

# O CINEMA EM PORTUGAL

DIAGNÓSTICO DO SETOR DO CINEMA E AUDIOVISUAL EM PORTUGAL  
E AVALIAÇÃO DO PLANO ESTRATÉGICO 2014-18

PEDRO COSTA (COORD.)  
ELISABETE TOMAZ  
RICARDO VENÂNCIO LOPES  
RODRIGO ALMEIDA



CINE ESTRELA



FICHA TÉCNICA:

Título: O Cinema em Portugal: Diagnóstico do Setor do Cinema e Audiovisual em Portugal e Avaliação do Plano Estratégico 2014-18

Autores: Pedro Costa (Coordenação), Elisabete Tomaz, Ricardo V. Lopes, Rodrigo Almeida

Lisboa, Portugal: Abril 2024

Edição / publicação: DINAMIA'CET- iscte

Revisão: Alda Rocha

Design Gráfico: Elisabete Tomaz

ISBN: **978-989-781-926-1**

**dinamia'cet** \_iscte  
Centro de Estudos sobre a Mudança  
Socioeconómica e o Território

**iscte** INSTITUTO  
UNIVERSITÁRIO  
DE LISBOA

Av. das Forças Armadas, 1649-026 Lisboa, PORTUGAL

Tel. +351 21 046 40 31

E-mail: [dinamia@iscte-iul.pt](mailto:dinamia@iscte-iul.pt)

[www.dinamiacet.iscte.pt](http://www.dinamiacet.iscte.pt)

## PREFÁCIO / NOTA DE ABERTURA

Esta obra consiste na publicação em livro de uma versão revista do relatório “Diagnóstico do Setor do Cinema e Audiovisual em Portugal e Avaliação do Plano Estratégico 2014-18”, apresentado por uma equipa do DINAMIA’CET’-iscte ao Instituto do Cinema e Audiovisual (ICA), em novembro de 2021. Conforme se descreve na introdução, apresenta o resultado final de um trabalho realizado pelo DINAMIA’CET’-iscte, para o ICA, no âmbito dos trabalhos preparatórios para a elaboração do plano estratégico plurianual para o cinema e audiovisual para os anos 2021-2025. O trabalho foi entregue ao ICA no final de 2021, tendo posteriormente sido utilizado por esta instituição para a preparação do plano estratégico respetivo. Estando essa etapa já concluída, e tendo sido o relatório já disponibilizado, no site do ICA, no início deste ano de 2024, vem por este meio o DINAMIA’CET’-iscte assumir o papel de o publicar também em formato livro, de forma a potenciar a sua circulação e disseminação, em particular junto dos agentes do setor e do público em geral interessado na evolução do setor do cinema em Portugal. Opta-se por manter o texto original, tal como foi disponibilizado e entregue no final de 2021, tendo sido apenas revisto, editado e formatado para efeitos de publicação, mas sem qualquer alteração de conteúdo. Não obstante todas as evoluções que se possam ter verificado no setor e na política para o cinema e audiovisual em Portugal posteriormente, esta opção justifica-se face aos objetivos do trabalho (que tinha o propósito utilitário de ser uma ferramenta para o processo de reflexão estratégica desencadeado pelo ICA), sendo portanto inviável, e mesmo indesejável, uma atualização à data atual de toda a informação (estatística e outra) recolhida e disponibilizada no relatório, que reporta à máxima atualização possível à data respetiva. Isso não obsta, no entanto, a que nos parecesse indispensável uma devolução condigna dos resultados do trabalho realizado a toda a comunidade interessada pelo cinema em Portugal, e em particular a todos aqueles que colaboraram connosco neste diagnóstico, por várias vias. Esperamos que nele se reconheçam e que ele possa ser também útil para a sua atuação quotidiana.

Os autores,

Pedro Costa, Elisabete Tomaz, Ricardo V. Lopes, Rodrigo Almeida

Lisboa, abril de 2024

## Índice

<b>ÍNDICE DE FIGURAS</b> .....	<b>VII</b>
<b>LISTA DE ACRÓNIMOS E ABREVIATURAS</b> .....	<b>XIII</b>
<b>1. INTRODUÇÃO</b> .....	<b>1</b>
1.1. CONTEXTO E OBJETIVOS .....	1
1.2. METODOLOGIA .....	2
1.3. ESTRUTURA E ORGANIZAÇÃO DO RELATÓRIO.....	3
<b>2. CINEMA E AUDIOVISUAL EM PORTUGAL</b> .....	<b>4</b>
2.1. ENQUADRAMENTO DA EVOLUÇÃO DO SETOR .....	4
2.2. FINANCIAMENTO PÚBLICO DO SETOR DO CINEMA E AUDIOVISUAL EM PORTUGAL .....	13
2.3. O INSTITUTO DO CINEMA E AUDIOVISUAL.....	15
2.3.1. Missão e objetivos .....	15
2.3.2. Receitas do ICA .....	16
2.3.3. Gastos do ICA.....	20
2.4. CARACTERIZAÇÃO SUMÁRIA DO SETOR .....	37
2.4.1. Produção nacional e coprodução .....	37
2.4.2. Distribuição .....	61
2.4.3. Exibição .....	66
2.4.4. Cineclubes.....	95
2.4.5. Festivais .....	100
2.4.6. Formação .....	104
2.4.7. Desenvolvimento de hábitos culturais e audiências.....	107
2.4.8. Internacionalização.....	109
2.4.9. Incentivos à filmagem em Portugal .....	111
2.4.10 Apoios ao setor no âmbito do programa Europa Criativa .....	113
2.5. COMPARAÇÃO INTERNACIONAL COM ALGUNS PAÍSES SELECIONADOS.....	115
2.5.1. Produção.....	115
2.5.2. Investimento em cinema .....	120
2.5.3. Consumo de cinema .....	121
2.5.4. Projeção internacional do setor do cinema .....	125
2.5.5. Setor do audiovisual .....	132
<b>3. BREVE BALANÇO DO PECAI 2014-2018</b> .....	<b>137</b>
3.1. INTRODUÇÃO: O PECAI 2014-18 NO CONTEXTO DA POLÍTICA PÚBLICA DE APOIO AO SETOR .....	137
3.2. MEIOS FINANCEIROS DISPONÍVEIS .....	138
3.3. OBJETIVOS DEFINIDOS NO PECAI 2024-18.....	139
3.4. AUTOAVALIAÇÃO DO CUMPRIMENTO DOS OBJETIVOS ANUAIS DEFINIDOS NO QUADRO DO PECAI 2024-18 .....	140
3.5. AVALIAÇÃO DO CUMPRIMENTO DOS OBJETIVOS PROPOSTOS .....	147
3.6. BALANÇO DA AVALIAÇÃO DOS OBJETIVOS DA POLÍTICA DE CINEMA E AUDIOVISUAL NO PERÍODO DO PECAI 2014-18 .....	161
<b>4. DIAGNÓSTICO – REFLEXÃO SOBRE PONTOS-CHAVE DE EVOLUÇÃO DO SETOR</b> .....	<b>166</b>
4.1. CRIAÇÃO E PRODUÇÃO (VISÃO GERAL).....	168
4.2. DISTRIBUIÇÃO (VISÃO GERAL).....	170
4.3. EXIBIÇÃO EM SALA (CIRCUITO COMERCIAL REGULAR) .....	172
4.4. CIRCUITOS ALTERNATIVOS DE EXIBIÇÃO EM SALA (EXIBIÇÃO COMERCIAL/MUNICIPAL FORA DOS GRANDES CENTROS E REDE DE CINETEATROS) .....	174
4.5. CINECLUBES.....	175
4.6. FESTIVAIS DE CINEMA (EM PORTUGAL).....	176
4.7. DISTRIBUIÇÃO/EXIBIÇÃO FORA DE SALA — EM DIPOSITIVOS DIVERSOS (TVs, SUBSCRIÇÃO, VoD, STREAMING, DISPOSITIVOS DE ARQUIVO VÍDEO, ETC.) .....	178
4.8. COPRODUÇÕES INTERNACIONAIS (CINEMA E AUDIOVISUAL) .....	180
4.9. INTERNACIONALIZAÇÃO DA DISTRIBUIÇÃO E EXIBIÇÃO .....	181
4.10. CASH REBATE.....	183
4.11. FILM COMMISSIONS/ATRAÇÃO DE INVESTIMENTO E (CO)PRODUÇÕES ESTRANGEIRAS .....	184

4.12.	ESCRITA E DESENVOLVIMENTO DE ARGUMENTOS .....	185
4.13.	ANIMAÇÃO – QUESTÕES ESPECÍFICAS .....	186
4.14.	CINEMA DOCUMENTAL E DOCUMENTÁRIO – QUESTÕES ESPECÍFICAS.....	187
4.15.	FICÇÃO – QUESTÕES ESPECÍFICAS .....	188
4.16.	CURTAS-METRAGENS – QUESTÕES ESPECÍFICAS .....	189
4.17.	LONGAS-METRAGENS – QUESTÕES ESPECÍFICAS.....	190
4.18.	DISTRIBUIÇÃO GEOGRÁFICA DO CINEMA EM PORTUGAL – I – ASSIMETRIAS TERRITORIAIS NA EXIBIÇÃO DE CINEMA .....	191
	(E NO ACESSO DOS PÚBLICOS À EXIBIÇÃO) .....	191
4.19.	DISTRIBUIÇÃO GEOGRÁFICA DO CINEMA EM PORTUGAL – II – ASSIMETRIAS TERRITORIAIS EM TERMOS DE PRODUÇÃO E ACESSO AO TRABALHO NO SETOR .....	193
4.20.	DESENVOLVIMENTO DE AUDIÊNCIAS/FORMAÇÃO DE PÚBLICOS.....	195
4.21.	PLANO NACIONAL DE CINEMA .....	197
4.22.	NOVAS FORMAS DE CONSUMO .....	198
4.23.	TENDÊNCIAS DE EVOLUÇÃO ‘ESTRUTURAL’ DA ORGANIZAÇÃO E DOS MODELOS DE NEGÓCIO NO SETOR .....	200
4.24.	ESTRUTURAÇÃO E CONSOLIDAÇÃO DO MERCADO DE TRABALHO E TRAJETÓRIAS PROFISSIONAIS (DOS PROFISSIONAIS DO AUDIOVISUAL E CINEMA) .....	204
4.25.	FORMAÇÃO ARTÍSTICA E TÉCNICA DOS AGENTES DO SETOR .....	206
4.26.	CIRCUITOS DE MEDIAÇÃO/INTERMEDIAÇÃO CULTURAL/COMUNICAÇÃO E PROMOÇÃO DO CINEMA.....	208
4.27.	POTENCIAL <i>HUB</i> CRIATIVO – ARTICULAÇÃO COM OUTRAS INDÚSTRIAS CULTURAIS E CRIATIVAS .....	211
4.28.	CONSERVAÇÃO DA MEMÓRIA E DIVULGAÇÃO DO PATRIMÓNIO CINEMATOGRAFICO E AUDIOVISUAL.....	212
4.29.	SOCIOGRAFIA DOS AGENTES DO SETOR .....	215
4.30.	RECOLHA E SISTEMATIZAÇÃO DE INFORMAÇÃO SOBRE O SETOR .....	217
4.31.	FORMA(S) DE FINANCIAMENTO DO INSTITUTO DO CINEMA E AUDIOVISUAL (DA SUA ATIVIDADE E DA SUA ESTRUTURA).....	219
4.32.	APLICAÇÃO DA NOVA DIRETIVA DO CINEMA E AUDIOVISUAL (E SEUS IMPACTOS NO FINANCIAMENTO DO SETOR) .....	221
4.33.	LINHAS DE FINANCIAMENTO AO SETOR POR PARTE DO ICA .....	222
4.34.	APOIO DA TELEVISÃO PÚBLICA AO SETOR .....	224
4.35.	OUTRAS FORMAS E FONTES DE FINANCIAMENTO AO SETOR (PÚBLICO E PRIVADO) .....	226
4.36.	QUESTÕES DE GOVERNANÇA – ARTICULAÇÃO INTERINSTITUCIONAL DO ICA NO APOIO PÚBLICO AO SETOR .....	228
4.37.	CAPACIDADE DE REGULAÇÃO, MONITORIZAÇÃO E FISCALIZAÇÃO DO FUNCIONAMENTO DOS AGENTES DO SETOR .....	231
4.38.	MEDIÇÃO DE AUDIÊNCIAS E RELAÇÃO COM MERCADOS PUBLICITÁRIOS (CAPACIDADE DE MEDIÇÃO DE AUDIÊNCIAS E FIABILIDADE DOS DADOS) .....	234
4.39.	REGULAÇÃO E CLASSIFICAÇÃO DOS CONTEÚDOS .....	237
4.40.	JÚRIS DOS CONCURSOS DO ICA.....	238
<b>5.</b>	<b>NOTA CONCLUSIVA .....</b>	<b>240</b>
<b>6.</b>	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>243</b>
<b>7.</b>	<b>ANEXOS.....</b>	<b>248</b>
	<b>ANEXO A.....</b>	<b>248</b>
	<b>ANEXO B.....</b>	<b>250</b>
	<b>ANEXO C.....</b>	<b>257</b>
	<b>ANEXO D.....</b>	<b>262</b>

## Índice de Figuras

Figura 1.1 – Esquema de articulação dos estudos do DINÂMIA’CET-iscte e Olsberg SPI – Plano Estratégico..	1
Figura 1.2 – Quadro metodológico .....	2
Figura 2.1 – Top dos dez filmes nacionais por número de espectadores .....	10
Figura 2.2 – Evolução das Receitas Próprias do ICA, em valores absolutos (euros), por ano (2013-2021) ....	16
Figura 2.3 – Evolução das Receitas Próprias do ICA, por fonte de financiamento em valores absolutos (euros), por ano (2013-2021) .....	17
Figura 2.4 – Evolução do peso das Receitas Próprias ICA – Percentagem por fonte de financiamento face ao total da receita por ano (2013-2021).....	17
Figura 2.5 – Evolução da Taxa de Exibição por Operador entre 2011-2021 .....	18
Figura 2.6 – Análise comparativa da Taxa de Subscrição entre 2014-2021.....	19
Figura 2.7 – Mapa de Obrigações de Investimento entre 2015-2020 .....	19
Figura 2.8 – Análise receita própria   Impacto Financeiro .....	20
Figura 2.9 – Análise custos da estrutura   Impacto Financeiro .....	21
Figura 2.10 – Estrutura orgânica do ICA .....	22
Figura 2.11 – Principais serviços e produtos fornecidos pelo ICA .....	23
Figura 2.12 – Evolução do número de pessoas ao serviço do ICA (2011-2020).....	23
Figura 2.13 – Evolução das Despesas com Pessoal – Total em euros, por ano (2013-2021).....	24
Figura 2.14 – Evolução das Despesas com Pessoal – Percentagem do Orçamento Total, por ano (2013-2021) .....	25
Figura 2.15 – Evolução do número de concursos de apoios do ICA, por ano (2008-2020) .....	26
Figura 2.16 – Evolução do número de projetos apoiados no âmbito dos concursos do ICA – Total de projetos, por ano (2008-2020).....	26
Figura 2.17 – Evolução dos concursos promovidos pelo ICA – Total de projetos apoiados   volume de apoio, por ano (2008-2020).....	27
Figura 2.18 – Número de concursos por programa de apoio de 2008-2020 .....	30
Figura 2.19 – Número de projetos apoiados por programa de apoio de 2008-2020 .....	32
Figura 2.20 – Volume de apoios por programa de apoio de 2008-2020 .....	35
Figura 2.21 – Evolução do número de projetos apoiados por tipologia de programa – Total de projetos apoiados, por ano (2008-2029) .....	36
Figura 2.22 – Volume de apoios por tipologia de programa, por ano (2008-2020) .....	36
Figura 2.23 – Cinema   Audiovisual narrativo .....	38
Figura 2.24 – Evolução do número de obras cinematográficas e audiovisuais produzidas com o apoio financeiro do ICA, por ano de entrega neste instituto (1990-2021).....	38
Figura 2.25 – Evolução do número de longas-metragens produzidas, por tipo de filme e com o apoio financeiro do ICA, por ano de entrega neste instituto (1990-2021).....	39
Figura 2.26 – Evolução do número de curtas-metragens produzidas, por tipo de filme e com o apoio financeiro do ICA, por ano de entrega neste instituto (1990-2021).....	40
Figura 2.27 – Evolução da percentagem de filmes apoiados pelo ICA no total de estreias comerciais nacionais, por ano (1990-2021).....	42
Figura 2.28 – Evolução percentual das obras produzidas com apoio do ICA relativa a cinema vs. audiovisual (1990-2021) .....	43
Figura 2.29 – Evolução do número de obras produzidas por metragem, por ano (1990-2021).....	44
Figura 2.30 – Projetos apoiados destinados ao cinema vs. audiovisual – Percentagem de projetos apoiados, por ano (2008-2020).....	45
Figura 2.31 – Evolução dos apoios ao cinema vs. audiovisual no âmbito dos concursos do ICA – Percentagem total de apoios por ano (2008-2020).....	45
Figura 2.32 – Evolução dos apoios ao cinema vs. audiovisual no âmbito dos concursos do ICA – Total de apoios   volume de apoios.....	46
Figura 2.33 – Evolução do apoio a Coproduções no âmbito dos concursos do ICA – Total de projetos apoiados   volume de apoio, por ano (2008-2020) .....	48

Figura 2.34 – Evolução dos Protocolos e Fundos celebrados pelo ICA – Total de projetos apoiados   volume de apoio por ano (2008-2020) .....	49
Figura 2.35 – Evolução do número de projetos apoiados na produção por tipo (animação, ficção e documentário), por ano (2008-2020) .....	50
Figura 2.36 – Evolução do volume de apoio à produção por tipo, no âmbito dos concursos do ICA, por ano (2008-2020) .....	50
Figura 2.37 – Evolução dos apoios à produção de ficção no âmbito dos concursos do ICA – Total de projetos apoiados   volume de apoio, por ano (2008-2020) .....	51
Figura 2.38 – Evolução do apoio ao documentário no âmbito dos concursos do ICA – Total de projetos apoiados   volume de apoio, por ano (2008-2020) .....	52
Figura 2.39 – Evolução da Produção de Animação – Total de projetos apoiados   volume de apoio, por ano (2008-2020) .....	53
Figura 2.40 – Evolução do programa de apoio Automático – Total de projetos apoiados   volume de apoio por ano. (2008-2020) .....	54
Figura 2.41 – Evolução do programa de apoio à Finalização de Obras Cinematográficas – Total de projetos apoiados   volume de apoio, por ano (2008-2020) .....	55
Figura 2.42 – Evolução do programa de apoio Complementar – Total de projetos apoiados   volume de apoio, por ano (2008-2020) .....	56
Figura 2.43 – Evolução dos programas de apoio ao Audiovisual – Total de apoios projetos apoiados   volume de apoio, por ano (2008-2020) .....	57
Figura 2.44 – Evolução dos programas de apoio à Escrita e Desenvolvimento de Obras – Total de apoios projetos apoiados   volume de apoio, por ano (2008-2020) .....	58
Figura 2.45 – Total de produtoras com atividade, 2014-2018, como registadas no Anuário do Cinema.....	59
Figura 2.46 – Variação do número de produtoras com atividade no ano respetivo, sem atividade no ano anterior, e número de produtoras sem atividade no ano em questão com atividade no ano anterior (2015-2018) .....	59
Figura 2.47 Percentagem de produtoras por concursos ganhos .....	60
Figura 2.48 – Evolução do número de distribuidoras ativas, por ano (2008-2020) .....	61
Figura 2.49 – Percentagem do total de espectadores por distribuidor .....	63
Figura 2.50 – Evolução da percentagem do total de filmes estreados por distribuidor, por ano (2007-2020) .....	64
Figura 2.51 – Apoios à distribuição do âmbito dos concursos do ICA – Total de projetos apoiados   volume de apoio, por ano (2008-2020) .....	65
Figura 2.52 – Evolução do número de sessões de cinema em Portugal (1979-2020) .....	67
Figura 2.53 – Evolução do número de espectadores por mil habitantes .....	67
Figura 2.54 Receita bruta de bilheteira   Valor de retorno médio por sessão em milhares de euros, por ano .....	68
Figura 2.55 – Evolução da receita bruta de bilheteira (milhares de euros), por ano (1979-2020) .....	69
Figura 2.56 – Evolução dos filmes exibidos em Portugal   Total por ano (2004-2021) .....	69
Figura 2.57 – Evolução da percentagem de filmes estreados por proveniência geográfica do filme (2008-2020) .....	70
Figura 2.58 – Evolução do número de espectadores por origem geográfica do filme, por ano (2008-2020) .....	71
Figura 2.59 – Percentagem de espectadores de sessões de cinema, por ano, por proveniência geográfica do filme. Fonte: ICA, Exibidos e Estreados 2004-2020. ....	71
Figura 2.60 – Evolução de filmes exibidos por ano, em percentagem, por proveniência geográfica (2013-2018) .....	72
Figura 2.61 – Evolução do número de sessões de cinema, por ano, por proveniência do filme (2004-2021) .....	72
Figura 2.62 – Evolução do número de espectadores, por ano, por proveniência dos filmes (2004-2021) ....	73
Figura 2.63 – Evolução dos filmes portugueses (não coprodução) – Total de filmes exibidos   Resultados de bilheteira, por ano (2004-2021) .....	74
Figura 2.64 – Evolução dos filmes portugueses (coprodução) – Total de filmes exibidos   Resultados de bilheteira, por ano (2004-2021) .....	74



Figura 2.65 – Filmes portugueses sem estreia comercial em Portugal.....	75
Figura 2.66 – Evolução do número total de sessões por tipo de filme (2004-2021) .....	76
Figura 2.67 – Evolução do número total de espectadores por tipo de filme (2004-2021).....	76
Figura 2.68 – Evolução da Exibição por Tipo de Metragem.....	77
Figura 2.69 – Distribuição geográfica do número de recintos de cinema em Portugal em 1998 por município .....	78
Figura 2.70 – Distribuição geográfica do número de recintos de cinema em Portugal em 2019, por município .....	78
Figura 2.71 – Distribuição geográfica do número de espectadores de cinema em Portugal em 2009, por município .....	79
Figura 2.72 – Distribuição geográfica do número de espectadores de cinema em Portugal em 2019, por município .....	79
Figura 2.73 – Evolução do número de recintos de cinema por NUTS III (2004, 2009 e 2019) .....	81
Figura 2.74 – Evolução do número de ecrãs de cinema por NUTS III (2004, 2009 e 2019) .....	82
Figura 2.75 – Evolução do número de sessões de cinema por NUTS III (2004, 2009 e 2019) .....	83
Figura 2.76 Evolução do número de espectadores em sala de cinema por NUTS III (2004, 2009 e 2019).....	84
Figura 2.77 – Percentagem do total de Espectadores por tipo de Exibidor .....	85
Figura 2.78 – Evolução da exibição em grandes exibidores – N.º de Sessões   N.º de Espectadores, por ano (2004-2020) .....	85
Figura 2.79 – Evolução da exibição em pequenos exibidores (até duas salas) – N.º de Sessões   N.º de Espectadores, por ano (2004-2020). .....	86
Figura 2.80 – Evolução da exibição em associações e cineclubes – N.º de Sessões   N.º de Espectadores, por ano (2004-2020) .....	86
Figura 2.81 – Evolução da exibição em Municípios – N.º de Sessões   N.º de Espectadores, por ano (2004-2020).....	87
Figura 2.82 – Evolução do número de ecrãs por tipo de exibidor (2008-2018) .....	88
Figura 2.83 – Média de utilização de salas de cineteatros (2008-2018).....	88
Figura 2.84 – Distribuição geográfica de cineteatros .....	89
Figura 2.85 – Evolução do número de espectadores em cineteatros com exibição cinematográfica por distrito .....	90
Figura 2.86 – Preço médio de bilhete, por tipo de exibidor, entre 2004-21 .....	91
Figura 2.87 – Preço médio de bilhete nos exibidores com mais de três salas entre 2004-2021.....	91
Figura 2.88 – Evolução dos apoios à exibição cinematográfica no âmbito dos concursos do ICA – Total de projetos apoiados   volume de apoio, por ano (2018-2020).....	94
Figura 2.89 – Distribuição geográfica de cineclubes em Portugal (2004-2020) .....	95
Figura 2.90 – Evolução do número de cineclubes e cineclubes apoiados pelo ICA (2008-2018) .....	96
Figura 2.91 – Evolução do número total de espectadores e sessões em cineclubes (2008-2020).....	96
Figura 2.92 – Evolução da relevância do cinema português e europeu (não PT) nas sessões de cineclubes (2008-2018) .....	97
Figura 2.93 – Evolução da relevância do cinema português e europeu (não PT) nas sessões de cineclubes (2008-2018) .....	97
Figura 2.94 – Evolução do número de sessões de cinema face ao número total em cineclubes (2008-2020).....	98
Figura 2.95 – Evolução dos apoios à exibição alternativa no âmbito dos concursos do ICA – Total de projetos apoiados   volume de apoio, por ano (2008-2020).....	99
Figura 2.96 – Evolução do número de espectadores em festivais (2008-2020) .....	101
Figura 2.97 – Distribuição geográfica dos festivais e audiência média .....	101
Figura 2.98 – Evolução do número de festivais no território nacional (2008-2018) .....	102
Figura 2.99 – Evolução do número de sessões e espectadores de cinema em festivais (2008-2018).....	102
Figura 2.100 – Evolução do apoio à realização de festivais em território nacional – Total de apoios   volume de apoio .....	103
Figura 2.101 – <i>Numerus clausus</i> de cursos de Cinema em 2019 .....	104

Figura 2.102 – Apoio à formação de estudantes no âmbito dos concursos do ICA – Total de projetos apoiados   volume de apoio, por ano (2014-2020) .....	105
Figura 2.103 – Evolução do apoio à Formação – Programa VER no âmbito dos concursos do ICA – Total de projetos apoiados   volume de apoio, por ano (2008-2013).....	108
Figura 2.104 – Evolução do apoio à realização de ações de formação destinadas ao público infantil e juvenil no âmbito dos concursos do ICA – Total de projetos apoiados   volume de apoio, por ano (2014-2020) ..	108
Figura 2.105 – Evolução dos programas de apoio do ICA à internacionalização – Total de projetos apoiados   volume de apoio (2008-2020) .....	110
Figura 2.106 – Evolução do programa do Fundo de Apoio ao Turismo e ao Cinema <i>Cash Rebate</i> – Montante atribuídos   número de projetos apoiados, por ano (2008-2021).....	111
Figura 2.107 – Obras apoiadas por esquema de <i>cash rebate</i> .....	112
Figura 2.108 – Subprograma Media   Total anual – Montantes de cofinanciamento a entidades portuguesas enquanto líderes de projeto (2014-2020) .....	113
Figura 2.109 – Subprograma Media   candidaturas aprovadas por linha de financiamento (2014-2020) ..	114
Figura 2.110 – Média e Mediana de produção de número de filmes produzidos em países europeus (2015-2019).....	116
Figura 2.111 – Evolução de Produção de Filmes (2015-2019) (%).....	117
Figura 2.112 – Número de filmes produzidos em 2017 e 2018 nos países sob comparação .....	117
Figura 2.113 – Média e Mediana de orçamentos de filmes na Europa em milhões de euros (2015-2019) .	118
Figura 2.114 – Evolução de orçamentos médios em países sob comparação em milhões de euros (2015-2019) .....	119
Figura 2.115 – Financiamento público de cinema, em milhões de euros, nos países sob comparação em 2013 e 2018 .....	120
Figura 2.116 – Investimento em cinema <i>per capita</i> nos países sob comparação (2013-2018).....	121
Figura 2.117 – Evolução do número de habitantes por ecrã, nos países sob comparação, em relação à média europeia, por ano (2015-2019).....	122
Figura 2.118 Evolução das admissões de cinema por habitante nos países sob comparação e em relação à média europeia, por ano (2015-2019).....	122
Figura 2.119 – Preço médio do bilhete de cinema, nos países sob comparação e em relação à média europeia, por ano (2015-2019).....	123
Figura 2.120 Preço médio de um bilhete de cinema em relação ao salário médio dos países sob comparação, em percentagem.....	123
Figura 2.121 – Espectadores de cinema por proveniência de filmes nos países sob comparação, em percentagem, em 2015.....	124
Figura 2.122 – Espectadores de cinema por proveniência de filmes nos países sob comparação, em percentagem, em 2018.....	124
Figura 2.123 – Nº de filmes portugueses e de países europeus de comparação participantes nos principais festivais de cinema indicados pelo ICA (2013-2018). .....	125
Figura 2.124 – Evolução da participação de filmes portugueses em festivais internacionais (2013-2018)..	126
Figura 2.125 – Investimento público em milhões de euros em relação ao número de participações em secções competitivas de festivais (2013-2018), com base nos dados dos seus institutos públicos nos países em comparação e nos catálogos dos festivais de classe A (artigo 19.º do Regulamento do ICA). .....	127
Figura 2.126 – Investimento público em milhões de euros em relação ao número de prémios recebidos em secções competitivas de festivais (2013-2018), com base nos dados dos seus institutos públicos nos países em comparação, e os catálogos dos festivais de classe A (artigo 19.º do Regulamento do ICA). .....	128
Figura 2.127 – Participações e Prémios de Países sob comparação em curtas e longas-metragens (2013-2018) .....	129
Figura 2.128 – Participação de Portugal em festivais por metragem dos filmes (2013-2018) .....	129
Figura 2.129 – Participações e prémios de países sob comparação em termos de tipo de filme (2013-2018) .....	130
Figura 2.130 – Participação de Portugal em festivais por tipos de filmes (2013-2018).....	130

Figura 2.131 – Coproduções e produções nacionais participantes em festivais Internacionais de países sob comparação (2013-2018).....	131
Figura 2.132 – Participação de Portugal em festivais por tipo de produção (2013-2018).....	131
Figura 2.133 – Receita <i>per capita</i> de publicidade total, em euros, nos países sob comparação (2015-2019) .....	132
Figura 2.134 – Receita <i>per capita</i> de publicidade de televisão, em euros, nos países sob comparação (2015-2019).....	133
Figura 2.135 – Comparação percentual de meios de publicidade no mercado publicitário, nos países sob comparação .....	134
Figura 2.136 – Valor em euros <i>per capita</i> do mercado de audiovisual, nos países sob comparação (2015-2019) .....	135
Figura 2.137 – Financiamento do setor público de audiovisual (2015-2019).....	135
Figura 2.138 – Percentagem de financiamento público do setor público de audiovisual .....	136
Figura 3.1 – Princípios de ação do Estado na proteção da arte do cinema e audiovisual .....	138
Figura 3.2 – Evolução da Taxa de Exibição 2014-2020 .....	139
Figura 3.3 – Evolução da Taxa de Subscrição por Operador 2011-2021 .....	139
Figura 3.4 – Objetivos capitais na perspetiva do plano estratégico .....	140
Figura 3.5 – Tabela de objetivos estratégicos e operacionais e indicadores monitorizados e analisados no âmbito do QUAR de 2014-2018 com a respetiva avaliação pelo ICA .....	146
Figura 3.6 – Total de apoios, número de concursos e projetos apoiados anualmente (2014-2020).....	147
Figura 3.7 – Número de projetos apoiados por tipologia (2014-2020) .....	148
Figura 3.8 – Número de projetos de criação e produção cinematográfica e audiovisual apoiados no âmbito de programas de novos talentos e primeiras obras .....	148
Figura 3.9 – Número de obras nacionais produzidas (2014-2020) .....	149
Figura 3.10 – Número de projetos e volume de apoios em projetos audiovisuais apoiados pelo ICA (2014-2020).....	150
Figura 3.11 – Volume e número de projetos apoiados no programa de apoio à Distribuição Nacional e internacional do ICA (2014-2020).....	152
Figura 3.12 – Número e quota de mercado dos filmes nacionais estreados, receitas e espectadores (2014-2020).....	153
Figura 3.13 – Volume e número de projetos apoiados no programa de apoio à Exibição do ICA (2014-2020) .....	153
Figura 3.14 – Total de filmes nacionais estreados e exibidos (2014-2020) .....	154
Figura 3.15 – Concurso de apoio à realização de Festivais em Território Nacional (2014-2020).....	154
Figura 3.16 – Resultados da iniciativa Cinema em Movimento (2014-2017) .....	155
Figura 3.17 – Programa de apoio à Realização de Ações de Formação Destinadas ao Público Infantil e Juvenil (2014-2020) .....	155
Figura 3.18 – Número de escolas e alunos participantes no PNC (2014-2018).....	156
Figura 3.19 Programa de apoio à internacionalização (2014-2020) .....	156
Figura 3.20 – Número de projetos apoiados e volume de apoios no âmbito dos programas de apoio à coprodução com países de língua portuguesa e coprodução internacional com participação minoritária portuguesa (2014-2020) .....	157
Figura 3.21 – Número de projetos apoiado através de protocolos e a acordos bilaterais (2014-2018) .....	157
Figura 3.22 – Projetos apoiados no âmbito de programas internacionais de cooperação no período do PECAI 2014-18.....	158
Figura 3.23 – Apoio à Formação de Estudantes que Frequentem Cursos Especializados na Área do Cinema e Audiovisual .....	159
Figura 3.24 – Total das obrigações de investimento anuais dos operadores TV, distribuidores, serviço audiovisual a pedido, e exibidores no período 2015-2020.....	160
Figura 3.25 – Balanço do cumprimento dos objetivos da política do cinema e audiovisual e avaliação da intervenção do ICA referente ao período do PECAI 2014-18 .....	164

Figura 7-1 – Origem das longas-metragens exibidas na RTP (1957-1974).....	250
Figura 7.2 – Tendências no Mercado VOD na UE28 .....	251
Figura 7.3 – Apoios à produção audiovisual de 1997 a 2001.....	252
Figura 7.4 – Quota de mercado (Filmes por Distribuidor Internacional) 2019, 2017, 2015, 2013 .....	254
Figura 7.5 Evolução do número total de recintos, ecrãs, sessões e espectadores de cinema em Portugal (1960-2020).....	255
Figura 7.6 Evolução do número de recintos, ecrãs, sessões e espectadores de cinema em Portugal em 2004, 2014 e 2020) por NUTS III.....	256
Figura 7.7 – Projetos apoiados no âmbito do projeto Europa Criativa no período 2014-2018.....	264

## Lista de acrónimos e abreviaturas

ANACOM	Autoridade Nacional de Comunicações
ANIM	Arquivo Nacional de Imagens em Movimento
CCDR	Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional
CIM	Comunidades intermunicipais
CPC	Centro Português do Cinema
DCP	<i>Digital Cinema Package</i>
ERC	Entidade Reguladora para a Comunicação Social
ESTC	Escola Superior de Teatro e Cinema
FICA	Fundo de Investimento para o Cinema e Audiovisual
FNC	Fundo Nacional do Cinema
ICA	Instituto do Cinema e do Audiovisual
ICAM	Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia
IPACA	Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual
IPC	Instituto Português de Cinema
OBERCOM	Observatório da Comunicação
OE	Orçamento de Estado
OEA	Observatório Europeu do Audiovisual
PECAI	Plano Estratégico para o Cinema e o Audiovisual Independente
PFC	Portugal Film Commission
PNC	Plano Nacional de Cinema
PRR	Plano de Recuperação e Resiliência
PT	Portugal Telecom
RTP	Rádio e Televisão de Portugal
SIC	Sociedade Independente de Comunicação
SNA	Secretariado Nacional para o Audiovisual
SNI	Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo
SPN	Secretariado de Propaganda Nacional
TVI	Televisão Independente
VoD	<i>Video on demand</i> (serviço de vídeo <i>online</i> por subscrição)

# 1. INTRODUÇÃO

## 1.1. Contexto e objetivos

Este relatório apresenta o resultado final de um trabalho realizado pelo DINÂMIA'CET-iscte, para o Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA), no âmbito dos trabalhos preparatórios para a elaboração do plano estratégico plurianual para o cinema e audiovisual para os anos 2021-2025. Conforme resultante da proposta apresentada pelo DINÂMIA'CET na sequência da solicitação do ICA para a realização deste estudo, este trabalho tem dois objetivos fundamentais:

- a) Avaliar a implementação do Plano Estratégico para o Cinema e o Audiovisual Independente 2014-18 (doravante PECAI 2014-18); e
- b) Produzir um diagnóstico atualizado do setor do cinema e audiovisual português, com base na auscultação dos agentes respetivos e no diálogo com o setor.

Numa lógica de planeamento estratégico, pretendeu-se envolver e mobilizar diversos atores relevantes no meio do cinema e audiovisual em Portugal, nas suas diversas subcomponentes, numa reflexão participada sobre o setor e seus principais desafios, consagrando momentos públicos de discussão, bem como de apresentação pública de resultados.

Este trabalho de avaliação do Plano Estratégico anterior e de diagnóstico atualizado sobre o setor do cinema e audiovisual português contribui para a elaboração do próximo Plano Estratégico Plurianual para o Cinema e Audiovisual (2021-25) a ser desenvolvido posteriormente pelo Instituto do Cinema e Audiovisual (ICA). Igualmente neste sentido, e em paralelo com este estudo, foi realizado para o mesmo instituto um estudo, por parte da consultora Olsberg SPI, que pretende sistematizar aquelas que são as grandes transformações de fundo e reestruturações em curso no setor, bem como o enquadramento internacional da realidade do setor do cinema e audiovisual em Portugal. A articulação prevista entre a realização destes dois estudos e do próximo Plano Estratégico (Plano Estratégico Plurianual para o Cinema e Audiovisual para os anos 2021-2025), encontra-se expressa esquematicamente através da figura 1.1.

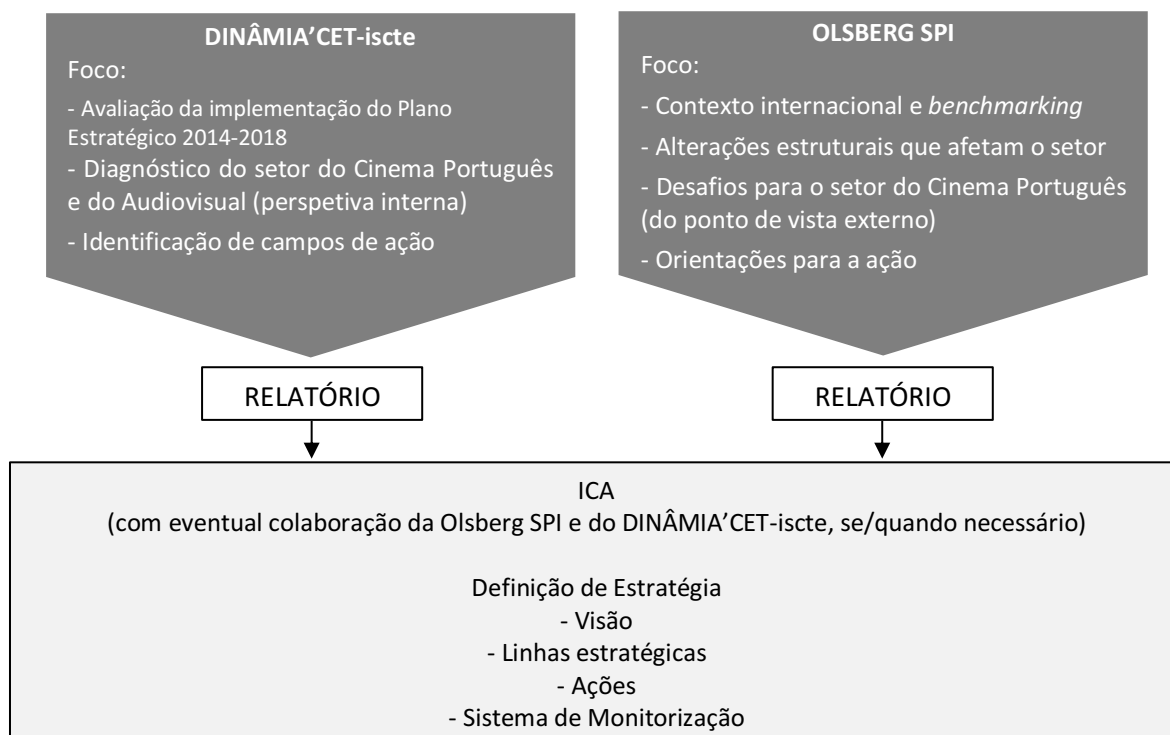


Figura 1.1 – Esquema de articulação dos estudos do DINÂMIA'CET-iscte e Olsberg SPI – Plano Estratégico

## 1.2. Metodologia

Para a realização deste estudo utilizou-se uma combinação de técnicas metodológicas diversificadas, recorrendo a variados instrumentos de recolha e tratamento de informação, incluindo dados qualitativos e quantitativos. Contém recolha e análise de informação de base primária e secundária, com destaque para a auscultação direta e diversificada a um conjunto alargado de agentes do setor. Esta consulta ocorreu ao longo de vários meses, entre março e outubro de 2021. A informação recolhida foi constantemente confrontada, através de uma análise que cruza as diferentes formas de pesquisa adotadas. Uma breve descrição-síntese das técnicas utilizadas pode ser consultada na Figura 1.2. Uma listagem dos agentes do setor envolvidos, pelas várias vias, no processo, e que tiveram a disponibilidade de participar (e aos quais se agradece toda a colaboração) apresenta-se no anexo A.

