa alheia a arte – como disse o cineasta Martin Scorsese, que considera que os filmes de super-heróis não são cinema, mas parques de diversão¹². Esta dicotomia muito antiga entre cinema arte ou cinema de autor e cinema comercial também afeta aos filmes fantásticos, que se dividem em dois universos onde há uma gigantesca atenção dedicada aos *blockbusters* e uma pequena apreciação aos filmes ditos menores e independentes, seja em festivais, cinematecas ou salas dedicadas a cinemas autorais – espaços estes que possuem uma programação voltada muitas vezes exclusivamente para a promoção de cineastas e cinematografias que não conseguem maior visibilidade em outros circuitos.

É também particularmente pertinente pensar o cinema fantástico a partir de suas tendências territoriais, uma vez que o gênero se desenvolveu por diversas influências e perspectivas em cada parte do mundo – em algumas delas com maior destaque e permanência nas últimas

¹¹ Segundo o Box Office Mojo, que reúne informações sobre bilheterias de cinema, sete dos 10 filmes mais vistos de todos os tempos enquadram-se no gênero fantástico, sendo quatro deles filmes de super-heróis. Disponível em: www.boxofficemojo.com/alltime/world. Acedido em 15/09/2019.

¹² “Eu não assisto. Eu tentei, sabe? Mas não é cinema. Honestamente, o mais próximo que eu posso pensar deles, tão bem feito como são, com atores fazendo seus melhores sobre tais circunstâncias, são parques de diversões”. Bell, Breanna (2019, 4 de outubro). Martin Scorsese Compares Marvel Movies to Theme Parks: ‘That’s Not Cinema’. *Variety*. Disponível em: www.variety.com/2019/film/news/martin-scorsese-marvel-theme-parks-1203360075. Acedido em: 13/10/2019.

décadas. A Ásia promoveu o cinema de horror em vertentes próprias, com o *gore*¹³ e o *found footage*¹⁴ a se desenvolver com maior ênfase no Japão das últimas duas décadas, porém com raízes na fantasia de *Contos da Lua Vaga Depois da Chuva* (Kenji Mizoguchi, 1953), no bizarro de *Hausu* (Nobuhiko Obayashi, 1977) e no filme de monstro popularizado por *Godzilla* (1954). A Coréia do Sul já se tornou notória pelo suspense psicológico e o realismo fantástico em representações originais, seja em produções internacionalmente notórias como *Oldboy* (Chan-Wook Park, 2003) e *O Hospedeiro* (Joon-ho Bong, 2006) ou em obras mais herméticas como *Dream* (Ki-duk Kim, 2008) e *Hwaomkyung* (Sun-Woo Jang, 1993). Esse movimento ressalta a cultura oriental, muito reprimida em costumes e conectada às tradições, mas libertária e ousada em suas representações artísticas, muitas vezes na vanguarda destes movimentos.

O México, com realizadores icônicos como Luís Buñuel (*O Anjo Exterminador*, 1962) e Alejandro Jodorowski (*Fando e Lis*, 1968, e *A Montanha Sagrada*, 1973), explora os simbolismos religiosos, católicos ou não, e a cultura dos mortos em produções que desenvolvem uma diáspora riquíssima em temáticas e inspirações. Nas últimas décadas, as múltiplas vertentes do fantástico seguem presentes com maior ou menor ênfase na filmografia da trinca de realizadores vencedores do Óscar e outro prêmios formada por Guillermo del Toro (*Cronos*, 1993, *Mutação*, 1997, e *A Espinha do Diabo*, 2001, entre outros), Alejandro González Iñárritu (*Amores Brutos*, 2001, *Birdman*, 2014) e Alfonso Cuarón (*Harry Potter e o Prisioneiro de Azkaban*, 2004, *Filhos da Esperança*, 2006), desde seus primeiros filmes.

A Alemanha se tornou notória ao realizar o primeiro filme de monstro, intitulado *O Golem* (1915) como um longa-metragem do cinema mudo dirigido por Paul Wegener e Henrik Galeen. O país, no entanto, é mais notório pelas diversas obras caracterizadas pelo apelo estético e narrativo que cunhou o movimento expressionismo alemão, muitos dos quais são exemplares do cinema fantástico, como *O Gabinete do Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920), *A Morte Cansada* (Fritz Lang, 1921) e *Nosferatu* (F. W. Murnau, 1922). Este último filme, livre adaptação para o romance *Drácula* (Bram Stoker, 1897), geralmente referenciado como o primeiro filme de terror, posto que compartilha com a co-produção entre Suécia e Dinamarca *Häxan* (Benjamin

¹³ *Gore*, *splatter* ou *slasher film* são subgêneros do terror centrado em representações gráficas de violência, sangue e morte. O termo *splatter* foi cunhado pelo cineasta George A. Romero para descrever seu filme de zumbis *O Despertar dos Mortos* (1978).

¹⁴ *Found footage* (“filmagens encontradas”, em tradução livre) é uma estética derivada do *mockumentary*, ou falso documentário, e muito associada ao terror, na qual a narrativa é desenvolvida a partir de câmeras subjetivas. O termo foi popularizado a partir de *A Bruxa de Blair* (Daniel Myrick e Eduardo Sánchez, 1999) mas teve origem em *Holocausto Canibal* (Ruggero Deodato, 1980).

Christensen, 1922). Nos últimos anos, no entanto, o cinema alemão se rendeu ao drama histórico, que representa a maioria de suas realizações, e as produções fantásticas estão mais comumente associadas à comédia voltada para a família, como em *A Pequena Bruxa* (Mike Schaerer, 2018) e *Jim Knopf e Lucas, o Maquinista* (Dennis Gansel, 2018).

Enquanto o cinema fantástico de horror nasceu “na era do mudo, nos países escandinavos e na Alemanha” (Cordeiro, 2007: 110), em Hollywood ele se popularizou já nos anos 1930, com os filmes de monstro que descendem também de Drácula, adaptado ao cinema por Tod Browning em 1931 e que no ano seguinte realizaria outro cânone do gênero, *Freaks* (1932), juntamente com *Frankenstein* (James Whale, 1931) e *Doctor Jekyll e Mr. Hyde* (Rouben Mamoulian, 1932). O cinema fantástico norte-americano posteriormente seguiria a importar ondas temáticas e estéticas de outros países, como ocorreria com o *giallo*¹⁵ italiano dos anos 1960 de Mario Bava e Dario Argento transposto em *slasher films* como *Blood Feast* (Herschell Gordon Lewis, 1963) e mais tarde em *Halloween* (John Carpenter, 1979) e *Sexta-Feira 13* (Sean S. Cunningham, 1980), geralmente com maiores recursos e audiências.

Este último paralelo em particular demonstra outra tendência do fantástico, que é a característica de se desenvolver nos extremos do popular e do independente: *blockbuster* ou filme B. O fantástico nasceu como um gênero periférico, à margem de produções que respeitavam argumentos mais populares e voltadas às grandes audiências, como já vimos, a comédia, o musical, o melodrama e o western. Ainda assim, a curiosidade pelo numinoso e pelo desconhecido tornou produções muitas vezes pequenas e de baixo orçamento em grandes êxitos de bilheteria, como com o precursor deste movimento, *Cat People* (Jacques Tourneur, 1942), que segundo o historiador fílmico Edmund Bansak (2016: 319) acumulou \$ 4 milhões de dólares no mercado norte-americano e mais \$ 4 milhões internacionalmente – tornando-se assim um inesperado sucesso comercial e ultrapassando em 60 vezes seu custo estimado de produção de 134 mil dólares. Tourneur voltaria a realizar uma série de filmes fantásticos de baixo orçamento com grandes audiências, com maiores reverências para *A Morta-Viva* (1943), *O Homem Leopardo* (1943) e *A Noite do Demônio* (1957) – o que supostamente salvou o estúdio RKO Pictures da falência.

¹⁵ *Giallo* é um subgênero do terror criado na Itália com origens na literatura detetivesca pós-fascista e popularizado em filmes com elementos de mistério, horror psicológico e eventualmente sobrenaturais.

Este fenômeno se repetiria continuamente, sendo o desejo máximo da maioria das produtoras e estúdios de Hollywood: realizar um filme com pouco orçamento e conquistar as maiores bilheteiras. Outros exemplos são *A Noite dos Mortos Vivos* (George A. Romero, 1968), *O Massacre da Serra Elétrica* (Tobe Hopper, 1974) e, mais recentemente, *Atividade Paranormal* (Oren Peli, 2009). Com o êxito contínuo dessas produções, Hollywood passou a, cautelosamente, oferecer maiores orçamentos para produções fantásticas, especialmente nos gêneros de suspense e terror, o que permitiu que grandes estúdios estivessem por trás de *O Bebê de Rosemary* (Roman Polanski, 1968) e *O Exorcista* (William Friedkin, 1973) – que exploraram temas tabus no cinema comercial, como satanismo e possessão demoníaca.

No universo das premiações cinematográficas, temos grandes exemplares de cinema fantástico consagrados com aquelas consideradas as maiores lãureas, do cinema comercial ao mainstream. O festival de Cannes, com sua tendência a premiar produções que contemplam o mais realista e contemporâneo retrato de suas sociedades, também o faz de forma alegórica, como quando entregou a cobiçada Palma de Ouro ao tailandês *Tio Boonmee, Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas* (Apichatpong Weerasethakul, 2010). Na edição de 2019 da premiação, um dos favoritos à distinção máxima era *The Lighthouse* (Robert Eggers, 2019), um terror sobrenatural. No Festival de Veneza, o romance entre uma humana e uma criatura marinha de *A Forma da Água* (Guillermo del Toro, 2017) foi um dos últimos laureados com o Leão de Ouro, porém o festival apenas nos últimos anos também premiou a comédia de realismo fantástico sueca *Um Pombo Pousou Num Ramo a Refletir na Existência* (Roy Andersson, 2014) e a livre interpretação russa do conto de Johann Wolfgang von Goethe e Thomas Mann em *Fausto* (Alexandr Sokurov, 2011). A Academia de Artes e Ciências Cinematográficas tem entre seus indicados ao Oscar incontáveis filmes fantásticos desde suas primeiras edições, como é o caso de *O Mágico de Oz* (Victor Fleming, 1934), porém apenas consagraram-se vencedores o supracitado *A Forma da Água* e *O Senhor dos Anéis: O Retorno do Rei* (Peter Jackson, 2004).

A tecnologia não proporcionaria revoluções apenas na forma de se realizar filmes, mas especialmente na maneira com que estes seriam distribuídos e, conseqüentemente, vistos. Com a chegada do VHS e do *home vídeo* novas fronteiras foram cruzadas e o cinema chegou a lugares e permanências nas quais, até então, jamais estivera – ainda que em telas pequenas. O filme B e o cinema fantástico de baixo orçamento, que sequer eram lançados em salas comerciais, ganhou novas audiências e possibilidades. Segundo Cætlín Benson-Allott (2013), diferentes plataformas de vídeo apareceriam, porém o modelo de distribuição do vídeo pré-

gravado – que inclui o VHS, DVD, Blu-Ray e até mesmo o streaming – continua a estruturar a produção cinematográfica e seu consumo até os dias de hoje: “filmes são agora primeiramente vídeos tanto para seus realizadores quanto seus espectadores” (Benson-Allott, 2013: 13). Esse cinema, além de reencontrar novas potencialidades nesses formatos, criaram indústrias especializadas na produção e reprodução de conteúdo exclusivo para distribuição doméstica e revolucionou a maneira com que os filmes se dirigiam aos seus espectadores.

Com o interesse crescente pelo desconhecido e estranho, somos continuamente estimulados pelo que os alemães conhecem por *das unheimliche*, atmosfera que se pode explicar pelo que é oculto, misterioso, que a língua inglesa se refere por *uncanny* e no português compreendemos pelo sinistro, inquietante. Diferentemente de outros gêneros, o fantástico se tornou motivo de culto, com canais televisivos dedicados exclusivamente à esta programação e até mesmo plataformas de streaming, como é o caso da Shudder¹⁶. Há muito mais tempo, no entanto, estão os festivais e mostras de cinema dedicadas ao fantástico ao redor do mundo, para os quais dedicaremos nossa atenção a partir dos capítulos seguintes.

¹⁶ Serviço de streaming lançado em 2015 nos Estados Unidos, dedicado exclusivamente ao cinema fantástico e de terror. Disponível em www.shudder.com. Acedido em: 14/09/2019.

2. Pensar a Curadoria Cinematográfica

2.1. Sobre a Curadoria

Em sua compreensão mais básica, a curadoria propõe um ato de mediação cultural, geralmente entre a pirâmide composta por artista, público e instituição. Historicamente, a palavra “curador” passou a ser usada na metade do século XIV como sinônimo para aquele que administra, guarda ou supervisiona, nas raízes do latim *curare*, “tomar conta de”, “cuidar” (George, 2015); o termo também guarda sentido clerical oriundo da Idade Média, quando fazia sentido aos cuidados espirituais para com as almas que, assim como os corpos físicos, sofreriam enfermidades passíveis de cuidados.

A definição contemporânea, no entanto, é muito maior e mais complexa, e dá conta do profissional que seleciona e interpreta os trabalhos artísticos e também incorpora funções relacionadas à produção, planejamento, organização, administração e educação, além das atribuições recorrentes de criar catálogos, escrever apresentações e introduções, interagir com a imprensa e o público, dar entrevistas e mediar debates, promover angariações de fundos e atividades para patrocinadores e/ou apoiadores e até mesmo estar conectado ao universo acadêmico (George, 2015). No contexto de um museu e muitos outros espaços, curadores são responsáveis pelo cuidado com as obras de arte e a proteção da visão do artista, numa mediação entre este e diversos outros interesses, na intenção de desenvolver a relação da obra com as audiências e possivelmente ressoar em aspectos culturais, políticos e sociais (Rastegar, 2016: 181).

A palavra curadoria no contemporâneo possui um sentido tão plural e já profusamente empregada que, assim como o termo design acaba aplicado a sentidos tão diversos como a criação de produtos ou o desenho de sobrancelhas, sua atribuição é dedicada não somente à exposições e expressões artísticas mas para o trabalho de um DJ¹⁷ numa festa ou na composição de uma coleção de roupas eleitas por uma celebridade¹⁸. Curadoria é um termo em ascensão, cada vez mais aplicado e destituído de seus sentidos fundamentais, “aplicado para tudo, de festivais de música à queijo artesanal” (Balzer, 2014) – este último exemplo, talvez mais

¹⁷ ReB Team (2017, 9 de outubro). DJ Spot é o convidado de outubro na curadoria do Rimas e Batidas no PARK. *Rimas e Batidas*. Disponível em: www.rimasebatidas.pt/dj-spot-convidado-outubro-na-curadoria-do-rimas-batidas-no-park. Acedido em: 15/08/2019.

¹⁸ Activa (2019, 2 de agosto). Até ao fim deste ano, vai poder usar roupas da coleção de Meghan. Activa.pt. Disponível em: <https://activa.sapo.pt/moda/2019-08-02-Ate-ao-fim-deste-ano-vai-poder-usar-roupas-da-colecao-de-Meghan>. Acedido em: 15/08/2019.

adequado no queijo que é curado não por um curador, mas por uma característica biológica de seu processo natural de maturação. Balzer, que cunhou o termo “curacionismo” numa sátira crítica e fundamentada às infundáveis aplicações atuais ao termo, reflete: “Nós agora não apenas utilizamos curar como um verbo, mas também o adjetivo curatorial e o substantivo curadoria” (Balzer, 2014: 8).

Numa compreensão tão simplista quanto básica, o curador suíço e ensaísta Hans Ulrich Obrist (2014) definiu a curadoria como o ato de conectar culturas, aproximar seus elementos: “A tarefa da curadoria é de fazer junções, permitir que diferentes elementos se toquem” (Obrist, 2014: 8). Ele próprio um dos mais proeminentes curadores de arte, co-diretor de exposições, programas e projetos internacionais da Serpentine Galleries em Londres, aponta sua função como uma tentativa de polinização da cultura ou uma forma de mapeamento “que abra novas rotas para uma cidade, uma pessoa ou um mundo” (Obrist, 2014). Obrist, no entanto, por vezes cria uma tensão e não estabelece critérios sólidos em sua maneira de pensar a curadoria, tornando-a abstrata e contrária às suas pretensões supostamente singelas: ora aponta que “a tarefa de um curador não é impor a sua própria assinatura mas a de ser um mediador entre o artista e o público” e depois declara que a função “trata realmente da produção de realidade, de conectar pessoas que, de outra forma, não teriam encontrado esta senda no âmbito da produção de conhecimento” (Obrist, 2014: 98 e 155).

No passado, esta concepção era mais funcionalista e menos idealista, quando no século XVII a coleção de objetos e sua exposição por parte das elites fez notórios os “Gabinetes das Curiosidades”, do alemão *Wunderkammer*, a partir do qual um profissional – o próprio proprietário das peças ou um de seus funcionários – selecionaria, adquiriria, catalogaria e exporia tais coleções para seletos públicos – sua alcunha, autoexplicativa, era a de “guardião” (George, 2015), termo que permanece utilizado em certos museus e galerias para a função sênior que requer maior conhecimento, pesquisa e responsabilidade. O repositório da The Royal Society de London, estabelecido em 1660 para promover o conhecimento acerca da natureza, foi um dos primeiros a cunhar o termo para definir a função do filósofo Robert Hooke como o “curador de experimentos”, ainda que ele fosse mais reconhecido como o guardião da instituição.

Já nos séculos XVIII e XIX, com a expansão das coleções de arte ao redor do mundo, os papéis de diretor de museu, guardião e curador se tornaram mais confusos, porém justamente o termo curador foi o que se expandiu e se tornou mais diretamente associado àquele responsável pela proteção de um museu ou coleção de objetos, fossem de arte ou não. Essa definição evoluiu,

porém permaneceu comum às compreensões acerca da função no século XX, particularmente no pós-guerra, por curadores como Pontus Hultén e Harald Szeemann: enquanto o primeiro foi pioneiro na inclusão de debates, conversas com artistas e programações cinematográficas no Moderna Museet de Estocolmo, o segundo estabeleceu o formato de grandes exposições no Kunsthalle Bern da Suíça, em que obras artísticas de artistas e movimentos diversos eram correlacionadas para estabelecer um conceito central (Obrist: 2008). Este formato trouxe certo criticismo para a função do curador, como apontou Aracy Amaral em seu ensaio sobre o “curador estrela”: “O artista, assim, parece ter se deslocado para um segundo plano, sendo a vedete o curador [...] Talvez seja apenas um sinal dos tempos, mas esta constatação, do curador como manipulador da obra de arte (ou da produção do artista), é típica de nossos dias” (Amaral, 1988). Essa tipificação do curador estrela também foi criticada por David Levi Strauss (2000):

Há curadores que também escrevem críticas, mas estes poucos são exceções que atestam a regra. Curadores não são especialistas, mas por algum motivo têm a necessidade de empregar linguagem especializada, comum à filosofia ou psicanálise, a qual frequentemente obscurece, ao invés de iluminar, suas fontes e ideias. O resultado não é uma crítica, mas uma retórica curatorial (Levi Strauss, 2000: 154).

As concepções acerca do papel do curador no contemporâneo são as mais diversas e controversas, dadas as potencialidades da aplicação do termo e um historicismo crítico que eventualmente vinculou a figura do curador a alguém que busca a ribalta geralmente ocupada pelo artista: em uma exposição coletiva, por exemplo, enquanto o nome do artista acaba sujeito à uma pequena menção ao lado de sua obra, o nome do curador está na abertura da mesma, geralmente aliado às suas palavras e contexto em apresentação, suas ideias estão expressas nos textos dos catálogos e sua imagem e voz ganham exposição midiática. A figura do curador como protagonista de uma exposição ganhou evidência nos anos 1960, como rememora Celina Jeffery (2015), quando curadores independentes e individuais assumiram a responsabilidade pela organização e feitura de uma exposição, assim “criando uma perspectiva alternativa em que o curador assumia o papel de artista, autor e/ou produtor cultural” (Jeffery, 2015: 8). Essa compreensão também se dá pela autorreferência comum na curadoria, ainda que seja mais comum ao trabalho do próprio artista, como constata Paul O’Neill (2005):

A curadoria de exposições tornou-se autorreflexiva sobre a sua autorreflexividade. Estamos a tornar-nos tão autorreflexivos que as exposições frequentemente acabam por ser [...] exposições de arte comissariadas por curadores que comissariam curadores, que comissariam artistas, que comissariam obras de arte, que comissariam exposições (O'Neill, 2005: 9).

Há toda uma vertente específica sobre o papel da curadoria ao que se refere pelo trabalho em prol da permanência e relevância da obra artística ao longo da história, algo evidentemente mais dedicado àquela arte não-efêmera, que se aplica às artes visuais e também ao cinema. O que os guardiões faziam nos séculos passados e ao que muitos curadores hoje se dedicam reside na preservação e manutenção da arte como catalizadora da história e em seu potencial para apreciação pelo presente e futuro, como exalta Sarah Cook (2010): “O papel do curador abrange mais do que a realização de exposições; ele também envolve o comissionamento e a preservação de obras, bem como a contextualização crítica das obras em relação ao passado” (Cook, 2010: 55). Nesse sentido, o papel do curador acaba geralmente destituído da evidência e publicização, mas enobrecido pela essência de seu papel como guardião, de zelar pelo artista e pelo público antes de si próprio: “Parte da minha incumbência curatorial é auxiliar obras de arte a viverem, e a sobreviverem, através dos tempos, frequentemente para além dos limites programados para as suas próprias duração e materialidade” (Cook, 2010: 55)”.

Além da essencial preservação da arte como instrumento histórico, a pluralidade e potencialidades entre a arte e o humano são ilimitadas; numa era em que estamos cada vez mais conectados globalmente e descompromissados humana e emocionalmente, a arte que pode atravessar os tempos e informar, educar, ilustrar, interpor e questionar é fundamental, sendo o curador um dos catalizadores desses compromissos, como ressalta a curadora de arte e pesquisadora Maria Lind (2010): “Hoje eu imagino a curadoria como uma maneira de pensar em termos de interconexões: ligando objetos, imagens, processos, pessoas, lugares, histórias e discursos num espaço físico como um catalizador ativo, gerando torções, voltas e tensões” (Lind, 2010: 63).

O curador ainda aparece em diferentes perspectivas e seu trabalho, em múltiplas possibilidades. Como destaca George (2015), em grandes organizações e coleções, como em museus e galerias de arte multitemáticas, há a figura do curador especialista em assuntos, como a arte japonesa

(se classificado por movimento ou país) ou em gravuras e ilustrações (se definido por formatos ou estilos). Organizações menores geralmente não possuem múltiplos curadores e por vezes sequer comportam um único profissional designado exclusivamente a esta função, sendo o curador independente – ou freelance – aquele contratado mediante sua necessidade. Estes atuam geralmente com projetos públicos e eventos, comissionamento de arte público, apresentações independentes, atuações conjuntas com arquitetos e designers de interior e muito frequentemente como curadores convidados – que ocupam espaços sem curador e propostas curatoriais estáveis.

Outra figura que detém cada vez mais notoriedade no campo artístico é justamente a do curador-artista, papel que ganhou notoriedade a partir do convite de Alexander Dorner (1958), em 1927, quando diretor do Landesmuseum em Hanover, Alemanha, convidou o artista-designer El Lissitzky para atuar como curador de um projeto que incluía obras não apenas deste realizador, mas de outros colegas como Pablo Picasso, Fernand Léger e Kurt Schwitters. Esta atuação do artista como curador de seu próprio trabalho – e de outros artistas – se tornou mais recorrente no final dos anos 1990, talvez como resultado da repercussão negativa da figura curatorial como celebridade, como já vimos, enquanto curador estrela.

Sobre esta prática, Jeffery (2015) reflete sobre as intervenções museológicas nas quais os artistas são ocasionalmente convidados para selecionar o trabalho já existente na coleção de uma galeria ou museu para então exibi-los a partir de conexões inovativas que dizem tanto sobre os artistas expostos quanto sobre aquele responsável pela curadoria; ainda assim, estas conexões não seriam possíveis sem o contexto compartimentalizado ou historicamente estruturado da instituição. A autora ainda considera as extensões práticas do artista enquanto curador:

Há também a ideia de que a curadoria pode ser uma extensão da prática artística manifestada em uma multiplicidade de maneiras: a curadoria do próprio trabalho; a curadoria de objetos externos aos museus; ou a curadoria como meios de explorar o processo compartilhado ou colaborativo, ideal ou tematicamente central à prática do próprio artista. Em cada caso, a interconexão do artista e curador é manifestada como um meio de atingir uma práxis criativa classificada e uma transgressão intencional dos limites disciplinares da arte, da curadoria e da instituição (Jeffery, 2015: 7).

Com a evolução da arte em formatos, suportes e linguagens possíveis, há também a mudança na maneira com que esta se relaciona com aqueles com quem ela dialoga; em um universo em que a desmaterialização e ressignificação da arte é proposta num conceitualismo frequente, gerando a retórica cultural da qual Levi Strauss (2000) falava, há ainda uma reificação do mundo em forma de arte, a “coisificação” de que tudo pode ser arte – e se assim for, como defende Obrist (2015), todo mundo pode ser um curador¹⁹. E é este mesmo curador que espera ser uma utilidade para os artistas, que define seu papel como este fazedor de ligações que espera que sua profissão seja utilitária. Nessa perspectiva, há muito que há uma relação de interdependência entre os artistas e curadores, numa composição fluente entre artista e público onde as tais ligações são feitas no espaço do museu – ou onde quer que a obra artística ganhe evidência – pelo curador. Além dos domínios institucionais e artísticos, o trabalho do profissional também se expande e desenvolve pelas esferas econômicas, públicas, políticas e sociais.

A curadoria, numa percepção mais idealista, integra uma essencial participação para nossa compreensão do que é e onde está a arte e a cultura, seja aquela do passado ou da contemporaneidade. Numa relação intrínseca com os artistas, os curadores se tornam responsáveis por criar e confrontar percepções possíveis e oferecer cenários do universo artístico numa perspectiva pautada não pela hermenêutica cultural, mas na interconexão, proximidade e diálogo entre artista e público.

2.2. Curadoria Cinematográfica

Até muito recentemente e ainda para muitos críticos, o conceito de curadoria cinematográfica foi ignorado e tratado apenas como programação cinematográfica, seleção de filmes ou a partir de funções correlacionadas, comumente acumuladas por uma mesma pessoa. Como vimos na definição de George (2015) e demais autores, o conceito contemporâneo de curadoria corresponde ao profissional que concentra uma série de capacidades e as desenvolve ao redor de uma ou mais artes, na composição de conexões entre artistas, instituições e públicos pelos seus melhores interesses, a partir de uma série de ferramentas e recursos para tal. Nesta compreensão, temos a defesa de Peter Bosma (2015) para o que compreende a curadoria cinematográfica; a atividade central no domínio da exibição fílmica, que segundo o autor “pode

¹⁹ Art World News (2015, 4 de outubro). My London: Hans Ulrich Obrist. Christies. Disponível em: <https://www.christies.com/features/My-London-Hans-Ulrich-Obrist-6600-1.aspx>. Acedido em: 14/08/2019.

soar um pouco presunçosa [...], mas em minha visão já é tempo de reconhecer que vários programadores fílmicos ao redor do mundo são guardiões da cultura cinematográfica” (Bosma, 2015: 1).

