

Universidade de Lisboa  
Faculdade de Letras



## **A Distribuição de Cinema Português no Espaço Europeu**

Raúl Manuel Menino Avelar

Mestrado em Cultura e Sociedade na Europa

2013

Universidade de Lisboa  
Faculdade de Letras



## **A Distribuição de Cinema Português no Espaço Europeu**

Orientação:  
Professor Doutor Fernando Guerreiro

Raúl Manuel Menino Avelar

Mestrado em Cultura e Sociedade na Europa

2013

## **Resumo**

A dissertação tem como objectivo detectar quais os constrangimentos existentes ao nível do cinema português no espaço europeu, através de uma análise transdisciplinar. Nesse sentido começamos por abordar a temática do cinema nacional do ponto de vista da sua evolução, evocando conceitos como multiculturalismo e transculturalidade. No segundo capítulo procedemos a um levantamento de questões relativas à cultura visual, reflectindo sobre o impacto das novas tecnologias no cinema, e sobre a influência da indústria cinematográfica americana no cinema europeu. O capítulo terceiro aborda a evolução da legislação portuguesa sobre cinema, e algumas disposições de legislação a nível de direito internacional neste âmbito. No quarto capítulo analisam-se os programas de apoio, nacionais e europeus, à distribuição do cinema português. No quinto capítulo analisa-se a distribuição do cinema em Portugal, assim como a relação entre produção e distribuição. No capítulo sexto abordamos a distribuição do cinema português no estrangeiro e a relação entre a distribuição e os programas de apoio no sector. No capítulo sétimo procede-se aos estudos de caso – grupo Paulo Branco, Ukbar Filmes e António Pedro de Vasconcelos. A dissertação conclui que a compreensão desta problemática não pode ser confinada a uma só dimensão, passando por uma convocação de diferentes áreas do saber, assim como pela reflexão em torno da especificidade histórica e cultural quer da experiência portuguesa quer da que se prende com o espaço europeu em que esta se insere.

## **Palavras-Chave**

Cinema, distribuição, produção, multiculturalismo, transculturalidade, programas de apoio, Portugal, União Europeia.

## ***Abstract***

This dissertation objective is to detect the restraints that exist in the Portuguese cinema in the European space through an interdisciplinary analysis. With that in mind, we start by analyzing the concept of national cinema and its evolution, as well as focus on related concepts such as multiculturalism and transculturality. In the second chapter we approach several aspects regarding visual culture, as well as the impact of the new technologies in the cinema industry, and the influence of the American industry in the evolution of European cinema. The third chapter deals with the evolution of Portuguese legislation on cinema, and some aspects of international law on the matter. In the fourth chapter support programs on Portuguese film distribution are analyzed, both Portuguese and European. The fifth chapter analyzes film distribution in Portugal, as well as the relation between film production and distribution. In the sixth chapter we analyze Portuguese film distribution on the international level and the relation between film distribution and the support programs that exist in the sector. The seventh chapter focuses on case studies- Paulo Branco group, Ukbar Filmes and movie director Antonio-Pedro Vasconcelos. This dissertation concludes with the understanding that this subject cannot be confined to just one field of study, but must be analyzed through different perspectives, also concluding with a reflection regarding both the cultural and historical specificities of Portugal combined with Portuguese experience as well as the specificities of the European space where it is settled.

## ***Key Words***

Cinema, distribution, production, multiculturalism, transculturality, support programs, Portugal, European Union.

## ÍNDICE

Introdução.....	14
1. Quadro teórico da dissertação: o cinema nacional, o multiculturalismo e a transculturalidade.....	18
2. A cultura visual como base do cinema enquanto elemento cultural e a sua relação com os novos meios de comunicação; relação entre o cinema europeu e o cinema americano.....	27
2.1. cultura visual e quotidiano.....	27
2.2. espaços alternativos (concorrentes com o do) ao cinema (a televisão por cabo, a internet), e sua relação com os objectos/instrumentos alternativos ao espaço da sala de cinema (ipad, pc portátil, tec.).....	30
2.3. a tradição narrativa do cinema americano, análise de certos aspectos específicos como os efeitos especiais e poderosos meios da indústria; em contraponto com as principais características do cinema europeu, como a “teatralidade” e a escassez dos meios.....	35
2.4. a evolução do cinema no espaço europeu na segunda metade do século XX como reflexo da influência da indústria norte-americana.....	39
3. Evolução do cinema português e da legislação com ela relacionada.....	46
3.1. contextualização da temática legislativa e da sua relação com o cinema português.....	46
3.2. evolução do cinema português ao longo do século XX como ponto de partida para a contextualização da legislação desenvolvida na área.....	46
3.3. evolução legislativa na área em Portugal.....	55
3.3.1. apresentação das principais leis de sector até 2004.....	55
3.3.2. análise da actual lei do cinema como concretização do direito comunitário adaptado a Portugal e como prossecução dos objectivos do estado português para o desenvolvimento do sector, comparada com a lei anterior de 2004.....	59

3.3.3. breve referência ao direito internacional que regula o sector, como contextualização do direito nacional e remissão para análise mais profunda em secção posterior.....	68
3.4. A legislação como reflexo da evolução do cinema português.....	71
4. Análise de programas de apoio à distribuição.....	72
4.1. a distribuição de cinema no espaço europeu em face da concorrência do modelo norte-americano.....	72
4.2. apresentação de programas europeus, do seu modo de funcionamento, da evolução do seu funcionamento e do seu impacto no mercado nacional- escassez de meios no mercado europeu.....	77
4.2.1.1. o Programa Media.....	80
4.2.1.2. o Fundo Eurimages.....	84
4.2.2. futuro destes programas - apresentação do programa Europa Criativa.....	85
4.2.3. filmes mais apoiados e sua relação com a tradição do cinema europeu - possíveis tendências na atribuição de apoios.....	86
4.3. apresentação de programas nacionais de apoio, seu funcionamento e impacto no mercado.....	88
4.3.1. ICA.....	90
4.3.2. Instituto Camões.....	93
4.4. comparação entre apoios nacionais e europeus; análise da influência da legislação europeia na criação de programas de apoio comunitários.....	95
4.5. redes europeias, uma saída para o domínio americano?.....	97
5. Análise do processo da distribuição do cinema em Portugal.....	103
5.1. apresentação da temática da distribuição e enquadramento histórico da análise de dados estatísticos.....	103
5.2. relação entre a produção e a distribuição de cinema.....	104
5.2.1. breve apresentação de dados de produção de cinema em Portugal como aprofundamento da temática dos apoios financeiros.....	104
5.2.2. desenvolvimento da relação entre a produção e a distribuição do cinema em Portugal.....	108

5.3. evolução do processo de distribuição e das distribuidoras desde 1999 até 2010.....	112
5.3.1. configuração do mercado de distribuição na viragem do século e a sua evolução.....	112
5.3.2. evolução do mercado de distribuição nacional desde 2004 até 2010.....	113
5.4. distribuição e discursos dominantes.....	116
6. Distribuição de cinema português no estrangeiro e a relação entre a distribuição e as formas de financiamento disponíveis no sector.....	119
6.1. como se processa a distribuição de cinema em países estrangeiros.....	119
6.2. evolução da distribuição de filmes portugueses no estrangeiro entre 2004 e 2011.....	120
6.3. comparação com o número de produções nacionais e com os meios de distribuição em circuitos alternativos em Portugal como uma forma de potenciar o lucro.....	126
6.4. relação entre a distribuição e os apoios concedidos pelo Estado.....	129
7. Apresentação dos casos de estudo: grupo Paulo Branco, Ukbar Filmes e António-Pedro Vasconcelos.....	131
7.1. o grupo Paulo Branco, o produtor enquanto autor.....	131
7.1.1. resumo da carreira de Paulo Branco, incluindo análise de tópicos como a distribuição, rede de salas e a política de escolha de filmes.....	133
7.1.2. tópicos diversos como a distribuição internacional, parcerias internacionais com outras produtoras, relação com outras empresas do sector em Portugal .....	137
7.1.3. análise dos constrangimentos que existem no mercado português e formas de lidar com os mesmos; impacto dos programas de apoio, tanto europeus como nacionais, na actividade das empresas do grupo.....	139
7.2. a Ukbar Filmes - produtora e distribuidora independente.....	141
7.2.1. informação geral acerca da empresa, política de escolha de filmes, distribuição no estrangeiro.....	141
7.2.2. análise dos constrangimentos que existem no mercado português e formas de lidar com os mesmos.....	143

<b>7.3. António-Pedro Vasconcelos – a perspectiva de um cineasta.....</b>	<b>145</b>
<b>7.3.1. resumo da sua carreira.....</b>	<b>146</b>
<b>7.3.2. perspectiva face à indústria cinematográfica portuguesa.....</b>	<b>146</b>
<b>7.3.3. os apoios prestados pelo Estado.....</b>	<b>150</b>
<b>7.4. Comparação entre os casos de estudo, análise de tópicos comuns e de tópicos relacionados com o resto da dissertação.....</b>	<b>155</b>
 <b>Conclusão.....</b>	 <b>161</b>
 <b>Bibliografia.....</b>	 <b>168</b>
 <b>Anexos.....</b>	 <b>176</b>
 <b>I-Transcrição das entrevistas</b>	
<b>II-Lei nº 55/2012-Nova lei do cinema</b>	
<b>III-Dados de distribuição de cinema português no estrangeiro</b>	
<b>IV-Decreto-lei nº95/2007-Decreto-lei do ICA</b>	
<b>V-Lei nº42/2004-Antiga lei da arte cinematográfica e do audiovisual</b>	



Esta dissertação está escrita de acordo com a antiga ortografia.

**Aos meus pais e  
à minha avó, Águeda de Jesus Ribeiro.**

## AGRADECIMENTOS

Para que esta dissertação tivesse sido elaborada foi essencial a ajuda de diversas pessoas, e o apoio de outras tantas, pelo que começo por agradecer ao meu orientador, o Professor Doutor Fernando Guerreiro que me ajudou em todos os aspectos relacionados com esta dissertação logo desde o primeiro dia.

À Professora Doutora Maria Alexandre Lousada pelas indicações e assistência que concedeu durante o seminário de investigação. Ao Professor Doutor Jorge Malheiros, do IGOT, que me ajudou com a análise dos dados estatísticos, assim como a elaboração dos gráficos. Ao Dr. Pedro Gonçalves do ICA que me forneceu os dados estatísticos relativos à distribuição de cinema português no estrangeiro. À Dra. Soraia Silva, do IGOT, que me forneceu alguns pontos de partida para a investigação e ajudou a elaborar os guiões de entrevista para os casos de estudo.

Aos profissionais que entrevistei para obter mais informações acerca dos programas de apoio: Dr. Nuno Fonseca do ICA, Dr. Manuel Pires Claro do *Media Desk* Portugal e Dra. Alexandra Pinho do Instituto Camões.

Aos profissionais do meio cinematográfico que entrevistei para efeito dos casos de estudo: António Costa da Leopardo Filmes, Pandora Cunha Telles da Ukbar Filmes e António-Pedro Vasconcelos.

Aos meus professores dos seminários que frequentei no decurso do meu mestrado: a Professora Doutora Teresa Alves, a Professora Doutora Margarita Correia, a Professora Doutora Lucinda Fonseca, a Professora Doutora Jennifer McGarrigle, a Professora Doutora Luísa Soares, o Professor Doutor José Pedro Serra e a Professora Doutora Teresa Cid.

Aos meus colegas de mestrado Luís Cunha, Andreia Prino, Sónia Santos, Sabrina Maceiras e Cristina Gameiro. E ainda aos meus colegas do IGOT António Lopes, Nuno Machado e Mónica Sequeira.

E por fim, queria agradecer à minha família pelo apoio e a paciência ao longo do meu mestrado e, em particular, durante o período da elaboração desta tese.

## **LISTA DE ABREVIATURAS, SIGLAS E ACRÓNIMOS**

UE	União Europeia
ICA	Instituto do Cinema e Audiovisual
INE	Instituto Nacional de Estatística
IC	Instituto Camões
PALOP	Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa
CPLP	Comunidade de países de Língua Portuguesa

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 O coelho-pato.....	29
Figura 2 Distribuição dos apoios fundo Eurimages em 2011.....	85
Figura 3 Evolução dos apoios do Estado entre 2004 e 2010.....	106
Figura 4 Comparação entre géneros de filme.....	106
Figura 5 Evolução do número de filmes de autoria nacional.....	108
Figura 6 Número de filmes estreados por distribuidor.....	114
Figura 7 Número de espectadores por distribuidor.....	115
Figura 8 Nacionalidade das estreias em Portugal.....	117
Figura 9 Número de estreias por país.....	121
Figura 10 Evolução do subsídio do ICA.....	122
Figura 11 Evolução do número de filmes apoiados.....	123
Figura 12 Longas-metragens estreadas por distribuidora.....	124
Figura 13 Subsídio médio por filme.....	126

## QUADRO

Quadro 1 Os filmes mais vistos na década de 1980 em Portugal.....	54
-------------------------------------------------------------------	----

## Introdução

*A única razão que determinou e determina que o peso artístico seja sempre maior do que o peso comercial é simplesmente o facto de não haver mercado interno para absorver o investimento financeiro de um filme.*

João Botelho<sup>1</sup>

O cinema em Portugal apresenta características muito próprias, desde o conteúdo dos filmes produzidos à forma como as empresas de produção têm de funcionar para conseguir subsistir no mercado.

Como tentaremos demonstrar ao longo deste trabalho, a distribuição deverá ser um sector privilegiado de análise de modo a podermos obter uma perspectiva rigorosa da forma como o cinema português se projecta no mercado nacional e europeu. Por essa razão, a dissertação de mestrado que nos propomos desenvolver tem por tema a distribuição do cinema português no espaço europeu.

Consideramos que a afirmação de João Botelho citada em epígrafe ilustra uma das questões que devemos explorar ao longo desta dissertação, devido à associação frequente do português àquele que será um *cinema artístico* e, conseqüentemente, não comercial.

Uma das razões que subjaz a esta afirmação é o facto de, por um lado, o cinema em Portugal ser uma indústria de reduzidas dimensões ao nível do número de produções, e de, por outro lado, o número de espectadores ser bastante reduzido em Portugal, o que acarreta dificuldades acrescidas para o sector do ponto de vista económico.

A distribuição, enquanto sector central da indústria cinematográfica, torna-se, deste modo, um objecto fascinante em termos de investigação. Igualmente motivador foi, para nós, o facto de ele envolver diversas áreas do saber, do cinema à política, passando pela cultura visual, pelo direito e pela análise estatística. Com efeito, para ser possível obter uma noção do modo como um sector de mercado cultural funciona, é necessário convocar diversas vertentes. A análise dessas diferentes vertentes permitirá

---

<sup>1</sup> In Grilo, 2006: 38.

obter uma noção concreta não só funcionamento do sector, mas também dos problemas que o afectam e de potenciais soluções para os mesmos.

Com esta motivação em mente, propusemo-nos atingir os seguintes objectivos: obter um quadro geral da forma como se processa a distribuição de cinema português e a sua relação com o espaço europeu e a promoção da cultura portuguesa; ter uma perspectiva clara de como os agentes do meio actuam no mercado, se relacionam entre si e, acima de tudo, como conseguem subsistir num mercado tão exíguo como é o português. Desta forma poderá ser possível identificar, com algum rigor, os problemas de que padece a indústria cinematográfica portuguesa e fazer uma síntese dos mecanismos que existem para lidar com eles.

A questão de partida para a investigação, após a escolha do tema foi, assim, a seguinte: quais os problemas com que se confronta a distribuição do cinema português no espaço europeu?

Na verdade, como acima referimos, trata-se de um tema que abrange diversas áreas do saber, pelo que procurar dar-lhe resposta, por si só, constituía um desafio. Assim se compreende que as abordagens de que este tema é objecto, sejam amiúde parcelares. Torna-se, então, necessário dividir esta questão por outras que abordem tópicos distintos: como é que se processa a distribuição de cinema no espaço português? Quais são os principais problemas e/ou constrangimentos que afectam o sector do cinema em Portugal? Quais os meios a que recorrem as distribuidoras para os superar?

Para ser possível abordar com rigor e eficácia um tema como a distribuição de cinema será, por seu turno, necessário recorrer a diversos métodos de investigação, a começar pela pesquisa bibliográfica, especialmente para podermos enquadrar teoricamente o tema da dissertação. Saliente-se que um trabalho desta natureza, que abrangesse uma vertente legal a par das demais, ainda não havia sido elaborado à data do início da investigação. Por outro lado, a análise estatística será necessária para esboçar e compreender o quadro da produção e distribuição de cinema em Portugal, pelo que recorreremos a dados oficiais para o efeito.

Considerando a importância que assumem os apoios estatais para a subsistência da indústria cinematográfica portuguesa, este deverá ser um objecto incontornável de análise, quer a nível dos programas de apoio, quer das disposições que lhes servem de base. A análise de leis relacionadas com o sector tornar-se-á, assim, indispensável para poder obter a base para a análise dos programas de apoio e da forma como o sector é regulado, isto porque estamos perante um sector económico e um sector económico só

poderá ser analisado na sua totalidade se se tiver um conhecimento base da forma como é regulado.

Em particular devido à inscrição formal de Portugal no espaço europeu, a par da pesquisa em torno dos apoios a nível nacional, importará observar os mecanismos existentes a nível internacional. Deste modo, tivemos que efectuar quer uma pesquisa *online* em torno da documentação existente, quer entrevistas a profissionais de instituições que prestam alguns dos apoios no âmbito nacional. Com efeito, o recurso a entrevistas será indispensável para se poder obter perspectivas acerca do sector por parte de quem nele actua. Através de entrevistas a profissionais dos meios de produção, distribuição e realização será, assim, possível delinear um esboço da situação do cinema em Portugal e das dificuldades com o qual ele se debate.

Como tal, deveremos abordar a temática do cinema nacional, a qual permitirá estabelecer a base teórica envolvendo a distribuição de cinema. Neste âmbito deverão ser convocados outros conceitos relevantes para a análise que iremos desenvolver. Referimo-nos aos conceitos de multiculturalismo e transculturalidade; o primeiro, devido ao facto de surgir na sequência da análise da temática do cinema nacional; o segundo, devido ao facto de a distribuição de cinema representar uma deslocação entre fronteiras.

Seguir-se-á um capítulo teórico dedicado a desenvolver noções mais específicas, nomeadamente a de cultura visual, pois o cinema participa deste âmbito. Os espaços alternativos às salas de cinema e as tecnologias com ele associados influenciam a distribuição de cinema actualmente, pelo que deveremos analisá-los de seguida. Por fim, importará esboçar, num primeiro momento, quais são as diferenças mais relevantes entre o cinema europeu e o cinema norte-americano, e, num segundo momento, a evolução do cinema europeu do pós-guerra em função da sua relação com o cinema americano.

No capítulo subsequente iremos abordar a questão da legislação envolvendo o sector do cinema em Portugal. Neste capítulo, faremos uma ligação entre a evolução do cinema português ao longo do século XX e a evolução da legislação que o regulou nesse espaço de tempo. Ao interligarmos a mutação que a legislação de cinema sofreu com as transformações ocorridas no cinema, pretendemos demonstrar a evolução dos mecanismos legais e a sua relação com as políticas de apoio à indústria cinematográfica.

A análise da evolução da legislação portuguesa de cinema irá culminar numa análise da lei de cinema em vigor e do direito internacional que regula actualmente o



sector. Desta forma iremos relacionar a temática legislativa com a temática dos apoios ao sector que iremos analisar no capítulo subsequente.

No capítulo relativo aos programas de apoio, começaremos pelos programas europeus e passaremos depois para os programas nacionais. Após esta análise separada iremos comparar e relacionar os programas europeus e nacionais, concluindo com uma reflexão acerca da situação da indústria europeia em face da americana do ponto de vista dos programas de apoio.

O capítulo subsequente debruçar-se-á sobre a distribuição de cinema português no território nacional, tendo como ponto de partida a relação entre a distribuição e a produção. A base deste capítulo será a análise de dados estatísticos relativos tanto à produção como à distribuição.

O mesmo deverá suceder com o capítulo seguinte no qual analisaremos a distribuição do cinema português no espaço europeu; neste iremos proceder a uma análise de dados estatísticos relativos à distribuição de cinema português na Europa, assim como uma relação entre a distribuição e os apoios disponíveis.

Uma das bases da dissertação é a análise de estudos de caso que nos permitam ter uma noção de como na realidade se processa a distribuição de cinema português, pelo que o último capítulo desta dissertação centrar-se-á nela. Não se tratará, no entanto, de uma tentativa de tentar obter um quadro geral da indústria, mas antes de tentar perceber como algumas empresas em particular operam no mercado. Para tal, iremos analisar as empresas geridas por Paulo Branco, devido ao facto de se tratar de um caso único na indústria nacional. Como este caso engloba uma estrutura empresarial única (produção, distribuição e exibição), iremos também analisar o caso de uma empresa que concentra apenas as funções de produção e distribuição, a Ukbar Filmes. Por fim, considerámos relevante focar o caso de um realizador que, para além da sua actividade a este nível, esteve ligado à concepção e implementação de programas nacionais e internacionais; referimo-nos a António-Pedro Vasconcelos. Através do seu testemunho, pensamos poder ampliar as perspectivas a reter sobre o nosso objecto de estudo.

Através deste percurso descritivo e analítico esperamos poder contribuir para a compreensão de um fenómeno relevante que, pela sua complexidade, tem sido objecto de abordagens parcelares ou impressionistas.

## CAPÍTULO I

### **Desenvolvimento do quadro teórico da dissertação: o cinema nacional, o multiculturalismo e a transculturalidade.**

A distribuição do cinema português e a sua integração no quadro da indústria cinematográfica europeia é um tema que abarca vários campos teóricos, pelo que se torna necessário começar por expor alguns conceitos com eles relacionados.

Começaremos por reflectir sobre a temática do cinema nacional, cujo papel é importante para poder compreender as questões subjacentes à distribuição de cinema, as quais serão desenvolvidas no capítulo seguinte.

De seguida, iremos apontar, brevemente, os principais conceitos teóricos que irão ser convocados ao longo da dissertação e que constituem a base sobre a qual assenta o presente capítulo. Destes, destacam-se os conceitos de multiculturalismo e de transculturalidade e, com eles relacionados, a questão da excepção cultural prevista nos tratados comunitários.

Como tentaremos demonstrar, a problemática da indústria cinematográfica no espaço europeu encontra-se, muitas vezes, reduzida ao conflito entre duas noções distintas de mercado e de indústria, uma representada pelo cinema de Hollywood e outra pelo cinema europeu. Ainda que esta formulação pareça simplista e redutora, não deixa de ser evocada frequentemente por aqueles que reflectem sobre a temática do cinema nacional, como iremos observar ao longo deste capítulo. Ela envolve, além disso, como tentaremos demonstrar, uma bipolarização ao nível de mercado.

Deste modo, devemos começar por analisar as noções de *nacional* e *internacional*, tendo obviamente presente o facto de estas se encontrarem relacionadas entre si. Com efeito, a reflexão feita neste âmbito suscita, desde logo, a dicotomia nacional/internacional de uma forma que lhe é específica. Referimo-nos quer à temática do cinema nacional que surge devido a esta mesma dicotomia, quer às circunstâncias da evolução do cinema como indústria e como forma de arte nos diversos pontos do mundo onde se difundiu. Associado a estas noções surge o conceito do multiculturalismo. Como iremos observar mais adiante na secção dedicada aos programas de apoio ao cinema, as políticas que lhe estão subjacentes têm um carácter de preservação da multiculturalidade. No entanto, como poderemos verificar numa análise posterior, as políticas multiculturalistas, e os programas a elas associadas, surgem como resposta a

um sem-número de receios relacionados com a conjugação de todas as culturas: como garantir a interacção entre elas e como preservar a sua integridade.

Na sequência desta análise, importa reflectir sobre a noção de identidade nacional, pois sem ela não poderemos analisar correctamente a temática do cinema nacional. Alguns autores defendem a sua definição em contraponto com a de identidade colectiva (*cfr.* Morley e Robins *in* Vitali, Willeman, eds. 294), o que pode, inclusivamente, acentuar o receio de que emirjam sentimentos nacionalistas dela decorrentes.

A língua surge, não só, associada à identidade nacional, mas também como um factor central na difusão cultural e no próprio uso que é dado às novas tecnologias. Na verdade, devemos questionar até que ponto as novas tecnologias afectam a interacção entre culturas; fá-lo-emos numa subsecção posterior. Para além disso, a língua também constitui um factor de diferenciação entre *tipos* de cinema, pois existem correntes de pensamento que consideraram que a diferenciação entre cinemas nacionais e internacionais se prende com a distinção entre os filmes falados em inglês e os demais. Num segundo momento, esta separação pode considerar-se como algo que ocorre entre o cinema de Hollywood e o cinema proveniente do *resto* do mundo. No entanto, como iremos verificar nos parágrafos seguintes, esta formulação é demasiado simplista e restritiva.

O tema do cinema nacional começou a ser gradualmente mais analisado e investigado após a década de 1960, em especial na década de 1980. A abordagem por parte dos estudiosos tornou-se mais *analítica*, como é o caso da teoria desenvolvida por Stephen Crofts, que consiste na categorização de *diferentes cinemas*, que iremos desenvolver mais adiante.

Uma das formas de analisar o cinema nacional passa por encará-lo do ponto de vista textual. Philip Rosen considera que o cinema nacional é *um campo de textualidade* a ser observado sob um ponto de vista intertextual, tendo nomeadamente presente uma determinada carga histórica (*cfr.* Vitali, Willeman, eds. 17). Estamos, assim, perante uma forma de conceber os diversos elementos que tornam os filmes produzidos num determinado país semelhantes entre si. Daí que seja preciso pressupor a textualidade convocada pelos filmes, a par de um entendimento da nação como unidade minimamente coesa, e de uma noção de História que permita interligar esses dois elementos distintos entre si.

O cinema surge como uma indústria à escala global, estando a classificação e agrupamento em nacionalidades relacionados com esse facto. Consequentemente, o cinema nacional poderá ser encarado como um produto da intertextualidade decorrente de um espaço culturalmente definido (*cfr.* Phillip Rosca *in* Vitali, Willeman, eds. 17). Desta forma, pode-se afirmar que haverá temas que serão comuns aos filmes de um determinado país, independentemente do seu género.

Wilmar Dissanayke sublinha a importância do cinema para a identidade de uma nação: “(...) cinema is a very powerful cultural practice and institution that both reflects and inflicts the discourse of nationhood” (Dissanayake *in* Braudy e Cohen, 2009: 879). Com isto em mente, o ensaísta distingue igualmente a análise do cinema através do acima referido plano textual em confronto com outro plano de análise, aquele que decorre da indústria. Segundo ele, o plano textual integra o enfoque em determinadas características de um determinado cinema (conteúdo, estilo, estéticas *locais*). Por seu turno, o plano industrial reverte para a relação entre o cinema e a indústria, envolvendo elementos como produção, consumo e distribuição (*cfr.* Dissanayake *in* Braudy e Cohen, 2009: 879). Dissanayke não deixa de sublinhar a importância da forma como uma nação relata a sua História e como isso se relaciona com o cinema produzido num determinado país. Além disso, destaca a importância do destinatário, da esfera pública, nomeadamente devido ao facto de os temas abordados pelo cinema poderem, por vezes, suscitar polémicas num plano *ideológico*.

Para além destes aspectos, devemos ainda mencionar a contribuição de Andrew Higson para a qualificação e análise do cinema nacional. Higson refere dois métodos distintos para tentar identificar as características de um determinado cinema nacional: o primeiro, “(...) comparing and contrasting one cinema to another, thereby establishing varying degrees of otherness”; o segundo, “(...) exploring the cinema of a nation in relation to other already-existing economies and cultures of that nation-state” (Higson *in* Williams ed. 2002: 54). Este estudioso defende que a atribuição do rótulo “nacional” deriva da criação de mitos nacionais, ou melhor, da formação de uma ideia que condensa as características principais de um determinado país.

A diferenciação entre Hollywood e os demais cinemas advirá do facto de o cinema ali produzido possuir uma influência gigantesca no cinema mundial em geral, o que de certa forma torna esse cinema, apesar de concebido nos EUA, em algo universal, e não algo que se confina ao espaço do cinema nacional americano. Por essa razão, será

necessário proceder a uma categorização dos diferentes tipos de cinema em função da origem.

Andrew Higson define a indústria cinematográfica de Hollywood como:

(...) the international institutionalization of certain standards and values of cinema, in terms of both audience expectations, professional ideologies and practices and the establishment of infrastructures of production, distribution, exhibition, and marketing, to accommodate, regulate, and produce these standards and values ( Higson *in* Williams ed. 2002: 55).

Na verdade, os padrões estabelecidos pelo cinema de Hollywood criam *uma sombra* sobre os demais cinemas, nomeadamente devido ao facto de poder afirmar-se como padrão dominante, como norma face à qual, como acima mencionámos, os *demais cinemas* são definidos.

Como contraponto a esta perspectiva, alguns autores defendem aquilo que consideram ser o efeito aglutinador de Hollywood. Andrew Higson aborda-o no âmbito daquela que será a *diluição* do cinema britânico no americano. Neste caso, o autor identifica uma tendência para o reduzido sucesso de bilheteira dos filmes britânicos no seu país e para a absorção de algumas estrelas britânicas pelo cinema americano. A comparação com Hollywood é, neste caso, inevitável, nomeadamente devido à sua influência nos mercados internos, em especial no mercado britânico, como foi acima referido (*cfr.* Higson *in* Williams ed. 2002: 58).

Ainda no âmbito destas reflexões teóricas em torno das diferentes vertentes do impacto do cinema de Hollywood noutros espaços, devemos recordar a perspectiva de João Mário Grilo. Para este cineasta português a indústria de Hollywood “visa a produção de públicos mais do que de filmes” (2006: 152). Face à perspectiva que enfatiza o predomínio da vertente industrial, Grilo contrapõe (2006: 156) o cinema português, sobre o qual afirma que quem “viveu Portugal através do cinema tem do país uma imagem diferente (...) da sua própria autoconsciência do que somos.” Por outras palavras, cada filme produzido em Portugal é-o através do olhar pessoal de cada cineasta, pelo que traz consigo uma visão única e pessoal. Esta poderá ser considerada como uma das características do “cinema nacional” português.

Ora, esta reflexão conduz-nos, necessariamente, ao tópico da categorização. Neste âmbito devemos começar por mencionar a sistematização apresentada por Stephen Croft (*in* Williams ed. 2002: 27):

(1) cinemas that differ from Hollywood, but do not compete directly, by targeting a distinct, specialist market sector; (2) those that differ, do not compete directly but do directly critique Hollywood; (3) European and Third World entertainment cinemas that struggle against Hollywood with limited or no success; (4) cinemas that ignore Hollywood (...); (5) Anglophone cinemas that try to beat Hollywood at its own game; (6) cinemas that work within a wholly state controlled and often substantially state-subsidized industry; and (7) regional or national cinemas whose culture and/or language take their distance from the nation-states that enclose them.

Esta sistematização é vincadamente influenciada pelo confronto entre o cinema de Hollywood e os demais. Apesar de poder parecer demasiado redutora, esta categorização coaduna-se com a tendência geral dos teóricos para definir os diversos cinemas nacionais em contraposição com o cinema produzido em Hollywood. No entanto, ela poderá ser confrontada com uma mais simples, aquela que estabelece apenas uma distinção entre o cinema de Hollywood, o cinema europeu e o chamado *third cinema*.

Wimal Dissenayake estabelece da seguinte forma a distinção entre o “third cinema”, termo cunhado por Fernando Salanas e Octavio Getino (*cfr.* Dissanayake in Braudy e Cohen, 2009: 878), e os chamados “first and second cinemas”: “(...) one can say that first cinema refers to mainstream Hollywood cinema, and second cinema to European ‘art’ cinema (...) proponents of third cinema see it as the articulation of a new culture art and a vehicle of social transformation” (*idem*). Este autor considera ainda o seguinte sobre a questão da nacionalidade: “(...) nationhood, as with all other forms of identity, resolves around the question of difference, with how the uniqueness of one nation differs from the uniqueness of other comparable nations” (Dissanayake in Braudy e Cohen, 2009: 878).

Perante estas diferentes categorizações fica, no entanto, a seguinte dúvida: será que todo o cinema concebido e produzido em qualquer parte do mundo só pode ser definido por oposição face ao cinema de Hollywood?

Mitsuhiro Yoshimoto fornece um contributo que consideramos relevante para esta reflexão através da sua análise de um realizador de cinema japonês. Nessa sua análise Yoshimoto coloca a questão da categorização dos cinemas nacionais em moldes muito diferentes, recorrendo ao exemplo de Ozu Yasujiro cujo trabalho alguns estudiosos como Bordwell e Thompson consideram como o de um realizador modernista. Estes são criticados por Paul Willeman que entende ser esta opinião uma

apropriação da obra do realizador por críticos ocidentais, à semelhança do que sucedera com a apropriação que os artistas plásticos do início do século XX fizeram das esculturas africanas (Yoshimoto *cfr.* Braudy e Cohen eds., 2009: 866).

Ora, face a esta polémica, Mitsuhiro Yoshimoto defende que ela pode ser resumida ao enfoque e, conseqüentemente, ao significado que cada teorizador atribui ao termo “modernista”, ou seja, se estamos perante um olhar de um ocidental ou de um japonês (*cfr.* Braudy e Cohen eds., 2009: 867). Por outras palavras, a categorização dos espaços fílmicos em questão estaria, exclusivamente, dependente do olhar, da perspectiva, de quem elabora a análise, o que se tornará particularmente evidente quando o olhar ocidental se centra na alteridade. Deste modo, a análise transcultural torna-se incontornável. No entanto, isso não significa que não suscite muitas dificuldades, especialmente quando estamos perante uma perspectiva ocidental face ao cinema produzido pela cultura asiática, com a qual muitas vezes nem sequer conviveu. Trata-se, portanto, de uma exigência no sentido de tentar compatibilizar valores, designações, estilos cujo significado varia de país para país.

Yoshimoto sublinha a necessidade de procurar alternativas a Hollywood como base para o estudo de cinemas como o japonês, afirmando, a dada altura; “(...) classical Hollywood cinema has certainly played a crucial role in the formation of any national cinema that had access to it, yet it can never have complete control over how a particular national cinema is constructed” (Yoshimoto *in* Braudy e Cohen eds., 2009: 874). Decorre desta perspectiva que Hollywood é considerado um elemento importante, embora seja apenas um elemento entre outros. Não constitui, portanto, a regra (*cfr. idem*).

O quadro teórico em torno do qual se desenvolve esta dissertação parte, deste modo, da temática do cinema nacional. No entanto, como evidencia a reflexão que temos vindo a expor, existem diversos conceitos *periféricos* que devem ser desenvolvidos, visto constituírem uma extensão dessa temática. Eles serão, assim, referidos e aprofundados em capítulos posteriores<sup>2</sup>.

Como foi acima aflorado, o cinema é, desde logo, uma manifestação cultural, pelo que devemos necessariamente evocar, ainda que brevemente, o conceito de cultura. Este é, obviamente, um conceito bastante complexo, polémico e contraditório, difícil, portanto, de ser sintetizado numa só formulação. Segundo Clifford Geertz, a cultura “é

---

<sup>2</sup> Acrescentamos que diversos conceitos recolhidos de legislação serão objecto de uma análise mais aprofundada em capítulos subsequentes.

uma produção de significados transmitidos hipoteticamente através de símbolos, um sistema de concepções herdadas expressadas em forma simbólica, por meio da qual os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem o seu conhecimento face e acerca da vida” (1973: 84).

Em contraponto com este conceito de cultura devemos recordar o outrora dominante conceito clássico de cultura ou de cultura única (*single culture*), já que o conceito de multiculturalismo deve ser perspectivado em contraponto com a formulação mais unitária e estanque com ele relacionada. Refere Wolfgang Welsch: “(...) the traditional concept of culture is a concept of inner homogenization and outer separation at the same time” (1999: 195). Por outras palavras, trata-se de uma cultura socialmente homogênea, etnicamente consolidada e interculturalmente delimitada. Este emerge, portanto, como um conceito simultaneamente unificador, ligado a um povo, e separatório face aos demais (*cfr. idem*).

O conceito de multiculturalismo difere deste último, derivando, em muito, do reconhecimento do fenómeno da interacção entre culturas. Com efeito, é evidente que a percepção que temos da nossa cultura é um elemento indissociável, não só da nossa vida cultural, mas também do olhar que temos sobre o “Outro”, e da interacção – da empatia ou antipatia – que com ele estabelecemos (*cfr. Welsch, 1999: 197*). Subscrevemos o ponto de vista de Welsch quando considera que, face à natureza transcultural da época moderna, o conceito tradicional de cultura se revela ineficaz (*cfr. idem*).

Poder-se-á, todavia, defender que, para haver interacção entre culturas, estas têm que ser necessariamente estanques, ou seja, só o facto de serem definidas em si mesmas permite que possam influenciar-se umas às outras. Esta formulação pode, no entanto, ser demasiado redutora do que é uma cultura e daquilo que a define face às demais, pelo que consideramos mais rigoroso afirmar que uma cultura, por muito definida que seja, num contexto de interacção transcultural, nunca poderá ser considerada como estanque.

A partir desta constatação pode estabelecer-se uma ligação com o conceito de transculturalidade; segundo Welsch, “(...) a consequence of inner differentiation and complexity of modern culture” (1999: 197). Ele escapa, portanto, ao conceito clássico de cultura, visto sugerir o contrário da homogeneização que lhe é essencial, assentando na fusão de aspectos culturais. Considera Welsch: “(...) transculturality sketches a different picture of relation between cultures (...) one of entanglement, intermixing and commonness (...) it promotes not separation but exchange and interaction” (Welsch, 1999:205).



No entanto, este conceito implica que as culturas individuais sejam mais abertas do que na formulação clássica de cultura, ou seja, implica algum tipo de interacção. Com efeito, quando falamos de transculturalidade, temos que ter presente que esta noção envolve simultaneamente uma tendência para a homogeneização e a diversidade, visto decorrer da interacção entre culturas diferentes. Neste espaço, como acima mencionámos, as culturas entrecruzam-se, pelo que não podem ser consideradas estanques.

É face à realidade multicultural europeia e aos riscos que advêm da distribuição de cinema, enquanto fenómeno transcultural, que a União Europeia estabelece nos seus tratados o conceito de *excepção cultural*. Este conceito que surge no âmbito de tratados comunitários, implica a possibilidade de os governos dos estados-membros poderem conceder apoios financeiros, a título excepcional, a entidades privadas como forma de garantir a produção de bens culturais. É esta excepção que está na base dos programas de apoio que os estados concedem ao sector audiovisual e que deriva da necessidade de fomentar o desenvolvimento da indústria cinematográfica europeia, devido à forte concorrência por parte da indústria de Hollywood.

Antes de concluirmos esta secção, devemos recordar que a identidade também se destaca em situações de transculturalidade. Com efeito, a questão da identidade prende-se com a representação, a qual é sempre condicionada pelo ponto de vista de quem representa. Poderá, assim, ser encarada com algo em constante mutação, dependendo do ponto de vista de quem aborda uma determinada identidade. Importa ter presente que a própria memória é algo que, ao ser construído, vai moldar a identidade de um povo.

A identidade cultural é, deste modo, uma noção que poderá ser elaborada a partir de diversos pontos de vista: como uma unicidade em termos de cultura partilhada, contendo códigos culturais comuns assim como uma história partilhada; ou ainda como um resultado de uma vivência que passa por uma evolução comum de um povo. Stuart Hall define identidades culturais como pontos de identificação a nível histórico e cultural. Após referenciar as duas perspectivas anteriores, acrescenta que o passado se vai construindo através de memória, fantasia, narrativa e mito (*cfr.* Hall, 1999: 226). Por seu turno, Welsch enfatiza a dinâmica de interacção social e transcultural que define como hibridização: “(...) cultures today are characterized by hybridization. For every culture, all other cultures have tendentially come to be inner-content or satellites” (1999: 198). O ensaísta ressalva, além disso, o seguinte: “(...) a cultural identity of this type [transcultural] is not to be equated with national identity” (*idem*).

Comparando estes dois conceitos distintos, constatamos que as diferenças mais óbvias se prendem com o facto de a formulação proposta por Geertz ser bastante mais ampla que a de Welsch, a qual se destaca por ser uma concepção de cultura enquanto algo fechado sobre si mesmo. Por outro, lado há que ter noção de que a concepção mais clássica de cultura, tal como é definida por Welsch, parece enquadrar-se no conceito de Geertz, emergindo como uma tipologia específica desta.

Tendo presente o que acima foi exposto, será seguro afirmar que a distribuição de cinema é um fenómeno transcultural, que se poderá conjugar com as diversas temáticas, incluindo o multiculturalismo. A própria influência da nacionalidade dos filmes na distribuição de cinema é prova de que estamos perante um sector multicultural onde as diferentes culturas se influenciam. Além disso, por implicar uma deslocação dos filmes entre diversos territórios, nacionais ou internacionais, e sendo os filmes um produto cultural torna-se óbvia a natureza transcultural da distribuição de cinema.

Conclui-se também que a nacionalidade dos filmes não só implica uma divisão ao nível teórico mas também do próprio mercado; ou seja, a distribuição de cinema é um sector da indústria que está intimamente ligado à questão do cinema nacional, nomeadamente devido ao facto de ser algo que atravessa fronteiras e que, como acima demonstrámos, trata-se de um sector que é bastante influenciado pela própria nacionalidade dos filmes em causa.

## **CAPÍTULO 2**

### **A cultura visual como base do cinema enquanto elemento cultural e a sua relação com os novos meios de comunicação; relação entre o cinema europeu e o cinema americano.**

O estudo do cinema implica ter presente diferentes noções que foram introduzidas no capítulo anterior. No entanto, estas devem ser desenvolvidas para que se possa formar um esboço dos conceitos-base da dissertação.

Neste capítulo iremos realizar uma análise em dois momentos distintos: o primeiro concentrar-se-á na cultura visual e consequentemente no impacto das novas tecnologias no meio cultural que é o cinema. Num segundo momento, procedermos a um aprofundamento da questão do cinema nacional, focando nas distinções existentes entre a indústria cinematográfica europeia, na qual se integra o cinema português, e a indústria cinematográfica americana.

Em face dos conceitos de multiculturalismo e de transculturalidade, devemos enquadrar o cinema no contexto da cultura visual, como forma de perspectivar teoricamente o nosso objecto. Muitas das questões que se prendem com a cultura visual podem ser aplicadas e interligadas com a temática do cinema nacional, daí que comecemos por nos debruçar sobre essa temática tendo presente o enquadramento realizado no capítulo anterior. Actualmente, as salas de cinema têm de lidar com a concorrência de outros meios de comunicação, pelo que iremos elaborar um pouco sobre essa matéria, por ser algo que afecta a indústria. Tendo presente a questão do cinema nacional apresentada no capítulo anterior transitaremos, em seguida, para uma análise das diferenças entre a indústria europeia e a indústria norte-americana, algo que será invocado várias vezes ao longo da dissertação e que é interligável com a cultura visual. Por fim, correlacionaremos todos estes aspectos, dando especial ênfase à influência da indústria norte-americana na indústria europeia.

#### **2.1. Cultura Visual e quotidiano**

O cinema, enquanto forma de expressão artística, participa da cultura visual. Com efeito, muitos dos aspectos que iremos discutir ao longo desta dissertação derivam de questões levantadas por este ramo do saber. Por essa razão, iremos aprofundar este conceito e analisar diversos aspectos com ele relacionados, em especial a importância

da interpretação das imagens. Isto porque o cinema, no âmbito desta dissertação, irá ser desenvolvido na sua vertente transnacional, pelo que se torna imperativo abordar a questão interpretativa.

Devemos, portanto, começar por analisar o conceito de cultura visual, o qual tem por função criar mecanismos de articulação entre os objectos observados e os seus respectivos significados (*cfr.* Rogoff, 2004: 25). Segundo Irit Rogoff, na cultura visual, “um pedaço de uma imagem interliga-se com uma sequência de um filme e com um canto de um cartaz ou a vitrina de uma loja, para produzir uma narrativa formada tanto pela nossa experiência, como pelo nosso subconsciente” (2004: 26).

Actualmente, as experiências visuais são cada vez mais uma constante no quotidiano do mundo pós-moderno, o que de certa forma faz com que a cultura visual, no seu formato actual, defina essa mesma pós-modernidade. Um dos melhores exemplos dessa actual configuração é o declínio da importância do texto, e da crescente importância da imagem. Com efeito, os signos visuais causam um impacto muito mais imediato que os textos, ainda que o seu efeito no observador seja difícil de descrever.

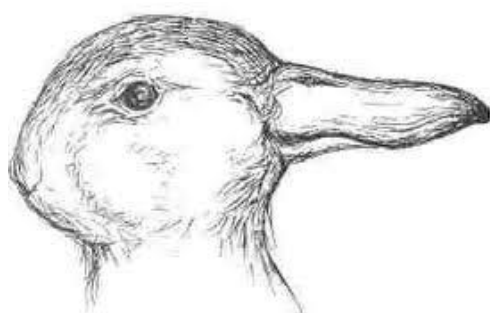
Tendo isto presente, a imagem poderá ser entendida como algo de universal, apesar de sujeita a interpretações que variam de indivíduo para indivíduo, e entre espaços socioculturais, encontrando-se assim pontos de contacto com o processo de transculturação. Daí a importância da cultura visual para a compreensão da transculturalidade mencionada no capítulo anterior.

A reprodução mecânica das imagens ganhou grande proeminência ao longo dos anos, o que é em si um traço da sua evolução. Ela deverá ser encarada como uma matéria histórica, pois as imagens são um objecto cuja relação com o exterior varia ao longo do tempo (*cfr.* Mirzoeff, 2004: 7); elas são, na verdade, o objecto de estudo da cultura visual.

A compreensão do significado das imagens torna-se, pois, relevante para o estudo do cinema, especialmente quando estamos perante imagens que são interpretadas por pessoas de origens nacionais distintas, o que implica que tenham perspectivas culturais igualmente distintas. Recordamos a acima mencionada importância da possibilidade de os espectadores se reverem nos filmes como forma de garantir a sua circulação. Sublinhamos que o cinema se baseia na imagem que tanto “pode estar associada a um propósito” como “ter diferentes interpretações ou sentidos dependendo do contexto em que se apresenta e do próprio sujeito que se encontra na posição de receptor da mesma, e cuja interpretação é sempre determinada pelas suas relações com o

social” (Rodrigues, 2011: 30). Por outras palavras, a imagem é subjectiva, tanto do ponto de vista de quem a vê, como do ponto de vista de quem a produz. Nesse sentido, o conceito de literacia visual proposto por Isabel Capelo Gil deverá ser evocado. Segundo esta investigadora, a literacia visual “invoca a capacidade crítica da leitura aplicando-a por comparação, aos sistemas sógnicos da visualidade e articulando-a com outros modos sensíveis (...) permitindo, assim, reflectir sobre as imagens enquanto artefactos culturais, complexos, produzidos por criadores heterogéneos”(Gil, 2011: 23 e 24).

Uma das razões de ser tal conceito prende-se com a necessidade de se interpretar e de articular um raciocínio de análise das imagens. Tomemos o conhecido exemplo do



coelho-pato<sup>3</sup>, uma imagem ambígua que tanto de um ponto de vista pode ser vista como um coelho ou como um pato, como “imagem-metáfora da complexidade da experiência visual” (Gil, 2011: 12-13). Em face desta imagem coloca-se o problema da sua interpretação, o que suscita o tema da literacia

visual, “um meta-conceito, que reflecte sobre a possibilidade de verbalização do visual e de visualização do textual” (Gil, 2011: 14). Isabel Capelo Gil considera ainda que o conceito de literacia visual é adaptável a diferentes contextos, até porque “a relação semiótica entre linguagem verbal e visual não é simples nem natural” (Gil, 2011: 16). Por outras palavras, a verbalização da interpretação que fazemos de uma imagem depende do nosso ponto de vista. Nas suas palavras, poder-se-ão reter as seguintes ideias principais acerca da literacia visual:

(...) imagens entendidas enquanto (...) produtos tecnológicos e artísticos, são as criações complexas, produzidas em contexto (...); a literacia visual tem por função traduzir, tornando o sistema visual na sua economia própria e buscando transmitir a sua especificidade numa linguagem diversa” (...); a literacia visual constitui-se como um instrumento estratégico que exige múltiplas competências. (Gil, 2011: 24, 25)

Além disso, a literacia visual encara a imagem do ponto de vista relacional, como uma perspectiva de relação. Por outro lado, ela consiste num processo que se

---

<sup>3</sup> Figura 1- Coelho-Pato, retirado de [http://sotaodaines.chrome.pt/sotao/0\\_coelhopato.html](http://sotaodaines.chrome.pt/sotao/0_coelhopato.html) acedido em Setembro de 2013.

desenrola ao longo do tempo e que implica situar as imagens analisadas no período histórico em que estão a ser analisadas, por outras palavras procura ensinar a ver.

Tendo presente o acima exposto, será seguro afirmar que a “Cultura Visual é o dia-a-dia”, ou seja, engloba tudo o que se relaciona com os eventos visuais com que nos deparamos quando, enquanto consumidores, procuramos informação, sentido ou prazer na intervenção com tecnologias que implicam ser observados ou um melhoramento da visão natural, ou tecnologias visuais; por outras palavras, tudo, desde a pintura a óleo à Internet, passando pela televisão (*cfr.* Mirzoeff, 2004: 3). Trata-se, portanto, de um campo de estudo bastante alargado.

No âmbito da Cultura Visual encontra-se, como acima mencionámos, o cinema, o qual se apresenta como a exibição de um “mundo hermeticamente fechado que magicamente se expõe, indiferente à presença da assistência” (Laura Malvey *in* Evans e Hall eds, 1999: 382), algo que é acentuado pelo contraste entre o escuro da sala de cinema e o luminoso do ecrã, o que cria um ambiente favorável ao *voyeurismo* (*cfr.* Laura Malvey *in* Evans e Hall eds, 1999: 382). De certa forma, o cinema enquanto parte da cultura visual, ganha também uma dimensão de objecto a ser interpretado, o que leva inevitavelmente a que tal varie de país para país, de indivíduo para indivíduo. Até porque, por exemplo, o próprio contexto das imagens contribui para a interpretação que uma pessoa faz delas; por exemplo, na sequência de um filme, a ordem da apresentação das imagens é um factor determinante para a interpretação que fazemos delas.

A perspectiva do cinema como arte emergirá após o seu surgimento, quer como uma forma artística autónoma, quer em comparação com outras formas artísticas, ou seja, como pintura em movimento ou música expressa através de luz, em vez de notas (*cfr.* Stam, 2000: 33).

## **2.2. espaços alternativos (concorrentes com o do) ao cinema, e sua relação com os objectos/instrumentos alternativos ao espaço da sala de cinema**

O cinema sempre foi afectado, tanto positiva como negativamente, ao longo da sua história pelo surgimento de novos meios tecnológicos. Os efeitos na indústria destes meios, da televisão até à Internet, serão em seguida analisados.

Considera Anne Friedberg: “as screens have changed, as have our relations to them” (Friedberg *in* Braudy e Cohen eds., 2009: 813). Esta afirmação evidencia as mudanças ao nível do que se considera ser um “espectador”, o que pode ser visto tanto

em face do surgimento da televisão, como actualmente com o aumento de consumo de cinema por via da Internet em suportes como o computador portátil ou, mais recentemente ainda, o *i-Pad*. Por outras palavras, ela é paradigmática da evolução da relação entre o espectador de cinema e os filmes que consome, em especial da forma como os consome; isto é, devido às alterações a que o cinema tem sido sujeito desde o surgimento das novas tecnologias quer ao nível da produção, quer da exibição e recepção pelas audiências, as suas imagens deixaram de estar restringidas a um meio específico (*cfr.* Friedberg *in* Braudy e Cohen eds., 2009: 802).

Por seu turno, os efeitos das novas tecnologias na indústria de cinema podem ser vistos em conjugação com o fenómeno da transculturação. Como escrevem David Morley e Kevin Robins (*in* Vitali, Willemsen, eds., 2006: 296): “What new technologies make possible is a new kind of relationship between place and space: through their capacity to transgress frontiers and subvert territories, they are implicated in a complex interplay of deterritorialisation and reterritorialisation”. Esta alteração da relação entre os espaços é claramente interligável com a temática da distribuição porque, ao recorrer às novas tecnologias, a indústria ganhou novas possibilidades de se poder expandir para novos “territórios”. Por um lado, recursos como a televisão permitiram expandir o mercado e rentabilizar os catálogos que as empresas do sector detinham (*reterritorialisation*); por outro lado, novas plataformas como a Internet permitem fazer com que os espectadores consumissem os filmes de outra forma que não através das salas de cinema (*deterritorialisation*).

Com efeito, os meios de comunicação ou Media podem ser definidos como “aquilo que podemos chamar de um conjunto de plataformas que medeiam a informação, como a Televisão, o Jornal e a Rádio” (Lino, 2009: 7). Poder-se-á enumerar da seguinte forma os diferentes meios que alteraram a forma de ver os filmes: televisão, leitor/gravador de cassetes, televisão por cabo, Internet e até o controlo remoto (*cfr.* Friedberg *in* Braudy e Cohen eds., 2009: 804).

Actualmente existem novas formas de distribuição, como o *DVD* e o *Blue Ray Disc*, a par dos meios de distribuição *online*: os vídeos *online* e a *web tv*. Um consiste no mero *upload* de vídeos, o outro na utilização de canais que reúnem temas específicos e nos quais se pode seleccionar o programa a visualizar. Por seu turno, a televisão, enquanto meio de comunicação de massas, encontra-se num lugar cimeiro no que toca ao fornecimento de informação e de entretenimento. A sua influência, no entanto, pode ir além disso, podendo até influenciar a própria participação do público na vida política,

por exemplo (Morley e Robins *in* Vitali, Willeman, eds., 2006: 301). De facto, o seu impacto na indústria cinematográfica foi essencial para garantir a rentabilização dos filmes a longo prazo, pois os filmes após deixarem de estar em exibição poderiam, posteriormente ser vendidos aos canais de televisão<sup>4</sup>. Segundo Luís Pina (1978: 55), “a televisão foi [em Portugal] o maior veículo da difusão do cinema português, quer exibindo-o, quer difundindo-o, quer assegurando uma fonte permanente de pessoal entre as suas câmaras e as câmaras de filmar.”

Actualmente, a televisão, enquanto meio de comunicação, está a sofrer alterações, em particular a nível do aumento dos serviços que são disponibilizados no formato digital. Há quem destaque que este processo de digitalização “da televisão, assim como os adicionais canais terrestres e os serviços por cabo, por exemplo, (...) [irá] acarretar uma crescente dificuldade às televisões estatais para justificarem a continuação do seu financiamento” (Frank Webster *in* Oliveira et al eds., 2004: 64). Na verdade, tal questão, ainda que secundária face ao tema em discussão, será interessante de analisar, se bem que de forma breve, nomeadamente devido ao papel que o estado assume no âmbito do fornecimento de serviços públicos de comunicação social, o qual se revela de extrema importância para a promoção cultural, pelo que discordamos da afirmação acima citada<sup>5</sup>.

Por sua vez, o VCR (videogravador, leitor de cassetes) tornou-se acessível em meados da década de 1980. Referimo-nos, obviamente; à sua acessibilidade em larga escala, visto os primeiros modelos datarem dos anos 50. A sua utilização permitiu contornar a rigidez dos horários dos canais de televisão abrindo caminho para a forma como hoje os filmes são muitas vezes consumidos. Posteriormente, a televisão por cabo melhorou questões técnicas como a recepção de sinal e a recepção de mais conteúdos.

O meio que mais afectou o cinema na segunda metade do século XX foi, todavia, a Internet. A sua influência na indústria continua, aliás, a fazer sentir ainda hoje. Por um lado, a Internet surge como “uma tecnologia social, onde milhares ou milhões de diversos actores e sujeitos sociais interagem, criando, portanto, dimensões novas de relação social e projectando até, porventura novas formas de organização social” (Oliveira, Cardoso e Barreiros *in* Oliveira *et al* eds., 2004: 20). Por outro lado, ela funciona também como elemento de fragmentação da informação; neste caso, dos

---

<sup>4</sup> Aspecto que será desenvolvido em 5.1.

<sup>5</sup> Acrescentamos que o papel do Estado no apoio à indústria será desenvolvido mais a fundo a partir do capítulo 5, inclusive.



filmes que consumimos, cuja origem varia muito mais do que nas salas de cinema onde estamos dependentes dos exibidores. Ao se recorrer à Internet para o consumo de cinema a qualidade do material disponível decresce drasticamente, mas a sua variedade aumenta de forma exponencial.

Segundo Manuel Castells (*in* Oliveira et al eds., 2004: 221) a Internet é “um meio totalmente abrangente, (...) é muito mais que uma tecnologia (...) um meio de comunicação, de interacção e de organização social.” Ao afirmar que “a Internet está a transformar o modelo de empresa na nossa economia” (*in* Oliveira et al eds. 2004: 231) este autor poderia, muito bem, estar a referir-se à indústria cinematográfica, mais precisamente à distribuição, pois a alteração dos hábitos de consumo pelo público tende a afectar significativamente as empresas e estas têm que arranjar forma de se adaptar. Castells defende também que “não é a Internet que altera o comportamento, mas o comportamento que altera a Internet” (*in* Oliveira et al eds., 2004: 234). Através da Internet surgem, assim, novas formas, não só de consumo, como acima referimos, mas também de promoção e de distribuição, como, por exemplo, os canais de distribuição *online*. Ora, um “canal de distribuição de vídeo *online* é um canal de vídeo associado a uma plataforma de partilha de vídeo” (Lino, 2009: 27).

A distribuição *online* pode ser dividida em três géneros distintos: “portais horizontais, os portais de pesquisa *online* como o Yahoo e o Google; portais verticais, que contêm um tipo ou género de conteúdo; e portais audiovisuais, que são portais horizontais e os portais verticais em união” (Silva, 2002 *apud* Lino 2009: 27).

Marta Lino enumera da seguinte forma as vantagens deste tipo de canais, a curta duração dos vídeos que disponibilizam, a facilidade de acesso para os espectadores, a potencialização da interactividade com os espectadores e a projecção que os conteúdos ganham em consequência disso. As desvantagens são essencialmente: falta de uso por parte das empresas e o risco de apropriação imprópria dos conteúdos por utilizadores (*cfr.* Lino, 2009: 35). Esta mesma autora, considera que, graças a estes novos meios de comunicação, o espectador é uma figura que está “mais autónoma e não se limita a esperar que o conteúdo lhe seja apresentado, procura-o,” tornando-se também produtor, “o que eleva de uma certa forma a sua exigência e os seus padrões perante os conteúdos audiovisuais que lhe são apresentados” (Lino, 2009: 42).

Destaque-se ainda que a promoção *online* é um dos formatos mais utilizados. Foi graças a uma campanha realizada em websites que o filme *Blair Witch Project* (cujo

custo de produção rondou os 35 mil dólares) conseguiu ganhar ímpeto que lhe permitiu lucrar 130 milhões de dólares só nos EUA (*cfr.* Bordwell, Thompson, 2004: 19).

De certa forma, esta análise remete-nos para a anterior citação de Anne Friedberg, que refere, incidia na alteração das relações entre os espectadores e os “ecrãs”, ou seja, não se trata apenas de uma mudança na forma como se interage com os ecrãs, mas também no próprio papel que os espectadores acabam por desempenhar. Como referem Oliveira, Cardoso e Barreiros (*in* Oliveira *et al* eds., 2004: 22): “As novas tecnologias não podem ser apenas encaradas enquanto propiciadoras de ganhos ou mudanças no quadro económico. É fundamental olhar a sua apropriação social e cívica.”

Na verdade, quando falamos do impacto das tecnologias no cinema temos que ter presente também que este possui uma faceta social de alteração de comportamentos por parte dos espectadores. Um dos melhores exemplos é o recurso à pirataria para visualizar filmes sem custos, ainda que tal acarrete uma visualização mais pobre a nível de qualidade. Para tal, as novas plataformas de uso pelos espectadores, como o computador, são também bastante importantes.

Podemos ainda ilustrar o acima exposto acerca do impacto dos diversos Media no mercado de exibição recorrendo ao caso português. Ora, segundo o ICA, em 2010 as plataformas para consumo de filmes foram essencialmente três, a televisão em primeiro lugar (77,3%), seguida dos DVD (35,8%) e, por fim, as salas de cinema (35,1%) [*cfr.* 2010: 13]. Daqui pode-se ter uma noção de que posição ocupam as salas de cinema face às plataformas de consumo que lhes são alternativas. Atente-se, por outro lado, que em “2009 frequentaram as salas de cinema em Portugal 15,7 milhões de espectadores, ocupando o país a 12<sup>a</sup> posição no conjunto dos 27 da União Europeia” (ICA, 2010: 14).

Por um lado, os efeitos das novas tecnologias obrigam os agentes da indústria a adaptar-se a novas formas de comercializar os seus produtos, e ate mesmo lidar com perturbações na indústria daí resultantes; por outro lado, existem efeitos que favoreceram a longo prazo a indústria. O melhor exemplo poderá ser a televisão que, embora tenha contribuído para a redução de público nas salas de cinema, permitiu que se fizesse uma rentabilização a longo prazo dos catálogos das produtoras de cinema.

Concluindo, os efeitos das novas tecnologias têm que ser vistos sempre de dois prismas: o impacto negativo que leva à necessidade de adaptação a uma nova realidade; e os resultados da adaptação que produzem novas formas de gerir a indústria.

### **2.3. a tradição narrativa do cinema americano - análise de certos aspectos específicos como os efeitos especiais e poderosos meios da indústria, em contraponto com as principais características do cinema europeu, como a “teatralidade” e a escassez dos meios**

Nesta subsecção procederemos a uma análise necessariamente sintética dos diversos aspectos que caracterizam tanto o cinema europeu como o americano. Desta forma, iremos aprofundar os aspectos apresentados no capítulo anterior relativamente ao cinema nacional e, ao mesmo tempo, estabelecer as bases para uma análise comparativa a realizar no subponto seguinte e que constituirá também uma fundamentação teórica para esta dissertação.

Na Europa, o cinema surge como um reflexo da sua cultura, onde a “divergência e a diferença são agora aceites como centrais para qualquer conceito de cultura europeia” (Everett, 2005: 7). A própria evolução cultural será influenciada pela evolução da União Europeia. Apesar das suas diferenças, os filmes europeus mantêm entre si um determinado nível de interligação. As diferenças nos diferentes tipos de cinema europeu localizam-se, desde logo, ao nível da produção, financiamento, distribuição e estratégias de exibição nas salas. É a partir destas características que se define a identidade do cinema europeu, até porque ela, em si, nunca é uma realidade estática, pois está não só sujeita a mudanças decorrentes do contexto histórico-social, como também da relação com o “outro” (ou, por outras palavras, a transculturalidade).

Quando falamos de cinema europeu, a comparação faz-se directamente com o cinema americano, mais precisamente com o cinema comercial de Hollywood. No centro desta diferenciação está a noção de filme, do estatuto que lhe é atribuído e a função que desempenha: “Ao contrário do teatro e da música, (...) o cinema tem tanta probabilidade de ser considerado produto industrial como cultural, podendo ser julgado mais por critérios económicos que artísticos” (Everett, 2005: 8). Esta característica é bastante importante para procedermos a esta comparação, especialmente quando falamos do cinema comercial de Hollywood (ou *mainstream*) que visa, acima de tudo, a obtenção de lucro.

Wendy Everett exemplifica, através do caso de Wim Wenders, a questão da identidade do cineasta europeu. Após ter sido responsável por diversos filmes, em inglês, nos EUA, Wenders regressou à Europa com a noção de que era, efectivamente, um realizador europeu. Apercebeu-se disso devido a três elementos: a língua (como não

se servia da sua língua nativa, sentia-se afastado da sua identidade); os seus métodos de filmagem que fugiam à regra praticada nos EUA (pois preferia ter controlo total sobre uma pequena equipa de técnicos com a qual trabalhava sempre); o conteúdo e estilo dos seus filmes, que possuíam uma carga irónica e mantinha um certo nível de ambiguidade (*cfr.* Everett, 2005: 10).

Este exemplo suscita a temática do chamado cinema de autor, inicialmente elaborada teoricamente no seio dos *Cahiers du Cinéma*. O cinema de autor é uma tradição europeia, devido à preponderância do papel do realizador que, na maioria dos casos concebe filmes pessoais, o que o diferencia da pressão que os realizadores americanos sofrem para obter sucessos comerciais. As características do cinema de autor na Europa, segundo Don Allen (*in* Lloyd ed., 1983: 15), podem ser resumidas da seguinte forma:

“(...) studios were to be abandoned in favor of location shooting; dialogue was not to be based on literary adaptation but on conversational speech verging on improvisation; stars were not needed and the only qualification that was needed in order to direct a film was the desire to make a personal statement with the camera as directly as a writer does with a pen.”

Exemplos de realizadores como Louis Malle, Buñuel e Almodóvar ilustram algumas características do cinema europeu, pois os seus filmes são desafiantes e subversivos. Aliás, no caso europeu, as narrativas cinematográficas tendem a pôr em causa a própria natureza da realidade, e de identidade e memória (*cfr.* Everett, 2005: 12). A questão da identidade europeia ou americana é, pois, uma diferença que se reflecte no próprio cinema.

Quando a isto contrapomos as características do cinema americano, estamos perante uma realidade muito própria e oposta. Segundo João Mário Grilo, “o cinema americano é o único cinema clássico que existe (...) [porque] clássico é aquilo que pode ser repetido” (2006: 149). Este realizador considera que, por essa razão, só poderão ser ensinados os modelos técnicos do cinema americano, por poderem ser repetidos (*cfr. idem*). Isto levará, na sua opinião, a que o cinema feito cá não se aproximará nunca do cinema praticado em Hollywood, para além de que em Portugal faltam os meios financeiros para que tal seja possível (*cfr.* 2006: 150).

Por outras palavras, o cinema americano reúne determinadas características que o tornam paradigmático, ou seja, o modelo que os “aspirantes a cineastas” que se

querem integrar na indústria de cinema em Portugal devem seguir. Trata-se de uma perspectiva interessante, porque assenta na percepção de que o cinema americano constitui um modelo-base (passível de ser ensinado e consequentemente repetido por quem o aprende), ao que se poderá contrapor o cinema europeu na sua vertente autoral que é demasiado dependente dos cineastas específicos que o praticam.

Ora, as produções dos grandes estúdios de Hollywood resultam da actividade das actuais grandes empresas de distribuição cujas produções resultam da coordenação de tarefas de centenas de profissionais (*cfr.* Bordwell, Thompson, 2004: 36-37). Em contraste, nas palavras de David Bordwell e Kristin Thompson, “independent films are made for the theatrical market but without major distributor financing” (2004: 37). Estas produções, por custarem menos, trazem mais liberdade artística para o realizador. No entanto, ambas concepções partilham a mesma ideia de autoria quando estamos perante um filme. Estes mesmos autores, ao colocarem a pergunta “quem é o autor do filme?”, respondem que é o realizador (*cfr.* 2004: 40). Com efeito, eles colocam a resposta nos seguintes termos (os de Hollywood, entenda-se): “if a production runs into trouble, the production company will seldom fire the director; more often, the producer will get the blame” (Bordwell, Thompson, 2004: 41).

Em contraste, no mercado de distribuição cinematográfico em Portugal encontramos estruturas empresariais atípicas, meios de promoção que mudam de filme para filme (ainda que os moldes sejam semelhantes) e linhas estéticas muito distintas que variam de uma empresa de distribuição para outra (muito devido ao facto de distribuírem filmes de realizadores e cinematografias distintas). Ainda face à posição de João Mário Grilo devemos também sublinhar que os próprios meios financeiros constituem um obstáculo à possível equiparação entre as duas indústrias. Aliás, a cultura europeia pode ser vista como “a juxtaposition of visions, conceptions and practices of entertainment, a collection of individual ways of singing, dancing, telling stories, practicing sport and having some rest” (Sonlin 1991: 3 *apud* Everett, 2005: 7).

Estes aspectos devem ser tidos em conta quando falamos de cinema europeu, o qual, pela sua especificidade e características, é muitas vezes encarado como cinema artístico; essas características “include filmic, aesthetic, and other cultural traditions of cinema, often cited by those who equate European films with “art cinema” or “high” culture, but equally applicable to popular genres” (Everett, 2005:9).

Na verdade, existem no cinema europeu exemplos de cinema comercial que constituem uma parte do cinema praticado e em alguns países uma parte considerável da

receita das bilheteiras nacionais. No entanto, estes filmes não se identificam com aquilo que normalmente se entende ser o cinema europeu, e surgem sempre em concorrência com o modelo americano de cinema comercial. A diversidade que surge no cinema europeu contribuirá, em certa medida, para que surjam diversas dificuldades na promoção da sua circulação. João Mário Grilo (2006: 154) defende, aliás, que a “ideia de despertar as pessoas para estarem receptivas à promoção da diferença” é algo que poderá vir a contribuir para diminuir a distância entre os filmes produzidos e o público.

Como acima constatámos, a cultura europeia assenta na diferença. De certa forma, o cinema europeu reflecte essa mesma diferença, pelo que a afirmação de João Mário Grilo será pertinente, se bem que a aproximação do público ao cinema talvez deva passar por algo mais que uma mera mudança de mentalidades, nomeadamente se tivermos em linha de conta a grande diferença entre a realidade económica da indústria europeia e a indústria americana.

Ao abordarmos a questão da diferença cultural, entra em jogo a questão identitária, e a relação com o Outro. Ora, no caso do cinema europeu, distinto do cinema *mainstream* Americano, “filmic narratives frequently interrogate the nature of reality, identity and memory” (Everett, 2005: 12). No entanto, isso leva-nos à questão que assola a indústria de cinema europeu que tem a ver com a necessidade de, apesar destas características, ter que obter sucesso comercial.

O problema da identidade, característico da Europa, nas palavras de Wendy Everett, reflecte-se no cinema, pois “its films explores the endless complexities of that problema, whilst themselves becoming part of the identity which it seeks” (2005: 14). Este autor coloca, pois, o problema da identidade europeia ao nível das especificidades do cinema praticado na Europa. Embora isto possa significar um encarar da questão de uma forma demasiado restritiva, não deixa de apontar para algo relevante, nomeadamente porque as diferenças entre as diferentes culturas dos diferentes países europeus são um obstáculo a que os diversos filmes circulem entre si, visto estarmos perante aspectos muito diversos como a língua, estética, cultura, modelos de produção distintos, entre outros.

#### **2.4. a evolução do cinema no espaço europeu na segunda metade do século XX como reflexo da influência da indústria norte-americana**

Neste capítulo abordámos diferentes aspectos relacionados com a temática do cinema, em particular o papel da cultura visual na questão da interpretação dos diversos tipos de cinema, o impacto das novas tecnologias no cinema, as diferenças entre as indústrias europeia e americana.

A distribuição, enquanto sector da indústria cinematográfica, é um culminar de todos estes aspectos, pois assenta na circulação de filmes. Está, deste modo, dependente do público, junto do qual pretende comercializar o seu produto, devendo, portanto, adaptar-se ao aparecimento de novas tecnologias que obrigam a uma reconfiguração do mercado. Com efeito, o modelo de distribuição europeu difere drasticamente do modelo americano. Este último aspecto será desenvolvido mais adiante no capítulo dedicado aos programas de apoio. No entanto, devemos aprofundar ainda alguns aspectos, como a evolução da indústria de cinema na Europa que levaram à actual configuração de mercado e que são bastante importantes para que possamos analisar correctamente o conteúdo da nossa dissertação, em particular os casos de estudo.