	INPUTS DE CARACTERIZAÇÃO	FONTES
Levantamentos de informação documental e secundária (e atualização dos levantamentos anteriormente efetuados)	Levantamento/mapeamento dos agentes, equipamentos e <i>stakeholders</i> do setor em Portugal	Com base na informação fornecida pelo ICA
	Levantamento das principais atividades, eventos com carácter regular e agentes existentes em Portugal (numa perspetiva mais ampla)	Com base em informação recolhida em fontes diversas, como agendas culturais, outras programações e guias culturais, ou ainda fontes como as páginas de <i>internet</i> , por exemplo
	Levantamento bibliográfico e análise de estudos recentes sobre o setor, a nível nacional e internacional	Com base em recolha bibliográfica diversa
	Análise estatística das dinâmicas do setor (incluindo as políticas para o setor) e da sua evolução recente	Com base em fontes como o ICA, Observatório Europeu do Audiovisual (mas também OBERCOM; INE, Pordata, Quadros de Pessoal do Ministério do Trabalho etc.)
Recolha de informação primária (Recolha de informação junto dos agentes e <i>stakeholders</i> relevantes para o setor)	– Entrevistas exploratórias a agentes do setor – Entrevistas semiestruturadas a um conjunto representativo dos principais agentes dos setor e agentes interrelacionados.	Entrevistas a: – Agentes do setor e seus representantes, nos diversos campos – Responsáveis pelas políticas públicas e instituições de suporte ao setor
	– Grupos de discussão temáticos ( <i>focus groups</i> )*	Sessões de discussão com cerca de 10-15 participantes
Nota: Face a constrangimentos de vária ordem (incluindo a opção pela realização simultânea de muitas consultas com a Olsberg-SPI, bem como a evolução da situação pandémica no país neste período), optou-se por efetuar um maior número de entrevistas em relação ao proposto inicialmente, em detrimento da realização de grupos de discussão		

Figura 1.2 – Quadro metodológico

Importa ter em conta que o setor do cinema e audiovisual compreende um conjunto de atividades (e/ou subsectores), bem como de agentes e instituições, interrelacionados entre si de formas diversas, o que se traduz por vezes num campo de análise com delimitação difusa, tendo estes agentes e relações naturezas muito diversificadas. Não será, portanto, unânime nem definitiva qualquer definição operativa que se utilize

para a sua análise, sendo os critérios utilizados para essa delimitação sempre discutíveis. Ainda assim, neste relatório, e de forma a facilitar a leitura do setor, nomeadamente da sua caracterização preliminar de base para o diagnóstico efetuado (particularmente ao longo do capítulo 2), consideraram-se os seguintes subcampos: i) Produção e coprodução; ii) Distribuição; iii) Exibição; iv) Cineclubes; v) Festivais; vi) Formação; vii) Internacionalização; e viii) Incentivos à filmagem em Portugal. Esta delimitação, aqui utilizada face aos fins pragmáticos de caracterização deste capítulo, não é necessariamente coincidente com a delimitação de 40 tópicos (que se entrecruzam com estes subcampos) pela qual se opta, no capítulo 4, para a identificação de questões-chave de síntese do diagnóstico.

Importa ainda referir que a análise efetuada ao longo deste trabalho, assumindo a missão do ICA e o proposto para este trabalho, permite contextualizar a evolução do setor do cinema e do audiovisual em Portugal, caracterizando-o na contemporaneidade. A perspetiva dominante, não obstante algumas referências a mudanças mais globais ou a contextos externos, é a da evolução do setor no país, na perspetiva dos agentes locais (sendo esta perspetiva assumida na encomenda deste estudo, em complementaridade a uma outra, do estudo solicitado à Olsberg SPI, que privilegiaria uma abordagem mais externa. No entanto, de forma complementar à análise efetuada para alguns indicadores quantitativos, procurou-se neste relatório fazer algum mínimo confronto internacional de alguns destes indicadores, assumindo a comparação da situação registada com a de outros países europeus de dimensão similar à portuguesa. Isto (que se encontra disponível na secção 2.5) permitiu confrontar de forma primária algumas tendências, perceções, fraquezas e potencialidades dos diferentes países, setores e mercados, enquadrando de melhor forma a análise dos dados nacionais face ao diagnóstico requerido.

### **1.3. Estrutura e organização do relatório**

Este trabalho estrutura-se em três partes principais, após este breve capítulo introdutório.

No capítulo 2 apresenta-se uma panorâmica dos principais aspectos caracterizadores do setor do cinema e do audiovisual em Portugal. Com base na apresentação e análise de um conjunto de dados (quantitativos e qualitativos) e de ideias-chave sobre o setor, fornece-se um conjunto sistematizado de elementos de diagnóstico, em diversos campos, desde o enquadramento mais geral e histórico do setor e da sua evolução, à evolução do apoio público ao setor e da missão e papel do ICA, à caracterização sumária das principais dinâmicas das diversas subcomponentes do setor, e a uma breve comparação internacional de algumas dessas dimensões com um conjunto de países selecionados, de dimensão aproximada à de Portugal.

No capítulo 3, partindo da informação sistematizada no capítulo anterior, faz-se um balanço mais concreto da execução do plano estratégico 2014-18, discutindo-se algumas das contingências que impactaram na sua concretização.

No capítulo 4, que visa apresentar uma síntese das principais conclusões do diagnóstico efetuado sobre o setor do cinema em audiovisual em Portugal, bem como sobre o papel do ICA e dos poderes públicos no setor, apresenta-se um conjunto de ‘fichas temáticas’ de diagnóstico, sobre 40 tópicos selecionados como relevantes e adequados para dar um retrato geral e um ponto de situação global sobre o setor, neste momento, em Portugal. Em cada uma destas ‘fichas de diagnóstico’ identificam-se (i) os principais “pontos críticos” e questões relevantes que se destacam em relação a esse tópico; (ii) os principais ‘desafios’ que se lhe colocam; e (iii) as principais ‘áreas de atuação’ pública que se identificam face a essa ‘questão-chave’ em concreto.

O relatório termina com uma breve nota conclusiva em que se apresentam algumas notas reflexivas mais gerais sobre âmbitos e áreas de intervenção para o ICA, na sequência do diagnóstico feito, tendo em perspetiva a sua utilidade para o desenho das estratégias para o desenvolvimento do setor do cinema e audiovisual para 2021-2025.



## 2. CINEMA E AUDIOVISUAL EM PORTUGAL

### 2.1. Enquadramento da evolução do setor

As características e singularidades do setor do cinema e do audiovisual em Portugal, à imagem do que se passa noutros setores culturais, estão intrinsecamente associadas às transformações tecnológicas, económicas, sociais, culturais, políticas e legislativas do país. Por não ser o pressuposto deste trabalho, não se fará aqui uma análise detalhada e exaustiva sobre a evolução do cinema e audiovisual em Portugal. No entanto, importa destacar e enquadrar alguns marcos relevantes para a compreensão do diagnóstico realizado.

A tecnologia que passou a permitir captar imagens em sequência surgiu em Portugal na viragem do século XIX para o século XX<sup>1</sup>, num período marcado por transformações de ordem política, legislativa, económica, cultural e social, que culminou na transição da monarquia para a república<sup>2</sup>.

As primeiras exposições públicas de imagens em movimento (ou fotografia animada) aconteceram ainda no final do século XIX, tal como as primeiras salas dedicadas à projeção cinematográfica (Salão Express, 1896, no Porto; Salão Ideal, 1904, em Lisboa<sup>3</sup>)<sup>4</sup>. No mesmo período, teve também início a produção cinematográfica de imagens animadas no país<sup>5</sup>. Quadros importados de outros países ou imagens animadas captadas em Portugal<sup>6</sup> começam a ser exibidas em Lisboa e no Porto, mas também em outras cidades do país (p.e. Espinho, Braga, Figueira da Foz ou Coimbra). O principal intuito das imagens captadas em Portugal era registar momentos de relevo cultural, social e político, assumindo uma vertente documental; porém, nas primeiras projeções, o que encabeçava os cartazes era a tecnologia e não necessariamente o título ou tema do filme/documentário (Penafria, 2013). Foi neste período, também, que se iniciou a primeira fase de internacionalização de obras de produção portuguesa (p.e. para o Brasil). A primeira curta-metragem de ficção, a reconstituição histórica, intitulada “A Rainha Depois de Morta” estreou em 1910. Meses depois foi finalizada e estreada a primeira longa-metragem portuguesa de ficção: “Os Crimes de Diogo Alves”<sup>7</sup> (1911) (Batista, 2013). Apesar do entusiasmo de alguns empresários, profissionais e públicos, a produção iniciou-se de forma contida devido às contingências económicas do país, ao difícil e dispendioso acesso à tecnologia (captação e exibição) e ao elevado preço das películas de gravação.

Nas primeiras décadas do século XX, a produção de ficção nacional foi essencialmente alavancada por empresários de Lisboa e do Porto (p.e. a Lusitânia Film ou a Invicta Film). Os filmes mudos ‘tipicamente portugueses’ marcaram a tendência identitária do cinema português neste período, cumprindo a dupla missão de chegar ao público português e de se distinguir das produções internacionais (Batista, 2013). Nas décadas de 1930 e 1940, assistiu-se a uma certa industrialização do cinema português (Ferreira, 2014) e produziram-se várias ‘comédias leves’ e dramas que cativavam o público e tornavam o negócio rentável.

Em 1930 começou a exibição de filmes sonoros em Portugal, e, no ano seguinte, o filme “A Severa”<sup>8</sup>, de Leitão de Barros, marcou o início do cinema sonoro produzido em Portugal (nos Estados Unidos e nos principais

---

<sup>1</sup> A par da eletrificação das cidades, imprescindível para a proliferação de salas de cinema.

<sup>2</sup> A república é instaurada em Portugal em 5 de outubro de 1910.

<sup>3</sup> O Salão Ideal foi criado propositadamente para a projeção de imagens animadas por Júlio Martins da Costa. O empresário dedicou-se também à produção, distribuição e exibição (Penafria, 2013). No Salão Ideal o espetáculo cinematográfico ganhava dimensão sonora através de atores atrás do ecrã.

<sup>4</sup> No início do século XX surgiram em Lisboa vários outros locais de projeção.

<sup>5</sup> Não sendo transversal a todos, alguns aparelhos de captação de fotografias em movimento, que surgem na época, tinham a capacidade de registar, copiar e projetar, tal como o cinematógrafo dos irmãos Lumière.

<sup>6</sup> Aurélio da Paz dos Reis foi um dos pioneiros a captar e exibir motivos portugueses.

<sup>7</sup> Produzido pela Portugália Film.

<sup>8</sup> Produção: Sociedade Universal de Superfilmes.

países europeus ocorrera na década de 1920)<sup>9</sup>. A fundação da “Tobis portuguesa” em 1932, após acordo estabelecido com a Tobis Klangfilm, empresa alemã de produção e distribuição de filmes, contribuiu decisivamente para a industrialização do cinema, produzindo comédias e restituições históricas (p.e. “A Canção de Lisboa”, de José Cottinelli Telmo, 1933).

Com a criação do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) em 1933, há uma aproximação do Estado Novo (1933-74) ao cinema português, dado que o seu diretor, António Ferro, considerava a radiodifusão, o cinema e o teatro, elementos indispensáveis à sua missão. Apesar de algumas diretrizes prévias<sup>10</sup>, foi no final da década de 1930 que se intensificaram as discussões sobre a legislação e controlo da cinematografia produzida, distribuída e exibida em Portugal (Olchówka, 2016). No entanto, ao contrário daquilo que se passava em regimes similares, nos anos 1930, o investimento do Estado português na produção cinematográfica era relativamente baixo, mantendo-se neste período a maioria da produção, distribuição e exibição associada a companhias privadas (Olchówka, 2016). Os filmes associados à propaganda do regime, à ‘Política de Espírito’, dividiam-se essencialmente em três categorias: biografias, filmes de época e adaptações literárias – elementos essenciais para a educação do povo e transmissão ideológica. Em 1948 é criado o Fundo Nacional do Cinema (FNC) e a Cinemateca Nacional, administrados pelo Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI)<sup>11</sup>, que visava “proteger, coordenar e estimular a produção do cinema nacional” (art.º 1.º, consultado em Olchówka, 2016: 318). O cinema era visto também como um instrumento propagandístico do ‘Império Português’, e por isso a exibição de películas era estimulada pelo Estado, tal como a sua internacionalização através de coproduções com Espanha e o Brasil (Pereira, 2013). Apesar disso, a produção cinematográfica portuguesa, enquadrada e aprisionada à ideologia, leis e burocracia do Estado, manteve-se relativamente baixa, sendo inclusive a década de 1950 considerada, por alguns historiadores, como a mais pobre do cinema português, e o ano de 1955 apelidado de ‘ano zero’ por não se ter produzido nenhuma longa-metragem em Portugal).

Em 1957, iniciaram-se as exibições regulares da RTP1, mas a sua relação com o cinema português foi parca durante o Estado Novo. A criação e difusão da televisão pública foi essencial à manutenção do regime e, evidentemente, a sua programação ignorava a maioria do cinema português, exceto os trabalhos próximos e alinhados (veja-se a este propósito a Figura 7.1, no anexo B), privilegiando conteúdos noticiosos, eventos ou documentários que reforçassem a ideologia do regime.

A distribuição e exibição de filmes internacionais em Portugal encontrava-se também amplamente condicionada pela censura, que impedia a exibição de obras de reputados realizadores internacionais ou cortava partes de filmes consideradas ofensivas<sup>12</sup>.

A partir de 1958, o FNC e, posteriormente, a Fundação Calouste Gulbenkian (a partir de 1961) passaram a atribuir uma série de bolsas de estudo e estágios a candidatos que queriam estudar cinema no estrangeiro. Esse investimento foi preponderante para a afirmação da identidade do cinema português nas décadas seguintes (Cunha, 2015). A partir da década de 1960, assistiu-se a uma rutura no cinema português, que se aproximou das novas vagas europeias e passou a integrar circuitos internacionais de exibição e divulgação, afastando-se de um cinema unicamente exclusivo para o público português (Cunha, 2013). A partir de 1969, a Gulbenkian, através do apoio à cooperativa Centro Português do Cinema (CPC), passou também a apoiar a produção de filmes da geração do ‘cinema novo’ – financiava um mínimo de quatro longas-metragens por ano, sendo os primeiros filmes produzidos em 1970. A fundação assumiu neste período, em parte, o lugar do

---

<sup>9</sup> No mesmo ano, Manoel de Oliveira estreia o seu primeiro filme, “Douro Faina Fluvial”.

<sup>10</sup> P.e. a Lei dos Cem Metros, obrigava a preceder todas as exibições com “uma película de indústria portuguesa com um mínimo de 100 metros, que deverá ser mudada todas as semanas e, sempre que possível, apresentada alternadamente, de paisagem de argumento de interpretação portuguesa” – decreto n.º 13 564, de 6 de maio de 1927, consultado em Olchówka (2016: 316).

<sup>11</sup> Em 1939 as competências da SPN, referentes aos serviços do turismo, transitaram para o Ministério do Interior; no ano seguinte o SPN integrou o Conselho Nacional de Turismo. Em 1944, os serviços transitaram para o Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo, SNI (Olchówka, 2016).

<sup>12</sup> O facto de a dobragem também estar proibida para a maioria dos filmes desde 1948 também condicionava fortemente o acesso do público português, com baixo nível de escolaridade, a filmes não falados em língua portuguesa.

Estado no apoio efetivo ao ‘novo cinema’ português. O CPC durou até 1976, no entanto, e apesar dos poucos anos de atividade, teve um impacto significativo no setor (Cruz, 2013). Em termos políticos importa realçar a modernização política e a abertura social no período inicial do governo de Marcelo Caetano (1968) – surgiram, nesse momento, filmes com mensagens políticas e sociais mais arrojadas, mas muitos foram ainda alvo de cortes e censura (p.e. “Quem Espera por Sapatos de Defunto Morre Descalço”, de João César Monteiro, 1970) (Cunha, 2015).

Em dezembro de 1971 foi promulgada a chamada Lei do Cinema Nacional: a Lei 7/71<sup>13</sup>, com os seguintes objetivos:

- 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 do cinema português no domínio cultural, económico e financeiro.
- Fomentar a cultura cinematográfica.

Com esta lei foi criado o Instituto Português de Cinema (IPC), sendo extinto o FNC e a “Comissão de Condicionamento dos Recintos de Cinema”. Dois anos depois, foi publicado o Decreto-Lei n.º 184/73 que regulava o funcionamento do IPC, e o Decreto n.º 286/73, sobre o regulamento da atividade cinematográfica. Estes marcos legislativos, lançaram as bases para uma política pública de cinema. A Cinemateca Nacional passa a integrar o IPC. Também em 1973 abriu o curso de cinema no Conservatório Nacional. Em relação à exibição e formação importa também destacar o papel de relevo dos cineclubes durante o período do Estado Novo<sup>14</sup>.

O 25 de Abril de 1974 e a transição para a democracia libertaram o país das amarras da censura e do protecionismo. A abertura proporcionada pela Revolução permitiu exhibir uma série de filmes rodados nos anos anteriores que aguardavam estreia (p.e. “Os Brandos Costumes” de Alberto Seixas Santos), tal como a exibição nacional de títulos internacionais anteriormente proibidos (entre muitos outros, p.e. “Laranja Mecânica”, Stanley Kubrick). Os cineclubes que tinham sido alvo de um elevado controlo também renasceram com a abertura do país. Surgem também uma série de cooperativas de cinema que fomentaram a produção cinematográfica, que refletia, ao nível dos argumentos e metodologias de trabalho, o momento político, social, cultural e económico do país.

Na entrada dos anos 1980 assistiu-se a uma continuidade, mas também a uma rotura com o modelo de produção e temáticas pós-revolucionárias (em parte, para um nicho cinéfilo e militante); e intensificou-se a fragmentação entre ‘cinema comercial’ e ‘cinema de autor’, reconhecida até hoje. Os defensores do primeiro propunham um cinema português ‘acessível’ e ‘eminentemente comercial’ que permitisse um ‘espetáculo’ que fidelizasse o público; enquanto os do segundo balizavam-se em referências estéticas e cinéfilas ‘eruditas’ (Cunha, 2013). Nesta década, o ‘cinema de autor’ destacou-se e afirmou-se internacionalmente<sup>15</sup>, mas não conseguiu cativar a maioria do público português que preferia os filmes classificados pela crítica como ‘comerciais’<sup>16</sup>. Não será de desconsiderar o nível de literacia e a massa crítica de capital cultural da população portuguesa neste período (bastante mais baixos se comparados com outros países europeus ou mundiais). Ademais, de assinalar que entre maio de 1978 e dezembro de 1988, a comédia voltou a ser um género privilegiado pelo público de cinema português (estreadam oito comédias de realizadores portugueses). No entanto, o mercado já não estava condicionado pelo protecionismo do Estado Novo (tal como acontecia nas ‘comédias à portuguesa’ do início do século XX) e as produções internacionais, predominantemente norte-americanas, com investimentos muito maiores em produção e promoção do que os filmes portugueses,

---

<sup>13</sup> Diário do Governo n.º 286/1971, Série I de 1971-12-07, páginas 1883 – 1890.

<sup>14</sup> A atividade clubística foi marcada por altos e baixos, durante o Estado Novo devido ao controlo e à censura.

<sup>15</sup> P.e. Manoel de Oliveira ou Paulo Rocha.

<sup>16</sup> P.e. José Fonseca e Costa ou António-Pedro Vasconcelos (além do sucesso de bilheteira, o produtor e realizador estava envolvido em vários coproduções e produções executivas através da V.O Filmes e da Opus Filmes).

ganharam espaço nas salas e dispositivos de exibição nacional, redefinindo o gosto cinematográfico do público português. O número total de espectadores também irá baixar drasticamente, sendo que entre 1980-89 reduziu cerca de 60% (Cunha, 2013).

Quanto à exibição e produção de audiovisual no pós-ditadura, ficou diretamente marcada pela introdução do género das telenovelas a partir da exibição, na RTP, em 1977, da telenovela brasileira “Gabriela” (TV Globo, 1975). Esta adaptação do romance “Gabriela, Cravo e Canela” (1958) de Jorge Amado, revolucionou a forma de consumo de televisão dos portugueses, criando hábitos de fidelização de audiências em conteúdos de longa duração. Em sequência disto, em 1982, foi exibida a primeira telenovela de produção portuguesa: “Vila Faia”, realizada por Nuno Teixeira para a RTP. As telenovelas (ou séries de longa duração) fazem desde então parte da grelha de todos os canais generalistas em Portugal e concentram grande parte da produção audiovisual do país, contribuindo, em parte muito considerável, para a sustentabilidade financeira de muitos dos agentes do setor, nos campos artístico e técnico.

Em 1980 a “Cinemateca Nacional” é rebatizada de “Cinemateca Portuguesa”<sup>17</sup>. Passa a estar dotada de autonomia financeira e administrativa e adquire o edifício da Barata Salgueiro (em Lisboa), onde passa a ter sessões regulares a partir de julho (a sua atividade de programação tinha tido início no Palácio Foz em 1958<sup>18</sup>)<sup>19</sup>. É também criado o Arquivo Nacional de Imagens em Movimento (ANIM) que, em 1981 passa para a esfera da Cinemateca. Em relação à ‘exibição alternativa’ e à formação cinéfila desta geração de realizadores destacavam-se em Lisboa, para além da Cinemateca, as sessões da Gulbenkian, do Quarteto, do Nimas ou do Londres (Cunha, 2013). A exibição cinematográfica não se cingia a Lisboa e um pouco por todo o país existiam salas de exibição cinematográfica (mais ou menos ‘alternativa’).

Em 1982, o IPC foi dotado de personalidade jurídica e autonomia administrativa e financeira, características que mantém até hoje<sup>20</sup>. E, a partir de 1983, após uma primeira década marcada pela instabilidade e alternância administrativa, o IPC ganha estabilidade, o que contribuiu para a definição da sua política cinematográfica (Cunha, 2013). O Despacho 85/83 de 23 de junho<sup>21</sup>, também consagrou a figura do produtor como principal agente responsável pela gestão de um filme e pela articulação com o IPC<sup>22</sup>, facto com consequências importantes para toda a estruturação do setor.

Relativamente à fragmentação do setor entre ‘cinema de autor’ e ‘cinema comercial’, esta intensificou-se neste período perante a distribuição dos apoios à produção do IPC – claramente insuficientes para todos os projetos e candidaturas (diversas entre si).

Em 1983 o Conservatório Nacional é reconvertido<sup>23</sup> – e a Escola Piloto para a Formação de Profissionais de Cinema do Conservatório Nacional e a Escola de Teatro do Conservatório Nacional são fundidas (além da criação da Escola Superior de Música e da Escola Superior de Dança). Em 1985 a Escola Superior de Teatro e Cinema<sup>24</sup> passa a integrar o Instituto Politécnico de Lisboa<sup>25</sup>. Este momento é marcante nas lógicas de ensino da própria escola que passa a integrar componentes pedagógicas mais técnicas em imagem, som e montagem (Cunha, 2013).

Os apoios conseguidos no estrangeiro também marcaram a evolução da produção cinematográfica portuguesa. Destacam-se, por exemplo, as coproduções que Paulo Branco conseguiu para produzir obras de

---

<sup>17</sup> Decreto-Lei n.º 59/80, de 3 de abril.

<sup>18</sup> Também em 1958 a Cinemateca passa a ter uma biblioteca aberta ao público. Fonte: <https://www.cinemateca.pt/Cinemateca/Historia.aspx>

<sup>19</sup> Também em 1980, o programador João Bénard da Costa, oriundo da Fundação Calouste Gulbenkian e da Escola de Cinema, passa a dirigir a Cinemateca: primeiro como subdiretor (1980-91) e depois como diretor entre 1991-2009.

<sup>20</sup> O Decreto-Lei n.º 391/82 aprova a orgânica do Instituto Português de Cinema.

<sup>21</sup> Diário da República n.º 142/1983, Série II de 1983-06-23

<sup>22</sup> Até esse momento vários realizadores encarregavam-se da produção dos seus próprios filmes.

<sup>23</sup> Decreto-Lei 310/83, de 1 de julho.

<sup>24</sup> No final do século XX a Escola Superior de Teatro e Cinema deixa o convento dos Caetanos no Bairro Alto e muda-se para as novas instalações na Amadora.

<sup>25</sup> Decreto do Governo 46/85, de 22 de novembro.

Manoel de Oliveira, que reforçaram o seu prestígio internacional e permitiram orçamentos díspares, se comparados com os filmes portugueses da época (Cunha, 2013). Em 1985, Manoel de Oliveira vence o Leão de Ouro no Festival de Veneza, prémio de honra pela sua carreira de realizador e pelo filme “Le Soulier de Satin”, megaprodução que reuniu financiamento francês, alemão, suíço e português (através do IPC e do Ministério da Cultura). No entanto, apesar da reputação atingida por alguns realizadores e produtores, a maioria mantinha dificuldades na sua profissionalização, encontrando no ensino (p.e. Escola de Cinema do Conservatório), na televisão pública (RTP1 e RTP2), ou em outros trabalhos criativos o seu sustento – gerando articulações e sinergias entre trabalhos. Por exemplo, o realizador Fernando Lopes depois de dirigir o ‘Canal 2’ da RTP (entre 1978-79), criou e dirigiu o departamento de coproduções internacionais entre 1979-1993, transformando a RTP, neste período, num importante coprodutor do cinema português, ao apoiar consagrados e emergentes autores (Cunha, 2013).

Em 1989, João César Monteiro vence o Leão de Prata em Veneza, com o filme “Recordações da Casa Amarela”. O filme realizado, escrito e interpretado pelo realizador lança um olhar alegórico para o passado, o presente e o futuro do país. Em 1986, Portugal adere à Comunidade Europeia, acelerando-se o processo de globalização do país com reflexos em todas as esferas da sociedade.

Os anos 1990 trouxeram a ‘estabilidade, o crescimento e a diversificação’ do cinema português (Ferreira, 2013). O apoio à cultura foi reforçado, tendo no caso do cinema aumentado o financiamento de curtas-metragens, de filmes de animação, de documentários, primeiras obras e longas-metragens – chegando-se ao apoio de aproximadamente 20 filmes por ano, embora nem todos fossem concluídos ou tivessem estreia comercial. O aumento e diversificação do apoio/financiamento deveu-se, em parte, à criação da nova Lei do Cinema em 1993<sup>26</sup>, que sucedeu à Lei de 1971; aos protocolos estabelecidos com a RTP (para a produção e apoio ao cinema português) e com a Sociedade Independente de Comunicação (SIC) para a produção de telefilmes<sup>27,28</sup>. A Lei do Cinema de 1993 reforçou e reconheceu o papel do Estado no apoio ao cinema português; reforçou as coproduções; a livre circulação de filmes e profissionais no espaço europeu (sendo que os programas de apoio e a legislação europeia foram essenciais na transformação e evolução do setor do cinema e audiovisual em Portugal) e procurou clarificar também a distinção entre ‘obra cinematográfica’ e ‘obra audiovisual’<sup>29</sup>.

Em 1990 foi estabelecido o Secretariado Nacional para o Audiovisual (SNA)<sup>30</sup>. Em 1992 e 1993 surgem os dois primeiros canais privados de televisão em Portugal (aumentou a produção, permitindo às equipas técnicas transitarem entre trabalhos; mas também aumentou o financiamento do instituto através das taxas sobre a publicidade). Em 1994 foi criado o Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual (IPACA)<sup>31</sup> que fundiu o IPC e o SNA<sup>32</sup>; sendo que em 1998 foi substituído pelo Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia (ICAM)<sup>33</sup> que veio incluir o emergente setor de multimédia. O ICAM viria a ser reestruturado pela Lei n.º

---

<sup>26</sup> Decreto-Lei n.º 350/93, de 7 de outubro.

<sup>27</sup> Alguns destes filmes tiveram estreia em sala e foram um sucesso de bilheteira, como p.e. “Zona J” de Leonel Vieira, 1998. Parcerias entre a MGN de Tino Navarro (que se encarregava da produção), a SIC (promoção) e a Lusomundo (distribuía e exibia) (Ferreira, 2013).

<sup>28</sup> A TVI também produziu um telefilme em 1993.

<sup>29</sup> “a) ‘Obra cinematográfica’ a criação intelectual de imagens em movimento, acompanhadas ou não de sons, destinada prioritariamente à projeção comercial em salas de espetáculos especialmente preparadas para essa finalidade; b) ‘Obra audiovisual’ a criação intelectual de imagens em movimento, acompanhadas ou não de sons, destinada prioritariamente a ser difundida pela televisão ou por meios de reprodução, visando essencialmente o visionamento doméstico”.

<sup>30</sup> Publicado em: Diário da República n.º 35/1990, Série I de 1990-02-10. O SNA foi coordenado pelo realizador António-Pedro Vasconcelos entre 1990 e 1993.

<sup>31</sup> Decreto-Lei n.º 25/94 de 7 de janeiro.

<sup>32</sup> Os projetos europeus de apoio ao desenvolvimento da indústria do cinema e audiovisual, Media, Eureka Audiovisual e Eurimages não distinguiram a produção cinematográfica e audiovisual o que também motivou esta junção.

<sup>33</sup> Decreto-Lei n.º 408/98, de 21 de dezembro.

42/2004, de 18 de agosto<sup>34</sup> e pelo Decreto-Lei n.º 215/2006, de 27 de outubro; em 2007 foi estabelecido o Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA)<sup>35</sup>. Em 2006 foi criada uma estrutura paralela ao ICA, o Fundo de Investimento para o Cinema e Audiovisual (FICA) – um fundo administrado por um banco privado que financiaria o cinema português considerando o seu potencial retorno – viria apenas a iniciar atividade em 2007 e a ser liquidado em 2012.

A década de 1990 foi marcada, também, pela projeção do cinema nacional através de novos festivais de cinema<sup>36</sup> e eventos de relevância internacional (p.e. Lisboa Capital Europeia da Cultura, 1994; ou a Expo'98, 1998). Na década de 1990 produziram-se aproximadamente 11 filmes por ano<sup>37</sup>. Importa realçar a criação do concurso de primeiras obras de ficção em 1996<sup>38</sup>, essencial para dar espaço a novos realizadores portugueses (tal como o apoio às curtas-metragens). Em 1999 foi criada a Agência da Curta-Metragem, que desde então promove e distribui o cinema de curta-metragem em Portugal e no estrangeiro e organiza, entre outras atividades, o festival “Curtas de Vila do Conde – Festival Internacional de Cinema”. Nesta década verificam-se alguns sucessos de bilheteira (e de televisão) de realizadores como António-Pedro Vasconcelos, Joaquim Leitão ou Leonel Vieira (Ferreira, 2013). No final dos anos 1990 as salas de cinema e ecrãs praticamente duplicaram (confrontar com série, na secção 2.4.3), num processo de profunda transformação (e reforço da concentração) do panorama da exibição em sala no país (associado às transformações tecnológicas e induzindo a adaptando-se a novas lógicas de consumo).

Na viragem do século, estreou o filme “Branca de Neve” de João César Monteiro, que foi mais um marco mediático no acentuar das discussões sobre o ‘investimento’ dos dinheiros públicos. Em 2005 estreou aquele que foi o maior sucesso de bilheteira nacional até ao lançamento do *remake* do “Pátio das Cantigas” (Leonel Vieira, 2015) – “O crime do padre Amaro” (2005) de Carlos Coelho da Silva – filme, amplamente promovido pela SIC, fez 380 671 espectadores, mas não teve impacto internacional (Ribas, 2013).

Fruto das políticas de apoio por metragem e tipo que se iniciam nos anos 1990, surgiram no panorama nacional, na primeira década de 2000, uma série de novos realizadores (p.e. João Pedro Rodrigues, Miguel Gomes, Marco Martins ou Cláudia Varejão) e produtoras (p.e. O Som e a Fúria ou a Terratreme); tal como, se potenciaram a animação e o documentário (confrontar com lista de concursos/ano – Figura 2.18). Será também a década da afirmação internacional dos realizadores que tinham surgido e desenvolvido importante obra nos anos 1990 (p.e. Teresa Villaverde, Pedro Costa, Margarida Gil ou João Canijo). Aparecem e desenvolvem-se também neste período importantes festivais no panorama nacional (p.e. o “IndieLisboa”, 2004; o “DocLisboa”, 2004; o “Estoril Film Festival”, 2007; ou o “FESTin”, 2010), que se juntam a outros que já desde as décadas anteriores (p.e. “Cinanima”, nos anos 1970; “Fantasporto”, “Festroia”, nos anos 80; “Curtas de Vila do Conde” ou “QueerLisboa”, nos anos 1990) se tinham vindo a afirmar em áreas ou nichos diferenciados (ver Figura 2.1).

No final da primeira década dos anos 2000 deu-se uma nova crise no setor do cinema e audiovisual em Portugal. A clivagem entre ‘cinema de autor’ e ‘cinema comercial’, acentua-se novamente no espaço político-mediático e em 2010, um grupo de realizadores escreve o “Manifesto pelo cinema português”<sup>39</sup> que põe em evidência este confronto perene, interrogando-se sobre as lógicas de financiamento, mas também a

---

<sup>34</sup> A Lei n.º 42/2004 previa ainda, no artigo 26.º, a criação de um novo instrumento financeiro destinado ao fomento e desenvolvimento da arte cinematográfica e do audiovisual. O Decreto-Lei n.º 227/2006, de 15 de novembro, cria o Fundo de Investimento para o Cinema e Audiovisual (FICA) e estabelece as normas de execução relativas às contribuições consignadas nesse fundo, incluindo a participação do Estado; sendo posteriormente liquidado em 2012: Lei n.º 55/2012, de 6 de setembro.

<sup>35</sup> A publicação da Lei n.º 42/2004, de 18 de agosto, a Lei da Arte Cinematográfica e do Audiovisual, seguida do Decreto-Lei n.º 215/2006, de 27 de outubro, que aprova a orgânica do Ministério da Cultura, determinaram a reestruturação do ICAM. O Instituto do Cinema e do Audiovisual, I.P. (ICA, I.P.) foi criado pelo Decreto-Lei n.º 95/2007, de 29 de março. A sua estrutura orgânica e os respetivos estatutos foram aprovados pela Portaria n.º 375/2007, de 30 de março.

<sup>36</sup> P.e. o “Festival de Curtas de Vila do Conde”, criado em 1993.

<sup>37</sup> Manoel de Oliveira foi quem mais produziu (dez filmes no período).

<sup>38</sup> Portaria n.º 317/96, de 29 de julho.

<sup>39</sup> Disponível em: <https://www.publico.pt/2010/03/12/jornal/manifesto-pelo-cinema-portugues-18976210>

dependência do setor face aos apoios do Estado (Ribas, 2013). Em 2012, perante uma crise financeira global e de cortes em vários setores do Estado, o ICA não apoiou nenhum projeto – configurando-se um ‘novo ano zero’ com impactos visíveis em vários anos consequentes. Também na viragem da década se assistiu ao declínio da assistência de filmes em sala e o acentuar do ‘monopólio’ da distribuição e exibição cinematográfica. No rescaldo da crise, o setor a partir de 2014 começou a indiciar uma nova recuperação. Surgem uma série de novos exibidores – articulados com novos públicos e lógicas de consumo, potenciados por transformações tecnológicas, sociais e culturais.

	TÍTULO	REALIZADOR	GÉNERO	ISO	DISTRIBUIDOR	Nº SESSÕES	Nº ESPETADORES
1	O Pátio das Cantigas (2015)	Leonel Vieira	Comédia	PT	NOS Lusomundo Audiovisuais	14 873	608 348
2	O Crime do Padre Amaro (2005)	Carlos Coelho da Silva	Drama, Acção	PT	NOS Lusomundo Audiovisuais	10 185	380 671
3	Tentação (1997)	Joaquim Leitão	Drama, Romance	PT	NOS Lusomundo Audiovisuais		361 312
4	7 Pecados Rurais (2013)	Nicolau Breyner	Comédia	PT	NOS Lusomundo Audiovisuais	10 064	324 174
5	Variações (2019)	João Maia	Drama, Biografia	PT	NOS Lusomundo Audiovisuais	9 446	279 510
6	Filme da Treta (2006)	José Sacramento	Comédia	PT	LNK Audiovisuais	7 067	278 956
7	O Lugar do Morto (1984)	António-Pedro Vasconcelos	Drama, Policial	PT	Mundial Filmes		271 845
8	Balas & Bolinhos - O Último Capítulo (2012)	Luís Ismael	Comédia, Aventura, Acção	PT	NOS Lusomundo Audiovisuais	6 456	256 179
9	Adão e Eva (1995)	Joaquim Leitão	Drama	PT, FR, ES	NOS Lusomundo Audiovisuais		254 925
10	Zona J (1998)	Leonel Vieira	Drama, Romance, Policial	PT	NOS Lusomundo Audiovisuais		246 073

Figura 2.1 – Top dos dez filmes nacionais por número de espectadores

Nota: Dados das Distribuidoras para anos anteriores a 2004 | Fonte: ICA, Exibidos e Estreados 2004-2020  
 Acesso: <https://www.ica-ip.pt/pt/downloads/exibicao-e-distribuicao/> (Atualizado a 02/02/21)

O novo milénio trouxe grandes transformações na sequência das transformações de natureza tecnológica e cultural. Além da transição da película para o digital, que permitiu reduzir custos de produção, deu-se também a explosão dos dispositivos de recolha de imagem e som – democratizando-se o acesso a meios de produção (mesmo que com qualidade de imagem muito díspares entre si) – quer profissional<sup>40</sup>, quer amador.

Em termos de exibição e distribuição, além da transformação de grande parte dos espaços de exibição (em função dos avanços tecnológicos, mas também no sentido da alteração de modelos de negócio que privilegiaram crescentemente a criação de valor com base na venda de bens “paralelos” ao conteúdo cinematográfico, em particular na área da restauração – pipocas, *soft drinks* etc.), assistiu-se a alterações profundas perante a difusão da *internet*. Conteúdos amadores ou profissionais passam a estar disponíveis mundialmente sem recurso a um objeto físico (p.e. bobine, cassette VHS ou DVD) e sem a necessidade de um aparelho singular de exibição (p.e. projetor, leitor de cassetes VHS ou DVD), embora essa partilha nem sempre seja legal face aos direitos de autor e propriedade. Plataformas como o YouTube<sup>41</sup>, *torrents* de conteúdos, ou, na sequência, os serviços de vídeo *online* por subscrição (VOD) alteraram o panorama da exibição e distribuição. Estas mudanças surgiram na sequência natural das transformações tecnológicas, das tendências culturais e dos modos de vida em sociedade, tal como, anos antes, tinham surgindo as salas exclusivas para projeção de filmes (final do século XIX), a televisão com emissão regular (em meados do século XX), ou os multiplexes de exibição em centros comerciais (nos finais do século XX).