Um programador cinematográfico, como o termo já designa de maneira autoexplicativa, refere-se ao profissional responsável pela programação fílmica, pela seleção de filmes que poderão compor uma mostra, festival, espaço ou programa específico para o qual ele atua. A concepção etimológica do termo programar advém do grego *prographein*, que reúne o prefixo *pro* (antes) e o predicado *graphein* (escrever): assim, temos programar como o ato de realizar uma escrita prévia, anterior. Este profissional, muitas vezes também mencionado como diretor de programação ou diretor artístico, tem uma série de atribuições e preocupações comuns atreladas à seleção fílmica e sua atuação vai muito além da escolha de títulos – que por si só é complexa e passível a incontáveis pormenores – pois seu empenho ainda se dará nas funções correlatas necessárias para esta programação.

As principais funções são a justaposição dos filmes selecionados na composição de uma amostragem coerente, que dialogue entre si e com o público; o contato com distribuidores, realizadores ou agências responsáveis pelos direitos de exibição dos filmes; a logística dedicada às cópias dos filmes, físicas ou não – atualmente os arquivos são transmitidos integralmente por meios virtuais – e sua chegada e testes junto ao espaço de exibição; a composição de um programa exequível para uma ou uma centena de exibições cinematográficas, em apenas um ou múltiplos espaços, com tudo o que ela pode envolver e todos os profissionais necessários para tal, como projetorista, bilheteiro, recepcionista, entre outros.

Como é possível perceber, as atividades atribuídas ao programador são muitas e de extrema responsabilidade, porém concentradas apenas à seleção e exibição fílmica. Ainda assim, sua atividade é geralmente maior e abarca uma série de outras funções que se estabelecem em diferentes campos de atuação – alguns deles muito distantes do universo do cinema e da própria arte. Stephanie Schulte Strathaus (2004) demonstra, a partir do paradigma alemão sobre a diferença entre programação cinematográfica e curadoria, que este é estabelecido pelo próprio cinema: “Na Alemanha, fazer cinema como uma prática permaneceu inominado, enquanto a curadoria se refere ao mundo da arte; programação se refere apenas para a criação de softwares para computadores” (Strathaus, 2004: 2).

Em nossa antevisão sobre curadoria, estabelecemos algumas atividades possíveis (e prováveis) desempenhadas por este profissional e elas também são comuns ao curador cinematográfico, que além da programação fílmica desenvolve atividades como a promoção de iniciativas de formação intelectual (debates, oficinas, sessões comentadas); o contato com a imprensa e diferentes mídias para a promoção e publicização do programa pelo qual trabalha; a coordenação dos esforços publicitários da programação, seja por mídias sociais virtuais ou a partir de divulgação física impressa; o controle das atividades financeiras necessárias para a programação, seja na captação de verbas para a atividade, na busca por parceiros e investidores e até mesmo na supervisão de bilheterias e de pagamentos para fornecedores, realizadores e distribuidores; a produção de textos e a composição de catálogos, revistas ou outros esforços intelectuais que exigem o pensamento crítico e a expertise do profissional sobre diferentes temáticas, entre outros tantos possíveis.

Um destes principais meios pelo qual o curador se conecta com o espectador de seu programa, antecipadamente, é a partir da escrita, seja pelas notas de direcionamento ou apresentação compostas para seu programa, textos de apresentação para a imprensa – muitas vezes replicados integralmente por estes veículos – e outras informações disseminadas por correio eletrônico, mídias sociais e outras mídias. Timothy Corrigan (2006), no que se refere à composição crítica da escrita para o curador, argumenta sobre a habilidade do profissional em motivar a escolha e convencer a audiência ao seu programa a partir de argumentos, na intenção de “contextualizar seu programa e apresentar a sua plateia em potencial uma recomendação crível pautada numa análise informada” (Corrigan, 2006: 17). Assim, constituem-se, para além das correlações e aproximações, distinções entre o programador cinematográfico e o curador cinematográfico.

A curadoria cinematográfica possui, em seu âmago, a mesma importância da curadoria referida para outras artes, sendo sua principal função descrita como a de guardião ou intermediário cultural. Segundo Shoemaker e Vos (2009), os dois termos são oriundos da pesquisa sociológica em indústrias culturais, comunicação de massa e jornalismo, sendo a função principal de um guardião a seleção cultural para os espectadores. Ainda que a posição de curadores tenha se desenvolvido e evoluído a partir do desenvolvimento dos mecanismos entre produção e consumo de filmes, o curador de hoje, como enfatiza Bosma (2015), é um dos principais nós de conexão em uma rede, funcionando em um período de transição onde o exercício da pesquisa científica

na prática curatorial apresenta um desafio para descobrir padrões que transcendam as rotinas diárias deste profissional.

As raízes da programação fílmica estão atreladas às primeiras exposições cinematográficas, como vimos, com a exibição pública dos irmãos Lumière em Paris, em 1895. Gregory Waller (2002) é um dos autores que rememora as primeiras sessões de cinema como parte de uma curadoria cinematográfica: afinal, os Lumière já possuíam dezenas de filmes e experiências oriundas do cinematógrafo quando escolheram as primeiras obras a serem exibidas. Atualmente, no entanto, o fenômeno da apresentação fílmica tem um contexto muito mais amplo e complexo, como defende Bosma (2015): “Nós podemos focar em filmes exibidos na tela grande, mas filmes estão em todos os lugares: *outdoors* em espaços públicos possuem muitas telas urbanas, e em um ambiente particular uma pessoa pode consumir filmes a qualquer momento” (Bosma, 2015: 6). Assim como se refere o autor, o termo “filme” para o qual designamos a curadoria cinematográfica aqui se dedica ao fenômeno da exibição pública para uma audiência atenta em uma sala de exibição, um festival ou mostra, um arquivo fílmico, um serviço de streaming ou meios correlacionados.

O processo da curadoria cinematográfica, seja no passado ou presente, constitui um complexo fenômeno de selecionar e apresentar um programa cinematográfico. A pesquisa para este processo é uma das partes mais elaboradas e se inicia a partir de uma aproximação sistemática – algo difícil de se atingir, uma vez que o universo do cinema permanece em constante evolução. Trata-se de uma rede dinâmica de diversos níveis e eixos, cada qual influenciado por diferentes intenções e motivações, mutável também sob aspectos sociológicos, filosóficos, linguísticos, estéticos, tecnológicos e tantos outros. Profissionais como os produtores de cinema se tornam fontes de conteúdo para os programas de exibição, enquanto distribuidores se tornam intermediários no fornecimento de filmes, sendo finalmente os exibidores aqueles com o contato direto com os espectadores fílmicos.

Ainda que na maioria das cidades a programação pública de cinemas seja feita por voluntários ou entusiastas da sétima arte, a profissionalização do curador é possível e comum apenas a áreas metropolitanas, onde os espaços dedicados ao cinema são associados a estruturas, conexões e instituições maiores. O curador é um profissional especializado que detém uma série de capacidades distintas para que, com sua interconexão, possa desenvolver as atividades comuns de sua função, sendo a principal delas o que podemos considerar o pensamento cinemático. O cinema é o resultado desse pensamento, sendo a curadoria de um programa ou

espaço a resignificação e interposição da memória de filmes e das conexões possíveis entre eles: o que pode parecer meramente associativo pode ser, na verdade, uma experimentação apenas possível pela percepção cinematográfica – algo que Strathaus (2004) define como uma das vertentes da curadoria cinematográfica, entre tantas outras:

Entre a estrutura da programação está a curadoria em si própria – a assinatura do curador – que conecta passado e presente, diferentes países, sociedades, gêneros e/ou formas estéticas. Como curador, posso criar ritmo, tentar direcionar o olhar, guiar a contemplação, criar antagonismos, rupturas e contradições; eu posso criar e/ou focar em argumentos; e eu posso até mesmo me tornar um contador de histórias (Strathaus: 2004: 6).

Ainda segundo Strathaus (2004), um curador deve ter uma opinião acerca da história do cinema essencial e da prática fílmica contemporânea fundamental, uma vez que os filmes são produtos de um lugar e tempo específicos e estão sob a perspectiva de um espectador com conhecimento e experiências específicas. Em uma situação ideal, aponta Bosma (2015), um curador possui uma visão artística clara e inovadora que agrega valor aos filmes selecionados a partir de três eixos: a criação de um programa forte, estabelecido a partir de um contexto relevante e potencialmente atrativo para uma grande audiência, que é exigente e especializada.

Christian Keathley (2006), por sua vez, é menos otimista quanto a percepção fílmica do espectador contemporâneo, acreditando que este corresponde a uma adaptação atual ao termo francês *flâneur*²⁰. Sua compreensão e dedicação ao ato de assistir a filmes é ao mesmo tempo distante e intensa, distraída e engajada. O autor, entretanto, reitera a importância de compor uma história fílmica sobre a cinefilia, documentar e pesquisar o momento cinéfilo, algo que advém da própria característica do curador ideal que além de cinéfilo compõe suas programações com filmes realizados por cineastas cinéfilos e para audiências que contemplem também espectadores cinéfilos – como numa promoção contínua da paixão pelo cinema (Keathley, 2015: 16). Esta aproximação da pesquisa historiográfica fílmica com a cinefilia reside na urgência e no impulso irreprimível de promover novos grandes momentos do cinema

²⁰ Popularizado por Walter Benjamin a partir de Charles Baudelaire, o vocábulo foi usado para designar o espectador urbano moderno de sua época: curioso, porém preguiçoso, que vagava lentamente em sua alienação (Benjamin, 1997).

e pela intenção de apreciá-los em um contexto apropriado, algo que Bosma (2015) igualmente defende:

Um filme nunca existe por si só. Há muitos outros filmes e há um grande contexto. Para um curador, é importante refletir sobre a questão de que membros de sua audiência podem tê-los visto e em que ordem, porque cada filme que você assiste altera a maneira que você assiste a outros filmes. Uma consciência deste fator molda a decisão do curador sobre suas escolhas e a ordem dos filmes em seu programa (Bosma, 2015: 2).

Apontamos algumas das principais características da curadoria específica para cinema, porém ela ainda é muito mais complexa e passível a incontáveis pormenores de acordo com diferentes realidades, espaços, fronteiras e possibilidades. A escolha desses modelos de curadoria em detrimento a outros possíveis, nesta pesquisa, se dá pela frequência mais recorrente das mesmas e por suas associações às temáticas centrais desta investigação. Assim, vamos desdobrar algumas dessas a seguir, ao que tange a curadoria específica para salas de cinema, arquivos e/ou museus, festivais de cinema e, numa vertente atual e cada vez mais presente, a curadoria em serviços de streaming.

2.2.1. Curadoria em Salas de Cinema

Roland Barthes já disse que sempre que alguém se referia à palavra cinema, sua primeira referência era a sala, e não o filme (Barthes, 1989: 419). Cinema, ainda que máxima para toda uma arte, também se refere ao espaço onde esta foi inicialmente sacralizada. A memória fílmica é permeada pela experiência que está além do filme, por onde este foi visto, em que situação, sob quais estímulos posteriores à projeção e ao alcance da tela e do som. Na sala de cinema, esta relação se dá com todo o espaço cânone para a experiência fílmica do espectador, desde a escuridão máxima interrompida pelo feixe de luz do projetor que atinge a tela branca, que na composição de imagens impõe ao espectador uma desconexão temporária e segura com a realidade para propor uma imersão no universo cinematográfico; na proposição de muitos teóricos, um retorno à caverna de Platão.

Esta relação com o espaço para a exibição está determinada desde o início das projeções cinematográficas. Ainda que hoje cada vez mais telas correspondam à conexão do espectador

às narrativas audiovisuais, a sala de cinema segue como uma das principais escolhas para as exibições sem perder espaço para novas tecnologias, como o streaming²¹. Contrariando a concepção tão comum quanto rasa de que o espectador se torna passivo quando neste espaço, há uma consonância entre autores de que a tela do cinema é muito mais que uma metafórica janela para o real, como Jacques Aumont (1994), que defendeu que o filme por si só não produz o pensamento sem a própria ação do sujeito, uma vez que ele “não existe na película ou na tela, mas somente no interior da mente” (Aumont, 1994: 184) – algo que se encontra com a máxima de Herberto Helder (1987) de que “o filme se projeta em nós, os projetores” (Helder, 1987: 149).

Barthes (1989) igualmente refletira sobre a relação do espaço da sala de cinema enquanto criador de narrativas que afetam seus espectadores, uma vez que estes últimos “se tornam o produto de uma complexa intertextualidade entre o filme e a narrativa do espaço de exibição” (Barthes, 1989: 346). Quando fala desta narrativa do espaço, Barthes se refere à própria mítica da sala de cinema, mas também suas potencialidades na construção de subjetividades que vão além da experiência fílmica. Esta narrativa pode dizer da própria relação sujeito-espaço e também sujeito-curadoria, uma vez que seu consumo cultural, por assim dizer, está geralmente além de uma única sessão neste mesmo ambiente – tornando possíveis assim diversas interconexões entre si e a sala de exibição.

O ato da curadoria pode ser comparado com o da montagem cinematográfica, algo que Dominique Païni (1992) se referiu quanto ao seu trabalho como diretor da Cinemateca Francesa entre 1991 e 2000, porém, para Peter Bosma (2015), esta comparação vai além dos arquivos fílmicos e se reflete principalmente nas programações das salas de cinema. Numa relação com a teoria da montagem de Sergei Eisenstein²², o autor se refere à escolha do curador em compor um guia para sua programação a partir de uma edição dialética, intelectual ou de atrações. Na estratégia dialética, a seleção consistiria na combinação de filmes contrastantes, resultando em um novo nível de compreensão por parte do público. A curadoria das atrações consiste na

²¹ Segundo pesquisa do Centro de Estudos Quantitativos em Economia e Finanças da EY, os serviços de streaming não alteraram a frequência de espectadores às salas de cinema. Brent Lang (2018, 17 de Dezembro). Netflix Isn't Killing Movie Theaters, Study Shows. Variety. Disponível em: <https://variety.com/2018/film/news/streaming-netflix-movie-theaters-1203090899/>. Acedido em: 16/08/2019.

²² A teoria da montagem do cineasta soviético Sergei Eisenstein propunha o choque entre imagens e ideias na edição de um filme, que surgiriam da justaposição de planos independentes, mesmo que opostos uns aos outros, na composição de um princípio singular para a produção de um novo sentido acerca daquilo que deseja refletir (Eisenstein: 1977: 30).

combinação diversa de sessões “com programas mistos de intervalos e surpresas como curtas-metragens, instalações e performances de artistas, música ao vivo de vários formatos, tudo programado em um contexto alegre” (Bosma, 2015: 54). Por fim, a estratégia curatorial intelectual reflete a seleção de filmes conceitualmente conectados, mesmo que diferentes em estilo, porém correlacionados por sua premissa, protagonistas, moral ou outros elementos congêneres.

O que percebe-se quanto à curadoria de salas de cinema é que a seleção de filmes para o espaço de exibição pode ser tão ampla e reunir todas as propostas supracitadas em diferentes programas direcionados para diversos públicos, uma vez que estes são muitos e distintos por seus interesses e desejos em potencial – algo que o curador evidentemente deve saber, porém igualmente pode explorar a partir de iniciativas que até mesmo seus espectadores em potencial não sabem que se interessam ou desejam. A seleção de obras inéditas e de lançamentos são essenciais em alguns modelos de negócio, porém há salas de cinema que exibem apenas filmes clássicos, cultuados ou singulares em seus gêneros e subgêneros, assim como outras que apresentam todas essas possibilidades em um único espaço – a diversidade artística, criatividade e inventividade são elementos essenciais para uma boa programação fílmica, assim como alguns outros apontados por Bosma (2015):

- Popularidade: prioridade para o melhor resultado entre a seleção de filmes e as demandas da audiência.
- Integração social: envolvimento com um propósito social para ampliar a audiência.
- Diversidade da audiência: envolvimento com diferentes segmentos e parcelas da audiência com gostos particulares.
- Diversidade dos filmes: direcionamento para a maior escolha de filmes possível, apresentando uma amostra grandiosa da representação de filmes disponíveis.
- Singularidade: foco na oferta de filmes que tenham o maior grau de raridade possível, revelando filmes que raramente são vistos ou que são injustificadamente desconhecidos ou esquecidos.
- Excelência: apresentar o cinema em seu ápice de qualidade, com o que há de mais inovador e espetacular na arte (Bosma, 2015: 52).

Outros elementos devem pontuar a programação de uma sala de cinema, a partir de indicadores de performance quantitativos: número de sessões, de espectadores, resultados de bilheteria, custos, desenvolvimento e, principalmente, o equilíbrio entre o tamanho da programação com as propriedades da organização – apontamentos cruciais de reflexões internas mais voltadas à gestão do negócio do que da curadoria propriamente dita. Ainda assim, tal inventário é essencial para o curador compreender o alcance e impacto de sua programação, assim como suas potencialidades, como ao que se refere à apreciação do público, imprensa e até mesmo da equipe de trabalho. Idealmente, há ainda a gestão da lealdade do espectador, a criação de novas audiências e a satisfação das mesmas, assim como a criação de valor ao espaço a partir de publicização do mesmo e da oferta de conteúdo que vão além das exhibições, como debates, seminários, oficinas, publicações, entre outros.

A promoção do programa curatorial é igualmente essencial e envolve o abastecimento da curiosidade e do despertar da expectativa do espectador, que idealmente também se tornará um promotor do espaço e de sua seleção fílmica. Ainda que seja tarefa recorrente ao departamento de marketing ou de publicidade, o curador contribui na assistência ou supervisão de tarefas básicas como a criação de comunicados e conferências de imprensa (a criação de divulgação espontânea é uma das ferramentas mais poderosas para a promoção da sala de cinema) e cooperar com a divulgação de trailers dos filmes programados, cartazes, promoções e anúncios em meios diversos, com ênfase dedicada às mídias sociais. O curador também amplia o alcance de sua programação a partir da organização de eventos públicos como sessões de lançamento que podem ter a presença de convidados como os realizadores, atores ou especialistas na temática abordada pelo filme em questão, por exemplo.

A criação e manutenção de bons relacionamentos por parte dos curadores facilita a dinâmica de seu trabalho, afinal, além de guardião, vimos também que um curador é um criador de elos, conexões. A relação deve ser fluente com distribuidoras, agências da imprensa, organizações diversas, críticos de cinema, cineastas, influenciadores e públicos em potencial, pois muito do que se desenvolve na curadoria é advindo dessas relações e pode muito ser facilitada a partir das mesmas. Neste ambiente, a sala de cinema e o programa podem se tornar uma marca, assim como o próprio nome do curador, passíveis assim ao reconhecimento público e respeitabilidade com possíveis associações positivas e efeitos promocionais – algo que, no entanto, não é fácil de se conquistar e é passível ao escrutínio público.

Há de se relativizar e considerar a ausência da curadoria cinematográfica em salas de cinema voltadas às produções comerciais, geralmente situadas em multiplexes que integram espaços de comércio (galerias e shoppings centers) que se valem do cinema como mercadoria para rápido consumo, com interesses majoritariamente financeiros, associados complementarmente a outras atividades. Assim, usualmente a programação destes espaços é constituída a partir de negociações entre as administrações dos multiplexes – grandes grupos empresariais – e as distribuidoras dos filmes. Estes conjuntamente definem os títulos a serem exibidos, os números de sessões, o período de exibição e até mesmo realizam negócios integrados: para se exibir um grande filme, com apelo em potencial, deve-se exibir também outras produções consideradas menores. Neste cenário, onde tudo é pautado e definido pelas transações comerciais, o papel da curadoria inexistente. Há ainda modelos híbridos, de salas de cinema voltadas tanto às grandes produções comerciais quanto ao cinema arte e independente, que muitas vezes possuem tanto a figura do curador ou programador quanto a figura deste gerente de negociações.

A construção de um programa e de uma curadoria para um espaço de exibição consiste na criação de uma série de eventos, estejam eles em uma única compilação temporal, uma noite, uma semana ou uma temporada. A curadoria constrói maneiras coerentes e inventivas entre filmes diferentes num ato comparável às funções linguísticas propostas por Roman Jakobson (1960), onde há a seleção (paradigmática) e a combinação (sintagmática). A primeira reflete a seleção de conteúdo de cada unidade a partir de um escopo muito mais amplo, enquanto a segunda se refere à combinação de uma cadeia de conexões possíveis. A seleção artística do curador, novamente baseada no dilema da edição fílmica de Eisenstein, pode ser pautada nas alternativas de evocar colisões interessantes a partir de contrastes da programação, da similaridade de filmes na composição de seleções próximas em humor e estilo e, por fim, uma série de associações livres. Qualquer que seja a escolha, é o ofício do curador construir significados e produzir valor a partir de uma seleção singular.

2.2.2. Curadoria em Arquivos Fílmicos e Cinematecas

No início do século XX, outro espaço que viria a determinar a importância e relevância estética e sociológica do cinema foi a cinemateca, que, ainda que funcionasse inicialmente para a exibição e fruição intelectual acerca da sétima arte, ganharia status de museu, com funções tão essenciais quanto as de biblioteca, arquivo fílmico, centro de formação intelectual e pesquisa,

espaço de exposições, entre tantas outras que viria a desenvolver juntamente com a evolução do cinema. Neste ambiente, novamente estaria presente o mediador da experiência cinematográfica, fosse nas funções de diretor do museu ou guardião das obras; essencialmente, o curador.

Os primeiros arquivos fílmicos a serem registrados pela história apareceram tão logo o invento do cinema se popularizara, primeiramente administrados por indivíduos que mantinham o status de colecionadores – porém que já esboçavam as preocupações com a preservação do sensível material cinematográfico. Como rememora Stephen Bottomore (2002), em 1894, ainda antes da popularização do cinematógrafo francês, W.K.L Dickenson, um dos inventores do Kinetoskope, preocupava-se com formas de preservar suas “imagens animadas” (Bottomore, 2002: 86).

Ao mesmo tempo, na virada no século na Europa, voltaram-se atenções para a preservação das imagens em movimento, com entusiastas como o polaco Boleslaw Matuszewski e o alemão Hermann Häfker na vanguarda da criação de meios para o arquivo fílmico e de suas fontes. Enquanto o primeiro preocupava-se em estabelecer o filme como uma fonte de valor histórico ao lançar o livro “Uma nova fonte de história - criação de um repositório de cinematografia histórica” em 1898, Häfker apresentou um estudo introdutório intitulado “Cinema e seus Estudiosos” em 1915, com a formulação de tarefas e desafios da criação de arquivos e depósitos. Sobre a atuação destes pioneiros, o teórico Thomas Ballhausen (2008)²³ reitera a importância da atividade logo nos primeiros anos do cinema:

Eles claramente articulavam estratégias primariamente advindas dos conceitos de preservação e eram, quando comparados com os padrões técnicos da época, extremamente avançados. Com o começo da Primeira Guerra Mundial a proteção física do material se tornou, por razões óbvias, a maior preocupação dos arquivos. Hoje, no entanto, a condição dos filmes desse período é extremamente pobre: a guerra acabou com grandes coleções de filmes e documentos, especialmente coberturas jornalísticas do conflito, que foram destruídas (Ballhausen, 2008: 2).

²³ Esta pesquisa integra um projeto da instituição European Film Gateway que, ainda que não fosse público, foi disponibilizado pelo autor no site da iniciativa. Thomas Ballhausen (2018). *On the History and Function of Film Archives: An Essay*. European Film Gateway. Disponível em: www.efgproject.eu/downloads/Ballhausen%20-%20On%20the%20History%20and%20Function%20of%20Film%20Archives.pdf. Acedido em: 12/06/2019.

Nos anos seguintes, incontáveis departamentos dedicados ao audiovisual foram estabelecidos em instituições existentes, geralmente dedicados à preservação. Na década de 1930, particularmente, arquivos fílmicos haviam se estabelecido em todos os países com produção cinematográfica constante e enfim foi criada a Federação Internacional dos Arquivos do Filme (FIAF), organização responsável pela capacitação e estímulo da proteção e restauro fílmico ao redor do mundo, que hoje conta com 120 afiliados em mais de 60 países e desempenha uma premiada atuação no amparo às instituições dedicadas a resgatar filmes como documentos históricos e artísticos. No mesmo período, mais especificamente em 1933, ocorre a fundação da primeira cinemateca, a Svenska Filmsamfundet em Estocolmo, que além de estar dedicada à preservação fílmica a partir da arquivologia também se dedicava à promoção do cinema com exposições, biblioteca e espaço de estudos. Segue-se a esta a proliferação da ideia da cinemateca com a Cinemathèque Française, o British Film Institute, a Reichsfilmarchiv de Berlim – desenvolvido durante o Terceiro Reich e destruído em 1945 pelo exército soviético – e o Museum of Modern Art Film Library (Crangle e Mannoni, 2006).

O arquivista e historiador francês Henri Langlois foi um dos maiores cinéfilos responsáveis pela disseminação do modelo da cinemateca e da preservação fílmica, atos potencializados pela sua atuação na fundação da Cinemateca Francesa – que surge em 1935 a partir do cineclubes Cercle du Cinéma juntamente com o futuro cineasta Georges Franju. Para Langlois, como rememora Crangle e Mannoni (2006), a figura do cinéfilo é central na operação da cinemateca, sendo seu objetivo que este partilhe sua visão de cinema com os outros – uma iniciativa voltada à formação cinéfila e de público para o cinema. Juntamente com o historiador Jean Mitry, que mais tarde integraria a cinemateca em seus primeiros anos, o trio passa a se dedicar às aspirações conceituais de sua instituição:

O objetivo da Cinemateca Francesa é estabelecer, no interesse da arte e da história cinematográfica, um museu com arquivos que tenham a mais ampla utilização. Como biblioteca, a Cinemateca recolhe e conserva documentos relativos a filmes e compra ou recebe, em empréstimo ou doação, cópias em positivo ou negativo de filmes. Como museu, assume a responsabilidade de exibir documentos cinematográficos e distribuir filmes com valor artístico ou pedagógico. Como centro de pesquisa, realiza programas de pesquisa histórica e prevê a publicação dos resultados (Langlois, 1947: 207).

Na vanguarda da exaltação à cinefilia, foi Langlois quem fez escola à curadoria cinematográfica antes mesmo da compreensão do futuro alcance e importância de seu empenho com a Cinemateca Francesa, especialmente no que tange a criação e formação de público ao cinema arte, a preservação do cinema e seu valor museológico – algo que Hollywood almeja apenas atualmente com a proporção desta cinemateca a partir da criação do Academy Museum of Motion Pictures²⁴, com lançamento previsto para 2020.

Em sua incansável dedicação à seleção e programação de filmes, Langlois mais que descobriu o interesse dos cinéfilos parisienses dos anos 1950 e 1960, mas o desenvolveu: "Langlois deleitava-se a programar para um espectador imaginário que comparecesse a todas as exibições do dia (e na década de 1950 e 60 em Paris, esse espectador realmente existiu). Ele imaginou, assim, pontes secretas entre os mais distintos filmes" (Rodrigues, 2011: 84). Sua curadoria estava voltada a uma infinidade de cinematografias, realizadores e perspectivas, dedicada a formação cinéfila e com o compromisso de desenvolver conexões entre os filmes e estimular à fruição intelectual a partir da sétima arte: "Langlois mostrou três filmes por dia, criando justaposições inesperadas, mas reveladoras, como exibir um Eisenstein antes de um Walsh ou um Hitchcock depois de um Mizoguchi. Os seus espectadores regulares foram os primeiros a ter sua sensibilidade imersa na história do cinema desde o seu início" (Roud, 1983: 66).