A influência da indústria norte-americana é bastante notória ao longo da história do cinema europeu, pelo que será o momento de fazer uma breve resenha de alguns aspectos relacionados com os diferentes tópicos desenvolvidos neste capítulo e de analisar também esta influência. Tim Bergfelder aponta o seguinte acerca do período que decorre entre os anos do pós-II guerra e meados dos anos 60:

(...) in the face of declining audience figures and American distribution dominance (ensured by trade agreements in the immediate post-war years), co-production strategies provided for European film producers, at least in theory, an opportunity to boost productivity, to share production costs and to increase the number of cinema goers. (*in* Hjort, Mckanzie eds. 2000: 141)

Por outras palavras, apesar do surto na produção no imediato pós-guerra para concorrer com a “invasão americana”, recorreu-se também a formas alternativas de produção que passavam por acordos de co-produção estabelecidos entre diferentes países.

Com efeito, entre o período do pós-guerra e meados dos anos 60 as co-produções cinematográficas no espaço europeu aumentaram, mais precisamente nos anos 1963 e 1964, o valor duplicou, se bem que a preferência fosse por co-produções americanas e europeias, ao invés de entre países europeus (Bergfeld *in* Hjort, Mckanzie eds 2000: 141). Entre 1949 e 1964, “the total number of European co-productions

(including bilateral, joint tripartite productions) come to 1091 (...) [the] majority (...) popular genre products” (Bergfelder *in* Hjort, Mackenzie eds. 2000: 143).

As cooperações entre países ao nível da produção cinematográfica envolviam a utilização de locais de filmagem mais baratos em países como Itália e Espanha, os quais “benefited from these productions as their studios worked to full capacity (rented to American and European companies)” [Bergfelder *in* Hjort, Mackenzie eds. 2000: 142]. No caso da Alemanha e França, por outro lado, “Hollywood expansion was mainly focused on the distribution sector which hardly benefited the indigenous production facilities” (*idem*).

Ao nível de acordos de co-produção entre países do espaço europeu, o mais antigo foi celebrado entre França e Itália em 1949, segundo Tim Berfelder, “to boost production and to balance the quantity and steady influx of America imports (...) [between] 1949 and 1964 alone, 711 films were produced under the French-Italian agreement” (*in* Hjort, Mckenzie eds. 2000: 143). Este ensaísta considera ainda o seguinte: “(...) co-production ventures of the 1960’s may certainly have emerged as a response to American pressure, but they comprised, at least temporarily, a both culturally and economically viable strategy of pan-European co-production” (*idem*: 151). Trata-se, portanto, de uma vontade de cooperação entre os diversos países do espaço europeu para lidar com uma crescente influência da indústria norte-americana. Com efeito, esta emergência dos acordos de co-produção permite ter uma noção da situação da indústria europeia neste período e do modo como a influência da indústria americana contribuiu para um fortalecimento de relações entre os países europeus ao nível da distribuição.

Tendo presente o acima exposto, devermos convocar os exemplos do cinema italiano e do cinema francês, por serem exemplos de indústrias que evoluíram de formas distintas, mas que têm em comum o facto de se confrontarem com a influência do cinema de Hollywood. Além disso, deveremos destacar igualmente aspectos relacionados com a evolução do cinema italiano que não só demonstram outros motivos para a situação actual do cinema europeu como também ilustra a influência do cinema americano.

Ora, a indústria cinematográfica italiana do pós-guerra nos termos de Piero Brunetta, pode ser caracterizada da seguinte forma “producing a film in Italy is like holding a house beginning with the roof” (2011: 108). O nascimento do neo-realismo em Itália levou a uma reorganização do método de produção começando com as



filmagens de *Roma città aperta* (*cfr. idem*). Segundo Piero Brunetta, “all previous production standards had been overturned; less prevailed over more, absence over presence” (*idem*).

O renascimento da indústria deu-se no seguimento da criação, a 10 de Julho de 1944, da “Associazione Nazionale industrie cinematografiche ed affini (ANICA) (...) the group represented the interests of producers, distributors and operators (...) the first entertainment agency was born under fascism” (Brunetta, 2011: 109).

Esta rápida recuperação da indústria permitiu uma reabilitação da imagem do país, nas palavras de Piero Brunetta (2011: 110):

From 1945 on, the neorealist masterpieces - even the first by Rossellini and De Sica and later, those by Antonioni and Fellini- were based on true stories (...) [which] produced a carefully crafted Italian imagery and renewed faith in the aesthetic, artistic, cultural, and humane quality of everything Italian.

Por outras palavras, a identidade italiana reencontrou-se num processo que se prolongou pelas décadas seguintes em especial através dos “art-house and genre filmes” (Brunetta, 2011: 111). Há que destacar que, a par da rápida recuperação da indústria, não houve um afastamento dos cineastas que haviam colaborado com o regime anterior (*cfr. idem*).

A actuação dos EUA foi instrumental na revitalização da indústria, mas também o foram as co-produções, em especial com países europeus (*cfr. Brunetta, 2011: 112-113*). O cinema americano predominou nos anos do pós-guerra em Itália, mas já em 1954 as produções italianas constituíam 34% das receitas em bilheteira (*cfr. Brunetta, 2011: 114*).

Na década de 1950, inúmeros produtores italianos desenvolveram a sua carreira. Piero Brunetta destaca, a título de exemplo, os seguintes (2011: 117):

Carlo Ponti and Dino de Laurentiis (...) [who] sought to create working methods that could compete with Hollywood. They played a fundamental role in Italian cinema’s expansion in terms of production and entertainment value. They helped the industry overcome the crisis of the mid-1950’s and in the decade that followed they helped it reach the greatest moments in its history.

Na década de 1960, deu-se o pico do cinema italiano, com lucros de bilheteira que excediam os de todos os outros países europeus, mas também foi nessa década que

os produtores italianos decidiram competir directamente com o cinema de Hollywood; foi o momento em que se assistiu ao nascimento do *western spaghetti*, devido à necessidade de reinventar um género de filme americano (cfr. Brunetta, 2011: 167).

No entanto, a meio dessa década, uma falha na aprovação de legislação que seria essencial para o crescimento contínuo da indústria, levou a uma quebra para metade da produção entre 1964 e 1965 (cfr. Brunetta, 2011: 168). Em 1965 surgiu nova legislação de cinema com a qual “the Italian government increased services in box-office profits, creating one of the highest tax rates in all of Europe” (Brunetta, 2011: 168). Ainda nesta década, segundo Piero Brunetta (2011: 170), “four generations of directors were working under conditions of expressive and creative freedom, with economic opportunities and an unprecedented connection to their audience. Producers invested more money than ever before (...)”.

Já na década de setenta seria evidente a influência da indústria americana:

“(...) the American government decided to offer tax incentives to producers who invested in homemade products. As a result (...) American producers began to withdraw their investments in the Italian market, where they had contributed to the renewal and development of *Cinecittá* during the 1950s.

Além disso, nesta década ocorreu um decréscimo nas idas ao cinema, muito devido à disseminação da televisão pelos lares de Itália, cuja programação afastava os espectadores mais jovens do cinema, “in part because they associated cinematic products with television” (Brunetta, 2011: 245). Outros factores ainda ajudam a compreender esta quebra, “the oil and international economic crisis, the sense of fear and collective uncertainty caused by a decade of protracted terrorism, and the new distribution of consumer goods” (Brunetta, 2011: 248). Na sequência do que sucedeu nesta década, a exportação do cinema italiano foi afectada por diversos factores, nomeadamente uma distribuição inconsistente (cfr. Brunetta, 2011: 246). Consequentemente, houve um declínio da actividade de produtores como Ponti ou De Laurentiis, passando o papel de grandes produtores para empresas como a RAI e a Fininvest (cfr. Brunetta, 2011: 249).

Actualmente, em Itália o papel das co-produções continua a ser fundamental. Segundo Piero Brunetta, “if we examine production data from 2000-2005, we discover that of the 591 films made, 142 were co-productions, and of those, 75 were co-produced with a major studio” (2011: 318).

Em seguida, observaremos brevemente a evolução da indústria de cinema francês, que se foi consolidando ao longo do século XX, nomeadamente após a Segunda Guerra Mundial, de uma forma que a distingue da maioria dos países da Europa continental, especialmente a italiana.

Segundo Susan Hayward (1996: 213), “the apparent prosperity of the 1960s was not making for a happy nation in a number of other social areas, and this was reflected in much of the cinema of the 1960s.” Um dos grandes problemas sociais da década em questão era a falta de perspectivas de mobilidade social ascendente, ao mesmo tempo que as políticas do governo de De Gaulle, através da criação do Ministério da Cultura, iam no sentido de elevar a cultura ao estatuto de instituição nacional que visava, desta forma, contribuir por via da cultura para uma maior unificação nacional (*cfr.* Hayward, 1996: 214). Ainda segundo esta ensaísta, essa politização da cultura só se fez sentir no cinema com o surgimento do movimento da nova vaga de cinema francês: “the subversion of aesthetic discourses, as exemplified by this cinema, brought into question the ideological nature of cultural signs (...) and exposed the process of institutional mythologizing” (1996: 220). Por outras palavras, a construção de mitos por parte do regime de De Gaulle sofreu contestação por parte deste movimento de cineastas e apenas neste contexto a autora considerou que houve politização do cinema francês (*cfr. idem*).

No entanto, para o sucesso do cinema francês contribuíram três factores principais, “the creation of the Centre National de Cinematographie (CNC), the institution responsible (...) for (...) the cinema support fund; (...) the introduction of quotas to protect French cinema from the invasion of Hollywood films (...); (...) the establishment of selective and automatic aid mechanisms in the 1950s” (Creton, Jäckel, 2007: 208). Além disso, devem ser tidos em conta factores culturais: “a well-established film culture sustained by an intellectual and artistic tradition and witnessed in the vitality of public debates about cinema; (...) the emergence of entrepreneurs (...); and industry made up of a myriad of companies (...); (...) the general public, the media and politicians” (*idem*).

O estatuto do cinema em França dever-se-á, então, a factores políticos e sociais, que resultam em condições favoráveis ao desenvolvimento e preservação do sector<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Condições essas que iremos analisar mais adiante nos estudos de caso, tendo presente que as circunstâncias no caso português são claramente muito diferentes.

Devemos recordar o facto de este ser um país que investiu bastante nas co-produções internacionais. Segundo Creton e Jäckel, “France has co-production agreements with over forty countries in every continent” (2007: 215). Faltava ainda mencionar que o já referido CNC procurou alcançar o equilíbrio no mercado entre as pequenas e médias empresas e as grandes empresas no sector de distribuição e exibição (*cfr.* Creton, Jäckel, 2007: 214). Ainda de acordo com estes estudiosos (*idem*), “it has also helped keep in business those companies more inclined to specialize in the distribution of films for the art-house cinemas.” Além disso, à semelhança do que sucede no caso da cinematografia italiana, os filmes franceses terão um grande potencial de exportação: “traditionally, two categories of French films, auteur films and large-scale co-productions, so called “euro puddings”- have found it easier to appeal to foreign distributors and audiences abroad” (Creton, Jackël, 2007: 215).

Tendo isto presente, será seguro afirmar que a distribuição de cinema possui uma grande importância no que toca ao desenvolvimento da indústria de um determinado país. Ao mesmo tempo, será seguro constatar que se trata de um sector com importância central para a indústria cinematográfica.

Como observámos neste capítulo, a importância do surgimento de novos meios de comunicação não pode ser descurada. Aliás, os diferentes meios que surgiram ao longo do século XX tiveram impacto na distribuição dos filmes. A influência da televisão poderá, em determinados casos, minar a influência do cinema de Hollywood; como refere Jane Staiger, “when regional markets of television products are explored, buyers often find themselves unable to afford United States product but also uninterested because of local preferences” (*in* Williams eds, 2002: 244). Esta autora acrescenta que o próprio videogravador (VCR) “permits consumers to exercise preferences based on language” (*in* Williams eds, 2002: 244). Em face destas inovações, certos produtos como as telenovelas latino-americanas, a animação japonesa, os filmes chineses de artes marciais e os romances italianos substituem as importações de Hollywood quando são exibidos com condições de competitibilidade (*cfr.* Staiger *in* Williams eds, 2002: 244). Ainda segundo ela, em 1984 33% das receitas norte-americanas eram oriundas de mercados externos; no entanto, em 1989 o valor era já de 43 % (*cfr.* Williams eds, 2002: 245).

A expansão para os mercados estrangeiros por parte das empresas de distribuição americanas deu-se, em parte por recurso às transmissões televisivas internacionais, através das quais se publicitava as estreias dos filmes (*cfr.* Williams eds,

2002: 245). A exploração de mercados estrangeiros pelos distribuidores de Hollywood é classificada por Jane Staiger como “deterritorialized, hyperflexible capitalism, employed on a global scale” (*in* Williams eds, 2002: 246).

Quanto ao caso português, pode-se destacar a influência da televisão pelo facto de a forma de produzir em televisão se estar a infiltrar cada vez mais no modo de produzir cinema. João Mário Grilo considera que a forma actual de produzir em Portugal está demasiado ligada aos canais de televisão, o que ele considera “gravíssimo porque está a trazer para (...) o cinema um modo de produção que não é o do cinema” (2006: 148). Esta forma de produção afectará, por seu turno, o modo como os filmes são criados, em especial quando as equipas de produção são importantes como são em Portugal (*cfr. idem*).

A questão de técnica cinematográfica liga-se naturalmente à natureza mecânica dos seus meios. Esta dimensão influencia, por um lado, a facilidade da reprodução da obra de arte e da sua comercialização, e, por outro, altera-a. Como iremos mais adiante verificar, esta natureza híbrida irá influenciar a forma como o sector é regulado, com efeito, “l’ambigüité du statut du cinéma, Art et industrie, culture et commerce, création et technique, est un rapport logique avec l’ambigüité de l’intervention de l’État qui a été économique avant d’être artistique et qui était à l’origine réglementaire” (Sauvaget *in* Creton ed. 1999: 60). Por outras palavras, devido à natureza ambivalente deste sector, a forma como o estado o encara deve ser muito específica para ser compatível com esta mesma natureza.

## **CAPÍTULO 3**

### **Evolução do cinema português e da legislação com ela relacionada.**

#### **3.1. Contextualização da temática legislativa e da sua relação com o cinema português**

Ao longo do século XX, a indústria cinematográfica em Portugal teve aquilo que pode ser considerada uma evolução bastante particular. Com efeito, esta foi quase sempre pautada por períodos de pouca ou mesmo inexistente produtividade, em contraste com períodos de maior criação, nos quais as produções chegaram mesmo a alcançar considerável projecção junto da crítica e de outros circuitos internacionais.

Estes aspectos, ainda que algo vagos, são importantes para que se possa ter uma noção da situação actual da indústria em Portugal e do sector da distribuição, em particular. Para os aprofundar, começaremos por fazer uma necessariamente breve exposição sobre a história do cinema português ao longo do século XX, focando, em seguida, a evolução da legislação portuguesa que rege este sector.

Procederemos, por fim, a uma análise da actual lei do cinema e do audiovisual em comparação com a lei que esta substituiu, com o objectivo de esboçar um retrato da forma como o sector é regulado actualmente. Por fim, faremos uma breve referência às normas internacionais que vinculam o Estado português, deixando uma análise mais profunda, neste âmbito, para o capítulo seguinte.

Saliente-se que, apesar de este capítulo focar a análise legislativa em abstracto, ao longo desta dissertação voltaremos várias vezes a mencionar e analisar diversas disposições legais, em função dos tópicos em questão.

#### **3.2. A evolução do cinema português ao longo do século XX como ponto de partida para a contextualização da legislação desenvolvida na área**

Ainda que breve e elipticamente, o cinema português deverá ser observado sob um ponto de vista histórico para que seja possível compreender o estado actual da indústria portuguesa, o qual será, porventura, indissociável da relação do público com as produções nacionais.

A evolução da indústria cinematográfica portuguesa ao longo do século XX apresenta vicissitudes bastante específicas, pelo que será mais operativo proceder a uma análise por décadas. No entanto, deixaremos fora desta análise o período que medeia entre o final do século XX e o início do século XXI, o qual será objecto de uma reflexão distinta num capítulo posterior, dedicado à análise de dados de distribuição em território nacional.

Como tópico prévio importa recordar que entre o início do século XX e a década de 1970 os apoios do Estado foram sempre concedidos, mesmo quando a produção foi muito reduzida. Note-se que, ao longo deste período, a “produção de filmes portugueses nunca ultrapassou a média dos três filmes por ano, atingindo-se em épocas excepcionais, uma produção anual de sete ou oito filmes”. Saliente-se, além disso, que “em 1925 e 1955, não houve filmes e que são muitos os anos de um só filme” (Pina 1977: 126).

As origens do cinema português não estão bem definidas, havendo, por um lado, quem entenda que começou com a actividade de “Aurélio Paz dos Reis [que] rodou os primeiros filmes de realizador português em 1896” (Baptista, 2009: 309). Com efeito, este realizador apresentou em “12 de Novembro de 1896 (...) os primeiros filmes nacionais, integrados num conjunto a que chamou ‘Kinetographo Português’: *Saída do pessoal da fábrica Confiança, Feira de Gado na Corunjeira* (...) etc...” (Pina, 1978: 11). Por outro lado, há quem defenda que o primeiro filme português terá sido *Os Crimes de Diogo Alves*, de João Tavares, estreado em 1911 e produzido pela Portugália Filmes, de João Freire Correia, a qual surgiu em 1909 (*cf.* Pina, 1978: 7). O argumento principal para esta corrente de opinião é o facto de este ter sido o primeiro filme português realizado sob a égide de um produtor com o objectivo de levar a cabo uma actividade regular de produção (*cf.* Grilo, 2006:11).

Contudo, independentemente do ponto de vista adoptado, é unânime o facto de, ao longo da primeira metade do século XX, as produções portuguesas reflectirem muito o “imaginário colectivo do país”, contrastando desde o início, com as produções norte-americanas (*cf.* Baptista, 2009: 309). A primeira sessão de cinema em Portugal teve lugar no Real Colyseu de Lisboa, a 18 de Junho de 1896, sob a égide de Edwin Rousby (*cf.* Andrade, 1998: 23).

Outra produtora a destacar ainda, foi a Invicta Film que surgiu no Porto em 1917 e que tinha por objectivo “criar e organizar uma empresa produtora em bases sólidas, a exemplo das grandes casas europeias, que colocavam no filme a sua marca de prestígio”

(Pina, 1978: 11). Posteriormente, na década de 1920, “vários produtores portuenses e lisboetas (...) contrataram realizadores franceses e italianos, construíram estúdios e chamaram actores de teatro mais conhecidos da época para interpretar adaptações dos grandes romances portugueses do século XIX” (Baptista, 2009: 310). Por outras palavras, as produções baseadas em adaptações literárias, nomeadamente romances, foram as que mais se destacaram.

Acrescente-se que, até aos anos trinta, as tentativas de estabelecer uma indústria cinematográfica falharam, embora já tivessem começado a surgir distribuidoras como a Lopes Freire, H. da Costa e Castello Lopes que controlavam o mercado tanto em Lisboa como no Porto. A já referida Invicta Film, produtora do Porto, extinguiu-se em 1931 (coincidentemente, o mesmo ano em que morreu Aurélio Paz Reis) [cfr. Pina, 1978: 14-15].

Foi na década de 1930, mais precisamente em 1933, que se iniciou o período daquelas que viriam a ser conhecidas como as “comédias à portuguesa” com a estreia do *Pátio das Cantigas*. Este género reflectia a influência da ditadura no imaginário nacional, por fazerem “do “povo” o protagonista de histórias sentimentais, amáveis, de matriz realista e de mensagem ligeira, directa e, por isso mesmo - e para o cânone político do regime -, eficaz” (Grilo, 2006: 15). Ainda segundo João Mário Grilo (2006: 16), este género reduzia-se apenas aos seus actores, “ou melhor, comediantes, homens e mulheres de grandes dotes, bastante rotina e alguma especialização, e que se entregam à composição de retratos célebres instantâneos de uma sociedade lisboeta irónica, mas invariavelmente confiante, estereotipada.”

Igualmente em 1933 foi erigido o estúdio da Tobis Portuguesa com apoios do Estado. Curiosamente, nesse mesmo ano “realizou-se o primeiro concurso nacional” de cinema amador português (Pina, 1977: 158), o qual constituiria um marco neste processo, tendo em conta que os concursos são ainda hoje uma presença constante nos festivais de cinema.

No entanto, diversos problemas advinham do facto de o mercado nacional ser demasiado pequeno, pelo que até 1941 poucos filmes seriam produzidos (cfr. Pina 1977: 125). Há que ter presente que, por esta altura, e durante os 48 anos de ditadura, o cinema nacional esteve sempre sob o alvo da censura, sendo destacados pelo regime os filmes de determinados géneros específicos. Com efeito, tanto na década de 30 como na de 40, destacavam-se as comédias, os filmes de folclore rural, os filmes históricos, e os



musicais, regra geral centrados no universo das classes mais baixas (*cfr.* Geada, 1981: 66).

Na década de 1940 dever-se-á assinalar o facto de, em 1948, com a primeira lei de protecção de cinema, ter sido criado “o primeiro sistema de apoio à produção cinematográfica (...) financiado através de uma taxa lançada sobre os lucros da exibição”, com o objectivo de apoiar a criação de filmes que tivessem por base “as adaptações literárias e as reconstruções históricas” (Baptista, 2009: 312). Este fundo ainda “atribuiu a vários realizadores, bolsas de estudo no estrangeiro e criou ainda a Cinemateca Nacional, destinada a fomentar o gosto pelos filmes portugueses” (*idem*).

O cinema produzido em Portugal na primeira metade do século XX atingiria o seu auge nos anos 40, apenas para decair na década seguinte. De facto, não houve uma única longa-metragem nacional a ser produzida em 1955. No plano sociológico importa referir que nos anos 50 coexistiam salas de cinema cujo público-alvo eram as famílias da alta burguesia, com salas de cinema cujo público-alvo eram as classes mais baixas, nomeadamente salas como o Cinematógrafo e o Chiado Terrasse (*cfr.* Mota, 2008: 5).

A década de 1960 não apresentaria alterações sugestivas face à década precedente, devido, em particular, às convulsões sociais e políticas que ocorreram no país, decorrentes da Guerra Colonial. Até ao início desta década, “as grandes distribuidoras americanas (a Paramount, a Fox, a Metro, a Columbia, a Warner e a RKO) distribuía os seus próprios filmes, vendendo-os aos exibidores que lhe oferecessem melhores garantias de permanência de filme em cartaz” (Mota, 2008: 6). Refira-se que este cenário difere do actual em que distribuidoras regionais adquirem os direitos das distribuidoras internacionais e os vendem a exibidoras numa região específica.

Foi, todavia, nesta década, mais precisamente em 1963, que surgiu o chamado *novo cinema português*, com o filme *Verdes Anos*, de Paulo Rocha, o “primeiro dos filmes das produções Cunha Telles (...) [e que] seria premiado em Locarno” (Ramos, 1989: 398). Até então a empresa de produção Cunha Telles, surgida em 1962, tinha um papel activo no financiamento a projectos que não se ligavam necessariamente ao regime. Outro filme a destacar no surgimento deste movimento é *Belarmino*, de Fernando Lopes (1964).

Este movimento caracterizava-se pelo modo “como reforçava uma concepção artística do cinema (e não como indústria ou como espectáculo), dos realizadores como autores (e não como técnicos) e dos filmes como obras de cultura (e não como produtos

de entretenimento) ” [Baptista, 2009: 315]. Os filmes do “cinema novo português” foram, no entanto, fracassos de bilheteira, o que se viria a reflectir na criação, em 1971, de uma nova lei do cinema, cuja natureza iremos aprofundar na subsecção subsequente.

Nesta década será ainda de destacar a actividade do movimento cineclubista, que ainda hoje subsiste e que funcionava igualmente, na altura, como um instrumento de oposição ao regime. O filme *D. Roberto*, de Ernesto de Sousa, que, “estreado em 1961, foi integralmente produzido pelo movimento cineclubista sem qualquer apoio oficial” (Moeda e Reia-Baptista, 2011: 3), é um exemplo da actividade deste movimento. Segundo Jorge-Leitão Ramos, este filme “aparece graças ao movimento cineclubista (de onde sai o essencial da organização da Cooperativa do Espectador que produz o filme) que era, recorde-se e sublinhe-se, o grande bastião da resistência cultural e cinematográfica desses anos” (Ramos, 1989: 128). Destacamos, ainda em 1966, a criação da Cineasso, “uma associação selectiva de empresas exibidoras de cinema” (Mónica Mota: 6). O objectivo dos seus fundadores era o de conseguir lidar melhor com o aumento dos custos de produção, criando uma associação que reunisse os exibidores.

Após a falência das produções Cunha Telles, a Fundação Calouste Gulbenkian começou a ter um papel mais proeminente neste âmbito, financiando, em 1968, a criação e funcionamento do Centro Português do Cinema que funcionaria como uma “associação cooperativa que agrupasse todos os cineastas do 'cinema novo' (...) por um período de três anos” (Moeda e Reia-Baptista, 2011: 3). O apogeu desta fase do cinema português deu-se em 1972 com a criação da Escola Superior de Cinema<sup>7</sup>.

A transição da década de 1960 para a década seguinte foi pautada por uma mudança de paradigmas, a qual, segundo João Mário Grilo (2006:22), terá sido influenciada por quatro principais factores: em primeiro lugar, “o aparecimento de uma nova vaga de autores, nomeadamente João César Monteiro (...) e António Pedro de Vasconcelos; em segundo lugar, a intervenção de um novo parceiro nas debilitadas relações financeiras (...) a Fundação Calouste Gulbenkian; em terceiro, a expectativa ligada à publicação de uma nova lei do cinema - a famosa Lei 7/71 (...); (...) o divórcio estabelecido e consubstanciado entre produtores e realizadores (consagrado na fundação do Centro Português de Cinema, verdadeira cooperativa de autores).”

---

<sup>7</sup> No entanto, será de sublinhar que o ensino de cinema já se fazia desde o início do século XX, na “Escola de Arte Cinematográfica, de Rino Lupo, em 1922”, esta associada à Invicta Film (Pina, 1978: 74). Ainda em 1963 foi criada a “Escola Piloto de Cinema do Conservatório Nacional, dirigida por Alberto Seixas Santos, sob administração do Ministério da Educação Nacional e da Fundação Calouste Gulbenkian (*idem*).

A comparação entre o cinema que se seguiria e o das décadas anteriores pode ser resumida nas palavras de Artur Portela Filho: “O cinema português dos anos trinta e quarenta era um cinema de certezas. Curtas e imediatas certezas, mas certezas. O cinema português dos anos setenta é um cinema de incertezas” (*apud* Pina, 1978: 54).

Deve-se destacar, nos anos setenta, o início da relação entre as grandes distribuidoras americanas e empresas nacionais de distribuição como a Lusomundo e a Castello Lopes, a qual se devia ao interesse das primeiras em aceder ao mercado português. Este facto destaca a alteração das relações entre empresas ao nível da distribuição face ao que já havíamos mencionado em relação ao período anterior aos anos 60. A Fundação Calouste Gulbenkian contribui em muito para fomentar o desenvolvimento do sector, podendo-se destacar a título de exemplo o “apoio estratégico dado (...) ao Centro Português de Cinema (cooperativa de cinema que congregou à sua volta algumas das principais figuras do “Cinema Novo”), com a consequente promessa de assistência financeira regular às produções do Centro” (Grilo, 2006: 44).

A revolução do 25 de Abril de 1974 veio, no entanto, pôr em causa os programas de financiamento então existentes, levados a cabo pelo Instituto Português de Cinema, juntamente com a Gulbenkian. Deste modo, ficaram comprometidos muitos projectos que então estavam em curso. No dia 29 de Abril de 1974 foram ocupados o “Instituto Português de Cinema, a Direcção de Serviços dos Espectáculos e o Sindicato Nacional dos Profissionais de cinema, iniciando acções que, com o decorrer do tempo, iriam transformar a acção deste num terreno de luta entre duas concepções de actividade cinematográfica e actividade sindical, reflectindo o partidarismo extremo que entretanto se foi instalando na vida portuguesa” (Pina, 1978: 60). Aliás, no próprio ano de 1974 o panorama do sector cinematográfico ao nível de receitas era bastante negativo, já que “70% da população portuguesa não [teria] acesso ao cinema” (Luís Galvão Telles e Fonseca Costa *in Cinéfilo*, nº23, de 25 de Maio de 1974 *apud* Pina, 1977: 1331).

Poder-se-ão assinalar três factores na base de tal situação: “produção irregular e intermitente; (...) necessidade de segundo emprego (...) para subsistir; e as limitações de natureza ideológica ou económica; os primeiros sob a forma de censura directa ou indirecta do estado ou de outros grupos sociais, os segundos, provocando a quase obrigatoriedade de concessão ao chamado gosto do público” (Pina, 1977: 151). Por outro lado, logo em 1975 “ocorre um *boom* no cinema português: mais de seis milhões de idas ao cinema, mais de 23 salas, mais sessões, mais de 80 estreias, e muito menos

filmes americanos” (Mota, 2008: 11). Registou-se, além disso, um alargamento da “actividade cultural com algumas realizações de maior interesse, tanto da Cinemateca, como de cineclubes (Alves Costa, o âmbito do cineclube do Porto, organizou em Abril as 'I Conversações Cinematográfica Luso-Espanholas') como doutras entidades (a Mostra Internacional do Cinema de Intervenção, no Estoril, em Maio de 1976)” [Pina, 1978: 61].

Nos anos que se seguiram à revolução, o cinema andou lado a lado com o processo de transição para a democracia, produzindo-se, nomeadamente, um número significativo de documentários. Segundo Luís Pina, a concentração de produção das instituições do Estado levou a uma orientação das produções cinematográficas “em três direcções distantes: conclusão de filmes iniciados ou subsidiados antes do 25 de Abril (...); início e conclusão de filmes subsidiados ou iniciados depois daquela data (...); produção de filmes militantes, de intervenção política ou cultural, geralmente em 16mm e com interferência, nalguns casos, da 5ª Divisão do E.M.G.F.A., rodados sobretudo para a TV ou para circuitos paralelos” (1978: 61-62). Segundo Tiago Baptista, devido a esta última vertente documental “o cinema fez-se repórter e testemunha do PREC, não só para benefício das gerações futuras, mas também com o objectivo de catalisar transformações sociais e ideológicas” (2009: 316). O cinema do período do PREC caracteriza-se, precisamente, por focar o *presente*, o que o distingue do cinema até então produzido, o qual, desde as adaptações de obras literárias do início do século às produções históricas que foram comuns ao longo do período da ditadura, dedicavam um enfoque particular ao passado nacional (*cfr.* Baptista, 2009: 317).

O 25 de Novembro de 1975 viria a estabilizar o novo regime e a alterar consideravelmente o panorama de cineastas apoiados pelo IPC. A distribuição dependia, então, do sector privado e dava prioridade aos filmes produzidos nos EUA em detrimento das produções nacionais. A partir de 1976, com o primeiro Governo Constitucional, iniciou-se a recuperação económica do sector, e da economia em geral, algo que melhorou com a posterior entrada na CEE. O IPC retomou actividade normalizada a partir de 1977, financiando produções que iriam destacar alguns cineastas do cinema novo da década de 1960, assim ganhando um novo e maior protagonismo. O IPC, assim como a RTP, contribuíram, neste período, para que comesçassem a surgir mais produtores independentes, ao mesmo tempo que, especialmente a partir de 1977, se tornava evidente a hegemonia das produções de cinema estrangeiro.

Sintetizando, constata-se que a produção contínua e regular em Portugal até 1977 se deu apenas em cinco períodos distintos: com o advento de determinadas empresas como a “Invicta Film (1918-1924) [...] as Produções António Lopes Ribeiro (1941-43) [...] as Produções António de Cunha Telles (1926-1969)”;

com a “produção da Cinedex, de 1962 a 1965 de Manuel Queiroz”<sup>8</sup> e com “a produção do Centro Português, em fórmula cooperativa, subsidiada pela Fundação Calouste Gulbenkian (desde 1969)” (Geada, 1981: 66). Quanto a este modelo cooperativo, há que sublinhar que deixou de existir após o 25 de Abril de 1974.

No início da década de 1980 tanto os sectores de distribuição como os de exibição cinematográfica padeciam de diversos problemas como o excesso de custos devido à dimensão das distribuidoras, à competição entre elas que levava ao aumento do custo de aquisição dos direitos de distribuição, e ao monopólio dos exibidores urbanos que controlavam até as empresas mais pequenas em zonas da província (cfr Geada, 1981: 72). João Mário Grilo (2006: 20) assinala ainda a “assimetria entre a produção e a distribuição [que] provocou (...) um 'engarrafamento' de filmes que não encontravam condições de exibição”<sup>9</sup>.

Foi precisamente nesta década que surgiram os filmes que viriam a estabelecer a chamada “escola portuguesa” que se tornaria numa espécie de cartão-de-visita do cinema nacional no estrangeiro. Um filme que estabeleceu os padrões desse movimento foi *Trás-os-Montes*, de António Reis e Margarida Correia (1976). Trata-se, aliás, de um filme que alcançou grande sucesso junto da crítica estrangeira (cfr. Baptista, 2009: 318).

Devido às convulsões sociais após a revolução e ao período de adaptação à democracia e à realidade europeia, a temática do cinema português desse período desenvolveu-se muito em torno de “indivíduos que se sentem deslocados em relação às suas famílias, empregos e comunidades (...) figuras recorrentes como o exilado, o emigrante, ou o órfão, ventilavam os ponto de vista dos realizadores sobre as origens e a

---

<sup>8</sup> Estúdios Cinedex de Manuel Queiroz destacavam-se por um sistema de “produção em série industrial” (Paulo Cunha, 2013), contrastando com o modelo de produção utilizado por Cunha Telles, nesse mesmo período (década de 1960) [cfr. *idem*]. O seu método de produção caracterizava-se por “[contrariar] a clássica tarefa de ‘administrar os dinheiros e criar uma estrutura’, impondo uma espécie de ‘produtor-autor’” (Paulo Cunha, 2013). Como iremos observar mais adiante este modelo de produção aproxima-se do praticado por Paulo Branco.

<sup>9</sup> No entanto, há que destacar que muitos filmes nesta situação iriam ser distribuídos na década seguinte por Paulo Branco, entre os quais *Non ou a Vã Glória de Mandar*, de Manoel de Oliveira, *Recordações da Casa Amarela*, de João César Monteiro, e *A Ilha dos Amores*, de Paulo Rocha (cfr. Grilo, 2006: 20).

essência de uma psicologia nacional responsabilizada pela mediocridade do país” (Baptista, 2009: 318).

Foi ainda na década de 80 que o cinema português atingiu uma maior projecção internacional, marcando presença nos mais conceituados festivais internacionais de cinema, atingindo igualmente até então, os maiores valores de receitas a nível de mercado interno, como se pode observar através da tabela seguinte:

Filme	Realizador	Ano	Nº de espectadores
<i>Lugar do Morto</i>	António-Pedro de Vasconcelos	1984	284 533
<i>Kilas, o Mau da Fita</i>	José Fonseca e Costa	1981	123 186
<i>Oxalá</i>	António-Pedro de Vasconcelos	1981	109 226
<i>Sem sombra de Pecado</i>	José Fonseca e Costa	1983	96 764
<i>Francisca</i>	Manoel de Oliveira	1981	80 000
<i>A vida é bela</i>	Luís Galvão Teles	1982	>100 000
<i>Os abismos da Meia-Noite</i>	António de Macedo	1984	>100 000
<i>O querido lilás</i>	António Semedo	1987	> 100 000

Quadro I- Os filmes portugueses mais vistos da década de 1980 em Portugal.<sup>10</sup>

Na década de 1990, as temáticas visitadas pelo cinema português voltaram a centrar-se no presente histórico, embora de uma forma diferente do que havia sucedido no período revolucionário, verificando-se um aumento do número de documentários produzidos devido aos apoios atribuídos pelo estado (*cfr.* Baptista, 2009: 321). Ao nível do cinema de ficção, começaram a ser produzidos filmes cujas narrativas davam uma nova perspectiva da realidade portuguesa contemporânea. Segundo Tiago Baptista (*cfr.* 2009: 322), um bom exemplo, ainda que posterior, será o filme *Juventude em Marcha*, de Pedro Costa, de 2006, que retrata ficcionalmente o período da revolução de 25 de Abril de 1974 através do ponto de vista dos habitantes do bairro das Fontainhas, na sua maioria imigrantes africanos que ali se refugiam com receio de perseguições racistas.

O aparecimento da SIC e da TVI, os canais privados de televisão, no início dos anos 90, contribuiu para alterações significativas no sector, devido aos meios que tanto um como o outro possuíam. Além disso, a SIC “passa a envolver-se, directamente na produção do cinema português que melhor se adequa ao seu gosto. Financeiramente apoiados, beneficiando de uma enorme promoção televisiva e da solidariedade do circuito dominante das salas de cinema (afecto ao grupo Lusomundo, a agência

<sup>10</sup> Valores obtidos de Grilo, 2006: 27.

comercial mais importante das *majors* americanas) (...) conseguem (...) sempre para cima dos 100 mil espectadores e algumas vezes mesmo para o dobro ou o triplo [desse valor] ” (Grilo, 2006: 31).

Ainda relativamente ao final desta década devemos destacar que, em “1999, o Festival de Turim (...) [organizou] uma grande retrospectiva do cinema português de 1970 a 1999, para o qual convida um amplo conjunto de cineastas, de gerações completamente diferentes” (Grilo, 2006: 32). Este evento é um bom exemplo do destaque que o cinema português alcançou um ao nível da crítica internacional.

### **3.3. Evolução legislativa na área em Portugal**

Perante a breve exposição que acabámos de fazer, coloca-se a questão de saber se se poderá estabelecer um paralelo entre a evolução da indústria cinematográfica portuguesa e as leis que a regulam? Procuraremos responder a essa pergunta no final deste capítulo. Para tal, iremos proceder a um esboço da evolução legislativa do sector, a qual deu os primeiros passos no início do século XX, mais precisamente em 1927.

A actual lei que regulamenta o sector encontra-se em conformidade com os objectivos comunitários estabelecidos neste âmbito, pelo que a análise nesta secção será desenvolvida de forma não só a demonstrar esse aspecto mas também de forma a preparar a futura apresentação dos programas de apoio disponibilizados pelo Estado português.

O direito comunitário possui diversas disposições relativas à questão cultural que poderão ser relacionadas com os programas de apoio, como mais à frente iremos desenvolver. No entanto, importa, neste fase, observar a forma como se processa a hierarquização das leis, algo a que procederemos no último ponto desta subsecção. Deste modo, pretendemos esclarecer a forma como se processa o método de legislação nesta área.

#### **3.3.1. Apresentação das principais leis de sector até 2004**

Como acima referimos, a regulação legal do sector cinematográfico em Portugal começou em 1927, mais precisamente com o decreto nº 13565 da Ditadura Militar, o qual se caracterizava por impor exhibições regulares de filmes de origem nacional (*cf.* Mota, 2008: 12). Esse diploma reflectia uma política proteccionista face ao cinema

nacional, uma tendência que prevaleceria ao longo do século XX. No entanto, a evolução da indústria em Portugal nem sempre reflectiu com sucesso as pretensões desse tipo de política, como foi possível constatar na subsecção anterior.

A primeira lei de protecção ao cinema nacional foi a Lei nº 2027, de 18 de Fevereiro de 1948 (cfr. Grilo, 2006:17). Nas palavras de Luís Pina (1978: 64), esta lei era representativa do espírito ideológico do Estado Novo pois estabelecia que: “(...) cada filme português a proteger deveria obedecer a dadas condições, entre as quais: ser representativo do espírito português, quer traduza a psicologia, os costumes, as tradições, a história, a alma colectiva do povo, quer se inspire nos grandes temas da vida e da cultura universais.” Escusado será dizer que os filmes que não preenchessem estas condições eram objecto de censura (cfr. Pina, 1978: 65).

No entanto, há ainda que destacar que ela previa uma “taxa de 10 contos (cerca de 4000 contos por ano) [Pina, 1978: 42], o que não impediu o declínio na produção nacional que se iria verificar na década seguinte, como foi acima exposto. Tal poder-se-ia dever ao facto de omitir certos aspectos como “aumentar a capacidade do mercado; (...) [criar] circuitos paralelos; (...) incapacidade de proteger o cinema nacional contra os interesses de distribuidores e exibidores; (...) incapacidade de resposta aos interesses culturais (...) [e o facto de] que concedia o subsídio sem estimular o trabalho” (*idem*).

Na segunda metade do século XX, importa recordar que a regulamentação dos espectáculos públicos teve início com três decretos publicados em 20 de Novembro de 1953, um dos quais previa a criação de recintos específicos para o consumo de cinema. No entanto, devemos ter presente que a Lei n.º 2027, de 18 de Fevereiro de 1948, ainda estava em vigor nesta altura. Esta lei seria revogada pela Lei 7/71 de 7 de Dezembro, que surgiu como reconhecimento por parte do Estado da existência de uma necessidade de criar apoios que permitissem garantir a subsistência de um tipo de cinema que poderia ser considerado “mais artístico” e que se via a braços com a competição de produções estrangeiras.

Foi esta lei que criou o Instituto Português de Cinema (IPC), o qual viria a tornar-se no actual Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA). Para além disso, a Lei 7/71 estabeleceu a obrigatoriedade de as salas de cinema funcionarem exclusivamente em edifícios criados para o efeito. Mais interessante ainda será o facto de ela ter estabelecido que, relativamente aos apoios, já não era necessário que o filme que era



objecto de apoio fosse exclusivamente português; bastava apenas que o filme fosse produzido em Portugal<sup>11</sup>.

Esta lei viria a alterar o próprio financiamento dos apoios que passariam a ser obtidos por via de um “imposto percentual sobre os bilhetes emitidos” (imposto de bilheteira), ao invés das “taxas fixas” da lei de 1948 (*cfr.* Baptista, 2009: 315). Uma das suas disposições impunha um “adicional de 15% sobre os bilhetes de cinema, que deslocava uma parte das receitas de bilheteira para o financiamento indirecto de produção” (Grilo, 2006:25).

No entanto, esta disposição, em particular, criou diversos problemas para o sector de distribuição em Portugal, nomeadamente por ter criado uma certa subordinação ao sector da produção cinematográfica. Devemos destacar que, ainda que o diploma em si não especificasse o valor do adicional, ele previa a criação de tal taxa, como de seguida se pode observar em particular no nº 2 e ss:

**CAPÍTULO**  
***Do regime fiscal e para-fiscal***

**VIII**

**SECÇÃO**  
***Dos impostos e outros encargos***

**I**

***Base XLII***

*1. Deixam de incidir sobre os espectáculos cinematográficos, com ou sem variedades, o imposto único criado pelo Decreto n.º 14396, de 10 de Outubro de 1927, o adicional referido no artigo 5.º do Decreto n.º 46091, de 22 de Dezembro de 1964, o imposto sobre espectáculos previsto no artigo 709.º do Código Administrativo, as percentagens destinadas ao Fundo de Socorro Social, nos termos do Decreto-Lei n.º 35427, de 31 de Dezembro de 1945, e diplomas complementares, e o adicional para a Caixa de Previdência dos Profissionais de Espectáculos, estabelecido no Decreto-Lei n.º 32748, de 15 de Abril de 1943.*

*2. Os regimes estabelecidos nos diplomas a que se refere o número anterior são substituídos pelo das bases seguintes. (...)*

***Base XLIV***

*1. Com o preço dos bilhetes para assistência aos espectáculos a que se refere esta lei será cobrado um adicional, nos termos a fixar em diploma complementar.*

*(...)*

Na opinião de João Mário Grilo (2006: 25), esta lei “desnacionalizou de facto, o cinema português, colocando-o, essencialmente, na dependência directa da maior ou

---

<sup>11</sup> Obtida através do seguinte sit: [http://www.igf.min-financas.pt/inflegal/bd\\_igf/bd\\_legis\\_geral/leg\\_geral\\_docs/LEI\\_007\\_71.htm](http://www.igf.min-financas.pt/inflegal/bd_igf/bd_legis_geral/leg_geral_docs/LEI_007_71.htm) , acedido em Abril de 2013.

menor rentabilidade dos circuitos internacionais da economia do cinema e da sua projecção no depauperado parque nacional de exibição.” De certa forma, a referida taxa implicava uma dependência da receita das salas de cinema. Além disso, tendo em conta que o maior montante das receitas provinha de produções estrangeiras, a afirmação de João Mário Grilo revela-se particularmente pertinente.

No entanto, a disposição que em seguida transcrevemos preconiza um equilíbrio de interesses entre os diferentes sectores que compõem a indústria, ao mesmo tempo que a disposição subsequente obriga a que o distribuidor entregue os seus resultados de bilheteira, sob risco de ser responsabilizado solidariamente com o produtor.

#### ***Base XXVII***

*Serão estabelecidos em regulamento as normas respeitantes às condições de exibição dos filmes incluídos no contingente, de modo a garantir a oportunidade da sua exibição, a rentabilidade da sua exploração e o equilíbrio dos legítimos interesses de produtores, distribuidores e exibidores.*

#### ***Base XXVIII***

*1. O distribuidor fica obrigado, sob pena de responsabilidade solidária com o produtor, a entregar mensalmente ao Instituto Português de cinema, a percentagem das receitas líquidas de exploração dos filmes que tiver sido consignada ao mesmo Instituto.*

Em ambas as disposições é difícil discernir qualquer tipo de subordinação do sector da distribuição face à produção, pois ambos parecem ser colocados em pé de igualdade. Aliás, o diploma destaca que a entrega da percentagem de receitas líquidas deve ser feita sob o risco de o distribuidor ser responsabilizado solidariamente com o produtor, ou seja, correndo o risco de o distribuidor ser responsabilizado em conjunto com este.

Luís Pina sublinha que “produzir um filme em Portugal não foi tanto um problema de falta de dinheiro, mas de falta de coordenação, de protecção adequada” (1978: 79). Isto deve-se, na sua opinião - com a qual se alinhará a de João Mário Grilo, ao facto de nenhuma das leis de protecção terem abordado vectores essenciais: “criar o interesse do público, criar salas, destruir a escandalosa invasão do filme estrangeiro”

(Pina, 1978: 79). O sistema de subsídios, por seu turno, era um “sistema de escolas, (...) de dirigismo, de autocensura” (*idem*).

O decreto-lei nº 350/93 de 7 de Outubro substituiu a Lei 7/71, ao mesmo tempo que transpôs para o direito português diversas directivas comunitárias. Estas directivas versavam diferentes aspectos da indústria cinematográfica, como a livre circulação de filmes entre Estados-membros, a suspensão das restrições à importação e projecção de filmes, as actividades não assalariadas de produção de filmes, nomeadamente nos artigos 16º a 19º (*cfr.* Mota, 2008: 15).

Importa assinalar, neste momento, que, a partir da entrada de Portugal na União Europeia, o ritmo de criação de diplomas legais vai aumentar, em parte devido à necessidade de “ajustar” o direito interno nacional ao direito europeu.

A Lei 24/2004 sucedeu a esta lei, lançando as bases daquela que é a lei actual do cinema. Deixamos, contudo, a sua análise para a subsecção seguinte em comparação com a lei actual. Falta apenas referir o decreto-lei de 15 de Novembro de 2006<sup>12</sup>, que desenvolveu esta lei de 2004, nomeadamente no que respeita aos apoios a prestar pelo ICAM à distribuição nos artigos 24º a 28º, assim como nos artigos 60º e 61º.

### **3.3.2. análise da actual lei do cinema como concretização do direito comunitário adaptado a Portugal e como prossecução dos objectivos do Estado português para o desenvolvimento do sector, comparada com a lei anterior de 2004**

Nesta subsecção procederemos à análise de vários artigos da actual lei do cinema. Deste modo, poderemos observar com clareza quais as bases da análise de programas de apoio que desenvolveremos no capítulo seguinte. Destacamos, antes de mais, que esta lei ainda se encontra em processo de regulamentação, pelo que iremos mais adiante uma breve referência a um decreto-lei que estabelece um novo modelo de financiamento.

A Lei nº55/2012 de 6 de Setembro foi aprovada a 2/7/2012 (tendo entrando em vigor nos termos do seu artigo 30º). Segundo o seu artigo 1º, tem por objecto

---

<sup>12</sup> É possível consultá-lo em: [http://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CDQQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.ipleiria.pt%2Fresources%2Fportal%3Dsd%26name%3Ddocumento%2520c%2520di%2520de%2520autor.pdf%26md5%3D3ede6ed57eb0e9c7f073ec25ac72af5a%26ctype%3Dapplicat%26pdf%26Len%3D264401%26sruid%3D324770-cms-main-documents%26type%3Dpdf&ei=17d3Ue\\_VE9SS7Abzs4GYAg&usg=AFQjCNE0QqdaOtEpetEbypZaFG5dxDWPxQ&bvm=bv.45580626,d.ZGU](http://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CDQQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.ipleiria.pt%2Fresources%2Fportal%3Dsd%26name%3Ddocumento%2520c%2520di%2520de%2520autor.pdf%26md5%3D3ede6ed57eb0e9c7f073ec25ac72af5a%26ctype%3Dapplicat%26pdf%26Len%3D264401%26sruid%3D324770-cms-main-documents%26type%3Dpdf&ei=17d3Ue_VE9SS7Abzs4GYAg&usg=AFQjCNE0QqdaOtEpetEbypZaFG5dxDWPxQ&bvm=bv.45580626,d.ZGU) , acedido em Abril de 2013.

“estabelecer os princípios de acção do Estado no quadro do fomento, desenvolvimento e protecção da arte do cinema e das actividades cinematográficas e audiovisuais”<sup>13</sup>. A partir daqui, podem-se extrair os princípios que vão reger o conteúdo desta lei: desenvolvimento do sector do cinema e protecção das produções por ele geradas.

No artigo 2º da lei poderemos encontrar diversas definições legais que vale a pena destacar, a começar pela definição de actividades cinematográficas e audiovisuais:

*a)(...) o conjunto de processos e actos relacionados com a criação, incluindo a escrita e o desenvolvimento, a interpretação e execução, a realização, a distribuição, a exibição (...) de obras cinematográfica e audiovisuais.*

Daqui se retiram as principais actividades do sector, incluindo aquela que é o enfoque da nossa dissertação, a distribuição de cinema. Ora, esta é levada a cabo pelos distribuidores, cuja definição legal é enunciada na alínea c) deste mesmo artigo:

*c) “Distribuidor”, a pessoa singular ou colectiva, com domicílio, sede ou estabelecimento estável em Portugal, que tem por actividade a distribuição de obras cinematográficas e audiovisuais*

Esta definição não esclarece, contudo, em que é que consiste a actividade de distribuição de cinema; esta, na prática, é a actividade de comercialização de obras cinematográficas. Com efeito, estas últimas são definidas do seguinte modo pela lei:

*g) (...) as criações intelectuais expressas por um conjunto de combinações de palavras, música, sons, textos escritos e imagens e movimento, fixadas em qualquer suportem cujas características técnicas de produção final permitam a exibição em salas de cinema (...)*

Será ainda pertinente mencionar, apesar de brevemente, a definição de “obra europeia” que a lei refere no artigo 2º alínea j), como aquelas que são originárias de “Estados-membros da União Europeia (...) e de Estados europeus que sejam parte na Convenção Europeia sobre a Televisão Transfronteiras do Conselho da Europa.” Com esta menção pretendemos sublinhar a importância do direito internacional para esta

---

<sup>13</sup> Todos os artigos citados, foram-no directamente do texto da lei que será disponibilizado em anexo e que foi obtido através do site: <http://www.ica-ip.pt/pagina.aspx?pagina=252>, acedido em Outubro de 2012.

matéria, pois o facto de Portugal integrar a UE e determinadas Convenções Internacionais influencia toda a legislação que o Estado português cria para este sector.

A última definição legal que devemos referir é de extrema importância para esta dissertação, dado que, ao longo de todo o processo de investigação acerca da indústria cinematográfica portuguesa, em mais do que uma ocasião foram referidas “produções nacionais.” Ora, torna-se importante discernir em que é que consistem as obras cinematográficas nacionais aos olhos da lei portuguesa. Segundo o artigo 2º 1) serão aquelas que reúnam cumulativamente os seguintes requisitos:

(...) um mínimo de 50% dos autores, designadamente, o realizador, o autor do argumento, o autor dos diálogos e o autor da banda sonora, de nacionalidade portuguesa ou de qualquer estado-membro da UE (...); produção ou co-produção europeia (...); um mínimo de 75% das equipas técnicas de nacionalidade portuguesa (...); um mínimo de 75% dos protagonistas e dos papéis principais e secundários interpretados por actores portugueses ou nacionais de qualquer estado membro da UE (...); possuam versão original em língua portuguesa, salvo excepções impostas pelo argumento.

Acrescente-se que o mesmo preceito menciona ainda que as obras de animação, para serem consideradas nacionais, devem ter tido os seus processos de produção “integralmente realizados em território nacional.”

A definição de produtor independente deverá ainda ser mencionada como a lei define no artigo 2º:

*q) “Produtor independente”, a pessoa colectiva cuja actividade principal consista na produção de obras cinematográficas ou audiovisuais, desde que se verifiquem cumulativamente os seguintes requisitos:*

*i) Capital Social não detido, directa ou indirectamente, em mais de 25% por um operador de televisão ou em mais de 50% no caso de vários operadores de televisão;*

*ii) Limite anual de 90% de vendas para um único operador de televisão (...)*

Através desta definição é possível retirar que, na sua essência, aquilo que constitui um produtor independente é a sua autonomia face a um operador de televisão, nunca podendo haver da parte de um único operador uma participação maioritária.

Os princípios referidos no artigo 1º são desenvolvidos no artigo 3º, do qual passamos agora analisar algumas disposições mais relevantes:

### **Artigo 3º**

#### **Princípios e objectivos**

*1-(...) a) Apoio à criação, produção, exibição, difusão e promoção de obras cinematográficas e audiovisuais enquanto instrumentos de expressão da diversidade cultural, afirmação da identidade nacional, promoção da língua e valorização da imagem de Portugal no mundo, em especial no que respeita ao aprofundamento das relações com os países de língua oficial portuguesa;*

*(...)*

*c) Adopção de medidas e programas de apoio que visem fomentar o desenvolvimento do tecido empresarial e do mercado de obras cinematográficas e audiovisuais, no respeito pelos princípios de transparência e imparcialidade, da concorrência, da liberdade de criação e de expressão e da diversidade cultural;*

*(...)*

*e) Promoção à conservação a longo prazo do património cinematográfico e audiovisual, através de medidas que garantam a sua preservação.*

Deste articulado resulta a explicação: da actividade do Instituto do Cinema e do Audiovisual [presente tanto na alínea a) como na c)]; da actividade do Instituto Camões [presente na alínea a)]; a prossecução dos princípios impostos pela União Europeia [a conservação do património prevista na alíneas e) é muitas vezes invocada, em particular nos casos dos programas de apoio à digitalização dos cinemas, como veremos mais adiante].

Após esta fase introdutória, transitaremos em seguida para uma análise mais concreta focando alguns artigos que considerámos mais relevantes para o nosso objecto de estudo. Começemos por analisar o artigo 4º, cujo nº 1 salienta a importância do cinema para o património cultural português, consequentemente evidenciando uma preocupação estatal em trabalhar para a sua preservação:

*1- O Estado garante a preservação e a conservação a longo prazo das obras do património cinematográfico e audiovisual português ou existente em Portugal, o qual constitui parte integrante do património cultural do país.*

Os mecanismos criados para o efeito serão desenvolvidos em disposições posteriores, com especial ênfase nos programas de apoio prestados pelo Estado. Estes

encontram-se desenvolvidos no artigo 6º, devendo destacar-se os seguintes, pois serão abordados no capítulo referente aos programas de apoio:

*2-(...) programa de apoio ao cinema (...)*

*4-(...) medidas de incentivo financeiro à (...) exibição e distribuição (...)*

*5-(...) medidas de apoio à exibição de cinema em festivais e aos circuitos de exibição em salas municipais, cineclubes e associações culturais de promoção da actividades cinematográfica (...)*

*6-(...) o Estado desenvolve um programa de formação de públicos nas escolas (...)*

*7-(...) o Estado desenvolve medidas e parcerias destinadas a criar programas de capacitação empresarial, para apoio à divulgação e promoção internacional de obras nacionais e promoção da rodagem de obras cinematográficas e audiovisuais nacionais e estrangeiras em território nacional.*

O artigo 7º trata da questão do apoio financeiro, estabelecendo os pressupostos de que depende a atribuição de apoios financeiros, cujos beneficiários estão apresentados no artigo 8º:

*2- Os distribuidores e exibidores, para distribuição e exibição de obras nacionais, de obras europeias e de obras de cinematografias menos difundidas, podem ser beneficiários de apoio financeiro (...).*

Relativamente à questão do financiamento (secção II do diploma legal em análise), há que destacar o artigo 14º, em cujo nº 5 está definido o papel fiscalizador do ICA, o qual, por exemplo, exerce funções de fiscalização dos investimentos levados a cabo por operadores de televisão em áreas como o desenvolvimento, entre outras.

Por fim, deve-se estabelecer uma ligação entre esta lei e o sector da distribuição. Nesse sentido, consideramos particularmente pertinente a seguinte afirmação de Nuno Fonseca<sup>14</sup>: “(...) no caso da distribuição, (...), a óptica é a de apoiar a distribuição na medida em que esse apoio garanta uma boa diversidade na oferta de cinema.” Na verdade, esta lei refere este sector em diversas disposições, devendo para tal destacar-se o artigo 15º que explicita o investimento do estado na área da distribuição cinematográfica. Consequentemente, passamos a analisar as disposições do mesmo:

---

<sup>14</sup> Esta secção conta com elementos recolhidos em entrevista a Nuno Fonseca, do ICA, a qual será disponibilizada em anexo.

### **Artigo 15º**

#### ***Investimento do sector da distribuição a produção cinematográfica e audiovisual***

*1- A participação dos distribuidores na produção cinematográfica e audiovisual é assegurada através do investimento anual em obras cinematográficas nacionais, em montante a definir anualmente, através de diploma próprio, e em percentagem não inferior ao equivalente a 3% das receitas provenientes da actividade de distribuição de obras cinematográficas no ano anterior.*

A partir deste primeiro nº do artigo pode-se desde já concluir que o Estado português pretende garantir um mínimo de investimento nas produções nacionais, de forma anual. No nº seguinte a lei explicita as diferentes modalidades de investimento que podem ser adoptadas pelos distribuidores:

- 2- (...) a) *Participação na montagem financeira do filme, como co-financiador, sem envolvimento na produção;*  
b) *Participação na produção do filme, como co-produtor;*  
c) *Adiantamentos à produção sob a forma de mínimos de garantia;*  
d) *Aquisição de direitos de distribuição de obras cinematográficas nacionais;*  
e) *Restauro e masterização de películas de obras apoiadas e de outras obras nacionais, desde que sejam entregues duas cópias à Cinemateca, I.P.*

Relativamente ao restante do diploma, devemos apenas mencionar os seguintes artigos: o artigo 18º, que desenvolve os diversos tipos de apoio disponíveis para os distribuidores; o artigo 19º, onde se encontra a menção à licença de distribuição, que comporta diversas isenções para os distribuidores; o artigo 26º, devido à regulamentação do registo das empresas do sector como forma de as vincular às suas obrigações legais e de garantir o seu acesso aos apoios prestados pelo Estado ao sector.

A Lei nº 42/2004 de 18 de Agosto precedeu a actual Lei de Cinema, partilhando com esta bastantes aspectos, pelo que iremos analisá-la apenas ao nível das diferenças existentes entre estes dois diplomas<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Esta lei será disponibilizada em anexo. Vide <http://fica.pt/admin/docs/Lei%2042%202004%20Lei%20de%20Arte%20Cinematografica%20e%20do%20Audiovisual.pdf>, tendo sido consultada em Abril de 2013.



Uma leitura preliminar revela a existência de um número inferior de definições legais na Lei nº 42/2004 relativamente à lei actual. Salvo algumas mudanças na localização de determinadas disposições de alguns artigos, poucas mais diferenças merecem ser destacadas no capítulo I desta lei (artigos 1º a 6º). Face ao capítulo II do diploma (artigos 7º a 16º), importa assinalar os seguintes aspectos: a extinção de um artigo dedicado à produção nacional (artigo 7º); a completa reformulação do artigo dedicado aos programas de apoio (artigo 8º, actual artigo 6º), assim como o desaparecimento de mais dois artigos, um referente à exibição de obras nacionais (artigo 14º) e outro referente à difusão em televisão (artigo 16º)<sup>16</sup>.

Dever-se-á destacar ainda o facto de, neste capítulo, outras alterações terem sido efectuadas. Com efeito, estas alterações, na prática, apenas resultaram da mudança de certas disposições para outras partes da lei (o artigo 11º foi transferido para o artigo 2º;

---

<sup>16</sup>

#### **Artigo 7º**

##### ***Da produção nacional***

*1-O Estado, através do estabelecimento de planos de produção anuais, da atribuição de apoios financeiros, de criação de obrigações de investimento e de acesso ao crédito, de medidas fiscais, de mecenato e acordos de cooperação, fomenta a produção, a realização de co-produções, a promoção e a difusão nacional e internacional de obras cinematográficas e audiovisuais.*

*2-O Estado estabelece mecanismos financeiros de crédito que favoreçam o desenvolvimento do tecido industrial nos sectores cinematográfico e audiovisual.*

*3-O Estado apoia a escrita de argumentos de o desenvolvimento de projectos, bem como a produção de obras cinematográficas e audiovisuais inovadoras.*

*4-O Estado promove medidas que garantam o acesso de pessoas com deficiência às obras cinematográficas e audiovisuais.*

*5-O Estado cria prémios que visam o reconhecimento público das obras e dos profissionais dos sectores do cinema e do audiovisual. (...)*

#### **Artigo 14º**

##### ***Exibição de obras nacionais***

*A distribuição comercial e a consequente exibição de, pelo menos, 60% das obras nacionais apoiadas pelo Estado é assegurada, anualmente por todos os distribuidores e exibidores, cinematográficos coim actividade comercial em território nacional, nas condições estabelecidas em diploma regulamentar da presente lei. (...)*

#### **Artigo 16º**

##### ***Cinema, televisão e vídeo***

*As condições relativas à difusão em televisão e a edição videográfica de obras cinematográficas são definidas em diploma regulamentar da presente lei.*

o artigo 12º que actualmente é o artigo 18º, com algumas alterações face ao anterior, mas cujo espírito é o mesmo).

O capítulo III, dedicado ao ensino artístico e à formulação profissional, foi reformulado sendo-lhe acrescentadas algumas disposições, mas mantendo-se inalteradas as que já existiam (artigos 17º e 18º, actuais artigos 22º e 23º). O capítulo IV, referente ao registo, mantém-se praticamente inalterado (artigos 19º a 21º, actuais artigos 24º a 26º). Por seu turno, o capítulo V, dedicado ao financiamento, sofreu bastantes alterações, tendo desaparecido diversos artigos referentes à “contribuição e contratos de investimento” (artigo 23º), a “fundos de investimento” (artigo 26º) e à “retenção do preço dos bilhetes” (artigo 29º). Os restantes artigos foram exaustivamente reformulados, sendo mais significativas as alterações aos artigos dedicados ao “investimento de operadores de televisão” (artigo 25º, actual 14º) e às “taxas de exibição” (artigo 28º, actual 10º).<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> **Artigo 23º**

***Contribuição e contratos de investimento***

*1-O financiamento do fomento e desenvolvimento do cinema e do audiovisual é assegurado pela cobrança e uma contribuição equivalente a 5% das receitas relativas à prestação de serviços dos operadores e distribuidores de televisão com serviços de acesso condicionado.*

*2-O financiamento do fomento e desenvolvimento das artes cinematográficas e do audiovisual pode ainda ser assegurado através de contratos de investimento plurianuais celebrados ente o Ministério da Cultura e os operadores e distribuidores de televisão referidos no número anterior, caso em que não será aplicável a contribuição prevista no presente artigo.*

*3-O disposto no número anterior contempla qualquer plataforma de distribuição ou difusão utilizada, designadamente por cabo, via satélite, digital terrestre, por acesso fixo com ou sem fios, ou qualquer outra que venha a existir. (...)*

**Artigo 26º**

***Fundo de investimento***

*1-O produto da contribuição e dos investimentos objecto de contrato, previstos no artigo 23º, é consignado a um fundo de investimento de capital a criar por diploma legal próprio, destinado ao fomento e desenvolvimento das artes cinematográficas e do audiovisual, constituindo sua receita própria.*

*2-A participação do Estado é assegurada através do organismo do Ministério da Cultura com atribuições nos domínios da arte do cinema e audiovisual. (...)*

**Artigo 29º**

***Retenção ao preço dos bilhetes***

*1-Os exibidores cinematográficos devem reter 7,5% da importância do preço de venda ao público dos bilhetes de cinema. (...)*

Deste modo, poder-se-á concluir que a actual lei constitui apenas um melhoramento da lei anterior, cujos contornos não são fáceis de analisar, isto porque, na prática, a maior parte dos artigos mantiveram-se iguais ou sofreram alterações meramente formais face à lei anterior. Actualmente, a nova lei do cinema foi objecto de nova regulamentação, aprovada em 18 de Julho de 2013, com o objectivo de aplicar um novo modelo de negócio de incentivo à indústria baseado numa maior interacção de entidades privadas (cfr. Canelas, 2013: 26)<sup>18</sup>.

Este modelo baseia-se em três fontes de financiamento distintas: “a taxa dos operadores de televisão de sinal aberto (4% das receitas de exibição de publicidade, verba a cargo dos anunciantes) (...); a nova taxa de 3,5 euros a aplicar às televisões por cabo por cada nova subscrição (...); e as obrigações de investimento por parte de todos os operadores” (Canelas, 2013: 26). As referidas obrigações de investimento só estarão disponíveis em 2014, ao passo que as duas referidas taxas deveriam estar em Agosto de 2013 (cfr. *idem*).

Estas fontes vêm substituir o existente Fundo de Investimento para o Cinema e Audiovisual (FICA), cujo fracasso poderá ser devido aos “incumprimentos, dúvidas e divergências constantes” (*idem*). No entanto, os critérios a seguir pelos júris continuam a ser os mesmos, ainda que deixe de ser o ICA a nomeá-los, passando essa tarefa a ser desempenhada pela Secção Especializada de Cinema e Audiovisual do Conselho Nacional de Cultura, a qual passará “a elaborar o plano plurianual para o cinema e audiovisual, com base no qual se decidirá quais os montantes disponíveis para longas e curtas-metragens ou filmes de animação”<sup>19</sup>.

Este modelo acaba por se assemelhar ao modelo francês. Segundo o presidente da sociedade civil de autores-realizadores-produtores, Michel Hazanavicius, o sistema de financiamento de filmes franceses pelo Estado francês, assenta num princípio: “ceux que diffusent les films doivent participer à leur financement en amont de la fabrication” (2013: 18). Este princípio permite ao Estado garantir a regulação do financiamento e, consequentemente, garantir a difusão ao nível da produção (cfr. *idem*). Mas este sistema acarreta problemas, nomeadamente, ao nível das bilheteiras, ou seja, os filmes não têm que garantir um lucro na bilheteira para serem financiados. Isto é semelhante ao que sucede em Portugal face aos apoios do ICA, o que acaba poderá criar um ciclo vicioso,

---

<sup>18</sup> Decreto 9/2013, que pode ser acedido em <http://www.ica-ip.pt/Admin/Files/Documents/contentdoc2400.pdf>.

<sup>19</sup> Cfr. 5.3.1. onde os programas desenvolvidos pelo ICA são analisados.

como poderemos constatar ao longo desta dissertação, nomeadamente no capítulo dedicado aos estudos de caso.

Na prática, a evolução legislativa ao longo dos anos tem sido sempre pautada por mudanças quer ao nível da sociedade portuguesa, quer ao nível do contexto do direito comunitário onde Portugal se insere e ao qual tem que dar resposta. Esta lei mais recente poderá ser o resultado de ambas com a extinção de artigos que se referem à obtenção de determinadas receitas, nomeadamente as relacionadas com retenção de preço de bilhetes, como acima constatámos.

### **3.3.3. Breve referência ao direito internacional que regula o sector, como contextualização do direito nacional e remissão para análise mais profunda em secção posterior**

A indústria cinematográfica portuguesa encontra-se regulada não só por leis nacionais mas também por normas emanadas pelo direito internacional, as quais iremos evocar mais adiante no capítulo dedicado aos programas de apoio. No entanto, torna-se necessário explicar alguns aspectos teóricos relacionados com esta matéria, a começar pelo enquadramento do direito português no direito internacional emanado pela União Europeia.

Importa recordar que, actualmente, tendo em conta a realidade comunitária em que Portugal se insere, sempre que o Estado português regula uma determinada matéria prevista nos tratados comunitários, é obrigado a fazê-lo em conformidade com eles. Por vezes, torna-se necessário transpor directivas comunitárias para o direito interno português (como acima referimos relativamente ao caso do decreto-lei nº 350/93 de 7 de Outubro<sup>20</sup>). Trata-se, na prática, de um processo de conformação do direito nacional ao direito comunitário.

Tendo isto em mente, deve-se sublinhar que, ao longo desta dissertação, iremos defrontar-nos com matérias que são reguladas em diplomas legais, cujas directrizes, por assim dizer, se encontram nos tratados comunitários. Na prática, há que ter presente que tanto os tratados internacionais como as leis nacionais (designadas leis ordinárias) são fontes de direito, ou seja, modos de “formação ou de revelação da norma jurídica”

---

<sup>20</sup> Vide subsecção 4.3.1.

(Silva, 2006: 82). Por outras palavras, tanto uma como outro são ordens jurídicas distintas que emanam normas que regulam um determinado aspecto da vida corrente.

Existem duas teorias da doutrina de Direito que versam sobre a questão da hierarquia entre estas duas ordens jurídicas distintas, a internacional e a nacional: por um lado, a teoria dualista que defende a separação entre as duas ordens, para que as normas emanadas por uma não interfiram com as da outra; por outro lado, a teoria monista que defende que ambas devem ser unificadas, existindo uma hierarquia que dá primazia, ora à ordem jurídica interna, ora à ordem jurídica internacional. Esta última é a teoria unanimemente seguida hoje em dia pelos teóricos de direito internacional (*cfr.* Silva, 2006: 87).

No caso português temos de enquadrar a questão da hierarquia das normas, devido ao facto de, como acima referimos, pertencermos à União Europeia. Ora, a Constituição da República Portuguesa, no seu artigo 8º, regula esta matéria, prevendo a inclusão das normas internacionais no direito interno português. Ressalve-se que, ainda que não haja consenso na doutrina portuguesa quanto à natureza da primazia das normas de direito internacional sobre as nacionais (se prevalecem sobre as normas de direito interno apenas ou se também sobre as direito constitucional, por exemplo), é consensual que prevalecem sobre as normas de direito ordinário, contendo em si um determinado nível de coercibilidade (*cfr.* Silva, 2006: 89). É por essa razão que as normas emanadas pela União Europeia influenciam directa ou indirectamente as leis que são criadas em Portugal para regular o sector do cinema e do audiovisual. Por seu turno, os programas a nível cultural de apoio da EU seguem o princípio estabelecido nos Tratados que regem a União. O mais recente, o Tratado de Lisboa (TL), encontra-se dividido em dois: o Tratado da União Europeia e o Tratado sobre o Funcionamento da União Europeia (TFUE).