Ao longo desta secção tem vindo a ser referida a relação do cinema e do audiovisual com a televisão em Portugal, mas importará sintetizar a sua evolução de forma mais sequencial. A televisão portuguesa<sup>42</sup> iniciou a transmissão regular em 1957<sup>43</sup>. O país teve uma emissora única de televisão até ao lançamento da RTP2 no final de 1968. Posteriormente foram lançadas a RTP Madeira (1972) e a RTP Açores (1975). Nos anos 1990 surgiu a RTP Internacional (1992) e as primeiras emissoras privadas, a SIC<sup>44</sup> (1992)<sup>45</sup> e a TVI (1993)<sup>46</sup>; e, posteriormente, deu-se o reforço da oferta pública, desta feita nos países de expressão portuguesa<sup>47</sup> através da RTP África (1998). No início dos anos 1990, iniciou-se a TV por cabo. Esta tecnologia aumentou os serviços disponíveis para os seus assinantes<sup>48</sup>.

Os conteúdos cinematográficos e audiovisuais disponibilizados diversificaram-se por uma série de novos canais, assistindo-se ao acentuar do processo de globalização dos conteúdos. O negócio da distribuição de televisão por cabo era assegurado por várias operadoras nos anos 1990. No entanto, esta situação começa a inverter-se na primeira década dos anos 2000, com a oligopolização do setor a intensificar-se. Em 2008, a ZON TV Cabo compra quatro outros operadores que não conseguiam cumprir as obrigações da ANACOM (Autoridade Nacional de Comunicações em Portugal) de emitir em digital; e em 2013 a empresa compra uma outra grande empresa do setor – a Optimus<sup>49</sup> –, tornando-se um ator competitivo face à Portugal Telecom (PT). A Cabovisão, empresa que se mantém desde o início da distribuição por cabo em Portugal, passa a chamar-se NOWO em 2016. Os operadores por subscrição em Portugal em 2021 são: a NOS Comunicação AS, a NOS Açores, a NOS Madeira, a MEO, a VODAFONE<sup>50</sup> e a NOWO.

---

<sup>40</sup> O filme “Tangerine”, de Sean Baker (2015) foi exclusivamente filmado com iPhone 5.

<sup>41</sup> Início em 2005.

<sup>42</sup> Emissora Nacional (1935) e a Rádio Televisão Portuguesa (1957).

Fonte: <https://arquivos.rtp.pt/colecoes/historia-da-rtp/>

<sup>43</sup> Início das emissões experimentais em 1956.

<sup>44</sup> SIC- Sociedade Independente de Comunicação.

<sup>45</sup> Fonte: <https://arquivos.rtp.pt/colecoes/historia-da-rtp/>

<sup>46</sup> “Televisão Independente”.

<sup>47</sup> Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe.

<sup>48</sup> Em 1992 surgiu no país a televisão por cabo, primeiro na Madeira (TV Cabo) e a partir de 1993 em Portugal Continental (Cabovisão e TV Cabo).

<sup>49</sup> A partir de 2016 a empresa passa a chamar-se NOS.

<sup>50</sup> A Tecel que operava em Portugal nos serviços de comunicação móvel desde 1992 juntou-se à VODAFONE Portugal em 2001.



Em 2009 iniciou-se a transição dos serviços analógicos para os digitais (alargada a todo o país em 2011)<sup>51</sup>, o que permitiu aumentar os canais disponíveis em sinal aberto e a difusão de serviços digitais e interativos (Sobral, 2012). Em 2011 deu-se o lançamento da RTP PLAY, serviço pioneiro no país, em emissões *online* e programas *on-demand*. Os serviços tradicionalmente disponibilizados pela televisão passam a estar disponíveis noutros dispositivos móveis via *internet*. Esta é uma realidade que tem paralelo com o que aconteceu com os conteúdos cinematográficos e audiovisuais narrativos, que transitam da cassete VHS ou DVD para espaços *web*, quer através de serviços por subscrição, quer por mecanismos diversos de *download* (isto não implica o fim do segmento, mas a sua diversificação). Em 2015 a Netflix expande a oferta de serviços de *video on demand* (VoD) em Portugal<sup>52</sup>, seguida de uma série de outros operadores. Em 2020, o Observatório Europeu do Audiovisual (OEA) estima que Portugal tenha 1,4 milhões de serviços por subscrição, sendo que os três operadores de maior relevância (14 no total) são a Netflix (47%), a AppleTV (21%) e a Amazon (13%)<sup>53</sup>, com 81% do mercado (cf. Figura 7.2 no anexo B). Não sendo VoD, importa destacar, também, as plataformas de exibição de vídeos *online*, como por exemplo o YouTube (início em 2005). Este canal da Google assume um papel relevante a nível mundial na exibição de conteúdos audiovisuais, ao permitir ao utilizador ser produtor e exibidor dos seus conteúdos. As principais fontes de financiamento desta indústria estão igualmente a diversificar-se e a alterar-se, migrando para os ‘novos’ espaços digitais e especializando-se. Por tudo isto, estas alterações nos modos de consumo a nível global (e que continuarão a transformar-se) são um desafio para o setor do cinema e do audiovisual, daí que este estudo reflita também sobre estas circunstâncias adiante.

O panorama do cinema e do audiovisual é, portanto, atualmente composto por uma multiplicidade de cenários, físicos e digitais, de produção, distribuição, exibição e consumo. Está em vários dispositivos, sendo exibido e consumido de formas muito diversas – disputando a ‘economia da atenção’. Apesar desta flexibilização dos modos de consumo (potenciada também pela pandemia mundial e a continua migração para o digital de várias esferas sociais e culturais), a singularidade do cinema enquanto experiência de sala não desapareceu, mas poderá nos próximos anos especializar-se, seja em termos do tipo de conteúdo cinematográfico propriamente dito, seja pelo tipo de experiência oferecida (social, tecnológica, cultural).

Em 2022 entrará em vigor uma nova diretiva do cinema em Portugal<sup>54</sup>. Esta diretiva irá regular o enquadramento e os deveres destes ‘novos operadores’ (VoD e operadoras de partilha de vídeo) e contribuir para a diversificação das fontes de apoio e financiamento do setor, tendo igualmente como ambição promover a produção de novos conteúdos.

O Plano de Recuperação e Resiliência (PRR) irá também iniciar-se em 2022, sendo que, no setor do cinema e do audiovisual, os investimentos previstos no âmbito deste pacote financeiro se prendem essencialmente com o objetivo da digitalização (DCP) de vários cineteatros em todo o país.

---

<sup>51</sup> Existiram várias experiências e tentativas desta transição em Portugal a partir de 1998.

<sup>52</sup> A empresa americana nasceu em 1997, como um serviço de encomendas de DVDs. Em 2007 iniciou os serviços por subscrição. Em 2012 começou a oferecer serviços em Portugal. Fonte: <https://www.publico.pt/2015/10/18/culturaipsilon/noticia/netflix-chega-a-portugal-quando-cada-vez-mais-pessoas-tem-tv-e-net-em-pacote-1711487>

<sup>53</sup> O relatório reporta-se a 2019.

<sup>54</sup> Lei n.º 74/2020. Decreto-Lei n.º 74/2021.

## 2.2. Financiamento público do setor do cinema e audiovisual em Portugal

O setor do cinema e audiovisual é financiado pelo setor público a diversos níveis e escalas territoriais, no âmbito de uma diversidade de mecanismos que suportam tanto os agentes do setor como as estruturas institucionais que o regulam e apoiam. Conforme se pode depreender do apresentado na secção 2.1., o setor é, em Portugal (e em vários países europeus), muito dependente do apoio e financiamento público. Assumindo isto como ponto de partida essencial, importa compreender a sua diversidade, bem como as fontes de financiamento próprias, os principais desafios que enfrenta e, em geral, a sua evolução.

O apoio público, ao nível da administração central do Estado em Portugal, é efetuado sobretudo, pela via de duas estruturas centrais, na dependência do Ministério da Cultura: o ICA e a Cinemateca Portuguesa, bem como através do serviço público de televisão – RTP. Estas entidades são financiadas, no essencial, por taxas que alimentam a maior parte do financiamento público do setor, nomeadamente, aquele que é responsabilidade da administração central do Estado. O ICA é financiado, essencialmente, pela taxa de exibição (3,2% de um total de 4% retido por esta taxa) e a Taxa de Subscrição (aprofundar-se-á o financiamento do ICA na subsecção seguinte); e a Cinemateca pela Taxa de Exibição (0,8% de um total de 4% retido) e a RTP pela contribuição para o audiovisual (CAV) e em receitas comerciais próprias<sup>55</sup>. Não sendo um apoio direto, mas regulado e fiscalizado pelo Estado, os operadores de televisão, distribuição, audiovisual a pedido e exibição estão também sujeitos à obrigação de reinvestimento direto no setor. A nova Lei do Cinema e Audiovisual<sup>56</sup>, em vigor a partir de janeiro 2022, transpôs para a ordem jurídica interna a Diretiva Europeia (UE) 2018/1808 do Parlamento Europeu e do Conselho, de 14 de novembro de 2018, que altera a Diretiva 2010/13/EU, e irá introduzir novas fontes de receitas nestes institutos e no setor do cinema e audiovisual.

Vários outros campos de ação e iniciativas, ainda ao nível da administração central, mas fora da atuação direta da área da cultura, ou sendo desenhadas numa lógica interdepartamental, marcam também o apoio público ao cinema e audiovisual em Portugal. O “Fundo de Apoio ao Turismo e ao Cinema – *cash rebate*”, estabelecido em 2018<sup>57</sup> é uma delas. Para obter este incentivo, as produtoras têm de fazer uma despesa mínima em Portugal entre 250 mil euros a 500 mil euros, consoante os projetos a rodar em território nacional ou consoante a participação de profissionais portugueses em diferentes áreas de produção. A taxa de apoio é de 25%, podendo ser majorada para 30%, sobre a despesa elegível. Foi também criada, em 2019, a Portugal Film Commission (PFC)<sup>58</sup>, cuja principal missão é promover Portugal como um destino turístico de filmagens. A PFC tem também como missão criar sinergias com as *film commissions* regionais (também têm ganho algum protagonismo nos últimos anos), a rede diplomática e as associações e empresas do setor. Acrescem ainda, por exemplo, os apoios pontuais e episódicos do Ministério dos Negócios Estrangeiros, através do Instituto Camões, e das embaixadas de Portugal no estrangeiro, e do Ministério da Economia, através do Turismo de Portugal. Estes assumiram um papel de relevo no financiamento do cinema e do audiovisual em Portugal. O

---

<sup>55</sup> Para o cumprimento das obrigações que lhe estão cometidas, o Estado garante o financiamento do serviço público de rádio e televisão. O art.º 167.º da Lei n.º 83-C/2013, de 31 de dezembro de 2013 (em alteração à Lei n.º 30/2003, de 22 de agosto, e subsequentes revisões), estabeleceu que o financiamento era unicamente feito com base na contribuição para o audiovisual e em receitas comerciais próprias. A Lei 30/2003 de 22 de agosto, artigo 4.º n.º 2 define que: “Os valores da contribuição devem ser atualizados à taxa anual de inflação, através da Lei do Orçamento do Estado”. A taxa não é alterada desde o Orçamento do Estado de 2016 – tem atualmente um valor fixo mensal de 2,85 euros + IVA (6%), pago mensalmente através da fatura de energia. Para clientes elegíveis de acordo com os critérios determinados a contribuição é reduzida para o valor é de 1 euro + IVA (6%).

<sup>56</sup> Decreto-Lei n.º 74/2021.

<sup>57</sup> Decreto-Lei n.º 45/2018, de 19 de junho.

<sup>58</sup> Criada na Resolução de Conselho de Ministros n.º 85/2019, publicada em 31 de maio, e encontra-se na dependência dos membros do Governo responsáveis pelas áreas da Cultura e do Turismo (Secretaria de Estado do Cinema, Audiovisual e Media e Secretaria de Estado do Turismo).

Ministério da Educação, indiretamente, também presta apoio ao setor através dos cursos de cinema e audiovisual; e do Plano Nacional de Cinema (PNC).<sup>59</sup>

Ao nível das administrações regionais e locais, o apoio ao setor do cinema e audiovisual também é significativo e tem ganho importância. Com efeito, as regiões e as autarquias também apoiam/financiam o cinema e o audiovisual a vários níveis (p.e. apoio complementar ao financiamento de projetos de produção, apoio à exibição em espaços próprios ou outros, apoio à realização de festivais, suporte ao nível de infraestruturas (em particular espaços de exibição, mas também de filmagens) e de equipamentos, ajuda na promoção e divulgação, apoio na difusão de informação ao setor, *film commissions* locais, apoio à formação especializada...)<sup>60</sup>, embora de formas muito diversas entre si.

São também preponderantes para a sustentabilidade e o apoio ao setor, os projetos financiados no âmbito de programas europeus, diretamente ou indiretamente, como o programa Europa Criativa. O subprograma MEDIA envolve sensivelmente todos os países do Conselho da Europa, e tem um foco específico em promover o cinema, o audiovisual, a formação e educação em cinema, entre outros domínios; centrado em duas grandes prioridades: promoção da circulação transnacional de obras audiovisuais europeias; reforço da capacidade do setor audiovisual para operar a nível internacional. Atualmente este programa entrou num novo ciclo e pode vir a constituir não só uma importante fonte de diversificação do financiamento, mas também uma forma de criar redes, atingir novos mercados, formação, entre outros (veja-se em maior detalhe a atuação recente no âmbito deste programa na secção 2.4.10).

Existem ainda outros financiamentos por parte de programas europeus, como o Erasmus, bem como possibilidade de acesso a financiamento pela via dos pacotes, geridos nacionalmente, de fundos estruturais europeus (p.e. P2020/P2030; ou o atual PRR – neste último caso, por exemplo, estando contemplado financiamento para a rede de cineteatros ou a renovação dos seus equipamentos).

Seguidamente aprofundar-se-ão algumas questões relativas ao ICA e à sua atuação, enquanto principal instituto de apoio e fonte de financiamento do setor do cinema e audiovisual em Portugal.

---

<sup>59</sup> O PNC é uma iniciativa conjunta da Presidência do Conselho de Ministros, através do Gabinete do secretário de Estado da Cultura, e do Ministério da Educação e Ciência, pela Secretaria de Estado do Ensino Básico e Secundário. Foi criado pelo Despacho n.º 15377/2013, de 26 de novembro de 2013, e é operacionalizado pelo ICA, pela Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema e pela Direção-Geral da Educação (DGE).

<sup>60</sup> No entanto, conforme aprofundado na secção 4, estas sinergias podem e devem ser potenciadas.

## 2.3. O Instituto do Cinema e Audiovisual

### 2.3.1. Missão e objetivos

O ICA foi estabelecido pelo Decreto-Lei n.º 95/2007 de 29 de março. A sua missão é “apoiar o desenvolvimento das atividades cinematográficas e audiovisuais portuguesas, desde a criação até à divulgação e circulação nacional e internacional das obras, potenciando o surgimento de novos valores, contribuindo para a diversidade de oferta cultural e para os setores cinematográfico e audiovisual”<sup>61</sup>. A sua missão e atribuições transitam (com adaptações do quadro legislativo e de funcionamento) dos objetivos dos organismos públicos que lhe precederam a partir das bases estabelecidas pela Lei n.º 7/71 de 7 de dezembro (conforme houve oportunidade de contextualizar no capítulo 2.1.). O ICA é um instituto público integrado na administração indireta do Estado, dotado de autonomia administrativa e financeira e património próprio, sendo tutelado, na atual orgânica administrativa, pelo secretário de Estado do Cinema, Audiovisual e Media, do Ministério da Cultura.

A sua missão tem, no entanto, evoluído ao longo do tempo. Numa primeira fase, enquanto FNC, os seus objetivos eram ideologicamente próximos dos do regime que vigorava em Portugal; porém, no final da década de 1960 assiste-se a alguma ‘abertura’ com o apoio ao ‘cinema novo’ (pese embora, a Fundação Calouste Gulbenkian tenha tido um papel preponderante neste período); e em 1971 é criada a Lei do Cinema que veio clarificar a missão e os objetivos do então criado IPC – o qual tinha uma missão bastante próxima da que o ICA tem hoje<sup>62</sup>. Em 1993, com o estabelecimento da nova Lei do Cinema (Decreto-Lei n.º 350/93 de 7 de outubro) é reforçado o papel do Estado no apoio ao cinema português (e aproximando-o do quadro legislativo europeu). Em 1994 foi criado o IPACA, que fundiu o IPC e o SNA (criado pouco antes), substituído em 1998 pelo ICAM (que passou a incluir o ‘multimédia’). Nos anos 1990 assistiu-se a uma grande diversificação dos apoios dados pelo Estado/institutos – que foram essenciais para o fomento e a diversidade do cinema português (p.e. estágios de carreira, tipos e metragens cinematográficas; apoio a coproduções; distribuição; exibição; internacionalização; formação e primeiras obras). Posteriormente, nos anos 2000, o ICAM foi reestruturado por várias leis até a formação do ICA em 2007 (sendo que entre 2006 e 2012 existiu uma estrutura paralela ao ICA – o FICA).

A missão do ICA, estalecida em 2007 e refletida no anterior plano estratégico (analisado na secção 3), incide atualmente sobre as áreas da formação, produção, coprodução, distribuição, exibição e internacionalização – nas subsecções que se seguem proceder-se-á à análise de cada um destes campos de atuação e à sua evolução. Na subsecção seguinte observa-se o quadro geral de evolução da obtenção de receitas e despesas por parte do ICA – o que será imprescindível para compreender a capacidade financeira do instituto e a sua sustentabilidade futura.

---

<sup>61</sup> Fonte: ICA. Consultado a 24/09/2021. Disponível em: <https://www.ica-ip.pt/pt/o-ica/quem-somos/missao-e-atribuicoes/>.

<sup>62</sup> “a) Incentivar e disciplinar as atividades cinematográficas nas suas modalidades industriais e comerciais de produção, distribuição e exibição de filmes; b) Representar o cinema português nas organizações internacionais, sem prejuízo da representação corporativa; c) Promover as relações internacionais do cinema português no domínio cultural, económico e financeiro; d) Estimular o desenvolvimento do cinema de arte e ensaio e do cinema de amadores; e) Fomentar a cultura cinematográfica”. Disponível: Diário do Governo n.º 286/1971, Série I de 1971-12-07.

### 2.3.2. Receitas do ICA

O ICA tem autonomia administrativa e financeira, e as suas receitas próprias advêm essencialmente de um conjunto de taxas que incidem sobre os agentes do cinema e audiovisual que operam em Portugal. Além destas fontes de financiamento, o instituto recebe, essencialmente, algumas verbas de programas de financiamento europeu, do Fundo de Apoio ao Turismo e Cinema (para financiamento da Portugal Film Commission) e 'outras receitas' pouco expressivas. Como se pode observar nas figuras seguintes, as receitas têm evoluído de forma positiva (com exceção dos anos da crise, com impactos evidentes em 2012 e 2013) (Figura 2.2 a 2.4).



Figura 2.2 – Evolução das Receitas Próprias do ICA, em valores absolutos (euros), por ano (2013-2021)

Nota: Dados provisórios de 2021.

Fonte: Dados estimados dos Orçamentos e Relatórios de Gestão referentes aos períodos selecionados.

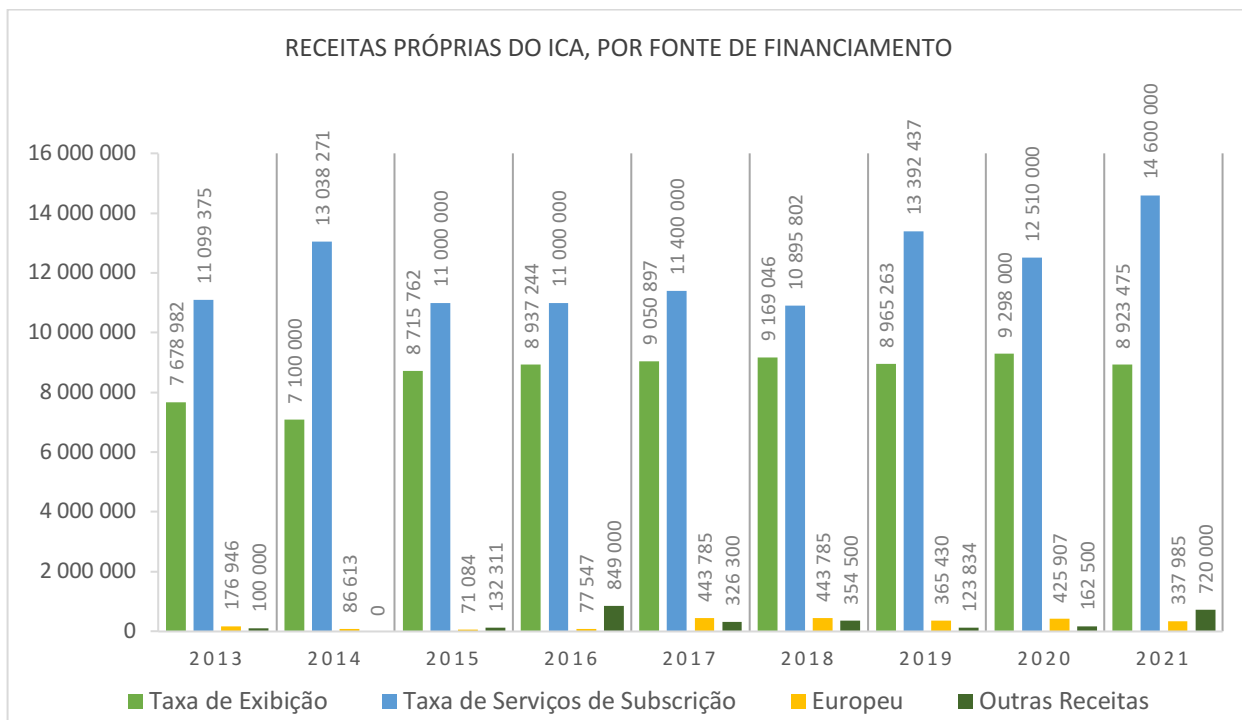


Figura 2.3 – Evolução das Receitas Próprias do ICA, por fonte de financiamento em valores absolutos (euros), por ano (2013-2021)

Nota: Dados provisórios de 2021.

Fonte: Dados estimados dos Orçamentos e Relatórios de Gestão referentes ao período selecionado.

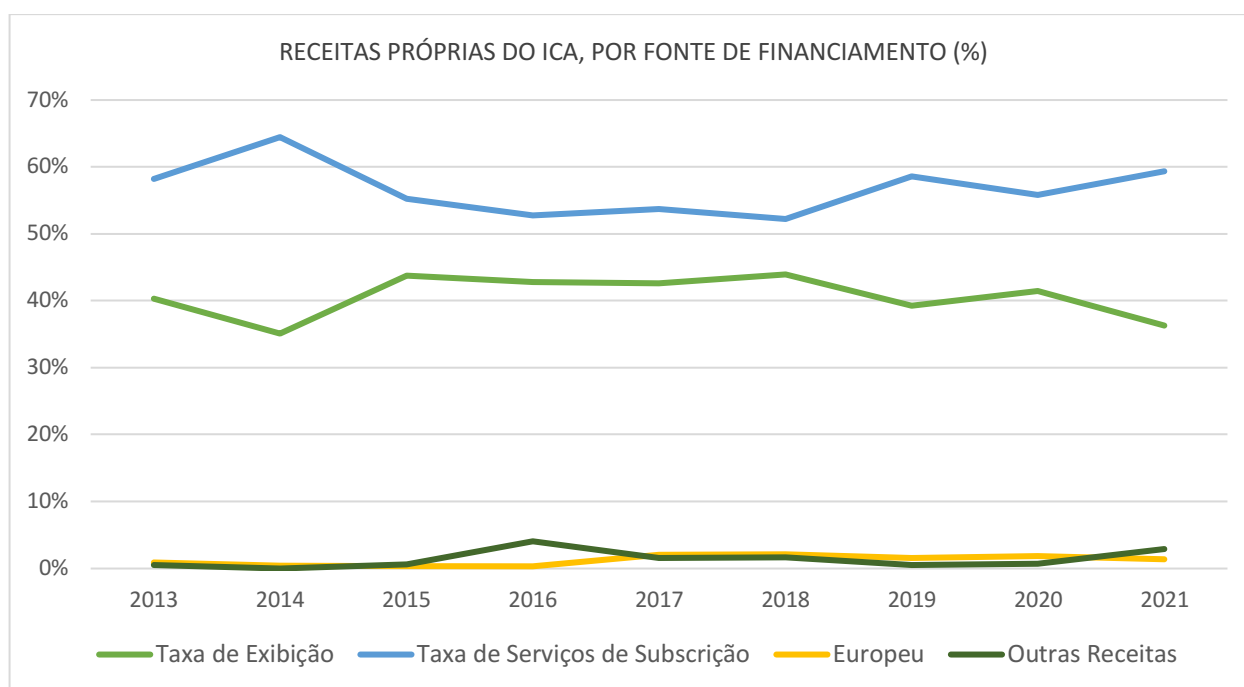


Figura 2.4 – Evolução do peso das Receitas Próprias ICA – Percentagem por fonte de financiamento face ao total da receita por ano (2013-2021)

Nota: Dados provisórios de 2021.

Fonte: Dados estimados dos Orçamentos e Relatórios de Gestão nos períodos.

Assim, a obtenção de receitas, através de taxas, transita do modelo adotado na formação do IPC em 1971, quando foram estabelecidas taxas sobre os bilhetes de cinema e sobre a publicidade<sup>63</sup>. Desde a formação do ICA, em 2007, o instituto tem sido essencialmente financiado através da Taxa de Exibição<sup>64</sup> (taxa sobre a publicidade)<sup>65</sup> e pela Taxa de Subscrição (taxa anual sobre os operadores de serviços de televisão por subscrição)<sup>66</sup> – criada pela Lei n.º 55/2012, de 6 de setembro, e que permitiu o aumento da receita própria do ICA a partir de 2014 (num momento especialmente desafiante para o setor e para o Instituto no pós-crise de 2012).

As receitas provenientes da taxa de exibição, após uma clara quebra com a crise de 2012, recuperaram a partir de 2014 e têm-se mantido estáveis nos últimos anos – prevê-se que a receita aumente 14% no ano de 2021, face ao ano anterior. A taxa de exibição, vital para o funcionamento do ICA (tal como para a Cinemateca Portuguesa), irá expandir-se com a Nova Lei do Cinema e Audiovisual, a partir de 2022, para plataformas de exibição de vídeos *online*, como por exemplo o YouTube. Este aspecto é particularmente relevante quando se observa, a nível global, alterações evidentes nos padrões de consumo (acelerados pelos efeitos provocados pela crise pandémica global). Veja-se a evolução da Taxa de Exibição por Operador entre 2011-2021 (Figura 2.5). Aumentar a amplitude desta taxa parece ser também absolutamente vital dado o peso do audiovisual no mercado publicitário português, face a países europeus similares; e como este poderá evoluir nos próximos anos seguindo tendências de consumo globais (confrontar gráficos da comparação internacional na subsecção 2.6).

Contribuintes	Taxa de Exibição Recebida ( Taxa acumulada)										
	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021 (PREVISÃO)
TVI	4 533 253	3 600 580	2 896 946	3 412 130	3 318 671	3 588 474	3 446 850	3 513 363	3 142 361	2 498 225	2 936 587
SIC	3 675 756	3 292 949	3 004 471	3 399 542	3 425 572	3 241 454	3 427 946	3 369 567	3 533 863	3 429 794	4 086 754
RTP	1 495 814	1 024 909	703 194	698 776	657 383	708 398	622 034	643 357	631 275	644 258	685 395
Grupo NOS	912 064	700 401	692 894	766 501	803 231	860 273	929 430	972 643	922 745	725 423	729 280
FIC Portugal (Fox Portugal)	16 948	177 961	254 198	319 876	328 064	349 438	428 005	417 706	412 590	465 009	375 975
COFINA	0	0	17 482	17 898	29 219	57 804	101 128	140 723	211 467	227 880	296 734
Porto Canal	15 781	10 401	3 716	2 263	1 087	5 423	10 826	7 246	2 743	2 053	10 554
Sport TV	9 825	24 754	14 442	18 120	12 429	18 056	16 744	26 610	6 189	16 225	4 104
Altice (MEO)	12 614	14 453	7 021	4 311	0	0	0	0	5 402	0	26 154
Rede Record	19 732	19 199	14 619	13 765	17 018	18 410	23 405	22 433	24 648	23 229	23 269
Outros Operadores	41 563	40 179	87 481	133 871	123 087	89 875	44 529	54 945	72 337	44 601	46 080
<b>Total Taxa Exibição</b>	<b>10 733 349</b>	<b>8 905 785</b>	<b>7 696 464</b>	<b>8 787 052</b>	<b>8 715 762</b>	<b>8 937 604</b>	<b>9 050 897</b>	<b>9 168 590</b>	<b>8 965 620</b>	<b>8 076 696</b>	<b>9 220 885</b>
Var.%		-17%	-14%	14%	-1%	3%	1%	1%	-2%	-10%	14%

Figura 2.5 – Evolução da Taxa de Exibição por Operador entre 2011-2021

Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

A Taxa de Subscrição teve uma evolução positiva desde a sua criação em 2014. O surgimento das plataformas VoD no mercado nacional, a partir de 2015, e o seu aumento exponencial no último ano, poderá pôr em causa ou diversificar este setor de mercado (pondo em causa a receita proveniente da taxa) – veja-se a

<sup>63</sup> “Secção II. BASE XLVII: A projeção de filmes publicitários em recintos de cinema ou pela televisão fica sujeita a uma taxa de exibição, com base nos preços cobrados, que constituirá encargo do anunciante”. Disponível: Diário do Governo n.º 286/1971, Série I de 1971-12-07.

<sup>64</sup> Art.º 10.º, 1: “A publicidade comercial exibida nas salas de cinema, a comunicação comercial audiovisual difundida ou transmitida pelos operadores de televisão ou, por qualquer meio, transmitida pelos operadores de distribuição, a comunicação comercial audiovisual incluída nos serviços audiovisuais a pedido, bem como a publicidade incluída nos guias eletrónicos de programação, qualquer que seja a plataforma de exibição, difusão ou transmissão, está sujeita a uma taxa, denominada taxa de exibição, que constitui encargo do anunciante, de 4 % sobre o preço pago”.

<sup>65</sup> As receitas provenientes da cobrança da taxa de exibição (prevista na Lei n.º 55/2012, n.º 1 do artigo 10.º), constituem: a) 3,2 % receita do Instituto do Cinema e do Audiovisual, I. P. (ICA, I. P.); b) 0,8 % receita da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, I. P. (Cinemateca, I. P.) (artigo 13.º).

<sup>66</sup> Lei n.º 55/2012, de 6 de setembro. Art.º 10.º, n.º 2: “Os operadores de serviços de televisão por subscrição encontram-se sujeitos ao pagamento de uma taxa anual de (euro) 2 por cada subscrição de acesso a serviços de televisão, a qual constitui um encargo dos operadores”. O art.º 4.º da Lei n.º 28/2014 de 19 de maio, introduz uma disposição transitória a esta norma, de 2014-2019 a taxa é de 1,75€/subscrição de acesso a serviços de TV.

redução de 6,40% entre 2019-21. Apesar disso, a especificidade do mercado português de oferta de serviços de *internet* diretamente correlacionado, na maioria dos casos, com o serviço de televisão por subscrição, telecomunicações fixas e móveis têm permitido a estabilidade deste mercado e da taxa. Veja-se a evolução da Taxa de Subscrição entre 2014-2021 (Figura 2.6).

Operadores	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	Var. %						
									2014/15	2015/16	2016/17	2017/18	2018/19	2019/20	2019/21
NOS Comunicações SA	2 547 207	2 408 756	2 473 276	2 587 447	2 640 657	2 481 582	2 844 880	2 863 323,00	-5,75%	2,61%	4,41%	2,02%	-6,41%	12,77%	0,64%
NOS Açores	74 046	60 944	58 867	58 266	59 369	56 865	65 014	65 119	-21,50%	-3,53%	-1,03%	1,86%	-4,40%	12,53%	0,16%
NOS Madeira	111 089	112 249	113 106	116 121	119 367	113 351	132 408	133 392	1,03%	0,76%	2,60%	2,72%	-5,31%	14,39%	0,74%
MEO	2 242 551	2 404 567	2 493 511	2 500 585	2 504 772	2 640 375	2 979 164	3 115 975	6,74%	3,57%	0,28%	0,17%	5,14%	11,37%	4,39%
VODAFONE	128 699	360 447	572 206	756 576	902 008	960 089	1 223 030	1 349 919	64,29%	37,01%	24,37%	16,12%	6,05%	21,50%	9,40%
<b>TOTAL</b>	<b>5 103 592</b>	<b>5 346 962</b>	<b>5 710 967</b>	<b>6 018 995</b>	<b>6 226 173</b>	<b>6 252 262</b>	<b>7 244 496</b>	<b>7 527 728</b>	<b>4,55%</b>	<b>6,37%</b>	<b>5,12%</b>	<b>3,33%</b>	<b>0,42%</b>	<b>13,70%</b>	<b>3,76%</b>
TRF ANACOM	5 505 744	0	5 751 911	6 151 379	6 399 761	6 381 087	6 804 204	5 676 287	-100	100,00%	6,49%	3,88%	-0,29%	6,22%	-19,87%
<b>TOTAL</b>	<b>10 609 336</b>	<b>5 346 962</b>	<b>11 462 878</b>	<b>12 170 374</b>	<b>12 625 934</b>	<b>12 633 348</b>	<b>14 048 699</b>	<b>13 204 014</b>	<b>-98,42%</b>	<b>53,35%</b>	<b>5,81%</b>	<b>3,61%</b>	<b>0,06%</b>	<b>10,07%</b>	<b>-6,40%</b>

Valores da Taxa de subscrição da Nowo, taxa liquidada mas não paga

Tx sub.	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	Var. %						
									2014/15	2015/16	2016/17	2017/18	2018/19	2019/20	2019/21
NOWO	402 151	376 332	334 759	310 947	317 532	299 399	323 886	310 144	-6,86%	-12,42%	-7,66%	2,07%	-6,06%	7,56%	-4,43%
Total em dívida	402 151	778 484	1 113 243	1 424 190	1 741 722	2 041 121	2 365 007	2 675 151							

Figura 2.6 – Análise comparativa da Taxa de Subscrição entre 2014-2021  
Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

Não sendo uma verba própria do ICA (apesar de poder ser entregue ao instituto se não for investida), a Lei n.º 55/2012 prevê, nos artigos 14.<sup>o67</sup>, 15.<sup>o68</sup>, 16.<sup>o69</sup> e 17.<sup>o70</sup>, que os operadores do setor (operadores de televisão, distribuidores, operadores de serviços de audiovisual a pedido e exibidores cinematográficos) reinvestam diretamente no setor do cinema e audiovisual português. Esta diretiva que aumentou as verbas disponíveis no setor do cinema e audiovisual manteve-se estável desde a sua criação<sup>71</sup>. O evidente retrocesso, em 2020, deve-se à suspensão das obrigações de investimento dos exibidores, devido ao encerramento das salas de cinema na sequência da pandemia. Veja-se a evolução do Mapa de Obrigações de Investimento entre 2015-2020 (Figura 2.7). A nova Lei do Cinema e Audiovisual irá aumentar as verbas de reinvestimento direto no setor com a entrada dos novos atores (VoD).

	Investimento elegível anual					
	2015	2016	2017	2018	2019	2020
Contribuintes						
Operadores TV	15 901 249	15 052 871	15 551 021	16 801 685	16 080 160	19 031 855
Distribuidores	527 260	472 475	522 373	365 661	336 887	332 884
Serviço audiovisual a pedido	39 632	102 443	91 614	69 120	66 427	59 727
Exibidores	13 113 772	12 558 325	13 220 699	14 583 239	16 820 635	0*
<b>Total</b>	<b>29 581 912</b>	<b>28 186 115</b>	<b>29 385 707</b>	<b>31 819 704</b>	<b>33 304 108</b>	<b>19 424 465</b>
<b>Var. %</b>	<b>0</b>	<b>-5%</b>	<b>4%</b>	<b>8%</b>	<b>5%</b>	<b>-42%</b>

\*Os exibidores em 2020 ficaram com as obrigações de investimento suspensas em virtude do encerramento das salas de cinema pela pandemia

Figura 2.7 – Mapa de Obrigações de Investimento entre 2015-2020

Nota: Investimento declarado ao abrigo dos artigos 14.º, 15.º, 16.º e 17.º da Lei n.º 55/2012 de 6 de setembro.

Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

<sup>67</sup> Art.º 14.º “Investimento dos operadores de televisão no fomento e desenvolvimento da arte cinematográfica e do setor audiovisual”.

<sup>68</sup> Art.º 15.º “Investimento do setor da distribuição na produção cinematográfica e audiovisual”.

<sup>69</sup> Art.º 16.º “Investimento dos operadores de serviços audiovisuais a pedido”.

<sup>70</sup> Art.º 17.º “Investimento dos exibidores”.

<sup>71</sup> Os mapas das obrigações de investimento entre 2016-2020 podem ser consultados em detalhe em: <https://ica-ip.pt/pt/o-ica/obrigacoes-de-investimento/>.



No que confere à verba própria do ICA proveniente de projetos europeus, apesar de ser residual, face aos montantes envolvidos, tem evoluído de forma positiva – conforme Figura 2.3 e 2.4.

Conforme contextualizado, a nova Lei do Cinema e Audiovisual irá ampliar e diversificar os agentes que contribuem para a Taxa de Exibição; ampliar os agentes que reinvestem diretamente no setor do cinema e audiovisual (através das obrigações de investimento); além de ser criada uma nova taxa que reverterá para o ICA – taxa sobre os serviços audiovisuais a pedido (VoD). Consequentemente, prevê-se que em 2022 o orçamento do instituto aumente 11% face ao ano anterior. Veja-se a previsão na Figura 2.8.

FF	AG.Economico	Descrição	OE 2021	OE 2022	Desvio	Tx.cres.to
513	04	Tx exibicao	8 923 475	9 723 475	800 000	8,97%
513	04	Tx subscriçao	7 300 000	7 665 000	365 000	5,00%
513,	04	Taxa sobre serviços audiovisuais a pedido (VOD)	0	1 200 000	1 200 000	100,00%
541	06	RL ANACOM	5 676 287	5 960 100	283 813	5,00%
541	06	TRF FUNDO TURISMO	660 000	660 000	0	0,00%
513	04/06/07	OUTRAS RECEITAS	325 000	341 250	16 250	5,00%
<b>Total RECEITAS PROPRIAS</b>			<b>22 884 762</b>	<b>25 549 825</b>	<b>2 648 813</b>	<b>11,65%</b>

Figura 2.8 – Análise receita própria | Impacto Financeiro

Legenda: FF – Fontes de Financiamento; 513 – Receita Própria; 541 – Receita do subdiretor.

Nota: Os valores apresentados no OE 2022, são valores previstos.

Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

O ano de 2022 será um ano de transição devido às diretivas da nova Lei do Cinema e Audiovisual, que introduziu alterações enquadráveis no contexto atual de evolução tecnológica em matéria de difusão de conteúdos cinematográficos e audiovisuais. Esta análise mostra que, historicamente, os momentos de transição são especialmente difíceis (p.e. a aplicação da Lei n.º 55/2012 levantou inúmeras discussões sobre a interpretação das leis do setor, algumas nunca resolvidas); também a auscultação que este estudo fez ao setor comprovou essa tese – por isso, importa que este processo seja monitorizado e especialmente participado entre o ICA e os agentes do setor, para que as medidas na nova lei não transitem de forma especialmente difícil. Esta situação pode levar o país a perder inúmeras oportunidades económicas e culturais que poderão advir do reforço da produção e financiamento do setor do cinema e audiovisual português.

### 2.3.3. Gastos do ICA

A atuação do ICA implica uma aplicação dos seus recursos a dois níveis distintos, por um lado, com a sua estrutura e, por outro, os apoios financeiros ao setor.