Na perspectiva mais voltada ao arquivo e à preservação histórica do cinema para as próximas gerações, Ernst Lindgren, diretor do British Film Institute, acreditava no valor do filme como documento – algo que também simboliza o papel do cinema na formação pedagógica e cultural. Como lembra Cherchi Usai, para Lindgren, o curador, neste caso, era quem detinha as funções mais importantes de um espaço, sendo este um verdadeiro guardião: "Lindgren considerava que, como o arquivo era a área mais importante do British Film Institute, e aquele do qual dependiam todas as outras repartições, seu curador deveria ser diretor da instituição" (Cherchi Usai et al., 2008: 38). Na mesma compreensão figuram autores como David Francis, Alexander Horwath e Michael Loebenstein, que se dedicam ao universo dos arquivos fílmicos e formularam uma definição mais restrita da curadoria cinematográfica: "A arte de interpretar a estética, história e tecnologia do cinema por meio da coleção seletiva, preservação e documentação de filmes e sua exibição em apresentações de arquivo" (Cherchi Usai et al., 2008: 231).

²⁴ Laura Bradley (2019, 21 de junho). *Will the Academy Museum of Motion Pictures Ever Actually Open?* Vanity Fair. Disponível em: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2019/06/academy-museum-opening-delayed-2020>. Acedido em: 12/06/2019.

Salvas as devidas proporções quanto às considerações de valores e funções específicas de cada modelo de preservação e promoção fílmica e suas irrefutáveis importâncias, temos tanto na cinemateca quanto no arquivo a presença da curadoria como figura vital para a perpetuação do cinema como arte ao longo das gerações e da história. Estas duas formas de curadoria, aqui avaliadas em conjunto por dividirem muitas vezes espaços e projetos conjuntos, são ainda mais essenciais quando considera-se a tradição pessimista do futuro do filme, seja como meio ou como arte: “A ideia do fim do cinema é muito antiga: sempre aparece quando ocorrem grandes mudanças tecnológicas, como o advento do som em 1927 ou na emergência de meios competitivos como a televisão, em 1950” (Bosma, 2015: 85). Se considerarmos então o advento da televisão por assinatura, de filmes por demanda, acesso à internet e streaming, as perspectivas se tornam ainda mais negativas.

Antes mesmo da popularização do acesso ao filme por meios digitais, a filósofa e cineasta Susan Sontag (1996), na celebração do centenário do cinema, publicou uma coluna intitulada “Cinema parece... ser uma arte decadente” (Sontag, 1996: 60). Bastante controversa na época, a publicação apresenta argumentos sobre a falta de criatividade e liberdade artística para cineastas e o desaparecimento da cinefilia como subcultura: enquanto no passado as audiências se maravilhavam com as imagens em movimento e pelas experiências estéticas imersivas entre imagem e som, os espectadores contemporâneos perderam tal habilidade e seguem desconectados do ritual da visita ao cinema seguida por uma conversa apaixonada sobre cinema entre amigos cinéfilos. Sontag, reiterada pelo discurso de cineastas como Peter Greenaway e Jean-Luc Godard, acreditam que as imagens em movimento se tornaram apenas mais uma opção de entretenimento doméstico disponível, numa visão tão nostálgica quanto pessimista também compartilhada pelo crítico de cinema Godfrey Cheshire (1998), pelo pesquisador em cinema Stefan Jovanovic (2003) e pela acadêmica Dev Verhoeven (2013), que mais recentemente teorizou sobre as tecnologias do século XXI e suas ameaças à cinefilia e às salas de cinema.

Os curadores de arquivos fílmicos, por sua vez, são menos céticos quanto este suposto e iminente “fim do cinema” e mais comumente confrontados com a situação paradoxal de que o acervo pelo qual trabalham é igualmente muito incompleto e ao mesmo tempo muito grande para ser administrado, como aponta Bosma (2015): “Mesmo se o cinema for realmente considerado morto, então haverá material suficiente para programas de filmes de arquivo fascinantes” (Bosma, 2015: 85). Ainda assim, muito do que hoje poderia ser parte do acervo

e histórico de diferentes cinematografias está mesmo morto. Até poucas décadas atrás, o cinema enquanto indústria do entretenimento não se preocupava com a preservação adequada dos filmes. Como rememora David Bordwell (2012), os filmes sempre foram circulados em um ritmo rápido e considerados entretenimentos efêmeros, portanto pouquíssimas distribuidoras e produtoras mantiveram arquivos de suas produções. Estúdios como a Gaumont da França e a Nordisk da Dinamarca foram algumas poucas das companhias que consideravam essencial o armazenamento de seus filmes – e mesmo estas coleções estão hoje incompletas. Enquanto a maioria das companhias norte-americanas destruía seus catálogos para poupar espaço e dinheiro, poucos filmes da era silenciosa se salvaram:

Em setembro de 2013, a Livraria do Congresso dos Estados Unidos da América comissionou o historiador fílmico e arquivista David Pierce a fazer um inventário dos filmes restantes dos estúdios norte-americanos no período de 1912-1919. Sua conclusão foi que 70 por cento desses filmes não existem mais. Uma cota similar se aplica aos filmes europeus deste período (Bordwell, 2012: 70)

São três características aquelas essenciais para que o arquivo cinematográfico solucione seus maiores dilemas em salvaguarda da herança fílmica, como Peter Bosma (2015) enumera: a montagem da coleção, a preservação e a restauração. A montagem da coleção nasce da criação de uma estratégia e de critérios formulados para atender a seleção de aquisições em potencial, na intenção de criar o formato de uma coleção que proteja a versatilidade da memória coletiva e, ao mesmo tempo, uma abordagem reflexiva, pela qual a coleção apresenta uma representação da cultura fílmica do passado e presente. A preservação parte do pressuposto de que o filme não está mais, necessariamente, impresso em película e distribuído em rolos altamente inflamáveis – que resultaram na perda de grandes acervos jamais recuperados. Enquanto os arquivos ainda lidam com a preservação de acervos em celuloide, altos custos e tempo dedicados a um formato que perde sua coloração ao longo das décadas, a preservação fílmica ainda espera uma opção menos custosa, sustentável e segura pelo arquivamento e acesso de incontáveis acervos. Ao que se refere a restauração, eis outro tópico delicado para os acervos e arquivos, uma vez que há a possibilidade de violações, erros e modificações ao original durante o restauro, entre outros cuidados de um processo igualmente demorado, minucioso e

extremamente custoso – estúdios, financiadores, governos e entidades preferem dedicar seus recursos à produção de novos conteúdos do que ao restauro de clássicos.

Enquanto ainda há muitos questionamentos sobre o valor da herança cinematográfica, arquivos e cinematecas atuam não apenas para driblar a iminente perda de conteúdo e história fílmica, mas também contra o esquecimento de importantes obras, realizadores e movimentos desta arte. Sua missão é clara, apoiada no valor indispensável desta herança igualmente “inspiradora, intrigante e fascinante” (Bosma, 2015: 93), porém para, principalmente, compartilhar tais valores para que sejam percebidos pela opinião pública geral e pelos legisladores culturais.

2.2.3. Curadoria em Festivais de Cinema

O primeiro festival de cinema ocorreu em 1932, em Veneza, que ainda sedia um dos mais relevantes eventos dedicados atualmente à sétima arte, a *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica*. O Festival de Berlim, ou *Internationale Filmfestspiele Berlin*, foi criado apenas em 1951, porém é atualmente considerado um dos maiores festivais de cinema do mundo em número de espectadores²⁵. Cannes com seu *Festival International du Film* hoje detém um dos tapetes vermelhos mais cobiçados pelos paparazzis, assim como uma das láureas mais desejadas por realizadores: a Palma de Ouro. Berlim entrega o Urso de Ouro, enquanto Veneza premia com o Leão de Ouro. Esses são apenas três dos mais importantes festivais da atualidade, vitrines para a produção cinematográfica contemporânea e para novos ou já consagrados cineastas – porém estes vão muito além do espaço europeu e atualmente se multiplicam entre mais de três mil festivais de cinema em atividade²⁶.

Os primeiros festivais internacionais, com a apresentação de produções de diversos países e cinematografias, datam de 1930 e 1940, número este que se expandiu consideravelmente nos anos 1970 e 1980 com a popularização de eventos de grande escala, conforme aponta Peter Bosma (2015): “É possível estar presente em um festival de cinema a cada dia do ano, e você ainda teria que selecionar seu destino de uma incrivelmente ampla gama de opções (Bosma,

²⁵ Com aproximadamente 300 mil ingressos vendidos e 500 mil admissões a cada ano, o Festival de Berlim é apontado como um dos festivais internacionais com o maior número de espectadores. Disponível em www.berlinale.de/en/das_festival/festivalprofil/berlinale_in_zahlen/index.html e em www.variety.com/2019/film/news/berlin-film-festival-2019-award-winners-1203141753. Acedido em: 13/10/2019.

²⁶ Números apresentados pela Enciclopédia Britânica a partir de um estudo que considerou 10 mil festivais ao redor do mundo, a maioria deles já inoperantes. Amy Tikkanen. *Film Festivals*. Encyclopædia Britannica. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/film-festival>. Acedido em: 12/06/2019.

2015: 15). A pesquisadora Marijke De Valck (2016), pioneira no campo dos estudos dedicados a festivais de cinema, considera que “[...] os festivais se tornaram parte indissociável da cultura cinematográfica global e oferecem informações essenciais que vão muito além dos festivais em si, mas sobre cinema, história do cinema, indústria e mais” (De Valck, 2016: 9).

Atualmente os festivais abrigam espaços e oportunizam ocasiões onde padrões discursivos revelam informações preciosas sobre a cultura cinematográfica, estética, política, ativismo, cosmopolitismo e todos os seus contra movimentos. No espaço e tempo diminutos de um único festival há um microcosmo ativo que diz muito sobre todo um complexo cenário cultural, onde interesses e discursos são revelados nesses ambientes e cria-se uma janela metafórica para o que ocorre no mundo – algo que o próprio cinema oferece. Suas potencialidades podem ser ainda mais determinantes, como complementa De Valck (2016): “Festivais possuem um potencial único para determinar agendas e intervir na esfera pública. Eles podem influenciar nossos gostos estéticos, crenças políticas e nossa vida além desses espaços” (De Valck, 2016: 9). Em resumo, para a autora e muitos outros teóricos, os festivais podem alterar nossa percepção de mundo.

Mas o que garante esta importância para um festival? Numa perspectiva sociológica do mundo da arte, um festival pode ser considerado uma instituição onde as mais novas produções cinematográficas são apresentadas; como se configura uma bienal para o universo da arte moderna, festivais como a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, o Festival de Toronto (TIFF) e o Festival de Seul (SIFF) são representantes deste movimento para o cinema. Neste ambiente, o curador de um festival de cinema pode ser comparado com um curador de arte e considerado como o guardião que decide o que será selecionado e apresentado em uma plataforma internacional. Como rememora Bosma (2015), “[...] um festival de cinema é um encontro de especialistas que reconhecem os primeiros sinais de tendências internacionais. É também usualmente a primeira plataforma para lançamento de um filme” (Bosma, 2015: 68). Ou seja: a circulação comercial de muitos filmes se inicia neste ambiente, garantindo sua relevância em diferentes instâncias, algumas delas bastante determinantes para uma obra.

A curadoria para festivais de cinema é essencialmente diferente daquela dedicada às salas de exibição, arquivos ou cinematecas. Como aponta Iordanova (2009), a especificidade da curadoria para festivais é que esta necessidade de uma cadeia de suprimentos fílmicos que é contínua, ainda que disruptiva: “Festivais não podem funcionar como um negócio ativo com operações contínuas como distribuidores de cinema e exibidores fazem. O festival é um espaço

de exibição que necessita de filmes, mas apenas em um tempo específico” (Iordanova, 2009: 250). A programação de um festival consiste geralmente em dois processos, como aponta Roya Rastegar (2016: 181): editorial e curatorial. O primeiro faz menção ao trabalho minucioso da exclusão de filmes submetidos para entrada em algum festival, geralmente a partir de aspectos técnicos, estéticos e categóricos que consistem em uma pré-seleção para transformar por vezes milhares de produções em centenas, que serão posteriormente consideradas e debatidas. O segundo processo é o curatorial, onde os programadores dos festivais identificam novos movimentos e estilos de realizadores e práticas narrativas criativas para exaltá-las na seleção final do festival. Esta seleção, no entanto, ainda está associada às perspectivas e valores estéticos e narrativos do próprio curador:

Festivais geralmente proclamam que apresentam “o melhor” cinema, selecionado pelo gosto e sensibilidade estética de seus programadores. É crítico lembrar, no entanto, que o conceito de “o melhor” é altamente contestável e não pode ser considerado garantido e universal. Curadores de festivais valorizam filmes que eles podem reconhecer como bons ou de alta qualidade em relação aos seus próprios conhecimentos de filmes passados que foram aclamados nos circuitos de festivais ou mais amplamente, visto seus sucessos comerciais e/ou sua celebração no interior de um cânone de cinema mais estabelecido. Estes filmes “comprovados” se tornam a fundação para como profissionais definem seus gostos e percepções acerca de um filme “bom” (Rastegar, 2016: 184).

Tais percepções dizem tanto da curadoria cinematográfica para festivais quanto sobre outros modelos de curadoria da arte. A razão de ser de um festival de cinema está na projeção ostensiva de filmes, que são escolhidos a partir de incontáveis opções e esta seleção final é referida como sendo o programa (Czach, 2016: 198). Curador de festivais ele próprio, Peter Bosma define sua atividade como “o fenômeno de selecionar filmes e os apresentar em uma tela grande, [...] seja numa sala de cinema, festival ou arquivo” (2015: 1). O autor sumariza tal atividade em termos da seleção de filmes para festivais e programas; enquanto a seleção final de filmes apresentados em um festival é corretamente referida como o programa do festival, isto não reflete acuradamente o processo da programação cinematográfica e ainda menos da curadoria para festivais de cinema.

O principal desafio para o curador além da programação, para Lordanova (2009), consiste no suposto privilégio de receber intensa atenção e dedicação de muitas pessoas diferentes durante os dias, semanas ou mais de realização de um festival (Lordanova, 2009: 250). Ainda assim, para De Valck (2012), o principal dilema da curadoria para festivais se perpetua entre passado e presente: encontrar a audiência certa para cada filme programado. A atividade de encontrar e relacionar uma audiência a um filme é tão complexa quanto frágil, pois há uma grande variedade de objetivos: “Um problema central está na heterogeneidade do circuito de festivais de cinema: há muitos festivais diferentes, com foco e recursos divergentes, e conseqüentemente muitas práticas diferentes de programação (De Valck: 2012: 26-7).

Outro problema recorrente na programação e curadoria de festivais de cinema está nas condições de trabalho tanto deste profissional quanto de todos os demais pelos quais, muitas vezes, o próprio curador está responsável. Independentemente do suposto privilégio e status comuns a um programador – função esta cobiçada principalmente quando categorizada levemente como o simples ato de ver e selecionar filmes – a maior parte destes profissionais atuam em condições precárias e inseguras. Como aponta Skadi Loist (2011), as organizações que realizam festivais são geralmente entidades precárias, que lutam por fundos e usualmente operam com o mínimo possível, apenas alguns funcionários fixos, outros por temporada com baixas remunerações e são apoiados por estagiários e voluntários – algo que é real até mesmo para festivais de grande escala como Berlim, Cannes e Veneza (Loist, 2011: 269). Esta precariedade é diretamente variável quanto as particularidades de cada festival em relação aos fundos governamentais, patrocínio de corporações, doações, voluntariado, etc., algo que pode chegar a níveis graves, como atesta Czach (2016):

Sentimentos de desespero, ansiedade, stress e depressão são comuns entre trabalhadores criativos que possuem condições de trabalho incertas, estão geralmente a fazer malabarismos entre múltiplos contratos para fazer com que estes se encontrem, ou sentem-se exaustos do constante desafio em encontrar próximos trabalhos. É precisamente a combinação de baixos pagamentos, longas horas de trabalho e insegurança que direciona muitos trabalhadores culturais ao esgotamento físico e emocional (Czach, 2016: 197).

O curador e muitos outros profissionais de sua equipe performam uma exploração coletiva e celebram mostras que promovem o encontro entre os filmes mais novos, surpresas exaltantes e produções esquecidas ou injustiçadas, para deleite de seu público. Ainda assim, como também adverte Bosma (2015), a participação em um festival de cinema oferece um coletivo peculiar e exaustivo dos sentidos mentais e físicos, devido a uma série de encontros e filmes, combinados com a privação do sono e refeições irregulares – algo comum também para a imprensa que faz a cobertura crítica e jornalística destes eventos, além de fotógrafos, cinegrafistas, entre outros. “Ser autorizado a imergir a uma opressiva seleção de filmes desafiadores é certamente uma alegria e privilégio únicos, porém também pode ser um fardo e uma fonte potencial de ansiedade (Bosma, 2015: 70).

A seleção de um filme por um festival de cinema de renome pode transformar e alavancar suas carreiras, uma vez que esta promoção e exposição que obra e cineasta recebem está diretamente associada ao fomento que estes podem posteriormente conquistar, ao ampliar a circulação desta produção e, conseqüentemente, de outras associadas aos mesmos realizadores. Quando um filme conquista um espaço de exibição em um festival, é comum sua visibilidade atrair investidores em potencial que podem contribuir para sua distribuição em diferentes mercados e janelas. Da mesma forma, a prospecção de um filme para um festival pode contribuir para que seu realizador conquiste novos fomentos à suas produções futuras. Um cineasta que teve sua obra apresentada em um festival como o Fantasporto, em Portugal, terá uma pontuação maior na consideração do ICA – Instituto do Cinema e do Audiovisual de Portugal, quando buscar incentivo à produção e captação de filmagens. Da mesma forma, a obra selecionada em um evento com a dimensão do Fantásboa, no Brasil, certamente impactará a maneira com que seu cineasta será visto numa nova incursão na busca por fomento na Ancine – Agência Nacional do Cinema, para uma nova produção.

Atualmente, outro desafio à curadoria em festivais de cinema está na crescente digitalização de acervos e salas de cinema, que potencializa a virtualidade do filme e encerra sua fisicalidade – incontáveis rolos de película em 35mm que formavam um único título hoje se tornaram arquivos digitais transpostos em discos rígidos portáteis ou até mesmo exclusivamente virtuais. Esta evolução propicia diversas possibilidades, como a comunicação global para minar o poder de instituições estabelecidas e requerer o ajustamento de práticas curatoriais contemporâneas – mas também propicia mais opções para a circulação independente e ampla de filmes.

O pesquisador Chuck Tryon (2013) reflete sobre tal paradigma em sua pesquisa sobre festivais de cinema em um contexto recente, que privilegia a cultura da demanda imediata e entrega digital a partir da influência das mídias sociais na interação com espectadores de festivais (Tryon, 2013: 155). Esta audiência, atualmente, pode decidir entre diversas opções para acessar filmes antes muitas vezes restritos apenas aos festivais, como nos serviços de streaming – há inclusive festivais que ocorrem exclusivamente nestes serviços e oferecem acesso a filmes inéditos mundialmente, como o MyFrenchFilmFestival²⁷ e o San Francisco Independent Film Festival²⁸.

Para Rastegar (2012), enquanto as tecnologias digitais ampliam o acesso e a produção de filmes e de produções midiáticas para aqueles historicamente desprivilegiados destes processos, milhares de filmes são feitos a cada ano para então serem catalogados e arquivados. Este aumento gerou uma crise na curadoria, uma necessidade urgente de filtrar essas produções e as conectar com novas audiências (Rastegar, 2012: 310). As novas relações entre espectadores e curadoria então se ampliaram e este alcance gerou novas demandas antes nunca atendidas e alcanças até então impensáveis, surgindo assim um novo modelo curatorial aplicado diretamente aos serviços de streaming.

2.2.4. Curadoria em Serviços de Streaming

Há alguma controvérsia em considerar o streaming²⁹ como uma das principais plataformas ou meios para qual a curadoria cinematográfica se aplica na contemporaneidade, simplesmente porque, para muitos teóricos, não se trata de uma curadoria aplicada ao cinema enquanto espaço ou exclusivamente ao cinema enquanto arte. Há evidentemente uma grande diferença neste modelo de apresentação, sendo a exibição fílmica em uma sala de cinema – e em muitos aspectos também a cinemateca e os festivais de cinema – uma indústria que opera por sessões agendadas que promovem, essencialmente, uma experiência de apreciação coletiva. O streaming, que se aproxima de diversos outros modelos de consumo audiovisual outrora referenciados como “*home video*” ou “*home cinema*” (atente-se para característica

²⁷ Disponível em <https://www.myfrenchfilmfestival.com/>. Acedido em: 14/08/2019.

²⁸ Disponível em <https://sfindie.com/>. Acedido em: 14/08/2019.

²⁹ Do inglês transmissão, refere-se ao método de receber e/ou transmitir um arquivo – geralmente de vídeo ou áudio – a partir de uma rede em um fluxo contínuo que permite sua antevisão enquanto o restante dos dados são recebidos.

sumariamente doméstica em ambas as denominações), oferece um modelo fundamentalmente diferente de distribuição e acesso aos filmes, assim como para a seleção e oferta dos mesmos. Trata-se de um negócio usualmente mais voltado aos bens de consumo e menos à fruição intelectual a partir de uma arte, que oferece experiências cinematográficas individuais por meio de uma mídia personalizada com alta mobilidade para seus usuários, algo que Bosma (2015) ainda destaca como problemático de acordo com a lacuna de uma especificação tecnológica universal, seja por diferenças territoriais legislativas ou aproximações de negócios por parte dos provedores (Bosma, 2015: 31). Ainda assim, o streaming é cada vez mais indissociável do acesso ao cinema e, nos últimos anos, tem levado este contato com a arte para além de fronteiras que já não mais tem ou jamais tiveram uma sala de exibição, uma cinemateca e muito menos um festival de cinema. Igualmente, este modelo também conhecido por “SVoD” (subscrição de vídeo em demanda) já ultrapassa³⁰ os rendimentos com exibições de cinema em mercados como o dos Estados Unidos – algo que em breve deve ocorrer também na Europa e China.

Há de se considerar que cada vez menos este formato de acesso aos filmes se relaciona com o “home cinema”, que fazia sentido quanto se referia exclusivamente ao conteúdo disponível em fitas VHS ou discos DVD e até mesmo no conteúdo sob demanda oferecido pelas companhias de cabo às televisões domésticas. Hoje, o streaming é feito principalmente na mobilidade oferecida pelas novas tecnologias, seja em viagens de trem, aviões ou carros, em ambientes online ou offline. Esta audiência que se desloca e assiste a filmes individualmente ou em pequenos grupos de amigos e família formam uma importante parte da cultura cinematográfica – talvez ainda não mensurada corretamente pela economia, uma vez que há o acesso ilegal aos filmes, pouca legislação competente e companhias que não divulgam informações oficiais de rendimentos. Esses novos modelos tornam o acesso online à herança cinematográfica e a novos lançamentos cada vez mais fácil, seja por canais via satélite, websites e aplicativos. Trata-se de um momento de convergência da televisão e internet, assim como um aumento inegável da experiência da “segunda tela” (que como o nome já adianta, trata-se do acesso a conteúdos

³⁰ De acordo com um estudo da Ampere Analysis, em 2019 as receitas de OTT (*over the top media services*, que incluem Netflix e outras companhias de conteúdo midiático por demanda) ultrapassaram pela primeira vez as bilheterias das salas de cinema nos EUA. Adrian Pennington (2019, 8 de janeiro). *Streaming vs cinema: What does the future hold for film?* IBC. Disponível em: <https://www.ibc.org/industry-trends/streaming-vs-cinema-what-does-the-future-hold-for-film/3517.article>. Acedido em: 14/06/2019.

diferentes simultaneamente em duas ou mais telas). Ademais, há a cada dia novas possibilidades para o armazenamento de filmes digitais em nuvem e outros sistemas.

A disponibilidade deste modelo recente de cinema é determinada por uma série de novos guardiões. A organização de um catálogo individual se torna cada vez mais uma questão de filtros feitos automaticamente por algoritmos computadorizados. Assim, há de se considerar que a atenção do espectador estará voltada a uma programação automatizada, impessoal e geralmente pouco assertiva, ainda menos criativa. A questão central é se esta automatização de possibilidades disfarçada de personalização é mesmo desejável, ou apenas aliena o espectador a um nicho muito deficitário de opções dentro de suas supostas preferências – algo que o autor Eli Pariser (2011) já apontou nos perigos de um universo regido por algoritmos.

Para Chuck Tryon (2013), a nova cultura “on-demand” tem implicações diretas na privacidade, uma vez que todos os espectadores são registrados de maneiras detalhadas a partir de plataformas de mídia – onde está o streaming – que coletam ativamente informações sobre o consumo de forma individualizada e fragmentada que podem ser usadas para diferentes fins. A crescente vigilância pode personalizar a experiência do conteúdo oferecido ao espectador, mas pelo preço de que estúdios, serviços de streaming e companhias de mídias sociais obtenham informações cada vez mais precisas – e até mesmo íntimas – para direcionar conteúdos diversos, inclusive publicitários (Tryon, 2013: 14).

Antes dos algoritmos que selecionam conteúdo supostamente mais indicado a cada espectador e da subsequente coleta de dados de suas preferências, no entanto, os serviços de streaming possuem, cada qual a sua maneira, a seleção e programação de conteúdo – que não necessariamente se relaciona com o que já vimos sobre a curadoria cinematográfica. Gigantes do streaming como a Netflix, Hulu e Amazon Prime, com ações no mercado da Bolsa de Valores e a maior quantidade de subscrições entre seus concorrentes, dedicam-se cada vez mais a produção e oferta de conteúdo próprio original – algo que difere do modelo original de negócio dessas plataformas, antes dedicadas a ter o maior e mais apelativo acervo para o maior número de pessoas. Esta mudança foi impulsionada principalmente pela imensa perda de conteúdo licenciado, uma vez que produtoras como Walt Disney e Warner Bros. estão lançando próprias plataformas de streaming para suas produções, fazendo assim com que estes serviços se dediquem principalmente a oferta de conteúdo original – algo que já demonstra seus primeiros

sinais de revés³¹. Desta forma, a “curadoria” destes canais é cada vez menos uma curadoria em essência e mais uma programação de conteúdo próprio oferecido por algoritmos que relacionam as preferências do usuário com as opções mais similares disponíveis em cada catálogo.

Na contramão desses serviços, há diversas outras companhias dedicadas ao streaming que se valem justamente da curadoria fílmica e da oferta de conteúdo criteriosamente selecionado como principal modelo de negócio. Uma das primeiras e mais bem-sucedidas plataformas baseadas na curadoria cinematográfica foi a MUBI, fundada em 2007 e desde então disponibilizada para diversos territórios. O canal oferece um catálogo de 30 filmes atualizado diariamente, numa seleção rotativa em que cada filme permanece disponível durante 30 dias e então é substituído por uma nova opção. Na própria plataforma do serviço, há o destaque para este formato focado sobretudo na seleção dos filmes:

MUBI é um serviço de streaming de cinema curado manualmente e a casa da maior comunidade de amantes de cinema do mundo. MUBI apresenta orgulhosamente uma seleção rotativa de 30 filmes a cada vez. Todos selecionados por um humano, não um algoritmo. Clássicos cultuados a obras-primas vencedoras de prêmios, gemas esquecidas a lançamentos de festivais, do difícil-de-encontrar ao nunca-antes-ouvido-falar. MUBI está disponível globalmente. E não há anúncios, nunca³².

