

Cineclubes e Festivais de Cinema:
Uma Construção Cultural - Revisitada na FRMG

SARA RODRIGUES ABREU

DISSERTAÇÃO SUBMETIDA COMO REQUISITO PARCIAL PARA OBTENÇÃO
DO GRAU DE MESTRE EM AUDIOVISUAL E MULTIMÉDIA

Orientadoras:

Prof.^a Doutora Vanda de Sousa
Escola Superior de Comunicação Social

Prof.^a Especialista Ana Varela
Escola Superior de Comunicação Social

outubro de 2022

ÍNDICE

RESUMO.....	III
ABSTRACT	IV
AGRADECIMENTOS	V
LISTA DE ABREVIATURAS.....	VI
CAPÍTULO I. INTRODUÇÃO.....	1
I.1. Motivação, pertinência e enquadramento na comunicação audiovisual.....	1
I.2. Do relatório de estágio à dissertação – um percurso	1
I.3. Pergunta de partida	2
I.4. Metodologia de Investigação.....	3
CAPÍTULO II. PRODUTORA FRMG/UMA PEDRA NO SAPATO	5
II.1. Razão da escolha da produtora e tema	5
II.2. Identidade e missão da <i>FRMG</i>	5
CAPÍTULO III. CINEMA ARTE OU INDÚSTRIA	8
III.1. Indústria Cultural	8
III.2. Cinema Independente	14
III.3. Valor Cultural – No contexto do pensamento de Pierre Bourdieu	16
CAPÍTULO IV. PRODUTORES, CINECLUBES E FESTIVAIS DE CINEMA	19
IV.1. O Produtor e o Ciclo de Produção Cinematográfica	19
IV.2. Cineclubes	21
IV.2.1. Breve história dos Cineclubes.....	21
IV.2.2. A FRMG vai aos Cineclubes	34
IV.3. Festivais de Cinema.....	36
IV.3.1. Breve história dos Festivais de Cinema	36
IV.3.2. Festivais de Cinema – o caso português	41
IV.3.3. A FRMG vai aos Festivais	50
CAPÍTULO VI. CONCLUSÃO.....	60
REFERÊNCIAS	64
ANEXOS	87

DECLARAÇÃO ANTI PLÁGIO

Declaro ser autora deste trabalho, parte integrante das condições exigidas para a obtenção do grau de Mestre em Audiovisual e Multimédia, na Escola Superior de Comunicação Social do Instituto Politécnico de Lisboa. Este constitui um trabalho original nunca submetido (no seu todo ou em qualquer das partes) a outra instituição de ensino superior para obtenção de grau académico ou outra habilitação. Certifico que todas as citações estão devidamente identificadas e declaro ter consciência que o plágio poderá levar à anulação do trabalho apresentado.

Lisboa, outubro de 2022

Sara Rodrigues Abreu

Sara Rodrigues Abreu

RESUMO

O presente estudo é um exercício de reflexão e interpretação sobre clubes de cinema e festivais de cinema, agentes culturais de exibição não comercial, e o seu lugar no cinema e na produção cinematográfica portuguesa. O seu objetivo é esclarecer se ambos são uma construção cultural. Para o conseguir, começaremos por compreender o conceito de cultura e por refletir sobre o lugar do cinema entre a arte e a indústria. Avançamos pelo caminho da arte, em direção ao conceito de cinema independente, que caracteriza a cinematografia portuguesa e com o qual os estúdios nacionais de produção lidam. Partindo de um quadro macro (europeu) para um micro (nacional), descobrimos uma breve história dos clubes e festivais de cinema e da sua situação contemporânea, procurando compreender as suas idiossincrasias e o seu estado atual. Através de uma metodologia interpretativa e qualitativa, combinada com a observância do *modus operandi* de uma empresa de produção cinematográfica (FRMG) que inclui projeções não comerciais na sua estratégia de distribuição, valorizando-a, chegamos à conclusão de que existe hoje uma simbiose entre os agentes produtor-cineclube-festival de cinema.

Palavras-chave: produtor; cineclubes; festivais de cinema; cultura; cinema independente

ABSTRACT

The present study is an exercise of reflection and interpretation on film clubs and film festivals, cultural agents of non-commercial exhibition, and their place in Portuguese cinema and film production. It is aimed at clarifying whether both are a cultural construct. In order to achieve this, we will start by grasping the concept of culture and by reflecting on cinema's place in between art and industry. We move on through the path of art, heading toward the concept of independent cinema, one that characterises Portuguese cinematography and with which national production studios deal. Starting from a macro (European) to a micro (national) framework, we find out a brief history of film clubs and film festivals and their contemporary situation, endeavouring to understand their idiosyncrasies and their current state. Through an interpretative and qualitative methodology, combined with the observance of the modus operandi of a film production company (FRMG) which includes non-commercial screenings in its distribution strategy, enhancing it, we reach the conclusion that today there is a symbiosis between the agents producer-cineclub-cinema festival.

Keywords: producer; film clubs; film festivals; culture; independent cinema

AGRADECIMENTOS

O maior agradecimento de todos devo-o às minhas orientadoras, Professora Vanda de Sousa e Professora Ana Varela, a quem nunca vou poder agradecer o suficiente por todo o carinho e dedicação, por acreditarem em mim e no meu trabalho. Obrigada por todo o tempo que passaram comigo e que dispensaram à minha dissertação. Não me deixaram desistir e caminharam sempre comigo, lado a lado.

À produtora FRMG, pela oportunidade e por me fazerem sentir bem-vinda. Um agradecimento especial à Filipa Reis, à Filipa Falcão, à Mónica e aos companheiros de almoço, António, Catarina e Luísa. Obrigada à D. Fernanda, à Daniela, à Joana, à Patrícia e à Mariana. A todos os que se cruzaram comigo no escritório, levo-vos no coração.

À minha mãe, por nunca ter largado a minha mão. O seu apoio, na pior altura das nossas vidas, nunca me faltou. Ela é a razão pela qual eu concluí esta fase da minha vida e não existe palavra que possa ilustrar o quão grata lhe sou. À minha irmã, que me incentivou a continuar e que tanto se esforçou para conseguir tirar-me de casa.

À família, tios, madrinha Daniela e à minha querida avó. Nunca faltaram orações e apoio.

Às minhas amigas, Diana e Sofia, que sabem, melhor do que ninguém, o quão difícil esta jornada foi para mim. Obrigada pelo apoio e por me terem encaminhado sempre na direção certa. Ao André, à Lia, ao Jonathan, à Micaela, ao João Martins, por ouvirem os meus anseios, durante meses a fio, e saberem sempre o que dizer. Não foi fácil aturar-me. A sorte é eu ter amigos muito resilientes.

Aos meus amigos de longa data, Alexandra, Suse, Filipa e João Lincho, a quem devo muitos cafés. Obrigada.

Ao meu pai, a quem gostaria de agradecer pessoalmente.

Que esteja orgulhoso.

LISTA DE ABREVIATURAS

UPS – Uma Pedra no Sapato

VF – Vende-se Filmes

CC – Cineclube

FIC – Festival Internacional de Cinema

ECM – Europa Criativa - MEDIA

MC – Ministério da Cultura

DL – Decreto-Lei

Reg. – Regulamento

FNC – Fundo Nacional de Cinema

PN – Planos Nacionais

CAPÍTULO I. INTRODUÇÃO

I.1. Motivação, pertinência e enquadramento na comunicação audiovisual

Com vista à obtenção do grau de mestre em Audiovisual e Multimédia¹, pela Escola Superior de Comunicação Social do Instituto Politécnico de Lisboa (ESCS - IPL), a presente dissertação, *Cineclubes e Festivais de Cinema: uma construção cultural – revisitada na FRMG*, decorre da reflexão crítica que o estágio curricular incentivou². A proximidade do objeto de estudo, a vivência no ambiente profissional, a integração na equipa, permitiram a observação direta das práticas e estratégias da empresa, assim consolidando os conhecimentos adquiridos em contexto académico, conferindo um valor acrescido à experiência.

Pretende-se compreender se a exibição não comercial permite uma construção cultural no que à cinematografia portuguesa diz respeito. Com esse propósito, recorreremos a uma abordagem qualitativa e interpretativa (resultado da observação na produtora), que nos acompanha na consideração de que se verifica, na *FRMG*, uma valorização da exibição não comercial, na sua essência: o grande ecrã e a sala escura. Discutiremos se os cineclubes e os festivais de cinema³ são um caminho alternativo de divulgação, contribuindo para uma maior afirmação do cinema português. Em linha, optámos pela reflexão a partir do ponto de vista da produção, diretamente implicada na distribuição.

Após uma pesquisa exploratória de trabalhos académicos que reunissem as nossas palavras-chave, não encontramos uma investigação idêntica àquela a que nos propomos, pelo que denotamos a originalidade do presente trabalho.

I.2. Do relatório de estágio à dissertação – um percurso

Das múltiplas reflexões críticas, em contexto de sala de aula, resultou a orientação pelo cinema e, em particular, pelo trabalho desenvolvido pelas produtoras portuguesas. O profícuo acolhimento em estágio (anexo 1) permitiu maturar ideias, levantar novas questões. No decorrer da Orientação, tornou-se claro que seria mais adequado ao pensamento crítico a opção pela dissertação em detrimento da opção relatório de estágio.

¹ Variante Comunicação Audiovisual.

² O estágio decorreu de 1 de fevereiro e 30 de abril de 2022.

³ Doravante designados “festivais”.

A *FRMG*, empresa que produz filmes, séries e programas de televisão, opera sob as marcas *Vende-se Filmes*⁴ e *Uma Pedra no Sapato*⁵. A candidatura a esta produtora ficou a dever-se ao conhecimento prévio de alguns dos seus trabalhos e ao interesse que a VF, suscita: no seu *website* lê-se “(...) a sua produção audiovisual aposta em abordagens inovadoras que promovem a reflexão sobre temas atuais e relevantes da sociedade contemporânea, (...) com um forte sentido de serviço público e com vista à internacionalização”⁶. Esta afirmação de identidade e a vontade de integrar uma produtora com uma missão e objetivos com os quais me identificasse, fez-me avançar com o protocolo de estágio curricular.

Ao estagiar, atenta à estratégia de divulgação e exibição não comercial, percebi que este seria o foco da minha investigação.

I.3. Pergunta de partida

As hipóteses fornecem à investigação um fio condutor, forma de organização que a conduz com ordem e rigor (Quivy & Campenhoudt, 1998, p.119). Assim, elaborar uma problemática de investigação consiste em formular os principais pontos de referência teóricos (pergunta de partida que orienta a reflexão), os conceitos fundamentais a ter em conta, bem como as ideias gerais que guiarão a análise (Quivy & Campenhoudt, 1998, p. 90).

O Despacho n.º 65/2022, de 5 de janeiro, do Diário da República n.º 3/2022, foi o catalisador para a estruturação da pergunta de partida:

A expressão artística constitui um veículo primordial para a valorização individual, a transformação social e a coesão territorial. Importa, pois, prosseguir uma política cultural sustentada e de proximidade, promovendo uma estratégia assente na descentralização e na desconcentração territorial (Despacho n.º 65/2022, de 5 de janeiro, p.47).⁷

⁴ Doravante designada VF.

⁵ Doravante designada UPS.

⁶ <https://vende-sefilmes.com/about/>.

⁷ https://dre.pt/dre/detalhe/despacho/65-2022-177143568?_ts=1662681600034.

Destacamos as ideias-chave: “coesão territorial”, “política cultural sustentada” e “estratégia assente na descentralização e na desconcentração”.

Verificando-se que a *FRMG* é uma empresa alinhada com a política de serviço público, que aposta na implementação de uma política de descentralização através dos cineclubes e festivais de cinema como estratégia de divulgação e considerando a necessidade de a pergunta de partida ser clara, exequível e pertinente (Quivy & Campenhoudt, 1998, p.44), fomos levados para a nossa pergunta de partida: *Serão os Cineclubes e os Festivais de cinema uma construção cultural da distribuição não comercial do cinema português?*

I.4. Metodologia de Investigação

O enquadramento teórico apresenta o panorama europeu e nacional das políticas culturais e a metodologia aplicada permite chegar a conclusões acerca do papel desempenhado pela *FRMG*.

Reunida a componente teórica, contextualizou-se o objeto de estudo e orientou-se a investigação, tomando como prioritário o método de pesquisa qualitativo, metodologia adequada aos estudos performativos na comunicação de massas. Ressalva-se que, a nossa reflexão não será tanto a de “olhar para dentro de um texto”, antes, pretende efetuar uma reflexão crítica que se baseia na exposição conceptual e interpretação, não deixando de considerar os factos que a problemática convoca (Berger, 2016, pp.54-55), reconhecendo que, optando pelo método qualitativo e interpretativo, penetrámos uma abordagem que pode ser considerada subjetiva, na medida em que a investigação parte de um indivíduo, com o seu olhar naturalmente subjetivo através do qual interpreta um objeto de estudo. Contudo, considero ser a mais adequada posto que não é o tema suscetível de uma abordagem quantitativa, antes provém da observação do próprio objeto de estudo: *modus operandi* da *FRMG*.

Tendo por base a missão da *FRMG*, encontrei os seguintes eixos de análise:

- a) Perceber de que forma a empresa *FRMG* pensa a sua estratégia de divulgação;
- b) Conhecer as políticas culturais existentes a nível europeu e nacional e de que forma possibilitam (ou não) uma descentralização do cinema português.

Da análise resultou a evidência de que os conceitos de cinema independente, cineclube e de festival de cinema serão o coração da pesquisa. O presente texto foi estruturado em seis partes.

O **Capítulo I. Introdução** apresenta a pertinência e enquadra o estudo no audiovisual; é dada a conhecer a motivação subjacente à escolha do tema, o seu contexto, a apresentação dos principais conceitos, e a pergunta de partida, bem como a metodologia utilizada. Nas palavras de Umberto Eco (2008, p.100), este capítulo define o núcleo e a periferia da dissertação.

O **Capítulo II. A Produtora FRMG/Uma Pedra no Sapato** revela a razão da escolha da produtora para a realização de estágio; é dada a conhecer a identidade da produtora, a sua missão e percurso, os seus propósitos, projetos e a equipa que a constitui.

O **Capítulo III. Cinema Arte ou Indústria** enquadra o texto nos estudos culturais, discutindo a relação entre arte e economia, colocando em diálogo Walter Benjamin (1936) e Stuart Hall (1997). Centrando-se em Pierre Bourdieu (1993), a reflexão discute a vertente artística do cinema e do cinema independente, integrando-o, à luz da dimensão de valor cultural, que fará a transição da reflexão para a questão dos apoios ao cinema independente, considerando a política de distribuição da *FRMG*.

O **Capítulo IV. Os Produtores, Cineclubes e Festivais de Cinema** faz uma triangulação dos conceitos, implicados na pesquisa, respetivamente: Produtor (funções e responsabilidades), Cineclubes (breve história dos cineclubes) e Festivais (breve história dos festivais de cinema).

O **Capítulo V. Programas Europeus e Nacionais de Apoio ao Audiovisual** considera os incentivos culturais europeus e portugueses, reflete sobre a cultura como meio de expressão de identidade e sobre a atualidade do cinema português.

O **Capítulo VI. Conclusão**, em resposta à pergunta de partida: *Serão os Cineclubes e os Festivais de cinema uma construção cultural da distribuição não comercial do cinema português*, demonstrarei que os projetos da *FRMG* são divulgados e exibidos de acordo com esta estratégia que, demonstraremos, acompanha o cinema português desde a sua origem.

CAPÍTULO II. PRODUTORA FRMG/Uma Pedra no Sapato

II.1. Razão da escolha da produtora e tema

Pesquisando o *website* de *Uma Pedra no Sapato*, verifica-se que assina projetos cinematográficos e que é acompanhada pela *Vende-se Filmes* que assina os conteúdos destinados a televisão, ambas sob gerência da *FRMG, Unipessoal, LDA*. O facto de as duas produtoras estarem sediadas no mesmo local e de a equipa ser partilhada pelas duas marcas, revelou-se uma oportunidade para compreender a produção e a distribuição, tanto para televisão quanto para cinema, e a distribuição não comercial em território nacional, marcada pela presença assídua em festivais. Pretende-se, então, compreender a estratégia da *FRMG* que privilegia cineclubes e festivais de cinema.

II.2. Identidade e missão da FRMG

A empresa *FRMG*⁸ é uma produtora independente de cinema e de televisão, fundada em 2008, pela realizadora e produtora Filipa Reis, que privilegia o pensamento independente sobre a sociedade, o olhar atento perante a cultura e as expressões artísticas. A sua aposta recai em projetos de carácter autoral que permitam estabelecer um contacto permanente com as pessoas e com a realidade.

Os filmes, séries e programas de televisão que produz são assinados pela *Vende-se Filmes*, criada no ano da fundação da empresa (2008), que se dedica aos projetos audiovisuais para televisão, e pela *Uma Pedra no Sapato*, marca datada de 2014, orientada para as produções cinematográficas. A *FRMG* separa as indústrias do cinema e da televisão porque há fatores que as distinguem: o público-alvo é diferente, os projetos não concorrem aos mesmos festivais, nem aos mesmos apoios.

A equipa responsável pelos projetos conta com nove elementos: a produtora e realizadora Filipa Reis; duas Diretoras de Produção e Coordenadoras de Projetos; uma Assistente e Secretária de Produção (garante o apoio e gestão do próprio escritório); uma Coordenadora de Pós-Produção (também Montadora); um Assistente de Pós-Produção; uma responsável pela Contabilidade afeta aos projetos e ao escritório; uma Coordenadora de Distribuição e um responsável pelo Desenvolvimento de Projetos e Candidaturas. Esta

⁸ *Vende-se Filmes* e *UPS*, www.vende-sefilmes.com e www.umapedranosapato.com, respetivamente.

é a equipa fixa da produtora e, consoante o projeto que esteja a decorrer, contratam profissionais para reforçar a equipa base.

A produção audiovisual da *Vende-se Filmes* procura inovar através de abordagens que promovam a reflexão sobre temas atuais e relevantes da sociedade, do meio artístico, da cultura científica e da divulgação histórica. Pretende que os seus projetos contribuam para que o público veja os temas de forma lúdica e inventiva, tendo presente o sentido de serviço público e a possibilidade de internacionalização⁹. No panorama nacional, trabalha com diferentes operadores de televisão, o que permite exibir os seus conteúdos na RTP, TVCine, Canal 180 e FOX Life Portugal¹⁰. No panorama internacional, a produtora investe no estabelecimento de uma rede de parcerias, através de contactos efetuados no MIPCOM¹¹ de Cannes e no mercado de Berlimale, de modo a concretizar futuras coproduções e vendas internacionais.

O objetivo da *UPS* é promover os seus filmes junto do público nacional e internacional, investe na criação de estreitas relações com realizadores e para que seja dada a necessária atenção a cada projeto, a produtora concentra-se num pequeno número de filmes (ficção e documentário), por ano.

A aposta na internacionalização é marcada pela presença da produtora Filipa Reis nos mais destacados mercados do sector, nas ações de formação e *networking* EAVE¹², *Eurodoc*¹³ e *Emerging Producers*¹⁴, criando e reforçando parcerias internacionais de

⁹ <https://vende-sefilmes.com/pt/sobre/>

¹⁰ Dos seus trabalhos destacam-se as séries documentais *Madeira Prima* (2016), *Europa 30* (2017 – financiado pelo Parlamento Europeu), *Jóias, Para Que Vos Quero?* (2018) e *Outra Escola* (2019), para a RTP2. A mais recente, estreada a três de março, é *Terra: Histórias da Cerâmica* (2022). São também responsáveis pelos magazines de culinária do chef Henrique Sá Pessoa: o *Ingrediente Secreto* (2010-2015), exibido na RTP1 e RTP2, *Na Cozinha Com Henrique Sá Pessoa* (2016), *Manual De Instruções* (2016), exibidos na RTP1, e *Chef de Família* (2017), na FOX Life Portugal. Dos projetos de ficção destacam-se *Madre Paula* (2017), série de ficção exibida na RTP e em *Video On Demand* (VOD) na HBO. Foi vencedora do Prémio Sophia para Melhor Série Televisiva, em 2017, e está presente no mercado internacional mediante a distribuição da *BetaFilm* (Alemanha), *Circo Paraíso* (2018), com duas temporadas, e em 2019, *Luz Vermelha*, ambas transmitidas pela RTP1 e presentes em *VOD* na Filmin. Em 2022, a produtora trabalha três séries/magazines documentais. A história do cinema, arte contemporânea, comunidades reclusas, música e cerâmica mantêm-se como temáticas de trabalho. Por último, destacam-se os filmes documentais para televisão: *Um Corpo Que Dança - Ballet Gulbenkian 1965-2005* (2022, Marco Martins) e *Visões Do Império* (2021, Joana Pontes), *Sophia, Na Primeira Pessoa* (2019, Manuel Mozos) e *Ser e Agir* (2014), realizado por João Miller Guerra. Em 2022, a produtora trabalha três séries/magazines documentais. A história do cinema, arte contemporânea, comunidades reclusas, música e cerâmica mantêm-se como temáticas de trabalho.

¹¹ MIPCOM CANNES the International Content & Co-Production Market. <https://www.mipcom.com/>. Filipa Reis apresentou, no Mipcom 2016, *Manual de Instruções* (2016); *Madeira Prima* (2016); *Madre Paula* (2017) e *Europa 30* (2017). https://www.apitv.com/mipcom_files/brochura_2016.pdf.

¹² Em <https://eave.org/>.

¹³ Observatório e programa de formação para produção documental criativa. Aceder em <https://eurodoc-net.com/en>.

¹⁴ Projeto com curadoria do *Ji.hlava International Documentary Film Festival*. Reúne produtores de documentários da Europa, com o objetivo de interligar profissionais do cinema e aumentar o potencial de parcerias europeias. Filipa Reis foi a produtora que representou Portugal em 2017, a nome da *UPS*. Em <https://eave.org/about>.

coprodução, exibição, distribuição e vendas. Realça-se a forte presença no circuito alternativo/não comercial, com estreias mundiais nos principais festivais internacionais.

A distribuição comercial nacional é, geralmente, assegurada pela *UPS* ou, dependendo do projeto, pela *VF*. Por sua vez, a distribuição internacional é assegurada por distribuidoras externas¹⁵.

Quanto à difusão em canais de sinal aberto e por cabo, em Portugal, destacam-se, como distribuidoras, a RTP, TVCine, Canal 180, Odisseia, FOX Life Portugal. Posteriormente, os filmes são editados em *DVD* e distribuídos em *VOD* e em plataformas digitais como DocAlliance, Kinoscope, Videoclube Zero em Comportamento, Mubi, Filmin, GuideDoc, UniverCiné, MEO, NOS, NOWO, Vodafone.

Em 2022, estão em produção novos filmes de longa-metragem dos realizadores Miguel Gomes, Pedro Pinho, Margarida Cardoso, Marco Martins, Filipa Reis e João Miller Guerra, Leonor Teles, Paulo Abreu e dos talentos emergentes Maureen Fazendeiro, Sofia Bost, Duarte Coimbra, entre outros autores.

¹⁵ Dando alguns exemplos, o filme *Diários de Otsoga* (2021, Maureen Fazendeiro e Miguel Gomes) foi distribuído internacionalmente pela *The Match Factory* e teve estreia comercial em França, em 2021; *Djon Africa* (2018, João Miller Guerra e Filipa Reis) teve circulação comercial no Brasil, Noruega, Alemanha, Reino Unido e Portugal, com as vendas internacionais a cargo da *Still Moving*. A esta lista, acrescenta-se o documentário *Terra Franca* (2019, Leonor Teles), que arrecadou o prémio SCAM no *Cinéma du Réel*, com estreia comercial em França e em Portugal, assegurada pela *Film Delights*. Para mais sobre as distribuidoras, aceder www.the-match-factory.com/about-us.html; www.stillmoving.fr/?page_id=227; <https://www.filmdelights.com/sales/>.

CAPÍTULO III. CINEMA ARTE OU INDÚSTRIA

III.1. Indústria Cultural

A cultura não é um objeto material singular, com uma existência objetiva (Minkov, 2013, p.10), sendo tangível, tem uma existência imaterial, e apresenta complexidade na sua definição. Aqui, tomaremos a cultura no prisma das ciências sociais (Hall, 1997, p.2), não deixando de a considerar como representação dos processos, identidades, mudanças e conflitos (Doyle, 2001, p.6). A cultura é o lugar de representação da vida e práticas sociais (Doyle, 2001, p.6), é um fenómeno envolvente, diversificado e multifacetado (Throsby, 2001, p.7), e pode ser definida pelos conteúdos e limites dos interesses, do *background* cultural, de quem a estuda (Minkov, 2013, pp.11 e 17), então, apresenta-se como um construto (Hall, 1997, p.2), produto da nossa imaginação, acessível à observação (Levitin, 1973, p.492). Pode ainda ser entendida como um processo e um conjunto de práticas que se relacionam com a produção de significados, com o dar e receber entre os membros de uma sociedade (Hall, 1997, p.2). Essa troca de sentidos pode ser explícita ou implícita, consciente ou inconsciente; pode ser ciência ou senso comum; ser transmitida através do discurso do quotidiano, de uma retórica elaborada, de sonhos ou, evidenciando o que nos interessa à investigação, através dos filmes (Hall, 1997, p.2). Assim, a cultura é sobre sentimentos, afetos e emoções representados pelos significados culturais que organizam e regulam as práticas sociais (Hall, 1997, p.2), apresentando-se-nos sob formas diversas que podemos imaginar como sendo “a casca de uma cebola” (Hofstede, 2011, p.386): símbolos (que representam a camada mais superficial), heróis, rituais (representando a camada intermediária) e valores (a camada mais profunda).

Símbolos são palavras, gestos, imagens, objetos que carregam um significado particular, reconhecido pelos pares que os compartilham, ocupam a camada mais superficial porque podem ser facilmente substituídos ou adotados. Os heróis são as figuras, vivas, mortas, reais ou imaginadas, valorizadas numa cultura, que servem de modelo em termos de comportamento. Por sua vez, os rituais são as atividades coletivas necessárias do ponto de vista social, tais como as formas de cumprimentar, de respeitar e as cerimónias sociais e religiosas. Juntos, são reconhecidos como práticas, cujo significado cultural não é, necessariamente, visível (Hofstede, 2011, p.387), corroborando a ideia de que a cultura é indiretamente acessível (Levitin, 1973).

Não esquecendo a camada mais profunda ocupada pelos valores, primeira instância de apreensão do ser humano social, permanecem comumente no inconsciente, sendo percebidos mediante a forma como os indivíduos agem perante diferentes circunstâncias. A cultura é, pois, a morada das emoções (Hofstede, 2011 p.387).

A cultura descreve um conjunto de atitudes, crenças, costumes, valores e práticas que são comuns ou partilhados por um grupo, percecionando os símbolos, os heróis, os rituais e os valores como um todo que permite a criação de uma identidade (Throsby, 2001, p.4). Outro significado de cultura que tem uma orientação mais funcional, marcada pelas atividades realizadas, pelos resultados e assente em aspetos intelectuais, morais e artísticos da vida humana. Aqui, a cultura relaciona-se com práticas baseadas na educação da mente e não na aquisição de competências puramente técnicas ou profissionais. Ou seja, as atividades desenvolvidas preveem 1) uma criatividade inerente à produção, 2) um cuidado com a geração e a comunicação de valor simbólico e 3) uma pretensão de resultados que tenham subjacente uma propriedade intelectual. Acompanhando esta visão, a cultura é tomada na função de adjetivo (e.g. bens culturais, instituições culturais, indústrias culturais) (Throsby, 2001, p.4), permitindo-nos integrar o cinema, dado que possui, desde a sua origem, as três características mencionadas.

A primeira sessão pública de cinema teve lugar em Paris, no *Salon Indien du Grand Café*, no dia 28 de dezembro de 1895, quando os irmãos Lumière deram a conhecer o cinematógrafo (Musser, & Gaudreault, 2018, p.33)¹⁶. Marcado como o início do cinema, esse acontecimento coincide com a era industrial¹⁷ (Lipovetsky & Serroy, 2015, p.162), período em que o capitalismo “(...) institui um universo em que se mistura a oposição estrutural e cultural entre a economia e a arte” (Lipovetsky & Serroy, 2015, p.66). Essa oposição, que pode ser vista como sendo

(...) The opposition between the 'commercial' and the 'non-commercial' (...) it is the generative principle of most of the judgments which, in the theatre, cinema, painting, or literature, claim to establish the frontier between what is and what is not art (Bourdieu, 1993, p.82).

¹⁶ Os Irmãos Lumière tiveram como ponto de partida as invenções de Étienne Jules Marcy (Cronophotographe, 1888) e Thomas Edison (Kinetoscope, 1891) (Martin, 2005, p.17).

¹⁷ Coincide com a segunda fase da revolução industrial (de 1850 a 1950).

A industrialização traz consigo um desenvolvimento acelerado da tecnologia que, por sua vez, oferece meios de produção capazes de satisfazer as necessidades das massas (Shaul, 2007, p.108). Ao basear-se nesse processo de evolução, Benjamin (1987) disserta sobre as tendências emergentes no que respeita à produção artística, clarificando que uma obra de arte é expressão do artista (p.166). Na sua essência, a verdadeira obra de arte, aquela que conserva a sua aura, é suscetível de ser imitada, porém, da imitação, não devém uma nova obra de arte, permanece cópia (no essencial), mas destituída da sua aura (Benjamin, 1987, p.166). A cópia, não preservando a aura, preserva o facto de ser produção humana, com recurso a um artefacto técnico. Isto é, com a revolução industrial, a arte integra a passagem do seu valor de culto a valor de exposição.

Até à reprodutibilidade técnica, a originalidade e a unicidade caracterizavam a obra de arte, singularidades e valores, construíam a *aura* de uma obra de arte, eram os seus valores essenciais que deixaram de ser verificáveis em todas as produções consideradas expressões artísticas (Shaul, 2007, pp.109-110). A sua autenticidade, constituída pelo “aqui e agora” do original, é algo que não se verifica nem na reprodução mais perfeita: “(...) o autêntico preserva toda a sua autoridade em relação à reprodução manual, (...) o mesmo não ocorre no que diz respeito à reprodução técnica (...)” (Benjamin, 1987, p.168).

Tome-se, como exemplo, a fotografia: a lente fotográfica capta características do original que o olho humano não consegue atingir, isto é, a interferência de um artefacto técnico pode “colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original” (Benjamin, 1987, p.168).

A aura pode ser entendida como “figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (Benjamin, 1987, p.170). Na obra de arte, a aura é o vínculo interno entre a singularidade e durabilidade, presente na irrepitibilidade, duradoura, participante de uma tradição e capaz de transformar a realidade (Chauí, 2005, p.278). A aura é o que dá vida à arte e o que a torna um elemento único, capaz de causar emoções (Chauí, 2005, p.278), podemos, pois, entendê-la como o valor simbólico intrínseco ao original.

A sua destruição, o declínio da aura, deve-se à “crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas” (Benjamin, 1987, p.170). A conjuntura industrial em que se insere é responsável por essa perda e leva à substituição do valor de culto pelo valor de

exposição. A exibição de obras, antes ao serviço do ritual e dependentes de uma deslocação – movimento do sujeito –, submete-se, agora, a uma reprodução em série que exige um reposicionamento dos valores da arte na sociedade - um diferente cenário envolve a arte.

Na modernidade, com a possibilidade da reprodução (cópias do objeto artístico), requer-se que o objeto esteja o mais próximo possível de cada um dos sujeitos que o apreciam. Nesse sentido, a transitoriedade, a repetibilidade e as massas associam-se, destituindo a unidade e a durabilidade (Benjamin, 1987, p.170). Assim, as alterações no paradigma da produção artística acabam por ter um valor positivo porque dão lugar à democratização da cultura. A reprodução técnica destaca e atualiza o objeto reproduzido ao permitir a sua existência em série e uma conseqüente aproximação do espectador. Por via da reprodutibilidade impõe-se uma nova percepção de arte, integrando todos os objetos artísticos, (agora) reprodutíveis e disponíveis mediante novas condições técnicas.

Cabe, então, perguntar: que lugar ocupa o cinema na era da reprodutibilidade? Emancipada a obra de arte, esta destaca-se do ritual, tornando-se uma substância criada para ser reproduzida, abalando tradições e conduzindo a uma certa renovação da humanidade, o cinema ocupa lugar de destaque como “o agente mais poderoso” (Benjamin, 1987, pp.169-171).

A reprodutibilidade de um filme encontra fundamento na técnica da produção, que permite e almeja uma difusão imediata e múltipla - o filme é “uma criação da coletividade”, que pretende ser rentável, pelo que a sua exibição é estruturante do próprio processo de produção subordinado à montagem. É a montagem que confere a perfeição da obra (Benjamin, 1987, pp.172-175). O processo apresenta uma natureza ilusória, já que a realidade que nos é transmitida, parece não ter intervenção técnica, nem um aparelho ou pensamento estético subjacente (Benjamin, 1987, p.186). É a montagem que se destaca e, como tal, a obra de arte surge desse procedimento, no qual “cada fragmento é a reprodução de um acontecimento que nem constitui em si uma obra de arte, nem engendra uma obra de arte ao ser filmado” (Benjamin, 1987, pp.177-178).

O cinema sujeita-se à comparação entre o pintor e o operador de câmara. Enquanto o primeiro observa, no seu trabalho, a distância natural entre a realidade e ele próprio, com uma imagem total à sua frente, o segundo “penetra as vísceras dessa realidade” e trabalha com fragmentos (Benjamin, 1987, p.187). Para o homem moderno, a descrição

cinematográfica da realidade é mais significativa do que a pictórica, porque tem a capacidade de oferecer uma visão da realidade livre da manipulação mediada pelos artefactos/aparelhos (Benjamin, 1987, p.187). Ressalta daqui uma das funções sociais mais relevantes do cinema: criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho. O cinema faz-nos vislumbrar o que condiciona a nossa existência, é das massas que emana uma nova atitude em relação à obra fílmica, ainda assim, assegurando um espaço de liberdade (Benjamin, 1987, pp.189-192).

A reproduzibilidade técnica acaba por estabelecer ligação entre o prazer de ver/sentir e a atitude do especialista (significação social da arte). Quanto menor for essa ligação, maior é a distância entre a atitude de fruição e a atitude crítica do público, salvaguardando-se a importância de as reações individuais resultarem numa reação coletiva (Benjamin, 1987, pp.187-188). Verifica-se uma alteração de paradigma: o poder da técnica sobre a arte e a importância das inovações para a democratização cultural (Chauí, 2005, p.290), altera a percepção de arte, que Horkheimer e Adorno acompanham, ao cunharem a expressão indústria cultural (Adorno, 2001, p.107).

O conceito, indústria cultural, é fruto da passagem do século XIX para o século XX e caracteriza a fase marcada pelo processo de massificação, pelo imiscuir das relações mercantis na vida social e pela construção social de sentidos (Mogendorff, 2012, p.155). Surge da produção em massa, que se estendeu à produção artística, resultando numa nova conceção de arte e de cultura baseadas numa padronização, fruto da produção em série (Adorno & Horkheimer, 1985, p.100), que atribui primazia ao valor económico dos bens culturais, e não à própria criação e ao seu conteúdo (Adorno, 2001, p.99). Ou seja, o valor da exposição suplanta o valor de culto, limitando a técnica ao seu sentido mais literal: a técnica conquista o seu poder sobre a sociedade (Adorno & Horkheimer, 1985, p.100).

A padronização e mecanização associadas à técnica contribuem para uma conservação da decadência da aura, tornando o objeto (obra) idêntico aos demais. Da crescente necessidade de diversão – que também pode ser vista como uma tentativa escapismo - (Adorno & Horkheimer, 1985, p.112)¹⁸, a mecanização exerce, então, sobre a sociedade, esse poder de “fuga mental”, pelo qual o lazer se alia aos conteúdos (fílmicos) que, por

¹⁸ Relativamente a esse distanciamento, Walter Benjamin compreendeu que há uma procura de obras de arte de distração, mas que enquanto as massas as procuram como “objeto de diversão”, há o conhecedor que o faz como “objeto de devoção” (Benjamin, 1987, p.192).

sua vez, adquirem uma narrativa também ela “automatizada” (Adorno & Horkheimer, 1985, p.112).

No cinema, não resta espaço para a imaginação e para a reflexão crítica dos espectadores que permitem vagar no quadro da obra fílmica. O cinema dispensa-se de ser apresentado como arte, “reduzindo-se” a entretenimento. Os bens culturais - seja cinema ou qualquer outra das artes - adquiridos por esses indivíduos outrora autónomos, veem a significação da sua componente artística ser diminuída. Nessa lógica, os elementos da cultura, arte e distração subordinam-se a uma fórmula falsa: a integridade da indústria cultural (Adorno & Horkheimer, 1985, pp.103-111).

A sétima arte não se reduz a um cinema de autor e de elite, que se destine a um público restrito, capaz de o alcançar intelectual e culturalmente. O cinema é uma arte para todos (de massas), que permite oferecer “a um público cada vez mais amplo, de todas as idades, países, classes sociais, um conjunto de filmes que, ao lado de produções com fins abertamente comerciais, apresenta qualidade artística (Lipovetsky & Serroy, 2015, p.166). A padronização industrial nunca abandonou a sua lógica de inovação e de criação de obras singulares, ao contrário do que Adorno e Horkheimer defendem quando reduzem o cinema a mercadoria, e consideram que há uma relação entre “padrão e a originalidade, convenção e singularidade, estereótipo e novidade”, o que permite a afirmação da dimensão artista de um capitalismo cultural (Lipovetsky & Serroy, 2015, p.168).

Se o cinema é uma indústria, também a construção das catedrais o foi, pelos meios técnicos, financeiros e humanos que exigiu (Martin, 2005, p.21). O facto de ser uma indústria, não condiciona o talento e a criatividade (Nogueira, 1998, p.2), “não impede a sua instauração estética”, do mesmo modo que não impede a produção de obras-primas que permitam a afirmação do cinema como arte, com os seus meios de expressão próprios que lhe permitem exercer a sua autonomia (Martin, 2005, p.21).

Um filme tem uma componente artística e uma componente de mercado que coexistem, ainda que a última possa dominar a primeira (Casetti, 2005, p.130). Os riscos associados à produção e ao consumo convertem o produto cinematográfico em mercadoria, uma vez que as escolhas estéticas e intelectuais podem ser afetadas pelas necessidades financeiras (Bächlin, 1945, p. 98, cit. por Casetti, 2005, pp.130-131). A indústria cultural elimina “aspectos críticos, inovadores e polémicos das obras”, enquanto as transforma em algo efémero (Chauí, 2005, p.191).

Pelo exposto acima, compreendemos a dificuldade em identificar o cinema como arte ou como indústria, assim, e porque o nosso objeto de observação o exige, daremos destaque à ligação do cinema à arte, ao cinema independente e à exibição não comercial.

III.2. Cinema Independente

Walt Disney, Paramount Pictures, Sony Pictures, Universal, Warner Bros, e Netflix (adicionada em 2019) - estes são os grandes estúdios de *Hollywood* que integram a associação *Motion Picture Association* (MPA) (MPA, 2022). Os filmes distribuídos figuram o cinema comercial que, integrado numa indústria organizada em torno do lucro, tem o propósito de ser vendido e divulgado em grande escala, sem apresentar grandes riscos para quem o exhibe (Moul, 2005, p.17). Este é o cinema que incorpora o realismo narrativo e pictórico que atrai as massas e que tem levado, desde sempre, a maioria dos cineclubes europeus a um afastamento do cinema comercial e a uma preferência pelos filmes de vanguarda (Granja, 2007, p.365). É um cinema que domina a sociedade contemporânea, dada a sua capacidade para assegurar a distribuição (Jenkins, Ford & Green, 2013, p. 232) através de um elevado orçamento de produção e de *marketing* (Kuhn & Westwell, 2012, p.389). Também designados *blockbusters*, são esses filmes de *Hollywood* que dominam os cinemas, controlando o mercado global de distribuição e de exibição (Pardo, 2011, p.41; Fino, 2015, p.104).

Qualquer produção que ocorra fora dessa indústria e que reclame o seu grau de autonomia, pode ser encarada como cinema independente (Kuhn & Westwell, 2012, p.661; Crisp, 2015, p.38),¹⁹ como uma alternativa a *Hollywood* (Jenkins, Ford & Green, 2013, p.232). Do cinema independente constam filmes cuja produção, distribuição e exibição são apoiadas por subsídios governamentais, por razões de valor cultural e/ou para fomentar e manter um cinema nacional; filmes experimentais que não são suportados pela indústria, mas que podem atrair organizações artísticas; filmes autofinanciados e de nicho (Kuhn & Westwell, 2020, p.464). Numa visão ampla, é através do cinema independente que muitos autores encontram forma de expressar as suas ideias controversas e defender posições,

¹⁹ O termo *independent cinema* é atribuído a produtoras de filmes e/ou a um corpo de trabalho que seja produzido fora do *mainstream* (Kuhn & Westwell, 2012, p.660).

nomeadamente políticas, espelhando o mundo real (Kuhn & Westwell, 2020, p.464; Schatz, 2009, p. 52).