#### 2.3.3.1. Despesas gerais e estrutura

As despesas gerais com a estrutura do ICA são suportadas maioritariamente pelas taxas descritas na subsecção 2.3.2. O peso da estrutura no orçamento do instituto tem variado entre os 11% e os 16% (2016-20). Esta rubrica inclui: os custos da estrutura; despesas com pessoal; aquisição de bens e serviços; aquisição de bens de capital; juros; outras despesas correntes (Figura 2.9).

O facto de o Orçamento do Estado (OE) não suportar as despesas gerais da estrutura do ICA, e utilizar verbas provenientes das taxas, foi variadíssimas vezes mencionado pelo setor durante a nossa auscultação<sup>72</sup>. A transferência destas rubricas para o OE disponibilizaria no imediato um aumento da verba disponível para os agentes do cinema e audiovisual. Também parece relevante refletir se o ICA, sendo um instituto público, deveria ter assegurado o seu funcionamento por parte do Estado, e se essa transferência poderá burocratizar a autonomia do instituto.

ACE - Agrupamento Económico	2016	2017	2018	2019	2020
01 - Despesas Pessoal	1 298 037 €	1 400 947 €	1 401 310 €	1 535 361 €	1 699 555 €
02 - Aq. Bens e Serviços	962 230 €	1 159 985 €	904 101 €	1 199 087 €	1 100 423 €
03+06 - Juros / outras despesas	794 €	7 336 €	41 669 €	33 936 €	181 127 €
04 - Transf. Correntes	1 584 800 €	1 699 789 €	177 842 €	822 940 €	2 002 030 €
05 - Subsídios	19 332 887 €	15 964 555 €	14 463 070 €	17 770 206 €	19 640 953 €
07 - Aq. de Bens de Capital	264 912 €	306 599 €	311 827 €	685 236 €	422 400 €
<b>Total Despesa</b>	<b>23 443 660 €</b>	<b>20 539 211 €</b>	<b>17 299 819 €</b>	<b>22 046 766 €</b>	<b>25 046 488 €</b>

Custos de estrutura	2 525 973 €	2 874 866 €	2 658 907 €	3 453 621 €	3 403 505 €
Apoios financeiros e quotas	20 917 687 €	17 664 344 €	14 640 912 €	18 593 146 €	21 642 983 €
Peso dos custos de estrutura	11%	14%	15%	16%	14%
Peso dos apoios financeiros	89%	86%	85%	84%	86%

Figura 2.9 – Análise custos da estrutura | Impacto Financeiro

Nota: os custos de estrutura incluem as despesas de pessoal/aquisição de bens e serviços/aquisição de bens de capital/juros e outras despesas correntes.

Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

A estrutura orgânica do ICA reparte-se em três grupos: Conselho Diretivo (presidente e vice-presidente – dois postos de trabalho); Departamento de Gestão (20 postos de trabalho); Departamento de Cinema e Audiovisual (21 postos de trabalho). Além destes 43 postos de trabalho, acrescem mais oito elementos: o fiscal único, duas pessoas afetas à estrutura de missão CIEC – Centro de Informação Europa Criativa e cinco pessoas afetas à Portugal Film Commission<sup>73</sup> (Figura 2.10).

<sup>72</sup> Este tópico tem sido várias vezes discutido e equacionado desde a formação do instituto.

<sup>73</sup> “De realçar que o n.º 20 da Resolução do Conselho de Ministros n.º 85/2019 atribuiu ao ICA, I.P. a competência de assegurar ao grupo de projeto Portugal Film Commission os meios de apoio logístico e administrativo necessários à sua atividade. Compete, igualmente, ao ICA, I.P. assegurar os procedimentos relativos à tramitação dos pedidos de financiamento para apoio às atividades de prospeção e promoção através do Fundo de Apoio ao Turismo e ao Cinema, previsto no n.º 4 da Portaria n.º 490/2018, de 28 de setembro, que entrou em funcionamento com a publicação do Regulamento n.º 584/2019, de 25 de julho”. Fonte: ICA, Plano de Atividades 2020.

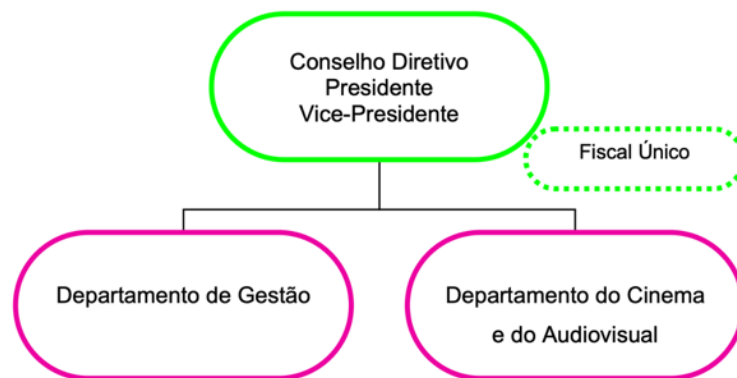


Figura 2.10 – Estrutura orgânica do ICA  
Fonte: ICA, Plano de Atividades 2020.

Os serviços prestados pelo instituto vão além de distribuir apoios financeiros ao setor e contemplam genericamente: a gestão desses apoios; a recolha e tratamento de dados; a promoção, divulgação e fomento do cinema e audiovisual português; o registo de obras; gestão da filmoteca e videoteca; a cobrança e fiscalização das taxas e obrigações de investimento (conforme se pode conferir na Figura 2.11).

Serviços prestados	Produtos finais	Destinatários
Gestão dos apoios de Estado ao cinema e audiovisual, abrangendo os procedimentos concursais, o acompanhamento da execução dos projetos apoiados e as eventuais situações de incumprimento.	Produção, coprodução, escrita e desenvolvimento, finalização, distribuição e exibição de obras cinematográficas. Produção, inovação e escrita e desenvolvimento de obras audiovisuais. Divulgação e promoção de obras cinematográficas. Promoção de festivais e circuitos alternativos.	Agentes do setor; Associações; Universidades; Sociedade civil.
Recolha, tratamento e disponibilização de informação estatística sobre o setor.	Informação estatística sobre o setor.	Ministério da Cultura; Agentes do setor; Sociedade civil; Imprensa; INE.
Cobrança e fiscalização da taxa de exibição, de acordo com o Lei n.º 28/2014, de 19 de maio.	Receita própria/autofinanciamento.	Empresas concessionárias da exploração de espaço publicitário em salas de cinema ou em televisão.
Cobrança e fiscalização da taxa de subscrição, de acordo com a Lei n.º 28/2014, de 19 de maio.	Receita própria/autofinanciamento.	Operadores de serviços de televisão por subscrição.
Promoção nacional e internacional do cinema e da cultura cinematográfica e audiovisual.	Representação de obras nacionais em mercados e eventos internacionais.	Agentes do setor; Ministério da Cultura; Sociedade civil; Associações.
Participação em programas internacionais no âmbito da atividade cinematográfica e do audiovisual.	Fomentar parcerias internacionais.	Ministério da Cultura; Agentes do setor.
Representação internacional do instituto e do Estado português.	Representação institucional.	Ministério da Cultura.
Gestão da filmoteca e videoteca, contendo o acervo cinematográfico relativo às obras cinematográficas e audiovisuais apoiadas pelo ICA nos últimos cinco anos.	Preservação fílmica.	Cinemateca Portuguesa.
Assegurar o cumprimento das obrigações de investimento, de acordo com a Lei n.º 28/2014 de 19 de maio.	Investimento dos operadores no fomento e desenvolvimento da arte cinematográfica e do setor audiovisual.	Operadores de televisão; Distribuidores; Operadores de serviços audiovisuais a pedido; Exibidores;

		Agentes do setor.
Registo de entidades, das obras cinematográficas e audiovisuais.	Registo de entidades, das obras cinematográficas e audiovisuais, apoiadas e não apoiadas pelo ICA.	Agentes do setor.
Assegurar os procedimentos relativos à instrução dos processos de admissão ao benefício do Incentivo à Produção Cinematográfica e Audiovisual, através do Fundo de Apoio ao Turismo e ao Cinema.	Incentivar a produção cinematográfica e audiovisual em território nacional.	Agentes do setor; Turismo de Portugal; Municípios; <i>Film commissions</i> .
Promover nacional e internacionalmente o Incentivo à Produção Cinematográfica e Audiovisual, através do Fundo de Apoio ao Turismo e ao Cinema.	Incentivar a produção cinematográfica e audiovisual no território nacional.	Agentes do setor; Operadores Turísticos; Entidades Promotoras do Turismo; Municípios; <i>Film commissions</i> .

Figura 2.11 – Principais serviços e produtos fornecidos pelo ICA  
Fonte: ICA, Plano de Atividades 2020.

As despesas/investimento com os recursos humanos do ICA, após um ‘emagrecimento’ da estrutura no ‘período da Troika’ (crise económica de 2008), têm vindo a aumentar, tal como o quadro de pessoal (ver Figura 2.12 a 2.14).

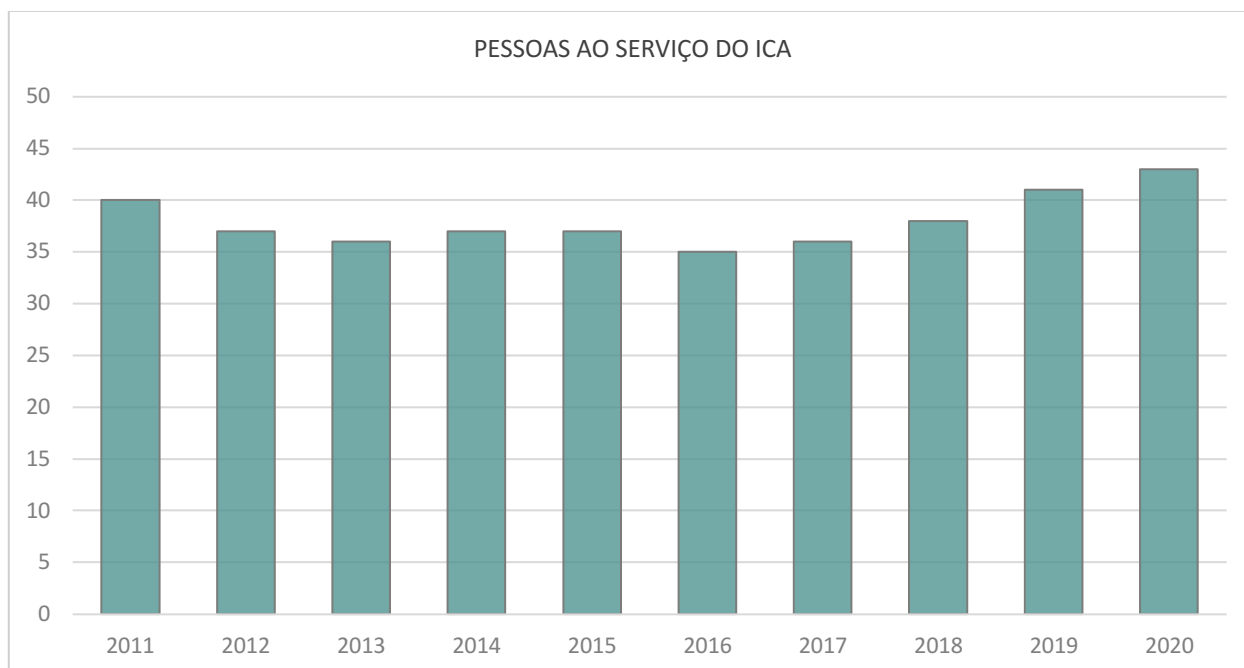


Figura 2.12 – Evolução do número de pessoas ao serviço do ICA (2011-2020)  
Fonte: ICA, Balanço Social 2011-2018 e Relatório de Atividades 2019-2020.



Figura 2.13 – Evolução das Despesas com Pessoal – Total em euros, por ano (2013-2021)  
 Fonte: ICA, Orçamentos de 2013-2021.

Apesar disso, reajustes no número de pessoal efetivo e nas suas qualificações, em alguns departamentos, têm causado dificuldades no seu funcionamento (p.e. Departamento de Cinema e Audiovisual). Um exemplo concreto é a falta de capacidade para analisar, em detalhe, as candidaturas submetidas (isto, para além da análise que confere a elegibilidade da candidatura), não permitindo, por exemplo, analisar criticamente a distribuição de verbas entre filmes (em resultado, é genericamente dado o mesmo valor a todos os projetos). Também foi mencionada a falta de disponibilidade, em virtude da carência de recursos humanos qualificados, para aprofundar os dados estatísticos que o ICA recebe, como um aspecto que não se recuperou no período pós-austeridade. O aumento de pessoal que se verificou destinou-se, em parte, a novas funções que o instituto assumiu nos últimos anos (p.e. pessoas afetas à PFC ou aos projetos europeus)<sup>74</sup>, sendo que, em alguns casos, se poderia equacionar o aumento de pessoal e de competências (ver mais sobre este tópico na secção 4).

Também nos recursos humanos importa questionar a falta de autonomia nos processos de contratação de pessoal – o ICA, sendo um instituto público, está sujeito à política de transferência de recursos humanos – o que pode trazer dificuldades, quer em termos dos conhecimentos sobre o setor, quer da qualificação dos recursos humanos adequados às especificidades do setor.

<sup>74</sup> A evolução das despesas com pessoal não significa necessariamente que houve um aumento de pessoal, de forma expressiva. Houve também um aumento de vencimentos (devido às atualizações/avaliações das carreiras).

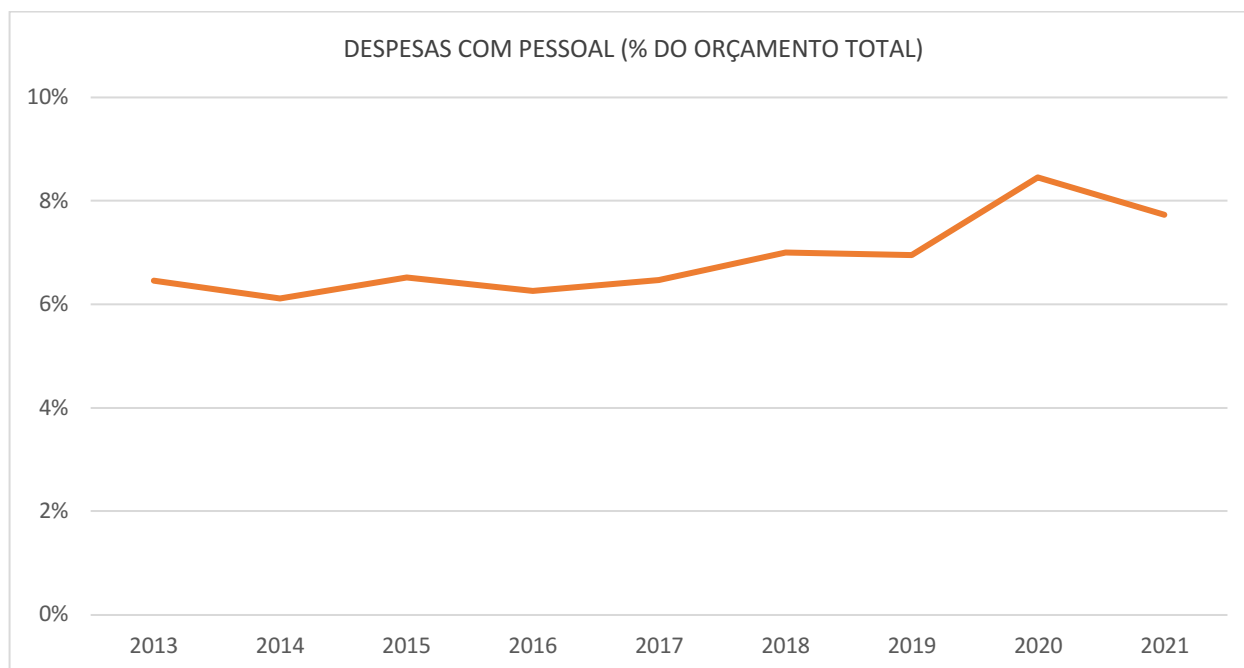


Figura 2.14 – Evolução das Despesas com Pessoal – Percentagem do Orçamento Total, por ano (2013-2021)  
 Fonte: ICA, Orçamento 2013-2021, Relatório de Gestão 2018 e Relatório de Atividades e Gestão 2019.

### 2.3.3.2. Apoios ao setor

O sistema de apoios do ICA é variado e foi-se transformando desde a criação deste instituto em 2007. A sua evolução tem sido positiva entre 2008 e 2020, com exceção do ano de 2012, pois, no contexto da política de austeridade associada à intervenção da Troika e do FMI, na sequência da crise financeira de então, o Governo decidiu não financiar qualquer projeto de apoio ao cinema e audiovisual, sendo este ano referido pelos agentes como um novo ‘ano zero’ do cinema português (com impactos diretos visíveis ainda nos apoios de 2013). A tendência de crescimento do número de projetos apoiados é paralela ao volume dos apoios e ao número de concursos, conforme se pode ver na Figuras 2.15, 2.16 e 2.17.

Atualmente, os apoios dados pelo ICA são discriminados pelo tipo e âmbito do projeto: produção, distribuição, exibição, internacionalização, formação, festivais, protocolos de coprodução, Ad Hoc (apoio a atividades completares às anteriores) e o *Cash Rebate* (apoio dado pela PFC para a promoção de Portugal como destino de filmagens – por não fazer parte da verba própria do ICA, optou-se por considerar este apoio numa secção própria). Estão organizados e repartidos por tipo de obra (cinema: ficção, documentário; animação; e audiovisual e multimédia).

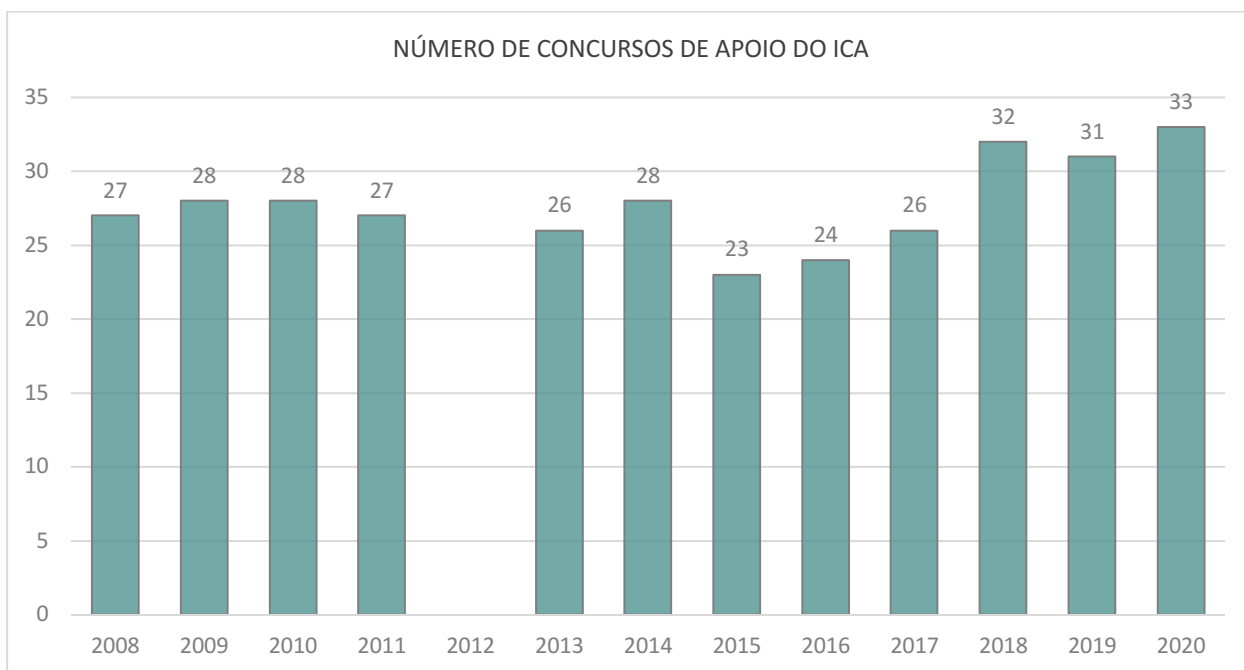


Figura 2.15 – Evolução do número de concursos de apoios do ICA, por ano (2008-2020)  
 Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

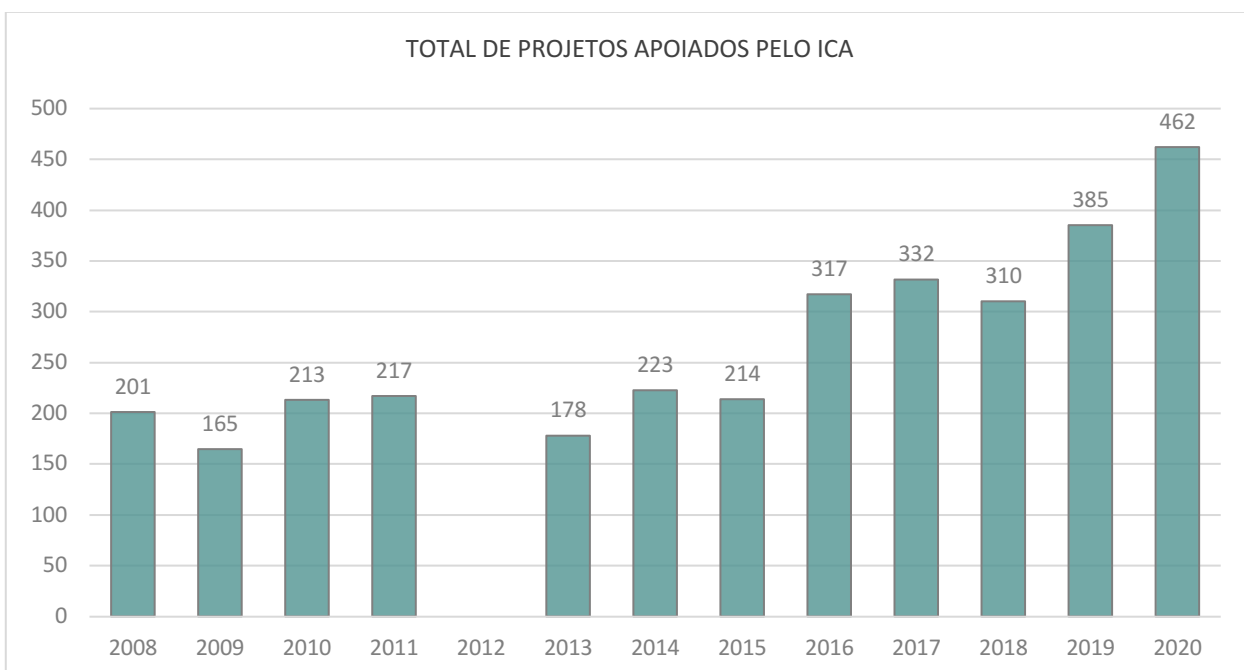


Figura 2.16 – Evolução do número de projetos apoiados no âmbito dos concursos do ICA – Total de projetos, por ano (2008-2020)  
 Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

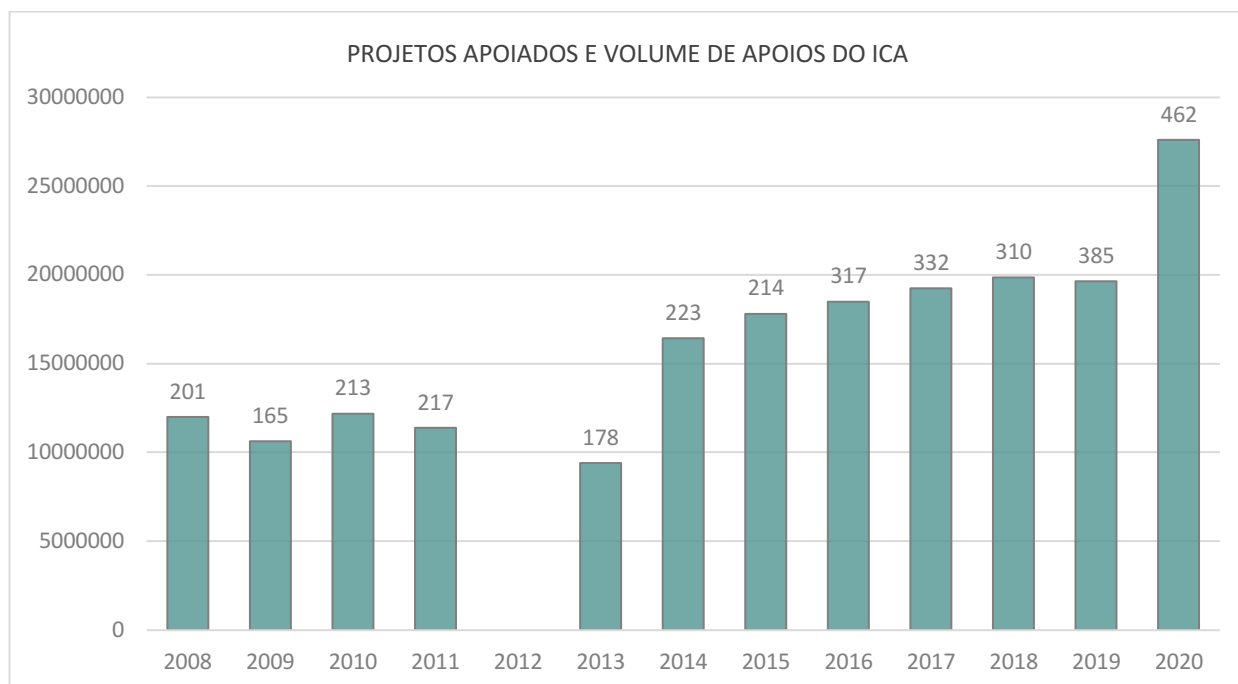


Figura 2.17 – Evolução dos concursos promovidos pelo ICA – Total de projetos apoiados | volume de apoio, por ano (2008-2020)

Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

Em geral os apoios à produção cinematográfica contemplam apoios específicos por tipo de obra (ficção, documentário; animação). No entanto, existem exceções como o concurso de Escrita e Desenvolvimento de Obras Cinematográficas ou o de Finalização de Obras Cinematográficas, onde esta discriminação não existe.

Existem ainda concursos específicos destinados a curtas-metragens de ficção e animação, bem como apoios centrados em diversos estágios de carreira (1.º Longas-Metragens de Ficção ou Documentário; 2.º Longas-Metragens de Ficção ou Documentário; e Apoio Complementar<sup>75</sup>). O sucesso de bilheteira/público (apoio automático) é também considerado num concurso específico.

Em relação aos apoios à produção de obras de audiovisual e multimédia, existem concursos por tipo de obra (ficção/documentário; animação); de apoio à escrita e argumento; bem como, um apoio específico à inovação (Inovação e Audiovisual).

As produções cinematográficas e de audiovisual usufruem também de apoios e protocolos de coprodução internacionais, tal como podem concorrer ao incentivo à filmagem em Portugal da PFC, através do *Cash Rebate* (a desenvolver em secção própria, dado que não é um gasto do ICA).

Os apoios à distribuição estão atualmente discriminados pelo local de produção da obra (nacional, europeia ou outra). A exibição organiza-se atualmente pela natureza da exibição (comercial, não comercial em cineclube, ou obras pouco difundidas). Os apoios à internacionalização contemplam a divulgação e promoção das obras e o apoio à distribuição em mercados internacionais. Existem ainda, conforme referido, apoios à formação, festivais, o programa Ad Hoc e um programa recente de formação de públicos em escolas (começou em 2021 e por isso não está contemplado nas figuras abaixo). Importa notar alguns aspectos: os apoios específicos para o audiovisual e multimédia só começaram em 2014; o número de projetos apoiados e os valores por tipo de filme (ficção, documentário e animação) tem oscilado; alguns tipos de apoios específicos, devido à natureza da atividade (como festivais ou programas de formação), são de carácter

<sup>75</sup> “Apoio à produção de projetos de Longas-Metragens de Ficção e Documentário de realizadores que tenham sido autores de pelo menos seis longas-metragens nacionais de ficção, ou uma longa-metragem nacional de animação, que tenham tido estreia comercial”. Fonte: ICA, 2021. Disponível em: <https://ica-ip.pt/pt/concursos/apoio-ao-cinema/2021/complementar/>.



plurianual (o que se manifesta na existência de anos em que não há quaisquer apoios discriminados). A legenda das tabelas agrega, de forma simplificada e por cores, os programas de apoios de forma a proceder, subsequentemente, à sua análise entre 2008 e 2020. Na sequência, apresenta-se dois gráficos que mostram a evolução do número e o volume de projetos de forma discriminada por tipologia.

NÚMERO DE CONCURSOS															
Tipologia	Cinema vs. Audiovisual	Programa de Apoio	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
G	1	Coprodução com Países de Língua Portuguesa	1	1	1	1	0	1	1	1	1	0	1	1	1
G	1	Coprodução Internacional com Participação Minoritária Portuguesa	1	1	1	1	0	1	1	1	1	1	1	1	1
G	1	Fundo Luso-Francês	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	1	1	1	1	1	1	1
G	1	Protocolo Luso-Brasileiro	1	1	1	1	0	1	1	1	1	1	1	N/A	N/A
G	1	Protocolo Luso-Italiano	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	1	1	-
A	1	Escrita Argumentos de LM Ficção	1	1	1	1	0	1	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A
A	2	Escrita e Desenvolvimento de Obras Audiovisuais e Multimédia	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	1	1	1	1	2	2	2
A	1	Escrita e Desenvolvimento de Obras Cinematográficas	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	1	1	1	1	2	2	2
B	1	Distribuição em Portugal de Obras Apoiadas pelo ICA	1	1	1	1	0	1	1	1	1	1	N/A	N/A	N/A
B	1	Distribuição em Portugal de Obras Nacionais	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	1	1	1
B	1	Distribuição em Portugal de Obras Nacionais, Europeias e Outras	2	3	3	2	0	2	1	1	1	1	1	1	2
B	1	Projetos de Distribuição de Cinematografias Menos Difundidas de Relevante Interesse Cultural	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	1	1	1
C	1	Exibição Cinematográfica	1	1	1	1	0	1	1	1	1	1	1	1	1
C	1	Exibição em Circuitos Alternativos	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	1	-	1	1	-	1	-
C	1	Exibição Não-Comercial (REDE)	1	1	1	1	0	1	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	-	-
E	NA	Programa — VER	1	1	1	1	0	0	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A

NÚMERO DE CONCURSOS															
Tipologia	Cinema vs. Audiovisual	Programa de Apoio	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
E	3	Formação de Estudantes que Frequentem Cursos Especializados na Área do Cinema e Audiovisual	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	1	-	-	1	-	-	1
E	NA	Realização de Ações de Formação Destinadas ao Público Infantil e Juvenil	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	1	-	-	1	-	-	1
D	1	Distribuição de Obras Nacionais em Mercados Internacionais	1	1	1	1	0	1	1	1	1	1	1	1	1
D	3	Divulgação e Promoção Internacional de Obras Nacionais	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	1	1	1	1	1	1	1
D	1	Divulgação e Promoção Internacional de Obras Nacionais através de Associações do Setor	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	1	-	-	1	-	-	N/A
	NA	Apoio a Entidades do Setor	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	1	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A
F	1	Realização de Festivais de Cinema em Território Nacional	2	2	2	2	0	1	1	-	-	1	-	-	1
D	1	Tiragem de Cópia, Tradução e Legendagem - Participação em Festivais e Mercados	1	1	1	1	0	1	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A
D	1	Promoção e Participação em Festivais e Mercados	1	1	1	1	0	1	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	-	-
A	1	Automático	1	1	1	1	0	1	1	1	1	1	1	1	1
A	1	Complementar	1	1	1	1	0	1	N/A	1	1	N/A	1	1	1
A	1	Desenvolvimento de Séries e Filmes de Animação	1	1	1	1	0	1	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A
A	1	Produção de Curtas-Metragens de Animação	1	1	1	1	0	1	1	1	1	1	1	1	1
A	1	Produção de Longas-Metragens de Animação	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	1	N/A	N/A	1	N/A	1	N/A
A	1	Desenvolvimento Documentários	1	1	1	1	0	1	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A
A	1	Produção de Documentários Cinematográficos	2	2	2	2	0	2	1	1	1	1	2	2	2
A	1	Produção de Curtas-Metragens de Ficção	1	1	1	1	0	1	1	1	1	1	1	1	1

NÚMERO DE CONCURSOS															
Tipologia	Cinema vs. Audiovisual	Programa de Apoio	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
A	1	Primeiras Obras de Longa-Metragem de Ficção	1	1	1	1	0	1	1	1	1	1	1	1	1
A	1	Produção de Longas-Metragens de Ficção	2	2	2	2	0	1	2	2	2	1	2	2	2
A	1	Finalização de Obras Cinematográficas	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	1	1	1	1	1	1	1	1
A	2	Produção de Obras Audiovisuais e de Multimédia - Ficção/Documentários	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	1	1	1
A	2	Produção de Obras Audiovisuais e de Multimédia - Animação	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	1	1	1
A	2	Produção de Obras Audiovisuais e Multimédia	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	1	1	1	1	N/A	N/A	N/A
A	2	Inovação e Audiovisual	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	1	1	1	1	1	1	1
H	3	Ad Hoc	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	3	2	3
Outros		Parcerias/Protocolos	1	1	1	1	0	1	1	1	1	1	1	-	-
		<b>TOTAL</b>	<b>27</b>	<b>28</b>	<b>28</b>	<b>27</b>	<b>0</b>	<b>26</b>	<b>28</b>	<b>23</b>	<b>24</b>	<b>26</b>	<b>32</b>	<b>31</b>	<b>33</b>

Legenda	A	Produção	B	Distribuição	C	Exibição	D	Internacionalização	-	programa plurianual
	E	Formação	F	Festivais (nacionais)	G	Protocolos/coprodução	H	Ad Hoc	N/A	Não houve o programa no ano indicado

Figura 2.18 – Número de concursos por programa de apoio de 2008-2020  
 Fonte: Elaboração própria a partir de dados disponibilizados pelo ICA.

PROJETOS APOIADOS															
Tipologia	Cinema vs. Audiovisual	Programa de Apoio	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
G	1	Coprodução com Países de Língua Portuguesa	4	3	3	3	0	8	4	3	3	N/A	2	2	2
G	1	Coprodução Internacional com Participação Minoritária Portuguesa	4	2	3	2	0	2	3	5	6	7	6	7	8
G	1	Fundo Luso-Francês	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	2	3	6	5	5	9	9
G	1	Protocolo Luso-Brasileiro	2	2	2	2	0	2	2	2	2	2	2	N/A	N/A
G	1	Protocolo Luso-Italiano	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	2	3	-
A	1	Escrita Argumentos de LM Ficção	6	6	5	6	0	5	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A
A	2	Escrita e Desenvolvimento de Obras Audiovisuais e Multimédia	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	3	3	5	4	10	22	41
A	1	Escrita e Desenvolvimento de Obras Cinematográficas	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	7	6	7	5	9	24	38
B	1	Distribuição em Portugal de Obras Apoiadas pelo ICA	10	13	20	18	0	11	12	18	9	17	N/A	N/A	N/A
B	1	Distribuição em Portugal de Obras Nacionais	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	30	24	25
B	1	Distribuição em Portugal de Obras Nacionais, Europeias e Outras	3	4	5	4	0	5	7	5	8	8	7	6	9
B	1	Projetos de Distribuição de Cinematografias Menos Difundidas de Relevante Interesse Cultural	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	7	5	6
C	1	Exibição Cinematográfica	6	6	6	6	0	5	7	6	8	9	10	9	9
C	1	Exibição em Circuitos Alternativos	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	20	-	22	20	-	20	-
C	1	Exibição Não-Comercial (REDE)	19	20	21	21	0	21	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	-	-
E	NA	Programa — VER	7	8	6	9	0	0	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A
E	3	Formação de Estudantes que Frequentem Cursos Especializados na Área do Cinema e Audiovisual	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	9	-	-	12	-	-	20
E	NA	Realização de Ações de Formação Destinadas ao Público Infantil e Juvenil	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	6	-	-	10	-	-	6
D	1	Distribuição de Obras Nacionais em Mercados Internacionais	10	6	7	9	0	4	8	16	16	15	8	16	16
D	3	Divulgação e Promoção Internacional de Obras Nacionais	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	37	48	118	127	85	102	71
D	1	Divulgação e Promoção Internacional de Obras Nacionais através de Associações do Setor	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	4	-	-	4	-	-	N/A
NA	NA	Apoio a Entidades do Sector	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	4	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A

PROJETOS APOIADOS																
Tipologia	Cinema vs. Audiovisual	Programa de Apoio	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	
F	1	Realização de Festivais de Cinema em Território Nacional	9	4	12	9	0	8	16	-	-	14	-	-	19	
D	1	Tiragem de Cópia, Tradução e Legendagem - Participação em Festivais e Mercados	8	4	16	17	0	11	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	
D	1	Promoção e Participação em Festivais e Mercados	37	28	43	46	0	34	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	-	-	
A	1	Automático	5	3	3	4	0	7	4	7	6	7	6	5	8	
A	1	Complementar	2	2	2	2	0	2	N/A	2	1	N/A	1	1	1	
A	1	Desenvolvimento de Séries e Filmes de Animação	3	3	3	5	0	4	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	
A	1	Produção de Curtas-Metragens de Animação	8	7	5	6	0	6	9	10	11	8	9	10	11	
A	1	Produção de Longas-Metragens de Animação	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	1	N/A	N/A	1	N/A	1	N/A	
A	1	Desenvolvimento Documentários	7	7	9	6	0	5	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	
A	1	Produção de Documentários Cinematográficos	11	13	11	11	0	11	11	11	11	11	12	13	19	
A	1	Produção de Curtas-Metragens de Ficção	12	12	11	12	0	14	16	15	15	15	15	14	19	
A	1	Primeiras Obras de Longa-Metragem de Ficção	2	2	2	2	0	2	2	7	6	2	6	6	8	
A	1	Produção de Longas-Metragens de Ficção	4	4	4	4	0	4	4	6	6	4	6	6	8	
A	1	Finalização de Obras Cinematográficas	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	0	14	16	22	15	26	25	32	
A	2	Produção de Obras Audiovisuais e de Multimédia - Ficção /Documentários	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	10	9	14	
A	2	Produção de Obras Audiovisuais e de Multimédia - Animação	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	3	3	2	
A	2	Produção de Obras Audiovisuais e Multimédia	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	8	12	15	14	N/A	N/A	N/A	
A	2	Inovação e Audiovisual	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	5	5	5	8	8	9	9	
H	3	Ad Hoc	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	24	34	52	
Outros		Parcerias/Protocolos	22	6	14	13	0	3	2	8	9	8	1	-	-	
		<b>TOTAL</b>	<b>201</b>	<b>165</b>	<b>213</b>	<b>217</b>	<b>0</b>	<b>178</b>	<b>223</b>	<b>214</b>	<b>317</b>	<b>332</b>	<b>310</b>	<b>385</b>	<b>462</b>	

Legenda	A	B	C	D	-	programa plurianual
	Produção	Distribuição	Exibição	Internacionalização		N/A
	E	F	G	H		
	Formação	Festivais (nacionais)	Protocolos/coprodução	Ad Hoc		

Figura 2.19 – Número de projetos apoiados por programa de apoio de 2008-2020

Fonte: Elaboração própria a partir de dados disponibilizados pelo ICA.