Com propósitos semelhantes, sempre a promover como diferencial a curadoria e a seleção de conteúdo, estão plataformas igualmente exitosas entre o público cinéfilo como a The Criterion Channel³³ (baseada em seu serviço de distribuição de filmes clássicos e cultuados em formatos DVD e Blu-Ray), Fandor³⁴ (que também aposta na relação com cineastas, distribuidoras e estúdios ao devolver a estes parte de seus rendimentos), Le Cinéma Club³⁵ (dedicada

³¹ A Netflix teve sua primeira queda na Bolsa de Valores em 11% no dia 18 de julho de 2019, após a companhia reportar o menor número de crescimento de subscrições em três anos. Especula-se que os principais fatores se devem a perda de conteúdo licenciado, o aumento da concorrência e seu novo modelo que aposta principalmente em conteúdo original. David Trainer (2019, 19 de julho). *Netflix's Original Content Strategy Is Failing*. Forbes. Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/greatspeculations/2019/07/19/netflixs-original-content-strategy-is-failing/#48f791153607>. Acedido em: 18/06/2019.

³² Tradução do original em inglês, disponível na descrição da plataforma. Acedido em: www.mubi.com.

³³ Disponível em www.criterionchannel.com. Acedido em: 18/06/2019.

³⁴ Disponível em www.fandor.com. Acedido em: 18/06/2019.

³⁵ Disponível em www.lecinemaclub.com. Acedido em: 18/06/2019.

principalmente a curtas-metragens, oferece um filme por semana, gratuitamente), Kanopy³⁶ (que oferece conteúdo gratuito a membros de bibliotecas públicas e universidades), entre diversas outras. Há inclusive serviços dedicados exclusivamente a um gênero, como o Shudder³⁷, com um catálogo de filmes de terror, suspense e ficção científica, e também a uma única cinematográfica específica, como o FlixOlé³⁸, dedicada ao cinema espanhol.

Assim, estes novos modelos desbravam territórios enquanto conquistam espectadores e desafiam modelos mais tradicionais de cinefilia e, conseqüentemente, de curadoria, enquanto programadores de salas de exibição e outros espaços congêneres demonstram preocupações com esta nova “concorrência”, como demonstra Tryon (2013): “Os donos de salas [...] preocupam-se que os consumidores de filmes ficarão em casa à espera de títulos que desejam em plataformas on-demand, escolhendo a conveniência ao invés dos prazeres do consumo público e coletivo” (Tryon, 2013: 37).

³⁶ Disponível em: www.kanopy.com. Acedido em: 29/07/2019.

³⁷ Disponível em: www.shudder.com. Acedido em: 29/07/2019.

³⁸ Disponível em: www.flixole.com. Acedido em: 29/07/2019.

3. Caracterização do Estudo de Caso e Estudo Empírico

A pesquisa aqui apresentada caracteriza-se a partir de um estudo em profundidade pautado pelas questões de investigação e objetivos baseados nas metodologias que seguem, dedicadas em razão de suas particularidades específicas. Com desenvolvimento pela natureza aplicada, pretende-se conceber conhecimentos para aproveitamento prático dirigido à solução de problemas característicos. A forma de abordagem ao problema e questões de investigação é qualitativa, considerando seu caráter descritivo, enfoque indutivo, fontes diretas de dados e o pesquisador como instrumento fundamental.

Quanto aos fins da pesquisa, ela tem por característica o planejamento flexível, permitindo a aproximação do tema sob diferentes perspectivas e aspectos, a fim de proporcionar múltiplas informações sobre as abordagens e seus assuntos correlacionados – para então atingir a sua definição e delineamento. Com relação aos procedimentos, utilizam-se instrumentos variados como fontes bibliográficas, base em material previamente elaborado, observação e entrevistas para o desenvolvimento da dissertação proposta, subseqüentemente à reflexão e discussão dos dados obtidos, que igualmente consideram a pesquisa empírica conduzida para completude de informações e resultados.

Esta construção teórica deve-se à carência de minúcia quanto aos meios e dados relevantes possíveis numa dedicação quantitativa, que não serviria de instrumentação para o presente estudo. Este trabalho visa compreender essencialmente as características mais relevantes e definidoras da curadoria cinematográfica, comumente abordada como programação fílmica, sua história, delimitação e atuação em múltiplos cenários, para abordar estes profissionais dedicados ao universo do cinema fantástico então à frente de dois festivais: o Fantasporto, da cidade do Porto, em Portugal, e o Fantaspoa, da cidade de Porto Alegre, no Brasil.

Para tal compreensão atingir o nível de complexidade e abrangência propostos pela investigação, esta iniciou-se com a conceituação do que antecede seus dois grandes temas – a curadoria e o cinema fantástico. Assim, fez-se justificada a apresentação de uma breve história do cinema sempre próxima do desenvolvimento da teoria dos gêneros e, finalmente, do gênero fantástico no cinema. Igualmente, a apresentação da curadoria em diferentes contextos e aspectos para então ser abordada em sua relação ao cinema e sua multiplicidade quanto às aplicações e atuações possíveis deste profissional frente a diferentes propósitos, dentre eles o do festival de cinema. Assim, torna-se possível aplicar tais fundamentos explorados e avaliados

minuciosamente à curadoria cinematográfica de ambos os festivais de cinema fantástico que são os casos deste estudo.

Na consideração dos objetivos centrais da investigação, percebe-se ainda a validade da participação dos espectadores neste estudo, pois está nestes e em suas participações o resultado da atuação dos curadores e o êxito de suas propostas nos festivais de cinema supracitados. Assim, ao que se refere à pesquisa empírica ou de campo, considerar-se-ão, além das entrevistas estruturadas com os curadores dos festivais, as entrevistas aplicadas a espectadores selecionados aleatoriamente, de modo a apreender suas impressões acerca aos temas aqui explorados e pretendidos.

3.1. Questão de Investigação

Qual é e como se desenvolve o papel da curadoria e do curador cinematográfico na construção de relações do espectador com o cinema fantástico, em particular nos festivais Fantaspoa e Fantasporto?

3.2. Objetivos

Os objetivos gerais da pesquisa proposta são, essencialmente, três: Apresentar uma reflexão histórica de profundidade com base bibliográfica acerca do cinema de gênero e do cinema fantástico, para então ser possível compreender sua relação com seus espectadores; Identificar e categorizar o papel e a atuação do curador cinematográfico, ao longo da história e na contemporaneidade, nas diversas áreas da atividade; Documentar e estruturar, a partir de uma pesquisa que se desenvolve do estudo de caso à pesquisa empírica, a atuação da curadoria dos festivais de cinema fantástico Fantaspoa e Fantasporto, e então avaliar sua relação com os espectadores destes festivais.

3.3. Metodologia

A determinação do método científico proposto levou em conta o conceito de Jiani Bonin (Bonin, 2011: 29) em que “a metodologia pode ser pensada como dimensão que norteia, orienta, encaminha os processos de construção da pesquisa, em todos os seus níveis” e, portanto, a construção metodológica pode ser aprimorada durante o desenvolvimento da pesquisa. A

metodologia considerada mais adequada para iniciar e estruturar a presente pesquisa foi a do estudo de caso, que pode ser considerado como “[...] o estudo de peculiaridades, das diferenças daquilo que o torna único e por essa mesma razão o distingue ou o aproxima [o caso escolhido] dos demais fenômenos” (Duarte, 2008: 234). Complementarmente, para Robert K. Yin (2003), um estudo de caso “[...] investiga um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto da vida real, especialmente quando os limites entre o fenômeno e o contexto não estão claramente definidos” (Yin, 2003: 33).

A definição do estudo de caso como metodologia determinou-se também de modo a corroborar a máxima de Wilbur Schramm (1971), que considera “a essência de um estudo de caso, a principal tendência em todos os tipos de estudo de caso, é que ela tenta esclarecer uma decisão ou um conjunto de decisões” (Schramm, 1971: 45). Igualmente, Yin (2003) e Harris M. Cooper (1984) apontam por base que tal definição parte da determinação das questões mais significantes para desenvolver os tópicos eleitos e, assim, desenvolver com precisão a formulação de questões e a busca por suas respostas, sendo uma das alternativas mais confiáveis a da revisão da literatura já escrita sobre os temas abordados. A partir destas configurações, delimita-se também esta metodologia a partir de sua qualidade explanatória, como defende Yin (2003):

Questões do tipo "como" e "por que" são mais explanatórias, e é provável que levem ao uso de estudos de casos, pesquisas históricas e experimentos como estratégias de pesquisa escolhidas. Isso se deve ao fato de que tais questões lidam com ligações operacionais que necessitam ser traçadas ao longo do tempo, em vez de serem encaradas como meras repetições ou incidências (Yin, 2003: 25).

Enquanto na evolução da delimitação dos estudos propostos, percebeu-se a necessidade de outras ferramentas e técnicas para além da pesquisa bibliográfica – algo que Kathleen M. Eisenhardt (1989) aponta como recorrente quanto a busca da singularidade de cada estudo e apresenta alternativas como a utilização de material de arquivo, entrevistas, observações, questionários e entrevistas, entre outras opções de caracteres quantitativos e/ou qualitativos (Eisenhardt, 1989: 536). Há de se considerar ainda as diferentes qualificações e aplicações do estudo de caso, segmentado por Yin (Yin, 2003: 61) em quatro tipos diferentes de projetos:

projetos de casos únicos holísticos ou incorporados e projetos de casos múltiplos holísticos ou incorporados. No presente estudo, optou-se pelo projeto de caso múltiplo incorporado uma vez que “[...] as provas resultantes de casos múltiplos são mais convincentes e o estudo global é visto, por conseguinte, como sendo mais robusto” (Yin, 2003: 68), e também para prever resultados semelhantes ou contrastantes como uma replicação teórica.

Estas primeiras dedicações foram base para a exploração teórica com a pesquisa bibliográfica, que fundamentou a delimitação do estado da arte essencial aos tópicos principais da investigação, sendo estes o cinema e a teoria dos gêneros, com particular importância ao gênero fantástico, e à curadoria, com ênfase dedicada à curadoria cinematográfica e programação fílmica. Para além da compreensão do conteúdo teórico, considerou-se a necessidade da coleta de dados *in situ*, desenvolvida em dois ambientes diferentes durante os festivais de cinema Fantasporto (Porto, Portugal, fevereiro de 2019) e Fantaspoa (Porto Alegre, Brasil, maio e junho de 2019), que serão devidamente apresentados em seus respectivos capítulos. O estudo transcultural baseado em dois países foi principalmente intencionado nas particularidades de cada evento – ainda que dedicados ao mesmo gênero em propostas similares em alguns aspectos, como veremos – e da possibilidade da multiplicidade dos resultados deste estudo.

De cariz igualmente importante, as metodologias aplicadas às entrevistas exploratórias essenciais para esta investigação, individuais e em grupo, foram concebidas de modo a contribuir com a proposta, fossem estas resultantes na ratificação das hipóteses inicialmente pré-concebidas ou na expansão e retificação do campo de pesquisa até então explorados. A construção dos questionários teve por base os métodos para pesquisa em ciências sociais de Raymond Quivy e Luc Van Campenhoudt (2006), de modo a preservar as entrevistas abertas e flexíveis, sem presunções e coerções aos entrevistados, para encontrarem-se possíveis reflexões e hipóteses de trabalho e conteúdo.

A entrevista foi composta por poucas e breves perguntas, com o mínimo possível de intervenções e implicações aos entrevistados. Estes eram todos parte do público potencial do estudo, espectadores dos festivais que poderiam indicar a relevância do projeto de investigação. A proposta da entrevista, desde sua gênese, considerou o discurso pretendido como fonte da informação e não como processo, conforme definem Quivy e Campenhoudt (2006):

As entrevistas exploratórias não têm como função verificar hipóteses nem recolher ou analisar dados específicos, mas sim abrir pistas de reflexão, alargar e precisar os horizontes de leitura, tomar consciência das dimensões e dos aspectos de um dado problema, nos quais o investigador não teria decerto pensado espontaneamente. Permitem também não nos lançarmos em falsos problemas, produtos inconscientes dos nossos pressupostos e pré-noções (Quivy e Campenhoudt, 2006: 51).

Da mesma forma, foi considerada a prática da investigação da produção cultural e do consumo cultural, no que tange a observação e entrevistas aliadas à aproximação sociológica e etnográfica. No que se refere à produção cultural, aqui explicada por Aeron Davis (in Michael Pickering, 2008): “Ela envolve a observação e documentação do processo atual e das pessoas envolvidas na produção cultural [...] usualmente numa combinação entre a entrevista e a etnografia, mais comumente na forma da participação-observação limitada” (Davis in Pickering, 2008: 58). Quanto ao consumo cultural, há a explanação de Anneke Meyer (in Michael Pickering, 2008): “Os estudos culturais como um todo se tornaram crescentemente interessados nos consumidores culturais, e frequentemente se valem de métodos qualitativos para estudar processos como a formação da atitude ou o significado de atribuições” (Meyer in Pickering, 2008: 69). Neste certame, valeu-se da elaboração e aplicação de entrevistas individuais e de um grupo de foco, como meios de compreender fenômenos que pudessem passar despercebidos pelo investigador:

Entrevistas são particularmente úteis para o estudo sistemático de conexões intrincadas entre o pensamento social e individual de casos particulares. [...] Grupos de foco são um método particularmente útil para investigar atitudes, experiências e compreensões dos consumidores culturais porque a produção de sentido é um processo social e compartilhado (Meyer in Pickering, 2008: 74-76).

Ainda quanto às entrevistas, estas foram preparadas com a antecipação necessária e baseada em um roteiro elaborado previamente e aplicada com um instrumento de registro adequado, que foi o gravador de voz, para posterior transcrição integral. Esta adequação em antecipação, segundo Albertino Gonçalves (2004), é ideal para estabelecer bons rituais de interação e pela

promoção de um ambiente de confiança e empatia mútuas. Com o desenvolvimento de questões diretas, ainda que de simples respostas, abrangentes e estimulantes, buscou-se pela clareza na intervenção para conquistar melhores resultados: “Para a dinâmica e o rendimento de uma entrevista de cariz sociológico muito contribui o domínio do repertório dos recursos e das modalidades de intervenção: indicações, comentários, perguntas, complementos, interpretações, reiteraões...” (Gonçalves, 2004: 73).

Assim, delimitaram-se os métodos que definiram as entrevistas, uma vez que haviam na investigação tanto produtores culturais quanto consumidores culturais cujas opiniões e correlações eram essenciais para o presente estudo. Da mesma forma, optou-se pelo grupo de foco como complementação às entrevistas individuais para apenas um dos casos, o do festival Fantasporto, pois o investigador possuía uma relação de menor profundidade e tempo para com este (esteve presente em duas edições), enquanto participou mais ativamente do outro caso, o do festival Fantaspoa (esteve presente em oito edições).

Para a apreciação dos resultados, faz-se valer os preceitos do interpretativismo, mais associado às pesquisas de metodologia qualitativa – enquanto o positivismo fica geralmente associado aos métodos quantitativos. Desta forma, considera-se a proposta da interação em mundos sociais e a experiência de figuras que se autodirigem por meio da palavra escrita ou dita (Mangen, 1999) e com a predisposição a compreender toda a gama de complexos fenômenos sociais integrados que são estabelecidos pelas pessoas que com eles interagem e integram, no estabelecimento de relações culturais e sociais. Esta instrumentação se dá a partir da busca de significados que constituem tais ações humanas, que são repletas de sentidos e compostas por intencionalidades – sendo que é responsabilidade do pesquisador a interpretação destas ações numa consideração singular. Para Geertz (1973), é característica da avaliação cultural evitar a experimentação científica na busca de leis, mas sim a interpretação científica na busca de significados.

Não menos importante, faz-se também a utilização do método da observação participante, que descende da antropologia cultural e se emprega na utilização da apreciação de um determinado grupo e/ou situação e pode também ser empregado concomitantemente com entrevistas e outras técnicas e instrumentos da pesquisa empírica – que foram utilizadas neste estudo com base em Zahle (2012), na compreensão da participação do investigador em sua busca por indivíduos ou eventos a serem estudados em seu ambiente natural, no envolvimento direto em suas realidades cotidianas. Esta observação que se transforma em aproximação e interação, por fim, se dá na

experimentação e participação, como aponta Guber (2001), pois consiste na vivência direta do fenômeno que se estuda e investiga; a busca e apreensão dos aspectos e particularidades deste fenômeno e sua correlação cultural para que este seja compreendido – mas apenas após de sua vivência.

Para preparar tal método, consideraram-se as razões propostas por Bernard (2006) que aqui seguem resumidas em cinco etapas: acesso às áreas do estudo para coleta de maior conjunto de dados, que são coletadas pelo pesquisador apenas se inserido como participante; redução do problema da reatividade, para evitar a mudança de comportamento dos entrevistados; delimitação de questões para o pesquisador, de modo a considerar o material relevante e adequado para os entrevistados; atingir a compreensão intuitiva do significado dos seus dados, uma vez que está para além da subjetividade, pois pressupõe um conhecimento íntimo da cultura estudada; e, por fim, a avaliação das questões que não seriam possíveis em diferentes coletas de dados, pois foram possíveis apenas a partir da interação e vivências decorrentes da observação participante.

4. Fantasporto

4.1 Breve Histórico do Festival Fantasporto

Criado em 1981 como uma pequena mostra de cinema fantástico, que neste período era um dos gêneros mais populares devido ao auge da ficção científica, do terror e da fantasia, o Fantasporto – Festival Internacional de Cinema do Porto³⁹ é um dos mais antigos festivais em todo o mundo concebido especificamente para a celebração do filme fantástico. Com base em pesquisas no repositório de festivais Film Freeway⁴⁰ e a partir do MIFF – Méliès International Festivals Federation⁴¹, percebe-se que os festivais dedicados ao cinema fantástico ainda existentes tiveram início com esta popularização internacional do gênero, sendo os mais antigos o Molins Horror Film Festival⁴² (Espanha, 1973), o FantaFestival⁴³ (Itália, 1981) e o próprio Fantasporto⁴⁴ (Portugal, 1981).

Próximo de completar 40 anos e edições no ano de 2020, o Fantasporto possui uma longa história composta por capítulos de glórias e intempéries, transições delicadas entre sua equipe administrativa e curatorial, assim como a complexa mudança temática que o transformou aos poucos, outrora exclusivamente voltado ao cinema fantástico, e que então passou a apresentar filmes dos mais diversos gêneros, cinematografias e identidades. Sua origem advém da união de Francisco Mário Dorminsky de Carvalho, mais conhecido como Mário Dorminsky, e Beatriz Pacheco Pereira, que fundaram a revista Cinema Novo em 1978, especializada em crítica e conteúdo jornalístico voltado à sétima arte, esta homônima à entidade posteriormente responsável pelo Fantasporto.

A iniciativa nasceu do casal, cinéfilo e frequentador de cineclubes, que passou a realizar ciclos de cinema a partir do contato com organismos oficiais de diferentes países que tinham interesse em exibir sua cinematografia em Portugal. Nos anos 1970, muitos filmes cultuados e até mesmo grandes êxitos de bilheteria permaneciam inéditos no país por conta da ditadura salazarista e sua rigorosa censura, terminada em 1974. Neste cenário, ocorria um movimento de contracultura ascendente e muito importante que se valia do cinema e da arte como ato

³⁹ As referências para o presente capítulo têm por base, além do material disponível sobre o festival em seu próprio website (www.fantasporto.com) e as matérias jornalísticas devidamente citadas, em entrevistas realizadas com a curadoria do festival Fantasporto, oportunamente sinalizadas a cada referência.

⁴⁰ Disponível em www.filmfreeway.com/festivals. Acedido em: 20/06/2019.

⁴¹ Disponível em www.melies.org. Acedido em: 20/06/2019.

⁴² Disponível em www.molinsfilmfestival.com. Acedido em: 20/06/2019.

⁴³ Disponível em www.fanta-festival.it. Acedido em: 20/06/2019.

⁴⁴ Disponível em www.fantasporto.com. Acedido em: 20/06/2019.

político para, a partir de cineclubes, pequenos festivais e outros circuitos, promover a circulação de filmes e conseqüentemente desafiar os valores da ditadura do Estado Novo para buscar por um novo período político e cultural português.

Juntamente com o artista plástico José Manuel Pereira, que desejava expor suas obras, Dorminsky e Pacheco Pereira esboçaram o que viria a ser a primeira edição do festival, ainda não competitivo e de pequenas proporções, mas já dedicados exclusivamente ao gênero fantástico. O trio, que se dividia entre as funções administrativas, publicitárias e curatoriais, logo de início, tinha como ponto de encontro o Café Luso, reduto de artistas da época no Porto, localizado na Praça Carlos Alberto. O festival então ganharia tela nas mesmas imediações, no Teatro Carlos Alberto, e posteriormente migraria para o Teatro Rivoli, onde permanece até suas edições mais recentes. O nome oficial da iniciativa, inicialmente, era Festival Internacional de Cinema Fantástico do Porto, e recebeu essa alcunha para manter a tradição acerca de outros grandes festivais de cinema ao redor do mundo. Ainda assim, continuamente em citações informais entre a equipe e a partir dos assuntos antecipados em cartas-ofícios, o festival era referenciado com o acrônimo Fantasporto, que acabou por se solidificar e nomear o festival até hoje.

A pretensão dos curadores era a de prestigiar o fantástico em todas as suas potencialidades, do cinema independente de baixo orçamento até as grandes produções Hollywoodianas, sendo que em suas primeiras edições voltaram seus olhares ao clássico e às origens do gênero, com filmes de Georges Méliès, F. W. Murnau e outros cânones para este cinema, e a filmes que posteriormente se tornariam referência, como *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). De acordo com Beatriz Pacheco Pereira, a proposta inicial era a de não contemplar as produções de horror, pois sua compreensão sobre o cinema fantástico era então mais dedicada à fantasia, aventura e ficção científica – algo que se transformaria ainda na primeira década do festival: “Nós fizemos um festival na época em que a temática era a mais popular, mas não quisemos dar uma tônica de horror, inclusive não aceitamos filmes de horror”⁴⁵.

Em 1987 o Fantasporto foi um dos eventos fundadores do European Fantastic Film Festival Federation (atualmente MIFF – Méliès International Festivals Federation), iniciativa apoiada pela União Europeia da qual também foram criadores os festivais Fantafestival em Roma, Paris

⁴⁵ Entrevista concedida por Beatriz Pacheco Pereira no dia 18 de dezembro de 2018, na sede da associação Cinema Novo, na cidade do Porto, e transcrita integralmente nos anexos desta tese.

International Fantastic Films Festival na França, Brussels International Fantastic Film Festival na Bélgica e o The International Fantastic Film Festival of Catalonia em Sitges, na Espanha. O elo estreitou as ligações entre o festival com tantos outros ao redor do mundo e permitiu uma ainda maior popularização no início dos anos 1990.

Já no fim dos anos 1980, a produção do cinema fantástico passou por transformações (como as apontadas no capítulo anterior) e, segundo os curadores do festival, houve uma crise qualitativa entre as possibilidades de programação – sendo muitas delas de baixa relevância e interesse por parte do público. Da mesma forma, como recorda em entrevista Beatriz Pacheco, a produção do cinema fantástico estava apoiada em sequências e franquias de êxitos de bilheteria e produções que repetiam as fórmulas destes. Assim, em 1991, o Fantasporto teve a estreia da Semana dos Realizadores, inicialmente para cineastas jovens em suas primeiras produções, com a intenção curatorial de expandir os gêneros de suas mostras e revelar novos e promissores realizadores para a audiência portuguesa: “[...] abrimos a todos os gêneros e a todos os formatos e técnicas, para tudo o que era variedade no cinema, inclusive documentários”⁴⁶.

Neste certame que privilegiava filmes para além do fantástico, apresentaram Pedro Almodóvar com *O Matador* (1986), David Lynch com *Eraserhead* (1977), Guillermo Del Toro com *Cronos* (1993), Peter Jackson com *Fome Animal* (1992) e Danny Boyle com *Cova Rasa* (1992), entre vários outros cineastas de renome, muitos deles laureados posteriormente com retrospectivas que incluíam outras de suas obras. A presença desses e de outros cineastas no festival para apresentar seus filmes sempre foi motivo de orgulho por parte dos organizadores do Fantasporto, pois é praxe em eventos deste porte a participação dos realizadores. Assim, sabe-se da celebração da presença de nomes como o de Danny Boyle, este que, em sua segunda incursão pelo Porto, supostamente já planejava o roteiro do posteriormente multipremiado *Quem Quer Ser um Milionário?* (2008)⁴⁷. Em contrapartida, há a especulação de que algumas dessas figuras jamais acompanharam seus filmes, como é o caso de David Lynch, algo que a Revista Visão colocou em questão ao dizer que o diretor jamais foi visto no festival⁴⁸.

⁴⁶ Entrevista concedida por Beatriz Pacheco Pereira no dia 18 de dezembro de 2018, na sede da associação Cinema Novo, na cidade do Porto, e transcrita integralmente nos anexos desta tese.

⁴⁷ Farinha, Ricardo. (2017, 24 de fevereiro). Fantasporto: “Tiveram de ir chamar os médicos ao festival porque já faziam falta nas urgências”. Disponível em: www.nit.pt/coolt/cinema/fantasporto-chamar-medicos-festival. Acedido em 15/08/2019.

⁴⁸ Visão (2013, 6 de setembro). Fantasporto – O Thriller Financeiro. Disponível em: www.visao.sapo.pt/actualidade/portugal/fantasporto-o-thriller-financeiro=f747939. Acedido em: 15/08/2019.

Já apreciadores do cinema asiático, que ganhava novas proporções com o início do século ao redor do mundo, os curadores criaram a seção Oficial Orient Express, que inicialmente fora batizada com o nome Fantasia, para apresentar o cinema sul-coreano, chinês, japonês e de outros países. A relevância deste cinema para o Fantasporto já estava expressa em sua primeira edição, quando exibiram a primeira animação chinesa em longa-metragem, *Princess Iron Fan* (Wan Guchan e Wan Laiming, 1941), e perpassa toda a história do festival até seu capítulo mais recente, quando realizaram uma retrospectiva dedicada ao protagonismo feminino no cinema de Taiwan. Esta janela para a cinematografia oriental se deve também às parcerias que o festival mantém com diversos órgãos responsáveis pela promoção do cinema de seus países ao redor do mundo. Da mesma forma, criaram a Seção Oficial Première & Panorama, com a intenção de exibir filmes inéditos fora da competição e promover estreias europeias e mundiais, para além das estreias portuguesas.

Com o crescimento do festival em termos de patrocínio e apoios – ainda que esta seja a maior dificuldade do Fantasporto em todas suas edições, garantem os produtores do Festival – e o interesse do público, a mostra chegou a ser exibida simultaneamente em 12 salas no Porto, no ano de 1995, algo que Beatriz Pacheco Pereira atualmente considera um exagero e não pretende jamais repetir: “Haviam muitos filmes nas distribuidoras em estoque, que não escoavam, não conseguiam mostrar, e então a gente ia buscar tudo o que estava escondido”⁴⁹. Mesmo assim, o casal seguiu desbravando territórios cinematográficos e costumeiramente participava de festivais de cinema ao redor do mundo, com a intenção de garimpar títulos e cineastas para seu festival. Em 1998, passaram a incursionar o Festival de Cannes para a prospecção de filmes e promoção do Fantasporto com um espaço expositor dedicado ao Fantasporto no *Marché du Film* – contraparte do festival francês dedicada ao comércio, produção e distribuição internacional cinematográfica – com a intenção de estreitar novas parcerias internacionais.

