



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

**A produção cinematográfica em Portugal no início do século XXI: uma
análise económico-financeira e legislativa**

Dissertação apresentada à Universidade Católica
Portuguesa para obtenção do grau de Mestre em
Gestão de Indústrias Criativas.

Patrícia Massignan

Porto, agosto de 2021



CATÓLICA
ESCOLA DAS ARTES

PORTO

**A produção cinematográfica em Portugal no início do século XXI: uma
análise económico-financeira e legislativa**

Dissertação apresentada à Universidade Católica
Portuguesa para obtenção do grau de Mestre em
Gestão de Indústrias Criativas.

Patrícia Massignan

Trabalho realizado sob a orientação da Professora
Doutora Margarida Azevedo e a coorientação do
Professor Doutor Daniel Ribas e do Professor
Doutor Luís Miguel Teixeira.

Porto, agosto de 2021

Dedicatória

A minha família, pelos bons valores.

Aos meus amigos, os de perto, antigos e novos.

Agradecimentos

Relembrar o meu trajeto dá-me forças para continuar a busca pelos meus sonhos e reforça meus valores. Assim começo por agradecer à minha família que, mesmo distante fisicamente, sempre esteve próxima nesse meu sonho de estudar em outro país. Em especial, agradeço ao meu pai, que nos cuida do alto, à minha irmã pelas confidências e à minha mãe, por ser essa força e positividade em pessoa, a quem devo tudo o que sou, com muito orgulho.

Aos meus amigos de sempre, em especial a Bruno, Ana Luiza, Rochelle, Rodrigo, Jonathan, Camilo, Gabriel, Tatiana e Luis Paulo por permanecerem ao lado em todos os momentos, pelos bons valores e bom coração que reanimam minhas forças.

Aos meus professores da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em especial ao Sérgio Monteiro e ao Leandro Valiati pela ajuda e incentivo nos meus primeiros passos dessa caminhada; a todos os meus professores desta universidade que, com todas as atribuições de uma pandemia, dedicaram-se o melhor que podiam, especialmente ao professor Henrique Manuel Pereira e a professora Helena Gil da Costa por dividirem, além da docência, o coração e o apoio.

Agradeço aos meus colegas, que apesar da pequena convivência em aulas presenciais tornaram-se uma família, em especial à Raquel Oliveira e à Carla Esmeraldo a quem posso chamar de minhas amigas, as novas amigas. Com vocês ao lado esse percurso certamente foi muito mais leve. Obrigada pelo suporte, apoio, ensinamentos, sorrisos, lágrimas, ombros e pela mão sempre estendida para ajudar e para pedir cervejas.

A todos que acreditaram no meu potencial e deram-me a oportunidade de trabalhar, muito obrigada. Do Wine Lounge, ao restaurante, passando pela enoteca e, principalmente, na Artshare aprendi muito e agradeço especialmente ao Luis Miguel Girão pela oportunidade, confiança e ensinamentos.

Um agradecimento singelo ao meu namorado Tiago, pelo carinho, força e compreensão de todos os dias, por descobrirmos o Porto juntos a pé, por todas as memórias.

Meu mais especial muito obrigada à minha equipa de orientação. Sem o vosso acompanhamento, incentivo e contributo este trabalho não chegaria a essa dimensão. Obrigada por estarem sempre perto, professora Margarida, professor Daniel e professor Luís.

Agradeço também aos entrevistados Miguel Dias, Rodrigo Areias, Nuno Fonseca e Manuel Claro por compartilharem do vosso tempo e, principalmente, dos vossos conhecimentos, com toda a gentileza e atenção.

Enfim, agradeço a todos que, desde o primeiro momento em que desejei fazer esse mestrado, me ajudaram, incentivaram ou simplesmente cruzaram o caminho, deixando-o mais feliz. Seguirei sendo e sonhando.

Epigrafe

“Remember no man is a failure who has friends. Thanks for the wings! Love, Clarence.”

—Frank Capra, *It's a Wonderful Life*, 1946

Resumo

O objetivo amplo do estudo é analisar a transformação da produção da indústria cinematográfica em Portugal entre os anos 2004 e 2019. Essa análise é realizada através de duas perspetivas: pela descrição e análise do aspeto económico-financeiro e pelo mapeamento e reflexão sobre os diplomas legislativos publicados de apoio à produção nesta indústria.

Para elucidar esses dois aspetos, foram traçados objetivos secundários (específicos) que são (1) identificar, mapear e caracterizar as atividades económicas relacionadas com a produção cinematográfica em Portugal e analisar os seus dados económico-financeiros (grau de concentração das maiores empresas do setor, distribuição territorial, entre outros); (2) analisar a evolução dos indicadores económico-financeiros relativos ao elo da produção na cadeia de valor da indústria cinematográfica – como por exemplo o número de empresas, de pessoal ao serviço, gastos com pessoal, volume de negócios, etc.; (3) mapear os diplomas legislativos direcionadas para essa atividade, de produção, e compreender os seus objetivos e consequências; (4) auscultar o setor, através da realização de entrevistas, de forma a refletir sobre a transformação da cinematografia em Portugal no início do século XXI.

Ao fim deste estudo espera-se criar uma compilação analítica e uma reflexão sobre o desenvolvimento da produção cinematográfica enquanto atividade económica em Portugal durante os primeiros anos do século XXI e sobre o papel desempenhado pelos diplomas legislativos destinados a essa fase da cadeia de valor.

Palavras-chave: indústria cinematográfica, produção, Portugal, século XXI, diplomas legislativos.

Abstract

The aim of this study is to analyse the transformation of the production of the film industry in Portugal between the years 2004 and 2019. This analysis is conducted through two perspectives: by the description and analysis of the economic-financial aspect and by mapping and reflecting on the legislative instruments published to support the production of this industry.

In order to elucidate these two aspects, secondary (specific) objectives were defined, which are (1) to identify, to map, and to describe the economic activities related to film production in Portugal, and to analyse their economic and financial data (concentration rate of the sector's largest companies, territorial distribution, among others); (2) to analyse the evolution of the economic and financial indicators related to the production link in the value chain of the film industry – such as the number of companies, number of employees, personnel costs, turnover, etc.; (3) to map the legislative instruments directed towards this activity, of production, and to understand their objectives and consequences; (4) to listen to the sector, by conducting interviews, in order to reflect on the transformation of cinematography in Portugal at the beginning of the 21st century.

At the end of this study, it is expected to create an analytical compilation and a reflection about the development of film production as an economic activity in Portugal during the first years of the 21st century, as well as the role played by the legislative acts aimed at that stage of the value chain.

Keywords: film industry, production, Portugal, 21st century, legislative instruments.

Índice

Lista de Figuras	10
Lista de Tabelas	11
1 Introdução	12
2 Enquadramento teórico e conceptual	14
2.1 Nota metodológica	14
2.2 A indústria cultural, as indústrias culturais e criativas	14
2.3 Indústria cinematográfica e a sua cadeia de valor	21
2.3.1 Classificação do setor audiovisual	22
2.3.2 A cadeia de valor da indústria cinematográfica	24
3 A particularidade da indústria de cinema portuguesa – síntese histórica	28
3.1 Nota metodológica	28
3.2 Indústria do cinema em Portugal, enquadramento histórico	28
4 Caracterização económica da produção cinematográfica portuguesa	36
4.1 Nota metodológica	36
4.2 Caracterização e mapeamento económico da produção cinematográfica	36
4.3 Reflexão sobre o aspeto económico-financeiro das produtoras cinematográficas	54
5 Mapeamento dos diplomas legislativos de apoio à produção cinematográfica	56
5.1 Nota metodológica	56
5.2 A linha do tempo dos diplomas legislativos	56
6 A transformação da produção cinematográfica – auscultação do setor	63
6.1 Nota metodológica	63
6.2 Entrevistas – participantes, instrumentos e análise	64
6.3 Reflexões sobre a produção	70
6.4 Reflexões sobre a legislação e incentivos ao financiamento	74
6.5 Reflexões sobre os festivais e a internacionalização da produção portuguesa	83
7 Considerações finais	86
Bibliografia	88
Apêndice A – Estrutura das entrevistas	91
Apêndice B – Transcrição das entrevistas	93
Anexo A – Filmes produzidos em Portugal entre 2004 e 2019	149

Lista de Figuras

Figura 1 Sistemas de classificação para as indústrias culturais e criativas	20
Figura 2 Quadro para os setores de estatísticas culturais	22
Figura 3 Classificação UNCTAD das indústrias criativas	23
Figura 4 Cadeia de valor da indústria cinematográfica	25
Figura 5 Produto Interno Bruto (PIB) ¹ entre 2004 e 2019.	38
Figura 6 Número de filmes produzidos em Portugal entre 2004 e 2019.	40
Figura 7 Número de empresas registadas sob a atividade económica de produção de filmes, de vídeos e de programas de televisão.	42
Figura 8 Número de empresas por localização geográfica (NUTS 2002) registadas sob a atividade económica de produção de filmes, de vídeos e de programas de televisão.	44
Figura 9 Pessoal ao serviço das empresas com atividade económica de produção de filmes, de vídeos e de programas de televisão.	47
Figura 10 Gastos com pessoal e razão entre gastos com pessoal e o pessoal ao serviço das empresas com atividade económica de produção de filmes, de vídeos e de programas de televisão.	48
Figura 11 Volume de negócios das empresas com atividade económica de produção de filmes, de vídeos e de programas de televisão.	49
Figura 12 Volume de negócios por escalão de pessoal ao serviço das empresas com atividade económica de produção de filmes, de vídeos e de programas de televisão.	50
Figura 13 Valor acrescentado bruto das empresas com atividade económica de produção de filmes, de vídeos e de programas de televisão.	51
Figura 14 Valor acrescentado bruto das empresas com atividade económica de produção de filmes, de vídeos e de programas de televisão por localização geográfica	52
Figura 15 Vendas e serviços prestados das 20% maiores empresas	53
Figura 16 Linha do tempo dos diplomas legislativos para a indústria cinematográfica do século XXI em Portugal	62

Lista de Tabelas

Tabela 1 Número de empresas por escalão de pessoal ao serviço registadas sob a atividade económica de produção de filmes, de vídeos e de programas de televisão	45
Tabela 2 Comparativo entre os principais indicadores das empresas com atividade económica de produção de filmes, de vídeos e de programas de televisão.....	55
Tabela 3 Quadro comparativo com os principais temas mencionados pelos entrevistados....	69
Tabela 4 Filmes produzidos em Portugal entre 2004 e 2019	149

1 Introdução

A presente dissertação está estruturada em seis capítulos que percorrem o estado da arte, com o intuito de prover ao leitor uma visão sumária do enquadramento conceptual; uma síntese histórica da indústria cinematográfica portuguesa, evoluindo para o seu detalhamento económico da produção e, posteriormente para o mapeamento dos diplomas legislativos criados para esse elo da indústria. O encerramento fica por conta das reflexões, a partir das informações colhidas neste estudo, com atenção às entrevistas, e das considerações finais. Salienta-se que, com a intenção de melhor elucidar e facilitar a leitura sobre os aspetos percorridos, uma nota metodológica é apresentada em cada capítulo.

De forma mais detalhada, no primeiro capítulo do desenvolvimento (capítulo 2), são apresentados alguns conceitos estruturantes, como, por exemplo, o de indústria cultural, indústrias culturais e criativas, a classificação das indústrias culturais e criativas, a classificação do setor audiovisual, a cadeia de valor da indústria cinematográfica e os elos que a compõe (a criação, a produção, a distribuição e a exibição). A breve revisão da literatura fez-se necessária para compreender a evolução dos conceitos no tempo e para contextualizar o leitor frente ao estudo que se segue.

Com o intuito de enquadrar o leitor em termos da indústria cinematográfica, em Portugal, o segundo capítulo de desenvolvimento percorre sucintamente um panorama histórico dessa indústria no país desde o seu surgimento. São apresentados aspetos políticos, sociais, legislativos relevantes, além das alterações de género e estilo, e alguns autores, realizadores, produtores que contribuíram para o desenvolvimento da produção no transcorrer do tempo.

O terceiro capítulo do desenvolvimento desta dissertação se atém à caracterização da produção enquanto atividade económica (capítulo 4). Com a apresentação de um conciso quadro macroeconómico, com destaque às crises económicas e suas consequências, a

produção de obras cinematográficas é mapeada e analisada através dos indicadores económico-financeiros. Esse desenvolvimento tem o objetivo de apresentar o horizonte da transformação dessa atividade em termos económico-financeiros ocorrida em Portugal durante os primeiros anos do século XXI.

Como suporte para a melhor compreensão da atividade de produção cinematográfica são também estudados os diplomas legislativos a fim de destacar suas principais relações com a produção e os objetivos expostos pelo legislador, para depois perceber-se as suas implicações.

Como último ponto de desenvolvimento são apresentadas as contribuições obtidas através das entrevistas realizadas a profissionais que desempenham funções relevantes relacionadas à cadeia de valor da indústria cinematográfica em Portugal. Com essas informações devidamente classificadas de acordo com os tópicos relacionados com o cerne desta dissertação e destacados pelos entrevistados, é desenvolvido o capítulo 6 no qual são feitos cruzamentos a fim de validar e refletir sobre como ocorreu a transformação da cinematografia em Portugal no início do século XXI.

2 Enquadramento teórico e conceptual

2.1 Nota metodológica

Neste capítulo são apresentadas algumas noções estruturantes relativas à indústria cultural, às indústrias culturais e criativas, à indústria cinematográfica e a sua cadeia de valor. Esses conceitos são a base para a reflexão em torno da produção cinematográfica em Portugal e da legislação direcionadas especificamente a este elo da cadeia produtiva nos primeiros 20 anos do século XXI.

O estado da arte desta dissertação se estabeleceu sobre metodologia qualitativa, a fim de constituir um enquadramento teórico/conceptual optou-se, mais precisamente, pela revisão da literatura ou revisão bibliográfica que, de acordo Alves-Mazzotti (2002), teria então dois propósitos: a construção de uma contextualização para o problema e a análise das possibilidades presentes na literatura consultada para a conceção do referencial teórico da pesquisa. Mais especificamente, elegeu-se o método narrativo de revisão bibliográfica neste estudo de carácter não exaustivo, ou seja, não se esgotaram as fontes de informação sobre o surgimento e o desenvolvimento dos conceitos pesquisados referentes à “indústria cultural”, “indústrias culturais e criativas”, aos “modelos/sistemas de classificação das indústrias culturais e criativas”, à “classificação do setor audiovisual”, à “cadeia de valor da indústria cinematográfica” e à cada elo que a compõe, a saber, “a produção”, “distribuição” e “exibição”.

2.2 A indústria cultural, as indústrias culturais e criativas

Os conceitos de indústria cultural e criativa por vezes se confundem e são tratados como sinónimos, entretanto, dedica-se este subcapítulo para elucidar algumas diferenças entre esses e para determinar o mais apropriado e correlacionado com a indústria cinematográfica portuguesa.

A ideia de indústria cultural foi apresentada pelos filósofos e sociólogos Theodor Adorno e Max Horkheimer pela primeira vez em 1944 no livro intitulado *Dialética do Esclarecimento*. Trata-se em grande medida de uma crítica à massificação da cultura, qualificando esta como uma “concepção bárbara” que causaria dependência da arte às técnicas da indústria. Para os autores, a produção de bens culturais padronizados, tais como filmes, revistas, seria usada para manipular a sociedade.

A discussão sobre cultura e indústria cultural é anterior a essa publicação de 1944 dos frankfurtianos. Walter Benjamin em 1936 publicou o ensaio intitulado *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* que traz a crítica à dimensão da arte, cuja produção estaria idealizada numa esfera cultural dissociada da produção cultural decorrente da indústria cultural que começava a dar seus primeiros passos.

Por um lado, a massificação da cultura pode ser vista de uma forma pessimista pelos olhos de Adorno e Horkheimer, como uma ferramenta de dominação passiva por parte do capitalismo moderno, ocasionando a decadência da cultura devido à sua homogeneização e estandardização, entretanto há outro(s) ponto(s) de vista. Por exemplo, a denominada “corrente progressiva”, apresentava a perspectiva de que a massificação da cultura teria um viés democrático. Em outras palavras, havia ali a possibilidade de maior esclarecimento das pessoas, de universalização da cultura e “os intelectuais progressistas tendiam a saudar a nova cultura, especialmente o potencial democrático que supunham contido em sua base tecnológica” (Rüdiger, 2003, p. 72).

De acordo com Bendassolli *et al.* (2009), na década de 1960 o termo “indústria cultural” evoluiu e foi substituído pelo termo “indústrias culturais” (no plural), pela influência da sociologia francesa. A nova forma traz conexões mais complexas entre cultura, tecnologias e capital do que na definição apresentadas pelos frankfurtianos:

A passagem do termo “indústrias culturais” para o termo “indústrias criativas” aponta para uma nova tentativa de articulação entre os domínios da arte ou cultura, da tecnologia e dos negócios, porém agora com pretensões de salientar os aspetos positivos dessa configuração (...) as novas tecnologias de distribuição supostamente abriram caminho para maneiras alternativas de se fazer o produto cultural chegar ao consumidor final (Blythe, 2001; Peterson & Anand, 2004). (Bendassolli *et al.*, 2009, p. 15)

A menção mais estruturada às indústrias criativas surge num contexto mais recente, nos anos 90, e ocorre principalmente em dois países. Inicialmente, a atenção às indústrias criativas, desenvolveu-se na Austrália, como forma de política pública de estado, através do Creative Nation (Nação Criativa), o projeto apresentado pelo então primeiro-ministro da Austrália, Paul Keating, em 1994. O objetivo do projeto era de preservar e valorizar o património cultural nacional em toda a sua diversidade, incluindo os setores relacionados às novas tecnologias. Com o cruzamento entre património cultural e as novas tecnologias, o projeto abrangia as seguintes atividades para a concessão de incentivos: artes performativas; artes visuais e artesanato; biblioteca e arquivo; cinema, televisão e rádio; dança; design; educação; literatura; música; multimídia; património histórico e cultural e turismo cultural.

As proporções e os impactos sociais e económicos dessa política australiana de desenvolvimento cultural tiveram ampla repercussão. Foram captadas e formalizadas no Reino Unido no manifesto pré-eleitoral de 1997 do Partido Trabalhista inglês (New Labour). Nesse manifesto as indústrias criativas ganham particular destaque em termos económicos (pelo seu expressivo ritmo de crescimento) e reconheceu-se a necessidade de fomento por meio das políticas públicas.

No mesmo ano é criado o Department of Culture, Media and Sport (DCMS), no qual um grupo de pesquisadores, denominado Creative Industries Unit and Task Force, investigou o setor criativo do Reino Unido e publicou, em 1998, o primeiro mapeamento das indústrias criativas, intitulado *Creative Industries Mapping Documents*. A segunda edição foi atualizada em 2001, e apresenta as indústrias criativas como “*those industries which have their origin in individual creativity, skill and talent and which have a potential for wealth and job creation through the generation and exploitation of intellectual property*” (Department of Culture, Media and Sport, 2001, p. 5).

Nesta edição, o mapeamento compreende atividades como a publicidade, arquitetura, o mercado de arte e antiguidades, artesanato, design, moda de designer, filme e vídeo, software de lazer interativo, música, artes cênicas, publishing, software e computador serviços, televisão e rádio, além de salientar a relação económica próxima com o turismo, hotelaria, museus e galerias, patrimônio e esporte. Desde 2002, o Department for Culture, Olympics, Media and Sport (antigo DCMS) publica boletins anuais com estimativas econômicas e análise das indústrias criativas na Grã-Bretanha. De acordo com Serra e Fernandez (2014), as diferenças entre o mapeamento britânico e o projeto australiano, estão relacionadas à coleta e sistematização da informação e não às questões conceituais.

Como exemplo de outras definições mais atuais de indústrias criativas pode-se citar Jeffcutt (2000, p. 123-124). Para o autor, as “*creative industries are formed from convergence between the media/information industries and the cultural/arts sector*”.

Por outro lado, Hartley (2005, p. 5) define uma ideia mais abrangente de indústrias criativas como aquela que “*tries to describe the conceptual and practical convergence of the creative arts (individual talent) with cultural industries (mass scale), in the context of new media technologies (ICTs) within a new knowledge economy, to be used by the new interactive consumers-citizens*”. No mesmo ano, John Howkins apresenta a sua perspectiva de

indústrias criativas, cuja ênfase se dá no caráter intelectual do trabalho e cujo resultado é caracterizado com a propriedade intelectual. Ainda segundo Howkins, fazem parte das indústrias criativas a publicidade, arquitetura, arte, artesanato, artes performativas, design, moda, investigação e desenvolvimento, televisão e rádio, software, cinema, edição e jogos de vídeo, ou seja, o cinema é apresentado como um subsetor, uma componente dessa indústria. De acordo com Faustino (2018, p. 28), “pode dizer-se que, conceptualmente, as indústrias culturais realçam o caráter simbólico, enquanto as indústrias criativas focam mais o caráter económico e o impacto no desenvolvimento regional e local”.

Em suma, ao observar a evolução do conceito inicial de indústria cultural até a definição que atribui a classificação de indústrias criativas a um conjunto maior de atividades, na qual a indústria cinematográfica é recorrentemente uma das componentes, percebe-se que o caráter económico, mercantil, industrial e, atualmente, digital, dos bens e serviços culturais foi amenizando em termos de pessimismo. A reprodutibilidade desses bens e serviços passava a ser vista como uma forma de disseminação positiva, tanto em termos de um aumento no acesso por parte da população em geral, quanto em forma de rendimentos. Assim iniciam-se os estudos acerca da economia cultural e criativa e sua dimensão económica e sua consideração nas formulações de políticas públicas.

A difusão do conceito de indústrias criativas também tem suas causas nos estudos e publicações de Charles Landry sobre cidade criativa. Outras contribuições significativas para a disseminação do tema foram dadas por Richard Florida. O teórico americano e seus estudos sobre a classe criativa trouxeram a atenção para uma classificação ainda mais ampla. Para o autor, a classe criativa carregava consigo a inovação e o dinamismo cultural. As atividades culturais serviriam como atrativos para a força de trabalho. Essa ideia remete a uma mudança de paradigma económico. Segundo Bendassolli *et al.* (2009), a economia, anteriormente alicerçada no uso intensivo de capital e trabalho, com objetivo de produção em massa, passa a

ser fundamentada no capital de base intelectual, centrado no indivíduo e nos seus recursos intelectuais.

As indústrias culturais e criativas, durante a evolução do seu conceito, foram modeladas de diversas formas. Segundo o artigo *Modelling the cultural industries*, publicado por David Thorsby em 2008, as diferentes classificações das indústrias culturais levam à construção de diferentes modelos do setor de produção cultural da economia, por incluírem um conjunto diferente de indústrias específicas no setor. Isso implica não apenas estimativas diferentes da contribuição das indústrias culturais para a produção e o emprego na economia, mas também diferenças significativas na forma como a análise econômica pode ser aplicada ao setor cultural como um todo.

De acordo com o relatório copublicado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) e pelo Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) em 2013, são apresentados seis diferentes sistemas de classificação para as indústrias culturais e criativas, a saber: Modelo DCMS, Modelo de Textos Simbólicos, Modelo de Círculos Concêntricos, Modelo WIPO Copyright, Modelo do Instituto de Estatística da UNESCO e Modelo Americanos para as Artes.

Da análise dos seis modelos, apresentados na Figura 1, percebe-se que a indústria cinematográfica se encontra maioritariamente no core dos modelos, como uma das atividades económicas centrais desses estudos.

Figura 1

Sistemas de classificação para as indústrias culturais e criativas



Nota. Adaptação de *Creative economy report 2013* (Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento, 2013, p. 22).

No caso da conceptualização e classificação do setor cultural e criativo em Portugal, como últimos estudos, pode-se citar, por exemplo, o estudo macroeconómico publicado em 2009 pela Fundação de Serralves, denominado *Agenda Regional das Indústrias Criativas*, com o objetivo de embasar o desenvolvimento de um *cluster* de Indústrias Criativas no Norte do país; e os estudos realizados por Augusto Mateus & Associados chamados: *O setor cultural e criativo em Portugal*, publicado em 2010; *A cultura e a criatividade na internacionalização da economia portuguesa*, publicado em 2013; e *A economia criativa em Portugal: relevância para a competitividade e internacionalização da economia portuguesa*, publicado em 2016.

De acordo com o estudo publicado em 2018 pela Direção-Geral das Atividades Económicas (DGAE):

O conceito de Indústrias Culturais e Criativas (ICC) é vasto e diverso e abarca um conjunto de atividades que têm em comum a utilização da criatividade, do conhecimento cultural e da propriedade intelectual como recursos para produzir bens e serviços com significado social e cultural, como sejam as artes performativas e visuais, o património cultural, o artesanato e a joalheria, o cinema, a fotografia, a rádio, a televisão, a música, a edição, o software educacional e de entretenimento (assinaladamente vídeo jogos) e outro software e serviços de informática, os novos media, a arquitetura, o design, a moda e a publicidade. (Direção Geral das Atividades Económicas, 2018, p. 4)

Essa atual definição e classificação foi adaptada da Estratégia Nacional de Investigação e Inovação para uma Especialização Inteligente 2014-2020 e serve como base para esta dissertação, ao situar o cinema dentre as ICCs.

Há que se salientar que esses conceitos e definições são a base para a exploração da indústria cinematográfica como atividade económica. Outro ponto a referir é que essa classificação apresentada pela DGAE é guiada pelo mapeamento feito por Augusto Mateus & Associados em 2010.

2.3 Indústria cinematográfica e a sua cadeia de valor

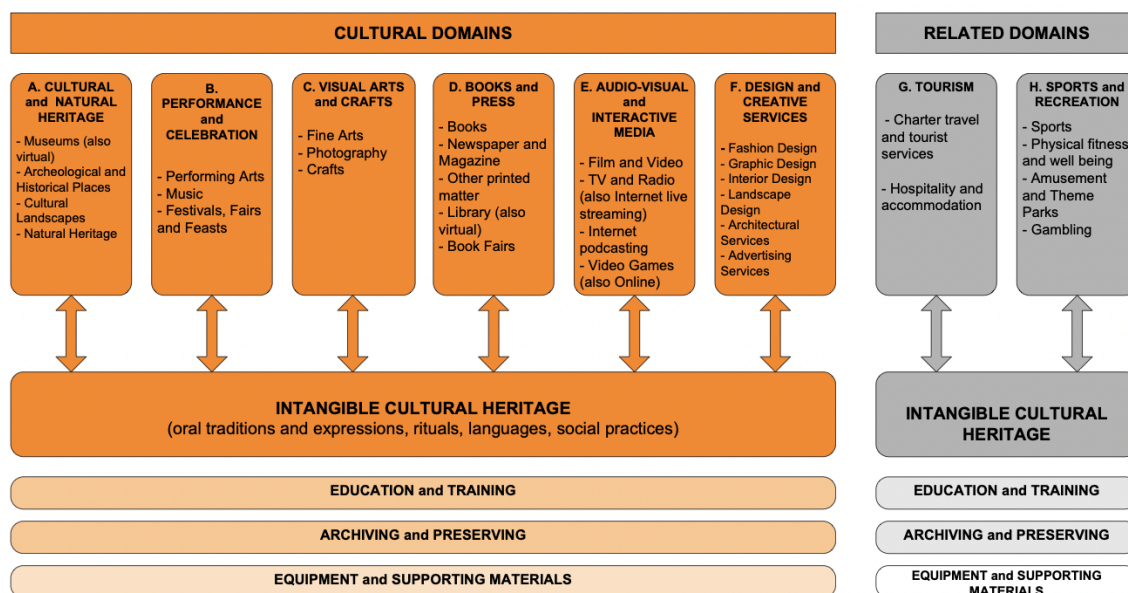
Neste subcapítulo são apresentadas as noções relacionadas à indústria cinematográfica referentes a sua classificação dentro do setor audiovisual e a caracterização de cadeia de valor da indústria cinematográfica.

2.3.1 Classificação do setor audiovisual

Em relação ao setor audiovisual contemporâneo, apresentam-se a seguir algumas das suas subdivisões de acordo com estudos publicados pela UNESCO e pela Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (UNCTAD). De acordo com a classificação publicada pela UNESCO em 2010 (Figura 2), denominada Framework for Cultural Statistics (FCS), o setor Audiovisual e de Media Interativa é subdividido em quatro grandes áreas: “*Film and Video; TV and Radio (also Internet live streaming); Internet podcasting and Video Games (also Online)*” (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, 2010, p. 24).

Figura 2

Quadro para os setores de estatísticas culturais



Nota. Fonte: Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (2010, p. 24).

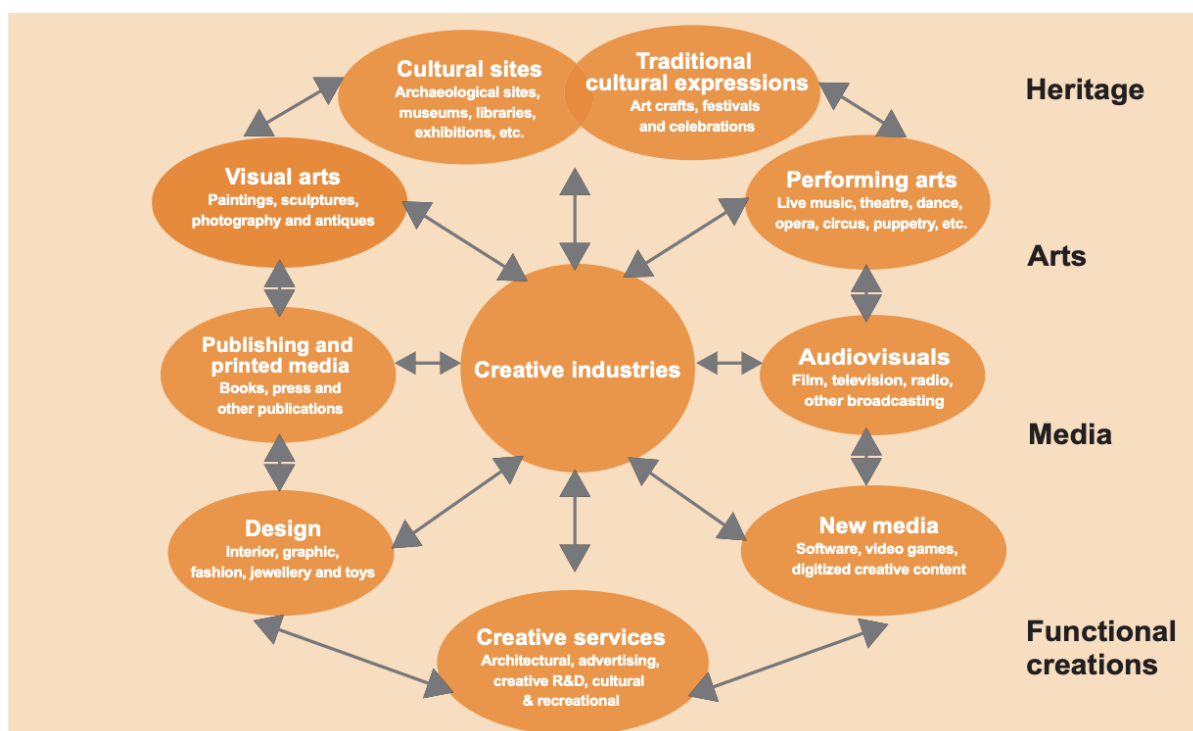
Esse agrupamento segue tanto a perspectiva de Classificação Internacional Padrão Industrial (ISIC) para atividades de produção cultural, quanto a Classificação Central de Produtos (CPC) para os bens e serviços culturais. Dessa forma, esta publicação estabelece

uma base conceptual comum da cultura a fim de padronizar e auxiliar as estatísticas do setor cultural.

Outra classificação foi proposta pela UNCTAD, em 2010 (Figura 3). Segundo o relatório, o setor audiovisual é constituído pelas seguintes atividades: “*film, television, radio and other broadcasting*” (Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento, 2010, p. 8).

Figura 3

Classificação UNCTAD das indústrias criativas



Nota. Fonte: Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento (2010, p. 8).

Apesar de ambos os estudos classificarem a indústria fílmica como primeiro componente do setor audiovisual, será utilizado nesta dissertação o estudo publicado pela UNESCO em 2010. A escolha está relacionada à utilização do referido estudo na publicação da Comissão Europeia (2017) que analisa e apresenta as componentes da cadeia de valor da

indústria cinematográfica – as quais são apresentadas ainda neste capítulo – de modo particularmente semelhante ao que se utiliza em Portugal.

Em relação à Classificação Portuguesa das Atividades Económicas – CAE-Rev.3 – publicada em 2007 pelo Instituto Nacional de Estatística (INE), selecionou-se para análise desta dissertação o CAE 59. Seus componentes são atividades cinematográficas, de vídeo, de produção de programas de televisão, de gravação de som e de edição de música. Como o enfoque desta dissertação dá-se ao elo da produção, o CAE 59110 foi escolhido por conter exatamente a produção de filmes, de vídeos e de programas de televisão. A definição e descrição desta Classificação serão apresentadas em detalhe no capítulo 4, juntamente com a análise da transformação dessa atividade ao longo dos primeiros anos do século XXI.

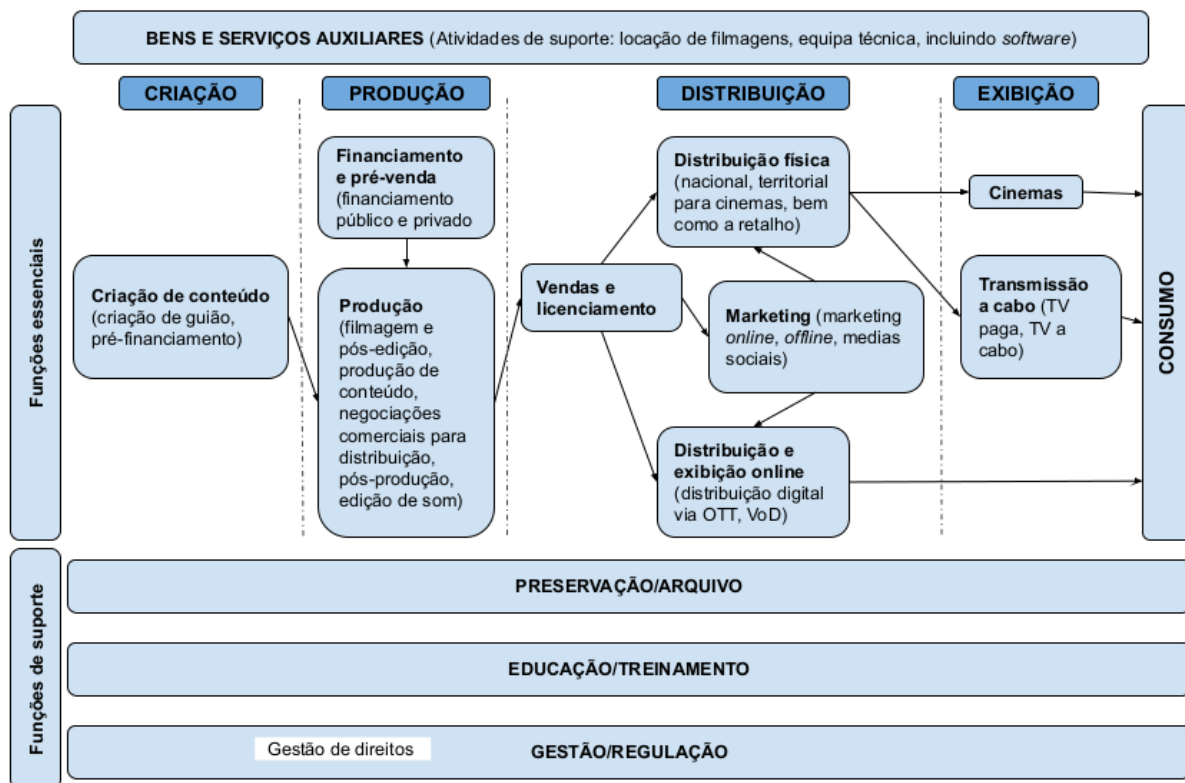
2.3.2 A cadeia de valor da indústria cinematográfica

A respeito do conceito de cadeia de valor, optou-se pela definição introduzida por Michael Porter, em 1985. Segundo o autor, ao desagregar a indústria em seus subsectores estrategicamente relevantes, pode-se perceber o fluxo de custos, as diferenciações existentes e as que podem vir a ser desenvolvidas.

Com conceito de cadeia de valor como pano de fundo, apresenta-se a Figura 4, adaptada do estudo denominado *Mapping the creative value chains: a study on the economy of culture in the digital age*, publicado pela Comissão Europeia em 2017. A figura ilustra a cadeia de valor da indústria cinematográfica e apresenta a inter-relação entre as partes que a compõem. Conforme o estudo afirma, a representação não é exaustiva, mas reitera a ideia de que essa cadeia de valor abrange uma vasta cadeia de empresas e de pessoas que trabalham interligadas nas suas diferentes partes.

Figura 4

Cadeia de valor da indústria cinematográfica



Nota. Adaptação de *Mapping the creative value chains: a study on the economy of culture in the digital age* (Comissão Europeia, 2017).

Essa representação permite uma visão global da cadeia de valor da indústria cinematográfica e ilustra os elos que a compõem, cujo detalhamento é apresentado abaixo, segundo o estudo publicado pela Comissão Europeia (2017).

A criação é a primeira etapa da cadeia de valor. Nessa fase inicial, elabora-se a ideia, esta é aprovada pelo produtor e é criado o guião. Concomitante a esse processo, ocorre a busca por financiamento, público ou privado, de forma a possibilitar o início da produção. De acordo com o estudo, no modelo de indústria cinematográfica europeia, são necessários investimentos públicos e é na etapa da criação/produção que está localizado o maior número de políticas culturais, cujos diplomas legislativos são descritos no capítulo 5 desta dissertação.

Na etapa seguinte, na produção, ocorre a pré-venda. Essa ação é necessária, para assegurar o grande volume de capital necessário para produzir um filme, ou seja, o filme é

vendido antes mesmo de ser produzido e neste momento a “garantia” de sucesso é sinalizada pelo realizador, argumentista, elenco, por exemplo. Ainda nesse elo está o processo de filmagem e pós filmagem. É a construção em si do filme e necessita de uma equipe abrangente. Trabalham em simultâneo os produtores, elenco, equipe técnica de iluminação, som, edição, etc.

Após a conclusão do filme, este entra no mercado. No elo da distribuição, as formas mais comuns são a venda e o licenciamento. Este último é, de forma simplificada, um contrato entre os produtores e os distribuidores nacionais que pagam para receber o filme e ter direitos de exploração da obra por um período de tempo. Na cadeia de valor da indústria cinematográfica, as distribuidoras são responsáveis por conectar as produtoras e as janelas de exibição. Das salas comerciais de cinema, emissoras e operadoras de TV paga (Sky, Canal Plus), *video on demand* (VoD) e *over-the-top* (OTT)¹. Dentro desse elo da cadeia de valor ainda se situa o marketing, sobre o qual a transformação digital impulsionou essa indústria a tratar ativamente das medias sociais, com publicidade direcionada aos clientes-alvo e a determinados segmentos de mercado.

O último item da cadeia de valor da indústria cinematográfica, a exibição, tem se modificado nos últimos anos. As exibições de filmes em salas de cinema, de acordo com o estudo da Comissão Europeia de 2017, não gera o maior fluxo de receita², entretanto o lançamento nos cinemas é fundamental para o sucesso de uma obra e para futuras receitas de distribuição. Outro ponto a destacar é o tempo que um filme permanece em exibição nos cinemas. Com as mudanças tecnológicas e de modelo de negócio, as longas estadias dão espaço a um grande investimento em estreias nos finais de semana. Outra forma de

¹ *Over-the-top* são plataformas de distribuição de conteúdo que conectam com o usuário final, permitindo com que este assista sob demanda. Nesse modelo de serviço, não há intermédio de outras empresas de teletransmissão. São exemplos a Netflix, Amazon Video, Hulu, etc.

² A TV paga e a TV aberta são os mais importantes exibidores e compradores de filmes. Alguns países como Brasil e França, por exemplo, possuem marcos regulatórios, nomeadamente cotas de tela, para a produção nacional, além da obrigação de investir em produção de filmes locais.

distribuição é a janela doméstica. O *pay-per-view*, o VHS e o DVD são opções que outrora foram muito rentáveis. Hoje, tanto a TV aberta, como a paga desempenham um papel importante nesta indústria, todavia as expectativas giram em torno dos provedores de serviços OTT, VoD e de plataformas online de TV paga (IPTV).

Para melhor compreender as mudanças ocorridas, apresenta-se a seguir um breve panorama histórico da indústria cinematográfica em Portugal desde o seu surgimento, salientando, além da produção, alguns aspetos políticos, sociais e económicos desse transcorrer do tempo.

3 A particularidade da indústria de cinema portuguesa – síntese histórica

3.1 Nota metodológica

Concluído o estado da arte, para o capítulo agora proposto utilizou-se da abordagem metodológica qualitativa, através da revisão bibliográfica e da literatura, no intuito de prover uma contextualização sobre as transformações ocorridas, apresenta-se um sucinto panorama histórico da indústria cinematográfica em Portugal desde seu surgimento até o ano final da análise (2019), com enfoque no elo da produção.

3.2 Indústria do cinema em Portugal, enquadramento histórico

Com uma história mais que secular, o cinema em Portugal deu seus primeiros passos na cidade do Porto. O primeiro filme (e documentário) português, a *Saída do Pessoal Operário da Fábrica Confiança*³, foi produzido em 1896 por Aurélio Paz dos Reis e carrega muitas semelhanças ao filme de 45 segundos produzido pelos irmãos Lumière em 1895 denominado *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*.

Na primeira década do século XX, de acordo com Ribas (2013), a produção de cinema em Portugal era incipiente e alternava-se entre produções no Porto e em Lisboa, entre ficções e documentários. Nessa década serão fundadas duas principais produtoras: a Portugália Film, em Lisboa, 1909, e a Invicta Film, no Porto, 1912. Ainda no final dessa década, em 1916, constitui-se mais uma produtora no Porto, chamada Caldevilla Film, entretanto sua produção delimita-se a um curto espaço de tempo. A evolução para uma fase mais industrial dessa atividade começou na década seguinte. Nos anos 20, começam a ser realizados filmes inspirados em clássicos da literatura portuguesa prevalecendo géneros como o drama e a aventura. Dá-se início também a produção de filmes artísticos e de filmes que refletem a realidade, poucos anos antes do golpe de Estado de 1926.

³ A obra está disponível em: <http://www.cinamateca.pt/Cinamateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=905&type=Video>

Na década de 30, a indústria do cinema ganha a atenção do Estado e, de acordo com Pereira (2013), no livro *O cinema português: um guia essencial*, organizado por Paulo Cunha e Michelle Sales, o cinema é instrumentalizado como forma de propaganda, sob a tutela do Secretariado de Propaganda Nacional, num auge da comédia e dos musicais românticos, durante a ditadura salazarista.

Em 1932 é criada a Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis Klangfilm com o propósito de fomentar o desenvolvimento do cinema português e, consequentemente, destacando Lisboa no mapa em relação às produtoras. Do ponto de vista autoral/conceptual, é uma década de predominância dos filmes do cineasta António Lopes Ribeiro, carregados de ideologia e política. É também nessa época que surge Manoel de Oliveira, com *Aniki-Bobó* (1942).

Porém, ainda na década de 40, a atenção do Estado acentua-se a essa indústria, através da Lei 2027/48, de 18 de fevereiro, que cria o Fundo do Cinema Nacional com o objetivo de proteger e estimular a produção de cinema nacional. De acordo com Seabra (2016), essa lei, “para garantir a genuinidade do espetáculo cinematográfico nacional” proíbe a importação de filmes estrangeiros (com exceção dos realizados no Brasil e os produzidos “em regime de reciprocidade” e obriga todos os cinemas a exhibir filmes portugueses na proporção de uma semana de filmes portugueses a cada cinco semanas de filmes estrangeiros. Neste ano também é criada a Cinemateca Portuguesa com a finalidade de promover a cultura nacional, entretanto o início das suas atividades ocorreria apenas em 1958.

De acordo com Paulo Cunha (2015), em sua tese de doutoramento, as décadas seguintes passam sem grandes mudanças e muitas censuras. O fato mais relevante dos anos 50 é a criação da Rádio Televisão Portuguesa (RTP) e a inauguração da Cinemateca anteriormente referida. Nos anos 60, a vigilância sobre a produção cinematográfica não se altera, entretanto, o cinema português ganha cores em 1961, ganha novo género, com notas de

neorrealismo e influências da *Nouvelle Vague*, estilo e assim se inicia o chamado Cinema Novo. Assim sucintamente pode se referir à década de 60: um misto de influência italiana e francesa, de cinema de arte e cinema comercial. Ainda nessa década, em 1969, é fundado o Centro Português de Cinema, uma cooperativa de cinema, subsidiada pela Fundação Calouste Gulbenkian, que contribuiu com a produção de filmes do Novo Cinema português. É nessa década que se começa a conhecer António da Cunha Telles como produtor. Suas contribuições continuam até hoje, sendo *Quinze Pontos na Alma* a obra mais recentemente produzida (2009). Ele desempenhou um relevante papel nesse elo da cadeia produtiva por tentar conciliar o cinema de arte e o cinema comercial, de grande público, provendo uma vasta gama e quantidade de filmes portugueses.

A década de 70, ainda de acordo com Cunha (2015), tem importantes marcos como a primeira lei do cinema, a Lei n.º 7/71, que instituirá o Instituto Português de Cinema (IPC), cuja missão é gerir os financiamentos públicos para a produção de filmes nacionais. Mas o marco mais relevante para o país ocorrerá no 25 de abril de 1974. A partir desse momento, o cinema português volta a respirar ares de liberdade. O documentário ganha destaque, especialmente pela função de preservar as memórias e as transformações que ocorriam naquele tempo. Nesse sentido, o IPC e a RTP desempenhariam papéis fundamentais na produção e difusão dos filmes nacionais. Ainda há que se destacar uma inovação para a época: a utilização de câmara de 16mm que facilitaria a produção tanto em termos técnicos quanto em redução de custos de produção.

Os anos 80, segundo Cunha (2013), no capítulo denominado *A “diferença” portuguesa?*, trazem consigo a diversidade e uma quantidade significativa de obras produzidas nacionalmente. São consequências das cooperativas criadas na década anterior, dos produtores independentes que começam a surgir no cenário nacional. O cinema de vanguarda ganha tons pela ficção, pelo realismo, pela intersecção com teatro, com a artes,

tendo em Manoel de Oliveira a peça central, com uma vasta produção nessa época, com reconhecimento internacional, juntamente com as obras de António Reis, João César Monteiro, José Álvaro Morais, entre outros. Em 1981, Paulo Branco produz seu primeiro filme e inicia seus trabalhos nesse elo da cadeia de valor, cujas produções continuam até os dias atuais.

A dicotomia entre a produção comercial e a artística irá prevalecer nos anos 80 e 90, num esforço de distribuição internacional do cinema português, mas que não obteve o resultado esperado. O final do século XX é marcado por uma quantidade significativa de produções que transitam entre o realismo, a ficção pura, o retrato e o cinema de arte com questões antropológicas, filosóficas.

Nos primeiros cinco anos do século XXI a produção de filmes de autor difunde-se, com inovação e experimentação, assim como crescem os filmes comerciais (similares a telenovelas) que são produzidos e distribuídos massivamente. Em outras palavras, segundo Ribas (2013), as produções comerciais apoiam-se na estética televisiva, em atores/atrizes modelo, em marketing para promover os enredos simples.

Segundo Ribas (2013), na primeira década do século XXI, “os filmes portugueses conseguem ainda fazer-se notar por uma interessante diversidade, com uma produção regular desde os meados dos anos 90” (p. 270) e assim como “o cinema comercial português atingirá (...) uma razoável maturidade dos modos de produção” (p. 270), que, segundo o autor, a fragilidade do mercado português implica a dificuldade de crescimento e sustentação das produtoras.