Relativamente à regulação internacional de matérias como os apoios à indústria de cinema em Portugal, consideramos pertinente o que nos revelou Nuno Fonseca do ICA: “... por ser necessário é que [a questão dos apoios ao cinema] é enquadrada juridicamente ao nível internacional, (...) ao nível europeu, é admitido em determinadas disposições relacionadas com a cultura, constituindo como excepção ao princípio geral do direito europeu que proíbe a atribuição de subsídios a empresas, permitindo que haja os incentivos à produção de cinema.” Por outro lado, existem razões que levam à celebração de tratados internacionais sobre matérias culturais. O fenómeno da globalização económica abre uma tendência para homogeneização da cultura, afastando

todos os obstáculos à padronização de bens e práticas interculturais. Em contraste, tem havido uma crescente preocupação com a protecção da diversidade cultural, que resultou em 2011 na Declaração Universal da Diversidade Cultural da UNESCO. Esta reconhece a relação entre a cultura e a dignidade humana e o direito de usufruir das diversas identidades existentes, sublinhando que a preservação da diversidade cultural pertence ao campo dos direitos humanos<sup>21</sup>.

Esta convenção representa um conjunto de princípios a seguir pelos Estados que a assinaram, pelo que uma consulta da mesma poderá revelar diversos princípios que o TL prevê e que, por sua vez, o Estado português procura respeitar. No entanto, há que ter presente que ela é apenas uma declaração de princípios, o que limita a sua coercibilidade enquanto fonte de direito internacional.

Um dos aspectos polémicos face à dita Convenção da UNESCO foi o facto de estabelecer determinados limites quanto ao conceito de mercadoria, ou seja, por limitar a concepção daquilo que se pode considerar ou não mercadoria. Nas palavras de Vieira de Carvalho, esta Convenção “estabelece a solene proclamação de que as realizações artísticas e culturais (...) não são meras mercadorias” (2013: 43); isto é, os bens culturais ficam claramente excluídos da possibilidade de ser tratados como bens comerciais.

Com efeito, os programas de apoio criados pela União Europeia, especialmente devido ao facto de constituírem uma excepção aos princípios estabelecidos nos Tratados que a regulam, são reflexo de uma necessidade que os Estados-membros sentem de fornecer os meios para que este sector subsista. Na verdade, a indústria cinematográfica europeia compete directamente com os produtos da indústria cinematográfica norte-americana, pelo que são necessários apoios para garantir que, devido à falta de lucro ou ao risco crescido, ela não sucumba.

Estamos, portanto, perante a chamada excepção cultural, a qual iremos aprofundar no capítulo seguinte em função da análise dos programas de apoio, mas face à qual teremos que, desde já, reter algumas noções essenciais, nomeadamente o facto de ela pressupor que “os bens culturais não são meras mercadorias como as outras, e há critérios de apoio à diversidade- (...) consagrada na Convenção da UNESCO sobre a Diversidade Cultural- que urge preservar” (Seabra, 2013).

---

<sup>21</sup> <http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001502/150224por.pdf>, acedido em Abril de 2013.

Esta distinção entre os bens culturais e os bens comerciais, ou mercadorias, está neste momento a ser debatida devido ao novo acordo comercial que está a ser negociado entre os EUA e a UE<sup>22</sup>. Sinteticamente, resulta da excepção cultural que os Estados-membros da União Europeia podem apoiar financeiramente os agentes privados como forma de garantir e fomentar as criações de natureza cultural. Evidencia-se, deste modo, o princípio-base sobre o qual assenta a criação dos programas de apoio à indústria cinematográfica.

A necessidade de proteger e promover os aspectos culturais verifica-se, portanto, tanto ao nível europeu como global, como aliás reitera Nuno Fonseca:

(...) esse enquadramento jurídico europeu e global surgiu porque há uma necessidade reconhecida também globalmente de os países fomentarem a sua criação cinematográfica na sua língua, com as suas histórias e em ligação com a sua cultura, com os seus criadores, e que claramente o mercado livre tal como está estruturado praticamente não permitiria só por si a emergência dessas produções.

### **3.4. A legislação como reflexo da evolução do cinema português**

Segundo João Mário Grilo (2006: 45), um dos maiores problemas da indústria cinematográfica em Portugal será o confronto entre os interesses de dois sectores distintos, de um lado, o sector de produção, do outro, o sector da distribuição e exibição, pois “desde as décadas de 60 e 70 (...) produz-se maioritariamente, cinema português, distribui-se e exhibe-se, maioritariamente, cinema americano.” Defende o ensaísta e realizador, que este confronto se reflectiria na legislação que regula o sector, mais precisamente no, acima mencionado, adicional criado em 1971, o qual “sempre foi entendido pelos distribuidores (...) como um tributo político (...) a pagar ao Estado Português pela exibição de filmes fornecidos pelos seus patrões americanos” (2006: 45).<sup>23</sup> Este adicional viria a ser substituído em 1989 por uma “taxa de 4% a cobrar aos anunciantes de publicidade televisiva” (Grilo, 2006: 45), o que também evidenciaria uma relação entre os canais de televisão e o sector que se iria intensificar na década seguinte.

Os dois exemplos mencionados permitem-nos compreender qual a relação entre a evolução da indústria cinematográfica portuguesa e a legislação que a regula. Com efeito, de certa forma, a segunda surge como um reflexo da primeira. No entanto, as

---

<sup>22</sup> A qual será desenvolvida em 5.4.

<sup>23</sup> Vide 4.3.1.

pretensões do legislador nem sempre encontram correspondência na realidade, como se pode verificar nas tentativas de proteger, ao longo das décadas, o cinema nacional. Ora, na prática, a maioria do cinema que se continua a exhibir é de origem estrangeira, nomeadamente norte-americana, em detrimento das produções nacionais que continuam a padecer de dificuldades na obtenção de condições de exibição.

A legislação representa, por si só, uma forma de como um determinado governo, num determinado momento histórico, decide regular o sector, da mesma forma como o cinema pode eventualmente reflectir idiossincrasias próprias (chamemos-lhe “estados de espírito”) dos cineastas que o fazem num determinado momento histórico. Tal é o caso do sector cinematográfico em Portugal, com a especificidade de estarmos perante leis que são condicionados pelas directivas comunitárias e perante uma cinematografia que é quase tão variada quanto os cineastas que a produzem.

Por fim, faltará apenas sublinhar que, apesar das pretensões do legislador no sentido de garantir que apoios serão sempre atribuídos ao sector, como atrás verificámos, tal nem sempre corresponde à realidade como poderemos constatar no capítulo seguinte, muito devido às flutuações decorrentes da situação económica do país e até da própria União Europeia.

#### **4. Análise dos programas de apoio à distribuição**

##### **4.1. a distribuição de cinema no espaço europeu em face da concorrência do modelo norte-americano**

A importância da distribuição de cinema, enquanto sector determinante da indústria cinematográfica, está relacionada com a questão dos apoios, devido ao facto de o problema da comercialização dos filmes no espaço europeu ser uma das razões pelas quais os programas de apoio existem e são regulados ao nível europeu e, nomeadamente, ao nível português. Para poder enquadrar a questão dos apoios no contexto da distribuição de cinema, devemos começar por sintetizar as razões pelas quais a distribuição é um dos elementos centrais da indústria cinematográfica.

Desde logo, o distribuidor garante que os filmes produzidos são inseridos no circuito comercial, ou seja, através da aquisição dos direitos de distribuição de um filme ao produtor, o distribuidor garante a circulação do filme pelo território para o qual está autorizado a proceder à distribuição em troca de compensação pecuniária. Há quem



defenda que a actividade do distribuidor é como que o centro do poder económico na indústria cinematográfica, pois: “(...) distributors link filmmakers to audiences and supply exhibitors with a reliable stream of material to show” (Bordwell, Thompson, 2004: 9). Por outras palavras, sem a actividade do distribuidor não seria possível fazer chegar às salas de cinema os filmes que são produzidos.

Desde os anos 50 do século XX que a circulação e a produção de cinema europeu têm vindo a sofrer um declínio ao nível mundial. Trata-se, aliás, de uma indústria que padece de diversos problemas, nomeadamente no plano do financiamento. Daí que existam diversos programas de apoio ao nível europeu, como o programa Media atribuído pela Comissão Europeia.

Relativamente a este tópico, o realizador António-Pedro Vasconcelos elaborou para a Comissão Europeia, entre 1992 e 1993, um estudo sobre os problemas da indústria cinematográfica europeia, tendo como objectivo a revisão do programa Media então em curso<sup>24</sup>.

Importa esclarecer que a sua contribuição neste âmbito, não só como coordenador mas também como relator do estudo, aliada à sua já vasta experiência que remonta, aliás, à década de 1960, envolvendo as diferentes facetas do universo cinematográfico, faz com que o seu testemunho, ainda que polémico, possa ser relevante para o esboço de determinados aspectos do nosso trabalho. Acresce o facto de a própria informação fidedigna existente ser, por vezes, algo escassa.

Ora, o grupo de trabalho, ao qual o cineasta presidiu, centrou-se na análise do sector da distribuição, porque, segundo ele, é “aquilo que faz a diferença fundamental entre o cinema americano e o cinema europeu; ou seja, o facto de os americanos dominarem a máquina da distribuição, pois têm uma distribuição planetária e nós temos uma distribuição local. Não há uma grande distribuidora europeia, há distribuidoras nacionais e até às vezes distribuidores locais como é o caso da Espanha, onde há distribuidoras da Catalunha, por exemplo.”

Importa referir que a diferença entre os dois modelos de indústria é um dos aspectos que iremos desenvolver ao longo da dissertação. Com efeito, o sector da distribuição é central para essa distinção. No entanto, a forma como ambas as indústrias encaram o cinema também é importante e determina a forma como os filmes irão ser distribuídos, como aliás salienta António-Pedro Vasconcelos: “os americanos, como eu

---

<sup>24</sup> Esta subsecção possui elementos recolhidos em entrevista a António-Pedro Vasconcelos, a qual será disponibilizada em anexo.

costumo dizer, sempre encararam o cinema como uma fábrica de sonhos e os europeus encararam como um sétima arte e isso marcou a diferença desde o princípio (...). Eles muito cedo perceberem que o cinema era uma arte universal e tinha que ser feito para o público do mundo inteiro (...). Começaram a conceber o cinema como uma coisa que ao mesmo tempo é algo de profundamente americano, mas que se destina ao mundo inteiro.”

Por seu turno, João Botelho revela uma perspectiva que, apesar de ter pontos convergentes com a que acabámos de citar, não deixa de referir a complexidade da questão e a contradição existente entre a dimensão artística do cinema e a sua dimensão industrial, o seu “pecado original”: o pedido de “algo mais” que está na génese do cinema, e, também, do cinema americano. Segundo ele:

Entre os pedaços de actualidades cheias de vida dos irmãos Lumière, o negócio do kinetoscópio de Edison, a película de celulóide de Eastman e a poesia fantástica de Meliès nasceu uma coisa maravilhosa chamada cinema que nos persegue há mais de cem anos.

Nem arte, nem vida, qualquer coisa entre, mas invenção técnica, isso sim. E também negócio fantástico, o seu pecado original. Quando os artistas chegam ao cinema, mais de uma década depois, David Wark Griffith, seguramente o maior de todos eles, (...) gritava: ‘O que faz falta ao cinema é o vento que agita as árvores.’ Clamava por qualquer coisa que as outras artes não podiam ter (...) (Botelho in Gaiaz coord, 2002: 47-48)

A perspectiva dominante do cinema como uma indústria de entretenimento afirmou-se no período pós Segunda Guerra Mundial. Historicamente, este sector da indústria só se destacou dos demais nos EUA após as leis *anti trust* de Theodore Roosevelt. Até então, ainda segundo António-Pedro Vasconcelos, “as oito *majors*, tinham aquilo que se chama estruturas integradas: produziam, distribuíam e exibiam, eram ou donos de salas ou associados a donos de salas, e ainda por cima o centro da produção era concentrado em Hollywood.” Conclui-se que as empresas controlavam a indústria nas suas várias vertentes, o que levava a certas práticas como o “*blind bidding* e o *block booking* que consistiam em que se as salas queriam ter um filme da Metro, tinham que comprar a programação toda da Metro e tinham que comprar os filmes mesmo antes de os ver.”

Na sequência das leis *antitrust*, a concentração das empresas foi proibida e a indústria teve de se adaptar. Os sectores de produção e distribuição passaram a funcionar separadamente do sector de exibição, ainda que se mantivessem contactos

entre as grandes empresas do sector e as salas onde se iriam exhibir os filmes produzidos. Devido a essas mudanças os diversos agentes envolvidos no processo de produção cinematográfica (realizadores, produtores, actores e técnicos) acabaram por se autonomizar dos grandes estúdios, os quais, até então, centravam em si toda a mão-de-obra.

Actualmente, segundo António-Pedro Vasconcelos, “já não são [os grandes estúdios] que produzem; eles asseguram a distribuição, ou seja, as *majors* são, fundamentalmente, grandes máquinas de distribuição. Portanto, os produtores trabalham para elas; isto é, excluindo os filmes independentes, nenhum filme se faz em Hollywood sem ter uma pré-garantia de que uma *major* vai garantir a sua distribuição no mundo inteiro.”

O aparecimento de novos meios de comunicação como a televisão, o vídeo e, mais tarde, o DVD<sup>25</sup> “permitiu às *majors* descobrir que *tinham petróleo na cave*, ou seja, tinham um *stock* de filmes absolutamente brutal. Antes da televisão e antes do vídeo, nos Estados Unidos, os filmes eram exibidos e desapareciam; ninguém nunca se preocupou em conservá-los (...); por exemplo, a Metro tinha 5 mil títulos. Mais tarde invadiram os mercados de DVD. Ainda antes do *download*, da piratagem, 80% das receitas provinham do DVD e da televisão; só 20% provinha das salas. No entanto, tudo isso, juntamente com outros factores, consolidou o domínio do cinema americano, o qual passava, obviamente, pela distribuição” (*idem*).

Actualmente, as designadas *majors* de distribuição estão, em geral, ligadas a multinacionais que englobam diversos sectores de entretenimento. Por exemplo, em 2004, a Tristar e a Columbia Pictures pertenciam à Sony, a qual englobava empresas em sectores diversos como exibição cinematográfica (Lowes Cineplex Entertainment), televisão (Sony Pictures Television), música (Epic) e também videojogos (*cfr.* Bordwell, Thompson, 2004: 14 e 15). Quando os analisamos com mais atenção, constatamos que muitos dos referidos conglomerados são de nacionalidades que não a americana, nomeadamente a japonesa Sony que é dona da distribuidora Columbia Pictures.

O caso europeu é distinto, devido ao facto de não existirem restrições às concentrações de empresas como nos Estados Unidos. Aliás, à luz do direito americano, as próprias empresas americanas podem concentrar-se com vista à conquista de

---

<sup>25</sup> *Cfr.* 3.2.

mercados externos. Deste modo, como refere António-Pedro Vasconcelos, “aquilo que é proibido no país, é permitido e incentivado para o exterior, assim, se todas as marcas de automóvel se quiserem juntar para fazer uma sociedade na Europa para dominar o mercado europeu isso é autorizado. Ora, a Europa descuroou esse problema.” Ainda segundo este cineasta, a própria concepção dominante de cinema nos EUA será distinta da europeia, na qual predomina a figura do autor: “devido à dispersão linguística, às guerras e à própria concepção de cinema como arte, na qual a figura do realizador tem grande domínio, enquanto nos EUA sempre foi o produtor que predominou. O realizador nos EUA, e no direito anglo-saxónico, não é considerado autor; só o músico e o argumentista o são (...).” No entanto, deve-se salientar que a temática dos apoios ao sector de cinema surge no meio desta aparente contradição entre as noções de cinema enquanto elemento cultural e cinema enquanto elemento industrial. Consequentemente, não raro surgem divergências face à forma como o Estado deve encarar o cinema e, em particular, apoiá-lo.

Como acima constatámos, António-Pedro Vasconcelos defende a ideia de cinema enquanto espaço entretenimento, o que por si traz subjacente uma ideia de indústria, muito ao encontro do sistema americano. Por seu turno, João Mário Grilo (2006: 159) defende que a “tendência do Estado e do poder é tentar homogeneizar (...) [através] da ideia de indústria. A indústria, para eles, não tem a ver a ver com o modo de produzir, mas com o facto de acharem que os filmes devem parecer-se uns com os outros.” Esta perspectiva contradiz a lógica do sistema americano, seguindo mais a lógica do sistema europeu, enquanto algo assente no cinema de cariz mais pessoal, que varia de realizador para realizador. Desta forma, podemos concluir que a distribuição ocupa um lugar cimeiro na indústria cinematográfica, o que no caso europeu é agravado pelo facto de existirem diversas dificuldades de mercado, em especial devido à competição com o mercado americano. Concluimos também que esta matéria suscita muitas dúvidas no meio cinematográfico, algumas das quais já mencionámos, e outras que iremos abordar no capítulo dedicado aos casos de estudo.

#### **4.2. apresentação de programas europeus, do seu modo de funcionamento, da evolução do seu funcionamento e do seu impacto no mercado nacional, devido, em parte à escassez de meios no mercado europeu**

Neste sub-capítulo proceder-se-á a uma análise de diversos programas de apoio, começando pelos programas comunitários e prosseguindo com os programas nacionais, como forma de apresentar uma temática que irá ser ainda mais aprofundada no capítulo referente à análise da distribuição de cinema português<sup>26</sup>.

Face aos objectivos que se propõe prosseguir na área da cultura, a União Europeia estabeleceu, ao longo dos anos, diversos programas de apoio ao sector do audiovisual e do cinema. Desses programas seleccionámos dois para análise, o programa Media e o programa Eurimages, por serem os que assumem maior relevância actualmente. Consequentemente, iremos desenvolver um ponto acerca do futuro desses programas, assim como diversos aspectos relacionados com os filmes apoiados.

Devemos assinalar que, para além destes programas, a União Europeia também levou a cabo outros tipos de iniciativas, como o projecto de digitalização das salas de cinema no espaço europeu. Este projecto seria concretizado pela Comissão Europeia, como forma de promover a diversidade cultural, assim como de facilitar o acesso do público a conteúdos audiovisuais, tendo como pontos centrais a competitividade e a circulação das obras europeias e o pluralismo e a diversidade linguística e cultural (cfr. CE, 2010: 4). No caso português, a digitalização de cinemas torna-se ainda mais urgente devido à desactualização das tecnologias dos parques de exibição. Esse aspecto é sublinhado por Nuno Fonseca, do ICA, quando refere que “haveria uma procura muito intensa em muitos municípios”, isto porque:

(...) o cinema acaba por ser um dos espectáculos com produção mais simples e mais barata para as entidades locais, a verdade é que é mais simples e barato programar um filme do que chamar uma companhia de teatro, etc... (...) Sabemos que presentemente muitas destas salas têm dificuldades tão simples como a mera de obtenção de cópias em 35 mm junto dos distribuidores. Deste modo, a migração desses recintos de apoio digital teria sido bastante benéfica no sentido de permitir reanimar esse circuito de exibição.

---

<sup>26</sup> Para possibilitar uma análise mais detalhada, incluímos ao longo deste capítulo elementos recolhidos em entrevista ao Dr. Nuno Fonseca, do ICA, e presidente da associação Media Desk Portugal, a ser disponibilizada em anexo.

Como foi referido no capítulo anterior, os programas a nível cultural de apoio da U.E. seguem os princípios estabelecido nos Tratados que a regem, mais precisamente no Tratado sobre o Funcionamento da União Europeia (T.F.U.E.). Com efeito, este aborda a questão cultural no seu artigo 167º, o qual será objecto da nossa atenção de forma a estabelecer um ponto de partida para a análise dos programas de apoio criados pela União Europeia (UE)<sup>27</sup>.

Começamos, então, por citar o primeiro nº deste artigo:

***Artigo 167º***

*1. A União contribuirá para o desenvolvimento das culturas dos Estados-Membros, respeitando a sua diversidade nacional e regional, e pondo simultaneamente em evidência o património cultural comum.*

Desta disposição importa salientar o princípio do desenvolvimento cultural. Este princípio, com a ressalva de destacar o património cultural comum, é sempre referido como directriz a respeitar pelos programas de apoio comunitários. O nº 2 do referido artigo começa por mencionar o incentivo à cooperação entre Estados-Membros a vários níveis que iremos analisar de seguida:

*2. A acção da União tem por objectivo incentivar a cooperação entre Estados-Membros e, se necessário, apoiar e completar a sua acção nos seguintes domínios:*

- melhoria do conhecimento e da divulgação da cultura e da história dos povos europeus,*
- conservação e salvaguarda do património cultural de importância europeia,*
- intercâmbios culturais não comerciais,*
- criação artística e literária, incluindo o sector audiovisual.*

Do início deste nº 2, pode extrair-se o princípio no qual se baseou a criação de redes entre países no sector do audiovisual; isto é, o incentivo à cooperação interestadual. Com base neste princípio foram criados programas que estabelecem redes interestaduais, como é o caso da rede Eurimages que interliga salas de cinema em diversos países espalhados pelo território europeu.

No seguimento da análise do nº 2 do 167º T.F.U.E., deveremos deter-nos sobre os seus diversos pontos individualmente. O seu primeiro ponto reverte para a questão da formação promovida por programas como o Cultura e o Media. O segundo ponto

---

<sup>27</sup> Todos os artigos do Tratado de Lisboa aqui analisados foram citados de Esteves e Pizarro eds., 2008.

constitui um dos objectivos do programa Media, que se pretende prosseguir através da digitalização do património audiovisual, algo que é referido frequentemente como um objectivo a longo prazo no domínio cultural europeu.

Os “intercâmbios culturais não comerciais” e a sua promoção referida no preceito podem encontrar reflexo nas colaborações do programa Eurimages, criado pelo Conselho Europeu, com os festivais de cinema como Cannes ou Berlim.

A promoção da “criação artística” está a ser levada a cabo pela U.E. e a ser preparada para o futuro pelo programa-quadro Europa Criativa, algo que será desenvolvido numa subsecção posterior. De certa forma, também será legítimo destacar a relação entre este ponto e os programas de apoio em vigor por apostarem igualmente na formação de profissionais do meio.

O nº 3 do artigo 167º refere a cooperação com Estados terceiros (Estados que não ratificaram o tratado), algo que é reflectido no programa Eurimages e que também pode ser encontrado no programa de apoios do ICA que, apesar de ser nacional, também prossegue objectivos com vista ao espaço europeu.

*3. A União e os Estados-Membros incentivarão a cooperação com os países terceiros e as organizações internacionais competentes no domínio da cultura, em especial com o Conselho da Europa.*

Como se depreende da sua leitura, este número ainda refere a cooperação dos Estados-Membros com o Conselho Europeu, do qual é exemplo, mais uma vez, o fundo Eurimages.

O respeito e a promoção da diversidade das culturas, previsto como um dos objectivos do Tratado de Lisboa no nº4 deste artigo, é algo frequentemente referido como princípio de referência nos programas de apoio cultural:

*4. Na sua acção ao abrigo de outras disposições dos Tratados, a União terá em conta os aspectos culturais, a fim de, nomeadamente, respeitar e promover a diversidade das suas culturas.*

Aliás, a criação de medidas de incentivo, nas quais se podem inserir os programas de apoio financeiro, está prevista no número seguinte deste artigo:

*5. Para contribuir para a realização dos objectivos a que se refere o presente artigo:*

*– Parlamento Europeu e o Conselho, deliberando de acordo com o processo legislativo ordinário, e após consulta do Comité das Regiões, adoptam acções de incentivo(...).*

Resta apenas, nesta fase introdutória, recordar que devemos ter presente o facto de a concessão de apoios pela União Europeia tender a ser realizada na fase de criação e produção de filmes. Devemos sublinhar também que, em diversas situações, os fundos comunitários surgem como complemento a fundos nacionais já existentes. No contexto do direito comunitário, os apoios a cinemas que contenham filmes europeus ou artísticos foram aprovados nos termos do 107º n.º 3 d) T.F.U.E. (Tratado sobre o Funcionamento da União Europeia) [*cfr.* CE, 2010: 10].

Não será de descurar ainda uma menção relativa à influência da França nos programas europeus em análise, o Fundo Eurimages que, segundo os autores Laurent Creton e Anne Jäckel (2007, 215): “is a French initiative that fosters the co-production and distribution of cinematographic works between European partners by grouping public funding from the member states (...) its commitment to cultural diversity and pluralismo continues to shape a significant number of Media initiatives.”

Tendo presente o que foi acima exposto, devemos ainda lembrar a seguinte afirmação de João Mário Grilo: “no caso do cinema pode impedir-se mesmo um cineasta de filmar. Quem escolhe exprimir-se através do cinema sabe, desde o princípio, que está a correr esse risco” (2006: 151). Daqui se pode retirar a importância que têm os apoios concedidos quer pelo Estado português, quer pela União Europeia.

#### **4.2.1.1. o programa Media**

O actual programa Media foi criado com o objectivo de substituir o programa Media Plus que existiu até 2006, e, assim, vigorar de 2007 até 2013. Este programa visa, por um lado, financiar filmes e estabelecer uma ligação entre os filmes europeus e os de outros países do mundo, e, por outro, apoiar e promover a actividade do sector audiovisual europeu. No entanto, o programa Media existe, em diversos formatos, desde 1991, sendo o actual o quarto nesta série de programas multianuais<sup>28</sup>.

Os objectivos principais deste programa são os seguintes: preservar a herança cinematográfica europeia, entre outros aspectos da diversidade cultural, promovendo o diálogo intercultural; aumentar a circulação e visualização de filmes no território europeu; fortalecer a competitividade no sector europeu audiovisual.

---

<sup>28</sup><http://ec.europa.eu/media>- acedido em Outubro de 2012.



Para cumprir os seus objectivos, o programa Media apoia diversas actividades como o desenvolvimento de trabalhos audiovisuais europeus, assim como a sua promoção e distribuição, entre outros. Segundo o coordenador executivo do Media Desk Portugal, o seu fundo total subdivide-se em diversas linhas de apoio: “apoio a produtores independentes, apoio à distribuição, apoio à exibição, apoio às novas tecnologias, apoio aos festivais, apoio à formação, apoio a festivais.”<sup>29</sup> Cada uma das referidas linhas de apoio tem um determinado valor a ser atribuído aos candidatos em regime de co-financiamento, ou seja, uma parte é atribuída pela U.E., outra é garantida pelo Estado-Membro. Os países abrangidos por este programa integram não só a U.E., mas também ainda a Islândia, a Noruega, o Liechtenstein (todos eles países da zona económica europeia), a Suíça e a Croácia (ambos países que preenchem os critérios do artigo 8º da decisão nº 1718/2006/EC do Conselho Europeu<sup>30</sup>).

O orçamento é dividido em diversas áreas potenciais de aplicação que incluem formação, desenvolvimento, distribuição, promoção, desenvolvimento tecnológico, novos tipos de acção (acesso a financiamento, distribuição *online*). Em 2012, o orçamento deste programa era no valor de 115,782,000 euros. Em 2013, o programa abrange 32 países. No seio destes países é permitida a candidatura aos seus diferentes projectos por parte das diversas empresas<sup>31</sup>. Na prática, todas as empresas que se queiram candidatar entram em competição directa umas com as outras, não havendo um sistema de quotas por país, pois o programa é pensado como um fundo único a distribuir por todos os países europeus elegíveis. Manuel Claro refere que este “é um programa pensado ao nível europeu, no absurdo se houvesse um só país, os fundos seriam todos atribuídos a esse país.”

Segundo a C.E. (2011: 5), os programas MEDIA permitiram um aumento da distribuição transnacional de filmes europeus, passando a percentagem de estreias dos mesmos de 36% em 1989 para 54% em 2009. Eles contam com um orçamento anual de 100 milhões de euros, que investem na formação de profissionais (1800 por ano), criação de projectos (400 por ano), redes de co-produção (EAVE, ACE, Cartoon), apoio a criadores independentes, assim como um fundo de apoio à produção no valor de 8 milhões de euros desde 2010 (*idem*).

---

<sup>29</sup> Esta subsecção conta com elementos recolhidos de uma entrevista realizada a Manuel Pires Claro, coordenador executivo do Media Desk Portugal, a qual será disponibilizada em anexo.

<sup>30</sup> [http://europa.eu/documentation/legislation/index\\_pt.htm](http://europa.eu/documentation/legislation/index_pt.htm) - acedido em Setembro de 2012.

<sup>31</sup> [http://ec.europa.eu/culture/media/about/media-near-you\\_en.htm](http://ec.europa.eu/culture/media/about/media-near-you_en.htm) - acedido em Março de 2013.

Devemos referir ainda a rede Europa Cinema que interliga cerca de 2000 salas de cinema, maioritariamente independentes, em 32 países.<sup>32</sup> Nas salas pertencentes a esta rede, os filmes europeus constituem cerca de 57% das entradas, ao passo que nas salas externas à rede constituem apenas 27,7% (*idem*). Em 2010, esta rede contava com “770 cinemas, num total de 1 945 ecrãs, situados em 443 cidades de países participantes no MEDIA” (CE, 2010: 13).

No plano da distribuição, Manuel Claro esclarece que “55% do orçamento do programa Media está reservado para a distribuição transnacional de obras audiovisuais europeias”, mais precisamente para a distribuição de longas-metragens. Desta forma, pretende-se criar uma cooperação entre os países europeus na distribuição de filmes entre si, assim como melhorar a ligação entre os sectores de produção e distribuição, e beneficiar os distribuidores que pretendem expandir o seu público-alvo. Ainda segundo Manuel Claro, o processo de apoio desenvolve-se da seguinte forma: “o programa Media apoia as empresas de distribuição, co-financiando parte dos custos elegíveis que as empresas de distribuição têm, para distribuírem filmes europeus não-nacionais nos seus territórios”. Este facto relaciona-se directamente com o objectivo da U.E. No sentido de garantir a circulação de obras-audiovisuais pelo território europeu. Aliás, é significativa a percentagem de filmes europeus que ultrapassam as suas fronteiras nacionais com apoio do Media, como sucede, por exemplo, quando falamos de fazer chegar um filme europeu às salas de cinema em Portugal.

Para uma distribuidora se candidatar, deve fazê-lo directamente a Bruxelas, onde se processa a gestão da atribuição dos apoios. Além disso, deve preencher certos critérios: estar registada num dos países em questão, ter por função a actividade comercial de distribuição, ser detentora de direitos de distribuição para o filme no território em questão, levar a cabo a distribuição propriamente dita e suportar os custos de produção.

De modo a analisar com maior detalhe o caso português iremos abordar a actividade desenvolvida pelo Media Desk Portugal, devido à sua proximidade ao sector. Com efeito, este programa funcionou nas instalações do ICA até 2007, ano em que este criou a associação Media Desk Portugal como forma de melhor responder às necessidades dos profissionais do sector. Actualmente a associação conta com a Associação de Produtores de Cinema, a Associação de Produtores Independentes de

---

<sup>32</sup> À qual pertence a Medeia Filmes, que integra o grupo Paulo Branco, *vide* 8.1.3.

Televisão, Associação Portuguesa dos Editores de Vídeo e a Cooperativa de Formação e Animação Cultural da Universidade Lusófona.

Não é de estranhar que, dada a origem da associação Media Desk Portugal, exista uma grande aproximação ao ICA; aliás, como afirma o seu coordenador executivo, “o presidente da direcção do Media Desk Portugal é sempre alguém designado pelo ICA, neste caso, o Dr. Nuno Fonseca.”

Um aspecto a ter em conta aquando a análise do gabinete Media Desk - tanto o português como os demais que existem em vários países europeus, é o facto de estes não estarem relacionados com a atribuição dos apoios. Segundo Manuel Claro, “[a]s candidaturas são feitas a Bruxelas, o nosso serviço é co-financiado por Bruxelas, mas nós só prestamos serviços de informação. No limite, se o profissional quiser dispensar a assistência do Media Desk, pode candidatar-se directamente a Bruxelas.” As funções destes gabinetes prendem-se, deste modo, essencialmente com a transmissão de informação acerca das linhas de apoios existentes, formação e divulgação do programa junto dos profissionais do sector.

O Media Desk desempenha estas funções através de acções de informação, como, uma vez mais, esclarece Manuel Claro. A primeira decorreu em 2009, em “associação com o Media Desk de Espanha em que se apresentou todas as linhas de apoio do Media, tendo-se apresentado um caso de sucesso de uma empresa espanhola que teve o apoio do Media.” Outras acções, como as que decorreram em 2011, também serviram o propósito de divulgar “os projectos de apoio a produtores, com a participação da Maria Conceição Canelas, que é a portuguesa que trata das nossas candidaturas ao programa Media”, assim como acções de “apoio à formação no qual tivemos várias instituições de formação que são apoiadas pelo Media para virem divulgar as suas próprias acções de formação.”

Estas acções também decorrem em festivais de cinema, como sucedeu no Indie Lisboa, de 2010, através do Lisbon Talks Media Desk, no qual se discutiram “vários temas, decorreu uma sessão de informação acerca da promoção das obras audiovisuais europeias, e se convidou instituições que têm apoio do Media ao nível de promoção para apresentarem os seus projectos e para os profissionais poderem falar um pouco disso.”

#### 4.2.1.2. o Fundo Eurimages

O Fundo Eurimages foi criado pelo Conselho Europeu para prestar apoio aos sectores de co-produção, exibição e distribuição de cinema europeu. Ao contrário do já referido programa Media, que deixará de existir nos seus moldes actuais em 2014, este fundo continuará a ser concedido<sup>33</sup>.

Criado em 1988, este Fundo abrange actualmente 36 Estados-Membros da União Europeia, subdividindo-se em quatro programas de financiamento: co-produção, distribuição, salas de cinemas, transição para o formato digital de salas pertencentes à rede. Em Portugal, um dos primeiros filmes a beneficiar deste Programa foi o filme *Non ou a Vã glória de mandar*, de Manuel de Oliveira, produzido por Paulo Branco (cfr Monléon, 1999: 103).

Dando o exemplo do programa de apoio à co-produção, entre a data da criação deste fundo e 2010, 1349 longas-metragens e documentários foram apoiadas por este programa, salientando-se que este é originário de contribuições de Estados-Membros. Quanto ao apoio a salas de cinema, a rede Eurimages é composta por 30 cinemas em quatro países diferentes, distribuindo apoios que totalizam até 800 000 euros por ano. No entanto, as actividades deste fundo não se limitam à concessão de apoios acima descrita; por exemplo, em 2010 criou o “prémio de desenvolvimento de co-produção” com o objectivo de encorajar as co-produções de projectos em fase inicial, sendo este prémio atribuído em festivais como o Festival de Cinema de Sarajevo, o Festival de Cinema de Roma e o Festival de Internacional de Cinema de Roterdão.

Além disso, também é desenvolvida a colaboração com festivais de cinema como o Festival de Cannes e o Festival de Berlim. Esta colaboração processa-se através de parcerias estabelecidas com diversas entidades: o programa Media, organizadores da Rede de distribuidores, a associação de promoção de cinema europeu (E.F.P.) e próprios mercados de cinema. Este Programa serve, portanto, de exemplo do facto de os festivais de cinema terem uma importância mais do que artística, visto funcionarem como mercados.

---

<sup>33</sup> Todos os dados referentes ao programa EURIMAGES foram obtidos através do site: [www.coe.int/t/dg4/eurimage/default\\_en.asp](http://www.coe.int/t/dg4/eurimage/default_en.asp).

Para concluir esta exposição, apresentamos o seguinte gráfico, através do qual pretendemos ilustrar o modo como se processou a divisão do valor dos apoios em 2011:<sup>34</sup>

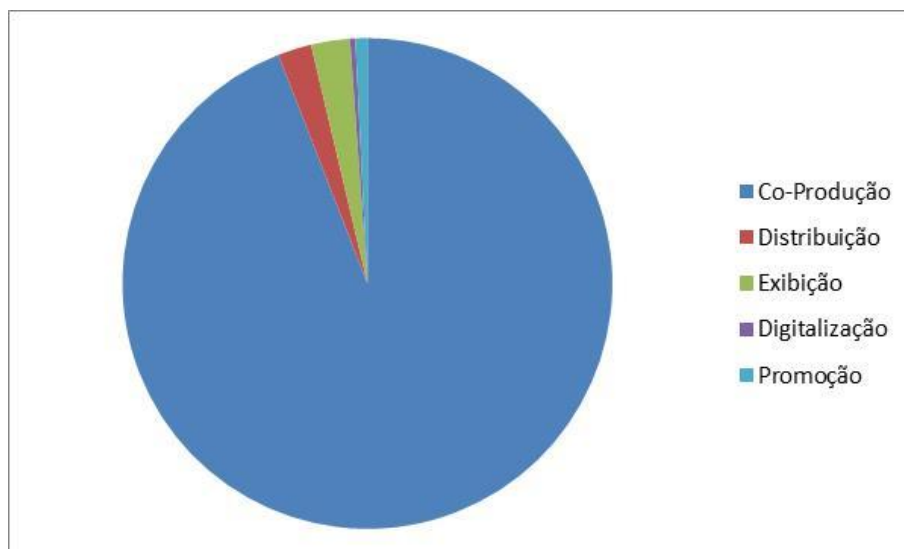


Figura 2-Distribuição dos apoios do Fundo Eurimages em percentagem pelos diferentes sectores da indústria cinematográfica ao nível do espaço europeu em 2011.

#### **4.2.2. futuro destes programas - apresentação do programa Europa Criativa.**

Ao contrário do cinema americano, no qual 95% das produções são nacionais, o cinema europeu é bastante fragmentado, exibindo uma grande diversidade de agentes envolvidos e, também, de línguas. Partindo desta observação poder-se-ão adivinhar as inúmeras dificuldades que podem surgir quando se tenta criar um sistema de apoios unificado para toda a União Europeia. A este aspecto acrescenta-se o facto de, ao longo de todo o território europeu, estarmos perante múltiplas formas de exibição; por exemplo, 31% dos cinemas têm apenas uma sala e, em média, os restantes 69% têm cerca de duas a sete salas (*cfr.* CE, 2010: 5).

Graças ao programa Media, até 2008 aumentou o número de multiplexes no território da União Europeia, ou seja, aumentou o número de complexos com múltiplas salas de cinema (*idem*). A U.E. tomou estes resultados como ponto de partida para os futuros programas de apoio à cultura e, em especial, ao cinema europeu.

<sup>34</sup> Sublinhamos que, entretanto, este Programa suspendeu o seu apoio à distribuição devido a irregularidades na sua atribuição.

O futuro destes programas passa, assim, pelo plano da U.E. de criar um novo programa-quadro que procurará melhorar os programas de apoio cultural já existentes, unificando-os e complementando-os com o objectivo de incentivar o crescimento deste sector apesar da crise económica. Na prática, este programa-quadro unificará três programas distintos, o Cultura, o Media e o Media Mundus (*cfr.* CE, 2011: 2), os quais têm duração prevista até 2013. Esta unificação irá processar-se através da criação de um quadro financeiro comum, a por em prática entre 2014 e 2020, investindo-se nesta área mais 1801 milhões de euros. A preparação para este projecto foi realizada entre 2008 e 2010, pretendendo-se racionalizar custos através desta centralização de recursos (*Idem*). Segundo a Comissão Europeia (*Idem*), a verba a disponibilizar pelo Programa Europa Criativa será de 1801 milhões de euros, devido ao facto de este sector representar 4,5% do PIB da U.E. e de empregar cerca de 3,8% da população activa do território europeu.

O programa Europa Criativa irá dividir-se em três vertentes: uma, dedicada aos sectores culturais e criativos, outra, ao sector audiovisual, uma terceira vertente terá essencialmente um carácter intersectorial. Esta última dividir-se-á em duas partes: uma que se encarregará de facilitar o acesso das Pequenas e Médias Empresas (PME) a financiamentos, e outra dedicada à cooperação internacional. O financiamento será gerido pela Agência de Execução relativa à Educação, ao Audiovisual e à Cultura (EACEA) (*cfr* CE, 2011: 9).

Uma das razões para esta distribuição de vertentes, deve-se ao facto de os principais problemas apontados neste sector terem a ver com as dificuldades de acesso a apoios pelas Pequenas e Médias Empresas (PME), por não existirem dados estatísticos que sirvam de base à análise de pedidos por parte dos bancos. É o caso também da falta de uma só base jurídica; da pouca abertura a países terceiros; dos problemas financeiros relacionados com o fraco investimento no sector, consequência do facto de activos como direitos de autor não serem contabilizáveis, e da pouca competência dos investidores para lidar com o sector (*cfr* CE, 2011: 7).

#### **4.2.3. filmes mais apoiados e qual a sua relação com a tradição do cinema europeu - análise de possíveis tendências na atribuição de apoios.**

Os apoios fornecidos ao sector de cinema incidem sobre as produções que têm à partida mais dificuldades financeiras, o que é bastante vago quando encaramos o problema numa óptica europeia onde existem indústrias de dimensões variadas e cada

uma com as suas especificidades tanto artísticas como económicas. Ressalve-se que esta questão da incidência dos apoios tanto pode ser analisada face aos apoios comunitários como face aos apoios concedidos pelo Estado português, os quais iremos desenvolver mais à frente.

Como ponto de partida, deveremos reflectir sobre a afirmação de Nuno Fonseca, do ICA, quando se refere ao objectivo essencial dos apoios financeiros ao sector, que é “o de viabilizar aqueles filmes que são os mais difíceis, se não impossíveis, de viabilizar no mercado público, filmes com forte componente artística e com um grau risco de mercado muito grande. Na prática, aqueles filmes que acabam por ser mais identificados com o cinema europeu.” A partir desta declaração poder-se-á afirmar que a concessão de apoios não obedece directamente a um critério estético, mas sim a um critério económico. Por outras palavras, os filmes não são apoiados por corresponderem a um determinado estilo, mas sim porque têm mais dificuldades em serem comercializados e disponibilizados ao público.

Isto significa que poderemos estar perante uma dupla avaliação, por um lado, artística - o critério a ser seguido pelos membros do júri que decide a atribuição dos apoios; por outro lado, económica - quais as possibilidades de um determinado filme ser colocado no mercado. Ora, isso implicará indirectamente que as produções independentes sejam tendencialmente as que mais apoios recebem devido às dificuldades económicas com que são defrontadas. Deste modo, as produções ligadas a grandes multinacionais, ou *majors*, serão menos apoiadas devido ao facto de terem mais fundos financeiros ao seu dispor. Por outro lado, isso também implicará que estaremos perante critérios da concessão subjectivos, pois apesar de tudo, as produções independentes muitas vezes são as que apresentam estéticas muito próprias e menos ligadas ao chamado circuito comercial. Isto poderá levantar algumas questões quanto à justiça da concessão de apoios pelo Estado português.

Antes de prosseguir deveremos recordar que quando falamos de cinema, existe sempre a diferenciação de Hollywood face aos “demais cinemas”, podendo-se, por exemplo, estabelecer essa diferenciação através do isolamento de diferentes categorias artísticas (*cfr.* Stephen Crofts *in* Vitali, Willeman, eds. 44-45). O habitualmente chamado “cinema artístico”, de matriz europeia, destaca-se à partida, dependendo muito de apoios estatais e dando muita ênfase à circulação em circuitos específicos (*art house*). Este tipo de cinema de alguma forma destaca as suas origens nacionais, um pouco como se se tratasse de um cartão-de-visita. Acrescente-se que existe ainda o

chamado *Third Cinema*, ou seja, aquele que se afirma tanto como uma alternativa face a Hollywood, como face ao cinema artístico (*idem*). Desta última categoria podemos mencionar o exemplo da Índia, onde as características nacionais permitiram que uma indústria cinematográfica própria florescesse, sem ser prejudicada pela hegemonia de Hollywood (*cfr.* Crofts *in* Williams ed. 2002: 33).

Quer com esta diferenciação em mente, quer com o facto de uma das razões para determinados filmes receberem apoios decorre da sua dificuldade de penetração no mercado por comportarem um maior risco a nível da obtenção de espectadores e, conseqüentemente, de gerar lucro, poderemos estabelecer, ainda que indirectamente, uma ligação entre uma maior incidência de apoios e as produções cinematográficas independentes. Estas caracterizam-se por uma maior liberdade artística do realizador, assim como por opções estéticas que divergem do cinema comercial, mais identificável com o cinema de Hollywood. Tal levará a que, indirectamente, os filmes que são considerados “tipicamente europeus” acabem por ser os mais apoiados, por serem necessariamente produções independentes. Por outras palavras, a realidade económica das produções cinematográficas independentes europeias e a sua ligação a uma estética menos comercial e mais identificada com estéticas mais específicas, é mais frequentemente identificada com o que é considerado “cinema europeu.”

Devemos acrescentar ainda que, em alguns casos, os filmes comerciais extra-Hollywood quase conseguem competir com estes dentro do seu próprio território; por exemplo, até 1986, em França, os filmes franceses superavam em vendas os filmes americanos, muito devido à promoção dos filmes de autor como um produto industrial (*cfr.* Crofts *in* Williams ed. 2002: 33).

#### **4.3. apresentação de programas nacionais de apoio, seu funcionamento e impacto no mercado**

Os programas de apoio ao sector audiovisual em Portugal surgem como uma concretização mais específica das disposições dos Tratados Comunitários e dos programas europeus. Devemos, deste modo, dedicar a nossa atenção aos programas que o Estado Português criou para apoiar este sector, como forma de concretização dos objectivos comunitários.

Em Portugal existem instituições do Estado cuja função é a de apoiar o desenvolvimento da actividade audiovisual. Além disso, existem outras que contribuem



igualmente para o desenvolvimento do sector, ainda que não seja esta a sua função principal. No âmbito desta dissertação interessa focar o trabalho desenvolvido pelo ICA, pois a atribuição de apoios financeiros ao sector é uma das suas funções, constituindo uma das bases de financiamento deste sector em Portugal. Importa também apontar a actividade desenvolvida pelo Instituto Camões, a qual se concentra na divulgação do cinema português no estrangeiro, ainda que de forma exclusivamente promocional, sem qualquer envolvimento financeiro.

Tanto o ICA como o Instituto Camões são institutos públicos, pelo que será relevante ver qual é a definição de um instituto público à luz do direito português, tal como é prevista na lei nº3/2004 de 15 de Janeiro. Refere o articulado:

***Artigo 4º***

***Conceito***

*1-Os institutos públicos são pessoas colectivas de direito público, dotadas de órgãos e património próprio.*

Deste preceito legal, podemos extrair essencialmente que tanto o ICA como o Instituto Camões, enquanto institutos públicos, estão sujeitos às regras que regem a administração pública e possuem um património financeiro próprio, ao qual recorrem para apoiar financeiramente a actividade cinematográfica em Portugal ou para promover a cultura portuguesa no estrangeiro, respectivamente.

No entanto, será de sublinhar que existem outras instituições do Estado que contribuem para o desenvolvimento do sector cinematográfico, como as autarquias. Por exemplo, em 17 de Janeiro foi inaugurada a Casa do Cinema em Lisboa, através de um contrato de arrendamento celebrado entre a Câmara de Lisboa e nove diferentes associações ligadas ao sector, entre as quais a empresa *Zero Em Comportamento* que organiza o Indie Lisboa. Saliente-se que esses diferentes inquilinos pagam, cada um, “uma renda de 56 euros, muito abaixo dos valores do mercado”<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Informação retirada de um artigo do Diário de Notícias acedido em Março de 2013, [http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content\\_id=2998813&seccao=Cinema](http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=2998813&seccao=Cinema).

### 4.3.1. ICA

A análise da actividade do Instituto do Cinema e do Audiovisual irá ser desenvolvida em três momentos distintos. Começaremos por observar o decreto-lei que o criou. Em seguida iremos esboçar um quadro geral e abstracto das suas actividades, para, finalmente, aprofundar numa análise de um programa concreto.

Partindo da acima referida definição de instituto público, devemos agora abordar o decreto-lei nº 95/2007 de 29 de Março<sup>36</sup> que criou o ICA nos seguintes termos:

#### *Artigo 16º*

##### *Sucessão*

*O ICA, I.P., sucede nas atribuições do Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia.*

A partir deste articulado constata-se que, na prática, o ICA surgiu da reestruturação do anterior ICAM. Trata-se de um instituto público, como é referido no artigo 1º nº1 do referido decreto-lei, e como acima desenvolvemos. Este instituto tem diversos objectivos a prosseguir, os quais são apresentados no seguinte artigo:

#### *Artigo 3º*

##### *Missão e atribuições*

2. (...) *fomentar e desenvolver as actividades cinematográficas e audiovisuais, contribuindo para a diversidade cultural e a qualidade nestes domínios, para uma circulação nacional e internacional alargada das obras e para a vitalidade das referidas actividades enquanto indústrias culturais.*

De forma a permitir o cumprimento dos objectivos acima citados, existem diversos mecanismos que este decreto-lei lhe atribui, isto porque uma das funções do ICA é precisamente a de assessorar o Governo na definição das políticas públicas para o sector do Cinema e Audiovisual. Os mecanismos que lhe permitem exercer estas funções são apresentados no nº2 do artigo 3º da seguinte forma:

3. (...) *b) Propor programas, medidas e acções (...) e assegurar a adequação destas à evolução dos sectores abrangidos (...);*

---

<sup>36</sup>

O qual será disponibilizado em anexo.

*c) Assegurar (...) a execução das políticas cinematográficas e audiovisuais (...).*

No entanto, o papel do ICA não se restringe ao plano nacional, possuindo também mecanismos de actuação ao nível internacional, especialmente previsto nas seguintes alíneas do acima citado artigo 3º:

2. (...) *f) Assegurar a representação nacional nas instituições e órgãos internacionais nos domínios cinematográfico e audiovisual nomeadamente ao nível da União Europeia, Conselho da Europa, da Cooperação Ibero-americana, na e da CPLP (...);*

*g) Colaborar (...) na elaboração de acordos internacionais (...).*

Tanto numa alínea como noutra está explícita a capacidade deste instituto para representar o sector cinematográfico português no estrangeiro, assim como para assistir o governo da República na elaboração de convenções internacionais relacionadas com o sector.

O património financeiro que constitui a base da actividade desenvolvida pelo ICA provém de taxas que oneram determinadas partes da indústria. No entanto, segundo Nuno Fonseca, a taxa “de apoios ao cinema per capita em Portugal, é a mais baixa na Europa Ocidental, só tem valores mais baixos que alguns países da Europa do Leste. Quando comparada sobretudo com países da mesma dimensão que o nosso, em termos de população, é bastante baixo.” Com a nova lei do cinema e do audiovisual, esta situação alterar-se-á devido à introdução de “novas taxas, e portanto que traz mais recursos para o ICA que são absolutamente necessários”. No entanto, como acrescenta o nosso interlocutor, o “aumento das receitas que a nova lei traz, vai-nos permitir apenas aproximar dessa média europeia.”

A importância dos fundos de apoio para o sector em Portugal é instrumental, mas, na verdade, estamos perante uma situação que se repete noutros países. Considera Nuno Fonseca que “se virmos qual é dimensão e como se reparte o mercado audiovisual *lato sensu*, por exemplo, na Europa e qual é o retorno que poderá vir para os detentores dos direitos originais, os produtores de filmes neste caso, a produção ficaria limitada a pouquíssimos filmes, e no pressuposto (impossível no cinema, como demonstra a prática) que esses filmes teriam o público necessário para preencher aquelas receitas.”

Na verdade, como acima constatámos, a situação de mercados internos auto-sustentáveis verifica-se apenas em casos pontuais, como é o da indústria de Hollywood nos EUA e o caso da indústria cinematográfica indiana. Em especial, face ao sector da distribuição cinematográfica em Portugal, procurar-se-á actuar, nas palavras de Nuno Fonseca, de forma semelhante à U.E.: “incentivar, mediante apoio financeiro, aqueles distribuidores que correm o risco de distribuir filmes mais diversificados, eventualmente correndo um risco que é compensado e premiado pelos nossos apoios.”

Quanto ao campo da actividade mais concreta do ICA, importa observar o Programa de apoio às obras audiovisuais, visto este ser um Programa de apoio fornecido pelo Estado português para a distribuição cinematográfica que se destina às seguintes obras: as apoiadas pelo ICA, a distribuir em território nacional; as obras nacionais e não nacionais menos difundidas em território nacional; as obras nacionais, a distribuir no estrangeiro.

O Programa divide-se em três secções destinadas a regular cada uma das vertentes acima mencionadas, estabelecendo como limite máximo de financiamento 25% do valor total disponível do orçamento e a obrigatoriedade de registo do potencial beneficiário no ICA, em qualquer um dos casos. As condições da concessão do apoio são as mesmas em todas as modalidades, variando apenas o valor a atribuir.

Atentando no caso das obras menos difundidas, constata-se que estas, para serem admissíveis a concurso - onde se decidirá a atribuição ou não do apoio-, têm de ser recentes, com planos de distribuição a longo prazo e em meios mais pequenos, sendo ainda obrigatória a nacionalidade de um Estado-Membro da U.E., C.P.L.P. ou de um Estado co-signatário de uma convenção internacional ratificada por Portugal.

No âmbito da distribuição de obras nacionais no estrangeiro, este Programa concede apoios em função da participação do produtor ou distribuidor nacional, isto em caso de co-produção. O mais curioso a assinalar ao nível do plano de apoio do ICA à distribuição, é o facto de esta abranger categorias bastante distintas mas que são passíveis de receberem apoios estatais. O critério para a selecção decorre, nomeadamente, de serem obras menos difundidas e, no caso das obras portuguesas no estrangeiro, devido ao grau de competitividade do mercado europeu e à ausência de grandes meios para distribuição internacional a larga escala por parte das empresas nacionais.

Por fim, há que sublinhar que os concursos para apoios do ICA, têm sido abertos anualmente desde 2007, embora em 2012 tal não tenha sucedido<sup>37</sup>.

#### **4.3.2. Instituto Camões**

O Instituto Camões (IC) é um instituto público que, como acima referimos, desenvolve actividades no sentido da promoção da língua e da cultura portuguesa, nos termos do artigo 3º nº1 do decreto-lei nº21/2012 de 30 de Janeiro, o qual define a sua missão e atribuições<sup>38</sup>.

Para o âmbito desta dissertação devemos destacar essencialmente a sua actividade desenvolvida no âmbito da promoção do cinema português no estrangeiro, isto porque a actuação do IC não está relacionada com a distribuição do cinema português, mas antes com a difusão de obras cinematográficas portuguesas. No entanto, não deixa de ser relevante para esboçar o quadro dos apoios do Estado ao sector, ainda que não sejam de natureza financeira.

Esclarece Alexandra Pinho que a actuação do instituto se desenvolve “na sua área específica de competências mais direccionada para uma área de diplomacia cultural”. Ou, por outras palavras, tudo “o que tenha a ver com a colocação de propostas de exibição de filmes em contextos de (...) relações bilaterais, multilaterais entre estados na sua dimensão cultural.”<sup>39</sup> Tal encontra-se em sintonia com o que está previsto no artigo 1º nº 2 do decreto-lei nº 21/2012, a prossecução das “atribuições do Ministério dos Negócios Estrangeiros (MNE) sob superintendência e tutela do respectivo ministro.”

Ainda existe outra vertente de actuação relacionada com o ensino, onde o IC disponibiliza através de diversas iniciativas, “um conjunto de programas, um conjunto de títulos, que são disponibilizados aos leitores e aos docentes que trabalham connosco, que são da nossa rede para, no fundo, criarem programas com conteúdos que se articulam com o conteúdo dos currículos das universidades locais.” Esta coaduna-se

---

<sup>37</sup> Informação recolhida de um artigo do Diário de Notícias, [http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content\\_id=2219578](http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=2219578), acedido em Março de 2013. A qual poderá ser confrontada com a ausência na seguinte página do ICA de referência a concursos em 2012: <http://www.ica-ip.pt/pagina.aspx?pagina=325>, acedido em Abril de 2013.

<sup>38</sup> O referido decreto-lei pode ser acedido em: <http://www.instituto-camoes.pt/decretos-lei/legislacao/decretos-lei>.

<sup>39</sup> Alguns elementos referidos nesta subsecção foram recolhidos numa entrevista realizada a Alexandra Pinho, adjunta para a Cultura do Instituto Camões, a qual será disponibilizada em anexo.

com a atribuição referida no artigo 3º nº3 j) do decreto-lei nº 21/2012, que é a de “coordenar a actividade dos leitorados de língua e cultura portuguesa.”

É nestes dois pontos que a actuação do IC se diferencia da actuação do ICA. Não tendo, para tal, qualquer papel na atribuição de fundos para o financiamento da actividade cinematográfica, ela confina-se apenas à facilitação da exibição de filmes portugueses em contextos que se relacionem com a sua esfera específica de actuação. Na prática, ainda segundo Alexandra Pinho, o que este instituto “faz é cruzar o que são as atribuições do Ministério dos Negócios Estrangeiros, os contextos da diplomacia, com as várias valências culturais, neste caso, o cinema.”

No entanto, a colaboração institucional poderá existir em várias circunstâncias e envolver várias instituições, que não só o ICA; por exemplo, “tudo aquilo que tem a ver com retrospectivas que impliquem filmes que tenham mais de dez anos têm o envolvimento da Cinemateca e nesse sentido quando o Harvard Film Archive faz uma proposta de apresentação dos filmes do António Reis, aquilo que acontece é que nós (...) no fundo articulamos com todos os interlocutores para viabilizar a iniciativa.” Isto está relacionado com o previsto no já referido artigo 3º nº 3, desta vez na sua alínea g): “Estimular, apoiar e promover acções que favoreçam a divulgação e o intercâmbio internacional das formas e expressão artística, designadamente nas grandes mostras e eventos internacionais.”

Na verdade, trata-se de um processo que se inicia com a avaliação das circunstâncias do pedido que os promotores do evento realizam ao IC. Primeiro, se o país dos referidos promotores se relaciona diplomaticamente com o Estado português; segundo, se o pedido efectuado pelos promotores desse país é exequível e, em caso afirmativo, se será necessária alguma coordenação com outra instituição, como o ICA ou a Cinemateca Portuguesa. No entanto, a colaboração poderá ir além de instituições estatais, podendo haver situações de colaboração; como demonstra Alexandra Pinho, “fazemos uma ligação com os organismos do Estado, como é evidente, eles são responsáveis pela política sectorial, e portanto nós, o que temos de fazer é articularmo-nos com eles e temos que fazer a ponte para o exterior; temos uma ligação directa com a sociedade civil, e com aquelas pessoas que trabalham directamente no sector: produtores, festivais, agências.” Semelhante colaboração poderá suceder com festivais de cinema nacionais, como o Festival de Curtas de Vila do Conde ou o Indie Lisboa. Este, como esclarece Alexandra Pinho, já efectuou pedidos “para apoio a pequenas programações que eles realizam em colaboração com instituições estrangeiras, e nesse

sentido tem havido o apoio do Instituto para que os filmes cheguem, para que as pessoas possam deslocar-se, e possam estar nas apresentações.”

Mais uma vez, esta actividade encontra correspondência na letra da lei. O decreto-lei nº21/2012 apresenta, no seu artigo 3º nº3 f), a atribuição do IC “conceber, promover, propor, apoiar e executar a produção de obras e projectos de divulgação da língua e da cultura portuguesas no estrangeiro.” Tal poderá ser directamente relacionável com a prestação de apoio a festivais. Essencialmente, como refere Alexandra Pinho, “para o contexto de diplomacia cultural, os festivais apresentam-nos temas, ou uma *short list* de filmes que pretendem exhibir, e é nesse sentido que nós aferimos o que está disponível no mercado e entramos em contacto com o produtor, ou com o ICA para obter uma cópia desse filme. Mas depende dos temas: migrações, diálogo intercultural, urbanismo, enfim, depende de cada festival.”

Sublinhamos ainda que, no decurso da sua actividade de promoção internacional, o Instituto Camões pode também adquirir cópias dos filmes que serão exibidos no decurso dessas actividades. No entanto, não adquire cópias em formato 35mm por razões de conservação das cópias.

#### **4.4. comparação entre apoios nacionais e europeus, análise da influência da legislação europeia na criação de programas de apoio comunitários**

Como foi acima exposto, a atribuição de apoios tende a incidir sobre produções independentes, quer estejamos perante a atribuição ao nível nacional, quer ao nível europeu.

No entanto, antes de procedermos a uma análise comparativa, devemos recordar a dimensão do cinema enquanto indústria, e a importância da vertente económica daí decorrente, como algo que poderá, eventualmente, ter implicações na atribuição dos apoios. Andrew Higson (*in* Williams ed. 2002: 61) sublinha a importância do carácter industrial do cinema nacional afirmando que, consequentemente, o poder económico de um determinado cinema: “(...) will depend upon the degree to which production, distribution, and exhibition are guaranteed, regulated, technically equipped, and capitalized”. Higson acrescenta ainda a estes factores: “(...) the size of home market and the degree of penetration in the overseas market (*idem*).”

Poder-se-á, deste modo, afirmar que a temática dos programas de apoio se prende com a dimensão dos mercados de cinema de cada país, visto estarmos, de facto,

perante realidades económicas; ou seja, a dimensão da indústria de cada país acaba por influenciar, ainda que indirectamente, a obtenção de apoios. Por outras palavras, se um país tiver uma indústria suficientemente desenvolvida, poderá concorrer com mais e melhores projectos para obter fundos de apoio junto da E.U.. Com efeito, estamos perante casos em que os fundos de apoio são disponibilizados de forma geral, podendo qualquer país concorrer, mas sem garantias de que todos os Estados-membros a eles venham a ter acesso. Daí que seja pertinente abordar a questão dos espectadores, nomeadamente porque a fraca adesão do público português, assim como de alguma imprensa, ao seu próprio cinema, é um dos problemas com que se depara o sector do cinema em Portugal, como se poderá constatar através dos casos de estudo analisados mais adiante.

Para podermos partir para uma análise comparativa, deveremos ter presente determinados factos, em especial as dificuldades da indústria de cinema. Ora, como acabámos de mencionar, um dos maiores problemas com que o sector se defronta em Portugal é a fraca receptividade do público português face ao seu próprio cinema, algo que contraria a própria noção da crítica internacional face ao cinema produzido no país. Será de referir, a título de exemplo, uma afirmação do jovem realizador João Salaviza, que ganhou em 2009 a Palma de Ouro em Cannes pela sua curta-metragem *Arena*, e que, em 2012, ganhou o Urso de Ouro em Berlim pela sua curta-metragem *Rafa*.<sup>40</sup> Segundo ele, “era preciso que as televisões, não só a RTP mas as privadas, tivessem um compromisso maior com o cinema português (...). Para mim é inaceitável que não passe já hoje na televisão, nos três canais, o filme do Miguel Gomes”<sup>41</sup>. Salaviza refere-se aqui ao filme *Tabu* que também arrecadou prémios no festival de cinema de Berlim<sup>42</sup>.

A situação poderá, contudo, estar a alterar-se, pelo menos ao nível dos resultados de bilheteiras, como se poderá inferir de uma observação dos resultados de 2012. Nuno Fonseca sublinha que este foi o ano “em que tivemos números únicos desde que temos o sistema informatizado; isto, à conta de dois filmes de grande público, muito populares

---

<sup>40</sup> <http://vimeo.com/salaviza>, acedido em Abril de 2013.

<sup>41</sup> <http://www.publico.pt/cultura/noticia/joao-salaviza-e-inaceitavel-que-o-filme-do-miguel-gomes-nao-passe-ja-hoje-na-televisao-1534455>, acedido em Maio de 2013.

<sup>42</sup> Os prémios Fipresci da crítica internacional, e o prémio Alfred Bauer para filme inovador. Vide <http://expresso.sapo.pt/doi-premios-para-portugal-e-urso-de-ouro-para-italia=f705512>, acedido em Maio de 2013.



que, aliás, não foram apoiados pelo ICA,<sup>43</sup> mas também de alguns filmes apoiados pelo ICA; inclusivamente, alguns filmes com cunho de autor forte.”

Ressalve-se que Portugal não será o único país europeu onde o consumo nacional do seu próprio cinema é reduzido. Nuno Fonseca destaca a este respeito que “a Áustria é um bom exemplo. Já tinha tido um filme com óscar de melhor filme estrangeiro há poucos anos, e aí sim com um filme de facto austríaco<sup>44</sup> (...) e esse filme fez pouco mais de 30 mil espectadores no seu próprio país; como alguns dos filmes que hoje fazem grande sucesso artístico nos grandes festivais, que fazem grande sucesso junto da crítica e grande circulação internacional, mas que fazem poucos espectadores no seu próprio país.”

Acrescente-se, por fim, que a inexistência da coordenação entre as instituições europeias e o Estado português no que toca à atribuição de apoios, acarreta alguns problemas. Por um lado, essa inexistência deve-se à natureza dos próprios apoios, como acima exemplificámos com o programa Media. Por outro lado, isso leva a que não haja “nenhuma garantia da haver um mínimo de apoio por ano”, como salienta ainda Nuno Fonseca. A intervenção dos responsáveis portugueses prender-se-á com “o seguimento da aplicação do programa com a tentativa de modificar, aperfeiçoar algumas regras sempre que isso é possível, e sempre que os Estados têm a possibilidade de interferir nessas decisões, e é tudo.” Nuno Fonseca acrescenta que “uma das áreas onde, apesar de flutuações, há um aproveitamento mais significativo, e até mais regular de ano para ano é ao nível do apoio à distribuição.”

#### **4.5. As redes europeias, uma saída para o domínio americano?**

Se comparamos a realidade dos diversos programas existentes no espaço europeu, ao nível de apoios à indústria de cinema, com a indústria americana, que tem grande predominância na indústria cinematográfica ocidental, constatamos que estamos claramente perante realidades muito distintas: numa, a concessão europeia de apoios é essencial, na outra é desnecessária. Na verdade, a questão da hegemonia dos produtos

---

<sup>43</sup> Os filmes *Morangos com Açúcar-O Filme* de Hugo de Sousa (co-produzido pela TVI) e *Balas e Bolinhos- O Último Capítulo* de Luís Ismael, os quais ocupam respectivamente a quarta e terceira posição na tabela dos filmes portugueses mais vistos em Portugal entre 2004 e 2013. Vide <http://www.ica-ip.pt/Admin/Files/Documents/contentdoc1959.pdf>, acedido em Maio de 2013.

<sup>44</sup> A referência aqui é ao filme *The Counterfeiters* de Stefan Ruzowitzky, o qual ganhou o Óscar de melhor filme estrangeiro em 2008, como se poderá verificar a partir do site <http://www.oscars.org/awards/academyawards/oscarlegacy/2000-present/2008/winners.html>, acedido em Abril de 2013.

cinematográficos americanos no mercado europeu é algo com que os mercados internos dos países europeus se confrontam quando estamos perante questões como o volume de receitas dos seus próprios filmes. A questão da nacionalidade do filme torna-se, assim, muito importante.

A título de exemplo consideremos a vertente da exportação de cinema. Neste âmbito, Stephen Crofts refere que os cinemas nacionais tendem a competir, não só entre si, como com Hollywood (*cfr. in Williams ed. 2002: 38*). A este nível deveremos ter presente que o entrecruzar de culturas, o qual é central à exportação de filmes, pode levantar barreiras à sua compreensão, exigindo, deste modo, um certo esforço de interpretação por parte do espectador. Com efeito, pode haver situações daquilo que poderemos designar *desencontro cultural*, em que o público é incapaz de assimilar o conteúdo cultural de um determinado filme<sup>45</sup>. Além disso, podem ocorrer situações de opacidade à leitura do filme por falta de instrumentos analíticos, ou ainda, pura e simplesmente, por erro, no caso de incapacidade de descentração, isto é, no caso de se encarar um filme estrangeiro a partir do ponto de vista do receptor, em vez de o fazer tendo em conta a especificidade cultural da nacionalidade de origem. Por fim, não raro ocorrem situações em que o filme é objecto de uma recepção mais positiva no estrangeiro do que no seu país, algo que, refira-se, é comum em Portugal.

A razão de ser desta situação insólita pode dever-se a questões culturais, como aliás defendemos, relacionadas com a postura que um determinado povo tem face à sua cultura. No caso português, tal é evidenciado quando se confronta com a arte que é praticada no país. Com efeito, é recorrente uma atitude bastante negativa, como se verifica no provérbio, “santos da casa não fazem milagres”<sup>46</sup>. Por outro lado, a questão da interpretação não deixa de ser importante, neste caso o esforço de interpretação do público português face aos seus próprios filmes; ou melhor, a ausência deste mesmo esforço poderá ser também uma razão para que os filmes tenham pouca receptividade por parte do público.

A nacionalidade acaba, também, por ser um factor bastante relevante quando se observa quais são os filmes mais apoiados e quais as suas características. Sublinhe-se que tal não era o caso nos primórdios da indústria mas, gradualmente, a nacionalidade dos filmes começou a ser usada como factor de isolamento de sectores de mercado e até para afastar a concorrência (*cfr. Vitali, Willeman, 2006: 1*). No entanto, há quem

---

<sup>45</sup> *Cfr. 3.1.*

<sup>46</sup> *Vide entrevista a António Costa, da Leopardo Filmes, disponibilizada em anexo.*

defenda que a nacionalidade não é uma questão que se levanta quando nos referimos ao cinema americano, como observámos sucintamente num capítulo anterior<sup>47</sup>. Por exemplo, o realizador João Mário Grilo considera que “se o cinema americano só se fizesse nos Estados Unidos não haveria problema algum, era o cinema de um país. O problema é que o cinema americano faz-se em qualquer parte do mundo” (2006: 149). Esta afirmação tem subjacente a ideia de que “o cinema americano não tem nacionalidade”, antes reflectindo um determinado tipo de características que são seguidas por cineastas de todo o mundo. João Mário Grilo acrescenta que por essa razão em Portugal “há cineastas em Portugal que fazem filmes americanos” (*idem*), factor que António Costa da Leopardo Filmes também indicia quando se refere aos “filmes feitos à semelhança da indústria”<sup>48</sup>.

Do nosso ponto de vista, o cinema da indústria de Hollywood possui um determinado modelo que é efectivamente seguido em todo o mundo por diversos cineastas, seja por motivações de mero lucro, seja por opções estéticas, devido ao facto de aquele ser um cinema com uma dinâmica narrativa que vai ao encontro de uma estética dominante, porque facilmente assimilável, junto do público. No entanto, não iríamos tão longe ao ponto de concordar com Mário Grilo, no sentido de que o cinema americano se resume apenas a este modelo que é imitado em todo o mundo. Com efeito, o chamado cinema independente também existe nos EUA, podendo exibir características que diferem das do cinema de indústria. Dever-se-á fazer exactamente uma distinção entre os filmes de indústria norte-americana (leia-se os filmes que são produzidos em Hollywood) e os filmes norte-americanos, os quais se podem identificar com as características do cinema independente. No entanto, como observámos num capítulo anterior, existem aspectos técnicos relacionados com o cinema americano que podem, sim, constituir um modelo a ser imitado por outras cinematografias<sup>49</sup>.

A necessidade da existência dos apoios também se coloca quando analisamos a questão do confronto entre sistemas distintos de indústria, como é o caso de ter de um lado o sistema americano e, do outro, o sistema europeu. A já mencionada questão da *excepção cultural* é actualmente alvo de debate ao nível europeu por essa mesma razão:

---

<sup>47</sup> Vide 2.

<sup>48</sup> Vide entrevista a António Costa da Leopardo Filmes, disponibilizada em anexo, assim como 8.2 em que analisamos o caso de estudo do grupo Paulo Branco.

<sup>49</sup> Vide 3.3.

o choque entre duas situações de indústria completamente distintas<sup>50</sup>. Consequentemente, devemos enquadrar brevemente a situação actual.

A Comissão Europeia votou, em Março de 2013, a “inclusão dos serviços e obras cinematográficos e audiovisuais na agenda das negociações comerciais com os Estados Unidos da América” (Letria, 2013: 49). Em Julho de 2013 começaram as negociações do acordo de comércio livre entre a União Europeia e os EUA, o qual constitui o motivo das referidas negociações. Este acordo, se se concretizar, “será o maior do mundo e poderá, segundo a Comissão Europeia, injectar cem mil milhões de euros anuais em cada uma das duas economias e permitir a criação de 400 mil novos empregos” (Cunha, 2013). Tal irá implicar que a nova área comercial, criada a partir deste acordo, resulte na “mais vasta zona de comércio livre do mundo, representando um terço do comércio internacional e metade do PIB mundial” (Seabra, 2013).