Já nos anos 2000 o festival passou a receber cada vez mais inscrições de realizadores ao redor do mundo com a intenção de exibir e competir com seus filmes. Atualmente, ainda que seus curadores atuem na busca de novos títulos, autores e cinematografias, Beatriz Pacheco Pereira aponta tal processo como menos relevante, pois os filmes são escolhidos exclusivamente a partir destas inscrições. Segundo a curadora são mais de 1.000 filmes, entre curtas e longas-

⁴⁹ Entrevista concedida por Beatriz Pacheco Pereira no dia 18 de dezembro de 2018, na sede da associação Cinema Novo, na cidade do Porto, e transcrita integralmente nos anexos desta tese.

metragens, submetidos a cada edição do festival, dos quais os programadores selecionam os que mais representam o estado atual do cinema contemporâneo e que mais se relacionam com seu público. Também é interessante ressaltar a evolução do processo de seleção graças às novas tecnologias: se no passado os curadores vissem um filme no estrangeiro que julgassem interessante para o festival, eles contactavam os realizadores ou produtores e solicitavam a cópia do mesmo, que geralmente era recebida em grandes formatos – tradicionalmente os 35mm em rolos pesados e que ocupavam muito espaço. Hoje, os filmes já são previamente enviados para avaliação do festival em formatos digitais, seja por transferência virtual ou com a disponibilidade de um endereço para antevisão e download.

Com a expansão do festival e sua multitemática seleção de filmes, que já há muito vão além do cinema fantástico, o Fantasporto ainda possui um histórico dedicado às outras artes e às atividades que vão além do cinema e se relacionam com outros saberes. Já a partir de sua primeira edição, com a exposição de obras do artista e cofundador José Manuel Pereira, a primeira arte contemplada foram as plásticas, sendo também exploradas atividades como concertos de música clássica e trilhas cinematográficas, espetáculos de dança, exposições de arte e de objetos de cinema e até mesmo a moda, com desfiles correlatos à programação do festival. O mais popular destes eventos foi o Baile dos Vampiros, espécie de carnaval de horrores – vale lembrar que o festival ocorre entre os meses de fevereiro e março – com música e fantasias temáticas numa espécie de fechamento do Fantasporto.

Além do Baile dos Vampiros, as ações de divulgação e promoção também sempre foram orquestradas de modo a mobilizar a cidade e a criar uma atmosfera ao redor do festival e sua temática fantástica. A produção do festival também já realizou, por diversos anos, o Mercado do Terror, com a comercialização de produtos temáticos – relacionados com o cinema ou não – concursos de design de cartazes e até mesmo de vitrines de lojas, que eram decoradas com motivos de suspense e horror e muitas vezes correlatos aos filmes em exibição ou às temáticas de cada ano.

A partir das propostas temáticas a cada edição, o festival criou elos também com temas como a arquitetura (2009), a robótica (2010), as artes plásticas (2011) entre outros tópicos. Neste último certame, em 2011, por exemplo, apresentaram aulas-magnas, conferências e painéis com parcerias com entidades como a Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, a Universidade Católica do Porto a Fundação de Serralves, a Bienal de Cerveira e o Museu Soares dos Reis, em projeto que realizou a produção de 17 documentários sobre grandes artistas

plásticos portugueses: Agostinho Santos, Augusto Canedo, Albuquerque Mendes, Armando Alves, António Quadros Ferreira, José Rodrigues, Paulo Neves, Ludmila, Antonio Joaquim, Fernando Pinto Coelho, Francisco Laranjo, Alberto Carneiro, Júlio Resende, Nazaré Alves, Alberto Péssimo e Zulmiro de Carvalho. As obras foram apresentadas pela primeira vez na edição de 2011 do Fantasporto.

O cinema português também é representado no Fantasporto desde sua primeira edição, uma vez que o festival tem o compromisso de apresentar as produções nacionais, sejam estas do gênero fantástico ou não – algo que resumiu a participação de realizadores portugueses nos primeiros anos do festival, uma vez que a incursão pelo gênero fantástico não é algo recorrente na cinematografia deste país. Além da exibição de cineastas de renome como Manoel de Oliveira, Paulo Trancoso e Luís Galvão Teles, assim como de diretores que apresentaram alguns de seus primeiros filmes, como Artur Serra Araújo, Tiago Guedes, Filipe Melo e Federico Serra, o festival também prestigia a produção universitária e experimental, algo que se estabeleceu e nos anos mais recentes contempla uma mostra específica de cinema realizado por instituições de ensino portuguesas. Em 2011, em número recorde, o Fantasporto exibiu um total de 90 produções ou coproduções de origem portuguesa.

Apontado pela publicação norte-americana *Variety*, em 2011, como o maior festival de cinema de Portugal⁵⁰, o Fantasporto já recebeu láureas como a Medalha de Mérito Cultural galardoada pelo Governo Português, a Medalha de Mérito Grau Ouro pela Cidade do Porto e ainda a Medalha de Grau Ouro da Cidade de Vila Nova de Gaia. Ainda assim, há um capítulo recente bastante controverso na história do festival, que remonta a polêmicas, especulações, conflitos de interesses entre os organizadores e curadores e até mesmo processos judiciais que estremeceram a imagem do Fantasporto e ameaçaram sua continuidade. Intitulada “Fantasporto – O Thriller Financeiro”, uma matéria da revista *Visão* de setembro de 2013 colocou em xeque a cooperativa Cinema Novo a partir de uma denúncia sobre supostas ilegalidades sobre o Fantasporto, remetida pelo Instituto de Cinema e Audiovisual para as Finanças e a Inspeção-Geral das Atividades Culturais.

Com tom farsesco e irônico, a publicação é repleta de trocadilhos referentes ao universo cinematográfico e dedicados ao fantástico: “[...] o certame de maior prestígio internacional do

⁵⁰ Dale, M. (2011, 6 de março). Fantasporto captivated by ‘Two Eyes’. *Variety*. Disponível em: www.variety.com/2011/biz/news/fantasporto-captivated-by-two-eyes-1118033400. Acedido em: 15/08/2019.

País se assemelha a um filme de série B, mas com guião de luxo [...]”⁵¹. O texto tem início com um relato do antigo colaborador da Cinema Novo, Rui Pinto Garcia, que rememora o auge do Festival na virada do milênio, em março de 2000, quando o Baile dos Vampiros gerou pelo menos 150 mil euros de lucro. Ele viria a se afastar da cooperativa dois anos mais tarde, por divergências administrativas com o casal Dorminsky. A revista desenvolve a delicada denúncia com outro momento de particular crise para o festival: em 2013, a Cinema Novo comunicou o despedimento coletivo de seis dos seus oito colaboradores, com a alegação de agravamento da situação financeira por conta na queda da arrecadação a partir de negócios paralelos, vendas, demais subsídios, patrocínios, eventos e bilheterias do festival. Mário Dorminsky, na época vereador da cultura em Vila Nova de Gaia, também se viu denunciado por supostamente deslocar-se a Vigo, na Espanha, com o carro da autarquia para fins de promoção de seu festival. Com a mesma ênfase crítica, a matéria ainda faz uma referência à relação da equipe da Cinema Novo, sendo antes dos desligamentos composta por seis membros da família do casal diretor-curador, dos nove que a compunham em totalidade, e comenta o empréstimo que o festival faria à entidade Caixa Agrícola para reverter sua situação financeira. Em uma exposição minuciosa, a pauta ainda detalha todos os bens móveis e imóveis do casal e família mais próxima, assim como aponta irregularidades na utilização de recursos dedicados ao festival para viagens pessoais sem fins profissionais, aquisição de obras de arte, equipamentos informáticos, audiovisuais, DVDs e livros, entre outros. As principais e mais polêmicas denúncias, no entanto, são desenvolvidas a partir da investigação do ICA sobre “eventuais ilegalidades relativas ao funcionamento e organização do Fantasporto”:

No documento, o Fantas é suspeito de fugir ao IVA nas vendas de produtos, dos bilhetes bônus e dos cartões de participante, dos quais não emitirá faturas. É ainda suspeito de falsificar o número de espetadores com recurso a centenas de bilhetes a custo zero para fazer número, em prejuízo de outros festivais concorrentes aos apoios do instituto. As sessões da manhã, alega-se, são creditadas com lotação esgotada quando terão, no máximo, quinze espetadores. É ainda feita referência à duplicação de faturas enviadas para os organismos públicos que apoiam o festival e a contas bancárias paralelas "onde é depositado o dinheiro vivo". A denúncia remetida ao ICA engloba ainda supostas irregularidades nas atas das assembleias gerais e referências à

⁵¹ Visão. (2013, 6 de setembro). Fantasporto – O Thriller Financeiro. Disponível em: www.visao.sapo.pt/actualidade/portugal/fantasporto-o-thriller-financeiro=f747939. Acedido em: 15/08/2019.

utilização de verbas e patrimônio da cooperativa em benefício particular do casal Dorminsky e do filho João⁵².

Além das contradições e supostas incoerências, o ICA reduziu pela metade o subsídio de 100 mil euros solicitados para a 34ª edição do festival, do ano de 2014. Para a matéria da revista Visão, tanto Mário Dorminsky como Beatriz Pacheco Pereira escusaram-se de comentários e optaram por não fazerem declarações, assim como o então diretor do festival e sócio da cooperativa à época, António Reis. Este, por sua vez, protagonizou outro momento que abalou ainda mais a imagem do Fantasporto, quando decidiu se afastar da entidade e, em uma das matérias publicadas pela revista Visão, de um total de quatro, atestou a veracidade do conteúdo publicado: “O teor de alguns dos factos revelados no artigo da VISÃO são do meu conhecimento e, por isso, não me sinto legitimado a desmenti-los⁵³”. Até então integrante da cooperativa Cinema Novo, Reis considerou com outros ex-membros da entidade a apresentação de uma queixa contra o diretor desta, Mário Dorminsky, por “difamação e ameaças”⁵⁴. Afastado da cooperativa em dezembro de 2013, ainda foi alvo de contradições: enquanto em declarações o casal Dorminsky apontava seu afastamento desde 2004 das funções curatoriais e diretivas do Fantasporto, Reis reitera que manteve tais atividades até seu desligamento, o que o ICA confirmou a partir de documentos oficiais emitidos pelo festival⁵⁵.

O resultado de todas as investigações, arquivadas por falta de provas, foram notáveis na imagem do festival, que passou a encontrar ainda mais dificuldades para a realização de suas edições seguintes, dadas a incredulidade de patrocinadores em potencial e antigos apoiadores, que evitaram manter associação à sua realização. Para a 35ª edição do festival, em 2015, a Cinema Novo chegou a apresentar uma campanha de *crowdfunding*⁵⁶, com a intenção de recorrer ao

⁵² Visão. (2013, 6 de setembro). Fantasporto – O Thriller Financeiro. Disponível em: www.visao.sapo.pt/actualidade/portugal/fantasporto-o-thriller-financeiro=f747939. Acedido em: 15/08/2019.

⁵³ Visão. (2013, 16 de setembro). Sei o que fizeste no Fantas passado... Disponível em: www.visao.sapo.pt/actualidade/portugal/sei-o-que-fizeste-no-fantas-passado=f749246. Acedido em: 15/08/2019.

⁵⁴ Visão. (2013, 4 de outubro). Cooperantes da Cinema Novo vão processar Mário Dorminsky. Disponível em: www.visao.sapo.pt/actualidade/cultura/cooperantes-da-cinema-novo-vao-processar-mario-dorminsky=f751752. Acedido em: 15/08/2019.

⁵⁵ Padrão, I. (2014, 23 de janeiro). António Reis visionava filmes para o Fantasporto. Diário de Notícias. Disponível em: www.dn.pt/artes/cinema/interior/antonio-reis-visionava-filmes-para-o-fantasporto-3648668.html. Acedido em: 15/08/2019.

⁵⁶ Lusa. (2014, 26 de agosto). Fantasporto lança campanha de crowdfunding para garantir "sustentabilidade". Ípsilon. Disponível em: www.publico.pt/2014/08/26/culturaipsilon/noticia/fantasporto-lanca-campanha-de-crowdfunding-para-garantir-sustentabilidade-1667655. Acedido em: 15/08/2019.

próprio público do festival para colaborar com seu financiamento e realização. O casal, condenado em 2016 e posteriormente absolvido por supostamente ter difamado um jornalista da Revista Visão sobre as tais matérias supracitadas, ainda vislumbra o desenrolar de processos judiciais desde as publicações: quatro jornalistas e um designer são atualmente julgados, em instância de julho de 2019 pelo Juízo de Instrução Criminal do Porto, por difamação agravada pelas matérias, por seu conteúdo parcial e vexatório.

Assim, a imagem do Fantasporto continua evidente pela sombra das acusações, investigações e processos; a busca por patrocínios e apoios para a realização da 40ª edição do festival segue constantemente anunciada na página do Facebook⁵⁷ do festival, reiterando as dificuldades deste tradicional evento da cidade do Porto em manter sua continuidade e retomar seus ilustres idos anos a partir de “[...] formas mais diretas de chegar junto das pessoas que estão ligadas aos meios do cinema”⁵⁸. Porém, é de se antecipar que, como será apresentado a seguir a partir das entrevistas com espectadores do festival, tais escândalos não foram diretamente referidos por esta amostra de seu público. As consequências e impactos na curadoria, como haveria de ser, se deram na diminuição do escopo das edições mais recentes dos festivais decorrentes a falta de incentivo e patrocínios. Desta forma, é notória a mudança: menos filmes, menos eventos paralelos, menos convidados, menos publicidade, entre outros reveses.

Os últimos anos de Fantasporto, pós-escândalo midiático que em muito afetou o tradicional evento, oferecem temas complexos e profundos para investigações dedicadas às transformações de sua imagem, reputação e outros casos de relações públicas. No entanto, a presente pesquisa vale-se destes fatos e período em particular apenas como partes integrantes do histórico do festival, sem a intenção de criar juízos de valor – mas para aferir como este impacto ressignificou o Fantasporto para seu público e também transformou o trabalho de curadoria do festival, como veremos a seguir.

4.2 Apontamentos Sobre a 39ª Edição do Fantasporto

A 39ª edição do Festival Internacional de Cinema do Porto, o Fantasporto, ocorreu entre os dias 19 de fevereiro a 3 de março de 2019. As sessões tiveram local no tradicional Teatro Rivoli, na

⁵⁷ Disponível em: www.facebook.com/fantasporto. Acedido em: 15/08/2019.

⁵⁸ Lusa. (2014, 26 de agosto). Fantasporto lança campanha de crowdfunding para garantir "sustentabilidade". Ípsilon. Disponível em: www.publico.pt/2014/08/26/culturaipsilon/noticia/fantasporto-lanca-campanha-de-crowdfunding-para-garantir-sustentabilidade-1667655. Acedido em: 15/08/2019.

Praça Dom João I da cidade do Porto, e transcorreram nos horários de 15h, 16h30min, 19h, 21h e 23h15min no espaço do Grande Auditório e nas grades de 15h15min, 17h15min, 21h15min e 23h15min no espaço do Pequeno Auditório – tais horários não estiveram preenchidos durante todos os dias de programação. O período, que coincide com os últimos dias do inverno e o início da primavera no Hemisfério Norte, parece o ideal para o festival se considerarmos as baixas temperaturas e chuvas recorrentes, indicados para a apreciação cinéfila e até mesmo a maratonas de vários filmes em sequência, algo que muitos espectadores de festivais de cinema costumam fazer.

Com um total de 47 longas-metragens e 67 curtas-metragens oriundos de 54 países em sua programação, que foi pautada pelo tema “Os Desafios da Modernidade” na intenção de contemplar o cinema como forma de expressar o que acontece no mundo hoje, nas palavras da curadora Beatriz Pacheco Pereira:

São filmes de temas que são capitais, como a imigração, o estado das sociedades, o estado da comunicação social, os interesses políticos e de que maneira eles conseguem moldar os países e afetar os cidadãos. A desumanidade das grandes cidades também e o rir dos grandes problemas – pois o cinema tem de refletir os grandes problemas da sociedade atual⁵⁹.

A temática desta edição foi a tônica para a sessão de abertura, que apresentou *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) em cópia restaurada, pela celebração de seu 50º aniversário, na noite de 19 de fevereiro, às 21h. O fantástico foi celebrado a partir da segunda noite de festival com uma homenagem à Stanley Kubrick, que faria 90 anos em 2019 se ainda estivesse vivo, quando foram exibidos *O Iluminado* (Stanley Kubrick, 1980) e *Laranja Mecânica* (Stanley Kubrick, 1971), respectivamente nos dias 20 e 21 de fevereiro. Para fechar a pequena mostra FantasClassics, que festeja os clássicos do cinema em seus aniversários, o Teatro Rivoli recebeu no dia 22 de fevereiro a exibição de *Alien* (Ridley Scott, 1979) em alusão aos 40 anos desde sua estreia. As exibições destes filmes populares e cultuados por cinéfilos, na sexta edição da proposta dentro da programação do Fantasporto, foram algumas das exibições com maior afluência de espectadores do festival.

⁵⁹ Entrevista concedida por Beatriz Pacheco Pereira no dia 18 de dezembro de 2018, na sede da associação Cinema Novo, na cidade do Porto, e transcrita integralmente nos anexos desta tese.

Ainda no dia 22, deu-se início à seleção da mostra competitiva Cinema Fantástico, com o filme independente norte-americano *Prospect* (Zeek Earl e Chris Caldwell, 2018) e a ficção húngara *His Master's Voice* (Gyorgy Palfi, 2018). Ainda que se dedique à variados gêneros e cinematografias, esta é a maior mostra do Fantasporto, com 20 longas-metragens e 12 curtas-metragens exibidos ao longo de toda sua programação, por vezes em mais de uma exibição. No mesmo dia foi exibido o drama *The Husband's Secret* (Lin Tuan-Chiu, 1960) como o início da mostra *The Changing Face of Femininity in 60' Taiwan*, que contemplava um total de cinco longas-metragens taiwaneses realizados nos anos 1960 com ênfase sobre temáticas do universo feminino, numa retrospectiva realizada em parceria com o organismo Taiwan Cinema Toolkit.

Já no dia 23 de fevereiro, um sábado, o festival abriu pela primeira vez nesta edição toda sua grade de sessões, com nove longas-metragens divididos entre as duas salas de cinema. Na ocasião, mais quatro mostras foram reveladas. A primeira delas foi a já tradicional Semana dos Realizadores, que abriu o Fantasporto para outros gêneros além do fantástico e, em sua 29ª edição competitiva, apresentou nove longas-metragens a começar pelo thriller brasileiro *Albatroz* (Daniel Augusto, 2018) e pelo drama filipino *Waiting for Sunset* (Carlo Catu, 2018). Este último filme também integra a seleção competitiva Orient Express, uma das mais queridas pela curadoria do Fantasporto, que celebra a vitalidade e originalidade do cinema oriental.

Outra mostra contemplada pela exibição de dois longas-metragens nesta data foi a Hungarian Focus: The New Generation, que se propõe a dar luz ao novo cinema húngaro e seus jovens cineastas, numa parceria com o Hungarian National Film Fund. Os filmes exibidos na introdução ao ciclo, composto por cinco longas-metragens, foram o thriller *The Exploited* (Károly Mészáros, 2018) e a comédia *Open* (Orsi Nagypál, 2018). Por fim, a seleção Première e Panorama foi introduzida com o drama mexicano *Dos Veces Tú* (Solomón Askenazi, 2018), que integra a programação de seis longas-metragens e três curtas-metragens apresentados em pré-estreias fora de competição.

Uma das mostras competitivas mais importantes do Fantasporto, os Prêmios do Cinema Português, ganhou sua primeira exibição no domingo, dia 24 de fevereiro. A seleção contempla duas modalidades, a primeira delas dedicada ao Prêmio Melhor Filme Português, composta por 14 curtas-metragens e um longa-metragem – a maioria deles em pré-estreia europeia e até mesmo mundial. A segunda modalidade é voltada ao Prêmio Melhor Escola de Cinema, que contempla a promoção da nova geração do cinema português a partir de filmes universitários. Foram nove instituições inscritas com a exibição de 43 curtas-metragens, o que fez desta a

maior mostra de curtas-metragens do festival. Com esta exibição, definiu-se assim as temáticas e propostas das seis mostras que integram o Fantasporto, que pretendem abranger uma grande celebração ao redor do cinema: do clássico ao contemporâneo, do filme independente àqueles de grandes orçamentos e estúdios, do maior número de origens e cinematografias possíveis e, por fim, desde que abriu sua programação para além do fantástico, do maior número de expressões e gêneros.

Ainda que em seu histórico o Fantasporto tenha apresentado diversas atrações paralelas às exibições cinematográficas, a 39ª edição do festival não contou com mais do que sessões comentadas e introduzidas pelos realizadores de alguns dos filmes em competição. A justificativa da curadoria do festival é intrínseca às dificuldades orçamentárias para realização do mesmo e a falta de patrocínios, que a cada ano é a maior ameaça contra sua promoção, conforme afirma em entrevista: “Isso é uma luta. Nós temos muitas dificuldades, aqui em Portugal nem 1% do orçamento nacional é dedicado a cultura, é uma vergonha. Nunca tivemos períodos melhores, desde o início, sempre foi malvisto, mas é muito aproveitado”⁶⁰. As queixas a esta situação são recorrentes por parte da organização do festival e notáveis ao considerarmos que o orçamento para realização do evento há 20 anos era de 1,5 milhões de euros enquanto a verba da edição de 2018 foi de 100 mil euros⁶¹.

A curadora ainda aponta como revés aos apoiadores, na mesma entrevista, a localização do festival, distante da capital lisboeta, onde ocorrem anualmente 11 festivais de cinema que arrecadam boa parte do incentivo cultural dedicado à sétima arte – inclusive um voltado integralmente ao cinema fantástico, o Motel X – Festival Internacional de Cinema de Terror de Lisboa. Atividades paralelas como master classes, oficinas, concursos culturais, conferências acadêmicas, iniciativas ao fomento cinematográfico, exposições artísticas, festas e coquetéis, outrora recorrentes a um catálogo diversificado e intenso de programações, ficaram no passado e quiçá na expectativa pelo futuro do Fantasporto. Há de se considerar que a próxima edição do festival celebra seus 40 anos e deverá contar com a publicação de um livro sobre sua história, em fase de pesquisas e compilação de materiais por parte de Beatriz Pacheco Pereira, que ainda promete outras festividades ao redor do aniversário.

⁶⁰ Entrevista concedida por Beatriz Pacheco Pereira no dia 18 de dezembro de 2018, na sede da associação Cinema Novo, na cidade do Porto, e transcrita integralmente nos anexos desta tese.

⁶¹ Baptista, A. Jogo, D. (2018, 9 de fevereiro). Fantasporto com o orçamento mais curto de sempre. JPN – JornalismoPortoNet. Disponível em: www.jpn.up.pt/2018/02/09/fantasporto-orcamento-curto-sempre. Acedido em: 16/07/2019.

Deve-se ressaltar, finalmente, a presença de convidados nacionais e internacionais durante o Fantasporto. Com o objetivo de apresentar os filmes, estiveram no decorrer do festival mais de 40 nomes⁶², entre cineastas, roteiristas, atores, produtores e membros da equipe técnica dos filmes. Ainda que não houvessem outros eventos oficiais para além da introdução das produções em antecipação às sessões, os convidados frequentaram outras exhibições do festival e frequentemente interagiram com os espectadores e outros convidados presentes, possibilitando assim trocas importantes e comuns neste circuito, sempre complementares às demais atrações.

Quanto às premiações desta 39ª edição de festival, o Fantasporto distribuiu 20 troféus entre suas cinco mostras competitivas. Para a seleção dedicada ao Cinema Fantástico, o prêmio de melhor filme foi para *Last Sunrise* (Wen Ren, 2018) da China, e a láurea especial do júri foi para *In Fabric* (Peter Strickland, 2018), do Reino Unido. A melhor realização foi considerada a de Julian Richards, que apresentou no festival dois longas-metragens: *Reborn* e *Daddy's Girl* (Julian Richards, 2018). O prêmio de melhor ator foi para Christopher Rygh por *The Head Hunter* (Jordan Downey, 2018) e o de melhor atriz para Georgia Chara por *Living Space* (Steven Spiel, 2018). A seção ainda premiou o longa-metragem brasileiro *A Mata Negra* (Rodrigo Aragão, 2018) como melhor roteiro, *His Master's Voice* (Gyorgy Palfi, 2018) foi distinguido por seus efeitos visuais, *My First Time* (Asaf Livni, 2018) recebeu o prêmio de melhor curta-metragem e *The Fare* (D.C. Hamilton, 2018) recebeu uma menção especial do júri fantástico. Com exceção de Peter Strickland, que estivera no Fantasporto em 2012 para apresentar um curta-metragem, todos os demais nomes supracitados participaram do festival e receberam suas láureas presencialmente.

4.3 Curadoria e Espectadores do Fantasporto

Para a completude desta pesquisa, além da condução de uma entrevista em profundidade com a curadora artística do Festival Internacional de Cinema Fantástico do Porto, o Fantasporto, foram igualmente realizadas entrevistas abertas individuais, conforme roteiro anexo, presenciais, com um total de 12 espectadores do festival e uma entrevista em profundidade pelo método de grupo de foco com seis outros espectadores do festival. Tais métodos foram avaliados e preparados antecipadamente, como antevimos no capítulo dedicado à metodologia

⁶² Informações disponíveis no site oficial do Fantasporto: www.fantasporto.com/noticias/194. Acedido em: 16/07/2019.

de trabalho, e aplicados durante a realização do festival: as entrevistas individuais foram conduzidas a partir da abordagem accidental de espectadores nos dias 27, 28 e 29 de fevereiro de 2019 e o grupo de foco, agendado previamente a partir da voluntariedade dos entrevistados, realizado no dia 2 de março de 2019. Ambas as ações ocorreram no Teatro Rivoli do Porto, local de realização da 39ª edição do Fantasporto, em meio à programação de exposições do festival.

A proposta das entrevistas com os espectadores foi fundamental para desenvolver uma maior amplitude na composição deste estudo. A partir dos resultados obtidos com a pesquisa bibliográfica sujeita aos tópicos já desenvolvidos, traçou-se uma proposta de reflexão multifacetada acerca das temáticas do cinema fantástico, da curadoria cinematográfica e dos espectadores deste gênero em específico, para então tornar-se possível a avaliação de uma amostra plural dos espectadores de ambos os festivais e sua percepção acerca dos festivais. As entrevistas foram gravadas em áudio para posterior transcrição, que se encontram integralmente disponíveis nos anexos da presente pesquisa.

A composição das entrevistas individuais exploratórias foi de caráter breve, a considerar sua aplicação a partir da abordagem aleatória de espectadores disponíveis e interessados na conversa. Os grandes tópicos desenvolvidos foram, após a identificação do entrevistado, sua relação e interesse para com o cinema; o acesso e a frequência com que assiste a filmes; a relação e o interesse com o gênero fantástico; a relação, histórico e frequência com o festival em questão; e sua impressão sobre a seleção e disponibilidade dos filmes e demais programações do festival. Essas perguntas geralmente desenvolveram outros pequenos tópicos, porém foram respondidas integralmente por todos os entrevistados, permitindo assim as considerações e desenvolvimentos pretendidos. Entre os procedimentos, houve o cuidado de não mencionar as palavras “curadoria” ou os nomes dos curadores para não induzir os entrevistados, porém estimulou-se suas impressões acerca da programação e seleção de filmes, a fim de perceber suas percepções e reconhecimento – ou a ausência destes – para com estes profissionais.