Em termos legislativos, a primeira década do século XXI experimenta uma afluência dos diplomas legislativos destinados à produção. Por exemplo, em 2004, a Lei da Arte Cinematográfica e do Audiovisual cria um novo instrumento financeiro. Um fundo de investimento gerido por entidades privadas (inicialmente pelo Grupo Espírito Santo e depois

pelo BANIF) destinado ao fomento e desenvolvimento da arte cinematográfica e do audiovisual, com vistas ao potencial retorno (Ribas, 2013). Em meio a crise económica, criam-se mecanismos para salvar o setor cinematográfico e audiovisual português. Por exemplo, o Fundo de Investimento para o Cinema e Audiovisual (FICA), o Instituto do Cinema e Audiovisual (ICA), com o objetivo de apoiar o desenvolvimento das atividades cinematográficas e audiovisuais, os quais são apresentados com mais detalhes no capítulo 5. Todos esses instrumentos têm o objetivo de alargar as possibilidades de financiamento para aumentar a produção de cinema nacional. De acordo com Ribas (2013), a primeira década do século XXI foi, então, bastante fértil em termos de novas obras do que se considera o cinema contemporâneo português, ou seja, o “crescente número de filmes apoiados permitiu, ao contrário de outras décadas, vários realizadores voltarem a filmar e a manterem uma carreira cinematográfica” (Ribas, 2013, p. 273).

A crescente experimentação através das curtas-metragens também merece destaque, especialmente no final da primeira década do século XXI. De acordo com Ribas (2013), “foi um efeito direto da diversificação das políticas de apoio ao cinema iniciadas logo no início da década de 90 (quando nasceram os apoios específicos a curtas-metragens)” (p. 288). O autor ainda destaca o Festival de Curtas-Metragens de Vila do Conde como um “radar da produção nacional”. Outra alteração relevante nessa década é a massificação do digital como suporte de produção, diminuindo os custos, em comparação com a forma “tradicional” da película cinematográfica.

A década de 2000 foi além de um ponto de retomada de produções e de crescimento e apreciação das curtas-metragens. Ela foi também, segundo Ribas (2013), uma década de consolidação dos géneros de animação e documentário, além de ser a década das “primeiras obras”, pelo suporte dado através dos subsídios específicos para a realização destas, da renovação em termos de autores e da “diversificação das estruturas de produção e a

simplificação de alguns processos através da utilização de meios tecnológicos” (Ribas, 2013, p. 296).

As obras de Pedro Costa, Miguel Gomes, João Nicolau, João Canijo, Pedro Pinho, Joaquim Pinho, Regina Pessoa, Edgar Pêra, João Pedro Rodrigues, Rodrigo Areias, João Salaviza, dentre outros despontam no cenário nacional (e internacional), com novas tendências estéticas, e um certo hibridismo, uma extrapolação dos limites entre os géneros cinematográficos, segundo Ribas e Cunha (2020). Segundo os autores, “um dos fenómenos mais importantes deste novo século tem sido o trânsito entre o cinema e a arte contemporânea” (Ribas & Cunha, 2020, p. 15). Nesse contexto, os autores refletem que esse desvio já ocorreu em “cinematografias de dimensão reduzida”, numa “procura de meios alternativos de produção e circulação”, uma busca para além da exibição em salas de cinema.

Em termos legislativos, as mudanças mais significativas para o setor viriam com a segunda década do século XXI. Em 2012, a criação da Lei do Cinema, redesenha e atualiza a forma como a indústria cinematográfica em Portugal será financiada, implicando um aumento no orçamento do ICA pela criação de mais uma taxa (de subscrição). Outra mudança legislativa significativa ocorrida no final do período, em 2017, foi a criação do regime de crédito fiscal à produção cinematográfica. Esse incentivo tem o objetivo de reforçar, sustentadamente e, a longo prazo, a competitividade de Portugal enquanto local de produção cinematográfica, seja pelo estímulo à atividade dos produtores e coprodutores nacionais, seja pela atração de produções estrangeiras. Em 2018 este ato legislativo será aprimorado pelo regime de bonificação em dinheiro (*cash rebate*) para a produção cinematográfica e TV (OTT). Como uma nota, o detalhamento dos mecanismos legislativos referentes a essas décadas encontra-se no capítulo 5.

Apesar do incremento na estrutura legislativa, especialmente com a Lei do Cinema, Ribas e Cunha (2020) apontam que a busca por novas formas de captação de recursos e novas

formas de produção e circulação são uma consequência da dificuldade de obtenção de financiamento e esse processo provoca alterações nos meios de produção cinematográfica portugueses.

Ribas e Cunha (2020) destacam outros pontos fulcrais da segunda década do século XXI, como por exemplo, o aumento no número de cursos superiores de cinema e audiovisual e conseqüentemente a qualificação dos profissionais portugueses – e como a academia tem proporcionado a aplicação de processos distintos da cinematografia clássica – e o reconhecimento, a premiação que estes jovens profissionais vêm recebendo no circuito internacional. Outro fato relevante mencionado pelos autores é o expressivo aumento das coproduções internacionais, além da consolidação de um circuito de exibição não-comercial de cinema – através do aumento no número de festivais e cineclubes que possibilitam o acesso àqueles que estão distantes dos centros urbanos e também à filmes que estão à margem do circuito comercial. A disseminação das plataformas de *video on demand*, também é referida pela grande presença do cinema independente e de autor em seus catálogos. Como último ponto, Ribas e Cunha salientam a estratégia de internacionalização e profissionalização das produtoras nas últimas duas décadas.

A produção de cinema em Portugal é marcada pela coexistência dos filmes com viés comercial e dos filmes de autor desde os anos 1980. E esse cenário se mantém no século XXI caracterizado como “um momento de uma guerra interminável entre o cinema de autor e o cinema comercial, ancorada numa discussão sobre os modos de financiamento do cinema português”, de acordo com Ribas (2013, p. 270).

Entretanto, apesar das oscilações económicas sofridas pelo setor, “o cinema português consolidou algumas tendências ao nível dos modos de produção e dos seus aspetos estéticos e artísticos”, de acordo com Ribas e Cunha (2020, p. 7). Os autores referem que, em sua essência, o cinema português continua a ser uma cinematografia de autor e que essa

característica contribuiu para a definição e distinção de uma identidade internacional de cinema português.

Em suma, a produção (e o cinema português) evoluiu em termos estéticos, fomentada pelo ritmo de uma nova onda de autores, realizadores, produtores que levaram o cinema português a um novo paradigma. Mas, mais que isso, a produção cinematográfica e audiovisual nas duas primeiras décadas do século XXI se transformou e se reinventou, “manteve uma matriz (autoral), diversificando-se em termos dos seus modos de produção e das tipologias da sua indústria audiovisual”, conforme Ribas e Cunha (2020, p. 7).

O detalhamento dessa mais recente dinamização será apresentado em termos quantitativos no capítulo 4 e em termos legislativos e qualitativos no capítulo 5.

4 Caracterização económica da produção cinematográfica portuguesa

Neste capítulo a indústria cinematográfica em Portugal é analisada sob a ótica económico-financeira. Assim, são identificadas, caracterizadas e mapeadas as atividades económicas relacionadas com a indústria cinematográfica. De posse dos indicadores e dos dados económico-financeiros, apresenta-se e analisa-se a transformação que ocorreu no elo da produção na cadeia de valor dessa indústria nos primeiros anos do século XXI.

4.1 Nota metodológica

No que diz respeito à análise da indústria cinematográfica enquanto atividade económica em Portugal no início do século XXI, optou-se pela metodologia quantitativa. Baseada em estatística descritiva, os dados (variáveis quantitativas discretas) de fontes secundárias como o ICA, Instituto Nacional de Estatística (INE) e Banco de Portugal foram coletados, organizados, apresentados e, por fim, analisados. Essa análise tem como objetivo a compreensão da transformação económica da indústria cinematográfica no período compreendido entre os anos de 2004 e de 2019. Para além do número anual de obras produzidas no período mencionado, são apresentadas as séries temporais anuais referentes aos seguintes indicadores relacionados com a atividade económica de produção de filmes, de vídeos e de programas de televisão: número de empresas, número de empresas por localização geográfica, número de empresas por escalão de pessoal ao serviço, pessoal ao serviço, gastos com pessoal, volume de negócios, valor acrescentado bruto, valor acrescentado bruto por localização geográfica e grau de concentração das maiores empresas.

4.2 Caracterização e mapeamento económico da produção cinematográfica

Como uma breve nota, apresenta-se o contexto económico português, com ênfase as duas grandes crises ocorridas entre 2004 e 2019. As informações foram obtidas através dos

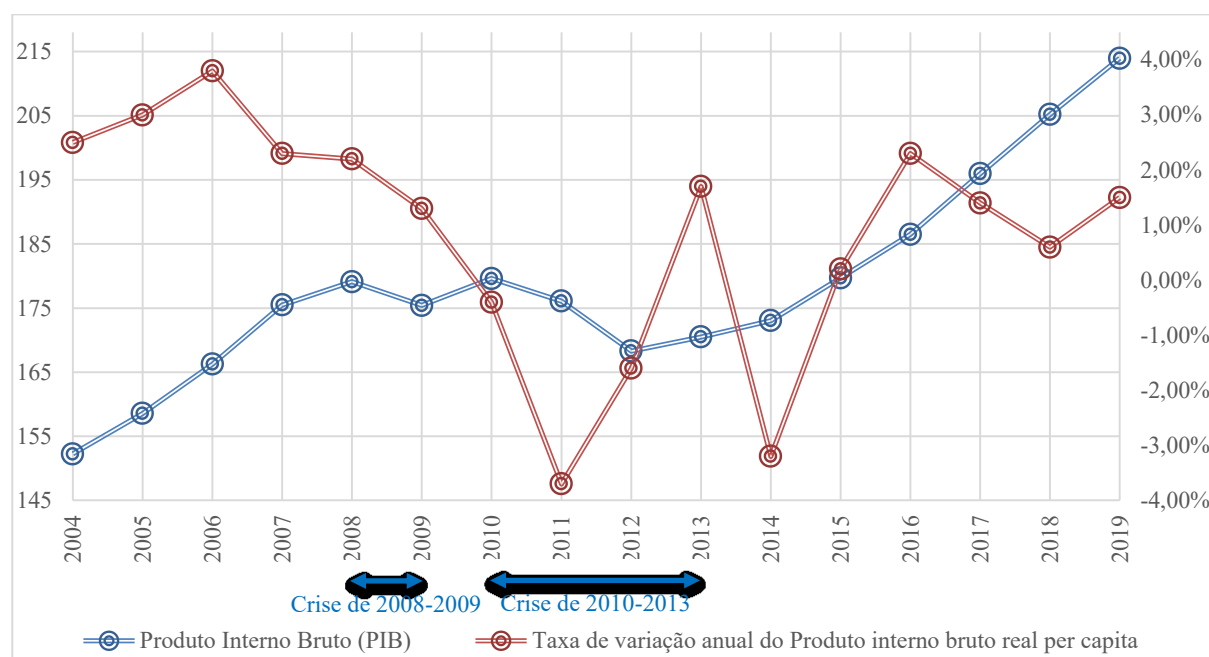
relatórios técnicos elaborados pela Fundação Francisco Manuel dos Santos (2020a, 2020b), cujos dados provêm do Banco de Portugal, INE, Eurostat, Organização de Cooperação e Desenvolvimento Económico e Conselho de Finanças Públicas.

A primeira delas, foi consequência da crise do *subprime* iniciada em 2007 nos Estados Unidos. Como vê-se na Figura 5, o Produto Interno Bruto (PIB) começou a decrescer em 2008, contabilizando uma contração na economia de 4,4% entre o ponto mais alto e o mais baixo do ciclo económico. Em relação a taxa de desemprego, essa passou de 8,1% para 9,5% no final do período.

A segunda delas, de 2010 a 2013, foi mais longa e severa. Com o ápice deste ciclo económico atingido no terceiro trimestre de 2010, a partir desse ponto inicia-se uma queda contínua até o primeiro trimestre de 2013. Durante esse período, contabilizou-se uma queda de 6,9% do PIB. A taxa de desemprego que se assentava em 12,1%, chegou aos 17,1%, ou seja, enquanto a crise anterior provocou um aumento de desemprego de 1,4 pontos percentuais, essa última aumentou a taxa de desemprego em 5 pontos percentuais, deixando quase 20% da população sem emprego.

Figura 5

Produto Interno Bruto (PIB) entre 2004 e 2019*



Nota. Fonte: PORDATA. Quadro extraído em 26 de junho de 2021 (15:11:02).

* Base 2016 das Contas Nacionais.

Tendo em conta o contexto económico em Portugal, procura-se então compreender a transformação da produção da indústria cinematográfica no país entre os anos de 2004 e 2019. Através de um conjunto essencial de indicadores que permitem essa reflexão, para além do número absoluto de filmes, apresenta-se na Figura 6 o número de obras produzidas, cujos dados foram obtidos no site do ICA.

Ao longo desses 16 anos, foram produzidas 874 obras, das quais, 418 curtas-metragens, 418 longas-metragens e 38 séries. Em relação ao tipo, entre 2004 e 2019, produziram-se 484 ficções, 240 documentários, 147 animações e 3 telefilmes (filmes produzidos para ter a sua estreia na televisão). Sob outra perspetiva, as ficções representam mais de 55% do total de obras produzidas. Também merece destaque a proporção de documentários produzidos no período mencionado: 27,46% do total das obras. A tabela completa com o detalhamento dos filmes produzidos (de acordo com o ano, tipo, metragem,

além da informação do título, realizador e produtor), elaborada a partir dos dados disponíveis no site do ICA encontram-se no Anexo A desta dissertação.

Cabe uma pequena nota sobre uma limitação de informação dessa área, isto é, em relação à precisão de quanto tempo transcorreu durante a produção das obras cinematográficas e audiovisuais. Ou seja, não é possível definir o intervalo de tempo perpassado entre a aprovação da obra, a concessão do financiamento e a produção em si sob o ponto de vista macro, amplo de todo esse elo da indústria cinematográfica, portanto esse aspeto fica aquém do âmbito desta dissertação. Em outras palavras, ressalta-se que os dados sobre a produção de filmes em Portugal entre 2004 e 2019 se referem a filmes que foram realizados/finalizados nos respetivos anos.

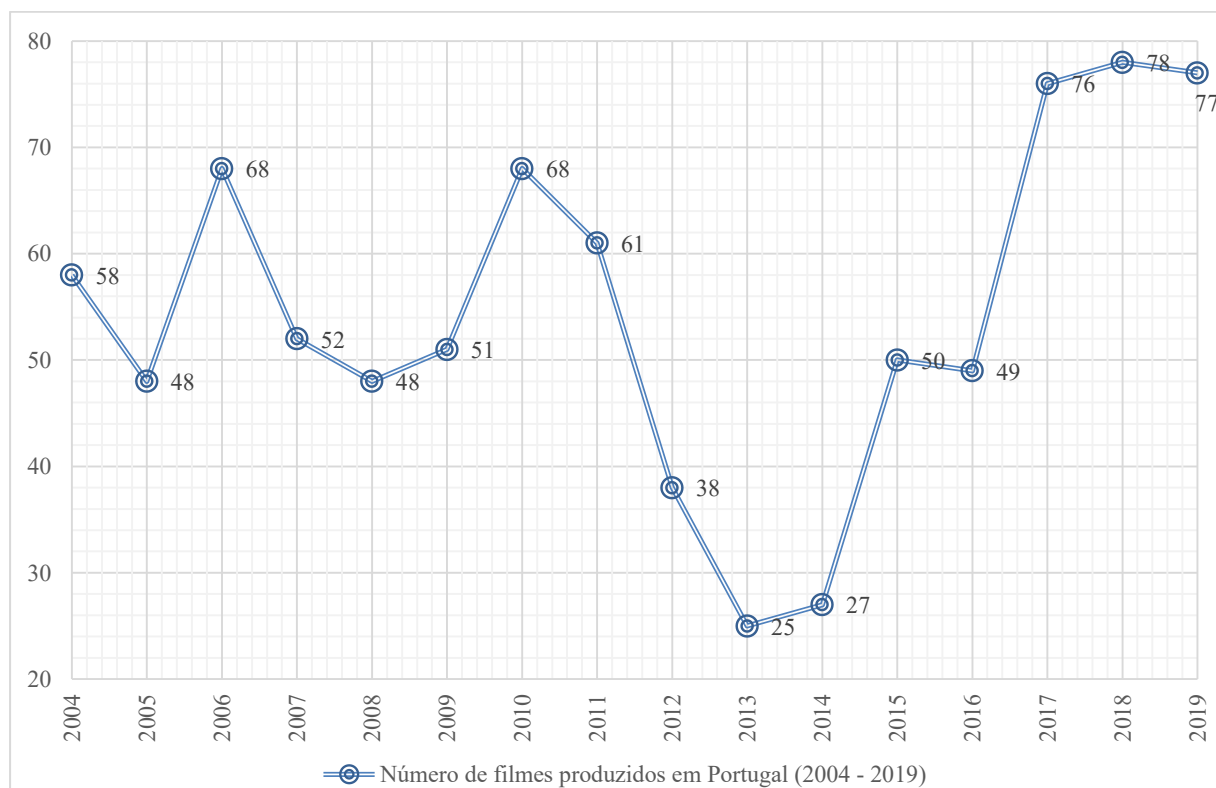
Ao observar a evolução da produção da indústria cinematográfica em Portugal ao longo do período, notam-se as oscilações, e há de se destacar o que Ribas e Cunha (2020) qualificam como o impacto evidente que as crises provocaram em termos de limitação da capacidade de produção e de adaptação, portanto ressalta-se aqui o impacto que a crise de 2010-2013 provocou nessa atividade económica. Com uma produção média anual de 54 obras, a crise de 2008-2009, não impactou direta e negativamente no número de filmes produzidos. Ocorreu sim a redução de 7,8% em relação à média da produção do período em análise (2004-2019). Entretanto, quando se compara aos efeitos da crise subsequente, a redução da produção foi de 12,12% em relação a média do período desse estudo. Ainda nesse contexto, os maiores abalos no setor foram sentidos entre 2010 e 2013. A produção nesse intervalo sofreu reduções acumuladas de 82,21% – a saber, entre 2010 e 2011 foi de 10,29%, entre 2011 e 2012 foi de 37,7% e entre 2012 e 2013 foi de 34,21%, ou seja, entre 2010 e 2013 a produção reduziu 63,23%.

Pela perspetiva positiva, de retomada, a partir desse vale de 2013, até 2019, a produção tem crescido, em média 24,6% ao ano, ou seja, um total de 185,19%. Esse pode ser

considerado um reflexo tanto da recuperação económica do país e, principalmente, da mudança da legislação de apoio ao setor, que será apresentada em detalhe no capítulo 5.

Figura 6

Número de filmes produzidos em Portugal entre 2004 e 2019



Nota. Fonte: ICA (<https://www.ica-ip.pt/pt/apoios/obras-produzidas/?block=190>).

No que tange aos aspetos económicos, de acordo com o CAE-Rev.3 publicado em 2007 pelo INE, o enquadramento das componentes das atividades cinematográficas, de vídeo, de produção de programas de televisão, de gravação de som e de edição de música está abarcado pelo CAE 59. Essa atividade compreende:

Produção de filmes em película, em vídeo ou DVD, para projecção em cinemas ou transmissão televisiva; técnicas de pós-produção; distribuição de filmes e vídeos; projeção de filmes e vídeo; compra e venda dos direitos de distribuição de filmes e

vídeos; gravações de som, e edição de música. (Instituto Nacional de Estatística, 2007, p. 216)

Como o enfoque desta dissertação dá-se ao elo da produção, segundo a classificação do INE (2007), a produção de filmes, de vídeos e de programas de televisão (CAE 59110):

Compreende as atividades de: produção de filmes destinados a ser projetados em salas de cinema ou a ser difundidos pela televisão, em película, videocassete ou DVD. Estes filmes são normalmente produzidos em estúdios cinematográficos ou em laboratórios especializados, compreendendo a produção de longas e curtas-metragens, filmes de animação, documentários, desenhos animados e outras produções similares, independentemente do tema e do fim (educativo, religioso, informativo, publicitário, cultural, etc.). Inclui a produção de programas de televisão e comerciais não realizados em estúdios de televisão. (Instituto Nacional de Estatística, 2007, p. 216)

Com essa delimitação conceituada, apresentam-se a seguir alguns indicadores económico-financeiros.

Na Figura 7 apresenta-se o número de empresas registadas sob a atividade económica de produção de filmes, de vídeos e de programas de televisão (CAE 59110). Nota-se o crescimento entre os anos de 2004 e 2019 na ordem dos 80,5% o que equivale a uma abertura de, em média, 72,8 empresas por ano. Daniel Ribas descreve esse fenómeno como uma “explosão de pequenas produtoras que criam objetos diversos, desde o projeto particular de cinema até ao filme institucional” (Ribas, 2013, p. 298).

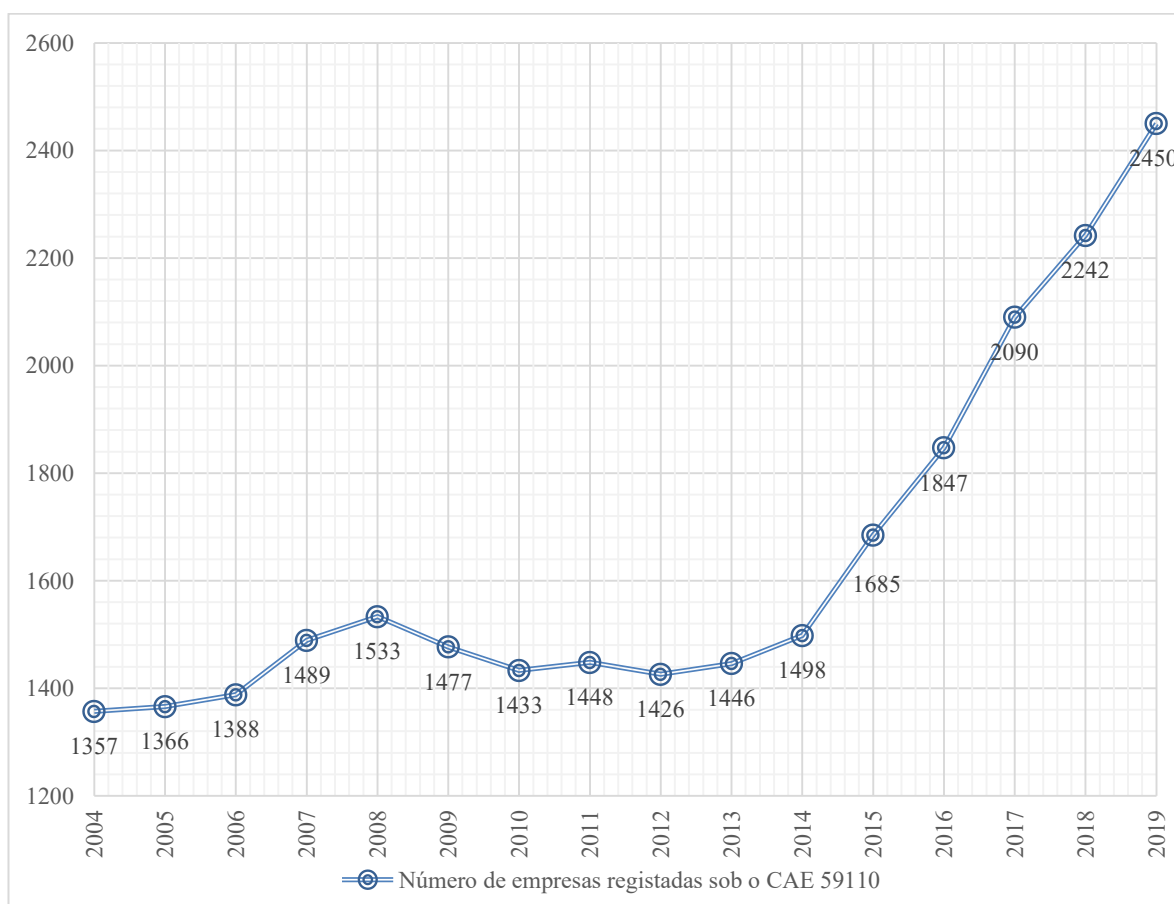
O impacto causado pela crise económica de 2008-2009 causou uma redução de 3,65% no número de empresas ativas durante essa primeira crise. Entretanto, apesar das oscilações

sofridas no número de empresas durante a segunda crise, entre 2010 e 2013, houve um crescimento de 1,52%, no número de empresas produtoras. São impactos significativamente menores, se comparados à redução ocorrida na produção em si, apresentada anteriormente. Apesar desses três decréscimos (entre 2008 e 2013), em geral, há um crescimento anual médio no número de empresas na ordem dos 4,15%.

Uma observação relevante sobre o período entre 2014 e 2019, é que enquanto a taxa média anual de crescimento do número de empresas foi de 9,23% (o que equivale a um aumento de 63,55% entre 2014 e 2019), no mesmo período, a produção de filmes, como já mencionado, cresceu 24,6% e isso reflete a maior produtividade das empresas.

Figura 7

Número de empresas registadas sob a atividade económica de produção de filmes, de vídeos e de programas de televisão



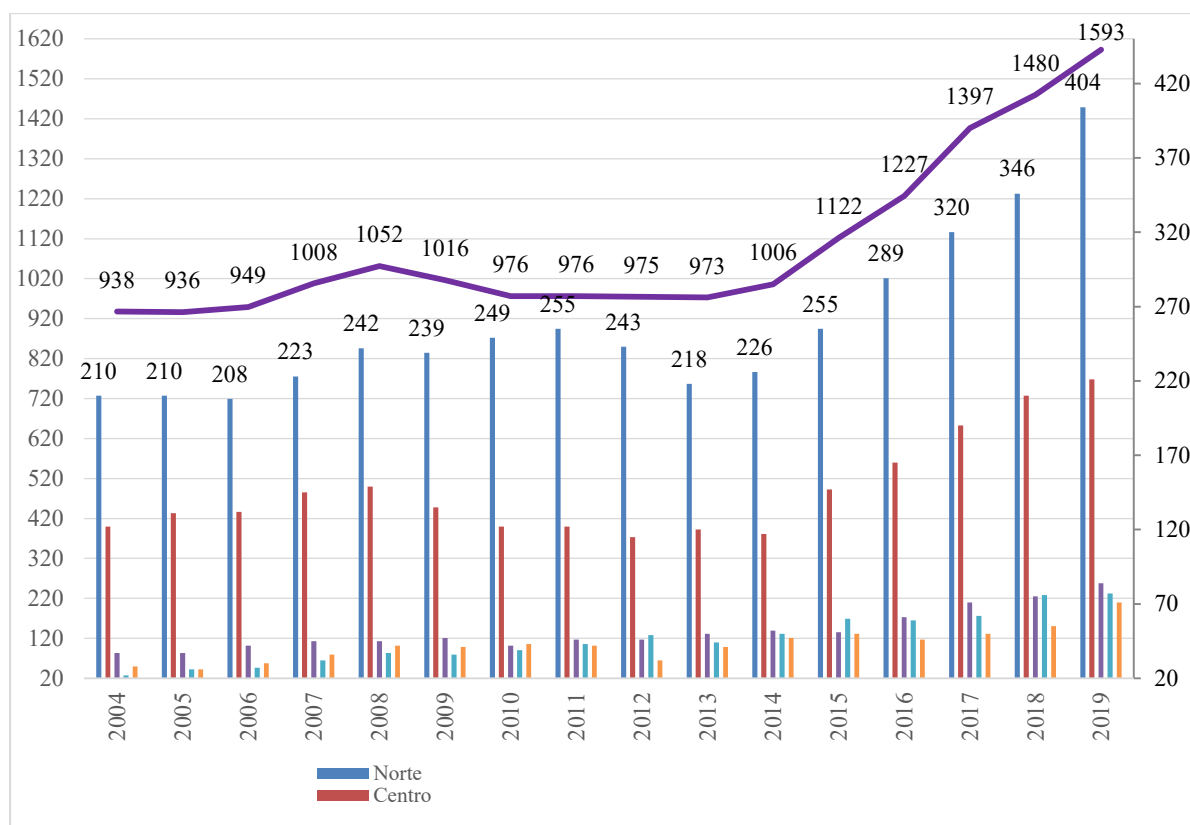
Nota. Fonte: INE. Quadro extraído em 9 de junho de 2021 (11:21:13).

Em relação à distribuição territorial das empresas em Portugal, a Figura 8 mostra a concentração das produtoras de filmes, de vídeos e de programas de televisão na região de Lisboa (NUTS II) / Área Metropolitana de Lisboa (NUTS 2013). Essa concentração geográfica é qualificada por Ribas e Cunha (2020, p. 23) como “um centralismo do cinema português”. Nessa área estão localizadas, em média, 67% das empresas que realizam essa atividade em Portugal (Continental e Ilhas). Também nessa região aponta-se um aumento de 59% no número de empresas entre os anos de 2004 e 2019, seguido esse aumento está a região Centro (com 55%) e região Norte (com 52%).

Quando se observa o número de empresas consoante aos períodos de crises e pós-crisis, constata-se que, durante a crise de 2008-2009, a região Centro foi a única impactada negativamente, causando a diminuição no número de empresas – o nascimento de novas empresas não foi o suficiente para compensar o número das que fecharam. A região apresentou uma redução média anual de 3,32%, enquanto as demais regiões do país continuaram a crescer em termos absolutos a uma média anual de 3,99%. Em relação à crise de 2010-2013, o cenário é que enquanto as regiões Norte, Centro e Lisboa viram uma redução no número de empresas que atuam nessa atividade (em uma média anual de 1,97%), a região do Alentejo, Algarve e as Ilhas apresentaram um aumento médio anual de 3,07% no mesmo período. A partir de 2014 todas as regiões apresentam acréscimos anuais no número de produtoras de filmes, de vídeos e de programas de televisão de, em média 10,03%, com destaque para a região Centro, que chega a atingir um crescimento médio anual de 11,05%.

Figura 8

Número de empresas por localização geográfica (NUTS 2002) registadas sob a atividade económica de produção de filmes, de vídeos e de programas de televisão



Nota. Fonte: INE. Quadro extraído em 9 de junho de 2021 (16:15:41).

Em relação ao porte das empresas, foram delimitados 4 portes de empresas, registadas sob a atividade económica de produção de filmes, de vídeos e de programas de televisão, em relação ao número de pessoal ao serviço: empresas com menos de 10 pessoas, empresas cujo número de pessoas varia entre 10 e 49 pessoas, empresas com 50 a 249 pessoas e, por último, empresas com mais de 250 pessoas. Em um panorama geral, a Tabela 1 apresenta esse indicador e a distribuição do número de empresas de acordo com o número de pessoas que cada uma possui ao serviço. Da tabela depreende-se que, em média, 97,61% das empresas produtoras de filmes, de vídeos e de programas de televisão em Portugal possuem um quadro funcional de menos de 10 pessoas; 2,15% das empresas têm entre 10 e 49 pessoas ao serviço, restando irrisórios 0,24% para as empresas com mais de 50 funcionários. Em outras palavras,

esse setor económico é maioritariamente composto de microempresas (com menos de 10 pessoas) e, em segundo plano, de pequenas empresas (entre 10 e 49 pessoas ao serviço).

Tabela 1

Número de empresas por escalão de pessoal ao serviço registadas sob a atividade económica de produção de filmes, de vídeos e de programas de televisão

Ano	Menos de 10 pessoas	Entre 10 e 49 pessoas	Entre 50 e 249 pessoas	Com 250 e mais pessoas	TOTAL
2004	1326	28	3	0	1357
2005	1335	27	3	1	1366
2006	1352	32	3	1	1388
2007	1453	33	3	0	1489
2008	1492	38	3	0	1533
2009	1437	36	4	0	1477
2010	1391	40	1	1	1433
2011	1407	39	1	1	1448
2012	1388	35	2	1	1426
2013	1410	32	4	0	1446
2014	1461	32	5	0	1498
2015	1647	34	4	0	1685
2016	1810	32	5	0	1847
2017	2055	29	6	0	2090
2018	2197	38	7	0	2242
2019	2401	43	6	0	2450

Nota. Fonte: INE. Quadro extraído em 9 de junho de 2021 (12:52:11).

Outro indicador analisado é o número de pessoas empregadas pelas produtoras de filmes, de vídeos e de programas de televisão – número de pessoas ao serviço. O INE conceitua esse indicador como:

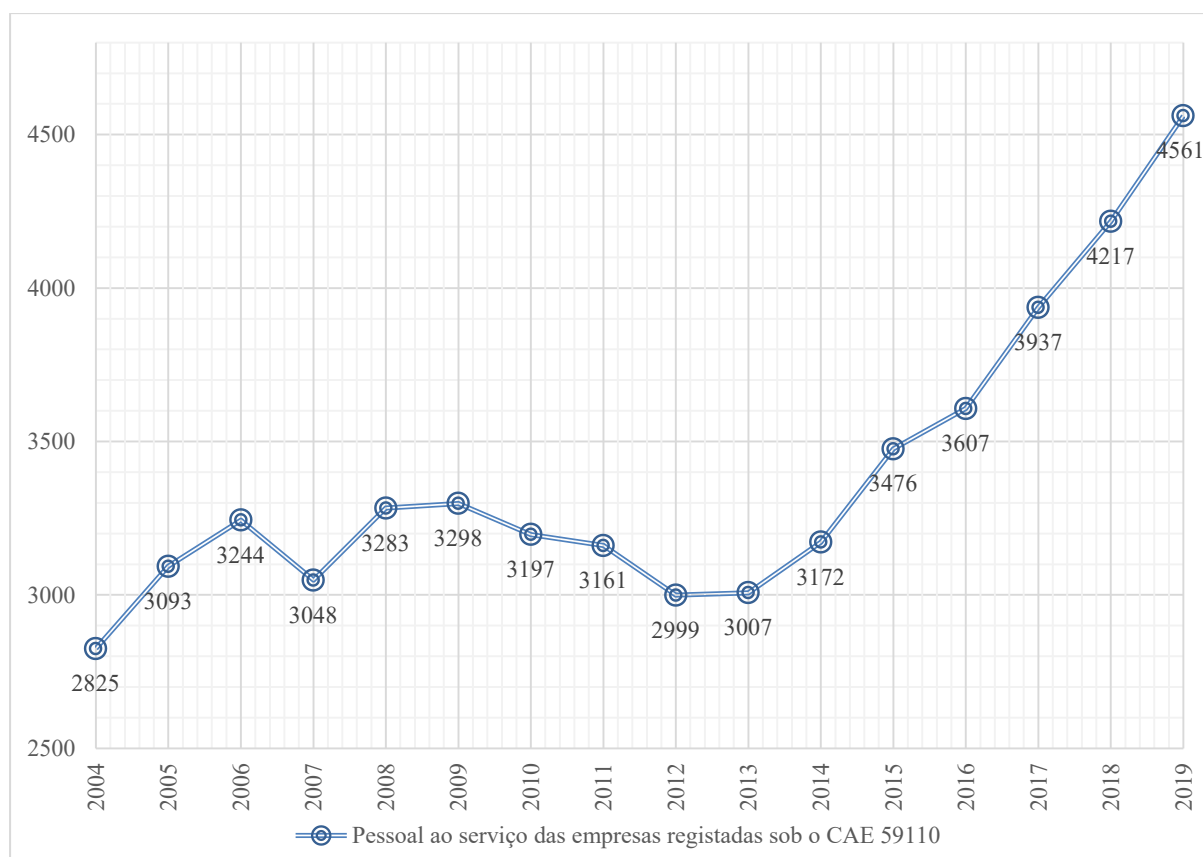
Pessoas que, no período de referência, participaram na atividade da empresa/instituição, qualquer que tenha sido a duração dessa participação, nas seguintes condições: a) pessoal ligado à empresa/instituição por um contrato de trabalho, recebendo em contrapartida uma remuneração; b) pessoal ligado à empresa/instituição, que por não estar vinculado por um contrato de trabalho, não

recebe uma remuneração regular pelo tempo trabalhado ou trabalho fornecido (p. ex.: proprietários-gerentes, familiares não remunerados, membros ativos de cooperativas); c) pessoal com vínculo a outras empresas/instituições que trabalharam na empresa/instituição sendo por esta diretamente remunerados; d) pessoas nas condições das alíneas anteriores, temporariamente ausentes por um período igual ou inferior a um mês por férias, conflito de trabalho, formação profissional, assim como por doença e acidente de trabalho. Não são consideradas como pessoal ao serviço as pessoas que: i) se encontram nas condições descritas nas alíneas a), b), e c) e estejam temporariamente ausentes por um período superior a um mês; ii) os trabalhadores com vínculo à empresa/instituição deslocados para outras empresas/instituições, sendo nessas directamente remunerados; iii) os trabalhadores a trabalhar na empresa/instituição e cuja remuneração é suportada por outras empresas/instituições (p. ex.: trabalhadores temporários); iv) os trabalhadores independentes (p. ex.: prestadores de serviços, também designados por ‘recibos verdes’). (Instituto Nacional de Estatística, 2021)

Com base nesse indicador, apresenta-se a Figura 9 e, da sua análise, percebe-se o rápido impacto que as crises de 2008-2009 e 2010-2013 provocaram directamente no emprego. Entre 2008 e 2009, o número de pessoas empregadas nessa atividade reduziu 0,46%, entretanto entre 2010 e 2013 a redução foi de quase 6%, o que equivale a uma redução de 190 postos de trabalho em 3 anos, uma média de 63 pessoas a menos por ano. Também é possível notar o forte crescimento que ocorre desde 2013 no número de pessoas ao serviço. Um crescimento de 43,79% entre 2014 e 2019, ou seja, foram empregues mais 1389 pessoas durante esses 6 últimos anos, uma média de 231 pessoas por ano.

Figura 9

Pessoal ao serviço das empresas com atividade económica de produção de filmes, de vídeos e de programas de televisão



Nota. Fonte: INE. Quadro extraído em 9 de junho de 2021 (11:21:13)

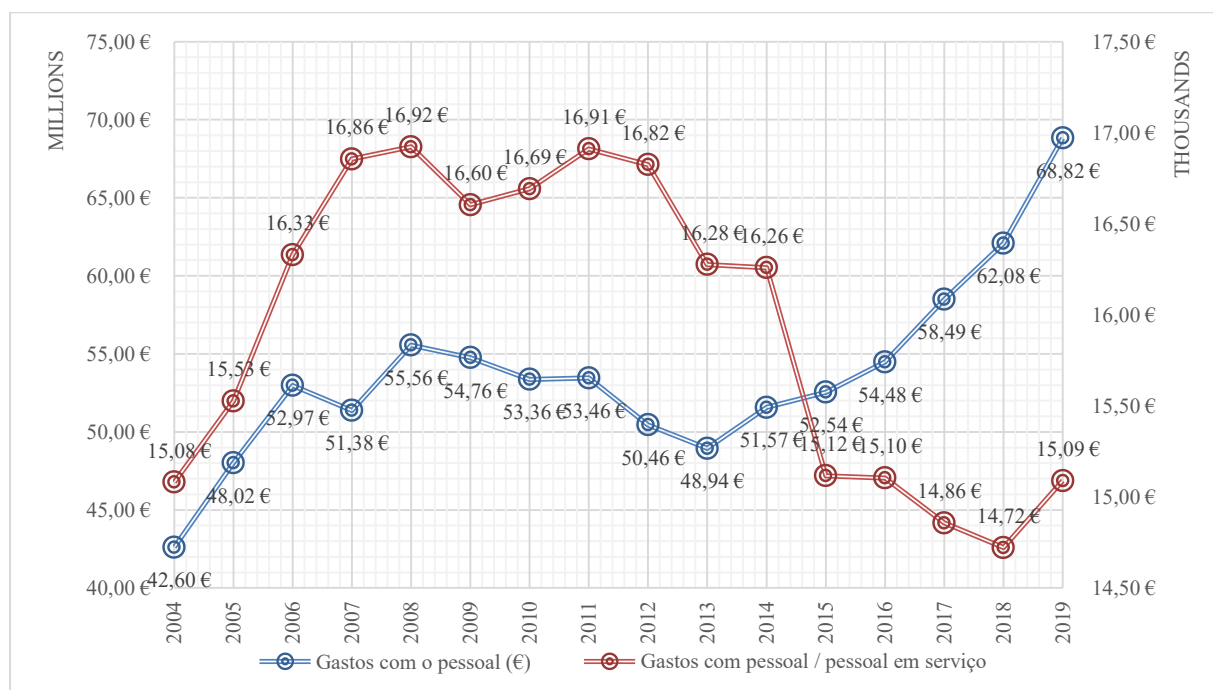
O próximo indicador analisado refere-se aos gastos com o pessoal das empresas registadas na atividade económica como produtoras de filmes, de vídeos e de programas de televisão. Esses são os gastos que essas empresas reportaram e que o INE conceitua como “o valor relativo às remunerações, encargos sobre remunerações e outros encargos, bem como outros benefícios atribuídos aos empregados” (Instituto Nacional de Estatística, 2021).

Assim como o número de pessoal ao serviço – apresentado na Figura 9 – diminuiu, os gastos com pessoal entre os anos de 2008 e 2013 também decresceram, como é expectável. De acordo com os dados do INE, apresentados na Figura 10, essa redução foi de 1,43% entre 2008 e 2009 e de 8,28% entre 2010 e 2013. Em termos monetários isso corresponde a uma redução na ordem dos 6,6 milhões de euros (1,1 milhões de euros em média por ano).

A partir de 2014 até 2019 os gastos com pessoal ao serviço voltam a crescer a volta dos 33,45%, uma média anual de 5,88% em termos percentuais. Da simples comparação entre a evolução do número de pessoas em serviço e os gastos com pessoal, depreende-se que por mais que a força de trabalho empregada em números absolutos tenha aumentado a partir de 2013 (conforme apresentado na Figura 9), quando se calcula a razão entre os gastos com pessoal e o número de pessoas ao serviço fica visível, através do Figura 10, o decréscimo progressivo desde de 2011 até 2019, no valor anual gasto pelas empresas por funcionário, ou seja, passou-se a pagar menos 10,76% pela mão de obra empregada nessa atividade económica a partir desse ano.

Figura 10

Gastos com pessoal e razão entre gastos com pessoal e o pessoal ao serviço das empresas com atividade económica de produção de filmes, de vídeos e de programas de televisão



Nota. Fonte: INE. Quadro extraído em 9 de junho de 2021 (11:21:13).

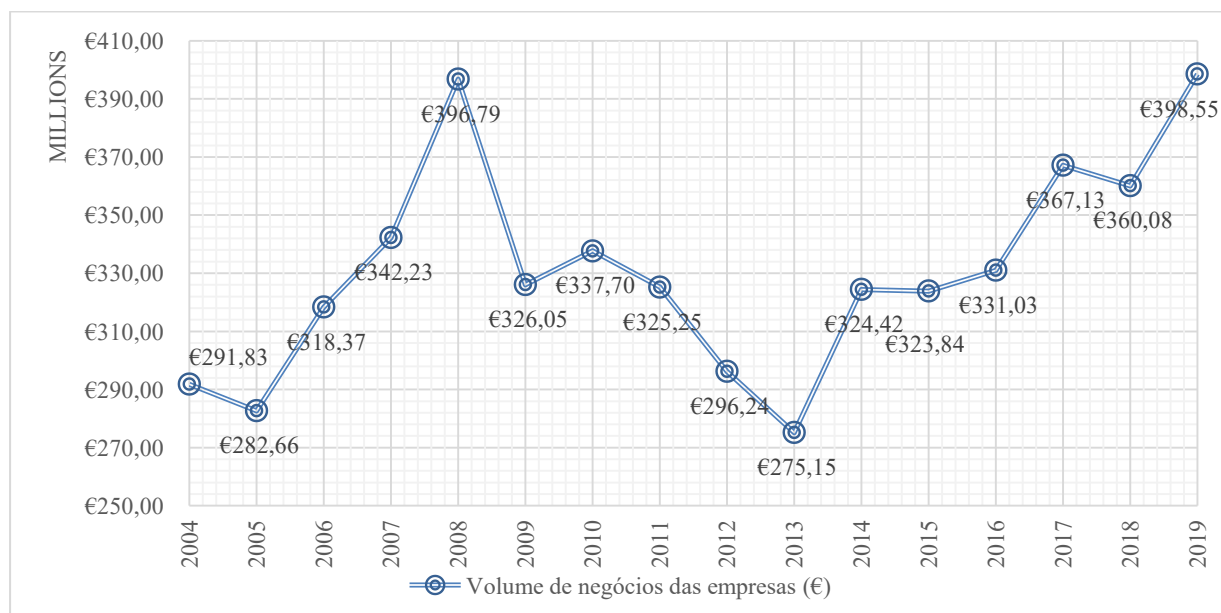
Outro indicador económico apresentado é o volume de negócio das empresas de produção de filmes, de vídeos e de programas de televisão, disposto na Figura 11. Esse

indicador representa os rendimentos obtidos a partir das vendas e serviços prestados por essas empresas, diretamente ligados às atividades de exploração. Entre 2004 e 2019, o volume de negócios dessas empresas somou 5,29 bilhões de euros e, em média, 331,08 milhões de euros por ano.

Em relação às sucessivas crises, entre 2008-2009 e 2010-2013 houve uma redução de 17,83% e 18,52%, respetivamente, ou seja, uma redução de aproximadamente 1/3 no volume de negócios, mais precisamente 30,66% durante esse período. Levou-se 6 anos para atingir o ponto mais baixo e outros 6 anos para a recuperação ser atingida, em 2019. Desde 2014 até 2019, o volume de negócios das empresas produtoras de filmes, de vídeos e de programas de televisão aumentou 22,85%.

Figura 11

Volume de negócios das empresas com atividade económica de produção de filmes, de vídeos e de programas de televisão



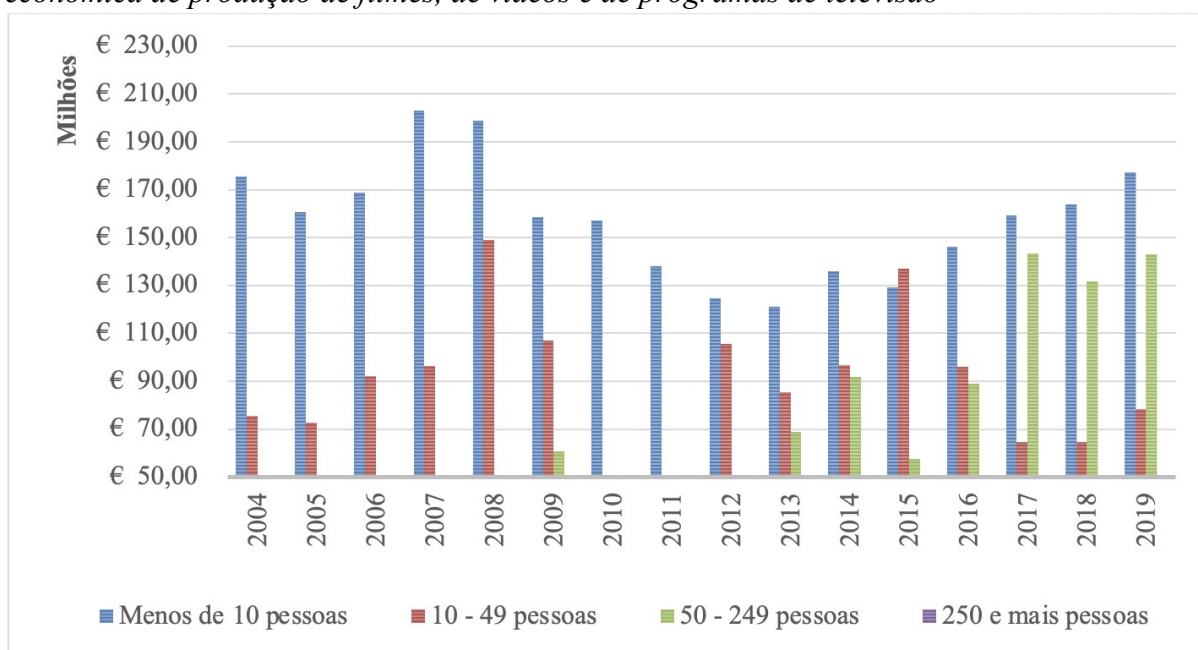
Nota. Fonte: INE. Quadro extraído em 9 de junho de 2021 (11:21:13).