Ao cinema independente juntamos as possíveis designações de cinema de arte, pela forte aliança a *arthouses cinemas* (e.g. cineclubes, festivais, cinematecas) (Kuhn & Westwell, 2012, p.361) e cinema de autor, pelo ambiente de produção coletiva e de partilha de ideias, regulado pela visão do autor (Bordwell, Thompson & Smith, 2020b, p.73).

A reflexão entre o que é “cinema puro (de qualidade) e cinema comercial” marca o carácter da cinematografia da Europa (Fino, 2015, p.103) e, também, de Portugal. A dicotomia entre cinema de autor e cinema comercial sempre motivou opiniões divergentes entre os profissionais da área (Lopes, S., 2012, p.15). O produtor Luís Urbano considera que deve haver uma separação formal entre os dois tipos de cinema, devido às suas diferentes necessidades no que diz respeito a financiamento. Contudo, afirma que essa divisão não deve ser limitadora, “uma vez que o cinema de autor também pode ser comercial” (Martins & Cipriano, 2011, p.404). Por sua vez, o realizador Joaquim Leitão não aceita, nem compreende, a distinção entre cinema comercial e cinema de arte/independente. Em entrevista, declara que os todos filmes são feitos para serem vistos e que é esse o propósito que move a vontade de fazer cinema (Dias, 2011, p.112).

Apesar das discussões em torno dos dois conceitos, assumimos que o cinema português é, essencialmente, uma cinematografia independente, de autor, “alicerçada em projetos que privilegiam um entendimento artístico e diferenciador do cinema contemporâneo” (Ribas & Cunha, 2020, p.7). Para Abreu e Mantecón (2013), “a produção cinematográfica portuguesa nunca se constituiu como uma verdadeira produção industrial, mas como uma produção artesanal de orientação eminentemente artística e não comercial” (2013, p.219)²⁰ que privilegia a reflexão, é mais direcionado para “a promoção da arte do que para o lucro”, algo que é visível na “maior centralidade no realizador do que no produtor, na produção mais do que na distribuição e exibição, mais assente em apoios governamentais do que privados” (Fino, 2015, p.103). Alinhamos, então, com a perceção de que o cinema português “é arte e não entretenimento, é de autores e não de géneros ou estrelas, e é de momentos e movimentos e não um sistema contínuo” (Fowler, 2002, p.6). É o tipo de cinema europeu por excelência (Jäckel, 2003, p.28).

²⁰ Para os mesmos autores, a Lei 7/71 de dezembro, que ditava o apoio do Estado ao cinema através de um regime da aplicação de taxas sobre os bilhetes do cinema, foi uma das principais causas.

Durante anos, persistiu a ideia de que a cinematografia portuguesa “tinha de ser o «espelho da nação»”, refletir sobre a identidade, a história e a cultura do país, ou não “teria razão de existir” (Baptista, 2008, p.9). Atualmente, o que se verifica é uma dimensão autoral que apresenta uma diversidade estética e temática, aliada a uma identidade que é reconhecida e que fortalece a circulação internacional do cinema português (Ribas & Cunha, 2020, p.7). Cinema esse que concluímos ser independente, ou “dissidente” (Grilo, 2006, p.33), pensado para proporcionar experiências a quem o vê, sendo uma arte inclusiva que acrescenta sempre valor (Bordwell, Thompson & Smith, 2020a, pp.2-4).

III.3. Valor Cultural – No contexto do pensamento de Pierre Bourdieu

O cinema independente é, assim, uma das duas facetas mais importantes da identidade cultural do cinema, e a que chamamos alternativa (sendo a *mainstream* a antípoda). A sua presença em todo o território é possibilitada pela ação dinamizadora de cineclubes e festivais que “institucionalizam o cinema enquanto agente preponderante na criação de estruturas culturais”, de uma forma que a outra esfera não consegue “mimetizar” (Cardoso *et.al.*, 2022a, p.6). Sendo uma arte que acrescenta valor, o cinema pode ser integrado nas dimensões cultural, económica e política, do sistema da arte contemporânea.

O valor cultural manifesta-se quando as obras de arte, neste caso o cinema, se transformam em objeto de um discurso cultural. Ou seja, quando se verifica as atividades dos agentes culturais sejam eles comentadores (curiosos, os jornalistas, os analistas e os editores) e/ou exibidores (quem decide o que se mostra em espaços de exposição não comerciais). Essas atividades incluem o acesso privilegiado a determinado objeto e uma aspiração a um prestígio social, o investimento afetivo e intelectual encontrado em objetos artísticos (Melo, 2012, pp. 14-16). No cinema, a presença da dimensão cultural é “visível” quando os agentes culturais se manifestam nos mais variados contextos e legitimam o filme. Intrínsecos à atividade cinematográfica, sobretudo à independente, é aqui que têm lugar “os prazeres emocional e intelectual” (Fino, 2013, p.18).

A articulação entre as dimensões cultural e económica permite a inserção da arte na sociedade (Melo, 2012, p.14). O cinema, ao ser considerado expressão artística, faz parte dessa articulação em que a obra de arte surge como produto, objeto de um processo

económico de produção, circulação e valorização manifesta no consumo (Melo, 2012, p.8).

Sendo as obras cinematográficas produtos culturais, com significantes simbólicos, também “são produzidas e colocadas em circulação através de um sistema de mercado (...)” (Graça, 2014, p.153). Nesse sentido, “o cinema não pode (...) ser visto e estudado apenas enquanto manifestação estética de um imaginário” (Fino, 2015, p.115). Portanto, verifica-se a necessidade de pensar na sustentabilidade de um cinema independente, carecendo de uma terceira dimensão - a política. As diferentes dificuldades que o cinema enfrenta (o controlo do parque exibidor pelos estúdios americanos) revelam uma necessidade de regulação por parte do Estado, sob a forma de apoios e incentivos culturais (Fino, 2015, p.104).

O reconhecimento da dimensão política surge da legitimação e validação social (dimensão cultural e simbólica) da obra de arte, o que lhe permite ser enquadrada pelas instituições públicas, introduzindo “a representatividade do Estado como caução e garante da relevância social das obras de arte” (Melo, 2012, p.21), cabendo-lhe a função de regular a ligação entre os vários capitais (Bourdieu, 2008, p.52).

As formas de capital não são redutíveis entre si, embora possam ser convertíveis, ou seja, o capital económico pode ser convertido em capital cultural e vice-versa, por exemplo. A posse de um capital não implica necessariamente a posse de outro (Bourdieu, 1993, p.7). Deve procurar-se uma articulação entre as diferentes formas de capital.

Verifica-se, então, uma distinção entre diferentes tipos de capital: o económico (recursos económicos, envolve trocas comerciais), o social (envolve o acesso a recursos reais e potenciais, ligados à posse de uma rede de relações²¹ de conhecimento mútuo que proporciona, a cada um dos seus membros, um apoio do coletivo) (Bourdieu, 1986, p.21), o cultural (determina o estatuto social de uma pessoa/evento na sociedade – classe – e é formado por conhecimento, aptidões, educação, atitudes e prémios), e o simbólico (valor que se tem dentro de determinada cultura, é o prestígio, a reputação e reconhecimento). Todas as manifestações de capital servem como “a energia da física social” (Bourdieu 1990, p. 122).

²¹ Estas relações podem existir no estado prático, em trocas materiais e/ou simbólicas; ser socialmente instituídas e garantidas pela aplicação de um nome comum (e.g. o nome de uma família); e por um conjunto de instituições concebidas para formar e informar (Bourdieu, 1986, p.21)

O capital cultural pode, ainda, existir em três estados: o corporizado (disposições duradouras da mente e do corpo); o objetificado (bens culturais, suportes materiais) e o institucionalizado (grau de escolaridade, de poder) (Bourdieu, 1986, p.17). Este capital ou valor pode ser uma das condições centrais de acesso ao capital económico, admitindo uma ligação entre ambos (Throsby, 2001, p.160; Bourdieu, 2007, p.112).

Para os profissionais do cinema, o único enriquecimento legítimo consiste em criar uma boa reputação que o capital consagra aos objetos (com uma marca ou assinatura) e às pessoas (através de publicações, exposições, etc.) - esta é a única forma de assegurar os lucros das suas operações (Bourdieu, 1993, p.75).

CAPÍTULO IV. PRODUTORES, CINECLUBES E FESTIVAIS DE CINEMA

IV.1. O Produtor e o Ciclo de Produção Cinematográfica

Cabe ao produtor assegurar a parte técnica e financeira de um filme, peça, programa de televisão ou rádio.²² Particularizando, o produtor (cinematográfico ou audiovisual) é quem gere a produção e a equipa de profissionais qualificados e criativos. Enquanto o realizador se concentra na parte criativa, o produtor responsabiliza-se pelo financiamento e pelo planeamento da produção (Kuhn & Westwell, 2012, p.815). As suas funções iniciam-se na fase de escrita e desenvolvimento de um projeto, sendo este um período fundamental (Ephraim & Nolen, 2012, p.3388), e decorrem até à disponibilização da obra ao público, audiência ou espectador.

A ideia chega até ao produtor em forma de sinopse, ou num estágio mais avançado, e compete-lhe questionar a potencialidade e exequibilidade da mesma²³. Perante a possibilidade de avançar, o próximo passo é usar da criatividade e inteligência para vender a ideia a um financiador e/ou candidatar-se a apoios. Com esse objetivo, os produtores, juntamente com a sua equipa, delineiam estratégias que possam acrescentar valor ao projeto (Worthington, 2009, p.19-20)²⁴. Esta primeira etapa é decisiva para o avanço da produção e envolve muitos detalhes que permitem, uma vez reunidas as condições - tais como uma versão final do guião e um orçamento -, entrar em fase de pré-produção (Ryan, 2010, p.128).

No que concerne à pré-produção, um dos principais objetivos do produtor “(...) é tentar antecipar tudo e qualquer coisa que possa correr mal durante as filmagens” (Rea & Irving, 2010, p.39). Assegurado o financiamento, o produtor contrata a equipa com quem vai trabalhar e debruça-se mais detalhadamente sobre o orçamento (Worthington, 2009, p.21). É revisto o trabalho de pré-produção, confirmados os mapas de rodagem (Ryan, 2010, pp. 252-253). Podendo estar (ou não) no local das filmagens, o produtor e/ou o produtor executivo supervisionam e garantem a sua boa execução (Rodrigues, 2007, p.69; Ephraim & Nolen, 2012, p. 3389).

²² <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/producer>.

²³ Ressalvando que este não é um processo linear e que a ideia pode ser proposta por entidades, como é o caso, em Portugal, da RTP e da Fundação Gulbenkian. Pode igualmente partir do próprio produtor, que poderá ser também realizador, ou ter origem nas mais diversas situações do quotidiano.

²⁴ Se a ideia partir de uma entidade, poderá o financiamento, ou parte dele, ser garantido pela mesma.

No contexto português, dependendo da situação e do projeto, o realizador também participa na escolha da equipa, demonstrando interesse por determinados profissionais. Um dos papéis do produtor é ser um elo comunicacional entre o escritor/realizador e a empresa que financia o filme (Bordwell & Thompson, 2004, p.24; Worthington, 2009, p.21).

É de destacar que todas as decisões, antes de efetivadas, são discutidas com o realizador e o guionista (salvo quando são a mesma pessoa). Nesta fase são feitas reuniões em que é discutido o tratamento do guião, a concretização da documentação necessária à rodagem, pesquisa e definição de locais, de material, negociação de direitos, ensaio de atores (Worthington, 2009, p.21).

Concluída a pré-produção, a equipa pode seguir para a produção (rodagem). Este é um período que pode demorar dias, meses ou anos, e no qual o produtor tem o papel de organizar, gerir e resolver problemas, mantendo o equilíbrio entre o tempo disponível, o orçamento (Worthington 2009, p.24) e a qualidade do produto.

O último dia de filmagens é comumente chamado de *wrap*. É o momento em que é filmada a última cena, a rodagem termina e é hora de recolher todo o equipamento, cenários, adereços, etc., e de assegurar que o local fica melhor do que quando o encontraram (Ryan, 2010, p.255).

Terminadas as filmagens, é a pós-produção que requer a atenção do produtor. Nesta fase as suas funções passam por encontrar um montador que seja compatível com o realizador e com o próprio projeto; confirmar instalações para a montagem e pós-produção de som; tratar das licenças e direitos de imagem/som; lidar com a preparação e distribuição de materiais publicitários; entregar documentação relevante e assegurar o fecho de contas (Worthington, 2009, p.25). Mais do que isso, o produtor envolve-se na fase de montagem do filme, mantendo-se ao corrente de tudo o que a envolve (Ephraim & Nolen, 2012, p.3389). A distribuição do produto final é o último foco principal da equipa.

IV.2. Cineclubes

IV.2.1. Breve história dos Cineclubes

“O cinema tem uma qualidade que às outras [artes] falta em absoluto: o ritmo da vida, o seu dinamismo” (Azevedo, 1941, p.14). De entre os meios de comunicação que marcaram o século XX, o cinema foi aquele que mais depressa viu reconhecido o seu estatuto artístico. Porém, devido ao seu sucesso enquanto “arte popular”, nunca adquiriu decisivamente o seu lugar nas artes ditas superiores (Granja, 2007, p.363). Cada inovação tecnológica, prática social ou novo tipo de exploração comercial contribuíram para uma constante necessidade de legitimação estética do cinema e para a reconstituição da sua identidade enquanto objeto de consumo cultural (Altman, 1995, p.73-74), a que o Modernismo não se fez exceção. Caraterístico do século XX, este movimento provoca uma rutura que traz consigo uma nova consciência, assente no ambiente que nos rodeia e não no passado (Bradbury & McFarlane, 1976, pp.20-22). O modernismo decompõe velhos quadros de referência e carrega consigo a forma expressiva da evolução humana. Fá-lo adotando o choque, a descontinuidade, a descrença e a abstração como elementos cruciais, sendo que muitos artistas do século XX rejeitaram associá-lo ao seu trabalho.

Na Europa, o ambiente modernista viabilizou a origem do cineclubismo, movimento que surge numa fase correspondente a uma americanização do consumo de cinema, caracterizada pela sua transformação “numa indústria cultural e espetáculo de massas”, em que as classes média-urbanas começaram a frequentar as salas de cinema (Granja, 2007, p.364)²⁵. Numa “ansiedade de contaminação”, própria do modernismo estético e da autonomia que este pretende atribuir à obra de arte (Huyssen, 1987, vii), os “cinéfilos” procuram contrariar essa massificação e o desinteresse pelo cinema europeu (Huyssen, 1987, vii; Granja, 2007, p.364). Organizam-se, em associativismo, com o propósito de desenvolver, através da exibição e discussão de filmes dignos de apreciação estética, competências culturais específicas que possibilitem uma interpretação do cinema como

²⁵ Antes de os filmes falados surgirem no País, foram feitas várias tentativas no sentido de instaurar uma indústria do cinema (António, 2010, p.146). Delas destaca-se a criação das companhias produtoras: A Portugália Film (1909-1912), que investiu na produção de filmes de atualidades e publicidade, a Empresa Cinematográfica Ideal, fundada para garantir a distribuição de filmes (Sousa, 1993, p.12; Ribas & Cunha, 2017, p.456) e, em 1917, a Invicta Filmes. A última investiria na produção de filmes artísticos (*film d'art*), com cenários e argumentos nacionais retirados da literatura, mantendo-se afastado das transformações políticas e sociais da época. O seu modelo de “fábrica de fitas” era associado a perspectivas de internacionalização e de crescimento do mercado de distribuição e exibição interno (António, 2010, p.146; Ribas & Cunha, 2017, p.456). Porém, segundo Baptista (2013), os setores de distribuição e exibição não eram devidamente articulados com a produção, o que levaria mais tarde à sua falência. O modelo de fábrica, por si adotado e seguido pela Caldevilla Film, Pátria Film e Fortuna Film, revelou-se desadequado ao pequeno e pouco capitalizado mercado nacional (p.80).

arte (Granja, 2007, p.364). Essas associações são uma forma de constituir “comunidades interpretativas” de cinéfilos, cujas interpretações se baseiam nas suas vivências enquanto produto de uma comunidade (Fish, 1980, p.14).

O primeiro cineclube²⁶ surge em França, integrado no movimento a *Vanguarda*, quando a era do cinema mudo terminava (Sousa, 1993, p.30). Justificando-se com a necessidade de “colocar o cinema na categoria das outras artes”, o cineasta Louis Delluc funda, nos anos 20 do século passado, o *Ciné-club de France*, para reunir “intelectuais e cineastas” (Sadoul, 1963, p.182). O seu comportamento vanguardista levou a que os cineclubes se multiplicassem, juntando “espectadores esclarecidos que apresentavam em sessões privadas os novos filmes e os discutiam apaixonadamente” (Sadoul, 1963, p.182). Assim, surgem as “comunidades interpretativas”, também noutros países europeus a quem interessavam os filmes de vanguarda (Granja, 2007, p.365)²⁷. Em Portugal, o movimento surgiu um pouco mais tardiamente (Costa, 1978, p.53).

A preocupação com a estética do cinema português e a ambição de começar a dar os primeiros passos modernistas começam a fazer-se notar em 1911, com a geração²⁸ do primeiro Modernismo português²⁹. Em 1915, também a Geração de Paris³⁰, lança a *Orpheu*³¹. Ao ser divulgada, “provoca escândalo com a sua novidade e ativismo” na sociedade (Lousa, 2020, p.2)³².

²⁶ É Cine-Clube toda a associação com fins não lucrativos que objetive projetar filmes em sessões privadas, contribuindo para “o desenvolvimento da cultura, dos estudos históricos, da técnica e da arte cinematográfica entre povos”, segundo a Federação Internacional de Cineclubes (Azevedo, 1948, p.218). O primeiro dos cineclubes surge em Paris, em 1907, com Edmond-Benoit-Lévy, director da revista Photo-Ciné-Gazette. A iniciativa é retomada por Louis Delluc.

²⁷ Georges Sadoul (1963) destaca os *Film Clubs* belgas, a *Film Liga* holandesa e os *Film Freunde* alemães (p.182).

²⁸ O regresso, de França, de oito estudantes, pintores e com ideias revolucionárias, inicia uma rutura com a tradição oitocentista. Estes artistas, vistos como humoristas, começam por exhibir os seus trabalhos em exposições livres e, a partir de 1914, nas chamadas Exposições de Humoristas e Modernistas (França, 1991, pp.8-9).

²⁹ O termo “modernistas” surge com sentido genérico e incerto, englobando pintores de paisagem, de retrato e caricaturistas. Dos artistas expositores, destacavam-se as “vedetas” Soares e Viana, e Almada Negreiros com a sua “poliaptidão” e arte “polimorfa”, assim descrita por Fernando Pessoa (n’*A Águia*), como facilmente adaptável a vários géneros (França, 1991, pp.10-11).

³⁰ Um grupo de escritores e artistas plásticos influenciados pelo futurismo.

³¹ Revista que marca o início dos movimentos vanguardistas.

³² Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros e Santa-Rita Pintor (Sousa, 1993, p.23) são alguns dos nomes de artistas que se destacam. Para João Bénard (1991), surge uma “geração de jovens furiosamente cinéfila” (p.38) que afirmará os seus ideais modernistas através da crítica especializada em revistas (França, 1991, p.80). Num contexto de ideias futuristas e de movimento, o cinema é acolhido como, nas palavras de Riccioto Canudo, “uma sinfonia de luz, catedral de movimento” (Pina, 1977, p.16).

Entre 1918 e 1930³³, o cinema português é marcado pelo golpe militar de maio de 1926, do qual resultou a instauração do Estado Novo, e pela lei dos *Cem Metros*³⁴ (Sousa, 1993, p.23). Imersa no contexto descrito, a década de trinta é marcada pela multiplicidade de revistas de especialidade, pelo consumo de cinema americano e europeu e, “divórcio entre a cinefilia popular e uma outra cinefilia, aparentemente mais preocupada com o estatuto estético do cinema” (Granja, 2007, pp.366-367). É um período marcado pelo aumento de salas com grande capacidade, pelo advento do cinema sonoro em Portugal e pela criação do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) (Sousa, 1993, pp.38-39). Este é «o espaço temporal de edificação, real e simbólica, do Estado Novo e de teorização da “Política do Espírito” de António Ferro» (Ribeiro, 2010, p.1).

Os filmes falados chegam a território nacional em 1931, com *A Severa* (sonorizado em França), um filme realizado por Leitão de Barros (Ribeiro, 2011, p.210). Nesta época, exalta-se uma geração de críticos e realizadores - Chianca Garcia, Jorge Brum do Canto, Leitão de Barros e António Lopes Ribeiro (Ribeiro, 2010, p.1), que requerem a criação de um estúdio que permita produzir inteiramente um filme e instaurar uma indústria cinematográfica. Dessa pretensão, é fundada a Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros – *a Tobis Klangfilm* (1932)³⁵, que permite a rotação do primeiro filme sonoro nos moldes pretendidos: a comédia *A Canção de Lisboa*³⁶ (1933 - Cottineli Telmo) (Pina, 1977, pp.37-38). “O som, no entanto, viera para ficar, e com ele desapareceria o experimentalismo que caracterizara as vanguardas da década de 20” (Granja, 2007, p.366), “abrindo o caminho aos filmes de vedetas fabricados em série” e colocando o cinema nas mãos de “grandes potentados financeiros, comerciais e industriais” (Azevedo, 1948, pp.217-219).

³³ Recuamos neste período para destacar 1896, ano do primeiro contacto da população portuguesa com imagens animadas. Meses depois de os irmãos Lumière apresentarem a sua invenção no *Grand Café de Paris*, surgem em Portugal as primeiras exibições do “animatógrafo”, apresentadas por Erwin Rousby, no Real Coliseu de Lisboa (Félix Ribeiro, 1983, p.7). No mesmo ano, Aurélio da Paz dos Reis proporciona as primeiras exibições públicas de filmes portugueses, no Porto (António, 2010, p.146). Evidenciamos também 1929, ano a partir do qual o cinema passa a ter interferência estatal e se verifica uma queda da produção nacional, coincidente com a entrada de distribuidores estrangeiros (e.g. Paramount) em Portugal (Moraes, 2012, pp.58 e 63).

³⁴ Lei de carácter protecionista e propagandista (promulgada pelo DL n.º 13564 de 6 de maio de 1927) que obriga à exibição de pelo menos cem metros de película na programação das salas (Fragoso, 1930, p.3).

³⁵ Protegida e promovida pelo Estado Novo, acabaria por adotar um modelo de produção contínua de filmes artísticos, de grande orçamento, “feitos por portugueses para portugueses” (Ribas & Cunha, 2017, p.457). Para aceder à legislação, consultar o DL n.º 22966, de 14 de agosto de 1933, que vê o cinema sonoro “como um poderoso meio de educação e cultura” cuja “influência pode ser usada com grande proveito para a Nação”. <https://files.dre.pt/1s/1933/08/18200/15371537.pdf>.

³⁶ “O primeiro filme português, feito por portugueses”, como se pode ler no cartaz feito por um dos maiores artistas do século: Almada Negreiros (Matos-Cruz, *et al.*, 1989, p.3).

As décadas de 30 e 40 caracterizam-se pelo aparecimento “de uma forma de indústria de cinema portuguesa” dirigida à cultura popular e dominada por comédias (herdadas do teatro de revista) e filmes de propaganda (Fino, 2015, p.105; Ribas & Cunha, 2017, p.457). Neste período “os intelectuais não têm força suficiente para imprimirem novos rumos ao cinema nacional” e este não se “consolida nem como forma de expressão artística nem como indústria (...), vai seguindo conformado e conformista, quietinho e bem-comportado” (Costa, 1978, p.76). Predominam as produções histórico-literário, com o objetivo de educar e exaltar o seu passado da Nação, e o género cinematográfico preferido dos espectadores: “a comédia de inspiração revisteira” (Ribeiro, 2010, p.25) - “a ficção que encenavam era a sua verdade (...) na grandeza da encenação e na pequenez do encenado” (Bénard da Costa, 1991, p.71). As comédias espelhavam, de forma descontraída, o quotidiano, provocando “uma anestesia momentânea do coração” saboreada em conjunto, uma vez que “o riso exige um eco” (Bergson, 2019, pp.15-16). Contudo, as comédias não eram o cinema que António Ferro³⁷, como a “Política do Espírito”, alvitrava. Lentamente, no ambiente de censura, vão desaparecendo os grandes atores de comédia e o público foi-se afastando das salas (António, 2010, pp.146-147), e adormecem os cinéfilos³⁸.

À semelhança do que se verificou em França, é sentida em Portugal a necessidade de “eivar a cultura cinematográfica do público” e “levar os produtores a encarar o cinema

³⁷ António Ferro, “modernista”, defensor da cultura e do cinema como arte moderna, aceita o cargo de diretor do Serviço de Propaganda Nacional (SPN) em 1933 (Ribeiro, 2014, p.2). Acreditando que o cinema pode servir os valores do regime, cria a “Política do Espírito” com o objetivo de colocar a elite cultural em total harmonia com os objetivos do governo (Barreto, 2008, p.189). Essa Política levaria ao aperfeiçoamento de padrões estéticos da sociedade, ao proporcionar aos artistas “uma atmosfera em que lhes fosse fácil criar” (Ferro, 1934, cit. por. Torgal, 1999, p.406). Para isso, era essencial “estabelecer e organizar o combate contra tudo o que suja o espírito”, preparando um cenário “em que essas obras não sejam possíveis ou que se perca naturalmente o apetite da sua criação” (Ferro, 1934, cit. por Torgal, 1999, p.406). Ao Governo competia essa orientação, levando o cinema português a ser distinto, com os seus temas próprios, estilo autónomo e com uma relação única com os seus espectadores nacionais (Ribeiro, 2014, p.151). Em harmonia com os planos do dirigente do SPN, o cineasta António Lopes Ribeiro procura retomar um antigo projeto de projeção atlântica, com o propósito de criar uma indústria de filmes nacionais para mercado interno e externo (Espanha, Brasil e países sul-americanos de língua castelhana) (Ribeiro, 2014, p.157). Face à conjuntura de conflito mundial, em que o cinema é encarado por Ferro como a arma de penetração mais poderosa, por ser a que todos julgam inofensiva, considera-se imprescindível que tenha uma “certa elevação” (Ribeiro, 2014, p.155), o que a projeção no espaço atlântico poderia permitir. Assim, com necessidade de colocar a cultura “ao serviço da Nação”, António Ferro renega o seu modernismo. Troca-o por um vanguardismo nacionalista focado num retorno às tradições e num “renascimento da arte popular” (Ferro, 1943, p.18). Inclusive, numa reação pública a uma petição contra a censura, declara “guerra aos déspotas da liberdade de pensamento, aos intelectuais livres (...) envenenadores o mundo”, recusando-se a permitir qualquer direito de pedir o fim da censura (Barreto, 2008, pp.189-190).

³⁸ Com uma cinematografia (sonora) dirigida sobretudo às massas, o termo “cinéfilo” começa a ser questionado por Alves Costa (1931). O autor afirma que a designação perdeu valor, em parte devido à imprensa que contribuía para aumentar a parvoíce dos que sonhavam com *Hollywood* e se derretiam “numa adoração lorpa pelas estrelinhas» do écran”. Chamar “cinéfilo” tornou-se uma ofensa “a um verdadeiro amigo da arte cinematográfica”, um insulto “a alguém que no cinema procure divertimento (...) mas também algo que lhe fale ao intelecto” (s/p). Para Nobre (1939) a “marcha do cinema como arte” é assim afetada, e a solução passa pela crítica e, sobretudo, pelo público (p.88). Não se espere que o público se canse de ver “assuntos piegas e sensaborões”, o melhor é instruí-lo: “Faça-se subir o nível de cultura do povo” (Azevedo, 1937, p.6).

enquanto arte e não apenas como um produto comercial” (Granja, 2002, p. 29). Era crucial ter um cinema livre, agir de forma contrária ao cinema comercial que mantinha o público na ignorância. Contrariando a ideia de Alves Costa, Azevedo negava que o cinema estivesse condenado a permanecer “eternamente acorrentado à indústria” (Azevedo, 1937, p.6). Assim, resultado de uma fase inicial, marcada pelas primeiras associações cinematográficas³⁹ de espectadores (*e.g. Associação dos Amigos do Cinema* no Porto⁴⁰ e em Lisboa, em 1924), o movimento cineclubista surge em Portugal no final da conturbada década de 40 (Cunha, 2013a, pp.1-2). A fundação do Belcine - Clube de Cinema da Parede (1943) e do Clube Português de Cinematografia (CPC/CCP – atual Cineclube do Porto) (1945), marcam o seu início (Cunha, 2013a, p.3; Granja, 2007, p.372). Começa o movimento que junta “gente de cultura e animação (...) gente para quem o cinema é algo mais que um projeto cinéfilo” (Pina, 1977, p.62).

As primeiras sessões, “com características pouco comuns às das sessões das salas de cinema comerciais”, ocorrem a 23 de março de 1946⁴¹ (Granja, 2006, p.13)⁴². Na sede da revista *Cinema de Amadores* (Lisboa), assiste-se a uma palestra do crítico Augusto Fraga, é projetado o *Metrópolis* de Fritz Lang (1927) e exibido cinema de amadores. Como uma forma de “elevação cultural”, os filmes eram criteriosamente selecionados e acompanhados de textos a divulgar aos sócios (na forma de Boletim) durante as sessões (Cunha & Penafria, 2017, p.106).

Não obstante o crescimento inicial do movimento - dificultado pela falta de película durante a II Guerra Mundial, o que dificultava a produção (Ribeiro, 2014, p.156) -, este só se desenvolve verdadeiramente após 1947, com a criação da Federação Internacional

³⁹ Cine-Clube de Portugal (Lisboa, 1931), Cine-Clube de Portugal (Faro, 1931), Cineclube Movimento (Porto, 1933), Cine Clube Português (Coimbra, 1933), Sociedade Portuguesa de Cinematografia (Lisboa, 1933); clubes de cinema de amadores: Secção de Cinematografia do Grémio Português de Cinematografia (1932), a Associação dos Amadores Cinematográficos de Portugal (1932) ou o Grupo Único dos Amadores de Cinema de Portugal (1934) (Granja, 2006, pp. 8-11; pp. 16-30).

⁴⁰ Surge do interesse suscitado por responsáveis da revista “Invicta Cine” (Costa, 1978, p.53). É a “precursora do Cine-Clubismo Português”, com o objetivo de “defender a Arte do Silêncio” e a indústria portuguesa, reunindo, numa sede descrita como “templo”, os que compreendem o valor da arte (do cinema) (Azevedo, 1965, p.219).

⁴¹ No mesmo ano surgiram três novos cineclubes: Círculo de Cinema de Lisboa (CCL), Círculo de Cultura Cinematográfica - Cine-Clube Universitário de Coimbra (CCC) e Clube de Amadores da Arte Cinematográfica (Lisboa) (Cunha, 2014, p.263). No seguinte, juntaram-se o Lusocine e o Cine-Clube Olhanense (Azevedo, 1948, p.35).

⁴² No salão de festas *Os Modestos* (Porto), Manuel de Azevedo discursa sobre o papel dos Cineclubes e é projetado o filme *Faust*, de F.W. Murnau (1926) (Granja, 2006, p.13). O ato de haver um discurso associado às sessões, permaneceu uma particularidade intrínseca aos clubes de cinema.

de Cineclubes (FICC)⁴³ (Granja, 2006, p.13)⁴⁴. Como consequência da criação da FICC, o movimento desenvolveu-se com grande incremento nos anos 40 e 50, tendo como principal obstáculo o regime salazarista⁴⁵.

As idiossincrasias repressivas tornavam o Cinema dependente da Comissão de Censura (CC)⁴⁶, criada em 1945⁴⁷. Fosse onde fosse, tinha de ser apresentada uma ‘Licença de Exibição’ (António, 1978, p.19), cedida depois de a CC aplicar o “visto” de censura (Lei 2027, I, Art.4.º) e ser paga uma taxa (I, Art.5.º). Estas regras encontravam-se na Lei 2027 de fevereiro de 1948 - lei de proteção ao cinema nacional - que pretendia proteger e promover a produção fílmica (Ribeiro, 2010, p.29).

Deste diploma (Lei 2027) surge o Fundo do Cinema Nacional (FNC), a administrar pelo Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI)⁴⁸, com apoio do Conselho de Cinema (I, Art.2.º). Destina-se a “proteger, coordenar e estimular a produção do cinema nacional” (I, Art.1.º), a financiar “filmes de fundo” (com mais de 1800 metros) e “filmes de complemento” (entre 300 e 1800m de película)⁴⁹. As quantias por si aplicadas eram notoriamente escassas e condicionadas pela legislação, que reservava as verbas⁵⁰ “a

⁴³ Fundada no Festival de Cannes, por iniciativa de Georges Sadoul (secretário-geral da Federação). O crítico objetivava a defesa da arte cinematográfica, manter a atividade não-lucrativa e organizar sessões com filmes de interesse histórico, artístico e/ou técnico. A filiação internacional entre cineclubes deveria ver o ponto de vista artístico e criativo do filme, sobre o aspeto económico, não confundindo o objetivo do funcionamento da sociedade cinematográfica com os interesses económicos da indústria do cinema (Azevedo, 1948, p.26; Harvey, 2010, p.41).

⁴⁴ Na sua inauguração esteve Manuel de Azevedo, em representação do CPC e dos cineclubes fundados à data: Belcine (Porto), Círculo de Cultura Cinematográfica (Coimbra) e Círculo de Cinema (Lisboa) (Granja, 2006, p.13).

⁴⁵ “Intransigentes e entusiastas, os cineclubistas são combatidos”, mas a sua atividade continua a influenciar e a interessar “movimentos ideológicos diferentes pela mesma preocupação transformadora (Pina, 1977, p. 62). As suas atividades eram severamente controladas pela polícia política, especialmente as que fossem de encontro à ideologia do Governo, como as do Partido Comunista Português, do Movimento de Unidade Democrática ou do MUD Juvenil (Granja, 2006, pp.99-101). A repressão exercida pelo Estado levou à extinção de alguns clubes, sob proteção da censura e afastada da opinião pública, e colocou em risco a existência de outros. Apenas o CPC-CCP continuou atividade de forma mais “livre” devido à sua inscrição na Federação Portuguesa das Colectividades de Educação e Recreio do Distrito do Porto e ao reconhecimento dos seus Estatutos pelo Governo Civil da cidade, em 1948 (Granja, 2006, pp. 105-106).

⁴⁶ Mais tarde designada *Comissão de Censura aos Espetáculos* (1952-1975) e *Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos* (1957-1974) (Seabra & Lopes, 2020, p.22).

⁴⁷ O seu objetivo era eliminar “todo o tipo de conteúdos que facultassem aprendizagens indevidas, ou que incentivassem à revolta, em nome de uma sociedade que se pretendia afastada de tudo aquilo que a perturbasse”, como previsto na Constituição de 1933 (Seabra & Lopes, 2020, p.36).

⁴⁸ Os serviços prévios do SPN (1933), de turismo, imprensa, censura, exposições nacionais/internacionais e de radiodifusão foram concentrados no SNI (1944), pelo DL n.º 33545. A partir de 1968, designa-se Secretaria de Estado da Informação e Turismo (SEIT) (Olchówka, 2016, p.313).

⁴⁹ Apoio aos de “fundo”: 10.000\$ à Categoria A (para exibição em programa de estreia, como principal atração) e 5000\$ à Categoria B (filmes para programas duplos); aos de “complemento”: 500\$ a farsas e atrações musicais (Categoria C), 400\$ a desenhos animados (D), 200\$ a documentários e congéneres (E) e 100\$ às actualidades (F) (I, Art.5.º), sendo os filmes das últimas categorias obrigados a serem falados em português (IV, Art.15.º).

⁵⁰ Provinham de um investimento direto do Estado, de receitas das taxas de licença e coimas associadas, de receitas do SNI e doações feitas por entidades ou particulares (II, Art. 6.º). A sua aplicabilidade consistia em cobrir parcialmente custos de produção, em empréstimos de curto prazo, prémios, estímulo à produção de curtas, criação da Cinemateca Nacional e pagamentos ao Conselho de Cinema e à Inspeção dos Espetáculos (II, Art.7.º).

obras representativas do espírito português”, transformando a produção nacional num projeto político (Ribeiro, 2014, p.169). Todos os cinemas eram “obrigados a exhibir filmes portugueses de grande metragem⁵¹, na proporção mínima de uma semana de cinema nacional por cada cinco semanas de cinema estrangeiro (...)” (V, Art.17.º). Para efeito da proteção da lei, o filme português tinha de “ser falado em língua portuguesa” produzido em estúdios e laboratórios do Estado ou instalados no País e ser representativo do espírito nacional (...)” (III, Art.1.º).

Na prática, esta legislação, que favorecia sobretudo a produção em detrimento da distribuição e exibição, não iria surtir efeitos por falta de regulamentação e adequação (Cunha, 2014, pp.66-67). Para Roberto Nobre, a Lei 2027 serviu-se do cinema em vez de o servir e “a generosidade da criação do ‘fundo’ era feita a expensas alheias” (cit. por Bénard da Costa, 1991, p.107), conduzindo o cinema português a uma crise que se estende até ao 25 de Abril (Ferreira, 2007, p 70). Segundo Luís de Pina (1977), esta lei do protecionismo foi a causa da morte do cinema português, pois “(...) quando o protegeram, quando lhe retiraram o estímulo (...)” este “caiu estrondosamente”. O cinema alegre dos anos trinta e quarenta dá lugar ao cinema “triste, decadente, aburguesado e falso dos anos cinquenta” (1977, p.43).

Depois de 1948, após a II Guerra, o movimento dos cineclubes em Portugal começa a reconstruir-se⁵², na ótica de “abranger um número cada vez maior de espectadores” através de estratégias para obter reconhecimento pelo grande público (Azevedo, 1948⁵³, p.56, cit. por Granja, 2007, p.374). Exalta-se “o desejo de afirmação social de uma nova elite intelectual” que partilhe “de uma nova conceção emancipatória de cultura” (oposta à do regime)⁵⁴. Contudo, as novas elites cinéfilas rejeitam a “tarefa” de elevar a cultura das massas. Afirmam o cinema como arte superior, importando-lhes apenas o reconhecimento dos que têm as mesmas competências intelectuais, e prescindem, de

⁵¹ Os cinemas com projetores para 35 mm eram proibidos de exhibir filmes em formato reduzido (a pretexto de combater a concorrência) e os novos cinemas, equipados para 16 mm, só podiam ser abertos a mais de três km de um equipado para 35 mm. Estas medidas desencorajaram os distribuidores a importar filmes de 16 mm (Costa, 1978, pp.119-120).

⁵² Depois de algumas tentativas, surgem o ABC Cine-clubes de Lisboa (1950), o Clube Imagem (1951) e o Cine-Clube Universitário de Lisboa (1952) - ambos encerrados pelas autoridades em 1953 e reabertos em 1954 -, o de Rio Maior (1952) - o primeiro fora das três grandes cidades -, e o Círculo de Cultura Cinematográfica/Cine-Clube Universitário de Coimbra (1952) (Granja, 2006, pp. 109-113). Em '54, juntam-se o de Estremoz e o Cine-Clube Universitário do Porto, ambos homenageadores do cineasta António de Oliveira (Granja, 2006, pp. 123-124).

⁵³ Manuel de Azevedo publica o *Movimento dos Cineclubes* (1948), livro que trata o percurso internacional dos cineclubes e a sua participação enquanto representante de quatro, nacionais (Pelayo, 1998, p.86).

⁵⁴ Considera-se fulcral elevar a cultura das massas, algo que só as elites cinéfilas, com o seu poder simbólico, poderiam levar a cabo. Com esse ideal, não era perdida uma oportunidade de enaltecer o interesse que importantes figuras da cultura portuguesa – intelectuais, como Miguel Torga – depositavam nos cineclubes (Granja, 2007, pp.374-376).

forma gradual, das sessões cineclubistas, contribuindo para um declínio do movimento (Granja, 2007, p.381). Por sua vez, os cineclubes foram-se esquecendo de “considerar o grau de receptibilidade intelectual daqueles a quem se dirigiam” (Sales, 1961, p.50), conduzindo ao relativo insucesso da divulgação do cinema pelas massas (Granja, 2007, p.377).

Ainda assim, Granja (2007) entende que os cineclubes conseguiram contribuir para ultrapassar a resistência dos intelectuais em relação ao reconhecimento do cinema como cultura. Enaltece ainda que o período em que mais se falou e escreveu sobre cinema foi entre 1945 e meados de 60, anos em que os cineclubes conseguiram determinar uma nova forma de ver e de fazer cinema (p.380)⁵⁵.

Ao longo dos anos 50, segundo Michelle Sales (2013), os cineclubes tiveram uma grande importância para a cinematografia portuguesa⁵⁶. Na inexistência de escolas de cinema⁵⁷, foi neles que teve lugar a formação e a discussão fílmica, longe da presença do Estado. A par do carácter educativo, imperava a vontade de renovar o cinema, mantendo presente o debate que o pensa “como uma arte legítima, muito além de um divertimento industrial rentável e próprio da atividade comercial das grandes salas de cinema (...)” (p.161). A acompanhar a atividade dos cineclubes, a crítica (e.g. *Seara Nova*; *Presença*; *O Diabo*; *Sol Nascente*; *Sol*; *Vértice*; *Pensamento*) conotada como “oposição política e cultural ao regime” constituía-se um importante núcleo para a denúncia da crise cinematográfica (Cunha & Penafria, 2017, p.103)⁵⁸.

