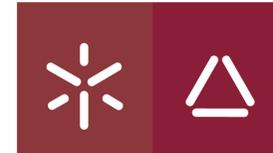




Miguel Belo Nunes

O Cinema Português: A distribuição de apoios financeiros para a produção de cinema

Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais





Universidade do Minho
Instituto de Ciências Sociais

Miguel Belo Nunes

O Cinema Português: A distribuição de apoios financeiros para a produção de cinema

Relatório de Estágio
Ciências da Comunicação
Audiovisual e Multimédia

Trabalho efetuado sob a orientação do
Professor Doutor Alberto Sá

DIREITOS 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



Atribuição CC BY

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Agradecimentos

Incluo neste agradecimento todas as pessoas que permitiram não só a realização deste estágio assim como a concretização deste Mestrado em Ciências da Comunicação na Universidade do Minho. Portanto, agradecer em primeiro lugar aos meus pais e à minha família, seguindo-se os professores com quem tive a oportunidade de me cruzar ao longo deste período. Fica também o agradecimento a todos os meus colegas da Filmesdamente – onde realizei o meu estágio. Um muito obrigado a todos.

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. Foi obtido consentimento informado por parte dos entrevistados para a realização da entrevista e para a sua identificação no Relatório.

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

Resumo - O Cinema Português: A distribuição de apoios financeiros para a produção de cinema

A oportunidade de ter experienciado, durante três meses, um estágio curricular na produtora Filmesdamente, contribuiu não só para o crescimento profissional nas áreas da produção, edição e pós-produção de vídeo, mas também para um primeiro contacto com o mundo da produção cinematográfica.

Enquanto estagiário foi-me incumbida a função de filmar e editar vídeos para os vários clientes da Filmesdamente. Tive a oportunidade de acompanhar, e também de concretizar, os processos de criação do mais variado tipo de conteúdos audiovisuais. Acompanhei e realizei projetos desde as primeiras ideias até ao produto final.

Existiu ainda a oportunidade de acompanhar a pré-produção, e os primeiros momentos de rodagem, de uma longa-metragem. As dificuldades que se opuseram a este mesmo projeto – sendo estas, maioritariamente, questões financeiras, motivaram a realização do presente estudo.

Após os dois primeiros capítulos, referentes à parte do estágio, seguem-se os capítulos teóricos destinados à compreensão da temática em análise - situação atual do cinema em Portugal. O apoio financeiro para a produção de obras cinematográficas em Portugal é bastante escasso e os investimentos públicos dependentes de concursos não são suficientes para o total de profissionais do país. Pode-se assumir até que o Cinema e o Audiovisual são atualmente uma área profissional sobrelotada em Portugal. Assim, a parte teórica deste relatório irá explorar esta problemática e as medidas que poderão ajudar a colmatá-la.

A metodologia do trabalho será fundamentalmente bibliográfica, embora os dados empíricos (análises de dados estatísticos) possam também ser uma fonte de pesquisa recorrente. De modo a obter um maior aprofundamento e contextualização dos fenómenos a estudar, proviremos à concretização de entrevistas a profissionais da área do cinema e audiovisual.

Plavras-chave: Apoios; Audiovisual; Cinema; Portugal

Abstract - The Portuguese Cinema: The distribution of financial support for film production

The opportunity to have experienced, for three months, an internship at the production company Filmesamente, contributed not only to my professional growth in the areas of video production, editing and post-production, but also to a first contact with the world of film production.

As an intern, I was assigned with filming and editing videos for the various clients of Filmesamente. I had the opportunity to follow, as well as implement, the creative processes of a wide variety of audiovisual content. I followed and carried out projects from the initial ideas to the final product.

There was also the opportunity to follow the pre-production, and the first moments of shooting, of a feature film. The difficulties that opposed this same project – these being mostly financial issues – motivated this study.

The first two chapters, which refer to the internship part, are followed by theoretical chapters aimed at understanding the theme under analysis – the current situation of cinema in Portugal. Financial support to produce films in Portugal is quite scarce and investments dependent on public tenders are not sufficient for the total number of professionals in the country. It can even be assumed that Cinema and Audiovisual is currently an overcrowded professional area in Portugal. Thus, the theoretical part of this report will explore this issue and the measures that can help to address it.

The methodology of the report will be fundamentally bibliographical, although empirical data (statistical data analysis) can also be a source of recurrent research. In order to obtain a greater depth and contextualization of the phenomena to be studied, interviews with professionals in the field of cinema and audiovisual will be provided.

Keywords: *Audiovisual; Cinema; Portugal; Supports*

Sumário

1. INTRODUÇÃO DO RELATÓRIO	9
1.1 Introdução.....	9
1.2 Justificação do tema escolhido.....	12
1.3 Objetivos e Estrutura do Relatório	12
1.4 Nota Explicativa	13
1.5 Glossário e Termos Técnicos	14
1.6 Metodologias	15
2. A EXPERIÊNCIA DO ESTÁGIO: FILMESDAMENTE	16
2.1 Resumo.....	16
2.2 A Filmesdamente.....	17
2.2.1 Objetivos da Produtora	18
2.2.2 Tarefas realizadas	19
2.3 Reflexão Final	25
3. ENQUADRAMENTO DO CINEMA PORTUGUÊS E ATUAL PANORAMA	27
3.1 O Cinema Português do século XX – Contextualização e Evolução	29
3.2 A popularidade e a presença do cinema nacional na Europa e no Mundo	34
3.3 Públicos e Cinema: O consumo audiovisual em Portugal	35
3.4 A distribuição do Cinema Português face ao Americano	42
3.5 O estado de situação do cinema em Portugal.....	45
4. O APOIO PARA O CINEMA EM PORTUGAL: AS ASSIMETRIAS REGIONAIS NA ÁREA DA PRODUÇÃO DE CINEMA	47
4.1 Metodologias de trabalho - Entrevistas	47
4.2 Apoios financeiros para a produção Audiovisual em Portugal	48

4.2.1 O ICA – A principal instituição financiadora em Portugal.....	49
4.2.2 A distribuição dos apoios do ICA a nível geográfico – um problema de centralização.....	51
4.3 Apoios para além do ICA	56
5. CONCLUSÃO	59
Apêndices.....	61
Apêndice 1 – Entrevista a Rodrigo Areias	61
Apêndice 2 – Entrevista a José Alberto Pinheiro	64
Apêndice 3 – Entrevista a Bruno Carnide	65
Bibliografia	68

1. INTRODUÇÃO DO RELATÓRIO

1.1 Introdução

O presente relatório apresenta aspetos para a compreensão da situação da comunicação audiovisual e cinematográfica em Portugal. Com base na análise da situação na cidade do Porto, e com a experiência vivenciada no estágio, procura-se questionar e interpretar a forma como a comunicação e a arte se manifestam, assim como os limites que se lhe impõem. Para que o enquadramento atual seja mais bem compreendido, procuraremos também abordar a evolução histórica das mesmas.

O período de estágio na produtora Filmesdamente coincidiu com o momento em que a mesma se preparava para dar os primeiros passos na produção de longas-metragens. Deste modo, para além das tarefas diárias executadas – edição e pós-produção de vídeo -existiu a oportunidade de acompanhar e experienciar o processo de pré-produção de um filme e as dificuldades que se opuseram a este mesmo projeto – sendo estas, maioritariamente, questões financeiras.

A primeira parte do presente relatório visa relatar a experiência vivida enquanto estagiário no âmbito da opção escolhida para finalizar o Mestrado em Ciências da Comunicação: Ramo Profissionalizante em Audiovisual e Multimédia. O período de estágio decorreu durante 12 semanas (3 meses), na produtora audiovisual Filmesdamente, e o trabalho realizado foi focalizado na produção, edição e pós-produção de vídeo. Para além destas tarefas, que englobam a maior percentagem de produções da empresa, a decisão de concretizar o estágio curricular numa produtora como a Filmesdamente deveu-se, em primeira instância, ao interesse pelo ramo do audiovisual, de forma geral. Numa segunda instância, deveu-se ao facto de tencionar promover uma aproximação de uma produtora que estivesse envolvida em produções cinematográficas, tendo em consideração o gosto pessoal pelo cinema, quer como espectador, quer como interveniente no processo de produção de um filme.

Numa segunda parte de desenvolvimento deste trabalho, e partindo da experiência obtida durante o período de frequência do referido estágio, pretende-se fazer uma reflexão sobre a aprendizagem científica, cultural e operacional adquirida, com o intuito mais alargado de contribuir para a compreensão do fenómeno da área do cinema e do audiovisual em Portugal.

Segundo uma análise ao documento de "Apoio à Produção de Primeiras Obras de Longa Metragem de Ficção/2019" divulgado pelo Instituto do Cinema e do Audiovisual e publicado no website da Instituição, a grande percentagem dos apoios é direcionada para filmes que serão produzidos por

produtoras sediadas em Lisboa. Alguns exemplos que dominam são a “Leopardo Filmes”, “Take It Easy Film”, “Lanterna de Pedra Filmes”, “Ukbar Filmes”, “O Som e a Fúria”, entre muitas outras. O número de produtoras sediadas no Porto é bastante escasso, no entanto destacam-se nomes como a “Lightbox Film”, a “Filmesdamente” ou ainda a “Golpe Filmes” – todas elas já produziram curtas e/ou longas-metragens, contudo, estas produções foram, quase sempre, autofinanciadas.

De modo a perceber o panorama atual, será necessário recuar um pouco no tempo para melhor enquadrar o panorama do cinema português. Se se constata existir uma discrepância a nível nacional, é indiscutível que haverá um problema ou um conjunto de problemas que tenham dado origem à mesma.

Após a análise de vários documentos e artigos, e também de acordo com uma visão pessoal enquanto consumidor de cinema, já é possível constatar que, comparativamente com o resto da Europa, Portugal posiciona-se alguns patamares abaixo no que diz respeito à quantidade e à capacidade de produzir filmes relevantes no panorama dos principais festivais de cinema do mundo. De modo a validar tal afirmação, destacam-se alguns factos comparativos entre o cinema português e o resto da Europa: Portugal é um dos poucos países da Europa que nunca foi vencedor, nem sequer nomeado, para o Óscar de “Melhor Filme Internacional” – prémio atribuído pela Academia do Cinema Americano, e que já foi atribuído a produções de inúmeros países europeus como Polónia, Hungria, Áustria, Dinamarca, Suécia, Suíça, Espanha, Rússia ou ainda a Bósnia e Herzegovina. Note-se ainda que, países com poder económico bastante inferior ao de Portugal, como a Macedónia ou Estónia, já incluíram pelo menos um filme no lote de nomeados a este prémio. Na própria Europa, Portugal nunca conseguiu ter um filme vencedor do “Leão de Ouro” - prémio máximo do Festival de Veneza, da Palme d’Or - prémio máximo do Festival de Cannes, ou ainda do “Urso de Ouro” – prémio máximo do festival de Berlim (neste festival Portugal já foi premiado na categoria de curtas-metragens). Ou seja, Portugal nunca foi reconhecido com o prémio máximo por nenhum dos, talvez três, maiores festivais de cinema europeus. A única exceção, dentro destes, que são os mais reconhecidos festivais de cinema da Europa, foi no Festival Internacional de Cinema de Locarno, onde Portugal já foi premiado com o “Leopardo de Ouro” por duas vezes. Em 1987 com o filme *O Bobo* (1987), de José Álvaro Morais, e em 2019 com o filme *Vitalina Varela* (2019), de Pedro Costa.

No que diz respeito à visibilidade do cinema português, esta é também bastante insignificante no que a números diz respeito. Ao consultar o IMDb (Internet Movie Database) - aquela que é provavelmente a mais prestigiada e completa base de dados de filmes presente na internet – verifica-se que o número de votantes em filmes portugueses raramente ultrapassa os milhares. Por exemplo, o filme submetido por Portugal para a candidatura aos nomeados do Óscar de melhor filme estrangeiro A

Herdade (2019), de Tiago Guedes, contabiliza pouco mais de 500 votantes no IMDb. Não sendo nunca um aferidor de qualidade, o IMDb não deixa de ser indicativo de uma certa popularidade.

Um outro fator a ter em consideração no estudo da fraca visibilidade que o cinema português tem é o do “Cinema vs. Televisão” e o próprio hábito de ir à sala de cinema. O cinema português tem pouca visibilidade no estrangeiro, mas mesmo dentro de suas fronteiras o seu consumo regista números bastante fracos. Poder-se-á até dizer que a situação comercial do cinema português em sala de cinema tem sido um fracasso. O público português, na sua generalidade, não tem o hábito de frequentar a sala de cinema, e quando o faz, maioritariamente, é para assistir a blockbusters norte americanos como por exemplo os filmes da Marvel.

Suscitam assim novas questões: a que se deve este “insucesso” comercial do cinema português? E aqui refere-se a palavra insucesso entre aspas pois é importante haver uma separação entre aquilo que é o insucesso comercial e o insucesso enquanto obra de qualidade artística. Deve-se a uma questão de educação e formação, que não educou as pessoas a consumirem o que é nosso? Serão os media que não prestam o devido mediatismo ao cinema nacional? Será falta de qualidade dos próprios filmes e atores portugueses? Ou será mesmo que os portugueses não foram educados e estimulados para a cultura e arte no geral? Será que é só o cinema a vítima? Ou será apenas mais uma forma de arte onde existe inaptidão cultural? Existem ainda outros fatores, e estes mais recentes, como o crescendo número de plataformas de streaming, como é os casos da Netflix e HBO (isto em Portugal), bem como a pirataria e sites de stream ilegais como o Popcorn ou o MrPiracy.

Mas mesmo atendendo à vertente artística propriamente dita, de mais complexa objetivação e quantificação, também há razões para um certo sentimento de “insucesso”:

“O cinema português tem sido incapaz, ao longo da sua história recente, de criar ou renovar algum tipo de identidade e distinção, algum conjunto de ideias cinematográficas sólidas, algum tipo de iconografia partilhável e partilhada, alguma matriz narrativa reconhecível, alguma devoção ou dedicação do público, algum modelo ou programa de formação e educação cinéfila” (Nogueira, 2009, p. 2).

No que diz respeito às questões de apoio económico, é certo que o Instituto do Cinema e Audiovisual é o único órgão de apoio financeiro oficial ao cinema. Contudo, como o próprio organismo admite, segundo uma notícia publicada pela Ípsilon¹, os meios dos quais o ICA dispõe “não resolvem cabalmente” as necessidades financeiras que o setor do audiovisual em Portugal requer. Voltamos assim

¹<https://www.publico.pt/2019/12/17/culturaippsilon/noticia/ica-admite-meios-financeiros-nao-resolvem-necessidades-cinema-audiovisual-1897679>

às questões acima enumeradas. Apresenta-se desde já uma panóplia de incógnitas que se pretendem explorar, de forma mais aprofundada, ao longo do presente estudo.

1.2 Justificação do tema escolhido

Para além do gosto pessoal pela área, o tema escolhido para o presente estudo tem-se tornado cada vez mais pertinente considerando os constrangimentos que envolvem a comunicação audiovisual, mas fundamentalmente o cinema.

O financiamento para a produção de cinema em Portugal é um tema bastante debatido entre a comunidade que trabalha nesta área. Mais do que um tema, é uma preocupação e um problema. Poder-se-á dizer que a corrida aos financiamentos do ICA, por parte de produtores e cineastas, é como a expressão popular “7 cães a um osso”.

Tem-se registado um aumento significativo do orçamento disponível para financiar estas produções, contudo, este não se tem diversificado – ao longo deste trabalho, e com base nos dados facultados pelo Instituto do Cinema e do Audiovisual, será analisada a distribuição deste financiamento. É importante que estes factos sejam divulgados e percebidos. Sendo o autor deste trabalho um jovem com ambições no mundo do cinema e que já experienciou as dificuldades de trabalhar na produção de uma longa-metragem sem financiamento externo, considera-se que este é um tema que faz todo o sentido em ser abordado.

Apesar do cenário de dificuldades já referido, vivemos um momento em que o cinema português começa a apresentar melhorias significativas, embora a ritmo lento. A projeção (ainda que pequena) que o cinema nacional começa a ter no estrangeiro, bem como o número de produções, tem crescido. Portanto, é pertinente compreender se esta onda mais positiva se centra unicamente em quem exerce a atividade na capital do país, ou se poderão os cineastas e produtores de outras zonas ambicionar uma participação neste momento mais positiva.

1.3 Objetivos e Estrutura do Relatório

O presente relatório terá como objetivo abordar as questões relacionadas com financiamentos de produções cinematográficas e da centralidade das mesmas – incidência na área da Grande Lisboa. Seguem-se ainda outros objetivos como:

- Compreender as principais dificuldades de cariz técnico de uma produção cinematográfica;
- Compreender a fraca visibilidade do cinema português;
- Compreender o motivo da dificuldade das produtoras sediadas no Porto em conseguirem apoios por parte da principal entidade financiadora de projetos audiovisuais (ICA);
- Suscitar o debate sobre determinadas soluções que permitam uma diminuição da centralização do mercado cinematográfico;

Em suma, o presente relatório de estágio está estruturado em duas partes com o total de quatro capítulos. Após a introdução, presente no primeiro capítulo, segue-se o segundo capítulo, onde é abordada a experiência de estágio e descrito o funcionamento geral da entidade onde o mesmo se efetivou. No terceiro capítulo desenvolve-se a parte teórica do trabalho, no qual se pretende enquadrar e compreender a história e o atual panorama do cinema português no mundo, bem como o comportamento do público português no que diz respeito ao consumo de cinema nacional. Por fim, no quarto capítulo, será analisada uma série de entrevistas com o intuito de confrontar a disparidade dos apoios concedidos entre os dois principais polos nacionais (Lisboa e Porto), suscitando para o debate determinadas estratégias e/ou soluções que permitiriam uma maior equidade nas contribuições dadas às produções de cariz nacional, bem como alternativas aos financiamentos do ICA.