Quando observada a distribuição do volume de negócios de acordo com o escalão das empresas – apresentado no Figura 12 – nota-se a participação acentuada das microempresas (com menos de 10 pessoas) que excede os 56,8% em média, durante o período em análise.

Apesar de não existirem dados disponíveis no INE em alguns pontuais escalões em 5 anos desse período, é possível perceber que a majoritária participação das microempresas foi diminuindo e a estrutura dessa contribuição foi migrando para as pequenas e médias empresas. Os dados disponibilizados pelo INE não mencionam o volume de negócios das empresas com 250 pessoas ou mais e, de acordo com a Tabela 1, durante os 16 anos que a análise abrange, apenas 5 empresas são classificadas nessa categoria.

Figura 12

Volume de negócios por escalão de pessoal ao serviço das empresas com atividade económica de produção de filmes, de vídeos e de programas de televisão



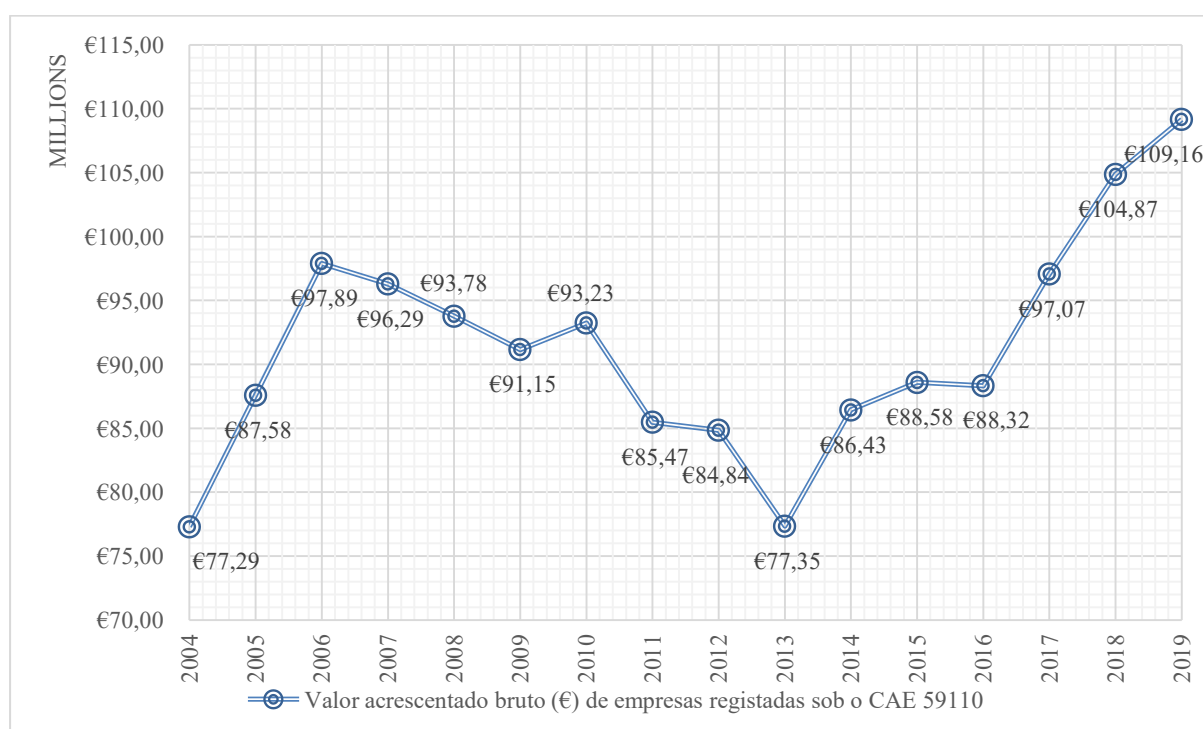
Nota. Fonte: INE. Quadro extraído em 9 de junho de 2021 (11:21:13).

Outro indicador relevante para a análise económica é o Valor Acrescentado Bruto (VAB). Este indicador equivale à riqueza gerada pelas empresas nas suas operações mais diretamente ligadas à sua atividade de exploração durante o período. É a diferença entre o valor bruto da produção e os consumos intermédios (custo das matérias-primas) e de outros consumos no processo produtivo. De acordo com os dados do INE, entre 2014 e 2019, atividade económica de produção de filmes, de vídeos e de programas de televisão agregou 1,45 bilhões de euros e, em média, 91,2 milhões de euros ao ano à economia nacional.

Quando analisado o período das crises, entre 2008-2009 e 2010-2013, há um decréscimo médio no VAB de 3,5% ao ano. Respetivamente, em termos absolutos pode ser visto como uma contração económica na ordem dos 2,8% e 17,04%. Pelo viés positivo, desde a última crise de 2010-2013 até 2019, o VAB cresceu 26,30%, uma média de 6% ao ano.

Figura 13

Valor acrescentado bruto das empresas com atividade económica de produção de filmes, de vídeos e de programas de televisão



Nota. Fonte: INE. Quadro extraído em 9 de junho de 2021 (11:21:13).

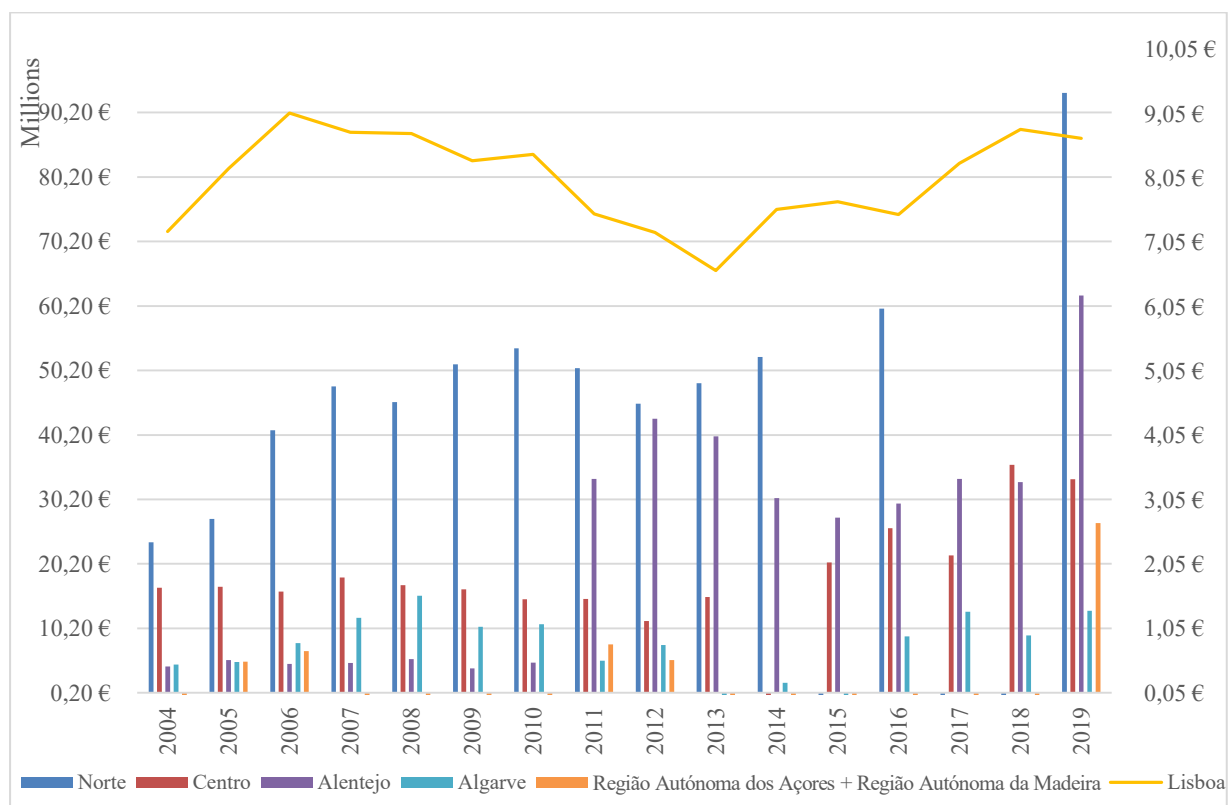
Entretanto, assim como o número de empresas não apresentam uma distribuição igualitária pelo território, conforme apresentado na Figura 8, o Valor Acrescentado Bruto também apresenta essa característica.

A Figura 14 ilustra a distribuição do VAB por região geográfica e evidencia a alta concentração do VAB em Lisboa (NUTS II) / Área Metropolitana de Lisboa (NUTS 2013). Em média, durante o período analisado, a concentração é de 89,65%, com o máximo de concentração VAB atingindo os 94,03% em 2015. Salienta-se que, em alguns períodos, o INE

não apresenta dados para algumas regiões, em especial referentes à região da Madeira e Açores.

Figura 14

Valor acrescentado bruto das empresas com atividade económica de produção de filmes, de vídeos e de programas de televisão por localização geográfica



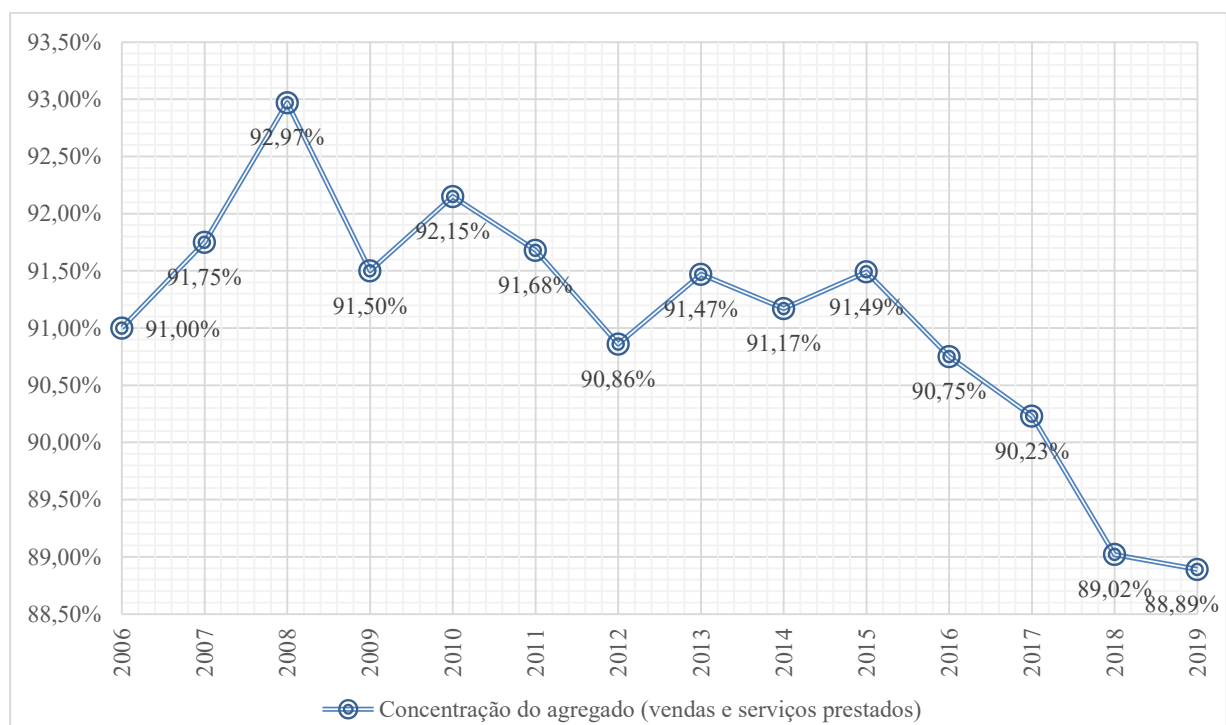
Nota. Fonte: INE. Quadro extraído em 9 de junho de 2021 (11:21:13).

Ainda no que tange à concentração dessa atividade económica, o Banco de Portugal, em referência às estatísticas do setor, denominadas Quadros do Setor (Banco de Portugal, 2021), identifica o grau de concentração das maiores empresas produtoras de filmes, de vídeos e de programas de televisão do agregado (as 20% maiores) em função do peso das vendas e serviços prestado destas empresas nas vendas e serviços prestado do agregado, ou seja, a razão entre as vendas e serviços prestados nas 20% maiores empresas do agregado e as vendas e serviços prestados do agregado. O resultado desse indicador é apresentado na Figura 15 e, apesar de o Banco de Portugal, disponibilizar dados apenas a partir de 2006, dão-nos a

perspetiva de tendência na redução da concentração do setor. Apesar das oscilações, a partir da crise de 2008, até 2019, há uma diminuição na concentração na ordem dos 4,08 pontos percentuais. Como apresentado na Figura 11, o volume de negócios das produtoras tem crescido desde 2013, portanto pode-se considerar que o volume de vendas e serviços dos 20% maiores tenha se mantido constante ou diminuído ou que o aumento do número de empresas produtoras desde 2012 (Figura 7), tenha provocado uma maior competitividade e assim diminuído a concentração do setor.

Figura 15

Vendas e serviços prestados das 20% maiores empresas



Nota. Fonte: Banco de Portugal. Quadro extraído em 5 de junho de 2021 (17:25).

4.3 Reflexão sobre o aspeto económico-financeiro das produtoras cinematográficas

Como forma de sintetizar as alterações ocorridas durante o período em análise em relação aos principais indicadores, apresenta-se a Tabela 2, dividida em quatro momentos temporais, que permitem analisar comportamentos similares e alguns díspares.

Em linhas gerais, todos os indicadores acompanharam os movimentos de contração e expansão económicos, com exceção à três pontos: o aumento no número de filmes produzidos entre 2008 e 2009. Foram apenas 3 filmes, mas é um aumento em tempo insólito, assim como o aumento (precisamente de 13) no número de empresas produtoras de filmes, de vídeos e de programas de televisão entre 2010 e 2013. Entretanto, desde 2011 essa atividade reduziu os seus gastos com pessoal por indivíduo ao serviço.

Pelos aspetos geográficos, é expressiva a concentração tanto no número de empresas (67%) quanto no VAB em Lisboa / Região Metropolitana de Lisboa (89,65%). Para além disso, destaca-se o percentual de microempresas que desenvolvem atividades de produção de filmes, de vídeos e de programas de televisão. Em média, durante o período analisado, 97,61% do total de empresas possui um quadro laboral com menos de 10 pessoas ao serviço. Como último indicador com comportamento a destacar, menciona-se que o grau de concentração das maiores empresas dessa atividade económica tem vindo a diminuir desde 2008. Esse indicador é particularmente importante, pois denota a possibilidade de diversificação da produção cinematográfica em Portugal.

Tabela 2

Comparativo entre os principais indicadores das empresas com atividade económica de produção de filmes, de vídeos e de programas de televisão

Indicadores	Período			
	2004-2007	2008-2009	2010-2013	2014-2019
Número de filmes produzidos em Portugal	Oscilações	Aumento de 6,25%	Redução de 63,23%	Aumento de 185,19%
Número de empresas registadas	Crescimento	Redução de 3,65%	Aumento de 0,91%	Aumento de 63,55%
Pessoal ao serviço das Empresas	Oscilações	Redução de 0,46%	Redução de 5,94%	Aumento de 43,79%
Gastos com o pessoal	Oscilações	Redução de 1,43%	Redução de 8,28%	Aumento de 33,45%
Gastos com o pessoal / Número de Pessoal ao serviço	Crescimento	Redução de 1,88%	Redução de 2,49%	Redução de 7,19%
Volume de negócios das empresas	Oscilações	Redução de 17,83%	Redução de 18,52%	Aumento de 22,85%
Valor acrescentado bruto	Oscilações	Redução de 2,80%	Redução de 17,04%	Aumento de 26,30%
Concentração do agregado (vendas e serviços prestados)	N/A	Redução de 1,58%	Redução de 0,74%	Redução de 2,50%

Nota. Elaboração própria, com base em informações do INE.

5 Mapeamento dos diplomas legislativos de apoio à produção cinematográfica

Como ponto de desenvolvimento desta dissertação, foi realizado o mapeamento dos marcos legislativos direcionadas para o setor da produção da indústria cinematográfica e audiovisual em Portugal entre 2004 e 2019, o qual é apresentado neste capítulo.

5.1 Nota metodológica

O mapeamento dos diplomas legislativos tem caráter não exaustivo e de forma sucinta busca elencar a legislação dirigida à produção da indústria cinematográfica, seus objetivos, sistemas de financiamento e fomento. Para a realização deste, fez-se um levantamento das peças legislativas criadas, publicadas e aplicadas entre 2004 e 2019 a nível nacional para esse elo da cadeia de valor em Portugal.

5.2 A linha do tempo dos diplomas legislativos

Ao iniciar-se a compilação da legislação direcionada à indústria cinematográfica em Portugal já no ano de 2004 se depara com um relevante diploma, aprovado na Assembleia da República a 18 de agosto e que viria a ser chamado de a “Lei da Arte Cinematográfica e do Audiovisual” (a Lei n.º 42/2004⁴).

Essa lei tem como o objetivo fomentar, desenvolver e proteger a arte do cinema e das atividades cinematográficas e do audiovisual em Portugal. Dentre os muitos aspetos de incentivo que constam nessa lei, que se aplica a toda a cadeia de valor da indústria cinematográfica e audiovisual, destaca-se a atenção dada à criação e à produção. Como exemplo, pode-se ressaltar os incentivos dados às coproduções, numa índole de cooperação

⁴ Essa é a primeira lei publicada após a Lei n.º 7/71, de 7 de dezembro. Durante o transcorrer desses anos, o setor era orientado via decretos-lei, que necessitam apenas da aprovação do governo; no caso das leis elas devam ser aprovadas pela Assembleia da República.

internacional, sem deixar de lado os países de língua portuguesa, o apoio à escrita e ao desenvolvimento de projetos.

O formato de incentivo proposto nessa lei está lastreado sobre o artifício dos apoios financeiros sob a forma de empréstimos ou de apoio financeiro não reembolsável. O modelo de fomento disposto na lei baseia-se na contribuição, na taxa de 5% sobre serviço dos operadores e distribuidores de televisão com serviços de acesso condicionado⁵ (e na impossibilidade de pagamento desta, fica aberta a contribuição através de contratos de investimento plurianuais); e na manutenção da contribuição de 4% (chamada de taxa de exibição) sobre a publicidade veiculada; e da participação das empresas operadores e distribuidores de televisão e do Estado no Fundo de Investimento para o Cinema e Audiovisual (FICA), criado pelo Decreto-Lei n.º 227/2006.

Já em 2007, cria-se o ICA através do Decreto-Lei n.º 95/2007. Esse instituto público nasce com a missão de fomentar e desenvolver as atividades cinematográficas e audiovisuais, com vistas à diversificação, à qualidade, à ampliação da circulação nacional e internacional das obras, contribuindo para a perpetuação das atividades dessa indústria cultural.

Com um propósito de continuidade, é assegurada “a intervenção do Estado no setor da cinematografia em Portugal”. O ICA resulta da reestruturação do Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia (ICAM), com o intuito de modernizar, de tornar eficiente a administração pública e de adaptar-se às evoluções tecnológicas. Além das funções relacionadas com as políticas para o setor – como a assessoria ao Ministério da Cultura em relação à definição das políticas públicas para a indústria cinematográfica e audiovisual – ao ICA é atribuída a divulgação de informações quantitativas, a representação em contexto internacional do país nas suas matérias de excelência e colaboração para a criação de acordos internacionais.

⁵ A lei define como “qualquer plataforma de distribuição ou de difusão utilizada, designadamente por cabo, via satélite, digital terrestre, por acesso fixo com ou sem fios, ou qualquer outra que venha a existir”.

Em relação às suas receitas, de acordo com o decreto-lei, estas provêm das dotações do Orçamento do Estado, as taxas designadas por lei, entre outras resultantes, por exemplo da venda de bens e serviços, comparticipações, percentuais de coimas, doações, heranças, etc.

Já na segunda década do século XXI, indústria cinematográfica e audiovisual ganhará novo ânimo em 2012, em meio a mais longa e severa crise. O objeto da “Lei do Cinema” (Lei n.º 55/2012) mantém-se alinhando ao da lei anterior, entretanto a escrita é muito mais detalhada. Aparece agora a preocupação com o cinema independente, com a formação de públicos, com a literacia, além da promoção da interação do setor da produção independente com os setores da exibição, distribuição, teledifusão.

Em termos de programas de apoio, destacam-se os incentivos financeiros a autores de menos de duas obras cinematográficas ou audiovisuais, a obras nacionais de produção independente, para além dos outros programas que já existiam e que agora estão mais especificados nesse diploma.

Há a manutenção da taxa de exibição sobre a publicidade comercial, um encargo de 4% (sendo 3,2% da receita para o ICA e 0,8% da receita para a Cinemateca) conforme já estava na lei de 2004. Entretanto essa lei apresenta uma nova taxa. A chamada taxa de subscrição é devida pelos operadores de serviço de televisão por subscrição que “encontram-se sujeitos ao pagamento de uma taxa anual de três euros e cinquenta cêntimos por cada subscrição de acesso a serviços de televisão” e sobre esse valor “aplica-se, em cada ano civil, um aumento de 10% sobre o valor aplicável no ano anterior, até ao máximo de (euro) 5”. A regulamentação dessa lei é feita pelo Decreto-Lei n.º 9/2013 e pelo Decreto-Lei n.º 124/2013. A lei ainda apresenta a distribuição do apoio à arte cinematográfica, que receberá 80% da receita do ICA e os outros 20% serão alocados no apoio à produção audiovisual e multimédia. Este último percentual será majorado anualmente em 5% até que atinja os 30%, ou seja, as atenções estão formalizadas sobre a indústria cinematográfica, entretanto o audiovisual vai

ganhando um espaço, orçamento com o passar dos anos.

Entretanto a Lei do Cinema ficou em discussão por mais de um ano, dada a relutância das operadoras em pagar a taxa de subscrição e em 2014 é aprovada a primeira alteração à Lei n.º 55/2012, e ao Decreto-Lei n.º 9/2013. O objeto dessa alteração publicada a 19 de maio, é de “adequar o modelo de financiamento das medidas de incentivo e da atribuição de apoios ao desenvolvimento da arte cinematográfica e do sector audiovisual”. Essa adequação passa essencialmente pela redução do valor da taxa de subscrição de 3,5 euros para 2 euros por subscrição de acesso a serviços de televisão. Contudo, segundo o exposto na disposição transitória da lei (artigo 4º), a taxa é de 1,75 € por subscrição de acesso a serviços de televisão. Para complementar essa taxa, a Autoridade Nacional de Comunicações (ANACOM) transfere anualmente para o ICA o equivalente ao montante total devido pelos operadores de serviços de televisão por subscrição. A partir de 2014 até 2019 essa transferência feita pela ANACOM igual ao montante devido pelas operadoras de televisão por subscrição é ajustada de acordo com o índice de preços ao consumidor.

Outro incentivo à produção chegaria em 2017 sob a forma do Decreto-Lei n.º 22/2017. O Incentivo Fiscal à Produção Cinematográfica é sustentado pelo argumento dos elevados custos de investimento, das dificuldades de financiamento pelo alto grau de risco dessa atividade económica e pelo valor cultural que a cinematografia. Possui o viés positivo focado no desenvolvimento das pequenas e médias empresas e no desenvolvimento regional e do turismo, ou seja, busca promover um impacto económico e a valorização territorial e cultural através da viabilização de projetos cinematográficos nacionais e também cooperação internacional.

O incentivo fiscal é efetivado através da dedução à coleta do imposto sobre o Rendimento de Pessoas Coletivas (IRC) de uma percentagem de despesas com a produção de obras cinematográficas de longa-metragem, limitada essa dedução ao montante de 4 milhões

de euros. Em outras palavras, trata-se de um crédito fiscal. Esse percentual da dedução pode atingir 20% das despesas de produção cinematográfica realizadas em território nacional e pode ser majorada até o máximo de 25% para as produções em língua portuguesa e de especial relevância cultural ou que tenham “um impacto muito significativo na cinematografia nacional”. Como pré-requisito, para requisição da dedução, as obras devem destinadas a “uma exploração inicial em salas de cinema comerciais” e ter despesas de produção em território nacional de no mínimo 1 milhão de euros.

Outra alteração realizada na Lei do Cinema data de 2018. O Decreto-Lei n.º 25/2018 implementa mudanças no sentido de simplificar os procedimentos, de desburocratizar, de tornar os processos seletivos mais transparentes e imparciais, de harmonizar os prazos e compatibilizar a lei com os regulamentos da União Europeia e com a legislação nacional. O apoio à escrita agora é estendido a argumentistas e realizadores; e as plataformas de VoD, dentre outras passam a ser consideradas como canais de distribuição. Essas simplificações e atualizações visam auxiliar tanto o ICA quanto os candidatos e as empresas que tem obrigações de investimento.

Num panorama mais recente há a criação do Fundo de Apoio ao Turismo e ao Cinema (através do Decreto-Lei n.º 45/2018). Com um montante de 30 milhões de euros, esse fundo destinará anualmente 10 milhões de euros à fundo perdido para apoiar a produção cinematográfica e audiovisual e a captação de filmagens internacionais para Portugal. Em seu objetivo está a valorização e promoção da imagem de Portugal “em harmonia com os objetivos de política cinematográfica e audiovisual enquanto atividade cultural”.

A revogação do Incentivo Fiscal à Produção Cinematográfica e a implementação de um sistema de reembolso de despesas de produção – denominado *cash rebate* – é feita pela Portaria n.º 490/2018. Esse diploma regulamenta o programa de incentivo à produção cinematográfica e audiovisual no âmbito do Fundo de Apoio ao Turismo e ao Cinema. Dentre

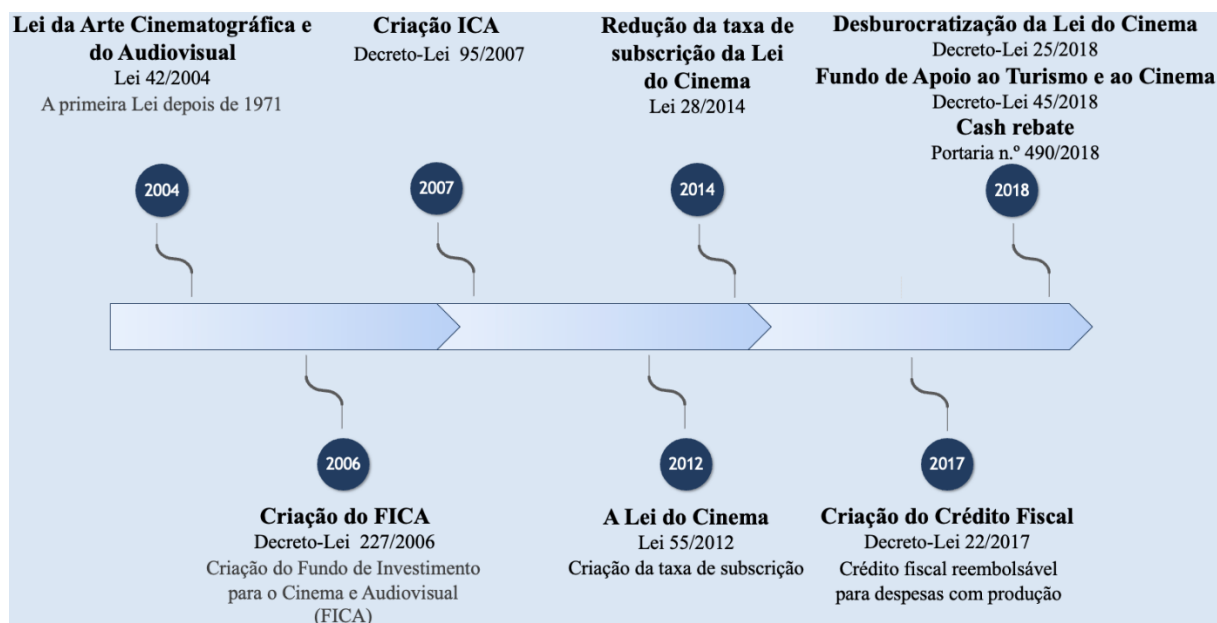
as especificações, destaca-se que são elegíveis as obras produzidas total ou parcialmente em Portugal, com despesas elegíveis superiores a 500 mil euros por obra (ou 250 mil euros no caso de documentários) e que estas obras sejam distribuídas internacionalmente. A taxa de incentivo desse sistema de *cash rebate* varia entre 25% até 30% das despesas elegíveis, de acordo com a adequação do projeto às majorações especificadas na portaria, limitado ao valor de 4 milhões de euros. Destaca-se ainda a relação contratual entre o Fundo e o projeto e a calendarização dos pagamentos, permitindo uma maior previsibilidade tanto para os gestores do Fundo e, principalmente, para os projetos eleitos. Como última menção, a Portaria n.º 198/2019 prevê que o Fundo suporte a Portugal Film Commission, cujo orçamento anual é de 5,5% do incentivo.

Como forma de compilar e sumarizar, a seguir apresenta-se uma linha do tempo (Figura 16) que destaca os marcos legislativos publicados entre 2004 e 2019. Depreende-se que as mudanças ocorridas em termos legislativos acerca da produção cinematográfica e audiovisual em Portugal refletem em boa medida as alterações económicas, sociais e também tecnológicas. Em termos de captação de recursos, destaca-se a inserção de novas formas, como a taxa de subscrição e a implementação do *cash rebate*. Em relação aos apoios, nota-se um aumento no detalhamento e uma atenção ao longo desse período às fases percorridas por uma obra cinematográfica ou audiovisual, como por exemplo, o incentivo a escrita, às primeiras obras, ao desenvolvimento, à inovação, à literacia, à formação de público, dentre outras. Percebe-se também a busca pela celeridade e transparência nos processos em que a administração pública é envolvida, o que gera um benefício para as componentes e uma maior previsibilidade tanto no que diz respeito à captação de recursos por parte do ICA, como por exemplo, para quem submete seus projetos. Em suma, apesar do cinema português apresentar uma dependência dos subsídios do Estado e, conseqüentemente, dos mecanismos legislativos criados, percebe-se que as mudanças legislativas são elaboradas e aplicadas num sentido de

continuidade e de aperfeiçoamento dos mecanismos de fomento, desenvolvimento e de proteção da arte do cinema e das atividades cinematográficas e audiovisuais em Portugal.

Figura 16

Linha do tempo dos diplomas legislativos para a indústria cinematográfica do século XXI em Portugal



Nota. Elaboração própria.

6 A transformação da produção cinematográfica – auscultação do setor

Este capítulo foi elaborado com base nas entrevistas realizadas a profissionais cujas funções foram qualificadas como relevantes para toda a cadeia de valor da indústria cinematográfica e audiovisual, em especial à produção. Da análise das entrevistas, foram realizados cruzamentos com os tópicos desenvolvidos nesta dissertação com o objetivo de validar e refletir sobre a transformação da cinematografia e do audiovisual em Portugal no início do século XXI.

6.1 Nota metodológica

Como recurso para a realização deste capítulo, é utilizada a técnica de entrevista individual semiestruturada, orientada por um roteiro-base de questões disponível no Apêndice A deste estudo. De acordo Duarte (2004) as “entrevistas são fundamentais quando se precisa/deseja mapear práticas, crenças, valores e sistemas classificatórios de universos sociais específicos, mais ou menos bem delimitados” (p. 215). Nesse sentido, o objetivo dessa técnica é de construir um contexto e um enquadramento sobre a produção do cinema em Portugal, através dos pontos de vista dos entrevistados e das particularidades que cada um carrega pelas profissões que exercem dentro da indústria cinematográfica. Esse fator foi decisivo no processo de escolha dos entrevistados, estabelecendo-se então o critério da relevância da personalidade dos entrevistados e da relação desses com a indústria cinematográfica portuguesa, com especial atenção aos seus contributos profissionais para a etapa da produção cinematográfica. Com isso em mente, foram realizadas quatro entrevistas, aplicadas *online*, dadas as limitações decorrentes da pandemia de COVID-19. O detalhamento dos participantes e a análise das entrevistas encontram-se na secção seguinte, enquanto o guião e as transcrições estão localizados no Apêndice A e B, respetivamente, desta dissertação.

6.2 Entrevistas – participantes, instrumentos e análise

No sentido de compreender o desenrolar da produção cinematográfica e audiovisual portuguesa sob o prisma económico e das políticas culturais recorreu-se às entrevistas semiestruturadas. Justifica-se a utilização desse instrumento, pois os mais recentes estudos dessa indústria versam sobre os elos da distribuição, exibição e consumo. Em outras palavras, encontrou-se estudos sobre toda a cadeia de valor (Michel & Avellar, 2014), sobre os elos da distribuição (Ferreira, 2018; Amarante, 2019) e da exibição (Barbosa, 2015; Coelho, 2017; Miranda, 2020). Entretanto, no que concerne à produção, os estudos encontrados são em número menor e não tão recentes (Cunha, 2013; Cunha, 2015). Para além desse argumento, até o momento desta escrita, os estudos encontrados não discorriam sobre a perspetiva económica da produção de cinema em Portugal entre 2004 e 2019.

Com essa motivação, optou-se por realizar entrevistas com pessoas que exercem diferentes atividades em funções essenciais para a indústria cinematográfica em Portugal. Convidou-se profissionais do elo da produção, da distribuição, do financiamento pelo seu currículo, pelas suas contribuições que transferem diretamente a cada elo, mas essencialmente colaboração que fornecem a toda cadeia de valor. Por exemplo, o Rodrigo Areias realiza produções próprias na sua empresa (Bando à Parte) e também produz outros realizadores; o Miguel Dias tem uma forte ligação com todos elos da cadeia produtiva, especialmente com a distribuição e com curtas-metragens; o Nuno Fonseca desempenha suas atividades como perito no ICA e também participa ativamente das consultas públicas ligadas à legislação e à regulamentação dessa indústria, além de ser professor da Escola Superior de Teatro e Cinema; e o Manuel Claro que, como *film commissioner*, tem uma função de referência na captação de projetos de produção internacionais a serem desenvolvidos em Portugal; uma forma simultânea de promoção e atração do cinema português.

Os detalhamentos das trajetórias profissionais dos quatro entrevistados encontram-se abaixo e neste ponto cabe referir que se tentou contacto com outros três profissionais da indústria cinematográfica. Um deles não respondeu em tempo hábil para compor este trabalho, o outro não respondeu os reiterados contactos e o terceiro profissional considerou estar mais ligado à curadoria de cinema e que sua interação com a produção remontam um passado muito recente (2020), não abrangido nesta dissertação.

Rodrigo Areias – produtor e realizador – Licenciou-se em Som e Imagem na Escola de Artes na Universidade Católica Portuguesa com especialização em imagem. Especializou-se também em Direção na Universidade de Nova Iorque. Dedicou-se e dedica-se ao cinema independente, em ficção e documentário, além de obras de videoarte e videoclips para algumas das melhores bandas da cena rock portuguesa. Iniciou como produtor em 2001 e já produziu e coproduziu mais de setenta vídeos e documentários curtos e longos. Produziu autores de renome, jovens realizadores e também coproduziu com o Brasil, Inglaterra, França, Alemanha e Finlândia. Como realizador, destacam-se os filmes *Tebas* (longa-metragem) e *Corrente* (curta-metragem) que estiveram representados em mais de cinquenta festivais internacionais de cinema e foram premiados uma dúzia de vezes. Foi responsável pela produção cinematográfica de *Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura*, em que realizadores como Jean-Luc Godard, Aki Kaurismaki, Peter Greenaway, Manoel de Oliveira, Pedro Costa e Victor Erice foram incluídos.

Miguel Dias – programador, produtor e distribuidor – Diretor da empresa Curtas-Metragens CRL desde 1997, ativa na programação, distribuição e produção de curtas-metragens. É programador do Curtas Vila do Conde – Festival Internacional de Cinema e diretor da Agência Portuguesa de Curtas-Metragens, para a promoção, venda e distribuição

internacional de curtas-metragens portuguesas. No campo da produção cinematográfica, produziu quase trinta obras desde 2011. É curador de vários programas cinematográficos em Portugal e no estrangeiro. Foi produtor e programador no departamento de cinema, audiovisual e multimédia do Porto 2001, Capital Europeia da Cultura, do festival Odisseia nas Imagens, entre setembro de 1999 e dezembro de 2001. Foi administrador dos eventos Estaleiro e Campus, que incluíram atividades educativas na área do cinema e da produção cinematográfica em 2011 e 2012.

Nuno Fonseca – perito do ICA – Licenciou-se em Filosofia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Foi funcionário do Parlamento Europeu e assessor da Secretaria de Estado da Cultura. Desde 2000 é funcionário do ICA, tendo sido Vice-Presidente do Instituto entre 2005 e 2007. Tem vasta experiência em estratégia e legislação, coprodução, fundos internacionais, conceção de soluções legislativas e regulamentares; negociação e criação de instrumentos de apoio nacionais e internacionais (crédito fiscal à produção cinematográfica e audiovisual, fundo automático de *cash rebate*, Fundo ICA-CNC para a coprodução luso-francesa) e de tratados bilaterais de coprodução. Além disso, tem longa experiência em análise e avaliação de projetos de coprodução internacional, nomeadamente no Fundo Eurimages, bem como de apoio e aconselhamento a produtores nestes domínios. É perito em diversas instâncias internacionais, tais como: Group of Experts on Audiovisual Coproductions (UE, desde 2019); vice-presidente da Conferência de Revisão da Convenção do Conselho da Europa (CE) sobre Coprodução Cinematográfica (2015); grupo de peritos para a redação da Recomendação do CE sobre políticas cinematográficas e diversidade das expressões culturais (2007) e autor de contributos como perito para publicações do Observatório Europeu do Audiovisual. É professor convidado na área de Produção no Departamento de Cinema da Escola Superior de Teatro e Cinema

(Instituto Politécnico de Lisboa) e membro da European Film Academy.

Manuel Claro – *film commissioner* – Licenciou-se em Ciência Política e Relações Internacionais pela Universidade Nova de Lisboa e fez sua pós-graduação em Práticas Culturais para Municípios. Foi coordenador executivo do Creative Europe Desk Portugal e responsável pelo subprograma MEDIA; assessor do departamento Cultural da Câmara Municipal de Lisboa e assessor do vereador da Cultura da Câmara Municipal de Lisboa. Como *film commissioner*, atua na promoção de sinergias entre as indústrias criativas e o turismo, a afirmação de Portugal como um destino internacional de filmagens, a articulação com as *film commissions* regionais, a rede diplomática e as associações e empresas do setor, em linha com a lei de incentivos para a captação de filmagens e com os acordos de coprodução cinematográfica, removendo os obstáculos burocráticos a essa promoção e a facilitação e simplificação do processo de filmar em Portugal.

O guião, que se encontra transcrito no Apêndice A, foi formulado com base em dois pontos centrais, duas perspectivas: a da transformação da produção cinematográfica e seus principais destaques e a das políticas culturais (concretamente, diplomas legislativos) implementadas durante o período, quais suas relevâncias e consequências. Há que se referir uma nota: durante a aplicação das entrevistas, o período de estudo pretendido abrangia os primeiros 20 anos do século XXI, ou seja, do ano 2001 a 2019, entretanto como os dados económico-financeiros disponibilizados pelo INE e possíveis de comparação compreendem o período entre 2004 e 2019, o escopo temporal de análise do trabalho foi ajustado. Cabe salientar ainda que os entrevistados não mencionaram fatos relevantes ocorridos entre 2001 e 2003.

As entrevistas decorreram em modo virtual entre maio e junho de 2021, devido à pandemia de COVID-19. O tempo estimado de 40 minutos por participante (tempo médio de

42 minutos), foi excedido em uma das entrevistas que se chegou aos 77 minutos de conteúdo. Salienta-se que todos os entrevistados solicitamente assinaram o termo de consentimento e através desse consentimento apresenta-se abaixo o quadro com a síntese das entrevistas. Esse quadro foi composto na perspectiva de agrupar os temas mais referidos pelos entrevistados e que são fundamentais para a análise da produção da indústria cinematográfica em Portugal que segue.

Tabela 3

Quadro comparativo com os principais temas mencionados pelos entrevistados

Entrevistados		Expressões/temas/pontos		
	Produção	Legislação	Financiamento	Internacionalização
Rodrigo Areias	~ aumento na diversidade da produção nacional; ~ aumento na democratização, produção, novos produtores e realizadores; ~ sazonalidade baixa da produção (1 filme cada 5 anos); ~ a importância do vínculo com Ministério da Cultura (criação de memória, Cultura).	~ lei de 2012 foi fundamental (ano paradigmático); ~ reflexo das políticas é um aumento de produção.	~ a característica dos últimos 20 anos é a democratização do acesso ao financiamento; ~ aumento do financiamento das primeiras obras; ~ aumento do financiamento implica o aumento de concursos e da produção.	Não há menção.
Miguel Dias	~ início do século XXI destaque para a incursão de produtores na curta-metragem; ~ afirmação e massificação dos meios digitais em toda a cadeia de valor; ~ a estética do cinema português sofreu alterações; ~ cinema de autor e comercial são complementares (e devem coexistir); ~ a importância das escolas de cinema para produção.	~ grandes mudanças nas políticas audiovisuais, nos regulamentos; ~ democratização através de concursos específicos para todo o tipo de produção; ~ consequência das alterações legislativas é o aumento da produção e da visibilidade.	~ impossível dissociar produção e financiamento em Portugal; ~ dificuldade em obter retorno do investimento; ~ possibilidade de financiamentos setoriais (formas de produção, género, duração); ~ oscilações no nível de financiamento (chegando a 0 em 2012) ~ mais-valia de uma boa regulamentação.	~ filmes mais artísticos; ~ festivais são uma forma de distribuição e de internacionalização de filmes portugueses; ~ atual presença de filmes e atores portugueses na maioria dos festivais.
Nuno Fonseca	~ variação no volume da produção no período (2001-2019); ~ profissionalização de produtores; ~ aumento das coproduções internacionais; ~ inserção maior de produtores mais jovens; ~ predomínio em Portugal produções de cinema <i>arthouse</i> (liberdade artística); ~ ICA passa a apoiar mais o desenvolvimento das obras; ~ proteção clara das primeiras obras.	~ primeira Lei de Cinema é de 1971; ~ lei de 2004 tenta resolver a situação da crise financeira e de tesouraria do ICA; ~ A lei de 2004 mantém a taxa sobre a publicidade e implementa a taxa para TV a cabo e obrigações de investimento. Cria o Fundo de Investimento e uma imprevisibilidade alternativa; ~ lei de 2012 é um progresso. Mantém as taxas anteriores e estende para pacotes de comunicações que incluem o acesso a um serviço de televisão; ~ sofisticação e rigor dos regulamentos do ICA. ~ as leis trouxeram segurança jurídica e estabilidade. ~ a partir de 2014 há apoio a obras audiovisuais; ~ 2017: criação do crédito fiscal, otimizado em 2018 com a implantação do cash rebate.	~ 2002/2003 abertura de muitos concursos (ICA). Dificuldades de tesouraria; ~ redução das receitas (taxas) pela migração da publicidade para a internet + crises financeiras; ~ Necessidade de subsídios e não de investimento (baixa rentabilidade do setor); ~ fontes de receita do ICA: taxa sobre a publicidade (± 9,5M€) e passa a incidir sobre plataforma de partilha de vídeos + taxa sobre a PayTV (± 11M€) + nova taxa sobre VoD (± 1M€) + obrigações de investimento privados; ~ Aumento na diversidade de fundos de apoio a nível europeu (coproduções / festivais); ~ a importância dos financiamentos em Portugal (o apoio ao cinema e ao audiovisual depende quase exclusivamente do ICA cujas receitas independem do Orçamento do Estado, provêm de taxas à indústria); ~ taxa de subsídio ao cinema (3€ per capita/ano (≈ a média europeia) ~ a previsibilidade das receitas e das receitas/financiamentos do ICA.	~ há 20 anos poucos nomes se destacavam e poucos produtores participavam no contexto internacional; ~ participação de jovens em competição em festivais como Cannes, Berlin; ~ grande êxito das obras portuguesas em grandes festivais (falta de divulgação da comunicação social); ~ é um cinema de nicho, com ampla circulação internacional.
Manuel Claro	~ aumento no número de pessoas a filmar, de empresas, de projetos, de realizadores, de primeiras obras. Aumento do acesso; ~ fragilidade do ano zero (2012). Amplifica as fragilidades fragmentação do setor; ~ cash rebate português e a captação de produções internacionais; ~ a capacidade das escolas a formar novos profissionais todos os anos.	~ a evolução da produção está associada às alterações das políticas públicas para o cinema e audiovisual; ~ 2012 ano catastrófico e os estudos para formulação de novas leis; ~ nova Lei do Cinema e do Audiovisual é um marco e define o que é a produção atual; ~ políticas públicas são indissociáveis das políticas de fomento para esse setor; ~ Lei do Cinema e do Audiovisual e o cash rebate são momentos importantes de política pública; ~ questões a refletir sobre literacia, políticas nacionais para distribuição e exibição.	~ ICA tinha uma fonte de financiamento (taxa sobre a publicidade na televisão); ~ de 2004 a 2012 colapso do mercado publicitário (receita mínima de ≈6M€); ~ em 2012 o ICA não abriu qualquer linha de financiamento; ~ criação de novas taxas aumenta o orçamento do ICA para ≈20M€; ~ a partir de 2014 passa-se a financiar o audiovisual, além do cinema; ~ o cash rebate adiciona, a partir de 2018, ≈12M€); ~ de 2012 a 2018 passa de ≈6M€ para ≈32M€. O financiamento passa de um mínimo histórico para se aproximar a média europeia (3,2€/habitante/ano); ~ a indústria se desenvolve com taxas sobre ela própria, sem parte do Ministério da Cultura. ~ sugestão de um modo de financiamento misto (taxas da indústria e participação do Estado).	~ 2012 ano bom em termos de imagem internacional (Tabu), destaques em Berlin, Cannes; ~ grande público nos festivais, mas não nas salas de cinema para filmes portugueses; ~ a importância do renome do festival para a confiança do espetador de filmes portugueses.

De posse das contribuições dos quatro entrevistados, através dos seus pontos de vista sobre a área da indústria cinematográfica na qual desempenham suas já mencionadas atividades profissionais, apresenta-se uma concisa análise sob três aspetos: da produção; da legislação e dos incentivos ao financiamento; e dos festivais e da internacionalização da produção cinematográfica em Portugal entre 2004 e 2019.

6.3 Reflexões sobre a produção

Como ponto de partida dessa reflexão sobre a transformação da produção cinematográfica em Portugal, elegeu-se, nesse contexto, o número de filmes produzidos em Portugal durante o período que se está a analisar. Em termos quantitativos, a produção sofreu oscilações, seguindo os rastros deixados pelas sucessivas crises económico-financeiras que afetaram o país. No entanto, no decurso do prazo nota-se uma variação no volume da produção, de acordo com Nuno Fonseca. Na perspetiva de Manuel Claro, ocorreu uma evolução e de acordo com o entrevistado, nunca houve tantos projetos, tantas primeiras obras, tantas oportunidades de poder filmar. Conforme apresentado na Figura 6, é verificável essa oscilação e por um viés positivo após a última grande crise (2010-2013) há um crescimento significativo que retoma e amplia a produção cinematográfica e audiovisual em Portugal. Cabe destacar um ponto mencionado por Rodrigo Areias em relação à sazonalidade da produção portuguesa. De acordo com o entrevistado, um realizador produz em média um filme a cada cinco anos, entretanto, pela dimensão de análise macro deste trabalho, não é possível corroborar essa afirmação, conforme mencionado no capítulo 4.

Outro ponto destacado pelos entrevistados refere-se à estética e à imagem das obras cinematográficas e audiovisuais em Portugal. De acordo com Miguel Dias, estas foram sofrendo alterações no transcorrer do tempo. Anteriormente mais ligadas à literatura, à ruralidade, com alguma carga política, com ares contemplativos e lentos que enfatizavam os textos e diálogos. O que Ribas (2013) qualifica como uma guerra interminável entre cinema

de autor e comercial no século XXI é também mencionado por Miguel Dias. O entrevistado salienta que o antagonismo entre o cinema de autor e o cinema comercial no fundo parecem que são complementaridades e defende a preservação de ambas. Ainda segundo Ribas e Cunha (2020), essa perspectiva autoral e artesanal está alicerçada na estratégia política e cultural do cinema português. Essa produção, segundo Ribas (2013) é dependente dos subsídios do Estado, cujos principais alicerces são os mecanismos legislativos – leis e decretos-lei – criados ao longo do tempo e de acordo com as intenções político-culturais dos respectivos períodos.