No entanto, a inclusão do sector audiovisual em tal acordo irá questionar o princípio de excepção cultural estabelecido nos Tratados Comunitários, podendo, em última análise, colocar em risco a indústria cinematográfica europeia. A própria Convenção da UNESCO, acima mencionada,<sup>51</sup> pode estar em causa, como salienta José Jorge Letria (*cfr.* 2013: 49). Tudo isto porque a *excepção cultural* permite a atribuição de fundos financeiros dos Estados-Membros aos agentes privados do sector, pelo que se esse aspecto for integrado no acordo, o sector do audiovisual europeu ficará gravemente debilitado face ao seu congénere americano, já que a indústria cinematográfica americana não carece de meios, ao contrário da indústria europeia. A inclusão dos bens culturais no acordo comercial efectiva uma equiparação entre ele e os bens comerciais, o que contraria os mecanismos existentes no direito comunitário que permitem a existência de programas de apoio por parte dos Estados-Membros.

Uma das razões para a Comissão não pretender excluir a cultura dever-se-á a “uma preocupação de não dar argumentos aos americanos para excluírem também eles, alguns sectores sensíveis, como os serviços financeiros, os transportes ou a aviação civil” (Cunha, 2013).

Há que ter presente que, para se excluir ou incluir a cultura nas negociações, os governos de todos os Estados-Membros têm que estar em acordo. Além disso, as negociações que entretanto se iniciaram, incidiram sobre a harmonização de regras e acesso aos mercados europeus e americanos (*cfr.* Cunha, 213).

---

<sup>50</sup> Vide 4.3.3.

<sup>51</sup> Vide 4.3.3.

Face a esta situação, houve uma grande reacção por parte de profissionais do sector que elaboraram uma petição a contestar a potencial inclusão do sector audiovisual nas negociações do acordo comercial. Diversos cineastas assinaram esta petição por considerarem que a inclusão dos bens culturais é inaceitável, já que punha em risco a diversidade cultural que estes bens representam. Na referida petição, os assinantes destacam o seguinte:

In front of the United States where the entertainment industry is the second-largest source of exports, the liberalisation of the audiovisual and film sector will lead to the destruction of all of what until now protected, promoted and helped develop European cultures. This policy, together with the granting of excessive fiscal advantages to US digital champions, looks strikingly like a conscious desire to bring European culture to its knees<sup>52</sup>.

Na prática, o grande problema que se coloca é o da potencial equiparação entre dois sistemas de indústria completamente distintos, o que torna mais frágil o sistema que está menos preparado para enfrentar uma realidade que é completamente distinta da sua. Referimo-nos, portanto, à indústria europeia que, em face da sua dependência de apoios, se arrisca a ter que competir em “pé de igualdade” com a indústria americana, que não só é auto-suficiente, como também possui uma influência que a indústria europeia nunca possuiu.

Face a esta situação, em Portugal, não só se testemunharam reacções de cineastas, como também de outras personalidades como foi o caso do presidente da Sociedade Portuguesa de Autores, José Jorge Letria que afirmou o seguinte (2013:49):

(...) [esta] renúncia ao princípio da excepção cultural e a equiparação das obras cinematográficas e audiovisuais a qualquer outro produto abrangido pelas negociações de um tratado comercial irá contribuir para confundir o que não pode ser confundido e para retirar aos criadores desta área, não um privilégio mas um direito consolidado.

Por outras palavras, cria-se uma equiparação entre dois sectores distintos entre si e, acima de tudo, expõe-se o sector audiovisual europeu ao seu congénere americano o que na prática cria mais desvantagens para o cinema europeu, como acima constatámos.

---

<sup>52</sup> <https://www.lapetition.be/en-ligne/The-cultural-exception-is-non-negotiable-12826.html>,  
acedido em Julho de 2013.

Ainda acerca da questão da *excepção cultural*, importa recordar que a França é o país que mais se tem pronunciado contra a inclusão do sector audiovisual as negociações do acordo comercial entre os EUA e a U.E.. Michel Haznavicius, um dos signatários da mencionada petição, acima citado<sup>53</sup>, defende que o interesse no sucesso dos filmes europeus é essencial, o que, a nível europeu se deverá traduzir em que a União Europeia: “(...) favorise enfin eux qui sont l’origine des œuvres, les créateurs”, não esquecendo que o sector audiovisual “emploie huit millions de personnes en Europe, a une influence positive sur bon nombre d’autres industries” (2031: 18).

Nas palavras de Tim Bergfelder (*in* Hjort, Mackenzie eds. 2000: 142),

From very early on (...) the European institutions attitude towards commercial film production was rather ambivalently positioned between the drive towards economic liberalism and free trade, and on the other side the promotion and protection of national specificities.

Na verdade, esta ambivalência é notória quando encaramos a questão da *excepção cultural* e das actuais negociações que estão a ser desenvolvidas e que a podem por em causa.

Consideramos, deste modo, que existem diversos aspectos a ter em conta quando reflectimos sobre a questão dos apoios, desde a nacionalidade dos filmes, que leva a que um determinado modelo estético lhes esteja associado (como é o caso do cinema português e do reconhecimento que a crítica internacional lhe tem concedido ao longo dos anos), às questões económicas que se prendem com a dimensão da indústria de cada país. No entanto, não podemos ignorar a constante competição entre a indústria americana e europeia, a qual se evidencia devido ao facto de estarmos perante realidades muito distintas.

---

<sup>53</sup>

Vide 4.3.3.

## CAPÍTULO 5

### Análise do processo da distribuição do cinema em Portugal

#### 5.1. apresentação da temática da distribuição e enquadramento histórico da análise de dados estatísticos

Segundo Jorge Leitão Ramos, em Portugal, a “indústria de cinema é uma indústria de protótipos, não uma actividade de produção em série” (2003: 1). Esta afirmação é representativa de várias características da indústria do cinema em Portugal: produção reduzida, diversidade de estilos que variam muitas vezes de realizador para realizador, poucos recursos económicos. Estas características contribuem para uma realidade que é, na verdade, o oposto do que se verifica numa situação de “produção em série”. Aquando da conclusão desta secção verificaremos se aquela afirmação é rigorosa ou não.

A análise do sector da distribuição cinematográfica em Portugal deve ser precedida de um enquadramento temporal. O período que nos propomos analisar com mais profundidade é o da última década, começando no ano de 2001 e observando comparativamente dados até ao ano de 2010. A razão para esta escolha prende-se com motivos de ordem metodológica, pois iremos observar programas de apoio relativamente a esta área que são bastante actuais. Assim, torna-se necessário reflectir sobre dados recentes de modo a poder avaliar o impacto dos ditos apoios em todo o processo de distribuição. Tal escolha não exclui a realização de uma breve referência ao período que antecede a entrada de Portugal na União Europeia em 1986.

Atente-se que existem também razões de ordem prática relacionadas com o facto de os dados anteriores a 2004 serem escassos e até mesmo quase inexistentes. Com efeito, o Instituto de Cinema e Audiovisual (ICA) só começou a fazer a recolha electrónica dos mesmos a partir dessa altura. Até esse ano as poucas recolhas de dados que eram realizadas a partir de inquéritos feitos aos espectadores pelo Instituto Nacional de Estatística (INE). A partir de 2004, o ICA começou a proceder a recolhas de dados directamente das bilheteiras através de um sistema electrónico e a fornecer os dados ao INE, como aliás está previsto no decreto-lei nº 95/2007 de 29 de Março:<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> Actualmente, esta matéria é regulada no artigo 20º da Lei nº55/2012, já analisada em 4.3.2. Quanto ao controlo de bilheteiras, este artigo estabelece que: “o controlo de bilheteiras é efectuado pelo sistema de gestão e controlo de bilheteiras que permite a recepção e tratamento da informação relativa à emissão de

### **Artigo 3º**

2- (...) d) *Contribuir para um melhor conhecimento do sector, recolhendo, tratando e divulgando informação estatística, ou outra relevante, por si próprio ou em colaboração com outras entidades vocacionadas para o efeito (...)*

Os sectores de produção e distribuição cinematográfica estão ligados entre si, pelo que procederemos a uma análise do mercado de produção cinematográfica em Portugal, seguida de uma análise da relação entre a produção e a distribuição. Por fim, devemos acrescentar que os dados disponíveis acerca da distribuição são muitas vezes indissociáveis da questão dos apoios. Daí que nesta subsecção procedamos a uma análise conjunta destes dois temas.

## **5.2. relação entre a produção e a distribuição de cinema**

A análise da relação entre os sectores de produção e distribuição está dividida em duas partes, uma dedicada à evolução do sector de produção em Portugal entre 1999 e 2001, e entre 2004 e 2010; a outra dedicada à relação entre os dois sectores. Acrescentamos que, com esta análise da actividade de produção, pretendemos também fundamentar a opção de, ao analisar a actividade de distribuição, apenas focarmos as longas-metragens de ficção.

### **5.2.1. breve apresentação de dados de produção de cinema em Portugal como aprofundamento da temática dos apoios financeiros**

A análise da produção é por nós dividida em dois momentos/períodos de tempo distintos: o primeiro é o de 1999 a 2001; o segundo período analisado é o de 2004 a 2010, sendo a análise realizada em paralelo com a questão dos apoios financeiros concedidos pelo ICA à actividade de produção<sup>55</sup>.

---

bilhetes, e respectiva divulgação, nos termos legalmente permitidos, de modo a garantir o efectivo controlo de receitas e a informação relativa ao período de exibição de cada filme e ao número de espectadores, nos termos do diploma próprio que o regulamenta” (esta lei será disponibilizada em anexo).

<sup>55</sup> Dados recolhidos a partir das seguintes fontes: relatório do INE, lançado como informação à comunicação social em 26 de Dezembro de 2002, *Produção e distribuição cinematográfica, comunicação à imprensa*; ICA (2010) *Anuário estatístico 2010 facts and figures*; INE (2009) *Estatísticas de Cultura de 2008*; INE (2011) *Estatísticas de Cultura de 2010*.



No relatório analisado, os dados relativos às longas-metragens foram subdivididos em três categorias: produções que são exclusivamente nacionais, co-produções maioritariamente nacionais e co-produções minoritariamente nacionais. Mais de metade das produções nacionais levadas a cabo nos três anos considerados foram produções realizadas inteiramente por produtores de nacionalidade portuguesa ou co-produções com produtores maioritariamente de origem portuguesa. Mais uma vez será dada ênfase às longas-metragens, até porque as curtas-metragens só em 2000 representaram a maioria dos filmes produzidos. Em 2001 houve um aumento face aos anos anteriores do número de filmes nacionais produzidos, destacando-se a modalidade das co-produções maioritariamente nacionais (representaram 58% dos casos considerados no total).

Se compararmos com os grandes mercados de produção de longas-metragens, como os EUA, França, Reino Unido, Itália e Alemanha, constatamos que o nosso país apresenta valores muito reduzidos, dado que em 2001 só se produziram 17 longas-metragens. Isto demonstra a dimensão do nosso sector cinematográfico comparativamente com mercados de maior dimensão. Por exemplo, se compararmos com os EUA, estes valores representariam cerca de 2,3% dos filmes ali produzidos, ou 20,5% dos filmes produzidos na Alemanha ou ainda, 16,5% dos produzidos em Itália.

Atentando no número de produtores envolvidos numa produção, constatamos que, em 2001, houve em Portugal oito produtores activos. Entre esses, apenas um esteve envolvido na produção de mais de cinco filmes, tendo havido um máximo de cinco produtores envolvidos na produção de um mesmo filme.

Devemos passar, em seguida, à análise dos filmes produzidos e apoiados entre 2004 e 2010. Relativamente a 2010 produziu-se em Portugal, com recurso a apoios do ICA, “um total de 66 obras cinematográficas nacionais, das quais 33 longas-metragens (22 de ficção e 11 documentários) e 33 curtas-metragens (18 de ficção, 4 documentários e 11 obras de animação), o que representa um crescimento de 32,0% em relação” a 2009 (ICA, 2010: 40). Na verdade, 2010 foi o ano em que mais filmes produzidos em Portugal ao longo do período considerado. Em 2008, foi registado o menor número de apoios concedidos (45 produções apoiadas), tendo sido o culminar de uma queda no número de produções que começara em 2007, que decaíra face ao ano anterior. A partir de 2008, as produções nacionais aumentaram até se atingirem os valores de 2010.

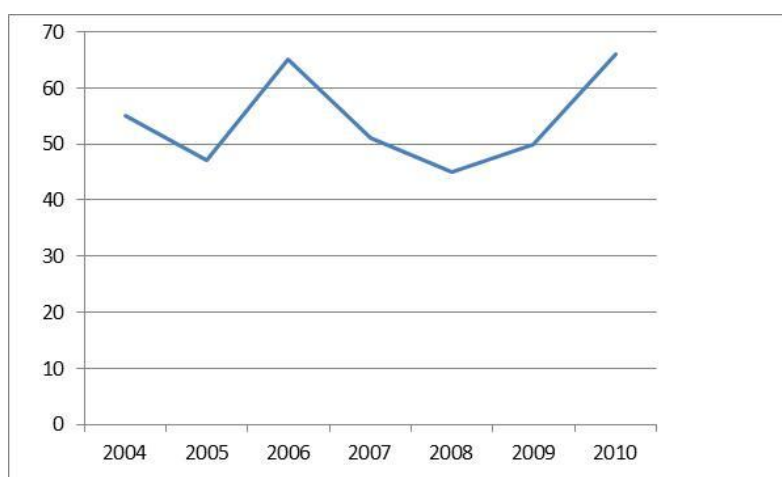


Figura 3-Evolução dos apoios concedidos pelo estado português, relação entre o número de produções apoiadas e os anos em que foram concedidos (2004-2010). Fonte: ICA.

Consequentemente é seguro afirmar que, apesar da oscilação de valores, a produção de filmes em Portugal tende a crescer. Mais à frente, esta evolução será comparada com o número de produções realizadas ao longo do mesmo período.

Quanto aos géneros específicos de filmes produzidos, desde logo constatamos que os filmes de ficção surgem em maior número, ultrapassando em larga medida os filmes de animação e documentários.

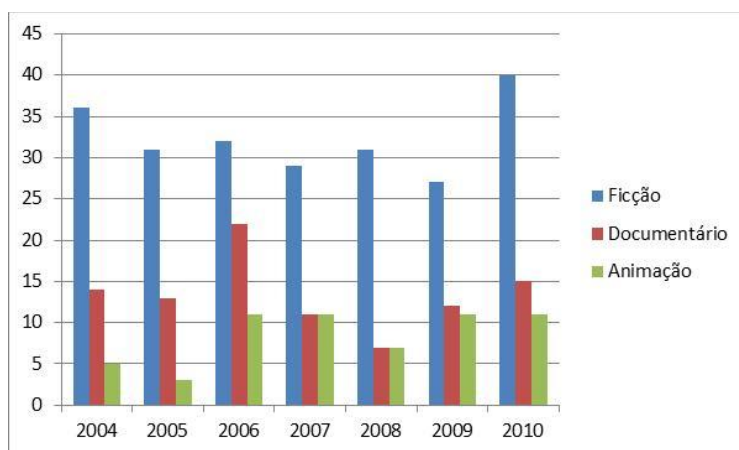


Figura 4-Comparação entre os três géneros de filme em análise, distribuição do nº de filmes por ano (2004-2010). Fonte: ICA.

Considerando o total de filmes de ficção produzidos, que inclui longas e curtas-metragens de ficção, destaca-se o facto de em 2004 e em 2010 ter havido mais apoios no global (36 e 40, respectivamente), sendo maior o número de apoios a curtas no

primeiro ano referido e maior o apoio a longas no segundo. No total, estamos perante valores que sofreram flutuações ao longo do período considerado sempre abaixo dos valores de 2010, tendo havido menos em 2009, cujo valor foi 27 (apenas foram produzidas 14 longas-metragens e 13 curtas-metragens). Quanto aos documentários, 2006 foi o ano em que foram mais produzidos (22 no total), tendo sido apenas produzidos 7 em 2008. Falta apenas mencionar que as longas-metragens de documentários são sempre superiores em número face às curtas, salvo 2007 e 2008.

Por fim, constata-se que os filmes de animação são o único género contemplado que produz mais longas-metragens do que curtas em todos os anos ao longo do período considerado. Apenas foram produzidas três longas-metragens de animação ao longo desse tempo, duas em 2006 e uma em 2009. Este é o único género também que apresenta valores idênticos ao nível do número de obras produzidas ao longo de mais que dois anos, sendo na prática o mais estável dos três (em 2006, 2007, 2009 e 2010 foram produzidos 11 filmes de animação).

A partir desta análise torna-se necessário sublinhar a importância das longas-metragens de ficção, razão pela qual iremos focar a análise deste subgénero quando analisarmos a distribuição de cinema em Portugal.

Devemos ainda fazer referência aos valores de produções nacionais apoiadas pelo ICA, ou seja, produções exclusivamente nacionais ou co-produções internacionais maioritariamente portuguesas que, entre o período de 2004 a 2010, receberam apoios do Estado português. Há que ressaltar que estes constituem um grupo dentro dos filmes produzidos em Portugal, cujos valores acima apresentámos e analisámos, os quais foram concluídos com a ajuda de apoios financeiros do ICA para a produção (*cfr.* INE, 2009: 139; INE, 2011: 155). Destes valores constam apenas longas-metragens de ficção, denotando uma subida quase constante desde 2004, começando com 11 nesse ano e atingindo a marca dos 18 em 2010 (uma subida de seis produções face ao ano anterior, sendo 2006 o ano com o valor mais baixo, apenas 10).

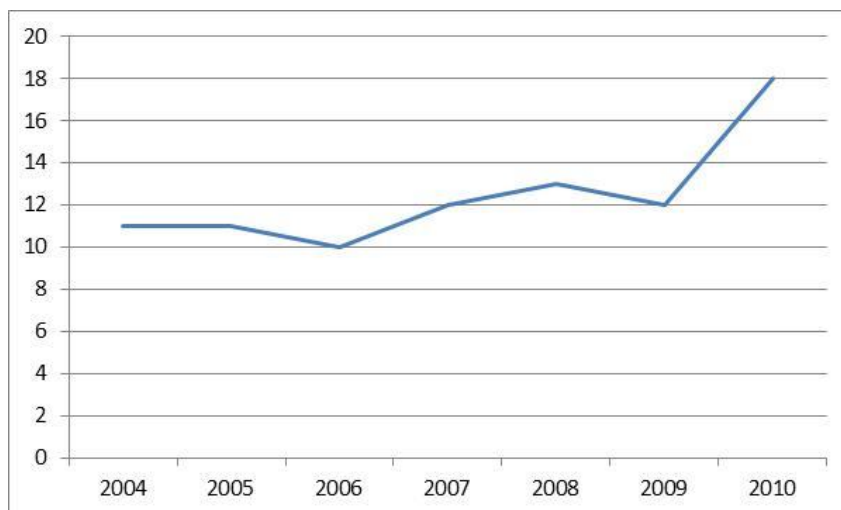


Figura 5-Evolução do número de filmes de autoria nacional produzidos com apoios do ICA (2004-2010). Fonte: INE.

Podemos concluir que o número de produções realizadas ao longo dos anos não tende a crescer quando são concedidos mais apoios, pelo que deverão existir outros factores a contribuir para o crescimento do número de produções portuguesas. Ao longo do período considerado, os dados de produção indicam uma oscilação ao nível do número de filmes apoiados, que é espelhada pelo número de produções. Esta oscilação mostra quão caótica é a evolução ao nível do número de produções.

Desta análise poder-se-á concluir que em Portugal não estaremos rigorosamente perante uma indústria cinematográfica *per se*, mas sim perante um sector de actividade mais reduzido, algo que iremos desenvolver mais adiante. No entanto, apesar de reduzido, este sector não deixa de apresentar uma tendência para crescer ao longo dos anos.

### **5.2.2. desenvolvimento da relação entre a produção e a distribuição do cinema em Portugal**

No âmbito da relação entre produção e distribuição de cinema em Portugal, devemos, desde logo, ter presente o facto de estas duas vertentes da indústria cinematográfica estarem intimamente ligadas a nível empresarial. A análise dessa relação foi por nós dividida em dois momentos, um inicial, algo sintético, onde descrevemos o processo de produção de um filme, e outro mais detalhado, no qual compararemos o processo de financiamento de dois filmes distintos com o objectivo de

demonstrar a interdependência existente entre dois momentos distintos, o da distribuição e o da produção.

No processo global que envolve a produção de um filme existem diversas fases que devem ser por nós descritas para que se possa melhor compreender a forma como elas se interligam. Na prática, a fase de produção do filme pode ser dividida em três partes, sendo seguida da distribuição, promoção e por fim, exibição.

O processo de produção começa com a fase de pré-produção ou produção, na qual “produtor, realizador e guionista” definem os “aspectos mais importantes da concretização do produto audiovisual como o financiamento, escolha de equipa técnica, tratamento do guião e concretização de documentos de produção com informações importantes para a rodagem como o local de filmagem, material necessário, adereços, guarda-roupa, etc.” (Lino, 2009: 16). A fase seguinte é a da realização, durante a qual o filme entra em rodagem e os diversos agentes envolvidos no planeamento elaborado na fase de pré-produção (realizador, actores, entre outros) trabalham para concretizar aquele que virá a ser o produto final. Concluída a etapa da realização, o filme entra na designada pós-produção, que consiste em “editar e trabalhar no material que foi realizado” (*idem*). Esta fase fica ao encargo tanto do editor (ou montador) como do realizador, sendo bastante importante para o aspecto final do filme.

A todo este processo de produção segue-se a distribuição do filme, que fica a cargo de empresas específicas cuja função é a de garantir a circulação do filme, o que resultará, posteriormente, na sua exibição em salas de cinema ou noutros formatos como canais de televisão ou até mesmo em DVD. O processo de distribuição tem que ser ponderado de antemão na fase de produção do filme, pois sem a garantia de que o filme será exibido, a produção poderá não ser financiada. Por essa razão sucede que, muitas vezes, em Portugal, as produtoras sejam simultaneamente distribuidoras ou estejam integradas numa estrutura empresarial que contenha uma distribuidora. Esta fase é também uma das mais complexas, pois passa pela promoção do filme em festivais, pela venda a empresas de exibição (as quais detêm salas de cinema), entre outros aspectos.

Na fase de pré-produção destacam-se as figuras do produtor e do argumentista. O papel do primeiro varia ao longo das três fases, como os autores resumem: na pré-produção, “the producer (...) obtains financial support, and arranges to hire the personnel who will work on the film”; na fase de filmagem, “the producer usually acts the liaison between the writer or director and the company that is financing the film”; na fase de pós-produção, “the producer will often have the task of arranging the

distribution, promotion, and marketing of the film and of monitoring the paying back of the money invested in the production” (Bordwell, Thompson, 2004: 24). Na prática, o papel do produtor é organizativo, sobre qual recaindo diversas responsabilidades; daí que muitas vezes o papel do produtor se desdobre em produtor executivo, produtor associado e produtor de linha (*cfr.* Bordwell, Thompson, 2004: 24).

Por fim, falta referir as fases de promoção e de exibição. A primeira consiste basicamente na realização de operações que garantam a afluência de espectadores às salas de cinema, assim como a própria venda do filme a entidades que poderão vir a exhibi-lo; a segunda passa pela exibição efectiva do filme em salas de cinema, após os direitos de exibição terem sido adquiridos por uma empresa do meio. Na realidade, a actividade de distribuição suplanta a da exibição, muitas vezes, o exibidor não obtém lucros sem recurso a vendas de produtores de consumo à entrada dos cinemas, onde o distribuidor recebe sempre uma percentagem garantida do lucro em bilheteira superior à daquele (*cfr.* Bordwell, Thompson, 2004: 13).

Entre as diferentes tarefas do distribuidor: “distributors make prints, schedules release dates, and launch advertising campaigns” (Bordwell, Thompson, 2004: 15). Estas funções acarretam por si um grande custo, nas palavras dos autores, em 2004 “when the average Hollywood film is estimated to cost around 50 million dollars to make, it costs an additional 30 millions to distribute” (2004: 15).

Uma boa forma de ter uma noção da forma como a distribuição e a produção funcionam em conjunto na indústria cinematográfica portuguesa, é analisar a forma como se processa o financiamento de um filme português em fase de produção. Para tal, iremos comparar dois filmes que passaram por processos de financiamento distintos, um deles foi financiado com recurso a financiamento internacional e outro foi quase exclusivamente objecto de financiamento nacional. Ambos os filmes *Vou para casa*, de Manoel de Oliveira (2000), e *O Delfim*, de Fernando Lopes (2001), foram produzidos por Paulo Branco.

Antes de procedermos a essa análise comparativa, devemos, todavia, fazer uma introdução algo sintética acerca do processo de financiamento de um filme português. Ora, este começa precisamente com a averiguação da disponibilidade de subsídios estatais, tanto em Portugal, como no estrangeiro.

O mercado internacional é de extrema importância para os filmes portugueses, pois permite garantir uma quota-parte da sua comercialização, o que contribui para uma margem razoável do seu financiamento. Por outro lado, a comercialização em território

português poderá ser encarada como um mero elemento de “justificação social e de cultura” (*cfr.* Ramos, 2003:4). Com efeito, os valores que se obtêm a nível de espectadores em território nacional não são suficientes para suplantarem os a nível de lucros, os que se poderão obter através de, por exemplo, a pré-venda de um filme para exibição num canal de televisão francês. No entanto, isto poderá não ser a verdade para todos os filmes produzidos em Portugal, pois muitas vezes estamos perante filmes cujo público-alvo não se restringe ao circuito que obtêm mais receitas em França. Como foi acima demonstrado, no caso de certos filmes as receitas obtida em território português são substanciais- é o caso de *O lugar do Morto* de António-Pedro Vasconcelos, que nos anos oitenta obteve 264 553 mil espectadores<sup>56</sup>.

Tendo presente estes elementos, devemos proceder à comparação do financiamento dos dois filmes acima mencionados. O seu financiamento nacional foi obtido quase nos mesmos moldes. Ambos obtiveram 648 mil euros de subsídio atribuído pelo ICAM<sup>57</sup>, mais 50 mil de subsídio adicional pelo mesmo Instituto; 324 mil euros foram fornecidos pela RTP na qualidade de co-produtora, que participa nos lucros totais dos filmes e reserva os direitos de exibição na televisão pelo período de cinco anos; 50 mil euros de mínimo de garantia fornecidos pela Atalanta que garante a distribuição em Portugal. A diferença no financiamento destes dois filmes a nível nacional está no facto de o filme de Manoel de Oliveira ter recebido 200 mil euros do fundo próprio da Madragoa Filmes, ao passo que o filme de Fernando Lopes recebeu 100 mil euros do Instituto Camões como forma de pagamento pela aquisição prévia de seis cópias do filme.

A maior diferença no financiamento destes dois filmes reside nos valores que obtiveram de financiamento estrangeiro. *Vou para casa*, de Manoel de Oliveira, conseguiu obter um total de 1,521 milhões de euros em França, visto tratar-se de um filme cuja produção era segura para os investidores. Este factor é bastante importante pois serve como garantia saber que o filme será produzido, tal como é acordado entre o produtor e os distribuidores. A esta garantia acrescentamos o facto de este ser um filme falado em francês e com elenco estrangeiro, no qual se destacam Michel Piccoli e John Malkovich.

Por outro lado, *O Delfim* obteve apenas 299 mil euros, por via da Gemini Filmes, como forma de garantir a sua distribuição em França (*cfr.* Ramos, 2003), o que

---

<sup>56</sup> Vide 4.2.

<sup>57</sup> Actual ICA.

nos permite concluir que existem diversos factores que contribuem para a distribuição de um filme nacional no estrangeiro.

### **5.3. evolução do processo de distribuição e das distribuidoras desde 1999 até 2010**

Nesta subsecção iremos desenvolver o tópico da distribuição cinematográfica em território português, tendo presente tudo o que foi desenvolvido acerca da configuração do mercado de produção de cinema português durante o período entre 2004 e 2010. Iremos referir brevemente o período de 1999 a 2001, o qual antecede essa análise mais profunda.

A análise feita ao longo desta subsecção concentrar-se-á mais num género específico de filmes, as longa-metragens de ficção, em detrimento dos documentários e filmes de animação. Com efeito, este é o género que mais filmes estreia; por exemplo, em 2010, 87,9% dos filmes estreados foram filmes de ficção (*cfr.* ICA, 2010: 26). Para além disso, é também o género mais apoiado (como ficou demonstrado na subsecção dedicada à produção cinematográfica).

#### **5.3.1. configuração do mercado de distribuição na viragem do século e a sua evolução**

O sector da distribuição de cinema no período de viragem do século apresentava uma configuração semelhante à actual, ainda que com diferenças que devem ser apontadas, como a extinção de algumas empresas do sector, até para que se possa ter uma noção mais rigorosa da forma como o mercado evoluiu<sup>58</sup>.

Em 1998, o mercado de distribuição em Portugal tinha a seguinte configuração: 70% do mercado era controlado pela Lusomundo, que se encontrava, por sua vez, ligada às *majors* (empresas multinacionais de maior dimensão); a Filmes Castello Lopes detinha o catálogo de empresas estrangeiras como a Foz, Miramax, assim como alguns filmes franceses; a Atalanta Filmes detinha o grosso do catálogo de filmes de cinema de autor; Ecofilmes/Victória Filmes detinha catálogos de empresas como a New Line (americana) e Polygram (inglesa); a Columbia-Warner Filmes de Portugal distribuía

---

<sup>58</sup> Dados recolhidos a partir do relatório do INE, lançado como informação à comunicação social em 26 de Dezembro de 2002: *Produção e distribuição cinematográfica, comunicação à imprensa*.



uma média de um ou dois filmes por mês; a Edifilmes, que sofria de dificuldades que a impediam de estrear filmes; a New Line que possuía o catálogo da Nu Image (*cfr.* Dorminsky, 1998: 1).

O mercado no final da década de noventa do século passado parecia, deste modo, oscilar entre filmes de grande orçamento (*blockbusters*) e filmes de autor, o que beneficiou bastante os filmes portugueses. Ao mesmo tempo, empresas espanholas de distribuição, como a BMG, por exemplo, através da Lusomundo (*cfr. idem*), começaram a comprar os direitos de distribuição no mercado português. Ora, no período entre 1999 e 2001 notou-se um aumento nas empresas de distribuição cinematográfica, passando de 35 para 54 o número de empresas de distribuição audiovisual em actividade no espaço desses três anos. Em 2001, destacou-se o facto de apenas 30% dos distribuidores activos terem distribuído mais de 50 filmes (a mesma percentagem dos que distribuíram 5 a 9 filmes).

A partir destes dados, é possível concluir que o mercado português, apesar de ser de dimensões reduzidas, conseguiu crescer consideravelmente num curto espaço de tempo. No entanto, se compararmos com os mercados de maior dimensão, como o dos EUA, e até mesmo os de maior dimensão na Europa, como o da Alemanha ou o da França, Portugal continua a ter um mercado bastante reduzido.

### **5.3.2. evolução do mercado de distribuição nacional desde 2004 até 2010**

Neste ponto, procederemos à análise de dados estatísticos relativos ao mercado de distribuição do período entre 2004 e 2010, começando por esboçar a configuração do mercado de distribuição em Portugal para o período em questão. Durante este período, cerca de um terço dos filmes estreados foram-no através da distribuidora ZON Lusomundo Audiovisuais, chegando em alguns anos a ocupar metade do mercado<sup>59</sup>.

Antes de poder analisar melhor o lugar que a Atalanta ocupa no mercado de distribuição nacional, dado que constitui um dos estudos de caso desta dissertação, devemos descrever, ainda que sinteticamente, a evolução do mesmo ao longo do tempo, e dos seus principais actores. Ora, em “2010, os quatro principais distribuidores cinematográficos, ZON Lusomundo, Prisédeo, Columbia e Castello Lopes,

---

<sup>59</sup>Dados recolhidos a partir da seguinte fonte: ICA (2010) *Anuário estatístico 2010 facts and figures*.

asseguraram uma quota de mercado de filmes estreados de 73,3%, o que representa um crescimento de 26,2% em relação a 2004” (ICA 2010: 20).

Acrescente-se que estes quatro distribuidores distribuem igualmente filmes em formato digital, o que não sucede com a Atalanta (só a CLAP Filmes, com a qual esteve directamente relacionada, o fez a partir de 2008).

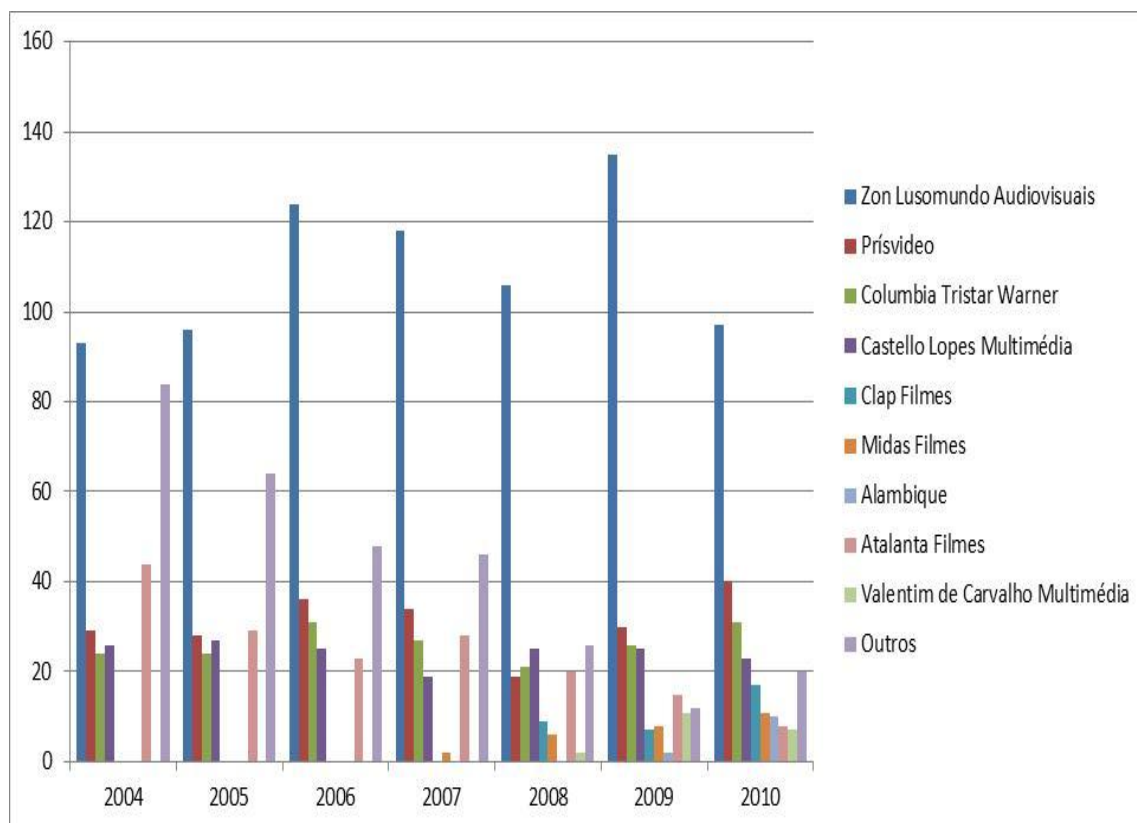


Figura 6-Nº de filmes estreados por distribuidor (2004-2010). Fonte: ICA.

Ao longo do período considerado, as acima mencionadas quatro principais distribuidoras (ZON Lusomundo, Prísvideo, Columbia e Castello Lopes) apresentam os valores mais elevados<sup>60</sup>. No entanto, houve anos, como 2004 e 2005, em que a Atalanta Filmes conseguiu ser a segunda empresa nacional ao nível do número de filmes distribuídos, ficando só atrás da ZON Lusomundo. Também em 2007 esteve em 3º lugar, e em 2008 em 4º, o que ainda a coloca em lugar de destaque no mercado.

<sup>60</sup> Há que sublinhar que em Fevereiro de 2013 a Socorama Cinemas, empresa gestora da Castello Lopes pediu a insolvência, após ter fechado no mês anterior 49 das 106 salas que possuía. Em 2012, “era a segunda maior exibidora cinematográfica em Portugal a seguir à Zon Lusomundo”, segundo a Dinheiro Vivo. Mas a “quebra no negócio do cinema foram gerais, com uma diminuição de receitas na ordem dos 7.6% entre 2011 e 2012, o que corresponde a uma quebra de dois milhões de espectadores” (<http://www.dinheirovivo.pt/Economia/Artigo/CIECO109854.html> acedido em Agosto de 2013).

Quanto aos restantes anos em consideração, tanto em 2006 como em 2009, ficou em 5º lugar. Em 2010, ano em que foram concedidos mais apoios à produção, a Atalanta ficou em 8º lugar. Por outras palavras, a Atalanta Filmes foi mantendo um lugar de destaque ao nível do número de espectadores ao longo do período considerado, embora este número tenha vindo a declinar significativamente desde 2004.

Outro indicador que é significativo para se poder obter uma boa noção do modo como o mercado de distribuição está configurado, é o número de espectadores que assistem aos filmes distribuídos por uma determinada empresa.

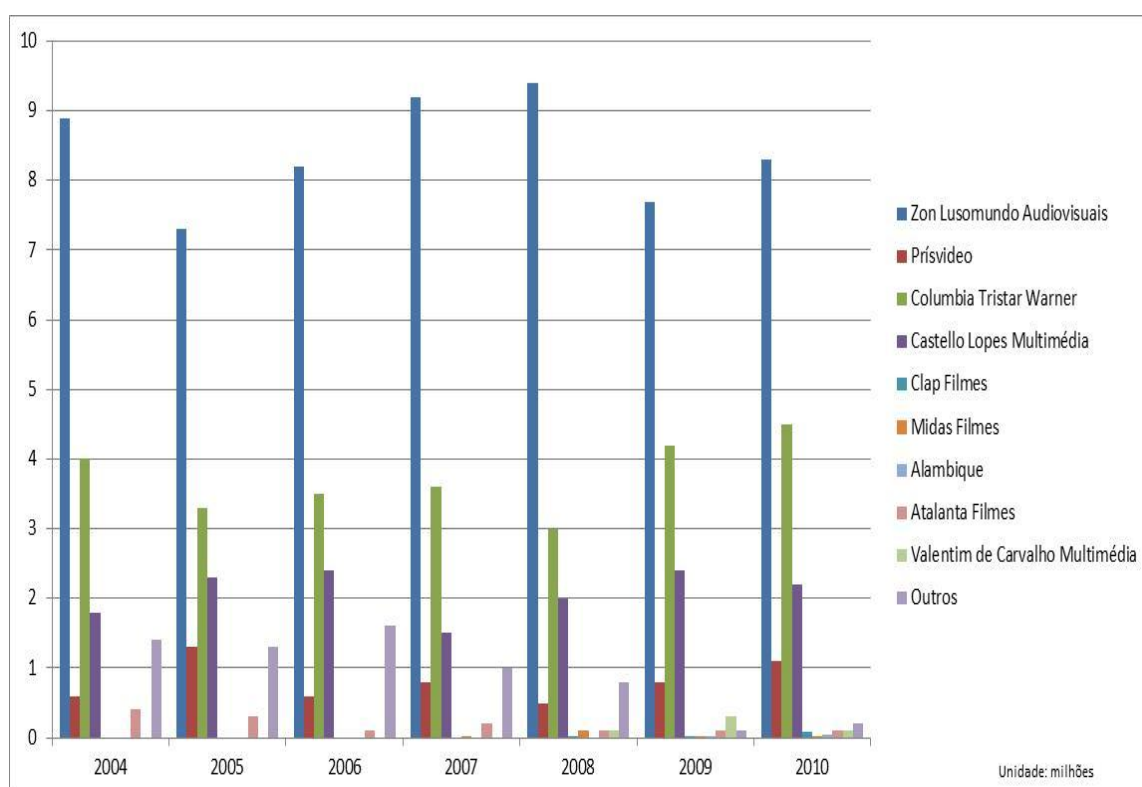


Figura 7- Nº de espectadores por distribuidora (2004-2010). Fonte: ICA.

Em 2010, a ZON Lusomundo, possuía “50,4% da quota do mercado e com as quatro maiores empresas a possuírem 96,9% do total” (ICA 2010: 22). Saliente-se que esta tendência é regra ao longo do período analisado (atingindo em 2008 o seu valor mais alto, 58,6%). Quanto às outras principais distribuidoras, constata-se que tanto a Columbia Tristar Warner como a Castello Lopes Media mantêm valores bastante elevados face à concorrência, estando a Prísvideo mais atrás com valores que tendem a ser mais reduzidos e oscilantes que os das outras três.

Destaque-se que a percentagem de mercado ocupada pelas empresas de distribuição independentes é bastante reduzida em comparação com as *majors*, mas tal também se prende com o nicho de mercado que ocupam, regra geral, distribuindo filmes de natureza mais independente e “artística”. Acrescente-se que o grupo Lusomundo é português e detém o monopólio das salas em Portugal sendo dependente das multinacionais americanas para os filmes que distribui e exhibe.

A partir destes dados será possível observar um aspecto já referido na análise acima realizada ao período de viragem de século, o facto de a Atalanta possuir um nicho de mercado específico e reduzido. No entanto, esta empresa de Paulo Branco conseguiu garantir a exibição de mais filmes que a maioria das distribuidoras nacionais (105 em 2010, apenas suplantado pelos 205 da ZON Lusomundo).

Atente-se que o número de espectadores é reduzido face à maioria das distribuidoras. Apesar disso, ao longo do período considerado, a Atalanta conseguiu preservar a sua posição face às quatro principais distribuidoras num mercado essencialmente monopolizado por quatro empresas que mantiveram uma média de 92,5% do mercado durante esse período com uma quota máxima de 96,9% em 2010. Ainda assim, a percentagem ao nível de filmes estreados ao longo desse período é reduzida face à Zon Lusomundo: 2,6% em 2009, 6,5% em 2010.

#### **5.4. distribuição e discursos dominantes**

Para se poder obter uma noção de qual é o discurso dominante quando falamos da distribuição de cinema em Portugal, um dos aspectos que importa analisar é a nacionalidade dos filmes estreados ao longo do período considerado. Desta forma, tornar-se-á possível ter uma noção do espaço que o cinema português ocupa no seu território, ainda que enquadrado no cinema europeu em geral.

Neste domínio destaca-se a hegemonia das estreias de nacionalidade norte-americana, com 913 filmes no total, seguidas das estreias de origem europeia (666 filmes). As co-produções europeias e norte-americanas totalizam um valor de 244, havendo 75 filmes estreados em Portugal ao longo desse período que são de outras nacionalidades que não as acima mencionadas.

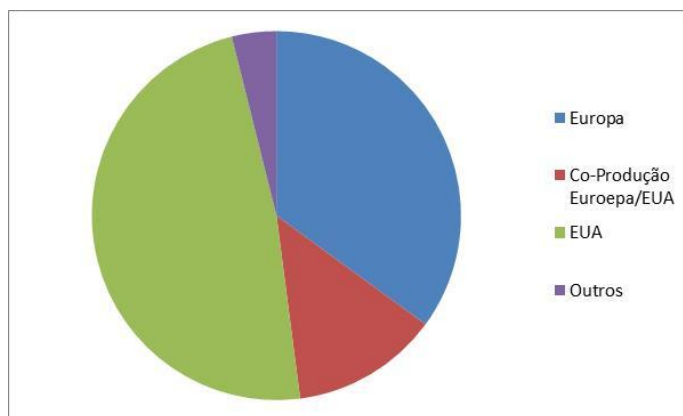


Figura 8- Nacionalidade das estreias em Portugal entre 2004 e 2010, fonte: ICA.

A partir destes dados é possível concluir que, sendo quase metade do mercado de estreias pertencente às produções norte-americanas (48,1%), estas revelam uma clara hegemonia no mercado. Se ainda juntarmos a percentagem de filmes norte-americanos com as co-produções europeias, teremos 61% do mercado sob influência dos EUA, em contraposição com 47,9% da influência europeia, somando as produções exclusivamente europeias (35%) com as co-produções norte-americanas (12,9%).

Até este momento a maior parte da análise por nós realizada centrou-se nas empresas de distribuição, assim como no tipo de filmes estreados. No entanto, existe ainda outro factor a considerar, a nacionalidade dos filmes estreados em Portugal, isto porque se consegue assim obter uma noção mais rigorosa da forma como o mercado está configurado.

A maior parte dos filmes estreados em Portugal são de nacionalidade norte-americana. A estreia de filmes de nacionalidade portuguesa decresceu ao longo do tempo, tendo em 2010 atingido o pico máximo dos 24 filmes. Confrontando este último valor com o total europeu, no ano em que houve mais produções europeias, foi também aquele em que ocorreu o segundo valor mais elevado de produções portuguesas.

Ao nível de receita no período considerado, as produções norte-americanas ocupam cerca de 64% a 79% do mercado (as receitas portuguesas ocupam em média, cerca de 1/5 do valor total europeu). Em território nacional, a ZON Lusomundo Audiovisuais obteve cerca de 50% dos espectadores ao longo desse mesmo período, o que se compreende devido ao facto de esta distribuir a maior parte dos filmes provenientes dos EUA.

Ainda relativamente a 2011, constata-se que, em território nacional, os filmes falados em português ocupam o terceiro lugar dos mais vistos, atrás de filmes falados em francês e inglês, sendo estes os mais vistos.

Poder-se-á, assim, concluir que os filmes de origem norte-americana ocupam a posição predominante no mercado nacional. Este domínio tanto económico, como artístico por parte das empresas norte-americanas é de extrema importância, pois implica por si só uma redução considerável do espaço de manobra que poderia estar reservado à empresas europeias, mais precisamente as portuguesas.

## CAPÍTULO 6

### **Distribuição de cinema português no estrangeiro e a relação entre a distribuição e as formas de financiamento disponíveis no sector**

#### **6.1. como se processa a distribuição de cinema em países estrangeiros**

O período em análise nesta subsecção situa-se entre 2004 e 2011 devido aos dados que foram fornecidos, concentrando-se a análise nas longas-metragens de ficção pelas razões apresentadas na secção anterior.

Relativamente à distribuição no estrangeiro há que esclarecer determinados aspectos antes de prosseguirmos. O primeiro é o facto de a distribuição de cinema ser um sector que funciona por territórios, ou seja, uma empresa tem que adquirir os direitos de distribuição para poder efectuar a circulação de filmes num determinado território. Por outras palavras, as empresas portuguesas de distribuição que distribuem filmes em Portugal não podem distribuir filmes portugueses no estrangeiro, porque apenas estão autorizados a fazê-lo cá. O segundo prende-se com a questão da promoção internacional, a qual cabe a um agente de vendas ou até aos próprios produtores que trabalham para garantir que a distribuição se realizará no estrangeiro. Essa distribuição será realizada, ou por empresas estrangeiras que possuem direitos para distribuir filmes estrangeiros no seu território, ou por empresas portuguesas que apenas estão autorizadas a distribuir no estrangeiro.

As redes de contactos estabelecidas pelos distribuidores permitem obter financiamento para além daquele garantido pelo Estado. Retomando o caso do filme *Vou para casa*, de Manoel de Oliveira, é interessante constatar que o total de recursos financeiros obtidos no estrangeiro rondou cerca de 1,521 milhões de euros. Mais precisamente o financiamento francês para o filme de Manoel de Oliveira consistiu em: 661 mil euros da Gemini Filmes, para efeitos de distribuição em França; 374 mil euros garantidos pelo Canal + que obteve os direitos de exibição através de pré-venda (saliente-se que se trata de um canal codificado); 112 mil euros, por via da France 2 Cinéma, mais uma vez por pré-venda, actuando ao mesmo tempo como co-produtor; 374 mil euros atribuídos pelo fundo “Avance sur les recettes”<sup>61</sup> (*cfr.* Ramos, 2003).

---

<sup>61</sup> Trata-se de um dos fundos mais importantes do sistema de subsídios existente em França: “*avance sur recettes* (advance on receipts), (...) only goes to projects that arguably could not be financed without

## **6.2. evolução da distribuição de filmes portugueses no estrangeiro entre 2004 e 2011**

A distribuição de filmes portugueses no estrangeiro não pode ser analisada com algum rigor sem o recurso a dados estatísticos, os quais, por sua vez, são indissociáveis dos apoios prestado pelo Estado português. Nesse sentido, devemos começar por sublinhar que os filmes mencionados neste capítulo foram apoiados pelo Estado através do ICA<sup>62</sup>. Sublinhamos ainda que a análise feita em seguida se centra no período compreendido entre 2004 e 2011 e que as empresas mencionadas aqui não são necessariamente distribuidoras, mas também produtoras, estando mencionadas na lista de dados como “beneficiários”.

O único país para onde os filmes portugueses são exportados todos os anos é a França, sendo, aliás, em 2006 e 2007 o único país estrangeiro onde foram distribuídos filmes de origem portuguesa.

Quanto aos valores dos apoios atribuídos em 2011, são estes de 100.000 euros, o valor mais elevado ao longo do período considerado. Por outro lado, o mais reduzido foi de 18 469,94 euros atribuídos em 2007, ano em que só foram exportados dois filmes no total.

Em 2005, e entre 2008 e 2011, foram exportados filmes para fora do território europeu, na sua generalidade países de língua oficial portuguesa (S. Tomé e Príncipe, Moçambique, Cabo Verde, Angola e Brasil), excepto os EUA em 2011 e África do Sul em 2008, assim como a Argentina em 2010.

---

public funding: first and second films and works with ‘cultural ambitions’ (*art et essai, auteur films*) (...) takes on various forms corresponding to the different stages in the production of a film” (Creton, Jäckel, 2007: 211).

<sup>62</sup>Dados em análise neste ponto foram fornecidos pelo ICA e serão disponibilizados em anexo.



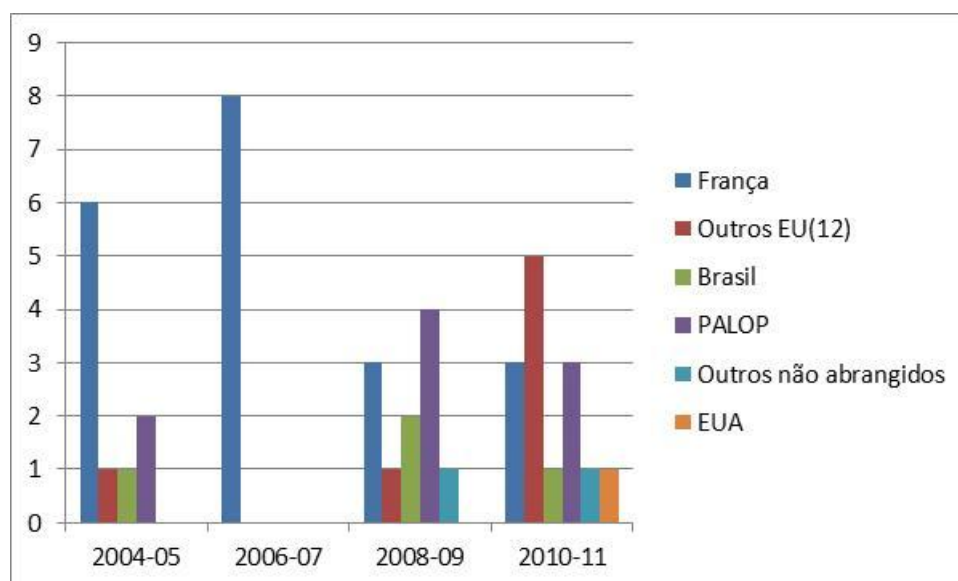


Figura 9- Número de estreias por país (2004-2011). Fonte: ICA.

Poder-se-á concluir que existe uma tendência clara para a exportação de filmes para o espaço europeu ao longo do período considerado. No entanto, há, igualmente, uma tendência para a expansão dessa mesma exportação para além do território europeu, iniciada em 2005, mas que é evidência com mais ênfase a partir de 2008.

Relativamente à evolução do subsídio atribuído pelo ICA, há acima de tudo que assinalar uma subida até 2006, seguida de uma queda para o ano seguinte, o ano em que se verificou uma grande redução na atribuição de apoios.

Por outro lado, até 2009 houve uma recuperação, seguida de uma queda. Após a queda de valores em 2009, verifica-se uma nova subida, atingindo-se os valores mais elevados em 2011.

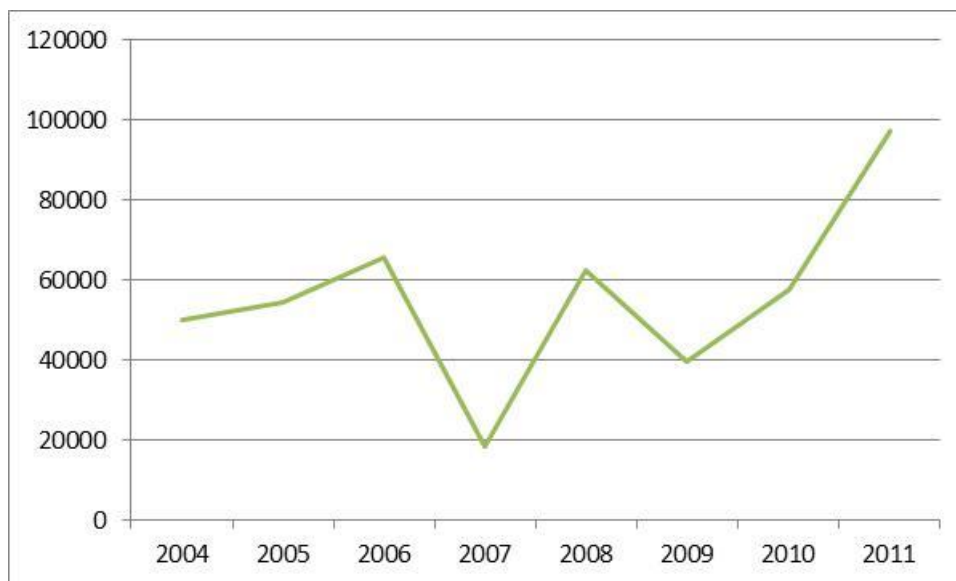


Figura 10- Evolução do valor do subsídio atribuído pelo ICA (2004-2011). Fonte: ICA.

As flutuações no valor dos apoios atribuídos parecem estar directamente relacionadas com o número de filmes que são estreados no estrangeiro, o que, em certa medida, se compreende.

Antes de prosseguirmos para uma análise das empresas que viram os seus filmes estreados no estrangeiro entre 2004 e 2011, devemos fazer uma breve referência ao número de filme portugueses estreados no estrangeiro, porque desta forma se poderá ter uma noção de quantos filmes foram alvo de apoios pelo Estado português. No entanto, devemos ressaltar que os apoios não dependem do número de filmes estreados.

Como o gráfico abaixo demonstra, o ano em que foram estreados mais filmes no estrangeiro foi 2011, tendo havido dois períodos em que houve uma baixa drástica no número de estreias, em 2007 e em 2009 (atente-se que os filmes que se mantiveram de um ano para outro não foram contabilizados, dado que estamos apenas a analisar as estreias).

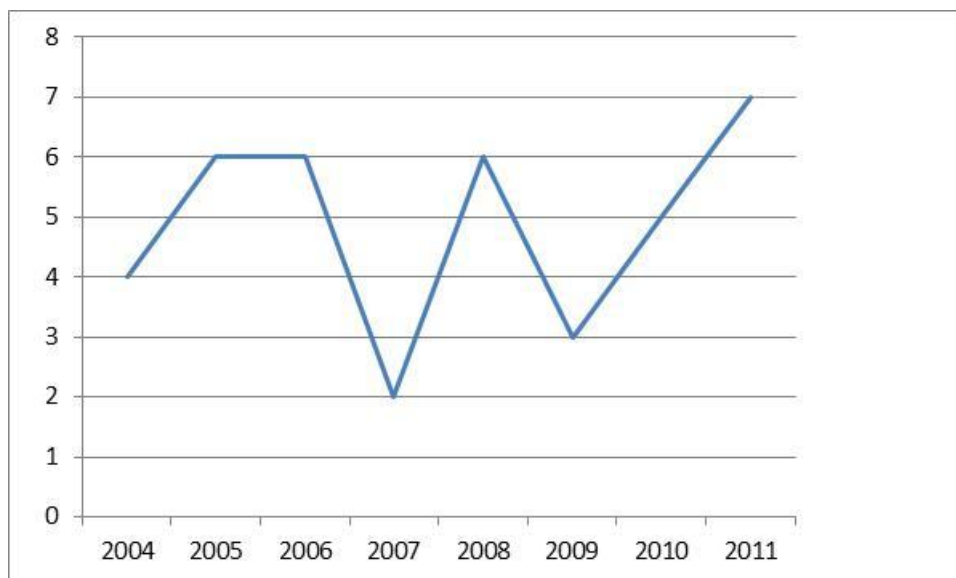


Figura 11- Evolução do número de filmes portugueses apoiados, estreados no estrangeiro (2004-2011). Fonte: ICA.

Será ainda importante mencionar quais as empresas da indústria cinematográfica portuguesas que efectuaram distribuição de filmes portugueses no estrangeiro. Em 2004, foram exportados quatro filmes nacionais, três dos quais para França; destes, dois foram-no pela Madragoa Filmes (*Milagre segundo Salomé* e *Noite escura*), e um pela Ambar Filmes (*A filha*). O quarto foi exportado para a Suécia pela Filmes do Tejo, intitulado *Aparelho Voador a baixa altitude*.

O ano de 2005 foi o primeiro, no período considerado, em que se realizou distribuição de filmes portugueses fora do território português. Os filmes distribuídos no território europeu, foram-no em França, por empresas pertencentes a Paulo Branco, dois pela CLAP Filmes (*André Valente*, *Alice*) e um pela Madragoa Filmes (*O Quinto Império*). O filme *A Selva* foi estreado no Brasil pela Costa do Castelo; em Moçambique foi estreado o filme *Um Rio*, por JC Oliveira; e em Angola, o filme *O herói*, pela David & Golias (acrescentamos que este mesmo filme foi estreado em França pela mesma empresa no ano seguinte).

Em 2006, todos os filmes estreados foram-no em França, todos por empresas diferentes, sendo apenas um pela Madragoa Filmes (*O Fatalista*). Em 2007 foram apenas exportados dois filmes portugueses, *Transe*, pela CLAP Filmes, e *Belle toujours*, pela Filbox.

Em 2008, foi exportado, pela primeira vez no período considerado, um filme de animação português, *Até ao tecto do mundo*, para a Guiné-Bissau. Este filme seria

exportado de novo no ano seguinte, agora para S. Tomé e Príncipe, salientando-se que mais nenhum filme de animação português foi exportado no período em análise. Este também foi o ano mais diversificado e nível de empresas portuguesas envolvidas na estreia de filmes no estrangeiro, sete longas-metragens, por sete empresas diferentes em seis países diferentes.

Em 2009, três longas-metragens foram estreadas mas, pela primeira vez ao longo do período considerado, duas foram estreadas em simultâneo em dois países diferentes: *Dot.com*, em França e no Brasil, e *Aquele Querido Mês de Agosto*, na Roménia e na Polónia. Tanto um como o outro seriam novamente estreados no estrangeiro no ano seguinte, o primeiro na Alemanha, o segundo também na Alemanha e na Argentina.

No ano de 2010 será de destacar a estreia em França de *Os Mistérios de Lisboa*, pela CLAP Filmes, dado que nenhuma empresa de Paulo Branco havia efectuado estreias no ano anterior. Foi também esta a primeira vez que, neste período, foi estreado um documentário português no estrangeiro, *José e Pilar* no Brasil, sendo novamente estreado no ano seguinte, só que dessa vez nos EUA.

Há que destacar em 2011 o facto de *Dot.com* ser mais uma vez estreado no estrangeiro, desta vez, em Itália. Para além disso, devemos assinalar que, nesse ano, nenhuma empresa de Paulo Branco efectuou qualquer estreia no estrangeiro.

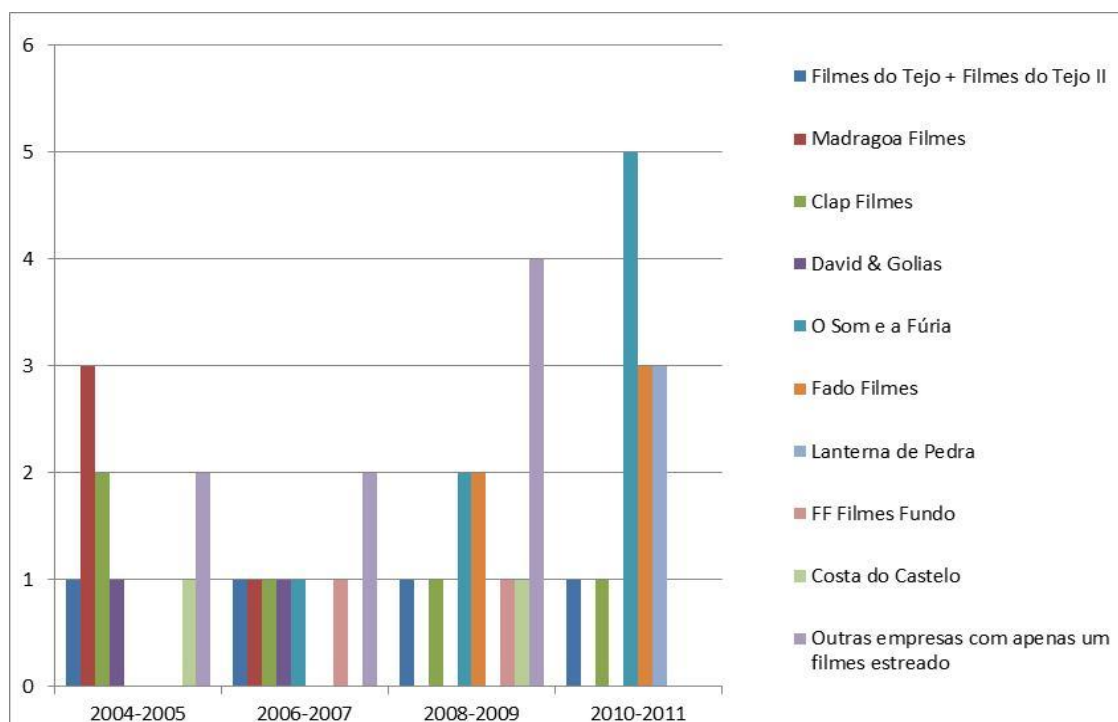


Figura 12- N° de longas-metragens estreadas por distribuidora no estrangeiro (2004-2011). Fonte: ICA.

A partir deste gráfico também é possível concluir quais são os principais beneficiários: O Som e a Fúria, Fado Filmes, Madragoa Filmes e Clap Filmes. Saliente-se que as duas últimas não só pertencem a Paulo Branco como uma acabou por substituir a outra<sup>63</sup>.

Outro aspecto que seria interessante abordar, ainda que brevemente, é o de quais foram os filmes mais estreados no estrangeiro. De todos os filmes acima mencionados só quatro foram estreados em mais do que um país ao longo do período considerado.

A película *O Herói*, totalizou 16958 euros de apoios, tendo sido estreado em 2005 em Angola e em 2006 em França. *A Ilha dos escravos*, por sua vez, somou 21500 euros, tendo estreado em 2008 em Moçambique e em Cabo Verde. O filme *Aquele Querido Mês de Agosto* estreou em 2009 no Brasil e França, e em 2010 estreou na Alemanha e Argentina, tendo somado 48500 euros em apoios nesses dois anos, sendo de todos os filmes em análise o que mais apoios financeiros recolheu.

Em 2011, ainda estreou o filme *Quero ser uma estrela* em Moçambique e em Espanha, com um total de 25000 euros em apoios. No entanto, de todos os filmes portugueses estreados no estrangeiro, *Dot.com* foi o filme que estreou em mais países, em 2009, na Polónia e Roménia, em 2010 na Alemanha e em 2011 em Itália, tendo somado, um total de 30748 euros em apoios no decurso desse tempo.

Por fim, dever-se-á articular este aspecto de análise com outro, o subsídio médio por filme. Ao longo deste período torna-se clara a descida no valor de subsídios atribuídos, desde 2004 até 2008, a partir de cuja data aumenta até atingir o valor mais alto em 2011.

---

<sup>63</sup> Vide 8.1.1.

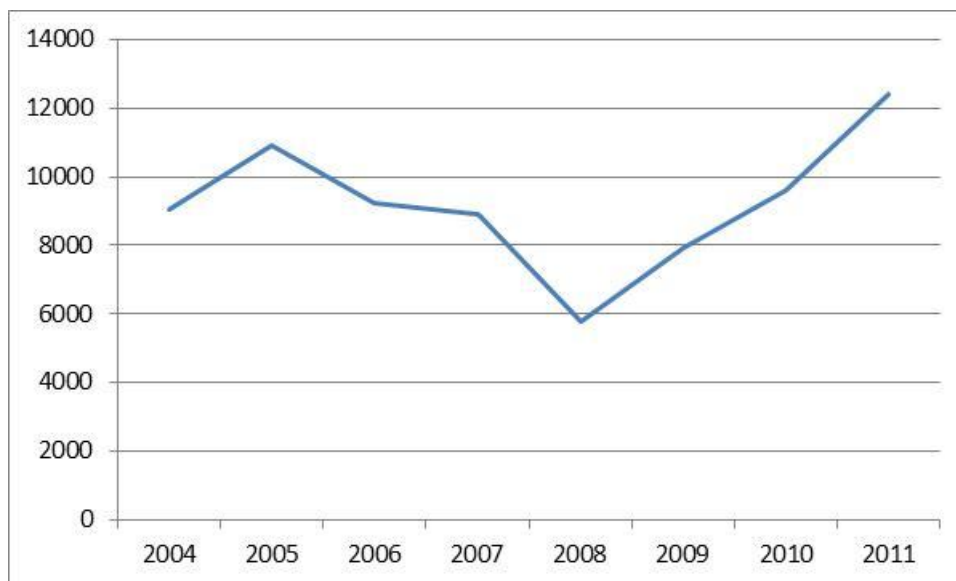


Figura 13- Valor médio por filme do subsídio atribuído pelo ICA (2004-2011), fonte: ICA.

Esta evolução pode ser reflexo de diversos factores, desde o número de filmes estreados por ano ao próprio facto de alguns destes filmes terem estreado em mais que um país no mesmo ano ou até em vários anos seguidos.

### **6.3. comparação com o número de produções nacionais e com os meios de distribuição em circuitos alternativos em Portugal como uma forma de potenciar o lucro**

Em contraste com o predomínio no mercado cinematográfico português de filmes de origem americana, as produções nacionais encontram-se reduzidas a um número consideravelmente baixo. Devido a estas circunstâncias, existem diversos meios de distribuição empregados pelas empresas nacionais que passam, muitas vezes, pela aposta em circuitos alternativos aos cinemas comerciais.

O artigo 18º nº3 da Lei nº55/2012 prevê em especial este tipo de exhibições, designando-as de “exibições em circuitos de exibição alternativos”:

#### ***Artigo 18º***

*3- O Estado adopta medidas de apoio aos exibidores cinematográficos que tenham uma programação maioritária ou regular de obras cinematográficas nacionais e europeias, incluindo longas-metragens, documentários, curtas-metragens e cinema de animação, e que desenvolvam a sua actividade em circuitos de exibição alternativos.*

Este tipo de circuitos são definidos no nº4 do mesmo artigo como as exhibições:

(...) *que se realizem fora do circuito normal de exploração comercial de recintos de cinema, designadamente:*

*a) As sessões organizadas em salas municipais (...)*

*c) As sessões realizadas no âmbito de festivais (...).*

Ora, este foi o caso de *Filme do Desassossego*, de João Botelho, que foi exibido unicamente em locais alternativos, não convencionalmente utilizados como salas de projecção, como o Teatro São Carlos em Lisboa. Torna-se, aliás, ainda mais pertinente aprofundar este caso devido não só aos resultados obtidos (111,297 euros em receitas com 28,746 espectadores, tendo ocupado o 25º lugar no ranking de filmes nacionais mais vistos entre 2004 e 2012), mas também ao baixo custo de todo o seu processo de distribuição (apenas uma cópia foi usada em todo o circuito de exibição)<sup>64</sup>.

Por seu turno, os festivais de cinema são um importante mecanismo de promoção e comercialização de filmes, funcionando, muitas vezes, como um “circuito de distribuição alternativo”, nas palavras de Miguel Valverde, pois “um filme português, sobretudo longas-metragens, que consiga fazer um circuito de 50 festivais internacionais num ano, dentro ou fora da competição, ao pedir um *screening fee* de entrada, faz com que esse filme esteja, na prática, em exibição nesse país”<sup>65</sup>.

A partir desta afirmação pode-se extrair uma das consequências económicas mais relevantes de um festival de cinema: a possibilidade de garantir a comercialização dum filme no estrangeiro. A esta possibilidade acresce a de, em caso de sucesso, se conseguir estender o período de comercialização do filme, preservando o seu valor económico, através da exibição em retrospectivas ou mostras (*cfr.* Jácome, 2011).

O processo de selecção para um festival dá-se por iniciativa do distribuidor que envia para o organizador do festival uma candidatura. No entanto, este processo também pode ser iniciado pelos organizadores do festival que procuram informações junto dos organizadores de outros festivais, ou até mesmo solicitam uma cópia do filme. Após uma análise dos filmes, há uma “filtragem” que passa por avaliar se o filme se enquadra, ou não, no perfil do festival.

---

<sup>64</sup> [www.ica-ip.pt](http://www.ica-ip.pt)- acedido em Novembro de 2012.

<sup>65</sup> Miguel Valverde e Possidónio Cachapa: “Os festivais são uma rede de distribuição alternativa” in <http://hdl.handle.net/10400.21/341> acedido em Dezembro de 2012.

Quanto à influência das novas tecnologias, nomeadamente os novos meios de produção cinematográfica que a facilitam e tornam mais acessível, devemos recordar que estes vieram permitir a criação de uma maior oferta de filmes realizados por pessoas que, inclusive, não se encontram no meio, ou seja, houve uma maior proliferação do cinema amador.

Os festivais de cinema surgem também como um espaço onde, através de *masterclasses*, *workshops* e seminários, se proporciona a reflexão sobre determinados tópicos que interessam a quem desenvolve uma actividade profissional no meio. A própria interacção entre profissionais e cinéfilos em geral é encorajada por quem organiza estes festivais através de programas que vão além da mera exibição de filmes. Torna-se assim possível aos profissionais estabelecer novos contactos e expandir o mercado de distribuição através dos mesmos.

Os festivais de cinema contam, regra geral, com a exibição de filmes em competição e fora de competição, para além de retrospectivas dedicadas a um cineasta em particular, por exemplo. A criação e desenvolvimento de competições é também bastante relevante para dar exposição aos filmes que são exibidos.

O caso do festival Indie Lisboa, por exemplo, é o de um festival que surge como forma de internacionalizar o cinema português. Nas palavras de Miguel Valverde, um dos seus responsáveis, quando estamos perante um meio cinematográfico como o português, “um meio tão pequeno e de tão pouca expressão em termos de produção é difícil entrar em circuitos internacionais”. Daí a importância de criar um festival que permita internacionalizar os filmes nacionais; isto porque, inclusive, em Portugal “para se ser conhecido cá dentro, tem de ser conhecido lá fora primeiro”. O próprio acrescenta que, actualmente, a atitude do público português face ao ser próprio cinema se está a tornar mais receptiva, mesmo até da parte dos próprios cineastas que gradualmente foi possível inserir com mais frequência nos próprios eventos do festival (*cfr.* Jácome, 2011).