Para além da exploração aprofundada das problemáticas referidas, pretende-se ainda, no capítulo final, que se entenda a necessidade de patrocinar e incrementar mais e melhor o cinema português, aproximando mais o público do panorama audiovisual, que é uma poderosa fonte de cultura, transmissora de conhecimento e proporcionadora de momentos de lazer. A entrada do cinema português em circuitos nacionais e internacionais daria à cultura portuguesa um reconhecimento já merecido e mais abrangente, que existe apenas em ambientes culturais circunscritos.

1.4 Nota Explicativa

Com o intuito de clarificar algumas questões com base em princípios etimológicos deste trabalho, pretende-se esclarecer o seguinte:

Um trabalho desta natureza implica a utilização de um determinado vocabulário de origem inglesa. Pela sua natureza, muitos destes termos, não podem ser traduzidos à letra para português, e por vezes não existe sequer equivalente no nosso idioma. Sempre que não houver alternativa, serão

utilizados os termos de origem inglesa e os termos na sua forma traduzida, em função da situação particular de cada caso.

Sempre que não se proceder à tradução, as palavras aparecerão em itálico. Nomes de filmes que possam ser citados, quando de origem estrangeira, serão também apresentados desta forma.

1.5 Glossário e Termos Técnicos

4K – É o formato de Ultra HD. A sua resolução é de 3840 x 2160 pixels.

1080p - É o formato de Full HD. A sua resolução é de 1920 x 1080 pixels.

Backup – Cópia de segurança de ficheiro informáticos.

Color Grading – Processo que incide em normalizar as imagens do vídeo produzido, de forma a igualar diferenças de luz e contraste existentes.

Footage – Material em bruto e não editado como foi captado originalmente pela câmara.

Frame – Fotograma de vídeo. Cada segundo de vídeo corresponde a uma taxa/quantidade de frames.

Freelancer – Pessoa que trabalha por conta própria. Não se encontram vinculados a uma determinada entidade.

Gaffer – Eletricista ou chefe de iluminação numa produção audiovisual.

Highlights – Resumo com os destaques de um determinado evento.

Layout – Termo utilizado na área do design que se refere à formatação e margens de uma página de trabalho.

Making Of – Documentário sobre os bastidores, que regista o processo de uma produção audiovisual.

Mirrorless – Tipo de câmaras compactas de lentes intercambiáveis. Como o nome sugere, não possuem espelho como as câmaras tradicionais.

Motion Design – Criação de conteúdos audiovisuais em animação.

Reel – Pequeno vídeo onde constam resumidamente todos os trabalhos de destaque feitos por um indivíduo ou por uma empresa.

Rough Cut – É um “rascunho” da edição de um vídeo.

Slow Motion – Efeito especial em que os movimentos das ações captadas são vistos numa duração maior do que a usual.

Stop Motion - Técnica de animação com recurso a fotografia, captando a ação quadro a quadro (frame a frame)

Stock Footage – Imagens de arquivo que podem ser reutilizadas em diferentes projetos.

Streaming – Provem da palavra transmitir, e refere-se ao processo de entrega ou obtenção de um determinado conteúdo multimédia, por norma, via rede (Internet).

Teaser – Técnica utilizada como ferramenta de marketing, de modo a chamar a atenção para uma campanha publicitária, para um filme ou até mesmo para a própria empresa.

Template – É um modelo editável com o layout pretendido.

Videoclip – Tipo de vídeo que acompanha uma música.

VoD (Video On Demand) – Conteúdo visual disponível por meio de uma página web ou da televisão, onde o assinante do serviço pode escolher diferentes tipos de filmes e/ou outros programas de televisão que estejam disponíveis.

1.6 Metodologias

As fontes de informação, que servirão de suporte à apresentação, desenvolvimento e compreensão da temática em análise - situação atual do cinema em Portugal - será fundamentalmente bibliográfica, embora os dados empíricos (análises de dados estatísticos) também sejam uma fonte de pesquisa recorrente, e serão úteis para enquadrar a situação atual do cinema nacional.

De modo a obter um maior aprofundamento e contextualização dos fenómenos a estudar, proviremos à concretização de entrevistas a profissionais da área do cinema e audiovisual. Face ao atual panorama mundial vivido no momento da redação deste trabalho (pandemia global do Covid-19) todas as entrevistas foram estruturadas e realizadas através de email, por escrito, à exceção da entrevista à Dra. Helena Santos, professora e jurada do ICA, e aqui a entrevista foi semiestruturada e feita via Zoom. A base das questões foram as mesmas para todos os entrevistados, sendo que estas foram sempre vocacionadas para a compreensão do atual panorama do cinema em Portugal assim como a importância do apoio financeiro para a produção de cinema.

Entre os restantes entrevistados destacam-se ainda realizadores como Rodrigo Areias e José Alberto Pinheiro, o também realizador de cinema Bruno Carnide. Nos respetivos capítulos serão explicados os motivos e a pertinência da seleção de cada um destes intervenientes.

2. A EXPERIÊNCIA DO ESTÁGIO: FILMESDAMENTE

2.1 Resumo

A oportunidade de ter experienciado durante três meses um estágio curricular na produtora Filmesdamente contribuiu não só para o crescimento profissional nas áreas da produção, edição e pós-produção de vídeo, mas também para um primeiro contacto com o mundo da produção cinematográfica.

Apesar dos seus 11 anos no mercado da produção audiovisual, foi apenas em 2019 que a Filmesdamente se aventurou na produção da sua primeira longa-metragem de ficção. Esta produtora, que anteriormente procurava apenas produzir conteúdos audiovisuais destinados a empresas, ou seja, vídeo comercial, institucional e promocional, procura agora ir mais além e produzir obras cinematográficas de ficção e documentais.

Enquanto estagiário foi-me incumbida a função de filmar e editar vídeos para os vários clientes da Filmesdamente. Tive a oportunidade de acompanhar, e também de concretizar, os processos de criação do mais variado tipo de conteúdos audiovisuais. Acompanhei e realizei projetos desde as primeiras ideias até ao produto final. Trabalhei em vídeos institucionais para empresas, em entrevistas, em vídeo publicitário, e ainda na produção de um videoclip. Considero que cada dia vivido na Filmesdamente foi importante para a minha aprendizagem e desenvolvimento como pessoa e como profissional da área.

Para além dos três meses de estágio curricular foi-me proposto trabalhar durante mais três meses com a Filmesdamente, em regime freelance. Esta oportunidade possibilitou um maior aprofundamento dos conhecimentos obtidos durante o estágio. Esta extensão acrescentou às experiências vividas uma nova e muito gratificante experiência: oportunidade de trabalhar na produção de uma longa-metragem. Tal incrementou a motivação para o tema que decidira abordar neste estudo. Proporcionou-me também o contacto com pessoas da área que trabalham fora da Filmesdamente, desde Diretores de Fotografia até Técnicos de Som, Gaffers, Produtores, e Diretores de Arte.

2.2 A Filmesdamente

A Filmesdamente é uma produtora sediada no Porto, na zona da Boavista, especializada na produção audiovisual para cinema e publicidade. Dentro do ramo do audiovisual, a produtora tem um vasto leque de serviços que oferece aos seus clientes, desde a produção de vídeo de várias tipologias até aos trabalhos de design. Materiais estes onde o cariz criativo é muito patente, sem descurar a eficiência técnica que recorre a materiais e softwares de última geração e o profissionalismo de todos os envolvidos nas produções. A produtora dissemina-se por todo o país, inclusive, realiza, pontualmente, trabalhos em Espanha.

A sede da Filmesdamente situa-se na Rua Infanta D. Maria, no Porto, em frente à escola Carolina Michaelis. Esta localização é um ponto que favorece a atividade da produtora pois o acesso e a proximidade ao centro do Porto permitem uma comunicação rápida com o cliente, que pode facilmente deslocar-se até à mesma, se assim o entender.

A produtora foi fundada no ano de 2010 por três amigos que se conhecem desde os tempos de faculdade. São eles o Victor Santos, Nuno Rocha e Carlos Amaral. No entanto, este último, já não faz parte dos sócios da Filmesdamente. Ao englobarmos o trabalho de produção cinematográfica com o de produção de filmes publicitários, a Filmesdamente regista já mais de 70 prémios. Atualmente, esta é gerida por Victor Santos e por Roberto Santos (produtor e sócio-gerente). O realizador Nuno Rocha, apesar de ainda fazer parte dos sócios da produtora, não trabalha diariamente na sede. As funções do mesmo focam-se mais em procurar apoios e parcerias para a concretização de projetos cinematográficos.

O nome da produtora tem origem no conceito das ideias que permitem criar filmes para mexer com a mente do público. Esta é sempre uma das mais importantes e complexas tarefas de realizador, quer seja de cinema ou de vídeo publicitário. Conseguir mexer com a mente de quem está a ver o filme/vídeo é a origem do nome Filmesdamente.

A Filmesdamente tem uma empresa associada chamada LikeFilms que é exatamente composta pelos mesmos membros, desde a gerência à sua equipa. A LikeFilms tem os mesmos serviços, mas para clientes que requerem trabalhos com orçamentos mais baixos e vídeos de cariz mais institucional. No fundo, isto acontece com o objetivo de futuramente a Filmesdamente se consiga tornar uma produtora independente de cinema e a LikeFilms uma produtora de vídeos promocionais e institucionais, mantendo desta forma a principal fonte de rendimento ativa. Assim, a Filmesdamente apresenta-se como uma produtora audiovisual que trabalha maioritariamente na produção de vídeo de cariz publicitário,

promocional e institucional, mas que ambiciona e procura, diariamente, levar a sua atividade unicamente para a produção de cinema.

Apesar da sua reputação e de ser considerada uma das maiores produtoras audiovisuais do Porto, a Filmesdamente conta com um número reduzido de trabalhadores. Para além dos 3 sócios-gerentes, na Filmesdamente trabalham dois técnicos de vídeo, uma designer, uma animadora de motion graphics, um gaffer e uma produtora. Sempre que existem trabalhos que requerem uma equipa maior, a Filmesdamente recorre a freelancers. Fácil é de aferir que tal orgânica empresarial resulta do facto de a empresa procurar a sua consistência económica e consequentemente a sua sustentabilidade. O incremento do desemprego estrutural nesta área é muito evidente, e não é mais do que uma consequência da escassa valorização da mesma na sociedade.

2.2.1 Objetivos da Produtora

Desde o momento da sua fundação que a Filmesdamente tem como principal objetivo a produção de longas-metragens. No início da sua atividade, foram realizadas algumas curtas-metragens que, apesar de vários prémios arrecadados, não eram suficientes para sustentar monetariamente o projeto enquanto empresa. Daí, com algum investimento e já com algum renome, a Filmesdamente começou a dedicar-se à produção de filmes publicitários, promocionais e institucionais. Este tipo de trabalhos é bastante mais rentável em questões financeiras o que permitiu à produtora crescer. Consequentemente foi possível contratar os seus primeiros funcionários e este comprometimento efetivo levou, certamente, a uma relação mais sólida do colaborador com a organização, pois a satisfação, normalmente, acrescenta maior motivação e consequentemente uma melhoria da performance. Foi ainda possível investir em material de última geração, e como se sabe, a inovação é um fator fundamental para qualquer atividade crescer. O investimento em soluções tecnológicas que proporcionam essa vantagem competitiva, possibilitam que a empresa aumente a sua participação no mercado e a sua receita, assim como abre espaço para agregar outros produtos e serviços. Com o fundo monetário adquirido, o enriquecimento tecnológico e a experiência ganha durante 10 anos, a Filmesdamente ganhou a sustentabilidade que lhe permitiu alargar horizontes lançando-se nos tão desejáveis projetos cinematográficos.

No mês de fevereiro, dois dos sócios-gerentes (Nuno Rocha e Roberto Santos), estiveram presentes no Festival Internacional de Cinema de Berlim, de forma a conseguirem novos contactos com

produtoras internacionais e com financiadores. Devido à mais recente pandemia do COVID-19, os projetos têm sido adiados, mas espera-se que muito em breve a Filmesdamente consiga entrar no mercado das produções para cinema.

O aumento de mercados e ligações com outros países poderá, certamente, permitir que a Filmesdamente adquira maior reconhecimento e se desenvolva economicamente.

Quanto aos seus objetivos secundários, a Filmesdamente pretende ser sempre uma produtora audiovisual de referência nacional e de satisfação máxima para os seus clientes. Clientes como a Siemens e a Mercadona são alguns dos mais importantes e antigos clientes da Filmesdamente, com os quais já trabalham há largos anos. A confiança, o profissionalismo e a criatividade são assim os principais valores que a produtora pretende aplicar e transmitir não só aos seus clientes, mas também a todos os potenciais interessados em trabalhar com a Filmesdamente.

2.2.2 Tarefas realizadas

As competências teóricas, mas essencialmente técnicas que foram abordadas durante o primeiro ano do Mestrado ajudaram a complementar os meus conhecimentos na área do audiovisual. Estas capacidades, aplicadas principalmente às curtas-metragens, desenvolvidas durante o período curricular do curso, permitiram que a empresa Filmesdamente aceitasse a proposta apresentada para realização do estágio.

Na empresa, foram concretizadas variadas tarefas, desde as mais elementares até às de maior complexidade e responsabilidade. As tarefas foram propostas de forma gradual, num crescendo equivalente ao desempenho e empenho mostrado.

Durante este período procurei sempre dar o melhor de mim, e pôr em prática todos os conhecimentos que foram adquiridos durante as aulas na Universidade do Minho. Ir ao encontro da visão da produtora e cumprir com aquilo que era solicitado foi uma constante. Procurei dar o meu ponto de vista e perspetiva de forma assertiva e com argumentos válidos; qualquer projeto audiovisual pode ser sempre melhor se for um trabalho colaborativo. Roldão refere-se ao trabalho colaborativo “como um processo de trabalho articulado e pensado em conjunto, que permite alcançar melhor os resultados visados, com base no enriquecimento trazido pela interação dinâmica de vários saberes específicos e de vários processos cognitivos.” (Roldão, 2007, p. 27)

A orientação do estágio estava a cargo do realizador e sócio-gerente, Victor Santos. Contudo, pelo facto do número de trabalhadores não ser muito grande, houve sempre um acompanhamento

bastante próximo por parte de qualquer membro da empresa. Considero que todos aqueles que trabalharam comigo foram importantes no acompanhamento do trabalho prestado.

Enquanto estagiário, as tarefas incidiram principalmente na captação, edição e pós-produção de vídeo. Seguidamente, enumeram-se por ordem cronológica os trabalhos realizados durante este período:

a) Showreel 2019 da Filmesdamente

A primeira tarefa que me foi solicitada nas primeiras semanas, foi que elaborasse vários reels da Filmesdamente. Ou seja, que visualizasse todos os trabalhos da produtora para depois compilar em vídeos distintos um resumo com os melhores momentos de cada projeto. Deste modo, foi possível o meu orientador avaliar, desde logo, as minhas capacidades de edição, e eu pude aproveitar para ficar a conhecer o trabalho da Filmesdamente. Elaborei assim cinco reels diferentes, cada um de uma vertente diferente: ficção/narrativo, publicitário, institucional e animação.

b) Aquaporto 2019 – Vídeo promocional

O Aquaporto é um evento de diversão, arte e ciência que acontece anualmente no Parque da Cidade do Porto. O evento aconteceu no mês de outubro e, apesar de não ter feito parte da equipa de filmagens que cobriu o evento, fui o responsável pela edição deste trabalho. A ideia consistia em fazer uma edição simples, que englobasse as principais atividades do evento, de modo que a Câmara do Porto pudesse promover um resumo geral do evento.

c) PDM – Plataforma Portuguesa para os Direitos da Mulheres – Vídeo promocional

Este projeto não foi captado por nenhum dos técnicos da Filmesdamente. Era um trabalho pendente, que antecedia a data da minha entrada na produtora, mas que ainda não estava finalizado. Assim como o projeto anterior, foi-me pedido que editasse um pequeno vídeo com os highlights de uma conferência da PDM.

d) SANER - Sociedade Alimentar do Norte, S.A: 30º Aniversário – Vídeo institucional e promocional

O projeto da SANER foi o primeiro em que participei na equipa de filmagens. O trabalho consistia em captar imagens do dia-a-dia do principal armazém desta empresa - que se situa na cidade da Trofa – de modo a criar dois vídeos: um para promover a empresa e outro para celebrar os 30 anos de atividade. Foi também o primeiro projeto em que tive contacto direto com o cliente, pois fiquei encarregue de editar um dos dois vídeos solicitados. Este foi um trabalho com bastantes exigências por parte do cliente, pelo que se tornou bastante extenso. Na sua totalidade este projeto demorou cerca de um mês a ser fechado.

e) Throes + The Shine “Silver and Gold” – Videoclip

O videoclip para a banda Throes + The Shine foi um dos mais importantes projetos nos quais trabalhei. Não só porque é um tipo de trabalho, particularmente, mais focado naquela que é a minha principal área de interesse (produção audiovisual de cariz artístico), como no geral é um tipo trabalho que requer uma preparação técnica muito maior do que qualquer um dos anteriores. O facto de conhecer a banda foi também um fator que proporcionou uma motivação extra para a concretização do projeto.

O vídeo foi coreografado e conceptualizado pelo encenador Victor Hugo Pontes – um experiente artista que possui um vasto portefólio enquanto coreógrafo e encenador. A realização ficou ao encargo do Victor Santos. A minha tarefa, para além de assistente de imagem durante o período de filmagens, incidiu, maioritariamente, no trabalho de pós-produção – edição e color grading do produto final.

As intenções do cliente (neste caso a banda e o encenador) eram simular uma festa repleta de dançarinos que se encontram próximos de um estado de transe, com ligeiros apontamentos ao psicadelismo e à sensualidade.