Em relação ao tipo de produção cinematográfica feita em Portugal. Segundo Nuno Fonseca, há o predomínio do tipo *arthouse* e isto é algumas vezes visto como um ponto negativo, como uma fraqueza, entretanto essa aparente fraqueza também é considerada um trunfo, nas palavras do entrevistado. No sentido positivo, de acordo com Ribas e Cunha (2020) o cinema português contemporâneo firmou assim algumas tendências em relação à produção e também à estética. Nuno Fonseca frisa que o sistema de apoios possibilita essa maior liberdade artística. Essa posição é ratificada pelo argumento de Ribas (2013) referente ao aumento da experimentação por meio das curtas-metragens, decorrentes da diversificação das políticas de apoio. Também é validada pela análise dos diplomas legislativos que permitem constatar a atenção dada pelo legislador às primeiras obras, aos incentivos à escrita e ao desenvolvimento e todos esses aspetos possibilitaram o surgimento de novas produções com novas e diversas perspectivas. Nas palavras de Rodrigo Areias, “um aumento da produção é também um aumento de democratização, ou seja, da diversidade de produção”.

No que tange às empresas produtoras de filmes, de vídeos e de programas de televisão, Manuel Claro, descreve como um aumento muito significativo no número de empresas, acrescentando que nunca houve tantas empresas. Esse fato é verificado no capítulo 4 (especificamente através da Figura 7) que explicita o crescimento exponencial no número de

produtoras e pelo argumento de Ribas (2013) que qualifica esse crescimento como uma explosão de pequenas produtoras de objetos diversos, criando novas estruturas de produção. Manuel Claro ainda adjectiva a indústria cinematográfica e audiovisual portuguesa como fragilizada e fragmentada, muito suscetível à suspensão das injeções de capital ocorrida em 2012, cujas implicações repercutiram nos anos seguintes. Em termos de número de empresas produtoras essa implicação não é verificada, pois, segundo o exposto no capítulo 4, esse indicador aumentou após 2012, entretanto é evidente a redução em todos os demais indicadores apresentados nesta dissertação, como consequência da contração económico-financeira vivenciada por Portugal no século XXI. Nuno Fonseca destaca o aspeto da profissionalização das empresas, que o desenvolvimento de projetos é uma etapa crucial para não as tornar tão dependentes da produção e do subsídio para produzir uma obra. Como uma seleção natural, um sacrifício de alguns projetos, para que sobrevivam aos melhores.

Em relação ao pessoal em serviço, o argumento dos entrevistados alinha-se. As observações dos profissionais passam pela evolução, pela diferenciação entre os tempos pré século XXI e século XXI. Rodrigo Areias menciona que em períodos anteriores não havia tantos realizadores a filmar e que poucas pessoas conseguiam realizar filmes em comparação com o cenário contemporâneo. Para Miguel Dias, foi a partir do início deste século que a maior parte dos jovens realizadores e produtores começaram a dar seus primeiros passos na curta-metragem, numa ótica que Ribas (2013) chama de experimentação através das curtas-metragens. Para Manuel Claro, a evolução é significativa pois, nunca tantos realizadores tiveram oportunidade, o acesso a poder filmar. Na visão de Nuno Fonseca há a entrada de mais produtores (jovens, nas palavras do entrevistado) no mundo profissional. Essa afluência de profissionais pode ser ratificada pelos dados do capítulo 4, em especial a Figura 9 que demonstra um crescimento de 61,45% o número de pessoas empregues na produção de filmes, de vídeos e de programas de televisão entre 2004 e 2019. Por outro lado, esse fenómeno do

aumento no número de profissionais no mercado de trabalho pode explicar a redução substancial dos gastos (mais de 10%) com pessoal das empresas, conforme referido no capítulo 4.

Como ponto relacionado com o pessoal ao serviço, Miguel Dias, Nuno Fonseca e Manuel Claro destacam a relevância das escolas de cinema. Em uma referência ao passado, Miguel Dias pondera que “antigamente a maior parte dos realizadores eram mais autodidatas” e que o que se assiste nos últimos vinte anos difere do que era produzido anteriormente. Nuno Fonseca menciona os progressos na sofisticação, profissionalização e atualização dos produtores frente, especialmente, ao aumento de coproduções internacionais. Num movimento constante, Manuel Claro afirma que as escolas e as faculdades continuam a injetar novos profissionais todos os anos na indústria. Esses apontamentos estão alinhados ao que Daniel Ribas qualifica como “a recente proliferação de cursos superiores de cinema e audiovisual, belas-artes, artes plásticas, artes visuais, arquitetura, fotografia ou artes digitais, entre outros, tem contribuído para uma renovação significativa da forma de pensar e fazer cinema em Portugal” (Ribas & Cunha, 2020, p. 23).

Esse crescimento também pode ser consequência da alteração legislativa, sobre a qual Nuno Fonseca destaca o apoio dado pelo ICA. Inicialmente, esse incentivo era atribuído sobre as primeiras obras, segundo o entrevistado e segundo a Lei da Arte Cinematográfica e do Audiovisual de 2004. Com a publicação da Lei do Cinema de 2012, esse apoio abrange além das primeiras obras, os novos talentos, ou seja, destina-se uma atenção maior aos autores em início de carreira e uma proteção, nas palavras de Nuno Fonseca, às primeiras obras.

Rodrigo Areias destaca a importância da vinculação da cinematografia e do audiovisual em Portugal ao Ministério da Cultura, numa ótica de criação de cultura, de preservação da memória, do que ele qualifica como a “obrigação enquanto produtores e realizadores de cinema”. Um objetivo maior do que, nas suas palavras “fazer espectadores ou

vender bilhetes de cinema ou ter telespectadores” e um princípio que norteia a Lei do Cinema de 2012 enquanto marco de “fomento, desenvolvimento e proteção da arte do cinema e das atividades cinematográficas e audiovisuais”.

6.4 Reflexões sobre a legislação e incentivos ao financiamento

Começa-se por apresentar uma pequena menção histórica através da fala de Nuno Fonseca que, apesar de não fazer parte do escopo desta dissertação, comenta que a primeira Lei do Cinema em Portugal foi publicada em 1971. Essa lei previa uma série de taxas (sobre os bilhetes e sobre a publicidade) que foram eliminadas e/ou majoradas com o passar do tempo. Mas, nas palavras do entrevistado, apesar de já ter sido revogada essa lei, “as disposições financeiras sobre essas taxas acabaram por passar para o regime posterior”.

Segundo Nuno Fonseca, a Lei da Arte Cinematográfica e do Audiovisual de 2004 “vem tentar resolver essa situação de crise financeira e de tesouraria”. Dadas as crises económicas que Portugal atravessava, “começa a haver ali um período em que há uma dificuldade de tesouraria grande do ICAM, porque as receitas começam a estagnar e algumas televisões deixaram de pagar a taxa”, além de se iniciar a deslocação da publicidade da televisão para a internet. E é nesse contexto que aparece a lei de 2004, segundo o entrevistado.

Para ele, a lei mantém a taxa da publicidade (chamada de taxa de exibição) e pretende estabelecer novas contribuições: as contribuições da televisão por cabo, contribuições obrigatórias das televisões e obrigações investimento também em obras nacionais. Nuno Fonseca considera a nova contribuição uma altíssima taxa, uma falsa taxa, porque no parágrafo seguinte a lei menciona que “alternativamente as entidades sujeitas a essa obrigação podem propor planos plurianuais de investimento voluntário, sujeitos a aceitação do governo”. De acordo com o artigo 23.º, parágrafo 1, da lei, “a taxa de 5% das receitas relativas à prestação de serviços dos operadores e distribuidores de televisão com serviços de

acesso condicionado” e em seu parágrafo segundo menciona que o “financiamento do fomento e desenvolvimento das artes cinematográficas e do audiovisual pode ainda ser assegurado através de contratos de investimento plurianuais celebrados entre o Ministério da Cultura e os operadores e distribuidores de televisão”. De acordo com Nuno Fonseca isso poderia implicar num montante muito menor, além da “imprevisibilidade e uma falta até de transparência grande” nas palavras do entrevistado.

Nuno Fonseca, detalhadamente menciona que “esse novo dinheiro vai ser gerido por um fundo de investimento em obras cinematográficas e audiovisuais. O Estado também devia participar nesse fundo, (mas) não se percebia se era uma participação financeira ou outro tipo”. Essa informação é válida e, para complementar a citação do entrevistado, menciona-se que esse fundo, chamado de Fundo de Investimento para o Cinema e Audiovisual (FICA) terá também a participação dos operadores e distribuidores de televisão.

Outro marco legislativo destacado pelos entrevistados é a criação do ICA, em 2007. Para Rodrigo Areias, a vinculação do Instituto ao Ministério da Cultura demonstra uma perspectiva de proteção sobre a arte e a cultura, dá a liberdade de criação, ou seja, o cinema não deve ter correlação direta com o “prevalhecimento económico ou exploração económica”. Miguel Dias complementa essa ideia ao mencionar a criação de regulamentos – por parte do ICA – de acesso mais democráticos e de concursos que contemplassem todo o tipo de produção.

Em uma contextualização económica, Nuno Fonseca relata que Portugal atravessou a crise de 2008-2009 e que “foi preciso pedir ajuda ao FMI, ao Banco Central Europeu”. Nesse momento, segundo o entrevistado, as receitas do ICA estavam em decréscimo, pois a crise afetara também o mercado publicitário e os serviços de televisões (que contribuíam com a taxa de exibição na época). Manuel Claro, qualifica esse momento como “um colapso gigante do mercado publicitário em televisão em Portugal entre de 2004 até 2012”, com implicações

nas receitas do ICA que chegaram a um mínimo histórico de 6 milhões de euros em 2012 – o chamado ano zero do cinema português.

Rodrigo Areias classifica o ano de 2012 como paradigmático, e a alteração da lei (a Lei do Cinema) como fundamental. Na sua perspetiva, basta a criação de uma obrigação para que ocorra uma explosão na produção, ou seja, o reflexo das políticas é um aumento da produção nas palavras do entrevistado. Na visão de Miguel Dias, foram muito grandes as mudanças nas políticas audiovisuais no Ministério da Cultura através do ICA. De acordo com o exposto no capítulo 5, a obrigação referida por Rodrigo Areias pode ser entendida como as próprias obrigações de investimento das empresas operadores de televisão quanto as taxas que já existiam (taxa de exibição) e as que foram criadas (taxa de subscrição) entre 2004 e 2019 e que forneceram o fomento necessário para subsidiar a produção e todos os demais elos da cadeia de valor da indústria cinematográfica e audiovisual em Portugal.

Para Manuel Claro, a nova Lei do Cinema de 2012 foi o ponto de viragem que definiu muito daquilo que é a produção cinematográfica e audiovisual atual. Para Nuno Fonseca, a Lei do Cinema foi uma salvação e um progresso substancial. O entrevistado menciona a manutenção da taxa sobre a publicidade (taxa de exibição) e a criação de “uma verdadeira taxa sobre a *Pay TV*, sobre a televisão por subscrição, os pacotes da Vodafone, da MEO, da NOS, etc., ou seja, todos os pacotes de comunicações que incluem o acesso a um serviço de televisão” – informação essa ratificada também por Manuel Claro. Nuno Fonseca menciona que havia a proposta inicial que era 3,50 € por cliente por ano pagos pelas empresas, com acréscimo anual previsto até atingir o máximo 5 €. Esses valores podem ser verificados na lei e, de acordo com esta, o acréscimo seria de 10% sobre o valor do ano anterior, até atingir o máximo de 5 €. Entretanto as empresas recorreram dessa imputação de uma nova taxa e segundo as informações já mencionadas no capítulo 5, a 19 de maio de 2014, é publicada a primeira alteração da Lei do Cinema.

A retificação e aprovação da lei em 2014 trata sobretudo da redução (um pouco, de acordo com Nuno Fonseca) dessa taxa. De acordo com a Lei n.º 28/2014 apresentada anteriormente, a taxa passa de 3,5 € para 2 €. Na disposição transitória da lei de 2014 (artigo 4º), a taxa devida é de 1,75 € por subscrição de serviços de televisão e a ANACOM transfere o valor complementar ao ICA para que assim se atinja os 3,5 €. A partir de 2014 até 2019 essa transferência feita pela ANACOM seria ajustada de acordo com o índice de preços ao consumidor.

Para Nuno Fonseca, essa lei gerou uma “estabilidade através de um programa de apoio ao cinema, de um programa de apoio audiovisual e em ambos os casos têm que haver linhas de apoio para primeiras obras”. Na Lei do Cinema, alterada em 2014, o entrevistado ainda destaca a criação de “apoios a obras audiovisuais, de apoios a produção independente”, isto é, obras para televisão e *streaming*, que antes não havia. Na leitura da lei de 2004 há a menção de que “só podem ser beneficiários de apoio financeiro à produção audiovisual os produtores independentes de televisão”, ou seja, a lei de 2004 já faz referência à produção audiovisual independente, contudo não há referência ao *streaming*, dado possivelmente o baixo nível de propagação dessa tecnologia na época. Manuel Claro também destaca esse apoio ao audiovisual, para além do já existente apoio ao cinema, e considera isso como “um ponto de viragem em que os próprios operadores de televisão começam a olhar para outro tipo de projetos, para a questão da produção independente de televisão com outros olhos, porque havia ali mais uma possibilidade de financiamento público para esse tipo de projetos”.

Miguel Dias ainda refere a setorização dos financiamentos e a atenção dada a curta-metragem e a animação pela primeira vez. Isso é possível depreender quando se compara as duas leis (de 2004 e 2012). Na Lei da Arte Cinematográfica e do Audiovisual a animação é mencionada na mesma medida do que na Lei do Cinema, entretanto quando se observa as referências às curtas-metragens, estas aparecem reiteradas vezes na Lei do Cinema.

Em relação ao fomento, às receitas do ICA, segundo Nuno Fonseca, a taxa de publicidade (taxa de exibição), rende hoje em dia entre 9 a 10 milhões de euros por ano; a taxa sobre a *Pay TV* (taxa de subscrição) rende cerca de 11 milhões euros por ano e, até este ano, são a única fonte de receita do ICA. Entretanto, de acordo com o decreto-lei, as receitas do ICA provêm das dotações do Orçamento do Estado, das taxas, da venda de bens e serviços, doações, dentre outras.

Nuno Fonseca enfatiza a importância das taxas, porque “em Portugal, o apoio ao cinema e ao audiovisual depende quase exclusivamente do ICA” e este “sobreviveu e, de algum modo, a produção de cinema em Portugal sobreviveu, porque (...) não dependemos do Orçamento do Estado”. Considerando o exposto no capítulo 5, a existência de receitas próprias, autónomas que são frutos dessas taxas e são frutos da sua autonomia administrativa e financeira, além de património próprio previstos no Decreto-Lei n.º 95/2007 que criou o ICA.

Como último marco legislativo, Nuno Fonseca cita a criação do *cash rebate* do Fundo (de Apoio) ao Turismo e ao Cinema que começou em 2018. O entrevistado menciona “que em 2017, funcionou (como) um sistema automático baseado na despesa, mas na forma fiscal, um chamado crédito fiscal à produção”. Um incentivo fiscal puro e duro, nas palavras de Manuel Claro, o qual, para Nuno Fonseca, “era mais desvantajoso para os produtores porque tinham que esperar bastante tempo até receber o dinheiro”.

Nuno Fonseca destaca que esse Fundo não tem tanta sustentação na lei e que dependeu de uma vontade política, podendo acabar de um momento para o outro. Isso é devido ao fato de ser uma portaria o diploma legislativo que implementou esse incentivo, ou seja, foi emitida pelos Gabinetes dos Ministros das Finanças, da Cultura e da Secretária de Estado do Turismo e mais facilmente pode ser revogada do que, por exemplo, uma lei, que é emitida pela Assembleia da República. Segundo Manuel Claro, o Fundo conta com 12 milhões de euros

anuais, entretanto cabe salientar que, conforme mencionado no capítulo 5, o Fundo de Apoio ao Turismo e ao Cinema destina 10 milhões de euros anuais ao apoio à produção cinematográfica e audiovisual, conforme previsto no Decreto-Lei n.º 45/2018.

Do ponto de vista de Manuel Claro, “a Lei do Cinema e o *cash rebate* – que estão muito relacionadas com o financiamento da indústria – são inevitavelmente dois momentos importantes de política pública para o cinema e audiovisual” do século XXI. São dois momentos ligados à injeção financeira e essenciais destas duas décadas porque “fazem com que Portugal passe de um nível mínimo histórico do financiamento do ICA para aquilo que, enfim, que se poderá aproximar (...) mais da média europeia”.

Ao longo do século XXI, na visão de Rodrigo Areias, há uma democratização do acesso ao financiamento e um expressivo aumento do financiamento às primeiras obras, todavia esse modelo de fomento possui praticamente uma fonte, o ICA. De acordo com Nuno Fonseca, o impacto das decisões de apoio, de atribuição de subsídio repercute nos anos seguintes, pois entre o momento da decisão e o momento do pagamento podem se passar anos. Segundo Nuno Fonseca, “ao longo destes 20 anos, por toda a Europa, tem vindo a haver uma proliferação de fundos de apoio, de fontes de financiamento público, regionais, locais e internacionais, fundos de coprodução de codesenvolvimento, iniciativas de festivais, com apoios para lançar coproduções, enfim há hoje uma panóplia brutal de oportunidades para viabilizar as obras e os projetos”.

De acordo com Nuno Fonseca, “o volume de subsídios per capita são o esforço que um país faz no cinema, em termos de política pública e, em Portugal, temos cerca de 30 milhões de euros disponíveis”, já de acordo com Manuel Claro essa soma chega aos 32 milhões de euros por ano. Com uma população estimada de 10 milhões de portugueses, a taxa de subsidiação ao cinema é de 3 € per capita por ano nas contas de Nuno Fonseca e de 3,2 € per capita por ano nas contas de Manuel Claro. Ambos os entrevistados mencionam que esse

valor se aproxima do que se pensa ser a média europeia, que é superior e Nuno Fonseca exemplifica que os países do Leste estão abaixo desses valores, enquanto os países de média dimensão da Europa Ocidental como a Noruega terá 9 € ou 10 € per capita por ano, o Luxemburgo mais do que isso e a Áustria entre 8 € ou 9 € per capita por ano.

Cabe frisar o trajeto destacado por Manuel Claro em relação ao aumento no volume de subsídios que passou de cerca de 6 milhões para 32 milhões euros entre 2012 e 2018. De acordo com o entrevistado, trata-se de “aumento significativo de verbas para a indústria do cinema e do audiovisual num momento em que Portugal passou por várias crises profundíssimas”. Manuel claro exemplifica ainda que em termos de financiamento público europeu por habitante, Portugal passou de 0,6 € em 2012 para 3,2 € por habitante e isto é muito significativo.

A importância da regulamentação é enfatizada tanto por Miguel Dias quanto Nuno Fonseca. Para Miguel Dias, o “financiamento existia, mas um regulamento mais específico para o financiamento tendo em conta diversas formas de produção, de género, de durações, que apesar de tudo vai dando alguma diversidade”. O entrevistado destaca que a melhor clareza e estruturação dos apoios é importante para se ter processos mais democráticos. Para Nuno Fonseca, as leis e os decretos-lei “acabam por ser os marcos claramente visíveis que permitem constatar mudanças de política pública”. São, nas palavras do entrevistado, “marcos objetivos de evolução”, uma certa sofisticação, que promove uma segurança jurídica a fim de evitar problemas de aplicação, de ambiguidades.

Durante esses 16 anos nos quais diversas peças legislativas foram aprovadas, o sentido que se percebe é de evolução. Na sua essência, os diplomas têm como objetivo central o intuito de fomentar, desenvolver e proteger a arte do cinema e das atividades cinematográficas e do audiovisual em Portugal, entretanto os mecanismos utilizados para atingir esse objetivo foram sendo aprimorados com o tempo. Um exemplo disso é a comparação entre a Lei da

Arte Cinematográfica e do Audiovisual (de 2004) e a Lei do Cinema (2012). Nesse sentido, é perceptível a perpetuação do modelo das receitas que subsidiam a produção cinematográfica e audiovisual em Portugal e, de acordo com Nuno Fonseca, a continuidade é uma das características dos decretos-lei que se seguiram a partir de 2013.

A implicação imediata das alterações legislativas, para Miguel Dias, é o aumento da produção e da visibilidade da produção cinematográfica e audiovisual portuguesa. Para o entrevistado, são praticamente indissociáveis a produção e o financiamento, dado o tamanho do mercado e a dificuldade em obter-se retorno do investimento. Nesse sentido, Nuno Fonseca enfatiza que o setor precisa de subsídios, não de investimento, porque não é rentável. Segundo Nuno Fonseca, o equilíbrio entre os subsídios e investimentos obrigatórios são as razões do sucesso ou do insucesso de um sistema, pois “quando um sistema depende sobretudo das obrigações de investimento, e proporcionalmente os subsídios são menores, há uma maior influência até no conteúdo”.

Há de se destacar a principal consequência, enunciada por Nuno Fonseca: a previsibilidade dos financiamentos e a previsibilidade das políticas. Essas duas esferas, na visão de Nuno Fonseca, promovem um grau aceitável de estabilidade, previsibilidade em termos de receita do ICA e de financiamento. Como exemplo, Nuno Fonseca menciona alguns programas de apoio ao cinema voltados para o desenvolvimento, produção, distribuição, para as obras audiovisuais e sublinha o programa específico destinado aos jovens autores, às primeiras obras, todos esses apresentados na Lei do Cinema no capítulo 5.

Apesar da fragmentação e da fragilização do setor, “financeiramente dependentes das conjunturas e com um caminho político indefinido”, de acordo com Ribas (2013, p. 299), percebe-se uma evolução cinematográfica e audiovisual em Portugal e isso, segundo Manuel Claro, “não está dissociado (...) das políticas públicas e das políticas de fomento, de incentivos para o setor”. Segundo o entrevistado, há caminhos para explorar, como, por

exemplo, a literacia cinematográfica, o acesso às obras, a distribuição e exibição nacional em termos de políticas públicas para essas áreas. São pontos de reflexão à volta das expectativas de futuras alterações legislativas, entretanto deixa-se a sugestão apresentada por Manuel Claro em relação a formulação de um regime misto, com a participação da indústria e também do Estado no financiamento do cinema e do audiovisual em Portugal, a exemplo do que acontece em outras áreas da cultura.

Em uma visão geral, como esta dissertação se debruça sobre o elo da produção, de acordo com a legislação o apoio à cinematografia e ao audiovisual aplica-se por meio de duas vertentes: pelos incentivos financeiros (subsídios) e pela criação de obrigações de investimento. Durante esses 16 anos, a lei evoluiu não só no sentido de ampliar as fontes de receita (taxas e reembolso), mas também como forma de incentivar as primeiras obras, especialmente no âmbito do desenvolvimento inicial dos projetos, de promover a diversidade, a maior circulação nacional e também internacional das obras produzidas em Portugal, de explicitar a atenção à literacia, à formação de públicos, ao cinema independente, etc., ou seja, a escrita das peças legislativas ganhou corpo e detalhamento ao longo do tempo, numa tentativa de abarcar todos os vieses dessa indústria.

Os incentivos financeiros foram alargados durante esse período seja através da criação de taxas, seja por meio de outras iniciativas como o crédito fiscal, que seria otimizado em 2018, através do *cash rebate*. Não obstante, a legislação sofreu atualizações para que a receita do financiamento não se exaurisse. A taxa sobre a exibição de publicidade foi adaptada para acompanhar a migração da publicidade da televisão para a Internet, assim como a criação da nova tava de subscrição direcionou-se para os serviços de televisão por subscrição.

Em suma, os marcos legislativos foram sendo adaptados ao desenvolvimento da sociedade, no que diz respeito às formas de arrecadação, ao fomento. Em relação ao desenvolvimento da cinematografia e do audiovisual em Portugal entre 2004 e 2019, estes

perceberam uma maior abrangência, detalhamento numa tentativa de proteger tanto os estágios iniciais do desenvolvimento de uma obra, quanto a internacionalização através dos festivais ou através da promoção pela Portugal Film Commission, por exemplo, assim como pela atenção à literacia, à educação de públicos, e pela tentativa de desburocratizar e imparcializar o processo de apoio à produção.

6.5 Reflexões sobre os festivais e a internacionalização da produção portuguesa

Apesar de não ser um dos pontos de análise proposto nesta dissertação, dada a menção e a recorrência desse tema durante as entrevistas realizadas faz-se essa concisa análise.

O movimento de internacionalização e reconhecimento do cinema português, conforme Cunha (2013) dava seus pequenos passos já na década de 80, e apesar dos esforços na década seguinte, a distribuição internacional não alcança os resultados esperados. Será nos anos 2000 que se iniciará esse processo.

De acordo com Nuno Fonseca, há 20 anos, o cinema português se destacava internacionalmente, mas eram dois ou três nomes de produtores experientes, profissionais. Nas duas últimas décadas, na visão de Miguel Dias, são poucas as obras cinematográficas portuguesas que conseguem estar no estrangeiro e geralmente apresentam uma visão mais artística e mais particular do cinema português. Esse pensamento contrapõe-se ao que os demais entrevistados e com o que a literatura nos apresenta. De acordo com Ribas e Cunha (2020), diversas obras do cinema português têm se destacado internacionalmente. Mesmo em um ano catastrófico para a produção nacional, segundo Manuel Claro, 2012 foi um ano especialmente bom em termos de imagem internacional. O entrevistado destaca o filme *Tabu* (Miguel Gomes), que teve uma carreira extraordinária em Berlim, e os curtas do João Salaviza, que foram premiados em Cannes, ou seja, segundo Manuel Claro, havia uma presença e uma vivacidade do cinema português em termos internacionais, de festivais. Na fala de Nuno Fonseca, atualmente há vários produtores (alguns muitos jovens) que já estão

familiarizados com uma visão internacional do cinema, da produção, dos festivais, da circulação, enfim da complexidade da coprodução internacional. Essa perspectiva de aumento da presença de jovens profissionais portugueses no cenário internacional é também destacada por Ribas e Cunha (2020), inclusive em termos de reconhecimento e premiações. Como uma pequena nota, Nuno Fonseca atribui a responsabilidade sobre a desinformação em relação aos êxitos das obras portuguesas em festivais internacionais à comunicação social nacional.

Miguel Dias qualifica os festivais de cinema como ponto fundamental para a internacionalização dos filmes português. Estes se tornaram uma forma de distribuição paralela, especialmente porque as produções em Portugal não têm meios (nem financeiros, nem de comunicação) para fazer grandes promoções. Segundo o entrevistado, num momento anterior ao século XXI, era inexistente a presença de filmes e de realizadores portugueses em festivais.

No que concerne à legislação, em 2004 nota-se uma pequena atenção à presença internacional das obras portuguesas e aos festivais, com apenas uma referência de incentivo aos festivais. Entretanto, a legislação evoluiu de forma substancial – especialmente a partir de 2012 com a Lei do Cinema – em termos de apoio aos festivais e também à internacionalização. Nesse sentido, de acordo com os entrevistados Miguel Dias e Nuno Fonseca, atualmente é raro existir um evento sem (pelo menos um ou mais filmes) filmes portugueses, atores relacionados com o cinema português nos maiores festivais.

Em síntese, mesmo com uma produção cinematográfica alicerçada em uma matriz autoral no século XXI em Portugal, segundo a perspectiva de Ribas e Cunha (2020) e que, de acordo com Nuno Fonseca não é um cinema de grandes audiências (é um cinema de nicho), essa produção é contemplada com ampla circulação internacional. Cabe para o futuro, no ponto de vista de Manuel Claro, compreender e trabalhar para que os espectadores destes

festivais, que se arriscam a desbravar obras “difíceis” e de “realizadores desconhecidos” transitem também nas salas de cinema.

7 Considerações finais

Do transcorrer desses anos iniciais do século XXI, são claras as mudanças na produção cinematográfica e audiovisual. São duas décadas nas quais a coexistência das produções comerciais e de autor acompanham o período, contudo a inovação, as experimentações também se fizeram notar pelos novos expoentes da produção nacional, pelo fortalecimento da identidade e da participação internacional do cinema português, pela afluência de profissionais formados, pela expansão das escolas de cinema, etc.

Sob a perspetiva quantitativa, económico-financeira, as oscilações no número de obras produzidas entre 2004 e 2019 acompanharam o movimento das sucessivas crises económicas vividas em Portugal, todavia, destaca-se a retomada do crescimento após a crise de 2010-2013. Outro ponto a ressaltar é o expressivo crescimento (de 80,5%) no número de empresas produtoras de filmes, vídeos e programas de televisão, entre 2004 e 2019, empresas estas maioritariamente (mais de 97%) de pequeno porte e com a concentração (67%) em termos territoriais na região de Lisboa – tanto em relação ao número de empresas, quanto em relação ao volume de negócios. Assim como o número de empresas cresceu, a empregabilidade aumentou e assim se experienciou um aumento de mais de 43% no número de pessoas ao serviço neste setor económico. Em contrapartida, esse cenário é acompanhado por uma redução nos gastos com pessoal por funcionário de mais de 10% a partir de 2011, ou seja, com a redução dos salários, mesmo que o volume de negócios dessas empresas tenha aumentado em mais de 22% desde 2013.

Essas mudanças foram pareadas e amparadas pelas alterações, pelas pequenas revoluções na legislação, que salvaguardam o cinema e o audiovisual português contemporâneo. Da criação da primeira lei para o cinema da época democrática, a Lei da Arte Cinematográfica e do Audiovisual de 2004, da sua evolução através da Lei do Cinema de 2012 e do seu ajuste em 2014, e finalizando com o mecanismo de *cash-rebate*, a segurança

jurídica propiciou, em termos financeiros, o aumento da receita do ICA. Através da criação e majoração das taxas, a produção cinematográfica e audiovisual portuguesa experienciou o alargamento dos incentivos. O aumento na proteção da cultura nacional, da promoção do cinema autoral e do audiovisual pode ser notado pela evolução da escrita dos diplomas legislativos e do detalhamento na sua formulação, que ressaltam o objetivo de abarcar o maior número de aspetos relacionados à produção (e também a toda cadeia de valor da indústria cinematográfica). Essas melhorias possibilitaram uma estabilidade e previsibilidade – tanto económica, quanto jurídica – mas também revelam uma certa dependência que o cinema português tem dos financiamentos do Estado.

As implicações de todas essas alterações já se fizeram sentir nos anos subsequentes às crises, em termos de diversidade e inovação, e possivelmente continuarão a ecoar, mesmo com os contratempos provocados pela pandemia de COVID-19.

Cabe ressaltar que as futuras realidades poderão ser alteradas, pela redefinição da legislação, com a possível aplicação de uma nova taxa sobre o VoD; e pelo estudo estratégico para o cinema e audiovisual referente a 2021-2025 (Lusa, 2020). Encomendado pelo ICA em 2020 a uma consultora inglesa – estudo esse que busca, através de um mapeamento quantitativo e da análise das políticas públicas, desenhar um plano estratégico para o setor para os próximos quatro anos.

Em suma, todas essas alterações de carácter económico, legislativo, estratégico, dentre outras tantas que não foram abarcadas no escopo desta dissertação, implicaram a forma como (e quanto) se produziu cinema em Portugal entre 2004 e 2019, que entre as sucessivas oscilações, evoluiu.

Bibliografia

- Almeida, A. (2012). *Alguns conceitos sobre cultura*. Clube de Autores.
- Alves-Mazzotti, A. J. (2002). A “revisão da bibliografia” em teses e dissertações: meus tipos inesquecíveis—o retorno. In L. Bianchetti, & A. M. N. Machado (Orgs.), *A bússola do escrever: desafios e estratégias na orientação e escrita de teses e dissertações* (pp. 25-44). Cortez Editora.
- Amarante, J. A. B. (2019). *Midas Filmes e a distribuição de cinema independente em Portugal: estudo de caso* [Dissertação de mestrado, Instituto Universitário de Lisboa]. Repositório do ISCTE-IUL. <http://hdl.handle.net/10071/19925>
- Augusto Mateus & Associados. (2010). *O sector cultural e criativo em Portugal*. Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais, Secretário de Estado da Cultura, Governo de Portugal.
- Augusto Mateus & Associados. (2013). *A cultura e a criatividade na internacionalização da economia portuguesa* (Relatório final). Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais, Secretário de Estado da Cultura, Governo de Portugal.
- Augusto Mateus & Associados. (2016). *A economia criativa em Portugal: relevância para a competitividade e internacionalização da economia portuguesa* (Relatório final). ADDICT - Agência para o Desenvolvimento das Indústrias Criativas.
- Banco de Portugal. (2021). *Quadros do setor*. Eurossistema. <https://www.bportugal.pt/QS/qsweb/Dashboards>
- Barbosa, A. L. M. (2015). *Mapeamento e caracterização dos agentes culturais de exibição não comercial de cinema em Portugal: construção de um dispositivo metodológico* [Dissertação de mestrado, Universidade do Porto]. Repositório Aberto da Universidade do Porto. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/81527>
- Bendassolli, P. F., Wood Jr., T., Kirschbaum, C., & Cunha, M. P. (2009). Indústrias criativas: definição, limites e possibilidades. *Revista de Administração de Empresas*, 49(1), 10-18. <https://doi.org/10.1590/S0034-75902009000100003>
- Coelho, M. S. P. L. G. (2017). *A exibição não comercial de cinema em Portugal: Caracterização e análise da programação de alguns agentes culturais* [Dissertação de mestrado, Universidade NOVA de Lisboa]. RUN. <http://hdl.handle.net/10362/24132>
- Collins, H. (2018). *Creative research: the theory and practice of research for the creative industries*. Bloomsbury Publishing.
- Comissão Europeia. (2017). *Mapping the creative value chains: a study on the economy of culture in the digital age* (Relatório final). União Europeia.
- Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento. (2010). *Creative economy report 2010: creative economy – a feasible development option*. Assembleia Geral das Nações Unidas. https://unctad.org/system/files/official-document/ditctab20103_en.pdf

- Cunha, P. (2013). A “diferença” portuguesa?. In P. Cunha, & M. Sales (Orgs.), *Cinema português: um guia essencial* (pp. 238-267). SESI-SP Editora. <http://hdl.handle.net/10400.6/10254>
- Cunha, P. (2015). *O novo cinema português: políticas públicas e modos de produção (1949-1980)* [Dissertação de mestrado, Universidade de Coimbra]. Estudo Geral. <http://hdl.handle.net/10316/27043>
- Cunha, P., & Sales, M. (Orgs.). (2013). *Cinema português: um guia essencial*. SESI-SP Editora. <http://hdl.handle.net/10400.6/10254>
- Department of Culture, Media and Sport. (2001). *Creative industries mapping documents 2001*. Governo do Reino Unido. <https://www.gov.uk/government/publications/creative-industries-mapping-documents-2001>
- Duarte, R. (2004). Entrevistas em pesquisas qualitativas. *Educar em Revista*, 20(24), 213-225. <https://doi.org/10.1590/0104-4060.357>
- Faustino, P. (2018). Origens, desenvolvimento e abordagens nas indústrias criativas e culturais. In A. Polónia, C. M. Costa, & F. Mouta (Orgs.), *Boas práticas para políticas públicas de memória, ciência e património* (pp. 19-51). media XXI.
- Ferreira, A. M. T. C. (2018). *Os festivais de cinema em Portugal: estudo de caracterização e o seu contexto no panorama português* [Dissertação de mestrado, Instituto Universitário de Lisboa]. Repositório do ISCTE-IUL. <http://hdl.handle.net/10071/17552>
- Fraser, M. (2003). *Weapons of mass distraction: soft power and American empire*. Key Porter Books.
- Fundação Francisco Manuel dos Santos. (2020a). *Recessão de 2008:T1 – 2009:T1*. Comité de Datação dos Ciclos Económicos Portugueses. https://www.ffms.pt/assets-recessoes/reports/Recessao_2008-2009.pdf
- Fundação Francisco Manuel dos Santos. (2020b). *Recessão de 2010:T3 – 2013:T1*. Comité de Datação dos Ciclos Económicos Portugueses. https://www.ffms.pt/assets-recessoes/reports/Recessao_2010-2013.pdf
- Hartley, J. (2005). *Creative industries*. Blackwell Publishing.
- Howkins, J. (2005). The mayor’s commission on the creative industries. In J. Hartley (Ed.), *Creative industries* (pp. 117-125). Blackwell Publishing.
- Instituto Nacional de Estatística. (2007). *Classificação portuguesa das actividades económicas Rev.3*. https://www.ine.pt/ine_novidades/semin/cae/CAE_REV_3.pdf
- Instituto Nacional de Estatística. (2021). *Metainformação*. https://www.ine.pt/bddXplorer/htdocs/minfo.jsp?var_cd=0007744&lingua=PT
- Jeffcutt, P. (2000). Management and the creative industries. *Studies in Cultures, Organizations and Societies*, 6(2), 123-127. <https://doi.org/10.1080/10245280008523543>

- Lusa. (2020). *Consultora inglesa Olsberg terá um ano para delinear a estratégia do cinema português*. Público. <https://www.publico.pt/2020/10/15/culturaipilon/noticia/consultora-inglesa-olsberg-tera-ano-delinear-estrategia-cinema-portugues-1935357>
- Michel, R. C., & Avellar, A. P. M. (2014). Indústria cinematográfica brasileira de 1995 a 2012: estrutura de mercado e políticas públicas. *Nova Economia*, 24(3), 491-514. <https://doi.org/10.1590/0103-6351/2065>
- Miranda, M. M. A. (2020). *Public policies for cinema in Portugal: the non-commercial film exhibition sector* [Dissertação de mestrado, Universidade do Porto]. Repositório Aberto da Universidade do Porto. <https://hdl.handle.net/10216/129647>
- Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. (2010). The 2009 UNESCO framework for cultural statistics (FCS). Organização das Nações Unidas. <https://unstats.un.org/unsd/statcom/doc10/BG-FCS-E.pdf>
- Pereira, W. P. (2013). O cinema português de Salazar. In P. Cunha, & M. Sales (Orgs.), *Cinema português: um guia essencial* (pp. 93-137). SESI-SP Editora. <http://hdl.handle.net/10400.6/10254>
- Porter, M. E. (1985). *Competitive advantage: creating and sustaining superior performance*. Free Press.
- Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento. (2013). *Creative economy report 2013* (Edição especial). Organização das Nações Unidas. <http://www.unesco.org/culture/pdf/creative-economy-report-2013.pdf>
- Serra, N., & Fernandez, R. S. (2014). Economia criativa: da discussão do conceito à formulação de políticas públicas. *RAI - Revista de Administração e Inovação*, 11(4), 355-372. <https://www.revistas.usp.br/rai/article/view/110253>
- Ribas, D. (2013). O cinema do futuro. In P. Cunha, & M. Sales (Orgs.), *Cinema português: um guia essencial* (pp. 268-299). SESI-SP Editora. <http://hdl.handle.net/10400.6/10254>
- Ribas, D., & Cunha, P. (2020). Para uma breve história do cinema português no século XXI. In D. Ribas, & P. Cunha (Eds.), *Um novo olhar sobre o cinema português do século XXI* (pp. 7-26). Curtas Metragens CRL. <http://hdl.handle.net/10400.14/31166>
- Rüdiger, F. (2003). *Theodor Adorno e a crítica à indústria cultural: comunicação e teoria crítica da sociedade*. EDIPUCRS.
- Seabra, J. (2016). *O cinema no discurso do poder: dicionário sobre legislação cinematográfica portuguesa (1896-1974)*. Imprensa da Universidade de Coimbra. <https://doi.org/10.14195/978-989-26-1195-2>
- Throsby, D. (2008). Modelling the cultural industries. *International Journal of Cultural Policy*, 14(3), 217-232. <https://doi.org/10.1080/10286630802281772>

Apêndice A – Estrutura das entrevistas



GUIÃO PARA ENTREVISTA

Chamo-me Patrícia Massignan e sou aluna do Mestrado em Gestão de Indústrias Criativas da Universidade Católica Portuguesa. A presente entrevista semiestruturada irá compor a minha Dissertação, orientada pela professora Dra. Margarida Azevedo e coorientada pelos professores Dr. Daniel Ribas e pelo Dr. Luís Miguel Teixeira. O objeto de investigação consiste em compreender a evolução da produção cinematográfica portuguesa nos primeiros 20 anos do século XXI, enquanto atividade económica, e identificar as políticas culturais direcionadas especificamente a este elo da cadeia produtiva, durante esse período.

As informações obtidas através desta entrevista são estritamente confidenciais e serão integradas unicamente na investigação mencionada.

A entrevista é realizada à distância, devido à pandemia de COVID-19, e tem duração estimada de 40 minutos.

QUESTÕES:

1. Como caracteriza a evolução da produção de cinema em Portugal entre 2001 e 2019 (quais os principais agentes, formas de produção)?
2. Dentro dessa trajetória, quais pontos destacaria como marcantes/relevantes, como um *plot twist*, para a produção cinematográfica portuguesa?
3. Sobre as políticas culturais implementadas nos últimos 20 anos, quais considera como fundamentais para a produção de cinema em Portugal?

4. Como qualifica/descreve essas políticas culturais formuladas para a produção de cinema durante esses 20 anos?
5. Do seu ponto de vista, qual(is) a(s) consequência(s) mais relevantes dessas políticas culturais para a indústria cinematográfica?

ESCOLA DAS ARTES | Rua Diogo Botelho, 1327, 4169-005 Porto - Portugal | T: (+351) 226 196 200 |

artes.porto.ucp.pt

Apêndice B – Transcrição das entrevistas

Rodrigo Areias (E1)

(PM) Primeiro queria explicar só um pouquinho o meu trabalho. Na minha licenciatura eu estudei economia, mas no final do curso eu descobri Economia da Cultura e decidi estudar, fazer um paralelo entre o cinema brasileiro e as políticas públicas que aconteciam (que acontecem) na França, então no mestrado da Católica decidi continuar. E decidi então entender um pouquinho de como funciona a indústria cinematográfica aqui. Em determinado momento pensei em fazer sobre a pandemia, mas como ainda está tudo acontecendo então pensei em estudar esses 20 primeiros anos do século 21 porque tem muitas mudanças económicas, tem um crescimento e um destaque da produção aqui então (aqui e fora). É basicamente isso, tentar compreender a evolução da indústria cinematográfica portuguesa tanto pela perspectiva econômica quanto pelas políticas que acompanharam. A primeira pergunta: como é que o Rodrigo caracteriza ou descreve a evolução da produção de cinema em Portugal entre 2001 e 2019 por exemplo, os principais agentes?

(RA) Eu acho que acima de tudo esse período caracteriza-se, ou seja, essa evolução de 20 acho que se caracteriza essencialmente por um processo de democratização do acesso ao financiamento e por um lado o que por outros também provocam alteração do própria na diversidade da produção nacional, ou seja, obviamente que temos financiamento audiovisual; os últimos cinco, seis anos as coisas evoluíram muito mas no início do século toda a estrutura e o financiamento ao cinema ainda eram muito fechado uma coisa muito ensimesmada e por isso eu acho que mudou muito em 20 anos na verdade. Tem a ver essencialmente com este princípio de acesso, de democracia, de novos produtores e novos realizadores, o aumento substancial aquilo que é o financiamento para primeiras obras por exemplo, ou seja,

naturalmente continuamos sempre muito, muito fechados no sentido de uma fonte praticamente única de financiamento que é o ICA e um parceiro privilegiado que é a RTP, Mas apesar da falta de diversidade de fontes de financiamento pelo menos essas fontes de financiamento foram evoluindo e pronto. Obviamente que a lei de 2012 é um ano paradigmático porque para tudo e depois a programação de Guimarães do 2012 é que financia cinema. Nesse ano o ICA teve uma série de problemas financeiros em 2011 e que depois para em 2012 mas ele também faz uma alteração da lei pois (...) também vai ajudar bastante sucesso esse aumento também de financiamento e ao aumentar o financiamento passa a ver um aumento substancial de produção, ou seja, se nós nos compararmos com os países à nossa volta seremos sempre que é muito pouco aquilo que temos, Mas se nós comprarmos conosco neste processo evolutivo, aquilo que temos hoje é mais do que alguma vez tivemos, por isso nesse sentido é uma evolução bastante positiva. A questão da democratização tem a ver com duas coisas essencialmente que é: uma, é mesmo muito diferente hoje o panorama do cinema nacional do que aquilo que era aquilo que era. Era um nicho muito, muito pequeno de pessoas que conseguiam fazer filmes e que para fazer filmes acabavam escrevê-los sempre da mesma forma, ou seja, a limitação em termos de géneros, em termos de diversidade do cinema. Não era porque as pessoas pensassem todas da mesma forma. É porque nós sabíamos que para conseguimos chegar ao financiamento escrevíamos todos da mesma forma mesmo que não fosse aquilo tipo de filmes que gostaríamos efetivamente de fazer, toda a gente acabava por usar o mesmo esquema por forma a receber financiamento ou seja o que tu tens é uma limitação a partir do ponto de vista jurados, que ainda é mais complexo. Tem a ver com sistema de financiamentos que estão alicerçados na subjetividade de um júri, porque não há critérios objetivos e (...) como os curriculares e por aí fora. Isso é tudo mentira. Nós sabemos que isso não é assim acontece. O que acontece é que os júris selecionam os projetos e depois atribui pontuações altamente aleatórias as outras obrigações de classificação porque

efetivamente querem dar o dinheiro aqueles projetos e ponto final ou aquelas pessoas e ponto final. E como e como sistema está alicerçada na subjetividade, não adianta muito, ou seja, a única solução, não adianta muito ir contra esse sistema. No fundo a solução foi encontrar uma forma de aumento de diversidade de concursos idealmente de concursos, no fundo de financiamento. E essa foi a única hipótese de a coisa começar a ganhar vários caminhos e de hoje Existirem muitos caminhos diferentes. Não existe essa coisa do cinema português tão vincado com havia até ao final do século passado.

(PM) Dentro dessa trajetória, desses últimos 20 anos, quais pontos tu destacarias como essenciais?

(RA) Eu diria que o ponto essencial aqui é mesmo aumento financiamento, porque só produzindo mais, só experimentando mais só, ou seja, é óbvio que nós (...) pronto e perdemos agora uma oportunidade em que efetivamente... quando por exemplo o Brasil faz tudo uma lei de audiovisual e de obrigação de investimento na produção nacional ainda do tempo Dilma, a verdade é que isso cria uma revolução e criou uma revolução no Brasil de tal ordem que os meus amigos produtores e realizadores não sabia o que fazer com tantas propostas de produção, porque basta uma obrigação, é simples. Basta uma obrigação por forma a criar uma explosão de produção. Isso faz naturalmente com o mercado cresce, ou seja, não é que aquilo tem a intenção de fazer produtos audiovisuais. A minha é fazer filmes e claro que tenho intenção com qualquer pessoa que eles sejam mais vistos possíveis, mas não tenho intenção de baixar o nível nem de qualidade, nem o nível intelectual ou até ideológico dos filmes que produzo e realizo. Tenho a intenção é de conseguir chegar com os mesmos filmes a mais pessoas por isso tenho de acreditar que sou capaz de vendê-los melhor ou convencer melhor as pessoas ou o que seja ou suscitar a curiosidade nas pessoas para que elas vão ver os nossos filmes, mas não tenho a intenção de transformar aquilo que fazemos em telenovela ou baixar esse nível por forma a chegar ao público. Isso não me interessa. Por isso a questão aqui é

exatamente essa: Como é que se consegue chegar a mais pessoas e por outro lado isso também tem a ver com investimento. Tem a ver com investimento, como é óbvio. Um realizador português tem uma tenho uma sazonalidade muito baixa, ou seja, normalmente em média produz um filme em cada 5 anos. Um filme em casa 5 anos quer dizer que a malta ainda está a aprender a fazer filmes quando já está na reforma. Nesse sentido é difícil porque hoje já há realizador a filmar muito mais, mas não havia. E por que essa rotatividade do subsídio era uma coisa muito lenta porque tinha que dar para todos para depois voltar aos mesmos e nesse sentido é difícil que porque as pessoas também têm uma dificuldade grande de evolução e de repente há também uma certa cristalização dos projetos. Estas a 10 anos a pensar num filme, depois já não consegues olhar para ele com o mesmo a destreza e por isso as coisas, pronto. As coisas mudaram bastante, mudaram bastante.