Comparativamente, Tânia Leão (2021) afirma, apoiada em Cunha (2013), Pina (1986) e Monteiro (2000), que o momento de declínio do movimento ocorre entre 1950 e 1960⁵⁹

⁵⁵ Vasconcelos (1966) discorda e acusa a geração cineclubista de não ter agido para fundar uma relação entre o cinema e um público mais alargado e de ter “falado de tudo menos (...) do mundo e do olhar dos cineastas” (p.652). Já Bénard da Costa (1990), assume que o movimento conseguiu legitimar o cinema, não pela divulgação pelas massas, mas pela formação de núcleos de cinéfilos das elites intelectuais que, mais tarde, rebelar-se-iam contra a cultura da maioria dos cineclubes (p.224).

⁵⁶ Surgem cineclubes em diversos pontos do país. 1955: Cineclubes de Castelo Branco; Oliveira de Azeméis; Aveiro; Vila Real de Santo António; Viana do Castelo; Santarém; Viseu; Clube de Cinema de Braga; Secção de Cinema do Círculo Cultural Escalabitano; Secção de Cinema do Conselho Cultural da Assembleia de Vale de Cambra, Cultura, Desporto e Turismo; 1956: Setúbal; Faro; Figueira de Foz; Tortosendo; Espinho; Olhanense; Torres Vedras; Centro Cultural de Cinema (Lisboa); Leiria; 1957: Beja; 1958: Guimarães; Santiago do Cacém; Régua; Católico (Lisboa); 1959: Bombarral; Moura; Universitário de Cinema (Porto, 2.ª tentativa) e Funchal (Cunha, 2013a, p.7).

⁵⁷ A Escola de Cinema do Conservatório (atual Escola Superior de Teatro e Cinema – ESTC) só viria a ser fundada em 1972, juntando-se ao existente Curso de Cinema da Mocidade Portuguesa (1962). Na ESTC formou-se a 3.ª geração de cineastas (e.g. Joaquim Sapinho, Teresa Villaverde, Pedro Costa, Manuel Mozos) (Areal, 2012, pp.109-110).

⁵⁸ Através da *Seara Nova*, por exemplo, foi possível acompanhar o movimento (internacional e nacional) dos cineclubes durante o ano de 1948, seguindo as publicações de Manuel de Azevedo (Lopes, F. 2012, p.288).

⁵⁹ “As décadas de 1950-60 passam a ser de confronto aberto entre concepções críticas antagónicas e inconciliáveis. Se durante a política cultural de António Ferro a monopolização dos meios de produção não permitia diversificar a oferta

devido ao regime e à censura (2021, p.163). Granja (2007) acrescenta, como motivo, a perda de cinéfilos resultante de uma maior presença de públicos densos que retirou a exclusividade e distinção à prática cineclubista (pp.381-382). São apontadas outras razões para esse afastamento, tais como a oferta de programação iniciada em '58 pela Cinemateca Nacional⁶⁰ (Leão, 2021, p.163), as retrospectivas da Gulbenkian⁶¹, os ciclos e festivais de cinema e os cinemas de arte e ensaio (Pina, 1986, p.171-172). A estas, acresce a televisão estatal (RTP), que iniciou as suas emissões regulares em 1957. Este novo meio de propaganda do regime começa por dar destaque ao cinema português na sua programação⁶² e por apoiar a geração do novo cinema, formando técnicos e exibindo programas de entretenimento e de cultura cinéfila. Contudo, contribui também para popularizar um modelo cinematográfico afastado do cinema português que era exibido nas salas e para um afastamento gradual do público em relação ao seu próprio cinema que, entre '68 e '70⁶³, não teve exibição na estação pública (Cunha, 2014, pp.120 e 126).

Para os cineclubes e para o cinema em geral, evidencia-se o ano de 1955, pela ausência de produção de longas-metragens de ficção nas salas portuguesas (Cunha, 2014, pp.14-15). Este foi considerado, por muitos autores, como o “ano zero” do cinema português, afirmação que, para José de Matos-Cruz (1989), desconsidera os 99 filmes produzidos, de metragem inferior a 1000 metros de película (menos de 60min), atribuindo relevância apenas às longas-metragens (pp.112-114). Ademais, foi o ano do I Encontro de Cineclubes⁶⁴, que reuniu 12 cineclubes em atividade e cerca de 10 mil sócios⁶⁵.

Em colaboração com o SNI, um mês depois, a Comissão Consultiva iniciou o processo de criação da Federação Portuguesa de Cineclubes (FPCC), prometendo autonomia e

cinematográfica, a estreia de filmes produzidos fora dos círculos afectos ao regime provocou uma reacção violenta” (Cunha & Penafria, 2017, pp.103-104).

⁶⁰ Fernando Catroga (2001) atribui à Cinemateca Portuguesa um papel fundamental na divulgação e legitimação de uma visão polémica do passado. Através da promoção de liturgias – retrospectivas e publicações – contribuiu para “criar coerência e perpetuar o sentimento de pertença e de continuidade” (pp.29-31).

⁶¹ Segundo Bénard da Costa (1991), a Fundação Calouste Gulbenkian pouco fez pelo cinema nos seus primeiros dez anos (p.128). A partir dos anos 60, torna-se determinante para o Novo Cinema e para a cultura nacional, através dos apoios à produção e das atividades que proporcionavam encontros de cinema (Monteiro, 2000).

⁶² Nas 1.^{as} emissões, o cinema de ficção ocupou um lugar de destaque na grelha de programação, sendo o seu protagonismo paulatinamente substituído pelo género documentário (Cunha, 2014, p.113). A sua programação contribuiu para a formação do gosto cinematográfico dos telespectadores e dos espectadores de sala, impondo a construção de um cânone de cinema português e de um imaginário sociocultural coletivo (Cádima, 1996, pp.154-155).

⁶³ Só a partir de 1979, com a criação do departamento de coproduções internacionais, “a RTP seria determinante no apoio financeiro à produção de jovens cineastas e outros consagrados” (Cunha, 2014, p.435).

⁶⁴ Para meios próximos ao regime, este encontro foi visto como um meio de propaganda da ideologia comunista (Pereira, 2010, p.4).

⁶⁵ Dele surgiu a Comissão Representativa, para “solicitar às entidades oficiais auxílios e facilidades”, e a Consultiva, para zelar pela criação e cooperação dos cineclubes (Cunha, 2014, p.269). Nessa reunião, foi exigida a criação de uma Federação Nacional e legislação que regulasse o “estatuto do cinema não comercial” (Cunha, 2014, p.270).

liberdade cultural e de iniciativa aos seus membros (Cunha, 2013a, pp.7-8). Esta seria uma oportunidade para os cineclubes. Todavia, na prática, revelar-se-ia apenas uma forma legal de vigiar e controlar os cineclubes portugueses, uma vez que a Federação dependia Ministério da Educação Nacional (Cunha, 2022, p.44)⁶⁶.

O momento que deveria marcar o reconhecimento da importância dos cineclubes para a educação e cultura, acaba por se transformar num período de perseguição aos que lutam contra a nova legislação (Granja, 2013, p.10). Aquele que era um movimento “disperso e subversivo” vê-se sob controlo (Monteiro, 2000, p.308), espartilhado pela repressão que, na impossibilidade de “abafar a semente lançada”, o transformou” (Costa, 1978, p.91). Foram fechados cineclubes e proibidos encontros, sob os mais variados pretextos, o que levou a FICC a rejeitar ligação à “atitude anti cultural” da “federação fantoche” / FPCC. Só após 1974 é que aceitaram a Federação (1978), já elegida por vontade dos cineclubes (Sousa, 1995)⁶⁷.

Uma “bipolaridade estética”, que quebra a uniformidade do movimento e da crítica, começa a desenvolver-se ao longo da década de 50 em Portugal. Inspirada pela *Cahiers du Cinema* e pela *Nouvelle Vague*, desponta uma geração de cineclubistas que desvalorizam a “universalidade” da arte do cinema, em prol da visão subjetiva do autor (Granja, 2007, p.378). Na ânsia de fomentar um novo cinema⁶⁸, nascido da herança do movimento cineclubista, das bolsas do FCN e dos cursos da Mocidade Portuguesa (Bénard da Costa, 1991, p.117), começa a assistir-se à inclusão de um tímido neorrealismo nas obras cinematográficas nacionais⁶⁹ (Sales, 2013, pp.168). Cunha e

⁶⁶ O DL 40.572, de 16 de abril de 1956, explicita esse controlo. É atribuída à Federação a competência de “informar e submeter à aprovação do SNI os estatutos dos novos cineclubes” (1, Art.3.º) e “facultar aos clubes federados informações e apresentar-lhes sugestões” que facilitem a organização das sessões (2, Art.3.º). A criação de cineclubes, depende do parecer do SNI e da FPCC (Art.8.º) e as suas atividades sujeitas à inspeção/fiscalização do SNI (Art.9.º).

⁶⁷ Esta sim, viria a ser uma oportunidade de os cineclubes participarem em atividades, definição de estratégias, projetos e na escolha de representantes portugueses para integrarem júris em festivais internacionais (Pereira, 2010, p.4). Anos mais tarde, a FPCC de 1978 consagrou-se, enquanto estrutura representativa dos cineclubes nacionais, um importante marco na história dos cineclubes.

⁶⁸ Contrariamente ao movimento cineclubista, “(...) o chamado ‘novo cinema’ pôde, ainda antes do 25 de Abril, controlar todos ou quase todos os lugares da instituição ‘cinema’ (...)”, tendo o poder de produzir, ensinar e criticar, não obstante o seu alinhamento político à esquerda (Monteiro, 2000, p.306). A si foi atribuído a designação “escola portuguesa”, enunciada pela primeira vez por Paulo Rocha, inspirada por Manuel de Oliveira (Areal, 2012, p.99). Esta começa por ser um núcleo de resistência, de “oposição ao velho cinema, que estava moribundo” e ao sistema político. Ao longo dos anos, acompanhada pela essência “do verdadeiro cinema enquanto arte”, foi-se metamorfoseando e tornando um território de pesquisa para criar e experimentar livremente (Monteiro, 1995, pp.796-797; Areal, 2012, p.101).

⁶⁹ Uma das maiores obras dedicada à história mundial do cinema refere, uma única vez, o cinema português do período 1958-1974. Mencionando as difíceis condições de criação, Sadoul (1983) afirma que podemos indicar *Os Verdes Anos*, *Belarmino* e *Dom Roberto* como uma “melancólica evocação da Lisboa pobre por meio de observação de um animador de fantoches” (p.578). Abordando os mesmos filmes, Haustrate destaca a influência da *nouvelle vague* em *Os Verdes*

Telles, Fernando Lopes, Paulo Rocha e Ernesto de Sousa, recetores de bolsas de estudo, regressam a Portugal e trazem consigo novas ideias que começam por aplicar naqueles que são os primeiros filmes da renovação do velho cinema (Cunha, 2014, p.130)⁷⁰.

Com a ascensão da geração do novo cinema português, a mudança vai-se concretizando e começa a formar-se “um cinema de resistência aos padrões culturais do regime, ao academismo serôdio e à incompetência técnica do velho cinema comercial, aos lugares-comuns e à demagogia reinantes” (Geada, 1977, pp. 91-93). As transformações da sociedade refletem-se no espaço social da nova geração cinéfila e consigo apresenta-se, entre 1960 e 1970, um público culto, com origem nos “cineclubes, grupos universitários, burguesia culta” (Pina, 1977, p. 72).

A mudança é acompanhada pela Gulbenkian, que começa a apoiar o cinema, o de carácter estritamente cultural, em 1966 (Granja, 2007, p.379), cinco anos após o início de atribuição de bolsas de estudo às outras áreas artísticas (Cunha, 2005, p.62). Por sugestão da Gulbenkian, e de forma a ser apoiado anualmente algum filme, é criada uma cooperativa de produtores (CPC) que decidia, entre eles, a quem se dirigia o apoio. A integração do cinema nas suas atividades culturais dá resposta aos apelos e “anseios de tantos que labutam pela dignificação da arte cinematográfica” (Cunha, 2005, p.50). A nova geração de realizadores esperava que este apoio permitisse escapar aos constrangimentos do mercado e do grande público (Granja, 2007, p.379). O novo equipamento dava as condições técnicas, o Estado⁷¹ e a Gulbenkian davam as condições financeiras, tornando possível enaltecer o cinema enquanto arte (Monteiro, 2001, p.22). Algo que, para António de Macedo, a Gulbenkian sempre rejeitou, por não encarar o

Anos, do free cinema em Belarmino, do neorealismo em Dom Roberto, e adiciona a importância de Manoel de Oliveira e de obras do circuito paralelo ao cinema oficial, tais como O Cerco, Nojo aos Cães e O Recado (Cunha, 2014, p.41).

⁷⁰ Destaca-se *Dom Roberto* (1962), de Ernesto de Sousa, como “o único fruto bacteriologicamente puro da geração cineclubista” (Bénard da Costa, 1991, p. 117), produzido sem contacto com as esferas oficiais e financiado pela “cooperativa do espectador” criada pela revista *Imagem*. O seu insucesso comercial justificou-se com o abrandar do movimento e com o desaparecimento da revista. Fernando Lopes passaria o mesmo cenário com *Belarmino* (1964), obra estreada no circuito de cineclubes, ao qual houve pouca adesão por parte do público (Cunha, 2013a, p.12). Um ano antes, Paulo Rocha lança *Os Verdes Anos* (1963), produzido por Cunha Telles. Este filme foi considerado por muitos críticos, nomeadamente por Batista-Bastos, em *Cinema e a Polémica do Tempo* (1959), como o filme que marca a rutura estética do “Cinema Novo”, ao romper com a narrativa tradicional (Sales, 2009, p.15). Para Leonor Areal (2011), a data do início do novo cinema pode variar conforme dois critérios: o que aceita o marco de *Dom Roberto* é mais ideológico e o que aponta a *Os Verdes Anos* é mais estético ou formalista” (p.370).

Estes filmes, de entre outros, marcam o ponto de fragmentação do público cinéfilo (Pina, 1977, p.44) e são a “única hipótese de fractura no interior de um cinema português que o Salazarismo enformara” (Ramos, 1993, p.406).

⁷¹A partir de 1958, com Moreira Batista na direção do SNI, verificou-se uma mudança. O novo dirigente define uma estratégia de promoção internacional, apoiada por produtores, que poderá significar uma rutura com “um cinema nacional para um público português (ou luso falante) e uma aproximação estética ao cinema moderno das novas vagas europeias” (Cunha, 2014, p.134).

cinema como objeto de expressão cultural ou artística, mas sim como indústria (Cunha, 2014, p.405).

Após o 25 de abril, com uma Federação eleita livremente pelos cineclubistas e a censura abolida, esperava-se imediata prosperidade para o movimento, o que não se verificou. Paradoxalmente, segundo Pina (1986), “a explosão cultural desordenada nascida de Abril teve outras consequências” e o movimento “perdeu quase toda a sua influência cultural anterior” (p.26). O público passou a dispor de outras alternativas de formação, tais como os programas de cinema da RTP, as videocassetes, a programação da Cinemateca Portuguesa, da Gulbenkian e outras instituições, e os festivais e mostras que se espalhavam pelo país. Derivado das opções, e “passando pelo próprio desgaste da velha fórmula de acção cineclubista”, o movimento encontra “dificuldades cada vez maiores de programação em vários níveis” (Pina, 1986, p.26, cit. por Cunha, 2014, p.296). Com uma influência cada vez menor na sociedade, os cineclubes ocupam uma posição marginal que é agravada pelas condições do mercado (Cunha, 2014, p.296)⁷².

A arte que os cineclubes do pós-guerra tinham procurado legitimar junto das massas, voltava a afirmar-se contra o grande público (como nos anos 20 do século XX), em nome da emancipação da arte e do autor (Granja, 2007, p.383). “Entre a cultura de massas e a cultura de elites, os cineclubes e a cinefilia talvez tenham (...) sido vítimas das exigências contraditórias da experiência estética que o século XX viria exacerbar (...)”: a preferência pela experiência individual e a necessidade de a comunicar a uma esfera social de pertença (Granja, 2007, p.383).

Ainda assim, mesmo contra os obstáculos no seu caminho – enaltecendo a censura que limitava a sua “programação” – o esforço dos primeiros cineclubes era feito em prol da “apreciação do cinema como arte”. Estes constituíam-se telas de exibição e de discussão de filmes, lugares de partilha de conceções artísticas por parte dos promotores aos associados (Granja, 2007, p.365). O seu papel de resistência cultural e artística, de oposição política à ditadura vigente, foi extremamente importante (Granja, 2006; Cunha,

⁷² A sua crise acompanha “a diminuição do número de salas de exibição e do número de espectadores” ao longo da década de 80. Ao mesmo tempo, revela contextos socioculturais e limitações materiais e humanas, muito próprias dos cineclubes, que refletem, numa visão lata, o isolamento cultural de alguns grupos temáticos e formais do cinema nos circuitos e nos locais de receção culturais. Assim, a fragilidade do cineclubismo aparece associada “à perda da centralidade cultural e do poder de mobilização do cinema no universo das práticas culturais” e à banalização dos modos de consumo. De um cenário tão pouco promissor, poderia esperar-se que os cineclubes se tornassem apenas um lugar na memória (Casqueira, 1997, pp.89-91).

2014, p.44) e contribuiu para compreender o fenómeno cinematográfico e as transformações socioculturais e politico-ideológicas de um Portugal pós-Guerra (Granja, 2006, p.1).

Em entrevista a Pereira (2010), Granja conclui que sem o esforço dos cineclubes na década de 50, “provavelmente, nem a Fundação Calouste Gulbenkian apoiaria a realização cinematográfica nos anos 60, nem o regime criaria o Instituto Português de Cinema (...)” e a história do cinema português teria sido bastante diferente. O papel dos mesmos foi crucial na divulgação da cultura cinematográfica, na validade do cinema enquanto arte em Portugal, quer pelas exposições, palestras e críticas das suas sessões, quer pelas rubricas em jornais e rádios locais/regionais (p.4). Sendo possível, hoje, encontrar a importância dos mesmos em revistas de cinema dos anos 30, onde era expresso o objetivo de “através da exibição de cinema de qualidade em sessões particulares (...), elevar a cultura cinematográfica (...) e levar os produtores a encarar o cinema enquanto arte e não apenas como um produto comercial” (Granja, 2002, p.29).

Os cineclubes têm-se constituído um interessante aliado de produtores e distribuidores independentes, garantindo a circulação de obras e o contacto com o público (Cunha, 2015, p.135), algo que a crescente digitalização das salas poderá reforçar. Segundo o último registo (2018) da Federação Portuguesa de Cineclubes, há 35 cineclubes inscritos (Anexo 3) que continuam a “protagonizar a difusão do cinema de qualidade/cinema de autor” (Casqueira, 2017, p.162). Além dos federados, como é o caso dos cineclubes mencionados de seguida, existem outros (Anexo 3).

Hoje, os cineclubes unem-se perante a banalização cinematográfica e a incoerência na programação das salas comerciais, cooperando para manter a atmosfera própria de quem celebra uma arte. Continuam a ser espaços de resistência cultural, na “luta” para colocar a sétima arte no seu local próprio de reflexão e debate (Mesquita, 2022, 12’30’’ – 20’08’’) ⁷³. Há um contínuo trabalho com entidades regionais/nacionais que, para o dirigente do Cineclube de Joane, é feito no sentido de impulsionar o cinema - arte popular e experimental - através da partilha de memórias na sala escura (Ribeiro, 2022, 7’55’’ – 12’15’’). O Espalha-Fitas, por exemplo, perdeu a sua sala de exibição, o que não os

⁷³ As referências com identificação de minutos e segundos são do episódio *Cineclubes*, de 24 de maio de 2022, da Sociedade Civil. Vítor Ribeiro, Carlos Mesquita, Lurdes Martins, Bruno Castro, Manuel Cabral, Margarida Assis, Carlos Rafael (CC. de Faro) foram convidados do programa. www.rtp.pt/play/p9731/e618832/sociedade-civil.

impediu de continuar a levar filmes a concelhos periféricos que não têm qualquer tipo de cinema (Martins, 2022, 20'15''- 24'45'').

A programação atual dos clubes de cinema inclui filmes de caráter social, cultural, educativo. Um cinema que, segundo o CC da Ribeira Grande, seja “pensante e que faça pensar” (Cabral, 2022, 38'20''- 43'08'') e que atraia públicos de todas as idades, sobretudo aquele que, para o CC de Viseu, é o mais difícil de alcançar: os jovens (Assis, 2022, 44'18''- 48'20''). No entanto, em algumas zonas que carecem de espaços de exibição comercial, a programação dos cineclubes inclui cinema comercial, funcionando como uma extensão que colmata essa lacuna. O seu papel é, portanto, preponderante. Para Bruno Castro (2022), do CC de Alvalade, nos últimos 5/6 anos houve uma recuperação dinâmica dos cineclubes (56'50''- 57'58''), ainda que a sua atividade continue fragilizada porque depende de apoios públicos - que beneficiam mais o Norte e Centro do País e menos o Alentejo e as Regiões Autónomas (Leão, 2021, p.168).

IV.2.2. A FRMG vai aos Cineclubes

Dos vários projetos que podiam ilustrar a ida da *FRMG* aos cineclubes, e que podem ser devidamente conhecidos nos *websites* da VF e da UPS (*vide* cap. II), optámos pelo documentário *Prazer, Camaradas!* (2019) (Anexo 4), de José Filipe Costa, por ter um percurso mais marcante em cineclubes. Este filme, produção da UPS, teve estreia nacional a 20 de maio de 2021, dois anos após a estreia no Festival de Locarno e a exibição no Caminhos do Cinema Português (Melhor Argumento Original). Durante seis semanas de exibição comercial foi recebido pelo Cinema City (Leiria, Lisboa, Setúbal e Porto), Nimas e UCI El Corte Inglés (Lisboa), Alegro (Setúbal), Cinema Trindade e UCI Arrábida (Porto), Cineplace (Braga) e NOS Alma (Coimbra). A sua rota pelo país foi marcada pela presença em mais de 30 cidades, de 20 de maio a 9 de julho, destacando-se no circuito não comercial. Em abril, *Prazer, Camaradas!* teve antestreia nos cineclubes de Santarém, Viseu, Faro e Évora, sendo, posteriormente, exibido em mais vinte (Anexo 5).

O filme junta histórias vividas em cooperativas e aldeias portuguesas, no pós-revolução de '74, contadas por quem as viveu (jovens: exilados e estrangeiros). Ao seu elenco base, o realizador juntou atores não profissionais a quem pediu que dramatizassem, recorrendo ao improvisado, memórias de uma revolução política, sexual e de costumes. A obra

confronta ideias e comportamentos de estrangeiros e portugueses sobre a intimidade e a sexualidade; explora tensões e cumplicidades, diferenças linguísticas, cultura, relações conjugais, afeto, comportamentos do corpo e a divisão de tarefas domésticas entre pares. De acordo com o realizador, as histórias são levadas ao espectador como se o convidassem a um jogo onde o passado e o presente se enlaçam, até porque os “temas” retratados, como a desigualdade entre géneros e o patriarcado, continuam atuais⁷⁴.

Os valores sociais e culturais expressos, que marcaram gerações e se repercutem nas atuais, envolvem o espectador. Ao ver *Prazer, Camaradas!* sentimo-nos parte da história e das vivências ali interpretadas. A “simulação” de os atores agirem como se estivessem no passado, com o seu corpo atual e idades que tinham nos anos 70, adiciona um aspeto caricatural ao discurso que, por si só, tem um toque de humor que provoca gargalhadas diante do grande ecrã, como tive oportunidade de assistir. Este é um documentário que aborda temas que fazem pensar e que provocam discussão, características que importam aos cineclubes pelo seu potencial cultural e didático.

Neste contexto, foi palco de *Prazer, Camaradas!* o Cineclube de Tomar/Plano Extraordinário; o de Arouca/ Cine S. João; o Plano Obrigatório (Aveiro); a 7ª SENA - Núcleo Cinéfilo de Seia; o CC Amarante; o de Avanca; o de Guimarães; o de Vila do Conde; o Clube Objetivo Cinema (Penafiel); o CC Aurélio da Paz dos Reis; o de Almada; o do Faial; o da Ilha Terceira; o do Funchal/Screenings Funchal; Ao Norte - CC de Viana do Castelo; o Cineclube de Joane (Famalicão) e o Cineclube & Fimoteca de Montemor-o-Novo. Este último promoveu, em colaboração com a UPS (*FRMG*), a circulação do filme pelas aldeias e vilas do concelho (*e.g.* Ciborro, São Geraldo, Cabrela). Também o TAGV (Coimbra), o Centro de Artes e Espetáculos da Figueira da Foz e o Theatro Circo (Braga), com programação da Medeia, o CineAvante e a mostra Pantalha (Cem Soldos) receberam o filme. Participou ainda da Cine-Caravana - iniciativa do Ministério da Cultura, ICA e CTT que levou sessões de cinema ao ar livre aos 18 distritos - que o exibiu em Portalegre⁷⁵. Em 2022, continua o seu percurso pelo Cineclube da Maia, o de Torres Novas, o da Bairrada e no Auditório do Centro Cultural de Lourinhã (Anexo 5).

⁷⁴ Aceder no *Press Kit*. <https://www.umapedranosapato.com/pt/#prazer-camaradas>.

⁷⁵ Os que não são cineclubes ou não tiveram programação dos mesmos, não integram a minha contagem de cineclubes que exibiram o filme. Todavia, são aqui referidos, e no anexo 5, por serem exibições que possibilitaram uma reflexão fílmica nos moldes dos cineclubes.

IV.3. Festivais de Cinema

IV.3.1. Breve história dos Festivais de Cinema

Consideramos a seguinte definição:

(...) festival commonly means a periodically recurrent social occasion in which, through a multiplicity of forms and series of coordinated events, participate directly or indirectly and to various degrees, all members of whole community, united by ethnic, linguistic, religious, historical bonds, and sharing a worldview. (Falassi, 1987, p.2)

O festival de cinema é um evento/exibição de vários filmes, em regra, em dias sucessivos, numa localização única, por vezes com prémios atribuídos em várias categorias, são um grande mercado para produtores e distribuidores de todo o mundo (Kuhn, & Westwell, 2020, p.573), funcionando como lugares de encontro e de trocas culturais e comerciais. Podem ter âmbito local, nacional e/ou internacional - a sua maior escala - cujo objetivo é atrair não só população local (Elsaesser, 2005, p.86), mas sobretudo visitantes e convidados (De Valck, 2016a, p.2), principalmente distribuidores, compradores, agentes de vendas e patrocinadores (Peranson, 2008, p.39). É uma prática cultural que assume diversas formas e funções em diferentes geografias (Vallejo, 2014, p.20). A experiência do festival é para ser vivida e só a nossa presença é que nos pode aproximar de uma explicação (De Valck, 2016a, p.9). Os festivais de cinema são “lugares de passagem obrigatória”, eventos/atores relevantes na produção, distribuição e consumo de filmes, sem eles, uma rede de práticas, lugares, pessoas, etc., entraria em colapso; os festivais são os pontos importantes da rede de distribuição não comercial, portanto, são cruciais para a sobrevivência do cinema mundial, do cinema de arte, e do cinema independente (De Valck, 2007, p.36), convidando os indivíduos a envolverem-se sob formas que se ligam ao espaço e tempo do evento (De Valck, 2016, p.9), são redes com nós, fluxos e trocas (Elsaesser, 2005, p. 84).

Os festivais de cinema divergem ainda quanto à tipologia: “identity-based festivals”, são “festivais baseados na identidade” (De Valck, 2016a, p.3), a sua programação respeita a seleção de temáticas que envolvam questões de identidade e que digam respeito a comunidades e grupos específicos (De Valck, 2016a, p.3); O Festival Internacional de Cinema Queer (Lisboa), o Festival Internacional de Cinema Feminino (Rio de Janeiro),

o Festival de Cinema Judaico (Moscou) são alguns dos possíveis exemplos. Há também os certames que dedicam a sua programação a filmes de terror (*e.g.* MotelX), a filmes de animação (*e.g.* Cinanima), e a curtas-metragens e/ou a documentários (*e.g.* Festival Internacional de Documentário de Melgaço - MDOC - e o Festival Internacional de Curtas-Metragens de Évora - FIKE), contribuindo para uma ampla diversidade.

Os festivais funcionam como “uma janela metafórica para o mundo” (De Valck, 2016a, p.9), têm um potencial único para intervir na esfera pública e para influenciar a nossa visão do cinema, a par da perceção que temos do mundo (De Valck, 2016a, p.9), participando do ambiente dos festivais, percebe-se que “They offer a unique combination of corporeal, visceral, and mental stimulation, engaging multiple senses, offering intellectual stimuli, and allowing social connection.” (De Valck, 2016a, p.9).

A nível europeu, a capacidade de os festivais se adaptarem e renovarem constantemente ajudou o modelo de festival de cinema a sobreviver, a autossustentar-se e a prosperar ao longo da sua adaptação às grandes mudanças no circuito e na indústria (De Valck 2007, pp.35-36).

A primeira das três fases de evolução dos festivais, propostas por De Valck (anexo 2), inicia-se em 1932⁷⁶, data da primeira edição do Festival Internacional de Cinema de Veneza que também testemunha a criação do Festival de Cannes e decorre até às disrupções de 1968, que levaram a uma reorganização do formato inicial dos festivais. A segunda (1968-1980) caracteriza-se pela multiplicação de festivais organizados de forma independente, de uma valorização da arte cinematográfica e da indústria do cinema. De 1980 a 2000, assistimos à terceira fase: difusão global, profissionalização e institucionalização dos certames de cinema, aquilo a que chamamos circuito internacional de festivais de cinema (De Valck, 2007, pp.19-20)⁷⁷. Vallejo (2014) acrescenta uma quarta fase que se inicia na viragem do século, num contexto de transição do analógico para o digital, reportando-se à saturação do circuito internacional, uma crescente especialização e diversificação que teria, na sua génese, a crise financeira de 2008.

⁷⁶ Os festivais surgem num período de modernismo clássico que colidiu com a vanguarda artística com a crescente cultura de massas. Nascem do desejo de fazer a ponte entre elementos opostos para identificar obras de alta qualidade no fluxo de produtos comerciais (Razlogov, 2020, p.35).

⁷⁷ Cindy Wong (2011) assume três períodos principais na história dos festivais, à semelhança de De Valck, mas inclui na sua reflexão os efeitos da racionalidade empresarial aplicada aos eventos e instituições culturais, bem como o papel dos cineclubes, museus, arquivos (pp.37-63).

Nem todos os países passaram pelas quatro fases no mesmo período, Portugal é exemplo disso. Há um processo de transição, normalmente impulsionado pela observação dos modelos tidos como referência e há também uma dependência da situação política e cultural de cada região, bem com da interferência governamental (Vallejo, 2014, p.35).

As diversas associações e movimentos (cineclubes, museus e arquivos), organizados por e para públicos intelectuais de um cinema mais “artístico”, menos assente no entretenimento, servem de base para o aparecimento dos festivais de cinema (Wong, 2011, pp. 30-37). Contudo, ainda que assentes na premissa dos cineclubes (*vide* IV.2), os primeiros festivais são marcadamente políticos e nacionalistas (Elsaesser, 2005, p.89). Além das motivações relacionadas com o Estado, os primeiros certames surgem, em grande parte, como resposta a um domínio global de *Hollywood* – destacando que tal afirmação não pressupõe que os festivais alguma vez tenham sido anti *Hollywood* (Wong, 2011, p.31).

Os primeiros festivais de cinema pensam a arte cinematográfica como uma preocupação secundária, entendem-na como uma forma de disseminar a cultura nacional e transmitir uma imagem positiva da nação (Taillibert, 2009, p. 23). As suas posições geopolíticas, a pretensão de agradar a *Hollywood* (De Valck, 2007, p.24) e a ambição de impulsionar o comércio e o turismo, como foi o caso de Cannes (Wong, 2011, p.39), caracterizam os festivais pioneiros. Nesse seguimento, é compreensível se tenha erguido uma rápida institucionalização de festivais assentes numa conjuntura de dependência financeira e ideológica do Estado (Taillibert, 2009, p. 23).

Enquanto os festivais europeus e norte-americanos se adaptam e evoluem, surgem vários, de menor dimensão, que focam a sua programação em géneros, formatos, preocupações estéticas, e cuja diversidade demarca o panorama geral dos festivais (Wong, 2011, pp. 46-51). Nos anos setenta, assiste-se à adoção do filme como expressão artística (*art cinema*) de um autor individual (*auter cinema*) (De Valck, 2012, p.31). Esta é a década dos *auters* americanos (*e.g.* Martin Scorsese; Francis Coppola) e europeus (*e.g.* Ridley Scott; Louis Malle) (Elsaesser, 2005, p.91). Este é o tempo de os festivais fazerem distinção entre cinema de entretenimento e cinema de arte, bem como entre pessoas que procuram prazeres ou emoções e audiências cinéfilas (De Valck, 2012, p.31). Os festivais de cinema são reconhecidos como organizações independentes, com programadores profissionais que selecionam filmes e secções de programas (De Valck, 2012, pp.28-29).

O circuito internacional de festivais é entendido como um espaço socialmente concebido, uma arena cultural que é única, que funciona como zona de contacto. Os festivais são forçados a lidar uns com os outros numa lógica de economia de espaço global (Stringer, 2001, p.138). Competem por filmes, por convidados e atenção, enquanto cooperam para a mesma missão de partilhar uma cultura de cinema mais diversa ao mesmo tempo que atuam coletivamente como um sistema de distribuição (De Valck, 2012, pp.32-33; Elsaesser, 2005, p.1).

A multiplicidade dos festivais permite apresentar, aos realizadores, um caminho alternativo ao do circuito comercial, levando alguns a fazer filmes só para festival. A autorreferencialidade leva-nos às obras que percorrem o circuito de festivais, mas que não o conseguem fazer fora deles (De Valck, 2012, p.33). Paralelamente, nos anos 90, verifica-se a atração de novos públicos, a profissionalização dos festivais enquanto organizações culturais, uma crescente ligação com a moda, a melhoria da logística (De Valck, 2012, p.33).

Os programadores variam a sua oferta e procuram atender às necessidades de um público menos alfabetizado. Simultaneamente, os festivais planeiam atividades de pré programação, estendendo os seus serviços a profissionais que intervieram em produções (De Valck, 2012, p.33). Algumas das atividades decorrem sob o modelo de feiras industriais (com *stands* de empresas particulares e/ou institucionais) e incluem a publicação de informação especializada, reuniões profissionais, projeções diversas atividades promocionais (Vallejo, 2014, p.31). Fazem-no em contexto de mercado⁷⁸ *matchmaking*, com o objetivo de apresentar realizadores e projetos pré-selecionados a potenciais financiadores. Os festivais aumentam o seu reconhecimento, os realizadores encontram hipóteses de financiamento/coprodução, têm oportunidade de os seus filmes ganharem prémios e garantir a sua circulação (De Valck, 2012, p.33).

A sua institucionalização, decorrente dos anos oitenta, constituiu a profissionalização de um sector cultural que tinha sido afetado por uma logística e administração deficientes (De Valck, 2012, p.34). E é nesse sentido, conscientes do seu valor económico e do seu carácter de intercâmbio, que os festivais se tornam fundamentais para estabelecer contactos

⁷⁸ O primeiro mercado de coprodução foi o *CineMart* (1983), integrado no Festival de Cinema Internacional de Roterdão. Nele, são apresentados, a representantes internacionais da indústria, projetos em desenvolvimento. Os seus delegados são coprodutores, agentes de vendas, distribuidores, transmissores e potenciais financiadores. Em: <https://iffir.com/en/about-cinemart>. Acedido a 29 de março de 2022.

profissionais (*networking*) com diferentes agentes da indústria (Vallejo, 2014, p.32). No caso da FRMG percebeu-se essa relevância, por exemplo, com o filme *Great Yarmouth - Provisional Figures*, uma produção que envolve vários países e que pretende alcançar um público a uma escala mais global.

Na última década do século XX surgem alguns programas de apoio relevantes para o circuito de festivais: o programa MEDIA (1991), da União Europeia, fundamental no financiamento de iniciativas relacionadas com os festivais ou o IBERMEDIA (1996) que subsidia atividades coorganizadas, tais como workshops de formação, mercados e fóruns de financiamento (*e.g. Power to the Pixel*, organizado em colaboração com o *BFI London Film Festival* em 2014) (Vallejo, 2014, p.32)

O século XXI é marcado pela transição para o digital, responsável pelas novas formas de ver e de interagir com o cinema e por baixar os custos de produção e de distribuição, resultando numa multiplicação do número de filmes em circulação. Vemos isso na ligação da FRMG a plataformas VOD e outras formas de difusão que lhes permite circular por diferentes ecrãs (*vide* II.3). Não obstante, mantem-se a insuficiência de fundos para tornar os fóruns de financiamento e programas de coprodução operacionais. Perante essa escassez e a evidente especialização e diversificação dos festivais, urge a necessidade de os cineastas e as empresas de produção e distribuição conceberem estratégias de financiamento e de divulgação dos seus filmes (Vallejo, 2014, pp.34-35).

Na sua análise, a redução das fontes de financiamento públicas e privadas, resultado da crise financeira de 2008, levaram a uma transferência dos custos dos festivais para os seus participantes e a uma conseqüente banalização (Vallejo, 2014, p.33). Por um lado, existem mais cineastas, produtoras e distribuidoras a utilizar os festivais como meio para aumentar a sua rentabilidade. Por outro, os festivais, adquirem um carácter de plataforma promocional, e começam a exigir taxas de participação, fazendo-nos questionar os critérios de seleção dos filmes. Na realidade, a saturação não deriva tanto da expansão dos locais de exposição, mas sim da multiplicação das secções industriais. Os festivais têm demonstrado uma enorme capacidade de adaptação, apesar de todas as mudanças económicas e tecnológicas. O seu principal desafio, nomeadamente enfrentado pela curadoria, é o gerir o seu crescente poder sobre as culturas cinematográficas, enquanto resistem aos interesses de instituições com as quais colaboram (Vallejo, 2014, pp.34-36; Rastegar, 2016, p.182).

IV.3.2. Festivais de Cinema – o caso português

Em Portugal, o enfraquecimento do movimento cineclubista português, nos anos 60, terá sido um dos motivos para o crescente interesse nacional pelos festivais de cinema. À semelhança do que já sucedia na Europa, o novo cinema português procurava afirmar-se através de um circuito de divulgação assente nos festivais (Cunha, 2012, pp.188-189) e pretendia renovar-se, assistindo-se ao registo de festivais em território nacional desde '60, o que, comparativamente ao seu aparecimento na Europa (anos 30), surge com um desfasamento de três décadas (Leão, 2021, p.54).

A Lei 2027 (a lei de proteção ao cinema de 1948) não foi acompanhada de uma política global de proteção o que, de certa forma, impediu a cinematografia portuguesa de acompanhar o ressurgimento de uma indústria pós-guerra, como se evidenciava noutros países (Sousa, 1993, pp.58-59). Como resultado, o cinema da década seguinte foi pouco relevante para a cultura, algo que só se viria a alterar em 1958, quando Moreira Batista⁷⁹ substituiu António Ferro na direção do SNI. É iniciado um ponto de viragem com o Decreto-Lei 41062, de 10 de abril de 1957, que “regula a produção, importação, distribuição e exibição, com fins comerciais, de filmes de formato inferior a 35mm”. Para o novo dirigente era importante a internacionalização do cinema português e a sua participação em festivais internacionais⁸⁰ (Cunha, 2014, p.134).

As primeiras ocorrências terão sido os “Festivais de Lisboa”, iniciativas da Casa da Imprensa e da Corporação dos Espetáculos, apoiadas pela Gulbenkian (Monteiro, 2000, pp.3-4). Fora da capital, identificavam-se festivais nacionais ou internacionais de cinema amador no Porto, Coimbra, Guimarães, Leiria (Cunha, 2012, p.192). Alguns deles eram temáticos, outros reproduziam experiências internacionais e havia os que estabeleciam uma relação com empresas e salas-estúdio⁸¹. No geral, a oferta cinematográfica dos festivais⁸² era pensada de forma a atrair públicos que se teriam afastado, em parte, devido ao aparecimento da RTP (Leão, 2019, p.55). As iniciativas associadas aos festivais

⁷⁹ Liderou a política cultural do regime durante quase todo o período de afirmação do novo cinema (1958-73). Enquanto procurava implementar soluções para a crise cinematográfica, era responsável “pelo silenciamento do movimento cineclubista e de luta contra outras formas de oposição cinéfila” (Cunha, 2012, p.188)

⁸⁰ Nomeadamente Veneza, Cannes, Berlim e San Sebastian (de categoria A) (Ferreira, 2018, p.18).

⁸¹ As salas-estúdio atraem um público mais cinéfilo. Surgem em Portugal entre 1960-80: Estúdio (da Sala Império), Estúdio 444 e Estúdio Apolo 70 (Lisboa); Estúdio (Porto); Estúdio Foco e Estúdio 400 (Porto); e o Estúdio Santa Clara (Póvoa de Varzim), um dos primeiros fora de grandes centros urbanos, seguindo-se outros (Leão, 2019, p.55).