Durante a rodagem, que decorreu durante um dia inteiro, tive a oportunidade de preparar um set de luzes com material de topo. Esta foi uma experiência bastante enriquecedora, pois foi o meu primeiro trabalho de campo numa produção audiovisual consideravelmente grande.

No que diz respeito ao processo de pós-produção, o realizador entregou-me, praticamente, total liberdade, desde que fosse ao encontro daquilo que o cliente pretendia. Considero este momento como aquele que permitiu mostrar realmente as minhas capacidades, assim como fortalecer a confiança para com os meus superiores.

O vídeo regista em 2021 mais de 8 mil visualizações no YouTube:

https://www.youtube.com/watch?v=lnbXmFBZ_PM&ab_channel=ThroesTheShine



Imagem 01 - Making of do videoclip "Silver & Gold" dos Throes + The Shine



Imagem 02 - Making of do videoclip "Silver & Gold" dos Throes + The Shine

f) “A Vida Fantástica de Sofia” – Longa-metragem

A Vida Fantástica de Sofia é um filme realizado por José Alberto Pinheiro (Mau Mau Maria, 2014), e a primeira longa-metragem produzida pela Filmesdamente. Apesar das rodagens só terem começado em janeiro (ou seja, fora do período do estágio), é importante ser aqui referida, pois toda a fase de pré-produção aconteceu nos meses anteriores e é o principal projeto de referência para o tema deste relatório.

O filme conta a história de dois mendigos, que, em vésperas da noite de Natal, invadem uma mansão na qual os donos não se encontram.

Ficha técnica:

Realização e Argumento – José Alberto Pinheiro

Elenco Principal – Catarina Lacerda e Pedro Frias

Assistente de Realização – Pedro M. Afonso

Produção – Patrícia Brásia e Roberto Santos

Produtor Executivo – Nuno Rocha, Roberto Santos e Victor Santos

Diretor de Fotografia – Pedro Negrão

Assistes de Imagem – Vasco Araújo, Gonçalo Bernardo e Catarina Dulce

Gaffer – Bernardo Coelho

Chefe Eletricista – João Pinheiro

Digital Imaging Technician – Miguel Nunes

Direção de Arte – Ana Maria Simões

Anotador – Sebastião Guimarães

Direção de Som – Sérgio Silva

Perchista – Artur Pires



Imagem 03 - José Alberto Pinheiro no set de filmagens do filme "A Vida Fantástica de Sofia"



Imagem 04 - Making of do filme "A Vida Fantástica de Sofia"

De destacar que esta é uma obra autofinanciada pela produtora (Filmesdamente) e pelo próprio realizador, ou seja, não existiu, até à data, nenhum tipo de apoios por parte da principal entidade financiadora de obras audiovisuais – o Instituto do Cinema e Audiovisual.

O processo filmico do filme foi DCP (Digital Cinema Package), o novo modo de arquivar um filme, e que veio substituir, em alguns casos, o tradicional filme de película. As câmaras utilizadas foram as BMCCP6K e a URSA Mini Pro 4.6K. Todo o material que foi utilizado é de topo e última geração, sendo o standard das produções audiovisuais em Portugal.

Devido à pandemia do Covid-19, a produção do filme foi suspensa em março de 2020, prevendo-se a retoma das rodagens apenas no segundo semestre de 2021.

O facto de não existirem apoios financeiros externos à produtora suscitou o interesse para a elaboração deste relatório – investigar e perceber o porquê dos projetos audiovisuais, realizadores, argumentistas e produtores que trabalham fora da área de Lisboa terem maior dificuldade em obter financiamentos por parte do ICA. Um facto que se verifica facilmente com uma passagem pelos documentos públicos do ICA onde constam as obras contempladas com apoio.

A principal conclusão retirada desta experiência é que um projeto desta dimensão, sem qualquer tipo de apoio financeiro, só é possível pela vontade própria de cada membro da equipa em querer fazer o filme acontecer. Todo o mês de janeiro envolveu uma carga horária diária média de 12 horas, apenas uma folga por semana, horas noturnas, largos períodos de trabalho sem pausas, entre muitos outros constrangimentos. Estas ocorrências costumam ser problemáticas em qualquer tipo de trabalho, principalmente se não forem financeiramente recompensadas.

A nível pessoal, poder-se-á dizer que foi, até a data, a mais enriquecedora e interessante experiência profissional que tive. Ficou à minha responsabilidade a criação de backups de toda a footage do filme. Ou seja, diariamente, à medida que os discos de armazenamento iam ficando cheios, era a minha responsabilidade fazer duas cópias de segurança para um disco próprio. Para além disso, devia ainda fazer uma pré-edição das cenas filmadas, de modo a que, no final do dia, o realizador e o diretor de fotografia pudessem verificar que tudo estava a ficar como pretendiam. Esta pré-edição é também bastante importante para a continuidade do filme, isto é, uma vez que as filmagens não são feitas por ordem cronológica, convém ter acesso rápido e fácil à footage já editada, de modo a assegurar igualdade nas características físicas dos atores, e todos os tipos de adereços e guarda-roupa que estão em cena. Um falhanço nesta atividade pode originar erros de raccord, sempre que não se verificar a correta ligação no tempo e no espaço entre dois planos consecutivos, e evitar que haja contradições entre uma sequência e outra.

2.2.3 Resumo das atividades desenvolvidas

Tabela 1 – Atividades desenvolvidas

Nome do projeto	Carácter	Função desempenhada
Showreel 2019 da Filmesdamente	Showreel	Editor
Aquaporto 2019	Vídeo Promocional	Editor
PDM – Plataforma Portuguesa para os Direitos da Mulheres	Vídeo Promocional	Editor
SANER - Sociedade Alimentar do Norte, S.A: 30º Aniversário	Vídeo Institucional	Operador de câmara
Throes + The Shine “Silver and Gold”	Videoclip	Editor e Colorista
“A Vida Fantástica de Sofia”	Longa-metragem de Ficção	DIT - Digital Imaging Technician

2.3 Reflexão Final

É importante relacionar a experiência de estágio com o propósito do presente estudo.

No geral, o estágio permitiu, para além da participação em projetos, desenvolver a independência, conhecer pelo trabalho colaborativo o valor da empatia e, também, adquirir formas para lidar com momentos de pressão e responsabilidade.

O estágio realizado centrou-se na produção, edição e pós-produção de vídeo. Tarefas que abarcam a maior percentagem de produções da empresa, mas também foi possível o envolvimento numa produção cinematográfica. Assim foi atingido o objetivo de estagiar na Filmesdamente – experienciar várias vertentes do ramo audiovisual. A oportunidade de trabalhar na produção de uma longa-metragem permitiu alargar ainda mais o gosto por esta área do audiovisual a nível profissional; foi, até a data, a mais enriquecedora e interessante experiência profissional concretizada.

Este primeiro trabalho de campo numa produção audiovisual consideravelmente grande permitiu mostrar as minhas capacidades, assim como fortalecer a confiança e perceber que o cinema é o meu centro de interesse.

Cada experiência vivida na Filmesdamente foi importante para a aprendizagem na área e para a maturidade profissional. Foram concretizadas variadas tarefas, desde as mais elementares até às de

maior complexidade e responsabilidade. O estágio foi também positivo por permitir conhecer diversos profissionais da área que auxiliaram no exercício e aprendizagem da atividade.

Todos aqueles que trabalharam comigo foram importantes no acompanhamento do trabalho prestado e este trabalho em equipa levou-me a compreender que a dinâmica do trabalho cooperativo é fundamental, se bem que nem sempre fácil. Foi nesta relação com os outros que foi possível entender a importância das relações de trabalho, da ética, e dos momentos de fracasso e de superação. As várias experiências do estágio possibilitaram a oportunidade de construir uma carreira mais flexibilizada, uma vez que foi adquirido conhecimento prático em setores e áreas diferentes.

3. ENQUADRAMENTO DO CINEMA PORTUGUÊS E ATUAL PANORAMA

No capítulo anterior foi relatada a experiência enquanto estagiário na Filmesdamente. No desenrolar dos vários trabalhos, propostos pela empresa, foi possível verificar as dificuldades com que se depara uma produtora neste ramo. As limitações financeiras e a distribuição pouco equitativa dos apoios financeiros externos são uma realidade que foi possível constatar. Surgiu assim a necessidade de perceber este fenómeno e de alargar o conhecimento histórico-cultural da produção cinematográfica em Portugal. Foi este estágio que desencadeou o rumo do estudo apresentado nos próximos capítulos, estudo este que complementa a parte prática do estágio.

Neste capítulo terceiro pretende-se abordar, numa primeira fase, a parte mais teórica deste trabalho, fazendo um enquadramento e contextualização da História do cinema português. Numa segunda fase, o objetivo passa por fazer uma análise ao comportamento do público, e de que forma este consome cinema em Portugal, assim como fazer uma análise à distribuição dos filmes de produção nacional. Por fim, pretende-se neste capítulo fazer uma reflexão sobre o atual panorama do cinema em Portugal.

O estudo em questão visa compreender a dificuldade das produtoras localizadas a Norte do país em conseguir financiamento por parte das principais entidades financiadoras nacionais. Esta reflexão fomentará a discussão em torno da descentralização do mercado cinematográfico, concentrado, na sua grande maioria, na área da Grande Lisboa. Mas, antes disso, é necessário fazer um enquadramento ao atual estado do cinema português numa perspetiva histórica necessariamente breve e numa análise aos números afetos à produção e consumo cinematográfico. Mas, para este exercício numérico, é importante ter em consideração os diversos fatores que estão em análise. Pretende-se fazer uma observação analítica, tendo por base unicamente valores estatísticos, como por exemplo números de bilheteira? Ou, pretende-se fazer uma análise considerando unicamente a qualidade dos filmes portugueses? Isto é, deve-se privilegiar a análise ao modelo de negócio ou à cinematografia? Centrar na objetividade dos dados ou na subjetividade da apreciação filmica?

No caso deste estudo, procurar-se-á fazer uma análise com base nos números, mas também com base no valor do “nosso” cinema enquanto obra autoral e artística, pois, naturalmente, o cinema é muito mais do que números de audiências, embora seja generalizada esta métrica como um indicador de “sucesso”.

A grande maioria das análises olham para os dados da bilheteira, orçamento, elenco, críticas, prémios e preferências de escolha do consumidor. Mas isto é apenas parte do fenómeno pois falta

compreender a razão das escolhas expressas pelos consumidores e também entender o grau de satisfação do consumidor e de toda a produção envolvida.

De referir também que, determinadas ideias que possam aqui ser exploradas poderão não ser puramente objetivas pois o cinema, enquanto forma de arte, não poderá nunca ser falado de tal forma. Os temas escolhidos, as personagens representadas, as decisões estéticas e as dinâmicas narrativas estão envolvidas num processo criativo, o que por si só torna o cinema uma forma de arte e como qualquer forma de arte a subjetividade está implícita. Logo as abordagens de quem analisa dificilmente são objetivas.

Importa indicar que o cinema português está em crescendo e que na sua generalidade tem vindo a registar melhorias (em todos os aspetos). Nos capítulos que se seguem neste relatório esses aspetos serão aprofundados. No entanto, poder-se-á desde já referir dois casos de sucesso que justificam a afirmação de que o cinema português apresenta uma melhoria significativa: são os casos dos filmes *Listen* (2020) de Ana Rocha de Sousa e *Vitalina Varela* (2019) de Pedro Costa, premiados nos festivais de Veneza e Locarno respetivamente. Ainda assim, o cinema português está ainda vários patamares abaixo do resto da Europa. Neste capítulo será feito um enquadramento ao cinema português e uma comparação com o resto da Europa e do mundo. Serão também abordados fatores que influenciam a forma como o cinema é produzido e consumido em Portugal (fatores políticos, económicos e culturais) e a sua projeção comercial a nível interno e externo. Considera-se fundamental sublinhar, entre outros aspetos, a importância da distribuição, exibição e receção dos filmes para compreender a evolução do sistema produtivo no cinema português assim como a transformação da ideia de cinema, crítica e cinefilia que tanto contribui para a renovação do cinema português.

A indústria do cinema português tem um histórico bastante irregular. Ora se registam períodos de produções quase inexistente, ora se registam outros em que parece que finalmente a produção cinematográfica nacional se encontra no caminho certo para a sua tão aguardada “explosão”. É importante começar-se pelo que foi feito no século XX pois, para realmente compreender e enquadrar o atual estado do cinema português, é necessário termos em consideração o seu contexto histórico.

Mais à frente será também analisada a forma como o público português consome conteúdos audiovisuais, e com que frequência. Para isso serão tidos em conta vários estudos e relatórios sobre esta matéria. Será também abordada a questão da distribuição do cinema nacional face ao cinema de Hollywood, concluindo-se este capítulo com uma reflexão sobre o atual panorama no cinema português.

3.1 O Cinema Português do século XX – Contextualização e Evolução

Face ao regime ditatorial e de censura que Portugal enfrentou desde o início do século XX até à década de 70, originaram-se condicionantes no que diz respeito à importação e exportação de cinema. Enquanto em Portugal não havia abertura para uma multiculturalidade cinematográfica, nos restantes países europeus, principalmente França ou Reino Unido, acontecia precisamente o contrário. Mesmo no que diz respeito à origem do cinema em Portugal, esta não está bem definida. Segundo Alves Costa considera-se que foi Aurélio da Paz dos Reis o pioneiro do cinema português, ainda assim, “pouco se sabe sobre o aparelho que Paz dos Reis utilizou para filmar e projetar as suas películas” (Costa, 1978, p. 6).

Contudo, outros autores defendem que “o primeiro filme português terá sido Os Crimes de Diogo Alves, de João Tavares, estreado em 1911 e produzido pela Portugália Filmes, de João Freire Correia, a qual surgiu em 1909 (Pina, 1978, p. 7 apud Avelar, 2013, p. 47). Já a primeira sessão de cinema registada em Portugal aconteceu no dia 18 de junho do ano de 1896 no Real Coliseu de Lisboa. Portanto, a primeira exibição cinematográfica em Portugal não foge muito à data da primeira exibição da história mundial do cinema – no ano de 1895, em Paris, os irmãos Lumière fizeram a primeira demonstração do Cinematógrafo. No entanto, parece que Portugal não foi capaz de acompanhar o resto da Europa e do mundo nesta nova aventura do mundo dos filmes, em termos de uma produção consistente e continuada no tempo.

Foi depois de 1914, com o despoletar da Primeira Guerra Mundial, que a censura chegou ao cinema em Portugal. Em 1917, o “Diário do Governo”, publicou o seguinte decreto (Costa, 1978, p. 17):

- 1.º — Nenhuma fita cinematográfica, de qualquer natureza ou procedência, que contenha assuntos militares direta ou indiretamente ou faça alusão aos exércitos beligerantes ou à Grande Guerra, poderá ser exibida nos territórios da República sem previamente ser sujeita à censura militar;
- 2.º — Os importadores ou proprietários das referidas fitas devem solicitar o seu exame prévio e o competente documento de livre exibição, no Ministério da Guerra, por intermédio da 4.ª Repartição da 1.ª Direcção-Geral da Secretaria da Guerra;
- 3.º — As fitas que forem encontradas em contravenção das disposições acima serão apreendidas e os seus proprietários ou empresários autuados por desobediência.

Assim se instituiu a censura ao cinema em Portugal. Até aos anos 30, todas as tentativas de fomentar uma indústria cinematográfica no país falharam, até que o Estado Novo acabou por transformar o Cinema num veículo de propaganda política e ideológica, no contexto de outros Estados totalitários na Europa, como sabido. Por exemplo, na Alemanha o cinema foi aprisionado pela produção ideológica e propagandística do regime nazi (Goebbels era o seu ministro), logo desde a década de 30, que impôs sérias limitações artísticas e à liberdade de expressão (Boland, 2010). O cinema tornou-se arma de persuasão das massas, da qual as obras de Riefenstahl eram o seu expoente máximo. Ainda assim, a indústria do cinema português estava muito aquém das produções de outros países, onde também estavam vigentes estas políticas antidemocráticas. Enquanto países como a Alemanha e a Itália incorporavam o cinema no sistema político, promulgando leis em que, os realizadores, artistas e profissionais relacionados com a sétima arte tinham emprego e financiamento para as produções - apesar de controlados pelos meios de repressão da ideologia estatal - em Portugal, o financiamento estatal das produções continuava a ser muito limitado (Anna Olchówka, 2016, p. 313)

Em 1927 foi fundada a Inspeção Geral dos Espetáculos que tinha como objetivo fiscalizar todos os recintos públicos onde se realizavam espetáculos públicos. Só podia ser realizada qualquer atividade de cariz cultural e de lazer após uma vistoria por parte da Inspeção dos Espetáculos (Ana Cabrera, 2008, p. 34).



Imagem 05 - Fotograma do filme "O Pai Tirano", de 1941.



Imagem 06 - Cartaz do filme "A Canção de Lisboa", litografia de Almada Negreiros, 1933 (Fonte: Cinemateca Portuguesa).

Os principais filmes portugueses deste período são A Canção de Lisboa (1933), de Cottinelli Telmo; O Pai Tirano (1941), de António Lopes Ribeiro; e ainda O Pátio das Cantigas (1942), realizado por Francisco Ribeiro. Ao analisar-se estes e outros filmes constata-se que o cinema português, neste período do Estado Novo, tem algumas ligações com a ideologia vigente e verifica-se que o cinema acompanha os ciclos evolutivos do regime.