(PM) Pois eu tenho que concordar porque eu acho que não pelo menos no Brasil, mudar a lei, a legislação acho que gerou todo um crescimento exponencial produção e eu acho que isso que é o isso que é a peça-chave. Eu concordo também do ponto de vista de uma ter uma diversidade de opções de financiamento...

(RA) Porque se for sempre as mesmas, é sempre o mesmo problema.

(PM) Em relação então a essas políticas que foram implementadas nesses últimos 20 anos quais considera que são que foram fundamentais ou que são fundamentais para a produção do cinema?

(RA) A primeira é mesmo a criação da lei em 2012, quer dizer a lei só foi aprovada em 2012, não agosto 2012, mas só entra no ano seguinte. Mas essa alteração de lei foi fundamental. Na verdade, tivemos quase 16 anos à espera da aprovação dessa lei fez com que quatro governos capazes de aprovar essa lei, porque obviamente o lobby dos grupos privados que detinham os canais de televisão, neste caso, a difusão dos canais de televisão (a MEO, a NOS, a Vodafone) nunca estiveram interessados em pagar. Ainda hoje não estão interessados

em pagar essa taxa né, e por isso era uma guerra pesada com essa gente e neste momento há este erro estratégico que foi de negociação ou fraquíssima negociação do atual Secretário de Estado do Cinema e Audiovisual com as plataformas de difusão, com as HBOs, com a Netflix, ou seja, eu diria que o grande momento da política atual que foi uma derrota considerável e que é recente do ano passado. Nem sequer entra em vigor este ano, o que significa só entra em pagamento no próximo. Por isso nesse sentido aquilo que poderia ter sido uma revolução ou uma nova revolução no financiamento neste caso do audiovisual, não necessariamente do cinema é, mas é de uma forma muito singela e com uma visão de curto prazo, porque o problema desse financiamento é que como é muito baixo a percentagem a que as plataformas estão obrigadas, ou seja, em Portugal é 4%, quando na França é 25, por exemplo. Ou seja, a questão do ponto de vista político é desastroso e é porque se pensarmos na Netflix de forma isolada porque determina em grande parte o mercado nas plataformas é uma empresa que fatura 100 milhões de euros em Portugal, não paga impostos, não cria um único emprego. Ou seja, é uma empresa a parte de todas as outras empresas do mundo que operam neste país, porque efetivamente todos temos que pagar impostos e a Netflix não. Ou seja, quando se aplica uma taxa de 4% a achar que é uma grande vitória é um disparate completo, porque nenhuma empresa paga 4% de impostos. Por isso é um completo desastre. É óbvio que 4 milhões (4% de 100 milhões) são 4 milhões de investimento. É óbvio que para o cinema e audiovisual português quatro milhões de investimento é uma soma importante, mas o problema mais grave é que este pensamento é um pensamento a curto prazo. Porque com a transferência das assinaturas ou com aquilo que se prevê no médio e longo prazo que será o desaparecimento dos assinantes das plataformas difusoras de canais para um aumento de assinantes de plataformas diretas como Netflix e as HBO, significa que aquilo que se fez foi legislar para o curto prazo e não a pensar no futuro, porque no futuro esses 4 milhões não vão chegar para o financiamento nacional enquanto o resto vai decrescer. É o mesmo princípio da

lei anterior que é não pensar no futuro, que estamos alicerçadas em 2,4% da publicidade em televisão. E quando deixa de haver publicidade em televisão ela decresce radicalmente logo deixa de haver financiamento para o cinema e audiovisual português. Por isso é nesta falta ou nessa incapacidade de perceber o que é que vai o futuro e não antever essas fontes de financiamento que nós temos que ir lidando. Mas pronto, tudo bem, vamos nos aguentando.

(PM) Eu estava pensando se não tem uma perspectiva de mudar isso. É difícil neste momento, como isso já foi legislado eu não consigo pensar no poder político, na força que esse poder político tem que ter frente a uma Netflix para poder reverter esse percentual.

(RA) Eu também não consigo entender. Vou te ser sincero. Eu tive a oportunidade no dia da votação de nesse dia à noite estar a falar com o Secretário de Estado e com presidente do ICA no mesmo... estávamos os três a conversar e aquilo que eu lhe disse (eu disse-lhe duas coisas) disse-lhe na próxima vez que precisares que alguém vá negociar por ti, chamas-me que eu venho o cavalo e de espada na mão. Venho a cavalo de Guimarães até Lisboa e resolvo o assunto por ti. Ele começou a ficar nervoso e eu disse-lhe: olha, vou dizer outra coisa que é: na verdade há aqui exatamente isso estavas a dizer o problema da renegociação. Quer dizer, que eu só não consigo entender como é que alguém parte para uma negociação já derrotada a partida. Isso é que aquilo que a mim não, eu não consigo entender. Porque se não houver Netflix em Portugal o que é que acontece? As pessoas vão para a cama mais cedo, mas vão mais triste? O que acontece com isso? Para? É que eu não consigo entender como é que se parte uma negociação sem sequer equacionar a possibilidade de dizer os senhores ou pagam x ou desaparecem deste país. Ponto final. E a diferença entre Portugal e o Brasil é naturalmente a escala. Tem uma escala negocial que nem na Fox na altura os grandes investidores depois do audiovisual brasileiro, aqueles canais todos de Fox e de grandes grupos económicos americanos. São tantos espetadores, estamos a falar tantos milhões que o não há como não quererem. Em Portugal Isso é diferente, porque efetivamente o mercado pode não ser assim

tão apetecível, mas a verdade é que uma pandemia como estas veio uma margem de lucro a Netflix que passa de 8 milhões para 100. E 100 milhões já não é, ou seja, claro que uma obrigação se tivesse a obrigação de investimento de 10 ao invés de 4, continuava a ser rentável ou seja não há como ser fraco a negociar, não sei. É porque o grande problema aqui é Portugal quis negociar antes dos outros países europeus, ou seja, há um problema ainda mais grave que é negocia-se mal e coloca-se em causa até no princípio de solidariedade europeia, os outros países porque se a França fosse a primeira a negociar, Portugal podia nunca chegar aos 25%, mas abaixo dos 15 já é difícil. O que França negociou 25% e a França negociou 25% depois de Portugal ter negociado 4. Isso é tudo um disparate. Isso é tudo uma falta de estratégia, é falta de visão, falta de estratégia. A grande questão é será que o Secretário de Estado, o próximo emprego dele é na Netflix? Essa que é grande questão. Tirando isso, nada faz sentido. E por isso quando tu dizias que isto é confidencial pode não ser. O que eu penso, pode por meu nome à vontade que eu não tenho problema.

(PM) Eu vou continuando nessa linha. Acredito que já passamos a pergunta de como qualificaria ou descreveria essas políticas culturais para a produção nos últimos 20 anos e por último, enfim, acho que a gente já tratou sobre isso, mas eu tenho que citar a pergunta que é: do seu ponto de vista, quais as principais consequências ou as consequências mais relevância dessas políticas para a indústria cinematográfica?

(RA) Eu acho que é, no fundo, há sempre um aumento por isso, ainda que eu seja altamente crítico em relação a incapacidade negocial, a verdade é que isso vai trazer um aumento no curto prazo. Nos primeiros três, quatro anos esse financiamento vai ser fundamental para a própria evolução do tecido económico das de produção de cinema e audiovisual em Portugal. Vai aumentar muito o princípio mais audiovisual, vai haver uma tentativa forte de haver séries para Netflix e para a HBO e para todos os espaços mais do que propriamente cinema, mas na verdade, ou seja, isso vai sempre trazer um aumento. Isso não

tenho dúvida nenhuma, ou seja, o reflexo sempre de qualquer destas políticas é um aumento de produção e, por outro lado lá também é um aumento de democratização, ou seja, da diversidade de produção. Acho que o cinema... nós temos uma coisa muito interessante do meu ponto de vista e enquanto se mantiverem direções do ICA com esta força e esta noção que é preciso às vezes insistir, é preciso insistir muitas vezes. Eu com todos os presidentes do ICA dos últimos 20 anos uso sempre a mesma expressão que é: não é por acaso que o Instituto do cinema e audiovisual está vinculado ao Ministério da cultura e não ministério da economia, ou seja, há uma perspetiva sobre a arte e sobre a cultura que não tem necessariamente que ver com o prevaecimento económico ou exploração económica daquilo que nós fazemos. E essa que é a questão, ou seja, mas quando esse paradigma for substituído, passaremos a ter um problema para diferente para lidar. Mas enquanto assim for estaremos a partida, e espero bem que sim, salvaguardados por esse mesmo princípio. Ou seja, que estamos vinculados ao Ministério da Cultura e não Ministério da Economia.

(PM) É um bom ponto, que eu não tinha me percebido e até agora não tinha surgido isso em nenhum momento.

(RA) Mas é daí que advém a nossa liberdade de criação, de tudo, o princípio da Liberdade vem daí em que o financiamento não isto não estamos não estamos nenhuma obrigação com o Orçamento de Estado e são uma Liberdade absoluta extrema e radical O que faz com que eu possa insultar em qualquer entrevista a Ministra da cultura (falha de comunicação).

(PM) Agora sim.

(RA) Também deixei de te ouvir. Foi qualquer coisa que falhou para os dois lados. Pronto o que eu estava a dizer em relação a isto era que...

(PM) A liberdade por não ter vinculação com a obrigação...

(RA) Ah, o Ministério da Cultura... sobre o Orçamento de Estado por um lado não é, porque sou eu que pago e todas as pessoas que têm 1,75 € por ano (todas as pessoas têm TV cabo não é). E isso dá-nos uma liberdade grande e depois tem a ver com essa questão ainda assim é o Ministério da Cultura que tutela o Instituto do Cinema e Audiovisual, o que faz com que haja uma perspetiva política sobre a arte, sobre a cultura e não sobre economia. Ou seja, se quisermos dar diversos entretenimentos. E nesse sentido é muito importante porque ainda há uma responsabilidade de criação de Cultura, de preservação da memória, ou seja, tudo aquilo que é a nossa obrigação enquanto produtores e realizadores de cinema que se fossemos produtores e realizadores de pipocas ou de sapatos é outra coisa, é diferente. E isso coloca-nos numa posição até de responsabilidade perante essas coisas em que a nossa obrigação é um bocadinho mais do que fazer espectadores ou vender bilhetes de cinema ou ter telespectadores.

(PM) É um bom ponto mesmo. Não tinha me apercebido disso e acho que na verdade esse é o brilhantismo. Tomara que continue dessa forma, porque as atividades económicas são importantes, não conservam.

(RA) Porque o grave problema de todo pensamento neoliberal é acreditar que tudo tem que dar dinheiro né? E tudo tem que dar dinheiro a grande pergunta sempre que necessário fazer é: mas a saúde é suposto dar dinheiro? A educação é suposto dar dinheiro? Ou seja, como tal a cultura também não é suposto dar. Essa não é, essa não é perspetiva. A base do princípio de construção da democracia que vem da Grécia Antiga (o Manoel de Oliveira contava sempre esta história e eu repito várias vezes e que é: quando a população era chamada a ver uma tragédia, uma representação de uma tragédia grega ela durava de 8h a 12h e as pessoas que iam ver durante esse dia de trabalho uma tragédia, era lhes pago esse dia de trabalho), ou seja, ninguém pagava bilhete, porque não era um espetáculo de entretenimento, assim como a cultura não é entretenimento. A cultura é aquilo que faz os cidadãos crescerem.

O estádio a seguir a educação. Nesse sentido, as pessoas não deveriam pagar para ir ver cinema. Deviam receber dinheiro para ir ver cinema. E deveriam receber dinheiro por forma a serem melhores cidadãos, de forma a serem mais democratas, mais evoluídos e transformar essa numa coisa melhor. E esse princípio grego que nós decidimos abdicar dele em prol de princípios neoliberais é que está errado.

(PM) Só um parêntese: eu fui numa exposição e hoje em dia é tão raro o ter Exposições gratuitas, mas aquilo mexeu tanto eu fico pensando mesmo nessa gratuidade das experiências e quão diferente tu entras e sai do mesmo. É uma questão de horas e como o teu pensamento, os teus sentimentos, tudo isso muda e é gratuito.

(RA) A questão é essa. A questão do acesso e da democratização do acesso. De repente a privatização de tudo significa que só alguns é que acesso. O próprio princípio de evolução. Estamos a privar a esmagadora maioria da população de evoluir, dar um passo em frente enquanto cidadãos e como tal esse é um pensamento de controle da população. Isto não tem outra lógica, simples, isso é muito simples, de como eliminar. E essa que é grande questão. Enquanto dominarmos o pensamento dos cidadãos, a democracia jamais será plena. Esse é o princípio básico do ditador.

(PM) Muito bem, brilhante! Muito obrigada pelos pontos. Foi um prazer mesmo conversar contigo. Eu acho que é muito bom saber os teus pontos de vista e essa forma tão aberta que enxergas o cinema, tão mais acessível.

(RA) Quando queira, Patrícia. Obrigado! Mas estás na Católica, é isso?

(PM) Sim, sim. Estou a terminar o mestrado em Gestão de Indústrias Criativas, então acho que levar esses pontinhos que nem sempre é só em cima do lucro é algo que eu tenho na minha vida. Lógico que a gente trabalha para ter melhores condições, mas também acho que tem que primar por algumas (...) nem sempre está sobre o dinheiro que se

(RA) Exatamente. A grande questão é que melhores condições nem sempre são financeiras. Melhores condições para nós, sobre o ponto de vista isolado, isso não pode existir em sociedade. Ou seja, o melhor para mim é melhor para aqueles que estão a minha volta. Sobre isso não há qualquer hipótese de dúvida, por isso a construção é sempre coletiva. E o cinema é isso mesmo também. É uma arte de construção coletivo.

(PM) É o mundo que te leva para um outro mundo. Enfim muito, muito, muito obrigada Rodrigo. Quando eu tiver concluído o trabalho eu mando e até lá te agradeço muito, muito, muito pela disponibilidade, gentileza e por todas essas boas ideias e por ser esse pontinho de luz no mundo. Obrigada e um bom dia.

(RA) Obrigado eu.

Miguel Dias (E2)

(PM) E tenho que apresentar novamente. O meu trabalho então (trabalho final de mestrado) é sobre a (cadeia produtiva) cadeia de valor da indústria cinematográfica, especialmente o elo da produção e é uma tentativa de eu perceber como essa (...) como se deu a produção nos últimos 20 anos tanto na perspetiva económica (que é a minha formação anterior em economia) quanto pela perspetiva das políticas culturais e políticas públicas porque muito me interessa. Então tenho 5 questões. A primeira delas que eu queria colocar é como o Miguel caracteriza ou descreve essa evolução da produção do cinema nesses últimos 20 anos? Se tem algum, algo que seja relevante na sua perspetiva ou como as mudanças na forma de produção ou agentes. O meu período é de 2001 a 2019, então fico fora da pandemia.

(MD) Em Portugal?

(PM) Sim.

(MD) Primeiro eu penso que nesse espaço temporal, vamos começar logo com uma mudança muito grande em termos das próprias políticas audiovisuais do Ministério da Cultura através do ICA. Nós aqui em Portugal não podemos, é quase impossível, dissociar a questão da produção com o seu financiamento sendo um mercado pequeno, reduzido, em que é muito difícil obter o retorno do investimento privado através do mercado ou seja, bilheteira, vendas para distribuição para canais de televisão, etc. e não tendo o cinema português, obviamente, meios para ter um impacto internacional que torna esse objetivo de retorno viável, é impossível dissociar a produção das, do seu financiamento público. E como sabe, há muita discussão a volta disso cá em Portugal dos financiamentos públicos. Que cinema devia ser apoiado? Desde os que dizem que devia ser um cinema de autor até os que devia de ser um cinema que tem possibilidades de chegar a mais públicos e penetrar em outros mercados o facto de não ser muito realista nem tem muito verdade, porque depois o que nós vemos é que os filmes que conseguem estar no estrangeiro são poucos e são aqueles que correspondem a uma visão mais artística e mais...

(PM) Mais particular daqui, não?

(MD) Mais particular do cinema português porque para os filmes comerciais ou para as comédias românticas ou para os filmes de ação existe quem faça melhor do que aqui porque também tem muito a ver não só as questões orçamentais dos próprios filmes, mas também todo o orçamento que faz parte de uma máquina de campanha muito grande, não é? Por isso, bom o início destes 20 anos que estamos aqui a colocar em perspectiva foi o momento muito importante porque eu penso que foi mais ou menos a partir desse momento que o ICA criou regulamentos de acesso mais democrático digamos e para todo o tipo de filmes. Concursos específicos para longas-metragens, documentário, curta-metragem, curta de animação, portanto foi a partir desse momento que essas políticas passaram a contemplar concursos específicos para todo esse tipo de produção. E não é por causa de nós temos

fundado quase ao mesmo tempo a agência da curta-metragem aqui junto do Curtas Vila do Conde, nem pelo facto de termos tido o Festival em 93 que foi chamando a atenção também e através da nossa competição nacional para o formato da curta-metragem, por isso há uma participação nossa nessa mudança de paradigma penso eu. Não quer dizer que de facto havia um fenómeno internacional também de visibilidade da curta-metragem, de novos festivais dedicados ao formato que estavam a aparecer por isso claro que se não fôssemos nós, a coisa ia acontecer de qualquer forma porque corresponde de facto uma tendência internacional. Portanto foi também a partir desse momento que a maior parte dos realizadores e produtores ao começar puderam começar com, dando primeiros passos na curta-metragem. Não é por acaso que uma das produtoras mais conceituadas em Portugal hoje em dia que é o Som e a Fúria, nessa altura começou apenas com uma pequena produtora que fazia curtas-metragens dos próprios sócios da produtora, como também dos realizadores em que eles apostavam, como foi o caso do Miguel Gomes na altura, em que eles mais apostavam. Portanto começa aí a haver então essa possibilidade de financiamentos setoriais e uma atenção especial dada a curta-metragem, ao filme de animação pela primeira vez. E é evidente que isso o que vale em termos de aprendizagem na carreira do realizador da curta-metragem também vale em termos de produtor porque quem começa a produzir a partir do zero é sempre mais... acho que também pode ir aprendendo na produção de uma curta-metragem porque no fundo os problemas são os mesmos, mas a uma escala mais reduzida. Isso, portanto, é evidente que aí durante todo esse tempo há altos e baixos a nível do financiamento e das produções. Até houve mesmo em 2012 um ano em que houve zero apoios para o cinema português e quase que não houve produções nesse ano. Ao fazer este trabalho já se deve ter deparado com essa situação não? De haver um ano que não houve financiamento?

(PM) Eu ainda não cheguei nesse detalhamento eu sei que tem um período que...

(MD) Vocês no Brasil têm um pouco a mesma questão, de haver períodos em que, por decisões políticas ou pela situação económica houve paragens em financiamentos que também prejudicou muito a evolução do próprio do brasileiro e da sua afirmação

(PM) Eu acho que tem similaridades que no caso no Brasil há também uma mudança na legislação, em duas legislações específicas, que fez com que a produção aumentasse consideravelmente nos últimos quase 30 anos então.

(MD) E agora está outra vez em perigo porque como sabemos o governo de direita atual não vê com muito bons olhos a criação artística porque ela é sempre...

(PM) Questionadora.

(MD) Mas voltando a questão nós também temos obviamente depois de uma mudança radical dos modos de produção e que abarca este período que estamos a falar e que passa pela afirmação completa do digital e em termos de meios de produção em tudo desde e distribuição desde agora. Toda a cadeia de valor que chamou há pouco. Penso que quando fala de cadeia de valor deve tá a pensar em produção, exibição, promoção, tudo isso vai ser profundamente alterado através do aparecimento e da massificação dos meios digitais. E depois também a própria imagem do cinema português eu penso que foi sofrendo algumas alterações. Eu penso que o cinema português, a estéticas do cinema português nos anos anteriores tava muito ligado a questões de um certo património literário nacional e também claro alguma carga política que vinha desde a revolução e que privilegiava muitas vezes sistemas sociais ligados à uma certa... um retrato do povo também, de temas muitas vezes identificados com alguma ruralidade, com também com, também era identificado por ser um cinema muito contemplativo, de ritmo lento e com grande ênfase no texto e nos diálogos também enfim uma série de imagens ligadas à perceção pública do cinema português que também acabou por ir desaparecendo outra vez também dessa diversidade dada uma diversificação dos apoios logo pela oportunidade que se dá a muitos novos criadores, muitos novos criadores de ter essa

formação, passando pela curta-metragem. E não só os realizadores. Estamos a falar também todos os técnicos e uma afirmação evidentemente com alguns autores dos mais conceituados a nível internacional do próprio cinema de animação era quase inexistente antes e com esse impulso dado pela produção também passou a ser uma coisa importante. Apesar (...) fazer uma longa-metragem de animação como deve ser, apesar destes anos todos. Não sei. São algumas coisas que me lembro e que influenciaram a produção de cinema de português nos últimos 20 anos, mas a pergunta é tão geral que...

(PM) Ela é superampla. Você tem algum ponto que poderei destacar como se fosse um plot-twist ou como se fosse uma reviravolta? Acredito que seja no financiamento. Não quero induzir, mas acho que da nossa conversa, acho que o principal seria mesmo o financiamento como forma de mudança ou...

(MD) O financiamento existia, mas esse... um regulamento mais específico para o financiamento tendo em conta diversas formas de produção, de género, de durações e próprio sistema que é tão contestado neste momento dos jurados, mas que apesar de tudo vai dando alguma diversidade, porque eu acho aquelas duas direcções parecem tão antagónicas entre o cinema de autor e o cinema comercial no fundo parece-me que elas são complementares e parece-me que ambos devem existir. Portanto todos esses, todo esse sistema de apoio vai o mais bem, mais bem estruturado, mais claro e parece com processos mais democráticos é bastante importante.

(PM) Tem mais algum outro ponto ou o ponto maior é esse? E teria algum outro ponto que o Miguel destacaria?

(MD) O ponto maior no fundo, eu nem sei se é esse provavelmente é aquele a que ninguém pode escapar. É realmente o aparecimento do digital e, entretanto, também das próprias... houve mudanças também na distribuição, houve um aparecimento do fenómeno dos festivais de cinema que antes eram muito menos, não é? Do que nos últimos anos. Eles

próprios se tornaram quase uma espécie de distribuição paralela, alternativa, não é, a própria distribuição comercial e um ponto fundamental também para a internacionalização dos filmes portugueses. Os tais, como dizia há pouco, que não tem meios nem financeiros, nem de comunicação para as... para fazer as grandes promoções e para seguir os mesmos percursos que segue o cinema de Hollywood. Por essa via, um pouco a alternativa dos festivais de cinema consegue ir também chegando por vezes a outros mercados e criando seus próprios autores, essa constelação de autores do século XX passaram um bocado por aí, pelos festivais de curtas-metragens, por esse tipo de financiamento, pela... Também há uma coisa interessante obviamente que são as escolas de cinema, com papel mais fundamental. Nós sabemos que antigamente a maior parte dos realizadores eram mais autodidatas. O Manuel Oliveira por exemplo nunca fez nenhuma escola de cinema. Vinha de uma cultura muito generalista que ia beber as suas fontes a toda a Cultura ocidental digamos em várias áreas, mas não tinha uma formação em cinema, enquanto que esta geração nós vamos ver todos eles vêm... não só os realizadores mas todos os técnicos vêm de uma sequência de Escolas. Existe a escola de cinema, que é a escola superior de teatro e cinema de Lisboa, mas depois, hoje em dia, existem muitas instituições de ensino superior e que tem cursos de cinema e audiovisual. Isso também acho que faz uma diferença àquilo que assistimos nos últimos 20 anos, sem dúvida relativamente as gerações anteriores.

(PM) Mas posso continuar com a nossa terceira pergunta sobre as políticas públicas que foram implementadas nesses últimos 20 anos quais que o Miguel considera que são fundamentais para a produção do cinema se tem alguma que que lhe venha a memória?

(MD) Já falamos aqui, não é? Nós falamos da própria existência de desses regulamentos específicos para apoios à produção juntamente com... quando nós falamos aqui do surgimento desses apoios específicos a produção por vários géneros e vários tipos de filmes e durações e géneros cinematográficos com atenção especial ao tipo de obras, com o

documentário ou animação que penso que não existiam antes como género específico, a constituição ou a forma de constituição dos júris e não só. E não esquecer o resto da cadeia de valor, de toda o percurso do filme, desde também a apoios aos festivais, a distribuição, ao ensino do próprio do cinema, portanto a toda uma série de apoios públicos que não existiam antes e que se complementam uns aos outros.

(PM) Estava pensando agora nas consequências. Tem essas alterações na legislação e quais as consequências imediatas que Miguel percebe dessas alterações legislativas para a indústria cinematográfica?

(MD) Imediatas são enfim..., mas também há aqui uma outra coisa. Conforme os tempos de decisões políticas, pois também é evidente que existe um envelope orçamental maior ou menor consoante os anos. Toda a gente quer sempre mais é evidente, mas houve anos em que decresceu um bocadinho para subir outra vez e o número de produções é evidente que tem sempre a ver com essa questão. Mas uma consequência imediata foi obviamente o aumento da produção, o aumento da visibilidade. Quando eu digo visibilidade não estou a falar, se calhar, nos espectadores dos cinemas comerciais. Aí ainda temos um problema muito difícil de resolver, porque excetuando alguns êxitos de filmes comerciais que curiosamente depois nem sequer são aqueles que são mais vistos a nível global porque os filmes comerciais e as comédias por exemplo portuguesas raramente são vistos fora do país. Aquilo que é visto são aqueles filmes de autores como Miguel Gomes ou João Pedro Rodrigues e acabam por ter mais espectadores muitas vezes esses filmes a nível internacional do que aqueles que a partida nos parecem ser os campos que são mais vistos como aquelas expressões do *Pátio das Cantigas* e da *Canção de Lisboa*. Essas versões comédias clássicas que realmente tem muitos espectadores em Portugal, mas que a nível Global não passam as fronteiras. Talvez por serem demasiado nacionais ou o tipo de humor ou para aquilo que eu disse há pouco: Há no estrangeiro quem faça melhor, mas...

(PM) Esse aumento da visibilidade...

(MD) Há sem dúvidas resultados. Nós fazemos esse festival, eu e os meus colegas fazemos esse festival Custas Vila do Conde, fazemos há muito tempo, portanto podemos ver a diferença entre e diferença nessa evolução e quantas vezes era quando nós íamos, quando começamos a ir para festivais internacionais para ver um pouco a programação, para escolher coisas para passar aqui e também para estabelecer uma rede de contatos. Muitas vezes estávamos em festivais em que não havia um único filme português, em que não havia um único realizador português convidado claro, não havia filmes, e agora é quase impossível existir um evento desses sem que haja não um, mas alguns filmes portugueses e diversos atores relacionados com o cinema português, desde outros festivais, desde realizadores distribuidores produtores presentes nesses eventos. Portanto é óbvio que nesse aspeto foi evidente a mudança e uma atenção que se nota desses festivais por exemplo, da presença do Cinema português. Nós vemos essa atenção por exemplo no nosso trabalho de distribuição na agência em que vemos que as pessoas estão à espera de ver o que temos para mostrar e para oferecer com alguma expectativa, coisa que antes não existia. Mas pronto, essa é a minha, a parte da minha experiência pessoal por isso que contei esta história. Pode ser demasiado pessoal, mas é aquilo que eu... é minha percepção muito baseada nessa experiência. Nós não temos muita experiência na produção. Temos alguma, mas quase sempre assim, de uma forma muito pouco canónica digamos. Vendo bem, nós só temos uma ou duas produções realizadas com financiamentos públicos do ICA talvez duas. Todas as outras são através de projetos em que não fomos aos apoios ao cinema, mas de outras coisas, projetos que conseguimos montar e também incluíam produção talvez *low-budget*, mas, portanto, é uma experiência um bocado diferente e as nossas... Eu quero dizer, portanto a nossa experiência na produção pelos meios tradicionais e pelos apoios públicos é muito reduzido.

(PM) O intuito mesmo era perceber, mesmo que não tivesse uma ligação tão forte com produção, como que o Miguel percebe esse elo, mas enfim toda a cadeia e a na minha cabeça ficou uma sequência lógica: como essa mudança na regulamentação (e eu acho que é um ponto que o Miguel colocou muito bem) que é o financiamento existia mas a regulamentação disso, o aprimoramento da sua regulamentação, fez com que se produzisse não só mais, mas que se desse atenção para vários géneros.

(MD) E que houvesse também uma forma mais, talvez mais democrática de acesso e mais...

(PM) Qual a palavra que fica? Por que é uma entrevista não é o contrário, mas para mim fica essa sequência lógica. Então com essa reorganização as pessoas têm mais acesso e não sei se isso é uma consequência direta ou se é um esforço de dar visibilidade para o cinema português lá fora ou até mesmo aqui dentro. Se vai se produzir mais e se consegue também chamar atenção para outros *players* (não gosto muito do termo, mas não acho outro) para outros países enfim.

(MD) Claro que sim. Falta dar um salto maior nessa visibilidade, mas se nós virmos bem o mercado cinematográfico atual já desde há muito tempo está dominado, não é só em Portugal, mas em toda Europa, mesmo em toda Europa esta dominada pelo cinema americano e não é por todo cinema americano. No fundo o que acontece é que em cada ano (eu não estou a exagerar) por defeito se disser que há uns 10 filmes que alimentam quase toda a indústria a nível de distribuição e exibição. E depois os outros vão compondo, mas assim há uma discrepância tão grande entre esses 10 e que vem sempre do mesmo sítio que normalmente e para todo o resto é muito complicado. Não tenho respostas por isso, mas o caso português é ainda mais flagrante do que a maior parte dos países europeus, porque as pessoas aqui, a sua relação com cinema nacional está mais distante ainda do que na maior parte dos países europeus.

(PM) Eu sinto que, como eu não nasci aqui, a diferença que eu sinto, por exemplo, tem muitos produtos que ganham um selo feito em Portugal ou produzido e isso acho que é um determinante para muitas pessoas consumirem aquilo e eu penso que o cinema português podia, de alguma forma...

(MD) Parece que acontece o contrário... não vou ver.

(PM) Mas é essa percepção que tenho, mas deveria se ter esse orgulho.

(MD) Para algumas pessoas sim, que estão mais atentas, mas de facto para maioria não. A não ser que seja o filme desses mais comercial.

(PM) Mas eu gosto dessa ideia de que também os filmes de autor conseguem ter uma visibilidade melhor lá fora. Eu acho que é...

(MD) Eu quando digo maior, melhor maior uma visibilidade maior em termos globais absoluto é isso que quero dizer. Somando o mercado interno com externo, mas mesmo esse são pouco. O caso mais paradigmático é o... há uma comparação interessante feita, já não me lembro por quem, mas houve um caso paradigmático do *Tabu*, do Miguel Gomes, um melodrama histórico passado não passado (desculpa a redundância) colonial com uma... transportando aquela toda aquela aura romântica do cinema, mesmo do cinema de Hollywood, quando se transporta para África... eu sei que o Miguel Gomes, ele próprio gostaria desta relação mesmo. Talvez por isso conseguiu alguma maior penetração nalguns mercados, mas a verdade é que quando nós vemos um filme eminentemente de autor e original como o *Tabu* em comparação com vamos supor um êxito da mesma época como *O Pátio das Cantigas*, por exemplo. Foi um dos que fizeram não foi *O Pátio das Cantigas*? Daqueles *remakes* das comédias portuguesas. Mas se não é esse, podemos ir a outro qualquer, mas pronto. Enquanto que um filme desses tem muito mais espectadores em Portugal nos cinemas, mas nunca foi exibido no estrangeiro, um filme como *Tabu*, mesmo esses vamos lá ver, são raros, mas um filme como esse acaba por ser distribuído no Brasil, em França, nos Estados Unidos, em

Espanha, em Itália e não sei quê, e no total de toda essa mais ampla distribuição e divulgação acaba por atingir mais pessoas e mais espectadores do que um filme comercial.

(PM) Sim, eu acho que eu li algo sobre isso. Se eu não estiver enganada foi meu coorientador que tem um texto sobre. Eu tenho que ler esse comparativo.

(MD) Quem tem esse texto?

(PM) O Daniel Ribas, se eu não tiver enganada.

(MD) Eu também acho. Ou é o Daniel Ribas ou é Paulo Cunha.

(PM) Eu já citei o Paulo Cunha também, pode ser o Paulo Cunha. E sim, *O Pátio das Cantigas* é um *remake*, sim. Era de 42 foi...

(MD) Eu não sei se foi essa a comparação, mas, se não foi, podia ser mesmo nesse estudo.

(PM) Terminaram as minhas perguntas, infelizmente, porque a conversa está muito boa mesmo.

(MD) Então espero que sirva para alguma coisa.

(PM) Sim, sim, ajudou muito mesmo. Acho que foi esclarecedor e eu acho que tem vários pontinhos muito bons. É muito diferente de ler um livro e ter uma conversa sobre isso. Vou ficar com a memória da conversa.

(MD) Espero que possa ser útil.

(PM) Obrigada. Quando eu tiver terminado todo o documento eu compartilho consigo e agradeço muito. Muito obrigada pela agilidade e pela gentileza. Muito, muito obrigada e bom dia.

Nuno Fonseca (E3)

(NF) Nesse caso irá bem que faz isso, pronto, já agora como já está a ser gravada também fica registado o *disclaimer* por assim dizer e, portanto, fica entendido que você sabe onde eu trabalho e é claro que falo em boa parte a partir desse ponto de vista, mas não falo claro a representar a instituição. Não sou o porta-voz da instituição de modo nenhum, portanto falo apenas como perito ou mesmo título que também sou professor na Escola de Cinema e, portanto, aquilo que eu vou partilhar consigo é com base na minha experiência, na experiência com o setor e na minha experiência de trabalho em relação com os assuntos, mas é essencialmente o reflexo da minha experiência pessoal, do conhecimento, mas da experiência pessoal e não uma voz institucional.

(PM) Perfeito.

(NF) Acho que é mais útil assim.

(PM) E gostava muito de te agradecer por dividir esse conhecimento comigo e com esse projeto que, na verdade a nossa conversa de ontem me deu várias ideias para seguir com esse assunto que me interessa e, como primeira pergunta, queria saber como o Nuno caracteriza ou descreve a evolução da produção do cinema em Portugal entre 2001 e 2019. Se poderia citar principais agentes ou formas relacionadas à produção?

(NF) Uma análise qualitativa bem e sobretudo tendências de conteúdo não sei se me sinto capaz de ir fazer, francamente. Há outras coisas que é mais fácil percebermos em perspectiva ao longo desses anos. Bom o volume da produção e isto é o número de filmes produzidos esse sim claro que variou ao longo dos anos e isso é possível de estudar claro a partir dos números históricos do próprio ICA, claro e assim, muito grosseiramente, resumindo muito tanto quanto me lembro. Voltando muito, muito atrás: a primeira lei de cinema em Portugal é a lei de 1971. Isto esquecendo as leis dos anos 40 que criaram o Fundo de Apoio ao Cinema enfim, do António Ferro, mas para cá que a primeira lei que cria um sistema de apoio à produção nacional que obtém os financiamentos para isso etc. é essa lei ainda de 1971. E

que não é uma lei má de todo. Era uma lei relativamente simples, mas está lá, fundamental. Essa lei previa já na altura previa uma série de taxas que seriam cobradas a alguns elos da cadeia de valor. As salas de cinema havia um imposto, uma taxa chamada taxa adicional sobre o preço dos bilhetes de cinema, como hoje em dia ainda há em França, por exemplo, e em vários outros países. Era na altura essa era a taxa principal. Anos mais tarde... não criou-se também uma taxa sobre (...) a publicidade na televisão. Creio que não foi aplicada logo. Uns anos mais tarde, já nos anos 80, portanto já em democracia, foi aumentada a taxa da publicidade e a certa altura, creio que já em 1990, salvo erro, mas historial das leis é fácil de fazer, há um momento em que o governo da altura faz alterações substanciais a esse, ao regime, e então elimina a taxa sobre os bilhetes de cinema. Desde então, nunca mais houve taxa sobre os bilhetes de cinema; manteve e aumentou para 4% a taxa sobre a publicidade na televisão e nas salas de cinema, etc. E foi basicamente, portanto houve essa substituição de taxas. E desde então o ICA viveu sobretudo com essa taxa. Durante um certo período, aí no fim dos anos do 90, por exemplo, numa fase de crescimento econômico, tinham aparecido as televisões privadas, etc. O mercado publicitário crescia bastante, portanto havia ali um período em que a receita todos os anos crescia porque o mercado estava em crescimento. Tudo isto curiosamente era feito apenas com decretos-leis. A única lei do cinema continuava a ser a lei de 1971, portanto a lei ainda do tempo do Salazar. Essa lei foi revogada, mas as disposições financeiras sobre essas taxas acabaram por passar para o regime posterior. No início da década de 2000, portanto à volta dos anos 2002, 2003 após justamente um período bom de crescimento que talvez também tenha levado alguma imprudência, na altura, da parte do ICA e sobretudo da parte do governo, que era quem dava as autorizações e as orientações e provavelmente como havia na altura de facto um crescimento regular todos os anos. Se calhar ninguém pensou que o mercado poderia ter variações no futuro e, portanto, foram muito otimistas a abrir concursos, a apoiar projetos, mas nesta atividade, quando um instituto

público como o ICA ou a ANCINE, quando toma uma decisão de apoio, quando decide atribuir um subsídio entre o momento da decisão e o momento em que vai de facto pagar o subsídio pode passar meses, um ano, dois, três, quatro, cinco anos. As vezes num projeto de animação pode demorar imenso né? E, portanto, o impacto das decisões é nos anos seguintes. Portanto começa a haver ali um período em que há uma dificuldade de Tesouraria grande do ICAM, porque as receitas começam a estagnar e em determinado momento, há um momento de crise económica em Portugal também nessa altura. Não tão forte como de 2011, mas mesmo assim em 2003, 2004 foi um momento muito difícil e justamente aí as receitas publicitárias ressentiram-se, algumas televisões deixaram de pagar a taxa, deixaram de entregar a taxa, porque diziam que estavam com dificuldades, etc. Em suma, há ali um momento em que há uma crise de financeira e de Tesouraria importante e é nesse contexto que aparece a lei de 2004. A lei de 2004 acaba por ser a primeira lei do cinema da época democrática porque nunca tinha havido nenhuma. Era apenas um decreto-lei, que é enfim, como sabemos um diploma mais fraco por assim dizer. É apenas do governo. Ao passo que uma lei é da Assembleia da República, é um diploma mais forte. Há essa lei de 2004 que vem tentar resolver essa situação com boas intenções, com os componentes próprias dessa época em Portugal. Por exemplo, estava a crescer muito a TV por cabo na altura, em 2004, e então essa lei justamente de 2004 o que é que faz? Mantém tudo como estava. A taxa de exibição sobre a publicidade, a receita do ICA isso mantém-se igual, só que essa receita do ICA justamente estava a estagnar, estava a começar a parar e até a decrescer. É um momento em que começa a lentamente já nessa altura haver alguma deslocação da publicidade da televisão para a internet e, portanto, as televisões começam a sentir um primeiro abalo nas suas receitas de publicidade. É nesse contexto então que um governo, um novo governo de centro-direita, aprova essa lei em 2004 com muita expectativa, havia muita expectativa sobre essa lei. O que é que essa lei faz? Essa lei toma uma série de medidas boas, mas outras muito fracas. Ela

estabelece além dessa pasta da publicidade que se mantém, ela pretende estabelecer contribuições novas para o sistema. Contribuições da televisão por cabo e contribuições obrigatórias das televisões e obrigações investimento também em obras nacionais. Só que vamos resumir isso aqui. Penso eu não, não vale a pena, você poderá aprofundar se for o caso disto. Basicamente, enfim por uma série de razões que é difícil de perceber. Eu penso que por razões do preconceito, razões ideológicas, foi uma coisa muito política, acho eu, essa lei estabeleceu o seguinte: OK, então vai haver novo dinheiro, porque nós vamos pôr a televisão por cabo a contribuir também. Mas quais são as duas coisas estranhas e problemáticas ou erradas que a lei faz? Primeiro é uma falsa taxa. Não é bem uma taxa, porque primeiro diz que sim: a televisão por cabo é obrigada a pagar anualmente x por cento das suas receitas anuais. Muito bem. Estabeleceu um valor, aliás, elevadíssimo acho que era 5%. Era uma brutalidade na altura. Mas como deve ter percebido, o legislador deve ter percebido que esse objetivo era muito bonito para ficar escrito mas que não ia ser aplicado, logo a seguir tem um parágrafo que diz alternativamente as entidades sujeitas a essa obrigação podem propor planos plurianuais de investimento voluntário, sujeitos a aceitação do governo e nesse caso aplicam-se isso, ou seja, dava uma liberdade para, em alternativa a taxa fixa, por via contratual, por via de acordo com o governo, podia ser por um montante muito inferior desde que chegassem a acordo, portanto. E isso já introduziu uma imprevisibilidade e uma falta até de transparência grande. E tem uma segunda coisa ainda que é dizer: esse novo dinheiro, a taxa de exibição continua a ser para o ICA, o ICA fica lá com a sua coisinha, mas a lei, por isso é que eu digo que era ideológica, diz não, o dinheiro novo vai haver no sistema, não vai ser gerido pelo ICA, vai ser gerido por uma entidade diferente. E então a lei diz, vai ser, é criado um fundo de investimento em obras cinematográficas e audiovisuais. Muito bem. E dizia que o Estado também devia participar nesse fundo, também era obrigada participar nesse fundo. Desde logo com uma grande ambiguidade, porque não se percebia se era uma participação financeira ou

outro tipo. Era uma lei cheia de defeitos, de imprecisões, de ambiguidades, etc. Mas dizia lá uma coisa é certa. Primeiro, esse dinheiro era para uma atividade distinta do ICA; Segundo, era um fundo de investimento para cinema e audiovisual. Um fundo de investimento há de vários tipos, mas há limites para a imaginação, porque, apesar de tudo, um fundo de investimento, juridicamente é algo de relativamente preciso e, portanto, foi necessário criar um fundo de investimento. O que manifestamente era ideia estúpida, porque o setor precisa é de subsídios, não é de investimento, porque não é rentável, portanto um fundo de investimento, que não seja investimento na sessão pública de subsídio, está condenado ao fracasso. E se colocou inúmeros problemas sobretudo para obter o dinheiro do Estado, a participação do Estado, em que se juntava aos privados. Conseguiu-se fazer esse fundo. Ele funcionou durante uns anos, na forma de um fundo de capital de risco atípico. A participação do Estado vinha de dinheiro de Bruxelas cheios de regras muito complexas que causaram ainda mais dificuldades na gestão e depois de facto havia umas participações financeiras das televisões e da TV cabo. Esse fundo funcionou. Fez-se o melhor que se pode com... Ele estava condenado à partida em meu entender. Todas as circunstâncias que levaram a sua criação e o modo como foi concebido na lei, uma série de coisas. É que aquilo estava tudo, tinha tudo para correr mal. Mesmo assim de facto ainda se tentou encontrar as melhores soluções, dentro do que era possível. Ele ainda funcionou ainda apoiou algumas empresas e obras, mas depois de facto mostrar-se inexequível e acabou. No entretanto, a crise mantém-se e pelo contrário agudiza-se, ou seja, a partir de 2008-9-10 vem a crise financeira que sabemos e a qual Portugal não escapou, como sabemos, e, portanto, foi preciso pedir ajuda ao FMI, ao Banco Central Europeu e tudo isso. Portanto, nesses anos terríveis, de repente, esse fundo de Investimento já não existia. Só existia o ICA com uma receita em decréscimo e, portanto, a situação estava muito complicada. O mercado publicitário que estava a cair naqueles anos de 2011 a 2015 foi todos os anos a descer, a descer e a descer brutalmente. As televisões perdiam

dinheiro todos os anos e, portanto, as receitas do ICA também diminuíram. Bom, a salvação veio de uma lei aprovada em 2012, também num contexto difícil. Não foi uma lei perfeita, mas apesar de tudo foi um progresso substancial. É a lei que se mantém hoje em dia e que agora foi revista, foi alterada em algumas partes essenciais, mas no seu todo, manteve-se. Essa lei veio desenhar o edifício que temos hoje, até 2012. Ela estabeleceu, de facto, manteve a taxa sobre a publicidade como receita do ICA que ficou igual a tal já muito antiga e criou uma nova taxa, mas desta vez de facto sem subterfúgios, sem escapatórias. etc., sem contratos alternativos. Uma verdadeira taxa sobre a PayTV, sobre a televisão por subscrição, os pacotes, os pacotes da Vodafone, da Meo, da NOS, etc., ou seja, todos os pacotes de comunicações que incluem o acesso a um serviço de televisão. Havia uma proposta inicial que era bastante boa, era 3,50 € por cliente e por ano, que cada empresa dessas tinha que pagar, com crescimento anual previsto até atingir o máximo 5 €. Era uma proposta ambiciosa. Foi aprovada na Assembleia da República, mas provavelmente houve má negociação, digo eu, não sei. Porque a lei foi aprovada na Assembleia República, mas essas empresas imediatamente disseram que não iam aplicar, que não cumprir a lei e que iam queixar-se aos tribunais portugueses e aos tribunais de Bruxelas também invocando diversas razões. Essas razões não existiam, mas eles podiam de facto invocá-las e pelo menos causar dificuldade ir para tribunal, podíamos ter estado vários anos sem receitas, porque se eles fossem para tribunal em Portugal ou em Bruxelas teríamos que, acabaríamos por ganhar eles não tinham razão, mas os argumentos eram sofisticados e, portanto, o processo podia arrastar-se por muito tempo. Portanto a solução que se encontrou foi política na altura e, portanto, em 2014... a lei saiu em 2012, no final de 2012 teve ali mais de 1 ano sem ser aplicada por causa dessa reacção, nós próprios tivemos que estar a dar explicações a Comissão Europeia para lhes mostrar que tínhamos razão, etc., mas o processo não desbloqueia é em 2014 então aprovaram uma alteração à lei após negociação que permitiu aplicá-la. Essa alteração foi sobretudo

reduzir um pouco essa taxa. Ela passou a ser um pouco menos ambiciosa e por outro lado verificou-se que o Regulador nacional das comunicações, que em Portugal se chama ANACOM, Autoridade Nacional das Comunicações, esse regulador, como todos os reguladores de comunicações, eles também recebem taxas dessas empresas por outras razões, pela utilização do Espectro artesiano, das redes de telemóveis e outras taxas de comunicações que não tem a ver com o audiovisual, mas que se aplicam as mesmas empresas na verdade. Ora, essas taxas da ANACOM aparentemente são cobradas um pouco em excesso porque todos os anos, desde há muito tempo, todos os anos a ANACOM tem resultados líquidos positivos, tem contas com saldo positivo e essas empresas sabiam disso, portanto isso também entrou na negociação e portanto o esquema financeiro que temos desde 2012 e que se mantém (agora e no futuro) – a revisão do ano passado manteve esta parte –, temos a taxa de publicidade, a antiga taxa de publicidade, que rende hoje em dia cerca de 9, 10 milhões mais ou menos para o ICA e um bocadinho para Cinemateca. Essa taxa mantém-se e vai se meter no futuro e vai ser alargada agora por, em consequência desta revisão da lei recente do ano passado. Essa taxa vai ser alargada, por um lado as televisões, VoD, etc. que não estão estabelecidos em Portugal, mas noutros países europeus – isso é por força da diretiva europeia que sustenta a lei – por outro lado alargamos também abrangência da taxa sobre a publicidade, a publicidade que passa também nas plataformas de partilha de vídeos, isto é, por exemplo, no YouTube, o que é uma novidade, como eu lhe disse, em termos europeus. Só nós e os franceses é que já estamos nesse caminho. Portanto há o aumento, um ligeiro aumento dessa taxa por esta via. Temos, em segundo lugar, a tal taxa criada em 2012 e depois revista em 2014 sobre a PayTV. Essa taxa é de um total de 3,50 € por cliente, por subscritor, por ano, sendo que as empresas pagam 2 € e a ANACOM complementarmente paga 1,5 €. É que essa distribuição foi feita. Esse mercado tem crescimento. Hoje em dia já pouco. Houve períodos, anos em que crescia bastante por anos. Agora já está perto da saturação, mas ainda cresce um