Do ponto de vista internacional o cinema português não é só reconhecido como adquiriu o seu próprio nicho de mercado, ou, nas palavras de Possidónio Cachapa (outro responsável pelo Indie Lisboa), “há uma quota potencial para o cinema português” no mercado internacional que se deve muito às características do mesmo. (*idem*) Porquê esta expressão “quota potencial”? Porque, na verdade, muitos festivais adoptaram um sistema de quotas ao nível das nacionalidades dos filmes que decidem exhibir. Isso resulta, muitas vezes, na impossibilidade da entrada directa de filmes portugueses em



diversos festivais, não havendo sucesso em concorrer a festivais de cinema nos EUA, por exemplo, “onde muitas vezes estão os melhores prémios ou possibilidade de reconhecimento e estreia comercial (...) porque não são filmes lineares” (*idem*). Por outro lado, o reconhecimento surge noutras partes do mundo, como, por exemplo, no Japão onde o realizador Pedro Costa é bastante conhecido.

#### **6.4. relação entre a distribuição e os apoios concedidos**

Os dados que acima analisámos permitem-nos chegar a determinadas conclusões, sendo uma das mais óbvias a importância que têm os apoios atribuídos pelo Estado português para que a distribuição do cinema português se realize no estrangeiro. Na verdade, a questão dos apoios suscitou recentemente alguma polémica, não pela sua natureza, mas porque a sua fonte foi cortada. Em 8 de Agosto de 2013, diversos profissionais da indústria portuguesa do cinema e do audiovisual vieram exigir o cumprimento do disposto no artigo 10º nº2 a nº4 da Lei nº55/2012 por parte de determinados operadores de televisão por subscrição (*cf.* Santos, Alberto Seixas *et al* 2013: 45). Referimo-nos aos artigos que prevêem o pagamento de uma taxa anual de três euros e meio por cada subscrição do serviço prestado pelo operador. O valor em dívida pelos operadores no seu total podia ascender até aos 12,5 milhões de euros (Cardoso, 2013: 29)<sup>66</sup>.

Nas palavras dos profissionais do meio, a “Zon Audiovisuais, Optimus, PT Comunicações [Meo], Cabovisão e Vodafone” não procederam ao pagamento da referida taxa “invocando inconstitucionalidade e incompatibilidade com o Direito Europeu” (Santos, Alberto Seixas *et al* 2013: 45). Com efeito, a Comissão Europeia manifestou-se em sentido contrário a estas alegações considerando que o artigo da lei em questão era conforme ao Direito Europeu (*cf.* *idem*).

Saliente-se que entre os profissionais do meio cinematográfico que subscreveram o artigo acima citado que denuncia esta situação de incumprimento contam-se Paulo Branco, Pandora Cunha Telles e António-Pedro Vasconcelos (*cf.* *idem*).

---

<sup>66</sup> De acordo com a Associação de Produtores de Cinema e Audiovisual os valores em falta seriam: 6,3 milhões da Zon, 4,7 milhões da PT Comunicações, um milhão de euros da Cabovisão, 166 mil euros da Vodafone e 148 mil euros da Optimus (*cf.* Cardoso, 2013: 29).

Posteriormente, o ICA instaurou um processo de execução fiscal de duas das empresas acima mencionadas com vista a obter de forma judicial os valores em dívida. As duas empresas em questão foram a Cabovisão e a Vodafone, que já haviam procedido à autoliquidação, ou seja, já haviam efectuado cálculos dos valores que deviam ao Estado (*cfr.* Cardoso, 2013: 30). Importa referir que esta forma de financiamento para o sistema é essencial para garantir fundos para o ICA; no entanto, muitas vezes esse financiamento não é obtido de forma imediata o que compromete o sistema e os agentes que nele operam, o que se pode traduzir numa menor exportação dos filmes nacionais para o espaço europeu, dada a importância dos fundos atribuídos pelo ICA.

Poder-se-á concluir que atribuição de apoios pelo Estado atinge valores reduzidos mas é instrumental à distribuição de filmes portugueses no estrangeiro. Não se poderá descurar, no entanto, a rede de contactos estabelecida pelas distribuidoras nacionais e os próprios festivais de cinema que ocorrem pela Europa e que facilitam a divulgação de filmes portugueses pelos vários países, mais do que sucede em África ou nos Estados Unidos da América. Na verdade, como iremos demonstrar através dos estudos de caso no capítulo seguinte, o acesso ao mercado estrangeiro por parte de empresas portuguesas é, muitas vezes, restringido aos contactos que possuam no estrangeiro.

Por outras palavras, existem muitos factores a ter em conta quando estamos perante um sector como a distribuição de cinema, especialmente na indústria portuguesa. Os apoios do Estado constituem um dos factores mais relevantes a ter em consideração, mas não deixa de ser relevante a questão da própria projecção que os filmes portugueses têm no estrangeiro; não esqueçamos que um dos principais importadores de cinema português é a França, sendo que no Festival de Cinema de Cannes se têm destacado ao longo dos anos diversos cineastas portugueses.

## **CAPÍTULO 7**

### **Apresentação dos estudos de caso:**

#### **grupo Paulo Branco, Ukbar Filmes e o António-Pedro Vasconcelos**

Neste capítulo propomo-nos analisar as marcas características da indústria cinematográfica portuguesa, através da reflexão em torno de agentes que operam no sector. Com efeito, segundo João Botelho, “há marcas no nosso cinema que têm a ver com o modo de produção (...) há ainda um grande controlo do realizador sobre o trabalho e a criação, o que dá produtos estranhos, diferentes, fora dos formatos” (*in* Grilo, 2006: 38).

Os estudos de caso sobre os quais pretendemos reflectir apresentam diferentes estruturas empresariais que implicam também formas de actuação distintas. Por um lado, consideraremos as empresas geridas pelo produtor Paulo Branco que englobam diversas vertentes da indústria cinematográfica. Por outro lado, prestaremos atenção ao caso da Ukbar Filmes, que é simultaneamente uma empresa de distribuição e de produção cinematográfica.

Ao abordarmos estes dois casos distintos, pretendemos observar em que medida, em Portugal, devido às circunstâncias da indústria, as empresas são ou não forçadas a adoptar estratégias específicas de actuação, o que poderá eventualmente resultar numa abordagem muito própria aos filmes que são distribuídos no mercado. Por outras palavras, a abordagem das empresas aos filmes que distribuem, pode acabar por ir ao encontro do gosto estético pessoal de quem gere a distribuidora.

Começaremos, neste capítulo, por fazer uma exposição dos dois estudos de caso, acima mencionados, através de uma descrição das suas características próprias. Por fim, compararemos os dois casos, tentando deste modo colher dados relevantes para um eventual esboço do quadro da situação actual da indústria cinematográfica portuguesa.

#### **7.1. o grupo Paulo Branco, o produtor enquanto autor**

No decurso da nossa investigação tornou-se claro que o caso do produtor Paulo Branco era singular, pois ele tinha criado desde o início da sua carreira em Portugal uma estrutura empresarial única na indústria, como mais adiante tentaremos demonstrar. Por

essa razão, iremos analisar como estudo de caso o grupo de empresas geridas por ele, ao qual nos referimos como grupo Paulo Branco<sup>67</sup>.

Esta estrutura empresarial é transversal aos diversos sectores que compõem a indústria cinematográfica portuguesa, englobando empresas de produção, distribuição e exibição. Sublinhamos que, em determinadas alturas, existiram empresas, neste grupo, dedicadas à promoção, assim como empresas sediadas em países estrangeiros com o propósito de distribuir nesses territórios os filmes produzidos por Paulo Branco<sup>68</sup>.

Paulo Branco é uma figura singular enquanto produtor, como mais adiante tentaremos mostrar. Nesse sentido, devemos elaborar uma breve reflexão sobre a figura do produtor e do seu papel na indústria cinematográfica, para assim podermos estabelecer um retrato evolutivo do mesmo.

No início do século XX o produtor tinha um papel mais preponderante do que aquele que viria a desempenhar nas últimas décadas desse século, devido a diversos factores, sendo de destacar a progressiva promoção do realizador como o autor do filme. Outro factor a ter em conta é a substituição dos estúdios pelos grandes conglomerados empresariais, nos quais a figura do produtor se diluiu. No entanto, estes factores podem ser encarados como estando mais relacionados com o caso americano.

Por sua vez, o caso europeu comporta ainda outro factor, o do desdobramento da figura do produtor em duas funções distintas: por um lado, o produtor financeiro que fornece o dinheiro, por outro lado, o director de produção que administra a gestão do dinheiro e das filmagens (*cfr* Oliveira, 1999: 129).

Paulo Branco, como produtor, supervisor do trabalho do realizador e principal responsável do resultado final, acaba por se aproximar do modelo do produtor existente no início do século XX. Os “filmes que [Paulo Branco] produz utilizam, geralmente, experiências artísticas, pictóricas, musicais, práticas ou literárias não necessariamente naturalistas, como fontes de inspiração” (Porta-Nova, 2008: 9). A sua actividade segue, portanto, uma determinada linha artística que pode ser entendida como uma marca de autoria face aos filmes que escolhe produzir.

---

<sup>67</sup> À data do termo desta dissertação, a principal empresa deste grupo que concentra tanto as funções de distribuição e produção é a Leopardo Filmes, pelo que será a empresa deste grupo mais destacada ao longo deste capítulo.

<sup>68</sup> Diversos elementos nesta subsecção foram recolhidos e adaptados por via de entrevista realizada a António Costa, da Leopardo Filmes, a qual figura em Anexo.

### **7.1.1. resumo da carreira de Paulo Branco, incluindo análise de tópicos como a distribuição, rede de salas e a política de escolha de filmes**

Ao longo desta subsecção iremos esboçar um retrato da carreira de Paulo Branco, a qual, como adiante veremos, se caracteriza não só pelas opções artísticas ao nível de produção, mas também pela singularidade dos mecanismos empresariais a que recorreu. Em consequência desse aspecto deveremos analisar igualmente diversos tópicos como a distribuição, rede de salas e a política de escolha de filmes.

Paulo Branco iniciou a sua carreira como produtor em 1979, trabalhando então tanto em Lisboa como em Paris.<sup>69</sup> O primeiro filme que produziu foi *Oxalá*, de António Vasconcellos, que estreou em 1981. Segundo António Costa, da Leopardo Filmes, a par da sua actividade enquanto produtor, também se iniciou no sector da exibição, começando “por abrir duas salas no Fórum Picoas; o seu primeiro sucesso comercial foi com o *Cyrano de Bergerac* de Jean-Paul Rappeneau, com Gérard Depardieu, que esteve meses em cartaz e fez dezenas de milhares de espectadores”. Após o fecho das salas do Fórum Picoas<sup>70</sup>, “abriu (...) as salas do cinema King, que davam mais possibilidades de exibição, visto serem três salas. Em 1993, ou 1994, abriu as salas do Monumental e foi crescendo o parque de salas.”

Foi assim que, no início da sua carreira como produtor em Portugal, Paulo Branco criou uma estrutura empresarial única no cenário da indústria cinematográfica portuguesa, e que se mantém em moldes semelhantes hoje em dia. Inicialmente, fundou a produtora Madragoa Filmes, a distribuidora Atalanta Filmes e a exibidora Medeia Filmes. Neste período também produziu filmes em França através da empresa de produção e distribuição internacional *Gemini* Filmes, estabelecendo muitas vezes ligações de recursos entre os dois países para tentar equilibrar os custos de produção. Destaque-se que chegou a deter, também nesta altura, uma empresa no Reino Unido, a *Spider Pictures*.

A ligação entre Portugal e França estabelecida por Paulo Branco consistia essencialmente no financiamento de filmes portugueses através de co-produções, recorrendo a dinheiro francês. Em contrapartida, utilizava equipas técnicas e material de

---

<sup>69</sup>[http://www.leopardofilmes.com/paulo\\_branco\\_cv\\_pt.pdf](http://www.leopardofilmes.com/paulo_branco_cv_pt.pdf), acedido em Maio de 2013.

<sup>70</sup>Estas salas abriram em 1977 e foram encerradas em 1986, *cfr.*

<http://cinemaaoscopos.blogspot.pt/2011/09/forum-picoas-1977-1996.html>, acedido em Maio de 2013.

rodagem portugueses para filmes franceses, assim como localizações em Portugal para as respectivas filmagens (*cfr* Monléon, 1999: 41).

Ainda segundo António Costa, a razão para Paulo Branco ter adoptado esta estrutura empresarial deve-se à existência de “dificuldades em exhibir os filmes. Desta forma, ele podia produzir os filmes, distribuí-los e exhibi-los, de forma a defendê-los melhor. Por exemplo, metendo um filme numa sala da Lusomundo, o filme fica lá uma semana e sai. Sendo exibido numa sala dele, pode ser feito um trabalho de defesa do filme: quer na promoção, mantê-lo em exibição, organizar acontecimentos à volta do filme, como debates, que permite dar maior visibilidade ao filme.” Por outras palavras, esta estrutura empresarial fornece um determinado número de garantias ao nível da comercialização dos filmes produzidos. Devemos sublinhar ainda que, desta forma, é possível assegurar uma gestão de riscos, ou seja, produzir um filme garantindo que a empresa possuidora do catálogo de filmes não corre qualquer risco de entrar em colapso. Este aspecto revela-se particularmente importante devido ao facto de a posse de um catálogo de filmes permitir gerir, a longo prazo, a comercialização dos filmes e, consequentemente, obter lucros que permitam produzir mais filmes.

A rentabilização dos filmes a longo prazo é um aspecto muito relevante quando temos em mente a produção cinematográfica, e está directamente relacionada com o catálogo de filmes. Com efeito, ela efectua-se, muitas vezes, através da venda de direitos de exibição em canais de televisão ou até mesmo em festivais de cinema que reutilizam frequentemente os filmes para retrospectivas ou mostras. Daí que seja importante garantir a manutenção do catálogo de filmes para se poder rentabilizá-lo e consequentemente garantir lucro para a futura produção de mais filmes.

Cada uma das empresas desempenha, portanto, uma função específica dentro do sector, pelo que importa observar quais os aspectos principais de cada uma destas empresas; por exemplo, ao exhibir filmes que produz pela Medeia Filmes, Paulo Branco determina o tempo que estes se mantêm nas salas, ao mesmo tempo que pode levar a cabo outros programas relacionados com determinados filmes como forma de tornar as estreias mais apelativas para o público. A título de exemplo António Costa menciona que, aquando da estreia de *La Folie Almayer*, de Chantal Akerman, a realizadora participou em eventos relacionados com o filme. Aliás, “no Nimas, o Paulo Branco fez um ciclo com outros filmes dela, que ele tinha no catálogo que foi construindo ao longo dos anos, através da Atalanta.” Além disso, sublinha António Costa, através da Atalanta Filmes Paulo Branco “distribuía essencialmente cinema europeu, muito dele

proveniente de França, mas também começou a distribuir filmes de outras filmografias, da Jane Campion, da Nova Zelândia, e do dinamarquês Lars Von Trier, por exemplo.”

O catálogo da Atalanta Filmes foi englobando, ao longo dos anos, “sobretudo na área do cinema português, quase na sua totalidade filmes que ele [Paulo Branco] produzia, [de] realizadores como Manoel de Oliveira, João César Monteiro, Hélder Morais, Pedro Costa, João Botelho, João Canijo”. Para além destes realizadores mais consagrados, Paulo Branco também trabalhou com “realizadores mais novos, como aconteceu há poucos anos, quando produziu e distribuiu *Body Rice*, do Hugo Vieira da Silva.”

Ao longo da sua carreira a estrutura empresarial que geriu foi-se alterando, mas sempre de forma a manter um formato que permitisse abranger os diferentes sectores da indústria cinematográfica. Aliás, ao abordar a questão da estrutura empresarial e das designações das diferentes empresas, António Costa recorda que “quem está por detrás de tudo é a pessoa do Paulo Branco.” Com efeito, quando se coloca a questão de quem é que escolhe os filmes a distribuir, “a escolha última é sempre dele. Por exemplo, vamos estreiar o *Ferrugem e Osso*, de Jacques Audiard. Todos os últimos filmes deste realizador foram distribuídos em Portugal por ele, salvo erro.”

Importa mencionar que, ao longo dos anos, algumas das suas empresas deixaram de existir, mas o catálogo de filmes que foi acumulando nunca deixou de estar na posse das empresas de produção que detém; isto, quer falemos dos catálogos das empresas nacionais, quer das empresas estrangeiras que Paulo Branco geriu ao longo dos anos, as acima mencionadas *Gemini Filmes* e *Spider Pictures*, que entretanto desapareceram.

Como acima referimos,<sup>71</sup> o Instituto Português do Cinema foi criado em 1971, tendo começando a atribuir apoios do Estado nesse ano. Ora, Paulo Branco debateu-se muito com a questão dos apoios em Portugal (*cfr.* Monléon, 1999: 49), pois, em comparação com França, era mais difícil obter apoios, já que, neste país, os apoios eram provenientes de fontes mais diversas, desde estações de televisão a várias instituições governamentais (*cfr. ibidem*: 50).

Paulo Branco também estabeleceu contactos com canais de televisão noutros países como Alemanha, Suíça e Holanda. No entanto, importa recordar que, apesar de desde 1983 na Europa os canais de televisão terem aumentado de número, o número de canais estatais reduziu drasticamente. Em consequência desse factor, foi-se reduzindo o

---

<sup>71</sup> Vide 4.2.

investimento em filmes europeus, pois a tendência das entidades privadas é para investir em filmes mais comerciais (*cfr. ibidem*: 55).

No início da década de 1990, os principais distribuidores em Portugal eram estrangeiros, nomeadamente empresas de grande dimensão, não havendo espaço para independentes ou nacionais. Nessa altura, já os filmes produzidos por Paulo Branco tinham distribuição assegurada pela Atalanta Filmes (*cfr. ibidem*: 59). Esta relação entre a distribuição e a produção que Paulo Branco concebeu, permitiu reduzir consideravelmente os custos, pois não nos esqueçamos que um produtor que queira garantir a distribuição de um filme seu tem que vender os seus direitos de distribuição para o poder fazer. Aliás, importa recordar uma vez mais que os produtores de cinema não funcionam sempre em conjunto com distribuidores ou exibidores. No entanto, no caso das empresas de Paulo Branco é o que sucede.

Em 2001, a CLAP Filmes sucedeu à Madragoa Filmes como produtora, herdando todo o seu catálogo de filmes, tendo a Mad Filmes sido criada como promotora. A Mad Filmes estava ligada à CLAP Filmes, pois só se ocupava da divulgação dos filmes desta. Essa divulgação realizava-se, muitas vezes, através dos mercados que funcionam nos festivais de cinema. Para lá disso, a Mad Filmes detinha o catálogo da Clap Filmes. No entanto, a Medeia Filmes continuava encarregue da exibição dos filmes produzidos por esta empresa. Como acima referimos, este funcionamento coordenado permitia que as empresas funcionassem de acordo com uma determinada linha estética sem terem de se comprometer aos parâmetros de outras empresas para garantir o escoamento do seu produto (*cfr. Porta-Nova*, 2008: 9).

Em 2008, a Atalanta detinha mais de 200 filmes no seu catálogo de distribuição (70% europeus, 20% Nacionais), e ao mesmo tempo, a Medeia Filmes tinha cinco salas no Porto, 15 em Lisboa e programava a exibição de mais cinco salas no resto do país<sup>72</sup>. Posteriormente, esta empresa viria a ser substituída pela Clap Filmes que passou simultaneamente a produzir e a distribuir. Actualmente, esta empresa já não existe, estando a funcionar no seu lugar a Leopardo Filmes, quer como distribuidora quer como produtora. Nas palavras de António Costa, ela “continua a distribuir filmes dentro da cinematografia europeia, filmes franceses, italianos, alemães e lituanos, mas também dentro do cinema asiático (China, Taiwan, Japão); na prática, cinematografias que doutra forma não entravam em Portugal.”

---

<sup>72</sup> Dados de recolhidos de Porta Nova, 2008: 13.



Ao nível internacional, os filmes, tanto desta empresa, como de todas as empresas de produção que Paulo Branco geriu ao longo dos anos, são promovidos através de festivais internacionais prestigiados e dos contactos do próprio Paulo Branco. Para além disso, tal como sucede com a exibição de filmes pela Medeia - no que diz respeito à escolha do momento de estreia e o tempo que os filmes ficam em cartaz -, todos os aspectos relacionados com o produto final, como a edição em DVD, são determinados por Paulo Branco.

A empresa de exibição Medeia Filmes ainda hoje existe. Segundo António Costa, “exibimos em Lisboa, onde está o maior parte das nossas salas, no Porto, mas também programamos sítios como o Theatro Circo de Braga, o cinema no teatro académico Gil Vicente em Coimbra, entre outros.”

Actualmente também é de destacar a empresa de distribuição e produção que Paulo Branco detém em França designada *Alfama Films*, por ele fundada em 2006, seguindo de certa forma o papel da extinta *Gemini Filmes*<sup>73</sup>. A *Alfama Films* funciona não só como empresa de produção, mas também como distribuidora em França para os filmes que Paulo Branco produz em Portugal.

Ao longo dos anos, Paulo Branco foi recolhendo diversos prémios e homenagens a nível internacional devido ao trabalho que desenvolveu no sector, o que revela a singularidade do seu trabalho enquanto produtor. Podemos destacar os seguintes prémios: o título de “Maior produtor europeu”, concedido pelo Parlamento Europeu em 1997; o prémio Raimondo Rezzonico, concedido em 2002 pelo Festival de Locarno - o primeiro a ser concedido a um produtor - e, em 2004, o título de Oficial da Ordem das Artes e das Letras concedido pela República Francesa.

#### **7.1.2. tópicos diversos como a distribuição internacional, parcerias internacionais com outras produtoras, relação com outras empresas do sector em Portugal**

O grupo Paulo Branco manteve ao longo dos anos relações com outras empresas em diversos sectores da indústria cinematográfica portuguesa. Começando pelo sector da exibição, António Costa, da Leopardo Filmes, refere que “exibimos filmes de outros distribuidores, quer na área do cinema de maior público, como quando estreiam filmes

---

<sup>73</sup> <http://www.alfamafilmsportugal.com/articles.php?id=6>, acedido em Maio de 2013.

de Clint Eastwood, de Woody Allen, quer na área das distribuidoras que distribuem filmes de cinematografias para as quais nós temos mais a vocação de trabalhar. Por exemplo, o *Laurence Anyways*, de Xavier Roland, ou *Última vez que vi Macau*, de João Pedro Rodrigues, acabaram de estrear, em exclusivo nas nossas salas.”

Relativamente à distribuição, existe uma relação com os cineteatros e cineclubes nos quais se procura distribuir alguns “filmes - alguns que o Paulo Branco produziu, como os *Mistérios de Lisboa* e as *Linhas de Wellington* - que podem ter um público mais alargado, se os colocarmos noutros sítios que não só as salas de cinema tradicionais.” Isto para além de se exibirem tais filmes tanto nas salas da Medeia Filmes como em salas pertencentes a outros grupos como exemplifica António Costa com o filme “*Virginia Wolf* [que] também vai estrear nas salas Lusomundo ou nas salas do El Corte Inglés.”

A distribuição, ao nível internacional, é feita com recurso a agentes de vendas, devido ao sistema de territórios que rege o mercado de distribuição, como acima se referiu nesta dissertação<sup>74</sup>. No entanto, como também já mencionámos, em França Paulo Branco detém a *Alfama Films* que distribui naquele território os filmes por ele produzidos. Ainda segundo António Costa, devemos contudo fazer uma ressalva: apesar de não ser possível à Leopardo Filmes distribuir filmes no estrangeiro, “outra coisa é uma exibição única no caso de um festival, alugando episodicamente uma cópia dum filme para passar numa sessão única (...).”

Estas situações pontuais são possíveis, se bem que comportem custos adicionais que, por vezes, podem não compensar, como se pode aferir do seguinte exemplo dado por António Costa: “este ano [2013] comemora-se o nascimento do Diderot e uma das hipóteses era passar uma cópia da *Religiosa*. Há um distribuidor em França que tem uma cópia em 35mm com tradução para português do Brasil, e ele pode alugar para uma sessão única em troca de 1000 euros, sem contar com o transporte; já fizemos algo do género com a ajuda do consulado francês que se encarregou do transporte.” Por outras palavras, nos casos de exibição única o apoio de instituições estatais pode ser fulcral para a sua concretização.

---

<sup>74</sup> Vide 7.1.

### **7.1.3. Análise dos constrangimentos que existem no mercado português e formas de lidar com os mesmos, assim como do impacto dos programas de apoio, tanto europeus como nacionais, na actividade das empresas do grupo.**

Um dos aspectos que procurámos aprofundar ao analisar os estudos de caso, foram os constrangimentos existentes no sector da distribuição de cinema em Portugal. No entanto, ao observarmos o grupo de empresas gerido por Paulo Branco foi possível detectar diversos constrangimentos que surgem ao nível de todos os sectores da indústria (produção, exibição e distribuição), devido ao facto de as empresas desse grupo abrangerem bastantes sectores.

Segundo António Costa, quanto à exibição, “o grande problema é a falta de salas.” Por outras palavras, o parque de salas tem vindo a diminuir nos últimos anos, o que tem afectado diversas empresas do sector, como ele refere: “Há pouco tempo, a Castello Lopes (...) fechou sessenta salas em todo o país, o próprio cinema Londres está fechado, assim como salas em cidades como Guimarães, Castelo Branco.”

Neste âmbito, António Costa destaca o desaparecimento das salas de cinema dos bairros e a própria inércia das autarquias no sentido de impedir esses encerramentos. Como ele afirma: “as autarquias deviam pensar que relação das salas com a cidade e a sua ocupação no espaço da cidade também é importante; é importante apoiá-las, não tem que ser necessariamente através de um subsídio. Basta ajudar na divulgação, promover junto das escolas idas ao cinema... Cá em Portugal não tem havido essa actuação.”

Relativamente ao sector da distribuição, o problema prende-se muito com a estética dos filmes que Paulo Branco distribui e produz. Com efeito, estes nem sempre possuem uma estética apelativa para o circuito mais comercial, como observa António Costa: “a Lusomundo tem muitas salas, quer fazer dinheiro com essas salas e acha que estes filmes não serão adequados para aquilo que eles pretendem, o que não quer dizer que seja verdade, porque há muitos filmes que eles acham que são comerciais, filmes americanos, que acabam por ter muito menos espectadores que alguns filmes europeus.”

A alteração dos hábitos de consumo de cinema é um elemento de grande importância para o sector, pois o recurso à Internet, como plataforma principal de consumo, não só reduz a qualidade do próprio consumo, como também acarreta implicações económicas para as empresas.

A par disso, a forma como a divulgação dos filmes se processa também está a passar “por um período de grande transformação, pois antes os jornais e revistas de cinema contavam muito. Hoje praticamente não existem revistas de cinema em Portugal. Os próprios jornais cada vez dedicam menos espaço ao cinema. As pessoas também cada vez lêem menos jornais. Mas isto são problemas em Portugal. Em França não tem diminuído muito o número de espectadores de cinema. Em Portugal tem sido muito mais acentuado.”

Este não é, com efeito, um problema recente. Já Luís Pina (1978: 76) tinha referido que a imprensa cinematográfica teve um papel importante ao longo da história do cinema português, “sobretudo a periódica, desde cedo dividida entre as revistas ‘cinéfilas’, que procuram distinguir a forma, o espectáculo, o gosto puro da imagem animada, e as revistas ‘culturais’, que defendiam um cinema (...) mais comprometido com a realidade do seu culto.” Até porque no período do Estado Novo, “apesar da censura, (...) da necessidade de escrever nas entrelinhas, sempre existiu crítica em Portugal” (Pina, 1978: 77).

O facto de estarem a desaparecer as publicações deste género é sinal de que o cinema em Portugal está a passar, não só por uma crise ao nível de espectadores, mas também ao nível de plataformas de divulgação.

O recurso a diferentes plataformas de divulgação torna-se, pois, necessária. Nas palavras de António Costa, a Leopardo Filmes procura actuar “nomeadamente através das redes sociais (...) temos página de *Facebook*, temos *site*, mas não tem sido suficiente. Estamos num período de transformação. Há um público que tentamos fidelizar e ir renovando o público nas nossas salas, mas é um trabalho contínuo.”

Um aspecto que considerámos relevante desenvolver aquando a realização das entrevistas foi o da relação do público português com o seu próprio cinema, já que este aspecto poderá ser sintomático da situação da indústria cinematográfica portuguesa. Ao abordarmos a questão com António Costa, ele respondeu que um dos aspectos que se destacam nessa vertente é, acima de tudo, o preconceito, nomeadamente quanto à estética considerada pouco comercial dos filmes e àquele que será o seu “ritmo lento”.

António Costa contrapõe a este preconceito o crescente estatuto que o cinema português tem adquirido no estrangeiro, em especial os prémios ganhos em festivais que favorecem a distribuição dos filmes no mercado extra-nacional. Ele próprio destaca que “os filmes portugueses que atraem mais espectadores não são aqueles que são feitos à semelhança da indústria que depois em Portugal fazem 70 ou 80 mil espectadores, o que

não é nada. São filmes como os do Manoel Oliveira ou *Tabu* de Miguel Gomes que fez em França 250 000 espectadores, o que é mais do que qualquer filme português hoje em dia faz aqui, mesmo o *Morangos Com Açúcar*.” No entanto, considera que esse preconceito está a alterar-se com o tempo muito devido à mudança de mentalidades por parte das gerações mais jovens, as quais “estão a começar a perceber que o cinema português é um cinema com muita qualidade.”

Uma das estratégias a que Paulo Branco recorre para poder contornar os constrangimentos do mercado nacional de distribuição passa por “trabalhar os filmes de acordo com o seu público;” ou seja, quando é preciso promover um determinado filme, procuram introduzir em determinados meios de comunicação entrevistas com os intervenientes do filme, assim como fazer “uma divulgação através das novas plataformas, organizar sessões especiais, como sucedeu com os filmes *Mistérios de Lisboa* e as *Linhas de Wellington*; fazer muitas sessões para escolas, em colaboração e com o apoio do Ministério da Educação; basicamente, tentar arranjar estratégias para que o filme tente chegar a um número máximo de espectadores.”

Relativamente à questão dos apoios atribuídos pelo Estado português e o seu impacto na actividade das empresas de Paulo Branco, António Costa destaca a ausência em 2012 de apoios por parte do ICA<sup>75</sup>. Nas suas palavras, quando existem “são bastante poucos e abrangem meia dúzia de salas.” Quanto aos apoios da União Europeia, António Costa refere que as empresas do grupo pertencem à “rede Europa Cinemas que exhibe mais 50% de cinema europeu”. No entanto, volta a sublinhar valor reduzido destes apoios.

## **7.2. a Ukbar Filmes-produtora e distribuidora independente**

Como observámos em capítulos anteriores, a actividade da indústria cinematográfica em Portugal é de dimensões reduzidas. As diversas empresas que actuam neste âmbito recorrem a diferentes meios para subsistir, nomeadamente para fazer circular os seus produtos, adoptando também diferentes estruturas empresariais. O caso da Ukbar Filmes, que é simultaneamente produtora e distribuidora, deve ser abordado quer pelo facto de adoptar uma estrutura mais tradicional (é simultaneamente

---

<sup>75</sup> Vide 5.2.1.

produtora e distribuidora), quer pelo facto de trabalhar com cinematografias de países africanos de língua oficial portuguesa (PALOP)<sup>76</sup>.

Antes de avançarmos, importa recordar que, face ao estudo de caso anterior, esta empresa tem menos anos de actividade e, por consequência, um catálogo mais reduzido. Este catálogo será por nós brevemente analisado, para em seguida nos concentrarmos na análise do funcionamento da empresa e na forma como lida com os constrangimentos decorrentes da indústria cinematográfica portuguesa.

### **7.2.1. informação geral acerca da empresa, política de escolha de filmes, distribuição no estrangeiro**

A Ukbar Filmes foi fundada em 2009 por Pandora Cunha Telles que actualmente acumula as funções de sócia gerente e produtora. Trata-se, como acima referimos, de uma empresa de produção e distribuição cinematográfica<sup>77</sup>.

Ao nível da distribuição dos filmes que produz, esta empresa dedica-se, em parte, ao território português, para além de distribuir filmes de outros produtores. A selecção desses filmes prende-se com diversos critérios, nomeadamente as preferências pessoais dos profissionais da empresa, as necessidades do mercado e a própria capacidade da empresa para adquirir os direitos de distribuição dos filmes. As circunstâncias do público de cinema em Portugal também são determinantes para a aquisição dos direitos de determinados filmes, sendo um aspecto que desenvolveremos num subponto subsequente.

No seu primeiro ano de actividade, a Ukbar Filmes produziu, em 2009, o documentário *Muitos dias tem o mês*, de Margarida Leitão, que distribuiu em Portugal no ano seguinte.<sup>78</sup> No mesmo ano produziu a curta-metragem *Matar o tempo*, também de Margarida Leitão, e a longa-metragem, *Como desenhar um círculo perfeito*, de Marco Martins, que recebeu o prémio do júri do festival internacional de cinema do Rio de Janeiro em 2010.

---

<sup>76</sup> Vários elementos constantes desta subsecção foram recolhidos em entrevista a Pandora Cunha Telles da Ukbar Filmes, a ser disponibilizada em anexo.

<sup>77</sup> Será de destacar que Pandora Cunha Telles é actualmente directora da APCA (Associação de Produtores de Cinema e de Audiovisual), a par de Rodrigo Areias e Fernando Vendrell (*cfr.* [http://sol.sapo.pt/inicio/Cultura/Interior.aspx?content\\_id=68842](http://sol.sapo.pt/inicio/Cultura/Interior.aspx?content_id=68842) acedido em Agosto de 2013).

<sup>78</sup> Diversos dados incluídos nesta subsecção foram obtidos a partir do site [http://www.imdb.com/company/co0258973/?ref=tt\\_dt\\_co](http://www.imdb.com/company/co0258973/?ref=tt_dt_co), acedido em Maio de 2013 e confrontados com os dados existentes no site da Ukbar Filmes, <http://www.ukbarfilmes.com/contactos.html> acedido no mesmo mês.

Para além de filmes e documentários, esta empresa produziu igualmente duas mini-séries de televisão: *República*, de Jorge Paixão da Costa, produzida em 2010; e *Perdidamente Florbela*, de Vicente Alves do Ó, que estreou em 2012 no seguimento do filme *Florbela*, do mesmo realizador, que estreara anteriormente nesse mesmo ano. Além disso, produziu filmes realizados por autores estrangeiros, entre os quais, a longa-metragem *Bonsai*, do chileno Cristian Jiménez, de 2011, que foi premiada nos festivais de cinema de Havana e Miami.

Devemos igualmente referir que a Ukbar Filmes também possui direitos de distribuição de filmes para os PALOP. A título de exemplo, destacamos a longa-metragem moçambicana *Virgem Margarida*, de 2012, realizada por Licínio de Azevedo, e co-produzida com a Ébano Multimédia, empresa de produção cinematográfica moçambicana fundada por esse realizador.

Para garantir a distribuição no mercado europeu, a Ukbar Filmes recorre a agentes de vendas como a Latido Films e a Mar Filmes, com a qual partilha, aliás, os mesmos escritórios<sup>79</sup>. Para além destas empresas, também recorre a distribuidoras internacionais que trabalham especificamente para a promoção e circulação dos filmes ao nível internacional.

### **7.2.2. análise dos constrangimentos que existem no mercado português e formas de lidar com os mesmos**

Tal como sucedeu na análise do anterior estudo de caso, um dos temas que abordámos em entrevista com a responsável pela Ukbar Filmes foi o dos constrangimentos da indústria cinematográfica portuguesa.

Um dos maiores problemas com que o mercado de distribuição se depara é, nas palavras de Pandora Cunha Telles, o “envelhecimento do parque de exibição, [pois] a grande parte da exibição no interior do país encontra-se ainda em 35mm”. Há que explicar que este formato é obsoleto, pois a maior parte dos filmes distribuídos em Portugal é-o no formato *Digital Cinema Package (DCP)*; daí que estejamos perante uma desadequação das estruturas de exibição, em grande parte do país, face ao formato no qual os filmes são distribuídos.

---

<sup>79</sup> Cfr. <http://www.ukbarfilmes.com/contactos.html> e <http://www.marfilmes.com/en/home/contacts.htm>, ambos acedidos em Maio de 2013.

Devemos fazer aqui um breve esclarecimento: o formato *DCP* foi criado pela *Digital Cinema Initiative, LLC* (estabelecida em Março de 2002, como uma colaboração entre diversas *majors* do sector da distribuição cinematográfica americana, entre as quais a Paramount a MGM) com o propósito de facilitar a circulação de cópias entre as salas de cinema. Este formato consiste, na prática, num conjunto de ficheiros digitais encriptados que incluem todos os elementos que constituem o filme a ser exibido.<sup>80</sup>

Outros problemas apontados por Pandora Cunha Telles têm a ver com a concentração de salas em apenas alguns exibidores, “pouca formação do público” fora das grandes cidades, e o preço de compra dos direitos de distribuição de alguns filmes ser desadequado à capacidade de resposta do mercado português.

Uma das estratégias a que a Ukbar Filmes recorre para contornar o facto de as estruturas de exibição estarem obsoletas, é a de se servir do formato *Blue Ray* nos locais onde não há formato de filmes em *DCP*. Além disso, existe a possibilidade de negociar com os vários exibidores como forma de lidar não só com a questão do preço da aquisição dos direitos de distribuição, mas também com o facto de as salas existentes estarem muitas vezes concentradas num pequeno número de exibidores.

Um dos maiores problemas com que esta produtora se depara é o de fazer chegar as produções nacionais às zonas fora dos centros urbanos onde o acesso ao cinema é mais restrito. Com efeito, os cinemas nas áreas rurais tendem a ser dos poucos pontos de acesso à cultura para a comunidade, daí que muitas vezes sejam propriedade das autarquias locais, em especial no caso de cinemas de uma só sala. No entanto, existem diversas formas de conseguir tornar as idas ao cinema mais apelativas. Nas palavras de Pandora Cunha Telles, pode-se “levar o realizador, os actores, e fazer sessões de debate com eles no fim da apresentação.” Mas isto só se aplica a produções nacionais “porque no cinema estrangeiro é impossível contornar esse sistema, o realizador e os actores não estão cá.”.

Uma outra possibilidade é a de organizar colóquios com as universidades ou liceus antes da sessão, através de contactos prévios com os respectivos professores, e da concepção de actividades que permitam também trabalhar os filmes após o visionamento, negociando um preço de bilhete mais barato se o grupo de alunos for suficientemente grande. A propósito deste processo, Pandora Cunha Telles destaca: “contactar os meios de comunicação locais, rádios, os jornais, mais os *blogs*,

---

<sup>80</sup> Informação recolhida e adaptada do site <http://www.digitalpreservation.gov/formats/fdd/fdd000200.shtml> , acedido em Junho de 2013.



essencialmente contactá-los com antecedência para avisar que o filme vai chegar. Se for possível, por *posters* nos sítios mais emblemáticos das cidades, isto é, associações académicas, casas do povo, universidades sénior, café principal da praça, universidades, liceus, com a menção da data e local onde o filme vai estar naquela localidade.” Desta forma pretende-se conseguir tornar a ida ao cinema mais aliciante através do fornecimento de informação e de um ambiente propício à discussão do conteúdo do filme. Isso permite “às pessoas irem ao cinema e sentirem que podem retirar alguma coisa além do filme.”

No que respeita aos festivais de cinema, Pandora Cunha Telles sublinha que têm apenas utilidade ao nível da promoção, “no sentido em que o filme é visto, o filme ouve-se falar dele, mas não há compensação pecuniária.” Contudo, ao reflectir mais em detalhe sobre este aspecto, Pandora Cunha Telles afirma ser possível destacar a relação entre os cineclubes portugueses e alguns festivais de cinema, ainda que sejam num número bastante reduzido, tendo em conta que há entre “30 a 40 cineclubes em Portugal” e apenas “existem cerca de 5 parcerias deste género.” A nossa interlocutora enumera alguns casos: “em Ponta Delgada, um dos programadores do *Pan-Azorean Film Festival* é o Vítor Marques que, por sua vez, é o responsável pelo cineclube 9500. Em Fafe acontece a mesma coisa; em Santa Maria da Feira, o Américo, que faz o festival Luso-Brasileiro, é responsável pelo cineclube de Santa Maria da Feira.”

Quanto à relação entre os referidos cineclubes e as câmaras municipais, Pandora Cunha Telles acrescenta: “às vezes o cineclube funciona no auditório municipal, outras vezes não; umas vezes funciona com apoio da câmara, outras vezes não. Por isso é um pouco caso a caso.”

### **7.3. António-Pedro Vasconcelos - o olhar de um cineasta**

Após termos realizado a investigação acerca das empresas de produção e distribuição torna-se imperativo obter o ponto de vista de um cineasta com uma já longa e diversificada experiência no sector, para assim poder ter também uma perspectiva face à situação da indústria em Portugal<sup>81</sup>. Com efeito, diversos elementos da sua entrevista já foram introduzidos noutros capítulos desta dissertação, pelo que iremos focar neste subponto exclusivamente tudo o que esteja relacionado com a sua perspectiva acerca da

---

<sup>81</sup> Esta subsecção conta com elementos recolhidos em entrevista a António-Pedro Vasconcelos, a qual será disponibilizada em anexo.

indústria do ponto de vista de realizador e acima de tudo, focar os aspectos que podem ser confrontados com os restantes estudos de caso<sup>82</sup>.

Para tal, organizaremos este capítulo da seguinte forma: começaremos por fazer um breve resumo da carreira de António-Pedro Vasconcelos, seguido de uma subsecção dedicada a um panorama geral da indústria através da sua experiência pessoal; por fim, focaremos alguns tópicos específicos, em especial os constrangimentos que afligem o sector do cinema, com ênfase particular nos mais directamente relacionados com a distribuição, e o sistema de apoios, assim como potenciais soluções para lidar com eles.

### **7.3.1. resumo da sua carreira**

António-Pedro Vasconcelos começou a sua actividade no meio audiovisual trabalhando em publicidade pois, nas suas palavras, não “tinha frequentado nenhuma escola de cinema porque não estava para perder o meu tempo (...) [e desta forma ia] conhecendo o pessoal e o material com que se pode contar e (...) mexer em película, que é sempre uma aproximação” (1967: 14).

Em 1969, o cineasta foi um dos fundadores do Centro de Cinema Português, tendo realizado a sua primeira-longa metragem em 1972 intitulada *Perdido por Cem* (cfr. Ramos, 1989: 394). Esta longa-metragem foi financiada através de um protocolo estabelecido em 1970 com a Fundação Calouste Gulbenkian que “assinou contratos com quatro dos cineastas agrupados na cooperativa (...) Centro de Cinema Português, mediante os quais lhes faculta subsídios suficientes para três deles realizarem a sua primeira longa-metragem (...) e um quarto prosseguir a sua (...) obra” (1970: 15)<sup>83</sup>. Acerca desta primeira longa-metragem, Luís Pina comenta que se trata de uma “crónica da sua geração desencantada, comentada por si mesma enquanto o filme corre, como se não houvesse pressa e um fatalismo bem português viesse dar um sentido às razões da sua narrativa” (1978: 57).

Parar além do seu trabalho como realizador, trabalhou ao longo dos anos como argumentista, montador e, ainda, produtor (cfr. Ramos, 1989: 394). Enquanto argumentista, foi autor ou co-autor dos argumentos dos filmes que realizou (cfr. Ramos,

---

<sup>82</sup> Vide 3.4 e 5.1.

<sup>83</sup> As três longas-metragens de estreia em questão foram: *Pedro Só* de Alfredo Tropa, *Perdido por Cem* de António-Pedro Vasconcelos e *O Recado* de José Fonseca e Costa; o quarto cineasta mencionado é Manoel de Oliveira, sendo a longa-metragem em questão *O passado e o presente* (cfr. 1970: 15).

2005: 626). Enquanto produtor, fundou, em 1979, “com Paulo Branco, a firma V.O. Filmes que produziu ou co-produziu doze longas-metragens” (cfr. Ramos, 1989: 394), entra as quais *Oxalá*, da sua autoria, *Francisca* de Manoel de Oliveira, *Conversa acabada*, de João César Monteiro e *The state of things*, de Wim Wenders (cfr. Ramos, 1989: 394). Enquanto realizador, um dos seus maiores sucessos de bilheteira, ao nível nacional, foi o filme de 1984 *O lugar do morto* (cfr. Ramos, 1989: 394)<sup>84</sup>.

Desde o início da década de 1990, e até 2005, deteve diversos cargos públicos: foi “presidente da Convenção do Livro Verde para o Audiovisual da Comunidade Europeia, presidente do Secretariado Nacional para o Audiovisual, presidente da Associação SCALE do programa Media da Comunidade Europeia (...) [e] presidente da Associação dos Realizadores de Cinema e Audiovisual (ARCA)” (cfr. Ramos, 2005: 626).

Segundo Jorge Leitão Ramos (2005: 626), desde *Aqui d’el rei* (1991) a *Os Imortais* (2003), passando por *Jaime* de 1999, este realizador procurou sem sucesso alcançar projecção internacional, aliás “são todos os filmes que ancoram em alicerces da indústria, mas apenas *Jaime* obteve um bom êxito de bilheteira interno e nenhuma repercussão internacional que conviesse às intenções do cineasta.” Há que sublinhar que, ainda assim, *Jaime* foi, com 220905 espectadores em Portugal, o 5º maior sucesso de público entre 1980 e 2001 (cfr. Ramos 2005: 315-316).

É interessante sublinhar que já em 1967, antes de realizar a sua primeira longa-metragem, António-Pedro Vasconcelos tinha uma opinião vincada acerca da indústria: “o cinema aqui ou noutro sítio é mesmo um vasto complexo industrial apoiado numa poderosa máquina de propaganda. Mais do que em qualquer outra arte os artistas são todos vistos como indesejáveis ou, quando por acaso se tornam populares, tendem a ser assimilados” (1967: 14-15).

A sua postura face à indústria assenta na ideia de que o cinema depende do público, como aliás é visível na seguinte afirmação: “no dia em que o nosso público fizer um grande sucesso de um filme do Paulo [Rocha] ou do Fernando [Lopes] (ou do que vier entretanto) são os produtores e exibidores que vêm ter com eles para fazer fitas” (1967: 15).

---

<sup>84</sup> Cfr. tabela em 4.2 que apresenta os valores dos filmes nacionais mais vistos na década de 1980.

### 7.3.2. situação da indústria cinematográfica portuguesa

Como acima se verificou pelos demais estudos de caso, a postura do público português face às produções nacionais é um factor bastante relevante para atestar a actual situação do cinema em Portugal. Face a esta questão, António-Pedro Vasconcelos afirma que “os espectadores mais novos e mais recentes são espectadores que se habituaram a uma determinada forma de contar histórias, e os filmes portugueses afastaram-se muito desse modelo e não têm o factor aliciante de falar de coisas de uma maneira geral, de coisas em que as pessoas estejam interessadas, são filmes muito autistas.”

Enquanto cineasta, António-Pedro Vasconcelos dá bastante ênfase à dimensão narrativa dos filmes que realiza. Os seus filmes são, como acima mencionámos, bem recebidos junto do público, assentando na ideia de contar uma história; nas suas palavras, “o essencial é conceber que o cinema tem que contar histórias às pessoas e tem que contar histórias em que elas estejam interessadas.” Ao que ele acrescenta que “não há incompatibilidade entre fazer filmes pessoais e ter público.” Esta preocupação colide com a própria perspectiva que tem do que considera ser o cinema português, ou seja, com uma determinada mentalidade estética predominante no cinema português em geral. Aliás, quando se refere à estética de cinema de autor que prevalece em Portugal, o realizador menciona a posição de Truffaut, que em tempos entrevistou e “que inventou o cinema de autor, no seu artigo nos *Cahiers du Cinema* acerca das tendências do cinema francês” como realizador “obsessão dele era não se separar do público.”

Importará convocar, neste momento, um ponto de vista algo divergente, por parte de outro cineasta, João Mário Grilo que, apesar de tudo, considera que a dimensão narrativa não é uma questão propriamente linear. O realizador aponta como exemplo o filme *No Quarto da Vanda* do Pedro Costa, que “não é uma história, mas está cheio de narrativa” (2006: 155). Na verdade, face à dimensão narrativa, tal como ela é transmitida no cinema de Hollywood, João Mário Grilo considera que, das características do cinema português, desde o movimento iniciado pelo *Verdes Anos* de Paulo Rocha, se devem destacar a ambição social e política dos cineastas (cfr. 2006: 147). Acima de tudo, as características emergentes desse movimento, ainda segundo este realizador e ensaísta, podem ser opostas às características do cinema americano cujas “regras gerais da narrativa (...) são regras de fechamento absoluto”. Na sua

opinião, “a única preocupação dos filmes [de Hollywood], desde o início, é saber como acabam” (2006: 147).

Um dos grandes problemas apontados por António-Pedro Vasconcelos, relativamente à situação do cinema português, é a falta de possibilidades para a actividade dos produtores de cinema se desenvolverem no nosso país, afirmando inclusive que, devido a este sistema, há poucos que considere verdadeiros produtores: Tino Navarro (da MGN Filmes), Paulo Branco e António Cunha Telles. O realizador destaca que, acima de tudo, não existem condições que permitam aos produções desenvolverem a sua actividade; nas suas palavras, “o produtor é alguém que tem que ter condições para arriscar, para correr riscos e para apostar e em Portugal não há condições para tal.” Com efeito, já Luís Pina (1978: 61) mencionara que após o 25 de Abril de 1974, “destruída praticamente a função de produtor, [esta] passou para as unidades de produção do IPC ou para as cooperativas (Centro Português de Cinema, Cinequipe, Cinequanon).”

A possibilidade da distribuição no estrangeiro de produções portuguesas é algo já abordado nesta dissertação, pelo que será interessante observar um exemplo apresentado por António-Pedro Vasconcelos. Referimo-nos ao acima mencionado *Jaime*, “que ganhou em S. Sebastian [Espanha], um prémio especial do júri (...), e que foi comprado por um distribuidor espanhol, o filme teve um razoável sucesso de crítica e a minha grande batalha foi para convencer o distribuidor a dobrar o filme em espanhol, porque assim o filme entrava no mercado popular.” Esta pretensão não foi bem-sucedida e, como consequência, muito devido à barreira linguística, o filme, apenas legendado, ficou confinado a uma distribuição muito reduzida, tendo apenas sido exibido numa sala em Madrid e Barcelona, apesar de ter tido boas críticas.

A dobragem surge, deste modo, para o cineasta como uma potencial solução para lidar com a barreira linguística e deste modo atingir novos mercados. No entanto, trata-se de um método que exige um determinado investimento financeiro que não está ao alcance de todos os distribuidores. Com efeito, a forma como os filmes são exibidos também participa da situação actual do cinema em Portugal, seja quando falamos da língua, ou do próprio preço dos bilhetes. Ora, António-Pedro Vasconcelos considera que o preço dos bilhetes é um factor condicionante do mercado: nas suas palavras, “a partir dos anos 30, houve uma decisão espontânea da indústria que os bilhetes de cinema não ficavam indexados ao custo do filme. Por outras palavras, paga-se 7 euros para ver uma superprodução americana ou para ver um filme preto do João César

Monteiro”<sup>85</sup>. O realizador recorda que dois filmes que realizou “fizeram 250-260 mil espectadores, pagaram-se por inteiro, mas 70% ou 80% ficou para o distribuidor e para a sala [exibidor]. Portanto, não temos poder negocial e não temos possibilidade de ter mais público, (...) depois, como não há internacionalização, tudo isto é um ciclo vicioso.”

Outro problema por ele apontado diz respeito às possibilidades de novos realizadores se afirmarem no mercado, dada a proeminência e influência de talentos já firmados. Na verdade, António-Pedro Vasconcelos coloca a questão em termos bastante lacónicos: “se fizerem parte da clique, se forem bem vistos, se tiverem estado no conservatório [Escola de Cinema do Conservatório Nacional] ou na escola de cinema [Escola Superior de Teatro e Cinema] (...) e se caírem nas boas graças da crítica do *Público* e do *Expresso* (logo dos júris) conseguem fazer uma carreira.” O cineasta exemplifica, a partir da sua experiência enquanto professor, que teve alunos que, porque não se enquadraram nos moldes acima referidos, não conseguiram efectivamente prosseguir na carreira.

Em resumo, isto faz com que o próprio acesso aos apoios concedidos pelo Estado seja dificultado aos cineastas em início de carreira. Na subsecção seguinte iremos aprofundar algumas questões relativas aos apoios prestados pelo Estado português e pela União Europeia, tendo presente o que foi mencionado nos parágrafos anteriores.

### **7.3.3. a questão dos apoios prestados pelo Estado**

O sistema de apoio ao cinema é central em Portugal, como acima demonstrámos. Deste modo, seria relevante auscultar a opinião de António-Pedro Vasconcelos sobre esta questão, devido à sua experiência enquanto realizador e também como colaborador em programas da União Europeia. No entanto, ainda face a esta sua perspectiva sobre o sistema de financiamento utilizado em Portugal, é curioso atentar no seguinte comentário de Jorge Leitão Ramos (2005: 626): “o mal-estar que [António-

---

<sup>85</sup> A longa-metragem *A Branca de Neve* (2000) de João César Monteiro recebeu 130 mil contos do ICAM, que cobriam metade dos custos de produção do projecto apresentado pela Atalanta Filmes que o produziu. A polémica deu-se aquando a estreia do filme, ele ser composto principalmente por setenta minutos de película preta, tendo sido posteriormente pedido que o valor não utilizado na produção fosse devolvido (cfr. <http://www.publico.pt/cultura/noticia/icam-mantem-criterios-de-apoio-a-longasmetragens-417> acedido em Setembro de 2013).

Pedro Vasconcelos], antes punha em ficção, transforma-se numa vontade de rearranjar as regras políticas de financiamento do cinema e do audiovisual em Portugal.”

Com efeito, o cineasta defende a intervenção do Estado no sector, “até porque temos mercados pequenos e se não, somos invadidos pelos americanos, nós temos que ter uma voz própria.” No entanto, discorda de um sistema de atribuição de apoios que não assente numa responsabilização dos agentes de mercado: nas suas palavras, “o Estado tem que criar um mercado, tem que criar uma rede de obrigações e toda uma cadeia de valores, não tem é que chamar a si a decisão sobre quem filma e quem não filma.”

O realizador evoca a criação na Lei 7/71 da taxa de 15%, já mencionada neste trabalho, que tinha por objectivo fazer “pagar aos filmes estrangeiros e ao público que frequentava os filmes estrangeiro, o cinema português”. Destaca, porém, o carácter ideológico do regime que a criou, já que a lei foi elaborada ainda no Estado Novo: “em vez de dizer às salas e aos exibidores ‘vocês têm que meter 15% das receitas no cinema português’, disse ‘dêem-nos esse dinheiro que nós queremos ter uma palavra final sobre os guiões e sobre os filmes.’” António-Pedro Vasconcelos considera que a habitação por parte dos profissionais a este mecanismo criou um círculo vicioso pois, “depois do 25 de Abril, os realizadores acomodaram-se [a esse sistema], porque não têm que dar contas nem dos resultados artísticos, nem dos resultados financeiros; na prática, o cinema português não é escrutinado.”

Como acima abordámos, a atribuição de apoios pelo ICA depende da aprovação por um júri, o que, para António-Pedro Vasconcelos, é um dos grandes problemas do sistema de atribuição de apoios, a par “do facto de quase todos os filmes se fazerem com o mesmo dinheiro, [pois] salvo excepções, é a mesma verba para todos os filmes.” Na verdade, este cineasta defende que o caso do sector de distribuição português reflecte, de uma forma extrema, os problemas que afectam a indústria europeia, em especial derivados da *radicalização política* seguida por uma *radicalização estética*.

Historicamente, “o 25 de Abril ocorre em 1974, altura em que começa o declínio do cinema europeu. Os dez anos em que se consolida o declínio do cinema europeu (em que nós perdemos dois terços do público), são os anos da revolução, em que o cinema se radicaliza e se torna revolucionário – ‘ou se fazia filmes ao serviço da revolução ou se era banido do sistema’, e que depois passou para o radicalismo estético.”

Na opinião do realizador, isto verificou-se igualmente o nível europeu “entre 1975 e 1985, quando o cinema europeu perdeu dois terços do público, tendo passado de 65% de presença no mercado europeu para 20%”<sup>86</sup>. Entre as principais razões para esse declínio, segundo o cineasta, neste período, estará o radicalismo tanto no plano político, a partir do Maio de 1968, como, posteriormente, no estético: “(...) com o “maíismo”, o Che Guevara, etc... o cinema politiza-se e começa a perder público. Após a falência do “maíismo” e do “guevarismo”, os mesmos críticos e os mesmos cineastas, que se tinham tornado radicais politicamente, passaram de um radicalismo político para um radicalismo estético, e o cinema afastou-se ainda mais do público.”

Este radicalismo estético teria implicado que os filmes passassem a circular muito menos do que até então, pois “até aos anos 80, os filmes do Fellini, do Truffaut, do Antonioni, do Bergman, do Fassbinder, etc... circulavam no mundo inteiro e particularmente na Europa.” O *radicalismo estético* constituirá, assim, na opinião deste cineasta, um dos maiores entraves à circulação dos filmes europeus em geral, que terão ficado cada vez mais reduzidos a circuitos de exibição muito específicos, como festivais de cinema, “os chamados circuitos arte e ensaio”, tendo deixado de “circular, porque o público não se revia nos filmes”. Por seu turno, o *radicalismo estético* poderá ter contribuído para um fechamento gradual do mercado americano aos produtos europeus, “apesar de ter havido uma época em que os filmes europeus chegaram a ter mais de 5% do mercado americano.”

O radicalismo não deverá, contudo, ser apontado como factor determinante neste processo. Com efeito, outro aspecto deverá, ainda, ser referido, o da legendagem. O recurso à legendagem, em detrimento da dobragem, segundo o cineasta, poderá ter sido prejudicial porque “(...) confina o mercado a públicos muito reduzidos. Não é por acaso que os grandes países europeus: a Alemanha, a França, a Itália e a Espanha dobravam os filmes. Foi o que salvou o cinema. Foi ela que permitiu que o cinema continuasse a ser uma arte universal. Ora, os americanos dobravam os filmes e, a partir de certa altura deixaram de o fazer. Consequentemente, deixaram de os importar.”

A par desta evolução que se deu entre dois extremos, o político e o estético, o sistema de subsídios que foi criado pelo Estado português poderá ter contribuído para a criação de uma dependência dos realizadores face ao Estado o que terá influído na “alienação do público”.

---

<sup>86</sup> Confronte-se esta posição com o exposto em 3.4, relativamente à influência da indústria de cinema americano no cinema europeu na segunda metade do século XX.



Nas suas palavras, “o problema fundamentalmente é este, é que a partir do momento em que os realizadores decidiram que o cinema não serve para contar histórias, não tem a obrigação de contar histórias e que o público é o inimigo, o cinema condenou-se a ficar fechado no mercado português.” A própria crítica de cinema partilharia desses “valores e dá estrelas a filmes que às vezes têm mais estrelas no *Público* e no *Expresso* que espectadores nas salas; isso já aconteceu filmes portugueses, que tinham cinco estrelas no *Público* e apenas dois ou três espectadores nas salas.”

Esta *dependência*, conjugada com o *radicalismo estético* que se manteve até aos dias de hoje, tanto da parte dos cineastas como da crítica, é, assim, apontada, por António-Pedro Vasconcelos, como causa para o facto de o cinema produzido em Portugal ter uma média de espectadores muito reduzida. O cineasta menciona ainda alguns exemplos de sucesso junto da crítica, mas que nunca resultaram num sucesso de bilheteira: “realizadores como o Pedro Costa e o Miguel Gomes têm um público nesses países onde há uma certa crítica e circuitos de salas, mas não são nunca produtos *mainstream*, não tivemos nunca capacidade de chegar ao grande público no mercado europeu.”

O realizador considera que “entre 1975 e 1985 (...) houve uma bipolarização do mercado, que ficou dividido entre cinema americano e cinema europeu.” Esta bipolarização, como acima referimos, decorre fundamentalmente das falhas existentes no sector de distribuição que levam a quebras na circulação dos filmes. António-Pedro Vasconcelos sublinha então a importância da distribuição para a indústria cinematográfica: “[a] distribuição é chave, (...) em grande parte porque os americanos tiveram a percepção de que o cinema era uma arte universal e [que] tem que ter uma distribuição prioritária. Não se pode é culpar a distribuição pelo facto do cinema português ser pouco visto.”

Até quando estamos perante as diferentes empresas de distribuição independente, o problema coloca-se ao nível da ausência de possibilidades de exibição, facto que já havia sido apontado pelos demais casos de estudo. O cineasta aponta a desregulação do mercado como a principal causa da situação actual, marcada pela hegemonia da (ZON) Lusomundo ao nível da exibição. Por outro lado, António-Pedro Vasconcelos defende que o sucesso de um filme produzido em Portugal se pode traduzir numa revitalização da distribuição: “qualquer distribuidor português ganha muito mais com um filme português do que com um filme estrangeiro, porque o dinheiro fica todo

cá, quando eles distribuem um filme americano, não só são mais apertados, como o dinheiro vai todo para fora.”

A questão do financiamento da actividade do sector do cinema e do audiovisual é algo que abordámos nesta dissertação, pelo que a perspectiva de um realizador que esteve envolvido na apresentação de projectos para obter financiamento junto de organismos do Estado, será relevante.

António-Pedro Vasconcelos considera que o essencial para a indústria de cinema europeia, em especial a portuguesa, é “criar auto-suficiência de financiamento.” Mas também destaca a influência da crítica na própria situação do cinema português, como exemplifica através do caso do filme *A Quarta Divisão*, de Joaquim Leitão, “um filme bem interessante que abordava dois temas que podiam interessar às pessoas, a pedofilia e a violência doméstica, e o filme esteve uma semana nas salas (...). Isto porque a crítica arrasou o filme e as pessoas tendo pouco dinheiro, e ainda por cima com o aumento criminoso do IVA sobre o preço dos bilhetes, pensam duas vezes antes de ir ver um filme (...)”<sup>87</sup>.

O realizador aponta como uma potencial solução dar mais ênfase ao papel do produtor na indústria. Como ele próprio afirma, torna-se necessária uma “mudança da forma de intervenção do estado no sector que obrigue o mercado a investir. Os produtores são a chave disto, não há cinema sem produtores, é preciso haver produtores criativos, e que haja capacidade financeira para arriscar”. Tendo esta ideia em mente, exemplifica: “toda a cadeia de valor é obrigada a reinvestir uma parte do seu volume de negócio”, o que fará com que “cada produtor passa a ter um sítio onde ir buscar o dinheiro, e volta a ser a chave do sistema.”

Aponta como exemplo, o caso francês, onde “os subsídios são complementos, há toda uma rede de obrigações, por exemplo o Canal + é obrigado a investir uma percentagem do seu volume de negócios na produção francesa e europeia, as televisões têm uma quota a preencher com filmes europeus, são obrigadas a meter dinheiro. Há, apesar de tudo: um mercado, o problema do cinema francês é que está debruçado sobre si próprio.” Segundo ele, o Estado devia actuar no sentido de criar obrigações para o sector, por considerar que actualmente o sistema de financiamento apenas perpetua uma

---

<sup>87</sup> No entanto, há que sublinhar que, apesar de tudo, *A Quarta Divisão* de Joaquim Leitão é, segundo o Diário de Notícias, o terceiro filme nacional mais visto entre Janeiro e Julho de 2013, com 4 939 mil espectadores (cfr. [http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content\\_id=3362034&seccao=Cinema](http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=3362034&seccao=Cinema) acedido em Agosto de 2013).

postura de dependência por parte dos agentes da indústria cinematográfica face aos apoios do estado.<sup>88</sup>

Refere ainda, neste âmbito, os “mecanismos de reparação e de compensação: tem que haver verbas próprias para ajudar as escolas de cinema, para ajudar os cineclubes, para ajudar a promoção do talento no estrangeiro, para ajudar as primeiras obras, até para um cinema alternativo, mais experimental e tem que ter o poder de criar mecanismos correctores à medida que vai vendo os efeitos das suas próprias iniciativas.”

Quanto ao papel das instituições europeias na atribuição de apoios ao sector do audiovisual, como anteriormente mencionámos, António-Pedro Vasconcelos tem uma perspectiva única devido ao trabalho que desenvolveu no início dos anos noventa relativamente ao programa Media. Segundo ele, a criação de redes de distribuição ao nível europeu, “iria fomentar o aparecimento de filmes, e tudo o que fosse relativo à produção devia ser deixado aos países, isto porque a distribuição é por definição internacional e a produção é por definição nacional, o investimento devia ser na criação de auto-estradas de distribuição.” No entanto, destaca que sem políticas de aproveitamento dessas mesmas redes de distribuição pelos estados-membros, não seria possível consolidar o mercado ao nível europeu.

#### **7.4. comparação entre os estudos de caso - análise de tópicos comuns e de tópicos relacionados com o resto da dissertação**

Após a exposição realizada acerca de cada um dos estudos de caso, devemos passar a uma análise comparativa de forma a esboçar a forma como as empresas de produção e distribuição de cinema subsistem em Portugal.

Com efeito, os constrangimentos existentes no sector de distribuição em Portugal são identificados pelos entrevistados, em especial os profissionais da Leopardo Filmes e da Ukbar Filmes, havendo constrangimentos que ambos sublinham.

Um desses constrangimentos é o facto de em Portugal o consumo do próprio cinema ser dos mais reduzidos em toda a Europa<sup>89</sup>. Isto implica que, ao seleccionarem

---

<sup>88</sup> Coincidentemente entretanto, o Estado aprovou regulamentação para a Lei do Cinema que criava obrigações, ainda que em moldes distintos (*Vide* 4).

<sup>89</sup> *Vide* 5.3.

filmes para distribuir, ambas as empresas tenham que ter presente a sua viabilidade no mercado, assim como formas de promover os filmes de modo a rentabilizá-los.

Um aspecto que Pandora Cunha Telles apresentou como sendo um dos maiores constrangimentos foi a concentração do mercado de exibição, algo que António Costa referiu indirectamente ao mencionar a crescente diminuição do parque de exibição no país. Por outras palavras, devido ao encerramento progressivo de salas a que se assiste em Portugal, vai havendo em simultâneo uma concentração das salas em apenas alguns exibidores. Esta situação contribui para a diminuição das possibilidades de distribuição de filmes o que não só causa prejuízo económico às empresas independentes, como também prejudica a diversidade de produtos disponibilizados ao público. Na verdade, recentemente, o quadro da exibição cinematográfica em Portugal alterou-se drasticamente com a declaração de insolvência da empresa Socorama que, até ao início de 2013, era a detentora das salas Castello Lopes e consequentemente a segunda maior exibidora em Portugal (*cfr.* Cardoso, 2013: 28).

Actualmente, a exibidora Cineplace (pertencente à empresa brasileira Orient) detêm 60 salas que anteriormente pertenciam à Socorama, sendo agora a segunda maior exibidora do país atrás da Zon Lusomundo que possui 210 salas. Em terceiro lugar, encontra-se a norte-americana UCI com 45 salas, seguida da CinemaCity (israelita) com 37 e, por fim, da Socorama com 34 salas [*cfr. idem*].

Com efeito, António-Pedro Vasconcelos também aborda esta questão, mas delinea-a de uma forma diferente, atribuindo o afastamento do público português face ao seu cinema à falta de contacto existente entre o que os realizadores produzem e aquilo que o público efectivamente quer ver, dando especial ênfase ao abandono da dimensão narrativa como apresentada pelas produções estrangeiras, nomeadamente as de Hollywood.

O preço de exibição de alguns filmes é algo que os entrevistados mencionam: Pandora Cunha Telles e António-Pedro Vasconcelos, directamente e António Costa, indirectamente, ao referir um exemplo de exibição pontual. No entanto, deve-se aqui ressaltar que a Ukbar Filmes se encontra dependente dos exibidores para poder escoar os seus filmes, ao passo que a Leopardo Filmes tem exibição garantida dos seus filmes através das salas Medeia, sendo só prejudicada quando pretende exhibir filmes cujas cópias são detidas por outras empresas. Por seu turno, o ponto de vista de António-Pedro Vasconcelos é apresentado através da perspectiva de um realizador que está naturalmente dependente de terceiros para exhibir os seus filmes.

A questão dos métodos de promoção é bastante relevante para esta dissertação, pois é aqui que reside uma das particularidades da indústria cinematográfica portuguesa. Tanto as empresas de Paulo Branco como a Ukbar Filmes procuram divulgar os seus filmes e garantir retorno através de diferentes formas de promoção. Ainda que os métodos possam diferir entre si, eles possuem características comuns.

Um dos aspectos comuns a destacar é o recurso a sessões de cinema especiais que contam com a presença de elementos que estiveram envolvidos na produção de um determinado filme, desde os actores ao realizador. Estas sessões possibilitam dar outro tipo de apelo às idas ao cinema, o que permite atrair público que doutra forma não iria, além de dinamizarem as próprias sessões e de lhes conferirem maior valor promocional.

Como referimos, as empresas do grupo Paulo Branco possuem a vantagem de serem detentores das salas Medeia, em particular o cinema Nimas, onde por vezes são organizadas sessões de cinema em conjunto com outros eventos. Isto sucedeu, por exemplo, com a estreia do filme *Fausto* de Aleksandr Sokurov, que foi acompanhada pela inauguração no espaço Nimas de uma exposição de quadros de Ilda David', relacionada com o tema do filme,<sup>90</sup> e de duas sessões de debate sobre os temas do mito fáustico na cultura ocidental com vários especialistas como João Barrento e Maria Filomena Molder. Este tipo de promoção mais personalizada, tem na sua base a noção de que cada filme a exhibir tem o seu público específico e, conseqüentemente, que se deve conceber um determinado número de estratégias promocionais específicas a cada filme.

Mas existe outro exemplo que podemos referir: mais recentemente, o documentário *Viramundo* de Pierre-Yves Borgeaud “estreu simultaneamente nas salas, nos videoclubes das televisões e no Facebook” (Marques, 2013: 13). Esta estratégia de distribuição passou pelo recurso à plataforma Tide Experiment, a qual entrou em uso em 2013 com apoio das instituições europeias, trata-se de uma iniciativa promovida com vista a adaptar a distribuição cinematográfica aos espectadores actuais<sup>91</sup>. Luís Apolinário, que distribuiu este documentário em Portugal considera que “‘a aceleração dos ritmos de consumo’, ‘a disponibilização imediata e gratuita dos filmes pela pirataria’, e ‘a descida gradual do número de espectadores em sala’ tornam muito difícil- em tempos de crise- a sobrevivência do ‘modelo’ clássico de comercialização

---

<sup>90</sup> Vide notícia publicada a 5 de Abril de 2013 no site <http://www.medeiafilmes.com/#/?page=noticias>, acedido em Maio de 2013.

<sup>91</sup> [www.thetideexperiment.wordpress.com](http://www.thetideexperiment.wordpress.com) acedido em Agosto de 2013.

dos filmes independentes” (*cfr.* Marques, 2013: 13). Destaca-se no citado artigo que a Alambique Filmes, que distribui este documentário, necessita de negociar com exibidores para poder exhibir o filme, pois não possui salas, como sucede no caso da Leopardo Filmes que exhibe por via da Medeia Filmes.

No caso de António-Pedro Vasconcelos, a falta de gosto pelo cinema foi um dos aspectos mais destacados quando abordámos a situação do cinema em Portugal. Na verdade, Luís de Pina apontava já esta questão em 1976: nas suas palavras, “o cinema é, quer se queira quer não, um espectáculo de massas” (1978: 79). Este autor considerava importante o recurso à “dobragem, (...) sistemas acessíveis de ingresso, (...) [diminuição] de impostos” (*idem*) para procurar criar um gosto pelas idas ao cinema.