Foi na década de 40 que o cinema português atingiu o seu auge da primeira metade do século, com a criação de "o primeiro sistema de apoio à produção cinematográfica (...) financiado através de uma taxa lançada sobre os lucros da exibição" (Baptista, 2009, p. 312 apud Avelar, 2013, p. 49). É em 1942 que Manoel de Oliveira, aquele que viria a ser o mais importante realizador da História do Cinema em Portugal, realiza o seu primeiro filme de ficção - Aniki-Bobó (1942). A frescura e o entusiasmo próprios de um Regime em ascensão refletiam-se também no cinema. No entanto, este período durou pouco tempo pois viria a cair a pique na década seguinte.

As alterações político-económicas nas décadas de 50 e 60 conduziram a uma mudança na forma de encarar o cinema em toda a Europa. Mas, em Portugal, a legislação do cinema era insuficiente quando comparada com os outros países. Denotava-se um controlo baseado na moral ainda maior que nos anos 30 (Anna Olchówka, 2016, p. 328). O ano de 1955 é conhecido pelo "ano zero" do cinema português. Isto porque, neste ano, não foi registado a produção de qualquer longa-metragem. No entanto, é um

pouco falacioso referir 1955 como o “ano zero” pois “para a generalidade dos autores, a produção cinematográfica parece limitar-se aos filmes de longa-metragem”, contudo foram produzidas em Portugal 99 filmes de duração inferior a 60 minutos neste ano (Cunha, 2016, p. 36). Apesar de tudo “1955 é sobretudo um ano de intensa atividade para o movimento cineclubista e para a crítica cinematográfica portuguesa, dois núcleos de pensamento e ação que se opunham ao modelo estatal de política cultural e que estariam na génese de uma mudança de paradigma que se materializaria no início dos anos 60” (Cunha, 2016, p. 36). Tal é um indicador de que o percurso seguinte apresenta grandes incertezas quanto aos trilhos a percorrer.

A década de 60 fica marcada pelo aparecimento do “Novo Cinema Português”. Esse movimento começou mais concretamente no ano de 1963 apresentando-se “com uma nova estética e com um discurso de ambiguidades, de insinuações e de silêncios” (Torgal, 2000, p. 34) – em que surge a realização do filme *Verdes Anos* (1963), de Paulo Rocha, filme este que viria a ser premiado no Festival de Locarno na Suíça. Segundo Tiago Baptista este movimento do “Novo Cinema Português” caracterizava-se pelo modo “como reforçava uma conceção artística do cinema (e não como indústria ou como espetáculo), dos realizadores como autores (e não como técnicos) e dos filmes como obras de cultura (e não como produtos de entretenimento)” (Baptista, 2009, p. 314). Tinha uma forte inspiração da *Nouvelle Vague*, um dos mais importantes movimentos da História da 7ª Arte que acontece em França e, em parte, no Neorrealismo Italiano.

Em 1969 foi criada a Cooperativa Centro Português de Cinema (CPC) que, com os apoios da Fundação Gulbenkian, permitiu a subsídio de vários filmes durante um período de 3 anos (Monteiro, 2000, p. 13). O cinema português começa neste período a ganhar maior visibilidade internamente face ao aparecimento dos cineclubes. No ano de 1974, o Estado Novo cai e conseqüentemente o Cinema também muda. Começam a surgir mais filmes de intervenção política e social. Se com o Novo Cinema o cinema português tinha começado a dar os seus primeiros passos no sentido de alcançar uma visibilidade internacional que até aí estava longe de justificar, os anos 80 foram o momento de viragem da sua repercussão externa. Na década de 80, a produção cinematográfica em Portugal viria a “explodir” tendo em conta aqueles que eram os padrões nacionais. A “descoberta” do cinema português pela crítica estrangeira e pelos programadores dos mais prestigiados festivais de cinema internacionais permitiram que se construísse fora do país uma imagem de Portugal e uma imagem do cinema português. Concretizam-se as primeiras retrospectivas de autor no estrangeiro.

No começo da década de 80, o realizador Manoel de Oliveira começa a realizar com uma frequência de quase um filme por ano. Também o produtor Paulo Branco produziu o seu primeiro filme.

Este foi uma das personalidades mais incontornáveis a irromper no cinema português nos anos 80 e cuja influência se mantém até à atualidade - este que é ainda hoje o maior produtor da História do Cinema em Portugal. Importa destacar que é em 1987 que Portugal ganha um primeiro grande prémio num Festival de Cinema estrangeiro. Foi José Álvaro Morais, como o seu filme *O Bobo* (1987), que arrecadou o Leopardo de Ouro no Festival de Locarno, na Suíça. Surgem também nesta década os filmes de João César Monteiro, também ele um dos mais importantes e icónicos realizadores de cinema em Portugal.

Com o aproximar do final do século surge uma nova vaga de jovens realizadores saídos da Escola Superior de Teatro e Cinema, com destaque para nomes como Joaquim Sapinho, João Canijo, Manuel Mozos e ainda Pedro Costa. Este último poder-se-á considerar ser atualmente o mais prestigiado realizador português.

A primeira década do século XXI fica marcada por alguns filmes importantes de cariz mais autoral, tais como *Branca de Neve* (2000) e *O Fantasma* (2000). *O Branca de Neve*, de João Cesar Monteiro, foi um filme que chocou a audiência e os críticos por não ter imagem em movimento. Nesse mesmo ano estreou também *O Fantasma*, de João Pedro Rodrigues, um filme polémico para altura (e ainda hoje o seria) tendo em conta o tipo de conteúdo sexual e violento. Mas também ficou marcada a década pelo aparecimento dos primeiros blockbusters do cinema português, um cinema de cariz comercial com filmes como *Call Girl* (2007) ou ainda *A Bela e o Paparazzo* (2010), ambos de António Pedro Vasconcelos.

Atualmente, o cinema nacional atravessa, muito provavelmente, a sua melhor fase. Não só começam a surgir cada vez mais filmes nos grandes festivais internacionais de cinema, como também há cada vez mais pessoas interessadas e a fazer cinema em Portugal. O número de pequenos festivais nacionais, e até locais, de curtas-metragens tem vindo a crescer, assim como o número de cursos relacionados com o audiovisual e cinema (tanto no ensino privado como público).

Ainda assim, apesar da evolução, esta é muito ténue se se quiser equiparar Portugal com os restantes países da Europa, e até do mundo. Um fator que se deve ter em consideração é o do “Cinema vs. Televisão” e o próprio hábito de ir à sala de cinema. Segundo Manuel José Damásio existem dois fatores que justificam a rejeição dos portugueses em ir à sala de cinema assistir a produções nacionais. Infelizmente, parece ainda existir um tabu entre o público português e o cinema made in Portugal. O primeiro fator que Damásio apresenta é que existe “uma falta de confiança generalizada em relação ao objeto cultural. Os filmes portugueses são encarados como não tendo grande qualidade, representando por isso um grande risco em termos de tempo e dinheiro gastos. Uma vez que as motivações e as

expectativas que orientam as audiências cinematográficas não são, do ponto de vista destas, satisfeitas pela produção local, as pessoas decidem consumir conteúdos estrangeiros que têm uma maior possibilidade de satisfazer os seus desejos” (Damásio, 2007, p. 194). Falamos neste caso no desejo do entretenimento que a generalidade do público procura obter. O segundo fator deve-se, segundo o mesmo, ao “baixo nível de identificação que as audiências têm com o artefacto cultural em geral. Os artefactos culturais portugueses são encarados como sendo dirigidos a uma elite, não sendo produzidos de acordo com os desejos e expectativas da grande maioria das pessoas” (Damásio, 2007, p. 195).

Nos capítulos que se seguem será analisada mais detalhadamente da relação que existe entre o público português e o cinema nacional. Será também feita uma comparação do cinema que se tem vindo a produzir em Portugal em relação com o que se tem feito no estrangeiro.

3.2 A popularidade e a presença do cinema nacional na Europa e no Mundo

Como referido anteriormente, comparativamente ao resto da Europa, Portugal situa-se vários patamares abaixo no que diz respeito à quantidade, à qualidade, e à capacidade de produzir cinema. Existem vários fatores, já anteriormente aflorados, que justificam o facto de Portugal ser um dos poucos países europeus que, apesar de todos os anos enviar um candidato, nunca conseguiu uma nomeação para o Óscar de “Melhor Filme Internacional”; nunca teve um filme vencedor do “Leão de Ouro” - prémio máximo do Festival de Veneza, da Palme d’Or - prémio máximo do Festival de Cannes, ou ainda do “Urso de Ouro” - prémio máximo do festival de Berlim (neste festival Portugal já foi premiado na categoria de curtas metragens). A única exceção dentro destes, que são os mais reconhecidos festivais de cinema da Europa, é o Festival de Internacional de Cinema de Locarno, onde Portugal já foi premiado com o “Leopardo de Ouro” por duas vezes – e aqui entra a tal melhoria que se tem vindo a registar na qualidade artística das produções portuguesas nos últimos anos. Em 1987 com o filme *O Bobo* (1987), de José Álvaro Morais, e em 2019 com o filme *Vitalina Varela* (2019), de Pedro Costa.

No que diz respeito à popularidade do cinema português, este regista também números bastante insignificantes. Se consultarmos o IMDb (Internet Movie Database) - aquela que é provavelmente a mais famosa e completa base de dados de filmes presente na internet – notamos que o número de votantes em filmes portugueses raramente ultrapassa os milhares. Atenção que, apesar de ser uma base de dados extremamente popular, esta não se apresenta como um critério objetivo, pois tem apenas em consideração a opinião e os números de quem se dá ao trabalho de a utilizar, e pode por isso ser utilizado

como um indicador de popularidade dos filmes. Por exemplo, o filme submetido por Portugal para a candidatura aos nomeados do Óscar de “Melhor Filme Internacional”, *A Herdade* (2019), de Tiago Guedes, contabiliza pouco mais de 500 votantes no IMDb. Comparando estes números com os de outros filmes que também acabaram por não fazer parte do lote de nomeados: *La Gomera* (2019), de Corneliu Porumboiu – filme submetido pela Roménia, regista mais de 1600 votantes no IMDb, *Tõde ja õigus* (2019), de Tanel Toom – filme submetido pela Estónia, regista mais de 2000 votantes no IMDb. Se analisarmos as bases de dados de outros sites, como o Letterboxd ou o Rotten Tomatoes os números são muito idênticos. Mesmo os filmes dos mais conceituados autores portugueses, como Manoel de Oliveira ou João César Monteiro registam, quase todos, números inferiores a mil nesta base de dados. Ou seja, o cinema português, no geral, tem pouca presença nos mais prestigiados festivais do mundo e pouca popularidade nos sites e base de dados mais populares da internet.

3.3 Públicos e Cinema: O consumo audiovisual em Portugal

O comportamento dos públicos e na forma como se consome conteúdo audiovisual é constantemente influenciada pela evolução tecnológica. Tanto a televisão, como mais recentemente a Web e as Plataformas de Video on Demand (VoD)², vieram a mudar o rumo da história e a forma como o cinema é hoje distribuído pelo mundo. Neste capítulo será analisada a forma e o tipo de conteúdo que o público português consome e de que modo isso influencia a adesão às salas de cinema e o consumo de obras cinematográficas de produção nacional. Face ao deficitário ano que 2020 foi, devido a pandemia do Covid-19, serão preferencialmente tidos em conta os dados estatísticos referentes ao ano de 2019 e anteriores. Para esta análise serão analisados dados estatísticos divulgados por várias organizações como o ICA e a PORDATA.

Segundo um estudo da Entidade Reguladora da Comunicação Social (ERC), os tipos de conteúdos televisivos preferidos dos portugueses são “informação”, “telenovelas”, “filmes” e “séries”.³

Ou seja, existe uma preferência por parte do público em consumir filmes através da televisão. Entre a faixa etária dos 25 e 54 anos, cerca de 70% dos inquiridos neste estudo escolheram “filmes”

² Conteúdo visual disponível por meio de uma página web ou da televisão, onde o assinante do serviço pode escolher diferentes tipos de filmes e/ou outros programas de televisão que estejam disponíveis.

³<https://www.erc.pt/pt/fs/erc-apresenta-estudo-as-novas-dinamicas-do-consumo-audiovisual-em-portugal>

Tabela 2 – Onde há mais e menos pessoas a ver filmes nas salas de cinema?

Anos	2014	2015	2016	2017	2018	2019
Portugal	12.090.667	14.556.066	14.924.266	15.609.634	14.776.626	15.540.742

Fonte: PORDATA - Cinema: espetadores.

Como é possível constatar, segundo os dados da PORDATA, o número de espetadores em sala tem vindo a crescer desde 2014, verificando-se um aumento superior a 3 milhões de pessoas entre 2014 e 2019. Ainda assim, os valores registados nesta década são muito inferiores a números anteriormente registados. Por exemplo, no ano de 2004 foram registados 17.127.813 espetadores, enquanto em 2001 contabilizaram-se 19.470.793 pessoas em sala. Estes números podem ser justificados pelo crescimento exponencial da internet e da paralela evolução tecnológica. Nos últimos 20 anos as pessoas começaram a ter cada vez mais dispositivos eletrónicos como as SmartTV, tablets e smartphones e o acesso à internet tornou-se acessível a praticamente todo o território nacional.

Consumo de cinema via streaming e Video on Demand

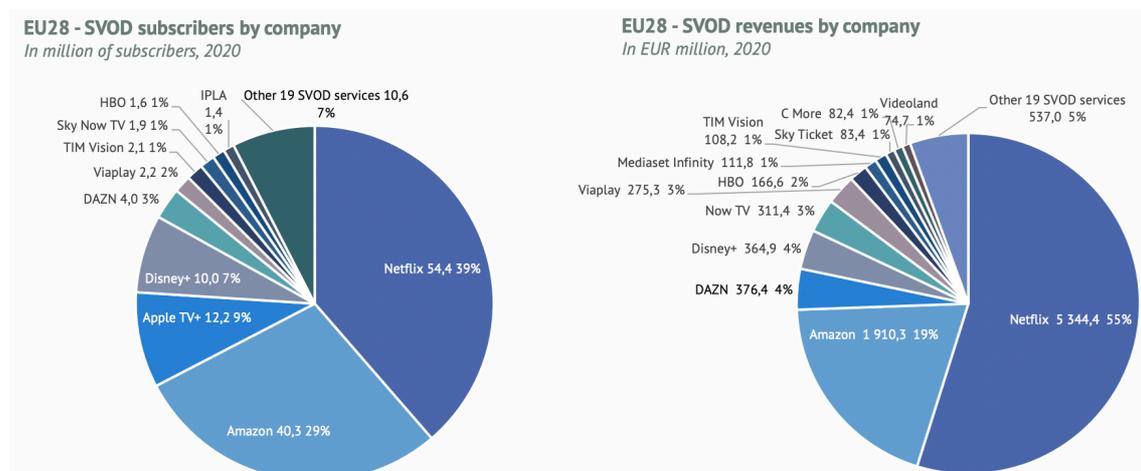
Hoje, já é possível assistir a um filme à distância de um clique. Quer seja em casa na nossa televisão, ou no autocarro através de smartphone, é possível satisfazer essa vontade facilmente. Esta prática, fortemente impulsionado por plataformas VoD e de streaming como a Netflix ou a HBO, é cada vez mais caracterizada como uma nova forma de ver cinema face ao crescimento que tem vindo a apresentar. Para além disso, estas soluções são mais acessíveis, mais rápidas e mais práticas, não obrigando o espetador a ter de se deslocar e oferecendo um conjunto de conteúdos bastante superior ao número de filmes em exibição de qualquer cinema. Esta é uma opção cada vez mais uma opção para o público, principalmente nos Estados Unidos. Apesar disso, em Portugal, de acordo com o Relatório da Obercom - Investigação e Saber em Comunicação - “Ver Cinema em Portugal - Uma análise sobre os novos e os tradicionais consumos”, este aparenta ser um segmento de mercado ainda em fase de afirmação.⁷ De acordo com a Obercom isto pode ser explicado face aos preços impostos pelas operadoras e fornecedores, afirmando que “o extra do acesso a novos filmes mediante pagamento poderá desmobilizar uma parte importante da população, que, mesmo dotada das literacias próprias para acesso e utilização do on-demand, poderá ver-se impedida de satisfazer mais este gasto mensal”. (Obercom,

⁷ https://obercom.pt/wp-content/uploads/2017/06/OBERCOM_2017_Ver_Cinema_PT.pdf

2017). Para além disto existe ainda a questão das plataformas piratas gratuitas, que apresentam uma variedade de filmes e séries online - com mais opções que plataformas como a Netflix - como por exemplo o Popcorn Time ou o Mr. Piracy. No primeiro trimestre de 2021 o custo do serviço da Netflix regista um valor que pode variar, mediante o plano seleccionado, entre os 7,99€ e os 13,99€. Estão disponíveis três planos diferentes cujo a única variável é o número de ecrãs em simultâneo que podem utilizar a mesma conta e a qualidade de imagem do streaming. O tipo de conteúdo disponível é mesmo para todos os planos disponíveis, assim, qualquer pessoa que subscreva a este serviço poderá visualizar inúmeros filmes e séries televisivas, tanto nas suas televisões como nos seus computadores, tablets ou smartphones. Segundo uma notícia do Jornal Económico⁸ a Netflix registou um aumento do número de subscritores que ronda os 8,76 milhões no último trimestre de 2019, contabilizando dessa forma um total de 167 milhões de clientes em todo o mundo.

Segundo o relatório do Observatório Europeu do Audiovisual (OEA)⁹, publicada em janeiro de 2021, o serviço da Netflix é a plataforma de VoD mais utilizado pelos 28 países da União Europeia.