pouquinho. Essa taxa hoje em dia rende ao ICA cerca de 11 milhões por ano, entre 10 a 12 milhões; 11, 12 milhões por ano mais ou menos. As duas taxas juntas, portanto, até ao ano passado, até este ano, são a única fonte de receita do ICA. O orçamento do ICA tem por receita estas duas taxas, portanto o orçamento do ICA tem sido 20, 21, 22 milhões de euros, por aí. A lei, a tal como foi revista agora, introduziu uma nova taxa, uma terceira taxa, sinal dos tempos, que é uma taxa aplicável apenas aos VoD, aos vídeos *on demand* por subscrição, ou seja, Facebook, Amazon, a HBO, etc., ou quaisquer outros que sejam de acesso por subscrição mensal. Essa taxa de 1% sobre as receitas deles em Portugal. Uma taxa nova, temos apenas uma estimativa e de esperar... o ICA publicou no fim do ano passado, quando a lei, a proposta de lei esteve em discussão, o ICA respondeu à consulta pública entregou um parecer a Assembleia da República que é público, está publicado no site, um parecer sobre a proposta do lei na altura em que o ICA fazia algumas estimativas financeiras e portanto, a isso que eu estou a dizer, a estimativa que temos para esta nova taxa, cerca de um milhão de Euros por ano a mais, eventualmente. Portanto vai haver aqui um pequeno, mais a outra, mais o alargamento da taxa de publicidade vamos ter um ligeiro a aumento de receita, provavelmente a volta de 5 milhões de euros. Este, portanto, é o panorama, portanto as etapas foram estas: 1971 ainda no tempo, no regime não democrático a primeira lei de cinema, e a criação do Instituto de Cinema. O Instituto de Cinema praticamente... o Instituto do Cinema começou a funcionar em 1973 só e a revolução foi logo em 74, portanto o Instituto do Cinema quase não funcionou antes da revolução, durante esse período. No entanto a lei que havia era essa 1971 e era essa também que assegurava a receita necessária ao ICA. Como eu lhe disse, depois atravessasse todo esse período, o resto dos anos 70 e dos anos 80 apenas com decreto-lei que vão modificando coisas de pormenor sobre os apoios do ICA, era todo um sistema muito mais primitivo como é evidente. No fim dos anos 90 há uma política muito ativa para o setor, no momento em que há toda uma política cultural muito ativa de Portugal, na segunda

metade dos anos 90, mas mesmo assim não houve, não fizeram uma lei do cinema. Quer dizer, na verdade melhoraram muitas coisas. O ICA cresceu muito, etc., teve mais concurso, mas a lei do cinema, as leis do cinema não chegaram a aprovar nenhuma. Como lhe disse há, depois então uma lei de 2004 e depois uma reforma importante, muito importante, de 2012, 2012/14 e é nessa que nos situamos com mais as alterações que foram introduzidas agora e que vão começar a funcionar em janeiro. E aí vamos ter mais, um pouco mais, de dinheiro no sistema cerca de 5 milhões a mais no ICA para subsídios e as obrigações de investimento das televisões, dos VoDs, portanto aqueles investimentos mínimos que eles tem obrigatoriamente que fazer de forma livre, discricionária mas em produção portuguesa, Europeia e portuguesa, esse regime de obrigações de investimento que é muito, muito importantes, que são financiamentos complementares portanto esses são os financiamentos privados obrigatórios digamos. Esse regime também é muito modificado relativamente ao anterior. É muito mais sofisticado, mais rigoroso, mais capaz de produzir melhores efeitos e talvez com mais medidas enfim, com regras mais de adequadas em matéria de comprimento e de penalizações por incumprimento, etc. Portanto, a partida, eu estou confiante que tenhamos agora, no futuro próximo, um sistema parecido com aquele que viemos a consolidar nos últimos anos, mas desejavelmente um bocadinho mais solido e mais forte embora na mesma ótima. Isto para a sua pergunta inicial, agora até aqui falamos das leis, mas se há um outro trajeto... há um trajeto que eu noto mais, há coisas que eu noto justamente a partir do meu ponto de vista, da minha experiência e que são, se calhar difíceis. Alguns conseguem se traduzir em números, se formos pesquisar estatísticas e tal até se consegue. Outros são mais difíceis de demonstrar quantitativamente, são mais a minha impressão, digamos. Mas há progressos a vários níveis muito, muito significativos. Todo, desde logo todo o rigor do quadro jurídico, não só das leis, como até dos regulamentos do ICA, do funcionamento do ICA a todos os níveis. É hoje, tem uma sofisticação e um rigor muito elevados que provavelmente ou certamente que não eram

do mesmo nível há 20 ou 25 anos. E mesmo sobretudo, desde os anos de 2004/5 para cá houve até internamente uma modernização do instituto, algo apesar de tudo eu acho que é insuficiente, mas sabendo os padrões às vezes baixo da administração pública apesar de tudo houve alguma aposta na formação das pessoas. Temos funcionários com qualidade, uma equipa relativamente pequena hoje em dia para tarefas muito mais complexas, portanto aí houve uma sofisticação. Houve progressos, por exemplo, a nível, um dos progressos que mais visíveis que eu noto é... bom, desde logo a própria sofisticação e a profissionalização dos produtores. O mundo é cada vez mais complicado para todos, para eles e para nós, e ao longo, por exemplo destes 20 anos, por toda a Europa – já para não falar no resto do mundo – mas em toda Europa que tem vindo a haver uma proliferação (ainda bem) mas uma proliferação de fundo de apoio, de fontes de financiamento público, regionais, locais e internacionais, fundos de coprodução de codesenvolvimento, iniciativas de festivais, com *pitching* e apoios para lançar coproduções, enfim há hoje uma panóplia brutal de oportunidades para viabilizar as obras e os projetos e até mesmo de financiamento, que em si são bom e cada vez mais se coproduz internacionalmente e tudo isso é bom mas também justamente exige que os produtores sejam muito, estejam atualizados, tenha uma perceção e de facto isso aconteceu. Quer dizer, quando nós há 20 anos tínhamos um cinema que se destacava internacionalmente e até tínhamos alguns produtores que se destacavam, mas eram se calhar dois ou três nomes assim que viessem imediatamente e que reconhecêssemos como de facto produtores experientes, profissionais, etc. É claro, tínhamos o Paulo Branco, tínhamos o António da Cunha Teles, etc., mas era um pouco mais do que esses assim, desse calibre de profissionalismo. E hoje em dia nós temos vários produtores e até alguns muitos jovens que estão já muito familiarizados com uma visão internacional do cinema, da produção e dos festivais e de toda a circulação, dessa complexidade da coprodução internacional, etc., mas que já estão justamente familiarizados com essa complexidade. Nesse aspeto a situação é

brutalmente diferente. É muito mais produtores jovens que muito cedo começam a frequentar esse mundo profissional que os vai depois poder lançar para a coprodução por exemplo, etc. Há fenómenos curiosos e esses até são muito próprios, muito, muito recentes assim dos últimos quatro, cinco anos. Não sei se você deve saber, mas alguns dos nossos autores mais jovens, estamos a falar miúdos da Escola de Cinema, acabados de sair da escola cinema e alguns que ainda estavam lá e que tiveram curtas em Berlim, em Cannes, etc., não naquelas competições de escola, mas inclusivamente na competição principal. Nota, são fenómenos, alguns deles foram meus alunos e é uma experiência curiosíssima. E justamente eles hoje não têm, não se sentem complexados e se calhar há justamente 15 anos ou isso eram muito poucos, como eu dizia, eram muito poucos os produtores em Portugal que estavam virados para fora. E alguns, eu lembro de muitas conversas com alguns e tal, em que me apercebia essa, esse sentimento e as pessoas muitas vezes ainda se exprimiam numa ótica um pouco miserabilista, às vezes, pedir mais apoios da Europa, dizer nós somos pobres e estamos longe do centro da Europa..., mas depois finalmente toda a gente foi percebendo que sobretudo hoje, num mundo em que estamos, o que é o centro, não é? E de facto, hoje os miúdos então sobretudo esses de 20 e tal anos, quer jovens realizadores ou isso até jovens produtores de facto não têm medo, nem vergonha e se acham que o filme é bom, nem tem vergonha de se candidatar diretamente a Cannes ou a Berlin, por exemplo ou de ir fazer um filme noutra sítio do mundo completamente diferente, etc. Isso aí parece um ótimo final e uma ótima tendência. Portanto, sim há progressos como de facto nós vimos outro dia. Não há em Portugal, em Portugal e em alguns outros países muito do sul da Europa, tendencialmente, como não há de facto uma prática habitual, uma tradição, de fazermos avaliações periódicas – não aquelas simples avaliações do Excel a dizer este ano produziram-se x filmes, 45 filmes, o ano passado 33, mas avaliações um pouco mais que sofisticadas, do tipo avaliações no sentido de reformas estratégicas, como não temos isso com periodicidade, temos mesmo assim, felizmente e aí

também progredimos muito. Temos informação de tipo qualitativo, quantitativo puro, mais simples, como se vê pelos anuários que ICA pública. Essa informação já desde há muitos anos que e é de qualidade, é muito fiável. Os operadores do mercado, por exemplo, as salas de cinema consultam-na num modo reservado, profissional e, portanto, os números são muito fiáveis. E quando começaram, em 2004, 2005, na altura avançamos bastante e mesmo em termos europeus, estávamos bem em termos de fiabilidade dos nossos números, portanto aí tudo bem. Agora avaliações mais do tipo reflexão sobre os números, etc., isto de facto, como sabemos não há, não se encontram documentos desses e, portanto, é por isso que eu lhe dizia que é mais difícil materializar o quanto ficará algumas destas coisas que eu estou a dizer em que eu sinto grandes evoluções. Mas é um pouco “eu sinto, por isto e aquilo que vi”, mas não é difícil prová-lo concretamente embora não, ou seja, impossível.

(PM) Então eu posso pensar que dentro dessa trajetória no cinema português, a produção do cinema, as leis, os decretos-lei desempenham um papel fundamental para que que tivesse essa evolução?

(NF) Sim

(PM) São os pontos mais relevantes?

(NF) A experiência mostra que sim, que acabam por ser os marcos claramente visíveis que permitem constatar mudanças de política pública. Essas outras mudanças de política pública, a outro nível não há vestígios disso, não há de facto sim as mudanças de lei ou até decreto-lei são de facto um bocado os marcos objetivos de evolução, é verdade. Atualmente, quando agora no final deste ano, logo que for o caso disso, quando de facto aprovarem, publicarem o tal plano estratégico aí por exemplo já será possível comparar e imagino que vá ser uma comparação que vai constatar uma grande diferença. Não faço ideia, mas estou a antecipar que sim. Aí já vai poder comparar, por exemplo, o segundo plano estratégico com aquele que foi o primeiro plano estratégico que lhe falei, que era ainda muito incipiente,

embora contivesse o essencial, mas com algumas fragilidades. Não sei se já o encontrou, entretanto ou não.

(PM) Não. Ainda hoje procurei no site do ICA.

(NF) Posso mostrar-lhe acho eu.

(PM) Ou posso pedir ele para o senhor por email?

(NF) Ou isso. Tá bem, tá bem.

(PM) Eu mando um email depois pedindo.

(NF) OK, tá bom. Estou já aqui ao mesmo tempo, tô...

(PM) Tem isso e tem algo senhor havia mencionado que era uma compilação de leis ou algo do gênero...

(NF) Isso é aqui uma página... eu estou, entretanto, a olhar para o site enquanto falo consigo, aqui uma página que tem assim um bom resumo disso. OK, eu vou aqui tomar nota até o resumo historial de legislação e plano estratégico, OK. Você, no site do ICA, tem muita, muita, muita coisa, mas sabe que as vezes não é fácil encontrar. Já encontrou, por exemplo, os relatórios e contas isso?

(PM) Sim, sim, esses são mais fáceis.

(NF) OK, OK. Tá bem, já anotei isto, sim senhor.

(PM) Eu também anotei e se quiser eu reforço o e-mail. Fica bem para si?

(NF) Garantir que não esqueço. Agradeço, agradeço.

(PM) Estamos na terceira pergunta (tenho só cinco). Em relação a essas políticas culturais que foram implementadas nesses últimos 20 anos, quais que o senhor considera extremamente fundamentais para a produção do cinema em Portugal?

(NF) Infelizmente tudo o que tem a ver com o financiamento e, portanto, com as taxas, etc. quer queiramos, quer não, eu diria que acaba por ter o lugar número um em termos de importância por uma razão simples. É que em Portugal, o apoio ao cinema e ao audiovisual

depende quase exclusivamente do ICA e, portanto, questão da receita do ICA, do orçamento do ICA, acaba por ser de importância primordial porque como você sabe na maior parte dos países europeus, quase todos, há fundos regionais, coisas semelhantes ao ICA, mas de âmbito regional. Na Alemanha há 16, um em cada *land*, em França há dezenas deles. As vezes são de pequena dimensão financeira, mas são complementos úteis e são fontes tradicionais, etc. Nós em Portugal não temos. É uma das nossas características. É uma das coisas que ainda era bom que aparecesse, mas a verdade é que não existe. Algumas Câmaras Municipais pontualmente dão apoios a filmes, mas é numa base casuística e não sistemática. Não são verdadeiros fundos, portanto de facto até 2017, 2018 o ICA era o único financiador do cinema e do audiovisual independente. Mais nada. O que coloca uma pressão muito, muito grande. Desde 2018 temos aquele Incentivo ao temático do Fundo do Turismo que é muito importante também, muito importante, mas que é complementar bem atendido. Hoje em dia já temos essas duas fontes de financiamento público, mas a questão do financiamento é sempre, é sempre crucial. Isto era por causa de quais os aspetos da política que acho mais importantes. Os aspetos de financiamento são sempre muito importantes. Uma coisa que normalmente se é menos sensível – eu sou pelo ponto de vista em que estou: a qualidade da legislação, ou seja, a segurança jurídica, a não ambiguidade, etc. é importante para evitar problemas de aplicação e às vezes tem, suscitam grandes complicações. E depois eu diria que é um elemento de política pública para este setor, como para qualquer um, que é importante e esse aí é que tem faltado mais a meu entender que é justamente: definidos os quadros de legais e definidos os quadros financeiros, que são essenciais, de facto maior sofisticação, profundidade e ambição estratégica tenha faltado. Ela só existe a nível, por vezes, nas raras vezes, em que alguém do governo ou outros *stakeholders*, aqui ou ali emitem opiniões. Surgem na forma de proclamações muito vagas, retóricas, não é? sobre o desenvolvimento e isto e aquilo, mas obviamente, verdadeiras reflexões estratégicas com pontos concretos, etc., em geral não

temos. Tanto esperemos que este exercício que agora está em perspectiva para breve de facto seja consistente. Ele vem a tempo, ou seja, bate tudo certo. Temos a implementação da nova lei, um novo quadro financeiro e adoção de um novo plano estratégico. Os calendários até são oportunos, vamos esperar que sim, que tudo bata certo. Agora uma coisa é certa, para concluir. Em meu entender e já o disse isto várias vezes, aliás ainda durante esse período difícil, havia já a esperança de um... da recuperação, mas é um período difícil. Estou a pensar em 2014 por aí, lembro-me de uma vez ter participado, porque convidaram-me, a título individual, não irá representar ninguém, propriamente. Enquanto perito participei de num debate muito gira, aquelas coisas que de facto só em França é que existem, dado o interesse que eles têm – não é só interesse, é a importância política que atribuem audiovisual – então convidaram-me a mim e outras pessoas, de outros países, participamos de um debate na assembleia nacional francesa, na comissão parlamentar de cultura e na comissão parlamentar de assuntos europeus, um debate sobre o cinema e os apoios europeus e outras questões. Lembro-me que me fizeram logo perguntas justamente sobre como é que se estavam a passar as coisas em Portugal? Como é que tínhamos conseguido não morrer, por assim dizer? E eu lembro que o que disse, claro o que diria hoje, de facto, nesses anos muito difíceis, entre 2010 e 2015/16, mas do modo geral, em geral, de facto o ICA sobreviveu e de algum modo a produção de cinema em Portugal sobreviveu, porque lá está sem o ICA é quase impossível, fica muito pouco. O ICA sobreviveu e o cinema, a produção de cinema sobreviveu, porque nós não dependemos do Orçamento do Estado. Temos essas receitas próprias, autónomas que são frutos dessas taxas porque senão, quando se depende do Orçamento do Estado, cada ano é o orçamento que o Estado, que o Governo decide. E nesses anos de crise dá para imaginar o que é que eles poderiam ter feito em termos de cortes em cinema. Desaparecíamos, não é? E não. Conseguimos, em alguns anos, com limitações, enquanto não entrou em funcionamento aquela nova taxa da PayTV até lá foi difícil. Tínhamos pouco, mas pelo menos tínhamos algo

mais ou menos previsível e a partir de 2014 aumentou. Não é, está aquém do que nós achamos que seria desejável, mas não é mau, francamente. E mesmo em termos europeus, já digamos o nosso volume de subsídios per capita, por exemplo, é uma coisa que podemos medir. A taxa de subsídio são o esforço que um país faz no cinema, em termos de política pública. Por exemplo, uma maneira de medir é a essa. É uma maneira limitada e bruta, mas estatisticamente funciona, que é calcular o volume de subsídios que há num país. Por exemplo, em Portugal é simples: temos cerca de 20 milhões do ICA (mais ou menos) e 10 a 11 milhões do Fundo do Turismo e do Cinema. Temos cerca de 30 milhões de euros disponíveis para subsídio em Portugal. Nós somos 10 milhões de portugueses, portanto isso dá uma taxa de subsidiação ao cinema de 3 € por per capita por ano. Esse valor de 3 € per capita por ano aproxima-se do que se pensa ser a média europeia, que é superior, deve andar perto dos 4 euros, segundo algumas contas. Algumas contas que ainda fazem elevar esse valor. Ele é muito variável consoante os países. Há alguns países, sobretudo países, alguns países de leste mais pobres, que estão abaixo destes valores. Há alguns países sobretudo tipicamente são os países de média dimensão, um pouco como Portugal digamos, os países entre os 5 e os 15 milhões de habitantes na Europa, da Europa mais rica, ou seja, da Europa Ocidental. Tipicamente esses países são os que têm a maior taxa de subsidiação ao cinema e ao audiovisual nacional. Enquanto nós em Portugal temos 3,31, a Noruega terá 9 ou 10, o Luxemburgo mais do que isso, a Áustria e 8 ou 9, etc. É muito habitual. Estamos a falar, portanto da Escandinávia, da Áustria, da Holanda, da Bélgica, etc. Portanto nós ainda temos margem para crescer, visto por esse prisma, até por esse prisma objetivo, estúpido, mas por comparação com média só agora é que estamos a chegar à média europeia. E por outro lado, é um manifesto que o mercado não existe para certo tipo de produções ou existe marginalmente e, portanto, pelas mesmas razões que os outros países são obrigados a financiar publicamente o cinema e certo tipo de audiovisual, nós Portugal não somos exceção, portanto é mesmo, é a

mesma coisa. Estamos de facto a aproximarmos de valores europeus. Nesta nova lei que vai ser agora aplicada, veremos como é que se passam agora as coisas na regulamentação finas. Espero que corra bem. Está quase, quase lá. Espero que não façam asneira na fase final, cometer algum erro ou isso na regulamentação fina. O sistema fica um pouco melhor do que estava e eu acho que, isto é uma opinião pessoal, mas o equilíbrio entre os dois, os dois grandes blocos de financiamento assegurado – que são os subsídios por um lado e os investimentos obrigatórios por outro – que são os dois pratos da mesma balança e nos países em que há estes dois tipos de dinheiro, portanto há obrigações legais destes dois tipos, como no caso de França (em Espanha não há taxas, só as obrigações de investimento) os volumes relativos são diferentes e a minha opinião pessoal (não é pessoal, pessoal; é pessoal enquanto perito) é porque grande parte das razões do sucesso ou do insucesso de um sistema está nos detalhes, na repartição detalhada e sobre nas proporções entre estes dois volumes. Se há demasiados subsídios, tudo bem, mas pode faltar um mercado, um bocado mercado, pode haver problemas maiores de ligação com o público, porque tendencialmente aí há menos preocupação, etc. Mas o problema é maior sobretudo quando é ao contrário. Em meu entender isso acontecia bastante em Espanha, mas é uma opinião pessoal. Quando um sistema depende sobretudo das obrigações de investimento e proporcionalmente os subsídios são menores de que aí, necessariamente, ainda que as obras nominalmente independentes, o peso da parte do produtor independente é necessariamente menor, porque é menos alavancado por subsídios e, portanto, está muito mais, quer queira, quer não, há relações de força diferentes e por exemplo há uma maior influência até no gosto, até no conteúdo, etc. Isso é muito claro. É o meu entender, mas reconheço que é uma opinião pessoal que não está documentada e que se baseia numa observação em que posso estar errado. Desde há muitos anos que acho que para o seu potencial, a sua pujança industrial, a sua tradição, a quantidade de pessoas que têm no setor, há poucos nomes em meu entender, há pouca penetração. Por outras palavras: o cinema

espanhol por exemplo talvez devesse fazer melhor em termos de penetração internacional, descontado, tirando o mercado que lhe é mais habitual da América Latina, mas de facto, comparemos em termos de dimensão do país, de população, etc. a Dinamarca e a Espanha, e eu penso que a proporção, a notoriedade internacional do cinema dinamarquês é maior. O espanhol assenta demasiado em dois, três grandes nomes que já vem de muitos anos e justamente em Espanha a proporção, os subsídios são mais limitados e tudo depende muito da obra de investimentos obrigatórios das televisões sobretudo. Que necessariamente tendem a impor um pouco a sua formatação e, portanto, é normal que haja um cinema... descontando, claro, é claro que há muito exemplos contrários e que com festivais e outros tipos de cinema, com outra ambição, é claro, mas uma maior parte da produção provavelmente acaba por ser uma produção mais conformada ao gosto das audiências, das televisões nacionais que as pagam e portanto acabar por se ficar prejudicada um pouco em termos de potencial internacional, normalmente enveredam mais este tipo de produções para géneros de sucesso assegurado tipo comédias, filmes de ação, filmes com atores famosos da televisão, esse tipo de coisas que nós também conhecemos em Portugal.

(PM) E tem essa é ideia do investimento e acredito que quando façam investimento também querem obter o retorno desses investimentos.

(NF) Creio que sim. Em meu entender estamos longe da perfeição, mas eu acho que temos aqui condições para fazer progresso bons nos próximos anos, ou seja, acho que esta revisão da lei, se for agora, se não falhar na regulamentação, se correr tudo bem, acho que é mais uma etapa positiva no caminho de progresso lento, mas consistente que eu acho que tem vindo haver, apesar de tudo. Há muita coisa que deixa imenso a desejar, é claro, mas isso acontece em muito sítios. Quando a gente tem uma comparação internacional também percebe que enfim, quase, quase ninguém está isento de... Há algumas especificidades em Portugal são curiosas. Esta também é mais impalpável. Uma das características, agora estou a pensar mais

concretamente no cinema e não na produção de televisão, mas certas características conhecidas e que justamente para muitas pessoas é um ponto negativo é o de em Portugal predominar uma produção de cinema de tipo *arthouse*, por vezes *arthouse* bastante radical e exigente, que é certo tem e as pessoas as vezes nem se apercebem disso – cá os media não divulga suficientemente mas de facto, atendendo a pequena dimensão da nossa produção e a todas essas deficiências estruturais, a penetração e o êxito das obras portuguesas nos grandes festivais de cinema é brutal, mas é mesmo brutal. Nós, nos últimos anos, é raro não termos um filme, às vezes, vários em cada um dos maiores festivais. Houve em alguns dos últimos anos aconteceu-nos de ter 7, 8 filmes em Berlim, 5, 6 filmes em Cannes, etc. É claro incluindo curtas-metragens, filmes experimentais, etc. Mas pronto como sabemos muito desse cinema não é um cinema de grandes audiências, é um cinema de nicho, com ampla circulação internacional numa sucessão de nichos, mas não é de grandes audiências. E o Pedro Costa não faz mais do que 1000 ou 2000 espectadores em Portugal, etc. Esse fenómeno também não é o único em Portugal, relativamente a outros países. É o que é. E isso, como você sabe, pronto, tem sido o que tem acontecido. Nós achamos, eu acho que há aí um potencial que não se pode desperdiçar. Acho que faz falta de facto desenvolver com mais regularidade e mais sustentabilidade de facto abordagens mais, de maior audiência, porque é saudável, é politicamente confortável ter maiores coberturas, portanto eu acho que é mais do lado do cinema mais comercial mais *mainstream* que falta fazer algum trabalho e encontrar os financiamentos adequados para este tipo de filmes sem pôr em causa, em meu entender de todo, sem por em causa o lado *arthouse*, porque esse tem sido o nosso grande trunfo e temos uma escola que é importante preservar. E curiosamente, isso eu sinto muito na minha experiência, eu e colegas, quando vamos a sítios e festivais e isso e aquilo: muitos colegas dos nossos países, quer colegas digamos institucionais, mas até produtores e autores que conhecem a situação e que nos dizem que a gente sabe que é verdade “Portugal é, até na

Europa, Portugal hoje é um dos sítios em que o próprio sistema de apoios convida a uma maior liberdade artística, é um sistema extremamente aberto”. E de facto os nossos realizados tem uma ampla margem, etc. e em muitos, muitos países, mesmo os mais desenvolvidos, mesmo até naqueles que tem também grandes autores difíceis digamos, mas mesmo aí começa a haver um certo *forcing* dos institutos às vezes, mesmo dos financiamentos públicos, para também terem uma produção virada para as audiências. Pelo que eu saiba na Dinamarca, mesmo na Escandinávia eles procuram um pouco e alguns casos tá a se chegar a coisas um bocado incharacterísticas. E sim, portanto aquilo, essa característica nossa que para alguns, algumas pessoas que não gostam disso enfim ou que acham que a subsidiação é um mal em si, para essas pessoas isso é uma fraqueza do cinema português. Pensam num cinema que não tem público, que é para intelectuais e que ninguém gosta daquilo. Essa aparente fraqueza ou aquilo que é uma fraqueza para alguns é para outros o nosso maior trunfo.

(PM) Eu estava pensando tem um comparativo que, se não estiver enganada é do Daniel Ribas, e que fala sobre esse público interno dos filmes *mainstream* e público... contabilizando o publico interno e externo é exatamente a mesma... ficam muito parecidos. Mas eu acho que a grande mais-valia está na diversidade, então se tiver como subsidiar isso e nem todos nem todos vão assistir o mesmo filme e eu acho que isso que é brilhante. Das pessoas poderem ter pontos de vistas e opções. Apenas opções já seria...

(NF) Absolutamente. Bom, e depois há os argumentos que são sempre argumento populistas não é, os argumentos anti subsídio ou anti *arthouse*, como sabemos são sempre muito, coisas muito primitivas porque e aliás um pouco, em si são estúpidos porque é como se partissem do princípio que seria possível só apoiar filmes bons. Ora isso é impossível em qualquer aspeto da vida. Quer dizer, a investigação científica não funciona assim, por exemplo, que é uma coisa séria, inquestionável. Na investigação científica há 10 de linhas de investigação e 9 vão desistir porque não funciona. A uma que passa né. E o próprio

desenvolvimento em Hollywood, por exemplo, e em outros grandes contextos de produção, como sabemos, o desenvolvimento das obras também é desse tipo. Para 10, 15 obras em papel fazem-se meia dúzia de pilotos e desses pilotos há um que passa. O próprio desenvolvimento também é feito muito na ótica de deitar fora. Esse também foi um progresso pedagógico que houve que fazer aqui ao longo do tempo que foi justamente nessa, a partir dessa reforma de 2012, e até já também como, isso também está no tal plano estratégico de 2013 e concretizou-se. De facto, antes do instituto apoiava muito pouco desenvolvimento das obras. Tinha uns apoios às escritas (...), mas na prática eram apoios a escrita apenas. Era uma pequena ajuda para o argumentista estar a três meses a escrever. Eram apoios de 10 mil euros, 5-10 mil euros. É claro que não permitiam brutais desenvolvimentos e a partir de 2013/14 nos novos concursos do ICA, pelo contrário, passou-se para uma lógica de desenvolvimento até cobrir bastantes despesas incluindo formação, participação em encontros de produtores no estrangeiro, uma ampla gama de despesas que se consideram despesas do desenvolvimento de uma obra. E adotamos, até temos uma linha de apoio para conjuntos de projetos em que a empresa, quando se candidata, não com um, mas com três, quatro projetos em desenvolvimento para trabalhar ao longo de um ano e meio, 2 anos, etc. E isso também foi um caminho difícil aqui, para convencer as autoridades, os políticos, etc. que mandaram no ICA que o desenvolvimento não é dinheiro deitado fora, mas que desenvolvimento também não é necessariamente só para que as obras sejam melhores. O desenvolvimento é, às vezes, para sacrificar alguns projetos que caem, para que sobrevivam aos melhores, mas que no geral é uma etapa crucial para profissionalizar as empresas, e para não as tornar até tão dependentes da produção, porque se elas têm apoio para trabalhar no desenvolvimento de projetos isso também as ajuda a manter aquelas despesas permanentes não é, e não estar tão dependentes do subsídio para produzir uma obra e isso as permite um pouco de ir trabalhando num plano

mais básico e então quando há financiamento, para avançar para a produção, avança para a produção.

(PM) Eu penso que é um horizonte mais a longo prazo. Não é tão imediatista. É com o vislumbre de desenvolver.

(NF) Realmente. Isso agora, pronto, provavelmente já vai vir à tarde para o seu trabalho – que não sei qual é o seu calendário – mas esse novo plano estratégico que virá daqui há uns meses, ele será antecedido, quer dizer provavelmente é na mesma publicação, mas incluirá também uma parte preliminar de avaliação dos últimos anos. Um pouco é aquilo que estamos aqui a falar, a fazer agora de uma forma vaga não é. Esse estudo irá, em princípio também, porque a legislação fala nisso, irá também fazer uma avaliação do funcionamento ao longo destes anos. Mas sim foi um período de desenvolvimento. O interessante, claro, não sei se está nos seus planos, é você fazer exatamente esse questionário a um conjunto de alguns profissionais, de alguns produtores e ouvir a opinião deles.

(PM) Eu tenho essa linha de realmente ter próximo quem realmente está no meio, não só a bibliografia, porque... Como só o último ponto eu queria perguntar quais as consequências que o Nuno considera mais relevantes para essas políticas culturais que foram adotadas nesses últimos anos? Se pudesse citar duas consequências que o senhor acha que são fundamentais?

Há uma que tenho dúvida se é uma consequência, porque ao mesmo tempo é uma consequência e um objetivo. Eu acho que é uma consequência, porque isso felizmente tem vindo a acontecer. Ao mesmo tempo é um objetivo, porque nunca está assegurado e justamente queremos reforçar isso. Eu citaria a previsibilidade. É algo que me toca muito: a previsibilidade dos financiamentos e a previsibilidade das políticas.

(PM) Eu antes escrevi isso, quando você mencionou que, sobre a imprevisibilidade dos orçamentos anteriores e fiquei pensando...

(NF) Eu acho preferível, acho às vezes preferível uma situação em que há menos recursos, mas em que se sabe com o que é que se vai contar. Os produtores, os profissionais que fazem o seu planeamento eles têm de saber o horizonte com que contam. Não podem ser enganados. Os políticos nunca deveriam ter a tentação de enganar ninguém. Bom isso não tem acontecido, mas previsibilidade temos conseguido ter alguma, justamente porque, sobretudo após 2014, o regime de taxas foi aplicado sem problema e isso assegura, tem assegurado um horizonte estável pelo menos a nível do financiamento. Os decretos-lei que são importantes por que determinam as regras dos concursos e essas coisas, portanto são muito importantes, eles também têm tido uma boa estabilidade, não é? Houve um em 2013 e depois só foi renovado em 2018 e até foi numa linha de continuidade e o próximo que virá agora também será numa linha de continuidade. Essa componente de qualquer política pública, e aqui neste caso como envolve financiamentos num setor muito frágil justamente em termo de financiamento e em que a parte pública é determinante, a previsibilidade é, para mim, é um fator muito importante.

(PM) Eu vou ficar com essa.

(NF) Mas em termos consequências, o que você tinha perguntado era..., mas sim pode, se calhar, é talvez, se calhar, é uma consequência pelo menos da reforma Legislativa de 2012, pelo menos dessa. Uma consequência eu acho que sim, que é de facto uma, um bom grau, um grau aceitável de estabilidade, previsibilidade, pelo menos em termos de receita do ICA. O facto também de alguns grandes programas de apoio, sobretudo aquela repartição que fala de três grandes programas de apoio, que depois se subdividem em inúmeras linhas, etc. mas é próprio lei, não é o decreto-lei, é própria lei da Assembleia da República que diz que há um programa de apoio ao cinema que cobre desenvolvimento, produção, distribuição, etc., que há um programa de apoio a obras audiovisuais (televisão e *streaming*) e que há um programa específico destinado aos jovens autores, às primeiras obras, que também é uma regionalidade

portuguesa. Temos uma proteção tão claro e tão afirmada das primeiras obras. Esse também é um sinal engraçado. Esse é um fator, a esse nível, as regras dos programas, os critérios, os júris, tudo isso pode mudar imenso e agora veremos se o plano estratégico, por exemplo, se dá opiniões sobre isso, mas por exemplo o fato inquestionável de que tem de haver um programa de apoio ao cinema, tem de haver um programa de apoio audiovisual e em ambos os casos têm que haver linhas de apoio para primeiras obras, também neste aspeto há uma estabilidade grande. Por que consta na própria lei, que é difícil mudar tem de ser a Assembleia da República e nunca foi mudada deste há muitos anos. Portanto quanto a essas três componentes mínimas obrigatórias, reservando-se de facto um lugar para os jovens e para as primeiras obras, também é algo que essa lei também conseguiu estabilizar. Outras consequências, eu acho que já falamos de algumas e, sem ser exaustivo, mas consequências desta evolução: grande reforço do apoio ao desenvolvimento e um bom aproveitamento disso por parte dos produtores; idem para as coproduções internacionais e para a internacionalização em geral. Outra coisa importante com a lei de 2014 foi justamente consagrar esses três grandes programas e, portanto, foi nesse momento que passou a haver apoios a obras audiovisuais, isto é, obras para televisão e *streaming* que antes não havia. Antes era só cinema. Portanto, neste período, outra consequência muito importante, neste caso da lei de 2012, foi a criação que se mantém e se vai desenvolver de apoios a produção independente de TV e *streaming*. Finalmente, outra coisa muito, muito importante que ocorreu neste período, embora tenha uma génese própria, foi um processo político autónomo, foi um fruto de um bom momento, se calhar, foi a criação do *cash rebate* do fundo do turismo e do cinema. Não sei se você sabe, esse começou em 2018. No ano anterior, durante um ano, em 2017, funcionou um esquema muito, muito parecido com o *cash rebate* no funcionamento, nas regras, nos critérios, quase tudo igual. Um sistema automático baseado na despesa, mas na forma fiscal, um chamado crédito fiscal à produção. Foi por aí que começou. Em 2017 funcionou nessa forma. O

resultado acabava por ser mais ou menos o mesmo, mas era mais desvantajoso para os produtores porque tinham que esperar bastante tempo até receber o dinheiro, porque isso fazia-se em sede de acerto de, com as Finanças, de acerto de impostos com as Finanças no seguinte, portanto é muito mais *tricky*, mais complexos e mais incerto porque cada repartição das Finanças por exemplo, pudesse ter as suas dúvidas, por exemplo, sobre as despesas elegíveis ou algo assim. Portanto, como apareceu o dinheiro lá no turismo... a gente já tinha dito “OK, se conseguimos fazer uma coisa como esta do crédito fiscal, na modalidade de fundo *cash rebate*, o funcionamento é idêntico, há exemplos noutros países e o melhor conseguiram fazer” ... isso foi um progresso brutal. Agora o governo, acho que há pouco tempo, o mês passado, aprovou um decreto-lei, creio que ainda não está publicado, mas acho que foi aprovado um decreto-lei que prolonga, assegura o prolongamento desse fundo do turismo e do cinema até 2023. Já não é mau, mas mesmo assim claro temos algum receio porque esse fundo não tem tanta sustentação, não tem sustentação na lei, não tem receitas próprias. Dependeu mais de uma vontade política e de facto pode acabar de um momento para o outro. Esperemos que se mantenha, porque é um complemento muito, muito útil a vários níveis, serve para muita coisa. Houve muitas discussões na sua criação, também lhe digo aqui também recordando *disclaimer* inicial. O fundo permite isso, permite muitas coisas já tem vindo a ser usados, mas é recente com vê. Eu acho que há caminhos para explorar sim por parte dos próprios utilizadores, as próprias produtoras ele permite ser um complemento de financiamento de filmes que já são apoiados pelo ICA – em muitos casos os filmes que são apoiados pelo ICA se as filmagens decorrem em Portugal, etc., se tem despesas de produção elevadas cá (a maior parte tem) – tem direito também a ir aí e, portanto, é o complemento de financiamento que dá mais sustentação aos filmes. Tradicionalmente vivem com o orçamento muito despartilhado, portanto da maior folego há alguns. Faz o mesmo com as coproduções internacionais. Em alguns casos, eu acho que tem sido raro, mas pode permitir fazer filmes

que não tenham o apoio do ICA. Vamos imaginar um filme justamente mais comercial, da ambição mais comercial – mas muitas vezes filmes mais comerciais até são mais baratos, normalmente são comédias muitas vezes são filmes relativamente simples do ponto de vista de produção. Os grandes exemplos recentes, *O Pátio das Cantigas*, esse tipo de coisas são...

00:00:59PM É um *remake* também...

(NF) É exatamente. Com as obrigações de investimento que vai haver, nós podemos perfeitamente imaginar um cenário em que um filme desse padrão, que em princípio espera ir fazer algum público nas salas e ter um bom valor de mercado em televisão. Ele, se calhar, pode fazer sem subsídios do ICA ou apenas com aqueles pequenos subsídios automáticos do ICA, suportado pelo investimento obrigatório de uma televisão, por exemplo, ou de um *streaming* ou pelo investimento obrigatório de um distribuidor e pelo apoio do Fundo do Turismo, pelas despesas que faz e, se calhar, para um filme de 1 milhão ou 2 milhões, se calhar, não é fácil de financia-lo assim, mas, se calhar, um filme de 700 ou 600, ou 700 ou 800 mil €, se calhar, o fundo oferece só por si oportunidades de viabilização de obras portanto é um instrumento de facto muito, muito importante.

(PM) Muito bem, tenho excelentes... sinto que eu tenho um caminho gigantesco.

(NF) Já tem por aí umas boas pistas, não é?

(PM) Tenho muitas mesmo, mas por enquanto não tenho mais perguntas.

(NF) OK.

(PM) Mas quando elas surgirem, eu posso...

(NF) Volta a carregar quando quiser

(PM) Então está bem. Te agradeço...

(NF) Que você está aí em belíssima companhia, orientada pelo Daniel Ribas e pelo...

(PM) Luís Teixeira e pela professora Margarida

(NF) E a Margarida, exatamente. Já não a vejo há muito tempo.

(PM) São excelentes mesmo. Está bem então muito, muito obrigada Nuno.

(NF) Até breve, dê notícias...

(PM) Compartilho o andamento. Muito obrigada e bom final de semana.

(NF) Igualmente.

Manuel Claro (E4)

(PM) Eu queria perguntar, queria dizer, como o Manuel caracteriza a evolução da produção de cinema em Portugal entre 2001 e 2009 por exemplo os principais formas ou formas de produção que poderia mencionar?

(MC) Eu acho que na verdade houve uma grande evolução em vários aspetos na produção cinematográfica e audiovisual nacional nos últimos, nas últimas duas décadas. Obviamente que a isso não está dissociado o facto das políticas públicas para o cinema e audiovisual tem sido também de alguma forma alteradas. Ou seja, na verdade, o ICA no início do século, 2004 em diante, era financiado apenas por uma... bom, tinha na verdade não era apenas uma fonte de financiamento mas a principal fonte de financiamento era facto a publicidade na televisão, ou seja, existia uma taxa aplicada a toda a publicidade na televisão que financiava o Instituto do Cinema e do Audiovisual e a verdade é que de 2004 até 2012 houve um colapso gigante do mercado publicitário em televisão em Portugal e portanto o ICA foi de ano para ano ficando cada com vez com menos receita e cada vez pelo menos receitas e cada vez menos receita até chegar a um mínimo histórico, que aquilo que em Portugal se chama o ano zero cinema português, ou seja, 2012 em que o orçamento disponível perante essas fontes de receitas e essas fontes de financiamento do instituto chegaram a mínimos históricos, a volta de 6 milhões, em que todas as receitas já estavam tão comprometidas com projetos que vinham de trás e isso fez com que houvesse aqui, aquilo que chama “o ano zero

do cinema português” em que foi um ano catastrófico em que o ICA não abriu qualquer linha de financiamento e onde se esteve a estudar para o lançamento da nova lei do cinema e do audiovisual, onde foram encontradas novas formas de receita para o Instituto e com essas novas formas de receita, nomeadamente uma taxa aplicada por subscrição de pacotes de televisão, Internet, etc., serviço a cabo, passou o orçamento do ICA a ser, passar a volta de 6 milhões para quase, em números redondos 20 milhões, o que significou um aumento muito significativo mas que na verdade ia equiparar relativamente aquilo que era o início deste milénio mais ou menos. E isto, mas ainda assim isto, fez mudar aqui muito o paradigma. Houve aqui, a partir de 2014, novos apoios também ao audiovisual, portanto, que não existiam antes – deixou de ser só o apoio ao cinema, passou também a haver o apoio ao audiovisual em termos de ICA. E depois ainda assim continuou-se essa, digamos assim, esse caminho para em 2017 ter lançado o primeiro *tax credit*, que era um incentivo fiscal puro e duro, que foi em 2018 substituído pelo *cash rebate* português com fundo anual de 12 milhões de euros que fez de facto, que ainda acrescentou aqui, mais essa componente e portanto nós em bom rigor de 2012 para 2018 passamos de cerca de 6 milhões para 32 milhões (20 do ICA mais estes 12 do fundo de apoio ao turismo e cinema do *cash rebate*) e portanto aqui um aumento significativo e estamos a falar no aumento significativo de verbas para a indústria do cinema e do audiovisual num momento em que foi, em que Portugal passou por várias, por crises profundíssimas inclusivamente foi a Troika, etc. e portanto houve aqui uma série de condicionantes que ainda assim não impediram que Portugal conseguisse dar este final e ter este aumento significativo em termos de dotação orçamental. Em termos de produção, o que se também nota de muito diferente e uma evolução ao longo dos 20 anos é que julgo que provavelmente não, nunca tanta gente esteve a filmar, nunca tanta gente, tantas empresas, tantos projetos, tantos realizadores tiveram com oportunidades de poder filmar. Obviamente que há sempre, é sempre escasso e os recursos são sempre escassos nesta área, mas a verdade

é que houve aqui um aumento muito significativo do número de empresas, do número de projetos, do número de realizadores, do número de pessoas que tem agora acesso a poder filmar e isso foi uma evolução muito significativa.

(PM) Muito bem. E dentro dessa trajetória, quais os pontos que o Manuel apontaria como relevantes, como marcantes, como se fosse um *plot-twist* para isso? Se pudesse nominar, quais seriam?

(MC) Pelo aspeto negativo, claramente, o ano zero, ou seja, foi um ano dramático. Foi um ano em que como em qualquer, como numa indústria normal o parar de máquinas tem implicações para os anos subsequentes, apesar da nossa, numa indústria tão fragilizada como é a portuguesa e tão fragmentada, a verdade é que este parar de máquinas e o parar de injeção de capital no projetos e nas empresas foi absolutamente dramático e teve implicações nos anos subsequentes ou seja mesmo se quisermos ao nível de financiamento e candidaturas a projetos ou outro tipo de programas, como é o caso do media, por exemplo, que nada que não tinham diretamente implicação com este corte, verdade é que tudo foi implicado e portanto houve aqui implicações serias em todo o setor e portanto o ano zero do cinema português é inevitavelmente o grande ponto negativo. Mas que depois também há aqui o ponto de viragem com a nova Lei do Cinema e do Audiovisual em que permite aqui um novo respirar e um, digamos assim, religar dessas máquinas e toda a indústria, mas com implicações sérias e, portanto, há aqui um momento que é muito complicado. Ainda por cima estávamos a falar de um ano em que foi especialmente bom em termos de mesmo de imagem internacional. O *Tabu* fez uma carreira extraordinária em Berlim, etc., nós vínhamos também com as curtas do João Salaviza serem premiadas em Cannes, ou seja, havia assim algum elã do cinema português em termos de festivais e que de facto depois houve aqui um corte dramático e abrupto e, portanto, esse eu acho que será inevitavelmente o ponto, e depois, o ponto negativo. E depois, a nova Lei do Cinema e do Audiovisual, o ponto positivo, sendo que

depois também há um aspeto significativo que não tem diretamente a ver com o cinema em si, mas com a produção audiovisual, que é o facto de em 2014 o ICA começar a apoiar projetos para audiovisual e portanto eu acho que aí há um ponto de viragem em que as próprias, os próprios operadores de televisão começam a olhar para outro tipo de projetos com e para a questão da produção independente de televisão com outros olhos e com... porque havia ali mais uma possibilidade de financiamento público para esse tipo de projetos.

(PM) É um bom sumário, perfeito, até onde eu estudei está ótimo. Em relação às políticas, pensando as políticas culturais que foram implementadas então nesses 20 anos, poderia dizer quais considera como fundamentais para a produção?

(MC) Em termos de produção e, mais uma vez, ou seja, aqui eu acho que nestes 20 anos é tudo muito marcado com esta Lei do Cinema e do Audiovisual, a lei de 2012, e mais uma vez eu acho que essa lei vem aqui definir aqui muito, muito daquilo que é produção cinematográfica e audiovisual hoje em dia. Obviamente que depois, nós quando estamos a falar de um país pobre, relativamente periférico, em termos europeus, e quando estamos a falar de um setor tão fragilizados e tão fragmentado, obviamente que quando falamos de políticas públicas não podemos dissociar das políticas de fomento e, portanto, de incentivos e de questão claramente orçamental. E portanto essa primeira lei, essa lei de 2012 é de facto importantíssima para aqui haver aqui uma reviravolta, ou seja, não é questão de bater no fundo, ou seja, nós já estávamos a escavar, já estávamos para lá do fundo e esta lei permitiu que o Instituto do Cinema e do Audiovisual voltasse a ter um financiamento mínimo, condigno, e depois há um outro momento chave, que é o momento de, em 2018, do lançamento do *cash rebate* português, que é um mecanismo, um incentivo do fundo de apoio ao turismo e cinema que de facto vem aqui introduzir mais capital numa lógica de captação de produções internacionais para o nosso território mas que inevitavelmente também tem aqui uma componente importante para a produção nacional, ou seja, as obras nacionais não são

excluídas deste *cash rebate*, obviamente que com algumas regras e com ambição de distribuição internacional, mas ainda assim aqui este momento. E, portanto, eu diria que estes dois momentos em termos de... que estão muito relacionadas com o financiamento da indústria são inevitavelmente dois momentos importantes de política pública para o cinema e audiovisual, ou seja, aqui, para mim, são estes dois grandes, dois grandes momentos, que têm necessariamente a ver com injeção financeira, obviamente na indústria, mas para mim são os dois momentos essenciais destas duas décadas. São esses dois momentos dessas duas leis que fazem de facto diferença e que fazem com que Portugal passe de um nível mínimo histórico do financiamento do ICA para aquilo que, enfim, que se poderá aproximar um bocadinho mais da média europeia. Pois se nós fizemos aquele, um rácio muito simples e simplista e portanto serve só para exemplo do financiamento público europeu por habitante, digamos assim, nós estávamos em 60 cêntimos em 2012 ou alguma coisa assim para três por habitante, para agora com esses 32 milhões, a volta disso, estamos em 3.2 euros por habitante e isto é muito significativo e enfim aproxima-nos muito apesar de, obviamente, que nós muitas vezes falamos e olhamos para a RTP e a RTP comparativamente com outras televisões públicas europeias tem orçamentos muito inferiores e com muito menor capacidade de investimento, quer no cinema, quer no audiovisual nacional, e portanto tudo isso tem repercussões naturalmente.