⁸² Alguns exemplos: Festival do Locutor do Filme Publicitário; Festival do Filme Publicitário (1962); Festival de Cinema de Lisboa, da Casa da Imprensa, (1964); o Festival do Filme Turístico (1970), a Semana Internacional da Figueira da Foz (1972) – mais tarde Festival Internacional (Pina, 1986, p. 174).

internacionais (de Lisboa) eram uma forma de diversificar a oferta (Acciaiuoli, 2012, p.219), face às dificuldades de programação sentidas pelas salas do centro da cidade (Abreu & Mantecón, 2013, pp.206-207). Outros, - representantes da cinefilia erudita - olhavam-nas com desconfiança (Leão, 2019, p.54).

O circuito cinematográfico internacional surge como forma de viabilizar e legitimar artisticamente o Novo Cinema e abandonar, de forma definitiva, o projeto cultural nacionalista de Ferro (Cunha, 2014, p.138). Quando os serviços do SNI passam a ser tutelados pela Secretaria de Estado de Informação, Cultura Popular e Turismo (SEIT) em '68 - mantendo Moreira Batista como responsável - verifica-se um desacelerar do projeto de internacionalização (Cunha, 2012, p.187). No seio da reorganização do SNI/SEIT urge, então, a necessidade de rever a legislação para o setor.

Conquanto a existência dos eventos mencionados, a fase áurea de legitimação dos festivais de cinema⁸³ ocorre na década de setenta, com a Lei n.º 7/71 (Lei do Cinema-1971-1993). A norma é aprovada com o objetivo de fomentar e regular o cinema nacional “como expressão artística, instrumento de cultura e de diversão pública” (base I, ponto 1). Nela é criado o Instituto Português do Cinema (IPC)⁸⁴, a quem iria competir, de entre outras funções (Anexo 10), “organizar, patrocinar ou promover festivais de cinema” (Lei n.º 7/71, I, base II, ponto 2, alínea i).

Os festivais criados, ao abrigo desta nova lei, procuraram ter uma programação heterogénea, mas nunca esquecendo o cinema português. Exemplo disso é o Festival Agrícola e de Temática Rural de Santarém (1971-1981) (Leão, 2021, p.169), que impulsionou o processo de legitimação cultural do cinema nacional com a exibição de documentários na categoria de filmes culturais e educativos (Baptista, 2018). É também nesta fase que surge o FICA (1971-2010) (no Algarve) e um dos mais antigos festivais de animação do mundo, criado com o objetivo da descentralização cultural: o Cinanima

⁸³ Que se traduziu num “aumento significativo de filmes portugueses em festivais internacionais; maior atenção na seleção de festivais a participar, privilegiando os que tinham maior cobertura mediática; e uma alteração gradual e significativa do tipo de filme selecionáveis para exportação (...)”. A estratégia de investimento financeiro e político de Moreira Batista incidia sobre campanhas publicitárias, subsídios para viagens de atores e técnicos a festivais e apoios à legendagem, numa ótica de reforçar o prestígio do SNI (Cunha, 2012, pp.197-198).

⁸⁴ E também criado um apoio a fundo perdido, estabelecidas quotas de exibição a filmes nacionais e criado um modelo seletivo (um júri nomeado) responsável pela “escolha” dos recetores de financiamento (Ferreira, 2018, pp.19-20).

- Festival Internacional de Animação (1976-), em Espinho (Martins, 2007, pp-162-166; Leão, 2021, p.171).

Destaca-se também a Semana Internacional da Figueira da Foz (1972-2002)⁸⁵, que mais tarde se tornou Festival. Assumido como “espaço de transgressão e de liberdade de fruição artística”, sob alçada da censura (ecoando os cineclubes) (Leão, 2021, p.170), exibia cinema independente, numa lógica que contrariava as salas-estúdio e que lhe permitiu obter reconhecimento entre cinéfilos, críticos e cineclubistas (António, 1982, pp.15-16). O festival tinha como propósito, de acordo com o seu dirigente Vieira Marques, educar através de “debates, colóquios, textos críticos e de apoio”. Enquanto isso, combatia ideias mal concebidas acerca do formato “festival”, divulgando, a quem o via como “feira ou festa”, que aquele era um espaço de criação e estímulo de relações (António, 1982, pp.15-16 e p.19). À semelhança dos cineclubes, eram espaços de partilha, debate e de atividades pedagógicas e era crucial que o festival da Figueira da Foz tivesse uma programação de qualidade e que gerasse reflexão.

Os anos que se seguiram ao 25 de abril foram de euforia e de acesso livre a obras cinematográficas, até então, interditas; foi um período marcado pela fugacidade. A década de 80⁸⁶ traria consigo o fecho repentino de inúmeras salas de cinema, diminuindo para menos de metade o parque de exibição. As mudanças sociais e económicas, a crise interna, a diminuição de poder de compra e a influência da televisão e dos filmes em suporte vídeo, foram os principais responsáveis. A situação precária do cinema, também afeta os cineclubes nesta década, avizinhava-se irremediável perante a redução de espectadores nas salas, de recintos e de sessões (Abreu & Mantecón, 2013, pp. 207-209).

Persistem os festivais que têm apoio do Estado e assiste-se a uma crescente fuga dos principais centros urbanos. A cidade de Lisboa mantém-se o palco da maioria dos ciclos, retrospectivas, encontros e debates sobre cinema (Leão, 2021, p.172), mas deixa o Porto e a província esquecidos (Pina, 1986, p.209).

⁸⁵ Foi também em 1972 que teve lugar a *Semaine du Jeune Cinema Portugais*, cuja repercussão crítica e mediática gerou uma inédita visibilidade do cinema português a nível internacional. Isso levaria a cooperativa CPC e, depois o IPC, a participar em diversas mostras no estrangeiro. (e.g. Liège, Poitiers, Madrid, Londres, Manheim, Amesterdão e Leipzig, em 1977, e Orense (1978) (Cunha, 2012, p.196).

⁸⁶ É também nesta década que alguns realizadores se afastam da estética e dos experimentalismos do Novo Cinema de '60 e '70, reapropriando-se de modelos clássicos e da narrativa, em direção ao cinema comercial. Contudo, a noção de “escola portuguesa” é preservada e estende-se aos anos 90, a novas gerações de cineastas (Monteiro, 2004, pp.34-35).

Nesta fase, inaugura-se o Festival Internacional do Porto – o Fantasporto (1981-). Criado por cineclubistas, a sua atividade inicial focava-se no cinema fantástico, tornando-se, mais tarde, generalista, este certame tornou-se muito eficaz no envolvimento de públicos da região e construiu uma forte ligação à cidade que perdura até hoje (Leão, 2006, p.340). Nos seus primeiros anos, apelou a públicos cinéfilos e eruditos, com uma programação de cinema de autor que, mais tarde, teve um efeito reverso. A adoção de um caráter mais performativo, por parte dos programadores, gerou desconfiança e posterior rejeição por parte do público (Leão, 2021, p.173). Quatro anos depois, estreia o Festival Internacional de Cinema de Setúbal, o atual Festróia⁸⁷, fundado com o objetivo de exhibir filmes de países com baixa produção cinematográfica. O seu papel na promoção do país e no estabelecimento de relações internacionais concedeu-lhe grande prestígio. Foi o único festival português acreditado pela Federação Internacional das Associações de Produtores de Filmes (FIAPF) até, em 2017, o MOTELX receber essa mesma distinção (Leão, 2021, pp.173-174).

Em finais dos anos 80, os Encontros Internacionais de Cinema Documental da Malaposta⁸⁸, ou Festival Internacional de Cinema Documental (FICDA) (1989-2001), tornam-se uma referência para as elites cinéfilas. Este evento (atual DocLisboa (2002-)) tinha uma forte ligação ao cinema de arte e ensaio e às salas-estúdio, optando por uma programação do género documentário. A APORDOC (1989), “a associação cultural sem fins lucrativos, de apoio, promoção e divulgação do cinema documental”, que continua a dinamizar um conjunto de iniciativas como o DocLisboa, teve origem neste certame (Leão, 2021, p.176).

Acrescentando à conjuntura social e económica de '80, ou como resultado do seu “agravamento” ou desenvolvimento, verifica-se uma migração dos cinemas para os centros comerciais, para os multiplex⁸⁹. O mercado de exibição é assim reconfigurado a partir de 1990, o que ocorre no seguimento das mudanças do setor dos serviços, verificadas a nível mundial, “que impulsionaram a redistribuição espacial, a

⁸⁷ Em 2015 não concretizou a sua 31.ª edição por falta de apoio financeiro (Soares & Gageiro, 2015, em Antena 1).

⁸⁸ Os dinamizados Encontros da Malaposta decorriam numa pequena sala de um centro comercial, seguindo a tendência, evidenciada no país, de o cinema se afastar das salas tradicionais (Acciaiuoli, 2012; Leão, 2021, p.176).

⁸⁹ Multiplex é o nome atribuído a um cinema construído propositadamente com vários ecrãs separados, tendência essa que moldou a exibição de cinema a nível mundial (Kuhn & Westwell, 2020, p.550). Em Portugal, o Centro Comercial do Amoreiras distingue-se, em 1985, como o primeiro complexo de cinemas com três salas à disposição. Seguindo o exemplo, vários procederam de igual forma e as salas multiplicaram (Acciaiuoli, 2012, p.318). Tanto as salas-estúdio como os multiplex têm na sua origem o DL n.º 42660, de 20 de novembro de 1959, que permitiu a construção das mesmas (Leão, 2006, p.60).

racionalização e a centralização das atividades”. Daí resulta uma litoralização da oferta de cinema e a criação de oligopólios de distribuição e de exibição (Abreu & Mantecón, 2013, p.201), de que a FRMG se distancia ao desempenhar o seu papel de forma colaborativa, inclusiva e descentralizada. A ligação a outras produtoras, a presença nas salas comerciais independentes e em cineclubes, festivais, escolas e iniciativas que abrangem todo o país, são exemplo da sua atuação à margem do cenário descrito.

A aura e a dimensão ritual das salas tradicionais e dos cinemas de estreia⁹⁰ começam a perder-se (Baptista, 2007), para dar lugar a espaços sem imaginação, “cuja entrada pouco diferente da de um supermercado” (Acciaiuoli, 2012, pp.321 e 324). Nesse cenário, umas salas são obrigadas a fechar, outras mobilizam-se para fora dos centros urbanos. Nessa “fuga”, a experiência social e cultural de ir ao cinema e a relação com o objeto fílmico vão sendo banalizados (Leão, 2021, p.177), perdendo-se a essência a que os cineclubes nos habituaram.

À semelhança do que já havia acontecido noutros períodos disruptivos do cinema português, a mudança é encarada de forma evolutiva por algumas esferas sociais. A programação destes novos cinemas era maioritariamente de cinema norte-americano (Leão, 2021, p.177), o que levou produtoras e distribuidoras de cinema português a encontrar formas de exibição alternativas. Assim, na década de 90, o cinema de arte volta a assumir-se à margem dos circuitos da distribuição *mainstream*, como um cinema de dissidência (Areal, 2012, p.113) de que se assinala o pioneirismo de Paulo Branco. Empenhado numa divulgação e exibição de cinema nacional e de autor, constrói salas comerciais alternativas às “salas de pipocas” (Ribas, 2014). Oferece uma alternativa que satisfaça um público mais cinéfilo, através da criação de produtoras, distribuidoras e espaços de exibição (*e.g.* Medeias Filmes, Leopardo Filmes) que levaram o seu trabalho a ser conhecido como “marca Paulo Branco” (Dias & Pereira, 2011, p. 440). Mais tarde, seria também promotor do Estoril Film Festival (2006) (atual LEFFEST), que tencionava

⁹⁰ Surgiram entre 1920 e 1930 (*e.g.* Tivoli, Olympia, Ódeon, Chiado Terrace) constituindo-se um primeiro passo em direção “a uma definição do espaço reservado, nas cidades, ao cinema, e à fundação dos seus públicos” (Leão, 2019, p.52), sucedendo ao já existente Salão Ideal (1904). Para Kracauer (1995), referindo-se ao cenário alemão, estes locais/edifícios eram autênticos “palácios de distração”, onde a própria “distração era elevada à condição de cultura” e aos quais era desrespeitoso chamar “cinemas” (p.323). Transformaram a “ida ao cinema” com a sua modernidade, glamour e mundanidade (Baptista, 2007, pp.29-41). Contrariamente, os cinemas de bairro, que surgiram em resposta aos cinemas de estreia, localizaram-se mais na periferia e eram discretos e mais baratos, estando à disposição de um público com menos possibilidades económicas (Baptista, 2007, pp.46-50).

ser de grande dimensão e obter notoriedade internacional (Dias & Pereira, 2011, pp. 442-443).

Para os festivais, esta foi a década mais favorável, promovendo “uma nova forma de cinefilia e uma possibilidade de contacto com objetos cinematográficos díspares” (Ribas, 2014). Devido a um reconhecimento social e político, surgiram os mais importantes festivais de cinema fora de Lisboa, com características muito próprias: de pequenas dimensões e mais especializados (Leão, 2021, p.177). Nos anos 90 e no primeiro decénio do século XXI, em Portugal, verifica-se o fenómeno da multiplicação/especialização de festivais, que na Europa tivera lugar na década de 80 com formação de um “circuito internacional” (Elsaesser, 2005, p.40; De Valck, 2007, pp.19-20; Wong, 2011, pp.51-59; Vallejo, 2014, p.30). Estes novos festivais⁹¹, dos quais podemos realçar o Queer Lisboa (1997), um “festival baseado na identidade”, pretendiam afastar-se do modelo generalista, criando uma programação reservada a temáticas específicas e inclusivas. O Festival de Curtas de Vila do Conde (1993-), iniciativa do Cineclubes homónimo, também merece reconhecido destaque por ter sido, à época, a porta de entrada da novíssima geração de cineastas⁹².

Com o Reg. n.º 23/2003 de 26 de maio, que determina o Apoio à Realização de Festivais Nacionais, e a Portaria n.º 499/2004 de 6 de maio, que regulamenta esse apoio, acentua-se verdadeiramente a institucionalização dos festivais. A partir daí, a sua modernização e profissionalização é facilitada e Lisboa volta a ter um *boom* de festivais (Ferreira 2018; Leão 2019), do qual fazem parte, por exemplo, o DocLisboa (2002-) e o Indie Lisboa (2004-)⁹³. Alguns certames mais periféricos, e promotores da descentralização cultural, não beneficiaram de igual forma desta “próspera” fase. Festivais como o Faial Filmes Festival (2005-2011) - também designado Festival de Cinema dos Açores (2012-) - do Cineclubes da Horta, viram as suas estruturas receber menos apoio, o que levou muitos a

⁹¹ O Festival de Vila do Conde (1993-), o Festival Luso Brasileiro (1996-) em Santa Maria da Feira e o FAMAFEST (1998-2010) em Vila Nova de Famalicão, surgem no Norte do País. O Caminhos do Cinema Português (1994-) em Coimbra, o CineEco (1995-) em Seia, o Ovarvídeo (1996-2010) em Ovar, o AVANCA (1997-) em Estarreja, e o IMAGO (1999-2009) no Fundão, são fundados no Centro. Em Lisboa ainda foi criado o VideoLisboa (1999-2005) e o ULISSES (1999-2004) que não viriam a prolongar-se. Por sua vez, na região do Alentejo, teve lugar o Festival Ambiente – Encontros de Imagem e Som do Norte Alentejano (1998-2003/2007) (Leão, 2019, p.62).

⁹² Desta geração, que iniciou o seu trabalho pelas curtas-metragens, fazem parte Miguel Gomes, Sandro Aguilar, Margarida Cardoso, João Pedro Rodrigues, António Ferreira, Pedro Caldas, Jorge Cramez, João Figueiras, José Miguel Ribeiro, Regina Pessoa, entre outros nomes de igual importância no panorama de cinema português (Ribas, 2012, p.7).

⁹³ Além destes dois, foram fundados a MONSTRA (2000-); o TEMPS D'IMAGES (2003-); o MOTELx (2007-); o já mencionado Festival do Estoril (LEFFEST) (2006-); os Encontros de Cinema de Viana (2000-); o FEST, de Espinho (2004-); o FIKE (2002-) e o ANIMATU (2004-2009), no Alentejo; e, na Região Autónoma da Madeira, o FICF (2005-2008/2013) (Leão, 2019, p.63).

deixarem de existir ou a interromperem as suas edições, como foi caso do certame açoriano.

Os que mantiveram atividade são os que mais facilmente conseguiram preencher os critérios de elegibilidade⁹⁴ do ICA e os que tinham ligação a equipamentos culturais públicos (*e.g.* Cinemateca; Cinema Trindade). São também mais elegíveis os que têm acesso a estruturas de apoio, recursos humanos qualificados e financiamento privado (Leão, 2021, p.181). Tal situação não se coaduna com o pressuposto na Lei do Cinema n.º 55/2012 que refere “a necessidade de ampla fruição das obras cinematográficas nacionais pelo público, em especial nas localidades com menor acesso a salas de cinema (...)” (III, Art. 18.º, ponto 2). O que se tem verificado, desde então, contrariamente ao que a Lei nos diz, é uma privatização desse acesso, lacuna essa que, de certa forma, alguns cineclubes acabam por conseguir colmatar em determinadas zonas do país (Leão, 2021, p.182).

Enfrentando um campo de vicissitudes, foram surgindo inúmeros festivais em Portugal, permitindo-nos assumir uma era de “festivalização da cultura”⁹⁵, duas décadas após a sua ocorrência na Europa (Leão, 2021, p.182), colocando dificuldade em contabilizá-los, dado que nem todos estão contemplados nos dados disponibilizados pelo ICA, por não serem apoiados pelo organismo (Barbosa, 2015, p.26)⁹⁶, à semelhança do que acontece com as sessões dos cineclubes não apoiados⁹⁷.

Dessa proliferação, a partir de 2010, emerge uma banalização⁹⁸ dos festivais, como aconteceu com as salas de cinema que foram “substituídas” pelos multiplex. Os que acabam por conseguir destacar-se são criteriosamente analisados pela imprensa, pela crítica especializada e pelos diversos agentes culturais e artísticos. São estes agentes que

⁹⁴ Da sua proposta de programação devem constar “obras cinematográficas portuguesas, europeias ou de outros países cuja distribuição em Portugal seja inferior a 5% da quota de mercado”; pelo menos, 8 obras nacionais de longa-metragem; um mínimo de 30 sessões (de filmes diferentes) durante o ano (4.2) e as sessões dos projetos a apoiar não podem estar inseridas em festivais ou extensões destes (4.2). <https://ica-ip.pt/pt/concursos/apoio-a-exibicao-em-festivais-e-circuitos-alternativos/2021/exibicao-em-circuitos-alternativos/>. Acedido a 15 de agosto de 2022.

⁹⁵ A “festivalização da cultura” tem-se afirmado nos últimos anos (Bennet, Taylor & Woodward, 2014). É um conceito associado aos festivais, utilizado pelas autarquias como forma de divulgação e identificação de territórios, explicando a indissociabilidade de certas vilas e cidades ao nome dos festivais que nelas ocorrem (Campos, 2021).

⁹⁶ Os que o não são, não têm obrigação de reportar dados de bilheteira por não terem os seus locais de exibição licenciados pela Inspeção-Geral das Atividades Culturais (IGAC) (Barbosa, 2015, p.26).

⁹⁷ Contudo, através da pesquisa que realizou no contexto de um projeto da Faculdade de Economia da Universidade do Porto em colaboração com o ICA, Luísa Barbosa (2015) conseguiu identificar 70 festivais (2013-2014) com, pelo menos, uma seção competitiva (pp.43-44).

⁹⁸ Essa banalização é capaz de favorecer a divulgação, contudo o valor do objeto cultural (do cinema) tende a decrescer à medida que aumenta o número de consumidores (Bourdieu, 1996, p.287).

têm em seu poder a capacidade de influenciar a opinião pública e dar visibilidade aos festivais, “ainda que através da polémica ou do escândalo, uma forma de patrocínio simbólico” (Bourdieu, 1996, p. 287).

Da crescente institucionalização dos festivais pode também ter resultado uma “hipercompetitividade” (Leão, 2017) e uma programação dependente das expectativas dos públicos, o que, por sua vez, pode influenciar a produção de cinema (De Valck, 2012, pp.32-33). Consideremos que é o público o “fator” que melhor ajuda a caracterizar a cultura cinematográfica (Elsaesser, 2005, p.40) e que os festivais do século XXI se tornaram um fenómeno com impacto mediático e junto das populações (Ribas & Cunha, 2020, p.21). Assim, entendemos a possibilidade de os festivais e as produtoras fomentarem uma uniformização dos conteúdos, para atender às expectativas do espectador, havendo indícios de uma tendência, entre os certames, de programarem os mesmos filmes (Vallejo, 2020, p.5).

Este período de propagação de festivais coincide com “a proliferação de novos formatos e plataformas de distribuição e de exibição de cinema na esfera doméstica”, origem de um consumo mais individual e conseqüente diminuição de espectadores nas salas (Leão, 2021, p.183). A digitalização e a diversificação tecnológica transformaram os modos de ver, permitindo novos acessos ao cinema (Espanha, 2007). Isso exigiu uma reorganização que, por um lado, pode ser prejudicial para alguns festivais de cinema; por outro, pode ser uma oportunidade, uma vez que o desejo de partilha e de reflexão se mantém entre consumidores de cinema (Vallejo, 2014; Cardoso, Mendonça & Lima, 2017; Leão, 2019) e há um investimento cada vez maior na comunicação por parte dos festivais (Leão, 2021, p.182).

Os festivais de cinema têm sido vistos como espaços “de celebração e de partilha”, ocasiões para reforçar e atualizar valores⁹⁹ (Leão, 2019, p.38), funcionando “como portas de entrada para a legitimação cultural¹⁰⁰”, indissociáveis da cinefilia, prestígio cultural e hierarquias de valor (De Valck & Soeteman, 2010, p.226). Têm vantagens sobre outro tipo de exibição, na medida que são eventos e a nossa cultura é orientada por eventos

⁹⁹ Pelo contrário, Paul Willemen afirmou, há mais de uma década, que os festivais afastam o cinema de uma audiência mais vasta. Que produzem um “efeito de estrangulamento” ao assegurar que os canais formais de circulação permanecem reservados para o cinema *mainstream* (Iordanova, 2015, p.8).

¹⁰⁰ A seleção por um festival traz reconhecimento cultural ao filme e aos seus realizadores porque serve de marca distintiva de qualidade (De Valck, 2016b, p.105).

(Peranson, 2008, p.37). Ademais, são a montra cinematográfica que permite que as obras sejam vistas por espectadores e por profissionais que podem direcionar o seu percurso (Ryan, 2017, p.431). Na viragem do século XXI, o circuito de festival¹⁰¹ tornou-se a força motriz do sector, com efeitos para a autoria, produção, exibição, prestígio e reconhecimento cultural do cinema (Elsaesser, 2005 p.83). Hoje, há mais oportunidades de um filme ser visto, face à estimativa de 5000 festivais no mundo, mas a competição e a dificuldade em entrar num prioritário também é maior (Ryan, 2017, p.433; Holland, 2019, p.313).

A sua capacidade de conferir prestígio ou legitimação cultural é grande, mas nem todos são capazes de o fazer de igual forma. O sistema dos festivais é muito hierarquizado e só alguns têm a autoridade para gozar de prestígio mundialmente reconhecido: Cannes, Berlim e Veneza (Europa), Sundance e Toronto (América do Norte) e Hong Kong e Busan (Ásia) (De Valck, 2016b, p.107). À semelhança da Europa, a ‘festivalização’ da oferta em Portugal não coloca os eventos todos ao mesmo nível. São todos diferentes e nem todos atraem a massa humana responsável por levar avante a cinefilia e a cultura cinematográfica nacional. Como tal, são criteriosamente selecionados (Leão, 2021, p.184).

As exibições em festival servem especialmente um propósito cultural, assente na apreciação da realização artística, em que as escolhas de programação se baseiam na força das histórias e na qualidade estética. Os filmes que, possivelmente, não sobreviveriam por si próprios a um lançamento comercial são incluídos num contexto de discussão, reflexão e envolvimento (De Valck, 2016b, pp.103-106). Assim, uma das principais funções dos festivais internacionais é acrescentar valor e capital cultural, enquanto atuam como *gatekeepers* (Elsaesser, 2005, p.96), como uma “passagem” que permite obter exposição, reconhecimento e prestígio (*e.g.* prémios) pelo trabalho desenvolvido (Bourdieu 1993, p.8). A validação cultural é reforçada pela seleção; produção de textos (catálogos) sobre os filmes; conversas/eventos; concursos/prémios e pela imprensa/crítica de cinema, evidenciando-se que um prémio é a forma mais tangível de capital simbólico (De Valck, 2016b, p.106). A sua conquista pode (ou não) viabilizar uma estreia em cinemas, levando à conversão do capital simbólico em capital económico (Bourdieu,

¹⁰¹ Contrariamente aos circuitos de distribuição comercial, verticalmente estruturados, o de festivais expande-se na horizontal, permitindo a diversidade de conteúdos e contrariando o monopólio da distribuição (Vallejo, 2014, p.36).

1993, p.7), algo que se reflete na inclusão dos logótipos dos festivais nos cartazes dos filmes premiados.

Numa vertente mais empresarial, alguns festivais têm mercados, fóruns, formações, *masterclasses*, *workshops* que ajudam os cineastas a tirarem partido de sinergias que facilitam coproduções e a circulação de filmes (Wong, 2011, p.22; Iordanova, 2015, p.2; Loist, 2016, p.55). O Mercado Europeu de Cinema (Berlim) e o Marché du Film (Cannes), bem como negócios adicionais em mercados regionais (*e.g.* Ventana Sur) e mercados especializados (*e.g.* Hot Docs), são alguns dos mercados que se destacam (Holland, 2019, p.2143). Quem os dirige são os “festivais de negócios” /prioritários /*A-list*, que são pontos de encontro de profissionais que permitem fechar negócios de obras terminadas ou por terminar, podendo constituir-se como portas de entrada para a distribuição das mesmas¹⁰² (Peranson, 2008, p.39; Holland, 2019, p.2143). Ao facultarem esse apoio, extensível à realização de filmes, à produção e pós-produção - assumindo o papel de patrocinadores -, tornam-se o território preferido das produtoras independentes (Falicov, 2016, pp.209-211; Capalbi, *et al.*, 2021, p.30)¹⁰³. Com esse investimento, os festivais facilitam a circulação pelo seu circuito¹⁰⁴ e pelos mercados globais (Elsaesser, 2005, p.87; Falicov, 2016, pp. 209-211), indo ao encontro da frase proferida por Mark Peranson (2008): “first you get the power, than you get the money”.

IV.3.3. A FRMG vai aos Festivais

A estagiar, percebi que os filmes produzidos têm presença assídua nos festivais de cinema. Segundo a *FRMG*, estes funcionam como “um ponto de partida” que permite estabelecer importantes contactos com intervenientes do setor, “facilitando o acesso à distribuição comercial internacional e vendas” - indo ao encontro do que referimos acima -, e traçar estratégias que permitam “mostrar o filme ao mundo”. Segundo o que observei, a procura por esses festivais depende dos objetivos do realizador e do equilíbrio entre si

¹⁰² Tratando-se de “uma rede de distribuição alternativa que abre as portas para uma distribuição ‘real’ da produção (...), apesar de não se tratar de um circuito de distribuição em si - com retorno financeiro direto” (Iordanova, 2009, p.23).

¹⁰³ Dependentes de candidaturas de filmes com qualidade, não é de admirar que os festivais mais prestigiados ofereçam cada vez mais apoios ou organizem “campus de talentos” (*e.g.* Berlim), a fim de vincularem um novo potencial criativo à sua imagem de marca (Elsaesser, 2005, p.87). A sua importância como “ponto de encontro” do ciclo de produção e distribuição é cada vez mais reconhecida pelos intervenientes dos eventos (Iordanova, 2015, p.3).

¹⁰⁴ Ao percorrer o circuito, um filme pode acumular valor através do “efeito bola de neve”: quanto mais falado for e mais elogios e prémios receber, mais suscetível é de receber atenção de outros festivais (De Valck, 2007, p.35).

e a produtora, bem como das particularidades dos projetos, respeitando a missão de a empresa promover a reflexão sobre temas atuais e relevantes, com vista à internacionalização. Assim, dos festivais internacionais considerados prioritários pelo ICA (Anexo 6), destacamos a presença da *FRMG* nos de grupo I (Cannes, Berlim, Veneza, Locarno, Roterdão, San Sebastián, Toronto) e II (FID Marseille, Visions du Réel, Cinéma du Réel, IDFA, DOKLeipzig, Rio IFF, HKIFF, IndieLisboa, Oberhausen, Munique, Bafici, Mar del Plata, Edinburgh, Festival dei Popoli, DocLisboa, etc.).

Exemplificando a importância dos festivais para a *FRMG*, saliento algumas das suas mais recentes presenças. Em 2021, *Diários de Otsoga* (Maureen Fazendeiro e Miguel Gomes), coprodução com *O Som e a Fúria*, teve estreia mundial na Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes. Em 2019, *Dia de Festa* (Sofia Bost) estreia na Semana da Crítica do Festival de Cannes. *Terra Franca*, de Leonor Teles, arrecadou o Prémio Internacional SCAM no *Cinéma du Réel* em 2017 e, em 2019, a cineasta estreou a curta *Cães que Ladram aos Pássaros* na Secção *Orizzonti* do Festival de Veneza. Destaca-se ainda a coprodução internacional *Djon África* (Portugal, Brasil, Cabo Verde), de Filipa Reis e João Miller Guerra, que estreou na secção *Tiger Awards* do Festival de Roterdão, em 2018. Recentemente, estreou *Azul* (2022, Ágata Pinho) em Roterdão e *Great Yarmouth – Provisional Figures* (2022, Marco Martins) no Festival de San Sebastián.

Ao longo da pesquisa, verifiquei que o ICA tende a atribuir maiores montantes à produção de longas de ficção (e.g. em 2020, 70% a longas e 6,4% a curtas) devido a aspetos do mercado: são os projetos que exigem mais fundos e é o género que tende a ter mais procura (Cardoso, *et al.*, 2022a, p.7). Embora isso não indique que haja uma tentativa de uniformização do panorama cinematográfico do ponto de vista da produção (Cardoso, *et al.*, 2022a, p.7) contribui para que o mercado nacional e internacional das curtas-metragens “seja extremamente limitado” (Abi Feijó, cit. por Martins, 2007, p.178). No caso da *FRMG*, as curtas *Cães que Ladram aos Pássaros* e *Dia de Festa* uniram-se a *Ruby* (2019, Mariana Gaivão), produção da *Primeira Idade*, depois de exibidas em grandes festivais, no sentido de contornar as dificuldades que o mercado lhes apresenta e de se constituírem, num programa único de exibição, oportunidade para que o público português as possa conhecer. Este exemplo demarca a resiliência das produtoras e do setor.

Dos projetos da UPS, realço a curta a *Balada de um Batráquio* (2016), de Leonor Teles, a mais jovem cineasta a receber um Urso d'Ouro. Evidencio esta obra por ser um exemplo que, de certa forma, contraria o cenário do parágrafo anterior. Segundo a realizadora, esta curta nasce quando conhece a tradição portuguesa: ter sapos de loiça à entrada de estabelecimentos para afastar ciganos. Encarando-a como uso da superstição para distanciar pessoas, reage na tentativa de contribuir para a possível mudança de uma realidade que lhe é próxima, sendo Leonor de origem cigana. Fá-lo através de “um filme enérgico, irónico e irreverente”, tratando o tema de forma verdadeira ao partir, deveras, os sapos que encontra às portas dos estabelecimentos durante a rodagem¹⁰⁵. Com o seu valor educativo, social e cultural, este filme valeu à cineasta o Urso d'Ouro no Festival de Berlim, o *Firebird Award* de melhor Curta-Metragem em Hong Kong IFF, e o prémio de melhor filme internacional em Belo Horizonte (FESTCURTASBH). Recebeu ainda outros prémios, menções honrosas e o destacado *Prémio Sophia 2017* para melhor documentário em curta-metragem, atribuído pela Academia Portuguesa de Cinema.

Balada de um Batráquio (2016) estreou em 15 salas nacionais, percorreu cineclubes, integra o Plano Nacional de Cinema, fazendo parte da lista de filmes do 3.º Ciclo, e foi exibida em aproximadamente 115 festivais entre 2016 e 2021 (anexos VII e VIII). Este número elevado, logo realçado durante a minha observação na *FRMG*, sugere que é possível que o prémio ganho em Berlim (bem como os outros) e a crítica especializada lhe tenham conferido o devido prestígio, reputação e reconhecimento. Esse valor simbólico (*vide* III.3) adquirido pode ter facilitado a circulação pelo território nacional, contribuído para a descentralização, para a literacia cinematográfica e cultural, sobretudo ao levar os jovens a pensar sobre temas estruturantes da sociedade através do cinema, e para uma circulação além-fronteiras. A validação cultural, reforçada em festival, acaba por ser eventualmente convertida em capital económico, para o qual o logótipo da competição de curtas de Berlim, incluído no cartaz de promoção do filme, dá o seu contributo.

¹⁰⁵ No Press Kit. <https://www.umapedranosapato.com/#batrachians-ballad>.

CAPÍTULO V. PROGRAMAS EUROPEUS E NACIONAIS DE APOIO AO AUDIOVISUAL

Na Europa, os dois principais organismos que controlam a política audiovisual são a Comissão Europeia e o Conselho da Europa (Kerrigan, 2010, p.61). Em *Comunicação da Comissão relativa aos auxílios estatais a filmes e a outras obras audiovisuais* (2013), verificamos que os incentivos à produção audiovisual, por parte da Comissão e dos Estados-Membros, devem assegurar que a sua própria cultura e capacidade criativa possam ser expressas, refletindo a diversidade e a riqueza da cultura europeia. Nesse documento, é reconhecido que as obras cinematográficas, além de permitirem criar riqueza e emprego (bem económico) e refletir e moldar sociedades (bem cultural), desempenham um papel muito importante na formação das identidades europeias (p.1). Esse reconhecimento da cultura como meio de expressão de uma identidade europeia teve lugar em 1993, com a entrada em vigor do Tratado da Maastricht (Tratado da União Europeia) (Kerrigan 2010, p.62), diploma em que a Comissão Europeia legitima, no artigo 128.º (atualmente 167.º), designado “Cultura”, a necessidade de a Comunidade contribuir para o desenvolvimento das culturas dos Estados-Membros, em cooperação e respeitando a heterogeneidade nacional e regional (Tratado da União Europeia, de 29 de julho de 1992).

As competências da União Europeia (EU) no domínio da cultura¹⁰⁶ dizem-nos que é da responsabilidade de cada Estado-Membro definir as suas políticas culturais, consoante a sua “sensibilidade nacional, local e individual”. O papel da Comissão Europeia é auxiliá-los naqueles que são os desafios comuns, como “o impacto das tecnologias digitais, a mudança dos modelos de governança cultural e a necessidade de apoiar os setores culturais e criativos na inovação”. A Direção-Geral da Educação, Juventude, Desporto e Cultura (DG EAC) é o serviço responsável pelas ações que abrangem os setores culturais e criativos, o desenvolvimento de políticas e a gestão do programa da UE para a cultura (Europa Criativa).

Estabelecidas as prioridades da Comissão Europeia para 2019-2024 e contando com os incentivos europeus à cultura e, em particular, ao cinema, como é exemplo o programa Europa Criativa 21/27, a *European Film Promotion*, a rede Europa Cinemas e os

¹⁰⁶ Em Competências da EU no domínio da cultura. <https://culture.ec.europa.eu/policies/eu-competences-in-the-field-of-culture>. Acedido a 16 de abril de 2022.

programas Eurimages e Ibermedia (anexo 9), o cinema independente português segue resiliente e resistente. No âmbito destes apoios, a *FRMG* contou com apoio Desenvolvimento de Projetos¹⁰⁷ da Europa Criativa MEDIA, para as longas-metragens *Grand Tour*, do realizador Miguel Gomes, e *Great Yarmouth – Provisional Figures*¹⁰⁸, de Marco Martins. Este último teve também o apoio do Eurimages à coprodução (2019) e a ele junta-se *Banzo*, de Margarida Cardoso (2021), e *Légua*, de Filipa Reis e João Miller Guerra (2021). *Grand Tour* teve ainda apoio do Ibermedia ao Desenvolvimento.

Em Portugal, a cultura “surgiu assente em duas premissas ideológicas – democratização e descentralização –, transversais a todos os elencos governativos”, e como condição para a qualificação, formação e enriquecimento do indivíduo e das comunidades” e para minimizar desigualdades territoriais no acesso e predisposição à oferta e ação culturais (Lopes, S., 2019, pp. 28 e 35).

Para o Estado português, a Cultura é uma das suas obrigações, estando as suas responsabilidades definidas na Constituição da República Portuguesa¹⁰⁹, aprovada em 1976, após o derrube do Estado Novo (Garcia *et al.*, 2016, p.1)¹¹⁰. Nesse diploma, lemos que “todos têm direito à educação e à cultura” e que a sua democratização é dever estadual (Cap. III, Art. 73.º, pontos 1 e 3). O principal órgão responsável por essa conduta é o Ministério da Cultura (MC), cuja missão é “formular, conduzir, executar e avaliar uma política global e coordenada na área da cultura e domínios”, sobretudo no “incentivo à criação artística e à difusão cultural” e à “internacionalização da cultura e língua portuguesa”. Sob a sua tutela, existe a Inspeção-Geral das Atividades Culturais (IGAC), o Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais (GEPAC), a Direção-Geral das Artes (DG ARTES), A Direção-Geral do Património Cultural (DGPC) e as Direções Regionais de Cultura (DRC)¹¹¹ (Norte, Centro, Alentejo e Algarve) (DL n.º 32/2022 de 9 de maio, I, Art.21.º).

¹⁰⁷ Aceder a lista de apoios em <https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/projects/ce-projects-compendium/>. Acedido a 29 de março de 2022.

¹⁰⁸ Integra a Competição Oficial do Festival San Sebastian (2022).

¹⁰⁹ Em <https://www.parlamento.pt/parlamento/documents/crp1976.pdf>.

¹¹⁰ A sua maior expressão no discurso político português dá-se efetivamente a partir de '80, com a adesão de Portugal à CEE (1986) (Garcia, *et al.*, 2016, p.2).

¹¹¹ As suas áreas de intervenção são o património cultural, os museus e a produção artística, aos quais deve garantir condições de acesso, acompanhamento, fiscalização, salvaguarda, valorização, divulgação e apoio (DL n.º 114/2012, de 25 de maio, Art. 2.º, ponto 1). A sua atuação depende da cooperação com os municípios, dado que estes são responsáveis pela gestão de um número significativo de instalações culturais (*e.g.* cineteatros), tendo um importante papel para a institucionalização de políticas culturais e para a descentralização (Garcia *et al.*, 2016, p.4).

Para cumprir as responsabilidades para com a Cultura, é imprescindível que o Orçamento de Estado, a Estratégia 2030 e os vários incentivos e programas de apoio culturais, como o Fundo do Fomento Cultural, a Gulbenkian¹¹², o ICA e a Rede de Apoio à Exibição Alternativa¹¹³, a Rede de Teatros e Cineteatros Portugueses (RTCP)¹¹⁴, os Planos Nacionais de Cinema e o de Artes¹¹⁵, O Camões – Instituto da Cooperação e da Língua, o Fundo de Apoio ao Turismo e a *Portugal Film Commission*, ajam em conformidade com a Lei do Cinema e em prol do setor (Anexo 10).

Realçamos a pertinência da Lei do Cinema porque foi através da mesma que surgiu uma possível definição para “exibição não comercial”. Na secção III, Art.18.º, podemos ler: “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” (n.º 2); o cinema chega a esses locais através de uma exibição não comercial que ocorre “fora do circuito normal de exploração comercial de recintos de cinema” (n.º 5); as sessões podem ser em salas municipais; no âmbito de festivais; organizadas por entidades públicas, associações culturais, cineclubes, escolas e entidades sem fins lucrativos; e “realizadas por autores ou produtores da obra em circuitos de, pelo menos, cinco exibições em cinco salas de diferentes concelhos do país” (n.º 4). Face ao referido, o Estado incentiva a colaboração entre as autarquias e os exibidores, “com o objetivo de recuperar recintos de cinema, em especial nos concelhos onde não exista uma atividade de exibição regular” (n.º 5) e no sentido de formar públicos, nomeadamente através de apoios a festivais de cinema e cineclubes (Art. 3.º, n.º 2) (Lei n.º 55/2012 de 6 de setembro).

A exibição não comercial apresenta-se de duas formas, que podem ou não coexistir: a realização de eventos cinematográficos (festivais, competitivos ou não, mostras e ciclos

¹¹² A Gulbenkian e Jorge Salavisa (1939-2020), um dos diretores do Ballet Gulbenkian, confiaram ao realizador Marco Martins e à produtora *Vende-se Filmes* a tarefa de realizar e produzir um documentário sobre o legado dessa companhia de bailado. O filme, *Um Corpo que Dança - Ballet Gulbenkian 1965-2005*, em parceria com a RTP, teve a sua antestreia a 25 de janeiro de 2022. A 8 de setembro do mesmo ano, o filme entrava na sua 13.ª semana em sala.