No caso específico do Festival Internacional de Cinema do Porto, as entrevistas nortearam a investigação acerca do panorama atual do evento. Já próximo de seus 40 anos de realização, tradicional na cena cultural do Porto e até mesmo de Portugal, o festival mantém seu renome tanto pelo mérito de sua longevidade quanto pela ausência de outros grandes festivais dedicados a propostas semelhantes no âmbito cinematográfico. Seus maiores e mais próximos

concorrentes, segundo menções nas entrevistas, são os seguintes: Fest – Novos Realizadores, Novo Cinema⁶³, realizado entre junho e julho na cidade litorânea de Espinho, com foco em cinema contemporâneo e atividades de formação; Curtas Vila do Conde⁶⁴, que ocorre na cidade que dá nome ao festival e pertence ao distrito do Porto, dedicado principalmente a curtas-metragens e programações paralelas correlacionadas à música; e finalmente o Motel X – Festival Internacional de Cinema de Terror de Lisboa⁶⁵, realizado na capital portuguesa em setembro, este dedicado exclusivamente ao gênero terror e fantástico. Todos os três festivais foram mencionados nas entrevistas por espectadores do Fantasporto, por mais de uma vez, como referências de outras propostas por eles apreciadas.

A faixa etária dos entrevistados foi de 21 a 53 anos, o que corrobora a informação obtida a partir de entrevista com a curadora e diretora do festival, Beatriz Pacheco Pereira, que atestou o público mais recorrente do Fantasporto: “O público é jovem, vai desde os 16 aos 50 e poucos anos, geralmente universitário ou pós-universitário”⁶⁶. A mostra foi mista quanto ao gênero dos entrevistados individuais, sendo seis do sexo masculino e seis do sexo feminino, porém menos harmoniosa no grupo de foco, composto por quatro entrevistados do sexo masculino e dois do sexo feminino. A nacionalidade e origem dos entrevistados também foi diversa, sendo a maioria naturalmente de Portugal (Porto, Lisboa, Coimbra e Braga foram as cidades mencionadas), porém três entrevistados tinham nacionalidade brasileira e uma delas era australiana – curiosa e coincidentemente, a atriz Georgia Chara, que nesta edição do Fantasporto foi posteriormente premiada por sua performance no filme *Living Space* (Steven Spielberg, 2018).

Percebeu-se ainda que os espectadores entrevistados do festival eram cinéfilos e aficionados por cinema, independentemente ao gênero, ainda que dois deles tenham se referido ao interesse pelo Fantasporto por conta das categorias temáticas dedicadas ao suspense, terror e fantasia – ou seja, por sua imagem ainda associada ao fantástico. Suas profissões em geral eram distintas ao audiovisual e até mesmo da cultura, ainda que em três casos estivessem correlacionadas: um entrevistado era cinegrafista, outro era artista plástico e eventualmente trabalhava com recursos audiovisuais, além da atriz supracitada. Quanto as suas relações com o cinema, a absoluta maioria referiu-se como um interesse obtido na infância e desenvolvido ao longo dos

⁶³ Disponível em: www.site.fest.pt. Acedido em: 16/07/2019.

⁶⁴ Disponível em: www.festival.curtas.pt. Acedido em: 16/07/2019.

⁶⁵ Disponível em: www.motelx.org. Acedido em: 16/07/2019.

⁶⁶ Entrevista concedida por Beatriz Pacheco Pereira no dia 18 de dezembro de 2018, na sede da associação Cinema Novo, na cidade do Porto, e transcrita integralmente nos anexos desta tese.

anos, com algumas referências à apreciação audiovisual não exclusiva ao cinema, mas também e até mesmo mais dedicada a séries e videogames.

Ao que se refere ao acesso aos filmes, os entrevistados compartilham hábitos comuns em ver a grande maioria por meio de serviços de streaming, sendo mencionados primeiramente o Netflix, seguido por Amazon Prime e YouTube. Dois entrevistados mencionaram a mídia física como a forma que mais assistem a filmes, sendo os formatos Blu-Ray e DVD referenciados. Quanto a frequência a que assistem a filmes, a grande maioria assiste a pelo menos um filme por semana; porém um menor número garante que assiste de dois a três filmes por semana e até mesmo a mais de quatro filmes por semana. Quanto a relação com o gênero fantástico, a maioria absoluta foi enfática ao demonstrar sua ligação com o gênero, estando ela mais voltada à fantasia (franquias como *Harry Potter* e *O Senhor dos Anéis* foram reverenciadas), posteriormente ao terror e suspense fantásticos. Em dois casos, os espectadores buscavam no Fantasporto outros gêneros de filmes, justamente por não terem quaisquer interesses particulares no gênero que definiu a origem do festival.

Gosto muito de cinema fantástico e de fantasia em todas as vertentes, fantasia e terror em particular. Não sei bem o que me atrai, eu gosto muito de todos os subgêneros, acho que gosto de não estar tão ligado as regras do cotidiano, de fugir para outros mundos... Gosto em particular do terror pelo choque, mas acho que já faz tempo que não há assim um filme propriamente chocante, mesmo aqui no Fantasporto - Pedro Jorge Souza, 2019.

Não tenho uma relação específica com o gênero, desde que participo do Fantasporto ele já abrange outros gêneros de cinema. Assisto todos os tipos de filmes, mas não sou particularmente fã de fantasias ou filmes de terror - Felipe Barbosa Pinheiro, 2019.

Quanto a ligação com o Fantasporto, é interessante salientar a diversidade de respostas encontradas, poucas correlacionadas e nunca unânimes: cada espectador construiu uma história em particular com o festival. Há aqueles que frequentam o Fantasporto desde criança e que construíram uma conexão com o mesmo enquanto desenvolviam sua cinefilia, assim como outros que nunca haviam estado no festival e pela primeira vez tomavam contato com o formato, tradição e história deste. Um caso em particular guarda uma ligação emocional com o

Fantasporto, pois foi a partir dele que o espectador assistiu suas primeiras sessões de cinema na infância. Em outros dois casos, houve a vivência oposta: espectadores casuais que chegaram ao festival pela proposta de assistir a um ou outro filme em específico, mas não por conta da programação do Fantasporto ou da divulgação do evento em si.

Eu comecei a vir com o meu pai, ainda era pré-adolescente. [...] Então se tornou uma tradição em minha casa de receber de presente de Natal, pelo meu pai, o passe para todas as sessões do Fantasporto. Assim normalmente tiro a semana do Fantasporto de férias para poder estar no festival e ver todos os filmes. Eu devo participar do festival há umas 10 edições diretas, mas considerando que vim em algumas edições e perdi outras, já devo ter participado de pelo menos 20 edições certamente... - Pedro Jorge Souza, 2019.

É a segunda vez que participo, vim ano passado com amigos e este ano vim sozinha para encontrar amigos aqui do Porto. Ano passado tinha um amigo com um curta-metragem selecionado, então foi muito legal porque viemos ver o filme dele no festival e aproveitamos outras programações do festival - Sara Filipa Ribeiro, 2019.

Sobre a variedade dos títulos oferecidos pelo festival, foi unânime o contentamento com a programação diversificada, com ênfase na oferta de filmes de diferentes nacionalidades, temáticas, formatos (longas e curtas-metragens, ficções e documentários) e até mesmo da disposição de clássicos em suas mostras. Houve duas menções a anos anteriores em que a programação decepcionou, mas nenhuma reclamação em específico quanto à seleção da 39ª edição do festival. O descontentamento, no entanto, foi dedicado a outra particularidade do festival: a ausência de programações paralelas à exibição dos filmes. Em referências frequentes nas entrevistas, os espectadores se queixaram da falta de debates, workshops, palestras, festas e outras atividades complementares aos filmes, que são praxe em festivais deste formato. Nestas observações, dois espectadores fizeram referências aos festivais “concorrentes” ao Fantasporto já anteriormente mencionados, o Fest – Novos Realizadores, Novo Cinema, o Curtas Vila do Conde e o Motel X, que possuem uma diversificada oferta de eventos paralelos às sessões de cinema.

Costumo frequentar sempre, participo talvez há 10 ou 12 anos [...]. Quando estou no Porto, acompanho diariamente a programação, venho mesmo durante o dia e assisto até mais de um filme por dia. Gostava também das programações paralelas, das festas e das exposições, mas tenho sentido falta nessa edição em específico. Ainda assim, acompanho o festival pela tradição, já se tornou uma programação obrigatória a cada ano para mim, vir e me deixar surpreender pelos filmes que aqui são exibidos - Pedro Pinheiro, 2019.

Desde que me mudei para Portugal, em 2014, participo do Fantasporto [...] Gosto muito do festival, claro que acho mais interessantes aqueles que são dedicados exclusivamente ao fantástico, como o Sitges Film Festival, algo que o Fantasporto já foi há muito tempo atrás - Leandro Bortolon, 2019.

Confesso que fiquei decepcionada por não haver programações paralelas além dos filmes. São realmente muitos filmes sendo exibidos, de vários lugares e gêneros, mas o que mais gosto nos festivais são as aulas magnas com diretores, roteiristas e produtores, os workshops e debates, as conversas sobre os bastidores do cinema. [...] Já estive em festivais menores aqui do Norte, como o Fest de Espinho e o Curtas Vila do Conde, aqui pertinho, que são bem mais dinâmicos em suas programações, até mesmo com festas, sessões ao ar livre e muitas outras atrações. O Fantasporto, nesse sentido, parece um festival mais antiquado, mais quadrado - Amanda Azevedo Oliveira, 2019.

As informações acima descritas, assim como outras passíveis de apreciação a partir do conteúdo integral das entrevistas, foram relatadas pelos entrevistados, porém é igualmente válido considerar as omissões em tópicos instigados pelas questões. A principal delas está no fato de que nenhum dos entrevistados fez qualquer referência direta aos curadores ou seu papel na escolha dos filmes, ainda que esta provocação tenha sido feita em duas perguntas – sobre a relação do espectador com o Fantasporto e sobre a disponibilidade e seleção dos filmes. Ainda que em muitos casos os espectadores tenham elogiado a programação, desenvolvido críticas aos filmes eleitos ou à ausência de programação paralela, em nenhum dos casos tais apontamentos foram direcionados para os curadores ou para a entidade responsável pela manutenção do festival, porém diretamente ao Fantasporto enquanto instituição.

Da mesma forma, ainda que polêmicas e processos judiciais recentes tenham afetado a imagem do Fantasporto para com a imprensa, patrocinadores em potencial e o poder público, nenhum dos entrevistados referiu-se aos períodos de crise do festival e às denúncias de corrupção diversas recebidas pela entidade Cinema Novo. Quando houve menção à crise, tema rapidamente levantado no grupo de foco, esta foi para culpabilizar a câmara quanto à ausência de repasses maiores ao festival. Igualmente, quando houveram recorrentes críticas e descontentamentos ao Fantasporto, nenhuma foi direcionada ou relacionada aos temas comuns aos escândalos midiáticos enfrentados há poucos anos – e ainda atualmente – pela direção do festival.

Em última instância, é possível constatar que o que permanece em primeiro plano no imaginário coletivo dos entrevistados acerca do Fantasporto é sua força e histórico aparentemente inabaláveis, sua importância para o cenário da cultura cinematográfica na cidade do Porto e até mesmo em um escopo maior, para Portugal. Na pequena amostra que foi base para esta pesquisa, perceberam-se descontentamentos e avaliações severas para o estado atual do evento, porém nenhuma unicamente grave ou inflexível – todos os espectadores demonstraram alguma ligação com o festival e pretendem voltar ao evento em próximas edições.

A ausência de menções à curadoria e aos programadores revela um desconhecimento público àqueles que organizam o festival e selecionam os filmes da programação, algo que pode ser benéfico no momento em que a imagem de seus curadores segue associada a polêmicas. A busca por “Fantasporto” no portal Google apresenta diversos resultados sobre o festival nas 10 primeiras páginas e, apenas na terceira página de referências, uma única menção às denúncias feitas pela revista Visão em 2013. Já a busca por “Mário Dorminsky e Beatriz Pacheco Pereira” no portal apresenta uma imagem bastante negativa, sendo que apenas na primeira página são disponibilizados quatro tópicos referentes a este assunto dos 10 apresentados como resultados.

Por fim, as entrevistas exploratórias serviram ao projeto para complementar esta investigação com informações preciosas sobre a relação dos espectadores do Fantasporto para com o festival, sua programação, histórico, imagem e demais referências, em geral positivas e afetivas a um dos mais antigos festivais de cinema fantástico da Europa. Tais complementos são ainda mais essenciais ao considerar-se a disposição do investigador frente aos objetos de sua pesquisa: enquanto espectador participante de pelo menos sete edições do festival Fantaspoa, este esteve presente em apenas duas edições do Fantasporto, nos anos de 2018 e 2019, esta última já para o desenvolvimento da tese aqui apresentada.

5. Fantaspoa

5.1 Breve Histórico do Festival Fantaspoa

Então nomeado I Festival de Cinema Fantástico de Porto Alegre⁶⁷, o evento nasceu em 2005 a partir da intenção de oferecer ao público cinéfilo uma celebração ao gênero fantástico, na época em cariz inédito no Brasil no que se refere aos festivais de cinema. A iniciativa foi desde o princípio capitaneada pelos sócios João Pedro Fleck e Nicolas Tonsho, aficionados pelo gênero que se dividem entre as mais diversas tarefas; da curadoria de mostras à produção de sessões, angariação de fundos, patrocínios e apoiadores para o evento e funções mais burocráticas e administrativas.

Amigos desde a adolescência, Fleck e Tonsho compartilhavam a cinefilia advinda da infância. Para o primeiro, o interesse pelo cinema atravessava gerações: seu avô paterno foi gerente de salas de cinema na capital gaúcha, onde seu pai costumava frequentar sessões dos mais variados filmes. Em sua casa, sessões diárias de filmes impulsionadas pelo grande momento das videolocadoras nos anos 1990 lhe apresentaram o gênero fantástico: “Lembro que quando eu tinha 6 ou 7 anos fui assistir *Masters of the Universe* (Gary Godddard, 1987) no cinema. Já em casa, meus irmãos assistiam os filmes do Freddy e do Jason, que eram realmente assustadores naquele momento para mim”⁶⁸.

Com 16 anos, Fleck organizava excursões para a capital do Uruguai, Montevideo, sempre com a adesão de Tonsho, para assistir à programação da Cinemateca Uruguiaia com filmes que não chegavam até as salas de cinema que costumavam ir⁶⁹. Entre tais incursões, decidiram organizar em sua cidade uma mostra como a apreciada, mas dedicada exclusivamente ao cinema fantástico, que os curadores definem e compreendem da seguinte forma:

Pode ser definido como a tríade principal do grande guarda-chuva do cinema fantástico o horror, a fantasia e a ficção-científica. Estes três, para mim, são os gêneros mais consolidados e que dificilmente alguém discordaria que é uma definição precisa de cinema fantástico. Porém se

⁶⁷ As referências para o presente capítulo têm por base, além do material disponível sobre o festival em seu próprio website (www.fantaspoa.com) e as matérias jornalísticas devidamente citadas, em entrevistas realizadas com a curadoria do festival Fantaspoa, oportunamente sinalizadas a cada referência.

⁶⁸ Entrevista realizada com o curador e produtor do Fantaspoa, João Pedro Fleck, no dia 11 de agosto de 2019, virtualmente, e transcrita integralmente nos anexos desta tese.

⁶⁹ Stancki, Rodolfo (2019, 15 de maio). *João Pedro Fleck fala sobre a nova edição do Fantaspoa e sua atuação como produtor de cinema*. A Escotilha. Disponível em: www.aescotilha.com.br/cinema-tv/espanto/entrevista-joao-pedro-fleck-fantaspoa. Acedido em: 15/09/2019.

complica, porque para alguns estudiosos – e essa é uma argumentação que acho bastante válida – o fantástico tem que ter elementos sobrenaturais, ou que fujam da realidade⁷⁰.

Realizado na cidade de Porto Alegre, capital do estado do Rio Grande do Sul, a proposta teve sua primeira edição dividida entre duas salas de exibição numa parceria conjunta com o Clube de Cinema de Porto Alegre e já foi considerada exitosa em suas pretensões: foram exibidos 15 filmes durante seis dias de programação para um total de 800 espectadores. Para a segunda edição da proposta, em 2006, com a atenção também voltada ao curta-metragem e atividades de formação, apresentaram 20 longas-metragens e 12 curtas nos mesmos seis dias de programação, desta vez para 1.500 espectadores agora divididos em três salas de cinema.

Com grandes expectativas pelas próximas edições, o festival se tornou em seu terceiro ano Fantaspoa, nome mais sonoro para a proposta que agora se tornava a primeira mostra brasileira competitiva de curtas-metragens de cinema fantástico, sem deixar a atenção para os longas-metragens e programações paralelas. Em 2008, com maiores pretensões e expectativas, apresentaram um total de 300 filmes em seis salas de exibição ao longo de 15 dias, tornando-se assim o maior festival dedicado ao gênero fantástico na América Latina⁷¹. Parte da seleção dos filmes realizada pelos curadores em suas três primeiras edições foi ainda exibida, no ano de 2008, em quatro outros festivais: Riofan (Rio de Janeiro, Brasil), Rojo Sangre (Argentina), *Mise-en-Scene's Short Film Festival* (Coréia do Sul) e Macabro (México).

A partir de sua quinta edição, o Fantaspoa consolidou o festival no estímulo à produção e formação em cinema, em master-classes com realizadores como o neozelandês David Blyth e cursos práticos de roteiro, com Fernando Mantelli, e produção e direção, com Blyth e o argentino Hernán Findling – que culminaram na realização de três curtas-metragens. Já em 2010, contando com patrocínio de grandes investidores como a Petrobrás e o Ministério da Cultura do Brasil, o festival pode apresentar convidados e homenagear grandes nomes do cinema de culto fantástico, como Luigi Cozzi, Lamberto Bava, Claudio Simonetti e, em sua edição mais recente, Roger Corman – iniciativas que Fleck festeja: “Nós trouxemos mais de 400 realizadores para o festival, incluindo Lloyd Kaufman, Frank Henenlotter, Stuart Gordon, Ruggero Deodato, algo

⁷⁰ Entrevista realizada com o curador e produtor do Fantaspoa, João Pedro Fleck, no dia 11 de agosto de 2019, virtualmente, e transcrita integralmente nos anexos desta tese.

⁷¹ Disponível em: www.filmfreeway.com/fantaspoa. Acedido em: 14/09/2019.

que nunca foi feito por nenhum outro festival em todo o continente”⁷². A atenção para a produção cinematográfica se solidifica em 2014, quando, em seu 10º ano, apresenta a primeira realização da Fantaspoa Produções: o longa-metragem *Jorge e Alberto Contra os Demônios Neoliberais* (Gonzalo e Hernán Quintana, 2014). Já em 2015, também a partir de patrocinadores, apresentaram dois longas-metragens com produção própria: *Toda la Noche* (Jimena Monteoliva e Tamae Garateguy, 2015) e *A Percepção do Medo* (Kapel Furman e Armando Fonseca, 2015).

Com uma equipe diminuta, centrada nos esforços multitarefas de Tonsho e Fleck, o Fantaspoa tem na curadoria e seleção de filmes inéditos uma de suas principais atrações, focada tanto pela quantidade de filmes, quanto na diversidade de suas origens e temáticas e na qualidade dos mesmos. Se no início os curadores selecionavam filmes a partir da extensiva busca em outros festivais prestigiados como o Festival Internacional de Curtas de Clermont-Ferrand, na França, o Amsterdam Fantastic Film Festival, na Holanda, e o próprio Fantasporto, em Portugal, nos últimos anos, com a popularização e renome mundial do festival, eles recebem cerca de 950 inscrições por ano feitas pelo portal Film Freeway⁷³. Além das subscrições geralmente realizadas pelos próprios cineastas e produtores dos longas e curtas-metragens que buscam a seleção, a dupla ainda complementa suas mostras com convites para submissão e a partir de contatos com agentes de vendas. Na prática, o extensivo trabalho realizado anualmente tem como característica principal o preciosismo dos curadores na seleção fílmica, como revela Fleck (2019): “Quando eu faço a curadoria de um festival, seja do Fantaspoa [...] eu busco coisas específicas – variedade, originalidade, atualidade, os bons pontos da construção cinematográfica da obra como um todo, seja no aspecto que for”⁷⁴.

As exposições e principais programações de formação são oferecidas tradicionalmente em espaços voltados ao cinema arte e independente, distantemente dos multiplexes e salas de exibição localizadas em shoppings centers. Inicialmente o festival ocorria em duas salas de cinema na Cinemateca Paulo Amorim, no complexo cultural Casa da Cultura Mário Quintana, porém nos anos seguintes, devido a maior adesão de público ao festival e a amplitude das mostras e atividades, o Fantaspoa passou a ocorrer simultaneamente também no CineBancários

⁷² Entrevista realizada com o curador e produtor do Fantaspoa, João Pedro Fleck, no dia 11 de agosto de 2019, virtualmente, e transcrita integralmente nos anexos desta tese.

⁷³ Disponível em: www.filmfreeway.com/fantaspoa. Acedido em: 14/09/2019.

⁷⁴ Entrevista realizada com o curador e produtor do Fantaspoa, João Pedro Fleck, no dia 11 de agosto de 2019, virtualmente, e transcrita integralmente nos anexos desta tese.

– espaço mantido pelo Sindicato dos Bancários do Rio Grande do Sul – e no Cine Santander Cultural – administrado pelo Banco Santander. As últimas edições, no entanto, foram realizadas entre a Cinemateca Capitólio Petrobrás e a Sala Redenção – Cinema Universitário, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com apoio do Centro Cultural CEEE Érico Veríssimo para a realização de atividades de formação. Todas as salas são localizadas nas imediações do Centro Histórico de Porto Alegre, o que permite que os espectadores se locomovam a pé entre elas. A escolha dessas salas pelos curadores tem relação ao apreço dos mesmos aos antigos “cinemas de calçada” – espaços voltados exclusivamente para a exibição cinematográfica, hoje cada vez mais raros no Brasil – e pela relação destes com o festival, como Fleck (2013) atesta:

Estes eram ambientes que a pessoa frequentava exclusivamente para assistir filmes – que era a atividade-fim – em oposição aos cinemas de shopping-centers que são a maioria hoje em dia – multiplexes com diversas salas de cinema e inseridos em um ambiente de compras e serviços – com a ida ao cinema sendo frequentemente considerada “complementar” às demais atividades (Fleck, 2013: 62).

O reconhecimento internacional do festival encontra seu auge nos últimos anos. A publicação *MovieMaker* o destacou entre os 30 melhores festivais de cinema de gênero ao redor do mundo, a exaltar a excentricidade de seu curador e *frontman* João Pedro Fleck e descrever o evento da seguinte forma: “Tenha uma xícara de calor e hospitalidade da América do Sul, uma xícara de filmes fantásticos e uma xícara de churrasco do melhor nível, misture-as no liquidificador e você terá o Fantaspoa”⁷⁵. A publicação exalta o festival por sua ênfase no cinema latino-americano e sua tríade que sustenta mecanismos que vão além da exibição dos filmes: a realização com o Fantaspoa Produções, a distribuição de filmes com o FantasFilms e o suporte ao mercado cinematográfico com o FantasMercado.

A diversidade de programações que vão além da exibição cinematográfica é um dos principais atrativos do Fantaspoa para seu público heterogêneo – e que tornam mais dinâmicos os quase 20 dias de festival. Para além da tríade de iniciativas voltadas ao fomento à cinematografia brasileira em diferentes frentes, cada edição do Fantaspoa conta com uma série de aulas

⁷⁵ Gingold, Michael (2018, 23 de outubro). *MovieMaker's 30 Bloody Best Genre Fests in the World in 2019*. *MovieMaker*. Disponível em: www.moviemaker.com/archives/annual-lists/moviemakers-30-bloody-best-genre-fests-in-the-world-2019-presented-by-horrorhound/12. Acedido em: 15/09/2019.

magnas e workshops dos mais variados gêneros, com foco em direção, atuação, produção e até mesmo para a criação de filmes de baixo orçamento, como ressalta Fleck: “Ao longo destes 15 anos realizamos mais de 60 cursos, que geraram ótimos profissionais, principalmente no ramo da maquiagem”⁷⁶. As festas também são diferenciais do evento, sendo ultimamente realizadas cinco delas: uma de abertura, como um baile de máscaras ou festa à fantasia, três no decorrer da programação e com temáticas diversas, como karaokê e shows de bandas locais, e outra de encerramento – que nas duas últimas edições ocorreu em um barco no Lago Guaíba, icônico cartão-postal da capital gaúcha.

A ligação com outras artes além do cinema também está presente nas programações paralelas, com sessões musicadas ao vivo por bandas, orquestras e projetos sonoros, exposições de artes plásticas e fotografia, e outras atividades pontuais a cada edição. Ainda assim, há a preocupação com a promoção do cinema fantástico e a formação de público para este gênero, algo que o festival propaga a partir de ações formativas como a mostra itinerante do Fantaspoa, que leva filmes da programação de cada ano para escolas de pequenos municípios metropolitanos e até mesmo para centros de detenção para menores infratores.

Nos anos mais recentes, o festival também se comprometeu com o protagonismo feminino, com a seleção de títulos dirigidos e produzidos por cineastas mulheres e com estas na frente das narrativas apresentadas: “Em 2017 nós chegamos a ter uma temática especial do cinema de gênero fantástico feito por diretoras mulheres, pois naquele ano aproximadamente 30% do que exibimos havia sido dirigido por mulheres”⁷⁷. Na ocasião, a programação contou com um debate intitulado “As Mulheres no Cinema Fantástico”, com a presença das realizadoras Katt Shea, Jimena Monteoliva, Taísa Ennes Marques, Laura Casabe, Tini Tüllmann e a produtora Annick Mahnert. Para comparação, em Hollywood, apenas 4% de 1.100 filmes populares realizados entre 2007 e 2016 foram dirigidos por mulheres⁷⁸. Em 2018, os 100 filmes de maior bilheteria de Hollywood foram representados pelos mesmos 4% quanto ao número de mulheres na função de direção⁷⁹.

⁷⁶ Entrevista realizada com o curador e produtor do Fantaspoa, João Pedro Fleck, no dia 11 de agosto de 2019, virtualmente, e transcrita integralmente nos anexos desta tese.

⁷⁷ Entrevista realizada com o curador e produtor do Fantaspoa, João Pedro Fleck, no dia 11 de agosto de 2019, virtualmente, e transcrita integralmente nos anexos desta tese.

⁷⁸ F5 (2018, 9 de janeiro). *O que faz apenas 4% das diretoras de filmes de Hollywood serem mulheres*. Folha de São Paulo. Disponível em: www.f5.folha.uol.com.br/cinema/2018/01/o-que-faz-apenas-4-das-diretoras-de-filmes-de-hollywood-serem-mulheres.shtml. Acedido em: 16/09/2019.

⁷⁹ Women and Hollywood (2018). *Facts to Know About Women in Hollywood*. Women and Hollywood. Disponível em: www.womenandhollywood.com/resources/statistics. Acedido em: 16/09/2019.