Gráfico 1 – Subscritores de serviços SVoD por plataforma



Fonte: OEA - Subscritores de serviços SVoD por plataforma

Com base no gráfico, podemos constatar que 39% dos subscritores de plataformas VoD são assinantes do serviço da Netflix. É apenas na Áustria e na Alemanha que a Netflix não é a plataforma mais utilizada pela população. Em Portugal, face à dificuldade económica da população, uma prática que tem vindo a crescer é da partilha de contas. O facto de tanto a Netflix como a HBO ou até a Amazon Prime permitirem a criação de perfis dentro de uma só conta permite que, por exemplo, 4 amigos

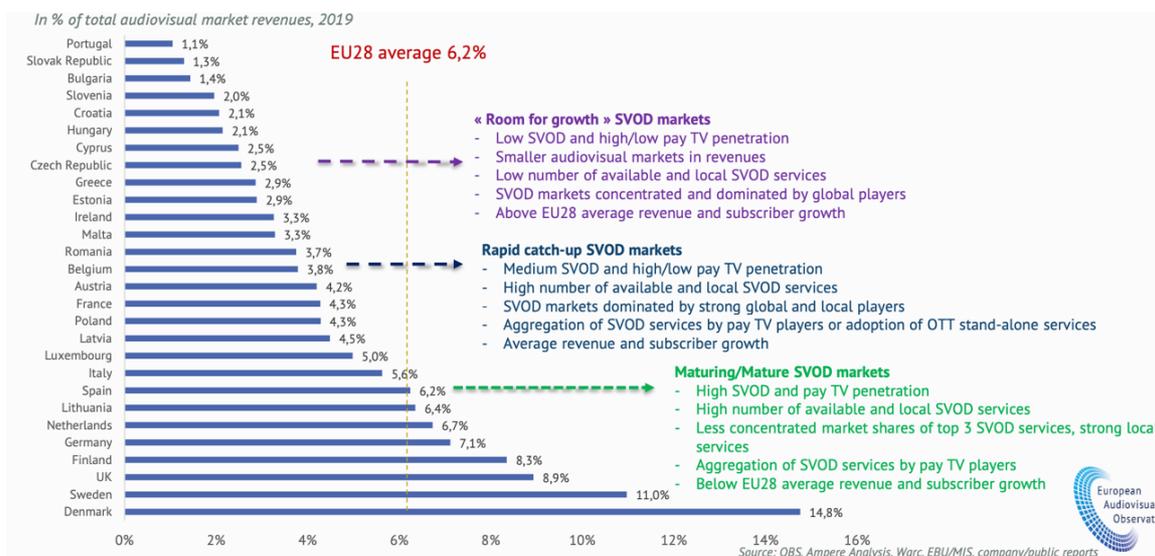
⁸<https://jornaleconomico.sapo.pt/noticias/netflix-ganhou-mais-88-milhoes-de-subscritores-para-um-total-de-167-milhoes-538435>

⁹ https://search.coe.int/observatory/Pages/result_details.aspx?ObjectId=0900001680a1511a

consigam pagar apenas 3,50€ por mês invés dos 13,99€ (valor do plano premium da Netflix que permite o streaming até 4 ecrãs em simultâneo).

Um dado que acaba por não se revelar curioso, e que é bastante desapontante, é que segundo o relatório do OEA as receitas dos serviços de VoD em Portugal representaram em 2019 apenas 1,1% do total das receitas para o mercado audiovisual nacional, situando-o em último lugar no ranking dos 28 países.

Gráfico 2 – Participação das receitas de SVoD nas receitas totais do mercado audiovisual por país



Fonte: OEA - Participação das receitas de SVOD nas receitas totais do mercado audiovisual por país

Para além destas plataformas que, dado os números registados conclui-se visarem o público geral, é importante referir que existem em Portugal outros serviços de streaming que têm como público alvo cinéfilos e amantes da 7ª arte. Uma delas é a Filmin, um serviço VoD português dedicada ao cinema independente e de auteur¹⁰, que atua tanto em Portugal como em Espanha. A subscrição mensal tem um custo de 6,95€ por mês ou poderá ser paga anualmente por um montante único de 55€. Valores bastante inferiores aos das gigantes plataformas de streaming, o que se compreende face ao número muito mais reduzido da procura pelo tipo de conteúdo que esta plataforma oferece. Semelhante à Filmin temos também a MUBI, que para além de servir como plataforma VoD serve ainda como uma base de dados sobre filmes. O serviço também se especializa em cinema de cariz autoral e é descrito como sendo uma cinemateca digital. A mensalidade desta plataforma tem um custo mensal de 9,99€. Tanto a Filmin

¹⁰ Artista que controla todos os aspetos de um trabalho criativo e colaborativo. Utilizado frequentemente no cinema de forma a fazer referência a realizadores que de forma geral apresentam um estilo muito próprio e característico.

como a MUBI podem servir como alternativas mais baratas à Netflix e oferecem um tipo de cinema mais apelativo aos amantes desta arte.

Importa também analisar o comportamento e o impacto das operadoras televisivas que atuam em Portugal. Se antigamente a inclusão de um período gratuito dos canais TVCine era uma questão que podia tirar as dúvidas por qual operadora optar, hoje se calhar o público terá mais interesse em saber qual das operadoras oferece mais tempo de subscrição gratuita das plataformas VoD.

Consumo de cinema via canais televisivos disponibilizados pelas principais operadoras a atuar em Portugal

Para além das plataformas de streaming ainda existem muitas alternativas para ver filmes. Estas opções surgem através de ofertas das operadoras e distribuidoras de canais televisivos em Portugal, como por exemplo os canais dedicados a transmissão de filmes e séries, ou os videoclubes digitais.

Tanto a MEO, como a NOS, a Vodafone ou até a mais recente Nowo têm um videoclube ao qual os seus assinantes podem aceder através da box. Nestes videoclubes os filmes são alugados à unidade e podem ser vistos durante um determinado período de tempo. Esta pode ser uma opção viável para quem não consome filmes com muita frequência, pois o aluguer de três ou quatro filmes irá superar o custo da mensalidade da Netflix. A MEO, por exemplo, tem uma promoção de 2 filmes por €5, algo que poderá ser vantajoso para quem consuma em média apenas 4 filmes por mês, por exemplo.

Para além do serviço de videoclube das operadoras existem ainda outras alternativas. A NOS tem uma nova plataforma chamada TVCine+. Trata-se de serviço VoD dos canais TVCine, que permite aceder de forma simplificada a centenas de filmes e séries exibidos nos 4 Canais TVCine. Podem fazê-lo através da box ou da aplicação da NOS TV. O custo deste serviço é de 10€ por mês, sendo por isso uma alternativa mais económica face à Netflix. Estes quatro canais TVCine abrangem também um vasto público alvo, pois têm o TVCine TOP – dedicado a filmes com estreia recente; o TVCine EDITION – dedicado a clássicos e filmes de culto; o TVCine EMOTION – dedicado a filmes de cariz mais familiar como comédias românticas, dramas e cinema de animação; e por fim o TVCine Action, dedicado ao cinema de ação ficção científica e terror. Portanto, um vasto leque que vai desde o cinema de auteur João César Monteiro até ao mais excêntrico e hollywoodesco Michael Bay.

Para aqueles que de todo não pretendem ter mais um gasto mensal existem sempre os canais incluídos nos pacotes básicos de televisão e internet das operadoras. Canais como o Hollywood, Fox

Movies, Cinemundo ou o AXN estão integrados em qualquer um dos pacotes básicos da MEO, NOS e Vodafone. Todos estes canais já têm opção HD, é possível ver os filmes que foram transmitidos nos últimos 7 dias através das gravações automáticas e também já é possível assistir aos mesmos no computador ou tablet através das aplicações televisivas destas operadoras.

Segundo a OBERCOM a Vodafone é a operadora com menor representação no panorama nacional o que evidencia “o aspeto minoritário que o segmento VOD/subscrições acaba por ter nas formas gerais de consumo de cinema e na escolha final do operador/fornecedor propriamente dito. A título de exemplo, todos os canais TV CINE juntos perfazem um total de 0,4% de audiência global em 2016 (dados do Anuário Media e Publicidade da Marktest)”. (OBERCOM, 2017)

Reflexão final

Após a análise feita anteriormente, é possível constatar que o que não faltam são opções e alternativas mais económicas a um bilhete de cinema. Para aqueles que procuram ver cinema sem sair do conforto das suas casas as plataformas VoD têm vindo a afirmar-se como cada vez mais úteis e importantes no panorama. Não deixa de ser um ponto bastante positivo que, apesar do aumento da oferta de soluções VoD o ano de 2019 registou 15.540.742 espetadores em sala, um aumento de quase 1 milhão de espetadores face a anos anteriores (14.776.626 espetadores em sala no ano de 2018 e 14.566.066 espetadores no ano de 2015). Isto vem a concluir que apesar de existirem cada vez mais formas de ver cinema em casa, o público continua a apreciar uma ida à sala de cinema. Ainda assim, apesar de este ténue aumento de público nas salas, os valores continuam muito abaixo em relação ao que se registou em décadas anteriores. Por exemplo, no virar do século, em 2001, contabilizaram-se 19.470.793 espetadores em sala, o que poderá também ser explicado face ao crescimento exponencial da internet nos últimos 20 anos e a paralela evolução tecnológica.

No ponto que se segue continuará a ser explorado o comportamento do público português, mas especificamente em sala de cinema. Que tipo de cinema gostam os portugueses de ver, se um cinema mais autoral ou se procuram apenas um momento de entretenimento e de escape à rotina do dia-a-dia.

3.4 A distribuição do Cinema Português face ao Americano

Importa termos em consideração que a forma como o cinema português, e até mesmo, de forma geral, o europeu, é distribuído, é muito diferente da forma como o Cinema de massas americano chega até à Europa. Verificou-se anteriormente que os portugueses continuam a aderir às salas de cinema, contudo, importa para este estudo analisar de que forma isso contribui para a indústria do cinema português. Principalmente através dos dados facultados pelo ICA, é possível analisar as disparidades na distribuição e consumo entre o cinema português e o restante. Será que os portugueses gostam de ir ao cinema para ver produções nacionais, e dessa forma apoiar a cultura? Ou prevalecerá o consumo de cinema de Hollywood? Desde já referir que nos Estados Unidos o cinema desenvolveu aspetos diversos derivados de uma cultura popular que, em algumas décadas, consagrariam o cinema como a mais poderosa arma da indústria do entretenimento.

O número de filmes americanos que estreiam nas salas nacionais, e mesmo no resto da Europa, prevalece sobre qualquer outro país. Se analisarmos a seguinte tabela, podemos verificar que, entre 2014 e 2018, a participação do mercado do cinema dos EUA variou entre os 63,1%, e os 67,3%, quase três vezes superior à cota do mercado europeu.

Tabela 3 – Percentagem dos filmes que estreiam em salas nacionais por região

Região de origem	2014	2015	2016	2017	2018
EUA	63,2%	63,1%	67,3%	66,2%	63,2%
EUR inc / EUA	0,4%	7,1%	3,5%	4,2%	5,4%
Europa	33,2%	27,0%	27,1%	27,9%	29,4%
Outros	3,2%	2,8%	2,1%	1,7%	2,1%

Fonte: European Audiovisual Observatory

Estes números não surpreendem. É preciso termos em consideração que os Estados Unidos são uma fábrica de produzir cinema. Não só têm mais poder económico como também encaram o cinema, generalizando, como uma indústria lucrativa, ao contrário do cinema europeu que tem um cariz muito mais autoral. João Mário Grilo defende que a indústria do cinema, para os americanos, “não tem a ver com o modo de produzir, mas com o facto de acharem que os filmes devem parecer-se uns com os outros.” (Grilo, 2006, p. 159). Por outras palavras, que o cinema deve ser massificado e repetitivo sempre que é “encontrada” uma nova fórmula de entretenimento que agrada ao público geral.

Olhando agora para os números dos filmes mais vistos em Portugal entre 2004 e 2020 é possível percebermos o quão avassaladora é a preponderância do cinema americano na distribuição filmica. Os dez filmes mais vistos durante este período são todos produções norte-americanas, e metade corresponde a longas-metragens de animação.

Tabela 4 – Ranking dos filmes mais vistos em salas nacionais

Nº	Título	Realizador	Estreia	Receita Bruta	Espetadores
1	O Rei Leão	Jon Favreau	18/07/19	€6 983 391,62	1 280 860
2	Avatar	James Cameron	17/12/09	€6 928 284,20	1 207 749
3	Mínimos	Pierre Coffin, Kyle Balda	23/07/15	€4 732 266,33	939 693
4	Joker	Todd Phillips	03/10/19	€5 067 595,46	915 593
5	Mamma Mia!	Phyllida Lloyd	04/09/08	€3 764 144,13	851 681
6	Velocidade Furiosa 7	James Wan	02/04/15	€4 424 287,44	832936
7	Shrek O Terceiro	Chris Miller, Raman Hui	21/06/07	€3 473 241,97	824 646
8	Madagáscar 2	Eric Darnell, Tom Mcgrth	27/11/08	€3 528 119,00	813 802
9	Velocidade Furiosa 8	F. Gray Gray	13/04/17	€4 306 442,70	788 426
10	Shrek 2	Andrew Adamson, Kelly Asbury, Conard Vernon	01/07/04	€3 157 434,68	771 963

Fonte: ICA – Rankings 2004/2020

Com base na tabela anterior, é possível apontar desde já duas características preferenciais do público português: grandes produções de Hollywood, como são o caso dos filmes Avatar (2009) de James Cameron e o Mamma Mia! (2008) de Phyllida Lloyd, e filme de animação de estúdios americanos, como a Walt Disney Pictures no caso do The Lion King (2019) e a Illumination Entertainment no caso dos Minions (2015).¹¹

Na 11ª posição da tabela encontra-se finalmente o primeiro filme de produção não americana. Trata-se do filme A Gaiola Dourada (2013), uma coprodução entre França e Portugal, realizado pelo luso-francês Ruben Alves. Apesar de não ser um filme exclusivamente português é em grande parte falado nessa língua, e conta com um casting composto por atores vários atores de renome portugueses, como Rita Blanco e Joaquim de Almeida.

¹¹https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/ranking_dos_filmes_nacionais_mais_vistos_2004_2021_172286000288301088.pdf

Tabela 5 - Ranking dos filmes nacionais mais vistos em salas nacionais

Filmes Nacionais mais vistos – 2004/2020					
Nº	Título	Realizador	Estreia	Receita Bruta	Espetadores
1	O Pátio das Cantigas	Leonel Vieira	2015	€3 100 084,97	608 322
2	O Crime do Padre Amaro	Carlos Coelho da Silva	2005	€1 643 842,88	308 671
3	7 Pecados Rurais	Nicolau Breyer	2013	€1 676 941,20	324 174
4	Variações	João Maia	2019	€1 491 251,04	279 297
5	Filme da Treta	José Sacramento	2006	€1 092 404,73	278 956
6	Balas & Bolinhos – O Último Capítulo	Luís Ismael	2012	€1 298 127,98	256 179
7	Morangos Com Açúcar – O Filme	Hugo de Sousa	2012	€1 233 020,05	238 323
8	Call Girl	António-Pedro Vasconcelos	2007	€1 034 687,00	232 581
9	Corrupção	N/D	2007	€1 010 974,84	230 741
10	Amália – O Filme	Carlos Coelho da Silva	2008	€029 680,74	214 614

Fonte: ICA – Ranking Filmes Nacionais mais vistos 2004/2020

Olhando para a lista das obras nacionais, notamos desde logo que, para além do número de espetadores ser bastante reduzido (com exceção de O Pátio das Cantigas (2015) tendo em conta a média), todos os filmes são de cariz altamente comercial. Vários filmes que foram reconhecidos no estrangeiro, como Vitalina Varela (2019) de Pedro Costa – vencedor do Leopardo de Ouro em Locarno; A Herdade (2019) de Tiago Guedes – presente no Festival de Veneza; ou ainda Mistérios de Lisboa (2010) de Raúl Ruiz – vencedor do Prémio de Melhor Realizador no Festival de San Sebastián não constam sequer no Top 20 da lista. Este dado só reforça a influência da estratégia do sistema americano, que visa um cinema muito mais comercial que possa agradar às massas. Desta forma, a trajetória construída pelo cinema norte-americano acaba também por influenciar o tipo de cinema dos restantes países. Este mercado influencia também a formação do espetador de cinema, quer seja em aspetos psicológicos e subconscientes, quer seja por aspetos culturais. Apesar de o cinema português apresentar números fracos de bilheteira o mesmo não significa que o cinema feito em Portugal não tenha qualidade e que seja de todo um fracasso.

3.5 O estado de situação do cinema em Portugal

Como foi possível verificar anteriormente, com base nos dados do ICA, o cinema português é bastante carenciado a nível de projeção comercial. Segundo Luís Nogueira, esta questão de irrelevância do cinema português “passa talvez pela inexistência ou ineficácia de estratégias, programas e decisões de fundo que o protejam, o fomentem ou o reformulem” (Nogueira, 2009, p. 1).

Afirmar que o cinema português é um fundo de prejuízo, do qual não se conseguem retirar lucros monetários, é quase tão óbvio como afirmar que existe dia e noite. As razões não são muito complexas nem difíceis de perceber: Portugal não tem grande dimensão nesta área porque nunca teve; o financiamento cultural por parte do sistema governal é escasso; quando existem cortes financeiros, o setor da cultura é sempre dos primeiros a sofrer. Para além disto, o cinema português também sofre pela sua própria forma de ser. De forma a aprofundar esta temática foram realizadas algumas entrevistas conduzidas a personalidades relacionadas com produção audiovisual nacional. Assim, e como defende o produtor e realizador Rodrigo Areias, o cinema nacional apresenta uma “linha autoral e de liberdade artística altamente apreciada nos meios cinéfilos”, o que, no entanto, não vai ao encontro do público “que estará mais formatado para os modelos cinematográficos anglo-saxónicos”, tal como foi possível confirmar no capítulo anterior. Do ponto de vista do professor e realizador leiriense Bruno Carnide, responsável pela organização do LeiriaFilmFest, o insucesso comercial do cinema português é o reflexo da dimensão do país. Segundo este, não existem distribuidoras internacionais interessadas em levar os filmes portugueses para o estrangeiro, como por vezes acontece com filmes espanhóis ou franceses, que devido ao seu grande sucesso a nível interno faz com que o filme acabe por alcançar as salas de outros países. No fundo, é tudo uma questão de dinheiro, e se um filme não está a gerar dinheiro no seu próprio país não existe qualquer motivação para o distribuir no estrangeiro. O também professor e realizador José Alberto Pinheiro, natural do Porto e realizador do filme *Mau Mau Maria* (2014) é da opinião que o cinema português enfrenta dificuldades relacionadas com a sua projeção comercial, “que decorrem diretamente da proporção diminuta do nosso mercado interno e da incapacidade que até hoje tivemos de conseguir exportar o nosso cinema – exportar para lá de festivais e pequenos circuitos especializados”.