VOLUME DE APOIOS															
Tipologia	cinema vs audiovisual	Programa de Apoio	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
G	1	Coprodução com Países de Língua Portuguesa	588 000,00	588 000,00	588 000,00	588 000,00	0	490 000,00	500 000,00	500 000,00	477 500,00	0,00	565 520,00	500 000,00	500 000,00
G	1	Coprodução Internacional com Participação Minoritária Portuguesa	400 000,00	400 000,00	400 000,00	400 000,00	0	400 000,00	600 000,00	900 000,00	900 000,00	900 000,00	895 000,00	900 000,00	1 200 000,00
G	1	Fundo Luso-Francês	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	200 000,00	300 000,00	400 000,00	400 000,00	300 000,00	300 000,00	300 000,00
G	1	Protocolo Luso-Brasileiro	184 426,84	259 800,00	233 754,08	229 463,06	0	221 043,32	235 626,76	266 548,20	283 125,70	257 776,26	290 795,24	N/A	N/A
G	1	Protocolo Luso-Italiano	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	35 000,00	50 000,00	N/A
A	1	Escrita Argumentos de LM Ficção	50 000,00	50 000,00	50 000,00	50 000,00	0	50 000,00	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A
A	2	Escrita e Desenvolvimento de Obras Audiovisuais e Multimédia	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	280 000,00	280 000,00	450 000,00	450 000,00	535 000,00	535 000,00	1 030 500,00
A	1	Escrita e Desenvolvimento de Obras Cinematográficas	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	800 000,00	400 000,00	600 000,00	500 000,00	570 000,00	620 000,00	900 500,00
B	1	Distribuição em Portugal de Obras Apoiadas pelo ICA	132 000,00	157 378,42	288 040,73	155 720,70	0	82 075,79	118 038,63	187 704,24	173 875,13	338 818,44	0,00	N/A	N/A
B	1	Distribuição em Portugal de Obras Nacionais	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	616 789,75	460 000,00	456 450,19
B	1	Distribuição em Portugal de Obras Nacionais, Europeias e Outras	112 500,00	169 676,24	187 500,00	193 000,00	0	200 000,00	330 000,00	350 000,00	388 250,00	350 000,01	325 000,00	325 000,00	537 500,00
B	1	Projetos de Distribuição de Cinematografias Menos Difundidas de Relevante Interesse Cultural	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	75 000,00	75 000,00	75 000,00
C	1	Exibição Cinematográfica	150 000,00	150 000,00	150 000,00	150 000,00	0	125 000,00	150 000,00	150 000,00	200 000,00	225 000,00	350 000,00	350 000,00	600 000,00
C	1	Exibição em Circuitos Alternativos	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	187 734,65	-	210 607,68	200 000,00	-	220 000,00	-
C	1	Exibição Não-Comercial (REDE)	99 459,77	99 289,26	100 771,32	99 118,26	0	97 942,85	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A

VOLUME DE APOIOS															
Tipologia	cinema vs audiovisual	Programa de Apoio	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
E	NA	Programa — VER	100 000,00	100 000,00	100 000,00	300 000,00	0	0	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A
E	3	Formação de Estudantes que Frequentem Cursos Especializados na Área do Cinema e Audiovisual	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	240 000,00	-	-	240 000,00	-	-	270 000,00
E	NA	Realização de Ações de Formação Destinadas ao Público Infantil e Juvenil	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	300 000,00	-	-	300 000,00	-	-	300 000,00
D	1	Distribuição de Obras Nacionais em Mercados Internacionais	95 328,00	51 820,84	59 368,45	100 000,00	0	35 021,63	60 000,00	99 930,69	114 967,48	101 903,16	58 340,00	115 000,00	115 000,00
D	3	Divulgação e Promoção Internacional de Obras Nacionais	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	59 254,98	199 337,71	383 967,01	447 652,99	362 428,00	493 013,86	335 757,02
D	1	Divulgação e Promoção Internacional de Obras Nacionais através de Associações do Setor	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	540 000,00	-	-	570 000,00	-	-	N/A
NA	NA	Entidades do Setor	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	180 000,00	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A
F	1	Realização de Festivais em Território Nacional	482 500,00	40 000,00	1 580 000,00	546 250,00	0	500 000,00	2 400 000,00	-	-	2 568 807,47	-	-	2 960 000,00
D	1	Tiragem de Cópia, Tradução e Legendagem - Participação em Festivais e Mercados	19 202,84	6 741,18	40 549,44	9 248,07	0	3 288,30	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A
D	1	Promoção e Participação em Festivais e Mercados	164 149,19	169 972,67	164 485,59	100 070,76	0	98 122,57	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A
A	1	Automático	297 894,70	300 000,00	234 637,49	207 649,11	0	455 334,05	700 000,00	770 940,88	791 709,50	644 161,37	335 816,05	170 057,30	619 803,45
A	1	Complementar	1 680 000,00	1 680 000,00	1 596 000,00	1 680 000,00	0	1 156 964,80	N/A	1 200 000,00	600 000,00	N/A	600 000,00	600 000,00	600 000,00
A	1	Desenvolvimento de Séries e Filmes de Animação	50 000,00	50 000,00	50 000,00	50 000,00	0	50 000,00	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A
A	1	Produção de Curtas-Metragens de Animação	599 999,99	600 000,00	599 843,00	600 000,00	0	500 000,00	750 000,00	899 233,00	911 700,00	750 000,00	921 216,30	900 000,00	1 020 000,00
A	1	Produção de Longas-Metragens de Animação	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	1 062 712,86	N/A	N/A	1 300 000,00	N/A	1 000 000,00	N/A
A	1	Desenvolvimento Documentários	50 000,00	50 000,00	50 000,00	50 000,00	0	50 000,00	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A
A	1	Produção de Documentários Cinematográficos	697 500,00	854 500,00	693 000,00	711 000,00	0	755 000,00	791 944,00	800 000,00	800 000,00	800 000,00	972 954,00	900 000,00	1 300 000,00
A	1	Produção de Curtas-Metragens de Ficção	598 225,00	600 000,00	594 000,00	600 000,00	0	600 000,00	630 000,00	630 000,00	630 000,00	630 000,00	620 500,00	600 000,00	800 000,00

VOLUME DE APOIOS															
Tipologia	cinema vs audiovisual	Programa de Apoio	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
A	1	Primeiras Obras de Longa-Metragem de Ficção	1 200 000,00	1 152 000,00	1 200 000,00	1 200 000,00	0	1 000 000,00	1 000 000,00	2 500 000,00	2 500 000,00	1 000 000,00	2 520 000,00	2 500 000,00	3 250 000,00
A	1	Produção de Longas-Metragens de Ficção	2 880 000,00	2 754 000,00	2 880 000,00	2 880 500,00	0	2 340 000,00	2 400 000,00	3 600 000,00	3 600 000,00	2 400 000,00	4 212 888,02	3 600 000,00	4 800 000,00
A	1	Finalização de Obras Cinematográficas	N/A	N/A	N/A	N/A	0	0	400 000,00	400 000,00	600 000,00	660 000,00	706 750,00	750 000,00	750 000,00
A	2	Produção de Obras Audiovisuais e de Multimédia - Ficção/Documentários	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	2 521 430,00	2 400 000,00	3 400 000,00
A	2	Produção de Obras Audiovisuais e de Multimédia - Animação	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	654 000,00	600 000,00	600 000,00
A	2	Produção de Obras Audiovisuais e Multimédia	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	1 391 425,00	2 899 471,87	2 953 750,00	2 500 000,00	N/A	N/A	N/A
A	2	Inovação e Audiovisual	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	230 000,00	230 000,00	350 000,00	350 000,00	338 000,00	380 000,00	380 000,00
H	3	Ad Hoc	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	N/A	400 000,00	300 000,00	500 000,00
Outros		Parcerias/Protocolos	1 359 396,46	353 933,78	348 033,87	484 392,15	0	26 400,00	77 500,00	248 206,60	171 394,72	347 000,00	90 000,00	-	-
		<b>TOTAL</b>	<b>11 990 582,79</b>	<b>10 637 112,39</b>	<b>12 187 983,97</b>	<b>11 384 412,11</b>	<b>0</b>	<b>9 416 193,31</b>	<b>16 434 236,88</b>	<b>17 811 373,19</b>	<b>18 490 847,22</b>	<b>19 231 119,70</b>	<b>19 872 427,36</b>	<b>19 643 071,16</b>	<b>27 600 510,66</b>

Legenda	A	B	C	D	E	F	G	H	-	N/A
	Produção	Distribuição	Exibição	Internacionalização	Formação	Festivais (nacionais)	Protocolos/coprodução	Ad Hoc	programa plurianal	Não houve o programa no ano indicado

Figura 2.20 – Volume de apoios por programa de apoio de 2008-2020

Fonte: Elaboração própria a partir de dados disponibilizados pelo ICA.

Os gráficos seguintes mostram claramente que, na transversalidade do período analisado, o campo de atuação que recebe o maior volume de apoio é o da produção, seguindo-se os festivais e a coprodução (ver Figuras 2.21 e 2.22). Quanto ao número de projetos apoiados, encontra-se uma maior distribuição (nota: os apoios à internacionalização por norma caracterizam-se por pequenos apoios o que justifica o elevado número de projetos apoiados; no programa Ad Hoc a situação é similar).



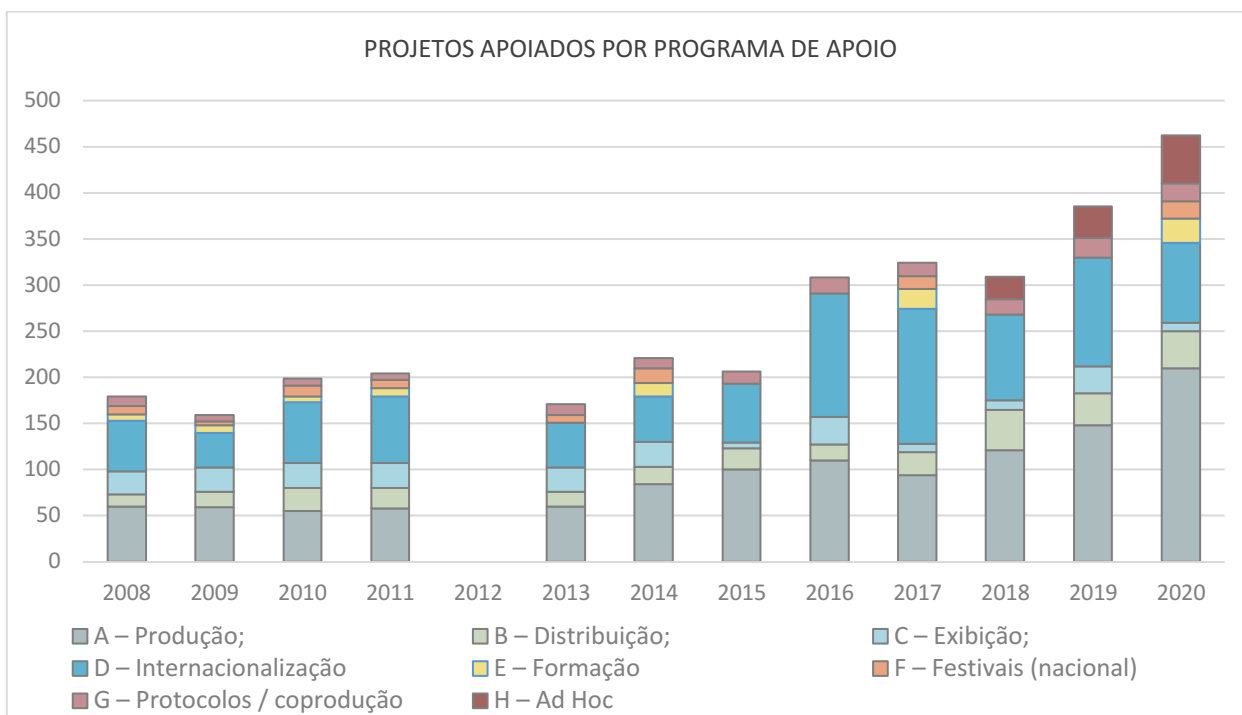


Figura 2.21 – Evolução do número de projetos apoiados por tipologia de programa – Total de projetos apoiados, por ano (2008-2020)

Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

Na secção seguinte, aprofundar-se-á o setor do cinema e do audiovisual nas suas diferentes vertentes, o que permitirá analisar de forma mais minuciosa cada um destes setores (produção; distribuição; exibição; cineclubes; festivais; formação; internacionalização; incentivos à filmagem em Portugal).

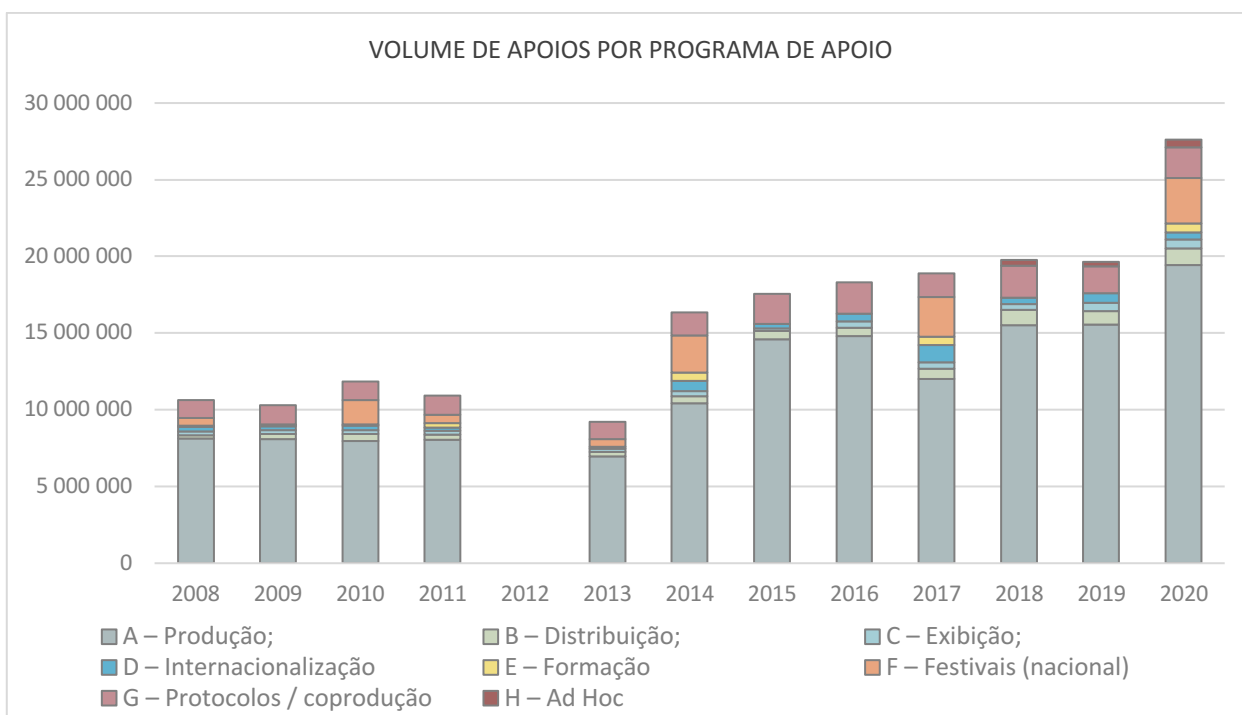


Figura 2.22 – Volume de apoios por tipologia de programa, por ano (2008-2020)

Fonte: Dados Fornecidos pelo ICA.

## 2.4. Caracterização sumária do setor

Em termos genéricos, assume-se que o setor do cinema e audiovisual pode ser caracterizado pelos agentes que o compõem (produção, distribuição, exibição e formação), pelos diferentes conteúdos produzidos (cinema de ficção, documental e animação; audiovisual e multimédia) e pelos seus públicos. Nesta secção são abordadas de formas diversas componentes do setor: da produção; da distribuição; da exibição; dos cineclubes; dos festivais; da formação; da internacionalização; e dos incentivos à filmagem em Portugal. Esta caracterização panorâmica permite sintetizar de que forma os diferentes agentes têm evoluído ao longo dos últimos anos e como o mercado, os consumos e os públicos se têm transformado em Portugal (para uma visão contextual mais lata da evolução histórica – consultar a secção 2.1).

Na subsecção seguinte, inicia-se esta caracterização com uma análise da criação e produção de conteúdos para cinema e audiovisual. Procura-se compreender como a produção tem evoluído em Portugal a partir de séries longas (1990-2021), e qual o peso do financiamento público na produção de obras cinematográficas. Na sequência, é aprofundada a análise pelo tipo de obra e por metragem.

### 2.4.1. Produção nacional e coprodução

#### 2.4.1.1. A produção de cinema e audiovisual em Portugal

O primeiro domínio em análise é o da criação e produção de conteúdos cinematográficos e de audiovisual. Opta-se por não fragmentar esta caracterização pelas diferentes fases de produção, visto que os campos de ação e os atores se cruzam inúmeras vezes, de forma orgânica. Neste grupo são analisados, ainda, projetos realizados em coprodução.

Importa contextualizar que segundo o Artigo 22.º (obra cinematográfica) do “Código do Direito de Autor e dos Direitos Conexos”, são considerados coautores da obra cinematográfica: a) O realizador; b) O autor do argumento, dos diálogos, se for pessoa diferente, e o da banda musical. Quando se trate de adaptação de obra não composta expressamente para o cinema, consideram-se também coautores os autores da adaptação e dos diálogos<sup>76</sup>.

Conforme se referiu na secção 2.1, o setor do cinema e audiovisual caracteriza-se por uma fragmentação histórica (muitas vezes conflitual entre si), apesar disso, existem alguns agentes que cruzaram ambos os tipos de produção. Contemporaneamente as plataformas VoD estão a alterar, em parte, este pressuposto e inúmeros conteúdos têm sido produzidos em formato híbrido: longa-metragem (para estreia e exibição em sala) e minissérie para as plataformas e TVs (p.e. nos anos mais recentes, “A Herdade”, Rui Cardoso Martins e Tiago Guedes; “Terra-Nova”, Artur Ribeiro; ou “OK KO – Doce”, Patrícia Sequeira). Apesar destas transformações, considera-se, de forma simplificadora, para fins operativos deste trabalho<sup>77</sup>, que os conteúdos produzidos usualmente em Portugal se podem segmentar em i) obra cinematográfica autoral – incluindo diferentes tipos (ficção, documentário e animação) e metragens (curtas ou longas) – ii) e cinema ‘narrativo’ (ou ‘comercial’). Quanto ao que usualmente se define como ‘audiovisual narrativo’ fragmenta-se genericamente entre i) produções de longa duração (‘telenovelas’), ii) ‘séries cinematográficas’ (ficção, animação ou documental) e iii) ‘multimédia’. Em qualquer dos casos assumem-se diferentes formatos e géneros (comédia, drama, romance, ação, fantástico, *gender* etc.) (Figura 2.23).

---

<sup>76</sup> Aprovado pelo Decreto-Lei n.º 63/85, de 14 de março, e alterado pelas Leis n.ºs 45/85, de 17 de setembro, e 114/91, de 3 de setembro, e Decretos-Leis n.ºs 332/97 e 334/97, ambos de 27 de novembro, pela Lei n.º 50/2004, de 24 de agosto, pela Lei n.º 24/2006 de 30 de junho e pela Lei n.º 16/2008, de 1 de abril.

<sup>77</sup> Embora com categorias não coincidentes com a tipologias seguidas pelo ICA.

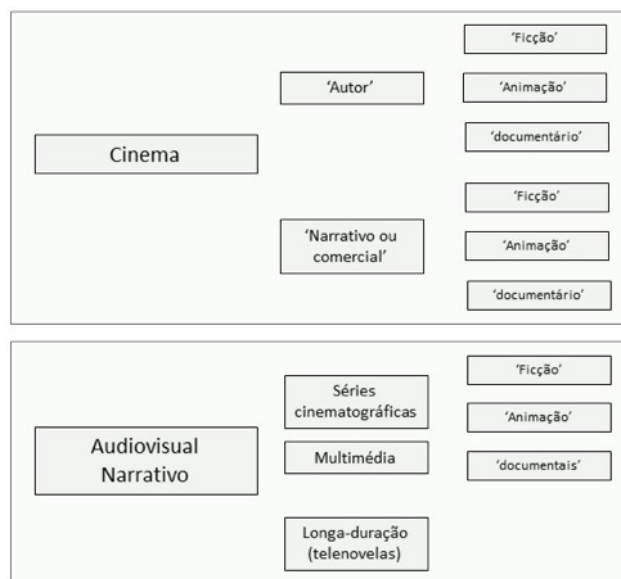


Figura 2.23 – Cinema | Audiovisual narrativo  
 Fonte: elaboração própria.

A produção de cinema e audiovisual em Portugal tem-se diversificado e evoluído de forma considerável nos últimos anos. A Figura 2.24, que apresenta o número de obras produzidas com o apoio do ICA (e institutos que o precederam) entre 1990 e 2021, mostra inequivocamente essa evolução.

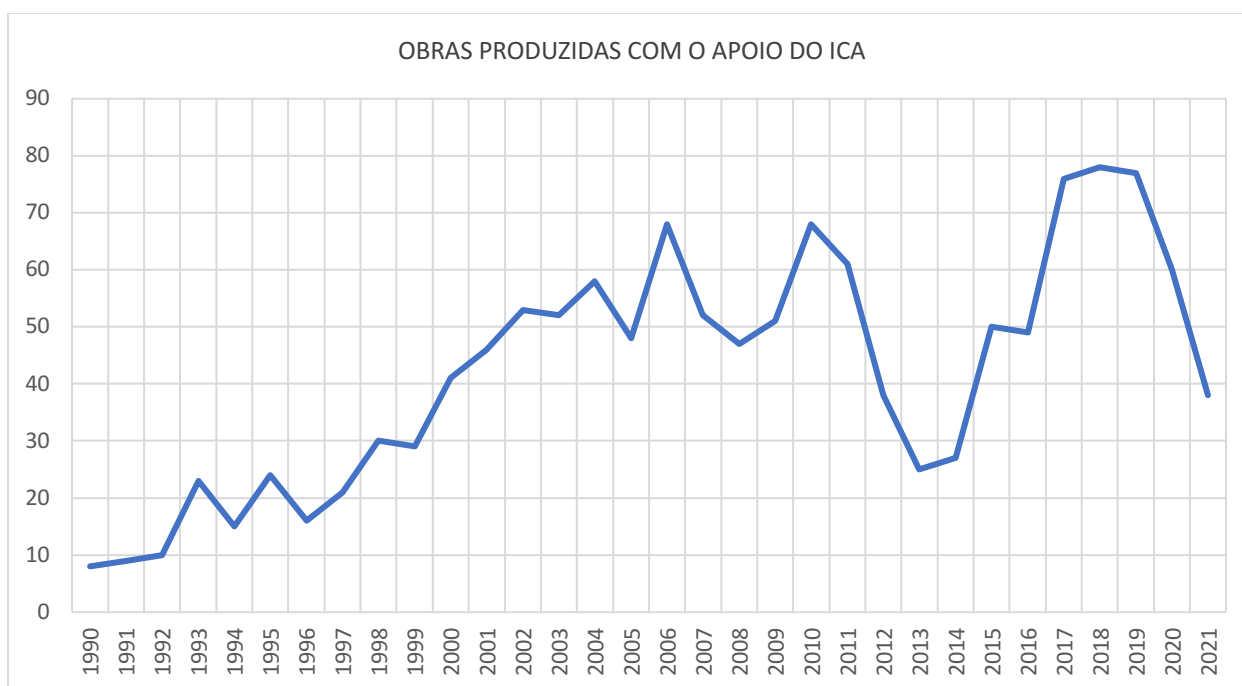


Figura 2.24 – Evolução do número de obras cinematográficas e audiovisuais produzidas com o apoio financeiro do ICA, por ano de entrega neste instituto (1990-2021)  
 Fonte: ICA, Obras produzidas. Acesso: <https://ica-ip.pt/pt/apoios/obras-produzidas/> (02/02/2021)

Uma vez mais aqui se tornam evidentes os impactos da crise económica de 2008 e do “novo” ‘ano zero’ da produção nacional – apenas em 2017 o número de obras entregues no instituto atingiu os números de 2010.

Também relevante é o impacto do confinamento provocado pela pandemia COVID-19. A este nível, importa referir que apenas monitorizando os próximos anos será possível compreender o efetivo impacto deste ‘congelamento’. Mas sabe-se desde já que na cadeia de produção, os técnicos e profissionais culturais com carreiras mais liberais (*freelancers*) tiveram impactos imediatos nas suas vidas<sup>78</sup> – o tópico da sustentabilidade das carreiras será retomado adiante na secção 4. No que confere ao setor do cinema e audiovisual, com a abertura do país, as equipas de produção retomaram rapidamente os seus projetos, dentro das limitações possíveis (o que implicou custos de produção acrescidos e adaptações às próprias obras em vários casos) – é expectável que nos próximos anos o número de obras entregues no instituto tenha uma curva ascendente face à quebra em 2020 e 2021. Também as lógicas de consumo se alteraram perante o confinamento: as salas de cinema em Portugal encerram em dois períodos; as pessoas ficaram mais tempo em casa; sendo evidente o aumento de consumo das plataformas VoD e a diversificação dos dispositivos de exibição – este crescimento consagrou um mercado que já estava em ascensão e inúmeras produtoras internacionais reorientaram a sua produção e lógicas de exibição. Estas transformações podem ser vistas como uma oportunidade, mas também como um desafio para o setor do cinema e audiovisual português (será retomado este tópico na subsecção sobre exibição e na secção 4.).

Uma análise mais fina do número de obras produzidas com o apoio do(s) instituto(s) demonstra que este crescimento se fez de forma desigual quanto ao tipo (ficção, documentário ou animação) e metragem (curtas ou longas) das obras. É relativamente evidente o peso dos trabalhos de ficção face aos de animação ou documentário – expectável face às características da maioria dos concursos analisados entre 2008-21 (confrontar com a secção anterior).

A diversificação dos concursos dedicados por tipo de filme, que foi ocorrendo durante o período analisado, teve impactos imediatos nos anos seguintes (p.e. o concurso para produção de documentários cinematográficos a partir de 2014 (Figura 2.25).

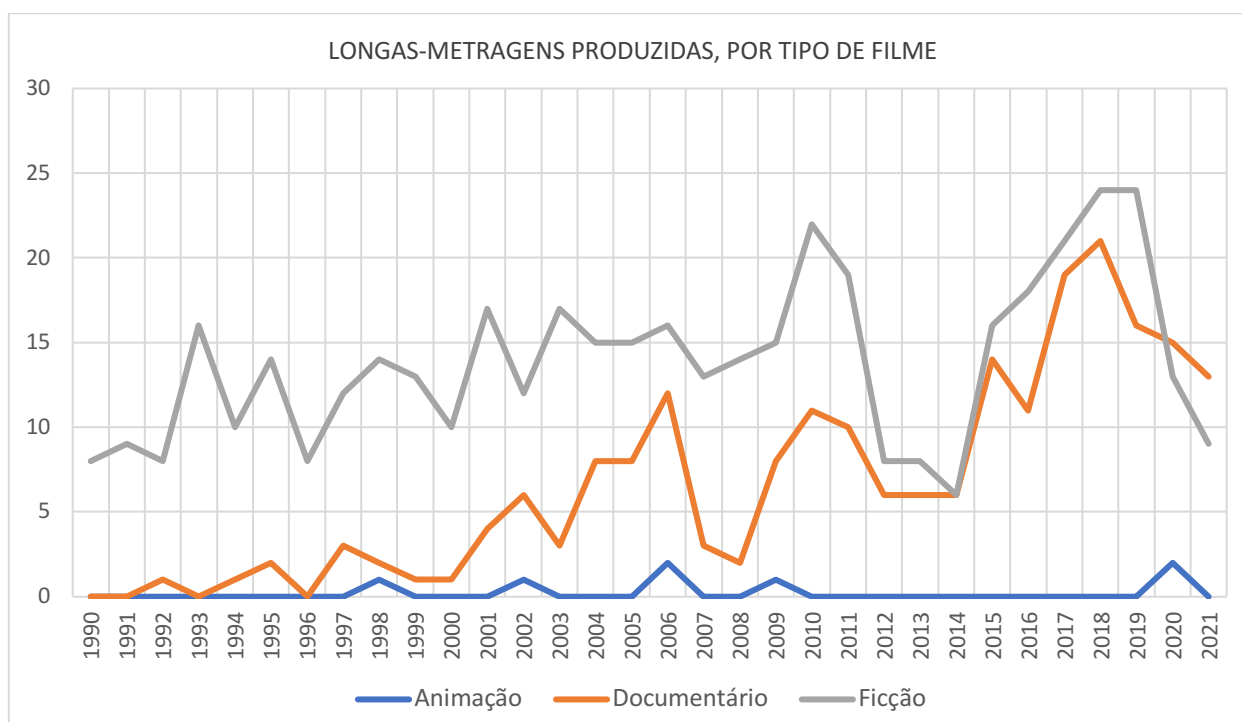


Figura 2.25 – Evolução do número de longas-metragens produzidas, por tipo de filme e com o apoio financeiro do ICA, por ano de entrega neste instituto (1990-2021)

Fonte: ICA, Obras produzidas. Acesso: <https://ica-ip.pt/pt/apoios/obras-produzidas/> (02/02/2021)

<sup>78</sup> Veja-se por exemplo a criação da plataforma “União Audiovisual” que procurou responder a esta crise. Entre os instrumentos de sensibilização produzidos, o documentário sintetiza a problemática: <https://youtu.be/9a148Y1Jkgk>.

Quanto à produção de longas-metragens de animação, a evolução é bastante menor – isto é justificável face ao número de projetos apoiados por concurso/ano e ao elevado custo de produção/minuto de um trabalho de animação (face ao orçamento disponível). A necessidade de diversificação da produção cinematográfica e audiovisual portuguesa foi mencionada por vários agentes do setor, como um aspecto essencial a rever (ver secção 4.).

No que confere à produção de curtas-metragens, apoiadas pelo instituto, a situação é relativamente diversa (veja-se abaixo a Figura 2.26). Os concursos dedicados à produção de curta-metragem e o facto do custo de produção dos filmes ser muito mais baixo – justificam que a disparidade entre ficção, documentário e animação se esbata. Apesar disso, a ficção continua a ser o tipo de filme mais produzido, seguido do documentário e, por fim, da animação.

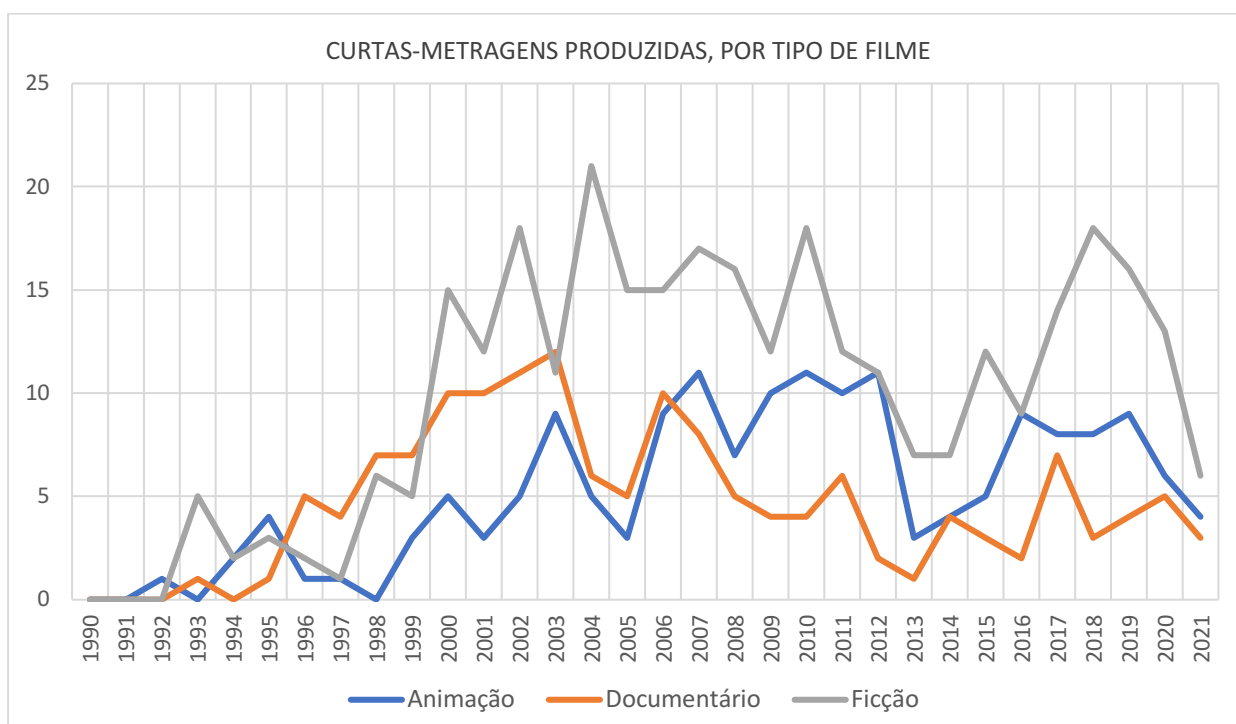


Figura 2.26 – Evolução do número de curtas-metragens produzidas, por tipo de filme e com o apoio financeiro do ICA, por ano de entrega neste instituto (1990-2021)

Fonte: ICA, Obras produzidas. Acesso: <https://ica-ip.pt/pt/apoios/obras-produzidas/> (02/02/2021)

A produção de curta-metragem tem sido também um subterfúgio do setor do cinema e audiovisual em Portugal (não sendo exclusivo do contexto nacional). Os agentes do setor (argumentistas, realizadores, produtores, diretores de fotografia, iluminação, arte e demais), essencialmente nos momentos iniciais de carreira, apostam na produção de curtas-metragens, através de sistemas múltiplos e complementares de financiamento (recursos pessoais, ICA, escolas, câmaras municipais, pequenas e médias empresas, entre outras) e lógicas de trabalho assentes na cooperação formal e informal (muitas vezes não remuneradas) para criar ‘nome’ no circuito nacional e internacional de cinema e audiovisual. O estabelecimento nestes círculos e a criação de reputação é essencial para a evolução na carreira, para entrar nos círculos de produção (p.e. em produtoras com melhor cotação e currículo) ou conseguir futuros apoios públicos ou privados (ICA, TVs; VoDs, entre outros). Este tópico será retomado na subsecção da internacionalização, mas importa desde já destacar que a grande maioria dos prémios em secções competitivas relevantes, conseguidos nos mais prestigiados festivais de cinema do mundo, têm sido conseguidos através de curtas-metragens (p.e. “Rafa”, de João Salaviza, em 2012; “Balada de um Batráquio”, de Leonor Teles, em 2016; ou “Cidade Pequena”, de Diogo Costa Amarante, em 2017 – venceram o Urso de Ouro para a melhor curta-metragem em Berlim).

Vários agentes do setor auscultados alertaram para uma grande centralização da produção cinematográfica nacional em realizadores do sexo masculino. Observando a lista de concursos para a produção, essa questão é evidente. Tendo em conta esta realidade, importa serem debatidas e equacionadas políticas que garantam uma maior diversidade da produção, não só quanto ao género, mas também em relação aos diferentes *backgrounds* (classes sociais, regiões dos países, contextos socioculturais etc.).

Importa ainda destacar, a propósito da curta-metragem portuguesa, que têm sido raros os programas de TV dedicados à promoção do cinema nacional – que são considerados essenciais para a reputação dos filmes, para o sucesso de público ou para criar contexto(s) sobre os filmes<sup>79</sup> – a esse propósito, nos anos mais recentes, o programa “Cinemax”, exibido semanalmente na RTP2, dedicado à curta-metragem portuguesa, tem tido um papel extremamente relevante para as curtas-metragens produzidas em Portugal.

Os gráficos anteriores não nos permitem analisar de uma forma transversal toda a produção portuguesa entre 1990 e 2021, visto serem construídos apenas com as obras apoiadas pelo(s) instituto(s) público(s) para o cinema e audiovisual português. Contudo, face à elevada dependência do apoio público ao setor, já contextualizado, as conclusões aqui expressas não distam das perceções gerais obtidas pelo trabalho qualitativo realizado nesta pesquisa, em especial para a produção de longas-metragens. Importa também esclarecer que estes apoios públicos (ICA) não necessitam de ser necessariamente para a produção/realização do filme – pode ser em qualquer fase da cadeia de produção, para a exibição, a distribuição ou internacionalização (o que alarga consideravelmente o espectro abrangido).

Complementarmente confronta-se o número de estreias comerciais em Portugal de filmes nacionais (ou em coprodução) face ao número de filmes estreados apoiados pelo(s) instituto(s) (Figura 2.27). Salvo raras exceções (1992, 2013 e 2014), o número de obras estreadas com o apoio do(s) instituto(s) público(s) foi sempre superior a 50%, o que uma vez mais valida a tese anterior. Importa também referir que existem filmes portugueses ou com coprodução portuguesa que tiveram apoio do instituto e nunca chegaram a estrear no circuito comercial – porque não foram terminados, por apenas terem feito o circuito dos festivais ou por apenas terem estreado comercialmente fora de Portugal.

---

<sup>79</sup> Tal como as notícias nos *media*, redes sociais, entre outros.

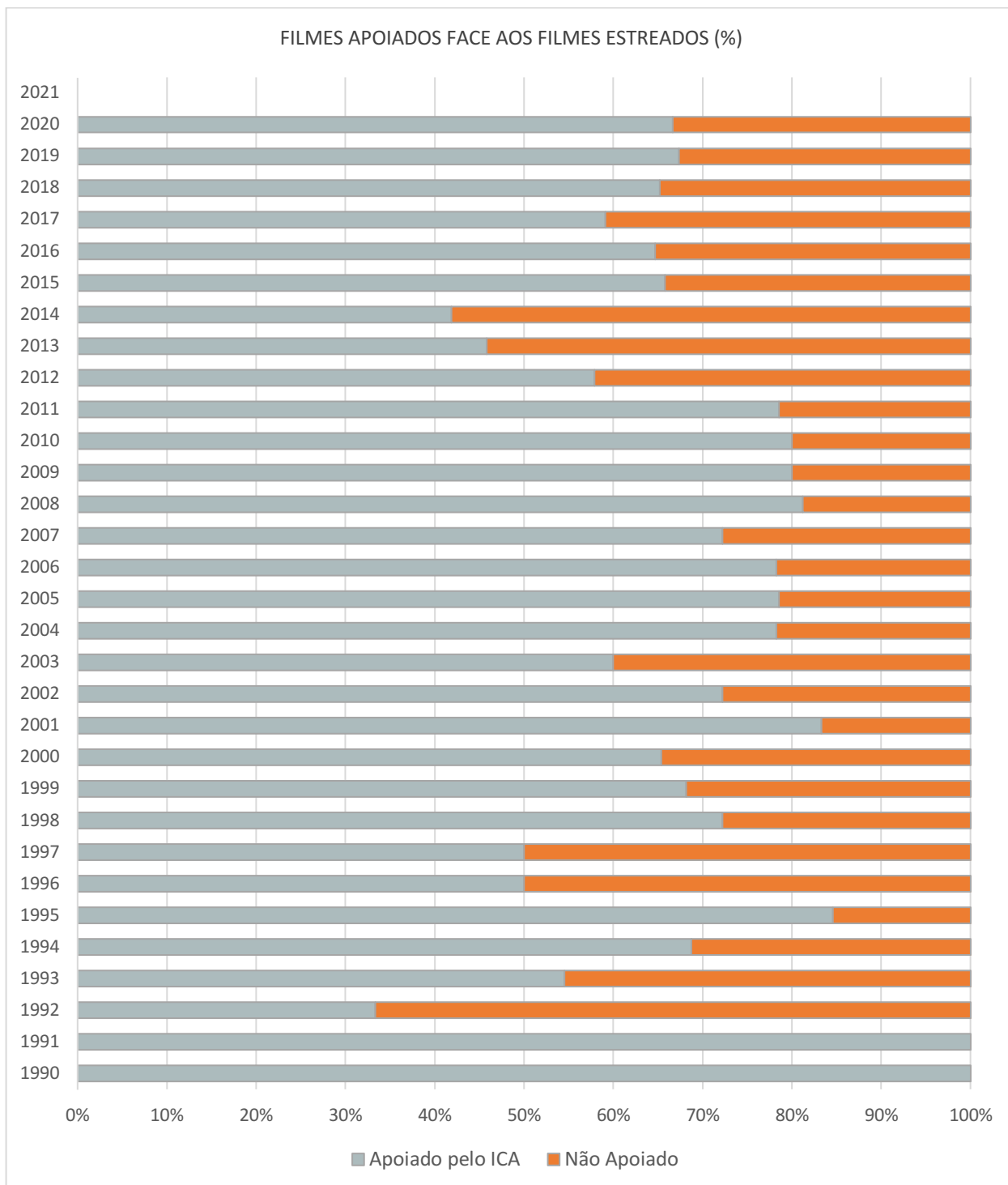


Figura 2.27 – Evolução da percentagem de filmes apoiados pelo ICA no total de estreias comerciais nacionais, por ano (1990-2021)

Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

### 2.4.1.2. Cinema vs. audiovisual

#### Obras produzidas de cinema e audiovisual com o apoio do ICA

O instituto público criado para a prossecução de um apoio ao cinema e ao audiovisual (atual ICA, mas que, como anteriormente referido, teve várias denominações), desde a sua criação em 1971, esteve mais vocacionado para o apoio do cinema de ‘autor’ ou ‘narrativo/comercial’ (ficção, documentário ou animação) – tal como tinha acontecido com os fundos de cinema anteriores. A produção de projetos de audiovisual narrativo (cinematográficos, séries, longa-duração/telenovelas ou multimédia) apoiados pelo Estado correlacionou-se, numa fase inicial, com a produção de conteúdos por parte da RTP (transmissão regular a partir de 1957). Posteriormente o surgimento dos canais privados de televisão nos anos 1990 e dos canais por cabo, vieram ampliar a produção destes conteúdos por parte de agentes privados. Em 1994, com a criação do IPACA (que fundiu o IPC e o SNA), o cinema e o audiovisual passaram a ser apoiados/financiados pelo mesmo instituto público (além da RTP); sendo que em 1998 irá incluir-se o setor do multimédia, passando a denominar-se (ICAM) até à criação do ICA. Apesar disso, a disparidade do financiamento do(s) instituto(s) público(s) de cinema e audiovisual entre a produção de cinema e de audiovisual é até hoje evidente – conforme se pode ver nos gráficos abaixo (Figuras 2.28 e 2.29).