Ao longo de sua breve história, não houveram grandes alterações no formato do evento – apenas em relação ao seu escopo e tamanho – durante todo este período, com exceção à inclusão de uma mostra paralela alheia ao cinema fantástico. Intitulada “Panorama”, a programação realizada entre a sexta e a oitava edições do Fantaspoa buscava apresentar obras de cunho mais dramático e intimista, voltada ao cinema independente e *arthouse*, que não se adequavam às mostras principais do festival – que são divididas apenas por conta das localidades dos filmes entre Ibero-América e Internacional. Ainda que tenham apresentado filmes com êxito de público e que de outra forma não teriam outras janelas para exibição no país, após os três anos a curadoria do festival optou por encerrar a mostra, como rememora Fleck, por considerar “[...] que estávamos desviando o foco do cinema fantástico, como alguns outros festivais fizeram, e não era algo que queríamos deixar acontecer”⁸⁰.

Em relação à sua continuidade, o Fantaspoa concluiu suas 15 primeiras edições sem interrupções e com crescente adesão e reconhecimento por parte do público e mídia. Ainda assim, uma característica peculiar aparece na dedicação e ritmo de trabalho de seus curadores: a de atuar com foco exclusivamente dedicado a edição presente do Fantaspoa para a qual atuam sem considerar por certa a realização de edições seguintes. Segundo Fleck:

Nada está garantido, na minha opinião. [...] Dos dois cinemas que utilizamos, um é da prefeitura e o outro da universidade. Com a situação do ensino atualmente, não tenho certeza de que o cinema universitário estará aberto no ano que vem. É esse o nível de preocupação que as pessoas têm que ter. Há um dismantelamento da cultural em geral neste país⁸¹.

O dismantelamento a que Fleck se refere diz respeito ao momento delicado pelo qual passam a cultura e a educação – entre outros setores – durante o atual governo brasileiro, constantemente referenciado como um desmonte. Com atos escancarados de censura e repressão à liberdade de expressão e diversidade⁸², assim como o encerramento de

⁸⁰ Entrevista realizada com o curador e produtor do Fantaspoa, João Pedro Fleck, no dia 11 de agosto de 2019, virtualmente, e transcrita integralmente nos anexos desta tese.

⁸¹ Stancki, Rodolfo (2019, 15 de maio). *João Pedro Fleck fala sobre a nova edição do Fantaspoa e sua atuação como produtor de cinema*. A Escotilha. Disponível em: www.aescotilha.com.br/cinema-tv/espanto/entrevista-joao-pedro-fleck-fantaspoa. Acedido em: 14/08/2019.

⁸² Jucá, Beatriz (2019, 23 de setembro). *Censura, um efeito cascata que corrói a arte no Brasil de Bolsonaro*. El País. Disponível em: www.brasil.elpais.com/brasil/2019/09/17/politica/1568751185_533748.amp.html. Acedido em: 14/08/2019.

mecanismos, entidades e espaços governamentais de fomento à cultura, há um afronte em particular à Agência Nacional do Cinema – Ancine⁸³, que foi ameaçada de extinção caso as produções brasileiras que recebem seu apoio não fossem sujeitas a um “filtro” temático e ideológico – produções com conteúdo representativo às minorias raciais e sexuais seriam eliminados, por exemplo. Neste universo, recursos destinados à manutenção da cultura e incentivo à novos projetos foram diminuídos ou encerrados e também àqueles dedicados para pesquisas acadêmicas, investigações e inovações científicas, assim como para espaços mantidos pelos mesmos incentivos – o que afeta diretamente salas de exibição cinematográfica como a Cinemateca Capitólio e a Sala Redenção – Cinema Universitário, espaços que hoje são fundamentais para as sessões do Fantaspoa. Ainda assim, o site oficial do festival já anunciou a chamada para inscrições⁸⁴ de novos filmes para sua 16ª edição, a ocorrer no período de 14 a 31 de maio de 2020.

5.2 Apontamentos Sobre a 15ª Edição do Fantaspoa

O Fantaspoa 2019 ocorreu, em clima comemorativo alusivo aos seus 15 anos, entre os dias 16 de maio e 2 de junho de 2019, com exhibições nas salas de cinema que acompanham as últimas edições do festival: Cinemateca Capitólio Petrobrás e Sala Redenção – Cinema Universitário da UFRGS. As sessões ocorreram majoritariamente nos horários de 13h15min, 15h, 16h, 17h, 19h e 21h30min no espaço das duas salas, com exceção dos fins de semana, que contavam com projeções simultâneas em ambos os espaços – os filmes das mostras principais, em grande maioria, ganharam mais do que uma única exibição. A programação que ocorreu na primavera e antecipou o inverno porto-alegrense – reconhecido por suas intensas chuvas e frio rigoroso – aconteceu em período tradicional ao festival e que não concorre com as férias de meio de ano e diversos eventos culturais apontados para este período. O resultado foi o maior de todas as edições do festival, com a adesão aproximada de 10 mil espectadores e participantes.

O festival, que contou com aproximadamente mil obras inscritas para esta edição, apresentou mais de 100 títulos, entre 60 longas-metragens oriundos de 25 países diferentes. Da seleção,

⁸³ Calcagno, Victor (2019, 14 de setembro). *À espera do lançamento de “Bacurau”, revista francesa diz que cinema brasileiro está “ameaçado”*. Época. Disponível em: www.epoca.globo.com/cultura/a-espera-do-lancamento-de-bacurau-revista-francesa-diz-que-cinema-brasileiro-esta-ameacado-23947012. Acedido em: 14/08/2019.

⁸⁴ Disponível em: www.fantaspoa.com/2019/noticias/1/99/inscricoes-fantaspoa-2020. Acedido em: 14/09/2019.

34 filmes foram exibidos em caráter inédito no espaço latino-americano, sendo seis destes em estreia mundial absoluta. Com apresentação do Ministério da Cultura e patrocínios do BRDE - Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul e Banrisul – Banco do Estado do Rio Grande do Sul, o Fantaspoa, diferentemente de outros festivais congêneres, não pauta suas edições por temas específicos – apenas pelo cariz fantástico que tematiza os filmes entre o terror, suspense e ficção científica com tônicas sobrenaturais. Segundo os curadores João Pedro Fleck e Nicolas Tonsho, seu trabalho é resultado da dedicação anual “[...] para ter a programação mais variada possível [...]” com o objetivo de “[...] tornar Porto Alegre mais interessante por um breve espaço de tempo [...] como um local ideal para a exibição – e apreciação – do melhor do cinema fantástico mundial”⁸⁵.

Para iniciar a programação oficial⁸⁶, na noite de 16 de maio, a abertura do XV Fantaspoa foi pontuada por duas estreias mundiais: o longa-metragem documental *Deodato Holocaust* (Felipe M. Guerra, 2019) – uma homenagem ao icônico cineasta italiano Ruggero Deodato, que esteve presente na sessão – e *The Mongolian Connection* (Drew Thomas, 2019), thriller de ação realizado na Mongólia. A estreia do festival também marcou a abertura da exposição *Fabulosos Desenhos Delirantes*, do artista Wesley Rodrigues, que ficou em evidência até o dia 9 de junho na Cinemateca Capitólio. Já no dia 17, sexta-feira, a programação contou com duas sessões destacadas com a presença dos realizadores para debates: *Rebobinado, O Filme* (Juan Francisco Otaño, 2019) e *Por Que Você Não Morre?* (Kirill Sokolov, 2019). Após as sessões, que ocorreram também na Cinemateca Capitólio, o público foi convidado para comparecer à primeira festa do festival: *Fantaspoa Toda La Noche*, animada proposta à fantasia e inspirada no universo de *Alice no País das Maravilhas* (Lewis Carroll, 1865), que também ilustrava o cartaz e a assinatura visual desta edição do evento, respectivamente assinados pela artista norte-americana Elizabeth Schuch e pelo diretor de arte Thalles Mourão.

O primeiro fim de semana de programações foi realmente intenso para qualquer cinéfilo que tentou acompanhar a maratona de filmes e ações paralelas do festival. Além das exibições regulares, foram quatro sessões comentadas por realizadores – de um total de 35 debates que ocorreram durante todo o festival, com mais de 60 convidados, entre cineastas, roteiristas,

⁸⁵ Entrevista realizada com o curador e produtor do Fantaspoa, João Pedro Fleck, no dia 11 de agosto de 2019, virtualmente, e transcrita integralmente nos anexos desta tese.

⁸⁶ A programação oficial da 15ª edição do Fantaspoa está disponível no catálogo oficial do festival. Disponível em: www.yumpu.com/pt/document/read/62660833/catalogo-xv-fantaspoa-festival-internacional-de-cinema-fantastico-de-porto-alegre. Acedido em: 16/09/2019.

atores e equipe técnica – e mais uma festa, intitulada Fantaspoa Night Fever, com a presença da banda argentina Pasco 637 e da gaúcha Paquetá. O domingo, dia 19, além das sessões regulares, contou ainda com a primeira das tradicionais exibições musicadas que acompanham a história do Fantaspoa: o clássico surrealista *A Carruagem Fantasma* (Victor Sjöström, 1921) foi apresentado com trilha sonora executada ao vivo pelo violonista argentino Germán Suane, o pianista Ras Vicente e o baterista Martin Estevez. O trio ainda acompanhou com sua música, no dia 27 de maio, a sessão de *Os Gabinetes das Figuras de Cera* (Leo Birinsky, 1924), sendo que compuseram ambas as trilhas exclusivamente para o festival.

Entre as exibições e ações paralelas, outras atividades que atraíram um grande número de participantes foram os cursos e workshops que tiveram suas inscrições preenchidas em totalidade. A primeira delas ocorreu já no dia 18 de maio, com o curso “Como Realizei um Filme de Sucesso” ministrado por Demián Rugna – cineasta argentino premiado pela obra *Aterrorizados* (2017) que atualmente trabalha em sua refilmagem norte-americana com a produção de Guillermo del Toro. Também ocorreram ao longo do Fantaspoa 2019 outras seis atividades: a oficina “Cinepunk Aplicado”, promovida pela produtora argentina Sarna Cine no dia 19 de maio; workshop de roteiro com Larry Wilson, roteirista de *Os Fantasmas se Divertem* (Tim Burton, 1988), nos dias 25 e 26 de maio; curso “A Evolução do Cinema de Gênero na Espanha”, pelo cineasta e fotógrafo Ignacio Lopez Vacas, no dia 1º de junho; o curso “Do Roteiro à Tela”, apresentado pelo produtor britânico Daniel-Konrad Cooper, no dia 1º de junho; curso “Da História em Quadrinhos ao Longa-Metragem”, pelo espanhol Pedro Rivero; e finalmente a antecipada masterclass de Roger Corman, produtor de mais de 400 filmes e diretor de 50 obras que segue na ativa aos 93 anos de idade. Corman e Wilson ainda foram homenageados no decorrer da 15ª edição do Fantaspoa, que também celebrou a atriz sueca Christina Lindberg, todos laureados pelo festival com exibições comentadas de alguns de seus filmes.

Após o êxito da primeira edição do FantasMercado em 2018, o evento voltado ao mercado de negócios e de estímulo à produção cinematográfica foi novamente realizado dentre as atividades paralelas do festival. Com a participação de 17 produtoras de toda a América Latina, a iniciativa promoveu rodadas de negócios e pitching de projetos por parte de realizadores que apresentaram um total de 15 longas-metragens oriundos do Brasil, Chile, Argentina e Colômbia. Segundo Fleck, a proposta tem como objetivo facilitar o diálogo entre realizadores e indústria: “É especialmente interessante para nós podermos colaborar, juntando produtores e diretores para a realização de futuros projetos” (João Pedro Fleck, 2019). Entre as realizações do

FantasMercado está a conquista de um investimento da produtora norte-americana Cinestate, de Dallas Sonier, para a coprodução do longa-metragem *Skull: The Mask*, dirigido por Kapel Furman e Armando Fonseca, com previsão de lançamento para 2020.

No dia 2 de junho, após o fim da programação oficial do festival e com a festa de encerramento decorrida durante a madrugada anterior, deu-se a cerimônia de premiação do 15º Fantaspoa. Na ocasião, antes da *première* mundial do longa-metragem *The Fear of Looking Up* (Konstantinos Koutsoliotas, 2019), coproduzido pelo próprio festival, foram apresentados os vencedores nas seguintes categorias: Curtas-Metragens, Mostra Competitiva de Animações; Competição Ibero-Americana e Nacional de Longas-Metragens – com menções honrosas, prêmio da crítica e prêmios oficiais – e Júri Popular, num total de 26 prêmios⁸⁷.

Para aqueles que perderam algum dos filmes premiados ou dentre aqueles mais aclamados pelo público, os curadores João Pedro Fleck e Nicolas Tonsho realizaram, como fazem tradicionalmente, a mostra Fantaspoa Revisitado 2019. A programação ocupou a Sala Eduardo Hirtz na Cinemateca Paulo Amorim, marcando assim o retorno do evento para a Casa de Cultura Mário Quintana, entre os dias 25 e 31 de julho. Entre as exibições, ocorreu uma sessão comentada do filme *Deodato Holocaust* (Felipe M. Guerra, 2019), com a presença do diretor para um debate com os espectadores presentes.

5.3 Curadoria e Espectadores do Fantaspoa

Para seguir a metodologia prevista apresentada previamente, no presente estudo, além da entrevista com os curadores da 15ª edição do Fantaspoa – demonstrada a partir de excertos nos tópicos prévios e integralmente nos anexos – foram realizadas entrevistas abertas individuais com uma pequena amostra de espectadores do festival. Assim como no caso do Fantasporto e com o mesmo roteiro como base, as entrevistas foram aplicadas a 12 espectadores do festival, porém neste caso foram conduzidas virtualmente – considerando o constrangimento de pesquisa da impossibilidade da presença física deste investigador para a aplicação das mesmas. A metodologia de aplicação das entrevistas foi a mesma apresentada anteriormente no capítulo específico, porém o contato com os entrevistados se deu pela página oficial do Fantaspoa no

⁸⁷ A lista com todos os premiados e devidas categorias está disponível no site oficial do Fantaspoa 2019. Disponível em: www.fantaspoa.com/2019/noticias/1/97/fantaspoa-anuncia-vencedores-da-decima-quinta-edicao. Acedido em: 16/09/2019.

Facebook⁸⁸ – todos os entrevistados interagiram com as publicações do festival – entre os dias 30 e 31 de maio e 1º de junho de 2019.

Como antecipamos, a intenção da realização de entrevistas com os espectadores do festival foi a de ampliar o escopo deste estudo, possibilitando assim uma maior compreensão sobre a relação dos espectadores dos festivais com a programação dos mesmos e, direta ou indiretamente, com suas curadorias. Os entrevistados foram inicialmente contatados diretamente pelo Facebook, sendo que a condução das entrevistas se deu em tempo real a partir da ferramenta *Messenger* da mesma rede social – possibilitando assim uma maior fluência e naturalidade na obtenção das respostas, esclarecimentos de possíveis dúvidas e outras interações também comuns nas entrevistas presenciais. Os resultados foram compilados e se encontram integralmente disponíveis nos anexos da presente pesquisa.

Como as entrevistas de ambos os festivais foram pautadas pelo mesmo roteiro, os tópicos considerados e abordados foram idênticos, possibilitando assim uma maior aproximação das respostas e resultados a fim de comparações e correlações, mas também de distinções. As perguntas geralmente renderam outras abordagens e desenvolvimentos por parte dos entrevistados, que muitas vezes se sentiram livres para desenvolver suas respostas em outras direções – o que justifica algumas entrevistas serem maiores e mais completas do que outras. Também há de se considerar que o ambiente online permite uma maior fluência e prolixidade para aqueles espectadores mais tímidos presencialmente, mas também o menor desenvolvimento para outros espectadores que seriam mais versados em suas respostas caso presenciais. Assim, temos um equilíbrio na quantidade de conteúdo capturado nos dois formatos, para os dois festivais.

Como as entrevistas foram realizadas no decorrer da 15ª edição do Fantaspoa, as respostas e conversas com os espectadores nortearam esta investigação e pontuaram algumas peculiaridades quanto ao histórico do evento e tantas outras particularidades relacionadas a esta edição do festival. Ainda que tenha apenas 15 anos de história, que podem parecer pouco quando comparados aos 40 anos do Fantasporto, o Fantaspoa já está muito presente no calendário cultural não apenas de Porto Alegre ou do estado do Rio Grande do Sul, mas até mesmo no cenário brasileiro de festivais de cinema – principalmente por não existirem outras propostas similares com o mesmo escopo.

⁸⁸ Disponível em: www.facebook.com/fantaspoa. Acedido em: 16/09/2019.

No que tange o espectro de festivais de cinema dedicados ao fantástico, o Fantaspoa é o maior evento do gênero em toda a América Latina, tanto em relação a quantidade de filmes que exhibe quanto a seu tempo de duração a cada edição, que tradicionalmente se aproxima dos 20 dias. Outros festivais de cinema fantástico brasileiros com renome são os seguintes: CineFantasy – Festival Internacional de Cinema Fantástico⁸⁹, atualmente em sua nona edição e realizado em São Paulo – SP; Crash – Mostra Internacional de Cinema Fantástico⁹⁰, atualmente em sua 11ª edição e realizada em Goiás; Cine Horror – Mostra de Cinema Fantástico, atualmente em sua quarta edição e realizada na Bahia⁹¹. Ainda assim, são iniciativas com menos filmes apresentados e em um espaço menor de tempo, geralmente de uma semana apenas. Talvez por esta ausência de concorrentes diretos em proximidade, não houveram menções nas entrevistas a estes ou outros festivais de cinema fantásticos nas entrevistas.

Quanto a faixa etária dos entrevistados, estes apresentaram idades entre 24 e 49 anos, o que reitera a perspectiva de João Pedro Fleck em sua entrevista quanto a esta estatística do Fantaspoa: “Podemos dizer que a grande maioria do público se encontra na faixa entre 25 e 35 anos, mas nós temos uma parcela significativa de espectadores com menos de 25 [...] e alguns espectadores que possuem mais de 70 anos”⁹². No que se refere ao gênero dos entrevistados, houve um equilíbrio com a seleção de seis entrevistados do sexo masculino e seis do sexo feminino – porém curiosamente percebe-se que são os primeiros que apresentam uma relação mais próxima e contínua com o festival, em sua maioria. Ainda assim, como o próprio curador atesta, o público frequente do Fantaspoa é mesmo misto e muito apreciado pelo público feminino: “Diferentemente do que pude perceber na maioria dos outros festivais que visitei pelo mundo, nós temos uma parcela muito grande de público feminino – mais do que um terço, quase metade dos nossos espectadores”⁹³.

Todos os entrevistados eram brasileiros, porém suas origens foram diversas: enquanto a maioria naturalmente era do Rio Grande do Sul, dois eram do estado de São Paulo e um do estado do Paraná. Ainda assim, mesmo os entrevistados oriundos do Rio Grande do Sul eram habitantes de cidades distintas: quatro de Porto Alegre, cidade em que ocorre o Fantaspoa, dois de Caxias

⁸⁹ Disponível em: www.cinefantasy.com.br. Acedido em: 16/09/2019.

⁹⁰ Disponível em: www.mostracrash.com. Acedido em: 16/09/2019.

⁹¹ Disponível em: www.cinehorror.com.br. Acedido em: 16/09/2019.

⁹² Entrevista realizada com o curador e produtor do Fantaspoa, João Pedro Fleck, no dia 11 de agosto de 2019, virtualmente, e transcrita integralmente nos anexos desta tese.

⁹³ Entrevista realizada com o curador e produtor do Fantaspoa, João Pedro Fleck, no dia 11 de agosto de 2019, virtualmente, e transcrita integralmente nos anexos desta tese.

do Sul, um de Pelotas, um de Santa Cruz do Sul e um de Santa Maria. Suas profissões eram as mais diversas possíveis, porém três entrevistados atuam como jornalistas – entre as outras profissões estão a medicina, engenharia e desenvolvimento de softwares, por exemplo. Curiosamente, no entanto, há relações diretas com o cinema na atuação de alguns dos profissionais, sendo que entre eles destacam-se uma jornalista cultural, uma crítica de cinema e um realizador audiovisual. Em comum, mais uma vez, todos os entrevistados compartilhavam a cinefilia e a prática de irem ao cinema muitas vezes mencionada como um hábito adquirido e desenvolvido desde a infância.

Sobre o acesso aos filmes, todos compartilham hábitos comuns de idas ao cinema com alguma frequência, porém a maioria prefere ver filmes em casa e a exata metade dos entrevistados tem predileção por assistir aos filmes por serviços de streaming – sendo o Netflix o único mencionado diretamente. Dois entrevistados mencionaram a mídia física como formato mais comum para a apreciação fílmica e outro revelou que utiliza o aparelho *smartphone* para ver filmes em seu tempo livre quando não está em casa. Quanto a frequência, cinco dos entrevistados disseram ver filmes diariamente, um deles vê mais de quatro filmes por semana, três assistem a dois ou três filmes por semana e outros três assistem a apenas um filme por semana. Quando a ligação com o gênero fantástico, que é o único contemplado pela programação do Fantaspoa, todos os entrevistados demonstraram maiores ou menores ênfases em seus interesses, porém três destacaram sua predileção por filmes de fantasia e outros dois disseram ser indiferentes aos gêneros.

Sobre a relação com o Fantaspoa, é neste tópico preciso em que se encontram a maior variedade de respostas, cada qual oriunda das conexões particulares de cada espectador entrevistado. Em um caso particular, a entrevistada acompanha o festival desde a primeira edição, pois, como jornalista cultural, é responsável pela cobertura dos eventos deste gênero na cidade de Porto Alegre. Outros dois casos também são curiosos, pois acompanham o festival há 11 anos/edições e, por conta da relação particular com o gênero e interesse pelo mesmo, acabaram por se relacionar com a equipe do evento e a colaborar com ele ativamente nas mais variadas áreas, da tradução e composição de legendas para filmes exibidos à participação em júris. Outro entrevistado também colaborou com a equipe do festival em quatro edições, de 2008 a 2011, porém se afastou das funções e retomou este contato apenas como espectador em 2018. Em três casos, tratava-se da primeira incursão pelo festival, porém indicaram o interesse em retornar para próximas edições.

Estive presente em 11 edições do festival, até 2019. Fiz um pouquinho de tudo no festival, e algumas coisas fiz bastante (legendagem, por exemplo; costume traduzir entre 30 e 50 filmes por edição). As coisas mais bacanas que fiz foi ministrar cursos em diversas edições, participar de júris, comentar e mediar sessões, acompanhar convidados e colaborar na curadoria – embora esta parte seja a que menos participei - Carlos Primati, 2019.

A primeira vez que participei do Fantaspoa foi como espectador na terceira edição. [...] Na edição seguinte eu já participei como convidado, fazendo uma palestra sobre a obra do cineasta italiano Bruno Mattei, e desde então minha participação foi ficando cada vez mais direta, sugerindo homenageados, ciceroneando diretores estrangeiros e, finalmente, dirigindo curtas e longas produzidos pelo Fantaspoa e aproveitando nomes que vieram para o festival - Felipe M. Guerra, 2019.

Sobre a seleção de títulos e programações paralelas do festival, a maioria absoluta dos entrevistados foi enfático nos elogios da escolha dos títulos e mostras, assim como aos cursos e sessões comentadas, entre outras atividades. Ainda assim, houveram críticas a quantidade de filmes exibidos e duração extensa do evento, que, segundo dois entrevistados, prejudica a apreciação fílmica por estar focado mais na quantidade de títulos do que em sua qualidade. Também houveram menções positivas às festas e homenagens aos convidados, que geralmente participam de masterclasses e outras ações paralelas que oportunizam o contato dos espectadores com realizadores e outros profissionais da área.

A quantidade de filmes é sempre e sem dúvida excessiva, embora deva ser dito que isso não é uma exclusividade do Fantaspoa, sendo o padrão de festivais de cinema. Por um lado, a abundância de títulos garante um panorama da diversidade fantástica no cinema; por outro (e é aqui que se dá o excesso), resulta numa programação pouco seletiva, sempre farta de filmes esquecíveis, ou até memoráveis por sua completa ruindade - Vasco Py Siegmann, 2019.

O Fantaspoa já foi uma referência para os amantes e realizadores do cinema fantástico. Hoje, acredito que faz parte do calendário cultural da cidade, mas pouco se investe na seleção dos filmes e nas sessões especiais de clássicos. A diversidade de diretores também está fraca nos

últimos anos. Acho que deveria ser investido mais na formação de público e também no debate dos filmes e não na sua simples exibição - Bianca de França Zasso, 2019.

Acho que a quantidade de filmes e programações paralelas está ótima. Quem é de fora perde muito título por não poder ir durante a semana, mas não tem como evitar isso. [...] Acho que seria interessante conseguir pelo menos um lançamento que seja bastante esperado no meio do terror, mais pra animar as pessoas que ainda não conhecem o festival a conhecerem - Diego Bertoldi, 2019.

Diferentemente aos resultados obtidos nas entrevistas para o Fantasporto, foram obtidas quatro menções diretas ao conceito de curador e curadoria por parte dos entrevistados do Fantaspoa. Dois entrevistados mencionaram atividades que já desenvolveram na área em colaboração ao festival, como mencionado nas citações diretas acima: um deles na seleção de curtas-metragens para algumas edições e o outro numa breve participação colaborativa aos curadores do evento. Enquanto outro entrevistado exaltou a curadoria pela seleção de títulos que seriam de difícil acesso para os entusiastas do gênero, outra fez uma crítica direta a multiplicidade de tarefas dos curadores e a equipe pequena com a qual eles contam para um festival tão grande – algo que, segundo ela, propicia problemas ao festival.

Acho que o festival foi se ajustando e entrando nos trilhos com o passar das edições. No início, quando um cineasta homenageado vinha a Porto Alegre, ele ficava uma semana e praticamente toda a sua obra era repassada pelo festival. Hoje, como o acesso a filmes em geral ficou muito fácil por conta de sites de troca de arquivos, a curadoria dá preferência a produções novas e independentes, que ainda não caíram "para baixar", e exhibe apenas uma ou duas obras seminais dos diretores homenageados - Felipe M. Guerra, 2019.

O Fantaspoa proporciona a oportunidade para cinéfilos e interessados assistirem a filmes independentes que não chegam ao circuito "oficial" normalmente. [...] Mas me parece que a quantidade dos filmes exibidos não é proporcional à qualidade, que, na minha opinião, deixa a desejar. Uma das questões que me "preocupa", por assim dizer, é a curadoria. Justamente por acompanhar por anos o evento, vejo que a equipe organizadora é pequena, centralizada em praticamente duas pessoas e não há alternância. Enquanto são jovens, estão com saúde e tem

vontade, acho positivo que tomem à frente do evento, em atividades que vão da curadoria à organização e legendagem, etc. Mas acho que é preciso pensar a longo prazo, preparar pessoas para descentralizar tarefas, para que o evento possa caminhar por muitas décadas ainda - Adriana Androvardi, 2019.

Ainda que as críticas negativas ao Fantaspoa sejam mais direcionadas à duração do evento e a quantidade de filmes supostamente ruins que o festival exhibe – justamente para preencher a grande programação – não foram feitas críticas mais inflexíveis ou pronunciados descontentamentos que impediriam a um dos entrevistados o retorno ao evento. O que se percebe, numa apreciação geral às entrevistas e ao contato de espectadores novatos ou não com o festival, é que este permeia um importante espaço afetivo junto aos cinéfilos apreciadores de cinema fantástico e que estes são gratos pelas oportunidades de acesso a filmes diversos, assim como às atividades paralelas correlatas ao gênero e, muitas vezes, aos encontros propiciados pelo festival com ícones e grandes nomes deste cinema.