(PM) Sim, mas é essa a minha perspetiva, de pensar essa evolução interna mesmo. Não comparando entre, com outros países, mas percebe a trajetória que já foi feita, então tenho uma outra pergunta que é: Como o Manuel qualifica ou descreve essas políticas, mas é no sentido mais, mais a perceção mesmo. Como descreveria, por exemplo, ou qualificaria isso em uma palavra?

(MC) Sim, numa palavra é difícil. Numa palavra é muito difícil, agora eu... nós não podemos dissociar que há aqui um esforço, como eu dizia, em momento muito complicado do

país, há aqui um esforço, houve um esforço significativo para se alterar a questão do financiamento à indústria e isso é significativo. Mesmo agora, com esta questão que estamos neste momento e, portanto, já depois de passado as primeiras duas décadas do século, este novo, esta nova questão da transposição da diretiva europeia no que diz respeito às taxas e ao investimento direto das plataformas de *video on demand* da indústria é aqui obviamente outra oportunidade e, portanto, há aqui formas que nós temos que perceber que são importantes de analisar. Mais uma vez, nós estamos sempre a falar de um Ministério da Cultura que tem uma suborçamentação crónica, digamos assim, e que, para todos os efeitos, o investimento do orçamento da cultura no cinema tem sido zero, ou seja, todas as formas e as fontes de financiamento que foram encontradas para financiar a indústria, temos a ver com taxas da própria indústria, que são geradas, ou seja o que o que é perfeitamente justo. O que também seria, eventualmente, de se discutir e pensar era que não poderemos ou deveríamos encontrar aqui forma de chegar a um regime misto de financiamento da indústria, ou seja, é evidente que as taxas geradas pela indústria são importantes e são justas, como também é evidente que seria justo que, à semelhança de outras, de outras áreas da cultura, o próprio Orçamento Geral do Estado e do Ministério da Cultura pudessem financiar também esta área do cinema e do audiovisual. Portanto, em termos, eu não consigo dar uma palavra. Houve alguns esforços que foram feitos e que foram necessários e estão sempre diretamente relacionados com a questão do financiamento, ou seja, mais do que políticas, pensar era muito importante, que também se pensasse noutro tipo de política que não só o financiamento, nomeadamente, e não tanto na questão da produção, se querem que vos diga com toda a sinceridade Patrícia, nem tanto com a questão da produção. A produção está intimamente ligada sempre a questão do financiamento. Essa aí eu não consigo dissociar muito, mas a questão daquilo que se faz depois, ou seja, do acesso das obras, da literacia cinematográfica ou seja toda essa parte é que merece de facto uma reflexão profunda e políticas um bocadinho mais assertivas. Não estou a

dizer que nada foi feito. Claro que algumas coisas foram feitas. A Escola Nacional de Cinema, enfim tem os seus méritos apesar de podermos ser críticos aqui ou ali e poder avançar mais depressa ou mais devagar, mas há aqui claramente, na minha opinião, questões importantes que têm que ser refletidas e que as políticas públicas culturais para a área do cinema deveriam também concentrar-se ou seja é natural quando não há pão ou quando está tudo a nível de financiamento nos mínimos, que essa seja a preocupação primária mas eu acho que há muita outra coisa que se deve refletir em termos de políticas e nomeadamente esta questão da literacia cinematográfica e do acesso as obras e da questão da distribuição e da questão da exibição a nível nacional. Acho que ser necessariamente motivo da reflexão e motivos de provavelmente alguma aplicação de políticas públicas nesta área.

(PM) Certo. A minha última pergunta é: do seu ponto de vista, quais as consequências mais relevantes dessas políticas culturais para a indústria cinematográfica?

(MC) As consequências imediatas são aquilo que nós vínhamos a falar, ou seja, se as políticas incidiram muito na questão do financiamento, a consequência imediata é nós termos mais financiamento para a indústria, portanto houve aí momentos significativos, como aliás já tinha referido há pouco, de passarmos de mínimos históricos para montantes de orçamento que são mais ou menos dignos para a nossa realidade. Agora, essa é a consequência imediata e, portanto, havendo mais financiamento, há mais gente a filmar e também, como voltaria aqui ao início desta conversa. Não creio que alguma vez tenha havido tanta gente a filmar, tantos projetos, tantas empresas, tantas obras a poderem ser feitas, tantas primeiras obras, tantos novos realizadores, portanto aí é muito claro. É muito claro também que há... que as escolas, que as faculdades continuam a injetar novos profissionais todos os anos na indústria e, portanto, essas são as consequências, na minha opinião, óbvias daquilo, das políticas e no que diz respeito à questão do financiamento. As consequências que também são óbvias aí da tal ausência daquilo que falava há pouco, de políticas no que diz respeito a distribuição, a

exibição, a literacia ou, neste caso, poderá não ser uma ausência total, mas se calhar uma não atenção tão grande como para a área da produção aí é evidente. Ou seja nós temos um problema de acesso, temos um problema de distribuição, temos um problema de exibição, temos o problema de números de espectadores em sala de cinema, nós temos fenómenos que, enfim, aqui temos que nos reportar a período pré-pandemia porque também, enfim, com a pandemia, tudo ficou baralhado e portanto vamos precisar seguramente de uns anos para perceber o real impacto de tudo isto, mas em números pré-pandemia nós tínhamos fenómenos que são necessários ou seriam necessários serem analisados como é o caso, por exemplo, de termos festivais de cinema, tantos festivais de cinema, muitos deles com números de espectadores interessantes e onde é que estão esses espectadores no resto do ano? Porque as salas de exibição tem muitas dificuldades, tem pouco espectadores e portanto era importante perceber o que, enfim estes fenómenos e de que forma se podem de alguma forma canalizar ou aproveitar ou criar aqui sinergias para que os espectadores desses festivais, que muitas estão a ver obras difíceis, de realizadores que não... que desconhecidos, etc., mas que arriscam porque acreditam e confiam na marca daquele festival, digamos assim, aquela marca do festival ao ver transmite-lhes confiança para eles irem ver um filme que não conhecem e mas depois as salas estão com pouco espectadores. Portanto há aqui um problema, um problema sério e obviamente que a questão do acesso e da distribuição dos filmes pelo território isso aí também é. E da exibição é um problema também que temos, que devemos refletir e que teremos que encontrar algumas políticas seguramente para colmatar e para ir colmatando este problema.

(PM) Sim. Basicamente é isso, então te agradeço muito por todas as ideias.

(MC) Não sei se serve para alguma coisa, mas olha, Patrícia...

(PM) Serve, serve muito.

(PM) Mas te agradeço muito, Manuel.

(MC) E boa sorte, Patrícia, para o trabalho e qualquer coisa. Enfim, estamos em contacto, está bem?

(PM) Tá bem então.

(MC) Muito obrigado. Boa sorte.

(PM) Muito obrigada.

Anexo A – Filmes produzidos em Portugal entre 2004 e 2019

Tabela 4

Filmes produzidos em Portugal entre 2004 e 2019

Ano	Tipo	Metragem	Título	Realizador	Produtor
	FICÇÃO	LONGA	A Cara que Mereces	Miguel Gomes	O Som e a Fúria
	FICÇÃO	LONGA	A Costa dos Murmúrios	Margarida Cardoso	Filmes do Tejo
	FICÇÃO	LONGA	Adriana	Margarida Gil	Take 2000
	FICÇÃO	LONGA	El viaje de Carol	Imanol Uribe	Take 2000
	FICÇÃO	LONGA	Kiss Me	António da Cunha Telles	FF Filmesfundo
	FICÇÃO	LONGA	Lá Fora	Fernando Lopes	Madragoa Filmes. SA
	FICÇÃO	LONGA	Maria e as Outras	José de Sá Caetano	Animatógrafo II
	FICÇÃO	LONGA	O Diabo a Quatro	Alice de Andrade	Filmes do Tejo II
	FICÇÃO	LONGA	O Herói	Zézé Gamboa	David & Golias
2004	FICÇÃO	LONGA	O Milagre Segundo Salomé	Mário Barroso	Madragoa Filmes. SA
	FICÇÃO	LONGA	O Quinto Império - Ontem Como Hoje	Manoel de Oliveira	Madragoa Filmes. SA
	FICÇÃO	LONGA	Ordo	Laurence Ferreira Barbosa	Madragoa Filmes. SA
	FICÇÃO	LONGA	Querença	Edgar Feldman	Suma Filmes
	FICÇÃO	LONGA	Trece Campanadas	Xavier Villaverde	Take 2000
	FICÇÃO	LONGA	Vanitas	Paulo Rocha	Suma Filmes
	FICÇÃO	CURTA	A Casa Esquecida	Teresa Garcia	Animatógrafo II
	FICÇÃO	CURTA	A Olhar Para Cima	João Figueiras	O Som e a Fúria
	FICÇÃO	CURTA	A Piscina	Iana Viana. João Viana	Suma Filmes
	FICÇÃO	CURTA	A6-13	Raquel Jacinto	David & Golias
	FICÇÃO	CURTA	Amanhã	Solveig Nordlund	Ambar Filmes

FICÇÃO	CURTA	As Minhas Férias	Fernando Vendrell	David & Golias
FICÇÃO	CURTA	B.D.	Jacinto Lucas Pires	Luz e Sombra
FICÇÃO	CURTA	Da Minha Janela	Pedro Caldas	Luz e Sombra
FICÇÃO	CURTA	De Manhã	Luís Fonseca	Contracosta
FICÇÃO	CURTA	Dia de Feira	Marta Pessoa	Continentalfilmes
FICÇÃO	CURTA	Figuras Obrigatórias	Pedro Caldas	Luz e Sombra
FICÇÃO	CURTA	Lastro	Carlos Braga	Dois Gumes
FICÇÃO	CURTA	O Estratagema do Amor	Ricardo Aibéo	Filmes do Tejo
FICÇÃO	CURTA	O Outro Lado do Arco-Íris	Gonçalo Galvão Teles	Fado Filmes
FICÇÃO	CURTA	Os meus Espelhos	Rui Simões	Real Ficção
FICÇÃO	CURTA	Pastoral	José Barahona	Contracosta
FICÇÃO	CURTA	Portalinho	Paulo Guilherme	David & Golias
FICÇÃO	CURTA	Quem É Ricardo?	José Barahona	Cinequanon
FICÇÃO	CURTA	Tomás e a Alma	António Duarte	Continentalfilmes
FICÇÃO	CURTA	Undo	José Filipe Costa	Lx Filmes
FICÇÃO	CURTA	W	Paulo Belém	Filmes do Tejo
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Buenos Aires Hora Zero	José Barahona	Lx Filmes
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Duas Histórias de Prisão	Ginette Lavigne	Lx Filmes
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Durante o Fim	João Trábulo	Contracosta
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Lisboetas	Sérgio Tréfaut	Faux
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Marrabenta Stories	Karen Boswall	Contracosta
DOCUMENTÁRIO	LONGA	No Jardim do Mundo	Maya Rosa	Lx Filmes
DOCUMENTÁRIO	LONGA	O Arquitecto e a Cidade Velha	Catarina Alves Costa	Laranja Azul
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Projecto Etiópia	Pedro Caldas	Luz e Sombra
DOCUMENTÁRIO	CURTA	A Praça	Luís Alves de Matos	Amatar Filmes
DOCUMENTÁRIO	CURTA	A Utopia do Padre Himalaya	Jorge António	Lx Filmes

	DOCUMENTÁRIO	CURTA	Conversas com Glicínia	Jorge Silva Melo	Artistas Unidos
	DOCUMENTÁRIO	CURTA	Curiua-Catu	Carlos Barreto	Freeze Filmes
	DOCUMENTÁRIO	CURTA	Macau Sem Regresso	Michaele Boganim	FF Filmesfundo
	DOCUMENTÁRIO	CURTA	Prova de Contacto	João Mário Grilo	Sílvia Pinto Coelho
	ANIMAÇÃO	CURTA	A Cor Negra	Silvino Fernandes. Paulo Sousa	Abre-te Césamo
	ANIMAÇÃO	CURTA	A Dama da Lapa	Joana Toste	Zeppelin Filmes
	ANIMAÇÃO	CURTA	Dez Contos	Jorge Mateus	Zeppelin Filmes
	ANIMAÇÃO	CURTA	Sem Respirar	Pedro Brito	Animanostra
	ANIMAÇÃO	CURTA	Vulgares	Frederico Fonseca. Vitor Martins	Zeppelin Filmes
	ANIMAÇÃO	SÉRIE	Bom Dia Benjamim!	Nuno Amorim	Animais
	ANIMAÇÃO	SÉRIE	Desinquietações II	Mário Vasques das Neves	Opticalprint
	ANIMAÇÃO	SÉRIE	Móli	Ricardo Blanco	Animanostra
2005	FICÇÃO	LONGA	Alice	Marco Martins	Clap Filmes
	FICÇÃO	LONGA	Coisa Ruim	Tiago Guedes. Frederico Serra	Clap Filmes
	FICÇÃO	LONGA	Comboio da Canhoca	Orlando Fortunato	Continentalfilmes
	FICÇÃO	LONGA	Diário de Um Novo Mundo	Paulo Nascimento	Costa Do Castelo
	FICÇÃO	LONGA	Espelho Mágico	Manoel de Oliveira	Filbox
	FICÇÃO	LONGA	Lavado em Lágrimas	Rosa Coutinho Cabral	Clap Filmes
	FICÇÃO	LONGA	Manô	George Felner	Costa Do Castelo
	FICÇÃO	LONGA	O Fatalista	João Botelho	Madragoa Filmes. SA
	FICÇÃO	LONGA	Odete	João Pedro Rodrigues	Rosa Filmes
	FICÇÃO	LONGA	Pele	Fernando Vendrell	David & Golias
	FICÇÃO	LONGA	Sorte Nula	Fernando Fragata	Virtual
	FICÇÃO	LONGA	Um Rio	José Carlos de Oliveira	J.C. Oliveira. Lda
	FICÇÃO	LONGA	Um Tiro no Escuro	Leonel Vieira	MGN Filmes
	FICÇÃO	LONGA	El coche de pedales	Ramón Barea	Take 2000

FICÇÃO	LONGA	Der gläserne Blick	Markus Heltschl	Contracosta
FICÇÃO	CURTA	A Estrela	António Duarte	AS Produções
FICÇÃO	CURTA	A Rapariga da Mão Morta	Alberto Seixas Santos	O Som e a Fúria
FICÇÃO	CURTA	Alguém Olhará Por Ti	Marta Pessoa	Continentalfilmes
FICÇÃO	CURTA	Cega Paixão	Carmen Castello-Branco	Luz e Sombra
FICÇÃO	CURTA	Crónica Feminina	Gonçalo C. Luz	Luba Filmes
FICÇÃO	CURTA	Entre o Desejo e o Destino	Vicente Alves do Ó	FF Filmesfundo
FICÇÃO	CURTA	Glamour	Luís Galvão Teles	Fado Filmes
FICÇÃO	CURTA	Nunca Estou Onde Pensas Que Estou	Jorge Cramez	Ar de Filmes
FICÇÃO	CURTA	O Serial Killer	João Costa Menezes	Appia Filmes
FICÇÃO	CURTA	Os Caminheiros	Luís Campos Brás	Zeppelin Filmes
FICÇÃO	CURTA	Parte de Mim	Margarida Leitão	FF Filmesfundo
FICÇÃO	CURTA	Retrato da Velha Enquanto Senhora	Rita Palma	Continentalfilmes
FICÇÃO	CURTA	Salitre	Leonor Noivo	Luz e Sombra
FICÇÃO	CURTA	Tatana	João Ribeiro	Fado Filmes
FICÇÃO	CURTA	Uma Noite ao Acaso	Vitor Candeias	Mediterrânea
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Álvaro Cunhal	Nuno Ramos de Almeida	Nanook
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Cá Dentro	José Neves	David & Golias
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Carta de Chamada	Cristina Ferreira Gomes	Nanook
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Doutor Estranho Amor	Leonor Areal	Videamus
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Estórias da Pintura	Joana Pontes	Fado Filmes
DOCUMENTÁRIO	LONGA	O Escritor Prodigioso	Joana Pontes	Laranja Azul
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Repórter X Reaparece	Alexandre Reina	Costa Do Castelo
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Sud express	Gabriel Velázquez Martín	Fábrica de Imagens
DOCUMENTÁRIO	CURTA	A Luz na Ria Formosa	João Botelho	39 Degraus
DOCUMENTÁRIO	CURTA	Eduardo Luiz	Vitor Candeias	Mediterrânea

	DOCUMENTÁRIO	CURTA	Ilha de Moçambique	Fernando Matos Silva	Take 2000
	DOCUMENTÁRIO	CURTA	Malaca - A Porta Para o Oriente Sem Fim	Pedro Palma	Take 2000
	DOCUMENTÁRIO	CURTA	Tomai Lá do O'Neill	Fernando Lopes	Pop Fiction
	ANIMAÇÃO	CURTA	Com Uma Sombra na Alma	Fernando Galrito. João Ramos Almeida	Animo Leve
	ANIMAÇÃO	CURTA	Estratégias Para Uma Vida	João Gorjão Clara	Zeppelin Filmes
	ANIMAÇÃO	CURTA	História Trágica com Final Feliz	Regina Pessoa	Ciclope Filmes
	ANIMAÇÃO	SÉRIE	Draculinha - O Vampiro	Silvino Fernandes. Paulo Sousa	Abre-te Césamo
	ANIMAÇÃO	SÉRIE	Vamos Contar Histórias	António Campelo	Mega T
	FICÇÃO	LONGA	Atrás das Nuvens	Jorge Queiroga	Filmes do Tejo II
	FICÇÃO	LONGA	Belle Toujours	Manoel de Oliveira	Filbox
	FICÇÃO	LONGA	Body Rice	Hugo Vieira da Silva	Clap Filmes
	FICÇÃO	LONGA	Juventude Em Marcha	Pedro Costa	Contracosta
	FICÇÃO	LONGA	La vie privée	Zina Modiano	Clap Filmes
	FICÇÃO	LONGA	L'étrangère	Florence Colombani	Clap Filmes
	FICÇÃO	LONGA	O Céu de Suely	Karim Ainouz	Fado Filmes
	FICÇÃO	LONGA	O Jardim do Outro Homem	Sol de Carvalho	Fado Filmes
2006	FICÇÃO	LONGA	O Veneno da Madrugada	Ruy Guerra	MGN Filmes
	FICÇÃO	LONGA	Terra Sonâmbula	Teresa Prata	FF Filmesfundo
	FICÇÃO	LONGA	Transe	Teresa Villaverde e outros	Clap Filmes
	FICÇÃO	LONGA	Viúva Rica Solteira Não Fica	José Fonseca e Costa	Clap Filmes
	FICÇÃO	LONGA	The Inner Life of Martin Frost	Paul Auster	Clap Filmes
	FICÇÃO	LONGA	La caja	JC Falcon	Take 2000
	FICÇÃO	LONGA	La noche de los girasoles	Jorge Sanchez-Cabezudo	Fado Filmes
	FICÇÃO	LONGA	98 Octanas	Fernando Lopes	Clap Filmes
	FICÇÃO	CURTA	3 Caminheiros	João Guerra	David & Golias

FICÇÃO	CURTA	Ao Fundo do Túnel	João Pupo	AS Produções
FICÇÃO	CURTA	Cowboys na António Maria Cardoso	João Pinto Nogueira (Pinconé)	Continentalfilmes
FICÇÃO	CURTA	Estados da Matéria	Susana Nobre	Terratreme Filmes
FICÇÃO	CURTA	História Desgraçada	Elsa Bruxelas	Continentalfilmes
FICÇÃO	CURTA	Janelas Verdes	João Guerra	David & Golias
FICÇÃO	CURTA	Lianor	Edgar Feldman	Suma Filmes
FICÇÃO	CURTA	O Beijo	Solveig Nordlund	Ambar Filmes
FICÇÃO	CURTA	O Caminho Perdido	Teresa Garcia	Lx Filmes
FICÇÃO	CURTA	Perímetro	Miguel Seabra Lopes	AS Produções
FICÇÃO	CURTA	Primeiro Vôo	Nuno Bernardo	O Som e a Fúria
FICÇÃO	CURTA	Rapace	João Nicolau	O Som e a Fúria
FICÇÃO	CURTA	Realce	João Carrilho	O Som e a Fúria
FICÇÃO	CURTA	Cântico das criaturas	Miguel Gomes	O Som e a Fúria
FICÇÃO	CURTA	Sangue Sobre Vermelho	Pedro Baptista	Fábula Filmes
DOCUMENTÁRIO	LONGA	A Festa	Joana Ferreira	Filmes do Tejo II
DOCUMENTÁRIO	LONGA	À flor da Pele	Catarina Mourão	Laranja Azul
DOCUMENTÁRIO	LONGA	A Olhar o Mar	Pedro Neves	Alfândega Filmes
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Brava Dança	Jorge Pereirinha Pires. José Francisco Pinheiro Câmara	Filmes do Tejo II
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Bubbles	Paulo Lopes. Helena Lopes	Lx Filmes
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Cartas a Uma Ditadura	Inês de Medeiros	Faux
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Drop	Miguel Seabra Lopes	AS Produções
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Encontros	Pierre-Marie Goulet	Costa Do Castelo
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Ensaio Sobre o Teatro	Rui Simões	Real Ficção
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Movimentos Perpétuos: Cine-Tributo a Carlos Paredes	Edgar Pêra	Cordaseca
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Sombras - Um Filme Sonâmbulo	João Trábulo	Periferia Filmes

DOCUMENTÁRIO	LONGA	Um Pouco Mais Pequeno Que o Indiana	Daniel Blaufuks	Laranja Azul
DOCUMENTÁRIO	CURTA	À Espera da Europa	Christine Reeh	C.R.I.M.
DOCUMENTÁRIO	CURTA	Concierges	Andreia Barbosa	Fado Filmes
DOCUMENTÁRIO	CURTA	Damão	Fernando Matos Silva	Take 2000
DOCUMENTÁRIO	CURTA	Diu	Fernando Matos Silva	Take 2000
DOCUMENTÁRIO	CURTA	Goa	Fernando Matos Silva	Take 2000
DOCUMENTÁRIO	CURTA	Logo Existo	Graça Castanheira	Fado Filmes
DOCUMENTÁRIO	CURTA	Margem Atlântica	Ariel de Bigault	Real Ficção
DOCUMENTÁRIO	CURTA	Pão Nosso	Mónica Ferreira. João Luz	Zeppelin Filmes
DOCUMENTÁRIO	CURTA	Pátria Incerta	Inês Gonçalves. Vasco Pimentel	Filmes do Tejo II
DOCUMENTÁRIO	CURTA	Olhar o Cinema Português: 1896-2006	Manuel Mozos	Pedro Éfe Filmes e Vídeo
ANIMAÇÃO	LONGA	Até ao Tecto do Mundo	António Costa Valente. Carlos Silva. Vitor Lopes	Cine-Clube de Avanca
ANIMAÇÃO	LONGA	El sueño de una noche de San Juan	Ángel de la Cruz. Manolo Gómez	Appia Filmes
ANIMAÇÃO	CURTA	28	José Xavier	OH Produções
ANIMAÇÃO	CURTA	A Culpa	Irina Calado. Carlos Fernandes	Animanostra
ANIMAÇÃO	CURTA	A Noiva do Gigante	Nuno Amorim	Animais
ANIMAÇÃO	CURTA	Jantar em Lisboa	André Carrilho	Animais
ANIMAÇÃO	CURTA	O Pescador de Sonhos	Igor Pitta Simões	Zeppelin Filmes
ANIMAÇÃO	CURTA	Selo ou Não Sê-lo	Isabel Aboim Inglez	Animais
ANIMAÇÃO	CURTA	Sem Dúvida. Amanhã	Pedro Brito	Animanostra
ANIMAÇÃO	CURTA	Serão	Joana Toste	Gomtch Gomtch
ANIMAÇÃO	CURTA	Stuart	Zepe	Luís da Matta Almeida
ANIMAÇÃO	SÉRIE	As Aventuras do Patinho	Rui Cardoso	Animanostra
ANIMAÇÃO	SÉRIE	Histórias a passo de cágado	Artur Correia	Animegas
ANIMAÇÃO	SÉRIE	Histórias de Molero	Afonso Cruz	Animanostra

	ANIMAÇÃO	SÉRIE	O Turno da Noite	Carlos Fernandes	Animanostra
	FICÇÃO	LONGA	20.13	Joaquim Leitão	MGN Filmes
	FICÇÃO	LONGA	A Outra Margem	Luís Filipe Rocha	Clap Filmes
	FICÇÃO	LONGA	Call Girl	António-Pedro Vasconcelos	MGN Filmes
	FICÇÃO	LONGA	Cristóvão Colombo - O Enigma	Manoel de Oliveira	Filmes do Tejo II
	FICÇÃO	LONGA	Daqui P'ra Frente	Catarina Ruivo	Clap Filmes
	FICÇÃO	LONGA	Dot.com	Luís Galvão Teles	Fado Filmes
	FICÇÃO	LONGA	Goodnight Irene	Paolo Marinou-Blanco	Filmes do Tejo II
	FICÇÃO	LONGA	Julgamento	Leonel Vieira	Stopline Films
	FICÇÃO	LONGA	Lobos	José Nascimento	Clap Filmes
	FICÇÃO	LONGA	Mal Nascida	João Canijo	Clap Filmes
	FICÇÃO	LONGA	O Capacete Dourado	Jorge Cramez	Clap Filmes
	FICÇÃO	LONGA	O Mistério da Estrada de Sintra	Jorge Paixão da Costa	FF Filmesfundo
2007	FICÇÃO	LONGA	Suicídio Encomendado	Artur Serra Araújo	FBF Filmes
	FICÇÃO	CURTA	A Cura	José Barahona	Contracosta
	FICÇÃO	CURTA	Agora Tu	Jeanne Waltz	Faux
	FICÇÃO	CURTA	Antes de Amanhã	Gonçalo Galvão Teles	Fado Filmes
	FICÇÃO	CURTA	Arquivo	Sandro Aguilar	O Som e a Fúria
	FICÇÃO	CURTA	China China	João Pedro Rodrigues. João Rui Guerra da Mata	Black Maria
	FICÇÃO	CURTA	Deus Não Quis	António Ferreira	Persona Non Grata Pictures
	FICÇÃO	CURTA	Estação	Luís Miguel Correia	Terratreme Filmes
	FICÇÃO	CURTA	Europa 2007	Pedro Caldas	Luz e Sombra
	FICÇÃO	CURTA	Instantes	Miguel Clara Vasconcelos	FF Filmesfundo
	FICÇÃO	CURTA	Manual do Sentimento Doméstico	Marta Pessoa	Real Ficção
	FICÇÃO	CURTA	O Agente de Filipe II	José Diogo Gonçalves	David & Golias

FICÇÃO	CURTA	O Senso dos Desatinados	Paulo Guilherme	Clap Filmes
FICÇÃO	CURTA	Odisseia	Rita Palma	Real Ficção
FICÇÃO	CURTA	Sereia	José Maria Vaz da Silva	Clap Filmes
FICÇÃO	CURTA	Sobe. Adensa. Esgarça. Desce	Ana Eliseu	Terratreme Filmes
FICÇÃO	CURTA	The End	Vitor Candeias	Mediterrânea
FICÇÃO	CURTA	Procura-se Amigo	Vitor Moreira	David & Golias
DOCUMENTÁRIO	LONGA	As Duas Faces da Guerra	Diana Andringa	Lx Filmes
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Milú. a Menina da Rádio	António-Pedro Vasconcelos	Oficina de Filmes
DOCUMENTÁRIO	LONGA	U omã qe dava pulus	João Pinto Nogueira (Pinconé)	Continentalfilmes
DOCUMENTÁRIO	CURTA	A Ilha dos Meninos Perdidos	Francisco Xavier Moulens	Continentalfilmes
DOCUMENTÁRIO	CURTA	Adeus Até Amanhã	António Escudeiro	Real Ficção
DOCUMENTÁRIO	CURTA	Blind Runner: An Artist Under Surveillance	Luís Alves de Matos	Amatar
DOCUMENTÁRIO	CURTA	Côa - O Rio das Mil Gravuras	Jean-Luc Bouvret	Lx Filmes
DOCUMENTÁRIO	CURTA	Diva: Simplesmente Uma Homenagem	Pedro Éfe	Pedro Éfe Filmes e Vídeo
DOCUMENTÁRIO	CURTA	Paul Author	Rita Nunes	Clap Filmes
DOCUMENTÁRIO	CURTA	Sobre O Lado Esquerdo	Margarida Gil	Ambar Filmes
DOCUMENTÁRIO	CURTA	Ex	Miguel Clara Vasconcelos	Andar Filmes
ANIMAÇÃO	CURTA	A Religiosa II	Clídio Nódio	Filmógrafo
ANIMAÇÃO	CURTA	Cães Marinheiros	Joana Toste	Filmógrafo
ANIMAÇÃO	CURTA	Cândido	Zepe	Insectos
ANIMAÇÃO	CURTA	História de um Caramelo	Pedro Teixeira	Cinamate
ANIMAÇÃO	CURTA	In Silentiu	Irina Calado	Animanostra
ANIMAÇÃO	CURTA	No Ponto Mais Alto da Lua	Marina Palácio	Zeppelin Filmes
ANIMAÇÃO	CURTA	O Trabalho do Corpo	Nuno Amorim	Animais
ANIMAÇÃO	CURTA	Ossudo	Júlio Alves	Tangarina Azul
ANIMAÇÃO	CURTA	Porca Miséria	Joaquim Pinto. Nuno Leonel	Filmebase

	ANIMAÇÃO	CURTA	Todos os Passos	Nuno Amorim	Animais
	ANIMAÇÃO	CURTA	Zé Pimpão. o «Acelera»	André Letria	Animanostra
	FICÇÃO	LONGA	100 Volta	Daniel Souza	FBF Filmes
	FICÇÃO	LONGA	4 Copas	Manuel Mozos	Rosa Filmes
	FICÇÃO	LONGA	A Corte do Norte	João Botelho	FF Filmesfundo
	FICÇÃO	LONGA	A Ilha dos Escravos	Francisco Manso	Cinamate
	FICÇÃO	LONGA	A Zona	Sandro Aguilar	O Som e a Fúria
	FICÇÃO	LONGA	Aquele Querido Mês de Agosto	Miguel Gomes	O Som e a Fúria
	FICÇÃO	LONGA	Arte de Roubar	Leonel Vieira	Stopline Films
	FICÇÃO	LONGA	Contrato	Nicolau Breyner	Hora Mágica
	FICÇÃO	LONGA	Entre os Dedos	Tiago Guedes. Frederico Serra	Clap Filmes
	FICÇÃO	LONGA	O Inimigo Sem Rosto	José Farinha	Take 2000
	FICÇÃO	LONGA	O Último Condenado à Morte	Francisco Manso	Cinamate
2008	FICÇÃO	LONGA	Um Amor de Perdição	Mário Barroso	Clap Filmes
	FICÇÃO	LONGA	Veneno Cura	Raquel Freire	Clap Filmes
	FICÇÃO	LONGA	Nuit de chien	Werner Schroeter	Clap Filmes
	FICÇÃO	CURTA	1 Motivo	Nuno Tudela	Iniziomédia
	FICÇÃO	CURTA	A Casa da Montanha	Nuno Canavarro	David & Golias
	FICÇÃO	CURTA	A Felicidade	Jorge Silva Melo	Artistas Unidos
	FICÇÃO	CURTA	A Rua	José Filipe Costa	David & Golias
	FICÇÃO	CURTA	A Visita	Rita Teles	Oficina de Filmes
	FICÇÃO	CURTA	Alpha	Miguel Fonseca	O Som e a Fúria
	FICÇÃO	CURTA	Aqua	Leonardo António	Utopia Filmes
	FICÇÃO	CURTA	Corações Plásticos	Sérgio Brás D'Almeida	Andar Filmes
	FICÇÃO	CURTA	Crime Abismo Azul Remorso Físico	Edgar Pêra	Periferia Filmes
	FICÇÃO	CURTA	Dora	Isabel Aboim Inglez	Clap Filmes

FICÇÃO	CURTA	Fantasia de Carnaval	João Paulo Oliveira	Take 2000
FICÇÃO	CURTA	O Matricida	Sílvio Varela Sousa	Fado Filmes
FICÇÃO	CURTA	Paisagem Urbana com Rapariga e Avião	João Figueiras	Black Maria
FICÇÃO	CURTA	Um Mundo Catita	Filipe Melo	O Pato Profissional
FICÇÃO	CURTA	Velocidade de Sedimentação	António Escudeiro	Filmes do Tejo II
FICÇÃO	CURTA	Meu Coelho Branco	António Duarte	AS Produções
FICÇÃO	CURTA	El justiciero	Tiago Sousa	Persona Non Grata Pictures
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Ruas da Amargura	Rui Simões	Real Ficção
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Ruínas	Manuel Mozos	O Som e a Fúria
DOCUMENTÁRIO	CURTA	Álvaro Lapa: A Literatura	Jorge Silva Melo	Artistas Unidos
DOCUMENTÁRIO	CURTA	Dificilmente o que Habita Perto da Origem Abandona o Lugar	Olga Ramos	Laranja Azul
DOCUMENTÁRIO	CURTA	Retrato De Inverno De Uma Paisagem Ardida	Inês Sapeta Dias	Raiva
DOCUMENTÁRIO	CURTA	Vai Com o Vento	Ivo M. Ferreira	António Maltez
DOCUMENTÁRIO	CURTA	O Tapete Voador	João Mário Grilo	Bollywood Pictures
ANIMAÇÃO	CURTA	A Meio da Noite	Fernando José Saraiva	Portoimagem
ANIMAÇÃO	CURTA	Café	João Fazenda	Filmógrafo
ANIMAÇÃO	CURTA	Diário de uma Inspectora do Livro de Recordes	Tiago Albuquerque. João Paulo Cotrim	Animanostra
ANIMAÇÃO	CURTA	Guisado de Galinha	Joana Toste	Gomtch Gomtch
ANIMAÇÃO	CURTA	Januário e a Guerra	André Ruivo	Animanostra
ANIMAÇÃO	CURTA	Melodia Amarga	Pedro Moura	Unforgiven
ANIMAÇÃO	CURTA	O Acidente	André Marques	Filmógrafo
ANIMAÇÃO	SÉRIE	Bê-á-Bá	Luís da Matta Almeida	Zeppelin Filmes
ANIMAÇÃO	SÉRIE	Eu Quero Ser	Ricardo Blanco	Animanostra
ANIMAÇÃO	SÉRIE	Mulher	Irina Calado	Animanostra
2009 FICÇÃO	LONGA	A Esperança Está Onde Menos Se Espera	Joaquim Leitão	MGN Filmes

FICÇÃO	LONGA	A Religiosa Portuguesa	Eugène Green	O Som e a Fúria
FICÇÃO	LONGA	Águas Mil	Ivo M. Ferreira	Filmes do Tejo II
FICÇÃO	LONGA	Assalto ao Santa Maria	Francisco Manso	Take 2000
FICÇÃO	LONGA	Bazar	Patrícia Plattner	Alfama Films
FICÇÃO	LONGA	Cinerama	Inês Oliveira	Clap Filmes
FICÇÃO	LONGA	Como Desenhar um Círculo Perfeito	Marco Martins	FF Filmesfundo
FICÇÃO	LONGA	Deste Lado da Ressurreição	Joaquim Sapinho	Rosa Filmes
FICÇÃO	LONGA	Duas Mulheres	João Mário Grilo	Costa Do Castelo
FICÇÃO	LONGA	Efeitos Secundários	Paulo Rebelo	C.R.I.M.
FICÇÃO	LONGA	Morrer Como Um Homem	João Pedro Rodrigues	Rosa Filmes
FICÇÃO	LONGA	No Meu Lugar	Eduardo Valente	Fado Filmes
FICÇÃO	LONGA	Os Sorrisos do Destino	Fernando Lopes	Clap Filmes
FICÇÃO	LONGA	Perdida Mente	Margarida Gil	Ambar Filmes
FICÇÃO	LONGA	Singularidades de uma Rapariga Loura	Manoel de Oliveira	Filmes do Tejo II
FICÇÃO	CURTA	Alasca	Miguel Seabra Lopes	AS Produções
FICÇÃO	CURTA	Alex e Liliane	Fernando Centeio	Bollywood Pictures
FICÇÃO	CURTA	Arca d'Água	André Gil Mata	Periferia Filmes
FICÇÃO	CURTA	Arena	João Salaviza	Filmes do Tejo II
FICÇÃO	CURTA	Auto do Cordeiro	Pedro Rocha Nogueira	Filmes Liberdade
FICÇÃO	CURTA	Canção de Amor e Saúde	João Nicolau	O Som e a Fúria
FICÇÃO	CURTA	Castelos no Ar	Vicente Alves do Ó	Take 2000
FICÇÃO	CURTA	Dia Triunfal	Rita Nunes	Clap Filmes
FICÇÃO	CURTA	Kinotel	Christine Reeh	C.R.I.M.
FICÇÃO	CURTA	O Espelho Lento	Solveig Nordlund	Ambar Filmes
FICÇÃO	CURTA	Tony	Bruno Lourenço	O Som e a Fúria
FICÇÃO	CURTA	Um Roupão Vermelho Sangue	Pedro Caldas	Luz e Sombra

	DOCUMENTÁRIO	LONGA	48	Susana de Sousa Dias	Kintop
	DOCUMENTÁRIO	LONGA	A Cidade dos Mortos	Sérgio Tréfaut	Faux
	DOCUMENTÁRIO	LONGA	Dundo. Memória Colonial	Diana Andringa	Lx Filmes
	DOCUMENTÁRIO	LONGA	Fantasia Lusitana	João Canijo	Periferia Filmes
	DOCUMENTÁRIO	LONGA	Mãe Fátima	Christine Reeh	C.R.I.M.
	DOCUMENTÁRIO	LONGA	Muitos Dias Tem o Mês	Margarida Leitão	FF Filmesfundo
	DOCUMENTÁRIO	LONGA	Ne Change Rien	Pedro Costa	Open Space Studio
	DOCUMENTÁRIO	LONGA	Sem Companhia	João Trábulo	Periferia Filmes
	DOCUMENTÁRIO	CURTA	A Estrela do Guadiana	Fernando Matos Silva	Take 2000
	DOCUMENTÁRIO	CURTA	António Sena - A Mão Esquiva	Jorge Silva Melo	Artistas Unidos
	DOCUMENTÁRIO	CURTA	Para Que Este Mundo Não Acabe	João Botelho	Ar de Filmes
	DOCUMENTÁRIO	CURTA	Paul. o Meu Tio da América	Francisco Villa-Lobos	Contracosta
	ANIMAÇÃO	LONGA	João Sem Medo	Luís da Matta Almeida	Zeppelin Filmes
	ANIMAÇÃO	CURTA	A Única Vez	Nuno Amorim	Animais
	ANIMAÇÃO	CURTA	Algo Importante	João Fazenda	Animanostra
	ANIMAÇÃO	CURTA	Desassossego	Lorenzo Degl'Innocenti	Sardinha em Lata
	ANIMAÇÃO	CURTA	Mi Vida En Tus Manos	Nuno Beato	Sardinha em Lata
	ANIMAÇÃO	CURTA	O Homem do Realejo	Vitor Hugo	Cine-Clube de Avanca
	ANIMAÇÃO	CURTA	Pássaros	Filipe Abranches	Animanostra
	ANIMAÇÃO	CURTA	Passeio de Domingo	José Miguel Ribeiro	Zeppelin Filmes
	ANIMAÇÃO	CURTA	Um Degrau Pode Ser Um Mundo	Daniel Lima	Animanostra
	ANIMAÇÃO	CURTA	Um gato sem nome	Carlos Cruz	Cine-Clube de Avanca
	ANIMAÇÃO	CURTA	Voa Voa. num Prédio de Lisboa	Joana Toste	Gomtch Gomtch
	ANIMAÇÃO	SÉRIE	As Máquinas de Maria	Marta Madureira. Pedro Teixeira	HOP!
2010	FICÇÃO	LONGA	A Bela e o Paparazzo	António-Pedro Vasconcelos	MGN Filmes
	FICÇÃO	LONGA	A Espada e a Rosa	João Nicolau	O Som e a Fúria

FICÇÃO	LONGA	América	João Nuno Pinto	Ukbar Filmes
FICÇÃO	LONGA	As Doze Estrelas	Luiz Alberto Pereira	Filmes Liberdade
FICÇÃO	LONGA	Contraluz	Fernando Fragata	Virtual
FICÇÃO	LONGA	E o Tempo Passa	Alberto Seixas Santos	Take 2000
FICÇÃO	LONGA	Embargo	António Ferreira	Persona Non Grata Pictures
FICÇÃO	LONGA	Filme Do Desassossego	João Botelho	Ar de Filmes
FICÇÃO	LONGA	Guerra Civil	Pedro Caldas	Black Maria
FICÇÃO	LONGA	Marginais	Hugo Diogo	Costa Do Castelo
FICÇÃO	LONGA	Mistérios de Lisboa	Raúl Ruiz	Clap Filmes
FICÇÃO	LONGA	O Barão	Edgar Pêra	Cinamate
FICÇÃO	LONGA	O Estranho Caso de Angélica	Manoel de Oliveira	Filmes do Tejo II
FICÇÃO	LONGA	O Que Há de Novo no Amor?	Mónica Santana Baptista. Rui Santos. Hugo Martins. Tiago Nunes. Hugo Alves. Patrícia Raposo	Rosa Filmes
FICÇÃO	LONGA	O Último Voo do Flamingo	João Ribeiro	Fado Filmes
FICÇÃO	LONGA	Quero Ser Uma Estrela	José Carlos de Oliveira	J.C. Oliveira. Lda
FICÇÃO	LONGA	Quinze Pontos na Alma	Vicente Alves do Ó	Ukbar Filmes
FICÇÃO	LONGA	Retornos	Luís Avilés Baqueiro	Persona Non Grata Pictures
FICÇÃO	LONGA	Budapest	Walter Carvalho	Stopline Films
FICÇÃO	LONGA	Dores e Amores	Ricardo Pinto e Silva	Ukbar Filmes
FICÇÃO	LONGA	Voyage au Portugal	Sérgio Tréfaut	Faux
FICÇÃO	LONGA	A Vida Invisível	Vítor Gonçalves	Rosa Filmes
FICÇÃO	CURTA	Agarrado à Rocha	António da Cunha Telles	FF Filmesfundo
FICÇÃO	CURTA	Alfama	João Viana	Papaveronoir
FICÇÃO	CURTA	Amor Cego	Paulo Filipe Monteiro	FF Filmesfundo
FICÇÃO	CURTA	Incêndio	Miguel Seabra Lopes. Karen Akerman	Terratreme Filmes

FICÇÃO	CURTA	Lisboa-Província	Susana Nobre	Terratre Films
FICÇÃO	CURTA	O Jogo	Júlio Alves	Alfama Films
FICÇÃO	CURTA	Pickpocket	João Figueiras	Black Maria
FICÇÃO	CURTA	Satélites	Sérgio Brás D'Almeida	Lucinda Films
FICÇÃO	CURTA	Segredos	José Maria Vaz da Silva	Clap Films
FICÇÃO	CURTA	Senhor X	Gonçalo Galvão Teles	Fado Films
FICÇÃO	CURTA	Todos Iguais a Dormir	Jeanne Waltz	Filmes do Tejo II
FICÇÃO	CURTA	Universo De Mya	Miguel Clara Vasconcelos	FF Filmesfundo
FICÇÃO	CURTA	Valsa	Pedro Palma	Black Maria
FICÇÃO	CURTA	Voodoo	Sandro Aguilar	O Som e a Fúria
FICÇÃO	CURTA	A Assassina Passional Está Louca!	Vicente Alves do Ó	Take 2000
FICÇÃO	CURTA	Na Escola	Jorge Cramez. João Rosas. Telmo Churro	O Som e a Fúria
FICÇÃO	CURTA	Snipers	Luís Alvarães. Luís Mário Lopes	David & Golias
FICÇÃO	CURTA	Não Há Rosa sem Espinhos	Fernando Matos Silva	Take 2000
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Angst	Graça Castanheira	Filmes do Tejo II
DOCUMENTÁRIO	LONGA	As Horas do Douro	Joana Pontes	Filmes do Tejo II
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Há Tourada Na Aldeia	Pedro Sena Nunes	Vo'arte
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Ilha da Cova da Moura	Rui Simões	Real Ficção
DOCUMENTÁRIO	LONGA	José e Pilar	Miguel Gonçalves Mendes	Jumpcut
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Luz Obscura	Susana de Sousa Dias	Kintop
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Luz Teimosa	Luís Alves de Matos	Real Ficção
DOCUMENTÁRIO	LONGA	O Manuscrito Perdido	José Barahona	David & Golias
DOCUMENTÁRIO	LONGA	O Samba Que Mora em Mim	Geórgia Guerra Peixe	Filmes do Tejo II
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Pelas Sombras	Catarina Mourão	Laranja Azul
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Traces of a Diary	Marco Martins. André Príncipe	Filmes do Tejo II

	DOCUMENTÁRIO	CURTA	4		Rita Nunes	Clap Filmes
	DOCUMENTÁRIO	CURTA	Como as Serras Crescem		Maria João Soares	O Som e a Fúria
	DOCUMENTÁRIO	CURTA	Entre o Norte e o Sul		Francisco Manso	Take 2000
	DOCUMENTÁRIO	CURTA	Tóbis Portuguesa		Manuel Mozos. Pedro Éfe	Pedro Éfe Filmes e Vídeo
	ANIMAÇÃO	CURTA	A Ria. a Água. o Homem...		Manuel Matos Barbosa	Filmógrafo
	ANIMAÇÃO	CURTA	Conto do Vento		Cláudio Jordão. Nelson Martins	Filmógrafo
	ANIMAÇÃO	CURTA	E Se...		Sandra Santos	Zeppelin Filmes
	ANIMAÇÃO	CURTA	Memória de Cão		João Morais Ribeiro	Animanostra
	ANIMAÇÃO	CURTA	O Homem da Cabeça de Papelão		Luís da Matta Almeida. Pedro Lino	Zeppelin Filmes
	ANIMAÇÃO	CURTA	Os Milionários		Mário Gajo de Carvalho	Zeppelin Filmes
	ANIMAÇÃO	CURTA	Os Olhos do Farol		Pedro Serrazina	Sardinha em Lata
	ANIMAÇÃO	CURTA	Sapateiro		David Doutel. Vasco Sá	Sardinha em Lata
	ANIMAÇÃO	CURTA	Vacas		Isabel Aboim Inglês	Animais
	ANIMAÇÃO	CURTA	Viagem a Cabo Verde		José Miguel Ribeiro	Sardinha em Lata
	ANIMAÇÃO	CURTA	Raio - XYZ		Joana Toste	Gomtch Gomtch
	ANIMAÇÃO	SÉRIE	Ema & Gui		Nuno Beato	Sardinha em Lata
	ANIMAÇÃO	SÉRIE	Foxy & Meg		André Dias	Animanostra
2011	FICÇÃO	LONGA	A Morte de Carlos Gardel		Solveig Nordlund	Fado Filmes
	FICÇÃO	LONGA	A Vida do Aveso		Hugo Martins	Rosa Filmes
	FICÇÃO	LONGA	A Vingança de Uma Mulher		Rita Azevedo Gomes	C.R.I.M.
	FICÇÃO	LONGA	Capitães da Areia		Cecília Amado. Guy Gonçalves	MGN Filmes
	FICÇÃO	LONGA	Cisne		Teresa Villaverde e outros	Alce Filmes
	FICÇÃO	LONGA	Em Câmara Lenta		Fernando Lopes	Alfama Films
	FICÇÃO	LONGA	Estrada de Palha		Rodrigo Areias	Bando à Parte
	FICÇÃO	LONGA	Florbela		Vicente Alves do Ó	Ukbar Filmes
	FICÇÃO	LONGA	O Cônsul de Bordéus		Francisco Manso. João Correa	Take 2000