¹¹³ A REDE (2004) pretende favorecer os cineclubes e os festivais (Coelho, 2017, p.5), numa perspetiva de efetivar a descentralização cultural.

¹¹⁴ Criada em 2019 para combater as assimetrias regionais e fomentar a coesão territorial no acesso à cultura e às artes, em Portugal.

¹¹⁵ Os objetivos de ambos vão ao encontro da missão da *FRMG*: prestar serviço público e levar os filmes mais além. Pelo que esta tem grande interesse em ter os seus projetos exibidos em ambientes educativos. Podemos ver, na lista de filmes do PNC, a *Balada de um Batráquio* e *Djón África*. Ademais, a própria produtora integra a divulgação pelas escolas na sua estratégia de distribuição, tendo em consideração os diversos fatores associados a cada obra.

de cinema) e a execução de sessões de cinema contínuas ao longo do ano, possíveis com o auxílio de instituições sem fins lucrativos e instituições públicas (Cinemateca Portuguesa, Câmaras Municipais, Juntas de Freguesia e o ICA) (Barbosa, 2015, p.25).

Salientamos também o apoio à Internacionalização, do ICA, destinado à divulgação e distribuição de obras nacionais. Através dele, foram admitidos ao “apoio à distribuição de obras em mercados internacionais 2022”¹¹⁶, as produções *Visões do Império*, *Três Realizadoras Portuguesas*, *Prazer, Camaradas!* (candidatura submetida pela *FMRG*) e *Diários de Otsoga* (submetida pela *O Som e a Fúria*).

Hoje, há uma nova geração de cineastas que vive entre o aparente vigor, ansiedade, descontentamento, reconhecimento da crítica e invisibilidade junto do público; “entre a obrigação, no caso das longas-metragens apoiadas pelo Estado, de estrear e a falta de salas para o fazer; entre o cinema comercial e o de autor”. “É uma geração (...) que resiste” (Fino, 2015, p.114). A pandemia da Covid-19 contribuiu para esse desalento, ao fazer parar produções e ao fechar salas de cinema (Cardoso, *et al.*, 2021, p.25). Em 2020, registou-se uma quebra de 25,8% na produção, que entre 2015-2019 tinha vivido um período de recuperação (Cardoso, *et al.*, 2022a, p.6). Ainda assim, gradualmente, e com ajudas nacionais e europeias (*e.g.* plano de recuperação *NextGenerationEU*¹¹⁷), o setor foi mostrando resiliência, contanto que os seus resultados só vão ser analisados nos anos seguintes (Cardoso, *et al.*, p.7). Também a guerra, entre Ucrânia e Rússia (2022-), teve imediata reação entre os profissionais de cinema da Europa (*e.g.* FIAPF interrompeu o credenciamento do Festival de Moscovo) (Cineuropa, 2022).

A instabilidade económica, social e cultural obriga o cinema independente a adaptar-se constantemente. Ressaltando que, não obstante a força do setor e as oportunidades no que respeita à estrutura de apoios, permanecem dificuldades de acesso a essas mesmas ajudas¹¹⁸ - assentes nas raízes da história do cinema português, em particular da “Política de Espírito” de Ferro.

¹¹⁶ Em <https://www.ica-ip.pt/pt/concursos/apoio-a-internacionalizacao/2022/distribuicao-de-obras-nacionais-em-mercados-internacionais/>.

¹¹⁷ Em https://europa.eu/next-generation-eu/index_pt.

¹¹⁸ “A relação entre os produtores culturais e os dominantes (...) trata-se de uma (...) subordinação estrutural, que se impõe de maneira muito desigual aos diferentes autores segundo sua posição no campo, e que se institui através de duas mediações principais: de um lado o mercado cujas sanções ou sujeições se exercem (...), do outro lado as ligações duradouras, baseadas em afinidades de estilo de vida e de sistema de valores que (...) contribuem para orientar as generosidades do mecenato de Estado” (Bourdieu, 1996, p.65).

Em relação à atualidade do cinema, o produtor Luís Urbano, de *O Som e a Fúria*, entende que há uma “monocultura” dos espaços de exibição devido às estratégias de marketing e promoção das grandes distribuidoras em torno dos *blockbusters*. Não deixam espaço para filmes “alternativos”, como o é a generalidade do cinema português, e “expulsam” desse circuito uma camada significativa de público que não se revê nessa oferta cinematográfica (Cunha, 2015, pp.135-136). Exemplo disso é a liderança da NOS Lusomundo Audiovisuais no mercado da distribuição, com receitas de bilheteira de 6,9 milhões de euros (de janeiro até junho de '22)¹¹⁹. Note-se também que, de uma lista de 40 filmes, exibidos entre um de janeiro e sete de setembro de '22, no circuito comercial, aparecem apenas dois portugueses: o *Curral de Moinas – Os Banqueiros do Povo*, de Miguel Cadilhe, e *2 Duros de Roer*, de Vítor Santos (ICA, 2022)¹²⁰, ambos comédias, um género acarinhado pelos portugueses desde os anos 30/ 40, e que, de certa forma, se pode afastar do cinema alternativo a que Urbano se refere. Este é um cenário que demonstra a primazia dos *blockbusters*, tornando atual a afirmação: “a indústria cinematográfica americana tem desempenhado um papel de liderança nos mercados internacionais, encorajando os países europeus (...) a conceber estratégias (...) para tentar competir com sucesso contra os filmes da Hollywood” (Kindem, 2000, pp. 369- 370).

Há também uma “clara falta de regulação e de arbitragem por parte do Estado: ao permitir que a concentração do mercado distribuidor e exibidor tenha acontecido (...) num esquema que favorece alguns grupos de interesse e a consequente monopolização (...)”, uma lacuna evidenciada na falta de formação de novos públicos e no mau aproveitamento da televisão pública e dos contratos de sinal aberto para promover a oferta de cinema. É igualmente evidente no “ostensivamente residual” programa de apoio do ICA ao circuito não comercial dos cineclubes (Cunha, 2015, p.136).

O cinema independente depara-se também com o *streaming*. As novas plataformas vieram afirmar a centralidade que o entretenimento desempenha na sociedade (Cardoso *et al.*, 2022b, p.5) e causar uma “disrupção” que obrigou o setor a redesenhar as suas estratégias para sobreviver a um novo cenário. Atualmente, emissoras como a RTP, e outros serviços do mercado do audiovisual, têm obrigações de investimento financeiro,

¹¹⁹ Salientando que as maiores subidas registadas em comparação com 2021 foram da Cinemundo (50 mil euros para 5,6 milhões) e da Lanterna de Pedra Filmes (45 euros para 50 000 mil). Em <https://observador.pt/2022/06/09/cinemas-somam-ate-maio-aumento-superior-a-600-de-assistencia-e-receitas-face-a-2021/>. Acedido a 16 de junho de 2022.

¹²⁰ Ranking dos filmes mais vistos: 01-01-2022 a 07-09-2022. Em https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/ranking_geral_de_filmes_2022_103866319e556a14be.pdf. Acedido a 09 de setembro de 2022.

taxas e/ou obrigações de quotas para promover certo tipo de filmes. A isso juntam-se os novos serviços de *VOD* que vão ter “de contribuir cada vez mais para o cinema e para o audiovisual” (Cardoso *et al.*, 2022b, p.50), conforme na Lei nº74/2020, de 19 de novembro de 2021, que transpôs para a ordem jurídica interna a Diretiva (UE) 2018/1808¹²¹.

A nova legislação (que altera a Lei do Cinema), em vigor desde 1 de janeiro de 2022, tem o propósito de regulamentar, nos Estados-membros da UE, a “oferta de serviços de comunicação social audiovisual”, onde se incluem canais de televisão por subscrição, plataformas de partilha de vídeos e *SVOD* (e.g. *HBO*) (Cardoso *et al.*, 2022b, p.50), que ficam sujeitas “ao pagamento de uma taxa anual correspondente a 1% do montante dos proveitos relevantes desses operadores”¹²², revertida para as receitas próprias do ICA (Cardoso *et al.*, 2022b, p.50). Ao mesmo tempo, estabelece uma obrigação de investimento no cinema português e audiovisual em Portugal e a inclusão, nos seus catálogos, de, pelo menos, 30% de produções europeias, das quais metade (no mínimo) “devem ser obras criativas de produção independente (...) originalmente produzidas em língua portuguesa, e produzidas há menos de cinco anos (Cardoso *et al.*, 2022b, p.51). Em suma, a atual taxa de exibição (4%) sobre a publicidade em canais de televisão, passa a incluir as plataformas de partilha de vídeos, “mantendo-se a sua aplicação a serviços de televisão fornecidos por operadoras como MEO, NOS ou Vodafone” (Cardoso *et al.*, 2022b, p.51).

Esta nova diretiva é apresentada pelo Secretário de Estado do Cinema, Audiovisual e Media como uma oportunidade de ver crescer o financiamento ao cinema¹²³. Porém, podemos confirmar que esta é vista por muitos profissionais como uma mudança positiva, enquanto para outros é alvo de críticas. Tota Alves (realizadora/argumentista) entende que as plataformas “democratizaram o acesso ao entretenimento, seja ele de qualidade ou não”, que há lugar para tudo e que é uma forma de levar cinema a pessoas que vivem em locais onde os filmes não chegam (Moleiro, 2022). Luís Lima, membro da Porto/Post/Doc, argumenta que se vai perder “o caráter cultural” e instituir um “caráter

¹²¹ A diretiva (EU) 2018/1808 de 14 de novembro de 2018 foi submetida pelo Governo a 29 de junho e admitida a 1 de julho de 2020 na Assembleia da República. Para consultar na íntegra, aceder a <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/PDF/?uri=CELEX:32018L1808&from=PT>.

¹²² Lusa. (23 outubro de 2020). Aprovada proposta de lei sobre audiovisual com taxa para plataformas. *Público / Ípsilon*. <https://www.publico.pt/2020/10/23/culturaipilon/noticia/aprovada-proposta-lei-audiovisual-taxa-plataformas-1936512>. Acedido a 30 de abril de 2022.

¹²³ Caetano, M. (13 de outubro de 2020). A morte ou a salvação do cinema português? *Diário de Notícias*. <https://www.dn.pt/edicao-do-dia/13-out-2020/a-morte-ou-a-salvacao-do-cinema-portugues-12909976.html>.

de estúdio” (que não caracteriza a maioria do cinema português), que a relação com o objeto no tempo vai passar a ser de consumo rápido (Moleiro, 2022). Na mesma linha, Paulo Carneiro teme o abandono das salas de cinema (Moleiro, 2022) e a Plataforma do Cinema receia o “esvaziamento orçamental” do ICA, bem como a criação de uma “ilusão” relativa ao impacto do investimento direto na cinematografia nacional. Nesse sentido, a última defende um sistema misto em que os operadores também paguem uma taxa ao ICA, visto que as suas preocupações são comerciais e é ilusório pensar se vão preocupar com os criadores portugueses (Caetano, 2020).

Luís Lima e Tota Alves concordam no facto de que tudo o que envolve a experiência do cinema, e o facto de haver deslocação até a um espaço, fazem com que haja sempre defensores desse acontecimento. Lima defende mesmo que a ida ao cinema é algo que não desaparecerá facilmente e que se assistirá à “despersonalização das plataformas no futuro” (Moleiro, 2022). Os jovens estão dispostos a pagar por experiências e é aqui que as do cinema independente têm lugar, assumindo uma posição para ser competitivo (Saslowska, Karlsson & Brown, 2019, p.426). Contudo, este é o início de um processo, “o qual terá de sofrer ainda múltiplos ajustes” devido “à evolução do mercado de *streaming*, da resposta das operadoras tradicionais de TV, da evolução da relação das audiências com ambas” (Cardoso, *et al.*, 2022b, p.9) e da posição do cinema português.

A interpretação do panorama do cinema português é subjetiva, cabendo a cada agente cultural a sua. A preocupação recai sobre a defesa do cinema enquanto arte e sobre a sua partilha por todo o território, partilha essa que também pode acontecer via *streaming*, como é exemplo a presença dos filmes da *FRMG* na *Filmin*, mas sem descurar a sala de cinema, o grande ecrã, a reflexão individual e conjunta a que o cinema dos cineclubes e dos festivais nos habituaram. Recai sobre a distribuição de cinema¹²⁴, cuja função é criar estratégias que ajudem a manter a atenção sobre o filme para que o público o possa acompanhar (Durie *et al.*, 2000, p.84) e o processo de colocar à disposição a visualização de um filme – a exibição (Kuhn & Westwell, 2012, p.324).

¹²⁴ Processo contínuo pelo qual os filmes passam para chegar aos exibidores, para que sejam disponibilizados ao público-alvo (Kuhn & Westwell, 2012, p.517; Parks, 2012, p.1; Asher & Pincus, 2013, p.817; Sadlowska, Karlsson & Brown, 2019, p.415). Algumas produtoras independentes optam por distribuir elas mesmas e estabelecer o contacto com os exibidores, algo que ocorre frequentemente na *FRMG*.

CAPÍTULO VI. CONCLUSÃO

O cinema independente português necessita de apoios, à semelhança do restante cinema europeu. “O elevado risco inerente às suas empresas e projetos, juntamente com a perceção generalizada de ausência de rendibilidade no setor, tornou-o dependente de auxílios estatais”¹²⁵. As diferentes relações no campo cinematográfico e cultural requerem uma ligação dos capitais e ao Estado cabe a função de regular “por meio de intervenções financeiras” e “jurídicas (como as diversas regulamentações do funcionamento das organizações ou do comportamento dos agentes individuais)” (Bourdieu, 2008, p. 52).

O cinema independente tenta encontrar o seu lugar num cenário de entretenimento, em constante evolução, que, como Jenkins (2006) argumentou, se caracteriza cada vez mais por uma convergência industrial, tecnológica e cultural. Nesse sentido, a atual pesquisa propôs-se a perceber de que forma a produtora audiovisual *FRMG* pensa a sua estratégia de divulgação, a conhecer as políticas culturais europeias e nacionais e a compreender de que forma possibilitam (ou não) uma descentralização do cinema português, discutindo se a exibição não comercial é caminho alternativo que permite uma construção cultural.

A *FRMG* adequa o seu papel à evolução do setor e, pelos exemplos dados, cumpre a sua missão de serviço público e de descentralização interna (fora das grandes cidades) e externa (fora de Portugal), ao ter como estratégia um complemento entre distribuição comercial e não comercial, que engloba escolas e faculdades na sua divulgação e, em grande medida, os cineclubes e os festivais. A descentralização a que nos referimos é facilitada pelos incentivos europeus e nacionais. Ainda que haja uma maior incidência dos mesmos sobre a produção, descorando a distribuição e exibição - que constam sobretudo dos concursos do ICA -, há iniciativas (e.g. RTCP) que permitem levar o cinema a todo o território português, ou até onde as instalações o permitem (faltam salas em Évora e Beja), contribuindo para uma democratização mundial do cinema português.

Em resposta à pergunta de partida: *Serão os Cineclubes e os Festivais de cinema uma construção cultural da distribuição não comercial do cinema português?*, concluímos que essa construção cultural se verifica, que o atual panorama cinematográfico português

¹²⁵ Em *Comunicação da Comissão relativa aos auxílios estatais a filmes e a outras obras audiovisuais*. (2013). [https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/PDF/?uri=CELEX:52013XC1115\(01\)&from=EN](https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/PDF/?uri=CELEX:52013XC1115(01)&from=EN). Acedido a 16 de abril de 2022.

continua a refletir as idiossincrasias com que nasceu, e que os cineclubes e festivais são agentes de um caminho cultural, da exibição não comercial, considerado “complementar” e não “alternativo”. Enquanto os cineclubes têm um elo cultural mais evidente com o cinema, os festivais, além de partilharem essa característica, têm associada uma vertente mais económica, ainda que não sejam, em si mesmos, uma forma de exibição comercial.

Evidenciamos que *FRMG* valoriza os cineclubes e os festivais como garantes desse caminho cultural. Os cineclubes perpetuam a liberdade crítica, estimulam a argumentação e apresentam uma maior proximidade ao espectador. Na sua programação ecoa o cinema como arte. A exibição não comercial é vista pela produtora como um caminho que permite pensar mais cuidadosamente a apresentação de cada filme junto de um público mais específico. A sua relação com os cineclubes requer dedicação, tempo e assenta numa importante rede de contactos, resultando num sentimento recompensador que vai ao encontro da missão de serviço público e de descentralização. Embora cada filme siga um percurso muito próprio, havendo os que se dirigem claramente a um público mais lato, a sua passagem por cineclubes é uma constante na estratégia de distribuição da produtora *FRMG*.

Por sua vez, os festivais podem facilitar a distribuição comercial por serem locais de trocas culturais e comerciais. Ainda que sejam eventos de cariz primordialmente cultural e não comercial (De Valck, 2016b), reúnem em si diversos profissionais que podem ajudar o filme a seguir outros caminhos, nomeadamente, potenciar um percurso comercial noutros países, convertendo-se assim num “veículo” para. É comum esperar-se dos festivais uma programação cuidada, sem preocupação em excesso com o mercado, com empenho em preservar a dimensão social, e em contrariar a tendência para a privatização do consumo (Taillibert, 2009, pp. 10 e 12). Contudo, a presença de um filme como o *Balada de um Batráquio* em mais de uma centena de festivais e a aquisição de importantes prémios confere-lhe uma notoriedade que pode facilitar a circulação da obra. Quanto maior o seu reconhecimento, mais interesse haverá, por parte dos programadores, em integrar o filme nas suas atividades culturais, ação viabilizada pela democratização do acesso a obras de arte e pelos apoios à cultura e ao cinema.

Concluimos que os agentes culturais em estudo se associam a uma ideia de autonomia adequada aos objetivos e missão da *FRMG*, que considera a exibição não comercial como um complemento à distribuição comercial. O que não dispensa que a qualidade artística seja acompanhada por fins comerciais, corroborando a ideia de que o cinema

independente requer articulação entre a economia e as dimensões cultural, social e política.

De forma a promover uma alteração de mentalidade e cultura, é necessário acompanhar a evolução do setor, sobretudo no que à produção e distribuição diz respeito, tal como a *FRMG* tem procurado fazer através de uma construção de marca que seja reconhecida no cinema nacional, europeu e internacional. Se o cinema, área estratégica da cultura e da economia nacional, for encarado pelo Estado e pelas entidades e agentes nacionais/internacionais, como central para a evolução sociocultural, e como forma de expressão artística que dá a conhecer culturas, produtoras como a *FRMG* terão cada vez mais oportunidades.

Com a crescente privatização do consumo, a digitalização de conteúdos, a diversidade e portabilidade de equipamentos tecnológicos (Cheta, 2007), o espectador pode aceder livre e ativamente “a uma série de bases de dados fílmicas, multiplicando e diversificando a sua oferta” (Ribas & Cunha, 2020, p.18). A “plataformização dos ecossistemas digitais”, os novos modelos de distribuição e acesso e a “hibridização entre novos e tradicionais hábitos” provocaram uma alteração da hegemonia do grande ecrã (Cardoso *et al.*, 2022a, p.5) e criaram um espectador que tem mais escolha e controlo em relação ao que vê, quando, onde e como o faz (Evens, *et.al.*, 2021, p.185. Este tipo de consumo remete-nos para os serviços *streaming*¹²⁶ que, no período pandémico, tiveram uma adesão em massa (Cardoso *et al.*, 2022b, p.45), o que contribuiu para o seu domínio do mercado português em 2020 (Grece, 2021, p.19).

Não obstante as referidas mudanças que afetam o cinema português e que o fazem adaptar-se, os filmes seguem um circuito comercial, preferencialmente durante algumas semanas pelas várias salas do país, se lhe for concedida tal oportunidade. Enquanto isso, marcam presença nos festivais e cineclubes, os garantes do acesso democratizado a obras alternativas a *Hollywood*, que se figuram enquanto circuito não comercial e “principal divulgador e promotor do cinema português” (Ribas & Cunha, 2020, p.21).

Ainda que a internet tenha inaugurado novas possibilidades que contemplam o eixo produção-distribuição-exibição-consumo, anichando o último na esfera privada (Taillibert, 2009, p. 10), entendemos que os veículos privilegiados para o cinema

¹²⁶ Serviços como a Netflix (2015), Amazon Prime (2016), HBO (2019), Apple TV+ (2019) e Disney Plus (2020) tiveram, entre fevereiro e abril de 2020, um aumento de 814 000 subscritores (Cardoso *et al.*, 2022b, pp.11 e 45).

independente em Portugal ainda são os cineclubes e os festivais de cinema, que a *FRMG* valoriza. Com uma prática afastada de oligopólios e focada no cinema enquanto arte e riqueza cultural, a produtora consegue contornar as dificuldades encontradas ao distribuir um filme em território nacional. A *FRMG* é uma empresa recente, que adere às possibilidades que o digital e as inovações tecnológicas permitem, mas que mantém um *modus operandi* que não descarta o “tradicional”, permitindo-nos questionar se estaremos mesmo diante de um novo paradigma ou se nos mantemos no mesmo, ainda que caminhando no sentido de possíveis mudanças que o espoletem.

Limitações e recomendações futuras

A exibição em sala, fundamentalmente a não comercial, começa a retrair-se, o que pode exigir novos estudos que retomem a minha perspetiva de estudar o cinema do ponto de vista da produção e, sobretudo, da distribuição, equacionando qual vai ser o futuro das salas e dos agentes culturais abordados. O ecrã privado irá suplantar por completo a grande tela da sala de cinema e exigir uma drástica adaptação das produtoras de cinema independente, dos cineclubes e dos festivais de cinema? Essa é uma interrogação para um futuro estudo.

A limitação desta dissertação prende-se com o facto de a amostra não ser representativa, nem um estudo de caso. A *FRMG* é dada como exemplo que permite discorrer sobre os cineclubes e os festivais de cinema, mas outras produtoras o poderão ser, procurando perceber, com uma amostra maior, que caminho se desenha nas estratégias de distribuição das mesmas. Esta será uma forma de tirar conclusões mais abrangentes, ultrapassando a limitação de cingir a investigação a uma só empresa. Realizar um estudo de caso que permita uma análise aprofundada, cruzar o ponto de vista de produtoras, cineclubes e festivais, fazer um estudo comparativo entre duas ou mais produtoras, ou focar a pesquisa nos cineclubes, agente menos estudado em Portugal, podem, também, figurar-se opções viáveis para pesquisas futuras.

REFERÊNCIAS

- Abreu, P. & Mantecón, A. (2013). A Reorganização da Exibição Cinematográfica no México e em Portugal. In C. Fortuna & R. Leite (Orgs.), *Diálogos Urbanos: Territórios, Culturas, Patrimónios* (pp. 201-231). Edições Almedina, S.A. https://www.researchgate.net/profile/Carlos-Fortuna/publication/310803826_Dialogos_Urbanos/links/5838576208ae3a74b49d14d9/Dialogos-Urbanos.pdf.
- Acciaiuoli, M. (2012). *Os Cinema de Lisboa: Um fenómeno urbano do século XX*. Lisboa: Bizâncio.
- Adorno, T. & Horkheimer, M. (1985). *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. (G. A. Almeida, Trad.). Jorge Zahar Editora (Obra original publicada em 1947).
- Adorno, T. (2001). Culture Industry Reconsidered. In J.M., Bernstein (Ed.), *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture* (2.^a ed., pp.98-106). Routledge.
- Altman, R. (1995, abril-junho). Penser l'histoire du cinéma autrement: un modèle de crise. In *Vingtième Siècle, Revue d'Histoire, Cinéma, le temps de l'histoire*, n.º 46, 65-74. <https://doi.org/10.3406/xxs.1995.3154>.
- António, L. (1978). *Cinema e Censura em Portugal*. (1.^a ed.). Arcádia.
- António, L. (1982). *Figueira da Foz: Dez anos de cinema em festival*. Câmara Municipal da Figueira da Foz.
- António, L. (2010). Caminhos e atalhos do cinema e do audiovisual em Portugal. *Comunicação & Cultura*. 9, 145-151. <https://doi.org/10.34632/comunicacaoe-cultura.2010.538>.
- Areal, L. (2011). *Cinema Português: Um País Imaginado Vol. I – Antes de 1974*. Lisboa, Edições 70.

- Areal, L. (2012). Estética da escola portuguesa de cinema: Contributos para uma definição. In F. Lopes (Org.), *Cinema em Português IV Jornadas* (pp.97-130). LabCom.IFP, Universidade da Beira Interior. <http://www.labcom-ifp.ubi.pt/livro/87>.
- Ascher, S. & Pincus, E. (2013). *The Filmmaker's Handbook: A Comprehensive Guide for the Digital Age*. (5.ª ed.). Penguin Random House LLC.
- Azevedo, M. (1937, 2 de março). O Cinema e o Público. *Sol Nascente*, n.º 3, 2 de março de 1937, p.6. http://ric.slhi.pt/Sol_Nascente/visualizador?id=20006.003&pag=6.
- Azevedo, M. (1941). O Cinema em Marcha: Ensaio. *Cadernos Azuis*, 14. <http://ric.slhi.pt/docs/Extras/0000002555.pdf>.
- Azevedo, M. (1948). Movimento dos Cine-clubes: Textos coordenados e, em parte, traduzidos por Manuel de Azevedo. *Seara Nova*, n.º 1081 (17 de abril, pp.217-219); n.º 1084 (8 de maio, p.26); n.º1085 (15 de maio, p.35). http://ric.slhi.pt/Seara_Nova.
- Azevedo, M. (1965). A Associação dos Amigos do Cinema (1924). *Seara Nova*, n.º 1437, julho de 1965, p.219. http://ric.slhi.pt/Seara_Nova/visualizador/?id=09913.044.007&pag=27.
- Baptista, T. (2007). Cinemas de estreia e cinemas de bairro em Lisboa (1924-1932). *Ler História*, n.º 52, 29-56. <https://journals.openedition.org/lerhistoria/2516>.
- Baptista, T. (2008). *A Invenção do Cinema Português*. (1.ª ed.). Tinta da China.
- Baptista, T. (2013). O cinema “tipicamente português”. In P. Cunha & M. Sales (Orgs.), *Cinema Português: Um Guia Essencial* (pp. 70 - 92). SESI-SP.
- Baptista, T. (2018, fevereiro). Adolfo Coelho e o cinema agrícola em Portugal. *À Pala de Walsh*. <https://www.apaladewalsh.com/2018/02/adolfo-coelho-e-o-cinema-agricola-em-portugal/>. Acedido a 5 de maio de 2022.

- Barbosa, L. (2015). *Mapeamento e Caracterização dos Agentes Culturais de Exibição Não Comercial de Cinema em Portugal: Construção de um Dispositivo Metodológico*. [Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto]. Repositório Aberto da Universidade do Porto. <https://hdl.handle.net/10216/81527>.
- Barreto, J. (2008). Salazar and the New State in the Writings of Fernando Pessoa. *Portuguese Studies*, 24(2), 168-214. <http://www.jstor.org/stable/41105310>.
- Benjamin, W. (1987). A Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica. In S. P. Rouanet (Trad.) & J. M. Gagnebin (Pref.), *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas* (Vol.1, 3.^a ed., pp. 165-196). Editora Brasiliense.
- Bennett, A., Taylor, J. & Woodward, I. (2014) (Eds.). *The festivalization of culture*. (1.^a ed.). Griffith University Australia. Ashgate.
- Berger, A.A. (2016). *Media and Communication research methods - an introduction to qualitative and quantitative approaches*. Sage, Publications, Inc.
- Bergson, H. (2019). *O Riso: Ensaio sobre a Significação do Cômico*. (M. S. Pereira, Trad.). Relógio d'Água Editores. (Obra original publicada em 1900).
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2004). *Film Art: An Introduction* (7.^a ed.). Mcgraw-Hill College.
- Bordwell, D., Thompson K. & Smith, J. (2020). Film as Art: Creativity, Technology, and Business. In *Film Art: An Introduction* (12.^a ed.). (pp.1-48). McGraw-Hill Education.
- Bordwell, D., Thompson K. & Smith, J. (2020). Narrative Form. In *Film Art: An Introduction* (12.^a ed.). (pp.72-110). McGraw-Hill Education.
- Bourdieu, P. (1986). The Forms of Capital. In J. Richardson (ed.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. (pp.241-258). Greenwood Press.

- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. In R. Johnson (Ed.). Colombia University Press.
- Bourdieu, P. (1996). *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. (L. Machado, Trad.) (2.^a ed.). Companhia das Letras. (Obra original publicada em 1992).
- Bourdieu, P. (2007). *A Distinção: Crítica Social do Julgamento*. (1.^a ed.). Editora Zouk.
- Bourdieu, P. (2008). Razões Práticas Sobre a Teoria da Acção. (M. Corrêa, Trad.) (9.^a ed.). Papyrus Editora. (Obra original publicada em 1994).
- Cádima, F. (1996). *Salazar, Caetano e a televisão portuguesa*. (Vol. 7). Editorial Presença.
- Caetano, M. (2020, 14 de outubro). Plataforma do Cinema defende um sistema misto: todos devem pagar taxa ao ICA. *Diário de Notícias*. <https://www.dn.pt/cultura/plataforma-do-cinema-defende-um-sistema-misto-todos-devem-pagar-taxa-ao-ica-12919722.html>. Acedido a 16 de maio de 2022.
- Campos, R. (2021, setembro). Poder local, arte urbana e festivalização da cultura. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 125. <http://journals.openedition.org/rccs/12000>. Acedido a 04 de setembro de 2022.
- Capalbi, A., Fabbri, T. & Iervese, V. (2021). New Digital Cinema: How platforms are changing the audiovisual industry. *Acta Universitatis Sapientiae, Communicatio*, 8(1), 22-35. <https://doi.org/10.2478/auscom-2021-0002>. Acedido a 05 de setembro de 2022.
- Cardoso, G., Mendonça, S. & Lima, Q. (2017). Ver Cinema em Portugal: Uma análise sobre os novos e os tradicionais consumos. In G. Cardoso & S. Mendonça (Co-ords.). Relatórios OberCom, https://obercom.pt/wp-content/uploads/2017/06/OBERCOM_2017_Ver_Cinema_PT.pdf. Acedido a 13 de março de 2022.

- Cardoso, G., Baldi, V., Quintanilha, T. & Paisana, M. (2021, fevereiro). Impacto do Coronavírus e da crise pandémica no Sistema mediático português e global. Versão III. In G. Cardoso & V. Baldi (Coords.), *Obercom Investigação e Saber em Comunicação*. https://obercom.pt/wp-content/uploads/2021/02/Covid_III_FINAL.pdf. Acedido a 26 de junho de 2022.
- Cardoso, G., Baldi, V., Paisana, M., Couraceiro, P., Vasconcelos, A., Barros, C. (2022a, fevereiro). Cinema 2004-2020: Dinâmicas de Mudança e Evolução do Setor. In G. Cardoso & V. Baldi (Coords.), *Obercom Investigação e Saber em Comunicação*. <https://obercom.pt/cinema-2004-2020-dinamicas-de-mudanca-e-evolucao-do-setor/>. Acedido a 27 de junho de 2022.
- Cardoso, G., Baldi, V., Paisana, M., Couraceiro, P., Barros, C., Vasconcelos, A., Pais, P. (março, 2022b). Audiovisual 2022. Paradigmas de consumo e de evolução da indústria em Portugal e na Europa. In G. Cardoso & V. Baldi (Coords.). *Obercom Investigação e Saber em Comunicação*. <https://obercom.pt/audiovisual-2022-paradigmas-de-consumo-e-de-evolucao-da-industria-em-portugal-e-europa>. Acedido a 27 de junho de 2022.
- Casetti, F. (2005). *Teorías del Cine 1945-1990*. (3.^a ed.). Cátedra, Signo e Imagem.
- Casqueira, N. (1997). Práticas de Recepção Cultural e Públicos de Cinema em Contextos Cineclubísticos. [Dissertação de Mestrado, Universidade do Porto]. Repositório Aberto da Universidade do Porto. <https://hdl.handle.net/10216/19431>.
- Casqueira, N. A. (2017). Práticas de recepção cultural e públicos de cinema em contextos cineclubísticos. *Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, 7. <https://ojs.letras.up.pt/index.php/Sociologia/article/view/2582>.
- Chauí, M. (2005). *A cultura de massa e a indústria cultural. Convite à filosofia* (13.^a ed.). São Paulo: Ática.

- Cunha, P. (2012). Os festivais de cinema na internacionalização do Novo Cinema Português (1949-80). In F. Lopes (Org.), *Cinema em Português: IV Jornadas* (pp.187-199). Labcom.IFP. Universidade da Beira Interior. <http://www.labcom-ifp.ubi.pt/livro/87>.
- Cunha, P. (2013a). II Congresso Internacional História e Literatura nos cinemas em espanhol e português: das origens à revolução tecnológica do século XXI. In A. Cabrera (Coord.), *Censura e mecanismos de controlo da informação no Teatro e no Cinema. Antes, durante e após o Estado Novo*. Centro de Estudos Brasileiros da Universidade de Salamanca.
- Cunha, P. (2013b). Genealogias, filiações e afinidades no cinema português: Do Novo Cinema ao cinema português contemporâneo. In F. Lopes & A. Pereira (Eds.), *Filmes Falados: Cinema em Português: V Jornadas* (pp.177-190). Livros LabCom. Universidade da Beira Interior. http://www.labcom.ubi.pt/ficheiros/20130802-201304_filmesfalados_flopesacpereira.pdf.
- Cunha, P. (2014). *O novo cinema português: políticas públicas e modos de produção 1949-1980*. [Tese de Doutoramento, Instituto de Intervenção Interdisciplinar. Universidade de Coimbra]. <http://hdl.handle.net/10316/27043>.
- Cunha, P. (2015). Cinema de Garagem: Distribuição e Exibição de Cinema em Portugal. In F. Lopes, P. Cunha, & M. Penafria (Orgs.), *Cinema em Português – VII Jornadas* (pp. 117-137). Labcom.IFP. Universidade da Beira Interior. <http://hdl.handle.net/10400.6/4930>.
- Cunha, P. & Penafria. M. (2017). A crítica dos cineclubes em Portugal: o caso do Boletim do Cineclubes de Guimarães (1959-60). *Crítica do cinema - Reflexões sobre um discurso* (pp.103-122). Labcom.IFP. Universidade da Beira Interior. <http://hdl.handle.net/10400.6/5035>.
- Cunha, P. (2022). Manuel de Azevedo: Um Crítico em Marcha. In P. Cunha & M. Penafria (Eds.), *Crítica do Cinema: percursos e práticas* (pp. 31- 48). Livros LabCom. https://labcomca.ubi.pt/wp-content/uploads/2022/04/202201_Cri%CC%81ticaCinema_MPenafriaPCunha.pdf.

- De Valck, M. (2007). *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam University Press.
- De Valck, M. & Soeteman, M. (2010). And the Winner Is... What Happens Behind the Scenes of Film Festival Competitions. *International Journal of Cultural Studies*, 13(3), 290-307. <https://doi.org/10.1177/1367877909359735>.
- De Valck, M. (2012). Finding audiences for films: programming in historical perspective. In J. Ruoff (Ed.), *Coming Soon To A Festival Near You: Programming Film Festivals* (pp.25-40). St. Andrews Film Studies.
- De Valck, M. (2016a). What is a film festival? How to study festivals and why you should. In M. De Valck, B. Kredell, & S. Loist (Eds.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice* (1.^a ed., pp.1-11). Routledge.
- De Valck, M. (2016b). Fostering art, adding value, cultivating taste: Film festivals as sites of cultural legitimization. In M. De Valck, B. Kredell, & S. Loist (Eds.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice* (1.^a ed., pp.100-116). Routledge.
- Dias, V. & Pereira, C. (2011). Pedro Jordão (salas Medeia): O Estoril Film Festival não seria o que é sem o Paulo Branco. [Entrevista]. In J. Mendes (Coord.), *Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo* (pp.439-444). Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC). ESTC.
- Dias, V. (2011). Joaquim Leitão: Não há receitas para escrever ou fazer um bom filme. In J. Mendes (Coord.), *Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo* (p.114-122). Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC). ESTC.
- Direção Geral das Artes (DGARTES). (2022, 17 de maio). *39 Projetos de Programação em equipamentos RTCP irão ser apoiados por todo o país*. <https://www.dgartes.gov.pt/pt/noticia/5254>. Acedido a 13 de junho de 2022.
- Doyle, G. (2001). *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Sage Publications.

- Durie, J., Pham, A. & Watson, N. (2000). *Marketing and Selling Your Film around the World*. Silman-James Press.
- Elsaesser, T. (2005). Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe. In *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. (pp.82-107). Amsterdam University Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt46n11c>.
- Evens, T., Henderickx, A., & De Marez, L. (2021). Generation Stream: The Audiovisual Repertoire of Teenagers. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 65(2), 185-204. <https://doi.org/10.1080/08838151.2021.1944146>.
- Falassi, A. (Ed.) (1987). Festival: Definition and morphology. In *Time out of Time*. University of New Mexico Press.
- Falicov, T. (2016). The Festival Film: Film Festivals as Cultural Intermediaries. In De M. De Valck, B. Kredell, & S. Loist (Eds.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice* (1.^a ed., pp.209-229).
- Ferreira, A. (2018). *Os Festivais de Cinema em Portugal: estudo de caracterização e o contexto no panorama português*. [Dissertação de Mestrado, Instituto Universitário de Lisboa]. <http://hdl.handle.net/10071/17552>.
- Ferro, A. (1943). *Dez Anos de Política do Espírito: 1933-1943*. Lisboa, Edições SPN.
- Fish, S. (1980). Introduction, or How I Stopped Worrying and Learned to Love Interpretation. In *Is There a Text in This Class: The Authority of Interpretive Communities*. (pp. 1-14). Harvard University Press.
- Fino, A. (2013). *Contributos para o estudo do cinema português nas décadas de 1980 e 1990. Uma visão através da imprensa*. [Tese de Doutoramento, Universidade Fernando Pessoa]. Repositório Institucional da Universidade Fernando Pessoa. <http://hdl.handle.net/10284/4308>.
- Fino, A. (2015). Produção, Indústria e Cinema Português. In F. Lopes., P. Cunha & M. Penafria (Eds.), *Cinema em Português VII Jornadas* (pp.101-116). LabCom.IFP, Universidade da Beira Interior. <http://hdl.handle.net/10400.6/4930>.

- Fowler, C. (Org.) (2002). Introduction. In *The European Cinema Reader*. (1.^a ed., pp 1-10). Routledge.
- Fragoso, F. (1930, dezembro 06). Ainda os Documentários Nacionais. *Cinéfilo*, n.º 120, Lisboa.
- França, J-A. (1991). O Modernismo na Arte Portuguesa (Vol. 43, 3.^a ed.). In Quadros, A. (Dir.). Instituto de Cultura e Língua Portuguesa. Ministério da Educação. Biblioteca Breve.
- Garcia, J., Lopes, J., Martinho, T., Neves, J., Gomes., R. & Borges, V. (2016). Mapping cultural policy in Portugal: From incentives to crisis. *International Journal of Cultural Policy*, 1-17. 10.1080/10286632.2016.1248950.
- Geadá, E. (1977). *O Imperialismo e o Fascismo no Cinema*. Lisboa: Moraes Editores.
- Graça, A. R. (2014). Notas para uma sociologia do (in)sucesso do cinema português. In F. Lopes (Org.), *VI Jornadas de Cinema em Português*. (pp.153-154). Livros LabCom. <https://labcom.ubi.pt/livro/122>.
- Granja, P. (2002, julho/agosto). Dos filmes sonoros ao cineclubismo. *Revista História*, (47), 28-32.
- Granja, P. (2006). *As origens do movimento dos cineclubes em Portugal:1924 - 55*. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Granja, P. (2007). Cineclubes e cinefilia: entre a cultura de massas e a cultura de elites. *Estudos do século XX*, nº7. Impactum Coimbra University Press. Universidade de Coimbra. http://dx.doi.org/10.14195/1647-8622_7_21.
- Grant, P. (2016). *Cinéma Militant: Political Filmmaking and May 1968*. Wallflower Press.
- Grece, C. (2021). Trends in the VOD Market in EU28. Strasbourg: European Audiovisual Observatory. <https://rm.coe.int/trends-in-the-vod-market-in-eu28-final-version/1680a1511a>. Acedido a 27 de junho de 2022.

- Grilo, J. (1992). Cinema português. In J-A. França (Coord.), *Enciclopédia Temática Portugal Moderno*, (volume Artes & Letras, pp. 152-165). Pomo Edições.
- Hall, S. (Ed). (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage Publications & Open University.
- Harvey, J. (2010). The Birth of The International Federation of Films Societies. In F. Macedo., J. Lamaña, & G. Álvarez (Coords.), *Cuadernos de los Cineclubs* (pp.38-45). http://cineclubefaro.pt/images/Forma%C3%A7%C3%A3o/01_Cuadernos_cc-Num1.pdf.
- Hofstede, G. (2011). National Cultures, Organizational Cultures, and the Role of Management. In *Values and Ethics for the 21st Century*. (pp. 385- 403). BBVA.
- Holland, C. (2019). *Film Festival Secrets: The Ultimate Handbook for Independent Filmmakers*. In J. Neece (Colab.). Stomp Tokyo. Formato Kindle.
- Huyssen, A. (1987). *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism*. Indiana University Press.
- Iordanova, D. (2009). The Film Festival Circuit», In D. Iordanova & R. Rhyne (Eds.), *FFY 1: The Festival Circuit. St Andrews Film Studies* (pp. 23-39).
- Iordanova, D. (2015). *The Film Festival as an Industry Node*. University of St. Andrews. (Vol.3, 3.^a ed.). <https://doi.org/10.3998/mij.15031809.0001.302>.
- Jäckel, A. (2003). *European Film Industries*. Bfi Publishing.
- Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York University Press.
- Jenkins, H., Ford, S. & Green, J. (2013). *Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture*. NYU Press.
- Kerrigan, F. (2010). *Film marketing*. Elsevier/Butterworth-Heinemann.