Considerações finais

Esta pesquisa discorre, essencialmente, sobre filmes e pessoas – e o caminho que existe entre elas, suas potencialidades e conexões. É a partir de reflexões como as aqui propostas e da justificação do cinema enquanto arte que pode-se compreender sua importância e urgência enquanto meio para infinitas possibilidades, ainda mais quando estas partem de uma sala de exibição, em uma tela grande.

O cinema se posiciona a cada dia em novos contextos, mutáveis e líquidos, que em muitas vertentes escapam ou perdem sua primazia artística, criativa e original. Enquanto há muito a se considerar quanto a multiplicidade das ferramentas de produção que desafiam cineastas, há igualmente de se refletir sobre o desenvolvimento de infraestruturas de distribuição e exibição – que influenciam a experiência e percepção do cinema enquanto arte. Cinema este que é pautado primeiramente em imaginação e inspiração, porém o acesso a estes filmes, geralmente, acaba pautado por seu valor comercial. A motivação que determina, em larga escala, o filme que será exibido para apreciação dos espectadores é nenhuma outra que o lucro. Assim, o cinema arte acaba desprestigiado numa estrutura que não o prioriza, mas que permite e promove até mesmo a mediocridade se esta arrasar quarteirões.

O cinema arte deve ser protegido, justificado, celebrado. Ele valoriza a cultura numa profusão de memórias pessoais e coletivas, promove a diversidade, a integração e a cognição, enriquece as janelas referenciais individuais e compartilhadas. Enquanto desafia a complacência e os lugares comuns, amplia as narrativas possíveis, oferece perspectivas e experiências sobre o passado e um vislumbre imaginativo sobre futuros possíveis. O curador cinematográfico, num aspecto simbólico, é o guardião deste universo – o responsável por aproximar a arte de seu público. Seja pela preservação da herança dos cânones e clássicos, da promoção de obras subestimadas ou esquecidas e até mesmo da exposição de novos e inexplorados horizontes. Seja pela simples possibilidade de promover um diálogo, a partir da interconexão de diferentes olhares que amplificam a consciência a trabalhos individuais que compõem uma obra, uma lembrança, um período histórico, uma série de conexões e relações.

Para refletir sobre a curadoria cinematográfica, locus bastante amplo e mesmo assim ainda pouco explorado em pesquisas acadêmicas, esta investigação tomou por base a atuação do curador no espectro dos festivais de cinema dedicados ao gênero fantástico. Estes ambientes, recorrentes à experiência do investigador tanto enquanto produtor cultural quanto como

espectador cinéfilo, foram eleitos por sua incursão e vivências em duas cidades portuárias que abrigam grandes eventos do gênero: o Fantasporto, no Porto, em Portugal, e o Fantaspoa, em Porto Alegre, Brasil. Para dar conta dessa proposição, foi eleito o método do estudo multicasos numa pesquisa de cariz qualitativo, a fim de compreender as múltiplas e possíveis definições da atuação da curadoria cinematográfica dedicada ao cinema fantástico e suas relações com o espectador deste cinema – em específico ao que compete aos festivais supracitados.

Nesta delimitação de problemática, foram esboçados objetivos que figuram na pesquisa bibliográfica acerca dos grandes temas desta dissertação, sendo estes a teoria dos gêneros cinematográficos e, especificamente, o cinema fantástico, e o curador cinematográfico e suas principais atuações em diferentes certames, com ênfase ao festival de cinema. Desta compreensão teórica minuciosa foi possível basear a transição dos casos para o empirismo, que se desenvolveu da experiência do investigador em incursões pelos festivais Fantasporto e Fantaspoa entre os anos de 2018 e 2019, entrevistas com seus curadores, levantamento de dados complementares a partir de diferentes fontes e, finalmente, a interação e diálogos com espectadores dos festivais para questionar, compreender e avaliar suas relações, históricos e impressões sobre os mesmos.

Ao que se refere aos festivais, ambos grandes eventos reconhecidos como os mais importantes dedicados ao gênero fantástico em seus territórios, percebeu-se sobretudo o momento bastante particular e transitório em que os eventos se encontram. O Fantasporto aproxima-se de sua 40ª edição e, entre recentes contratemplos que prejudicaram sua imagem pública e comprometeram a captação de investimentos, o festival desafia-se para manter sua reputação e proporção frente aos reveses – como a constante escassez de recursos e apoiadores, sempre referida pela sua administração. Com um histórico reconhecido pela promoção do fantástico, o festival já há mais da metade de sua realização dedica-se também a outros gêneros, porém permanece no imaginário do Porto e de grande parcela de seu público associadamente ao sobrenatural, fantasmagórico, numinoso. Em contrapartida, há a recorrente crítica por parte da mesma audiência de que o festival deixou de lado uma faceta voltada à promoção de atividades paralelas às exhibições cinematográficas – e os espectadores esperam o retorno de cursos, debates, exposições, festas à fantasia e outros encontros outrora recorrentes ao Fantasporto.

Ainda a celebrar a edição dedicada aos seus 15 anos, o Fantaspoa festeja seu reconhecimento como o maior festival do gênero da América Latina enquanto desafia o cenário político brasileiro contemporâneo, infelizmente protagonizado por um governo que desprestigia a cultura e a livre

fruição intelectual. Ainda assim, percebe-se um momento otimista para o festival, com grandes investidores e uma agenda que se estabelece no cenário cultural brasileiro e, aos poucos, internacional – seja pela prolífica atuação de seus curadores na composição de um catálogo extenso de exhibições ou na exaltada proposição de cursos, *masterclasses*, festas e outros eventos paralelos às sessões de cinema. Como contraponto, está justamente a crítica recorrente ao festival de que, para apostar numa mostra que se estende por quase 20 dias, acaba por apresentar muitos filmes de qualidades questionáveis.

Sejam quais forem os próximos capítulos nas histórias de Fantasporto e Fantaspoa, são irrefutáveis suas importâncias para a promoção do gênero fantástico no cinema e seu papel na formação e emancipação de espectadores para o cinema arte e aquele que está fora do circuito *mainstream*. A atuação de seus curadores, independentemente a ausência de reconhecimento por parte de seu público – que muitas vezes os identifica como diretores ou produtores do festival – é profusa e se estende para além da mera antevisão, seleção e programação de títulos, mas igualmente na pesquisa e estudo do cinema e gênero fantástico desde a sua base, no relacionamento com diferentes agentes de fomento, promoção e colaboração, na produção e divulgação de conteúdo, na administração e controle de atividades burocráticas e financeiras e muitas outras correlatas e cotidianas à sua prática.

Os espectadores, que compartilham da atmosfera singular dos ambientes comuns aos festivais de cinema fantástico, são parte essencial na atuação da curadoria, que ao longo de diferentes edições continuou a avaliar, questionar e compreender suas expectativas, motivações e interesses. Este público acaba por integrar as experiências coletivas que são as sessões de cinema e também a aproveitar os demais espaços de convívio como uma oportunidade de sociabilidade, conexão e criação de laços, onde compartilham interesses comuns numa prática para além da experiência estética e como forma de pertença a este grupo – algo que Michel Maffesoli (2005) aponta neste “estar-junto antropológico” (Maffesoli, 2005: 153), que remonta às tribos urbanas de suas teorias sociais. Simultaneamente, estes espectadores experimentam conexões comuns às suas apreciações e interesses que são extensores de suas próprias personalidades – algo que sintetiza a investigação de Cornel Sandvoss (2005) quanto a cultura dos fãs.

Idealmente, espera-se apresentar um contributo às investigações acerca do fantástico como gênero cinematográfico, seus espectadores e sua celebração nos festivais Fantasporto e Fantaspoa, e, igualmente, da curadoria cinematográfica enquanto prática complexa organizada

de apreciação e promoção da sétima arte. Da mesma forma, salienta-se a expectativa de que estas abordagens e investigações sirvam como fundamento para próximas investigações por parte deste pesquisador – que muito estima, curiosamente, a correlação íntima e pessoal que se desenvolve entre filmes e pessoas.

Bibliografia

Abel, Richard (1980). *French film theory and criticism: a history/anthology*. Princeton: Princeton University Press.

Altman, Rick (1996). *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press.

Altman, Rick (2000). *A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre*. Oxford: Blackwell Publishers.

Andrew, Dudley (1984). *Concepts in Film Theory*. Oxford: Oxford University Press.

Aristóteles (2003). *Poética*. Lisboa: INCM.

Armitt, Lucie (2005). *Fantasy Fiction: An Introduction*. London: Continuum.

Attebery, Brian (1992). *Strategies of Fantasy*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

Aumont, Jacques (1994). *O Olho Interminável [Cinema e Pintura]*. São Paulo: Cosac & Naify.

Balázs, B. (2010). *Béla Balázs: early film theory*. Estados Unidos - Berghahn Books.

Barthes, Roland (1989). Leaving the Movie Theater in: *The Rustle of Language*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press.

Balzer, David (2015). *Curationism: How Curating Took Over the Art World and Everything Else*.

London: Pluto Press.

Bazin, André (1991). *O Cinema – Ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense.

Benjamin, Walter (1997). *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. New York: Verso Books.

Benson-Allott, Caetlin (2013). *Killer Tapes and Shattered Screens - Video Spectatorship From VHS to File Sharing*. California: University of California Press.

Bernard, Russell H. (2006). *Research Methods in Anthropology: Qualitative and Social Mechanisms for Build Quantitative Approaches*. New York: Altamira Press.

Bonin, Jiani (2011). *Revisitando os bastidores da pesquisa: Práticas metodológicas na construção de um projeto de investigação*. Porto Alegre: Sulina.

Bordwell, David (2012). *Pandora's Digital Box: Films, Files, and the Future of Movies*. Wisconsin: The Irvington Way Institute Press.

Bosma, Peter (2015). *Film Programming: Curating for Cinemas, Festivals, Archives*. London and New York: Wallflower.

Bottomore, Stephen (2002). *The sparkling surface of the sea of history – Notes on the Origins of Film Preservation*. Em: Smither, Roger (2002). *This Film is Dangerous: A Celebration of Nitrate Film*. Bruxelas: FIAF.

Cawelti, John G. (1995). *Chinatown and Generic Transformation in Recent American Films in Film Genre Reader II*. Austin: University of Texas Press.

Cherchi Usai, Paolo; Francis, David; Horvath, Alexander; Loebenstein, Michael (2008). *Film Curatorship: Archives, Museums, and the Digital Marketplace*. Vienna: Austrian Film Museum/Syntaxma.

Cheshire, Godfrey (1998). *The Death of Film / The Decay of Cinema*. New York: New York Press.

Cook, Sarah (2010). *Rethinking Curating: Art After New Media*. Cambridge: MIT Press.

Cooper, Harris M. (1984). *The integrative research review*. Beverly Hills, CA: Sage.

Cordeiro, Edmundo (2007). *Gêneros Cinematográficos*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.

Corrigan, Timothy (2006) *A Short Guide to Writing About Film*. New York: Longman.

Crangle, Richard; Mannoni, Laurent (2006). Henri Langlois and the Musée du Cinéma (pp. 274-287). *Film History: An International Journal*. 18.

Czach, Liz (2016). Affective labor and the work of film festival programming. In De Valck, Marijke; Kredell, Brendan; Loist, Skadi (Eds), *Film festivals: history, theory, method, practice* (pp. 181–195). London and New York: Routledge.

Davis, Aeron (2008). Investigating Cultural Producers. In Michael Pickering (Ed), *Research Methods for Cultural Studies* (pp. 53–67). Edinburgh: Edinburgh University Press.

De Valck, Marijke (2016). What is a film festival? How to study festivals and why you should. In De Valck, Marijke; Kredell, Brendan; Loist, Skadi (Eds), *Film festivals: history, theory, method, practice* (pp. 1–11). London and New York: Routledge.

Dickson, W.K.L. and Dickson, Antonia (2000). *History of the Kinetograph, Kinetoscope, and Kinetophonograph*. Nova York: Museum of Modern Art.

Donald, James (1989). *Fantasy and the Cinema*. London: British Film Institute.

Dorner, Alexander (1958). *The way beyond "art"*. Nova Iorque: New York University Press.

Duarte, Jorge; Barros, Antonio (2005). *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo: Atlas.

Eisenhardt, Kathleen M. (1989). *Building theories from case study research*. *Academy of Management Review*, 14(4), 532-550.

Eisenstein, Sergei (1977). *Film Form, Essays in Film Theory*. Londres e Nova Iorque: Harcourt Brace Jovanovich.

Eisenstein, S.; Pudovkin, V.; Alexandrov, G (2011). *The Sound Film*. Inglaterra: I.B.Tauris.

Fleck, J. P. S. (2013). *Consumo Fanático: uma análise exploratória nos festivais de cinema fantástico*. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Portugal. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/77758>.

Fowkes, Katherine A. (2010). *The Fantasy Film*. United Kingdom: Wiley-Blackwell.

Gledhill, Christine (2000). *Rethinking Film Studies*. Londres: Arnold.

Geertz, C. (1973). *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.

George, Adrian (2015). *The Curator's Handbook*. London: Thames & Hudson.

Goffman, Erving (1995). *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes.

Gonçalves, Albertino (2004). *Métodos e Técnicas de Investigação Social I – Programa, Conteúdo e Métodos de Ensino Teórico e Prático*. Universidade do Minho: Instituto de Ciências Sociais.

Grillo, João Mário (2008). *As Lições do Cinema: Manual de Filmologia*. Lisboa: Edições Colibri.

Guber, Rosana (2001). *La Etnografía: Método, Campo y Reflexividad*. Bogotá: Norma.

Gunning, Tom (1990). *The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde*. London: BFI.

Guynn, William (1990). *A Cinema of Nonfiction*. New Jersey: Fairleigh Dickinson Univ Pr.

Houaiss, Antônio (2009). *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.

Iordanova, Dina (2009). The film festival circuit. In D. Iordanova & R. Rhyne (Eds.), *Film festival yearbook 1: The festival circuit* (pp.23—39). St. Andrews: St. Andrews Film Studies.

Jacobson, Roman (1960). *Closing Statements: Linguistics and Poetics*. Cambridge: MIT Press.

Jameson, Richard T. (1994) *They Went Thataway: Redefining Film Genres: A National Society of Film Critics Guide*. San Francisco: Mercury House.

Jeffery, Celina (2015). *The Artist as Curator*. Bristol: Short Run Press.

Jovanovic, Stefan (2003) *The Ending(s) of Cinema: Notes on the Recurrent Demise of the Seventh Art*. Disponível em: www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/death_cinema.html.

Keathley, Christian (2006) *Cinephilia and History, or The Wind in the Trees*, Bloomington, Indiana: Indiana University Press.

King, Geoff (2002). *New Hollywood Cinema: An Introduction*. New York: Columbia University Press.

Konisberg, Ira (2004). *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Madrid: Akal.

Kracauer, Siegfried (1997). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New Jersey: Princeton University Press.

Langford, Barry (2005). *Film Genre: Hollywood and Beyond*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Langlois, Henri (1947). *The Cinémathèque Française*. *Hollywood Quarterly*, 2:2.

Lind, Maria (2010). *Selected Maria Lind Writing*. Berlin: Sternberg Press.

Loftis, Larry (2016). *Into the Lion's Mouth: The True Story of Dusko Popov: World War II Spy, Patriot, and the Real-Life Inspiration for James Bond*. New York: Berkley Caliber.

Maffesoli, Michel (2005). *A Transfiguração do Político: a tribalização do mundo*. Porto Alegre: Sulina.

Maffesoli, Michel (1998). *O Tempo das Tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Mangen, S. (1999). Qualitative research methods in cross-national settings. *International Journal of Social Research Methodology*, 2(2), 109.

Martin, Marcel (2001). *A Linguagem Cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro.

Mascarello, Fernando (2015). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus Editora.

Mathews, Richard (2002). *Fantasy: The Liberation of Imagination*. London and New York: Routledge.

Meyer, Anneke (2008). Investigating Cultural Consumers. In Michael Pickering (Ed), *Research Methods for Cultural Studies* (pp. 68–86). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Morin, Edgar (2014). *O cinema ou o homem imaginário: ensaios de antropologia sociológica*. Brasil - É Realizações Editora.

Mukarovsky, Jan (1988). *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa.

Neale, Stephen (1980). *Genre*. Londres: British Film Institute.

Nogueira, Luís (2010). *Manuais de Cinema II – Gêneros Cinematográficos*. Covilhã: Livros LabCom.

Obrist, Hans Ulrich (2008). *A brief History of curating*. Zurique: JPR Ringier.

Obrist, Hans Ulrich; Reza, Asad (2014). *Ways of Curating*. New York: Farrar, Straus and Giroux Publishing Company.

O'Neill, Paul (2005). *The co-dependent curator*. *Art Monthly*, 291. London: Art Monthly Foundation.

Païni, Dominique (1992). *Conserver, montrer. Où l'on ne craint pas d'édifier un musée pour le cinéma*. Liège: Yellow Now.

Pariser, Eli (2011). *The Filter Bubble: What the internet is hiding from you*. London: Penguin Press.

Parkinson, David (2002). *History of Film*. London: Thames & Hudson.

Ponty, M. M. (1966). *The structure of behavior*. Inglaterra - Beacon.

Quivy, Raymond; Campenhoudt, Luc Van (2006). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Gradiva.

Rastegar, Roya (2012). *Difference, Aesthetics and the Curatorial Crisis of Film Festivals*, *Screen*, 53, 3, 310–17.

Rastegar, Roya (2016). Seeing differently: the curatorial potential of film festival programming. In De Valck, Marijke; Kredell, Brendan; Loist, Skadi (Eds), *Film festivals: history, theory, method, practice* (pp. 181–195). London and New York: Routledge.

Rodrigues, Antonio (2011). *Magníficas Obsessões*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa Museu do Cinema.

Roud, Richard (1983). *A passion for films: Henri Langlois and the Cinémathèque Française*. New York: Viking Press.

Sandvoss, Cornel (2005). *Fans: The Mirror of Consumption*. United Kingdom: Polity Press.

Schatz, Thomas (1981). *Hollywood Genre: Formulas Fillaking and the Studio System*. Nova York: Random House.

Schramm, Wilbur (1971). *Notes on case studies of instructional media projects*. Working Paper, the Academy for Educational Development: Washington, DC.

Shoemaker, Pamela J. and Tim P. Vos (2009) *Gatekeeping Theory*. London and New York: Routledge.

Sontag, Susan (1996). *The Decay of Cinema*. The New York Times Magazine, 25 de fevereiro, 60–1.

Strathaus, Stefanie Schulte (2004). Showing Different Films Differently: Cinema as a Result of Cinematic Thinking. *The Moving Image* [Volume 4, Number 1], 1-16.

Strauss, David Levi (2000). *From Head to Hand: Art and the Manual*. New York: Oxford University Press.

Todorov, Tzvetan (2004). *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva.

Toulet, Emmanuelle (1995). *Le Cinéma au rendez-vous des arts*. Paris: Bibliothèque nationale de France.

Tryon, Chuck (2013). *On Demand Culture: Digital Delivery and the Future of Movies*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Verhoeven, Deb (2013). *What is Cinema? Death, Closure and the Database*. Bristol: Intellect.

Villarejo, Amy (2006). *Film Studies – The Basics*. London and New York: Routledge.

Xavier, Ismail (1983). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal.

Zahle, Julie (2012). Practical Knowledge and Participant Observation. *Inquiry: An Interdisciplinary Journal of Philosophy*, 55, 1, 50-65, 2012.

Waller, Gregory (2002) *Moviewatching in America: A Sourcebook in the History of Film Exhibition*. Oxford: Blackwell.

Walters, James (2011). *Fantasy Film: a critical introduction*. New York: Berg.

Warshaw, Robert (1974). *The Immediate Experience*. Nova York: Atheneum.

Yin, R.K. (2003) *Estudo de caso: planejamento e métodos*. Porto Alegre: Bookman.

Anexos

| | |
|---|-----|
| Anexo 1 – Roteiro para entrevista com a curadora do Fantasporto..... | 126 |
| Anexo 2 – Roteiro para entrevista com o curador do Fantasma..... | 128 |
| Anexo 3 – Roteiro para entrevista com espectadores dos festivais..... | 130 |



Universidade do Minho
Departamento de Ciências da Comunicação

**Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura
Departamento de Ciências da Comunicação
Universidade do Minho**

Conrado Hernandez de Oliveira

**ROTEIRO PARA ENTREVISTAS EXPLORATÓRIAS
CURADORIA DO FANTASPORTO, 2019**

IMPORTANTE: solicitar consentimento para a entrevista e a gravação da mesma a cada novo contato e repetir o procedimento com a gravação iniciada.

1. Como se deu o início de sua relação com o cinema e, em particular, com o cinema fantástico?
2. Lembra-se do primeiro filme que viram deste gênero?
3. E como essa relação com o cinema se transformou, de alguém que gosta de ver filmes para alguém que aprecia o cinema como arte e deseja estudar e trabalhar com ele?
4. Como você define e compreende o fantástico no cinema?
5. Como percebe a importância do Fantasporto para o cinema fantástico?
6. Hoje, quem realiza a curadoria do festival e a seleção dos filmes? Como se dá o processo? Costumam selecionar apenas a partir de inscrições ou também por meio de convites?
7. E quanto a administração do festival, a parte burocrática, de produção... Como se dividem essas tarefas e quem a realiza?
8. O festival já exibiu exclusivamente o gênero fantástico, mas há algum tempo possui mostras paralelas destinadas a outros gêneros. Como e porque esse movimento aconteceu? E quanto a seu resultado com os espectadores, como foi?
9. Como se dão as atividades paralelas do Fantasporto, nas edições passadas e para esta de 2019? Existem ações como palestras, oficinas, debates, cursos?
10. Além da exibição e promoção ao cinema fantástico, quais são os principais focos do festival? Formação? Incentivo ao mercado cinematográfico?

11. Como percebem o panorama do cinema fantástico em Portugal? Há uma cena ou algum movimento em desenvolvimento, além dos festivais de cinema como o Fantasporto?
12. E internacionalmente, como percebe o momento para o cinema fantástico?
13. Quanto ao público, qual é a faixa etária, gênero e outras características que percebem da maioria dos espectadores do Fantasporto?
14. Conhecem o Fantaspoa, em Porto Alegre, no Brasil? Já esteve neste festival ou costuma participar de outras programações semelhantes, nacional e internacionalmente?
15. Atualmente, como se dá o financiamento do festival? Costuma trabalhar com parceiros e voluntários?
16. Quais são as temáticas mais recorrentes aos filmes do festival? E quanto as nacionalidades das produções exibidas, os filmes costumam vir mais de onde?



Universidade do Minho
Departamento de Ciências da Comunicação

**Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura
Departamento de Ciências da Comunicação
Universidade do Minho**

Conrado Hernandes de Oliveira

**ROTEIRO PARA ENTREVISTAS EXPLORATÓRIAS
FANTASPOA, 2019**

IMPORTANTE: solicitar consentimento para a entrevista e a gravação da mesma a cada novo contato e repetir o procedimento com a gravação iniciada.

1. Como se deu o início da relação de vocês com o cinema e, em particular, com o cinema fantástico?
2. Lembram-se do primeiro filme que viram deste gênero?
3. E como essa relação com o cinema se transformou para vocês, de alguém que gosta de ver filmes para alguém que aprecia o cinema como arte e deseja estudar e trabalhar com ele?
4. Como vocês definem e compreendem o fantástico no cinema?
5. Como percebem a importância do Fantaspoa para o cinema fantástico?
6. Hoje, quem realiza a curadoria do festival e a seleção dos filmes? Como se dá o processo? Costumam selecionar apenas a partir de inscrições ou também por meio de convites?
7. E quanto a administração do festival, a parte burocrática, de produção... Como se dividem essas tarefas e quem a realiza?
8. O festival exhibe restritamente cinema fantástico ou há/houve alguma exceção para outros gêneros?
9. Como ocorreu o evento de mercado dentro do Fantaspoa na última edição? E quais são as expectativas para esta próxima?
10. Além da exibição e promoção ao cinema fantástico, quais são os principais focos do festival? Formação? Incentivo ao mercado cinematográfico?

11. Como percebem o panorama do cinema fantástico no Brasil? Há uma cena ou algum movimento em desenvolvimento, além dos festivais de cinema como o Fantaspoa?
12. E internacionalmente, como percebem o momento para o cinema fantástico?
13. Quanto ao público, qual é a faixa etária, gênero e outras características que percebem da maioria dos espectadores do Fantaspoa?
14. Conhecem o Fantasporto, no Porto? Já estiveram neste festival ou costumam participar de outras programações semelhantes, nacional e internacionalmente?
15. Atualmente, como se dá o financiamento do Festival? Costumam trabalhar com parceiros e voluntários?
16. Quais são as temáticas mais recorrentes aos filmes do festival? E quanto as nacionalidades das produções exibidas, os filmes costumam vir mais de onde?



Universidade do Minho
Departamento de Ciências da Comunicação

**Mestrado em Comunicação, Arte e Cultura
Departamento de Ciências da Comunicação
Universidade do Minho**

Conrado Hernandez de Oliveira

**ROTEIRO PARA ENTREVISTAS EXPLORATÓRIAS
ESPECTADORES DOS FESTIVAIS, 2019**

IMPORTANTE: solicitar consentimento para a entrevista e a gravação da mesma a cada novo contato e repetir o procedimento com a gravação iniciada.

1. IDENTIFICAÇÃO

Nome, idade, naturalidade, profissão.

2. RELAÇÃO COM O CINEMA

Conte um pouco sobre seu interesse e envolvimento com o cinema, como começou e como a arte cinematográfica faz parte de seu cotidiano.

3. ACESSO AOS FILMES

Com que frequência e como costuma ver filmes (cinema, televisão, streaming...).

4. RELAÇÃO COM O GÊNERO FANTÁSTICO

Em específico ao que se refere ao gênero fantástico, fale sobre seu interesse e curiosidade sobre este gênero, assim como os motivos e características nele que o chamam a atenção.

5. RELAÇÃO COM O FESTIVAL

Conte sobre seu interesse pelo festival: sobre quantas edições já participou, o que mais e o que menos lhe interessa no festival, o que conhece do festival, quantas sessões costuma ver a cada edição, entre outros detalhes.

6. SOBRE A SELEÇÃO E DISPONIBILIDADE DE FILMES NO FESTIVAL

Em específico à seleção dos filmes da programação, fale acerca da programação do festival, em relação à quantidade e qualidade dos filmes, variedade dos títulos, cinematografias, realizadores, entre outras especificidades que julgar interessantes.

DECLARAÇÃO DE DIREITO DE USO DE ENTREVISTAS

Declaro ter atuado com integridade na elaboração do presente trabalho acadêmico e confirmo que todos os entrevistados autorizaram a coleta integral de seus depoimentos e utilização dos mesmos da maneira que fosse mais conveniente ao trabalho, integral ou a partir de excertos.

Todas as entrevistas foram captadas em áudio e, por conta disso, as autorizações foram feitas pelos entrevistados em voz – estando o autor do trabalho em poder de tais declarações em áudio caso em algum momento elas se façam necessárias, por quaisquer motivos.

Mais, declaro que conheço e que respeitei o Código de Conduta Ética da Universidade do Minho.

Universidade do Minho, ___/___/_____

Assinatura: _____

Conrado Hernandes de Oliveira

PG 34132