FICÇÃO	LONGA	O Grande Kilapy	Zézé Gamboa	David & Golias
FICÇÃO	LONGA	País do Desejo	Paulo Caldas	Fado Filmes
FICÇÃO	LONGA	Paixão	Margarida Gil	Clap Filmes
FICÇÃO	LONGA	Sangue do Meu Sangue	João Canijo	Midas Filmes
FICÇÃO	LONGA	A República di Mininus	Flora Gomes	Filmes do Tejo II
FICÇÃO	LONGA	Virgem Margarida	Licínio Azevedo	Ukbar Filmes
FICÇÃO	LONGA	Em Segunda Mão	Catarina Ruivo	David & Golias
FICÇÃO	LONGA	J.A.C.E.	Menelaos Karamaghiolis	Ukbar Filmes
FICÇÃO	LONGA	Alda e Maria – Por Aqui Tudo Bem	Pocas Pascoal	Lx Filmes
FICÇÃO	LONGA	Se Eu Fosse Ladrão. Roubava	Paulo Rocha	Gafanha Filmes
FICÇÃO	CURTA	A Imagem	João Nisa	João Nisa Produções
FICÇÃO	CURTA	A Tempestade	Teresa Garcia	Duplacena
FICÇÃO	CURTA	As Ondas	Miguel Fonseca	O Som e a Fúria
FICÇÃO	CURTA	Barba	Paulo Abreu	Bando à Parte
FICÇÃO	CURTA	Impunidades Criminosas	Sol de Carvalho	David & Golias
FICÇÃO	CURTA	O Dia Mais Feliz da Tua Vida	Adriano Luz	Filmes do Tejo II
FICÇÃO	CURTA	O vó da Papoila	Nuno Portugal	Persona Non Grata Pictures
FICÇÃO	CURTA	Poesia de Segunda Categoria	Miguel Ribeiro	Bookcase
FICÇÃO	CURTA	Rafa	João Salaviza	Filmes do Tejo II
FICÇÃO	CURTA	Solo	Mariana Gaivão	O Som e a Fúria
FICÇÃO	CURTA	Zoo	Margarida Leitão	Ukbar Filmes
FICÇÃO	CURTA	A Divisão Social do Trabalho - Adam Smith	Fátima Ribeiro	David & Golias
DOCUMENTÁRIO	LONGA	A Arca do Éden	Marcelo Felix	C.R.I.M.
DOCUMENTÁRIO	LONGA	A Batalha de Tabatô	João Viana	Papaveronoir
DOCUMENTÁRIO	LONGA	A Minha Banda e Eu	Kiluanje Liberdade. Inês Gonçalves	Filmes do Tejo II
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Cartas de Angola	Dulce Fernandes	Real Ficção

DOCUMENTÁRIO	LONGA	Éden	Daniel Blaufuks	David & Golias
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Kolá San Jon é Festa di Kau Berdi	Rui Simões	Real Ficção
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Linha Vermelha	José Filipe Costa	Terratreme Filmes
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Quem Vai à Guerra	Marta Pessoa	Real Ficção
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Trabalho de Actriz. Trabalho de Actor	João Canijo	Midas Filmes
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Licínio de Azevedo: Crónicas de Moçambique	Margarida Cardoso	Lx Filmes
DOCUMENTÁRIO	CURTA	A Vossa Casa	João Mário Grilo	Cinamate
DOCUMENTÁRIO	CURTA	Crónica Parisiense	Luís Miguel Correia	Terratreme Filmes
DOCUMENTÁRIO	CURTA	Em Trânsito - José Pedro Croft	Solveig Nordlund	Ambar Filmes
DOCUMENTÁRIO	CURTA	Mazagão. a Água que Volta	Ricardo Leite	Bando à Parte
DOCUMENTÁRIO	CURTA	Regresso às Aulas	Joana Cunha Ferreira	Filmes do Tejo II
DOCUMENTÁRIO	CURTA	Wakasa	José Fernandes	C.R.I.M.
ANIMAÇÃO	CURTA	53 Cartas	Igor Pitta Simões	Zeppelin Filmes
ANIMAÇÃO	CURTA	Do Céu e da Terra	Isabel Aboim Inglez	Animais
ANIMAÇÃO	CURTA	Fado do Homem Crescido	Pedro Brito	Animanostra
ANIMAÇÃO	CURTA	Independência de Espírito	Marta Monteiro	Sardinha em Lata
ANIMAÇÃO	CURTA	Mulher Sombra	Joana Imaginário	Animegas
ANIMAÇÃO	CURTA	My Music	Tiago Albuquerque. João Brás	Animanostra
ANIMAÇÃO	CURTA	O Cágado	Luís da Matta Almeida. Pedro Lino	Zeppelin Filmes
ANIMAÇÃO	CURTA	O Refugiado	Rui Cardoso	Animanostra
ANIMAÇÃO	CURTA	Quem é este Chapéu?	Joana Toste	Gomtch Gomtch
ANIMAÇÃO	CURTA	Sem Querer	João Fazenda	Animanostra
ANIMAÇÃO	SÉRIE	Brincarolas	Graça Gomes	Filmógrafo
ANIMAÇÃO	SÉRIE	Ginjas	Zepe	Animanostra
ANIMAÇÃO	SÉRIE	Saltinhos	Luís da Matta Almeida. Pedro Lino	Zeppelin Filmes
ANIMAÇÃO	SÉRIE	Vamos Cantar	Carlos Cruz. Vitor Lopes	Animegas

	FICÇÃO	LONGA	Insensíveis	Juan Carlos Medina	Fado Filmes
	FICÇÃO	LONGA	Kadjike	Sana Na N'Hada	Lx Filmes
	FICÇÃO	LONGA	Linhas de Wellington	Valeria Sarmiento	Alfama Films
	FICÇÃO	LONGA	O Gebo e a Sombra	Manoel de Oliveira	O Som e a Fúria
	FICÇÃO	LONGA	Operação Outono	Bruno de Almeida	Alfama Films
	FICÇÃO	LONGA	Quarta Divisão	Joaquim Leitão	MGN Filmes
	FICÇÃO	LONGA	Tabu	Miguel Gomes	O Som e a Fúria
	FICÇÃO	LONGA	Yvone Kane	Margarida Cardoso	Filmes do Tejo II
	FICÇÃO	CURTA	A Cidade e o Sol	Leonor Noivo	Terratreme
	FICÇÃO	CURTA	Blackout	João Figueiras	Black Maria
	FICÇÃO	CURTA	Cigano	David Bonneville	David & Golias
	FICÇÃO	CURTA	Entrecampos	João Rosas	O Som e a Fúria
2012	FICÇÃO	CURTA	La Valse	João Botelho	Ar de Filmes
	FICÇÃO	CURTA	Luz da Manhã	Cláudia Varejão	Filmes do Tejo II
	FICÇÃO	CURTA	Manhã de Santo António	João Pedro Rodrigues	Black Maria
	FICÇÃO	CURTA	O Nylon da Minha Aldeia	Possidónio Cachapa	Black Maria
	FICÇÃO	CURTA	O Que Arde Cura	João Rui Guerra da Mata	Black Maria
	FICÇÃO	CURTA	Sinais de Serenidade Por Coisas Sem Sentido	Sandro Aguilar	O Som e a Fúria
	FICÇÃO	CURTA	Vazante	Pedro Flores	Persona Non Grata Pictures
	DOCUMENTÁRIO	LONGA	A Última Vez Que Vi Macau	João Pedro Rodrigues. João Rui Guerra da Mata	Black Maria
	DOCUMENTÁRIO	LONGA	Amanhecer a Andar	Sílvia Firmino	C.R.I.M.
	DOCUMENTÁRIO	LONGA	Bafatá Filme Clube	Silas Tiny	Real Ficção
	DOCUMENTÁRIO	LONGA	Guerra ou Paz	Rui Simões	Real Ficção
	DOCUMENTÁRIO	LONGA	Lacrau	João Vladimiro	Terratreme
	DOCUMENTÁRIO	LONGA	O Meu Avô Republicano	Fernando Matos Silva	Fernando Matos Silva

	DOCUMENTÁRIO	CURTA	As Cidades e as Trocas	Pedro Pinho. Luísa Homem	Terratreme
	DOCUMENTÁRIO	CURTA	Outras Cartas ou o Amor Inventado	Leonor Noivo	C.R.I.M.
	ANIMAÇÃO	CURTA	M	Joana Bartolomeu	Bando à Parte
	ANIMAÇÃO	CURTA	A Nau Catrineta	Artur Correia	Filmógrafo
	ANIMAÇÃO	CURTA	Carrotope	Paulo D'Alva. Paulo Menezes	Bando à Parte
	ANIMAÇÃO	CURTA	Fado na Noite	Fernando Relvas	Animanostra
	ANIMAÇÃO	CURTA	Kali. o Pequeno Vampiro	Regina Pessoa	Ciclope Filmes
	ANIMAÇÃO	CURTA	O Coveiro	André Gil Mata	Bando à Parte
	ANIMAÇÃO	CURTA	O Gigante	Luís da Matta Almeida. Júlio Vanzeler	Pilot Design
	ANIMAÇÃO	CURTA	Outro Homem Qualquer	Luís Soares	Bando à Parte
	ANIMAÇÃO	CURTA	Papel de Natal	José Miguel Ribeiro	Sardinha em Lata
	ANIMAÇÃO	CURTA	Sanguetinta	Filipe Abranches	Animais
	ANIMAÇÃO	CURTA	Só	Nuno Fragata	Filmógrafo
2013	FICÇÃO	LONGA	A Estrada 47	Vicente Ferraz	Stopline Films
	FICÇÃO	LONGA	Bobô	Inês Oliveira	David & Golias
	FICÇÃO	LONGA	Comboio Noturno Para Lisboa	Bille August	Cinamate
	FICÇÃO	LONGA	Doce Amargo Amor	Imanol Uribe	Fado Filmes
	FICÇÃO	LONGA	Imagine	Andrzej Jakimowski	Filmes do Tejo II
	FICÇÃO	LONGA	Os Maias - (Alguns) Episódios da Vida Romântica	João Botelho	Ar de Filmes
	FICÇÃO	LONGA	Um Fim do Mundo	Pedro Pinho	Terratreme
	FICÇÃO	LONGA	Variações de Casanova	Michael Sturminger	Alfama Films
	FICÇÃO	CURTA	Cinema	Rodrigo Areias	Bando à Parte
	FICÇÃO	CURTA	Gambozinos	João Nicolau	O Som e a Fúria
	FICÇÃO	CURTA	Luminita	André Marques	Bando à Parte
	FICÇÃO	CURTA	O Antropomorfo	Vítor Alves. Miguel Aguiar	Lx Filmes

	FICÇÃO	CURTA	O Pesadelo de João	Francisco Rebelo	Filmes do Tejo II
	FICÇÃO	CURTA	Onde Está a Tia? (Crossover)	Nicolau Breyner	Cinamate
	FICÇÃO	CURTA	Rei Inútil	Telmo Churro	O Som e a Fúria
	DOCUMENTÁRIO	LONGA	Campo de Flamingos Sem Flamingos	André Príncipe	O Som e a Fúria
	DOCUMENTÁRIO	LONGA	Cara a Cara	Margarida Leitão	Ukbar Filmes
	DOCUMENTÁRIO	LONGA	Cavalo Dinheiro	Pedro Costa	Optec
	DOCUMENTÁRIO	LONGA	De Armas e Bagagens	Ana Martins	Real Ficção
	DOCUMENTÁRIO	LONGA	E Agora? Lembra-me	Joaquim Pinto	C.R.I.M.
	DOCUMENTÁRIO	LONGA	Rasgar o Céu	Horacio Alcalá	Ukbar Filmes
	DOCUMENTÁRIO	CURTA	Aqui a Batalha de Yaguajay - Sobreviventes	Ângelo Torres	Cinamate
	ANIMAÇÃO	CURTA	A Minha Casinha	Raquel Atalaia	Animegas
	ANIMAÇÃO	CURTA	Ana (Um Palíndromo)	Joana Toste	Sardinha em Lata
	ANIMAÇÃO	CURTA	O Canto dos 4 Caminhos	Nuno Amorim	Animais
	FICÇÃO	LONGA	As Ondas de Abril	Lionel Baier	Filmes do Tejo II
	FICÇÃO	LONGA	Gelo	Luís Galvão Teles. Gonçalo Galvão Teles	Fado Filmes
	FICÇÃO	LONGA	Getúlio	João Jardim	Midas Filmes
	FICÇÃO	LONGA	Os Gatos não Têm Vertigens	António-Pedro Vasconcelos	MGN Filmes
2014	FICÇÃO	LONGA	Pontes de Sarajevo	Jean-Luc Godard. Teresa Villaverde. Ursula Meier. Sergei Loznitsa. Cristi Puiu. Angela Schanelec. Leonardo di Costanzo. Kamen Kalev. Isild Le Besco. Vincenzo Marra. Vladimir Perisic. Marc Recha. Aida Begic	Ukbar Filmes
	FICÇÃO	LONGA	Virados do Avesso	Edgar Pêra	Cinecool
	FICÇÃO	CURTA	Cinzas e Brazas	Manuel Mozos	Papaveronoir
	FICÇÃO	CURTA	Coro dos Amantes	Tiago Guedes	Take It Easy

FICÇÃO	CURTA	IEC Long	João Pedro Rodrigues. João Rui Guerra da Mata	Black Maria	
FICÇÃO	CURTA	Ponto Morto	André Godinho	Terratreme	
FICÇÃO	CURTA	Primeiro Amor	Pedro Caldas	Chiaroscuro	
FICÇÃO	CURTA	São Miguel Arcanjo. nº 5	Rosa Coutinho Cabral	Três Vintens	
FICÇÃO	CURTA	Sobre El Cielo	Jorge Quintela	Bando à Parte	
DOCUMENTÁRIO	LONGA	João Bénard da Costa - Outros Amarão as Coisas Que Eu Amei	Manuel Mozos	Rosa Filmes	
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Portugal - Um Dia de Cada Vez	João Canijo. Anabela Moreira	Midas Filmes	
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Quatro	João Botelho	Filmes do Tejo II	
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Revolução Industrial	Frederico Lobo. Tiago Hespanha	Terratreme	
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Treblinka	Sérgio Tréfaut	Faux	
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Volta à Terra	João Pedro Plácido	O Som e a Fúria	
DOCUMENTÁRIO	CURTA	África Abençoada	Aminata Embaló	Filmógrafo	
DOCUMENTÁRIO	CURTA	Na Memória do Presente	Rodrigo Areias	Bando à Parte	
DOCUMENTÁRIO	CURTA	O Tesouro	Jean-Luc Bouvret	Periferia Filmes	
DOCUMENTÁRIO	CURTA	Sombras	Luís Alves de Matos	Amatar Filmes	
ANIMAÇÃO	CURTA	Foi o Fio	Patrícia Figueiredo	Filmógrafo	
ANIMAÇÃO	CURTA	Fuligem	David Doutel. Vasco Sá	Bando à Parte	
ANIMAÇÃO	CURTA	Os Prisioneiros	Margarida Madeira	Pickle Films	
ANIMAÇÃO	CURTA	Raquel Silvestre a Pastora	Marina Palácio	Pilot Design	
2015	FICÇÃO	LONGA	A Fábrica de Nada	Pedro Pinho	Terratreme
	FICÇÃO	LONGA	A Uma Hora Incerta	Carlos Saboga	Leopardo Filmes
	FICÇÃO	LONGA	Amor Impossível	António-Pedro Vasconcelos	MGN Filmes
	FICÇÃO	LONGA	As Mil e Uma Noites - Volume 1 - O Inquieto	Miguel Gomes	O Som e a Fúria
	FICÇÃO	LONGA	As Mil e Uma Noites - Volume 2 - O Desolado	Miguel Gomes	O Som e a Fúria
	FICÇÃO	LONGA	As Mil e Uma Noites - Volume 3 - O Encantado	Miguel Gomes	O Som e a Fúria

FICÇÃO	LONGA	Capitão Falcão o Filme	João Leitão	Individeos
FICÇÃO	LONGA	Cartas da Guerra	Ivo M. Ferreira	O Som e a Fúria
FICÇÃO	LONGA	Cinzentos e Negro	Luís Filipe Rocha	Fado Filmes
FICÇÃO	LONGA	Cosmos	Andrzej Zulawski	Leopardo Filmes
FICÇÃO	LONGA	Estive em Lisboa e Lembrei de Você	José Barahona	David & Golias
FICÇÃO	LONGA	John From	João Nicolau	O Som e a Fúria
FICÇÃO	LONGA	Montanha	João Salaviza	Filmes do Tejo II
FICÇÃO	LONGA	Ornamento e Crime	Rodrigo Areias	Bando à Parte
FICÇÃO	LONGA	Posto-Avançado do Progresso	Hugo Vieira da Silva	Alfama Films
FICÇÃO	LONGA	Triplo A	Jacinto Lucas Pires	Take It Easy
FICÇÃO	CURTA	A Caverna	Edgar Pêra	Bando à Parte
FICÇÃO	CURTA	Bolor Negro	Marta Pessoa	Três Vintens
FICÇÃO	CURTA	Bunker	Sandro Aguilar	O Som e a Fúria
FICÇÃO	CURTA	Estrada de Nada	Nuno Canavarro	David & Golias
FICÇÃO	CURTA	Feitos e Ditos de Nasreddin II	Pierre-Marie Goulet	Duplacena
FICÇÃO	CURTA	Maria do Mar	João Rosas	O Som e a Fúria
FICÇÃO	CURTA	Meio-Campo	Pedro Amorim	Ukbar Filmes
FICÇÃO	CURTA	Não Esquecerás	João Mário Grilo	Cinamate
FICÇÃO	CURTA	O Corcunda	Gabriel Abrantes. Ben Rivers	Mutual Respect
FICÇÃO	CURTA	O Rebocador	Jorge Cramez	C.R.I.M.
FICÇÃO	CURTA	Paul	Marcelo Felix	C.R.I.M.
FICÇÃO	CURTA	Provas. Exorcismos	Susana Nobre	Terratreme
DOCUMENTÁRIO	LONGA	A Casa das Mães	Philippe Costantini	C.R.I.M.
DOCUMENTÁRIO	LONGA	A Causa e a Sombra	Tiago Afonso	Bando à Parte
DOCUMENTÁRIO	LONGA	A Toca do Lobo	Catarina Mourão	Laranja Azul
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Alto Bairro	Rui Simões	Real Ficção
DOCUMENTÁRIO	LONGA	As Crónicas de Polyaris	Christine Reeh	C.R.I.M.

	DOCUMENTÁRIO	LONGA	Debaixo do Céu	Nicholas Oulman	Ukbar Filmes
	DOCUMENTÁRIO	LONGA	Fado Camané	Bruno de Almeida	BA Filmes
	DOCUMENTÁRIO	LONGA	Onde Moras?	Inês Gil	Praça Filmes
	DOCUMENTÁRIO	LONGA	Operação Angola: Fugir para lutar	Diana Andringa	Persona Non Grata Pictures
	DOCUMENTÁRIO	LONGA	Phil Mendrix	Paulo Abreu	Bando à Parte
	DOCUMENTÁRIO	LONGA	Rio Corgo	Sérgio da Costa. Maya Kosa	O Som e a Fúria
	DOCUMENTÁRIO	LONGA	Talvez Deserto. Talvez Universo	Miguel Seabra Lopes. Karen Akerman	Terratreme
	DOCUMENTÁRIO	LONGA	The Man With a Box	Marco Martins	Filmes do Tejo II
	DOCUMENTÁRIO	LONGA	Uma Rapariga da Sua Idade	Márcio Laranjeira	Terratreme
	DOCUMENTÁRIO	CURTA	O Indispensável Treino da Vagueza (exibido com Fora da Vida)	João Miller Guerra. Filipa Reis	Vende-se Filmes
	DOCUMENTÁRIO	CURTA	Os Escultores de Espíritos	Sana Na N'Hada	Lx Filmes
	DOCUMENTÁRIO	CURTA	Todos os Dias da Nossa Vida	Joana Frazão. Raquel Marques	Terratreme
	ANIMAÇÃO	CURTA	A Casa ou a Máquina de Habitar	Catarina Romano	Modo Imago
	ANIMAÇÃO	CURTA	Amélia e Duarte	Mónica Santos. Alice Guimarães	Ciclope Filmes
	ANIMAÇÃO	CURTA	Macabre	Jerónimo Ribeiro Rocha. João Miguel Real	Take It Easy
	ANIMAÇÃO	CURTA	O Campo à Beira Mar	André Ruivo	Animais
	ANIMAÇÃO	CURTA	Vígil	Rita Cruchinho Neves	Modo Imago
2016	FICÇÃO	LONGA	100 Metros	Marcel Barrena	MGN Filmes
	FICÇÃO	LONGA	A Ilha dos Cães	Jorge António	Cinamate
	FICÇÃO	LONGA	A Mãe É Que Sabe	Nuno Rocha	Ukbar Filmes
	FICÇÃO	LONGA	A Morte de Luís XIV	Albert Serra	Rosa Filmes
	FICÇÃO	LONGA	Até Nunca	Benoît Jacquot	Leopardo Filmes
	FICÇÃO	LONGA	Axilas	José Fonseca e Costa	Leopardo Filmes
	FICÇÃO	LONGA	Cabaret Maxime	Bruno de Almeida	BA Filmes
	FICÇÃO	LONGA	Comboio de Sal e Açúcar	Licínio Azevedo	Ukbar Filmes

FICÇÃO	LONGA	Encontro Silencioso	Miguel Clara Vasconcelos	C.R.I.M.
FICÇÃO	LONGA	Fátima	João Canijo	Midas Filmes
FICÇÃO	LONGA	O Cinema. Manoel de Oliveira e Eu	João Botelho	Ar de Filmes
FICÇÃO	LONGA	O Ornitólogo	João Pedro Rodrigues	Black Maria
FICÇÃO	LONGA	O Segredo das Pedras Vivas	António de Macedo	Kintop
FICÇÃO	LONGA	Raiva	Sérgio Tréfaut	Faux
FICÇÃO	LONGA	Refrigerantes e Canções de Amor	Luís Galvão Teles	Fado Filmes
FICÇÃO	LONGA	São Jorge	Marco Martins	Filmes do Tejo II
FICÇÃO	LONGA	Vazante	Daniela Thomas	Ukbar Filmes
FICÇÃO	LONGA	Zeus	Paulo Filipe Monteiro	Happygénico
FICÇÃO	CURTA	Setembro	Leonor Noivo	Terratreme
FICÇÃO	CURTA	À Noite Fazem-se Amigos	Rita Barbosa	O Som e a Fúria
FICÇÃO	CURTA	Ascensão	Pedro Peralta	Terratreme
FICÇÃO	CURTA	Campo de Víboras	Cristèle Alves Meira	Ukbar Filmes
FICÇÃO	CURTA	Coelho Mau	Carlos Conceição	Primeira Idade
FICÇÃO	CURTA	O Caso J.	José Filipe Costa	Vende-se Filmes
FICÇÃO	CURTA	O Dia do Meu Casamento	João Canijo, Anabela Moreira	Midas Filmes
FICÇÃO	CURTA	O Homem de Trás-os-Montes	Miguel Moraes Cabral	Garden Filmes
FICÇÃO	CURTA	Vila do Conde Espraiada	Miguel Clara Vasconcelos	Curtas Metragens CRL
DOCUMENTÁRIO	LONGA	A Ilha dos Ausentes	José Vieira	Kintop
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Ainda Não Acabámos como se fosse uma carta	Jorge Silva Melo	Artistas Unidos
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Ama-San	Claúdia Varejão	Terratreme
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Correspondências	Rita Azevedo Gomes	C.R.I.M.
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Cruzeiro Seixas - As Cartas do Rei Artur	Cláudia Rita Oliveira	Jumpcut
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Diários Suspensos	Joaquim Sapinho	Rosa Filmes
DOCUMENTÁRIO	LONGA	In the Moment	Luis Fernandes	Hora Mágica

	DOCUMENTÁRIO	LONGA	O Espectador Espantado	Edgar Pêra	Bando à Parte
	DOCUMENTÁRIO	LONGA	O Lugar Que Ocupas	Pedro Filipe Marques	Três Vintens
	DOCUMENTÁRIO	LONGA	O Medo à Espreita	Marta Pessoa	Três Vintens
	DOCUMENTÁRIO	CURTA	Balada de um Batráquio	Leonor Teles	Vende-se Filmes
	DOCUMENTÁRIO	CURTA	Caboverdianamente	João Sodré	Fado Filmes
	ANIMAÇÃO	CURTA	A Gruta de Darwin	Joana Toste	Sardinha em Lata
	ANIMAÇÃO	CURTA	Água Mole	Laura Gonçalves . Alexandra Ramires	Bando à Parte
	ANIMAÇÃO	CURTA	Chatear-me-ia Morrer Tão Joveeeeem ...	Filipe Abranches	Animais
	ANIMAÇÃO	CURTA	Das Gavetas Nascem Sons	Vitor Hugo Rocha	Bando à Parte
	ANIMAÇÃO	CURTA	Estilhaços	José Miguel Ribeiro	Praça Filmes
	ANIMAÇÃO	CURTA	Fim da Linha	Paulo D'Alva. António Pinto	Bando à Parte
	ANIMAÇÃO	CURTA	Garatujo	Pedro Brito	Animanostra
	ANIMAÇÃO	CURTA	Lugar em Parte Nenhuma	João Rodrigues. Bárbara Oliveira	Praça Filmes
	ANIMAÇÃO	CURTA	Última Chamada	Sara Barbas	Animanostra
	DOCUMENTÁRIO	LONGA	As Vozes do Fado	Ruben Alves. Christophe Fonseca	Imagina
2017	FICÇÃO	LONGA	9 Dedos	F.J. Ossang	O Som e a Fúria
	FICÇÃO	LONGA	Al Berto	Vicente Alves do Ó	Ukbar Filmes
	FICÇÃO	LONGA	Amantes na Fronteira	Atsushi Funahashi	Bando à Parte
	FICÇÃO	LONGA	Amor Amor	Jorge Cramez	C.R.I.M.
	FICÇÃO	LONGA	Aparição	Fernando Vendrell	David & Golias
	FICÇÃO	LONGA	Colo	Teresa Villaverde	Alce Filmes
	FICÇÃO	LONGA	História de uma Surfista	Joaquim Sapinho	Rosa Filmes
	FICÇÃO	LONGA	Histórias de Alice	Oswaldo Caldeira	Cinamate
	FICÇÃO	LONGA	Índice Médio de Felicidade	Joaquim Leitão	MGN Filmes
	FICÇÃO	LONGA	Joaquim	Marcelo Gomes	Ukbar Filmes

FICÇÃO	LONGA	Milla	Valérie Massadian	Terratreme
FICÇÃO	LONGA	O Grande Circo Místico	Carlos Diegues	Fado Filmes
FICÇÃO	LONGA	Os Dois Irmãos	Francisco Manso	Take 2000
FICÇÃO	LONGA	Perdidos	Sérgio Graciano	Stopleveline Films
FICÇÃO	LONGA	Peregrinação	João Botelho	Ar de Filmes
FICÇÃO	LONGA	Praça Paris	Lúcia Murat	Fado Filmes
FICÇÃO	LONGA	Ramiro	Manuel Mozos	O Som e a Fúria
FICÇÃO	LONGA	Time Zone	Pedro Palma	Fado Filmes
FICÇÃO	LONGA	Todos os Sonhos do Mundo	Laurence Ferreira Barbosa	Leopardo Filmes
FICÇÃO	LONGA	Verão Danado	Pedro Cabeleira	Optec
FICÇÃO	CURTA	A Ponte Na Califórnia	Pedro Amorim	Ukbar Filmes
FICÇÃO	CURTA	Aquaparque	Ana Moreira	C.R.I.M.
FICÇÃO	CURTA	Coup de Grâce	Salomé Lamas	O Som e a Fúria
FICÇÃO	CURTA	Farpões. Baldios	Marta Mateus	C.R.I.M.
FICÇÃO	CURTA	Flores	Jorge Jácome	Black Maria
FICÇÃO	CURTA	Madness	João Viana	Papaveronoir
FICÇÃO	CURTA	Maria	Catarina Neves Ricci	Ukbar Filmes
FICÇÃO	CURTA	Num País Estrangeiro	Miguel Seabra Lopes. Karen Akerman	Terratreme
FICÇÃO	CURTA	O Segredo da Casa Fechada	Teresa Garcia	C.R.I.M.
FICÇÃO	CURTA	Por Tua Testemunha	João Pupo	Terratreme
FICÇÃO	CURTA	Quando Pudermos	Miguel Cardoso Faria	Take 2000
FICÇÃO	CURTA	Semente Exterminadora	Pedro Neves Marques	Curtas Metragens CRL
FICÇÃO	CURTA	Suite 212	Hugo Pedro	Leopardo Filmes
FICÇÃO	CURTA	Vira Chudnenko	Inês Oliveira	C.R.I.M.
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Al Berto. a vida errante	Pedro Caldas	Chiaroscuro

DOCUMENTÁRIO	LONGA	Além das Pontes	Pierre-Marie Goulet	Duplacena
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Amateur	Olga Ramos	B'lizzard
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Canil	Miguel Marques	Filmógrafo
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Cru	Carlos Ruiz	Fronteira
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Diário das Beiras	João Canijo. Anabela Moreira	Midas Filmes
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Eldorado XXI	Salomé Lamas	O Som e a Fúria
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Escola de Cinema	Rui Santos	Divina Comédia
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Extinção	Salomé Lamas	O Som e a Fúria
DOCUMENTÁRIO	LONGA	O Bailinho	Rosa Coutinho Cabral	Nocturno
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Rosas de Ermera	Luís Filipe Rocha	Fado Filmes
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Silêncios do Olhar	José Nascimento	Duplacena
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Sombra Branca	Susana de Sousa Dias	Kintop
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Sonho Longínquo no Equador	Hamilton Trindade	Filmógrafo
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Spell Reel	Filipa César	Filmes do Tejo II
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Tarrafal - Dez Pancadas no Carril	João Paradela	Ukbar Filmes
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Te Entiendo	Vítor Hugo Costa	Metafilmes
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Terceiro Andar	Luciana Fina	Terratreme
DOCUMENTÁRIO	CURTA	A Um Mar de Distância	Pedro Magano	Pixbee
DOCUMENTÁRIO	CURTA	Discos Perdidos	Tiago Pedro de Carvalho	Oficina de Filmes
DOCUMENTÁRIO	CURTA	Douro o Desenlace	Rob Rombout	Papaveronoir
DOCUMENTÁRIO	CURTA	Longe da Amazónia	Francisco Carvalho	O Som e a Fúria
DOCUMENTÁRIO	CURTA	Todas as Cartas de Rimbaud	Edmundo Cordeiro	Midnight Express
ANIMAÇÃO	CURTA	4 Estados da Matéria	Miguel Pires de Matos	Praça Filmes
ANIMAÇÃO	CURTA	A Sonolenta	Marta Monteiro	Animais
ANIMAÇÃO	CURTA	Circo	André Ruivo	Animais
ANIMAÇÃO	CURTA	O Rapaz e a Coruja	Mário Gajo de Carvalho	Filmes do Gajo

	ANIMAÇÃO	CURTA	Os Humores Artificiais	Gabriel Abrantes	Herma Films
	ANIMAÇÃO	CURTA	Razão Entre Dois Volumes	Catarina Sobral	Animanostra
	ANIMAÇÃO	CURTA	Surpresa	Paulo Patrício	Animais
	ANIMAÇÃO	CURTA	Tocadora	Joana Imaginário	Sardinha em Lata
	FICÇÃO	LONGA	Golpe de Sol	Vicente Alves do Ó	Ukbar Filmes
	FICÇÃO	SÉRIE	Caminhos da Alma - Fátima	João Canijo	Midas Filmes
	FICÇÃO	SÉRIE	Jacinta	Jorge Paixão da Costa	Coral Europa
	FICÇÃO	SÉRIE	Madre Paula	Rita Nunes. Tiago Alvarez Marques	Vende-se Filmes
	FICÇÃO	SÉRIE	Ruth. a Pérola do Índico	António Pinhão Botelho	Leopardo Filmes
	FICÇÃO	SÉRIE	Vidago Palace	Henrique Oliveira	HOP!
	DOCUMENTÁRIO	LONGA	Carta ao Meu Avô	João Nunes	Continue Walking
	DOCUMENTÁRIO	CURTA	Amadeo de Souza Cardoso - O Último Segredo da Arte Moderna	Christophe Fonseca	Imagina
	DOCUMENTÁRIO	CURTA	Dom Fradique	Nathalie Mansoux	C.R.I.M.
	DOCUMENTÁRIO	SÉRIE	SOS Animal	Manuel Loureiro	Take & Sound
	ANIMAÇÃO	SÉRIE	Aleixo PSI	Pedro Santo. João Moreira	O Som e a Fúria
2018	FICÇÃO	LONGA	Mar	Margarida Gil	Ar de Filmes
	FICÇÃO	LONGA	A Árvore	André Gil Mata	C.R.I.M.
	FICÇÃO	LONGA	A Portuguesa	Rita Azevedo Gomes	Basilisco Filmes
	FICÇÃO	LONGA	Bad Investigate	Luís Ismael	Lightbox
	FICÇÃO	LONGA	Caminhos Magnétykos	Edgar Pêra	Bando à Parte
	FICÇÃO	LONGA	Carga	Bruno Gascon	Caracol Protagonista
	FICÇÃO	LONGA	Diamantino	Gabriel Abrantes. Daniel Schmidt	Maria & Mayer
	FICÇÃO	LONGA	Djon África	João Miller Guerra. Filipa Reis	Terratreme
	FICÇÃO	LONGA	Flores para Godzilla	Carlos Conceição	Coyote Vadio
	FICÇÃO	LONGA	Inner Ghosts	Paulo Leite	Bad Behavior

FICÇÃO	LONGA	Linhas Tortas	Rita Nunes	Leopardo Filmes
FICÇÃO	LONGA	Los Perros	Marcela Said	Terratreme
FICÇÃO	LONGA	Mabata Bata	Sol de Carvalho	Bando à Parte
FICÇÃO	LONGA	Mariphasa	Sandro Aguilar	O Som e a Fúria
FICÇÃO	LONGA	O Fim da Inocência	Joaquim Leitão	Cinamate
FICÇÃO	LONGA	Our Madness	João Viana	Papaveronoir
FICÇÃO	LONGA	Parque Mayer	António-Pedro Vasconcelos	MGN Filmes
FICÇÃO	LONGA	Pedro e Inês	António Ferreira	Diálogos Atômicos
FICÇÃO	LONGA	Ruth	António Pinhão Botelho	Leopardo Filmes
FICÇÃO	LONGA	Sauvages	Dennis Berry	Leopardo Filmes
FICÇÃO	LONGA	SNU	Patrícia Sequeira	Sky Dreams
FICÇÃO	LONGA	Tempo Comum	Susana Nobre	Terratreme
FICÇÃO	LONGA	Tiro e Queda	Ramón de Los Santos	Stopline Films
FICÇÃO	CURTA	3 Anos Depois	Marco Amaral	Ukbar Filmes
FICÇÃO	CURTA	A Luz dos Dias Compridos	Pedro Caldas	Chiaroscuro
FICÇÃO	CURTA	Amor Quântico	Paulo Furtado	Bando à Parte
FICÇÃO	CURTA	Anteu	João Vladimiro	Terratreme
FICÇÃO	CURTA	As Fotografias	João Nisa	João Nisa Produções
FICÇÃO	CURTA	Como Fernando Pessoa Salvou Portugal	Eugène Green	O Som e a Fúria
FICÇÃO	CURTA	Como Se Fosse o Último	Ferrão Katzenstein	Take 2000
FICÇÃO	CURTA	Desvio	Tiago Afonso	Bando à Parte
FICÇÃO	CURTA	Equinócio	Ivo M. Ferreira	Arquipélago Filmes
FICÇÃO	CURTA	Grbavica	Manel Raga Raga	C.R.I.M.
FICÇÃO	CURTA	Holy Family	Margarida Lucas	Terratreme
FICÇÃO	CURTA	Monólogos Com a História	Sol de Carvalho	Real Ficção
FICÇÃO	CURTA	Nevoeiro	Daniel Veloso	Terratreme

FICÇÃO	CURTA	O Mar Enrola na Areia	Catarina Mourão	Laranja Azul
FICÇÃO	CURTA	Pixel Frio	Rodrigo Areias	Bando à Parte
FICÇÃO	CURTA	Quantas Vezes Tem Sonhado Comigo?	Júlia Buisel	Real Ficção
FICÇÃO	CURTA	Rádio Coração	Adirley Queirós. Joana Pimenta	Terratreme
FICÇÃO	CURTA	Sara F.	Miguel Fonseca	O Som e a Fúria
DOCUMENTÁRIO	LONGA	A Casa	Rui Simões	Real Ficção
DOCUMENTÁRIO	LONGA	A Minha Avó Trelotótó	Catarina Ruivo	Trabalhos de Casa
DOCUMENTÁRIO	LONGA	A Volta ao Mundo Quando Tinhas 30 Anos	Aya Koretzky	C.R.I.M.
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Actos de Cinema	Jorge Cramez	C.R.I.M.
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Até Que o Porno Nos Separe	Jorge Pelicano	Até ao Fim do Mundo
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Avenida Almirante Reis em 3 andamentos	Renata Sancho	Cedro Plátano
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Chuva É Cantoria na Aldeia dos Mortos	João Salaviza. Renée Nader Messoro	Karô Filmes
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Hálito Azul	Rodrigo Areias	Bando à Parte
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Infância. Adolescência. Juventude	Rúben Gonçalves	David & Golias
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Lupo	Pedro Lino	Ukbar Filmes
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Nasci com a Trovoada: Autobiografia póstuma de um cineasta	Leonor Areal	Obra Aberta
DOCUMENTÁRIO	LONGA	O Labirinto da Saudade	Miguel Gonçalves Mendes	Longshot
DOCUMENTÁRIO	LONGA	O Termómetro de Galileu	Teresa Villaverde	Alce Filmes
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Por Detrás da Moeda	Luis Moya	Filmógrafo
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Quatro Estações e Outono	Pedro Sena Nunes	Bando à Parte
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Quem é Bárbara Virgínia?	Luísa Sequeira	Um Segundo Filmes
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Sacavém	Júlio Alves	Midnight Express
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Terra Franca	Leonor Teles	Uma Pedra No Sapato
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Turno do Dia	Pedro Florêncio	Zêzere
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Vadio - I am not a Poet	Stefan Lechner	Real Ficção

	DOCUMENTÁRIO	CURTA	Ambulatório Através da Poesia de Augusto dos Anjos e António Nobre	Pedro Bastos	Bando à Parte
	DOCUMENTÁRIO	CURTA	Circus Movements	Lukas Berger	Filmes do Gajo
	DOCUMENTÁRIO	CURTA	Prétu Funguli	António Costa Valente	Filmógrafo
	ANIMAÇÃO	CURTA	28 de Outubro	Tiago Albuquerque	Animanostra
	ANIMAÇÃO	CURTA	À Tona	Filipe Abranches	Animais
	ANIMAÇÃO	CURTA	Agouro	David Doutel. Vasco Sá	Bando à Parte
	ANIMAÇÃO	CURTA	Ensaio Sobre a Morte	Margarida Madeira	Pickle Films
	ANIMAÇÃO	CURTA	Entre Sombras	Mónica Santos. Alice Guimarães	Animais
	ANIMAÇÃO	CURTA	Mysteries of the Wild	Rui Veiga	Galactifiction/Droid.ID
	ANIMAÇÃO	CURTA	Porque É Este o Meu Ofício	Paulo Monteiro	Animanostra
	ANIMAÇÃO	CURTA	Ride	Paul Bush	Ciclope Filmes
	FICÇÃO	SÉRIE	O Livro Negro do Padre Dinis	Valeria Sarmiento	Leopardo Filmes
	FICÇÃO	SÉRIE	Soldado Milhões	Gonçalo Galvão Teles. Jorge Paixão da Costa	Ukbar Filmes
	DOCUMENTÁRIO	LONGA	Sousa Martins	Justine Lemahieu	Ukbar Filmes
	DOCUMENTÁRIO	SÉRIE	Arquivos Kino-Pop	Edgar Pêra	Bando à Parte
	DOCUMENTÁRIO	SÉRIE	No Reino Secreto dos Bijagós	Luís Pires Correia	Lx Filmes
	TELEFILME	LONGA	A Vida Íntima	Rodrigo Areias	Bando à Parte
2019	FICÇÃO	LONGA	522 - Um gato, um chinês e o meu pai	Paco Baños	Ukbar Filmes
	FICÇÃO	LONGA	A Herdade	Tiago Guedes	Leopardo Filmes
	FICÇÃO	LONGA	A Vida nos Bosques	Alain Raoust	Terratreme
	FICÇÃO	LONGA	Alva	Ico Costa	Terratreme
	FICÇÃO	LONGA	Avó Dezanove e o Segredo do Soviético	João Ribeiro	Fado Filmes
	FICÇÃO	LONGA	Desterro	Maria Clara Escobar	Terratreme
	FICÇÃO	LONGA	Faz-me Companhia	Gonçalo Almeida	GhostSong
	FICÇÃO	LONGA	Frankie	Ira Sachs	O Som e a Fúria

FICÇÃO	LONGA	Gabriel	Nuno Bernardo	beActive
FICÇÃO	LONGA	Hotel Império	Ivo M. Ferreira	O Som e a Fúria
FICÇÃO	LONGA	Liberté	Albert Serra	Rosa Filmes
FICÇÃO	LONGA	Mosquito	João Nuno Pinto	Leopardo Filmes
FICÇÃO	LONGA	Mutant Blast	Fernando Alle	O Gato Culto
FICÇÃO	LONGA	O Clube dos Anjos	Ângelo Defanti	Ukbar Filmes
FICÇÃO	LONGA	O Último Banho	David Bonneville	C.R.I.M.
FICÇÃO	LONGA	Patrick	Gonçalo Waddington	O Som e a Fúria
FICÇÃO	LONGA	Surdina	Rodrigo Areias	Bando à Parte
FICÇÃO	LONGA	Technoboss	João Nicolau	O Som e a Fúria
FICÇÃO	LONGA	Tristeza e Alegria na Vida das Girafas	Tiago Guedes	Take It Easy
FICÇÃO	LONGA	Tu Acima de Tudo	Edgar Morais. Lucas Elliot Ebert	Bando à Parte
FICÇÃO	LONGA	Variações	João Maia	David & Golias
FICÇÃO	LONGA	Vitalina Varela	Pedro Costa	Optec
FICÇÃO	CURTA	A Tua Vez	Cláudio Jordão. David Rebordão	Filmógrafo
FICÇÃO	CURTA	Abeba	Zelalem Woldemariam	Anexo 82
FICÇÃO	CURTA	Ave Rara	Vasco Saltão	Terratreme
FICÇÃO	CURTA	Circo do Amor	Miguel Clara Vasconcelos	Curtas Metragens CRL
FICÇÃO	CURTA	Destiny Deluxe	Diogo Baldaia	Terratreme
FICÇÃO	CURTA	Dia de Festa	Sofia Bost	Uma Pedra No Sapato
FICÇÃO	CURTA	Genesis 22	Edgar Feldman	Terratreme
FICÇÃO	CURTA	Invisível Herói	Cristèle Alves Meira	Midas Filmes
FICÇÃO	CURTA	La Tierra de L Passado	Rui Falcão	Uma Pedra No Sapato
FICÇÃO	CURTA	Ne cherche pas plus Loin Não Procures Mais Além	André Marques	Primeira Idade
FICÇÃO	CURTA	Noite Perpétua	Pedro Peralta	Terratreme
FICÇÃO	CURTA	O Nosso Reino	Luís Costa	Bando à Parte

FICÇÃO	CURTA	O Toucador	Susana Abreu	Bando à Parte
FICÇÃO	CURTA	Ruby	Mariana Gaivão	Primeira Idade
FICÇÃO	CURTA	Sol Negro	Maureen Fazendeiro	O Som e a Fúria
FICÇÃO	CURTA	Um Fio de Baba Escarlate	Carlos Conceição	Mirabilis Produções
DOCUMENTÁRIO	LONGA	A Mulher Sem Corpo	António Borges Correia	Keep Eyes Open
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Alis Ubbo	Paulo Abreu	Bando à Parte
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Batida de Lisboa	Rita Maia. Vasco Viana	Terratreme
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Campo	Tiago Hespanha	Terratreme
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Curtir a Pele	Inês Gil	C.R.I.M.
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Fatamorgana. Que Horas São?	Salomé Lamas	Curtas Metragens CRL
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Hasta que muera el sol	Claudio Carbone	Garden Films
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Il Sogno Mio d'Amore	Nathalie Mansoux. Miguel Moraes Cabral	O Som e a Fúria
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Kinorama - Cinema Fora de Órbita	Edgar Pêra	Bando à Parte
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Prazer. Camaradas!	José Filipe Costa	Uma Pedra No Sapato
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Sério Fernandes- O Mestre da Escola do Porto	Rui Garrido	The Stone and The Plot
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Sonhámos Um País	Isabel Noronha. Camilo de Sousa	Midas Filmes
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Suzanne Daveau	Luísa Homem	Terratreme
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Um Ramadão em Lisboa	Catarina Alves Costa. Amaya Sumpsi. Raquel Carvalheira. Teresa Costa. Joana Lucas. Carlos Lima	Laranja Azul
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Viveiro	Pedro Filipe Marques	O Som e a Fúria
DOCUMENTÁRIO	CURTA	Bustarenga!	Ana Maria Gomes	Curtas Metragens CRL
DOCUMENTÁRIO	CURTA	Pele de Luz	André Guiomar	Real Ficção
DOCUMENTÁRIO	CURTA	Sou Autor do Meu Nome Mía Couto	Solveig Nordlund	Real Ficção
DOCUMENTÁRIO	CURTA	Teus Olhos Castanhos de Encantos Tamanhos	Rui Simões	Real Ficção
ANIMAÇÃO	CURTA	Assim mas sem ser assim	Pedro Brito	Animanostra

ANIMAÇÃO	CURTA	Elo	Alexandra Ramires	Bando à Parte
ANIMAÇÃO	CURTA	Les extraordinaires mésaventures de la jeune fille de Pierre	Gabriel Abrantes	Artificial Humors
ANIMAÇÃO	CURTA	Maré	Joana Rosa Bragança	Animanotra
ANIMAÇÃO	CURTA	Moulla	Rui Cardoso	Toonelada
ANIMAÇÃO	CURTA	O Peculiar Crime do Estranho Sr. Jacinto	Bruno Caetano	Cola - Colectivo Audiovisual
ANIMAÇÃO	CURTA	Purpleboy	Alexandre Bohrer Siqueira	Bando à Parte
ANIMAÇÃO	CURTA	Sunstone	Filipa César	Stenar Projects
ANIMAÇÃO	CURTA	Tio Tomás e a Contabilidade dos Dias	Regina Pessoa	Ciclope Filmes
FICÇÃO	SÉRIE	Mosquito	João Nuno Pinto	Leopardo Filmes
FICÇÃO	SÉRIE	O Nosso Cônsul Em Havana	Francisco Manso	Francisco Manso. Lda
FICÇÃO	SÉRIE	Portugal Secreto	Nuno Baptista. Paula Gonzalez	Ukbar Filmes
FICÇÃO	SÉRIE	Quero-te Tanto	Vicente Alves do Ó	Ukbar Filmes
FICÇÃO	SÉRIE	Sul	Ivo M. Ferreira	Arquipélago Filmes
DOCUMENTÁRIO	LONGA	Daniel & Daniela	Sofia Pinto Coelho	Ukbar Filmes
DOCUMENTÁRIO	SÉRIE	Brisa Solar	José Nascimento. Ana Pissarra	Duplacena
DOCUMENTÁRIO	SÉRIE	São Precisos Dois Para Casar	Rui Simões	Real Ficção
ANIMAÇÃO	SÉRIE	Lengalongas	Rita Cruchinho Neves. Pedro Castro Neves	Modo Imago
TELEFILME	LONGA	Mar Infinito	Carlos Amaral	Bando à Parte
TELEFILME	LONGA	Os Conselhos da Noite	José Oliveira	The Stone and The Plot

Nota. Elaboração própria, com base em informações do ICA.