- Kindem, G. (2000). The US Role in the International Movie Industry and Responses to Hollywood, In G. Kindem (Ed.), *The International Movie Industry* (pp. 364-670). Southern Illinois University Press.
- Kracauer, S. (1995). The Cult of *Distraction: Berlin's Picture Palaces*. In T.Y. Levin (Ed. & Trad.), *The Mass Ornament: Weimar Essays* (pp.323-328). Harvard University Press.
- Kuhn, A. & Westwell, G. (2012). *Dictionary of Film Studies*. (1.^a ed.). Oxford University Press.
- Kuhn, A. & Westwell, G. (2020). *Dictionary of Film Studies*. (2.^a ed.). Oxford University Press.
- Leão, T. (2006). O fantástico e o(s) seu(s) público(s): o Festival Internacional de Cinema do Porto como espaço multivocal. [Dissertação de Mestrado, Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa Departamento de Sociologia]. Repositório do Instituto Universitário de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10071/21467>.
- Leão, T. (2017). O formato 'festival' em questão. In A. Oliveira., C. Maia, & M. Oliveira (Eds.), *Atas do VII Encontro Anual da AIM* (pp.63-73). Lisboa: AIM. <https://aim.org.pt/atas/Atas-VIIEncontroAnualAIM.pdf>.
- Leão, T. (2019). Públicos de Festivais de Cinema em Portugal: Um Estudo Comparado. [Tese de Doutoramento em Sociologia, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra]. Repositório Científico da UC. <http://hdl.handle.net/10316/88773>.
- Leão, T. (2021). Para uma Análise dos Festivais de Cinema em Portugal: Génese, institucionalização e desafios. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*. Festivais de cinema e os seus contextos socioculturais, 8(1). <https://doi.org/10.14591/aniki.v8n1.738>.
- Levitin, T. (1973). Values. In J. P. Robinson & P. R. Shaver (Eds.). *Measures of Social Psychological Attitudes* (pp.489-502). Survey Research Center, Institute for Social Research, University of Michigan.

- Lipovetsky, G. & Serroy, J. (2015). *A Estetização do Mundo: Viver na era do capitalismo artista*. In E. Brandão (Trad.). Companhia das Letras.
- Loist, S. (2016). The Film Festival Circuit: Networks, Hierarchies, and Circulation. In M. De Valck, B. Kredell & S. Loist (eds.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice* (pp. 49 - 64). Londres: Routledge.
- Lopes, S. (2012). *Manual Prático de Produção*. Lisboa: Chiado Books.
- Lopes, F. (2012). Cinema Experimental Português: Perspetivar o futuro. In F. Lopes. (Org.), *Cinema em Português IV Jornadas* (pp.273-314). LabCom.IFP, Universidade da Beira Interior. <http://www.labcom-ifp.ubi.pt/livro/87>.
- Lopes, C. (2019). Políticas culturais municipais – da história social do campo aos reportórios de ação dos agentes. [Tese de Doutoramento em Sociologia. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH)]. Repositório da Universidade Nova. <http://hdl.handle.net/10362/77600>.
- Lousa, T. (2020). Modernismo e Nacionalismo: Casos Paradigmáticos em Portugal e Espanha. *Revista Internacional Interdisciplinar INTERthesis*, (Vol.17). Universidade Federal de Santa Catarina. <https://doi.org/10.5007/1807-1384.2020.e65256>.
- Marie, M. & Aumont, J. (2006). *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema* (2.ª ed.). Papyrus Editora.
- Martin, M. (2005). *A linguagem cinematográfica*. (L. António & M. E. Colares, Trans). Dinalivro. (Obra original publicada em 1969).
- Martins, M. (2007). Entrevista a Abi Feijó. *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, n.º 2, 162-178. Universidade da Beira Interior. <http://www.doc.ubi.pt/06/doc06.pdf>.
- Martins, L. & Cipriano, M. (2011). “Luís Urbano (O Som e a Fúria): - Tem de haver uma sociedade secreta entre realizador e produtor”. In J. Mendes (Coord.), *Novas & velhas tendências no cinema português contemporâneo* (pp.396-405). Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC). ESTC.

- Matos-Cruz, J., Barão, A. & Cartaxo, I. (1989, abril). Sessenta Cartazes Cinema Português. *Edição Especial no âmbito do Ano Europeu do Cinema e da Televisão. Revista de Cinema.*
- Matos-Cruz, J. (1989). *Prontuário do Cinema Português 1896-1989*. Cinemateca Portuguesa.
- Mazdon, L. (2007). Transnational ‘French’ Cinema: The Cannes Film Festival. *Modern and Contemporary France*, 15(1), 9-20. 10.1080/09639480601115250.
- Melo, A. (2012). *Sistema da Arte Contemporânea*. Documenta.
- Minkov, M. (2013). The Concept of Culture. In *Cross-cultural analysis: the science and art of comparing the world’s modern societies and their cultures*. (pp.9-18). Sage Publications, Inc. <https://dx.doi.org/10.4135/9781483384719.n2>.
- Mogendorff, J. (2012, setembro-dezembro). A Escola de Frankfurt e o seu Legado. *Verso e Reverso*, 26(63), 152-159. <https://doi.org/10.4013/ver.2012.26.63.05>.
- Moleiro, A. (2022, 7 de setembro). Num mundo em streaming qual será o futuro do cinema português?. *Comunidade Cultura e Arte*. <https://comunidadeculturaearte.com/num-mundo-em-streaming-qual-sera-o-futuro-do-cinema-portugues/>. Acedido a 9 de setembro de 2022.
- Monteiro, F. (1995). *Autos da Alma: os guiões de ficção do cinema português entre 1961 e 1990*. (pp.796-797). [Tese de Doutoramento de Ciências da Comunicação. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas]. Repositório da Universidade Nova de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10362/13118>.
- Monteiro, P. (2000). Uma margem no centro: A arte e o poder do ‘novo cinema’. In L. Torgal (Coord.). *O Cinema Sob o Olhar de Salazar* (1.ª ed., pp.306-338). Círculo de Leitores.
- Monteiro, P. (2001). Uma margem no centro: a arte e o poder do «novo cinema». *Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação (BOCC)*. (pp.1-48) <http://www.bocc.ubi.pt/pag/monteiro-filipe-margem-novo-cinema.pdf>.

- Monteiro, P. (2004). O Fardo de Uma Nação. Portugal. In N. Figueiredo & D. Guarda (Orgs.), *Portugal: um retrato cinematográfico*. Número - Arte e Cultura.
- Moraes, J. (2012). A recepção do cinematógrafo no Norte de Portugal: algumas hipóteses de investigação. In F. Lopes (Org.), *Cinema em Português IV Jornadas* (pp.57-66). LabCom.IFP, Universidade da Beira Interior. <https://labcomca.ubi.pt/cinema-em-portugues-iv-jornadas/>.
- Moul, C. (2005). *A concise handbook of movie industry economics*. Cambridge University Press.
- MPA (2022). Motion Pictures Association: Who we are. <https://www.motionpictures.org/who-we-are/>. Acedido a 22 de julho de 2022.
- Musser, C. & Gaudreault, A. (2018). When Did Cinema Become Cinema? Technology, History, and the Moving Pictures. In S. Hidalgo (Ed.), *Technology and Film Scholarship: Experience, Study, Theory* (pp.33–50). Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1zqrmrh.6>.
- Nobre, R. (1939). *Horizontes de Cinema*. (1.^a ed.). Lisboa, Guimarães & C.^a Editores.
- Nogueira, L. (1998). *Algumas reflexões sobre o cinema a partir de Adorno*. *Biblioteca Online de Ciências da Comunicação*. Universidade da Beira Interior. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/nogueira-luis-cinema-adorno.pdf>
- Olchówka, A. (2016). O cinema e a legislação do Estado Novo: contexto e análise. In *Revista Itinerários*, n.º 24, 309-330. Universidade do Porto. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6193372>.
- Ostrowska, D. (2016). Making Film History at the Cannes Film Festival. In De Valck, M., Kredell, B. & Loist, S. (Eds.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice* (pp. 18-33). Routledge.
- Pardo, A. (2011). Europe vs. Hollywood: Brief Historical Overview of an Economic and Cultural Battle. *Doxa Comunicación*, n.º 12. Universidad de Navarra. <https://dadun.unav.edu/handle/10171/22531>. Acedido a 15 de março de 2022.

- Parks, S. (2012). *The Insider's Guide to Independent Film Distribution*. (2.^a ed.). Elsevier Inc.
- Pelayo, J. (1998). *Bibliografia Portuguesa de Cinema, uma visão cronológica e analítica*. (2.^a ed.). Cinemateca Portuguesa.
- Peranson, M. (2008). First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals. *Cineaste*, 33(3), 37 - 43. <http://www.jstor.org/stable/41690661>.
- Pereira, A. (2010, outubro). Cineclubes: uma forma alternativa de ver cinema em Portugal. *Imagofagia*, 2. Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA). http://www.bocc.ubi.pt/_esp/autor.php?codautor=1799.
- Pina, L. (1977). *A Aventura do Cinema Português*. Vega Editorial: Lisboa.
- Pina, L. (1986). *História do Cinema Português*. Mem Martins: Publicações Europa América.
- Plano de Atividades (2022). Fundação Calouste Gulbenkian – Principais Atividades 2022. <https://gulbenkian.pt/publications/atividades-2022/>. Acedido a 08 de agosto de 2022.
- Quivy, R. & Campenhoudt, L. (1998). *Manual de Investigação em Ciências Sociais*. (2.^a ed., pp. 90-119). Gradiva Publicações S.A.
- Ramos, J. (1993). O cinema salazarista. In J. Medina (Dir.), *História de Portugal (dos tempos pré-históricos aos nossos dias)* (Vol. XII, pp.387-406). Alfragide: Clube Internacional do Livro.
- Rastegar, R. (2016). Seeing differently: The curatorial potencial of film festival programming. In M., Kredell, B. & Loist, S. (Eds.), *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice* (pp. 181-195). Londres: Routledge.
- Rea, P. & Irving, D. (2010). *Producing and directing the short film and video*. (4.^a ed.). Focal Press.

- Ribas, D. (2012). Anatomy of a Festival: Curtas Vila do Conde (1993-2012). *Pure Cinema: Curtas Vila Do Conde, 20 Years After*. (pp.5-13). https://www.academia.edu/23269727/Anatomy_of_a_Festival_Curtas_Vila_do_Conde_1993_2012_.
- Ribas, D. (2014). As novas & velhas práticas de consumo de cinema. *Plataforma Barómetro Social*. Instituto Politécnico de Bragança. <http://www.barometro.com.pt/2014/10/05/as-novas-velhas-praticas-de-consumo-de-cinema/>.
- Ribas, D. & Cunha, P. (2017). Quebrando tabus: para uma análise dos modos de produção no cinema português contemporâneo. In P. Alves & F. García García (Eds.), *Ofícios del cine: manual para prácticas cinematográficas* (pp.453-490). CITCEM. <http://hdl.handle.net/10400.14/28717>.
- Ribas, D. & Cunha, P. (Eds.) (2020). *Um Novo Olhar Sobre o Cinema Português do Século XXI*. (vol.1). Agência Curtas Metragens CRL.
- Félix Ribeiro, M. (1983). *Filmes, Figuras e Factos da História do Cinema Português: 1896-1949*. Cinemateca Portuguesa.
- Ribeiro, C. (2010). *O 'alquimista de sínteses': António Ferro e o cinema português*. [Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto]. Repositório Aberto da Universidade do Porto. <http://hdl.handle.net/10216/55466>.
- Ribeiro, C. (2011). O “heróico cinema português”: 1930-1950. *História: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto* (IV série, vol. 1, pp. 209-220). <https://ojs.letras.up.pt/index.php/historia/article/view/3112/2835>.
- Ribeiro, C. (2014). António Ferro e a projeção atlântica de Portugal através do cinema. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*. Arte e Cinema, 1(2), 151-175. <https://doi.org/10.14591/aniki.v1n2.7>.
- Ryan, M. (2010). *Producer to Producer: A step guide to low-budget independent film producing*. (1.^a ed.). Michael Wiese Productions.

- Ryan, M. (2017). *Producer to Producer: A step guide to low-budget independent film producing*. (2.^a ed.). Michael Wiese Productions.
- Sadlowska, M., Karlsson, K. & Brown, C. (2019). Independent Cinema in the Digital Age: Is Digital Transformation The Only Way to Survival? *Economic and Business Review*, 21(3), 411 - 438. <https://doi.org/10.15458/ebr.88>.
- Sadoul, G. (1963). *História do Cinema Mundial: das origens a nossos dias* (Vol.1, pp.1-315). Livraria Martins Editora S.A. São Paulo.
- Sadoul, G. (1983). *História do Cinema Mundial: das origens aos nossos dias* (Vol.3). Livros Horizonte.
- Sales, A. A. (1961). *Diário de um espectador de cinema*. (1.^a ed.). Torres Vedras, Tip. A Uniao.
- Sales, M. (2009). Verdes Anos: O Neo-Realismo na génese do novo cinema português. *Cadernos do CEIRS 20*, n.º 12. Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX, Coimbra. https://www.uc.pt/iii/ceis20/Publicacoes/cadernos_do_ceis20/cadernos_12.
- Sales, M. (2013). 1950-1959 Anos de cinefilia e formação. In P. Cunha & M. Salles (Orgs.), *Cinema Português: Um Guia Essencial* (pp.156-172). SESI-SP. <http://hdl.handle.net/10400.6/10254>.
- Schatz, T. (2009). Film Industry Studies and Hollywood History. In J. Holt & A. Perren (Eds.), *Media industries: History, Theory and Method* (pp.45-68). Wiley-Blackwell.
- Seabra, J. & Lopes, C. (2020). Censura e cinema em Portugal: A Comissão de Censura (1945-1952) Funcionamento, censores e deliberações. *Estudos do Século XX*, n.º 20, pp.17-48. Imprensa da Universidade de Coimbra. https://doi.org/10.14195/1647-8622_20_1.
- Shaul, B. N. (2007). *The Key Concepts: Film* (1.^a ed.). Publicação Bloomsbury

- Soares, M. & Gagueiro, S. (2015, 3 de março). Festróia 2015 cancelado por falta de dinheiro. *RTP Notícias: Antena 1*. https://www.rtp.pt/noticias/cultura/festroia-2015-cancelado-por-falta-de-dinheiro_a809127. Acedido a 20 de agosto de 2022.
- Sousa, V. (1993). *Filmes Portugueses da Década de Quarenta e Valores da Nacionalidade*. [Tese de Pós-Graduação, Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa]. https://www.researchgate.net/publication/362605256_Cinema_Portugues_da_Decada_de_Quarenta_e_os_valores_da_Nacionalidade.
- Sousa, A. (1995, 2 de março). Os Cineclubes e o Cinema em Portugal na Década de 60. In *RTP Arquivos*. Entrevista a André de Oliveira e Sousa, ex-diretor da FPCC. (19min30s – 33min05''). <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/os-cineclubes-e-o-cinema-em-portugal-na-decada-de-60/>.
- Stringer, J. (2001). Global Cities and the International Film Festival Economy. In M. Shiel & T. Fitzmaurice (Eds.). *Cinema and the City: Film and Urban Societies in a Global Context* (1.^a ed., pp. 134 - 144). London: Blackwell.
- Taillibert, C. (2009). *Tribulation Festivalières. Les festivals de cinema et audiovisuel enFrance*. Paris: L'Harmattan.
- Thévenin, O. (2008). *La S.R.F et la Quinzaine des Realisateurs. 1968 - 2008; une construction d'identites collectives* (Vol.1). Montreuil: Aux lieux d'être.
- Throsby, M. (2001). *Economics and Culture* (1.^a ed.). Cambridge University Press.
- Torgal, L. (1999). "Literatura oficial" no Estado Novo: os prémios literários do SPN/SNI. *Revista História das Ideias: O Livro e a Leitura* (Vol.20). Instituto de História e Teoria das Ideias. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. <http://hdl.handle.net/10316.2/41829>.
- Umberto, E. (2008). *Como se faz uma tese*. (C. Cardozo de Sousa, Trad.). (21.^a ed.). Editora Perspectiva SA. (Obra original publicada em 1977).

- Vallejo, A. (2014). Festivales cinematográficos: En el punto de mira de la historiografía fílmica / Film Festivals. In the Focus of Film Historiography. *Secuencias*, 39, 11-42. <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/5838>.
- Vallejo, A. (2020). Introduction to Part II, Vol. 1: Mapping the History of Documentary Film Festivals. In A. Vallejo & E. Winton (Eds.), *Documentary Film Festivals* (Vol. 1, pp.63-75). Palgrave Macmillan, Cham.
- Vasconcelos, A. (1966, maio-junho). O cinema na idade da razão. *O Tempo e o Modo*, 1.ª série, n.º 38-39, 651-656.
http://ric.slihi.pt/O_Tempo_e_o_Modo/visualizador/?id=09524.033.
- Wong, C. (2011). *Film Festivals: Culture, People, and Power on the Global Screen*. Rutgers University Press.
- Worthington, C. (2009). *Basics: Film - Making: Producing*. AVA Publishing SA.

Legislação

- Comissão Europeia (2022). As Prioridades da Comissão Europeia. https://ec.europa.eu/info/strategy/priorities-2019-2024_pt.
- Conclusões do Conselho sobre o Plano de Trabalho para a Cultura 2019-2022. /C 460/10. Jornal Oficial da União Europeia. (2018, 21 de dezembro). [https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/PDF/?uri=CELEX:52018XG1221\(01\)&from=EN](https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/PDF/?uri=CELEX:52018XG1221(01)&from=EN).
- Decreto-Lei n.º 13564, de 6 de maio de 1927. Diário do Governo. Ministério da Instrução Pública - Inspeção Geral dos Teatros, 1.ª série – N.º 92, pp.689 - 704. <https://files.dre.pt/1s/1927/05/09200/06890704.pdf>.
- Decreto-Lei n.º 22966 de 14 de agosto de 1933. Diário do Governo. Ministério das Finanças - Direcção Geral das Contribuições e Impostos, 1.ª série – N.º 182. <https://files.dre.pt/1s/1933/08/18200/15371537.pdf>.

Decreto-Lei n.º 33545 de 23 de fevereiro de 1944. Diário do Governo. Presidência do Conselho, 1.ª série – N.º 37. <https://dre.pt/dre/detalhe/decreto-lei/33545-1944-272456>.

Decreto-Lei n.º 40572 de 16 de abril de 1956. Diário do Governo. Presidência do Conselho, 1.ª série – N.º 76. <https://dre.pt/dre/detalhe/decreto-lei/40572-257182>.

Decreto-Lei n.º 41062 de 10 de abril de 1957. Diário do Governo. Presidência do Conselho, 1.ª série – N.º 82. <https://files.dre.pt/1s/1957/04/08700/04070407.pdf>.

Decreto-Lei n.º 42660 de 20 de novembro de 1959. Diário do Governo. Presidência do Conselho, 1.ª série – N.º 268. <https://dre.pt/dre/detalhe/decreto-lei/268-1959-439638>.

Decreto-Lei n.º 286/73 de 5 de junho. Diário do Governo. Presidência do Conselho – Secretaria de Estado da Informação e Turismo, 1.ª série – N.º 132. <https://files.dre.pt/1s/1973/06/13200/09640976.pdf>

Decreto-Lei n.º 257/75 de 26 de maio. Diário do Governo. Presidência do Conselho de Ministros e Ministério da Comunicação Social, 1.ª série – N.º 121. <https://dre.pt/dre/detalhe/decreto-lei/257-1975-335955>.

Decreto-Lei n.º 350/93 de 7 de outubro. Diário da República. Presidência do Conselho de Ministros, 1.ª série – A – N.º 235. <https://dre.pt/dre/detalhe/decreto-lei/350-645305>.

Decreto-Lei n.º 25/94 de 1 de fevereiro. Diário da República. Presidência do Conselho de Ministro, 1.ª série – A – N.º 26. <https://files.dre.pt/1s/1994/02/026a00/04740479.pdf>.

Decreto-Lei n.º 408/98 de 21 de dezembro. Diário da República. Ministério da Cultura, 1.ª série – N.º 293. <https://files.dre.pt/1s/1998/12/293a00/69526961.pdf>.

Decreto-Lei n.º 227/2006 de 15 de novembro. Diário da República. Ministério da Cultura, 1.ª série – N.º 220. <https://files.dre.pt/1s/2006/11/22000/78917906.pdf>.

Decreto-Lei n.º 126/2011 de 29 de dezembro. Diário da República. Ministério da Solidariedade e da Segurança Social, 1.ª série – A – N.º 249. <https://data.dre.pt/eli/dec-lei/126/2011/12/29/p/dre/pt/html>.

Decreto-Lei n.º 114/2012, de 25 de maio. Diário da República. Presidência do Conselho de Ministros, 1.ª série – N.º 102. <https://files.dre.pt/1s/2012/05/10200/0276802772.pdf>.

Decreto-Lei n.º 45/2018, de 19 de junho. Diário da República. Presidência do Conselho de Ministros, 1.ª série – N.º 116. <https://data.dre.pt/eli/dec-lei/45/2018/06/19/p/dre/pt/html>.

Decreto-Lei n.º 32/2022, de 9 de maio. Diário de República. Presidência Do Conselho De Ministros, 1ª série – N.º 89. <https://www.portugal.gov.pt/pt/gc23/governo/lei-organica-do-governo>.

Despacho n.º 65/2022, de 5 de janeiro. Diário da República. Finanças, Cultura e Educação - Gabinetes do Ministro de Estado e das Finanças e dos Secretários de Estado do Cinema, Audiovisual e Media e Adjunto e da Educação, 2.ª série – N.º 3. pp.47-51. <https://dre.pt/dre/detalhe/despacho/65-2022-177143568>.

Diretiva (UE) 2018/1808 do Parlamento Europeu e do Conselho de 14 de novembro de 2018, L-303. *Jornal Oficial da União Europeia*. <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/PDF/?uri=CELEX:32018L1808&from=PT>.

Lei n.º 2027, de 18 de fevereiro de 1948. Presidência do Conselho. Diário do Governo, 1.º série – N.º 39. <https://files.dre.pt/1s/1948/02/03900/01250127.pdf>.

Lei 7/71, de 7 de dezembro. Diário do Governo. Presidência da República, 1.ª série – A – N.º 286/2971. <https://dre.pt/dre/detalhe/lei/7-1971-632010>.

Lei 42/2004, de 18 de agosto. Diário da República. Assembleia da República, 1.ª série – A – N.º 194/2004. <https://dre.pt/dre/detalhe/lei/42-2004-480711>.

Lei n.º 55/2012, de 6 de setembro. Diário da República. Assembleia da República, 1.ª série – N.º 173. <https://data.dre.pt/eli/lei/55/2012/09/06/p/dre/pt/html>.

Lei nº74/2020, de 19 de novembro. Diário da República. Assembleia da República, 1.ª série – N.º 226/2020. <https://data.dre.pt/eli/lei/74/2020/11/19/p/dre/pt/html>.

Portaria n.º 499/2004 de 6 de maio. Diário da República. Ministério da Cultura, 1.ª série – B – N.º 106/2004, pp. 2899 – 2903. <https://dre.pt/dre/detalhe/portaria/499-2004-301793>.

Regulamento n.º 198/2021, de 8 de março. Regulamento Geral Relativo aos Programas de Apoios Financeiros – 2021. Cultura - Instituto do Cinema e do Audiovisual, I. P. Diário da República n.º 46/2021, 2.ª série, Parte C. https://ica-ip.pt/fotos/concursos/info/regulamento_geral_relativo_aos_programas_de_apoios_financeiros_2021-ica-dr_2430260473d546ebcf.pdf.

Regulamento n.º 236/2022, de 10 de março. Regulamento Geral Relativo aos Programas de Apoios Financeiros – 2022. Cultura - Instituto do Cinema e do Audiovisual, I. P. Diário da República n.º 49/2022, 2.ª série, Parte C. <https://files.dre.pt/2s/2022/03/049000000/0004900154.pdf>.

Resolução do Conselho de Ministros n.º 85/2019, de 31 de maio. Diário da República. Presidência do Conselho de Ministros, 1ª série – N.º 105/2019, pp. 2772 – 2775. <https://dre.pt/dre/detalhe/resolucao-conselho-ministros/85-2019-122465018>.

Tratado da União Europeia, de 29 de julho de 1992. Artigo 128.º Cultura. *Jornal Oficial das Comunidades Europeias*. (n.º C 191, pp. 1 – 112). <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/PDF/?uri=CELEX:11992M/TXT&from=PT>.

ANEXOS

Anexo 1 – Experiência do estágio de três meses na FRMG

No período compreendido entre um de fevereiro e trinta de abril¹²⁷, os principais projetos em que mais intervim na FRMG foram: *Terra: Histórias da Cerâmica* – série documental de oito episódios, produzido por Filipa Reis (*Vende-se Filmes*) e realizado por Sara Morais; *Um Corpo que Dança – Ballet Gulbenkian 1965-2005* – longa-metragem, documentário, produzido por Filipa Reis (*Vende-se Filmes*) e realizado por Marco Martins. Este projeto é uma produção da *Vende-se Filmes* e da RTP, a pedido da Fundação Gulbenkian; *Great Yarmouth - Provisional Figures* – longa-metragem, ficção, Co-produção entre Uma Pedra no Sapato, Les Films de l'Après-Midi (França), Damned Films (França) e Elation Pictures (Reino-Unido), de Marco Martins.

No estágio, efetuei, sobretudo, tarefas como Secretária de Produção, ajudando pontualmente no filme *Légua, Banzo* e no lançamento do DVD do *Prazer, Camaradas!*. O primeiro viria a ser filmado na aldeia de Légua, em Marco de Canaveses, e o segundo em São Tomé e Príncipe, pelo que seria necessário ter algum apoio no escritório, em Lisboa, para dar auxílio em algumas tarefas. Paralelamente, fiquei responsável por assegurar a organização e as compras para o escritório; por fotocopiar, digitalizar e fazer chegar fotocópias ao seu destino; fazer entregas; encomendas; pagamentos; inventários de material; reunir orçamentos; compras de bilhetes e adereços/equipamento; pesquisa de alojamentos e de contactos (...). Prestei apoio em qualquer coisa que fosse necessária.

Enquanto desempenhava funções de secretária de produção, dei um maior apoio à pós-produção e à distribuição, ajudando com transcrições; legendagem; seleção de *stills* para conteúdos; estabelecimento de contactos por chamada e *e-mail*; entrega de Digital Cinema Packages (DCP); recolha de cartazes; pesquisa dos *deadlines* de festivais e preenchimento de tabela com essas informações; organização e contagem de cartazes dos filmes; atualização do site *Uma Pedra no Sapato* (...).

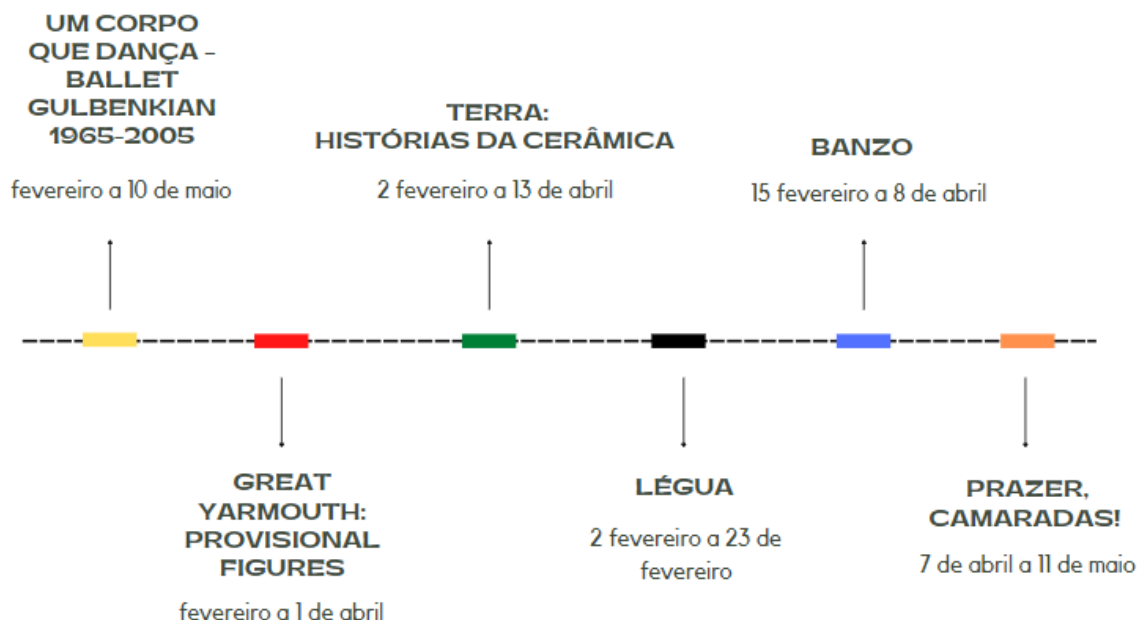
Das tarefas desempenhadas, destaco a legendagem, com o qual nunca tinha trabalhado e que me permitiu ficar mais ágil a interagir com o *layout* do programa *Adobe Premiere*. Saliento também o trabalho de pesquisa, que se tornou essencial ao desenvolvimento das minhas competências profissionais. Dou o exemplo da pesquisa por uma residência

¹²⁷ Prolongado até 11 de maio, devido a problemas do foro pessoal.

artística para argumentistas, localizada perto da Serra da Estrela, o que requereu alguma flexibilidade porque me deparei com uma fraca oferta de espaços dedicados à área do cinema e da escrita na zona pretendida. Outra tarefa importante foi o preenchimento de uma base de dados relativa aos festivais de cinema, em que fiquei a conhecer a sua variedade e tipologia, os prazos definidos por cada um para as candidaturas dos projetos e as condições de admissão. Em adição, a contagem dos cartazes dos filmes, em escritório, deu-me a conhecer de imediato todos os projetos ali produzidos e os festivais em que foram premiados. Por último, o *clipping* (organização das notícias e menções referentes aos filmes e à *FRMG*), trabalho que fiz muito pontualmente para ajudar uma colega. Através desse registo, foi possível ler notícias referentes aos filmes produzidos, dos quais distingo *O que não se vê* (2020, Paulo Abreu), *Entre Leiras* (2020, Cláudia Ribeiro) e *Balada de um Batráquio* (2019, Leonor Teles). A contribuir para um maior conhecimento das obras, adiciono a tradução dos *press kits* de *Visões do Império* (2020, Joana Pontes) e de *Prazer, Camaradas!* (2019, José Filipe Costa).

As dificuldades relacionaram-se com o trabalho de pesquisa e pedidos de orçamentos. O maior à vontade foi com tarefas que exigem trabalhar com o *Adobe Premiere* e que requerem contacto direto com as pessoas, nomeadamente exigido através de entregas de material ou documentação. A maior superação foi o receio de efetuar chamadas telefónicas em contexto de trabalho. Sinto que evoluí com esta experiência, retirando o melhor dela e descobrindo um ambiente profissional onde considero encaixar-me.

Projetos e tempo dedicado a cada projeto:



Anexo 2 - Breve descrição das primeiras fases dos Festivais de Cinema

Primeira fase (1931-1968):

Nasce, em Itália, o primeiro festival de cinema – a Mostra Cinematográfica de Veneza (1932)¹²⁸, no contexto de propaganda de Benito Mussolini, que via, no cinema, uma poderosa arma (Elsaesser, 2005, p.89). No sentido de glorificar o Estado-Nação, e promovê-lo como capaz de competir com *Hollywood*, a retórica dos filmes comporta, em si mesma, esses objetivos (Wong, 2011, p.37) - neste período, o cinema é considerado um produto cultural, uma expressão de identidade nacional (De Valck, 2012, p.28).

Sete anos volvidos, insistindo em destacar o cinema italiano e alemão de ideologia mais fascizante, em 1939, o Festival de Veneza afastou a Grã-Bretanha, Estados Unidos e França (Elsaesser, 2005, p.89; Mazdon, 2006, p.16), em resposta, Cannes funda o seu próprio festival. Phillipe Erlanger, responsável pelo cinema no Ministério da Educação Francês em 1939, cria o certame com o objetivo de este ser visto como uma alternativa, artística e geopolítica, ao de Veneza (Wong, 2011, p. 39). Como atitude de protesto, os membros britânicos e americanos do júri do festival italiano manifestaram o seu desagrado pela destruição da apreciação artística em prol da política e da ideologia (Elsaesser, 2005, p.89; Wong, 2011, p.37).

Com estreia a 1 de setembro de 1939, França vê esse ser o seu primeiro e último dia de festival. A eclosão da Segunda Guerra Mundial pôs fim ao evento, adiando o seu reaparecimento para 1946 (Vallejo, 2014, p.26), ano em que surge também o Festival de Locarno (Suíça) e o de Karlovy Vary (República Checa) (Elsaesser, 2005, p.89). O Festival de Cannes¹²⁹ ganhou destaque internacionalizando a *nouvelle vague* (Cunha, 2014, p.137).

¹²⁸ *Ala Arriba* (1942), de Leitão de Barros, foi premiado neste festival. Entre 1959 e 1965 foram exibidas mais 11 obras portuguesas, escolhidas pelo SNI: *Imagens de Portugal*; *Actualidades de Angola*; *Actualidades de Moçambique*; *Fabricação de Carruagens*; *Janela Aberta*; *Lisboa vista pelas suas crianças* (1959); *As Pedras e o Tempo* (1961); *Acto da Primavera* (1962); *Verão Coincidente* (1962), *Dom Roberto* (1962); *Domingo à tarde* (1965) (Cunha, 2014, p.137).

¹²⁹ Entre 1958 e 1962, apresentou três filmes portugueses: *Sintra* (1958), *Rapsódia Portuguesa* (1959) e *As Pedras e o Tempo* (1961). De 1960 a 68, *Açores* (1960), *Aniki-Bobó* (1961), *Sintra* (1962) e *Pedro, o pequeno burguês* (1965) foram exibidos nos *Rencontres Internationales du film pour la jeunesse* (Cunha, 2014, pp.137-138).

Nos anos seguintes, aparecem os festivais de Edimburgo (1947), Berlim (1951)¹³⁰, San Sebastian¹³¹ (1953), Pula (1954), Mar del Plata (1954), Londres (1957), Moscovo (1959), entre outros (Vallejo, 2014, p.27). Deste grupo, destacam-se o Festival de Cinema de Berlim e o de Moscovo devido à sua estreia durante o momento de tensão geopolítica da Guerra Fria (1947-1991). O festival de Berlim – também conhecido como Berlinale – torna-se uma vitrine intencional para o *glamour* de Hollywood e para o *show business* ocidental, destinada a provocar o bloco soviético (Ellsaesser, 2005, p.84). Já o Dok Leipzig (1955), festival internacional de cinema de documentário e animação, surge como resposta por parte da República Democrática Alemã.

Para De Valck (2012), este período é caracterizado pelo controlo governamental sobre a organização dos festivais e seleção de filmes. A programação dos filmes nacionais subordina-se aos ministérios da cultura, aos fundos cinematográficos nacionais ou de outros organismos culturais governamentais; a programação ainda não é encarada como atividade central, à semelhança do que conhecemos à data. A única exceção é fora da Europa, sendo os Estados Unidos os únicos a deixar a sua seleção a cargo da associação de produtores cinematográficos que serve os interesses da indústria do cinema – a *Motion Pictures Association of America* (MPAA), em vez de atuar por questões de identidade cultural (p.27).

Segunda fase (1968-1980):

A crise de 1968 pôs fim ao modelo de festival vigente (De Valck, 2012, p.28). Nesse ano, o Festival de Cannes não se concretiza devido a uma mobilização organizada por vários cineastas (e.g. Jean-Luc Godard e François Truffaut), como símbolo de solidariedade para com os movimentos estudantis e de trabalhadores em greve que decorriam em Paris (Grant, 2016, p.2). O resultado foi significativo e causou um efeito bola de neve na generalidade dos circuitos de festivais (De Valck, 2012, p.28).

Desse movimento, surge a Associação de Realizadores (*La Société des Réalisateur de Films*), cujo propósito é defender a liberdade artística, moral, profissional e económica (Thévenin 2008, p.50), criando a associação Quinzena dos Realizadores (*La Quinzaine*

¹³⁰ Exibiu, de '58 a '65, nove filmes portugueses: *Pescadores de Amangau* (1958); *Amadeo Souza-Cardoso* (1960); *Paixão de Cristo na Pintura Antiga Portuguesa* (1961); *Barqueiros do Douro* (1962); *Retalhos da Vida de um Médico* (1963); *Faianças Portuguesas* (1963); *Nicotiana* (1964); e *Domingo à Tarde, Sobre a Terra e Sobre o Mar* (1965) (Cunha, 2014, p.138).

¹³¹ *Flores, Mundo de Beleza* (1958); *A Luz vem do Alto* (1959); *Raça* (1961) e *Aço Português* (1962) foram os filmes portugueses exibidos entre '58 e '62 (Cunha, 2014, p.138).

des Réalisateurs) (1969), uma secção paralela do festival de Cannes, que propunha destacar a importância autoral das obras cinematográficas (Wong, 2011; Ostrowska, 2016, p.25). Pela primeira vez desde os anos 40, a figura *auteur* /realizador é reconhecida como essencial no processo criativo de produção de filmes e exibição de festivais de cinema (Ostrowska, 2016, p.25).

Foram vários os festivais que fizeram parte da mudança pós-nacionalista. O Festival de Cinema de Pesaro (1964) torna-se referência para o novo modelo, ao assumir o festival como local de debate, de pensamento, com sessões paralelas de perguntas e respostas (De Valck, 2012, pp. 31-32). Em 1969, o festival faz mais do que exibir filmes. Com uma programação que valoriza as temáticas e não o ser nacional (De Valck, 2007, p.28) e que proporciona um opulento contexto discursivo, no qual o cinema pode florescer como uma paixão intelectual e cultural (De Valck, 2012, p.30), Pesaro influencia os festivais de toda a Europa. Cannes foi um dos influenciados, tornando a sua programação mais independente e ao implementar a Quinzena dos Realizadores (Ostrowska, 2016, p.25). À sua semelhança, os festivais de Edimburgo (1947)¹³², Locarno (1946), Roterdão (1972), Toronto (1976) e Utah/U.S. (1978)¹³³ também acompanham a mudança e adotam uma programação que valoriza a inovação (cinematográfica), a originalidade e a atualidade (De Valck, 2012, p.31).

Da crescente importância do realizador em contexto de festivais resultou uma aproximação com os programadores e um afastamento das associações de produtores (Ostrowska, 2016, p.25). O poder de seleção de filmes a cargo das comissões nacionais transita para o diretor do festival. Esta estruturação é adotada em Cannes estabelecendo-se como modelo para qualquer festival do mundo (Elsaesser, 2005, p.90).

Terceira fase (1980-2000):

A partir de 1980, as mudanças aproximam-se do mercado de distribuição. Os festivais aumentam a colaboração com o setor industrial e incorporam atividades de financiamento e distribuição nos seus programas, o que aumenta a sua influência na produção e exibição comercial (Vallejo, 2014, p.31). Assiste-se à formação do “circuito internacional de cinemas” e à inclusão de atividades industriais na sua programação (Vallejo, 2014, p.30).

¹³² A sua programação, nos anos setenta, foi das que mais se destacou, principalmente devido à inclusão de tópicos relacionados com, por exemplo, feminismo (De Valck, 2012, p.32).

¹³³ O atual Festival de Cinema Sundance, certame vocacionado para cinema independente.

Dos novos festivais destaca-se Sundance (1983), dedicado a cinema independente, Pordeone Silent (1982), de cinema mudo e Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse (1989), de cinema latino americano (Vallejo, 2014, p.31). Estes, e outros festivais que surgem no final dos anos oitenta e noventa, são mais especializados e temáticos devido ao panorama que lhes garante a independência (De Valck, 2012, p.35). Neste novo período, os diretores dos certames deixam de ser exclusivamente cinéfilos. Passam a ter a função de se posicionarem num circuito de festivais cada vez mais complexo, de se integrar no mercado global do cinema, na agenda cultural nacional e de se adaptar a gostos dos cinéfilos locais, começam a trabalhar com equipas de programadores e a cooperar com as indústrias cinematográficas, empresários locais e decisores políticos (De Valck, 2012, p.34).