No entanto, são visíveis as políticas de apoio no início dos anos 2000 até à crise de 2012; e o investimento claro desde 2014 quando passaram a existir concursos exclusivos para a produção de audiovisual narrativo – sendo que nos últimos anos, este tem sido um campo de apoio reforçado pelo ICA, mas também pela RTP (conforme descrevemos em seguida)<sup>80</sup>.

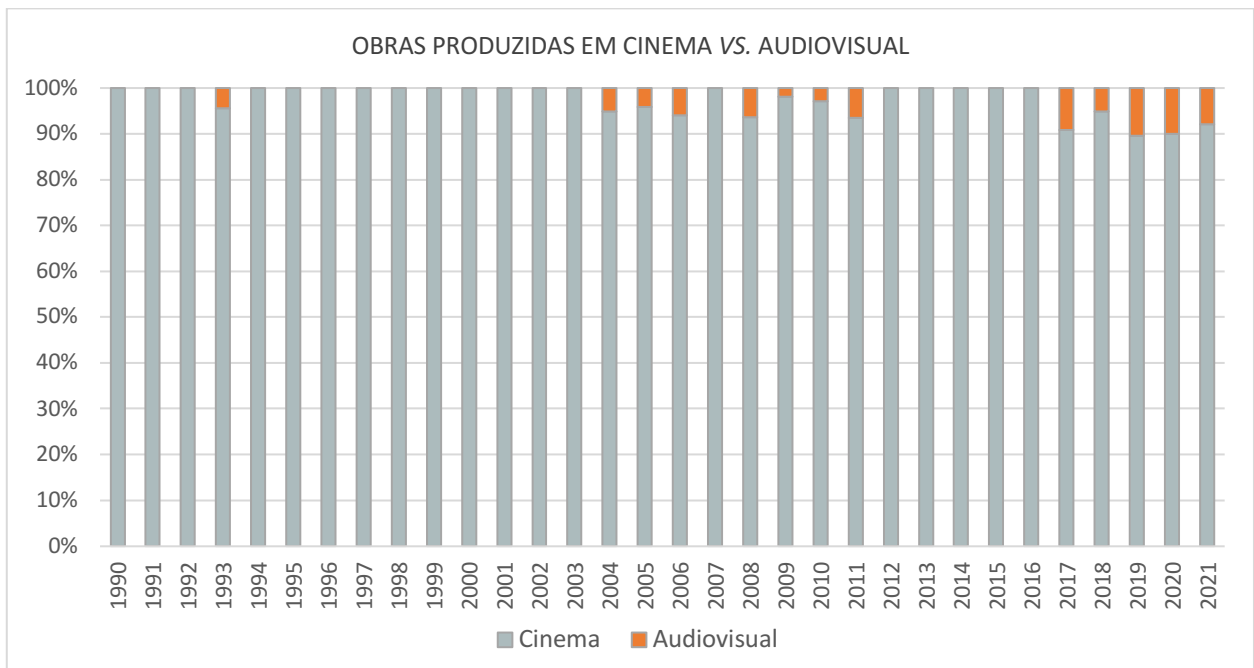


Figura 2.28 – Evolução percentual das obras produzidas com apoio do ICA relativa a cinema vs. audiovisual (1990-2021)  
Fonte: ICA, Obras produzidas. Acesso: <https://ica-ip.pt/pt/apoios/obras-produzidas/> (02/02/2021)

<sup>80</sup> Em paralelo com estes apoios por parte do ICA, anteriormente existiram apoios à produção audiovisual com os operadores de TV de sinal aberto (RTP, SIC e TVI) e o projeto SIC Filmes, os quais tiveram apoios significativos e geraram algumas obras com projeção mediática: “Amo-te, Teresa” e “Major Alvega” (1997 e 2001), bem como os concursos específicos de apoio ao audiovisual em 2000 e 2001, tendo sido apoiados 105 projetos com um montante global de 15,1 milhões de euros (cf. Anexo B, Figura 7.3).



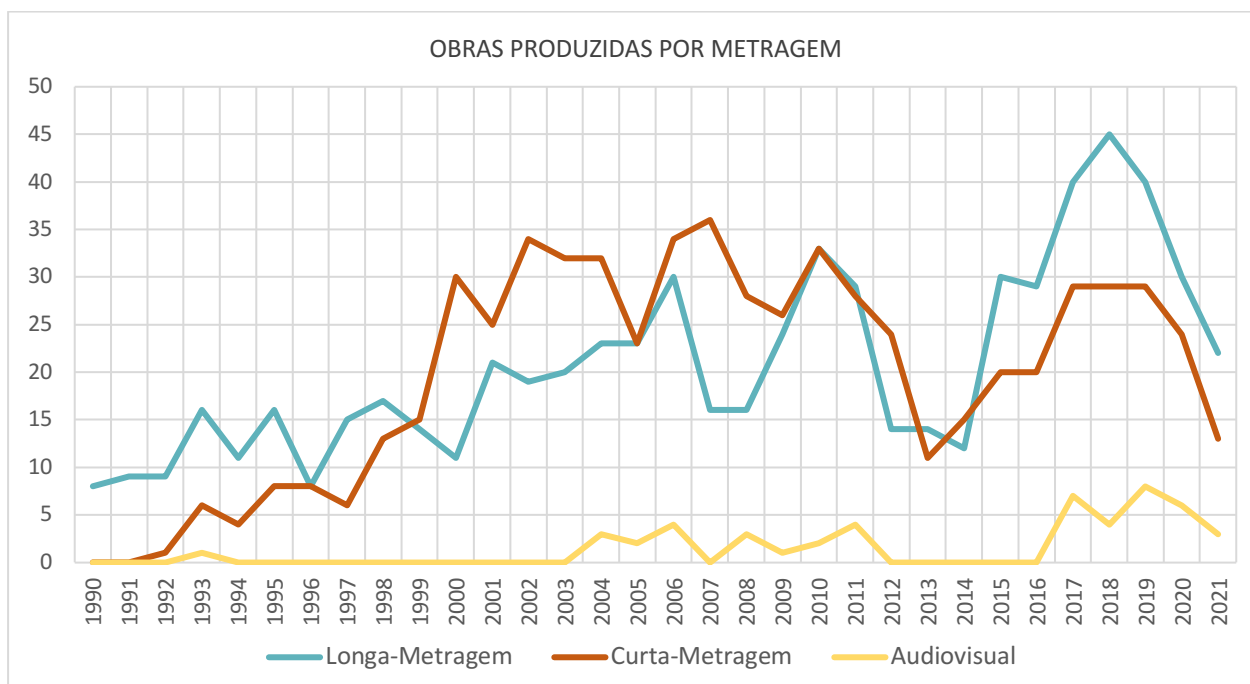


Figura 2.29 – Evolução do número de obras produzidas por metragem, por ano (1990-2021)  
 Fonte: ICA, Obras Produzidas. Acesso: <https://ica-ip.pt/pt/apoios/obras-produzidas/> (02/02/2021)

Os dois gráficos anteriores remetem para a lista de obras produzidas com o apoio do ICA (e institutos precedentes). Os gráficos seguintes indicam qual a percentagem de projetos apoiados entre cinema e audiovisual. Importa mencionar que um mesmo projeto pode receber mais do que um apoio, logo, estes números não podem ser comparados com o número de projetos produzidos. De realçar também que nos gráficos acima consta o ano em que a obra foi entregue no ICA (logo, concluída), enquanto os gráficos abaixo remetem para o ano em que o apoio foi atribuído.

Pelo número de projetos apoiados vê-se claramente que o cinema continua a ser o principal foco do ICA, apesar disso, a aposta no audiovisual tem sido evidente nos últimos anos (Figura 2.30). Se se proceder ao cruzamento da evolução do volume de apoios por tipo de projeto (cinema e audiovisual), esse investimento é ainda mais evidenciado, com especial destaque a partir de 2018 (Figura 2.31 e 2.32).

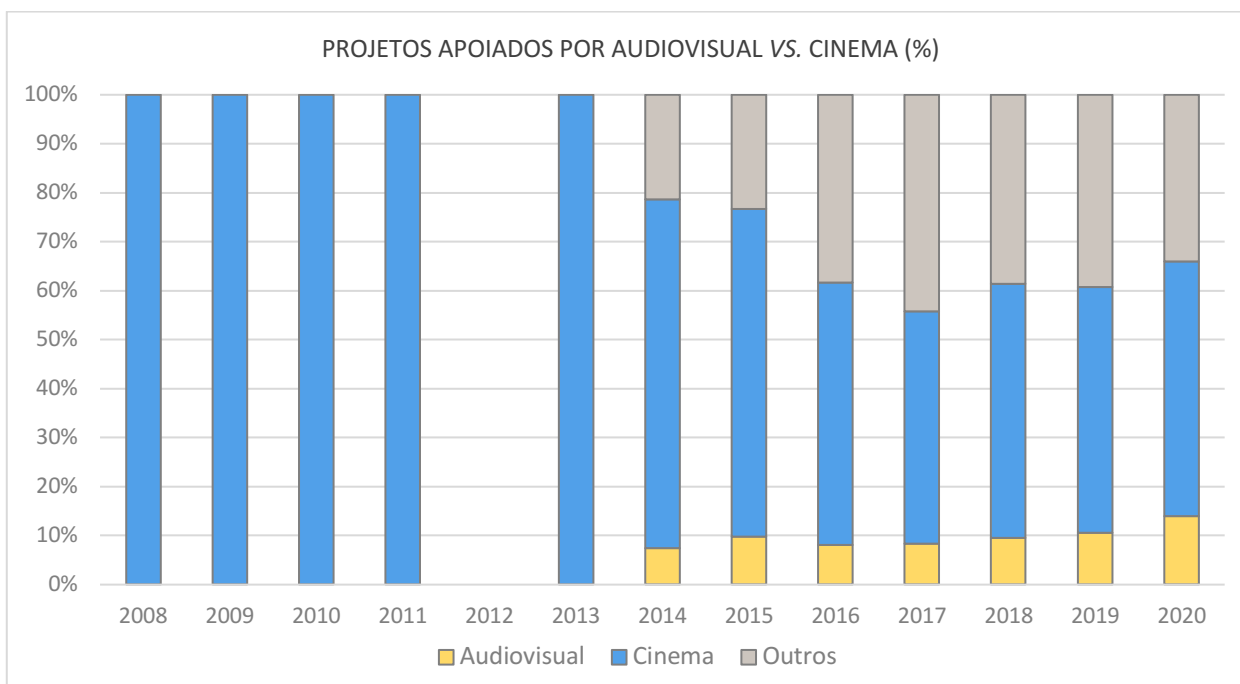


Figura 2.30 – Projetos apoiados destinados ao cinema vs. audiovisual – Percentagem de projetos apoiados, por ano (2008-2020)

Nota: “outros” (programas classificados com o n.º 3 na Figuras 2.18 a 2.20, que correspondem a projetos de cinema e audiovisual sem discriminar).

Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

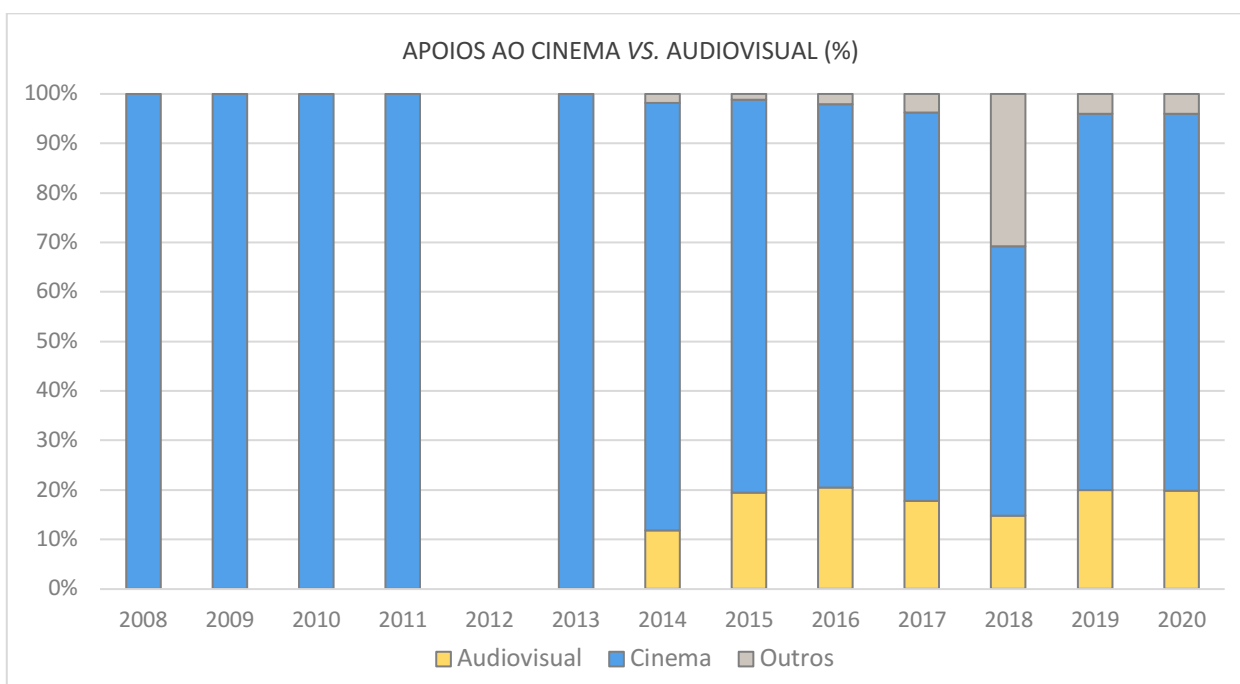


Figura 2.31 – Evolução dos apoios ao cinema vs. audiovisual no âmbito dos concursos do ICA – Percentagem total de apoios por ano (2008-2020)

Nota: “outros” (programas classificados com o n.º 3 nas Figuras 2.18 a 2.20, que correspondem a projetos de cinema e audiovisual sem discriminar).

Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

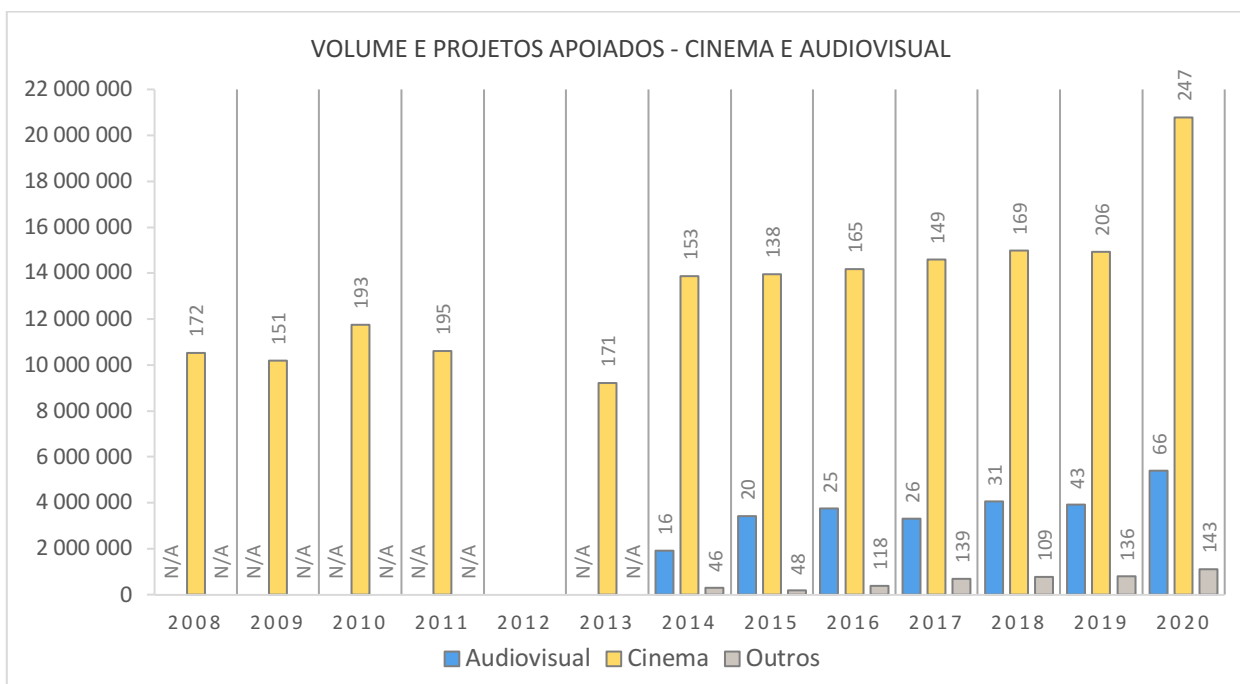


Figura 2.32 – Evolução dos apoios ao cinema vs. audiovisual no âmbito dos concursos do ICA – Total de apoios | volume de apoios

Nota: “outros” (inclui programas classificados com o número 3, nas Figuras 2.18 a 2.20, que incluem cinema e audiovisual sem discriminar).

Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

Conforme introduzido acima, a RTP tem assumido um papel extremamente relevante na produção de conteúdos audiovisuais narrativos (p.e. séries documentais ou ficções históricas). O seu investimento neste tipo de conteúdos, tal como na coprodução cinematográfica, tem oscilado, mas manteve-se sempre preponderante.

A criação da RTP Play e a migração de alguns conteúdos para a sua plataforma digital tem potenciado e estimulado a produção nacional, tanto de audiovisual narrativo como de cinema. Ao migrar conteúdos para a sua plataforma VoD, a RTP passou a conseguir captar públicos que têm uma relação de consumo diversa da ‘tradicional’ grelha televisiva; ou aqueles que utilizam outros dispositivos (computador, telemóvel etc.). Desde a sua criação em 2011, a RTP Play tem sido assumida como uma área prioritária de investimento (a plataforma disponibiliza conteúdos de rádio, cinema e audiovisual). Isto estimulou que os conteúdos que a RTP produz ou coproduz procurem desde então novos públicos – além daqueles que assistem a televisão.

Nos últimos anos, a coprodução de séries e filmes, entre produtoras nacionais e a RTP, foi claramente ampliada e potenciada – parcerias que envolvem também programas com o apoio do ICA. Este interesse da televisão pública nestes conteúdos tem permitido às produtoras nacionais viabilizar ou ampliar os seus valores de produção – mesmo que isso implique acordos de exibição nacional em exclusividade por um determinado período de tempo; ou a estreia e exibição em TV, antes de poder migrar para a plataforma da RTP ou outras. Os conteúdos coproduzidos têm também sido potenciados em formatos híbridos, conforme introduzido no início nesta secção – isto tem permitido adaptar conteúdos similares a diferentes formas e hábitos de consumo. Também em termos de inovação audiovisual e multimédia, a RTP Play/RTP Lab<sup>81</sup> têm estimulado, desde 2016, o surgimento de novos projetos e autores – através de um concurso anual que procura projetos na área de séries de ficção e humor, documentários ou *infotainment*. A recente notícia de que a RTP Play estará disponível nas *boxes* daqueles que têm televisão por subscrição é mais um passo para ampliar os seus públicos. Por fim, de referir que as múltiplas sinergias entre os diversos serviços prestados

<sup>81</sup> RTP Lab é um laboratório criativo e experimental, com novas formas de produção de conteúdos, pensadas numa lógica de multiplataformas. Fonte: <https://media.rtp.pt/rtp/lab/o-que-e/>

pela RTP (TV, rádio e VoD) nos parecem uma estratégia vital para a sua sustentabilidade, tal como para o setor do cinema e audiovisual português (conforme se retoma na secção 4.)

Relativamente aos canais privados, em específico a SIC e a TVI, também têm produzido inúmeros conteúdos de audiovisual narrativo, mas na maioria dos casos têm sido obras de longa-duração (telenovelas). Isto deve-se, em parte, segundo os próprios, às características do mercado, da grelha dos próprios canais e do público português. Conforme é sabido, o preço de uma produção longa, como o de uma telenovela, permite esbater os custos por minuto de produção, tornando-a mais competitiva e rentável – isto tem definido o tipo de produção audiovisual portuguesa, e mantido estruturalmente o seu baixo custo por minuto. Salvo raras exceções, a SIC e a TVI não investem usualmente na produção ou coprodução de cinema ou audiovisual narrativo (para além das telenovelas). Uma dessas exceções é o já mencionado acordo para a produção de telefilmes entre a SIC e o Ministério da Cultura nos anos 1990. No entanto, a SIC Filmes, um sucesso de exibição em sala e na TV (em termos de volume de público) nos primeiros telefilmes, acabaria por perder relevância nos últimos filmes produzidos, devido a um menor investimento nestes conteúdos e na sua promoção. A TVI também produziu alguns telefilmes, mas essa nunca foi uma aposta clara do canal. O acordo entre a SIC e a TV Globo (Brasil), em 1992, também acabou por definir a aposta do canal na exibição de telenovelas – sendo que este produto, conforme já contextualizado, vinha a ser um sucesso junto do público português desde a exibição de “Gabriela” (em 1977). Outro aspecto relevante no caso da TVI é a maioria da produção audiovisual narrativa ser produzida pela Plural – esta produtora (que tem funcionado em estrita dependência e articulação com este canal de televisão) não tem sido, naturalmente, considerada uma ‘produtora independente’, fator imprescindível para se receber apoios públicos por parte do ICA. Recentemente a SIC lançou a sua plataforma VoD e começou a produzir conteúdos específicos para este canal.

Contemporaneamente, as transformações do mercado (com o surgimento e a afirmação dos VoD nacionais e internacionais) e as mudanças dos hábitos de consumo (em múltiplos dispositivos) estão a levar a uma maior procura por parte de distribuidores e exibidores de conteúdos audiovisuais narrativos. Esta procura tem resultado numa maior diversificação dos produtos produzidos, quer internacionalmente, quer em Portugal, mais recentemente. Existe claramente espaço de mercado para potenciar os conteúdos produzidos neste segmento do setor e diversificar e tornar competitivo este tipo de produção – na secção 4, equacionam-se mais aprofundadamente os desafios em causa, lançando-se também algumas pistas sobre o potencial papel dos poderes públicos nesta questão.

#### **2.4.1.3. As coproduções internacionais**

##### **Coproduções internacionais**

As coproduções podem ser vistas a vários níveis: entre diversas produtoras, entre produtoras e TVs nacionais, conforme referido acima; ou entre produtoras e TVs nacionais com homólogos internacionais (e vice-versa), o que será agora objeto de uma análise mais aprofundada. As coproduções são extremamente relevantes para o setor do cinema e do audiovisual, mais ainda num mercado com as características do português, onde os apoios públicos são restritos e, sobretudo, o financiamento privado é muito limitado (face ao contexto económico e de mercado). Também o público/espectador habitual de conteúdos produzidos em Portugal é bastante limitado, em virtude da língua, o que reduz as possibilidades de mercado e exportação do produto (inclusive com outros países de expressão portuguesa) – essencialmente se falarmos de audiovisual. Em termos históricos a capacidade de coprodução do cinema e audiovisual português foi relativamente episódica durante o século XX, com exceção de algumas parcerias entre produtores, realizadores e/ou operadores de TV. Nos últimos anos, as possibilidades de coprodução têm aumentando em virtude da internacionalização do cinema e audiovisual português (p.e. presença em festivais); dos seus autores (p.e. através da sua

formação, trabalho ou presença em circuitos internacionais); das parcerias estabelecidas entre as TVs nacionais com TVs internacionais; e os acordos entre o ICA e países/instituições homólogas da CPLP<sup>82</sup>, ou de outros países<sup>83</sup> (p.e. com o Brasil, Itália, França). Mais recentemente, o programa *Cash Rebate*, criado em 2018, que tem como missão estimular Portugal como destino de filmagens, tem sido preponderante para aumentar a capacidade de coproduções – conforme é referido na secção 4, tem inúmeros desafios (p.e. os montantes mínimos para liderar uma produção internacional são por norma difíceis de conseguir no contexto nacional – sendo este desafio exacerbado nos conteúdos mais caros de produzir, como por exemplo a animação).

As coproduções são por tudo isto um aspecto essencial para potenciar o setor do cinema e do audiovisual português: quer em termos de mercados e públicos, quer em termos de conteúdos produzidos. Os gráficos seguintes mostram a evolução da coprodução portuguesa, apoiada pelo ICA entre 2008 e 2020 (Figura 2.33 e 2.34). Neles pode perceber-se que o número de projetos apoiados em coproduções internacionais com participação minoritária portuguesa tem vindo a aumentar desde 2015. Quanto aos projetos de coprodução com países de língua portuguesa, reduziram nos últimos anos, apesar do volume de apoio por projeto ter aumentado (Figura 2.33). Quanto ao volume de apoios através dos protocolos e fundos estabelecidos com o Brasil, França e Itália têm oscilando em conformidade com o projeto (Figura 2.34).

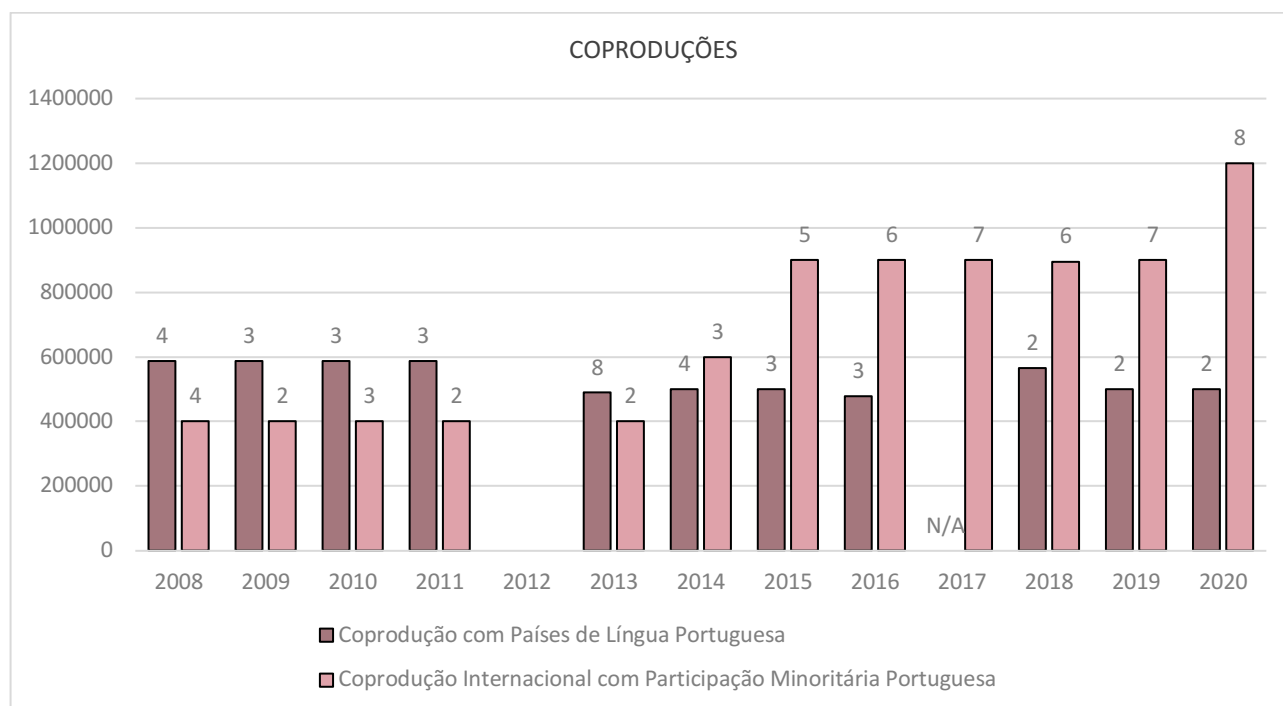


Figura 2.33 – Evolução do apoio a Coproduções no âmbito dos concursos do ICA – Total de projetos apoiados | volume de apoio, por ano (2008-2020)

Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

<sup>82</sup> Programa de Fomento à Produção e à Teledifusão do Documentário da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (DOCTV CPLP).

<sup>83</sup> Recentemente foi estabelecido um acordo com o Luxemburgo.

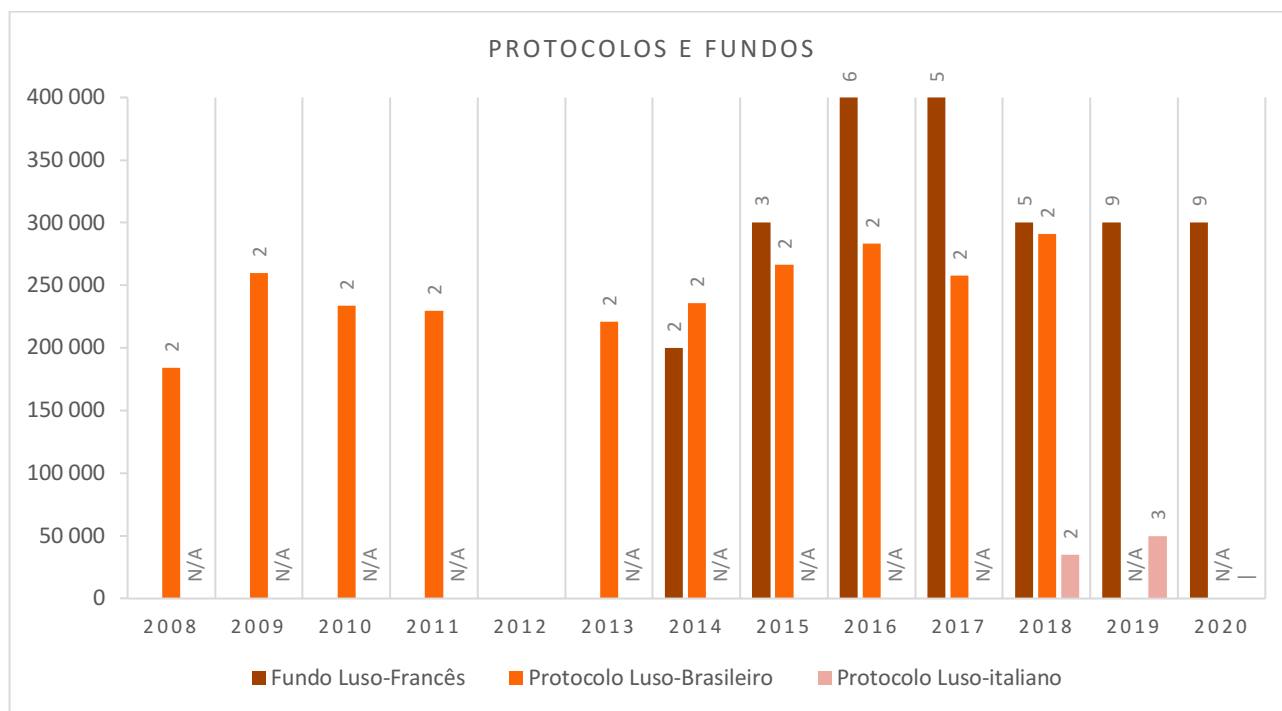


Figura 2.34 – Evolução dos Protocolos e Fundos celebrados pelo ICA – Total de projetos apoiados | volume de apoio por ano (2008-2020)

Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

#### 2.4.1.4. Os diferentes tipos de apoios à criação e produção pelo ICA

##### Apoio à produção por parte do ICA – por tipo de filme e metragem

Conforme contextualizado no início desta secção, existem vários mecanismos públicos e privados de apoio/financiamento à produção de cinema e audiovisual. Nesta subsecção são focados os apoios dados pelo ICA, entre 2008 e 2020, para produção de obras cinematográficas e de audiovisual.

Os concursos de apoios à produção cinematográfica vão variando ao longo dos anos, e em geral distribuem-se por: i) tipo de obra (ficção, documentário, animação) – salvo algumas exceções como o concurso de Escrita e Desenvolvimento de Obras Cinematográficas ou o de Finalização de Obras Cinematográficas; ii) metragem (curtas-metragens e longas-metragens – ficção e animação); iii) estágio da carreira (1.º Longas-Metragens de Ficção ou Documentário; 2.º Longas-Metragens de Ficção ou Documentário; Apoio Complementar; iv) e pelo sucesso de bilheteira/público (apoio automático).

Nos casos dos concursos de apoios à produção de obras de audiovisual e multimédia, usualmente segmentam-se por: i) tipo de obra (ficção, documentário e animação), exceto o apoio de escrita e argumento que cruza as várias áreas; e apoios à inovação. As produções cinematográficas e de audiovisual dispõem também de apoios e protocolos de coprodução internacionais já supracitados, tal como, usufruem do projeto de incentivo à filmagem em Portugal da PFC, através do *Cash Rebate* que será analisado mais adiante.

No que confere ao número de projetos apoiados para a produção cinematográfica, existiu algum equilíbrio no número de apoios por tipo de filme (ficção, animação e documentário – embora naturalmente com níveis de financiamento diferenciados) e por número total de projetos apoiados entre 2008 e 2017. Em 2018, o número de projetos apoiados aumentou de forma considerável. A partir desse momento, o número de apoios para projetos de ficção foi reforçado face ao documentário e à animação (ver Figura 2.35).

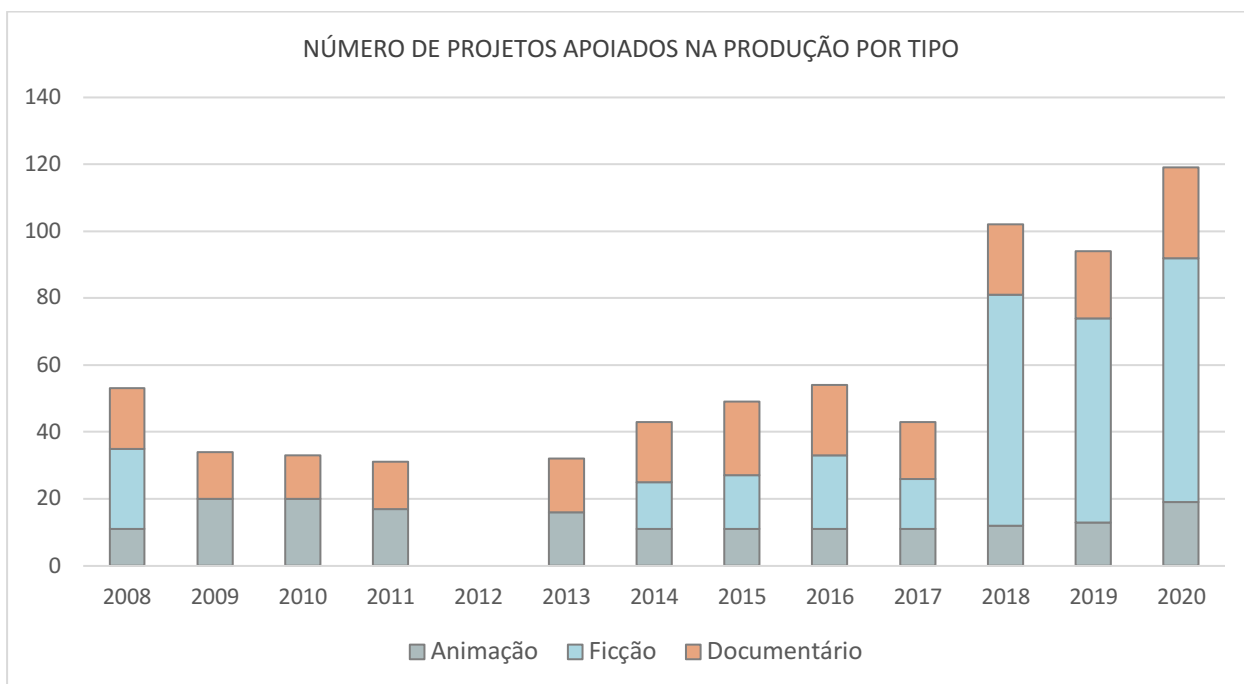


Figura 2.35 – Evolução do número de projetos apoiados na produção por tipo (animação, ficção e documentário), por ano (2008-2020)

Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

Quanto ao volume dos apoios dados, estes foram estáveis entre 2008 e 2012. Em 2012 não existiram apoios e, em 2013, regressaram em números mais baixos. Apenas em 2014, o volume de apoio efetivamente subiu – tendência que se mantém até 2020 (ver Figura 2.36).

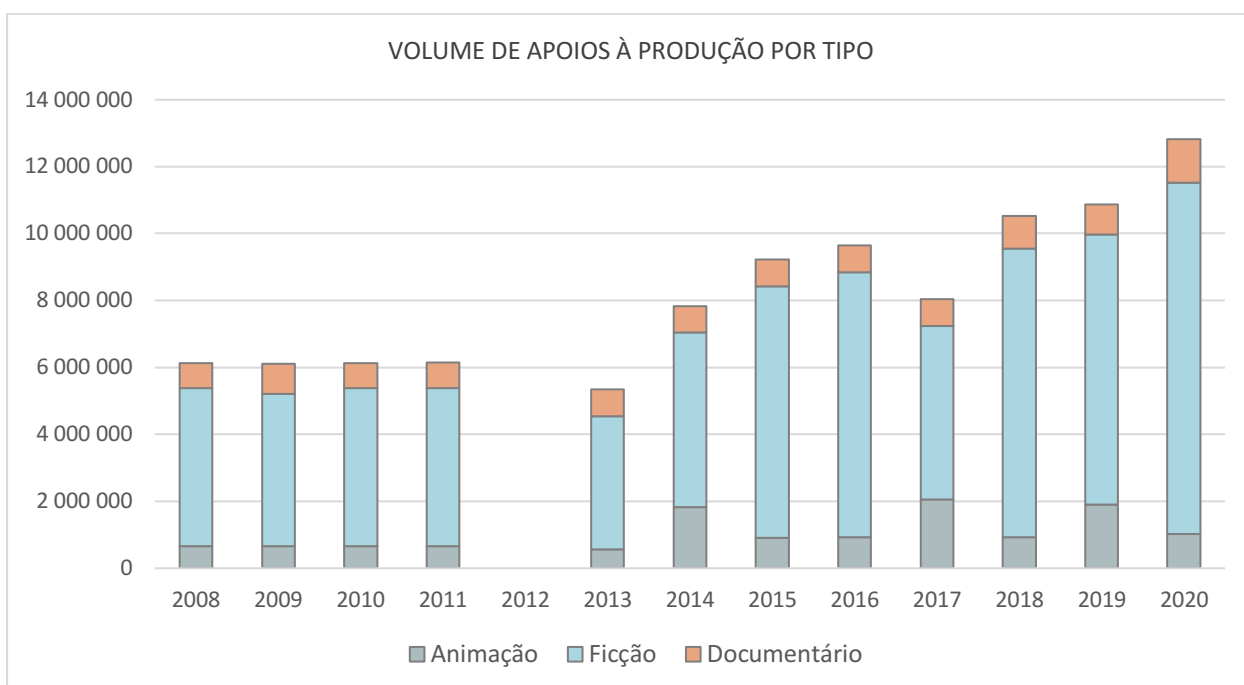


Figura 2.36 – Evolução do volume de apoio à produção por tipo, no âmbito dos concursos do ICA, por ano (2008-2020)

Fonte: Dados Fornecidos pelo ICA.