Na verdade, como acima observámos, tanto no caso do grupo Paulo Branco como no caso da Ukbar Filmes, o recurso a sessões de exibição especiais funcionava exactamente como técnica de promoção que tentava tornar mais estimulantes e apelativas as idas ao cinema.

A questão dos apoios ao cinema é algo mencionado tanto por António Costa como António-Pedro Vasconcelos; no primeiro caso como sendo algo reduzidos, no caso do segundo como algo que precisa de ser regulamentado de forma diferente.

Como acima constatámos, França é um dos países europeus cujo sistema de apoio está consolidado <sup>92</sup>. O sistema de apoios em França funciona de forma que o espectador seja também equacionado, por exemplo, os fundos são aproveitados para “operations de type pedagogique visant un public jeune (‘Collège au cinéma’, et autres programmes dérivés)” [Daniel Sauvaget *in* Creton ed. 1999: 59].

Nas palavras de António-Pedro Vasconcelos, em primeiro lugar, França “é o campeão do cinema de autor, porque a ideia de cinema de autor surgiu em França com o François Truffaut e com os *Cahiers du Cinéma*”; em segundo lugar, possui certo investimento privado no cinema nacional, como é o caso do canal de televisão “Arte que investe num certo tipo de cinema.” O mercado francês configura-se actualmente nos seguintes moldes: “(...) há 56% de filmes americanos, depois há 42% de filmes franceses e uma parte residual de filmes de outros países, que é o que não acontecia [anteriormente].”

Em Portugal este tipo de actuação poderia ajudar a estabelecer um novo tipo de hábitos de ida ao cinema, o que a longo prazo poderia estimular a produção nacional,

---

<sup>92</sup> Vide 3.4.

algo que actualmente está em crise. No entanto, a forma como os apoios é prestada constitui ainda uma matéria de debate pelos profissionais do meio. A título de exemplo, o problema do financiamento para a Cinemateca que, no Verão de 2013, esteve em dúvida. Ora, os fundos da Cinemateca provêm de “uma taxa de 4% paga pelos anunciantes sobre a publicidade que exibem na televisão (...) [que] cria anualmente um montante que depois é investido no cinema e audiovisual (...) [cabendo à Cinemateca] 20% desse bolo” (Canelas, 2013: 32).

O valor em questão constitui mais de metade do orçamento geral da Cinemateca (*cfr. idem*), o que se tornou problemático devido à instabilidade decorrente do facto de se tratar de um valor variável e instável. O produtor Luís Urbano da produtora *O Som e a Fúria*, ao referir-se a este caso, afirma que “a nova Lei do Cinema falhou na criação de programas estáveis de apoio ao sector” (*idem*). Como de pode constatar, por vezes, não existe consenso nos profissionais do meio quanto à forma como os apoios devem ser prestados ao sector.

O último aspecto a referir neste estudo comparativo das estratégias das duas empresas tem a ver com a linha estética seguida tanto pela Leopardo Filmes como pela Ukbar Filmes. Tratam-se, com efeito, de linhas estéticas distintas que, deste modo, fazem com que ambas tenham públicos-alvo diferentes. Antes de mais, importa recordar que as empresas de Paulo Branco possuem um catálogo mais vasto, o qual se reúne na actual Leopardo Filmes. Por seu turno, a Ukbar Filmes tem menos anos de actividade, pelo que possui um catálogo mais reduzido. O enfoque, tanto de uma empresa como da outra no cinema português, implica necessariamente que as estéticas divirjam entre si<sup>93</sup>.

Devemos ainda destacar o facto de a Leopardo Filmes e a Ukbar Filmes distribuírem filmes de cinematografias estrangeiras distintas. A primeira foca-se em filmes de origem europeia, assim como filmes de origem asiática, entre outros. A segunda, para além da cinematografia portuguesa, foca-se mais nas cinematografias de origem africana, mais precisamente dos PALOP.

Resumindo, as duas empresas analisadas - a Leopardo Filmes e a Ukbar Filmes, têm em comum poderem ser identificadas pelos filmes que produzem e distribuem, pois tanto uma como outra possuem um catálogo eclético, tanto ao nível estético como ao nível do público-alvo.

---

<sup>93</sup> Vide. 4.2.

O caso de António-Pedro Vasconcelos distingue-se pelo simples facto de se tratar de um realizador, se bem que a dimensão narrativa dos filmes seja algo que o distinguirá de outros realizadores portugueses.

Uma das particularidades da indústria de cinema em Portugal como observa João Botelho na afirmação citada no início deste capítulo, reside na liberdade que o realizador ainda tem para levar a cabo o seu trabalho, o que resulta muitas vezes em filmes singulares e muito distintos entre si.



## Conclusão

Quando iniciámos a investigação sobre este tema, tínhamos como objectivo compreender com rigor quais os problemas que se prendiam, de uma forma global, com a distribuição de cinema português no espaço europeu. Através da investigação levada a cabo, foi-nos possível realizar um esboço desse sector da indústria e chegar a algumas conclusões quanto aos problemas que o afectam.

Antes de mais, foi-nos possível constatar que a distribuição é um sector essencial para a indústria cinematográfica, pois sem ela não existiria uma ponte entre a produção de filmes e a sua exibição; logo, se existem problemas de fundo relacionados com este sector, os demais serão afectados.

Concluimos que a distribuição, enquanto fenómeno transcultural, é um sector de mercado profundamente influenciado pela nacionalidade dos filmes em causa. Trata-se igualmente de um espaço multicultural, do qual as diferentes culturas participam, quer ao nível artístico quer ao económico. Um dos melhores exemplos para ilustrar este aspecto é a chamada “excepção cultural”, prevista nos tratados comunitários, e que reflecte a dupla-natureza económica e artística do cinema enquanto indústria.

Como observámos nos capítulos iniciais desta dissertação, o caso dos EUA é determinante para definir a actual configuração do sector de distribuição, sendo evidente a sua influência na Europa. Com efeito, os casos da Itália e da França são bons exemplos de países que sofreram alterações drásticas devido à influência americana, ao mesmo tempo que desenvolveram, muito cedo, acordos de co-produção, o que ainda hoje se reflecte nas respectivas indústrias. Com efeito, estes exemplos evidenciam a influência americana ao nível do domínio de mercado.

No entanto, aquela análise permitiu-nos constatar a diferença cultural de base que distingue o cinema produzido nos EUA e o produzido na Europa, isto é, entre uma cultura marcada pelo predomínio de um sector privado que funciona como elemento determinante a nível de investimento, e uma cultura em que o apoio estatal é determinante a este nível. Uma cultura de base essencialmente liberal contrapõe-se, portanto, a uma outra em que o papel do Estado é o de interveniente. Estão, deste modo, em evidência duas posturas distintas no âmbito da economia de mercado.

Por seu turno, a análise daquilo que referimos como a evolução do cinema em Portugal, permitiu-nos concluir que o sistema de subsídios português começa gradualmente a aproximar-se de uma lógica semelhante àquela que poderíamos designar

“intervencionista” do sistema francês, se bem que este já se encontre consolidado na sua forma actual desde há décadas.

Actualmente, a indústria cinematográfica em Portugal está a passar por uma fase de (quase) estagnação ao nível de produção. Através dos estudos de caso realizados, pudemos constatar que o problema é particularmente complexo e que as dificuldades não se confinam a uma só dimensão. Devemos assinalar, a este nível, entre outras, as dificuldades existentes ao nível da atribuição de apoios e a redução do número de salas e de espectadores, que acabam por ser transversais a todos os sectores da indústria (produção, distribuição e exibição).

Como acima observámos, a questão dos apoios é particularmente complexa e polémica, nomeadamente por convocar questões sócio-económicas e culturais de fundo, quase poderíamos dizer, civilizacionais, nomeadamente quando, como vimos, se compara com o caso dos Estados Unidos da América (por vezes, erradamente, confinados à indústria de Hollywood) com o que se passa nos países europeus, também eles encerrando realidades distintas a este nível. Afinal, esta temática envolve um sistema específico, no caso português, de excessiva dependência do Estado que poderá ter causado dependências junto dos profissionais do sector desde que foi implementado.

Por seu turno, as leis do cinema espelham esta realidade, como igualmente constatámos. No caso de Portugal, a indústria cinematográfica foi regulada desde 1927, ou seja, desde os primeiros tempos da ditadura, sendo então patente a preocupação em promover o cinema nacional, como se veio a verificar com a primeira lei de protecção do cinema de 1948.

A posterior Lei 7/71 veio a alterar consideravelmente o sistema de subsídios, criando o instituto que viria a tornar-se no actual ICA, lançando a base de alguns problemas com os quais a indústria ainda hoje se debate em Portugal, em especial uma subordinação do sector de distribuição à produção, como refere João Mário Grilo (*cfr.* 2006: 25). Com a revolução de 25 de Abril de 1974 não ocorreram, porém, e contrariamente ao que seria de esperar, transformações relevantes neste âmbito. Na verdade, as alterações mais significativas desde então dever-se-iam a acções exógenas, isto é, decorreriam da transposição de directivas comunitárias em 1993 e a lei 24/2004 que estabeleceu as bases para a actual lei, trazendo consigo as alterações mais profundas ao sistema legal vigente.

Mais recentemente podem desvendar-se algumas mudanças, embora não no sentido de uma postura tão liberal como a americana. Com efeito, as alterações a que a

lei do cinema tem sido sujeita parecem ir no sentido de implicar e responsabilizar mais os agentes privados envolvidos no sector do audiovisual, mas sem garantir, em si, um valor mínimo essencial. Isto resulta em que, por vezes, os fundos não sejam suficientes para garantir a produção. Este sistema de responsabilização poderá não se traduzir numa melhoria da situação da indústria a curto prazo, quer devido às circunstâncias económicas actuais, quer devido à resistência dos agentes privados. No entanto, caso venha a efectivar-se, poderá significar um melhoramento do financiamento, a longo prazo.

A existência dos instrumentos legais para obter fundos de financiamento é um passo importante, mas não constituirá, assim, a solução, na nossa opinião, para o que parece ser um problema de fundo. Com efeito, a análise da evolução da legislação relacionada com o sector permitiu-nos concluir que os instrumentos legais criados ao longo dos anos tinham por objectivo contribuir para o fomento da sua actividade. No entanto, isso não permitiu que uma indústria se tenha afirmado como tal. A causa poderá ter assim uma dupla vertente: a reduzida dimensão dos apoios e a ausência de uma cultura empresarial de apoio à produção.

Num plano que poderíamos considerar mais profundo, devemos assinalar a inexistência quer de uma cultura de criação de hábitos culturais quer de incentivos à fruição da cultura. Por outras palavras, os mecanismos para a preservação da cultura existem, mas a vontade para essa preservação encontra-se em falta.

Com efeito, como foi possível analisar através dos dados fornecidos pelo ICA, os valores de distribuição de cinema em Portugal desde 2004 reflectem uma indústria que é reduzida a nível interno. O facto de estarmos perante reduzidas dimensões leva a que a expressão ao nível europeu também seja muito reduzida.

No entanto, existem outros horizontes culturais e geográficos que podem ser objecto de exploração. Pudemos constatá-lo através do caso da Ukbar Filmes que distribui filmes de cinematografia dos PALOP, o que contribui também para um diálogo multicultural.

A análise que realizámos acerca da distribuição de cinema português ao nível europeu permitiu-nos concluir de uma forma inequívoca que a expressão do cinema português aí é igualmente reduzida. A própria existência de programas de apoio tanto ao nível nacional como europeu reflecte uma preocupação ao nível institucional de tentar fomentar a indústria, no entanto, isso não tem sido suficiente para contornar os problemas que afectam o sector.

Outro objectivo que nos propusemos atingir no início desta dissertação foi o de obter uma noção clara da forma como os agentes de mercado actuam. Com efeito, um dos aspectos que se destacou foi o facto de, em Portugal, diversas empresas reunirem em si mais do que uma função como produção e distribuição, por exemplo. Por outro lado, constatámos igualmente que a interacção entre empresas com funções distintas se torna essencial para garantir o acesso a outros ramos da indústria, sendo o melhor exemplo o caso das empresas de Paulo Branco que abrangem diferentes sectores, como acima demonstrámos.

Este é outro dos problemas com que se defrontam as empresas do sector, a sua estrutura empresarial condiciona à partida o seu acesso ao mercado: uma empresa de distribuição precisa de recorrer a uma exibidora para levar os seus filmes às salas. Ora, um dos problemas que está actualmente a afectar o sector é o da redução do número de salas de cinema o que condiciona ainda mais o acesso ao público. Não cremos, porém, que a estratégia utilizada por João Botelho na exibição do *Filme do Desassossego*, apesar de ter resultado, possa constituir uma alternativa sistemática para este problema.

Constatámos, igualmente, que o sector de distribuição tem que se adaptar aos novos meios de comunicação existentes se pretende subsistir em Portugal, como pudemos observar através do exemplo dos estudos de caso apresentados. Verificámos, então, que o recurso a plataformas alternativas de distribuição e de financiamento pode ser uma forma de tentar contornar as dificuldades do mercado.

Aliás, como demonstrámos, a influência dos novos meios de comunicação verifica-se a vários níveis da distribuição e do próprio funcionamento das empresas, desde as novas plataformas que a Internet providencia, à influência da televisão na forma como são produzidos os filmes em Portugal (relembremos que a designação legal de produtor independente exige autonomia face às redes de televisão).

Em termos latos, o impacto das novas tecnologias costuma ser duplo, ou seja, num primeiro momento é negativo e provoca uma necessidade de adaptação por parte dos agentes de mercado, e, num segundo momento, é positivo, pois dá origem a novas formas de actuação.

Ressalvemos que através da análise dos estudos de caso não pudemos estabelecer um paradigma da indústria portuguesa, mas foi, no entanto, possível concluir que no caso da indústria portuguesa é necessário estabelecer ligações entre os diferentes ramos da indústria para garantir melhor subsistência, como acima destacámos.

Tendo tudo isto presente, considerámos que um dos principais pontos a reter, após a investigação e análise realizadas, é que, ao analisarmos um sector artístico como é o caso do cinema, não podemos encarar a questão como se se tratasse de uma mera dicotomia indústria *versus* arte. Com efeito, a indústria cinematográfica portuguesa, por muito reduzida que seja, não deixa de ser uma indústria e não deixa de estar assente sobre um ramo artístico.

Por outras palavras, a postura que verificámos quer do ponto de vista dos estudos de caso, quer do ponto de vista da análise dos dados de distribuição a que tivemos acesso do público português face ao seu próprio cinema, deriva muito de uma atitude cultural face ao seu próprio cinema. Ainda, esta postura face ao cinema nacional também poderá ser atribuída à ênfase dada à estética artística por parte dos cineastas portugueses, o que levou a um afastamento do público português do seu próprio cinema.

No entanto, esta ênfase no aspecto artístico do cinema não poderá ser o único aspecto a considerar, pois os filmes portugueses de estética mais comercial têm igualmente pouco sucesso nas bilheteiras, como constatámos através do testemunho de António-Pedro Vasconcelos.

Poder-se-ão considerar as palavras de João Mário Grilo (*cfr.* 2006: 154) que destaca a importância da aceitação da diferença como possível forma de dar incentivo a assistir a filmes portugueses. Isto porque, tanto no caso de “filmes artísticos” portugueses, como no caso de filmes comerciais portugueses, existe um afastamento face ao modelo dominante do cinema comercial ou *mainstream* de Hollywood.

Um dos aspectos que constatámos ao longo da dissertação foi o de que em Portugal o cinema sempre dependeu de apoios atribuídos pelo Estado, derivando da existência desses mesmos apoios, do seu baixo valor, dos seus critérios de atribuição, etc... uma boa parte dos problemas com que nos confrontámos ao longo dos estudos de caso.

Quando olhamos para a distribuição de cinema, deparamos com um ramo de uma indústria que, por um lado, tem de se adaptar a uma realidade que está em constante mutação e que, por outro, se confronta com a falta de receptividade por parte do público.

Tendo presentes todos os factores analisados, consideramos que o problema da indústria cinematográfica se prende com o facto de em Portugal se ter criado a falsa noção de que um ramo artístico, neste caso, o cinema, não pode ser lucrativo. Esta linha

de pensamento contraria a ideia de indústria que sempre foi a base do cinema norte-americana, por exemplo.

Por outras palavras, o cinema em Portugal, em particular desde a segunda metade do século XX, criou uma imagem de um cinema exclusivamente centrado na dimensão estética, em que a possibilidade de produzir filmes comerciais não é considerada pela pura e simples razão de que podem ter público e consequentemente lucro.

Esta percepção ter-se-á enraizado junto do público português que se afastou das produções nacionais. Este afastamento, no entanto, pode ter uma base cultural que pode ser verificada através das reacções à produção artística nacional em geral, desde o teatro à música.

A importância de fomentar o gosto cultural pelo cinema parece-nos ser essencial para poder tornar este sector viável a longo prazo. Podemos exemplificar esta dimensão através das políticas de promoção do cinema nas escolas que poderiam ser eficazmente aplicadas, assim contribuindo para a criação de hábitos culturais que passariam pelas idas regulares ao cinema, algo que, a longo prazo, poderia fomentar o crescimento do mercado.

Se o mercado cinematográfico português crescesse de forma consequente, a distribuição do cinema português no espaço europeu poder-se-ia afirmar, nomeadamente porque o crescimento de uma indústria aumenta a sua visibilidade e, por consequência, as possibilidades de se expandir.

Contudo, para que tal sucedesse teríamos que colocar diversas questões: seria possível estimular junto das escolas, das universidades as idas ao cinema como forma de estimular o público (nomeadamente os jovens)? De que forma? Qual o papel das entidades públicas (escolas, universidades, Ministérios, autarquias) nisso, e qual o papel dos agentes da indústria?

E ainda temos que ter em conta a presente conjuntura económica que compromete quaisquer hipóteses de o mercado se expandir num futuro próximo, devido às limitações que acarreta para o tecido industrial, que em Portugal já em é, em si, bastante frágil ao nível do cinema.

Como constatámos através da análise dos estudos de caso, os agentes de mercado nalguns casos procuram tornar as exhibições mais apelativas para o público, por exemplo.

Foi-nos também possível constatar que existem, não só instituições europeias, como estatais, cujo propósito se prende com a promoção da cultura, mas também com a sua preservação e fomentação (por ex: programa Media e a actuação do Instituto Camões).

No entanto, o contributo dos meios de comunicação também seria importante de considerar, pois a falta de promoção ao nível dos media dos sucessos alcançados pelos cineastas portugueses é um dos aspectos mais destacados pelos agentes do meio, ainda que na prática seja uma questão, mais uma vez relacionada com a postura face ao seu cinema.

Consideramos, porém, ser este um problema de fundo relacionado com a falta de cultura cívica relativa à promoção da cultura como também uma falta de cultura de mecenato.

Não deixa de ser curioso, no entanto, que o cinema português seja até do ponto de vista internacional visto como essencialmente um cinema de autor, o que por um lado é prestigiante em determinados círculos, mas que, por outro lado, contraria a ideia de que, enquanto indústria, o cinema devia ter como objectivo o lucro, quanto mais não seja para que possa subsistir e possivelmente autonomizar-se de forma gradual dos apoios do Estado.

Os estudos de caso revelaram que, embora os apoios sejam instrumentais, eles não podem ser encarados como um fim em si mesmos, mas sim como um meio para se poder realizar as produções e posteriormente comercializá-las. Ou seja, a distribuição cinematográfica é o sector sobre o qual se deve debruçar a análise do cinema tanto enquanto indústria como enquanto arte, para concluir que se trata de um ramo artístico com implicações económicas que não podem ser postas de parte.

Tendo presente o acima exposto, consideramos ter atingido os objectivos que estabelecemos no início da dissertação e ter elaborado um estudo envolvendo as diferentes facetas que dão corpo a esta questão, estudo esse que esperamos que possa contribuir para uma que terá permitido uma compreensão mais rigorosa da complexidade que envolve os problemas que se colocam a este sector em Portugal.

## Bibliografia

- (Sem autor) (1970) “Vem aí o novo cinema nacional” in *Rádio e Televisão*, pp 15;
- Andrade, Sérgio (1998) “Primeira sessão de cinema em Portugal foi há cem anos, no real Colyseu de Lisboa” in *Público* de 18 de Junho de 1996, pp 23;
- Baptista, Tiago (2009) “Nacionalmente correcto: a invenção do cinema português” in *Estudos do século XX* nº9, pp 307-323, Imprensa da Universidade de Coimbra;
- Bordwell, David e Thompson, Kirstin (2004) *Film Art: an introduction*, Nova Iorque, McGraw-Hill;
- Braudy, Leo & Cohen Marshall (2009) *Film theory and criticism*, New York, Oxford, Oxford University Press;
- Brunetta, Gian Piero (2011) *The History of Italian Cinema*, Princeton e Oxford, Princeton University Press;
- Canelas, Lucinda (2013) “Lei do cinema e do audiovisual é mais exigente, mas é “para cumprir”, diz Barreto Xavier”, in *Público* de 20 de Julho de 2013, pp 26;
- Canelas, Lucinda (2013) “A cinemateca precisa urgentemente de um novo modelo de financiamento” in *Público*, 22 de Agosto de 2013;
- Cardoso, Joana Amaral (2013) “Televisões por subscrição devem já 12,5 milhões para financiamento do cinema” in *Público*, 7 de Agosto de 2013, pp 29;
- Cardoso, Joana Amaral (2013) “Orient reabre 60 salas e torna-se no segundo maior exibidor no país” in *Público*, 7 de Agosto de 2013, pp 28-29;
- Cardoso, Joana Amaral (2013) “Instituto do Cinema avança com cobrança coerciva à Vodafone e à Cabovisão” in *Público*, 29 de Agosto de 2013, pp 30;
- Carvalho, Mário Vieira de (2013) “A da Europa à venda” in *Público*, 26 de Junho de 2013 pp 43;
- Cipriano, Diana (2012) *Promoção, Comunicação e Pesquisa numa produtora de cinema*, Lisboa, Licenciatura em Estudos Artísticos, variante Artes do espectáculo da Faculdade de Letras, rel.ed.pol. Ano lectivo 2011-2012;
- Comissão Europeia (CE), (2011) *Comunicação da Comissão ao Parlamento Europeu, Ao Conselho, ao Comité Económico e Social Europeu e ao Comité das Regiões COM 786 final, Europa Criativa- um novo programa-quadro para os sectores culturais e criativos (2014-2020)*, Bruxelas, <http://eur->



[lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2011:0786:FIN:PT:PDF](http://lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2011:0786:FIN:PT:PDF) [acedido em Novembro de 2012];

Comissão Europeia (CE), (2010) *Comunicação da Comissão ao Parlamento Europeu, Ao Conselho, ao Comité Económico e Social Europeu e ao Comité das Regiões COM 487 final, relativa às oportunidades e desafios do cinema europeu na era digital*, Bruxelas, <http://eur-lex.europa.eu/LexUriServ/LexUriServ.do?uri=COM:2010:0487:FIN:PT:PDF> [acedido Março de 2013];

Creton, Laurent ed. (1999) *Le Cinéma et l'argent*, Nathan ;

Creton, Laurent, Jäckel, Anne (2007) *Business 1960-2004, A certain idea of the film industry in* Temple, Michael, Witt, Michael eds. (2007) *The French Cinema Book*, British Film Institute;

Cunha, Isabel Arriaga e (2013) “Acordo de Comércio livre UE-EUA” in *Público*, 18 de Junho de 2013;

Cunha, Paulo (2013) “Um cinema sem produtores? As cooperativas como modo de produção.” In *Actas do II Encontro Anual da AIM*, editado por Tiago Baptista e Adriana Martins, 557-565, Lisboa <http://aim.org.pt/atas/pdfs-Atas-IIEncontroAnualAIM/Atas-IIEncontroAnualAIM-47.pdf> [acedido em Agosto de 2013];

Dorminsky, Mário (1998) “Vêm aí os Espanhóis!” in *Estreia*, nº2, Dezembro, pp1;

Esteves, Assunção, Pizarro, Noémia (2008) *O Tratado de Lisboa*, Chamusca, Edições Cosmos;

Evans, Jessica e Hall, Stuart eds. (1999) *Visual Culture: the reader*, Londres, Sage Publications;

Everett, Wendy (2005) *Introduction: Europe Cinema and the quest for identity, in European Identity in Cinema*, Wendy Everett ed., Bristol, Portland, Intellect;

Gaiaz, Ana coord. (2002) *Varinha e o Condão: o regresso do maravilhoso*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian;

Geadá, Eduardo (1981) “Portuguese cinema, yesterday and today” in *Framework* 15-16-17 Verão, pp 66 a 72;

Geertz, Clifford (1973) *The interpretation of cultures: selected essays*, Nova Iorque, Basic Books;

Gil, Isabel Capelo (2011) *Literacia Visual, estudos sobre a inquietude das imagens*, Lisboa, Edições 70;

- Grilo, João Mário (2006) *Cinema da não-ilusão: histórias para o cinema português*, Livros Horizonte, Lisboa;
- \_\_\_\_\_ (2007) *As lições do Cinema*, Edições Colibri, Lisboa;
- Hayward, Susan (1996) *French National Cinema*, Routledge;
- Hazanavicius, Micchel (2013) “Cinéma: jusqu’ ici tout va bien” in *Le Monde*, 5 e 6 de Maio de 2013 pp 18;
- Hjort, Mette, Mckanzie, Scott eds, (2000) *Cinema and Nation*, Routledge;
- ICA (2010) *Anuário estatístico 2010 facts and figures*, Lisboa, Instituto do Cinema e Audiovisual;
- INE (2002) *Produção e distribuição cinematográfica, comunicação à imprensa*, Lisboa;
- INE (2009) *Estatísticas de Cultura de 2008*, Lisboa;
- INE (2011) *Estatísticas de Cultura de 2010*, Lisboa;
- Jácome, Jorge (2011) *Miguel Valverde e Possidónio Cachapa: "Os festivais são uma rede de distribuição alternativa"*, Lisboa, Escola Superior de Teatro e Cinema / CIAC, <http://hdl.handle.net/10400.21/341> [acedido em Dezembro de 2012];
- Letria, José Jorge (2013) “Comissão ignora a excepção cultural”, in *Público* de 10 de Maio de 2013, pp 49;
- Lino, Marta Alexandra da Silva (2009) *Criação e impacto de um canal de distribuição de conteúdos audiovisuais na web*, Mestrado em Comunicação Multimédia - Audiovisual Digital, Universidade de Aveiro. <http://hdl.handle.net/10773/1198> [acedido em Janeiro de 2012];
- Lloyd, Ann ed. (1983) *Movies of the Sixties*, Londres, Orbis;
- Marques, Vasco Baptista “Classe turística” in *Actual* nº2129 *Expresso*, 17 de Agosto de 2013 pp13;
- Mirzoeff, Nicholas (2004) *The multiple viewpoint: Diaspora and Visual Culture*, in *The visual Culture Reader*, Londres, Nova Iorque, Routledge;
- Monléon, Sigfrid (1999) *Paulo Branco, la producción independiente*, Valencia, Filmoteca de Garucalitat Valencia;
- Mota, Mónica (2008) *Divulgação e Distribuição Cinematográfica: o caso português*, Lisboa, relatório de estágio no âmbito do curso de Estudos Artísticos, variante Artes do Espectáculo da Faculdade de Letras, Julho de 2008, rel.ed.pol.;

Oliveira, Luis Miguel (1999) *Paulo Branco, prod(a)utor in* Nickel Odeon, nº15, Verão, pp 128-131;

Paquete de Oliveira, José Manuel, Leitão Cardoso, Gustavo, Barreiros, José Jorge org. (2004) *Comunicação, Cultura e Tecnologias de Informação*, Lisboa, Edições Quimera

Pina, Luís de (1977) *A aventura do cinema português*, Lisboa, Veja;

\_\_\_\_\_ (1978) *Panorama do cinema português*, Lisboa, Terra Livre;

Porta-Nova, Sara (2008) *A CLAP Filmes: actividades de uma produtora de cinema*, Lisboa, Licenciatura em Estudos Artísticos, variante Artes do espectáculo da Faculdade de Letras, rel.ed.pol. Julho de 2008;

Ramos, Jorge Leitão (1989) *Dicionário do cinema português: 1962-1988*, Lisboa, Caminho;

\_\_\_\_\_ (2003) *O dinheiro dos filmes in* Expresso Actual de 2003, <http://mercurio/scripts/bib/FichaLivroJan.pl?Modo=&id=793431> [acedido em 17 de Dezembro de 2012 através da base de dados da Cinemateca];

\_\_\_\_\_ (2005) *Dicionário do cinema português 1989-2003*, Caminho, Lisboa;

Reia-Baptista, Vítor, Moeda, José (2011) *Algumas notas sobre o Cinema Português depois do 25 de Abril de 1974*, Escola Superior de Teatro e Cinema / CIAC, Lisboa <http://hdl.handle.net/10400.21/250> [acedido em Janeiro de 2012];

Rodrigues, Sara Cristina Ferreira (2011) *A representação da Irishness no cinema nacional irlandês*, Lisboa, Tese de Mestrado em cultura e Sociedade na Europa FLUL;

Rogoff, Irit (2004) “Studying Visual Culture”, in *The visual Culture Reader*, Londres, Nova Iorque, Routledge;

Santos, Alberto Seixas (2013) “Cumpram a lei!” in *Público*, 8 de Agosto de 2013;

Seabra, Augusto (2013) “Barroso e a excepção cultural” in *Público*, de 21 de Junho de 2013;

Silva, Germano Marques da (2006) *Introdução ao estudo do direito*, Lisboa, Universidade Católica Editora

Stam, Robert (2000) *Film Theory: an introduction*, Reino Unido, Blackwell Publishing;

Vasconcelos, António-Pedro (1967) “Os novos do cinema português: António-Pedro Vasconcelos: “a vida ensina-nos a fazer cinema”” in *Radio e Televisão* pp 14-16;

Vitali, Valentina, Willemsen, Paul eds. (2006), *Theorizing National Cinema*, Londres, British Film Institute;

Welsch, Wolfgang (1999) *Transculturality-The puzzling form of cultures today* in *Spaces of culture: city, nation, world*, Featherstone, M. e Lash, S. eds, Londres, Sage, pp 194-213;

Williams, Alan ed. (2002) *Film and Nationalism*, USA, Rutgers.

### **Webgrafia**

- ICA:

[www.ica-ip.pt](http://www.ica-ip.pt) acedido em Novembro de 2012

- INE:

[http://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine\\_main](http://www.ine.pt/xportal/xmain?xpid=INE&xpgid=ine_main) acedido em Setembro de 2012

- Dinheiro Vivo:

<http://www.dinheirovivo.pt/Economia/Artigo/CIECO109854.html> acedido em Agosto de 2013

-Programa Media:

<http://ec.europa.eu/media> acedido em Outubro de 2012;

-Base de dados de legislação da UE:

[http://europa.eu/documentation/legislation/index\\_pt.htm](http://europa.eu/documentation/legislation/index_pt.htm) acedido em Setembro de 2012;

-Programa Media:

[http://ec.europa.eu/culture/media/about/media-near-you\\_en.htm](http://ec.europa.eu/culture/media/about/media-near-you_en.htm) acedido em Março de 2013;

-Programa Eurimages:

[www.coe.int/t/dg4/eurimage/default\\_en.asp](http://www.coe.int/t/dg4/eurimage/default_en.asp) , acedido em Outubro de 2012;

-Artigo Diário de Notícias relativo à Casa do Cinema

[http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content\\_id=2998813&seccao=Cinema](http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=2998813&seccao=Cinema) a acedido em Março de 2013;

-Canal Vimeo de João Salaviza:

<http://vimeo.com/salaviza> acedido em Abril de 2013;

-Página oficial dos Óscares:

<http://www.oscars.org/awards/academyawards/oscarlegacy/2000-present/2008/winners.html> , acedido em Abril de 2013;

- Documento do ICA relativo aos filmes nacionais mais vistos (2004-2013):  
<http://www.ica-ip.pt/Admin/Files/Documents/contentdoc1959.pdf> , acedido em Maio de 2013;
- Artigo do Público relativo a João Salaviza:  
<http://www.publico.pt/cultura/noticia/joao-salaviza-e-inaceitavel-que-o-filme-do-miguel-gomes-nao-passe-ja-hoje-na-televisao-1534455> acedido em Maio de 2013;
- Artigo do semanário *Expresso* relativo aos prémios de cinema por cineastas portugueses:  
<http://expresso.sapo.pt/dois-premios-para-portugal-e-urso-de-ouro-para-italia=f705512> acedido em Maio de 2013;
- Petição a favor da excepção cultural:  
<https://www.lapetition.be/en-ligne/The-cultural-exception-is-non-negotiable-12826.html>, acedido em Julho de 2013;
- Documentos legais do Instituto Camões  
<http://www.instituto-camoes.pt/decretos-lei/legislacao/decretos-lei>, acedido em Março de 2013;
- Actual Lei do cinema e do Audiovisual:  
<http://www.ica-ip.pt/pagina.aspx?pagina=252>, acedido em Outubro de 2012;
- Convenção da UNESCO  
<http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001502/150224por.pdf>, acedido em Abril de 2013;
- Lei 7/71:  
[http://www.igf.min-financas.pt/inflegal/bd\\_igf/bd\\_legis\\_geral/leg\\_geral\\_docs/LEI\\_007\\_71.htm](http://www.igf.min-financas.pt/inflegal/bd_igf/bd_legis_geral/leg_geral_docs/LEI_007_71.htm) acedido em Abril de 2013;
- Decreto-lei de 15 de Novembro de 2006:  
<http://www.google.pt/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CDQQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.ipleiria.pt%2Fresources%2Fportal%3Dsd%26name%3Ddocumento%2520c%2520direitos%2520de%2520autor.pdf%26md5%3D3ede6ed57eb0e9c7f073ec25ac72af5a%26ctype%3Dapplication%2Fpdf%26cLen%3D264401%26sruid%3D324770-cms-main->

[documents%26type%3Dpdf&ei=17d3Ue\\_VE9SS7Abzs4GYAg&usg=AFQjCNE0QqdaOtEpetEbyyZaFG5dxDWPxQ&bvm=bv.45580626,d.ZGU](#) acedido em Abril de 2013;

-Antiga lei do cinema e do audiovisual:

<http://fica.pt/admin/docs/Lei%2042%202004%20Lei%20de%20Arte%20Cinematoγραφica%20e%20do%20Audiovisual.pdf> acedido em Abril de 2013

-Decreto-lei 9/2013:

<http://www.ica-ip.pt/Admin/Files/Documents/contentdoc2400.pdf> acedido em Agosto de 2013.

-Imagem do Coelho-Pato

[http://sotaodaines.chrome.pt/sotao/0\\_coelhopato.html](http://sotaodaines.chrome.pt/sotao/0_coelhopato.html) acedido em Setembro de 2013.

-Sol de 25 de Fevereiro de 2013:

[http://sol.sapo.pt/inicio/Cultura/Interior.aspx?content\\_id=68842](http://sol.sapo.pt/inicio/Cultura/Interior.aspx?content_id=68842) acedido em Abril de 2013;

-Leopardo Filmes:

[http://www.leopardofilmes.com/paulo\\_branco\\_cv\\_pt.pdf](http://www.leopardofilmes.com/paulo_branco_cv_pt.pdf) acedido em Maio de 2013;

- Alfama Films:

<http://www.alfamafilmsportugal.com/articles.php?id=6> acedido em Maio de 2013;

-Blog “Cinema aos copos”:

<http://cinemaaoscopos.blogspot.pt/2011/09/forum-picoas-1977-1996.html> acedido em Maio de 2013;

-Ukbar Filmes:

<http://www.ukbarfilmes.com/contactos.html> acedido em Maio de 2013;

-Mar Filmes:

<http://www.marfilmes.com/en/home/contacts.htm> acedido em Maio de 2013;

-Página do site IMDB dedicado à Ukbar Filmes:

[http://www.imdb.com/company/co0258973/?ref\\_=tt\\_dt\\_co](http://www.imdb.com/company/co0258973/?ref_=tt_dt_co) acedido em Maio de 2013;

-Medeia Filmes:

<http://www.medeiafilmes.com/#/?page=noticias> acedido em Maio de 2013;

-Digital Preservation:

<http://www.digitalpreservation.gov/formats/fdd/fdd000200.shtml> acedido em Junho de 2013

-Diário de Notícias de 7 de Agosto de 2013:

[http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content\\_id=3362034&seccao=Cinema](http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=3362034&seccao=Cinema) acedido em Agosto de 2013;

-TIDE Experiment:

[www.thetideexperiment.wordpress.com](http://www.thetideexperiment.wordpress.com) acedido em Agosto de 2013;

-Artigo do Público relativo à longa-metragem A Branca de Neve de João César Monteiro:

<http://www.publico.pt/cultura/noticia/icam-mantem-criterios-de-apoio-a-longasmetragens-417> acedido em Setembro de 2013.

## **Anexos**

### **Anexo I-Transcrição das entrevistas**

#### **Entrevista a Pandora Cunha Telles da Ukbar Filmes (12/02/2013)**

##### **A Ukbar Filmes foi fundada quando e por quem?**

Em 2009, por mim, Pandora Cunha Telles.

##### **Que funções desempenha na Ukbar Filmes?**

Sócia gerente, produtora.

##### **Qual o critério que emprega na escolha de filmes que distribui?**

Tenho de gostar dos filmes; é uma questão de gosto, de mercado, de adaptação às particularidades do mercado no momento, a nossa predisposição em relação a comprar determinados direitos de determinados filmes, ou os filmes serem nossos; por exemplo, as produções que são nossas, somos nós próprios que distribuímos.

Tem a ver no fundo com o nosso *gusto*, que acaba por ser o nosso parâmetro artístico e cinematográfico em relação à escolha das obras. O outro critério é as necessidades de mercado no momento, isto é, este ano é um ano menos propício, dado que somos o país da UE em que baixou mais o número de espectadores a seguir à Bulgária. Obviamente isso limita trazer filmes que são mais arriscados para Portugal.

##### **Que constrangimentos existem face à actividade de distribuição?**

Concentração das salas a nível dos exibidores, envelhecimento do parque de exibição. A grande parte da exibição no interior do país encontra-se ainda em 35mm, sendo que já não são distribuídos filmes em 35 mm em Portugal; quase todos os filmes são distribuídos em *DCP (digital cinema package)*.

Isto faz com que haja uma desadequação das estruturas em grande parte do país com o formato de exibição com os mesmos. Outros constrangimentos incluem: pouca



formação do público fora das grandes cidades, o preço de alguns filmes desadequado à capacidade de resposta do mercado português em termos da compra de direitos.

**Quais são os meios que emprega a Ukbar Filmes para lidar com os constrangimentos decorrentes do mercado de distribuição em Portugal?**

Passar os filmes em *Blue Ray* nos sítios onde não existe exibição em formato de filmes em *DCP*, negociar com os vários exibidores. No entanto, os elementos que referi não são propriamente possíveis de ultrapassar, por isso os considero problemas.

**A nível dos circuitos, fora das cidades, por exemplo, existe algum tipo de mecanismo para chegar a onde o público é menos formado, de tornar mais apelativa as idas ao cinema?**

Falando exclusivamente do cinema português, porque no cinema estrangeiro é impossível contornar esse sistema, o realizador e os actores não estão cá. No cinema português pode-se levar o realizador, os actores, e fazer sessões de debate com eles no fim da apresentação. Ou ainda, fazer colóquios com as universidades antes da sessão em sítios *in* da cidade para tentar criar outro tipo de actividades à volta do filme.

Contactar os meios de comunicação locais, os rádios, os jornais, mais os *blogs*, essencialmente contactá-los com antecedência para avisar que o filme vai chegar. Se for possível, pôr *posters* nos sítios mais emblemáticos das cidades, isto é, associações académicas, casas do povo, universidades sénior, café principal da praça, universidades, liceus, com a menção da data e local onde o filme vai estar naquela localidade.

Depois, contactar os professores dos liceu e das universidades que tenham a ver com o filme, e tentar fazer preços mais vantajosos se for um grande grupo de alunos. Fazer o que eu chamo uma ficha de leitura, para que os professores possam trabalhar o filme após a sessão, juntamente com os alunos. No fundo, é fornecer uma série de elementos que, quer pela informação, quer pela discussão, permitam às pessoas irem ao cinema e sentirem que podem retirar alguma coisa além do filme.

**Até que ponto considera importantes os festivais de cinema na divulgação dos filmes que distribuem?**

Para a promoção sim, para a distribuição não. A distribuição é a forma pela qual nós fazemos circular o filme em troca de pagamento. Nos festivais, o produtor não recebe o dinheiro, não há distribuição de um filme, é apenas promoção no sentido em que o filme é visto, ouve-se falar dele, mas não há compensação pecuniária.

### **E estabelecimento de redes de contactos?**

Existem alguns festivais que são organizados pelos directores dos cineclubes, por exemplo, em Ponta Delgada, um dos programadores do *Pan-Azorean Film Festival* é o Vítor Marques que, por sua vez, é o responsável pelo cineclubes 9500. Em Fafe acontece a mesma coisa; em Santa Maria da Feira, o Américo que faz o festival Luso-Brasileiro, é responsável pelo cineclubes de Santa Maria da Feira.

Mas isto são casos pontuais; existem cerca de 5 parcerias deste género em Portugal. Existem entre 30 a 40 cineclubes em Portugal, e uma coisa são cineclubes, outra são os auditórios municipais; às vezes o cineclubes funciona no auditório municipal outras vezes não, outras vezes funciona com apoio da câmara, outras vezes não. Por isso é um pouco caso a caso.

### **A Ukbar filmes actua ao nível do mercado europeu?**

Actua como produtor, não como distribuidor. Um distribuidor não é um *sales agent*, isto é, não pode fazer promoção de um filme ao nível internacional, é proibido legalmente. Um distribuidor só tem direitos para o mercado local, nacional. Eu apenas tenho direitos para os territórios para que fui contratada, a maior parte das vezes, Portugal e PALOP, e só posso fazer promoção nesses países. Cabe ao *sales agent* fazer a promoção de filmes internacionalmente.

### **Como é que a Ukbar enquanto produtora consegue fazer com que os seus filmes sejam promovidos no estrangeiro?**

Enquanto produtora, eu promovo quando o filme está num festival ou numa mostra; é preciso um *sales agent* para comercializar o filme. Nós temos alguns filmes que são distribuídos pela Latido Filmes, outros que são distribuídos pela Mar Filmes, ou seja, trabalhamos com distribuidoras internacionais especificamente para o efeito.

### **Entrevista a Manuel Pires Claro do Media Desk em Portugal (20/02/2013)**

**Que funções desempenha no programa Media? Que me pode dizer acerca das actividades desenvolvidas pelo programa Media em Portugal?**

O programa Media é um programa da Comissão Europeia que apoia o desenvolvimento da indústria cinematográfica e audiovisual. A forma que a Comissão encontra para se aproximar aos profissionais de cada país foi através da criação das redes de *Media Desks* e antenas, que são gabinetes de formação, informação e divulgação para os profissionais que pretendam candidatar-se ao programa.

As minhas funções enquanto coordenador executivo são as de levar a cabo esse tipo de acções. As candidaturas ao Media são feitas directamente a Bruxelas; é um programa onde nos não temos qualquer intervenção, excepto na ajuda que os profissionais pretendam recorrer aos nossos serviços. Em termos de actividades que o *Media Desk* desenvolve em Portugal são acções de informação, e também estamos presentes nos festivais.

**Atribui fundos financeiros ou é Bruxelas que os atribui?**

As candidaturas são feitas a Bruxelas; o nosso serviço é co-financiado por Bruxelas, mas nós só prestamos serviços de informação. No limite, se o profissional quiser dispensar a assistência do *Media Desk*, pode candidatar-se directamente a Bruxelas.

**Existe alguma coordenação com o ICA?**

Toda! O programa MEDIA existe desde 1991, mas até 2007 o serviço do *Media Desk* existia dentro do ICA. O actual Media é o Media 2007 e terminará em 31 de Dezembro de 2013. Em 2007, o ICA entendeu que poderia ser útil uma maior aproximação dos profissionais do meio audiovisual, por isso ajudou a criar a associação *Media Desk* Portugal da qual fazem parte o ICA, a Associação de Produtores de cinema, a associação de produtores independentes de televisão, a associação portuguesa dos

editores de vídeo e a cooperativa de formação e animação cultural da Universidade lusófona. Foi assim que se iniciou o serviço do *Media Desk* Portugal.

Portanto a coordenação com o ICA é muito grande: o presidente da direcção do *Media Desk* Portugal é sempre alguém designado pelo ICA, neste caso, o Dr. Nuno Fonseca.

### **Qual o critério empregado na gestão da atribuição de fundos aos diferentes ramos da indústria cinematográfica em Portugal?**

Não há uma quota, por países, para o Media; são trinta e três países (este ano) em competição directa com projectos. Há um total que é repartido pelos diversos fundos: apoio a produtores independentes, apoio à distribuição, apoio à exibição, apoio às novas tecnologias, apoio aos festivais, apoio à formação. Cada uma destas linhas de apoio tem um determinado valor a ser atribuído aos candidatos, sendo sempre atribuídos em co-financiamento, pelo que há sempre uma parte nacional que deve ser garantida. Cada uma das linhas de apoio tem os detalhes. É um programa pensado ao nível europeu, no absurdo se houvesse um só país, os fundos seriam todos atribuídos a esse país.

### **Qual é a importância que o Media atribui ao ramo da distribuição?**

55% do orçamento do programa Media está reservado para a distribuição transnacional de obras audiovisuais europeias. Estamos a falar de distribuição em sala, ou seja, filmes europeus com mais de 60 minutos.

O programa Media apoia as empresas de distribuição, co-financiando parte dos custos elegíveis que as empresas de distribuição têm, para a distribuírem filmes europeus não-nacionais nos seus territórios. As empresas de distribuição portuguesas recebem apoio para distribuir filmes não-portugueses. Isto faz com que um dos objectivos do Media, que é o da circulação das obras europeias, seja amplamente atingido.

A nível europeu mais de 50% dos filmes europeus que ultrapassam as suas fronteiras nacionais, fazem-no com apoio do Media. Em Portugal, dificilmente um filme europeu chegará a uma sala de cinema sem ter apoio do Media.

**Nesse caso, uma empresa portuguesa não receberá apoios para distribuir filmes portugueses no estrangeiro?**

Não, porque o método de distribuição de cinema funciona por territórios, ou seja, são os direitos que as empresas têm para distribuir num determinado território. As nossas empresas de distribuição adquirem os direitos de distribuição aos agentes de venda ou produtores de países estrangeiros para distribuírem filmes estrangeiros cá.

Da mesma forma, as empresas de distribuição de outros territórios recebem apoios do Media para distribuir filmes portugueses nos seus territórios. Não são as empresas de distribuição portuguesas que vão distribuir os filmes nacionais lá fora; serão, quanto muito, os agentes de vendas ou os próprios produtores que vão tentar fazer com que os seus filmes sejam distribuídos lá fora.

**E as acções de informação do Media servem que propósito?**

Servem o propósito de divulgar e informar acerca do programa, e de todas as linhas de apoio que existem. O primeiro, em 2009, foi uma associação com o *Media Desk* de Espanha em que se apresentaram todas as linhas de apoio do Media, tendo-se apresentado um caso de sucesso de uma empresa espanhola que teve o apoio do Media.

Em 2010, estivemos com o *IndieLisboa* no *Lisbon Talks Media Desk* com vários temas; decorreu uma sessão de informação acerca da promoção das obras audiovisuais europeias, e convidaram-se instituições que têm apoio do Media ao nível de promoção para apresentarem os seus projectos e para os profissionais poderem falar um pouco disso.

Em 2011 fizemos duas: a primeira foi uma sessão muito específica acerca dos projectos de apoio a produtores com a Maria Conceição Canelas, que é a portuguesa que trata das nossas candidaturas ao programa Media; depois o apoio à formação no qual tivemos várias instituições de formação que são apoiadas pelo Media para virem divulgar as suas próprias acções de formação.

No ano passado, explicámos o que é que ainda existe do programa Media, que os profissionais ainda se podem candidatar e, como explicámos, também no que consiste o programa Cultura da União Europeia, pois a partir de 2014 vai entrar em vigor o programa Europa Criativa, no qual vai constar o programa Media a par do programa Cultura.

**Transcrição da Entrevista a Alexandra Pinho do Instituto Camões**  
**(8/03/2013)**

**A nível da promoção do cinema português quais é que são as actividades que o Instituto Camões em si promove?**

O ICA trabalha junto do sector e tem um conjunto de festivais que estão identificados como os mais relevantes para os cineastas e produtores portugueses no contexto internacional. O Camões tem uma actuação na sua área específica de competências mais direccionada para a área de diplomacia cultural.

Isto significa que aquilo que nós privilegiamos é a colocação de propostas de exibição de filmes em contextos de relações bilaterais, multilaterais entre estados na sua dimensão cultural seja no que respeita a eventos que têm contornos da CPLP, ou contextos da América latina ou Ibero-América.

Aquilo que vai encontrar em termos de grande enfoque actuação do Camões tem a ver com essa valência... festivais da UE, festivais da CPLP, festivais *Unic* (que é um grupo de institutos culturais europeus); são esses contextos multilaterais que estão ligados à diplomacia cultural que nós privilegiamos.

Por outro lado, o que respeita ao cruzamento que existe entre ensino e cultura vai também encontrar um conjunto de iniciativas que o Instituto Camões promove junto das universidades através dos centros de língua, através do trabalho realizado nos leitorados. Aí há um conjunto de programas, um conjunto de títulos, que são disponibilizados aos leitores e aos docentes que trabalham connosco, que são da nossa rede, para, no fundo, criarem programas com conteúdos que se articulam com o conteúdo dos currículos das universidades locais.

Essas são as duas grandes áreas de actuação do Instituto Camões que se diferenciam daquilo que o ICA faz.

Depois há pontos de contacto em determinados festivais onde há uma presença mais forte, ou onde há, por exemplo, retrospectivas de cineastas. Onde há uma ligação a outro tipo de programas e aí poderá haver um cruzamento; não há razão para não haver uma colaboração entre as duas instituições para assegurar uma presença mais concertada,

e mais forte, mais substantiva, dos cineastas, dos filmes, do número de títulos disponíveis nesses contextos.

E aí é uma questão que nós analisamos em função de geografia, ou seja, temos ou não um ponto de rede diplomática ligado a esse país; se sim, então avançamos. Se não, é mais difícil. E depois fazemos uma aferição daquilo que, de facto, os promotores nacionais desses países pretendem desenvolver, qual é o programa que pretendem desenvolver e de que forma é que nos associamos: se só o Camões, o Camões com o ICA, se o Camões com a Cinemateca.

Por exemplo, tudo aquilo que tem a ver com retrospectivas que impliquem filmes que tenham mais de dez anos tem o envolvimento da Cinemateca e nesse sentido, por exemplo, quando o *Harvard Film Archive* faz uma proposta de apresentação dos filmes do António Reis, aquilo que acontece e que nós acolhemos a proposta, evidentemente, com muito interesse, mas quem tem os filmes em depósito é a Cinemateca, portanto as condições que a Cinemateca coloca, são aquelas que o *Harvard Film Archive* tem que cumprir e nós, no fundo, articulamos com todos os interlocutores aquilo que poderá ser a viabilização dessa iniciativa.

**E a nível das instituições europeias, tem alguma espécie de coordenação relativamente aos apoios?**

Isso é o ICA, isso é sectorial; de resto há uma pessoa do Instituto de Cinema e Audiovisual que acompanha todos os programas europeus, que faz a ligação com os grupos de trabalho em Bruxelas.

**E quanto à actividade de distribuição, o Instituto Camões não desempenha qualquer papel quanto à distribuição?**

Não. Nós somos facilitadores no que respeita à exibição de filmes no estrangeiro; no fundo, o Instituto Camões promove a difusão de filmes nacionais no estrangeiro. Nesse sentido, não é, propriamente, um produtor que faça contractos de venda, não temos essa valência. De resto, tudo o que são intuitos comerciais, em princípio, são secundarizados, porque a nossa actividade tem a ver com contextos internacionais onde não estão previstas contrapartidas financeiras.

Aquilo que o Camões faz é cruzar o que são as atribuições do Ministério dos Negócios Estrangeiros, os contextos da diplomacia, com as várias valências culturais, neste caso, o cinema. Nesse sentido trabalhamos com todos, directamente com produtores, com o ICA, com as Curtas de Vila do Conde, com o *Indie*. Mas sempre neste contexto de cinema português no estrangeiro.

**Por exemplo, com o *Indie*, desenvolvem que tipo de actividades?**

O *Indie* tem-nos feito vários pedidos para apoio a pequenas programações que eles realizam em colaboração com instituições estrangeiras, e nesse sentido tem havido o apoio do Instituto para que os filmes cheguem, para que as pessoas possam deslocar-se, e possam estar nas apresentações.

Portanto, há essa disponibilidade de equacionar a viabilização de iniciativas propostas por diferentes entidades. Nós não trabalhamos única e exclusivamente dentro de organismos do Estado. Fazemos uma ligação com os organismos do Estado, como é evidente, eles são responsáveis pela política sectorial, e portanto nós, o que temos de fazer, é articularmo-nos com eles e temos que fazer a ponte para o exterior; temos uma ligação directa com a sociedade civil, e com aquelas pessoas que trabalham directamente no sector: produtores, festivais, agências.

**E quanto ao critério artístico por detrás da escolha de produtores ou filmes?**

Para o contexto de diplomacia cultural, os festivais apresentam-nos temas, ou uma *short list* de filmes que pretendem exhibir, e é nesse sentido que nós aferimos o que está disponível no mercado e entramos em contacto com o produtor, ou com o ICA para obter uma cópia desse filme. Mas depende dos temas: migrações, diálogo intercultural, urbanismo; enfim, depende de cada festival.

**Transcrição da Entrevista a António Costa da Leopardo Filmes (8/03/2013)**

**Podia elaborar acerca da carreira de Paulo Branco?**



Em Portugal, o Paulo Branco começou por abrir duas salas no Fórum Picoas; o seu primeiro sucesso comercial foi com o *Cyrano de Bergerac*, de Jean-Paul Rappeneau, com Gérard Depardieu, que esteve meses em cartaz e fez dezenas de milhares de espectadores; lembro-me de se ter feito ali também a ante-estreia do *Sangue* do Pedro Rocha.

Nessa altura, ele tinha a Madragoa Filmes para produção, criou a Atalanta Filmes para a distribuição e a Medeia Filmes para a exibição. E na Atalanta Filmes ele distribuía essencialmente cinema europeu, muito dele proveniente de França, mas também começou a distribuir filmes de outras filmografias, da Jane Campion, da Nova Zelândia, e do dinamarquês Lars Von Trier, por exemplo.

Depois, as salas do Fórum Picoas eram da Portugal Telecom e fecharam. Ele abriu então as salas do cinema King, que davam mais possibilidades de exibição, pois eram três salas. Em 1993, ou 1994, abriu as salas do Monumental e foi crescendo o parque de salas.

A Atalanta Filmes foi desenvolvendo e criando um catálogo sobretudo na área do cinema português, quase na sua totalidade filmes que ele produzia, realizadores como Manoel de Oliveira, João César Monteiro, Hélder Moraes, Pedro Costa, João Botelho, João Canijo; ele produziu todos esses grandes realizadores. Veio até a descobrir realizadores mais novos, como aconteceu há poucos anos, quando produziu e distribuiu o *Body Rice* do Hugo Vieira da Silva.

Entretanto, por razões empresariais, a Atalanta Filmes foi substituída pela *Clap* Filmes, que simultaneamente distribuía e produzia, e hoje em dia é a Leopardo Filmes, mas quem está por detrás de tudo é a pessoa do Paulo Branco. Actualmente, a Leopardo Filmes continua a distribuir filmes dentro da cinematografia europeia - filmes franceses, italianos, alemães e lituanos, mas também como dentro do cinema asiático (China, Taiwan, Japão); na prática, cinematografias que doutra forma não entravam em Portugal.

**No decorrer da minha investigação formou-se uma certa curiosidade face à estrutura empresarial gerida pelo Paulo Branco, na qual existem diversas empresas com funções diferentes que se complementavam.**

A ideia básica, quando o Paulo Branco criou as várias empresas, era essa, porque havia dificuldades em exhibir os filmes que ele produzia. Desta forma, ele podia produzir

os filmes, distribuí-los e exibi-los, de forma a defendê-los melhor. Por exemplo, metendo um filme numa sala da Lusomundo, o filme fica lá uma semana e sai. Sendo exibido numa sala dele, pode ser feito um trabalho de defesa do filme: quer na promoção, mantê-lo em exibição, organizar acontecimentos à volta do filme, como debates, que permite dar maior visibilidade ao filme.

**Quantos aos filmes que não foi ele a produzir, mas é ele a distribuí-los, é ele que os escolhe?**

Sim, a escolha última é sempre dele. Por exemplo, vamos estrear o *Ferrugem e Osso*, de Jacques Audiard. Todos os últimos filmes deste realizador foram distribuídos em Portugal por ele, salvo erro. O *Bárbaro*, de Cristian Pezold, um cineasta desta nova vaga, chamada escola de Berlim do final dos anos noventa; dele os últimos três foram distribuídos em Portugal por Paulo Branco.

Estreou agora o *La Folie Almayer*, da Chantal Akerman e ela até esteve cá. No Nimas, o Paulo Branco fez um ciclo com outros filmes dela, que ele tinha no catálogo que foi construindo ao longo dos anos através da Atalanta.

**Quais são os maiores entraves ao desenvolvimento da distribuição de cinema em Portugal?**

O grande problema é a falta de salas. Ultimamente as salas têm vindo a fechar de ano para ano; o parque de salas tem vindo a diminuir. Há pouco tempo, a Castello Lopes, que era detida por uma empresa chamada Socorama, fechou sessenta salas em todo o país; o próprio cinema Londres está fechado, assim como salas em cidades como Guimarães, Castelo Branco.

Depois é também a disponibilidade para mostrar certos filmes em determinados exibidores. A Lusomundo tem muitas salas, quer fazer dinheiro com essas salas e acha que estes filmes não serão adequados para aquilo que eles pretendem, o que não quer dizer que seja verdade, porque há muitos filmes que eles acham que são comerciais, filmes americanos, que acabam por ter muito menos espectadores que alguns filmes europeus.

Por outro lado, hoje em dia está a ver uma mudança muito grande nos hábitos de ver cinema; há muita gente que está a começar a consumir cinema de uma forma com

má qualidade, que também está a acontecer com a música: consumir através do portátil, pela Internet, com paragens constantes, mau som, má imagem. Há muita gente, em especial gente nova, que se está a tornar espectadora disso; a não ver os filmes por inteiro, por exemplo.

Depois, a própria forma de divulgação dos filmes está a passar por um período de grande transformação, pois antes os jornais e revistas de cinema contavam muito. Hoje praticamente não existem revistas de cinema em Portugal. Os próprios jornais cada vez dedicam menos espaço ao cinema. As pessoas também cada vez lêem menos jornais. Mas isto são problemas em Portugal. Em França não tem diminuído muito o número de espectadores de cinema. Em Portugal tem sido muito mais acentuado.

As televisões aqui basicamente não ligam... há novas plataformas de divulgação, nomeadamente através das redes sociais, como o *Facebook*, etc... Nós também exploramos, temos página de *Facebook*, temos *site*, mas não tem sido suficiente. Estamos num período de transformação. Há um público que tentamos fidelizar e ir renovando o público nas nossas salas, mas é um trabalho contínuo.

Depois em Portugal não há grande apoio; por exemplo, os cinemas de bairro foram fechando em cidades como Lisboa e Porto. Eu lembro-me de uma vez estar numa intervenção sobre cinema lá no Porto e várias pessoas, nomeadamente jornais, ficaram ofendidas com a minha intervenção porque eu li um artigo do *Libération* que aparecia no roteiro dos cinemas, no qual eles defendiam a ida das pessoas ao cinema de bairro onde viviam, porque isso era importante para a cidade, e para o cinema.

Em França, defende-se a ida aos cinemas de bairro porque é importante para a cidade e para o bairro, mas cá em Portugal isso nunca se fez, os jornais normalmente fazem obituários quando as salas fecham, mas quando as salas estão abertas, ignoram-nas por completo ou criticam.

As autarquias deviam pensar que relação das salas com a cidade e a sua ocupação no espaço da cidade também é importante; é importante apoiá-las. Não tem que ser necessariamente através de um subsídio; basta ajudar na divulgação, promover junto das escolas idas ao cinema... Cá em Portugal não tem havido essa actuação.

### **E os apoios que o ICA atribui?**

O ano passado não houve, em princípio este ano vai haver, mas são bastante poucos e abrangem meia dúzia de salas.

### **E a nível dos apoios que a UE atribui?**

Nós fazemos parte de uma rede, chamada rede Europa Cinemas que exhibe mais de 50% de cinema europeu, mas os apoios não são nada do outro mundo. E provavelmente ao nível europeu isso também vai mudar um bocado. Acho que a UE vai criar um fundo gigante para a Cultura, mas ainda não está muito bem delineado.

### **A nível de distribuição, as empresas do Paulo Branco relacionam-se com outras empresas de distribuição portuguesas?**

Na exibição, também exibimos filmes de outros distribuidores, quer na área do cinema de maior público, como quando estreiam filmes do Clint Eastwood, do Woody Allen, quer na área das distribuidoras que distribuem filmes mais de cinematografias para as quais nós temos a vocação de trabalhar. Por exemplo, o *Laurence Anyways*, do Xavier Roland ou *Última vez que vi Macau*, do João Pedro Rodrigues, acabaram de estrear, em exclusivo, nas nossas salas.

Nós exibimos em Lisboa - onde está o maior parte das nossas salas, no Porto, mas também programamos sítios como o Theatro Circo de Braga, o cinema no teatro académico Gil Vicente em Coimbra, entre outros.

Como distribuidora há filmes que distribuímos que vão em exclusivo para as nossas salas, há outros filmes - alguns que o Paulo Branco produziu, como os *Mistérios de Lisboa* e as *Linhas de Wellington* - que podem ter um público mais alargado, se os colocarmos noutros sítios que não só as salas de cinema tradicionais, como cineteatros espalhados pelo país, aí tentamos coordenar actividades com cineclubes. E até há o caso de outros filmes como o da *Virginia Wolf* também vai estrear nas salas Lusomundo ou nas salas do El Corte Inglés.

### **Como descreveria a postura actual do público português face ao cinema produzido em Portugal?**

Criou-se um certo preconceito de algumas pessoas de que o cinema português é um cinema pouco comercial; chamam-lhe uma coisa parada, mas não sei o que isso significa, se é de não mudar constantemente de plano, pois há filmes com planos mais

longos, ou com planos mais curtos, com métodos de montagem mais sincopados, ou filmes com a duração do olhar mais larga.

Mas, por outro lado, o cinema português é um cinema que ganhou um certo estatuto no estrangeiro, participando em festivais; mais até, ganhando alguns prémios que servem como montra para serem distribuídos lá fora. Os filmes portugueses que atraem mais espectadores não são aqueles que são feitos à semelhança da indústria que depois em Portugal fazem 70 ou 80 mil espectadores, o que não é nada. São filmes como os filmes do Manoel Oliveira ou o *Tabu*, do Miguel Gomes que fez em França 250 000 espectadores, o que é mais do que qualquer filme português hoje em dia faz aqui, nem que seja o *Morangos Com Açúcar*.

O grosso dos espectadores portugueses talvez seja preconceituoso, mas há uma camada de jovens que está a começar a perceber que o cinema português é um cinema com muita qualidade. Em Portugal havia um certo contra-senso de ser o único país da Europa onde menos se via e se vê ainda cinema do seu próprio país; vai-se muito atrás do provérbio “Santos da casa não fazem milagres.”

### **Como se processa a introdução de filmes realizados por novos realizadores no mercado a par de nomes já estabelecidos?**

Depende do filme; é que não há um público, há vários públicos: cada filme tem o seu público tenta-se trabalhar os filmes de acordo com o seu público. Aí tenta-se que eles dêem entrevistas nos meios mais apropriados; tenta-se fazer uma divulgação através das novas plataformas, organizar sessões especiais, como sucedeu com os filmes *Mistérios de Lisboa* e as *Linhas de Wellington*; fazer muitas sessões para escolas, em colaboração e com o apoio do Ministério da Educação; basicamente, tentar arranjar estratégias para que o filme tente chegar a um número máximo de espectadores.

### **E quanto à distribuição no estrangeiro, como se processa?**

Por exemplo, se um festival espanhol pretender exhibir um filme português e este filme não tiver sido distribuído comercialmente em Espanha, tem que pedir uma cópia ao produtor do filme.

Isso é o papel do produtor, o distribuidor está limitado pelo território para o qual está autorizado a distribuir. O Paulo Branco tem em França uma empresa de produção e distribuição, a Alfama Filmes que distribui em França os filmes que ele produz.

Apesar de os galegos gostarem muito de Portugal e perceberem a nossa língua, enquanto distribuidor não posso propor a exibição de um filme num cinema na Galiza, porque depois pode haver alguém na Galiza interessada em fazê-lo. Outra coisa é uma exibição única no caso de um festival, alugando episodicamente uma cópia dum filme para passar numa sessão única, isso também é possível.

Por exemplo, este ano [2013] comemora-se o nascimento do Diderot; uma das hipóteses era passar uma cópia da *Religiosa*. Há um distribuidor em França que tem uma cópia com tradução para português do Brasil, e ele pode alugar para uma sessão única em troca de 1000 euros por uma cópia em formato de 35mm, sem contar com o transporte; já fizemos algo do género com a ajuda do consulado francês que se encarregou do transporte.

### **Entrevista a Nuno Fonseca, do ICA (realizada a 26/03/2013)**

**Como encara a questão da receptividade do público português face ao seu próprio cinema? É notório que não é o mais que mais consome o seu próprio cinema.**

Refere-se ao consumo de filmes portugueses pelo público português; não é, não, tirando o ano passado, em que tivemos números únicos desde que temos o sistema informatizado. Isto, à conta de dois filmes de grande público, muito populares, aliás sem apoio do ICA, mas também de alguns filmes apoiados pelo ICA, inclusivamente alguns filmes com cunho de autor forte; as duas fileiras conjugadas tiveram um resultado excelente o ano passado. Pode ser uma coisa *one off*; infelizmente, por si, não é algo que represente uma tendência; essa tendência temos que ajudar a criar.

**Ao nível de tentar criar esse tipo de tendência, que estratégias consideraria serem necessárias para aproximar o público português ao cinema nacional?**

Antes disso, deixe-me só fazer um outro comentário. Aqui já me está a pedir algo de opinativo. Voltando um pouco à pergunta de trás. Os dados objectivos, esses, já os conhece; por exemplo, pensando nas comparações internacionais do observatório europeu sobre a quota do mercado nacional de cinema ao nível europeu, sim objectivamente, no mercado europeu, somos os que estão na cauda em geral.

No entanto, quero ressaltar que há vários outros países com cota de mercado de cinema nacional bastante baixas. Dir-se-ia que isto não serve de argumento, que na verdade isso não é consolo para ninguém; o que devemos querer é melhor. Mas, até para que pensemos nas razões que podem justificar isso, e de não as simplificarmos, nomeadamente para não cairmos na tentação de dizer que a razão para haver pouco público para os filmes portugueses, é que, entre aspas, porque a frase não é minha, é *vox populi* ou parte do *vox populi*, que os filmes não prestam... é óbvio que não penso que seja assim, há muito boas razões para filmes muito bons não terem público.

Notemos que, em termos de comparação internacional, há casos que nos merecem reflexão, que são, não os dos países muito pequenos ou os países de leste, que ainda estão em patamares de políticas públicas um pouco aquém do nosso, mas países mais desenvolvidos do que Portugal, ou pelo menos mais ricos em termos de PIB *per capita*.

Estou a pensar na Bélgica e na Áustria, dois países com uma população não muito diferente da nossa, um pouco superior no caso da Bélgica, um pouco inferior no caso da Áustria. E dois países... também são dados objectivos, como poderá verificar..., e dois países cujas instituições nacionais e regionais investem muito no apoio à produção de cinema, muito mais que Portugal, com resultados artísticos muito significativos.

A Bélgica, quer na parte francófona, quer na parte na parte flamenca, com uma presença muito regular nas secções mais forte dos grandes festivais, e com palmas de ouro em Cannes, por exemplo; a Áustria, também com palmas de ouro em Cannes e com outras distinções; com um Óscar de melhor filme estrangeiro este ano - o filme não é austríaco financeiramente, mas o realizador é austríaco, a quota de mercado de cinema nacional nesses dois países foi mais baixa do que foi a quota correspondente em Portugal no ano passado.

Portanto, como vê, por vezes, nem é Óscar de melhor filme estrangeiro. A Áustria é um bom exemplo; já tinha tido um filme com Óscar de melhor filme estrangeiro há poucos anos e aí sim com um filme de facto austríaco; aqui, repito, é só o

realizador; e esse filme fez pouco mais de 30 mil espectadores no seu próprio país. Como alguns dos filmes que hoje fazem grande sucesso artístico nos grandes festivais, que fazem grande sucesso junto da crítica e grande circulação internacional, mas que fazem poucos espectadores no seu próprio país esses fenómenos são um pouco complexos e não podemos ter a tentação de os analisar de forma superficial.

Mas o objectivo essencial continua a ser o de viabilizar aqueles filmes que são os mais difíceis, se não impossíveis, de viabilizar no mercado público; filmes com forte componente artística e com um grau risco de mercado muito grande. Aqueles filmes que acabam por ser mais identificados com o cinema europeu.

### **Como encaram a importância dos apoios para o desenvolvimento da indústria cinematográfica portuguesa?**

Considero-os mais do que importantes, considero-os essenciais. No cinema europeu e não só, se bem que há que excluir à escala global o caso das produções de Hollywood que são um contexto comercial próprio e praticamente irrepetível no mundo; há que excluir também o caso de algumas cinematografias mais específicas, muito viradas para o mercado nacional como é o caso do cinema indiano e como até há pouco tempo do cinema no Egipto.

Excluindo esses casos, diria que é matematicamente impossível que a produção nacional se sustente no mercado. Se virmos qual é dimensão e como se reparte o mercado audiovisual *lato sensu*, por exemplo, na Europa, e qual é o retorno que poderá vir para os detentores dos direitos originais, os produtores de filmes, neste caso a produção ficaria limitada a pouquíssimos filmes, e no pressuposto (impossível no cinema, como demonstra a prática) que esses filmes teriam o público necessário para preencher aquelas receitas.

Por os subsídios serem necessários é que eles existem. Por ser necessário é que é enquadrado juridicamente ao nível internacional. Ao nível das leis de cada país já se sabe, mas ao nível europeu admite em determinadas disposições relacionadas com a cultura, constituindo como excepção ao princípio geral do direito europeu que proíbe a atribuição de subsídios a empresas. Permite como excepção, dentro de certas regras, que haja os incentivos à produção de cinema; mais do que isso, à escala global temos hoje desde 2005 a Convenção da UNESCO sobre a protecção da diversidade das expressões



culturais que claramente enquadra estas e outras medidas dos estados em favor da cultura seja protegendo-a, seja promovendo-a.

Obviamente que esse enquadramento jurídico europeu e global surgiu porque há uma necessidade reconhecida também globalmente de os países fomentarem a sua criação cinematográfica na sua língua, com as suas histórias, e em ligação com a sua cultura, com os seus criadores, e que, claramente, o mercado livre, tal como está estruturado, praticamente não permitiria só por si a emergência dessas produções.

**Esta investigação foca o sector da distribuição, na atribuição dos apoios existe um enfoque nalgum ramo da indústria mais específico ou é global?**

No caso da distribuição, os apoios à distribuição que têm sido aplicados nos últimos anos ao abrigo ainda da lei de 2004 e da sua regulamentação - a lei do ano passado ainda não está regulamentada - nas suas linhas gerais remete para uma abordagem tecnicamente diferente, mas que no fundo não o será completamente. A óptica é a de apoiar a distribuição na medida em que esse apoio garanta uma boa diversidade na oferta de cinema.