Anexo 3 – Cineclubes federados e não federados em Portugal

Cineclubes Federados (Federação Portuguesa de Cineclubes):

Cineclube do Porto (1945-); ABC – Cineclube de Lisboa (1950-); Cineclube de Viseu (1955-); Cineclube de Faro (1956-); Fest Cineclube de Espinho (1956-); Cineclube de Santarém (1956); Cineclube do Barreiro (1958-); Cineclube de Guimarães (1958); Cineclube CEC (Coimbra, 1958-); Cineclube de Torres Novas (1960-); Cineclube Nascente (Espinho, 1976-); 9500 de Ponta Delgada (1977-2004; 2013-); Ao Norte – Cineclube de Viana (1977-); Cineclube da Ilha Terceira (Angra do Heroísmo, 1978-); Zoom Cineclube de Barcelos (1978-); Octopus (Póvoa de Varzim, 1983-); Cineclube de Chaves (1980-); Cineclube de Monção (1984-); Cineclube de Fafe (1986-); Cineclube de Vila do Conde (1989-); Cineclube da Guarda (1995); Cineclube de Avanca (1996); Cineclube de Joane (Famalicão, 1998-); Cineclube de Tavira (1999); Fila K Cineclub (Coimbra, 2002-); Cineclube Espalha Fitas de Abrantes (2002-); Cineclube de Tomar/Plano Extraordinário - Clube de Cinema (2009-); Clube de Cinema da Ribeira Grande (São Miguel, 2009-); Reactor 24i (Amadora, 2010-); Cineclube Aurélio da Paz dos Reis (Braga, 2011-); 50 Cuts Associação Cinematográfica (Setúbal, 2015-); Cineclube da Bairrada (2018); Cineclube da Maia; Cineclube de Amarante; Plano Obrigatório (Aveiro) (...)¹³⁴

Em <https://www.fpcc.pt/?page=contatos>. Acedido a 24 de agosto de 2022.

Cineclubes não federados:

Cineclube do Barreiro (1958 - organiza Entre Olhares - Mostra de Cinema); de Arouca (2009 - organiza o Arouca Film Festival); o da Sertã ; do Faial (2003-); o da Universidade de Évora (organiza o Festival FIKE); o Clube de Cinema de Olhão; o Cineclube de Tomar; o de Elvas; o Odisseia (2017, existe como projeto cultural da Associação ODISSEIA - Associação Juvenil); a 7.^a SENA - Núcleo Cinéfilo de Seia; o Clube Objetivo – Cinema em Penafiel; o Cineclube de Caldas da Rainha; o Cineclube & Filmoteca de Montemor-o-Novo; Cineclube Lucky Star de Braga (2016); o de Arcos de Valdevez (2018); o de Alvalade (2019); o de Marco de Canaveses (2022) (...).

¹³⁴ Aos últimos, que não apresentam data, foi enviado e-mail e mensagem, aos quais não obtive resposta. Relativamente a datas de outros cineclubes, estas foram pesquisadas na Internet e outras foram cedidas pelos próprios.

Anexo 4 – Currículo do filme *Prazer, Camaradas!*

Prazer, Camaradas!

A Pleasure, Comrades!

2019 | doc | 105' | HD | DCP

Realização: José Filipe Costa

Produtor: Filipa Reis, João Miller Guerra

Produção: UPS (PT)

Financiamento:

ICA, RTP, Fundação Calouste Gulbenkian

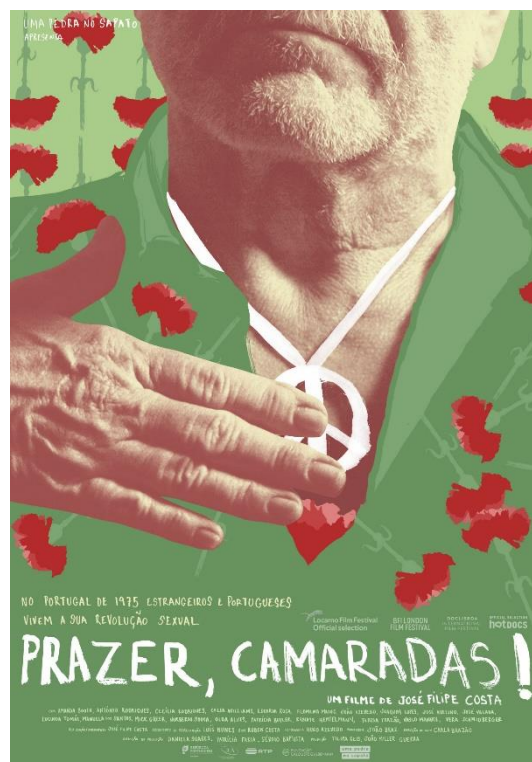
Estreia | Distribuidor (PT):

2021/05 | Uma Pedra no Sapato

DVD: Edição própria

VOD: Filmin (ES), +Cinemateca (UY),

MEO, NOS, Vodafone, NOWO



Sinopse:

“1975 – pós revolução 25 de Abril. Eduarda, João e Mick viajam da Europa do Norte para trabalhar nas cooperativas das herdades ocupadas em Portugal. Como muitos outros vêm ajudar nas atividades rurais e pecuárias, dar consultas médicas, aulas de planeamento familiar, mostrar filmes de educação sexual e participar nos bailes tradicionais. Trazem muitas perguntas, mas os “camaradas do sul” tem mais interrogações do que respostas: - Querem saber quem somos? Como tratamos as nossas mulheres e crianças? Como convivemos e amamos? Venham daí! Vamos estranhar-nos, vamos desentender-nos de certeza, que tudo faz parte desta revolução-festa!”

Prémios e Menções

2019 Melhor Argumento Original - Caminhos do Cinema Português (PT)

2020 Nomeado para Melhor Direção de Fotografia em Documentário (Hugo Azevedo) -

Prémios AIPCINEMA (Associação de Imagem Portuguesa) (PT)

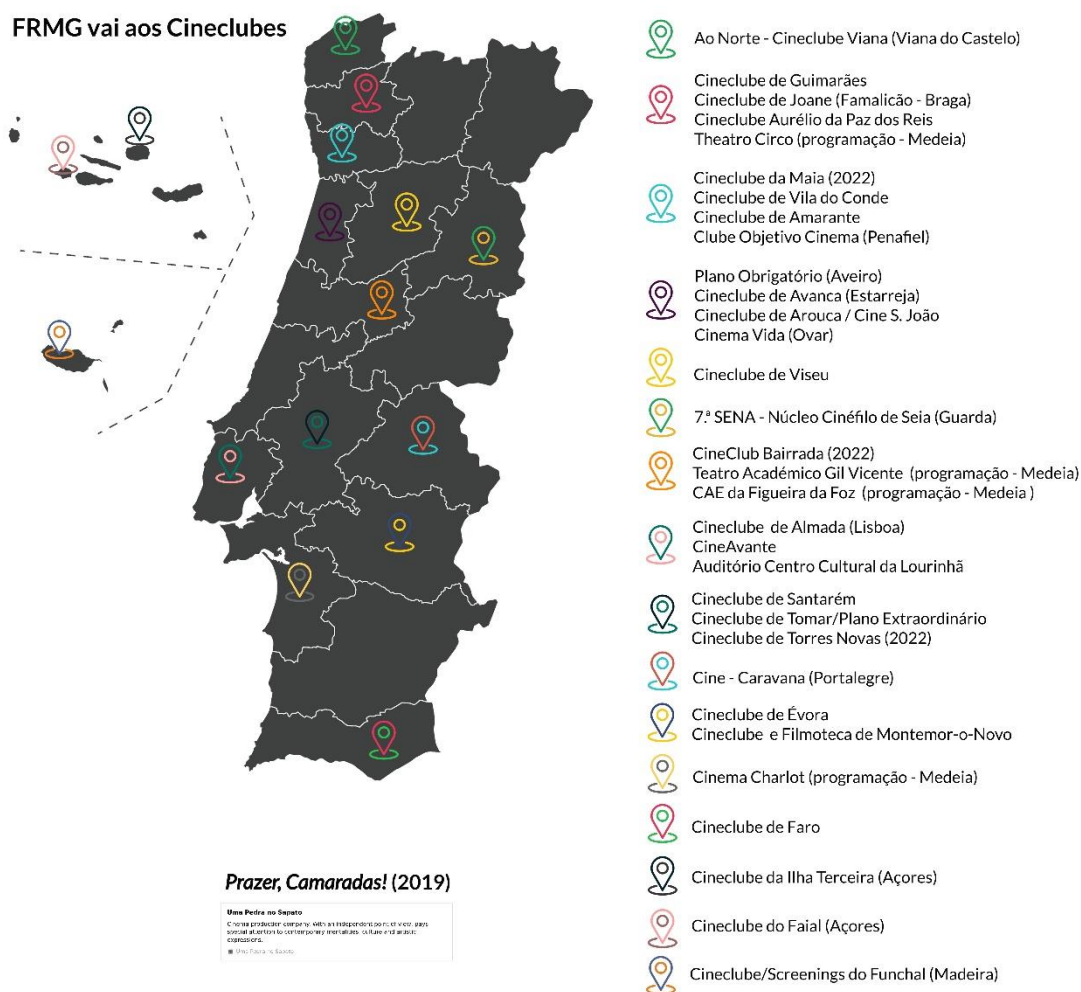
Seleções Oficiais em Festivais Prioritários

- 2019 Locarno Film Festival - Fuori concorso (CH)
- 2019 BFI London Film Festival - Documentary Competition (GB)
- 2019 Doclisboa Festival Internacional de Cinema - Competição Portuguesa (PT)
- 2019 Caminhos do Cinema Português - Selecção Caminhos (PT)
- 2020 FIPADOC Biarritz - Histoires d'Europe (FR)
- 2020 HotDocs Canadian International Documentary Festival - The Changing Face of Europe (CN)
- 2020 Mostra Internacional de Cinema de São Paulo - Perspectiva Internacional (BR)

Outras Seleções Oficiais

- 2019 Utopia - London Portuguese Film Festival (GB)
- 2020 House of Tolerance (SI)
- 2020 Crossing Europe International Film Festival - Panorama (AT)
- 2020 Film Festival della Lessinia - Concorso (IT)
- 2020 Art-kino - RIjeka Film Festival (HR)
- 2020 This Human World - International Human Rights Film Festival (AT)
- 2021 NOMA AZORES - Festival Internacional de Cinema de Direitos Humanos (PT)
- 2021 MDOC - Festival Internacional de Documentário de Melgaço (PT)
- 2021 Riga Pasaules Film Festival (BG)
- 2021 Buzau International Film Festival - Documentary Competition (RO)
- 2021 Taiwan International Ethnographic Film Festival (TW)
- 2021 Cine Luso Espírito Mundo (BE)

Anexo 5 – Mapa ilustrativo da presença de *Prazer, Camaradas!* em cineclubes portugueses



Elaboração própria. Dados fornecidos pela *UPS*, recolhidos no *Twitter* da mesma e também no *website* abaixo referido.

As informações mencionadas nos anexos IV e V, assim como o *trailer* e mais detalhes sobre o documentário, podem ser consultados no *website* da *UPS* e no respetivo *press kit* do filme, ambos em <https://www.umapedranosapato.com/pt/#prazer-camaradas>.

Anexo 6 – Festivais de Cinema Prioritários e Festivais Portugueses não prioritários

Festivais Internacionais Prioritários (Grupo I):

Clermont Ferrand - Festival de Curtas-Metragens; Festival Anima - Festival Internacional du Film D'animation de Bruxelles; Festival Internacional de Cinema de Animação de Annecy; Festival Internacional de Cinema de Berlim (Berlinale); Festival Internacional de Cinema de Cannes; Festival Internacional de Cinema de Veneza; Festival Internacional de Cinema de Sundance; Festival Internacional de Cinema de Roterdão; Festival Internacional de Cinema de Locarno; Festival Internacional de Cinema de San Sebastián e Festival Internacional de Cinema de Toronto.

Festivais Portugueses Internacionais considerados prioritários pelo ICA:

Caminhos do Cinema Português (Coimbra); CINANIMA – Festival de Cinema de Animação (Espinho); Curtas Vila do Conde; DocLisboa – Festival Internacional de Cinema Documental (Lisboa); Encontros de Cinema de Viana do Castelo; Fantasporto - Festival de Cinema Fantástico; FEST – Festival de Novos Cineastas | Novo Cinema (Santa Maria da Feira); Festival de Cinema de Avanca – Encontro Internacional de Cinema, TV, Vídeo e Multimédia (Estarreja); Porto Pos/Doc - Festival de Cinema e Media; IndieLisboa – Festival de Cinema Independente; LEFFEST – Festival de cinema de Lisboa e Sintra; Mostra - Festival de animação (Lisboa); Motelx - Festival de Cinema de Terror de Lisboa; Queer - Festival de Cinema Queer (Porto e Lisboa).

Informação retirada do Regulamento n.º 198/2021, Art. 19.º, a que podemos aceder em <https://files.dre.pt/2s/2021/03/046000000/0004900159.pdf>.

Em Portugal, podemos ainda identificar os seguintes festivais de cinema (não prioritários):

Cine Eco - Festival Internacional de Cinema Ambiental da Serra da Estrela; FICA – (Portimão); FIKE – Festival de curtas-metragens (Évora); Festival Temps d'Image (Lisboa); MFFF - Madeira Fantastic Film Fest (Funchal); ANIMAPIX- Festival de animação (Ilha do Pico); Olhares do Mediterrâneo - Cinema no Feminino (Lisboa);

FESTin – Festival Itinerante de Língua Portuguesa (Lisboa); FILMFEST – Festival de Cinema Musicado ao Vivo (Setúbal); Festival Internacional de Cinema de Arouca; Guiões - Festival do Roteiro de Língua Portuguesa (Lisboa); Shorts@Fringe – Festival de curtas-metragens (Arquipélago dos Açores); Beast Internacional Film Festival (Porto - formato *online*); Montanha Pico Festival (Ilha do Pico); InShadow – Festival de ScreenDance de Lisboa; BRAGACINE – Festival de Cinema Independente (Braga); Periferias – Festival Internacional de Cinema de Marvão e Valência de Alcântara; Festival de Cinema Luso-Brasileiro (Santa Maria da Feira); Curta Açores – Festival Internacional de Curtas; FUSO - Festival Internacional de Videoarte (Lisboa e São Miguel); Festival de Cinema Arquiteturas (Porto); o FARCUME – Festival de Curtas-Metragens de Faro; Porto Femme; CORTEX Festival de Curtas-Metragens de Sintra; CINECÔA Festival Internacional de Cinema de Vila Nova de Foz Côa; Festival Internacional de Cinema e Literatura de Olhão; Festa do Cinema Italiano (...)

Informação retirada do documento Portugal 2022 Cinema & Audiovisual – ICA.

(p.101). Consultar em <https://www.ica->

[ip.pt/fotos/downloads/catalogo_ica_digital_13_fev_size_2__158346228cca6ec706.pdf](https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/catalogo_ica_digital_13_fev_size_2__158346228cca6ec706.pdf).

Anexo 7 – Currículo do filme *Balada de um Batráquio*

Balada de Um Batráquio

Batrachian's Ballad

2016 | doc | 11' | super 8 | DCP

Realização: Leonor Teles

Produtores: Filipa Reis, João Miller Guerra

Produção: UPS (PT)

Financiamento:

ICA, Fundação Calouste Gulbenkian

Vendas Internacionais:

Portugal Film - Portuguese Film Agency

Estreia | Distribuidor (PT):

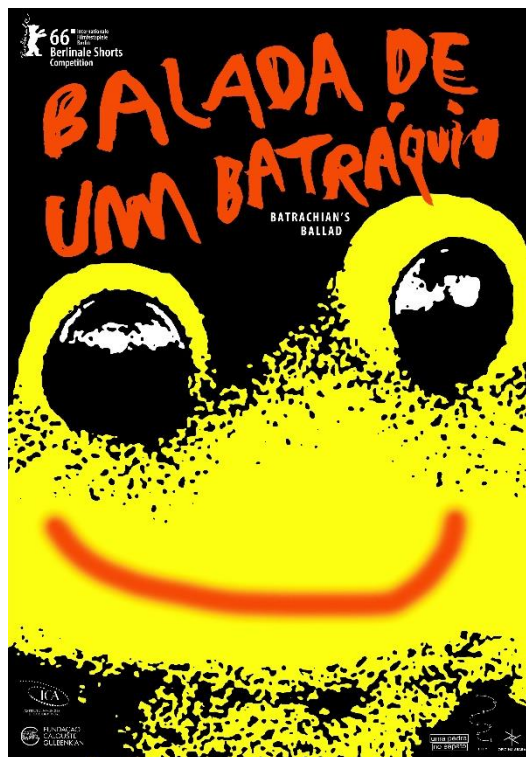
2021/04 | Uma Pedra no Sapato

Difusão: TVCine2, RTP2

DVD: 3 Filmes de Leonor Teles –

Edição Midas Filmes

VOD: Filmin, Videoclube Zero em Comportamento, GuideDoc, Kinoscope



Sinopse:

«Simultaneamente estranhos e familiares, distantes e próximos, inquietantes e sedutores, marginais e cosmopolitas, os ciganos apresentam-se envoltos numa aura de ambiguidade. Não se pode dizer que sejam invisíveis, pois dificilmente passam despercebidos.»

Daniel Seabra Lopes, em *Deriva Cigana*, 2008

Tal como os ciganos, os sapos de loiça não passam despercebidos a um olhar mais atento. *Balada de um Batráquio* surge assim num contexto ambíguo. Um filme que intervém no espaço real do quotidiano português como forma de fabular sobre um comportamento xenófobo».

Prémios e Menções

2016 Golden Bear - Berlinale – Berlin International Film Festival (DE)

2016 Firebird Award - Hong Kong International Film Festival (HK)

2016 Menção Honrosa do Júri da Amnistia Internacional - IndieLisboa - Festival Internacional de Cinema (PT)

2016 Prémio Revelação - Caminhos do Cinema Português (PT)

2017 Melhor Documentário em Curta-Metragem - Prémios Sophia 2017, Academia Portuguesa de Cinema (PT)

2016 Melhor Curta-Metragem Internacional - Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte (BR)

2016 Melhor Curta-Metragem, Curt'Arruda - Festival de Cinema de Arruda dos Vinhos (PT)

2016 Cervantes Award for Most Innovative Short-Film - MedFilm Mediterranean and European Film Festival (IT)

2018 Norman Award, International Competition Great Award, Stuttgarter Filmwinter - Festival for Expanded Media (DE)

Seleções Oficiais em Festivais Prioritários

2016 Berlinale – Berlin International Film Festival - Berlinale Shorts (DE)

2016 Hong Kong International Film Festival - Short Film Competition (HK)

2016 IndieLisboa – Festival Internacional de Cinema - Curtas-Metragens (PT)

2016 International Short Film Festival Oberhausen - Winners of Other Festivals (DE)

2016 Edinburgh International Film Festival - Fragments of the City (UK)

2016 Curtas Vila do Conde - Panorama Nacional (PT)

2016 Melbourne International Film Festival - Package Shorts (AU)

2016 Festival Internacional de Cine de Morelia - Berlinale Spotlight (MX)

2016 Internationale Kurzfilmtage Winterthur - International Competition (CH)

2016 Caminhos do Cinema Português - Selecção Caminhos (PT)

2016 Janela Internacional de Cinema do Recife - Mostra Competitiva Internacional (BR)

2016 Porto/Post/Doc: Film & Media Festival - School Trip Mini (PT)

2017 FEST – New Directors/New Films Festival - Competição Nacional / Nexxt (PT)

Outras Seleções Oficiais

- 2016 Kinemastik International Short Film Festival (MT)
- 2016 Bucharest International Experimental Film Festival
BIEFF - International Competition (RO)
- 2016 Vilnius International Film Festival - Short Competition (LT)
- 2016 Mediterranean Film Festival of Split - Official Competition (HR)
- 2016 Breakthroughs Film Festival (CA)
- 2016 Mostra de Cinema Português em Macau (CN)
- 2016 Palm Springs International ShortFest - Radicals & Reactionaries (USA)
- 2016 Lima Independiente Festival Internacional de Cine - Iberoamérica Ahora (PE)
- 2016 Semana do Onze - Extensão do IndieLisboa (PT)
- 2016 FICA, Festival Internacional de Cinema Arte (PT)
- 2016 Arroios Film Festival - Filmes em Competição (PT)
- 2016 SANTACURTAS (PT)
- 2016 T-Mobile New Horizons International Film Festival - European Shorts Competition
(PL)
- 2016 Guanajuato International Film Festival - Selección Oficial Documental (MX)
- 2016 Berlinale Summer Festival (DE)
- 2016 Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo, Curta Kinoforum -
Critic's Week (BR)
- 2016 Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte - International Competition (BR)
- 2016 MakeDox, Creative Documentary Film Festival - Short DOX (MK)
- 2016 Tenerife Shorts - International Competition (ES)
- 2016 Duhok International Film Festival - Short Films Competition (KG)
- 2016 PerSo - Perugia Social Film Festival (IT)
- 2016 Hamptons International Film Festival - Documentary Short Films Competition
(USA)
- 2016 IndieCork Independent Film & Music Festival - World Shorts (IE)
- 2016 2morrow Film Festival (RU)
- 2016 Periferias Festival Internacional de Cinema de Marvão - Dia da Amnistia
Internacional (PT)
- 2016 vistacurta - Novíssimos (PT)
- 2016 MICAR - Mostra Internacional de Cinema Anti-Racista (PT)

2016 Curt'Arruda, Festival de Cinema de Arruda dos Vinhos - Competição Oficial (PT)

2016 STUFF MX Film Festival (MX)

2016 Hanoi International Film Festival - Berlinale Spotlight (VN)

2016 Molodist Kyiv International Film Festival - Short Films Competition (UA)

2016 Kaohsiung International Short Film Festival - Portugal Shorts from Portugal Film Agency (TW)

2016 L'Alternativa Festival de Cine Independiente de Barcelona - Cortometrajes Internacionales (ES)

2016 MedFilm Mediterranean And European Film Festival - Concorso Internazionale Cortometraggi (IT)

2016 Festival Les Écrans Documentaires - Sélection Premiers Films (FR)

2016 Kassel Documentary Film and Video Festival - Short Film Compilation (DE)

2016 Pravo Ljudski Film Festival (BA)

2016 The Portuguese Conspiracy - IndieLisboa Film Festival London Sessions (UK)

2016 Sound & Image Challenge International Festival (CN)

2016 Panorama Internacional Coisa de Cinema - Competição Internacional de Curtas-Metragens (BR)

2016 Kalpanirjhar International Short fiction film festival - Berlinale Spotlight (IN)

2016 KLEX Kuala Lumpur Experimental Film, Video & Music Festival - Berlinale Spotlight (MY)

2016 MOSTRA-ME – Mostra de Documentários sobre Direitos Humanos (PT)

2016 Desobedoc – Mostra De Cinema Insubmisso (PT)

2016 TENT Little Cinema International Festival - Berlinale Spotlight (IN)

2017 Vilnius International Short Film Festival - International Competition (LT)

2017 Festival Internacional de Cine de Lebu (CL)

2017 Frames – Portuguese Film Festival - Frames Social Tales (SE)

2017 CórteX – Festival de Curtas-Metragens de Sintra - Competição Nacional (PT)

2017 Cinemateca Portuguesa - Cinema Português: Novos Olhares – I (PT)

2017 Akbank Short Film Festival - Shorts of the World (TR)

2017 Festival du Cinéma européen de Lille (FR)

2017 Glasgow Short Film Festival - International Competition: Tribal Instincts (UK)

2017 Kochi-Muziris Biennale - Berlinale Spotlight (IN)

2017 Ethnografilm Paris (FR)

2017 Busan International Short Film Festival - World Shorts (KR)

2017 Go Short, International Short Film Festival Nijmegen - European Competition (NL)

2017 Macao International Documentary Film Festival, MOIDF (CN)

2017 dotdotdot, Open Air Kurzfilmfestival - Focus: Millionaires in Time (AT)

2017 Des courts l'après-midi (FR)

2017 Marele Picnic ShortsUP (RO)

2017 A Gulbenkian e o Cinema Português - Territórios de Passagem (PT)

2017 Ti Milha (PT)

2017 Cinema no Pátio - novo cinema português / gnration (PT)

2017 FIKE – Festival Internacional de Curtas Metragens de Évora (PT)

2017 Roma Creative Contest - Focus on Portugal (IT)

2017 Vancouver International Film Festival - Modes 2 (CA)

2017 Ciclo de Cinema Contemporâneo Português no Cineteatro Curvo Semedo (PT)

2017 Shortcutz Ovar (PT)

2017 Mostra Internacional de Cinema FRONTEiRAS (PT)

2017 Ibértigo: Muestra de cine iberoamericano de Las Palmas de Gran Canaria (ES)

2017 Best of International Short Films Festival (FR)

2017 Frontdoc International Documentary Festival (IT)

2017 Ljubljana International Film Festival - Europe in Short (SI)

2017 Go Short – International Short Film Festival Nijmegen - Rerun at Cinema La Notte (NL)

2017 Alternative Film/Video (RS)

2017 Han Shan Art Museum - Meditation Screening Field (CN)

2018 Stuttgarter Filmwinter – Festival for Expanded Media - International Competition (DN)

2018 Cosmic Rays Film Festival - Wherever You Go, There You Are (USA)

2018 La Fête du court métrage à Marseille (FR)

2018 Semana del Cortometraje de la Comunidad de Madrid – Berlinale (ES)

2018 Filmes na Cave, DARC Desterrense Associação Recreativa e Cultural (PT)

2018 Seminci – Semana Internacional de Cine de Valladolid - Portugal: País Invitado (ES)

2018 Riga International Film Festival - Festival Darlings (LV)

2018 L'Alternativa Festival de Cine Independiente de Barcelona - Hall Focus (ES)

2018 Cine Atlântico Cinema Português do Século XXI (PT)

2018 Côte Ouest – Festival Européen du Film Court de Brest - IndieLisboa: 15 ans de Cinéma Libre (FR)

2018 Mostra de Cinema Português na Feira Internacional do Livro de Guadalajara (MX)

2018 NexT International Film Festival (RO)

2019 Instituto de Ciências Sociais - Portuguese Women Directors (PT)

2019 SACO – Semana del Audiovisual Contemporáneo de Oviedo (ES)

2019 MicroCinema: Short Films from Portugal (USA)

2019 Planalto, Festival das Artes (PT)

2019 Concorso Film Festival - Focus on Portugal (IT)

2019 FeKK Ljubljana Short Film Festival - FeKKstival: IndieLisboa (PT)

2019 Semana das Culturas Estrangeiras – Instituto Camões - Histórias de Vida: Cinco Realizadoras Portugueses (FR)

2019 Mostra de Cinema Português (PT)

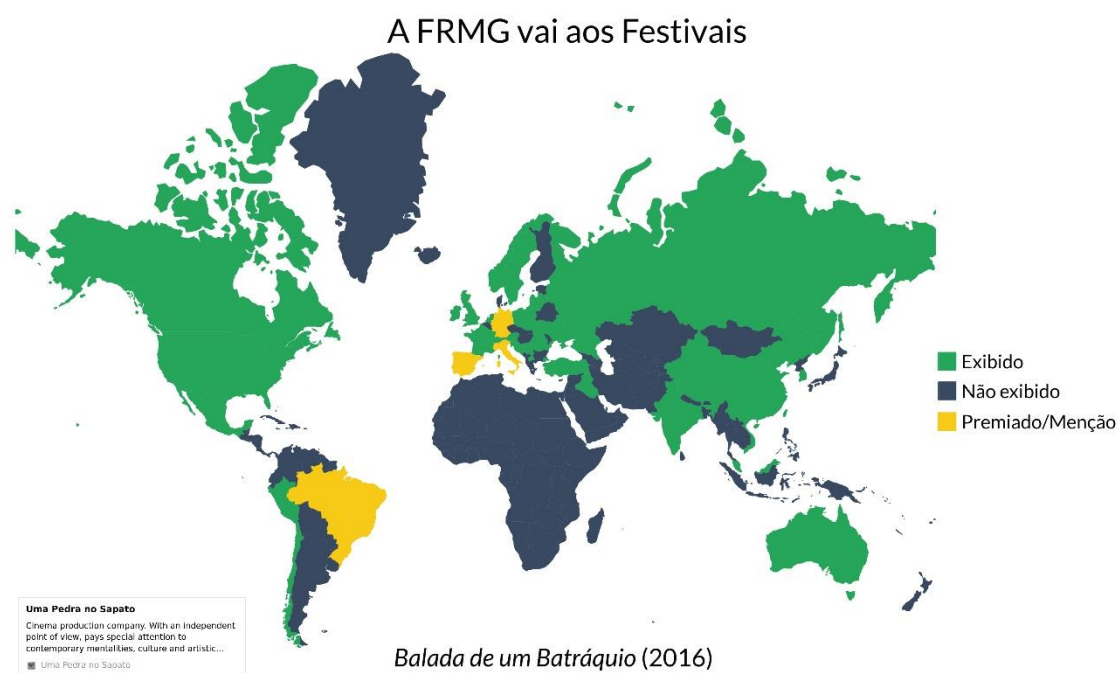
2019 Filmes no Terraço, AFTM – Associação do Filme, Televisão e Multimédia da Madeira (PT)

2020 Mostra de Cinema Português de Vila Franca de Xira (PT)

2020 International Short Film Festival Oberhausen - Online (DE)

2021 Shotcutz Guimarães (PT)

Anexo 8 – Mapa ilustrativo da presença de *Balada de um Batráquio* em festivais de cinema



Elaboração própria. Dados recolhidos dos *websites* da *UPS*.

As informações mencionadas no anexo 7 e 8, bem como mais detalhes sobre a curta-metragem, podem ser consultados em <https://www.umapedranosapato.com/pt/#balada-de-um-batraquio> e no respetivo *press kit* que se encontra no mesmo *link*.

Anexo 9 – Programas Europeus de Apoio ao Audiovisual

No quadro estratégico para a política cultural da EU, encontramos as prioridades destacadas pela Comissão Europeia para o período de 2019-2024. São enumeradas da seguinte forma: 1) consolidar um Pacto Ecológico Europeu, com o objetivo de construir um continente com impacto neutro no clima; 2) preparar a Europa para a era digital, ao capacitar as pessoas com as competências necessárias para lidar com as tecnologias; 3) reforçar a Economia ao serviço das Pessoas, agindo em prol da justiça social e da prosperidade; 4) ter uma Europa mais forte no Mundo, que seja mais ambiciosa e se distingua reforçando a sua forma única de liderança mundial responsável; 5) proteger o modo de vida europeu, ao construir uma união da igualdade na qual todos temos as mesmas oportunidades; 6) assegurar um novo impulso para a democracia Europeia em que a promovemos, protegemos e reforçamos¹³⁵. Nesse quadro proposto para o novo mandato, inclui-se a Nova Agenda Europeia para a Cultura e as suas três áreas estratégicas, a social, económica e externa. Cada uma tem, respetivamente, os objetivos de aproveitar o poder da cultura e a sua diversidade para a coesão e o bem-estar; apoiar a criatividade, sustentada na cultura, educação e inovação; e fortalecer as relações culturais a nível internacional. Esta Agenda requer uma cooperação com os Estados-Membros, uma vez que são eles que definem as suas prioridades em planos de trabalho plurianuais, que culmina no Plano de Trabalho do Conselho para a Cultura.

O atual Plano de Trabalho (2019-2022) estabelece seis prioridades para essa cooperação entre Estados. A saber: 1) sustentabilidade no património cultural; 2) coesão e bem-estar; 3) um ecossistema de apoio a artistas, profissionais culturais, criativos e ao conteúdo europeu; 4) igualdade de género; 5) relações culturais internacionais; e 6) a cultura como motor do desenvolvimento sustentável. Essas prioridades seguem os princípios de que a cultura tem um valor intrínseco e de que contribui para o desenvolvimento social e económico sustentável; que a diversidade cultural e linguística, bem como a sua defesa e promoção, são cruciais para a cultura política europeia. Diz-nos também que, a favor da integração cultural, deve ser feita uma abordagem holística e horizontal no que concerne à legislação, financiamento e cooperação intersectorial, com diálogo regular e cooperação entre os Estados-Membros e os intervenientes, no sentido da criação de sinergias para obter melhores resultados. A par disso, explícita a necessidade de uma monitorização

¹³⁵ Em Quadro estratégico para a política cultural da EU. https://ec.europa.eu/info/strategy/priorities-2019-2024_pt. Acedido a 16 de abril de 2022.

regular por parte da Presidência do Conselho e uma flexibilidade do próprio Plano de Trabalho, de modo que se possa responder a um ambiente político que está em constante mudança¹³⁶.

Os apoios exclusivos à cultura e à criatividade são geridos pela Europa Criativa¹³⁷. Seguindo a estrutura do programa anterior (MEDIA) de 2014-2020, este novo programa, Europa Criativa 21/27, tem como objetivos a valorização da diversidade cultural, procurando reforçá-la, e dar resposta às necessidades e desafios dos setores cultural e criativo. Nesse seguimento, as novidades para os próximos anos circunscrevem a recuperação dos setores e a necessidade de os tornar mais digitais, ecológicos, resilientes e inclusivos. Com um orçamento estimado em 2,44 mil milhões de euros¹³⁸, o programa divide a sua ação em três âmbitos: Vertente CULTURA (33%), Vertente MEDIA - setores audiovisual e cinematográfico - (58%) e Vertente TRANSETORIAL 9%).

No geral, o programa tem duas metas, que vão ao encontro dos princípios enunciados no Plano de Trabalho para a Cultura. Pretende salvaguardar, desenvolver e promover o património e a diversidade cultural e linguística da Europa e ambiciona o aumento da competitividade e do potencial económico dos setores, em particular o do audiovisual. Para alcançar essas metas, foram definidos objetivos estratégicos que vão ao encontro das prioridades da Comissão Europeia (2019-2024). São eles: a) reforçar a cooperação artística e cultural a nível europeu; b) apoiar a criação de obras europeias; c) reforçar a dimensão económica, social e externa dos sectores culturais e criativos da Europa; d) favorecer a inovação e a mobilidade; e) promover a cooperação em matéria de inovação, durabilidade e competitividade; f) difundir as ações transetoriais, inovadoras e colaborativas; g) criar um ambiente mediático diversificado, independente e pluralista, promovendo a literacia mediática, a liberdade de expressão artística, o diálogo intercultural e a inclusão social.

¹³⁶ Conclusões do Conselho sobre o Plano de Trabalho para a Cultura 2019-2022. [https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/PDF/?uri=CELEX:52018XG1221\(01\)&from=EN](https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PT/TXT/PDF/?uri=CELEX:52018XG1221(01)&from=EN). Acedido a 1 de agosto de 2022.

¹³⁷ Em <https://www.europacriativa.eu/europa-criativa-2021-2027/o-programa-europa-criativa/sobre-o-programa-europa-criativa>. Acedido a 2 de agosto de 2022.

¹³⁸ Em comparação com 1,47 biliões de euros do programa anterior (2014-2020). No âmbito do subprograma CULTURA (2014-2020), foi atribuído o montante aproximado de 11.457 milhões de euros a 399 entidades portuguesas enquanto líderes de projeto. Através do MEDIA, foram apoiados 487 projetos de entidades, com um valor de 11.762 milhões. Destaque-se que estes são valores estavam ainda em atualização. Em Relatório de Execução Centro de Informação Europa Criativa 2014-2020. <https://www.europacriativa.eu/recursos/dados-estatisticos>. (pp.10-13). Acedido a 31 de julho de 2022.

Como referido, as vertentes do programa são três. Invertendo a ordem acima apresentada, começamos pela Vertente TRANSECTORIAL, que visa o reforço da colaboração entre os diferentes setores culturais e criativos. Esta objetiva uma cooperação política transnacional e a promoção de abordagens inovadoras para a criação, distribuição, promoção e acesso a conteúdos, através de serviços prestados pelos *Creative Innovation Lab* (reforço da vertente) e pelos *Creative Europe Desks* (e.g. Centro de Informação Europa Criativa, em Portugal).

Por sua vez, a Vertente CULTURA destina-se a apoiar projetos de cooperação cultural, redes de organizações profissionais, plataformas de promoção de artistas e de obras europeias. A este subprograma remete-se o incentivo à cooperação e a intercâmbios dentro e fora da Europa, no que diz respeito à criação artística e à inovação, à promoção e à distribuição de conteúdo e ao estímulo da transição digital e ambiental. Das novidades do novo programa (2021-2027), realça-se o aumento das taxas de cofinanciamento, o maior ênfase na criação transnacional europeia e na circulação de obras, bem como a existência de um programa de mobilidade para artistas e profissionais.

A terceira vertente, MEDIA¹³⁹, apoia os setores audiovisual e cinematográfico com mais de metade (58%) do orçamento destinado aos três subprogramas, pelo que consideramos ser a mais pertinente à nossa investigação e daí ter mais destaque em texto. Este subprograma apoia os setores nas fases de desenvolvimento, distribuição e promoção dos seus trabalhos. Fá-lo através de uma ação sobre quatro polos temáticos: Conteúdos, Empresas, Políticas e Públicos. Com a intenção de criar e produzir obras de elevada qualidade, a ação sobre os Conteúdos procura fomentar a colaboração e a inovação; para reforçar a indústria europeia face a concorrentes mundiais, a competitividade, a escalabilidade, os talentos e a inovação das Empresas são vistos como determinantes; por seu turno, as Políticas devem incluir a promoção de ações de sensibilização e a existência de fóruns de debate, estudos e relatórios.

Deixamos para último a referência aos Públicos, contrariando a ordem como aparece organizado nas Linhas de Financiamento do *website* da Europa Criativa, devido à sua importância para a investigação. Este *cluster* advoga que a acessibilidade e a visibilidade das obras devem ter como base canais de distribuição e iniciativas que promovam o

¹³⁹ Em Creative Europa Media. <https://www.wealllovestories.eu/whatismedia>. Acedido a 4 de agosto de 2022.

aumento do Público. Nesse sentido, a sua concretização integra apoios a Redes de Exibidores, Festivais de Cinema, Redes de Festivais (a partir de 2019) e de operadores europeus de *VOD (Video On Demand)*, Legendagem de Conteúdo Cultural, Desenvolvimento de Audiências e Educação Fílmica. Salientando os Festivais de Cinema, conferimos que foram apoiados 34 projetos portugueses entre 2014 e 2020¹⁴⁰. De entre eles, recebeu apoio o DocLisboa, a Mostra e o IndieLisboa (em todas as edições); O Curtas Vila do Conde (exceto em 2016); o Cinanima (2016, '17, '19 e '20); o Queer Lisboa ('14 e '15); e o FEST ('19 e '20), que inclusive recebeu apoio à formação especializada em 2020. Em 2019, ano em que foi aberta pela primeira vez a linha de apoio a Rede de Festivais, foi apoiada a APORDOC – Associação Portuguesa pelo Documentário. Esta atribuição destinada a entidades de renome, situadas no litoral e nas zonas do Porto e Lisboa, em nada promove a descentralização cultural.

A ação do subprograma MEDIA tem ainda duas grandes prioridades: a Promoção da circulação transnacional das obras audiovisuais e o Reforço da Capacidade do Sector Audiovisual para operar a nível internacional. De forma geral, pretende facilitar o lançamento e distribuição de projetos com dimensão para viajar além das fronteiras nacionais e europeias e aumentar as possibilidades do setor. Das ações de financiamento que visam cumprir as duas prioridades, realçamos o suporte que é dado a filmes, séries, documentários, cinemas, festivais e mercados, bem como as ações de formação que impulsionam jovens talentos, que contribuem para a educação cinematográfica, para a formação de públicos e para o surgimento de novos modelos de negócio. A aquisição de competências de uso de tecnologias digitais e a criação de condições que permitem mais coproduções europeias são entendidas como indispensáveis à evolução do setor e dos mercados.

Por fim, realçamos que o Programa Europa Criativa contribui também para a implementação de outros planos, nomeadamente o Plano de Ação para os Media e o Audiovisual (MAAP) que integra na vertente MEDIA. Este foca-se na recuperação da crise e pretende facilitar o acesso a financiamento para que as transições digital e ecológica sejam facilitadas, garantir a resiliência futura do setor e capacitar empresas e cidadãos. Destaca-se ainda a 2.^a ação do MAAP, que prevê um investimento denominado

¹⁴⁰ Em Relatório de Execução Centro de Informação Europa Criativa 2014-2020. <https://www.europacriativa.eu/recursos/dados-estatisticos>. (pp.15-17). Acedido a 31 de julho de 2022.

MEDIA Invest, uma “ferramenta financeira” que combina fundos do Programa InvestUE, do MEDIA, e investimento privado, dedicados à promoção e distribuição audiovisuais europeias e estratégias de distribuição¹⁴¹.

No seguimento do Europa Criativa, destacamos o *European Film Promotion* (EFP)¹⁴², uma organização criada em 1997 com o propósito de desenvolver e reforçar a promoção e distribuição do cinema europeu a nível mundial. Esta é uma rede internacional, apoiada financeiramente pelo Europa Criativa – MEDIA, e constituída por institutos de promoção de filmes (de 37 países europeus) que representam, fora dos seus países de origem, as obras e talentos nacionais. A EFP, como membro fundador da ARTEF (*Anti-Racism Taskforce for European Film*), que combate o racismo institucional na indústria cinematográfica europeia, apoia questões como o equilíbrio de género, diversidade e inclusão. Acolhe todas as candidaturas e, na seleção de filmes e construção de painéis, prioriza os que contribuam para aumentar a consciencialização sobre os temas defendidos pela organização. “Diversidade” e “espírito do cinema e do talento europeu” são palavras retiradas do *website* da organização, onde podemos ler que estes são aspetos promovidos, conjuntamente, pelos institutos participantes, nos principais festivais e mercados de cinema.