Importa então fazer aqui uma divisão da forma como se olha para a visibilidade de cinema português no estrangeiro: do ponto de vista comercial e do ponto de vista artístico. Isto é, se comercialmente o cinema português é um fracasso, como no geral todo o cinema não norte-americano é (salvo algumas exceções agora mais comuns face ao impacto das plataformas VoD), o mesmo não se pode dizer do cinema de auteur nacional. Portugal é mesmo um país bastante premiado em muitos

festivais de prestígio, nomeadamente nas categorias de curtas-metragens, do cinema documental e das curtas de animação. Quem o defende é a professora e socióloga Helena Santos, jurada do ICA desde 2009. Servem de exemplos os três prémios na categoria de melhor curta-metragem no Berlinale - Festival Internacional de Cinema de Berlim – onde Portugal já arrecadou o Urso de Ouro por três vezes com Rafa (2012) de João Salaviza, Balada de um Batráquio (2016) de Leonor Teles e Cidade Pequena (2017) de Diogo Costa Amarante. Todos estes realizadores já foram novamente nomeados para outros festivais como o Festival de Veneza e o Festival de Cannes. Inclusive, João Salaviza, venceu em 2009 a Palma de Ouro na categoria de curtas-metragens com Arena (2009). Na vertente das longas-metragens, falando de realizadores que estão atualmente em atividade, Pedro Costa e João Pedro Rodrigues são autores altamente apreciados no circuito de festivais estrangeiros. Ambos já foram premiados e indicados para festivais como o Festival de Locarno ou o Festival de Veneza.

Portanto, se for feita uma separação entre sucesso comercial e sucesso em circuitos de festivais, existem duas respostas possíveis ao atual estado no cinema português: do ponto de vista comercial sim, é um fracasso, mas do ponto de vista artístico não, o cinema português não está em crise. Podiam existir mais recursos financeiros que o exponenciassem, mas ainda assim é um cinema autoral que tem estado bem e que se recomenda, ainda que não a toda a gente.

No capítulo seguinte, que será o último deste trabalho, serão aprofundados o panorama do cinema nacional a nível interno e as assimetrias regionais que se verificam na produção de cinema. Serão abordados os tipos de recursos e apoios que existem para a prática de cinema em Portugal, bem como as alternativas que possam existir. O capítulo terá início com uma breve metodologia de estudo onde serão apresentados os entrevistados (alguns deles já referidos anteriormente), seguindo-se depois uma análise que visa compreender de que forma a principal entidade financiadora da produção cinematográfica, o ICA, é preponderante para o funcionamento deste ramo, seguindo-se uma compreensão de que forma é feita a distribuição dos apoios a nível geográfico.

4. O APOIO PARA O CINEMA EM PORTUGAL: AS ASSIMETRIAS REGIONAIS NA ÁREA DA PRODUÇÃO DE CINEMA

4.1 Metodologias de trabalho - Entrevistas

Não existe nada melhor do que falar com pessoas que trabalham em Cinema para aprofundar os conhecimentos, obtendo assim uma opinião avalizada de intervenientes nesta área. Metodologicamente, decidiu-se entrevistar algumas pessoas com intervenção nesta área tanto do ponto de vista profissional como educativo. Face ao infeliz acontecimento que afetou a população global durante os anos de 2020 e 2021 (o vírus do SARS-CoV-2), que conseqüentemente provocou vários atrasos na concretização deste projeto de trabalho, as entrevistas não foram todas concretizadas no mesmo momento e algumas das questões variaram de entrevistado para entrevistado.

Aquele que considero o entrevistado mais diretamente relacionado com o propósito deste relatório é o professor e realizador José Alberto Pinheiro. Existem dois principais fatores para considerar este realizador um excelente acréscimo ao estudo deste trabalho: em primeiro realizou em 2014 o filme *Mau Mau Maria*, que, segundo o relatório das produções nacionais mais vistas entre os anos 2004 e 2021 do ICA, é o 29º com maior audiência (51 mil e 865 espetadores); e em segundo a minha participação na primeira fase de rodagens do seu segundo filme *A Vida Fantástica de Sofia* – que em virtude do Covid-19 sofreu constrangimentos na continuação das rodagens.

Segue-se então aquele que é, provavelmente, o realizador e produtor de cinema mais prestigiado dentro daqueles com quem houve a oportunidade de falar. Trata-se de Rodrigo Areias, cineasta vimaranense e fundador da produtora Bando à Parte – esta também sediada em Guimarães - e produziu mais recentemente o filme *Listen* (2020), realizado por Ana Rocha de Sousa. A relevância do seu ponto de vista para este relatório deve-se principalmente ao facto de Rodrigo Areias estar na zona norte do país, e ser provavelmente o realizador mais relevante da região.

À escala mais pequena temos o também realizador e produtor Bruno Carnide, que é também o responsável pela organização do LeiriaFilmFest. Apesar de não se encontrar na zona norte do país, este vive e trabalha em Leiria, encontrando-se também assim no lote de realizadores que estão fora da área metropolitana de Lisboa.

Do ponto de vista paralelo aos entrevistados referidos anteriormente surge Helena Santos. A professora socióloga e jurada do ICA acaba assim por ser uma excelente contribuição – o ICA é uma das

instituições responsáveis pelo motivo da elaboração deste trabalho, e esta poderá assim apresentar uma visão contraditória aos restantes entrevistados.

4.2 Apoios financeiros para a produção Audiovisual em Portugal

Como tem vindo a ser referenciado ao longo deste trabalho, o apoio financeiro para a produção de obras cinematográficas em Portugal é bastante escasso. Desde a crise de 2010 que se tem vindo a registar uma diminuição de algumas práticas culturais, tais como as idas às salas de cinema, teatros, exposições, entre outras. Os investimentos públicos dependentes de concursos não são suficientes para o total de profissionais do país. Pode-se assumir até que o Cinema e o Audiovisual são atualmente uma área profissional sobrelotada em Portugal. E não só estas formas de arte. Em Portugal, de acordo com dados de 2018 do Instituto Nacional de Estatística (INE), mais de 130 mil pessoas trabalham no setor da cultura. O número inclui, desde logo, todas as atividades das artes do espetáculo, arquitetura, criação artística e literária, edição de livros, jornais e revistas, impressão, fotografia, filmes, vídeos, programas de televisão e atividade televisiva em geral, publicidade e ensino.

De referir que o financiamento para a produção de cinema é fulcral, pois “enquanto um romancista pode convocar à página qualquer elemento que lhe ocorra, estando dependente exclusivamente da sua imaginação e talento, o mesmo não se processa com a realização” (José Alberto Pinheiro). Em conversa com o realizador portuense, o próprio assume mesmo que “no que ao cinema concerne, sem dinheiro a liberdade e o exercício pleno da nossa linguagem torna-se impossível”. Sem nunca desmentir que é possível realizar sem suporte financeiro, sublinha que este é “o elemento principal a agrilhoar a história contada ou a experiência proposta”.

A afirmação de João Botelho “A única razão que determinou e determina que o peso artístico seja sempre maior do que o peso comercial é simplesmente o facto de não haver mercado interno para absorver o investimento financeiro de um filme” (Grilo, 2006, p. 38) ilustra a associação frequente do cinema português àquele que será um cinema artístico e, conseqüentemente, não comercial. Uma das razões que subjaz a esta afirmação é o facto de, por um lado, o cinema em Portugal ser uma indústria de reduzidas dimensões ao nível do número de produções, e de, por outro lado, o número de espectadores ser bastante reduzido em Portugal, o que acarreta dificuldades acrescidas para o sector do ponto de vista económico.

Na verdade, a importância que assumem os apoios estatais para a subsistência da indústria cinematográfica portuguesa é fulcral. Estamos perante um sector que para além de artístico é também um sector económico. O produtor e realizador Rodrigo Areias afirma que “a viabilidade económica do cinema português, como da esmagadora maioria das cinematografias mundiais, depende dessa realidade dos apoios geridos por um órgão estatal”. Devido à inscrição formal de Portugal no espaço europeu, importará observar os mecanismos de apoio existentes a nível internacional, mas importa, mais ainda, uma pesquisa em torno dos apoios a nível nacional.

O capítulo que se segue propõe abordar os diferentes tipos de apoios que existem para a produção de cinema em Portugal, assim como apresentar soluções para jovens cineastas que não conseguem obter financiamentos externos e ainda analisar as discrepâncias que existem na centralização dos apoios.

4.2.1 O ICA – A principal instituição financiadora em Portugal

O ICA – Instituto do Cinema e do Audiovisual é uma Instituição pública subordinada ao Ministério da Cultura, que tem como objetivo promover e financiar em Portugal as atividades do Cinema e do Audiovisual. Os seus apoios destinam-se a empresas e/ou produtoras cinematográficas e/ou audiovisuais, com inscrição em vigor no Registo das Empresas Cinematográficas e Audiovisuais mantido pelo ICA. Destina-se também a pessoas singulares ou coletivas, tais como realizadores, argumentistas, e estabelecimentos de ensino. Atualmente, os concursos do ICA têm 22 programas de apoio em 8 categorias: Apoio aos Novos Talentos e Primeiras Obras, Cinema, Audiovisual e Multimédia, Formação de Públicos nas Escolas, Internacionalização, Exibição em Festivais e Circuitos Alternativos, Protocolo Luso-Brasileiro e, Fundo Luso-Francês (ICA).

Como já tem vindo a ser referido, o ICA é a principal Instituição financiadora do Cinema em Portugal e aquela de onde se esperam os apoios mais volumosos. Para José Alberto Pinheiro “ter o apoio do ICA é a melhor coisa que neste momento da história pode acontecer a uma produção”. Contudo, devido ao excesso de procura que existe face aos recursos existentes, este apoio não tem sido suficiente para prestar auxílio a todos os profissionais e jovens aspirantes a cineastas. Importa referir que este é um organismo estatal e está por isso sujeito a decretos legislativos.

Os parâmetros e acesso ao financiamento dependem de concurso para concurso. O Instituto do Cinema e do Audiovisual tem dois concursos de apoio às primeiras obras. Um deles destina-se à produção de curtas-metragens enquanto o outro se destina à produção de longas-metragens. As

candidaturas para apoio às curtas-metragens destinam-se a realizadores que nunca tenham realizado qualquer obra até à data, ou que apenas tenham realizado uma obra cinematográfica (com exceção para filmes de animação).

Dentro da categoria de apoio aos novos talentos e primeiras obras existe ainda uma subcategoria - “Novíssimos”. Esta destina-se a autores que não tenham realizado nenhuma obra, ou que apenas o tenham feito em contexto de âmbito escolar. Para além deste requisito, a idade máxima do candidato é de 30 anos. Também podem concorrer a este apoio produtores independentes ou estabelecimentos de ensino que tenham cursos na área do cinema e audiovisual.

O segundo apoio, chamado de “Primeiras Obras L.M. Ficção”, destina-se à produção de longas-metragens para realizadores que não tenham realizado qualquer obra até à data, ou que apenas tenham realizado uma obra cinematográfica. A estes apoios podem-se candidatar realizadores ou produtores independentes, devidamente inscrito no registo das Empresas Cinematográficas e Audiovisuais. Dentro destes requisitos não são tidos em conta obras realizadas em contexto escolar, vídeos institucionais, videoclips, ou obras exibidas apenas em espaços museográficos ou similares.

O apoio máximo concedido pelo ICA para cada projeto é de 50 mil euros, no caso do concurso genérico de curta-metragens assim como das primeiras obras, ou 15 mil euros caso seja um projeto dos “Novíssimos”. Nas longas-metragens, o apoio máximo de cada projeto é de 500 mil euros ou 250 mil euros, caso seja um projeto de investimento reduzido. Os apoios financeiros oferecidos pelo ICA só podem cobrir até 80% do custo total do filme.

O ICA também tem um apoio à finalização de obras cinematográficas, ao qual qualquer pessoa se pode candidatar desde que os projetos já tenham começado a ser filmados, de forma a apresentar uma primeira versão meramente provisória e demonstrativa. O apoio financeiro prestado não se destina ao pagamento das despesas efetuadas ou assumidas em data anterior à da entrega da candidatura. Os projetos não podem ter tido qualquer apresentação pública até à data de encerramento da fase de apresentação de candidaturas, sendo que não podem concorrer a este apoio projetos em que a produção já tenha obtido outro apoio do ICA. Cada projeto tem direito a um financiamento máximo de 75 mil euros no caso de ser uma Longa-Metragem de Ficção e a 8 mil euros no caso de ser uma curta-metragem de Ficção. Também neste caso, o apoio financeiro a conceder pelo ICA não pode exceder 80% do custo da finalização da obra.

Para além destes apoios, existem ainda apoios à produção de curtas e longas-metragens de animação, assim como documentários. Os requisitos são semelhantes, registando apenas quantias monetárias diferentes.

O ICA conta ainda com outros apoios tais como: “Escrita e Desenvolvimento de Obras Cinematográficas”; “Exibição” – que apoia a exibição de obras cinematográficas; “Distribuição em Portugal de Obras Nacionais”; “Coprodução com Países de Língua Portuguesa”; “Coprodução Internacional com Participação Minoritária Portuguesa” e “Projetos de Distribuição de Cinematografias Menos Difundidas de Relevante Interesse Cultural”.

Mais recentemente, popularizou-se um novo tipo de apoio do ICA, chamado “Concurso Netflix / ICA”. Este apoio surge de uma parceria do ICA com a gigante Netflix e visa o apoio à escrita e desenvolvimento de argumento, não para longas-metragens, mas sim para séries de ficção e/ou documentário. Neste concurso, as 10 candidaturas pré-selecionadas pelo ICA são depois submetidas à apreciação da Netflix, que seleciona as cinco melhores ideias (quatro projetos de série de ficção e um projeto de série de documentário). O prémio/financiamento deste apoio é de 25 mil euros para os 5 melhores projetos e de 6 mil euros para cada um dos restantes projetos. Nesta primeira edição do concurso registaram-se mil e duzentos participantes. Portanto, dos mil e duzentos participantes apenas 5 viram os seus projetos serem financiados, o que vem a demonstrar que existe um excesso de procura para a oferta que pode realmente ser prestada.

Do ponto de vista estrutural o ICA apresenta uma variedade de apoios que se crê estar bem organizada. Existem apoios divididos por diferentes géneros do cinema, e há também uma separação entre novos cineastas à procura de realizar a sua primeira obra e autores já inseridos no meio, o que faz todo o sentido. Não seria justo inserir tudo no mesmo saco. É também muito importante realçar que o ICA tem um apoio destinado a estabelecimentos de ensino, pois no fundo é na escola que tudo começa (na grande maioria dos casos). Assim, pode-se concluir que o ICA apresenta um vasto programa de apoio dividido por várias categorias e que presta um apoio relevante (cerca de 80% do custo total da obra). Importa agora analisar a forma como o ICA distribui estes apoios.

4.2.2 A distribuição dos apoios do ICA a nível geográfico – um problema de centralização

A questão da centralização dos apoios prestados por parte do ICA é muito mais abrangente e complexa do que ao Cinema diz respeito. Tanto a sociedade portuguesa como o Estado estão fortemente centralizados tanto em termos económico-sociais, como políticos e culturais. Esta situação tem vindo a ser recorrente desde as primeiras décadas do século XIX (Barreto, 1982). Segundo o sociólogo e político António Barreto, “os frequentes programas políticos descentralizadores, contribuíram no mesmo sentido para o fortalecimento do poder central e para a concentração do poder na capital”. Apenas o facto desta

análise ter sido feita no início dos anos 80 é suficiente para se poder afirmar que a centralização, enquanto problema socioeconómico, político e cultural, é algo presente na história do país e que afeta a muito mais do que só ao cinema por si só.

Com base nos indicadores económicos, sociais e demográficos, o litoral do território nacional concentra - de forma desproporcional - recursos, população, riqueza, oportunidades e equipamentos, face à maior parte do resto do território – o interior. E para além disto, mesmo no litoral, as duas áreas metropolitanas - Lisboa e Porto – distinguem-se de forma absoluta do resto do litoral (Barreto, 1982). O sociólogo acrescenta ainda que “das 50 maiores empresas industriais (públicas ou privadas, portuguesas ou estrangeiras), 40 têm sede em Lisboa. Dos 15 bancos existentes, 14 têm sede em Lisboa e 1 no Porto”.

Um estudo do INE, referente ao ano de 2017, conclui que a cidade de Lisboa apresenta um maior poder de compra per capita em relação ao resto do território. Segundo este estudo, a Área Metropolitana de Lisboa é a única região (NUTS II) com um valor acima do poder de compra per capita médio nacional (INE, 2017). Estes dados reforçam assim a ideia de que a concentração de poder económico continua em Lisboa.

Se o poder económico está maioritariamente em Lisboa, e se para a produção de cinema é necessário principalmente recursos económicos, é fácil concluir que a produção de cinema nacional recai sobre este território. Ou seja, a principal mão de obra, recursos financeiros, e materiais necessários à produção de cinema estão maioritariamente nesta zona do país. Estes diferenciais económicos impedem também a progressão da economia portuguesa, e com isso, a evolução da produção cinematográfica portuguesa.