Sabemos da existência de condições perfeitamente legítimas, mas que causam alguns desequilíbrios e que colocam claramente em vantagem determinadas produções, especialmente as produções de origem americana ou em co-produção com os EUA e que isso tende a levar a uma menor diversidade dos filmes em termos de origem, de nacionalidade, do próprio estilo e tipo de filmes. E para contrariar esse risco de menor diversidade uma vez que não pode estar a condicionar as decisões dos distribuidores com quotas, opta-se como muitos outros países fazem, e como a própria UE através do programa Media, trata-se de incentivar, mediante apoio financeiro, aqueles distribuidores que correm o risco de distribuir filmes mais diversificados, eventualmente correndo um risco que é compensado e premiado pelos nossos apoios.

**Existe algum tipo de coordenação entre o ICA e as instituições europeias que atribuem apoios financeiros às empresas portuguesas da indústria cinematográfica, como é o caso de programas como o Media?**

Não há propriamente coordenação no verdadeiro sentido da palavra, porque o programa que me está a falar é um programa europeu, mas de gestão central e de

candidaturas autónomas, ou seja, não é como os fundos estruturais, um conjunto de programas que são pré-acordados entre o país e a Comissão em que o dinheiro é, à partida, destinado num determinado montante para ser aplicado em determinados projectos.

No caso do programa Media como de alguns outros, não há à partida uma distribuição por país; os concursos são abertos e as candidaturas vêm de todos os estados-membros, com projectos que satisfaçam as condições estipuladas. É claro que as instituições europeias desejam que os seus apoios tenham beneficiários em todos os estados-membros; isso significa que funcionam, mas nada o garante; tem tudo a ver com a competitividade dos projectos.

Portanto, infelizmente nós não temos nunca nenhuma garantia da haver um mínimo de apoio por ano; nem podemos sequer interferir nas decisões que são tomadas pela Comissão com base em painéis de peritos que avaliam os projectos. A nossa coordenação tem a ver com o seguimento da aplicação do programa com a tentativa de modificar, aperfeiçoar, algumas regras sempre que isso é possível, e sempre que os estados têm a possibilidade de interferir nessas decisões, e é tudo. Não há propriamente uma coordenação.

Ainda assim, o aproveitamento não é mau, tem melhorado. Não que fosse muito melhor, mas digamos que os montantes que vêm para Portugal, por assim dizer, no âmbito do programa Media, têm alguma proporção relativamente ao mercado do audiovisual português no quadro do mercado audiovisual europeu. Nesse aspecto diria que houve aproveitamento por parte de Portugal, mas preferíamos que fosse melhor. Nalguns casos isso depende de nós, noutros depende de uma outra série de factores. Ainda assim uma das áreas onde, apesar de flutuações, há um aproveitamento mais significativo, e até mais regular de ano para ano é ao nível do apoio à distribuição.

### **E no caso dos fundos estruturais há alguma coordenação com o estado português?**

Sim, mas aí não há anda que tenha a ver com os nossos apoios aqui. Os únicos projectos, destes projectos em Portugal, nos últimos anos, que tiveram ligação com os fundos estruturais, um não tem a ver com a distribuição, tem a ver com a produção, que foi o FICA (fundo de investimento), onde parte do dinheiro público veio, não dos cofres do estado mas de um bolo específico da UE.

Depois há um projecto com regulamentos comunitários mas que nunca foram implementados, quer dizer, nunca foram abertos concursos... isso já teria uma relevância muito importante para o cinema, mas infelizmente, como digo, não foi aplicado. Foi um programa no âmbito da rede de equipamentos culturais para os municípios que prevê uma rubrica para apoio à aquisição de equipamento de projecção digital nas salas não comerciais; estou a pensar nas salas municipais, nos auditórios municipais, cineteatros.

Esse projecto teria sido ou será - esperemos que venha a ser executado - muito importante. Enfim, nós podemos constatar, por inquérito, que haveria uma procura muito intensa em muitos municípios e achamos que muitos recintos, de facto com funcionamento muito irregular, alguns até adormecidos e que há também muito apetite e muita vontade em alguns municípios de animar esses recintos e que o cinema acaba por ser um dos espectáculos com produção mais simples e mais barata para as entidades locais. A verdade é que é mais simples e barato programar um filme do que chamar uma companhia de teatro, etc... logisticamente é muito mais simples e é um espectáculo de entretenimento cultural com muita procura.

Sabemos que presentemente muitas destas salas têm dificuldades tão simples como a mera obtenção de cópias em 35 mm junto dos distribuidores. Deste modo, a migração desses recintos de apoio digital teria sido bastante benéfica no sentido de permitir reanimar esse circuito de exibição. Lamentamos que esse projecto não tenha passado da fase de regulamento e não se tenha ainda traduzido na abertura de concurso para esse efeito.

**A actividade de promoção de cinema português no estrangeiro desenvolvida pelo ICA efectua-se em que moldes, dado que o Instituto Camões também desenvolve actividades nesse sentido?**

Em grande parte aliás em colaboração com o Instituto Camões. O ICA dá a resposta a muitos pedidos que nos chegam do IC... pedidos provenientes de embaixadas, de centros culturais portugueses, de leitorados, etc... ou de outras de organizações estrangeiras, mas por vezes em ligação a parceiros portugueses e que nos chegam através do Instituto Camões; aí colaboramos no envio e obtenção de cópias legendadas nas línguas adequadas.

Temos além disso outro tipo de actividades de promoção autónomas. É um domínio que julgo saber que se desejaria que fosse muito desenvolvido no futuro. Se as nossas condições também o permitirem, achamos que é fundamental melhorar, tanto a produção nacional como internacional não só para atrair público, como também para dar outra imagem do cinema.

Não sei se sabe em que ponto, mas só para pegar em exemplo recentes, felizmente foram sempre havendo exemplos desses ao longo de décadas, mas basta pegar nos últimos três ou quatro anos para vermos como em condições difíceis, com uma produção relativamente restrita e reduzida em Portugal, o sucesso artístico que alguns filmes e autores nacionais obtiveram nos últimos quatro ou cinco anos; temos prémios de elevadíssimo nível, uma palma de ouro e um urso de ouro... é notável face às condições que temos tido e achamos que a notoriedade, a publicidade e o significado dessas conquistas artísticas e desse prestígio internacional, infelizmente perante o próprio público português não tem sido suficientemente destacado e que a comunicação social nem sempre parece muito receptiva, nem muito preparada para isso.

Quando o João Salaviza, um realizador muito jovem que, com num intervalo de três anos, obtém os dois prémios mundiais mais relevantes no circuito dos festivais... eu acho que é um feito que não é um certamente inferior a uma vitória de um clube de futebol famoso ou de um tenista famoso; e sabemos que a projecção na comunicação social é um bocadinho assimétrica e que o cinema tem perdido um pouco nessa assimetria e achamos que isso devia ser corrigido.

**Olhando para os apoios financeiros atribuídos à actividade de distribuição de cinema serão suficientes para garantir a distribuição de filmes portugueses em território nacional? E no espaço europeu?**

Pode ser. Nós acreditamos profundamente aqui no ICA; e, portanto, é algo que, em geral, transmitimos como opinião nossa, e transmitiremos nomeadamente aos responsáveis políticos que são a nossa tutela, é a de aquilo que nós fazemos é uma acção pública, para certos fins, com dinheiros públicos, que não são, felizmente, do contribuinte comum. Como sabe, o nosso dinheiro provém de taxas que oneram determinadas partes da indústria, mas em todo caso é de dinheiro de alguns contribuintes; achamos que isso é algo que exige o maior respeito e o maior zelo.

E portanto se há algo em que acreditamos é na necessidade de no futuro irmos ainda mais longe justamente no conhecimento do sector e na eficácia das nossas acções. Por outras palavras, os progressos que já fizemos, por exemplo, da informatização das bilheteiras, e do conhecimento do mercado a esse nível... os progressos que fizemos a outro nível, no controlo, internam e na qualidade dos procedimentos aqui no ICA, que têm hoje uma certificação de qualidade.

Essa exigência de melhoria tem de continuar e no quadro da nova lei, que traz novas taxas. E, portanto, que traz mais recursos para o ICA que são absolutamente necessários; esses recursos não são para o ICA são para o cinema português. O facto de haver mais recursos aumenta a nossa responsabilidade e aumenta a necessidade de sabermos para onde vamos, o que estamos a fazer e que utilização damos às coisas tem os efeitos certos.

Por outras palavras, achamos que, no futuro, temos que trabalhar ainda mais internamente, e eventualmente com instituições externas, na definição de indicadores e na monitorização das nossas acções; isto para que perante uma pergunta como a que está a fazer, nós não respondamos de uma forma aproximativa, “talvez sim ou talvez não”, mas possamos dizer exactamente: “sim, para chegarmos aqui basta-nos disto, para chegarmos a este patamar precisaríamos de mais disto, para aplicar desta forma para chegarmos ali.” É desta forma que queremos trabalhar... os recursos são necessários... a nossa taxa de apoios *per capita*, de apoios ao cinema *per capita* em Portugal, é a mais baixa na Europa Ocidental; só têm valores mais baixos alguns países da Europa do Leste; quando comparada sobretudo com países da mesma dimensão que o nosso, em termos de população, é bastante baixo.

O aumento das receitas que a nova lei traz vai-nos permitir apenas aproximar dessa média europeia; portanto não corremos o risco de excesso de recursos. Mas isso não elimina a tal exigência de sabermos exactamente como é que os recursos devem ser aplicados. Sim, é nossa convicção, com base na experiência anterior, que a distribuição, e até a exibição, especialmente numa óptica de diversidade em oferta e também de diversidade de cobertura, de chegarmos a todo o território, nomeadamente municípios e populações que praticamente não têm cinema, para conseguirmos melhores resultados aí certamente precisaremos de alguns recursos adicionais.

## **Entrevista a António Pedro Vasconcelos (27 de Junho de 2013)**

### **1ª Parte - Testemunho: contextualização da distribuição de cinema como elemento central da indústria cinematográfica**

Em 1992/93, fui encarregue pela Comissão Europeia para presidir a um grupo de trabalho, no qual, para além de mim, havia um português, um francês, um espanhol, um italiano e um alemão. Eu era presidente e o relator, e o estudo que fizemos era sobre a situação do cinema na Europa, e a ênfase era toda sobre a distribuição.

O programa Media na altura ia ser revisto e o comissário europeu na altura, era o Pinheiro..., e o propósito do estudo era perceber quais eram os problemas do cinema europeu. E nós pusemos a ênfase na distribuição, ou seja, aquilo que faz a diferença fundamental entre o cinema americano e o cinema europeu: o facto de os americanos dominarem a máquina da distribuição, pois têm uma distribuição planetária e nós temos uma distribuição local. Não há uma grande distribuidora europeia, há distribuidoras nacionais e às vezes distribuidores locais, como é o caso da Espanha, onde há distribuidoras da Catalunha, por exemplo.

É evidente que os americanos também têm um tipo de filmes que são destinados ao mundo inteiro e isso é uma coisa que está, digamos, na própria génese, no ADN, do cinema americano. Os americanos, como eu costumo dizer, sempre encararam o cinema como uma fábrica de sonhos e os europeus encararam como um sétima arte e isso marcou as diferenças desde o princípio.

O período em que o cinema se consolidou foi no período em que a Europa foi devastada por duas guerras, e no meio disso foi devastada por regimes totalitários. Portanto, os americanos deixaram de ter concorrência, beneficiaram do êxodo dos talentos europeus e, além disso, beneficiaram do facto de que a Europa, apesar de tudo, precisar de ver filmes, e foi o imaginário americano com filmes escapistas que dominou. Isto com poucas excepções, por exemplo: nos anos 20, o cinema alemão e o cinema soviético foram extraordinários e dominantes, mas depois com a guerra e antes da guerra com o fascismo, o nazismo e o estalinismo isso acabou.

E depois o período dos anos de guerra foi terrível; o cinema europeu só renasce em 1945 e é nessa altura que o cinema americano se consolida como indústria de *entertainment*. E com uma concepção de que sempre foi um espectáculo popular; o

cinema foi sobretudo concebido pelas camadas populares, sobretudo os imigrantes que começaram com o cinema mudo que não tinha os problemas da língua.

O que aconteceu no cinema americano, isto para enquadrar o problema, foi que quem comandou a indústria do cinema foram os proprietários das salas, as grandes redes de proprietários das salas que, quando o cinema se tornou popular (depois do Griffith em 1915 é que as pessoas começaram a pedir filmes), começou a contar histórias. Isto em filmes de hora e meia, duas horas e a partir daí as salas precisavam do produto; portanto, foi a partir daí que se consolidaram os grandes estúdios e o cinema foi para a Califórnia (Hollywood). Foi depois forçado devido ao cinema sonoro, chamado *sound stage*; o cinema precisava de ser feito todo em estúdio e foi isso consolidou a indústria americana.

O problema era que com as oito *majors*, das quais cinco grandes tinham aquilo que se chama estruturas integradas: produziam, distribuía e exibiam, eram ou donos de salas ou associados a donos de salas. Ainda por cima o centro da produção era concentrado em Hollywood, e eles muito cedo perceberam que o cinema era uma arte universal e tinha que ser feito para o público do mundo inteiro.

Como eles tinham uma grande dose de imigrantes, quem começou a fazer isso foi o Goldwyn, que começou a testar os filmes nas várias comunidades. Portanto se a comunidade italiana, a comunidade chinesa, a comunidade hispânica, a comunidade de leste e os próprios americanos gostavam dos filmes, eles pensaram que esses filmes podiam agradar na Itália, na Espanha, na França, em todo o lado. Portanto, começaram a conceber o cinema como uma coisa que ao mesmo tempo é uma coisa profundamente americana, mas que se destina ao mundo inteiro. Destaque-se ainda que essas estruturas integradas permitiam um controlo muito grande da máquina de produção e de comercialização.

Com o Roosevelt começaram a ser criadas leis *anti trust*, o que desmembrou um pouco isso, proibindo as *majors* de ter salas ou de as programar directamente. Por outras palavras, proibiu-se a integração vertical e a integração horizontal. Depois da crise de 1929, quando ele foi eleito, e no período entre 1929 e 1933, ele percebeu que tinha que regular o mercado, senão o mercado torna-se a selva. Por isso, estabeleceu uma série de leis *anti trust* que tiveram um efeito brutal no cinema porque não só proibiram a concentração vertical por força dos circuitos das salas que queriam ser independentes e que estavam dominadas pela tirania dos grandes estúdios; mas porque também proibiu aquilo que se chama a prática do *blind bidding* e do *block booking* que consistia em que,

se as salas queriam ter um filme da Metro, tinham que comprar a programação toda da Metro; além disso, tinham que comprar os filmes mesmo antes de os ver.

Portanto, os estúdios mantiveram as estruturas de produção e distribuição, assim, obviamente, como contactos privilegiados com as salas e com os circuitos de salas. Mas isso foi um processo lento porque as grandes cadeias de salas protestaram e isso passou por decisões judiciais, etc... mas a verdade é que acabou por separar a distribuição e a produção da exibição. Mais tarde veio a emancipação quer dos produtores que se tornaram independentes, quer dos realizadores, quer dos actores, que era uma coisa que não existia nos anos 30 mas que a pouco a pouco a seguir à Guerra começou a desmantelar-se.

Portanto, hoje em dia, já não são os grandes estúdios que produzem; eles asseguram a distribuição, ou seja, as *majors* são, fundamentalmente, grandes máquinas de distribuição. Portanto, os produtores trabalham para elas; isto é, excluindo os filmes independentes, não se faz nenhum filme em Hollywood sem ter uma pré-garantia de que uma *major* vai garantir a distribuição no mundo inteiro.

Ainda por cima, a Europa descuroou sempre o problema da regulação: a Europa autoriza que se faça na Europa aquilo que os próprios EUA proíbem. Autoriza, por exemplo, a concentração de *majors*. Por exemplo, existe uma cadeia de três *majors* que se constituiu na Europa com vista a dominar o mercado europeu, coisa que é proibida nos EUA, porque as *majors* não se podem juntar, mas, à luz de uma lei aprovada no pós-guerra, é possível derrogar a lei da concorrência desde que seja para conquistar mercados exteriores. Por outras palavras, aquilo que é proibido no país é permitido e incentivado para o exterior, assim, se todas as marcas de automóvel se quiserem juntar para fazer uma sociedade na Europa para dominar o mercado europeu, isso é autorizado. Ora, a Europa descuroou esse problema.

Hoje em dia, muitas *majors* têm circuitos de salas; portanto, a produção dispersou-se. Assim, mesmo quando utilizam os estúdios e os meios da Universal, da Columbia, da Paramount, da Fox, já não são as *majors* que produzem directamente; já não têm, como tinham nos anos 30, os actores sob contrato, os técnicos sob contrato, a produção em cadeia, etc...

Depois surgiu a televisão e o vídeo que permitiu às *majors* descobrir que *tinham petróleo na cave*, ou seja, tinham um *stock* de filmes absolutamente brutal. Antes da televisão e antes do vídeo, nos EUA, os filmes eram exibidos e desapareciam, ninguém



nunca se preocupou em conservá-los. Assim, as *majors* perceberam que o grande segredo estava na distribuição, é a distribuição que garante o sucesso da indústria.

Na Europa, devido à dispersão linguística, às guerras e à própria concepção de cinema como arte em que a figura do realizador tem a predominância, ao passo que nos EUA sempre foi o produtor. O realizador, nos EUA e no direito anglo-saxónico, não é considerado autor; só o músico e o argumentista o são. Hoje em dia, desde a revolução da geração dos anos 70, os realizadores têm outro poder, mas é uma questão de negociação; por exemplo, negociar alguns limites, negociar o *final cut*, etc... e também há realizadores que se tornaram produtores, tudo isso se alterou.

Mas no essencial é a distribuição que garante o domínio da produção americana nos mercados. Por outro lado, a Europa, por razões várias que estão analisadas nesse estudo, e num artigo que eu escrevi mais tarde para o *Independente* que tenta explicar isso... a Europa fez *harakiri*... entre 1975 e 1985, quando o cinema europeu perdeu dois terços do público, tendo passado de 65% de presença no mercado europeu para 20%.

As razões são várias, mas têm fundamentalmente a ver com duas coisas: a radicalização política do cinema a partir do Maio de 68, portanto, dos anos 70, com o “maíismo”, o Che Guevara etc... o cinema politizou-se e começou a perder público. Depois com a falência do “maoísmo” e do “guevarismo”, os mesmos críticos e os mesmos cineastas, que se tinham tornado radicais politicamente, passaram de um radicalismo político para um radicalismo estético e o cinema afastou-se ainda mais do público.

O grande mentor desta coisa é o Godard. Foi ele que ajudou a acabar com o cinema europeu... e seus os seguidores. É preciso perceber qual é que era a mentalidade das gerações daquela época, porque as coisas não acontecem por capricho nem por acaso.

A partir daí os americanos dominaram completamente. Além disso, tinham também um *stock*; por exemplo, a Metro tinha 5 mil títulos. Mais tarde invadiram os mercados de DVD. Ainda antes do *download*, da piratagem, 80% das receitas vinham do DVD e da televisão; só 20% é que vinham das salas. No entanto, tudo isso, juntamente com outros factores, consolidou o domínio do cinema americano, o qual passava, obviamente, pela distribuição.

Agora, em relação ao cinema português, este participa do mesmo problema que o cinema europeu que é ter-se fechado sobre os seus próprio mercados, e terem feito filmes autistas que deixaram de circular na Europa. O cinema europeu deixou de

circular mesmo na Europa, porque até aos anos 80, os filmes do Fellini, do Truffaut, do Antonioni, do Bergman, do Fassbinder, etc... circulavam no mundo inteiro e particularmente na Europa.

A partir de certa altura os cineastas passaram a fazer filmes que, com excepção dos festivais, e de públicos muito marginais (dos chamados circuitos arte e ensaio), deixaram de circular, porque o público não se revia nos filmes e perderam o mercado americano. Hoje em dia o mercado americano não existe. Apesar de ter havido uma época em que os filmes europeus chegaram a ter mais de 5% do mercado americano, o que é enorme! Houve filmes que chegaram estar em cartaz mais de um ano, até porque os filmes europeus eram dobrados nos EUA, o que pouca gente sabe.

É verdade que os filmes em Portugal, regra geral, sempre foram legendados, mas a legendagem mata, porque confina o mercado a públicos muito reduzidos. Não é por acaso que os grandes países europeus - a Alemanha, a França, a Itália e a Espanha, dobravam os filmes. Foi o que salvou o cinema. Foi o que permitiu que o cinema continuasse a ser uma arte universal. Ora, os americanos dobravam os filmes e, a partir de certa altura, deixaram de o fazer. Consequentemente, deixaram de os importar.

Isto é uma teia complexa e Portugal é apenas o exemplo extremo desse suicídio. Em grande parte, por coincidência, o 25 de Abril ocorre em 1974, altura em que começa o declínio do cinema europeu. Os dez anos em que se consolida o declínio do cinema europeu (em que nós perdemos dois terços do público), são os anos da revolução, em que o cinema se radicaliza e se torna revolucionário- “ou se fazia filmes ao serviço da revolução ou se era banido do sistema”, e que depois passou para o radicalismo estético.

É exemplar que o [Manoel de] Oliveira que praticamente todos os meus colegas de geração votaram que ele não fizesse mais filmes porque era considerado reaccionário... e eu fui o único que entre 1975 e 1985 mantive contacto: produzi os filmes dele, *Benilde*, *Amor de Perdição*, e o *Francisca*... sobretudo porque os meus colegas tinham decretado que ele era um cineasta reaccionário e a partir de 1985 passa a ser o grande cineasta, porquê? Porque o radicalismo político passou para um radicalismo estético.

Por exemplo, quando havia a cooperativa do Centro Português de Cinema, que foi criada em 1969 com apoio da Gulbenkian, o Alberto Seixas Santos chegou a fazer votar uma alteração dos estatutos em que ficou estabelecido que o cinema tinha que estar ao serviço da luta de classes, o que era uma maneira de impedir que o Manoel de Oliveira filmasse. Hoje diz que é o cineasta vivo mais importante, mas na altura não

queria que ele filmasse porque ele era um reaccionário e hoje acha que ele é o maior porque esteticamente; ele é um radical.

Tudo isto afastou o público do cinema, na Europa em geral, e em Portugal em particular. Isto com algumas excepções. Há um cineasta que teve um relativo sucesso, um tipo muito irregular, chamado João César Monteiro que, apesar de tudo, ainda teve algum sucesso. Mas nunca nenhum filme português teve sucesso internacional. O cinema português é tão conhecido como o cinema esquimó, tirando alguns circuitos.

Por exemplo, na França, estamos perante um caso de radicalismo da crítica e do cineasta. A França tem algum cinema que também recuperou algumas raízes populares e que, às vezes, têm sucessos de milhões de espectadores, mas não circula. Nós perdemos público, porque nós perdemos o circuito de distribuição, e a distribuição é a chave, um ponto-chave.

A França é um caso sempre extremo porque é o campeão do cinema de autor, porque a ideia de cinema de autor surgiu em França com o François Truffaut e com os *Cahiers du Cinema*, mas era outra coisa. Não é o que agora se diz: agora o cinema de autor são os filmes que não têm público; um filme que tem público já não é de autor.

O primeiro texto de Truffaut a falar de cinema de autor é a propósito de um filme comercial do Jacques Becker. Depois todas as teses do Truffaut são à volta de dois grandes cineastas que ele considerava que eram grandes autores, geniais, um era o Hitchcock.

O Hitchcock, para o Truffaut, era o exemplo máximo do autor, enquanto que para a crítica francesa era considerado realizador comercial e não há realizador mais comercial na história do cinema que ele, no sentido em que era um homem preocupado em que o público visse os filmes dele. Para o Truffaut um autor era alguém que tinha uma obra coerente, tinha um olhar, tinha um universo formal e estilístico. E o que ele queria provar era que mesmo dentro da indústria e do sistema de estúdios havia realizadores que conseguiam preservar a sua própria obra.

Depois havia o Renoir e outros que podiam ser considerados autores. Mas o cinema de autor não é aquilo que se diz; isso é uma impostura, é coisa de ignorantes. Goste-se ou não, o Spielberg é um autor, o Kubrik era um autor. Não quer dizer que não tivessem sucesso.

Por sua vez, o cinema português passou a depender do estado e os cineastas exigiram que fosse o Estado a tomar a decisão de quem filma ou quem não filma através do sistema de subsídios, desconfiam do mercado. Há uma carta aberta escrita por três

autores no *Público*, há uns quatro ou cinco anos, dirigida ao Ministro a dizer que “o Estado não pode abrir da decisão sobre quem deve ou não filmar para proteger os realizadores do peso incómodo do público”, isso está escrito!

Ora esta concepção de que o público é o inimigo. É partir do princípio de que o dinheiro cai do céu e que, por direito divino, alguns realizadores têm direito a filmar. Isto conjugado com uma crítica que defende esses valores e que dá estrelas a filmes que às vezes que têm mais estrelas no *Público* e no *Expresso* que espectadores nas salas... isso já aconteceu filmes portugueses com cinco estrelas no *Público* que tinham dois ou três espectadores nas salas. Isto matou o cinema europeu e sobretudo o cinema português.

O problema fundamentalmente é este: a partir do momento em que os realizadores decidiram que o cinema não serve para contar histórias, não tem a obrigação de contar histórias e que o público é o inimigo, o cinema condenou-se a ficar fechado no mercado português, que é exíguo. Nós temos em média, por ano, tirando os anos em que de repete há um filme bom ou mau que faz 200 mil espectadores, temos a média mais baixa da Europa, temos 50 vezes menos que a média europeia, que entre os 20 e 23 %, nós temos em média 0,4 0,5% tirando um ano em que chegamos aos 2, 3,4 % por que de repente há um filme que faz um grande sucesso. Esta radicalização e esta ideia de que o público não merece matou o cinema.

Depois os agentes da distribuição internacional são, às vezes, alguns circuitos, as televisões como na Alemanha e na França que têm obrigações. Por exemplo, em França há a *Arte* que investe num certo tipo de cinema. Realizadores como o Pedro Costa e o Miguel Gomes têm um público nesses países onde há uma certa crítica e circuitos de salas, mas não são nunca produtos *mainstream*; não tivemos nunca capacidade de chegar ao grande público no mercado europeu.

Todo o cinema europeu tem dificuldades, ou seja, tanto em Portugal, como em Espanha, em França, etc... O que aconteceu entre 1975 e 1985 foi que houve uma bipolarização do mercado, que ficou dividido entre cinema americano e cinema europeu. Em França há 56% de filmes americanos, depois há 42% de filmes franceses e uma parte residual de filmes de outros países, que é o que não acontecia, o mesmo sucede em Espanha, assim como em Portugal.

Em Portugal há alguns filmes franceses e espanhóis, mas são poucos. Os franceses produzem 150 filmes por ano, os espanhóis produzem 100; chegam aqui dois ou três realizadores espanhóis, dois ou três realizadores franceses. Portanto, o cinema

européu deixou de circular, e o cinema português muito mais, tirando os festivais, onde alguns realizadores têm algum prestígio. Em termos de mercado e em termos de criar auto-suficiência de financiamento é utópico.

## **2ª Parte: Entrevista - a perspectiva do realizador**

**Alguns dos seus filmes tiveram boa receptividade junto do público português, como *O lugar do morto* ou *Call Girl*. Muitas vezes o público português reage negativamente aos seus próprios filmes, acha que isso pode dever ao facto de o público confundir os filmes portugueses com uma estética demasiado intelectual?**

Os espectadores mais novos e mais recentes são espectadores que se habituaram a uma determinada forma de contar histórias. Os filmes portugueses afastam-se muito desse modelo e não têm o aliciante de falar de coisas de uma maneira geral, de coisas em que as pessoas estejam interessadas; são filmes muito autistas.

Não há essa preocupação de contar histórias, que era a grande preocupação do Truffaut que é o homem que inventou o cinema de autor, no seu artigo no *Cahiers du Cinema* acerca de tendências do cinema francês, no qual começa a defender toda a linha de cinema de autor. E depois como realizador era a grande obsessão dele. Conheci-o pessoalmente, fiz-lhe duas entrevistas e a obsessão dele era não se separar do público.

Não há incompatibilidade entre fazer filmes pessoais e ter público. Ao Paul Schrader, uma vez, perguntaram-lhe numa universidade se achava que os realizadores deviam fazer filmes com as histórias que eles queriam contar ou se deveriam fazer filmes para o público. Ele respondeu que isso é um falso problema: um realizador que se preze tem que fazer histórias que lhe interessam a ele, o problema é saber quantas pessoas estão interessadas em ouvir as histórias deles. Por exemplo, vai-se ao Júlio de Matos e todos os pacientes têm uma história para contar, eles estão lá dentro porque ninguém quer ouvir as histórias deles, essa é a grande diferença.

Há um modelo, por um lado, e o cinema português afasta-se desse modelo. Mas o cinema europeu nos anos 60 e 70 (durante duas décadas), o cinema europeu afastou-se do modelo do cinema americano e tinha público e os próprios americanos da geração de 70 reviam-se no cinema europeu. Portanto, é possível contar histórias de outra maneira, os realizadores terem mais liberdade que tinham nos EUA, hoje em dia têm grande liberdade. O essencial é conceber que o cinema tem que contar histórias às pessoas e

tem que contar histórias em que elas estejam interessadas. Ou seja, um grande escritor, um grande cineasta, autor de teatro, seja quem for, tem que estar sintonizado com o seu tempo, o Dickens, o Tolstoi, o Balzac, eram grandes escritores por isso, mas também porque falavam de coisas que as pessoas queriam ouvir.

Portanto temos que procurar contar histórias, e contá-las de maneira diferente, ou seja, não estar sempre a repetir os esquemas antigos, nem a contar histórias convencionais; têm que aparecer novas vozes que tenham novos olhares sobre as coisas, até porque as gerações mudam, e cada geração tem uma nova maneira de perceber as coisas.

Não se pode é desistir de contar histórias, e de contar com o público. O público faz parte do espectáculo. Costumo dizer que um filme só está completo quando é exibido e costumo dizer que, para mim, a sala faz parte da banda-sonora. Eu só sei verdadeiramente o que é que um filme vale quando o exibo e quando vejo a reacção da sala. Agora se se considera isso um crime antiartístico, e é toda a tendência da crítica dizer que um filme de que o público gosta, automaticamente tem o rótulo de ser comercial.

**Considera então que a postura do próprio meio cinematográfico face ao potencial sucesso dos filmes europeus constitui um problema.**

Acho que esse é o grande problema do cinema europeu e particularmente do cinema português, que se relaciona com o sistema de subsídios. Eu defendo que o estado tem que intervir no cinema, a Europa tem que defender o direito de o estado intervir no cinema, até porque temos mercados pequenos e se não, somos invadidos pelos americanos, nós temos que ter uma voz própria.

Agora a forma de intervenção do estado não pode ser esta, o estado tem que criar um mercado, tem que criar uma rede de obrigações e toda uma cadeia de valores, não têm é que chamar a si a decisão sobre quem filma e quem não filma. Isto é uma herança fascista que vem do tempo do Marcello Caetano, em que a Lei 7/71, que criou o IPC e que estabeleceu uma taxa, que era uma boa coisa para criar uma indústria em Portugal: fazendo pagar aos filmes estrangeiros e ao público que frequentava os filmes estrangeiro, o cinema português.

Mas como era um regime totalitário chamou a si essa decisão, e em vez de dizer às salas e aos exibidores “vocês têm que meter 15% das receitas no cinema português”,

disse “dêem-nos esse dinheiro que nós queremos ter uma palavra final sobre os guiões e sobre os filmes.” E isso ficou até hoje, isso é a tragédia do cinema português, não há outra.

**E essa situação não se alterou com o 25 de Abril?**

Depois do 25 de Abril, os realizadores acomodaram-se, porque não tinham que dar contas nem dos resultados artísticos, nem dos resultados financeiros; na prática, o cinema português não é escrutinado. Esse é o problema, podemos dar as voltas que quisermos que não há outra explicação.

**E quais são, na sua opinião, os maiores problemas que se prendem com os subsídios atribuídos pelo estado português ao sector da distribuição?**

Eu, por exemplo, nunca tive problemas para distribuir os meus filmes; se os meus filmes são bons ou maus não me compete a mim dizer, e o público não é o único juiz. Até porque há cinemas que têm um eixo efémero; só há dois juízes da qualidade de uma obra, seja romance, seja pintura, seja uma música, seja o cinema, são a posterioridade e a universalidade. Eu nunca tive problemas de arranjar distribuidor e de arranjar sala, nunca!

O meu único problema é o de arranjar financiamento porque fico na mão de cinco indivíduos que decidem em nome do público português quais é que são os filmes que o público merece ver, e isto é uma aberração típica de regimes fascistas, não é aceitável. Só que 99% dos meus colegas batem-se por isto, porque é uma defesa, porque sabem se forem escrutinados pelo público, a maioria deles fica desempregado.

E este é o grande drama. Enquanto não houver uma mudança de mentalidade que se reflecta depois na forma de intervenção do Estado, o cinema português e o próprio cinema europeu, apesar de, como disse, em Portugal o sistema é extremo, porque apesar de tudo, na Europa há sistemas muito mais equilibrados, muito mais inteligentes.

A forma de intervenção do Estado que chama a si a política do gosto, que é o decisor político relativamente à carreira dos realizadores e dos produtores faz com que não haja verdadeiramente produtores em Portugal, tirando o meu produtor, que admiro e com quem trabalho, que é o Tino Navarro (da MGN Filmes) e o Paulo Branco, que é

um aventureiro, mas que também depende totalmente de dinheiros públicos. Houve um tipo que foi um grande produtor, o Cunha Telles, mas que há trinta anos desistiu de ser um verdadeiro produtor porque não há condições.

Isto não é insultar os produtores, é que não há condições para haver produtores, no sentido em que o produtor é alguém que tem que ter condições para arriscar, para correr riscos e para apostar, e em Portugal não há condições para tal. O que há é capatazes e parasitas, não há produtores; e, por sua vez, um sistema em que estes vão aos júris para obter subsídios, e depois fazem com o dinheiro que há e metem dinheiro ao bolso para garantir a sobrevivência e vão aos festivais...

Depois há um outro que às vezes vende umas cópias, mas se vermos bem, o cinema português, quando comparado com outras cinematografias, até a turca, não tem significado no mundo. Aliás se pegarmos em qualquer livro que cite os “mil filmes que não pode deixar de ver”, não há um único filme português em qualquer um deles, há filmes da Tailândia, do Canadá, do Vietname, etc... não há filmes portugueses, os filmes portugueses não têm expressão nem significado. Por exemplo, eu tive um filme que ganhou em S. Sebastian [Espanha], um prémio especial do júri, chamado *Jaime*, e que foi comprado por um distribuidor espanhol. O filme teve um razoável sucesso de crítica e a minha grande batalha foi para convencer o distribuidor a dobrar o filme em espanhol, porque assim o filme entrava no mercado popular.

Ele não quis correr esse risco porque, apesar de tudo, dobrar um filme custa dinheiro. Portanto foi legendado, teve bom sucesso crítico, mas passou numa salinha em Barcelona e numa salinha em Madrid.

### **Não chegou, então, ao circuito principal.**

Não, e é difícil que um filme português chegue, até porque não é essa a ambição. É só perguntar à maioria dos realizadores, e eles “dobragem que horror!” No entanto, foi a dobragem que salvou o cinema, senão teria colapsado nos anos trinta. Nessa altura, o sucesso do cinema vivia das vedetas e a maior parte dos espectadores que popularizaram o cinema eram pessoas iletradas que não sabiam ler legendas.

Ninguém quer ver cinema com legendas, o cinema com legendas é uma aberração, é uma coisa para cinéfilos, ou seja, é bom poder ouvir a banda sonora original, a voz original dos actores... mas para estudo.



Agora, está estudado que um espectador super-letrado perde 33% da visão de um filme; portanto uma pessoa vê 67% do filme. Por isso, o cinema tem que ser um espectáculo directo; é evidente que o ideal é ver na versão original; aliás, o ideal é perceber inglês, ou francês ou italiano. É como os livros; o ideal é ler Shakespeare e Tolstoi na língua original, mas se não se pode; lê-se uma tradução e, se se gostar muito, pode-se aprender a língua para ler o original. O cinema é a mesma coisa. Tudo isso são preconceitos da crítica e dos cineastas que mataram o cinema europeu, que deixou de circular.

Voltando ao exemplo do *Jaime*, que não tinha actores conhecidos, portanto era um risco apostar no mercado popular. O cinema português tem má fama, as pessoas podem achar que os actores têm prestígio, mas não vão ver, o que é uma chatice. E depois houve uma coisa na história do cinema que foi determinante, a partir dos anos 30, houve uma decisão espontânea da indústria que os bilhetes de cinema não ficavam indexados ao custo do filme. Por outras palavras, paga-se 7 euros para ver uma super-produção americana ou para ver um filme preto do João César Monteiro; paga-se o mesmo preço. É como se as pessoas ao irem alugar um carro para ir de férias e terem à disposição um *Smart* ou um *Jaguar* pelo mesmo preço. Isso condicionou muito o mercado; é uma forma de *dumping* que os americanos aproveitaram.

Não vale a pena falar do cinema português enquanto o sistema for este, enquanto a mentalidade for esta, enquanto as regras e as leis forem estas, enquanto a intervenção do estado for esta, enquanto a crítica for esta. A não ser um filme por milagre ganhe um Óscar e tenha sucesso - e uma andorinha não faz a Primavera - nunca o cinema português irá ter qualquer capacidade de distribuição internacional e mesmo ao nível nacional não passará dos 200 mil espectadores, e não dá para pagar os filmes, é um ciclo vicioso.

Eu fiz dois filmes, que fizeram 250-260 mil espectadores, pagaram-se por inteiro, mas 70% ou 80% fica para o distribuidor e para a sala. Portanto, não temos poder negocial e não temos possibilidade de ter mais público. É que apesar de tudo em Espanha há filmes que fazem 3, 4, 5 milhões de espectadores e portanto tudo é possível. Depois como não há internacionalização, tudo isto é um ciclo vicioso.

**Face à sua experiência, quais é que considera ser os constrangimentos face à produção cinematográfica em Portugal?**

O grande problema é depender dos júris, quer dizer, e do facto de quase todos os filmes se fazerem com o mesmo dinheiro, salvo excepções é a mesma verba para todos os filmes.

**Na verdade, no decurso da investigação encontrei um artigo de jornal que mencionava o caso do produtor Paulo Branco e da forma como financiava dois filmes que produziu.**

O caso do Paulo Branco é um caso único e muito especial e não quero fala muito dele, porque é uma pessoa cheia de defeitos e que fez muito mal ao cinema português. Por outro lado, é o único que tentou abrir mercados e sobretudo fontes de financiamento, e que internacionalizou a sua actividade mais que o cinema português. Dir-se-ia que ele internacionalizou o [Manoel de] Oliveira, mas ele é conhecido em circuitos muito restritos. Se se perguntar no meio da rua em qualquer parte do mundo, ninguém sabe quem é o Oliveira, nunca ganhou um prémio internacional, ganha prémios de carreira; quando entra em concursos propriamente não ganha.

O Paulo Branco pelo menos teve essa percepção mas apostou num cinema que está totalmente dependente de dinheiros públicos. Arrisca na medida em que tem uma vida aventureira: atira-se para os filmes, e depois fica a dever dinheiro; vai à falência, fecha, vende os filmes e começa de novo. Portanto, não é um exemplo, mas tem esse mérito de ter tentado internacionalizar o financiamento, mas apostou naquilo que estava na moda, a partir dos anos 80 quando começou a ser produtor. Ele apostou num cinema marginal, o chamado cinema de autor, e foi buscar fundos públicos: fundos europeus, fundos da França, fundos das televisões, fundos do ICA.

Portanto, ele acabou por não romper, antes pelo contrário, é um dos principais responsáveis por uma certa ideia que se fez do cinema português lá fora. Que o cinema português é o Manoel Oliveira, o Pedro Costa, o João César Monteiro, o Miguel Gomes que fez aquela coisa inacreditável que é o *Aquele Querido Mês de Agosto*, que não se acredita... é um filme que eu não conseguia fazer. São “chicos espertos” que caem no gongo da crítica, como o Salaviza que não se percebe; e há pessoas com talento mas que não têm oportunidades, não têm meios, não caem no gongo da crítica e o público não os conhece.

Por exemplo, há pouco tempo o Joaquim Leitão fez um filme bem interessante, que era *A Quarta Divisão*, que abordava dois temas que podiam interessar às pessoas, a

pedofilia e a violência doméstica, e o filme esteve uma semana nas salas. Isto porque a crítica arrasou o filme e as pessoas tendo pouco dinheiro, e ainda por cima com o aumento criminoso do IVA sobre o preço dos bilhetes, pensam duas vezes antes de ir ver um filme, preferem alugar um Jaguar.

Portanto não há maneira de dar volta isto sem uma mudança de mentalidade, mudança da forma de intervenção do estado no sector que obrigue o mercado a investir. Os produtores são a chave disto; não há cinema sem produtores. É preciso haver produtores criativos, e que haja capacidade financeira para arriscar. É preciso devolver ao mercado, e um artigo da lei muda tudo; por exemplo: “toda a cadeia de valor é obrigada a reinvestir uma parte do seu volume de negócio”.

### **Portanto passa por uma ideia de responsabilização dos agentes privados?**

A ideia-base é a criação de uma bolsa de financiamento, só que em vez de esse dinheiro vir para o Estado e este depois decidir a quem é que o dá, deve-se criar obrigações para que todos invistam nos filmes. Ou seja, cada produtor passa a ter um sítio onde ir buscar o dinheiro, e volta a ser a chave do sistema; porque há produtores monstruosos e produtores horríveis, mas também há produtores que são vítimas dos realizadores. O problema do cinema europeu é que matou o produtor.

O filme que lançou a filosofia do cinema de autor é o *Fellini 8 ½*; é o primeiro filme da história de cinema em que o realizador dá o nome ao filme, é um caso de egotismo. Por acaso não gosto do filme, mas o Fellini era um grande realizador que fez filmes absolutamente geniais, mas é ele que inaugura isso. É um filme feito sobre uma premissa que é o desprezo do produtor, do argumentista e dos actores, ou seja, a única figura que emerge com todos os direitos, até de falhar, é o realizador. Se atentarmos no filme é esse filme que marca o fim do cinema europeu: o produtor é um monstro, o argumentista é um chato que quer construir as histórias muito bem construídas, os actores são uma matéria com que se tem de viver mas estão cheios de problemas.

Portanto o *Fellini 8 ½* é um filme, independentemente do génio do Fellini, que tem filmes geniais, *Dolce Vita*, *Amarcord*, *Ginger and Fred*, enfim alguns... era desigual: tem filmes muito maus, mas é indiscutivelmente um génio, e ganhou o seu espaço. Mas esse filme é um filme que marca o fim do cinema europeu.

Durante dez, quinze anos, ainda se aumentou o nível de realizadores de imenso talento e que estavam na moda, Bergman, Truffaut, Antonioni, o Fellini, depois os

cineastas alemães como o Wim Wenders, o Fassbinder, etc... Mas essa filosofia de que o realizador é um tipo todo-poderoso e o resto são empecilhos e inimigos a começar pelo produtor, é trágica para o cinema europeu.

E em Portugal isso é agravado porque vem do Marcello Caetano, porque apesar de tudo em França o sistema não é bem assim: os subsídios são complementos, há toda uma rede de obrigações, por exemplo o *Canal +* é obrigado a investir uma percentagem do seu volume de negócios na produção francesa e europeia, as televisões têm uma quota a preencher com filmes europeus, são obrigadas a meter dinheiro. Há, apesar de tudo, um mercado. O problema do cinema francês é que está debruçado sobre si próprio e portanto não há volta a dar; fale-se com quem se falar.

### **Em Portugal, o estado tem grande peso na atribuição dos subsídios e qual o papel das entidades privadas?**

Ninguém vai apostar. O problema é que o estado tem que intervir doutra forma, tem que criar uma rede de obrigações. Tudo isto passa por transformar as taxas em obrigações de investimento.

O Estado tem que ter um papel de legislador, de regulador e de fiscalizador, e pôr as coisas nestes termos: “os distribuidores têm que investir dada percentagem do seu volume de negócios em novos filmes portugueses”, mas eles depois decidem que produto querem ter e o Estado só tem que fiscalizar se investiram esse dinheiro ou não.

Depois têm que haver mecanismos de reparação e de compensação: tem que haver verbas próprias para ajudar as escolas de cinema, para ajudar os cineclubes, para ajudar a promoção do talento no estrangeiro, para ajudar as primeiras obras, até para um cinema alternativo, mais experimental e tem que ter o poder de criar mecanismos correctores à medida que vai vendo os efeitos das suas próprias iniciativas.

O que nós temos é que atingir, no mínimo, para começar, os 20 a 23% da média europeia, ou seja, temos que multiplicar por 50% o mercado português, até porque isso depois acaba por ter um efeito multiplicador, passa a haver mais dinheiro; os produtores e os realizadores passam a ser mais independentes.

O problema é que a maioria dos realizadores quer ser dependente do dinheiro do Estado; acham que o dinheiro do estado é melhor que o direito da bilheteira isto para mim é uma aberração tão grande, porque eles afirmam que “se for o público a decidir estamos lixados porque o público escolhe mal”. Então vamos ser coerentes e acabar

com a democracia porque o público também vota mal; então não se pode devolver a vontade ao povo. E o cinema é uma arte popular, é uma indústria de *entertainment*, sempre foi. Foi com este sistema que se criou o Chaplin, que se criou o Capra, que se criou o John Ford, que se criou o Fellini...

A história do cinema é uma história de sucesso; uma arte popular, como foi a ópera no século XIX, como foi o teatro no século XVII, como foi o romance no século XIX, como foi a pintura no século XV; são artes, grandes artes, mas artes populares.

Qualquer tipo em Itália sabia as árias do Verdi de cor, qualquer camponês, qualquer proletário, porque diziam alguma coisa às pessoas. O Mozart conta que uma vez foi a Praga e o momento em que verdadeiramente percebeu que a sua música ia perdurar, foi quando o cocheiro que o levou à ópera ia a assobiar uma ária do *Così fan tutti* sem saber que era dele, e o Mozart dizia que para ele foi o momento mais gratificante da vida dele.

Quando achas que isto é uma grande degradação, não mudas de sistema, não queres mudar o sistema, porque não queres ser escrutinado, não queres dar contas a ninguém. Quando é possível receber 800 mil ou 900 mil euros e entregar um filme preto. Como é que é possível? O realizador foi a um concurso com um *script* depois “deu-lhe uma panca”, não foi capaz de filmar. Como o *Aquele querido mês de Agosto*, não foi capaz de filmar ficou meio documentário, meio história há quem diga que aquilo é uma maravilha. Isso não é possível!

Por exemplo, a ponte 25 de Abril, há uma pessoa que ganha a empreitada, depois ele entrega um papel em que diz “estive a pensar e é melhor construir uma ponte de pedras para as pessoas atravessarem a pé, é mais giro.” Na prática, custou mil vezes menos, mas o arquitecto é um artista, tem o direito...” Não! A encomenda não foi essa! E a avaliação do dinheiro foi feita em função do projecto entregue. É que não há escrutínio! Isto é trágico, é suicídio.

Depois há uma clique de crítica internacional. Em todos os países há alguns críticos que fazem circular que o Miguel Gomes, o Manoel Oliveira, etc... são geniais. Isto matou o cinema português. O próprio Oliveira foi vítima disso, o drama do Manoel de Oliveira é que foi canonizado em vida, e isto é uma aberração. Há trinta anos decidiram que o homem era santo e a partir daí pode cometer todos os pecados que quiser. Não há muita volta a dar.

Não se pode ir pela distribuição. A distribuição é chave, como disse, mas é chave em grande parte porque os americanos tiveram a percepção de que o cinema era

uma arte universal e tem que ter uma distribuição prioritária. Não se pode é culpar a distribuição pelo facto de o cinema português ser pouco visto. Se houver um filme português que tenha possibilidade de ter sucesso, garanto que os distribuidores, que são poucos...

### **Existem muitas independentes.**

Mas não têm salas, porque se deixou o mercado desregulado e ficou tudo na mão da Lusomundo, mas a culpa não é da Lusomundo que ela faz o que lhe deixam fazer e monta o seu negócio.

Se houver um filme português que tenha hipótese de ter sucesso, qualquer distribuidora esfrega as mãos porque qualquer distribuidor português ganha muito mais com um filme português do que com um filme estrangeiro, porque o dinheiro fica todo cá. Quando eles distribuem um filme americano, não só são mais apertados, como o dinheiro vai todo para fora. Tomaram eles que houvesse mais filmes portugueses.

E um cinema que é visto pelo público não é necessariamente bom, mas não é necessariamente mau, mas o inverso não é verdadeiro, “Que ser comercial, se tem público é mau”. O que é que é comercial? Ter sucesso, mas o Hitchcock com o *Psycho* fez uma fortuna; não deixa de ser uma obra-prima, para não citar milhares de filmes, a começar pelo Chaplin... se um realizador tem público passa a ser um cineasta que se vendeu?

Por isso é que eu digo, que isto é um parasitismo. O drama português é que isto foi herdado da lei 7/71 do Marcello Caetano, e o ADN é fascista. O Marcello Caetano queria apoiar o cinema, percebeu que havia uma geração, a minha, de cineastas que não podia mandar para prisão nem para o exílio, mais valia dar-lhes oportunidades. Criou a Lei 7/71, dos 15% com a taxa adicional sobre os bilhetes de cinema, mas ao mesmo tempo era um regime fascista; deu dinheiro a troco de controlo sobre o conteúdo dos argumentos. E isso ficou! E agora, os realizadores acham que o dinheiro do Estado é mais puro que o dinheiro das bilheteiras.

### **À partida é garantido.**

Não é! O problema disto é que não se pode ter uma carreira, a não ser que se seja um dos eleitos. Por exemplo, ao Manoel de Oliveira era uma heresia não lhe dar um

subsídio. Uma farsa é que ele concorre e toda a gente sabe que ele vai ter o subsídio; não vale a pena concorrer com ele.

**O que é que acha da integração de novos realizadores no mercado a par de cineastas já consagrados?**

Têm hipótese se fizerem parte da clique, se forem bem vistos, se tiverem estado no conservatório, na escola de cinema, que é um dos cancros do cinema português. A Escola de Cinema é um cancro porque formata a cabeça dos jovens “o cinema é uma coisa... é este cinema, e outro, tudo o que saia fora disto é mau.”

Portanto se os jovens tiverem saído da escola de cinema, e se caírem nas boas graças da crítica do *Público* e do *Expresso* (logo dos júris) conseguem fazer uma carreira, se não estão lixados. Conheço alguns jovens, tive alunos que desistiram... que com o sistema de subsídios, concorre para primeiras obras, há dois filmes, a cada época há quatro filmes... e depois não há massa crítica, fazes doze dez filmes por ano, não há grandes hipóteses. E sobretudo não há relação nenhuma entre o mérito e as oportunidades, isso é que é o grande problema... podes ser um “gajo fabuloso” e “estares lixado”, podes não valer nada e... E quem é que avalia? São eles que se avaliam a si próprios, é um grupo muito restrito.

E vale a pena ver a composição dos júris. Eu já fui julgado por um padre e chumbado por um comissário de bordo da TAP que era presidente do júri e que me chumbou o projecto. O critério do regulamento do ICA é em função da qualidade artística e cultural dos projectos, o que é que é isto? Quem é que avalia a qualidade artística e cultural? E mesmo quando é o currículo... eles acham, por exemplo, que o Seixas Santos tem um grande prestígio internacional e passa à frente de outro tipo que tem outro currículo. Isto é uma aberração, o Estado chamar a si e o problema é que o faz fê-lo por causa do Marcello Caetano e porque os realizadores na sua maioria querem que seja assim, porque se sentem mais protegidos.

**Até que ponto é que se poderá considerar essencial a actuação da União Europeia no desenvolvimento da indústria cinematográfica de estados-membros com menos meios, como é o caso de Portugal?**

Os programas europeus aproveitam a alguns países. Quando fiz o estudo para o programa Media, propus que a União Europeia devia investir na distribuição exclusivamente, especialmente na criação redes europeias de distribuição. Isso iria fomentar o aparecimento de filmes, e tudo o que fosse relativo à produção devia ser deixado aos países; isto porque a distribuição é por definição internacional; a produção é por definição nacional; o investimento devia ser na criação de auto-estradas de distribuição.

Alguns países aproveitam disso. Julgo que Portugal tem uma margem de aproveitamento dos fundos europeus muito limitada. Eu próprio quando fui o responsável pelo secretariado nacional do audiovisual, no início dos anos noventa, era o representante de Portugal nos fundos europeus e consegui criar um programa de apoio aos pequenos países, chamado Sequeiro, que entretanto acabou.

A verdade é que, estruturalmente, desde 1985 a situação não se alterou nada. Não tenho números exactos... nós não passámos dos 23% do mercado, quando em 1975 tínhamos 65%, ou seja, em dez anos perdemos um terço do mercado. Alguma razão tem que haver e foi isso que fui estudar e tentar perceber. Portanto, acho que as coisas não mudaram e os fundos europeus não estão bem direccionados. Continuo a achar que devia haver um investimento europeu forte na criação de redes de distribuição, e através disso cada país tinha que ter políticas que aproveitassem a existência dessas redes para criar mecanismos de incentivo à criação de mercados nacionais e que depois pusessem os filmes nesses circuitos.

Mas é preciso acreditar que há um *mainstream*, não se pode deixar isso para os americanos. Vê-se pela crítica de cinema que acha que os realizadores americanos, por exemplo, o Spielberg e e Scorsese, têm sucesso e dão-lhes cinco estrelas; mas se for um filme europeu já não acham que tenha direito a fazer cinema desse género. Acham que por sermos europeus, sendo diferentes, temos que fazer filmes diferentes. Por exemplo, se um marciano um dia chegar à Terra, devastada por uma bomba atómica, e tiverem sobrevivido apenas os arquivos de filmes, ele consegue perceber o que foi a América através dos filmes e não consegue perceber o que foi a Europa, tirando o período entre os anos 20 e os anos 60. Isto porque os filmes são demasiado pessoais, por um lado, e demasiados nacionais e fechados sobre si, pelo outro. Não reflectem o que são os problemas das pessoas.



## **Anexo II-Lei nº 55/2012-Nova lei do cinema <sup>94</sup>**

Lei n.º 55/2012 de 6 de setembro

Estabelece os princípios de ação do Estado no quadro do fomento, desenvolvimento e proteção da arte do cinema e das atividades cinematográficas e audiovisuais

A Assembleia da República decreta, nos termos da alínea c) do artigo 161.º da Constituição, o seguinte:

### **CAPÍTULO I**

Disposições gerais

Artigo 1.º

Objeto

A presente lei tem por objeto estabelecer os princípios de ação do Estado no quadro do fomento, desenvolvimento e proteção da arte do cinema e das atividades cinematográficas e audiovisuais.

Artigo 2.º

Definições

Para os efeitos da aplicação da presente lei e dos diplomas que a regulamentem, consideram-se:

a) «Atividades cinematográficas e audiovisuais», o conjunto de processos e atos relacionados com a criação, incluindo a escrita e desenvolvimento, a interpretação e execução, a realização, a produção, a distribuição, a exibição, a difusão e a colocação à disposição do público, por fio ou sem fio, e em qualquer formato, de modo a ser acessível a qualquer pessoa, a partir do local e no momento por ela escolhido, nomeadamente através de serviços audiovisuais a pedido, de obras cinematográficas e audiovisuais;

b) «Comunicação comercial audiovisual», a apresentação de imagens, com ou sem som, destinada a promover, direta ou indiretamente, os produtos, os serviços ou a imagem de uma pessoa singular ou coletiva que exerce uma atividade económica, mediante o pagamento de uma retribuição, incluindo a publicidade, a televenda, o patrocínio e a colocação de produto;

---

<sup>94</sup> <http://www.dre.pt/cgi/dr1s.exe?t=d&cap=&doc=20121761&v01=1&v02=2012-09-06&v03=&v04=&v05=&v06=&v07=&v08=&v09=&v10=&v11=&v12=&v13=&v14=&v15=&v16=&v17=&v18=&v19=&v20=&v21=&v22=&v23=&v24=&v25=&sort=0&submit=Pesquisar&d=2012-09-06&maxDate=2013-09-24&minDate=1960-01-01> acedido em Setembro de 2013.

- c) «Distribuidor», a pessoa singular ou coletiva, com domicílio, sede ou estabelecimento estável em Portugal, que tem por atividade a distribuição de obras cinematográficas e audiovisuais;
- d) «Distribuidor de videogramas», a pessoa coletiva com sede ou estabelecimento estável em Portugal, que tem por atividade principal a distribuição ou a edição e distribuição de videogramas, também através de meios digitais e por qualquer outro processo conhecido ou que o venha a ser;
- e) «Exibidor», a pessoa coletiva com sede ou estabelecimento estável em Portugal que tem por atividade principal a exibição em salas de obras cinematográficas, independentemente dos seus suportes originais;
- f) «Obras audiovisuais», as criações intelectuais expressas por um conjunto de combinações de palavras, música, sons, textos escritos e imagens em movimento, fixadas em qualquer suporte, cujas características técnicas da produção final permitam a transmissão televisiva;
- g) «Obras cinematográficas», as criações intelectuais expressas por um conjunto de combinações de palavras, música, sons, textos escritos e imagens em movimento, fixadas em qualquer suporte, cujas características técnicas da produção final permitam a exibição em salas de cinema;
- h) «Obra criativa», a produção cinematográfica ou audiovisual assente em elementos estruturados de criação, considerando-se como tal, longas e curtas-metragens de ficção e animação, documentários, telefilmes e séries televisivas e ainda, os programas didáticos, musicais, artísticos e culturais, desde que sejam criações originais, passíveis de proteção inicial pelo direito de autor em Portugal;
- i) «Obra de produção independente», a obra cinematográfica e audiovisual produzida por um produtor independente e que satisfaça cumulativamente os seguintes requisitos:
- i) Detenção da titularidade dos direitos sobre a obra produzida pelo produtor independente, sendo que, em caso de coproduções entre produtores independentes e outros operadores, designadamente operadores de televisão, operadores de serviços audiovisuais a pedido ou distribuidores, a detenção da titularidade dos direitos é definida na proporção da respetiva participação no orçamento total da produção;
- ii) Obra produzida com autonomia criativa e liberdade na forma de desenvolvimento, nomeadamente no que respeita à escolha dos estúdios, atores, meios e distribuição, sendo que, em caso de coproduções entre produtores independentes e outros operadores, designadamente operadores de televisão, operadores de serviços audiovisuais a pedido ou distribuidores, as decisões relativamente à produção sejam adotadas por acordo, tendo em vista a qualidade técnica e artística da obra;
- j) «Obra europeia», a obra originária de Estados membros da União Europeia e a obra originária de Estados terceiros europeus que sejam parte na Convenção Europeia sobre a Televisão Transfronteiras do Conselho da Europa, desde que não esteja sujeita a medidas discriminatórias nos países terceiros em questão, e que, sendo realizadas

essencialmente com a participação de autores e trabalhadores residentes em um ou mais destes Estados, satisfaça uma das três condições seguintes:

- i) Ser produzida por um ou mais produtores estabelecidos em um ou vários desses Estados;
- ii) A produção dessa obra seja supervisionada e efetivamente controlada por um ou mais produtores estabelecidos em um ou vários desses Estados;
- iii) A contribuição dos coprodutores desses Estados para o custo total da coprodução seja maioritária e a coprodução não seja controlada por um ou mais produtores estabelecidos fora desses Estados;
- iv) A obra coproduzida no âmbito de acordos referentes ao setor audiovisual celebrados entre a União Europeia e países terceiros e que cumpram as condições estabelecidas em cada um desses acordos, desde que não estejam sujeitas a medidas discriminatórias nos países terceiros em questão;
- k) «Obras equiparadas a obras europeias», as obras que não sendo obras europeias na aceção da alínea anterior, sejam produzidas ao abrigo de acordos bilaterais de coprodução celebrados entre Estados membros e países terceiros, sempre que caiba aos coprodutores da União a parte maioritária do custo total da sua produção e esta não seja controlada por um ou mais produtores estabelecidos fora do território dos Estados membros;
- l) «Obras nacionais», as obras cinematográficas e audiovisuais que reúnam os seguintes requisitos cumulativos:
  - i) Um mínimo de 50 % dos autores, designadamente, o realizador, o autor do argumento, o autor dos diálogos e o autor da banda sonora, de nacionalidade portuguesa ou de qualquer Estado membro da União Europeia ou do Espaço Económico Europeu;
  - ii) Produção ou coprodução portuguesa, nos termos dos acordos internacionais que vinculam o Estado Português, dos acordos bilaterais de coprodução cinematográfica e da Convenção Europeia sobre Coprodução Cinematográfica e da demais legislação comunitária aplicável;
  - iii) Um mínimo de 75 % das equipas técnicas de nacionalidade portuguesa ou de qualquer Estado membro da União Europeia ou do Espaço Económico Europeu;
  - iv) Um mínimo de 75 % dos protagonistas e dos papéis principais e secundários interpretados por atores portugueses ou nacionais de qualquer Estado membro da União Europeia ou do Espaço Económico Europeu, salvo nos casos em que o argumento o não permita ou em caso de coproduções internacionais maioritárias;
  - v) Possuam versão original em língua portuguesa, salvo exceções impostas pelo argumento;
  - vi) No caso das obras de animação, os processos de produção devem ser integralmente realizados em território nacional, salvo exigências de coprodução ou de argumento,

ainda que a pós-produção seja efetuada em qualquer Estado membro da União Europeia ou do Espaço Económico Europeu;

m) «Operador de distribuição», a pessoa coletiva responsável pela seleção e agregação de serviços de programas televisivos e pela sua disponibilização ao público em território nacional;

n) «Operador de serviços audiovisuais a pedido», a pessoa singular ou coletiva responsável pela seleção e organização dos conteúdos dos serviços audiovisuais a pedido, sob a forma de catálogo, e pela sua disponibilização em território nacional;

o) «Operador de serviços de televisão por subscrição», a pessoa coletiva que fornece, no território nacional, acesso a serviços de programas televisivos, através de qualquer plataforma, terminal ou tecnologia, mediante uma obrigação contratual condicionada a uma assinatura ou a qualquer outra forma de autorização prévia individual, que implique um pagamento por parte do utilizador final pela prestação do serviço, seja ele prestado numa oferta individual ou numa oferta agregada com outros serviços de comunicações eletrónicas, independentemente do tipo de equipamento usado para usufruir dos serviços, e ainda que a oferta comercial global induza à interpretação de que o serviço de televisão é prestado gratuitamente;

p) «Operador de televisão», a pessoa coletiva legalmente habilitada para o exercício da atividade de televisão em território nacional, responsável pela organização de serviços de programas televisivos;

q) «Produtor independente», a pessoa coletiva cuja atividade principal consista na produção de obras cinematográficas ou audiovisuais, desde que se verifiquem cumulativamente os seguintes requisitos:

i) Capital social não detido, direta ou indiretamente, em mais de 25 % por um operador de televisão ou em mais de 50 % no caso de vários operadores de televisão;

ii) Limite anual de 90 % de vendas para um único operador de televisão;

r) «Serviço audiovisual a pedido ou serviço audiovisual não linear», a oferta ao público em geral de um catálogo de obras cinematográficas e audiovisuais, de programas e dos conteúdos em texto que os acompanham, designadamente legendagem e guias eletrónicos de programação, selecionados e organizados sob responsabilidade de um operador de serviços audiovisuais a pedido, para visionamento de um utilizador, a pedido individual e num momento por este escolhido, por meio de redes de comunicações eletrónicas, tal como definido na Lei n.º 5/2004, de 10 de fevereiro, alterada pelos Decretos-Leis n.os 176/2007, de 8 de maio, e 258/2009, de 25 de setembro, pela Lei n.º 46/2011, de 24 de junho, e alterada e republicada pela Lei n.º 51/2011, de 13 de setembro, não se incluindo neste conceito:

i) Qualquer forma de comunicação de carácter privado;

ii) Conteúdos audiovisuais produzidos por utilizadores particulares para serem partilhados preferencialmente no âmbito de grupos com interesses comuns;

iii) Versões eletrónicas de jornais e revistas e conteúdos audiovisuais complementares.

### Artigo 3.º

#### Princípios e objetivos

1 - No âmbito das matérias reguladas pela presente lei, o Estado deve orientar-se pelos seguintes princípios:

- a) Apoio à criação, produção, distribuição, exibição, difusão e promoção de obras cinematográficas e audiovisuais enquanto instrumentos de expressão da diversidade cultural, afirmação da identidade nacional, promoção da língua e valorização da imagem de Portugal no mundo, em especial no que respeita ao aprofundamento das relações com os países de língua oficial portuguesa;
- b) Proteção e promoção da arte cinematográfica e, em particular, dos novos talentos e das primeiras obras;
- c) Adoção de medidas e programas de apoio que visem fomentar o desenvolvimento do tecido empresarial e do mercado de obras cinematográficas e audiovisuais, no respeito pelos princípios da transparência e imparcialidade, da concorrência, da liberdade de criação e de expressão e da diversidade cultural;
- d) Promoção da interação com os agentes dos setores cinematográfico e audiovisual, da comunicação social, da educação e das telecomunicações;
- e) Promoção à conservação a longo prazo do património cinematográfico e audiovisual, através de medidas que garantam a sua preservação.

2 - No âmbito das matérias reguladas pela presente lei, o Estado prossegue os seguintes objetivos:

- a) Incentivo à criação, produção, distribuição, exibição, difusão e edição de obras cinematográficas e audiovisuais nacionais, nomeadamente através de medidas de apoio e de incentivo;
- b) Incentivo à qualidade, diversidade cultural, singularidade artística e viabilidade económica das obras cinematográficas e audiovisuais, em particular na atribuição de apoios, com vista à sua ampla divulgação e fruição do seu valor pelos criadores;
- c) Promoção da defesa dos direitos dos autores e dos produtores de obras cinematográficas e audiovisuais, bem como dos direitos dos artistas, intérpretes ou executantes das mesmas;
- d) Promoção da língua e da cultura portuguesas;
- e) Promoção da interação do setor da produção independente com os setores da exibição, distribuição, teledifusão ou disponibilização de obras cinematográficas e audiovisuais;

- f) Incentivo à coprodução internacional, através da celebração de acordos bilaterais de reciprocidade e convenções internacionais;
- g) Aprofundamento da cooperação com os países de língua oficial portuguesa;
- h) Contribuição para o fortalecimento do tecido empresarial dos setores cinematográfico e audiovisual através da criação de incentivos e de outras medidas de apoio, e em particular da promoção do investimento em pequenas e médias empresas nacionais, com vista à criação de valor e de emprego;
- i) Incentivo à exibição, difusão, promoção, divulgação e exploração económica das obras cinematográficas e audiovisuais nacionais;
- j) Contribuição para a internacionalização das obras cinematográficas e audiovisuais, e para o reconhecimento nacional e internacional dos seus criadores, produtores, artistas intérpretes e equipas técnicas;
- k) Contribuição para a formação de públicos, nomeadamente através do apoio a festivais de cinema, cineclubes, circuitos de exibição em salas municipais e associações culturais de promoção da atividade cinematográfica e, em particular, através da promoção da literacia do público escolar para o cinema;
- l) Promoção da conservação do património cinematográfico e audiovisual nacional, existente em Portugal, valorização do mesmo e garantia da sua fruição pública de forma permanente;
- m) Promoção de medidas que garantam o acesso das pessoas com deficiência às obras cinematográficas e audiovisuais;
- n) Contribuição para o desenvolvimento do ensino artístico e da formação profissional nos setores do cinema e do audiovisual.

3 - No âmbito das matérias reguladas pela presente lei, incumbe ao Estado:

- a) Definir e publicar anualmente a declaração de prioridades de apoio ao setor do cinema e do audiovisual, com base numa visão estratégica de investimento nas atividades cinematográficas e audiovisuais, nas necessidades de financiamento e nos recursos financeiros existentes;
- b) Assegurar a execução da política de apoio ao setor do cinema e do audiovisual com rigor e transparência;
- c) Assegurar a participação dos criadores e profissionais do setor, e das empresas que se dedicam a atividades cinematográficas e audiovisuais, na definição de prioridades e na execução das medidas de apoio;
- d) Promover e contribuir para a fruição pelo público das obras apoiadas pelo Estado.

4 - O Estado apoia o cinema europeu, no respeito pelas normas de direito internacional em vigor, nomeadamente, das que se encontram estabelecidas no quadro da União

Europeia (UE), da Convenção Europeia sobre Coprodução Cinematográfica, da Convenção da Unesco para a Diversidade Cultural e dos tratados internacionais respeitantes à propriedade intelectual.

5 - Os apoios e medidas previstos na presente lei articulam-se com os sistemas de apoio e de incentivo consagrados nas normas de direito internacional e comunitário que vinculam o Estado Português.

#### Artigo 4.º

##### Conservação e acesso ao património

1 - O Estado garante a preservação e a conservação a longo prazo das obras do património cinematográfico e audiovisual português ou existente em Portugal, o qual constitui parte integrante do património cultural do País.

2 - O Estado promove o acesso público às obras que integram o património cinematográfico e audiovisual nacional para fins de investigação artística, histórica, científica e educativa, com respeito pelas regras de conservação patrimonial, salvaguardando os legítimos interesses dos titulares de direitos de autor e dos direitos conexos, bem como dos detentores de direitos patrimoniais ou comerciais.

3 - O Estado assegura ainda a exibição e exposição públicas, segundo critérios museográficos, das obras cinematográficas e audiovisuais que integrem ou venham a integrar o seu património, em obediência ao direito dos cidadãos à fruição cultural.

4 - O Estado promove o depósito, a preservação e o restauro do património cinematográfico e audiovisual nacional, bem como do património fílmico e audiovisual internacional mais representativo.

5 - O Estado mantém uma coleção que procura incluir todos os filmes nacionais e equiparados, bem como filmes estrangeiros de reconhecida importância histórica e artística.

6 - O Estado promove a componente museográfica do património fílmico e audiovisual.

#### Artigo 5.º

##### Depósito legal das obras cinematográficas e audiovisuais

O regime jurídico do depósito legal «das imagens em movimento», que abrange, nomeadamente, a definição do estatuto patrimonial daquelas imagens, a obrigatoriedade do depósito legal, a criação de condições para o investimento na preservação e conservação continuada e restauro e o acesso e consulta públicos, é estabelecido por diploma próprio.