Por último, apoiada pela Europa Criativa – MEDIA, e pelo Centro Nacional do Cinema e da Imagem Animada CNC (França), não podemos deixar de mencionar a primeira rede de salas de cinema destinada à exibição de filmografia europeia – a Europa Cinemas¹⁴³. Esta foi fundada em 1992, por iniciativa de um grupo de trinta exibidores, com o propósito de contribuir para a divulgação da diversidade cultural. Atualmente, reúne cerca de 1231 cinema e 3083 telas em 44 países. Dos seus objetivos destaca-se o apoio financeiro e logístico a cinemas que exibam um número significativo de obras europeias, de países que não o seu, e que desenvolvam atividades para público jovem. A rede é aberta a todos os tipos de cinemas, desde os municipais aos multiplexes. Expandiu-se além da Europa através de programas como o Eurimages (de que falaremos de seguida), que contribuíram para que a Europa Cinemas se estendesse à Europa de Leste, aos Balcãs, à Rússia e à Turquia. Em Portugal, o número de membro de salas aumentou de 4 para 11 em 2020¹⁴⁴.

¹⁴¹ Em <https://europacriativa.eu/media2/vertente-media/maap-media-and-audiovisual-action-plan>. Acedido a 31 de julho de 2022.

¹⁴² Em <https://www.efp-online.com/en/about.php>. Acedido a 30 de julho de 2022.

¹⁴³ Aceder em <https://www.europa-cinemas.org/en>.

¹⁴⁴ As 11 salas são: o Auditório Charlot (Setúbal); Cineteatro António Pinheiro (Tavira); Cineclub de Faro/IPDJ; Cinema City Alvalade (Lisboa); Cinema Ideal (Lisboa); Cinema Insuflável (Porto); Cinema Trindade (Porto); Cinema

Além dos mencionados, outros programas prestam apoio à indústria audiovisual europeia. Criado pelo Conselho da Europa e ativo desde 1989, realçamos o Eurimages¹⁴⁵, que conta com 38 dos 46 Estados-Membros da Organização com sede em Estrasburgo, além do Canadá como membro associado. Este incentiva o cinema independente europeu através do apoio financeiro a longas-metragens, animações e documentários, com um apoio destinado a coproduções, à exibição, promoção e distribuição. Promove também acordos de cooperação com vários festivais e mercados cinematográficos e apoia a igualdade entre género na indústria cinematográfica¹⁴⁶ (p.4).

O seu Programa de Apoio à Exibição destina-se à programação e promoção de filmes elegíveis, a desenvolver uma rede de cinemas que permita uma entajuda e partilha de iniciativas entre exibidores, distribuidores, Estados-Membros da Eurimages e organizações europeias de apoio ao cinema. O de Apoio à Distribuição, que tinha o propósito de apoiar nos custos de marketing e publicidades dos filmes elegíveis, terminou a 31 de março de 2020, após decisão do Conselho de Administração. Este era atribuído apenas a distribuidores de Estados-Membros que não tivessem acesso ao subprograma MEDIA, o que gerou preocupações na Avaliação de 2018 sobre a relevância global do programa. Para garantir coerência ao Fundo e visibilidade aos filmes, e assim construir um novo apoio, foi realizado um estudo de mercado (2021)¹⁴⁷ sobre o apoio à distribuição, circulação e vendas de longas-metragens de ficção, animação e documentários.

Nesse estudo (2021), certificamos que o objetivo geral, traçado para um novo apoio, é o de promover a indústria cinematográfica europeia. Desse modo, pretende-se incentivar a coprodução e distribuição de filmes nos Estados-Membros, ao contribuir para o seu financiamento e para a cooperação entre profissionais (pp.6-7). Segundo os resultados apurados, os programas de apoio à Coprodução e à Distribuição devem complementar-se (p.8), sendo que o último deve ser atribuído num período posterior (p.13). Segundo os inquiridos, o apoio deve dirigir-se a filmes que representem a promoção da democracia, dos Direitos Humanos, dos princípios da lei e da igualdade de género (p.7).

Vida (Ovar); Cineteatro de Estarreja; O Cinema da Villa (Cascais) e o Teatro Aveirense (Aveiro). Em <https://www.europa-cinemas.org/en/cinemas/map?query=portugal&country=#map>. Acedido a 3 de agosto de 2022.

¹⁴⁵ Em <https://www.coe.int/en/web/eurimages/home>. Acedido a 29 de março de 2022.

¹⁴⁶ Em <https://rm.coe.int/website-coprodregulations-2022-en-/1680a4dc4c>. Acedido a 5 de setembro de 2022.

¹⁴⁷ Em *Study on the feasibility, pertinence and design of a distribution support scheme for the Eurimages Fund* (2021). <https://www.coe.int/en/web/eurimages/-/market-consultation-study-on-the-distribution-support-programme>. Acedido a 29 de março de 2022.

Para finalizar, assinalamos o Ibermedia¹⁴⁸ (1997), um fundo financeiro multilateral de fomento à atividade cinematográfica no espaço ibero-americano, constituído por 21 países, sendo Portugal um deles. É um programa de incentivo ao desenvolvimento (longas-metragens e séries), coprodução de filmes (ficção e documentários) e à formação.

Anexo 10 – Programas Nacionais de Apoio ao Audiovisual

O Orçamento de Estado 2022 e “Estratégia Portugal 2030”:

O Orçamento de Estado Português (2022)¹⁴⁹ pretende combater a precariedade no setor e conferir maior proteção social aos seus profissionais; apoiar as artes, por exemplo através da Rede de Teatros e Cineteatros Portugueses (RTCP); investir nas pessoas, serviços e organismos, reduzindo desequilíbrios na gestão de equipamentos; rever o Estatuto do Mecenato; salvaguardar o património e modernizar as redes culturais, através do Plano de Recuperação e Resiliência Português (PRR) destinado à reabilitação/conservação de espaços e à modernização tecnológica, digitalização de coleções/filmes, projeção digital de cinema, etc.; e desenvolver a produção cinematográfica/audiovisual, reforçando o papel da rádio e televisão públicas enquanto pilares de financiamento. Indo ao encontro destas medidas, a Estratégia Portugal 2030¹⁵⁰ reforça que a articulação urbano-rural é uma prioridade, por forma a garantir a atratividade dos territórios e a fixação de pessoas, principalmente nos territórios de baixa densidade (p.61). Refere também a promoção da competitividade e coesão desses mesmos territórios, sobretudo através de um aproveitamento do seu potencial endógeno e das novas metodologias de trabalho fruto da recente pandemia (p.64).

As medidas supracitadas, às quais juntamos os temas centrais da Estratégia 2030¹⁵¹, vão ao encontro da agenda cultural europeia. Identifica-se uma transversalidade entre enquadramentos legislativos, em que a função básica da cultura é “a defesa de que os

¹⁴⁸ Em <https://www.programaibermedia.com/pt-pt/>. Acedido a 29 de março de 2022.

¹⁴⁹ Em <https://oe2022.gov.pt/areas-governativas/cultura/>. Acedido a 16 de junho de 2022.

¹⁵⁰ Em <https://www.portugal.gov.pt/pt/gc22/comunicacao/documento?i=resolucao-do-conselho-de-ministros-que-aprova-a-estrategia-portugal-2030>. Acedido a 14 de maio de 2022.

¹⁵¹ Equilíbrio demográfico, maior inclusão, menos desigualdade; desenvolvimento apoiado na digitalização, inovação e qualificações; transição climática e sustentabilidade de recursos; e um país competitivo externamente e coeso internamente. Em <https://www.portugal.gov.pt/pt/gc22/comunicacao/documento?i=resolucao-do-conselho-de-ministros-que-aprova-a-estrategia-portugal-2030>. Acedido a 14 de maio de 2022.

valores (e efeitos) de uma política cultural devem ser sempre: no sentido da qualificação (de pessoas) (...), valorização do património (...), da «identidade nacional» e «memória coletiva»”, algo que o Estado tem de capacitar promovendo contextos favoráveis (Lopes, C., 2019, p.35). Espera-se que a implementação das medidas possa contribuir para uma descentralização cultural favorável à cinematografia portuguesa, sobretudo à distribuição de produtoras/distribuidoras, como a *FRMG*, e à exibição não comercial afeta aos cineclubes e festivais mais periféricos. A contribuir para essa possibilidade de uma descentração que permita a difusão do cinema a todo o país, além do MC e das DRC, a cultura conta ainda com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) e do ICA, I.P, entre outras entidades e programas¹⁵².

Fundação Calouste Gulbenkian:

A Fundação Gulbenkian¹⁵³ foi fundada em 1956, com o propósito de melhorar a qualidade de vida das pessoas através da arte, da beneficência, da ciência e da educação. Como vimos na história dos cineclubes, esta só começou a igualar o cinema português às outras artes a partir dos anos 60, quando cria o Sector de Cinema, sob a direção de Bénard da Costa (Lopes, F. 2012, p.304). Atualmente, as suas atividades são desenvolvidas a partir de Lisboa (sede), Paris e Londres (filiais), e a sua intervenção é afeta aos PALOP, Timor-Leste e às comunidades arménias. No seu espaço destacam-se o museu, que reúne a coleção do Fundador Calouste Sarkis Gulbenkian (1942-1955) e uma coleção de arte moderna e contemporânea; uma orquestra e um coro; uma biblioteca de arte e arquivo; um instituto de investigação científica; e um jardim onde decorrem atividades educativas e culturais. Dessas atividades, destacamos a realização de vários ciclos de cinema que lhe permitem afirmar-se como “circuito alternativo” onde circula também “cinema experimental” (Lopes, F., 2012, p.304). A sua missão estrutura-se de acordo com três eixos: “Arte e Cultura”; “Desenvolvimento e Sustentabilidade”; e “Ciência, Educação e Saúde”, aos quais são concedidas bolsas de estudo, de formação e de investigação. São ainda desenvolvidas iniciativas transversais, como é exemplo a Gulbenkian Itinerante, a Young Gulbenkian, Descobrir – Atividades Educativas e Redes e Projetos Internacionais.

¹⁵² Destacamos também o Fundo de Fomento Cultural (FCC) (1973), que apoia financeiramente a promoção e difusão de atividades e programas de diversos ramos da cultura. Este subsidia diferentes iniciativas que ocorram em território nacional e/ou internacional e concede subsídios e bolsas a investigações e a outros fins de ação cultural. Em <https://www.gepac.gov.pt/fundo-de-fomento>. Acedido a 20 de abril de 2022.

¹⁵³ Em <https://gulbenkian.pt/fundacao/press-kit/>. Acedido a 28 de julho de 2022.

Para conhecer de forma mais clara a estratégia de atuação da FCG, salientamos o Programa Gulbenkian Cultura¹⁵⁴ (2019-2023), que pretende auxiliar a criação contemporânea nos campos da Literatura, das Artes Performativas e no Cinema através de apoio à inovação, à afirmação de novos criadores e à internacionalização de projetos. Realçamos também o Plano de Atividades 2022 e colocamos em destaque a Arte e Cultura. Este eixo procura dar continuidade a “uma atividade artística de excelência e de relevância internacional, reforçando a dimensão cívica da cultura, entendida no sentido amplo de criação, de inovação e de promoção da acessibilidade a todos os cidadãos” (Plano de Atividades, 2022, p.10). Dentro do seu âmbito integra-se o Museu Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna e Exposições; Música; Bibliotecas e Edições; e - os que realçamos de seguida - o Apoio à Criação Artística e o Papel Cívico das Artes.

O Apoio à Criação Artística promove a aquisição de obras de arte, o patrocínio de projetos e a sua internacionalização, enquanto incentiva a inovação e a afirmação de novas linguagens artísticas. Desta forma, a FCG participa nos debates atuais sobre o papel da arte na sociedade contemporânea. Nas Artes Visuais e Performativas e no Cinema, o seu contributo valoriza a evolução da criação emergente, a fixação de criadores e o reconhecimento do mérito dos mesmos. Na mesma linha, o programa Expositions Gulbenkian possibilita a promoção dos artistas portugueses em França (Plano de Atividades, 2022, p.30).

No Papel Cívico das Artes são valorizadas as organizações artísticas e o seu papel fundamental na abordagem de questões sociais. A FCG acredita no poder de ação das Artes enquanto catalisadoras de transformação social e promotoras da construção de comunidades coesas e justas. Do seu programa destacamos a i) Formação Avançada em Cinema e o ii) Documentário sobre o Ballet Gulbenkian (produzido pela *Vende-se Filmes*, da *FRMG*) (Plano de Atividades, 2022, pp.32-33). O primeiro promove a qualificação de realizadores de cinema em início de carreira, através de um curso de formação avançada. Face a uma transição tecnológica, questionamento de práticas artísticas e alteração de práticas de consumo cinéfilo, entende-se essencial colmatar as lacunas de formação identificadas em cinema. Para isso, a Fundação disponibiliza um curso de realização e

¹⁵⁴ Em <https://gulbenkian.pt/programas/programa-gulbenkian-cultura/>. Acedido a 8 de agosto de 2022.

escrita de argumento em cinema e televisão, em colaboração com a Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa e a RTP2.

Em relação ao apoio às artes e ao cinema, a Fundação assume-se como “a instituição privada portuguesa com a mais significativa intervenção mecénica” (Plano de Atividades, 2020, p.24).

Instituto do Cinema e Audiovisual (ICA):

Recuamos na nossa linha temporal até 1969. Ainda em regime ditatorial, é criado o Centro Português de Cinema (CPC) com o patrocínio da Gulbenkian, que lhe concederia um subsídio experimental (Grilo, 1992, p.161). A ligação entre ambas as instituições vem “reforçar a linha programática do novo cinema português”, que o defende como uma forma de arte (Lopes, F. 2012, p.304). A fundação do CPC permitiu a independência necessária para fazer filmes¹⁵⁵ sem constrangimentos comerciais ou ideológicos, isto porque não necessitava de retorno de bilheteira (Cunha, 2013b, p.183). Colocou de pé uma produção contínua da qual resultaram, num curto período, 10 ou 12 filmes (Monteiro, 2000, p.16), sendo que o apoio garantia a produção de três ou quatro longas-metragens e mais algumas curtas por ano (Cunha, 2013b, p.183). Consigo nasce também o paradigma das cooperativas de realizadores, o que desvalorizou a figura do produtor. Após ter ganhado algum destaque com as investidas de António Cunha Telles, o papel do produtor é agora associado a uma categoria meramente técnica e o cineasta-autor é encarado como a figura presente em todos os momentos da produção (Ribas & Cunha, 2017, p.458).

Em resposta à criação do novo modelo, o Estado Novo cria o Instituto Português de Cinema (IPC)¹⁵⁶ com o intuito de “recuperar o controlo público sobre a produção através da monopolização dos meios de produção” (Ribas & Cunha, 2017, p.458). Assim, em 1971, é fundado o IPC ao abrigo da Lei 7/71 de 7 de dezembro (Lei do Cinema). De forma a promulgar as bases da proteção do cinema nacional, são-lhe atribuídas as funções de “incentivar e disciplinar as atividades cinematográficas nas suas modalidades industriais e comerciais de produção, distribuição e exibição de filmes”; “representar o cinema português nas organizações internacionais”; promover as relações internacionais nos

¹⁵⁵ *Fragments de um Filme Esmola – A Sagrada Família* (1972), de João César Monteiro, e *O Mal-Amado* (1974), de Fernando Matos Silva, foram financiados pelo CPC e não chegaram a ter exibição comercial antes do 25 de Abril de 1974 (Cunha, 2013b, p.183).

¹⁵⁶ A criação do IPC e da Escola Superior de Cinema (1973) promoveu transformações estruturais no cinema português que ainda são visíveis na atualidade, pautando o modelo de intervenção política cultural pública no cinema nas últimas quatro décadas (Cunha, 2014, pp.9-10).

domínios cultural, económico e financeiro, “fomentar a cultura cinematográfica” e contribuir para o desenvolvimento do cinema de arte e ensaio e cinema de amadores (DL 286/73, de 5 de junho, I, Art.2.º).

A Lei de '71 encarrega o IPC de estabelecer, anualmente, “a percentagem de filmes estrangeiros a distribuir em função da produção de filmes portugueses, a divisão do contingente pelas empresas distribuidoras” e estabelecimento de um regime de taxas (Cunha, 2014, p.157). No domínio da Exibição, a Lei do Cinema aborda o auxílio à instalação de recintos de cinema em localidades que não dispunham de salas para exibição, onde o número de habitantes e as circunstâncias o justificassem (IV, Base XXIX). Cria também taxas de distribuição (às longas-metragens e filmes estrangeiros de curta-metragem, com exceção dos de Actualidades) e de exibição - ainda em vigor -, que possibilitavam o financiamento público ao cinema (VIII, Secção II, Base XLVI).

Com a chegada do 25 de abril de 1974, a produção de filmes é totalmente comparticipada pelo Estado (Fino, 2015, p.111). O IPC chega a financiar o valor total de filmes (Art.5.º) considerando a situação crítica de muitos produtores e a conveniência em incentivar a nacionalização do cinema (DL nº 257/75 de 26 de maio, que alterou a lei de '71). Dessa forma, a figura do produtor privado acaba por ser ainda mais substituída por novos núcleos de produção e a centralidade do autor/realizador aumenta, ainda que continue dependente do produtor, do IPC ou da RTP, que lhe fornecem os fundos e estabelecem as regras (Fino, 2015, p.111).

Em 1993, o DL 350/93 de 7 de outubro revoga a Lei de '71. Nele, é atribuído ao IPC o exercício das funções do Estado no apoio à atividade cinematográfica (II, Art.7.º, n.º 2), deixando a divulgação e preservação do património fílmico a cargo da Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema¹⁵⁷ (II, Art.7.º, n.º 3). Este diploma equaciona uma nova regulamentação com base nas mudanças sociais e políticas ocorridas desde 1971, das que se destaca a queda do regime em 1974, a adesão de Portugal à CEE (1986), e as constantes inovações tecnológicas.

¹⁵⁷ A sua missão é sobretudo a salvaguarda e a divulgação do património cinematográfico. Foi fundada em 1948, pela Lei 2027. Em 1956 integrou a Federação Internacional dos Arquivos de Filmes (FIAF) (1938) e, no mesmo ano, inaugurou a sua primeira sala, iniciando exibição de cinema. Dotou-se de autonomia administrativa e financeira em 1980. Para saber mais da sua história, aceder a <https://www.cinemateca.pt/Entrada.aspx>.

Com a adesão à CEE, findam as restrições impostas à livre circulação de filmes entre Estados-Membros, o que o diploma integra ao referir a “adequação do direito interno português ao conjunto de diretivas comunitárias aplicadas ao setor”. Ainda a registar, a supressão do regime de “visto de censura” à cinematografia, e a sua substituição por uma comunicação análoga ao clima de liberdade, nos domínios da criação artística. Por fim, denotamos a importância atribuída à divulgação, designadamente aos festivais de cinema e quaisquer outras iniciativas com reconhecida importância à divulgação do cinema, que passam a beneficiar de apoio financeiro (DL n.º 350/93, XI, Art.º4).

Perante a necessidade de acompanhar tais mudanças, resultantes da evolução do setor cinematográfico, o IPC sofre mais alterações nos seus Estatutos e na sua designação. Meses depois, surge, pelo DL 25/94 de 1 de fevereiro, o Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual (IPACA), novo organismo de regulação e coordenação do cinema e da produção audiovisual. Este funde o antigo IPC com o Secretariado Nacional para o Audiovisual (SNA)¹⁵⁸, face à necessidade de concentrar a coordenação do cinema e do audiovisual num organismo só e de ter uma assistência financeira integrada na economia europeia, em vez de uma dependência única de apoios estatais (DL 25/94). O IPACA propõe medidas de concretização de uma política global e coerente (DL 25/94, II, Art.3.º) e cria regulamentação para cada um dos géneros cinematográficos e apoios a coproduções e primeiras obras, “consignando a atribuição anual de apoios financeiros públicos a todas as expressões da arte cinematográfica” (ICA, 2022¹⁵⁹).

É nesta fase de reestruturações do organismo que a divulgação em festivais é incluída sob competência da Divisão de Relações Exteriores e de Promoção. Compete-lhe promover e difundir o cinema e as produções audiovisuais portuguesas e coordenar o apoio do IPACA aos festivais que permitam a sua expressão dentro e fora do País. A qualquer organização, que promova a cultura cinematográfica, podem ser concedidos apoios (DL 25/94, IV, Art.19.º).

Em 1998, a designação do organismo anterior é novamente substituída. Sob a égide do Ministério da Cultura e do Decreto-Lei n.º 408/98 de 21 de dezembro, resultado de uma “desadequação da estrutura interna do Instituto face às necessidades de intervenção

¹⁵⁸ O SNA surge em 1990, da Resolução do Conselho de Ministros n.º2/90, já perspetivando a criação de um Instituto Português do Audiovisual face à “crescente importância do audiovisual e à necessidade de assegurar uma política coordenada e integrada de valorização da língua e cultura portuguesa” (ICA, 2022).

¹⁵⁹ Em <https://www.ica-ip.pt/pt/>. Acedido a 15 de maio de 2022.

pública”, é-lhe adicionado o setor Multimédia. O anterior IPACA é renomeado Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia (ICAM). O seu fundamento decorre da necessidade de adotar uma estratégia geral para os setores do cinema, do audiovisual e do emergente setor do multimédia, devido às mudanças tecnológicas. Com esse propósito, busca conciliar os modos de criação, produção e difusão tradicionais do cinema e do audiovisual com as oportunidades de crescimento viabilizadas pela digitalização (DL n.º 408/98).

Oito anos depois, o DL 227/2006 de 15 de novembro, que regulamenta medidas previstas na Lei n.º 42/2004 de 18 de agosto – a Lei da Arte Cinematográfica e do Audiovisual -, cria o fundo destinado ao fomento e desenvolvimento do setor. A Lei referida estabelece os princípios para essa mudança, reclamando normas de execução relativas a registo de obras e de empresas, licenças de distribuição e cronologia da exploração das obras, e às taxas de exibição, que são a principal receita do ICAM para a sua política de apoio (DL n.º 227/2006 de 15 de novembro). Como um dos seus objetivos, destaca-se “incentivar a difusão e a promoção não comerciais do cinema e do audiovisual, nomeadamente através do apoio às atividades dos cineclubes e aos festivais de cinema e vídeo” (Art.3.º, alínea i, Lei n.º 42/2004 de 18 de agosto). Além disso, no seu artigo 26.º, remete para a criação do fundo de investimento e exige a regulamentação das contribuições e investimentos relacionados ao mesmo, sendo a participação do Estado assegurada pelo Ministério da Cultura (criado em 1995) (Lei n.º 42/2004 de 18 de agosto).

Por sua vez, o DL 227/2006, de 15 de novembro, desenvolve a Lei da Arte Cinematográfica e do Audiovisual, no que respeita às medidas relativas ao fomento, desenvolvimento e proteção das artes cinematográficas e audiovisuais, e cria o Fundo, designado FICA (Fundo de Investimento para o Cinema e Audiovisual) (I, Art.1.º). Este diploma é particularmente relevante à nossa investigação por regularizar as normas referentes ao apoio à exibição não comercial (Art.25.º), à participação em festivais e mercados internacionais (Art.27.º) e à realização de festivais (Art.28.º).

O ICAM é responsável por apoiar iniciativas de exibição não comercial e por salvaguardar os interesses económicos e comerciais dos profissionais do setor (Art.25.º). Deve conceder apoio a produtores independentes de obras selecionadas por festivais, sessões e mercados internacionais determinados (anualmente) como prioritários pelo Instituto. Este apoio ao produtor não pode exceder 50% do custo da participação e, no

caso de uma coprodução, o valor atribuído é proporcional à percentagem do produtor nacional na mesma (Art.27.º).

O Artigo 28.º pressupõe que o ICAM deve apoiar festivais de cinema em Portugal, não podendo o referido exceder 50% do orçamento de cada festival (n.º1); deve apoiar retrospectivas culturais, mostras e festivais de cinema português no estrangeiro, em especial nos PALOP (n.º2), e a seleção da atribuição de apoios deve ser feita por um júri¹⁶⁰ (n.º3) que analisa: a) a relevância do evento para o País e para o Internacional; (b) o contributo do festival e da sua programação/atividades para a diversidade e atualidade, bem como para a qualificação e aumento dos públicos; (c) o contributo do evento para a divulgação de novos talentos; (d) a qualidade do projeto, a sua estratégia de promoção e divulgação e indicadores que permitam avaliar o impacto do evento junto do público. Consoante o veredicto do júri os regulamentos do concurso, os apoios podem ser anuais ou plurianuais (DL 227/2006). Concluindo, o referido decreto determina a reestruturação do ICAM, abrindo caminho para uma nova conceção do Instituto.

Com o “Multimédia” a ser desconsiderado da designação e integrado num dos apoios prestados, surge o Instituto do Cinema e do Audiovisual, I.P. (ICA, I.P.), através do DL n.º 95/2007, de 29 de março, e da aprovação da estrutura orgânica e respetivos Estatutos pela Portaria n.º375/2007 (30 de março). O ICA ergue-se com a missão de apoiar o desenvolvimento das atividades cinematográficas e audiovisuais. Integrado na administração indireta do Estado, sob tutela do Secretário de Estado do Cinema, Audiovisual e Media¹⁶¹, figura-se, até hoje, um instituto público dotado de autonomia administrativa, financeira e de património próprio. A norma que regula a sua atividade é a Lei n.º 55/2012 de 6 de setembro (Lei do Cinema), que atualmente se encontra em vigor sob as alterações introduzidas pela Lei 28/2014 de 19 de maio. Regulamentada pelo DL

¹⁶⁰ Escolhido de entre personalidades de reconhecido currículo e aprovado, anualmente, pela Secção Especializada de Cinema e Audiovisual (SECA), “um órgão colegial que integra, nos termos do artigo 6.º do DL n.º 126-A/2011, de 29 de dezembro, o Conselho Nacional de Cultura”. Em https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/regulamento_interno_seca_2015_6265a0c50d739622.pdf. No ano de 2018, este deixou de decidir o júri de forma vinculativa, passando essa função a ser do ICA. Porém, segundo Filipa Reis, produtora da FRMG e membro da direção da Associação Portuguesa de Realizadores, essa mudança não retira a sujeição do ICA à possível pressão feita pela SECA “e demonstra que o Estado é fraco e permeável aos diferentes interessados”. “Enquanto a SECA estiver envolvida, terá sempre influência”, uma vez que dela fazem parte interessados nos projetos a serem financiados (Lusa, 22 de fevereiro de 2018). <https://www.jn.pt/lusa/escolha-de-juris-nunca-devia-passar-pela-seccao-especializada-de-cinema---associacao-9137786.html>. Acedido a 2 de setembro de 2022.

¹⁶¹No XIX Governo Constitucional (2011-2015), presidido pelo Primeiro-Ministro Pedro Passos Coelho, a Cultura volta a ser tutelada pela Secretaria de Estado de Cultura e não por um Ministério. Ver Coelho, S. (2015). *O tumultuoso percurso da Cultura nos diferentes Governos*. *Observador*. <https://observador.pt/2015/10/27/o-tumultuoso-percurso-da-cultura-nos-diferentes-governos/>. Acedido a 09 de agosto de 2022.

n.º 25/2018, esta “estabelece os princípios de ação do Estado no quadro do fomento, desenvolvimento e proteção da arte do cinema e das atividades cinematográficas e audiovisuais”.

Tendo por referência os Concursos¹⁶² 2022 do ICA, os seus apoios destinam-se a Novos Talentos e Primeiras Obras; à Formação de Públicos nas Escolas; ao Audiovisual e Multimédia (escrita, desenvolvimento, inovação, produção de ficção, documentário e animação); ao programa Ad-Hoc (organização de seminários/conferências, workshops, exposições/mostras de cinema; abertura de novos recintos de exibição; 1ª edição de festivais; distribuição em *VOD*, *streaming*, edição *DVD/Blu-ray*; digitalização e recuperação de filmes); ao programa Luso-Francês (de coprodução); ao Cinema; e à Internacionalização.

Dos mencionados, destacamos os dois últimos concursos. Começando pelo Apoio ao Cinema, este engloba a escrita e desenvolvimento de obras; primeiras ou segundas longas-metragens de ficção e documentário; curtas de ficção; projetos de realizadores que tenham sido autores de pelo menos seis longas de ficção ou uma de animação, com estreia comercial; coproduções Internacionais e/ou com participação minoritária com Países de Língua Portuguesa; distribuição de obras nacionais e europeias; e apoio à exibição comercial.

Concurso do ICA - Apoio à Exibição em Circuitos Alternativos (REDE):

Há ainda outro apoio, não mencionado explicitamente nos concursos do ano de 2022, - o Apoio à Exibição em Circuitos Alternativos (também conhecido como REDE). No seu ano de criação apoia 18 entidades que se dedicavam à exibição programada em cineclubes; em 2012¹⁶³ (“ano zero do cinema”) não abre qualquer tipo de concurso público de apoio à produção, distribuição e exibição em redes alternativas; em 2013 as candidaturas passam a contemplar um período mais alargado, pelo que, a partir de 2014, os cineclubes começam a candidatar-se a apoios plurianuais. Quer isto dizer que as entidades interessadas começam a ter de elaborar uma programação que contemple as atividades a realizar nos dois anos seguintes à atribuição do apoio (Coelho, 2017, p.5). Dito isto, a “ausência” desse apoio nos Concursos 2022 e no Regulamento aos Programas

¹⁶² Em 2020 é integrado um "Concurso de escrita e desenvolvimento de argumento", iniciativa para impulsionar a produção audiovisual portuguesa, em articulação com a Netflix.

¹⁶³ O ICA não abriu qualquer concurso em 2012 (Cardoso, *et. al.*, 2022a, p.16), ano da aprovação da Lei do Cinema.

de Apoios Financeiros, do corrente ano, deve-se à sua plurianualidade (reservada ao período de 2023-2024), e à sua integração no supracitado Programa de Apoio à Internacionalização. Este último foi subdividido em apoios: i) à divulgação e promoção internacional de obras nacionais; ii) à distribuição de obras nacionais em mercados internacionais; iii) à promoção e divulgação internacional de obras nacionais através de associações do setor (Regulamento n.º 236/2022, Art.1.).

É exatamente na alínea (iii) que encontramos o Apoio à Exibição em Circuitos Alternativo, apresentado como “apoio à exibição em festivais e aos circuitos de exibição em salas municipais, cineclubes e associações culturais de promoção da cultura cinematográfica”, no documento afeto aos Programas de Apoios Financeiros de 2021 (Regulamento n.º 198/2021, Art.1, n.º 1, alínea f). No novo regulamento, o anexo XX informa-nos dessa mudança: as entidades sem fins lucrativos, com inscrição em vigor no Registo das Empresas Cinematográficas e Audiovisuais, que pretendam promover e divulgar o cinema português, podem beneficiar do apoio; são admitidas candidaturas de entidades que tenham desenvolvido atividade há pelo menos três anos; a próxima atribuição compreende os anos de 2023 e 2024 (Regulamento n.º 236/2022, p.152, Anexo XX, n.ºs 1, 2, 3).

Relativamente aos diferentes registos que o ICA tem disponíveis no seu *website*, nomeadamente no que respeita à exibição não comercial, Barbosa (2015) diz-nos que estes são relativos apenas a entidades por si financiadas, através dos programas de apoio, e a equipamentos de cinema que têm bilheteira informatizada - sistema eletrónico de controlo e registos das sessões e espectadores, obrigatório desde 2003 (de acordo com o DL n.º 125/2003, de 20 de junho). Este sistema informatizado dá a conhecer dados relativos à exibição de cinema em território nacional. No entanto, é de ressaltar que a sua existência abrange apenas espaços a quem a IGAC concede licença e filmes com permissão de distribuição, emitida pela mesma entidade. No caso da exibição não comercial, é permitida a dispensa a bilheteira informatizada (p.26).

Plano Nacional de Cinema e Plano Nacional de Artes:

No ano de 2013, o ICA, a Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema (CP-MC) e a Direção-Geral da Educação (DGE) criaram o Plano Nacional de Cinema (PNC)¹⁶⁴, com o objetivo de consolidar a literacia cinematográfica junto do público escolar.

Ao abrigo do Despacho 65/2022, de 5 de janeiro, podemos conhecer os seus objetivos para 2021-2030. O primeiro de todos é a literacia para o cinema junto das escolas portuguesas, de acordo com o exposto na Lei 55/2012, de 6 de setembro; segue-se a formação de públicos, de modo a garantir os instrumentos básicos para a compreensão das obras cinematográficas e audiovisuais, para o despertar do prazer de ver cinema e para a sua valorização enquanto arte; envolvimento das escolas na divulgação do programa nos agrupamentos, nomeadamente através da articulação do cinema com o currículo dos alunos; colaboração com o setor do cinema e audiovisual, em prol do ensino, da aprendizagem e da formação de públicos; divulgação e exibição junto de comunidades educativas.

Por forma a atingir os seus objetivos, o PNC colabora com entidades relacionadas com divulgação, investigação, ensino, produção, distribuição e exibição de cinema e é parceiro de instituições culturais e educativas, como é o caso dos cineclubes e festivais. De entre outros exemplos, em 2015-2016 e 2019-2020 apoiou o projeto Crianças Prime1r^o, *iniciativa do* Festival Internacional de Cinema de Espinho (CINANIMA) e em 2017 estabeleceu parceria com o festival CineEco. De forma geral, o PNC expande a possibilidade de ver cinema e de, conseqüentemente, dar a conhecer novos mundos, contextos e realidades que permitem discutir temas como a cidadania, democracia e diversidade. Este programa leva até às crianças e jovens uma oportunidade diferente de se expressarem e de desenvolverem as suas capacidades expressivas e criativas, a argumentação e a motivação.

Desde 2019 que o PNC atua em articulação com o Plano Nacional das Artes (PNA), uma iniciativa criada sob tutela do MC e Ministério da Educação e disposta na Resolução de Conselho de Ministros nº 42/2019, de 21 de fevereiro. O PNA ambiciona, para 2019-2024¹⁶⁵, tornar as artes mais acessíveis aos cidadãos, em particular às crianças e aos jovens, através da comunidade educativa. Com esse propósito, promove a participação,

¹⁶⁴ Em <https://pnc.gov.pt/>. Acedido a 16 de abril de 2022.

¹⁶⁵ Em

https://www.dge.mec.pt/sites/default/files/Projetos/PNA/Documentos/estrategia_do_plano_nacional_das_artes_2019-2024.pdf. Acedido a 18 de abril de 2022.

fruição e criação cultural, numa lógica de inclusão e de aprendizagem. A sua atuação requer um compromisso cultural das comunidades e das organizações, através do estabelecimento de redes de colaboração e parcerias, articuladas com os planos, programas e redes já existentes.

Rede de Teatros e Cineteatros Portugueses (RTCP):

Em colaboração com os PN referidos, destaca-se o programa estratégico que lhes facilita a realização de sessões de exibição em diversas salas do país - a Rede de Teatros e Cineteatros Portugueses (RTCP). Criada em 2019¹⁶⁶, é um programa atribuído pela DGARTES, organizado e configurado de forma progressiva e com abrangência nacional. A sua atuação visa a descentralização e uma responsabilidade partilhada do Estado central com as autarquias e as entidades independentes¹⁶⁷. Nessa sequência, os seus objetivos vão ao encontro do desenvolvimento da procura e oferta culturais, do aumento da circulação de obras artísticas, de coproduções entre entidades públicas e privadas de programação regular, disseminadas pelo País, bem como da promoção de ações de valorização e qualificação dos recursos humanos a elas afetos¹⁶⁸.

O programa engloba projetos de artes performativas (circo, dança, música, ópera e teatro), artes visuais (arquitetura, artes plásticas, design, fotografia e novos media) e, nos casos em que os equipamentos culturais tenham as condições técnicas para a exibição cinematográfica, a programação inclui também a área do cinema e do audiovisual. Os objetivos de interesse público cultural, específicos para cada área artística, encontram-se no artigo 3.º do DL n.º103/2017, de 24 de agosto. No caso do cinema e do audiovisual, estão previstos na Lei do Cinema. Importa também referir que só com a publicação da Portaria n.º146/2021, de 13 de julho, é que foi dado o primeiro passo para a institucionalização da RTCP, há muito aguardada, em particular, pelas entidades artísticas e pelos municípios. No ano de 2022, apoiou 39 projetos (de equipamentos sediados em 18 das 25 NUTS III), com um valor global de 5.100.000 € destinados a assegurar uma gestão regular e contínua da oferta cultural. De acordo com o programa da RTCP, esta

¹⁶⁶ Pela Lei n.º 81/2019, de 2 de setembro, onde também se encontram previstas, no artigo 4.º, as suas missões.

¹⁶⁷ Em <https://www.rtcp.pt/pt/sobre/>. Acedido a 13 de abril de 2022.

¹⁶⁸ Programa de Apoio à programação da RTCP. Em

https://www.dgartes.gov.pt/sites/default/files/Manual_de_Apoio_ApoioPrograma%C3%A7%C3%A3oRTCP.pdf. Acedido a 13 de abril de 2022.

presença é ilustrativa de “uma política pública cultural, sustentada e de proximidade, assente na descentralização e desconcentração territoriais” (DGARTES, 2022).

O Camões – Instituto da Cooperação e da Língua, I.P:

Outra das entidades com grande importância para o cinema português é O Camões – Instituto da Cooperação e da Língua, I.P.¹⁶⁹, assim denominado desde a fusão do Instituto Camões com o Instituto Português de Apoio ao Desenvolvimento, em 2012. Este atua na cooperação, educação (aprender e ensinar português), cultura, sensibilização para o desenvolvimento e na ajuda humanitária e de emergência. Em linha com as diretrizes da política externa nacional, coordena e supervisiona as atividades de cooperação para o desenvolvimento, representação e participação do Estado Português nas atividades das diversas organizações internacionais. Na área Cultura, empenha-se em difundir e promover a língua e a cultura portuguesas no estrangeiro, favorecendo a difusão de várias formas de expressão artística. No que respeita a Programas e Projetos, financia/cofinancia e executa-os em países parceiros, com destaque para os PALOP e Timor-Leste. Em cinema, o Instituto colabora, essencialmente, na realização do *Festival de Cinema de Língua Portuguesa*. A última edição, entre 3 e 5 de maio de 2022, possibilitou a mostra de produções cinematográficas do Brasil, Portugal e Moçambique.

Fundo de Apoio ao Turismo, Cinema e Audiovisual e *Portugal Film Comission*:

Aos apoios portugueses mencionados, acrescentamos os incentivos à produção e captação de filmagens: o Fundo de Apoio ao Turismo, Cinema e Audiovisual (FATCA)¹⁷⁰ e a *Portugal Film Comission* (PFC). O primeiro é criado para atrair grandes eventos internacionais para Portugal, para promover a produção cinematográfica e audiovisual, afirmar o País como destino de filmagens e criar instrumentos de financiamento. A sua gestão é feita pelo Turismo de Portugal, em articulação com ICA, devido à sua componente de apoio à produção cinematográfica, audiovisual e de captação de filmagens internacionais (DL n.º 45/2018, de 19 de junho). No ano seguinte, a Resolução do Conselho de Ministros n.º 85/2019, de 31 de maio, cria a PFC¹⁷¹, também sob responsabilidade da Cultura e do Turismo. Esta promove sinergias entre as indústrias criativas e o turismo, contribuindo para a visibilidade do território português como destino de filmagens. Com esse objetivo, precisa de garantir uma articulação eficaz e

¹⁶⁹ Em <https://www.instituto-camoes.pt/activity/o-que-fazemos/cultura-portuguesa>. Acedido a 7 de agosto de 2022.

¹⁷⁰ Podemos aceder em https://www.ica-ip.pt/fotos/editor2/relatorio_cash_rebate_agosto2020.pdf.

¹⁷¹ Em <https://portugalfilmcommission.com/bem-vindo-a-pfc-pic-portugal/>. Acedido a 5 de agosto de 2022.

colaborativa com as entidades do território nacional, especialmente com municípios e freguesias, onde podemos encontrar as *film commissions* regionais, a rede diplomática e associações/empresas relacionadas. De forma a agilizar o processo de filmar em Portugal, a PFC cria condições, sempre em linha com a lei de incentivos para a captação e com os acordos de coproduções cinematográficas, para que os projetos se concretizem.

Ao consultar o Relatório Fundo de Apoio ao Turismo e ao Cinema | Cash Rebate 2018/2020¹⁷² podemos conhecer melhor as especificidades do FATC, como por exemplo que projetos foram apoiados e a sua participação e ações de promoção em festivais e mercados internacionais de cinema/audiovisual. Este fundo pode ser considerado uma oportunidade para a produção cinematográfica portuguesa, na medida que os projetos contaram sempre com a participação de produtoras nacionais.

¹⁷² Em https://www.ica-ip.pt/fotos/editor2/relatorio_cash_rebate_agosto2020.pdf. Acedido a 29 de agosto de 2022.