Face a esta discrepância na distribuição de recursos, a professora socióloga e jurada do ICA, Helena Santos, afirma que quem não está em Lisboa “não pode ter as mesmas capacidades e as mesmas possibilidades” para fazer cinema. Reforça ainda a ideia exemplificando com a organização de um Festival de Cinema – que acredita ser muito mais fácil de organizar estando em Lisboa pois é lá que estão os principais recursos mínimos para “assegurar aquilo de que se precisa” para a concretização do mesmo.

Para além do já referido, Helena Santos afirma que é também em Lisboa que estão os principais produtores e distribuidores de Cinema. Esta ideia é de senso comum, e também o produtor e realizador Rodrigo Areias afirma que “a esmagadora maioria das produtoras de cinema estão concentradas em Lisboa”. O produtor defende ainda que, devido a isso “é normal que o financiamento fique esmagadoramente concentrado em Lisboa”. No entanto, para Helena Santos, não deve existir uma

relação entre o apoio à produção em Lisboa como território pelo facto de os apoios prestados pelo ICA serem maioritariamente a produtoras sediadas na capital. Ou seja, os apoios financeiros do ICA destinam-se principalmente a produtoras de Lisboa pelo simples facto de serem estas as principais e mais providas - principalmente pela experiência que já denotam – produtoras do país. Isto é, o apoio é prestado primeiramente pelo facto de uma determinada produtora ter capacidade e qualidade comprovada, e não pelo facto de ter sede em Lisboa.

Importa também realçar que, por exemplo, o talvez mais prestigiado produtor de cinema português, Paulo Branco, é natural do Porto. No entanto, é em Lisboa que estão todas as suas produtoras. Também Luís Urbano, recentemente destacado como um dos novos membros da Academia de Hollywood, nasceu fora de Lisboa (Águeda), mas foi lá que fundou a produtora de renome O Som e a Fúria. Ou seja, as maiores produtoras estão em Lisboa, e como remata Helena Santos isso é algo que “tem já um histórico”.

Análise de dados do ICA relativamente aos apoios admitidos

Para esta análise foram tidos em conta alguns dos concursos mais recentes divulgados pelo Instituto do Cinema e Audiovisual. Uma vez que em vários concursos o requerente concorre em nome pessoal, invés de estar associado a uma produtora, não será possível precisar a produtora que irá produzir o filme. Assim, serão tidos em conta para esta análise apenas os requerentes que concorreram enquanto produtora.

De acordo com a lista de candidaturas entradas a concurso para Apoio à Produção de Longas-Metragens de Ficção relativamente ao ano 2021, divulgada pelo ICA, enumeram-se as seguintes entidades admitidas a apoio: O Som e a Fúria – Produção Audiovisual Lda; António Ferreira; FADO FILMES; Filmógrafo – Cinema e Audiovisuais, Lda; Fernando Fragata; Rosa Filmes, Lda; Ar de Filmes, Lda; Catarina Ruivo Vilhena de Carvalho; Leopardo Filmes, Lda; LIGHTBOX – COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL, Lda; Take 2000 – Produção de Filmes, Unipessoal, Lda; Ukbar Filmes – Produção de Longas e Curtas-Metragens Lda; Lanterna de Pedra Filmes Unipessoal Lda; e a Produções Cunha e Telles, Cinematográficas e Audiovisuais, Lda. Este documento é apenas relativo às candidaturas admitidas, não sendo por isso certo que todos os apoios sejam prestados. Todas as entidades referidas foram admitidas para pelo menos um apoio, e solicitaram um montante de 600 mil euros.¹² Todas estas

¹² https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/lista_definitiva_1_lm_fic_2021_22058606f1433ecaca.pdf

produtoras têm sede em Lisboa com exceção de duas: a Filmógrafo – Cinema e Audiovisuais – curiosamente uma das produtoras admitida para o apoio a duas longas-metragens – que tem sede em Aveiro; e a LIGHTBOX – COMUNICAÇÃO AUDIOVISUAL, esta com sede na cidade do Porto. Ou seja, dos 16 filmes em análise (estão excluídos os 3 filmes que concorreram sem produtora associada), 13 correspondem a produtoras com sede na área metropolitana de Lisboa, e apenas 3 correspondem a produtoras fora desta área.

Relativamente ao concurso referente à produção de curtas-metragens, os resultados são evidentemente negativos para produtoras sediadas fora da área de Lisboa. O documento em análise é referente ao Apoio às curtas-metragens de ficção 2020, divulgado pelo ICA. Enumeram-se então as seguintes entidades que foram apoiadas: Uma Pedra no Sapato / Vende-se Filmes; Canto Onze Filmes, Lda; BRO Cinema; Take 2000 – Produção de Filmes, Unipessoal, Lda; Ar de Filmes, Lda; O Som e a Fúria – Produção Audiovisual Lda; Primeira Idade; Filmógrafo – Cinema e Audiovisuais, Lda; Promenade Films; Rua Escura; Take It Easy Film; e a Droid ID / Galactification, Lda. Todas estas produtoras são sediadas em Lisboa. Ou seja, das 19 curtas-metragens apoiadas, com valores entre os 5 e os 50 mil euros, todas serão produzidas por produtoras lisboetas.¹³

Relativamente ao apoio à promoção e distribuição internacional para o ano de 2021, todos os filmes também correspondem a produtoras/distribuidoras com sede em Lisboa, tais como: Uma Pedra no Sapato / Vende-se Filmes; RISI FILM; Terratrema Filmes; e a OPTEC FILMES.¹⁴ Conclui-se assim que as produtoras e distribuidoras de Lisboa prevalecem como as principais, e quase únicas, a usufruir destes contributos.

O processo de descentralização

Apesar da hegemonia das produtoras lisboetas, Helena Santos não acredita que seja impraticável produzir-se cinema fora de Lisboa, e acredita que “existem hoje condições para aparecerem novas produtoras fora de Lisboa e que são capazes de marcar algum território”. Ainda assim, é sempre importante ter em consideração o facto de que os técnicos, os atores, e todo o material necessário à produção de uma obra cinematográfica, estão maioritariamente em Lisboa – ou é pelo menos lá que estão os melhores e os mais experientes. Ou seja, quanto mais longe de Lisboa estiver um aspirante a

¹³ https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/cm_fic_2020_597360927e212dafb.pdf

¹⁴ https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/candidaturas_apoiadas_07_04_2021_29250606d90001f63b.pdf

produtor, realizador, ou qualquer outra profissão dentro deste meio, maior dificuldade terá em ingressar neste mundo.

O produtor Rodrigo Areias defende que nos dias de hoje começa a ser possível novas produtoras penetrarem o “fechado circuito dos apoios do ICA”, mas que para uma nova estrutura conseguir fazer filmes financiados “a única solução é ir fazendo filmes”. Pelo facto de os apoios do ICA serem muito escassos - e este é um problema do país e das suas políticas – este tem de ter garantias de que o pouco dinheiro investido é de facto transformado num filme. De destacar que, segundo Rodrigo Areias “nunca existiu tanto financiamento para cinema como agora neste país, nem nunca existiram tantas oportunidades para novos autores, novas produtoras de poderem ter os seus projetos financiados”. Segue-se assim, no seguinte ponto deste capítulo, uma abordagem à descentralização dos apoios financeiros e das “novas produtoras” que começam a emergir fora da área metropolitana de Lisboa.

Poder-se-á assim concluir de facto que, as produtoras baseadas em Lisboa prevalecem sobre as restantes, no que aos apoios financeiros do ICA dizem respeito. Contudo, esta circunstância não é motivo para outras entidades, nomeadamente as que se encontram fora de Lisboa, justificarem a impossibilidade de produzir cinema. Como o excelente exemplo Rodrigo Areias referiu, é preciso primeiro fazer filmes para que, posteriormente, o ICA possa ter motivos para financiar futuras produções. Para além disso, começa-se a verificar uma descentralização da produção de cinema em Portugal, assim como vários festivais de cinema começam a marcar o seu território noutras regiões.

Apesar da forte concentração das principais produtoras de cinema em Lisboa, existem algumas exceções que começam a trilhar o seu caminho fora desta área. O principal caso é seguramente o da produtora de Guimarães, a Bando à Parte. O fundador da produtora, Rodrigo Areias, afirma que sente ser um benefício produzir filmes a partir de Guimarães, isto “face à margem do meio excessivamente fechado que é o cinema em Lisboa”. Acima de qualquer instituição financeira, o crucial para se fazer cinema, é a vontade de o fazer. É esta a principal premissa que Rodrigo Areias defende para que cidades como o Porto, e outras, consigam fazer filmes. É esta persistência que fará com que seja possível outros polos do país ambicionarem níveis de produção como os que ocorrem na zona de Lisboa.

Um ponto importante nesta descentralização, que já se começa a ser sentida, são os apoios municipais para a criação cinematográfica. Atualmente “o Porto terá pela primeira vez apoios municipais para a criação cinematográfica, tal foi criado tendo em consideração a dificuldade que os realizadores locais têm de ter os seus filmes financiados pelas estruturas centrais” (Rodrigo Areias). O produtor da Bando à Parte defende também que para concretizar um movimento de descentralização é importante

que existam “produtores fortes no norte do país, sem isso não há como existir uma forte produção de cinema fora de Lisboa”.

Fora da produção de cinema, existem outros eventos relacionados com esta arte que, mesmo estando fora de Lisboa, são de grande relevância para o panorama do cinema português. O exemplo mais obvio é o festival de cinema Curtas Vila do Conde, que teve a sua primeira edição em 1993. Este festival é, no atual panorama do cinema nacional, um dos mais importantes e prestigiados. Uma prova disso mesmo, e até bastante recente, é o da curta-metragem *Noite Turva* (2020) de Diogo Salgado. Este filme que irá competir no Festival de Cannes pela Palma de Ouro de Melhor Curta-metragem foi primeiramente premiado com o Prémio de Melhor Filmes da Competição Nacional do 28º festival de cinema do Curtas Vila do Conde, reforçando assim este festival como uma ponte por onde passam as grandes curtas-metragens portuguesas.

Portanto, é importante que todos aqueles que não se encontram em Lisboa continuem a acreditar e a querer fazer filmes. Produzir cinema fora da área de Lisboa não é uma miragem nem de todo impossível - como foi referido anteriormente existem vários factos para o comprovar. A mudança do paradigma ainda está muito precoce, mas nunca esteve tão próxima como nos dias que correm. No ponto que se segue, serão analisadas algumas alternativas que podem ajudar a concretização de um filme nos casos em que o apoio financeiro do ICA não existe.

4.3 Apoios para além do ICA

Sendo o ICA uma fonte de financiamento sobrelotada, ao qual todos concorrem, mas poucos conseguem financiamento, é importante encontrar diferentes formas de obter financiamento em Portugal. Não é algo fácil pois Portugal, ao contrário de vários países da Europa, não tem fundos regionais nem municipais e que por isso “existem apenas dois grandes focos de financiamento, o ICA e a RTP” (Rodrigo Areias). O mesmo afirma mesmo que “apenas um tipo de cinema poderia prevalecer sob as leis de mercado, que seriam as comédias ligeiras” e que “todo o restante cinema estaria de fora, pois é muito difícil a sua viabilização”. Isto, ou ainda um tipo de cinema que não apresente custos (sem equipa e sem atores), vivendo assim “na penúria de não poder aspirar a ser mais do que isso”.

Ainda assim, existem outros realizadores com diferentes perspetivas sobre esta questão e com uma visão mais positiva. Segundo o jovem cineasta Bruno Carnide, a ausência de financiamento por parte do ICA nunca foi um obstáculo à produção das suas curtas-metragens. O próprio assume que “a

solução passa muitas vezes por sacrificar o dinheiro que serviria para outras coisas, umas férias, um carro novo, etc.” nunca desmentido o facto de que a ausência de financiamento externo condiciona toda a forma de pensar o seu cinema, uma vez que “todo o filme é pensado em torno das nossas limitações financeiras, geográficas e materiais”.

Felizmente, existem algumas soluções para tentar colmatar a ausência do ICA, principalmente para jovens cineastas. A crescente evolução tecnológica, que nos últimos anos tem permitido facilidade de acesso a meios técnicos com câmaras de filmar relativamente baratas, computadores, e programas de edição e pós-produção de vídeo, permite-nos conseguir filmar com qualidade semelhante aos dos meios profissionais. Só este facto, oferece já uma grande possibilidade de criar cinema com muito pouco. Mas aqui falamos de um cinema independente moderno que procura um paradigma próprio e que é muito caracterizado pela liberdade criativa dos realizadores contemporâneos. O baixo custo dos novos equipamentos tecnológicos, já aludido, suprimem certas restrições e constituem uma abertura para maior atividade de produção de vídeo e até cinema, possibilitando inúmeras abordagens estéticas que buscam outras soluções visuais e novas linguagens cinematográficas, menos *standard*.

Outras opções passam pela cooperação entre aqueles que querem vingar na área. Ou seja, procurar aspirantes a atores em início de carreira que trabalhem sem orçamento (ou a troco de estadia e alimentação); contratar para a equipa técnica os jovens recém-licenciados, colegas ou amigos que estejam dispostos a trabalhar de forma gratuita para poder ganhar experiência; partilhar equipamento e outros recursos com amigos ou contactar empresas que alugam material e negociar os valores a troco de uma menção a agradecer nos créditos; procurar locais cujos proprietários os emprestem gratuitamente (podendo até pertencerem a familiares dos intervenientes na produção do filme); obter os diversos elementos relativos à direção de arte, guarda-roupa e adereços em companhias de teatro, ou lojas de roupa em segunda mão que poderão fazer empréstimo desses produtos em troca de publicidade.

Por último, uma das soluções à qual cada vez mais intervenientes recorrem, não só no cinema, mas em qualquer vertente artística, é a campanha de *crowdfunding*. Isto é, financiamento feito por massas, em que as pessoas contribuem com dinheiro para suportar projetos independentes através de uma plataforma na *Internet*. Neste tipo de financiamento por donativos, quem financia recebe algo em troca por parte de quem é financiado consoante a quantia com que contribuíram. Por exemplo, a troco de 15 euros de financiamento, o nome da pessoa que prestou o apoio pode ser inserido nos créditos do filme, enquanto que a troco de 50 euros, pode ser oferecido o acesso à antestreia do filme e uma cópia digital autografada pelo realizador e atores.

Para um jovem realizador acabado de se licenciar, este processo pode ser mesmo visto como um desafio, e que contribui para uma crescente aprendizagem para os jovens se desenvolverem enquanto realizadores.

5. CONCLUSÃO

O presente relatório teve o principal objetivo de relatar a experiência do estágio curricular – feito no âmbito do curso de mestrado em Audiovisual e Multimédia pela Universidade do Minho – bem como, numa fase teórica, abordar questões relacionadas com a problemática dos financiamentos para produções cinematográficas – nomeadamente a incidência destas sobre a área da Grande Lisboa.

Dentro da parte teórica visou-se compreender, numa primeira fase, o atual panorama do cinema português. Após a concretização deste trabalho, poder-se-á concluir que do ponto de vista comercial, o cinema nacional é um fracasso, mas do ponto de vista artístico não. O cinema português não está em crise. Podiam existir mais recursos financeiros que o exponenciassem, mas ainda assim é um cinema autoral que tem estado bem e que se recomenda, ainda que não a toda a gente. Ou seja, face à falta de recursos, o cinema português nunca terá a capacidade de produzir *blockbusters* ao nível dos filmes americanos, que, como se constatou, são o tipo de cinema com maior adesão às salas em Portugal. Esta etapa permitiu desde logo perceber que o dinheiro é algo muito preponderante nesta indústria, o que facilita a compreensão de algumas das problemáticas abordadas na segunda fase.

Na segunda fase da parte teórica deste relatório, o principal objetivo passou por compreender as principais dificuldades de uma produção de cinema; o motivo da dificuldade de produtoras sediadas fora da zona de Lisboa em conseguirem apoios por parte do ICA; assim como suscitar o debate sobre determinadas soluções que permitam a descentralização do mercado cinematográfico. Assim, identificou-se que, de facto, as produtoras baseadas em Lisboa prevalecem sobre as restantes no que aos apoios financeiros do ICA dizem respeito. Esta conclusão pode ser constatada com base nos dados facultados pelo ICA, onde constam todos os projetos apoiados. No entanto, ficou explícito que esta circunstância não é motivo para outras entidades, nomeadamente as que se encontram fora de Lisboa, justificarem a impossibilidade de produzir cinema. Apesar da forte concentração das principais produtoras de cinema estar em Lisboa, existem algumas exceções que começam a trilhar o seu caminho fora desta área, como é o caso da Bando à Parte - produtora de Guimarães.

A centralização dos apoios públicos deve-se principalmente ao facto de ser na capital que estão os principais recursos para produzir cinema. Desde os técnicos e atores até ao material necessário para a produção de um filme, todos estão maioritariamente em Lisboa. Esta questão aplica-se não só à indústria do cinema, mas a qualquer indústria. O facto de ser na capital que se concentram os recursos e as principais entidades decisoras, acaba por inevitavelmente impactar todo o funcionamento de um mercado.

Num último tópico do relatório abordaram-se algumas alternativas ao financiamento público. Concluiu-se que fazer cinema sem financiamento do ICA é muito complicado. Mas existem formas de conseguir apoios, nomeadamente para produzir filmes mais simples do ponto de vista das exigências da sua produção, que poderão abrir portas para futuramente se conseguir financiamento para a produção de uma obra mais completa. Como disse Rodrigo Areias, e de forma a concluir este trabalho, “a única solução para fazer filmes é ir fazendo filmes”.