A ficção é dos três tipos de obra aquele que recebe mais apoio em todo o período analisado: no período pré-crise, os montantes estavam próximos dos 5 milhões de euros; no pós-2012 os valores disponíveis foram sofrendo aumentos, atingindo em 2020 os 8 milhões de euros. O documentário e a animação tiveram volumes de apoio bastante equiparados até 2012 (entre os 600 000€ e os 800 000€). No pós-crise esse volume de apoio foi sendo aumentado progressivamente – com destaque para o setor da animação. Para além destes apoios à produção, existem ainda concursos transversais às várias áreas e que por isso serão apresentados abaixo de forma individualizada (concurso de Escrita de Argumentos, Apoio à Finalização, Automático e Complementar).

Uma análise mais fina do volume e número de projetos de ficção apoiados permite compreender que até 2014 o ICA apoiou quatro longas-metragens por ano, tendo o apoio sido em torno de 700 000€ por filme. A partir do ano seguinte, passou a apoiar seis longas-metragens por ano (exceto em 2017), sendo que os montantes de apoio foram reduzidos para aproximadamente 600 000€/projeto. Em 2020, apoiou oito longas-metragens e manteve o volume de apoio por projeto. Importa realçar que vários agentes do setor que foram auscultados referem que o valor por projeto já não se adequa aos atuais valores de mercado, visto nunca ter sido aumentado – tornando por isso os projetos portugueses menos “competitivos” (pelo menos para determinado tipo de produção cinematográfica). Apesar disso, é pertinente lembrar que nada impede os produtores de procurar outro tipo de financiamentos ou apoios – mesmo sabendo que é difícil fazê-lo no contexto nacional, importa diversificar as fontes de financiamento do setor –, sendo, inclusive, altamente recomendável (confrontar secção 4). Aqui o ICA poderá potenciar sinergias e articulações entre outras entidades públicas e privadas. Importa também voltar a mencionar que todos os projetos de longa-metragem apoiados pelo ICA recebem o mesmo montante de apoio (600 000€), quando na realidade essa situação poderia ser analisada e diferenciada caso a caso, se fosse considerado conveniente, ou os mecanismos de financiamento ser multietapa, assegurando diferentes tipos de apoio consoante o estado de consolidação dos projetos (mas isso poderia implicar a necessidade de reforçar os recursos humanos existentes no ICA).

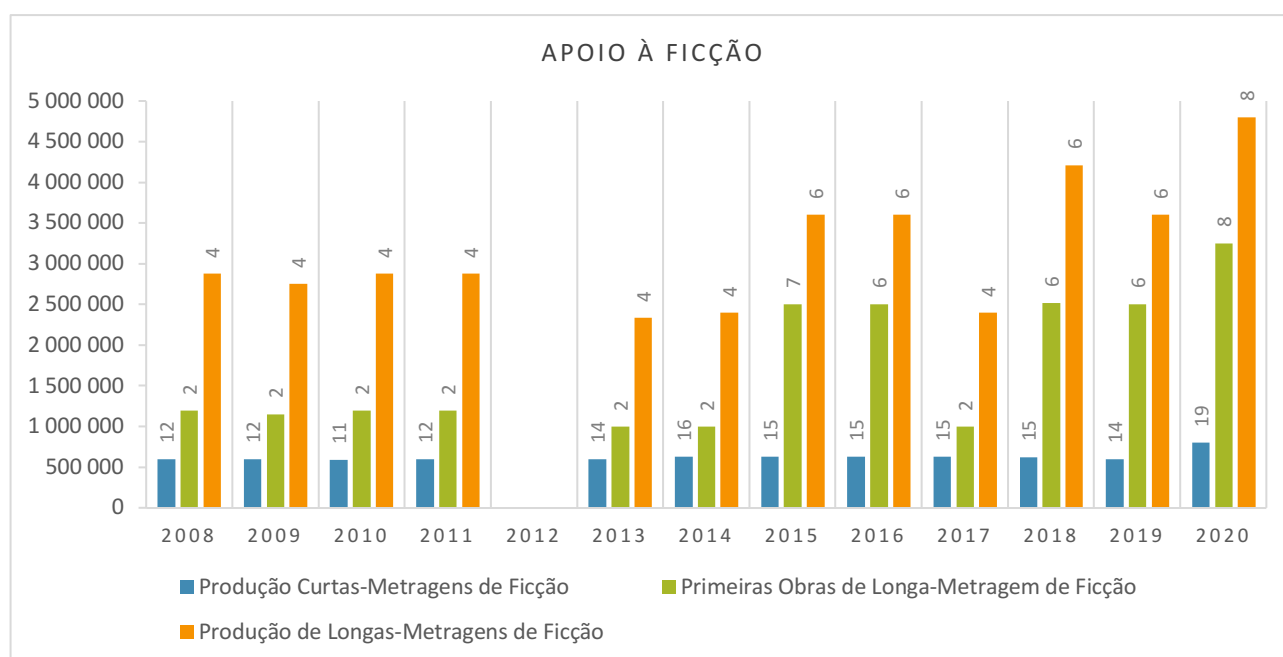


Figura 2.37 – Evolução dos apoios à produção de ficção no âmbito dos concursos do ICA – Total de projetos apoiados | volume de apoio, por ano (2008-2020)  
 Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

A juntar ao apoio às longas-metragens anteriores, o instituto apoiou também duas longas-metragens por ano para primeiras obras de ficção, até 2014. A partir de 2015, reforçou consideravelmente esta componente e passou a apoiar sete (2015) e seis (2016-19); em 2020 foram apoiadas oito – este aumento permite que



surjam no panorama nacional novos realizadores, produtores e técnicos (entre outros), amplia a pluralidade bem como o processo de formação, permitindo o salto da curta para a longa-metragem. Quanto ao volume de apoio para as primeiras obras foi até 2014 em torno dos 600 000€ por projeto (valores aproximados). A partir de 2015, o ICA criou uma janela para projetos de baixo orçamento, no valor de 200 000€, o que permitiu um aumento do número de projetos apoiados, mas reduziu o montante médio disponível por filme para aproximadamente 400 000€.

No que confere ao panorama da curta-metragem de ficção apoiada: o ICA apoiou até ao ‘ano zero’ 12 curtas por ano. A partir de 2013 aumentou o apoio ao número de curtas até chegar às 16 obras apoiadas/ano, sendo que o volume de apoio rondou os 50 000€/projeto até à crise. A partir de 2013, o número de projetos apoiados foi aumentando tendencialmente, mas o montante médio baixou para aproximadamente 40 000€<sup>84</sup> – alguns agentes do setor auscultados referem que estes valores são profundamente irrealistas para a produção destas obras e que por isso tem potenciado a precariedade no setor.

Os montantes por filme, não sendo suficientes, são compensados pelas equipas através de outras fontes de financiamento ou de trabalho voluntário – esta premissa pode afunilar as oportunidades de produzir curtas-metragens para somente aqueles que beneficiam de uma estrutura socioeconómica mais estável.

O número de projetos e o volume de apoio para a produção de documentários cinematográficos manteve-se estável entre 2008 e 2019. Foram apoiados por ano entre 11 e 13 projetos, com um volume de apoio por projeto em torno dos 70 000€. Em 2020 o número de projetos apoiados aumentou para 19, mantendo-se o volume de apoio sensivelmente o mesmo (ver Figura 2.38). No que confere a apoios complementares e outras fontes de financiamento – o documentário tem conseguido estabelecer algumas sinergias de produção (especificamente com a televisão pública).

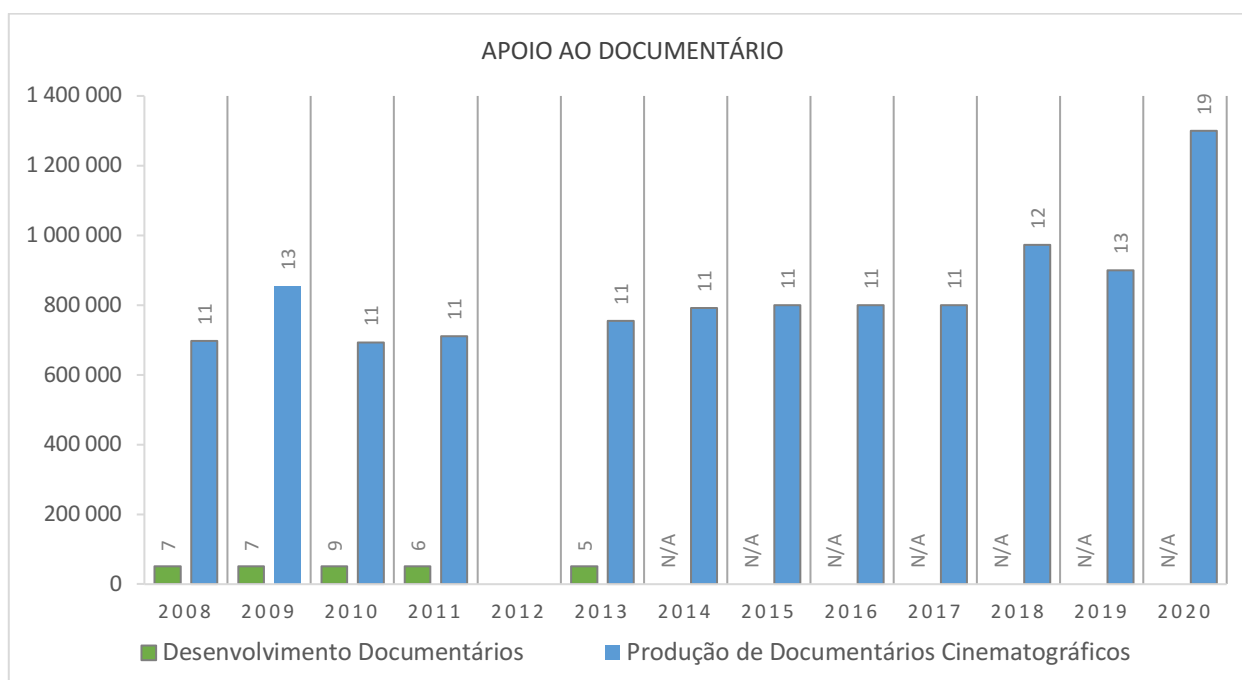


Figura 2.38 – Evolução do apoio ao documentário no âmbito dos concursos do ICA – Total de projetos apoiados | volume de apoio, por ano (2008-2020)  
Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

<sup>84</sup> De realçar que se criou uma subsecção de novíssimos, com um apoio de 15 000€, o que faz baixar a média. Entretanto, a partir de 2018, o montante máximo por projeto passou de 45 000€ para 50 000€.

O cinema de animação é, dos três tipos de cinema em análise (ficção, documentário e animação), aquele que usualmente tem a produção por minuto mais dispendiosa. Perante o baixo investimento privado (televisões e outros), mas também público – a produção de filmes de animação é mais limitada em Portugal (em especial longas-metragens). No que confere ao apoio do instituto, até 2014, este foi essencialmente destinado a curtas-metragens de animação – apoiando entre cinco e nove curtas/ano, sendo o montante de apoio em torno de 75 000€/projeto. A partir de 2014, o ICA passou a apoiar a produção de uma longa-metragem bianualmente, com um volume de apoio de 1 000 000€; e reforçou o número de curtas-metragens apoiadas, bem como o volume de apoio (em torno de 90 000€) (Figura 2.39).

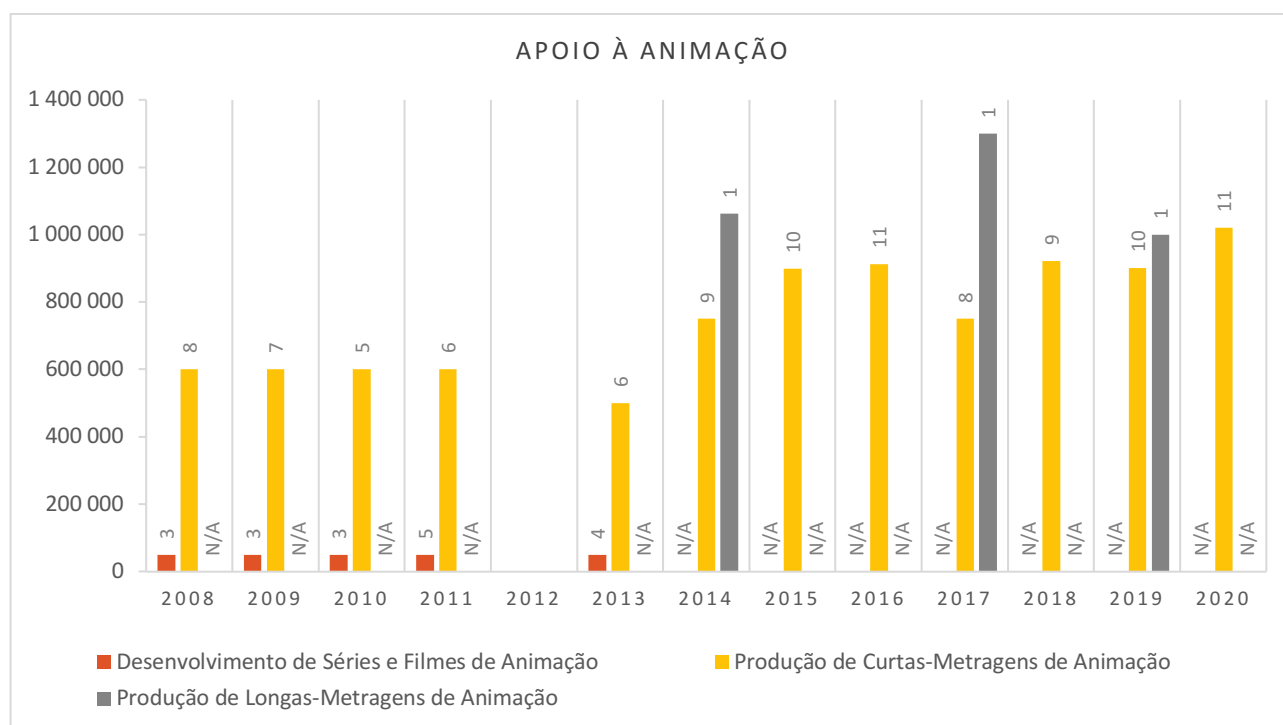


Figura 2.39 – Evolução da Produção de Animação – Total de projetos apoiados | volume de apoio, por ano (2008-2020)  
Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

O setor da animação em Portugal, para além do permanente desafio de encontrar verbas para financiar a sua produção, tem tido dificuldade em fixar no país os seus profissionais e talento (sendo esta, em parte, uma consequência direta do primeiro fator). Um outro aspecto realçado pelo setor é a dificuldade em competir com países que promovem/apoiam lógicas de produção que agregam sinergias no mercado de trabalho e entre empresas (p.e. através de *hubs* criativos) e/ou têm incentivos fiscais à produção mais vantajosos (p.e. Irlanda). No entanto, e apesar deste contexto, o setor é reconhecido internacionalmente pela sua especificidade e singularidade, bem como pela qualidade dos seus profissionais. Este setor está em clara expansão internacional, potenciada pela exibição e crescimento de público nos VoD e *streamings*, sendo que este crescimento pode ser explorado também no contexto nacional (sendo que este já está a dar sinais disso mesmo). Em termos de coprodução, o setor da animação auscultado refere dificuldades semelhantes às levantadas pela restante produção de cinema e audiovisual – face aos apoios públicos e financiamentos privados nacionais – sendo extremamente complicado assumir a posição de produtor maioritário. Apesar disso, importa também realçar que, ao contrário daquilo que nos foi inúmeras vezes mencionado para outros tipos de filme, a animação não tem necessariamente a limitação da língua portuguesa – pela facilidade de comunicação multilingue, uma vez que o seu público está habituado a assistir a filmes de animação dobrados.

O programa Automático destina-se aos três tipos de produção cinematográfica (ficção, animação e documentário) e é dirigido a produtoras em função dos resultados de bilheteira (e de outros resultados de exploração verificáveis) obtidos com a exibição de longas-metragens cinematográficas nacionais, em sala –

nacionais ou internacionais – e nos VoD. O concurso apoia a produção e desenvolvimento de novas obras, curta ou longa-metragem (sendo que existem mensurações diversas, conforme o tipo de filme)<sup>85</sup>. Existindo desde a criação do ICA, este apoio foi reforçado no pós-2012, tanto no volume como no número de produtoras apoiadas por candidatura até 2016 – quando se assiste a uma redução do volume de apoio por projeto. Em 2020 o volume de apoio voltou a ser reforçado e o número de projetos apoiados foi o máximo verificado em todo o período analisado, apesar do volume total e de o apoio ter sido inferior a anos precedentes (Figura 2.40).

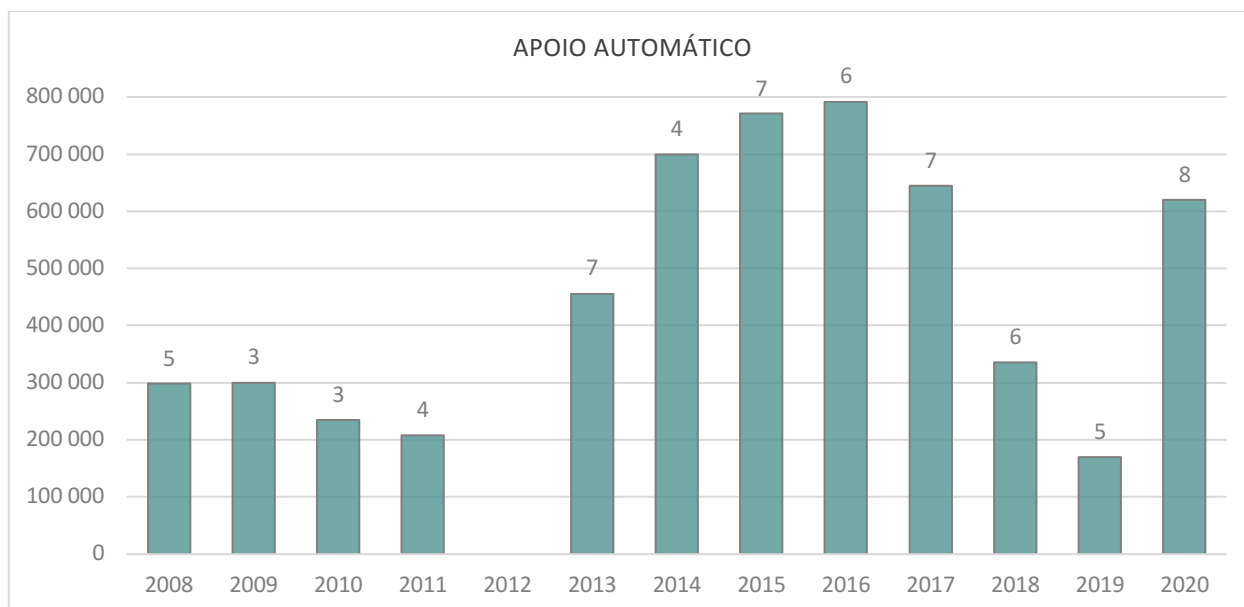


Figura 2.40 – Evolução do programa de apoio Automático – Total de projetos apoiados | volume de apoio por ano. (2008-2020)

Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

O apoio Automático tem tido um volume de apoio por projeto bastante variável<sup>86</sup>, mas caracteriza-se transversalmente por valores de incentivo à produção e desenvolvimento inferiores aos apoios para longas-metragens (com exceção do documentário) – p.e. o concurso de 2020 atribuía por projeto um máximo de 350 000€. Pelas suas características e pela escala do mercado português, este apoio está associado a produções tradicionalmente denominadas como ‘mais comerciais’.

O Apoio à Finalização financia todo o tipo de obras cinematográficas (ficção, documentário e animação) e metragens (curtas e longas), sendo que só podem concorrer a este apoio os projetos já em execução e que não tenham tido qualquer apoio prévio do ICA (com exceção do automático). Este apoio é essencial para aumentar a diversidade dos filmes produzidos e permite ao instituto uma avaliação com base em projetos em curso através de outras fontes de financiamento. Este apoio, criado em 2014, tem mantido o seu volume

<sup>85</sup> Concurso de 2020: “Candidatos e beneficiários: 2.1. Podem apresentar candidatura os produtores independentes de uma ou mais obras cinematográficas de longa-metragem que tenham obtido, em cada uma delas, um número mínimo de 5000 espectadores para obras de ficção e de animação e 1250 para documentários, nos termos do ponto 4.1. | 2.2. Podem ainda apresentar candidatura os produtores independentes de uma ou mais obras cinematográficas de longa-metragem que tenham obtido, em cada uma delas, um número mínimo de 20 000 espectadores, nos termos do ponto 4.2. | 2.3. Não é admitida a candidatura de produtor que, preenchendo, no ano imediatamente anterior, a condição de elegibilidade relativa ao mínimo de 20 000 espectadores em sala, não tenha, nesse ano, apresentado candidatura.” Disponível em: <https://www.ica-ip.pt/pt/concursos/apoio-ao-cinema/2020/automatico/>

<sup>86</sup> Nota-se que este apoio é projetado/calculado em função do número de filmes que atingem os 20 000 espectadores no ano anterior e que podem concorrer, decorrendo daí as variações verificadas.

de apoio estável, mas o número de projetos apoiados tem aumento de forma considerável (Figura 2.41), ou seja, como consequência o montante médio de apoio por projeto tem vindo a descer.

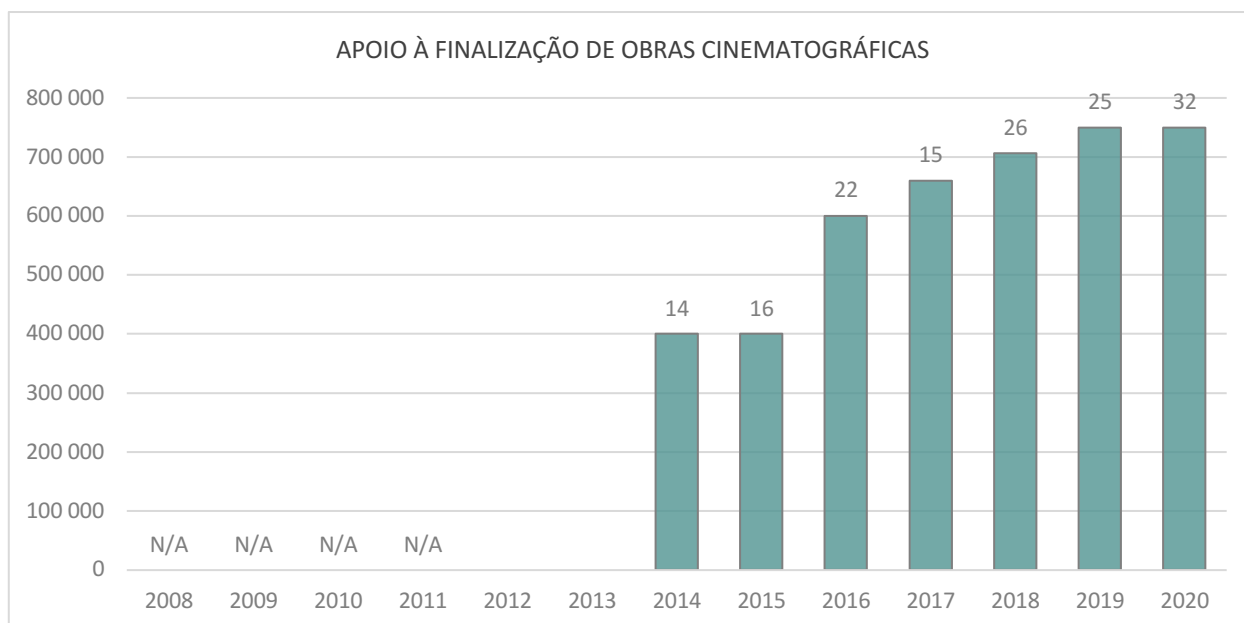


Figura 2.41 – Evolução do programa de apoio à Finalização de Obras Cinematográficas – Total de projetos apoiados | volume de apoio, por ano (2008-2020)  
 Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

O Complementar é também um apoio transversal aos vários tipos de filme, destinado à produção de projetos de realizadores “que tenham sido autores de pelo menos seis longas-metragens nacionais de ficção, ou uma longa-metragem nacional de animação, que tenham tido estreia comercial”<sup>87</sup>. Não obstante o elevado montante do apoio, o número de projetos apoiados tem sido bastante reduzido. Entre 2008 e 2011, foram apoiados dois projetos por ano, com um montante de apoio em torno dos 840 000€ por projeto. A partir de 2013, o número de projetos apoiados manteve-se, mas o volume de apoio foi reduzido para 575 000€ por projeto. A partir de 2016 o ICA passou a apoiar apenas um projeto por ano no valor de 600 000€.

<sup>87</sup> Concurso 2020. Disponível: <https://www.ica-ip.pt/pt/concursos/apoio-ao-cinema/2020/complementar/>

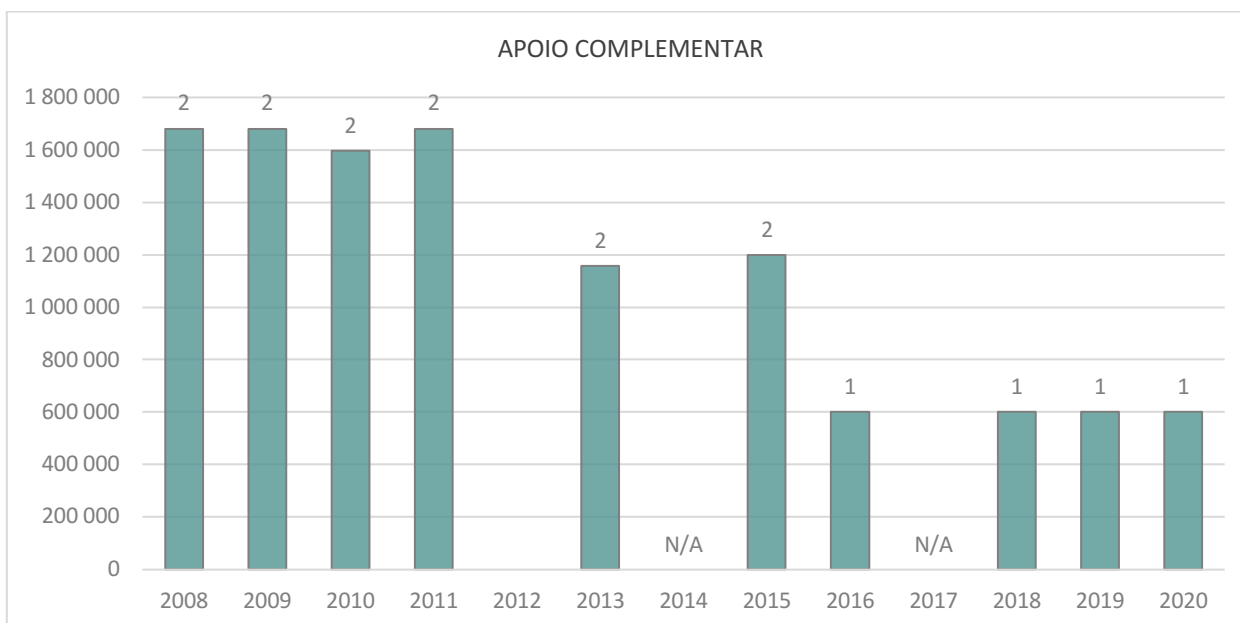


Figura 2.42 – Evolução do programa de apoio Complementar – Total de projetos apoiados | volume de apoio, por ano (2008-2020)

Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

### Audiovisual apoiado pelo ICA

Conforme já contextualizado, no início desta secção, os apoios do ICA destinam-se a obras cinematográficas e audiovisual. Na subsecção anterior foram analisados os apoios ao cinema, ao passo que nesta se aborda o suporte específico do ICA ao subcampo do audiovisual, apresentando-se o número de apoios (e o seu volume) a projetos de audiovisual e multimédia na Figura 2.43. Os apoios especificamente dedicados ao audiovisual e multimédia iniciaram-se em 2014<sup>88</sup>. Até 2017, o principal programa de apoio agregava, sem especificar, os vários tipos de produção. Quanto ao volume total de apoio à produção audiovisual e multimédia oscilou entre 200 000€ e os 280 000€ entre 2014-17. A partir de 2018, houve uma segmentação entre o apoio a ficção/documentários e o apoio a animação, sendo que o número de projetos apoiados de ficção e documentário é consideravelmente superior aos apoios de animação. Quanto ao volume de apoio total foi consideravelmente reforçado após a fragmentação por tipo de filme, enquanto o volume de apoio por projeto se mantém similar.

Desde o início, o ICA mantém também um concurso de apoio à Inovação e Audiovisual, mas com um volume de apoio consideravelmente mais baixo. O reforço do apoio do ICA para: séries de televisão de ficção, documentário e animação<sup>89</sup>; telefilmes<sup>90</sup>; documentários unitários<sup>91</sup>; ‘especiais TV’<sup>92</sup> surge na sequência de uma cada vez maior procura por este segmento de mercado após a afirmação das VoD. O instituto financia no máximo 50% do valor do projeto (podendo ir até 80% em resultado das majorações previstas).

<sup>88</sup> Conforme referido anteriormente, tinham já existido anteriormente apoios à produção audiovisual entre 1997 e 2001 (Anexo B, Figura 7.3).

<sup>89</sup> Valor máximo do apoio: 500 000€ para ficção e documentário; e de 300 000€ para animação.

<sup>90</sup> Valor máximo do apoio: 100 000€.

<sup>91</sup> Valor máximo do apoio: 80 000€.

<sup>92</sup> Projeto de animação com valor máximo do apoio: 100 000€.

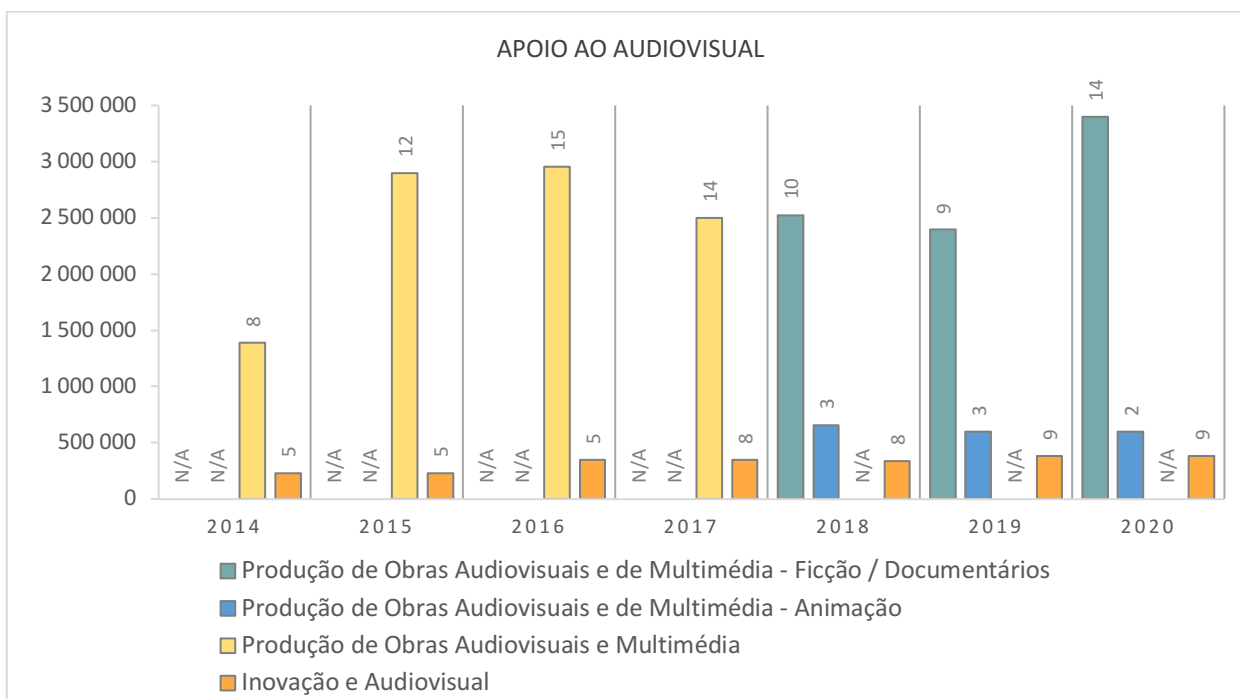


Figura 2.43 – Evolução dos programas de apoio ao Audiovisual – Total de apoios projetos apoiados | volume de apoio, por ano (2008-2020)

Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

### Escrita de argumentos

A escrita de argumentos é realizada por vários autores cinematográficos e de audiovisual: argumentistas, realizadores, entre outros – sendo que, segundo os agentes auscultados, esse é um motivo de debate acerca da estruturação da classe/profissão nem sempre pacífico entre os envolvidos. O facto de a autoria do argumento ser ou não mais autónoma em relação à autoria da obra (e ao trabalho do realizador), ou mais ou menos sujeita à função do produtor, é um debate antigo nesta indústria. Tem particular relevância no caso português, sendo acentuado pela forma como tradicionalmente se estruturou o financiamento público no setor (com o papel fulcral dos realizadores e, sobretudo a partir de certo ponto, dos produtores, no sistema). O aumento do interesse por esta área tem sido evidente nos últimos anos – em paralelo com a afirmação das VoD. No contexto nacional, o ICA tem vindo sucessivamente a reforçar este apoio após 2014. Mais recentemente, o instituto tem também promovido ‘outros apoios’ que estimulam a escrita de argumentos, como, por exemplo, o concurso para a escrita de séries e documentários em parceria com a Netflix.

Quanto aos dois programas de apoio que o ICA tem em vigor desde 2014 – o número de projetos apoiados tem aumentado exponencialmente, sendo que o volume total de apoio também aumentou (mas não de forma tão considerável), o que indicia uma redução do valor médio de apoio concedido por projeto (Figura 2.44).

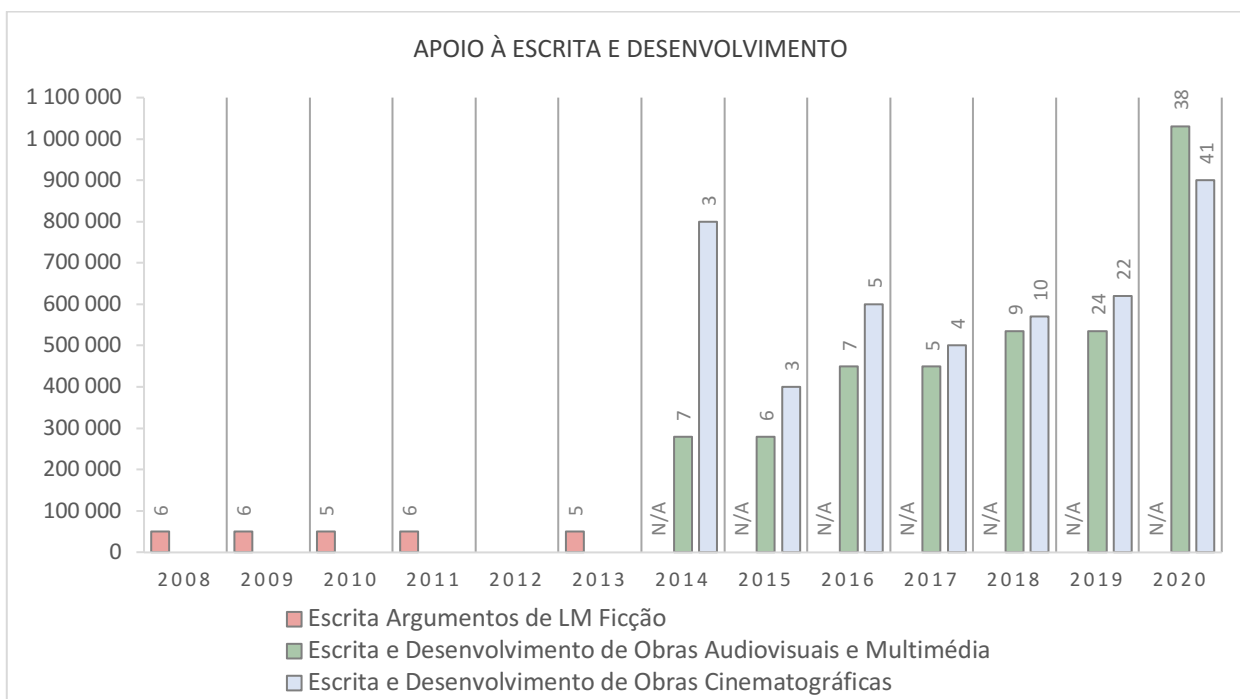


Figura 2.44 – Evolução dos programas de apoio à Escrita e Desenvolvimento de Obras – Total de apoios projetos apoiados | volume de apoio, por ano (2008-2020)

Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

#### 2.4.1.5. As produtoras e o tecido empresarial

As produtoras são as estruturas que gerem a produção de cinema e audiovisual em Portugal. Conforme contextualizado na secção 2.1, em alguns momentos da história, as figuras do realizador e da produtora imiscuíram-se bastante (no limite, sendo criadas produtoras quase individualmente para cada realizador ou projeto concreto).

Em Portugal existe um elevado número de produtoras ativas – especializadas na produção de conteúdos diversificados, entre si, e associadas a um tipo e estilo de produção (e realizadores, técnicos etc.) (Figura 2.45). Ao contrário do panorama encontrado noutros países, em Portugal não é muito usual as produtoras cruzarem áreas de atuação (p.e. entre conteúdos publicitários ou cinematográficos). A figura da produtora é também essencial na relação com o ICA, visto que os apoios são dados exclusivamente a ‘produtoras independentes’, ou seja, “a pessoa coletiva cuja atividade principal consista na produção de obras cinematográficas ou audiovisuais, desde que se verifiquem cumulativamente os seguintes requisitos: i) Capital social não detido, direta ou indiretamente, em mais de 25% por um operador de televisão ou em mais de 50% no caso de vários operadores de televisão; ii) Limite anual de 90% de vendas para um único operador de televisão” (Lei n.º 55/2012, de 6 de setembro). Isto bloqueia o apoio às produtoras de maior dimensão que se especializaram em produtos mais generalistas (como a produção de telenovelas ou outros formatos de entretenimento), o que será aliás perfeitamente natural face à missão de um instituto público como o ICA e aos seus objetivos estratégicos. Exclui assim as produtoras de conteúdos audiovisuais mais ligadas a canais televisivos (como é o caso, por exemplo, da de maior dimensão, a produtora Plural, tradicionalmente ligada à TVI), da possibilidade de aceder a estes fundos.

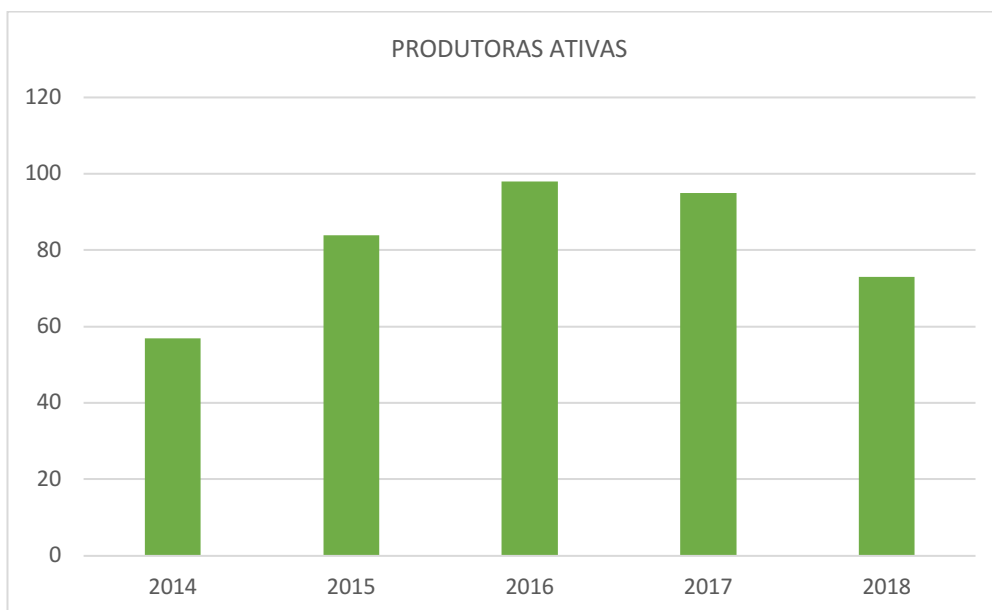


Figura 2.45 – Total de produtoras com atividade, 2014-2018, como registadas no Anuário do Cinema  
 Nota: É considerada produtora ativa se no ano transato tiver tido atividade em Portugal.