## CAPÍTULO II

### Cinema e audiovisual

## SECÇÃO I

### Apoio às atividades cinematográficas e audiovisuais

#### Artigo 6.º

##### Programas de apoio

- 1 - Com o objetivo de apoiar financeiramente a renovação da arte cinematográfica e o reconhecimento dos novos criadores, o Estado promove um programa de apoio aos novos talentos e às primeiras obras, destinado a conceder incentivos financeiros à escrita, ao desenvolvimento, à produção, à exibição e à distribuição de obras cinematográficas nacionais de autores de menos de duas obras cinematográficas ou audiovisuais.
- 2 - Com o objetivo de apoiar financeiramente a criação de obras cinematográficas de reconhecido valor cultural, o Estado promove um programa de apoio ao cinema, destinado a conceder incentivos financeiros à escrita, ao desenvolvimento, à produção, à coprodução, à exibição e à distribuição de obras cinematográficas nacionais.
- 3 - Com o objetivo de apoiar financeiramente o reforço do tecido empresarial da produção audiovisual independente e de promover a teledifusão e a fruição pelo público das obras criativas audiovisuais nacionais, o Estado promove um programa de apoio ao audiovisual e multimédia, destinado a conceder incentivos financeiros à escrita e desenvolvimento, à produção e à aquisição de direitos de teledifusão, transmissão ou colocação à disposição de obras criativas audiovisuais nacionais de produção independente.
- 4 - Com o objetivo de apoiar as atividades de exibição e distribuição de obras cinematográficas, o Estado adota medidas de incentivo financeiro à sua exibição e distribuição.
- 5 - Com o objetivo de apoiar a formação de públicos para o cinema, o Estado adota medidas de apoio à exibição de cinema em festivais e aos circuitos de exibição em salas municipais, cineclubes e associações culturais de promoção da atividade cinematográfica.
- 6 - Com o objetivo de promover a literacia do público escolar para o cinema, o Estado desenvolve um programa de formação de públicos nas escolas.
- 7 - Com o objetivo de apoiar a internacionalização e o potencial de exportação das obras cinematográficas e audiovisuais nacionais, o Estado desenvolve medidas e parcerias destinadas a criar programas de capacitação empresarial, para apoio à divulgação e promoção internacional das obras nacionais e promoção da rodagem de obras cinematográficas e audiovisuais nacionais e estrangeiras em território nacional.
- 8 - O Estado apoia ainda a atribuição de prémios que visam o reconhecimento público das obras e dos profissionais dos setores do cinema e do audiovisual.



9 - Os programas de apoio previstos na presente lei têm a natureza de planos plurianuais legalmente aprovados, nos termos do artigo 25.º do Decreto-Lei n.º 155/92, de 28 de julho, alterado pelos Decretos-Leis n.os 275-A/93, de 9 de agosto, e 113/95, de 25 de maio, pela Lei n.º 10-B/96, de 23 de março, pelo Decreto-Lei n.º 190/96, de 9 de outubro, pela Lei n.º 55-B/2004, de 30 de dezembro, e pelo Decreto-Lei n.º 29-A/2011, de 1 de abril.

## Artigo 7.º

### Apoio financeiro

1 - Os apoios financeiros a atribuir no âmbito dos programas estabelecidos na presente lei possuem natureza não reembolsável, nos termos a definir em diploma regulamentar à presente lei.

2 - As regras de atribuição de apoios a obras cinematográficas e audiovisuais são estabelecidas em diploma regulamentar à presente lei, tendo em atenção os seguintes pressupostos:

- a) Garantia da igualdade de oportunidades dos interessados;
- b) Garantia do respeito pelos princípios da justiça, imparcialidade, colaboração e participação nos procedimentos de candidatura, seleção e decisão de atribuição de apoio;
- c) Estímulo da viabilidade económica do orçamento de produção, da fruição económica das obras pelos seus criadores e da viabilidade dos planos de promoção e divulgação das obras;
- d) Definição dos critérios técnicos de seleção como garantia de transparência no procedimento de atribuição de apoios e divulgação dos mesmos na página eletrónica do organismo responsável pela atribuição de apoios;
- e) Divulgação pública dos montantes anuais de financiamento, de acordo com a declaração de prioridades e o orçamento aprovados, que têm em conta as necessidades de financiamento do setor e não podem exceder os recursos financeiros existentes;
- f) Garantia do apoio a primeiras obras e a obras de reconhecido valor cultural e artístico;
- g) Ponderação, nos programas plurianuais, do desenvolvimento sustentado da atividade dos produtores cinematográficos e audiovisuais, bem como da sua diversidade;
- h) Incentivo à produção de obras que contribuam para o aumento do interesse do público, também através da atribuição de apoios automáticos, com base nos resultados de bilheteira durante o período de exibição em sala, na receita de exploração, nas audiências ou em qualquer outro suporte que permita avaliar a adesão do público às referidas obras.

3 - Como contrapartida do apoio financeiro previsto no n.º 1, e sem prejuízo de outras contrapartidas que sejam estabelecidas ou acordadas, o organismo responsável pela

atribuição dos apoios detém o direito de exibição não comercial das obras, para efeitos de promoção e divulgação do cinema português e da identidade cultural nacional, e bem assim no âmbito de programas de formação do público escolar, salvaguardados os legítimos interesses dos titulares de direitos sobre as obras.

4 - O direito de exibição não comercial previsto no número anterior é atribuído ao organismo responsável pela atribuição de apoios nos dois anos após a primeira exibição, transmissão ou colocação à disposição da obra, devendo a sua utilização ser precedida de consulta aos titulares de direitos, os quais podem opor-se à mesma, com base em motivos objetivos devidamente fundamentados, que evidenciem o prejuízo económico concreto que a exibição não comercial possa gerar para a exploração económica da obra, cabendo ao mesmo organismo a decisão final sobre a matéria.

5 - Os direitos de exibição não comercial previstos nos n.os 3 e 4 são transferidos, pelo organismo responsável pela atribuição de apoios financeiros, para o organismo responsável pela conservação e salvaguarda do património cinematográfico nacional, cinco anos após a primeira exibição comercial da obra.

## Artigo 8.º

### Beneficiários

1 - Podem beneficiar de financiamento e dos outros tipos de apoio previstos na presente lei os autores, na aceção do artigo 22.º do Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos, aprovado pelo Decreto-Lei n.º 63/85, de 14 de março, e produtores devidamente registados junto do organismo responsável pela atribuição de apoios.

2 - Só podem ser beneficiários de apoio financeiro à produção audiovisual os produtores independentes de televisão.

3 - Os distribuidores e exibidores, para distribuição e exibição de obras nacionais, de obras europeias e de obras de cinematografias menos difundidas, podem ser beneficiários de apoio financeiros nos termos previstos em diploma regulamentar à presente lei.

## SECÇÃO II

### Financiamento

## Artigo 9.º

### Financiamento

O Estado assegura o financiamento das medidas de incentivo e da atribuição de apoios com vista ao desenvolvimento da arte cinematográfica e do setor audiovisual, nos termos estabelecidos na presente lei e nos diplomas que a regulamentam, por meio da cobrança de taxas e do estabelecimento de obrigações de investimento.

## Artigo 10.º

## Taxas

1 - A publicidade comercial exibida nas salas de cinema, a comunicação comercial audiovisual difundida ou transmitida pelos operadores de televisão ou, por qualquer meio, transmitida pelos operadores de distribuição, a comunicação comercial audiovisual incluída nos serviços audiovisuais a pedido, bem como a publicidade incluída nos guias eletrónicos de programação, qualquer que seja a plataforma de exibição, difusão ou transmissão, está sujeita a uma taxa, denominada taxa de exibição, que constitui encargo do anunciante, de 4 % sobre o preço pago.

2 - Os operadores de serviços de televisão por subscrição encontram-se sujeitos ao pagamento de uma taxa anual de três euros e cinquenta cêntimos por cada subscrição de acesso a serviços de televisão, a qual constitui um encargo dos operadores.

3 - À taxa referida no número anterior aplica-se, em cada ano civil, um aumento de 10 % sobre o valor aplicável no ano anterior, até ao máximo de (euro) 5.

4 - O valor anual da taxa prevista no n.º 2, devido por cada operador, é calculado com base no número médio de subscrições existentes no ano civil anterior, apurado de acordo com a informação constante dos relatórios trimestrais publicados pelo ICP - Autoridade Nacional de Comunicações (ICP-ANACOM), por aplicação da seguinte fórmula:

$$VTA = SNST/4 \times \text{taxa}$$

em que:

VTA é o valor da taxa anual devido por cada operador;

SNST é a soma do número de subscrições constantes dos relatórios trimestrais publicados pelo ICP-ANACOM relativos ao ano civil anterior ao da aplicação da taxa.

## Artigo 11.º

### Liquidação

1 - A taxa referida no n.º 1 do artigo anterior é liquidada pelas empresas prestadoras dos serviços, as quais são responsáveis pela entrega dos montantes liquidados.

2 - Sobre o valor das taxas referidas no artigo anterior não incide qualquer imposição de natureza fiscal ou de direitos de autor.

3 - Sem prejuízo do disposto no artigo seguinte, a liquidação, cobrança e pagamento das taxas referidas no artigo anterior, bem como a respetiva fiscalização, são definidos por decreto-lei, sendo subsidiariamente aplicável o disposto na lei geral tributária e no Código do Procedimento e de Processo Tributário.

## Artigo 12.º

### Infrações

As infrações ao disposto na presente secção constituem contraordenação, sendo-lhes aplicável o disposto na lei geral tributária e no Regime Geral das Infrações Tributárias.

#### Artigo 13.º

##### Consignação de receitas

1 - As receitas provenientes da cobrança da taxa prevista no n.º 1 do artigo 10.º constituem:

- a) 3,2 % receita do Instituto do Cinema e do Audiovisual, I. P. (ICA, I. P.);
- b) 0,8 % receita da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, I. P. (Cinemateca, I. P.).

2 - O produto da cobrança da taxa prevista no n.º 2 do artigo 10.º constitui receita própria do ICA, I. P.

3 - A consignação da receita do ICA, I. P., deduzidos os seus custos de funcionamento e os compromissos assumidos em quaisquer parcerias ou acordos celebrados no âmbito das suas atribuições, é alocada tendo em atenção as seguintes prioridades, em conformidade com a declaração de prioridades e com o orçamento anual:

- a) 80 % destina-se ao apoio à arte cinematográfica;
- b) 20 % destina-se ao apoio à produção audiovisual e multimédia.

4 - A percentagem prevista na alínea b) do número anterior será aumentada em cada ano civil em 5 % até ao limite máximo de 30 %, mediante a verificação do grau de execução financeira dos concursos do programa de apoio ao audiovisual e multimédia e do número de espectadores das obras apoiadas, tal como definidos em diploma regulamentar à presente lei.

#### Artigo 14.º

##### Investimento dos operadores de televisão no fomento e desenvolvimento da arte cinematográfica e do setor audiovisual

1 - Sem prejuízo de outras obrigações previstas na lei, os operadores de televisão que incluam na programação de qualquer dos seus serviços de programas longas e curtas-metragens, telefilmes, documentários cinematográficos de criação ou documentários criativos para a televisão e séries televisivas, incluindo os géneros de ficção e animação, participam na produção cinematográfica e audiovisual através de obrigações de investimento anual no financiamento de trabalhos de escrita e desenvolvimento, produção e coprodução de obras criativas nacionais, ou na aquisição de direitos de difusão, transmissão e disponibilização de obras criativas nacionais e europeias, nos termos definidos nos números seguintes.

2 - A obrigação de investimento prevista no número anterior, aplicável aos operadores de televisão privados, equivale a uma quantia correspondente a 0,75 % das receitas anuais provenientes da comunicação comercial audiovisual dos serviços de programas

televisivos do operador de televisão considerados no número anterior, acrescendo 0,25 % em cada ano civil após a entrada em vigor da presente lei, até ao limite de 1,50 %.

3 - A obrigação de investimento prevista no n.º 1, aplicável ao operador de serviço público de televisão, equivale a uma quantia correspondente a 8 % das receitas anuais provenientes da contribuição para o audiovisual, criada pela Lei n.º 30/2003, de 22 de agosto, alterada pelos Decretos-Leis n.os 169-A/2005, de 3 de outubro, 230/2007, de 14 de junho, e 107/2010, de 13 de outubro, excluída da receita destinada exclusivamente ao serviço de rádio.

4 - O cumprimento das obrigações de investimento direto previstas nos números anteriores é feito através do investimento direto em obras cinematográficas e em obras criativas audiovisuais nacionais de produção independente, nas modalidades previstas no n.º 1, e implica a transmissão da obra pelo operador de televisão, em qualquer dos seus serviços de programas.

5 - Incumbe ao ICA, I. P., em colaboração com a ERC - Entidade Reguladora para a Comunicação Social, verificar o cumprimento das obrigações de investimento direto previstas nos números anteriores, devendo os operadores de televisão fornecer relatórios trimestrais que indiquem o título da obra, a identificação do produtor independente e dos demais titulares de direitos de autor e conexos sobre a mesma, o horário de difusão da mesma e a quantia aplicada nas modalidades previstas no n.º 1.

6 - O cumprimento das obrigações de investimento direto previstas nos números anteriores, através da produção ou coprodução de obras cinematográficas nacionais em montante não inferior a 50 % do orçamento total e da sua transmissão pelo operador de televisão posterior à exibição em sala, confere o direito à contabilização da quantia afeta por um coeficiente de 1,5.

7 - O cumprimento das obrigações de investimento direto previstas nos números anteriores, através da produção ou coprodução em montante não inferior a 50 % do orçamento total, de obras criativas audiovisuais nacionais, que sejam primeiras obras dos respetivos autores, e da sua transmissão pelo operador de televisão, confere o direito à contabilização da quantia afeta por um coeficiente de 1,5.

8 - Os montantes previstos nos n.os 2 e 3 que, em cada ano civil, não forem afetos ao investimento direto nos termos do n.º 1 são entregues, por cada operador de televisão, ao ICA, I. P., em janeiro do ano seguinte, constituindo receita própria deste organismo.

9 - Ficam excluídos das obrigações de investimento previstas no presente artigo os operadores de televisão cujos serviços de programas incluam exclusivamente obras de natureza pornográfica.

## Artigo 15.º

### Investimento do setor da distribuição na produção cinematográfica e audiovisual

1 - A participação dos distribuidores na produção cinematográfica e audiovisual é assegurada através do investimento anual em obras cinematográficas nacionais, em montante a definir anualmente, através de diploma próprio, e em percentagem não

inferior ao equivalente a 3 % das receitas provenientes da atividade de distribuição de obras cinematográficas no ano anterior.

2 - O investimento dos distribuidores na produção de obras cinematográficas e audiovisuais pode assumir as seguintes modalidades:

- a) Participação na montagem financeira de filme, como cofinanciador, sem envolvimento na produção;
- b) Participação na produção do filme, como coprodutor;
- c) Adiantamentos à produção, sob a forma de mínimos de garantia;
- d) Aquisição de direitos de distribuição de obras cinematográficas nacionais;
- e) Restauro e masterização de películas de obras apoiadas e de outras obras nacionais, desde que sejam entregues duas cópias à Cinemateca, I. P.

3 - O investimento da distribuição na produção cinematográfica e audiovisual é igualmente assegurado pela participação dos distribuidores de videogramas, através do investimento anual na aquisição de direitos para edição ou distribuição em videograma de obras cinematográficas nacionais, em montante não inferior ao equivalente a 1 % das receitas resultantes do exercício da atividade de distribuição de videogramas no ano anterior, que pode também ser cumprido através das modalidades previstas no número anterior.

4 - O disposto nos números anteriores não abrange as atividades de aluguer ou troca de videogramas.

5 - A distribuição em videograma de obras cinematográficas nacionais produzidas com apoios do Estado fica isenta do pagamento da taxa de autenticação prevista em diploma próprio.

6 - Os montantes previstos nos n.os 1 e 3 que, em cada ano civil, não sejam afetos ao investimento são entregues, por cada distribuidor, ao ICA, I. P., em janeiro do ano seguinte, constituindo receita própria deste organismo.

## Artigo 16.º

Investimento dos operadores de serviços audiovisuais a pedido

1 - A participação dos operadores de serviços audiovisuais a pedido na produção cinematográfica e audiovisual é assegurada através do investimento anual em obras cinematográficas nacionais, em montante a definir anualmente, através de diploma próprio, e em percentagem não inferior ao equivalente a 1 % das receitas provenientes das atividades de serviços audiovisuais a pedido que mantenham.

2 - O investimento previsto no número anterior pode assumir as seguintes modalidades:

- a) Participação na montagem financeira de filme, como cofinanciador, sem envolvimento na produção;
- b) Participação na produção do filme, como coprodutor;
- c) Adiantamentos à produção, sob a forma de mínimos de garantia;
- d) Aquisição de direitos de distribuição de obras cinematográficas nacionais.

3 - A participação dos operadores de serviços audiovisuais a pedido é ainda assegurada através da criação, nas respetivas plataformas tecnológicas, de uma área dedicada às obras nacionais, onde sejam disponibilizadas todas as obras apoiadas e, bem assim, outras obras de produção nacional, mediante solicitação dos respetivos distribuidores ou dos titulares de direitos, para efeitos de aluguer ou venda das obras, em condições que atribuam aos titulares de direitos sobre as mesmas uma percentagem não inferior a 50 % das receitas obtidas.

4 - Os montantes previstos no n.º 1 que, em cada ano civil, não forem afetos ao investimento são entregues, por cada operador, ao ICA, I. P., em janeiro do ano seguinte, constituindo receita própria deste organismo.

#### Artigo 17.º

##### Investimento dos exibidores

1 - Os exibidores cinematográficos devem reter 7,5 % da importância do preço da venda ao público dos bilhetes de cinema.

2 - A verba proveniente da retenção referida no número anterior é aplicada da seguinte forma:

a) 5 % destinam-se exclusivamente ao fomento da exibição cinematográfica e à manutenção da sala geradora da receita, constituindo receita gerida pelo exibidor e com expressão contabilística própria;

b) 2,5 % destinam-se a assegurar a exibição de obras cinematográficas europeias, devendo uma percentagem mínima de 25 % desse valor ser aplicado na exibição de obras nacionais apoiadas, e na realização de investimentos em equipamentos para a exibição digital, nas salas que não disponham dos mesmos, constituindo receita gerida pelo exibidor com expressão contabilística própria.

3 - O remanescente da receita prevista na alínea b) do número anterior é aplicado na aquisição de direitos e em quaisquer quantias devidas pelo exibidor ao distribuidor da obra cinematográfica.

4 - A exibição de obras cinematográficas apoiadas pelo ICA, I. P., ou de obras nacionais não apoiadas que sejam primeiras obras atribui o direito à contabilização da quantia afeta por um coeficiente de 1,5.

5 - A percentagem estabelecida no n.º 1 não pode ser considerada para o cômputo das receitas da exibição de filmes, sem prejuízo do cumprimento das obrigações fiscais que sobre as mesmas incidam.

6 - Os montantes referidos na alínea b) do n.º 2 que não sejam afetos às finalidades previstas, no ano civil da retenção ou ano seguinte, são entregues, por cada exibidor, ao ICA, I. P., em janeiro do ano seguinte, constituindo receita própria deste organismo.

### SECÇÃO III

Da distribuição, exibição e difusão cinematográfica e audiovisual

#### Artigo 18.º

Acesso aos mercados da distribuição, exibição e difusão

1 - O Estado adota medidas de apoio à distribuição, exibição e promoção das obras cinematográficas nos mercados nacional e internacional, nomeadamente através de incentivos à exibição de obras cinematográficas nacionais, nomeadamente das apoiadas, ou de obras europeias em salas municipais e da criação de medidas que favoreçam a associação entre os produtores e distribuidores nacionais.

2 - A atribuição de apoios tem em consideração a necessidade de ampla fruição das obras cinematográficas nacionais pelo público, em especial nas localidades com menor acesso a salas de cinema, nomeadamente através do fomento dos circuitos de exibição em salas municipais, cineclubes e associações culturais de promoção da atividade cinematográfica, e a aplicação de medidas que garantam o acesso às referidas obras pelas pessoas com deficiência.

3 - O Estado adota medidas de apoio aos exibidores cinematográficos que tenham uma programação maioritária ou regular de obras cinematográficas nacionais e europeias, incluindo longas-metragens, documentários, curtas-metragens e cinema de animação, e que desenvolvam a sua atividade em circuitos de exibição alternativos.

4 - Para os efeitos do número anterior, consideram-se exibições em circuitos de exibição alternativos, as que se realizem fora do circuito normal de exploração comercial de recintos de cinema, designadamente:

- a) As sessões organizadas em salas municipais;
- b) As sessões organizadas por entidades públicas, associações culturais, cineclubes, escolas e entidades sem fins lucrativos;
- c) As sessões organizadas no âmbito de festivais;
- d) As sessões realizadas por autores ou produtores da obra em circuitos de, pelo menos, cinco exibições em cinco salas de diferentes concelhos do país.



5 - O Estado adota medidas que incentivem a colaboração entre as autarquias locais e os exibidores cinematográficos, com o objetivo de criar e recuperar recintos de cinema, em especial nos concelhos onde não exista uma atividade de exibição regular.

## Artigo 19.º

### Licença de distribuição

1 - A distribuição, incluindo a venda, aluguer e comodato, de obras cinematográficas destinadas à exploração comercial depende de prévia emissão de licença e classificação etária.

2 - Pela licença referida no número anterior é devido o pagamento, pelo distribuidor, de uma taxa, que constitui receita da entidade emissora.

3 - As obras apoiadas estão isentas do pagamento das taxas de distribuição e de autenticação.

4 - Os filmes nacionais com exibição inicial em menos de seis salas estão isentos do pagamento da taxa de distribuição.

5 - A determinação do valor, as formas de liquidação, a cobrança e a fiscalização dos montantes a arrecadar com a taxa de distribuição são reguladas em diploma próprio.

## Artigo 20.º

### Controlo de bilheteiras

O controlo de bilheteiras é efetuado pelo sistema de gestão e controlo de bilheteiras que permite a receção e tratamento da informação relativa à emissão de bilhetes, e respetiva divulgação, nos termos legalmente permitidos, de modo a garantir o efetivo controlo de receitas e a informação relativa ao período de exibição de cada filme e ao número de espectadores, nos termos do diploma próprio que o regulamenta.

## Artigo 21.º

### Concorrência

Na área da concorrência no setor cinematográfico e audiovisual, incumbe ao ICA, I. P., e à Inspeção-Geral das Atividades Culturais (IGAC) comunicar à Autoridade da Concorrência os atos, acordos, ou práticas de que tenham conhecimento e que apresentem indícios de violação da lei da concorrência.

## CAPÍTULO III

### Do ensino artístico, formação profissional e literacia do público escolar

## Artigo 22.º

### Ensino artístico e formação profissional

1 - O Estado atribui apoios à formação profissional e incentiva o ensino das artes cinematográficas e audiovisuais no sistema educativo, nas áreas de projetos específicos, investigação e desenvolvimento (I&D), inovação na produção e difusão cinematográficas e do direito de autor e dos direitos conexos, com o objetivo de estimular, aprofundar e diversificar a formação contínua dos profissionais dos setores do cinema e do audiovisual.

2 - Os apoios previstos no número anterior são assegurados através da celebração de protocolos entre os organismos responsáveis e as entidades que promovam o ensino e a formação profissional nas áreas das profissões criativas e técnicas do setor cinematográfico e audiovisual.

3 - O Estado promove a participação das instituições públicas e privadas e dos profissionais portugueses em parcerias e projetos internacionais na área da formação em artes cinematográficas e audiovisuais.

#### Artigo 23.º

##### Formação de público escolar

O Estado promove um programa de literacia para o cinema junto do público escolar para a divulgação de obras cinematográficas de importância histórica e, em particular, das longas-metragens, curtas-metragens, documentários e filmes de animação de produção nacional.

## CAPÍTULO IV

### Registo e inscrição

#### SECÇÃO I

##### Do registo das obras cinematográficas e audiovisuais

#### Artigo 24.º

##### Finalidade do registo

O Estado organiza o registo das obras cinematográficas e audiovisuais, tendo em vista a segurança do comércio jurídico.

#### Artigo 25.º

##### Objeto do registo

1 - Estão sujeitas a registo as obras cinematográficas e audiovisuais, qualquer que seja o seu género, formato, suporte e duração, produzidas, distribuídas ou exibidas em território nacional.

2 - O Estado promove o registo de todas as obras apoiadas financeiramente e produzidas desde a entrada em vigor da Lei n.º 7/71, de 7 de dezembro, alterada pelos Decretos-

Leis n.os 279/85, de 19 de julho, e 350/93, de 7 de outubro, até à instituição efetiva do registo.

3 - As regras a observar no registo são definidas em diploma regulamentar à presente lei.

## SECÇÃO II

Do registo de empresas cinematográficas e audiovisuais

### Artigo 26.º

Registo de empresas cinematográficas e audiovisuais

1 - O Estado assegura um registo de empresas cinematográficas e audiovisuais regularmente constituídas, para efeitos da atribuição dos apoios e do cumprimento das obrigações previstos na presente lei.

2 - O registo referido no número anterior é obrigatório para todas as pessoas singulares ou coletivas com sede ou estabelecimento estável no território nacional que tenham por atividade comercial a produção, a distribuição e a exibição, bem como os laboratórios e estúdios de rodagem, dobragem e legendagem e as empresas de equipamento e meios técnicos.

3 - O regime jurídico do registo é definido em diploma regulamentar à presente lei.

## CAPÍTULO V

Disposições finais e transitórias

### Artigo 27.º

Norma transitória

1 - Mantém-se em vigor até à aprovação do diploma regulamentar da presente lei o disposto no Decreto-Lei n.º 227/2006, de 15 de novembro, em tudo o que não contrarie o disposto na presente lei.

2 - Os artigos 23.º, 24.º, 25.º e 26.º da Lei n.º 42/2004, de 18 de agosto, e os artigos 63.º a 82.º do Decreto-Lei n.º 227/2006, de 15 de novembro, mantêm-se em vigor até à integral liquidação do Fundo de Investimento para o Cinema e Audiovisual, designadamente, para enquadrar o cumprimento das obrigações previstas nos contratos de investimento plurianuais que se vençam até à entrada em vigor da presente lei.

3 - No ano de 2012, a taxa prevista no n.º 2 do artigo 10.º é devida por inteiro, com base no número de subscrições evidenciado no relatório publicado pelo ICP-ANACOM relativo ao 3.º trimestre de 2012.

4 - Em caso de alienação de um dos canais do operador de serviço público de televisão, ficando apenas afeta a este operador a exploração de um canal de acesso não

condicionado a subscrição de serviços de televisão por subscrição, a percentagem prevista no n.º 3 do artigo 14.º passa a ser de 5 %.

#### Artigo 28.º

##### Norma revogatória

É revogada a Lei n.º 42/2004, de 18 de agosto, e todas as normas legais que contrariem o disposto na presente lei.

#### Artigo 29.º

##### Regulamentação

O Governo regulamenta a presente lei no prazo de 60 dias a contar da sua data de entrada em vigor.

#### Artigo 30.º

##### Entrada em vigor

A presente lei entra em vigor 30 dias após a data da sua publicação, com exceção dos artigos 14.º, 15.º, 16.º e 17.º, que entram em vigor no dia 1 de janeiro de 2013.

Aprovada em 25 de julho de 2012.

A Presidente da Assembleia da República, Maria da Assunção A. Esteves.

Promulgada em 24 de agosto de 2012.

Publique-se.

O Presidente da República, Aníbal Cavaco Silva.

Referendada em 28 de agosto de 2012.

O Primeiro-Ministro, Pedro Passos Coelho.

### Anexo III-Dados de distribuição de cinema português no estrangeiro<sup>95</sup>

#### APOIO À DISTRIBUIÇÃO DE FILMES NACIONAIS NO ESTRANGEIRO

2004			
FILME	BENEFICIÁRIO	PAÍS DE ESTREIA	APOIO FINANCEIRO
<b>Longas Metragens de Ficção</b>			
A Filha	Ambar Filmes	França	12.469,94
Aparelho Voador a Baixa Altitude	Filmes do Tejo	Suécia	12.469,94
O Milagre Segundo Salomé	Madragoa Filmes	França	12.469,94
Noite Escura	Madragoa Filmes	França	12.469,94
TOTAL			49.879,76
2005			
FILME	BENEFICIÁRIO	PAÍSES DE ESTREIA	APOIO FINANCEIRO
<b>Longas Metragens de Ficção</b>			
A Selva	Costa do Castelo	Brasil	12.469,94
André Valente	Clap Filmes	França	12.469,94
O Quinto Império	Madragoa Filmes	França	12.469,94
Alice	Clap Filmes	França	12.469,94
O Herói	David&Golias	Angola	4.489,18
Um Rio	JC Oliveira	Moçambique	4.479,18
TOTAL			54.358,94
2006			
FILME	BENEFICIÁRIO	PAÍSES DE ESTREIA	APOIO FINANCEIRO
<b>Longas Metragens de Ficção</b>			
Sem Ela	Filmes do Tejo	França	12.469,94
O Heroi	David&Golias	França	12.469,94
Odete	Rosa Filmes	França	12.469,94
Na Cidade Vazia	FF FilmesFundo	França	8.060,00
O Fatalista	Madragoa Filmes	França	12.469,94
A Cara que Mereces	O Som e a Fúria	França	7.500,00
TOTAL			65.439,76
2007			
FILME	BENEFICIÁRIO	PAÍSES DE ESTREIA	APOIO FINANCEIRO
<b>Longas Metragens de Ficção</b>			
Transe	Clap Filmes	França	12.469,94
Belle Toujours	Filbox	França	6.000,00
TOTAL			18.469,94

<sup>95</sup>Dados gentilmente cedidos pelo ICA.

2008			
FILME	BENEFICIÁRIO	PAÍSES DE ESTREIA	APOIO FINANCEIRO
<b>Longas Metragens de Ficção</b>			
Body Rice	Clap Filmes	França	12.500,00
Floripes	Jumpcut	São Tomé e Príncipe	2.176,00
Terra Sonâmbula	FF FilmesFundo	África do Sul	4.117,00
Juventude em Marcha	Midas Filmes	Reino Unido	9.500,00
A Ilha dos Escravos	Costa do Castelo	Moçambique	9.000,00
A Ilha dos Escravos	Cinamate	Cabo Verde	12.500,00
Cristóvão Colombo, O Enigma	Filmes do Tejo II	França	12.500,00
<b>Animação</b>			
Até ao Tecto do Mundo	Filmógrafo	Guiné-Bissau	10.000,00
<b>TOTAL</b>			<b>72.293,00</b>

2009			
FILME	BENEFICIÁRIO	PAÍSES DE ESTREIA	APOIO FINANCEIRO
<b>LONGAS METRAGENS DE FICÇÃO</b>			
AQUELE QUERIDO MÊS DE AGOSTO	O Som e a Fúria	BRASIL	€ 12.000,00
AQUELE QUERIDO MÊS DE AGOSTO	O Som e a Fúria	FRANÇA	€ 12.500,00
TERRA SONÂMBULA	Marfilmes	BRASIL	€ 9.415,82
DOT.COM	Fado Filmes	POLÓNIA	€ 3.142,00
DOT.COM	Fado Filmes	ROMÉNIA	€ 2.606,00
<b>ANIMAÇÃO</b>			
ATÉ AO TECTO DO MUNDO	Filmógrafo	S.TOMÉ E PRÍNCIPE	€ 12.500,00
<b>TOTAL</b>			<b>€ 52.163,82</b>

2010			
FILME	BENEFICIÁRIO	PAÍSES DE ESTREIA	APOIO FINANCEIRO
<b>LONGAS METRAGENS DE FICÇÃO</b>			
A RELIGIOSA PORTUGUESA	O Som e a Fúria	EUA	€ 3.490,35
AQUELE QUERIDO MÊS DE AGOSTO	O Som e a Fúria	ALEMANHA	€ 4.718,40
AQUELE QUERIDO MÊS DE AGOSTO	O Som e a Fúria	ARGENTINA	€ 12.000,00
DOT.COM	Fado Filmes	ALEMANHA	€ 12.500,00
MISTÉRIOS DE LISBOA	Clap Filmes	FRANÇA	€ 12.500,00
O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO	Fado Filmes	MOÇAMBIQUE	€ 12.500,00
<b>DOCUMENTÁRIOS</b>			
JOSÉ E PILAR	Jumpcut	BRASIL	€ 1.659,70
<b>TOTAL</b>			<b>€ 59.368,45</b>

2011			
FILME	BENEFICIÁRIO	PAÍSES DE ESTREIA	APOIO FINANCEIRO
<b>LONGAS METRAGENS DE FICÇÃO</b>			
A ESPADA E A ROSA	O Som e a Fúria	FRANÇA	€ 12.500,00
O ESTRANHO CASO DE ANGÉLICA	Filmes do Tejo II	FRANÇA	€ 12.500,00
QUERO SER UMA ESTRELA	Lanterna de Pedra Filmes	ANGOLA	€ 12.500,00
QUERO SER UMA ESTRELA	Lanterna de Pedra Filmes	MOÇAMBIQUE	€ 12.500,00
MARGINAIIS	Lanterna de Pedra Filmes	ESPANHA	€ 12.000,00
DOT.COM	Fado Filmes	ITÁLIA	€ 12.500,00
O ÚLTIMO VOO DO FLAMINGO	Fado Filmes	ESPANHA	€ 12.500,00
EMBARGO	Persona Non Grata Pictures	BRASIL	€ 10.000,00
<b>DOCUMENTÁRIOS</b>			
JOSÉ E PILAR	Jumpcut	EUA	€ 3.000,00
<b>TOTAL</b>			<b>€ 100.000,00</b>

#### **IV-Decreto-lei nº95/2007-Decreto-lei do ICA<sup>96</sup>**

Decreto-Lei n.º 95/2007

de 29 de Março

No quadro das orientações definidas pelo Programa de Reestruturação da Administração Central do Estado (PRACE) e dos objectivos do Programa do Governo no tocante à modernização administrativa, à melhoria da qualidade dos serviços públicos com ganhos de eficiência, importa concretizar o esforço de racionalização estrutural consagrado no Decreto-Lei n.º 215/2006, de 27 de Outubro, que aprova a lei orgânica do Ministério da Cultura, avançando na definição dos modelos organizacionais dos serviços que integram a respectiva estrutura.

O Instituto do Cinema e do Audiovisual, I. P. (ICA, I. P.) resulta da reestruturação do Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia (ICAM), visando essencialmente uma maior precisão do âmbito de actuação deste Instituto em referência ao organismo a que sucede, sem que tal impeça que, na abordagem do sector cinematográfico e audiovisual e no apoio à criação, produção, exploração e divulgação e outras actividades no domínio do cinema sejam tidas em conta as novas formas e oportunidades de produção e de distribuição ou difusão de obras cinematográficas.

A missão e as atribuições gerais definidas para o ICA, I. P., colocam-no inequivocamente na continuidade dos organismos públicos que, a partir das bases estabelecidas pela Lei n.º 7/71, de 7 de Dezembro, asseguraram a intervenção do Estado no sector da cinematografia em Portugal. De sublinhar, no entanto que a presente Reforma da Administração Central do Estado, em que se integra a reestruturação do instituto, concretiza-se ao mesmo tempo que se completa uma importante reforma do quadro legislativo e regulamentar da acção do Estado no que concerne ao fomento e desenvolvimento das actividades cinematográficas e audiovisuais, expressa na Lei n.º 42/2004, de 18 de Agosto, diploma que aprova a Lei da Arte Cinematográfica e do Audiovisual, bem como no Decreto-Lei n.º 227/2006, de 15 de Novembro, que define as medidas relativas ao fomento, desenvolvimento e à protecção das artes cinematográficas e do audiovisual e cria o Fundo de Investimento para o Cinema e Audiovisual.

Concomitantemente, a evolução dos mercados e das tecnologias ocorrida desde a criação do ICAM veio mostrar, a nível nacional e global, que o conceito de multimédia adquiriu uma amplitude muito grande e uma dimensão transversal que não justifica o estabelecimento de uma tutela única para o mesmo, mas sugere, em vez disso, a tomada em conta sistemática das várias formas de comunicação multimédia nos diferentes sectores da cultura e da economia.

Assim:

Ao abrigo do disposto do n.º 1 do artigo 9.º da Lei n.º 3/2004, de 15 de Janeiro, e nos termos da alínea a) do n.º 1 do artigo 198.º da Constituição, o Governo decreta o seguinte:

---

<sup>96</sup> <http://www.dre.pt/cgi/dr1s.exe?t=dr&cap=1-1200&doc=20070979%20&v02=&v01=2&v03=1900-01-01&v04=3000-12-21&v05=&v06=&v07=&v08=&v09=&v10=&v11=%27Decreto-Lei%27&v12=&v13=&v14=&v15=&sort=0&submit=Pesquisar> acedido em Setembro de 2013.



## Artigo 1.º

### Natureza jurídica

1 - O Instituto do Cinema e Audiovisual, I. P., abreviadamente designado por ICA, I. P., é um instituto público integrado na administração indirecta do Estado, dotado de autonomia administrativa e financeira e património próprio.

2 - O ICA, I. P., prossegue atribuições do Ministério da Cultura, sob superintendência e tutela do respectivo Ministro.

## Artigo 2.º

### Jurisdição territorial e sede

1 - O ICA, I. P., é um organismo central com jurisdição sobre todo o território nacional.

2 - O ICA, I. P., tem sede no concelho de Lisboa.

## Artigo 3.º

### Missão e atribuições

1 - O ICA, I. P., tem por missão fomentar e desenvolver as actividades cinematográficas e audiovisuais, contribuindo para a diversidade cultural e a qualidade nestes domínios, para uma circulação nacional e internacional alargada das obras e para a vitalidade das referidas actividades enquanto indústrias culturais.

2 - São atribuições do ICA, I. P.:

a) Assessorar o MC na definição de política pública para os sectores cinematográfico e audiovisual em conformidade com a sua missão;

b) Propor programas, medidas e acções com vista a melhorar a eficácia e a eficiência das políticas referidas em na alínea anterior e a assegurar a adequação destas às evoluções dos sectores abrangidos;

c) Assegurar, directamente, em colaboração, ou através de outras entidades, a execução das políticas cinematográficas e audiovisuais;

d) Contribuir para um melhor conhecimento do sector, recolhendo, tratando e divulgando informação estatística, ou outra relevante, por si próprio ou em colaboração com outras entidades vocacionadas para o efeito;

e) Gerir o Fundo do Cinema e do Audiovisual;

f) Assegurar a representação nacional nas instituições e órgãos internacionais nos domínios cinematográfico e audiovisual, nomeadamente a nível da União Europeia, do Conselho da Europa, da Cooperação Ibero-americana, na e da CPLP, bem como de outras plataformas de cooperação ou integração;

g) Colaborar com as entidades competentes na elaboração de acordos internacionais nos domínios cinematográfico e audiovisual e assegurar as tarefas relativas à aplicação dos acordos existentes, bem como estabelecer e aplicar parcerias e colaborações com instituições congéneres de outros países.

## Artigo 4.º

### Órgãos

1 - O ICA, I. P., é dirigido por um Director, coadjuvado por um subdirector, cargos de direcção superior de 1.º e 2.º grau, respectivamente.

2 - É ainda órgão do ICA, I. P., o fiscal único.

#### Artigo 5.º

##### Director

1 - Sem prejuízo das competências que lhe forem conferidas por lei ou nele delegadas ou subdelegadas, compete ao director:

a) Deliberar sobre as políticas, programas, acções e medidas executadas pelo ICA e propor alterações a estas, bem como, propor acções-piloto e novas iniciativas no âmbito das atribuições do ICA;

b) Promover a celebração e assegurar a execução de acordos de cooperação, co-produção, co-distribuição ou outros que visem o fomento e o desenvolvimento da arte cinematográfica e do audiovisual, nas suas dimensões cultural e económica;

c) Deliberar sobre a atribuição de apoios financeiros e outros incentivos no âmbito das atribuições do ICA, I. P., dentro dos limites legais;

d) Assegurar as relações com organismos e instituições nacionais e estrangeiros de fins similares, em articulação com o Gabinete de planeamento, estratégia, avaliação e relações internacionais do Ministério da Cultura;

e) Deliberar sobre a participação do ICA, I. P., em sociedades comerciais, fundos de investimento e de garantia, bem como gerir as respectivas participações;

f) Deliberar sobre as contrapartidas a estabelecer no âmbito de parcerias estabelecidas entre o ICA, I. P., e outras entidades;

g) Pedir parecer ao Conselho Nacional de Cultura, sempre que considere necessário;

2 - Ao subdirector compete substituir o presidente nas suas faltas ou impedimentos e exercer as competências que por este lhe sejam delegadas ou subdelegadas.

3 - O Director pode delegar competências em dirigentes e trabalhadores do ICA, I. P., e autorizar que se proceda à subdelegação desses poderes, estabelecendo em cada caso os respectivos limites e condições.

#### Artigo 6.º

##### Fiscal único

O fiscal único tem as competências e é nomeado nos termos da Lei n.º 3/2004, de 15 de Janeiro.

#### Artigo 7.º

##### Organização interna

A organização interna do ICA, I. P., é a prevista nos respectivos estatutos.

#### Artigo 8.º

##### Estatuto do pessoal dirigente

Aos dirigentes do ICA, I. P., é aplicável o regime definido na lei-quadro dos institutos públicos e, subsidiariamente, o estatuto do pessoal dirigente da Administração Pública.

#### Artigo 9.º

##### Regime do pessoal

O pessoal do ICA, I. P., rege-se pelo regime jurídico do contrato individual de trabalho.

#### Artigo 10.º

##### Receitas

1 - O ICA, I. P., dispõe das receitas provenientes de dotações que lhe forem atribuídas no Orçamento do Estado.

2 - O ICA, I. P., dispõe ainda das seguintes receitas próprias:

- a) O produto das taxas que lhe sejam consignadas por lei, designadamente a taxa de exibição bem como as cobradas em conformidade com as leis que regulam as actividades do sector, em especial a lei das artes e actividades cinematográficas e do audiovisual;
- b) O produto da venda de bens e serviços prestados;
- c) As quantias que resultem da exploração ou da titularidade de direitos de propriedade sobre produtos, patentes e demais direitos privativos de natureza industrial ou intelectual que venham a ser desenvolvidos no âmbito da actividade do ICA, I. P., e que pela lei lhe sejam consignados;
- d) As comparticipações e os subsídios concedidos por quaisquer entidades;
- e) A percentagem do valor das coimas que lhe esteja afecta nos termos da lei;
- f) As doações, heranças ou legados;
- g) O produto da alienação, oneração ou cedência temporária de bens ou direitos do seu património;
- h) Quaisquer outros rendimentos que por lei, contrato ou qualquer outro título lhe devam pertencer.

3 - As receitas referidas no número anterior obedecem ao regime de tesouraria do Estado e são consignadas à realização de despesas da Cinemateca, I. P., durante a execução do orçamento do ano a que respeitam, podendo os saldos não utilizados transitar para o ano seguinte, nos termos do decreto-lei de execução orçamental.

#### Artigo 11.º

##### Despesas

Constituem despesas do ICA, I. P., as que resultem de encargos decorrentes da prossecução das respectivas atribuições.

#### Artigo 12.º

##### Património

O património do ICA, I. P., é constituído pela universalidade dos bens, direitos e obrigações de que é titular.

#### Artigo 13.º

Criação e participação em outras entidades

O ICA, I. P., pode criar, participar ou adquirir participações em entes de direito privado, se for imprescindível para a prossecução das suas atribuições, mediante autorização prévia do membro do Governo responsáveis pelas áreas das Finanças e da Cultura, nos termos do artigo 13.º da Lei n.º 3/2004, de 15 de Janeiro.

#### Artigo 14.º

##### Regime transitório de função pública

1 - Os funcionários públicos do quadro de pessoal do Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia podem optar pelo regime do contrato individual de trabalho, no prazo de 90 dias a contar da data da notificação que lhe seja feita pelo serviço, nos termos do n.º 7 do artigo 16.º da Lei n.º 53/2006, de 7 de Dezembro, ou, quando não haja lugar à aplicação de métodos de selecção, da publicitação das listas e mapas a que se refere o n.º 3 do artigo 14.º da referida lei.

2 - O direito de opção é exercido mediante declaração escrita, individual e irrevogável, dirigida ao presidente do conselho directivo, no prazo previsto no número anterior.

3 - A celebração do contrato individual de trabalho implica a exoneração do lugar de origem e a cessação do vínculo à função pública, que se torna efectiva com a publicação na 2.ª série do Diário da República.

#### Artigo 15.º

##### Regulamentos internos

Os regulamentos internos do ICA, I. P., são remetidos aos membros do Governo responsáveis pelas áreas das Finanças e da Cultura para aprovação nos termos da alínea a) do n.º 4 do artigo 41.º da Lei n.º 3/2004, de 15 de Janeiro, no prazo de 90 dias a contar da entrada em vigor do presente decreto-lei.

#### Artigo 16.º

##### Sucessão

O ICA, I. P., sucede nas atribuições do Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia.

#### Artigo 17.º

##### Norma revogatória

É revogado o Decreto-Lei n.º 408/98, de 21 de Dezembro.

#### Artigo 18.º

##### Entrada em vigor

O presente decreto-lei entra em vigor no 1.º dia do mês seguinte ao da sua publicação.

Visto e aprovado em Conselho de Ministros de 1 de Fevereiro de 2007. - José Sócrates Carvalho Pinto de Sousa - Fernando Teixeira dos Santos - Mário Vieira de Carvalho.

Promulgado em 22 de Março de 2006.

Publique-se.

O Presidente da República, ANÍBAL CAVACO SILVA.

Referendado em 23 de Março de 2006.

O Primeiro-Ministro, José Sócrates Carvalho Pinto de Sousa.

## V-Lei nº42/2004-Antiga lei da arte cinematográfica e do audiovisual <sup>97</sup>

Lei n.º 42/2004

de 18 de Agosto

Lei de Arte Cinematográfica e do Audiovisual

A Assembleia da República decreta, nos termos da alínea c) do artigo 161.º da Constituição, para valer como lei geral da República, o seguinte:

### CAPÍTULO I

Disposições gerais

Artigo 1.º

Objecto

1 - A presente lei tem por objecto estabelecer os princípios de acção do Estado no quadro de fomento, desenvolvimento e protecção da arte do cinema e das actividades cinematográficas e do audiovisual.

2 - A acção do Estado rege-se pelos princípios da liberdade de expressão, da liberdade de criação e pelo respeito do direito do espectador à escolha das obras cinematográficas e audiovisuais.

3 - Na definição dos princípios da acção referida no número anterior, o Estado promove a interacção com os agentes dos sectores cinematográfico e audiovisual, da comunicação social, da educação e das telecomunicações.

Artigo 2.º

Definições

Para os efeitos da aplicação da presente lei, consideram-se:

a) «Obras cinematográficas» as criações intelectuais expressas por um conjunto de combinações de palavras, música, sons, textos escritos e imagens em movimento, fixadas em qualquer suporte, destinadas prioritariamente à distribuição e exibição em salas de cinema, bem como a sua comunicação pública por qualquer meio ou forma, por fio ou sem fio;

b) «Obras audiovisuais» as criações intelectuais expressas por um conjunto de combinações de palavras, música, sons, textos escritos e imagens em movimento, fixadas em qualquer suporte, destinadas prioritariamente à teledifusão, bem como a sua comunicação pública por qualquer meio ou forma, por fio ou sem fio;

c) «Actividades cinematográficas e audiovisuais» o conjunto de processos e actos relacionados com a criação, incluindo a sua interpretação e execução, a realização, a produção, a distribuição, a exibição e a difusão de obras cinematográficas e audiovisuais.

Artigo 3.º

Objectivos

---

<sup>97</sup> <http://www.dre.pt/cgi/dr1s.exe?t=dr&cap=1-1200&doc=20042787%20&v02=&v01=2&v03=1900-01-01&v04=3000-12-21&v05=&v06=&v07=&v08=&v09=&v10=&v11=Lei&v12=&v13=&v14=&v15=&sort=0&submit=Pesquisar> acedido em Setembro de 2013.

1 - O Estado apoia a criação, a produção, a distribuição, a exibição, a difusão e a promoção cinematográfica e audiovisual enquanto instrumentos de desenvolvimento integral da pessoa humana, de cultura, afirmação da identidade nacional, protecção da língua e valorização da imagem de Portugal no mundo, em especial no que respeita ao aprofundamento das relações com os países de língua portuguesa.

2 - O Estado adopta medidas e programas de apoio que visam desenvolver o tecido empresarial e um mercado de obras cinematográficas e audiovisuais, no respeito pelos princípios da sã concorrência entre os vários agentes.

3 - O Estado promove e zela pela conservação a longo prazo do património cinematográfico e audiovisual, através de medidas que garantam a sua preservação.

4 - No âmbito das matérias reguladas pela presente lei, o Estado prossegue os seguintes objectivos:

- a) Incentivar a criação, a produção, a distribuição, a exibição, a difusão e a edição de obras cinematográficas e audiovisuais;
- b) Promover a defesa dos direitos dos autores e dos produtores de obras cinematográficas e audiovisuais, bem como dos direitos dos artistas, intérpretes ou executantes das mesmas;
- c) Incentivar a co-produção internacional, através da celebração de acordos bilaterais de reciprocidade e convenções internacionais;
- d) Aprofundar a cooperação nos sectores da produção, distribuição e exibição cinematográfica e audiovisual com os países de língua oficial portuguesa;
- e) Desenvolver os mercados de distribuição e exibição cinematográfica e audiovisual através da celebração de acordos bilaterais e multilaterais de reciprocidade;
- f) Desenvolver os sectores cinematográfico e audiovisual através da criação de incentivos e outras medidas fiscais;
- g) Promover a participação do sector privado no desenvolvimento da indústria cinematográfica e audiovisual;
- h) Incentivar a divulgação e promoção da produção cinematográfica e audiovisual, tanto ao nível nacional como internacional;
- i) Incentivar a difusão e a promoção não comerciais do cinema e do audiovisual, nomeadamente através do apoio às actividades dos cineclubes e aos festivais de cinema e vídeo;
- j) Promover a livre circulação das obras cinematográficas e audiovisuais;
- l) Promover a conservação do património cinematográfico e audiovisual nacional ou existente em Portugal, valorizá-lo e garantir a sua acessibilidade cultural permanente;

m) Promover a participação das entidades representativas dos sectores cinematográfico e audiovisual na definição das medidas de política para o cinema e audiovisual;

n) Desenvolver o ensino artístico e a formação profissional contínua relativos aos sectores do cinema e do audiovisual;

o) Garantir a igualdade de acesso dos cidadãos a todas as formas de expressão cinematográficas e audiovisuais.

5 - O Estado apoia o cinema europeu, no respeito pelas normas de direito internacional em vigor, nomeadamente as que se encontram estabelecidas no quadro da União Europeia (UE), da Convenção Europeia sobre Co-Produção Cinematográfica e dos tratados internacionais respeitantes à propriedade intelectual.

6 - Os apoios e medidas previstos na presente lei articulam-se com os sistemas de apoio e incentivo consagrados nas normas de direito internacional e comunitário que vinculam o Estado Português.

#### Artigo 4.º

##### Conservação e acesso ao património

1 - O Estado garante a preservação e a conservação a longo prazo das obras do património cinematográfico e audiovisual português ou existente em Portugal, património que constitui parte integrante do património cultural do País.

2 - O Estado promove o acesso público às obras que integram o património cinematográfico e audiovisual nacional para fins de investigação artística, histórica, científica e educativa, submetendo esse acesso às regras de conservação patrimonial, salvaguardados e salvaguardando os legítimos interesses dos detentores de direitos patrimoniais ou comerciais.

3 - O Estado assegura ainda a exibição e exposição públicas, segundo critérios museográficos, das obras cinematográficas e audiovisuais que constituem já ou constituirão no futuro seu património, em obediência ao direito dos cidadãos à fruição cultural.

4 - O Estado promove o depósito, a preservação e o restauro do património fílmico e audiovisual nacional, bem como o património fílmico e audiovisual internacional mais representativo.

5 - O Estado mantém uma colecção que procura incluir todos os filmes nacionais e equiparados, bem como filmes estrangeiros de reconhecida importância histórica e artística.

6 - O Estado promove a componente museográfica do património fílmico e audiovisual.

#### Artigo 5.º

##### Depósito legal das obras cinematográficas e audiovisuais

O regime jurídico do depósito legal «das imagens em movimento», que abrange, nomeadamente, a definição do estatuto patrimonial daquelas imagens, a obrigatoriedade

do depósito legal, a criação de condições para o investimento na preservação e conservação continuada e restauro e o acesso e consulta públicos, é estabelecido por lei.

#### Artigo 6.º

##### Serviços e organismos

No âmbito das matérias relacionadas com as disposições da presente lei, o Ministro da Cultura tutela os serviços e organismos da Administração Pública e demais entidades competentes para a aplicação das medidas de apoio aos sectores cinematográfico e audiovisual.

### CAPÍTULO II

#### Artes cinematográficas e audiovisual

#### SECÇÃO I

##### Da produção cinematográfica e audiovisual

#### Artigo 7.º

##### Da produção nacional

1 - O Estado, através do estabelecimento de planos de produção anuais, da atribuição de apoios financeiros, da criação de obrigações de investimento e de acesso ao crédito, de medidas fiscais, de mecenato e de acordos de cooperação, fomenta a produção, a realização de co-produções, a promoção e a difusão nacional e internacional de obras cinematográficas e audiovisuais.

2 - O Estado estabelece mecanismos financeiros e de crédito que favoreçam o desenvolvimento do tecido industrial nos sectores cinematográfico e audiovisual.

3 - O Estado apoia a escrita de argumento e o desenvolvimento de projectos, bem como a produção de obras cinematográficas e audiovisuais inovadoras.

4 - O Estado promove medidas que garantam o acesso das pessoas com deficiência às obras cinematográficas e audiovisuais.

5 - O Estado cria prémios que visam o reconhecimento público das obras e dos profissionais dos sectores do cinema e do audiovisual.

#### Artigo 8.º

##### Programas de apoio

1 - Com o objectivo de incentivar a criação e a renovação da arte cinematográfica, é criado um programa destinado à escrita de argumento para longas metragens de ficção, ao desenvolvimento de projectos de séries e filmes de animação e ao desenvolvimento de documentários.

2 - Com o objectivo de incentivar a produção de obras de reconhecido valor cultural e artístico ou de carácter experimental, é criado um programa destinado à produção de longas metragens de ficção, primeiras obras de longa metragem de ficção, curtas metragens de ficção, séries de animação e documentários.

3 - Com o objectivo de apoiar financeiramente a produção de longas metragens de ficção de realizadores que apresentem curricula relevantes para a promoção e valorização da cultura e da língua portuguesa, é criado um programa complementar.



4 - Com o objectivo de promover o desenvolvimento sustentado das empresas do sector cinematográfico e audiovisual e de favorecer a sua diversidade, nomeadamente através do aparecimento de novas empresas de produção, é criado um programa de apoio financeiro a planos de produção plurianuais de produtores cinematográficos e de produtores independentes de televisão que desenvolvam, de forma permanente, estratégias de produção de médio e longo prazo.

5 - Com o objectivo de incentivar o reinvestimento em novas produções de longa metragem de ficção e de animação para o mercado cinematográfico, é criado um programa automático que atende aos resultados de bilheteira durante o período de exibição em sala e à receita de exploração comercial de obra anterior do mesmo produtor.

6 - Com o objectivo de incentivar a co-produção, é criado um programa destinado a co-produções de longa metragem de ficção, de filmes e séries de animação e de documentários de participação minoritária portuguesa.

7 - Com o objectivo de aprofundar a cooperação com países de língua portuguesa, é criado um programa destinado a co-produções de longa metragem de ficção, filmes e séries de animação e de documentários.

8 - No respeito pelo princípio estratégico da diversidade, a efectivação dos planos de produção anuais e plurianuais supõe a realização harmoniosa, proporcionada e integral de todos os programas de apoio financeiro.

9 - Os programas de apoio previstos na presente lei têm a natureza de planos plurianuais legalmente aprovados, nos termos do artigo 25.º do Decreto-Lei n.º 155/92, de 28 de Julho.

#### Artigo 9.º

##### Apoio financeiro

1 - Os apoios financeiros a atribuir no âmbito dos programas de apoio estabelecidos na presente lei têm a natureza de empréstimos ou de apoio financeiro não reembolsável.

2 - As regras de financiamento à produção de obras cinematográficas e audiovisuais são estabelecidas por diploma regulamentar da presente lei, tendo em atenção os seguintes pressupostos:

- a) Garantir a igualdade de oportunidades dos interessados;
- b) Garantir o respeito pelos princípios da justiça, imparcialidade, colaboração e participação nos procedimentos de candidatura, selecção e decisão de atribuição de apoio;
- c) Definir critérios técnicos objectivos de selecção como garantia de transparência no procedimento de atribuição de apoios;
- d) Anunciar publicamente os montantes anuais de financiamento, de acordo com o orçamento aprovado;

- e) Assegurar o apoio a obras de reconhecido valor cultural e artístico, a primeiras obras e a obras de carácter experimental;
- f) Atender, nos programas plurianuais, ao desenvolvimento sustentado da actividade dos produtores cinematográficos e audiovisuais, bem como à sua diversidade;
- g) Incentivar a produção de obras que contribuam para aumentar o interesse do público, através da atribuição de apoio automático, com base nos resultados de bilheteira durante o período de exibição em sala e na receita de exploração em qualquer outro suporte.

#### Artigo 10.º

##### Beneficiários

1 - Podem beneficiar de financiamento e dos outros tipos de apoio previstos na presente lei os produtores devidamente registados.

2 - Só podem ser beneficiários de apoio financeiro à produção audiovisual os produtores independentes de televisão.

3 - Os argumentistas e os realizadores podem ser beneficiários de apoio financeiro nos casos previstos em diploma regulamentar da presente lei.

#### Artigo 11.º

##### Obra cinematográfica e audiovisual nacional

1 - Para os efeitos da presente lei, são consideradas «obras nacionais» as obras cinematográficas e audiovisuais que reúnam os seguintes requisitos:

- a) Um mínimo de 50% dos autores de nacionalidade portuguesa ou nacionais de qualquer Estado membro da UE;
- b) Um mínimo de 50% das equipas técnicas de nacionalidade portuguesa ou de Estados membros da UE;
- c) Um mínimo de 50% dos protagonistas e dos papéis principais e secundários interpretados por actores portugueses ou nacionais de Estados membros da UE;
- d) Um mínimo de 50% do tempo de rodagem ou de produção em território português, salvo nos casos em que o argumento o não permita;
- e) Que tenham versão original em língua portuguesa, salvo excepções impostas pelo argumento.

2 - Para os efeitos da presente lei, considera-se ainda «obra nacional» a que tenha produção ou co-produção portuguesa, nos termos dos acordos internacionais que vinculam o Estado Português, dos acordos bilaterais de co-produção cinematográfica e da Convenção Europeia sobre Co-Produção Cinematográfica e da demais legislação comunitária aplicável.

## SECÇÃO II

### Da distribuição, exibição e difusão cinematográfica e audiovisual

#### Artigo 12.º

Acesso aos mercados da distribuição, exibição e difusão

1 - O Estado adopta medidas de apoio aos produtores para a distribuição, exibição e difusão e promoção das obras cinematográficas e audiovisuais nos mercados nacional e internacional, nomeadamente através de apoio financeiro à tiragem de cópias, de incentivos à exibição comercial de obras cinematográficas com a classificação de qualidade e da criação de medidas que favoreçam a associação entre os produtores e distribuidores nacionais e os seus congéneres estrangeiros, em especial dos países de língua portuguesa.

2 - A atribuição de apoios tem em consideração a aplicação de novas tecnologias e de medidas que garantam o acesso às referidas obras pelas pessoas com deficiência.

3 - O Estado adopta medidas de apoio aos exibidores cinematográficos que tenham uma programação regular de obras portuguesas e comunitárias, bem como de documentários, curtas metragens de ficção e cinema de animação.

4 - O Estado procede à fiscalização dos recintos de cinema, com o objectivo de garantir a sua adequação funcional.

5 - O Estado apoia a exibição cinematográfica não comercial, visando contribuir para a criação de uma rede de exibição alternativa, através da divulgação de:

a) Obras nacionais e comunitárias;

b) Obras de cinematografias menos conhecidas.

6 - Para os efeitos do número anterior, consideram-se «exibições não comerciais» as que se realizam fora do circuito normal de exploração de recintos de cinema, designadamente:

a) As sessões organizadas por entidades públicas;

b) As sessões gratuitas;

c) As sessões privadas organizadas por associações culturais, cineclubes e escolas;

d) As sessões públicas pagas quando organizadas por associações culturais, cineclubes, escolas e outras instituições que actuem sem fim lucrativo.

7 - O Estado adopta medidas que incentivem a colaboração entre as autarquias locais e os exibidores cinematográficos, com o objectivo de criar e recuperar recintos de cinema, em especial nos concelhos onde não exista uma actividade de exibição regular.

8 - O Estado adopta medidas que incentivem a colaboração entre as autarquias locais, os estabelecimentos de ensino, as associações culturais e os exibidores cinematográficos, com o objectivo de fomentar a difusão da arte cinematográfica como um bem essencial ao desenvolvimento cultural da comunidade.

## Artigo 13.º

### Licença de distribuição

1 - A distribuição, incluindo a venda, aluguer e comodato, de obras cinematográficas destinadas à exploração comercial depende de prévia emissão de licença.

2 - Pela licença referida no número anterior é devido o pagamento, pelo distribuidor, de uma taxa, que constitui receita da entidade emissora.

3 - Os filmes classificados de qualidade estão isentos do pagamento da taxa de distribuição.

4 - Os filmes nacionais exibidos com menos de seis cópias estão isentos do pagamento da taxa de distribuição.

5 - A determinação do valor, as formas de liquidação, a cobrança e a fiscalização dos montantes a arrecadar com a taxa de distribuição são reguladas por diploma próprio.

#### Artigo 14.º

##### Exibição de obras nacionais

A distribuição comercial e a consequente exibição de, pelo menos, 60% das obras nacionais apoiadas pelo Estado é assegurada, anualmente, por todos os distribuidores e exibidores cinematográficos com actividade comercial em território nacional, nas condições estabelecidas em diploma regulamentar da presente lei.

#### Artigo 15.º

##### Controlo de bilheteiras

Com o objectivo de permitir a realização do exercício das competências do Estado e no respeito pelos legítimos interesses da actividade comercial, os titulares de salas de exibição cinematográfica estão sujeitos ao cumprimento dos procedimentos legalmente estabelecidos para a emissão de bilhetes, a fim de, designadamente, garantir o efectivo controlo de receitas e a informação relativa ao período de exibição de cada filme e ao número de espectadores.

#### Artigo 16.º

##### Cinema, televisão e vídeo

As condições relativas à difusão em televisão e a edição videográfica de obras cinematográficas são definidas em diploma regulamentar da presente lei.

### CAPÍTULO III

#### Do ensino artístico e formação profissional

##### Artigo 17.º

##### Ensino artístico e formação profissional

O Estado atribui apoios à formação profissional e incentiva o ensino das artes cinematográficas e audiovisuais no sistema educativo, nas áreas de projectos específicos, investigação e desenvolvimento (I&D), inovação na produção e difusão cinematográficas e do direito de autor e dos direitos conexos, com o objectivo de estimular, aprofundar e diversificar a formação contínua dos profissionais dos sectores do cinema e do audiovisual.

##### Artigo 18.º

##### Cooperação internacional

O Estado promove a participação das instituições públicas e privadas e dos profissionais portugueses em parcerias e projectos internacionais na área da formação em artes cinematográficas e audiovisuais.

## CAPÍTULO IV

### Registo e inscrição

#### SECÇÃO I

##### Do registo das obras cinematográficas e audiovisuais

###### Artigo 19.º

###### Finalidade do registo

O Estado organiza o registo das obras cinematográficas e audiovisuais, tendo em vista a segurança do comércio jurídico.

###### Artigo 20.º

###### Objecto do registo

1 - Estão sujeitas a registo as obras cinematográficas e audiovisuais, qualquer que seja o seu género, formato, suporte e duração, produzidas, distribuídas ou exibidas em território nacional.

2 - O Estado promove o registo de todas as obras apoiadas financeiramente e produzidas desde a entrada em vigor da Lei n.º 7/71, de 7 de Dezembro, até à instituição efectiva do registo.

3 - As regras a observar no registo são definidas em diploma regulamentar da presente lei.

#### SECÇÃO II

##### Do registo de empresas cinematográficas e audiovisuais

###### Artigo 21.º

###### Registo de empresas cinematográficas e audiovisuais

1 - É criado um registo de empresas cinematográficas e audiovisuais regularmente constituídas.

2 - O registo referido no número anterior é obrigatório para todas as pessoas singulares ou colectivas com sede ou estabelecimento estável no território nacional que tenham por actividade comercial a produção, a distribuição e a exibição, bem como os laboratórios e estúdios de rodagem, dobragem e legendagem e as empresas de equipamento e meios técnicos.

3 - O regime jurídico do registo é definido por diploma regulamentar da presente lei.

## CAPÍTULO V

### Financiamento

#### Artigo 22.º

##### Financiamento

O Estado assegura o financiamento do fomento e desenvolvimento das artes cinematográficas e do audiovisual, nos termos estabelecidos na presente lei e nos diplomas que a regulamentam.

#### Artigo 23.º

##### Contribuição e contratos de investimento

1 - O financiamento do fomento e desenvolvimento do cinema e do audiovisual é assegurado pela cobrança de uma contribuição equivalente a 5% das receitas relativas à

prestação de serviços dos operadores e distribuidores de televisão com serviços de acesso condicionado.

2 - 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 referidos no número anterior, caso em que não será aplicável a contribuição prevista no presente artigo.

3 - O disposto no número anterior contempla 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.

4 - A determinação do investimento objecto dos contratos de investimento tem em atenção o volume de negócios anual dos operadores ou distribuidores de televisão referidos no n.º 1 anterior, a respectiva quota de mercado e as necessidades de investimento anual nos sectores cinematográfico e audiovisual.

#### Artigo 24.º

##### Liquidação

1 - A contribuição referida no n.º 1 do artigo anterior é liquidada, por substituição tributária, através das empresas prestadoras dos serviços.

2 - Sobre o valor da contribuição referida no número anterior não incide qualquer imposição de natureza fiscal ou de direito de autor.

3 - À liquidação e ao pagamento da contribuição aplica-se subsidiariamente o disposto na Lei Geral Tributária e no Código de Procedimento e de Processo Tributário.

#### Artigo 25.º

##### Investimento dos operadores de televisão no fomento e desenvolvimento das artes cinematográficas e do audiovisual

Sem prejuízo de outras obrigações previstas na lei, a participação dos operadores de televisão na produção cinematográfica e audiovisual é assegurada através de contratos de investimento plurianual a efectuar no fundo de investimento de capital destinado ao fomento e desenvolvimento das artes cinematográficas e do audiovisual referido no artigo seguinte.

#### Artigo 26.º

##### Fundo de investimento

1 - O produto da contribuição e dos investimentos objecto de contrato, previstos no artigo 23.º, é consignado a um fundo de investimento de capital a criar por diploma legal próprio, destinado ao fomento e desenvolvimento das artes cinematográficas e do audiovisual, constituindo sua receita própria.

2 - A participação do Estado é assegurada através do organismo do Ministério da Cultura com atribuições nos domínios da arte do cinema e audiovisual.

## Artigo 27.º

Investimento da distribuição na produção cinematográfica e audiovisual

1 - A participação dos distribuidores na produção cinematográfica e audiovisual é assegurada através do investimento anual de um montante não inferior ao equivalente a 2% das receitas provenientes da distribuição de cinema, percentagem que pode ser revista, anualmente, através de diploma próprio.

2 - O investimento dos distribuidores cinematográficos na produção cinematográfica pode assumir as seguintes modalidades:

a) Participação na montagem financeira de filme, como co-financiador, sem envolvimento na produção;

b) Participação na produção do filme, como co-produtor;

c) Adiantamentos à produção, sob a forma de mínimos de garantia.

3 - O investimento da distribuição na produção cinematográfica e audiovisual é igualmente assegurado pela participação dos distribuidores de videogramas através do investimento anual de um montante não inferior ao equivalente a 2% das receitas resultantes do exercício daquela actividade.

4 - O disposto no número anterior não abrange as actividades de aluguer ou troca de videogramas.

5 - O investimento dos distribuidores de videogramas na produção cinematográfica pode ser aplicado nas modalidades previstas nas alíneas a) e c) do n.º 2 do presente artigo.

6 - Os montantes previstos nos n.os 1 e 3 que, em cada ano civil, não forem afectos ao investimento na produção são entregues, por cada distribuidor, ao fundo de investimento a que se refere o artigo 26.º

## Artigo 28.º

Taxa de exibição

1 - A publicidade comercial exibida nas salas de cinema e difundida pela televisão, abrangendo os anúncios publicitários, os patrocínios, as televendas, o teletexto, a colocação de produtos em cena e ainda a publicidade incluída nos guias electrónicos de programação, qualquer que seja a plataforma de emissão, está sujeita a uma taxa de exibição, que constitui encargo do anunciante, de 4% sobre o preço pago.

2 - A liquidação, a cobrança e a fiscalização dos montantes a arrecadar com a taxa de exibição são definidas em diploma próprio.

## Artigo 29.º

Retenção ao preço dos bilhetes

1 - Os exibidores cinematográficos devem reter 7,5% da importância do preço da venda ao público dos bilhetes de cinema.

2 - A verba proveniente da retenção referida no número anterior é aplicada da seguinte forma:

a) 5% destinam-se exclusivamente ao fomento da exibição cinematográfica e à manutenção da sala geradora da receita, é gerida pelo exibidor e tem expressão contabilística própria;

b) 2,5% destinam-se a assegurar a participação dos exibidores cinematográficos no fundo de investimento a que se refere o artigo 26.º

3 - A participação referida na alínea b) do n.º 2 pode ainda ser assegurada, tendo em conta os valores nela previstos, através de contratos de investimento plurianual celebrados entre o Ministério da Cultura e os exibidores cinematográficos referidos nos números anteriores, caso em que não será aplicável a contribuição prevista no presente artigo.

4 - Os contratos de investimento previstos no n.º 3 podem assumir as seguintes modalidades:

a) Participação na montagem financeira do filme, como co-financiador, sem envolvimento na produção;

b) Participação na produção do filme como co-produtor;

c) Adiantamentos à produção, sob a forma de mínimos de garantia.

5 - A percentagem estabelecida no n.º 1 não pode ser considerada para o cômputo das receitas da exibição de filmes, sem prejuízo do cumprimento das obrigações fiscais que sobre as mesmas incidam.

## CAPÍTULO VI

### Disposições finais e transitórias

#### Artigo 30.º

##### Norma revogatória

É revogado o Decreto-Lei n.º 350/93, de 7 de Outubro, e todas as normas legais que contrariem o disposto na presente lei.

#### Artigo 31.º

##### Norma transitória

Mantêm-se em vigor até à aprovação das normas de execução da presente lei:

a) As bases XLVII a XLIX da Lei n.º 7/71, de 7 de Dezembro;

b) Os artigos 53.º a 65.º do Decreto-Lei n.º 184/73, de 25 de Abril;

c) O Decreto-Lei n.º 296/74, de 29 de Junho;

d) A Portaria n.º 45-D/95, de 19 de Janeiro;

e) A Portaria n.º 366-A/95, de 27 de Abril, com excepção do capítulo III do respectivo regulamento;

f) A Portaria n.º 315/96, de 29 de Julho;

g) A Portaria n.º 515/96, de 26 de Setembro;

h) A Portaria n.º 278/2000, de 22 de Maio;

i) A Portaria n.º 280/2000, de 22 de Maio;

j) A Portaria n.º 1047/2000, de 27 de Outubro;

l) A Portaria n.º 1060/2000, de 30 de Outubro;

m) O Decreto Regulamentar n.º 3/2001, de 5 de Fevereiro;

n) A Portaria n.º 1165/2001, de 4 de Outubro;



- o) A Portaria n.º 1167/2001, de 4 de Outubro;
- p) A Portaria n.º 1265/2001, de 2 de Novembro;
- q) A Portaria n.º 317/2003, de 17 de Abril;
- r) A Portaria n.º 653/2003, de 29 de Julho;
- s) A Portaria n.º 878/2003, de 20 de Agosto.

Artigo 32.º

Entrada em vigor

A presente lei entra em vigor 30 dias após a data da sua publicação.

Aprovada em 1 de Julho de 2004.

O Presidente da Assembleia da República, João Bosco Mota Amaral.

Promulgada em 2 de Agosto de 2004.

Publique-se.

O Presidente da República, JORGE SAMPAIO.

Referendada em 5 de Agosto de 2004.

O Primeiro-Ministro, Pedro Miguel de Santana Lopes.