Apêndices

Apêndice 1 – Entrevista a Rodrigo Areias

1. Na sua opinião, crê que o cinema português tenha pouca visibilidade no estrangeiro?

Se sim, a que se deve essas razões?

Se pensarmos em termos de mercado, o cinema português tem pouca visibilidade internacional, mas se pensarmos em montras internacionais, como os festivais, Portugal tem uma visibilidade internacional muito acima da média. A principal razão para que tal aconteça, tem que ver com a forma artesanal do nosso cinema, que segue uma linha autoral e de liberdade artística altamente apreciada nos meios cinéfilos, por outro lado, a falta de mercado prende-se não só com esta mesma razão, pois hoje o público estará mais formatado nos modelos cinematográficos anglo-saxónicos, mas também com a falta de mercado para a língua portuguesa. E quando digo isto, é naturalmente considerando que o cinema português no Brasil passa legendado, pois de outra forma o público brasileiro não compreenderia o que os atores estão a dizer, o que transforma o cinema português no Brasil num cinema de língua estrangeira, e que os restantes países de língua oficial portuguesa não têm qualquer consumo relevante de cinema. Ou seja, para o mercado brasileiro, o cinema português está na mesma prateleira do cinema iraniano...

2. E mesmo a nível interno, como descreve o comportamento do público português no que diz respeito à visualização de produções nacionais?

Quanto ao consumo interno, o problema é semelhante, pois ao baixo consumo cultural dos portugueses, temos de acrescentar a dificuldade acrescida que o cinema de autor hoje enfrenta em termos de público, e a maioria do cinema português é cinema de autor. Ou seja, a aproximação do público ao cinema, ao não ser feita a montante, de fazer o espectador querer ver cinema de autor que reflita a sua cultura, acreditando na evolução do espectador, pela educação e acesso a cinematografias mais difíceis, é feito a jusante onde se pretende acreditar que o espectador não tem qualquer hipótese de evolução e criam-se “produtos” de cinema e audiovisual de mais fácil apreensão do público. Este é para mim um problema muito simples de explicar, se a ideia não é fazer com que o público possa compreender e apreciar a leitura de poesia, a proposta estratégica de vários sectores da nossa cultura

é então darmos ao espectador A Bola e A Maria para que seja mais fácil a leitura e compreensão... e o cinema português ainda tem mais que ver com um livro de poesia do que com revistas cor-de-rosa. Mas isso não será uma luta fácil... principalmente pelo princípio da formatação do espectador que a nova realidade dos algoritmos veio acelerar.

3. O quão preponderante são os apoios financeiros, nomeadamente os do ICA, para fazer cinema em Portugal?

Os apoios financeiros estatais são preponderantes em todo o mundo para que se faça praticamente qualquer tipo de cinema. No nosso país temos o ICA que está tutelado pelo Ministério da Cultura e não pelo Ministério da Economia, e como tal, felizmente, ainda se vai pondo a cultura à frente da economia. Pois a viabilidade económica do cinema português, como da esmagadora maioria das cinematografias mundiais, depende dessa realidade dos apoios geridos por um órgão estatal. Mas hoje sob um ponto de vista neoliberal, onde se acredita que tudo tem de dar lucro, isto faz pouco sentido, mas na minha opinião o pensamento neoliberal não faz nenhum sentido. A Cultura, da mesma forma que a educação ou a Saúde são os alicerces de uma casa democrática com intenção de prevalecer, ter uma memória e ter um futuro. Logo não faz sentido nenhum achar que a educação, a saúde ou a cultura tenham de dar lucro. Tal seria distorcer todo o princípio da sua existência. Da mesma forma que na Grécia antiga, se pagava a jorna a qualquer trabalhador que estivesse 8 ou 10 horas a ver uma tragédia, tal acontecia pela importância atribuída ao desenvolvimento cultural dos cidadãos na construção de um estado democrático.

4. Que outras fontes de financiamento poderiam ser exploradas para a produção de cinema em Portugal?

A inexistência de uma forte lei de mecenato contribui para a diminuição das fontes de financiamento, a inexistência de uma cultura de criação cultural, também ajuda a essa impossibilidade. Os nossos canais de financiamento são muito exíguos quando comparados com a esmagadora maioria dos países europeus, não temos fundos regionais, não temos fundos municipais, como tal existem apenas dois grandes focos de financiamento, o ICA e a RTP. O restante é residual no que à produções nacionais diz respeito. Percebendo que apenas um tipo de cinema poderia prevalecer sob as leis de mercado, que seriam as comédias ligeiras, todo o restante cinema estaria de fora, pois é muito difícil a sua

viabilização. Ou então a solução do cinema que não tem custos, um cinema altamente radical que sem equipas, sem atores, poderia sobreviver, sempre na penúria de não poder aspirar a ser mais do que isso.

5. No panorama da indústria cinematográfica nacional, é prevalecente a ideia de que os apoios financeiros estão concentrados principalmente na área metropolitana de Lisboa. Concorda? Se sim, quais acredita serem as principais razões que explicam as assimetrias regionais na área da produção de cinema no país?

Essa concentração acontece com tudo neste país, não apenas com o cinema. A concentração macrocefálica da capital, é também em si a razão da não evolução do país. O território nacional não promove o desenvolvimento igualitário, e daí essa constante sensação de que tudo parte de Lisboa para o resto do país. Quanto ao cinema, é natural que exista essa concentração, pois a esmagadora maioria das produtoras de cinema estão concentradas em Lisboa, como tal é normal que o financiamento fique esmagadoramente concentrado em Lisboa. Hoje começam a surgir novas produtoras que têm tentado furar o fechado circuito dos apoios do ICA. Mas a verdade é que a única solução para uma estrutura nova fazer filmes, é ir fazendo filmes. No nosso sistema, não há outra hipótese: os financiamentos são escassos, e os júris precisam de garantias de que o pouco dinheiro que existe é distribuído de forma consciente de que esse investimento será transformado num filme, e não numa tentativa de filme. Mas nunca existiu tanto financiamento para cinema como agora neste país, nem nunca existiram tantas oportunidades para novos autores, novas produtoras de poderem ter os seus projetos financiados. Por isso acredito que é uma questão de trabalho, de criar projetos fortes e bem alicerçados. Eu, hoje sinto que é um benefício produzir filmes a partir de Guimarães e não de Lisboa, à margem do meio excessivamente fechado que é o cinema em Lisboa.

6. No seu entender, o que seria necessário fazer para ocorrer uma mudança do paradigma do cinema em Portugal, nomeadamente, para que outras que regiões como o Porto (e outras) tenham novas e melhores oportunidades para produzir cinema?

Acho que é preciso que o Porto ou outras regiões tenham verdadeira vontade de fazer filmes. Neste momento, o Porto terá pela primeira vez apoios municipais para a criação cinematográfica, tal foi criado tendo em consideração a dificuldade que os realizadores locais têm de ter os seus filmes

financiados pelas estruturas centrais. Mas acho mesmo que não é necessário migrar para Lisboa para fazer cinema. Acho que é preciso não ter medo de produzir filmes seja a partir de onde for. E claro que para que haja uma revolução na produção de cinema, é necessário existir produtores fortes no norte do país, sem isso não há como existir uma forte produção de cinema fora de Lisboa.

7. Para efeitos de citação no nosso trabalho, o qual pedimos o seu consentimento informado, como prefere ser apresentado na descrição?

Rodrigo Areias produtor e realizador de cinema.

Apêndice 2 – Entrevista a José Alberto Pinheiro

1. O cinema português tem pouca visibilidade no estrangeiro, mas mesmo dentro das suas fronteiras o seu consumo regista números bastante baixos. A que se deve, na sua opinião, a fraca visibilidade e o “insucesso” comercial do cinema português, tanto a nível interno como lá fora?

O cinema português enfrenta dificuldades que decorrem diretamente da proporção diminuta do nosso mercado interno e da incapacidade que até hoje tivemos de conseguir exportar o nosso cinema – exportar para lá de festivais e pequenos circuitos especializados.

Creio que só agora o cinema português se começa aos poucos a libertar de uma ditadura de gosto (não do público, mas dos decisores) que nos condenou a uma gloriosa pequenez. Salvaguardando-se, obviamente, que existem momentos altos da nossa cinematografia, que a todos nos devem orgulhar, mas mesmo esses não singraram no aspeto comercial em discussão. O público paga o mesmo para ver um filme estrangeiro ou português, pelo que não podemos esperar que se compadeça com as coisas que até queríamos ter feito, mas não conseguimos colocar no ecrã por falta de meios, talento ou outra coisa qualquer...

2. No panorama da indústria cinematográfica nacional, é prevalecente a ideia de que os apoios financeiros estão concentrados principalmente na área metropolitana de Lisboa. Concorda? Se sim, quais acredita serem as principais razões que explicam as assimetrias

regionais na área da produção de cinema no país?

Creio que decorre de anos e anos de circuitos fechados, de políticas de gosto e não só... a democratização do cinema em Portugal está ainda a gatinhar.

3. O quão preponderante são os apoios financeiros, nomeadamente os do ICA, para fazer cinema em Portugal?

Enquanto um romancista pode convocar à página qualquer elemento que lhe ocorra, estando dependente exclusivamente da sua imaginação e talento, o mesmo não se processa com a realização... o grande peso de moldar elementos presentes na realidade física é precisamente o custo financeiro que acarreta. Pode-se fazer um filme sem dinheiro? Claro que sim. Mas o “sem dinheiro” será o elemento principal a agrilhoar a história contada ou a experiência proposta... no que ao cinema concerne, sem dinheiro a liberdade e o exercício pleno da nossa linguagem torna-se impossível. Ter o apoio do ICA é a melhor coisa que neste momento da nossa história pode acontecer a uma produção. Quando – e principalmente se – algum dia existir algo que se aproxime de uma indústria no cinema em Portugal, talvez o peso desse apoio possa ser mais aliviado.

4. Acredita que haverá em breve uma mudança do paradigma do cinema em Portugal?

Isto é, que se deixará de olhar apenas para o que se faz em Lisboa, e que regiões como o Porto terão novas e melhores oportunidades para produzir cinema?

Creio numa mudança – que já se encontra em curso – muito lenta e progressiva, mas certa.

Apêndice 3 – Entrevista a Bruno Carnide

1. O cinema português tem pouca visibilidade no estrangeiro, mas mesmo dentro das suas fronteiras o seu consumo regista números bastante baixos. A que se deve, na sua opinião, a fraca visibilidade e o “insucesso” comercial do cinema português, tanto a nível interno como lá fora?

Concordo que comercialmente o cinema português deixe muito a desejar, reflexo também da dimensão do nosso país. Olhando para os números dos “nossos” filmes em sala, não haverá distribuidoras internacionais interessadas em levá-los para fora, como esporadicamente acontece com filmes espanhóis ou franceses, que o seu grande sucesso nos países de origem faz com que o filme acabe por alcançar as salas de outros países. Penso que temos um problema de dimensão e isso aliado ao estigma de que os portugueses não gostam do seu cinema, prejudica-nos ainda mais nesse aspeto comercial. Mas colocando de parte essa vertente económica, o cinema português está melhor do que nunca e é visto com muito bons olhos lá fora.

2. Que estratégias usam para contornar a falta de apoio financeiros estatais?

Tenho a sorte e felicidade de, mesmo sem apoios, conseguir fazer o meu cinema. A solução passa muitas vezes por sacrificar o dinheiro que serviria para outras coisas, umas férias, um carro novo, etc. Claro que, também a forma de pensar o meu cinema, produzir e realizar fica condicionada por falta de apoios, e todo o filme assenta na possibilidade realista de o conseguir concretizar com os meios materiais e financeiros que tenho à disposição. Com alguma sorte e resiliência consegue-se recuperar algum do dinheiro, em prémios ou venda de direitos, mas nem sempre acontece.

3. Os apoios financeiros, no panorama da indústria cinematográfica nacional, estão concentrados maioritariamente em Lisboa. Quais acredita serem as principais razões que explicam este fenómeno?

O motivo parece-me simples, os “players”, o “lobby”, as pessoas estão todas na capital. Sabemos bem que não são todas, mas para o Estado deve ser essa a visão. A centralização cria grandes problemas e esse é um deles. Não só fica muito mais barato fazer um filme em Lisboa, porque as empresas de material e os técnicos estão maioritariamente lá, como todos os apoios também lá ficam. Isto destrói completamente as outras regiões, onde por si só já seria mais caro filmar, pela deslocação de meios e pessoas necessário, mas sem apoios a tarefa torna-se completamente impossível e heroica.

4. Enquanto realizador(a)/produtor(a), de que forma a falta de recursos financeiros para fazer cinema afetam o seu trabalho e o da sua equipa? O quão preponderante seria ter o apoio financeiro do ICA?

Condiciona essencialmente a forma de pensar, onde que todo o filme é pensado em torno das nossas limitações financeiras, geográficas e materiais.

5. Existe um meio audiovisual para lá do apoio Estatal? Como funciona? E como sobrevive?

Felizmente existe, e muito por culpa das escolas de cinema, que fomentam desde cedo essa forma de pensar e fazer filmes nos seus alunos e futuros realizadores, que ao acabar os cursos não se conformam e continuam a tentar realizar os seus filmes à margem do sistema. Nos últimos anos a democratização e facilidade de acesso aos meios técnicos também tem ajudado bastante, e hoje em dia com um telemóvel ou com uma câmara relativamente barata conseguimos filmar com qualidade muito semelhante aos meios profissionais.

6. Acredita que haverá em breve uma mudança do paradigma do cinema em Portugal? Isto é, que se deixará de olhar apenas para o que se faz em Lisboa, e que regiões como o Porto (e outras) terão novas e melhores oportunidades para produzir cinema?

A forma como as coisas estão feitas e como os “players” se posicionam, não me parece que vá mudar. Apesar desta aparente união devido às dificuldades vividas com a pandemia, assim que as coisas estabilizarem para os lados da capital, nós, os “outros”, que somos uma minoria, acabaremos por ficar esquecidos como temos sido sempre. Seria necessária uma mudança profunda de distribuição de apoios rotativa, e não sempre para os mesmos.

Bibliografia

- Avelar, R. M. M. (2013). *A Distribuição de Cinema Português no Espaço Europeu*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa Faculdade de Letras, Lisboa, Portugal. Retirado de https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/10095/1/ulfl148003_tm.pdf
- Baptista, T. (2009). Nacionalmente correto. A invenção do cinema português. *Revista Estudos do Século XX*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra. Retirado de https://digitalis.uc.pt/pt-pt/artigo/nacionalmente_correcto_inven%C3%A7%C3%A3o_do_cinema_portugu%C3%AAs
- Barreto, A. (1982). Estado central e descentralização: antecedentes e evolução. *Análise Social, vol. XX* (pp.81-82). Lisboa: Instituto de Estudos para o Desenvolvimento. Retirado de https://www.fd.unl.pt/docentes_docs/ma/RBR_MA_11754.pdf
- Boland, W. K. (2010). Hitler's Use of Film in Germany, Leading up to and During World War II. *Inquiries Journal*. Retirado de <http://www.inquiriesjournal.com/articles/206/hitlers-use-of-film-in-germany-leading-up-to-and-during-world-war-ii>
- Cabrera, A. (2008). A censura ao teatro no período marcelista. *Centro de Investigação Media e Jornalismo* (pp.47-51). Retirado de <http://fabricadesites.fcsh.unl.pt/polocidigital/wp-content/uploads/sites/8/2017/03/n12-a-censura-ao-teatro-no-perodo-marcelista.pdf>
- Costa, A. (1978). *Breve história do cinema português (1896-1962)*. Venda Nova: Biblioteca Breve [ebook]. Retirado de <https://aeaveiro.pt/biblioteca/index.php?page=13&id=4079&db=>
- Cunha, P. (2016). O que é o Cinema Português? *Aniki – Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*. Retirado de <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/issue/view/12>
- Damáσιο, J. M. (2006). Os Processos de Recepção do Cinema Português Entre os Seus Públicos Locais. *Anuário Internacional de Comunicação Lusófona 2007: Os Media no Espaço Lusófono*. Retirado de <http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/anuario/article/view/724>
- Entidade Reguladora para a Comunicação Social (2016). *As novas dinâmicas do consumo audiovisual em Portugal*. Retirado de <https://www.erc.pt/pt/fs/erc-apresenta-estudo-as-novas-dinamicas-do-consumo-audiovisual-em-portugal>
- Estudo sobre o Poder de Compra Concelhio - 2017 (2019). Instituto Nacional de Estatística, I.P, Lisboa. Retirado de https://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_publicacoes&PUBLICACOESpub_boui=358634546&PUBLICACOESmodo=2
- Grilo, J. M. (2006). *Cinema da não-ilusão: Histórias para o Cinema Português*. Lisboa: Livros Horizonte.
- ICA, Instituto do Cinema e Audiovisual. (2021). *Candidaturas Admitidas e Apoiadas*. Retirado de <https://www.ica-ip.pt/pt/>

Monteiro, P. F. (2000). *Uma margem no centro: a arte e o poder do “novo cinema”. O Cinema sob o Olhar de Salazar*. Lisboa: Círculo de Leitores [ebook]. Retirado de <http://www.bocc.ubi.pt/pag/monteiro-filipe-margem-novo-cinema.pdf>

Nogueira, L. (2009). *A Dificil Visibilidade do Cinema Português. Um Inventário Crítico*. Covilhã: Universidade da Beira Interior [ebook]. Retirado de <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-nogueira-cinema-visibilidade.pdf>

Obercom. (2017). *Ver Cinema em Portugal. Uma análise sobre os novos e os tradicionais consumos*. Retirado de https://obercom.pt/wp-content/uploads/2017/06/OBERCOM_2017_Ver_Cinema_PT.pdf

PORDATA. (2019). *Onde há mais e menos pessoas a ver filmes nas salas de cinema* Retirado de <https://www.pordata.pt/Home>