Fonte: Anuário de Cinema, 2014-2018, ICA. Acesso: [https://ica-ip.pt/pt/downloads/publicacoes/?search=1&cat=281&id\\_ano=0](https://ica-ip.pt/pt/downloads/publicacoes/?search=1&cat=281&id_ano=0) (02/02/2021)

A estrutura empresarial das produtoras em Portugal é marcada, na sua maioria, por pequenas e médias empresas – em vários casos, vão abrindo e fechando atividade conforme os projetos em execução (ver Figura 2.46).

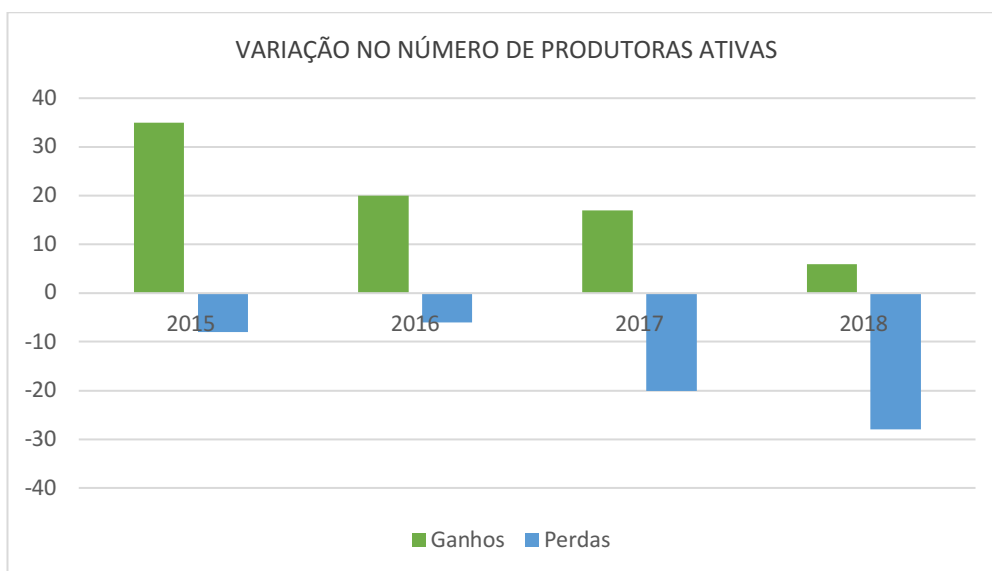


Figura 2.46 – Variação do número de produtoras com atividade no ano respetivo, sem atividade no ano anterior, e número de produtoras sem atividade no ano em questão com atividade no ano anterior (2015-2018)

Fonte: Anuário de Cinema, 2014-2018, ICA. Acesso: [https://ica-ip.pt/pt/downloads/publicacoes/?search=1&cat=281&id\\_ano=0](https://ica-ip.pt/pt/downloads/publicacoes/?search=1&cat=281&id_ano=0) (02/02/2021)

Alguns agentes do setor auscultados, referem que a escala das produtoras nacionais não permite a execução de grandes produções internacionais e que isso põe em causa a sua competitividade internacional. Apesar de se compreender esse argumento, alerta-se que a pluralidade de produtoras também está diretamente correlacionada com a diversidade dos projetos existentes e as características do mercado nacional.



Foi inúmeras vezes mencionado, durante a auscultação ao setor, que a probabilidade de vencer um concurso do ICA está diretamente correlacionada com o currículo da produtora (um dos critérios de avaliação) com a qual se concorre, o que tem como consequência aumentar o poder do produtor face aos realizadores ou outros criadores na estruturação dos projetos a candidatar. De modo a aferir essa correlação analisaram-se 1200 concursos promovidos pelo instituto, cruzando-os com as 180 produtoras. O gráfico abaixo permite compreender que menos de 6% das produtoras (eixo horizontal) venceram 50% (eixo vertical) dos apoios; e que 20% dos agentes venceram 80% dos concursos – isto demonstra que de facto a probabilidade de ganhar um apoio do ICA está muito relacionado com a produtora com que se concorre (Figura 2.47). Apesar disso, será importante não extrapolar relações diretas, nem instrumentalizar estes números, porque a estrutura empresarial das produtoras em Portugal é singular e nem todas têm a mesma capacidade de produção. Contudo, estes números alertam para a importância de ponderar a capacidade de permeabilidade de novas produtoras, de modo a que o círculo não esteja excessivamente fechado.

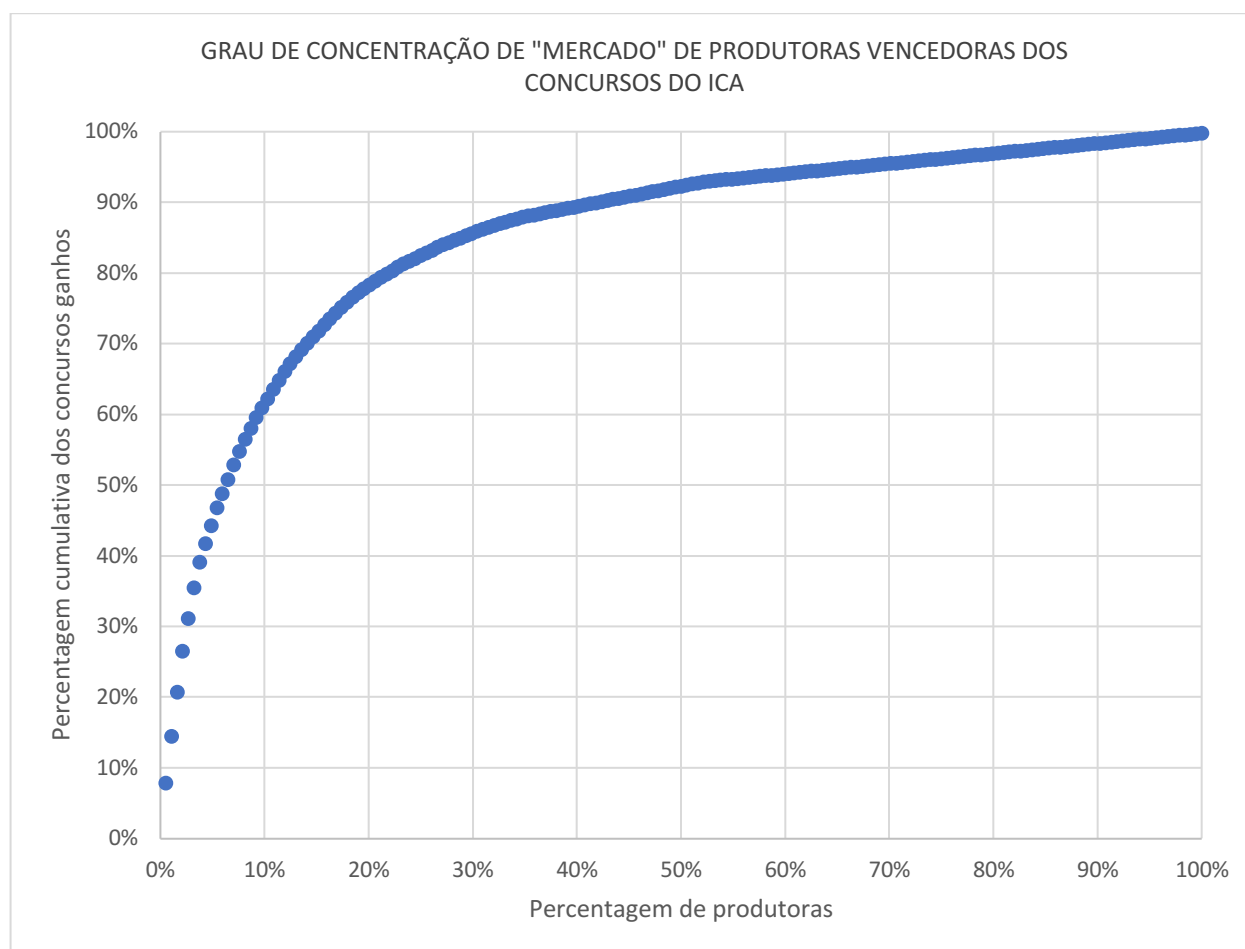


Figura 2.47 Percentagem de produtoras por concursos ganhos  
 Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

## 2.4.2. Distribuição

### 2.4.2.1. A distribuição em Portugal

A distribuição é a área que diz respeito aos agentes e empresas responsáveis pela comercialização de uma obra cinematográfica e audiovisual e aquisição de direitos sobre os conteúdos para a sua venda posterior a empresas de exibição. O início da distribuição em Portugal, no final do século XIX, surge associado a empresários, essencialmente de Lisboa e do Porto, que importam ‘quadros’ de ‘imagens animadas’ internacionais e os começam a exhibir em sessões de teatro, música e outras *performances* culturais. Rapidamente começam a ser produzidas algumas ‘imagens em movimento’ em Portugal. Conteúdos nacionais e internacionais partem em digressão por várias cidades do país, assistindo-se, inclusive, às primeiras tentativas de distribuição e exibição de ‘quadros’ portugueses no estrangeiro (Brasil). No início do século, os distribuidores (em muitos casos também eram produtores) inauguraram as primeiras salas dedicadas exclusivamente à exibição de imagens em movimento. O cinema em sala em Portugal teve uma ampla expansão neste período. No entanto, após a revolta militar e a posterior instauração do Estado Novo (1933), o setor da distribuição em sala (tal como, da produção e exibição) passou a estar amplamente condicionado pela censura. A distribuição/exibição de títulos internacionais ficou durante este período altamente restringida no país até ao 25 de Abril de 1974 – quer a distribuição para sala, quer para a televisão pública (iniciou a transmissão regular em 1957). Na secção 2.1 pode ser aprofundada esta evolução histórica. Nesta subsecção pretende-se caracterizar a distribuição, nacional e internacional, dos conteúdos que se destinam à exibição: em sala e outros dispositivos (TV e VoD) nos últimos anos.

O setor da distribuição caracteriza-se, na atualidade, por uma cadeia de valor oligopolista – nalguns casos quase monopolista – situação que assume particular preponderância no contexto nacional.

Quanto ao número de distribuidoras ativas em Portugal, conforme se observa na Figura 2.48, este tem vindo a diminuir um pouco nos últimos anos (p.e. entre 2014 e 2020 das 46 distribuidoras ativas passou-se para 34).

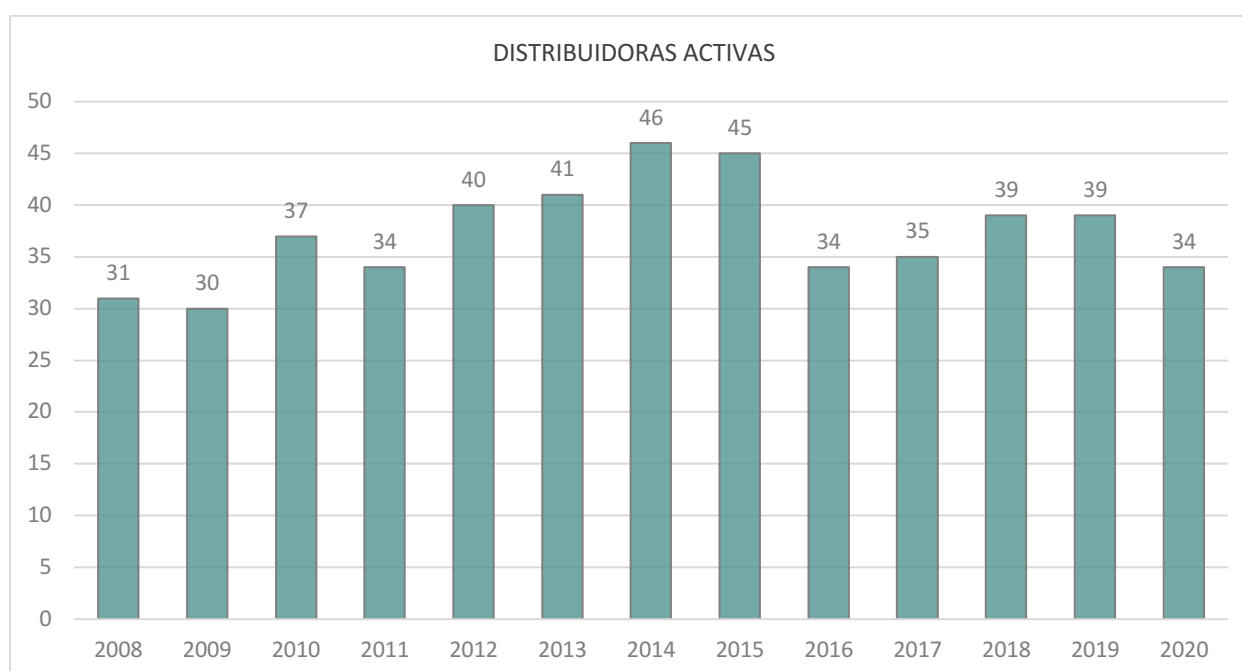


Figura 2.48 – Evolução do número de distribuidoras ativas, por ano (2008-2020)

Fonte: Exibidos e Estreados, 2004-2020, ICA.

#### 2.4.2.2. Distribuição de filmes para exibição em sala

A exibição em sala em Portugal reflete uma grande concentração de mercado num número muito reduzido de distribuidores e está diretamente correlacionada com a cadeia de valor, em particular a relação distribuição-exibição. Isto reduz fortemente a capacidade de permeabilidade de distribuidoras nacionais, com menor escala de mercado e de 'nicho', de conseguir que os filmes que representam sejam exibidos – em alguns casos acabam por criar a sua própria sala de exibição como forma de ultrapassar esse obstáculo (ou ambicionam fazê-lo)<sup>93</sup>. Esta característica de mercado condiciona fortemente o tipo de filmes, o número de sessões e os horários em que são exibidos os filmes nas salas de cinema – por exemplo, o cinema produzido em Portugal, em especial o denominado 'cinema de autor', mas também o cinema europeu ou de 'nicho'. Toda esta situação é extrapolada fora ou nas periferias dos grandes centros urbanos, onde progressivamente foram fechando a maioria dos 'ecrãs de bairro', e a exibição se concentra em multiplexes de centros comerciais.

O gráfico abaixo (Figura 2.49) indica claramente a hiperconcentração de mercado num único operador de distribuição (NOS Lusomundo – com mais de 50% dos espectadores em todo o período analisado), e a restante percentagem noutros dois ou três agentes (que foram variando). É essencial que esta situação seja ponderada em prol da diversidade do cinema exibido, incluindo do próprio cinema produzido em Portugal. A este nível, o programa previsto pelo PRR de digitalizar a rede de cineteatros e equipar com DCP 125 salas do país, poderá permitir ampliar possibilidades de distribuição e diversificar os conteúdos exibidos – isto se, após equipados, os cineteatros forem programados a partir de uma variedade de catálogos de distribuidoras (em especial agentes com menor percentagem de mercado).

A nível internacional os distribuidores portugueses têm conseguido colocar e vender os conteúdos produzidos em Portugal (ou por si representados) em salas de cinema estrangeiras – em especial o 'cinema de autor' e de 'nicho' –, pela sua singularidade e reconhecimento no panorama internacional, embora seja difícil compilar informação consistente sobre o efetivo alcance desta capacidade de internacionalização, seja em número de sessões/exibições, seja em termos das suas audiências. Neste aspecto, seria importante um esforço de sistematização da informação sobre os públicos atingidos pelos filmes portugueses nas salas de cinema estrangeiras – através de uma maior articulação com institutos homólogos, ou recolha mais sistemática de informação junto dos operadores envolvidos na distribuição dos filmes nacionais (confrontar secção 4).

---

<sup>93</sup> Note-se, aliás, que durante muitos anos a única fileira que se conseguiu afirmar de forma concorrencial no setor em Portugal, partindo essencialmente da produção de nicho (sobretudo europeia e nacional) e escoar filmes das próprias produtoras (do produtor Paulo Branco), foi a associada à Atalanta-Medeia (e diversas empresas paralelas), que garantia, em Portugal (e parcialmente no estrangeiro, p.e. em França), controle global da fileira, da criação à exibição em sala.

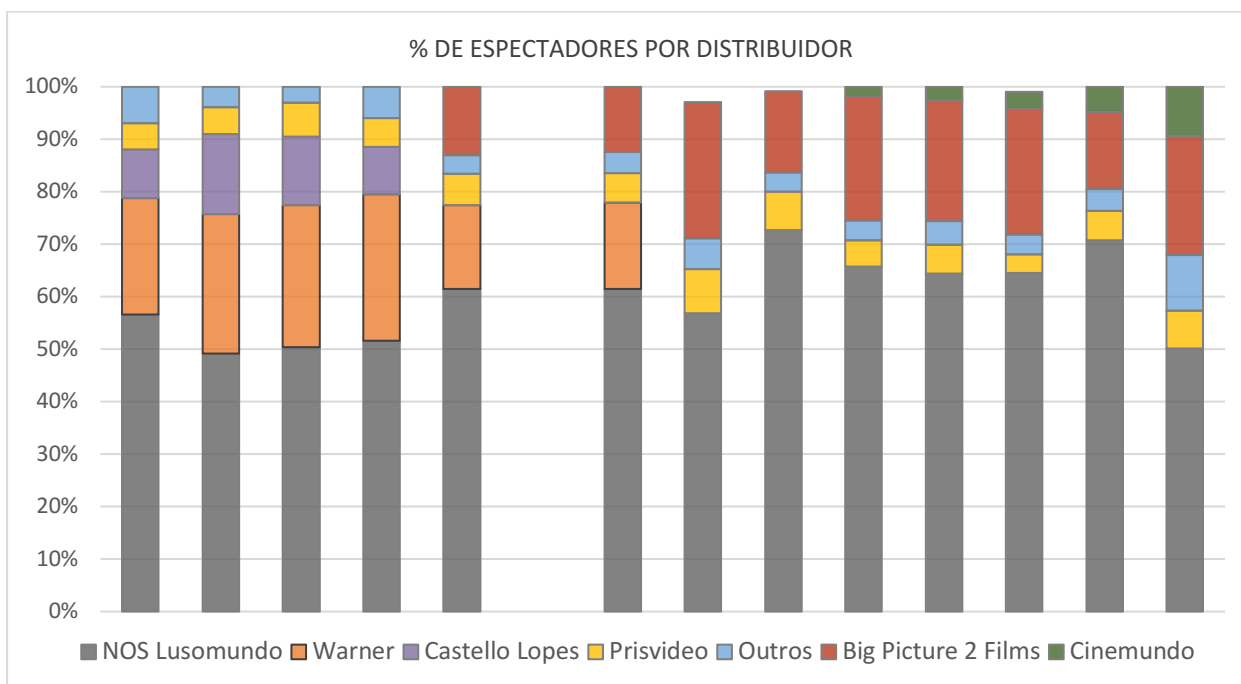


Figura 2.49 – Percentagem do total de espectadores por distribuidor  
 Fonte: ICA, Anuários de 2008 a 2021. Acesso: [https://ica-ip.pt/pt/downloads/publicacoes/?search=1&cat=281&id\\_ano=0](https://ica-ip.pt/pt/downloads/publicacoes/?search=1&cat=281&id_ano=0) (02/02/2021)

O número de filmes estreados por distribuidor (Figura 2.50), apesar de reverberar a hiperconcentração de mercado, mostra que uma série de outras distribuidoras contribuem para a pluralidade de filmes estreados no país (p.e. Midas Filmes; Leopardo Filmes ou Alambique), refletindo este cenário naturalmente, também, a concentração dos filmes de maior audiência e dos maiores sucessos de público nas distribuidoras de maior dimensão.

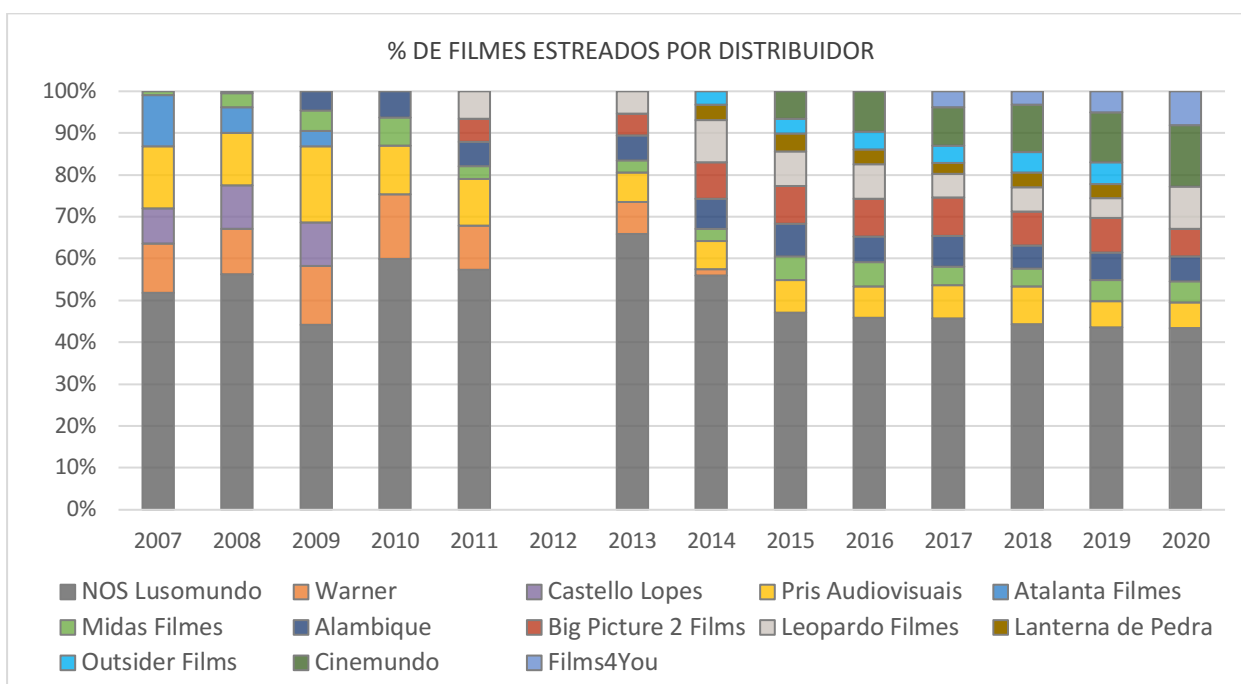


Figura 2.50 – Evolução da percentagem do total de filmes estreados por distribuidor, por ano (2007-2020)

Fonte: ICA, Anuários de 2008 a 2021. Acesso: [https://ica-ip.pt/pt/downloads/publicacoes/?search=1&cat=281&id\\_ano=0](https://ica-ip.pt/pt/downloads/publicacoes/?search=1&cat=281&id_ano=0) (02/02/2021)

Note-se que esta hiperconcentração verificada na distribuição em sala no mercado português se cruza (e se funda) numa estreita articulação de cada um dos principais distribuidores com as principais distribuidoras a nível mundial (veja-se a esse respeito a Figura 7.4, no anexo B). Com efeito, o acesso (e, nalguns casos, exclusividade) das principais distribuidoras nacionais (em particular NOS Lusomundo, aos catálogos da Disney, Universal e Warner Bros, entre outros; da Big Picture aos catálogos da 20th Century Fox e da Sony Pictures, entre outros; ou da Pris Audiovisuais ao catálogo da Lionsgate, entre outros) permitem-lhe reforçar o seu espaço, o mercado e o seu poder perante os exibidores em atividade no mercado nacional, ao mesmo tempo que refletem a sua dependência dos diversos *players* de grande dimensão do mercado global da distribuição.

#### 2.4.2.3. Distribuição noutros canais

A distribuição noutros canais tem diferentes características, conforme se trate de televisão ou VoD. Quanto à capacidade de permeabilidade na televisão portuguesa dos conteúdos detidos pela maioria das distribuidoras independentes, é muito baixa devido às características da grelha usual da TV generalista portuguesa – que se foi progressivamente afastando dos conteúdos portugueses cinematográficos (cinema e audiovisual), e/ou concentrando a sua programação (sobretudo em *prime time*) em conteúdos de baixo custo (seja em termos de ficção, seja noutras vertentes, nos campos do entretenimento ou da informação, por exemplo). Em canal aberto, a maioria da grelha televisiva é composta por produtos de audiovisual de longa duração (telenovelas, *reality shows*, programas de entretenimento e informação). A televisão pública, no pós-25 de Abril, é uma exceção neste panorama e tem mantido um papel extremamente relevante na exibição de conteúdos cinematográficos (filmes e audiovisual cinematográfico: séries, documentários e animação), embora também, na generalidade, fora do *prime time*. Quanto aos canais por subscrição, encontra-se uma maior diversidade, mas a “TVCine”, canal dedicado à exibição cinematográfica, assume o protagonismo e exhibe a maioria do cinema e audiovisual cinematográfico produzido em Portugal – este canal, da NOS, pela sua singularidade acaba por concentrar a maioria da quota de mercado (mas também funcionar como “recetáculo” do cumprimento de quotas de exibição obrigatórias para o maior operador do mercado).

O mercado da distribuição dos VoD está em clara expansão – em especial na grelha nacional destes operadores. Conforme a característica do conteúdo, a produção portuguesa tem sido progressivamente disponibilizada nos diversos canais de VoD a exhibir em Portugal (RTP Play, HBO, Filmin etc.). Contudo, fora do contexto nacional, a situação é completamente diferente, e por agora não parece existir grande interesse dos operadores em exhibir conteúdos nacionais nas suas grelhas de outros países. Aqui, neste ponto, o instituto poderá contribuir para a distribuição e promoção dos conteúdos portugueses através de acordos com plataformas de exibição de conteúdos cinematográficos de ‘autor’ (confrontar secção 4).

#### 2.4.2.4. Apoios do ICA à distribuição

Conforme contextualizado anteriormente, o mercado da distribuição está sujeito a vários constrangimentos de mercado que dificultam a distribuição e exibição dos conteúdos em sala, mas também nas TVs e VoD. Posto isto, o apoio do ICA para a distribuição de obras portuguesas (mas também europeias e outras menos difundidas e de interesse cultural) é fundamental para o setor. Nos últimos anos, em especial a partir de

2018, o volume de apoio a este setor aumentou de forma considerável, tal como o número de projetos apoiados (ver Figura 2.51). Será importante referir que a partir de 2018 a distribuição de obras nacionais passou a contemplar todas as obras nacionais e não apenas as apoiadas pelo ICA.

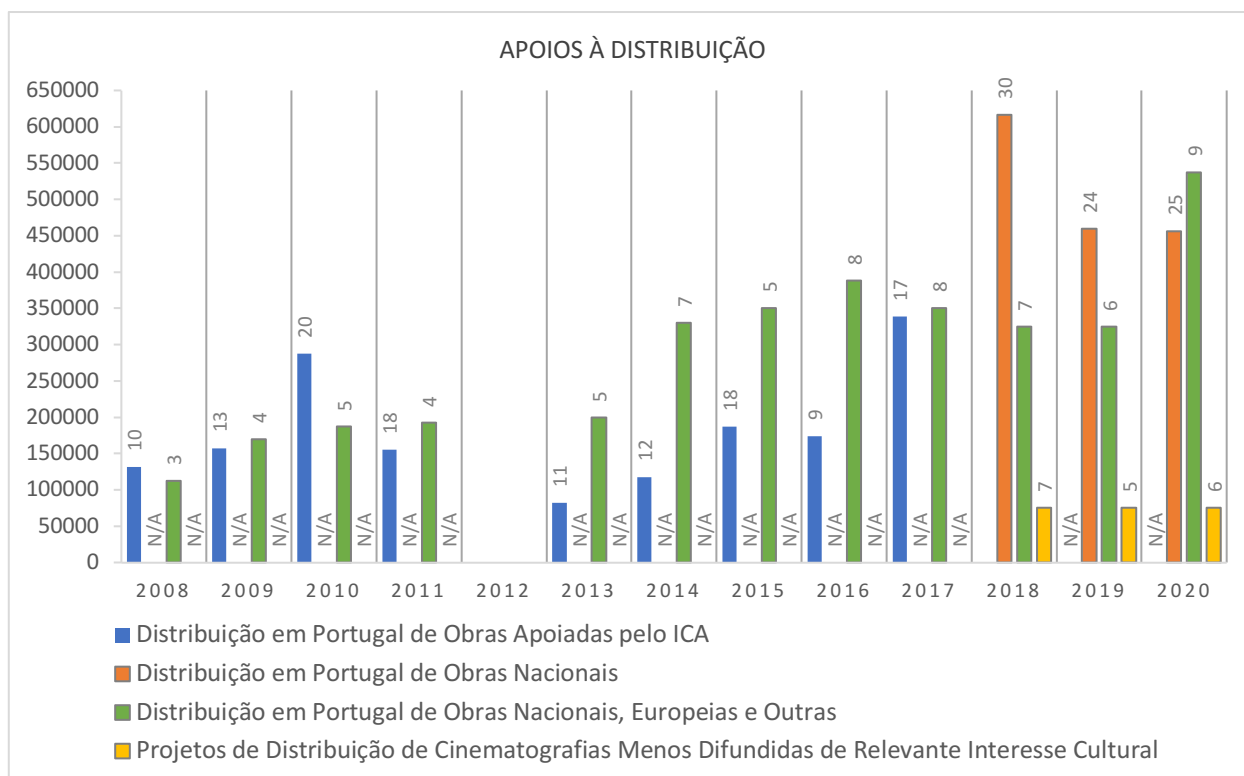


Figura 2.51 – Apoios à distribuição do âmbito dos concursos do ICA – Total de projetos apoiados | volume de apoio, por ano (2008-2020)

Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

### 2.4.3. Exibição

#### 2.4.3.1. A exibição em Portugal

O setor da exibição está historicamente associado ao da distribuição, em Portugal. Conforme enquadrado na secção 2.1, as primeiras salas dedicadas à exibição de ‘imagens em movimento’ foram construídas por distribuidoras que muitas vezes também eram produtoras. Esta tendência, que permite autonomia em toda a cadeia de valor, manteve-se em alguns exemplos até hoje.

Nesta subsecção, é olhado em maior detalhe o setor da exibição em Portugal, no pós-25 de Abril, a partir de séries longas (1979-2021), iniciando-se pela análise da exibição em sala: evolução do número de sessões, espectadores e bilheteira. Na sequência, observa-se a evolução e transformação da exibição no território nacional – que se encontra, na atualidade, extremamente concentrada nos centros urbanos e zonas litorais do país. Os conteúdos exibidos e os seus públicos são amplamente definidos pelos acordos de distribuição (supramencionados) e de exibição. Por isso, apresentam-se aqui, de forma discriminada, o tipo de exibidor, de filme e quais os seus públicos, de modo a compreender como ambos se correlacionam. Após a caracterização da exibição em sala traça-se um breve retrato sobre a exibição em dispositivos: TV e VoD. Devido à sua singularidade, optou-se por separar a exibição em cineclubes e festivais em secções de análise autónomas.

#### 2.4.3.2. Exibição em sala

Na secção 2.1 descreveu-se o início da exibição em sala em Portugal no final do século XIX: as primeiras sessões, salas, exibidores e filmes. De seguida, será aprofundada essa análise a partir do primeiro ano em que se pode estabelecer uma série contínua para exibição (1979).

O número de sessões de cinema, por ano, em Portugal, foi relativamente estável entre 1979 e 1983 (em torno das 300 000), começando-se, então, a assistir a um decréscimo, que se acentuou em meados dos anos 1990 (em 1994 atingiu o valor mais baixo). A segunda metade da década de 1990 marcou a recuperação do número de sessões – surgem também, neste período, salas nas periferias das cidades que se expandem num novo modelo (com expansão dos grandes multiplexes) associados a novas condições tecnológicas e novos modelos de experiência de consumo e de estruturação do negócio da exibição (p.e. com a introdução em massa das pipocas e outros consumos de restauração no *core business* de alguns exibidores).

No início do milénio existiam aproximadamente 600 000 sessões de cinema/ano. Estes valores mantiveram-se estáveis (ligeira subida) até à crise económica de 2008. Em 2013, iniciou-se um período de retoma e as sessões atingiram os números pré-crise em 2017 (665 000). Em 2019, a crise pandémica levou ao encerramento das salas de cinema (em dois períodos: em 2019 e 2020), provocando uma queda muito considerável no número de sessões, mesmo nos períodos em que as salas estiveram abertas.

No período em análise (1979-2020), o número de sessões duplicou, no entanto, confrontado este gráfico (Figura 2.52) com o seguinte, referente ao número de espectadores (Figura 2.53), constata-se que a tendência de crescimento de sessões não andou a par de um aumento de público, pelo contrário.

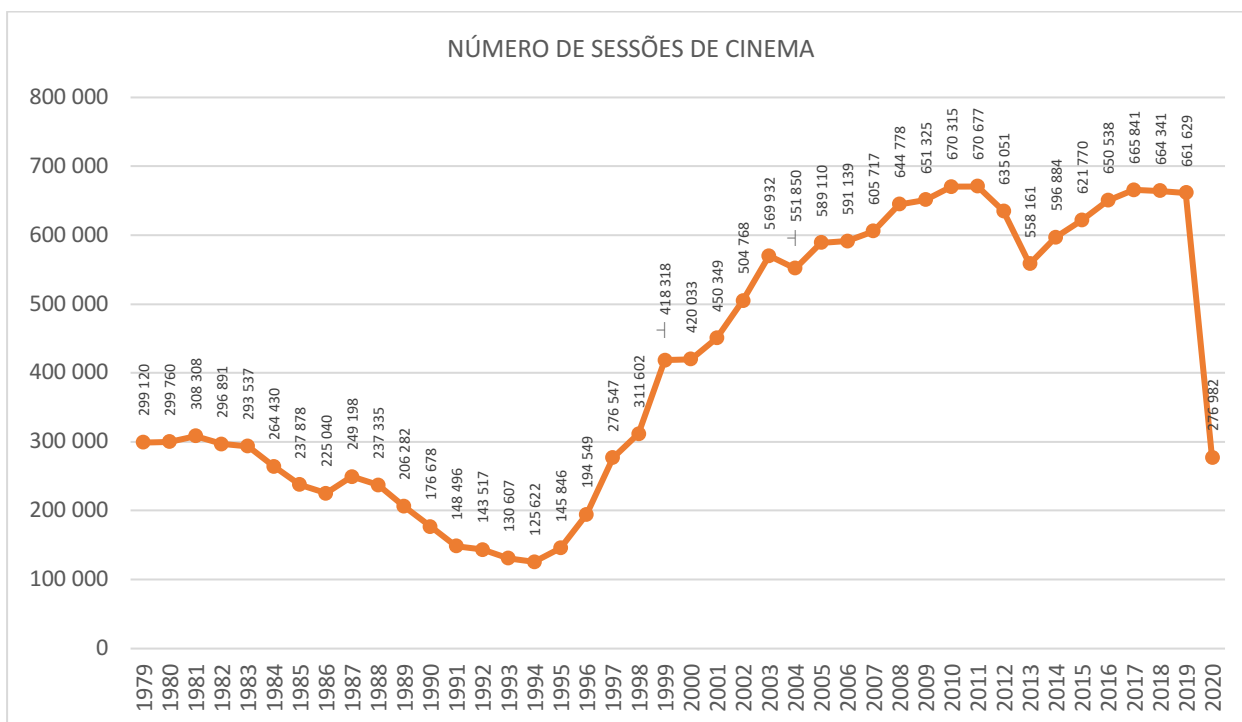


Figura 2.52 – Evolução do número de sessões de cinema em Portugal (1979-2020)  
 Fonte: Pordata.

A Figura 2.53, que mostra o número de espectadores/por mil habitantes, evidencia uma queda clara no consumo de cinema em Portugal. Entre o início da década de 1980 e 1994, o número de espectadores/por mil habitantes diminuiu para mais de metade.

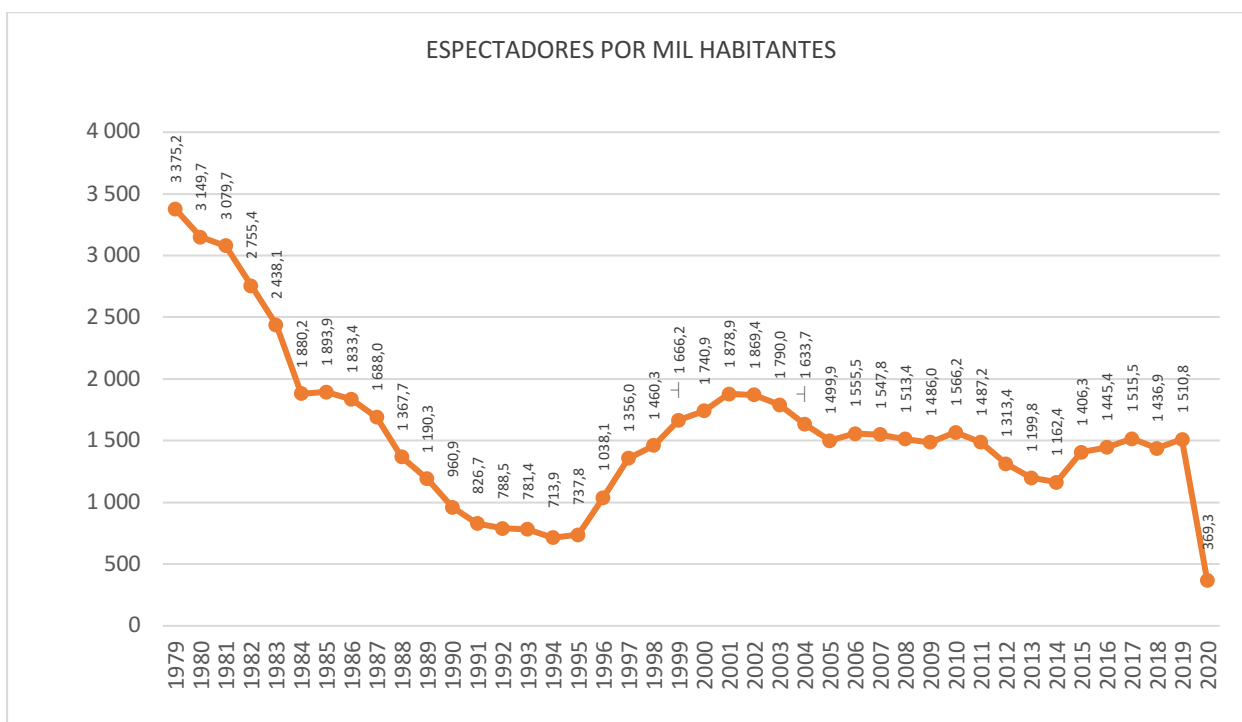


Figura 2.53 – Evolução do número de espectadores por mil habitantes  
 Fonte: Pordata.



A partir de 1994 assistiu-se a um período de retoma, com o pico máximo em 2001 (em paralelo com o aumento de sessões), mas com valores muito distantes do final da década de 1970. Após esse máximo, no início do milénio, a tendência será de uma retração ligeira até à crise pandémica – quando o público caiu de forma muito considerável. Sobre esta questão importa referenciar que as salas/eventos de cinema ‘menos comercial’ apresentam uma maior resiliência, comprovando uma maior fidelização do seu público e uma menor elasticidade deste tipo de procura, mais especializada.

Não obstante, as receitas – nomeadamente as receitas médias brutas de bilheteira por sessão – apresentam uma tendência de crescimento em todo o período (Figura 2.54).

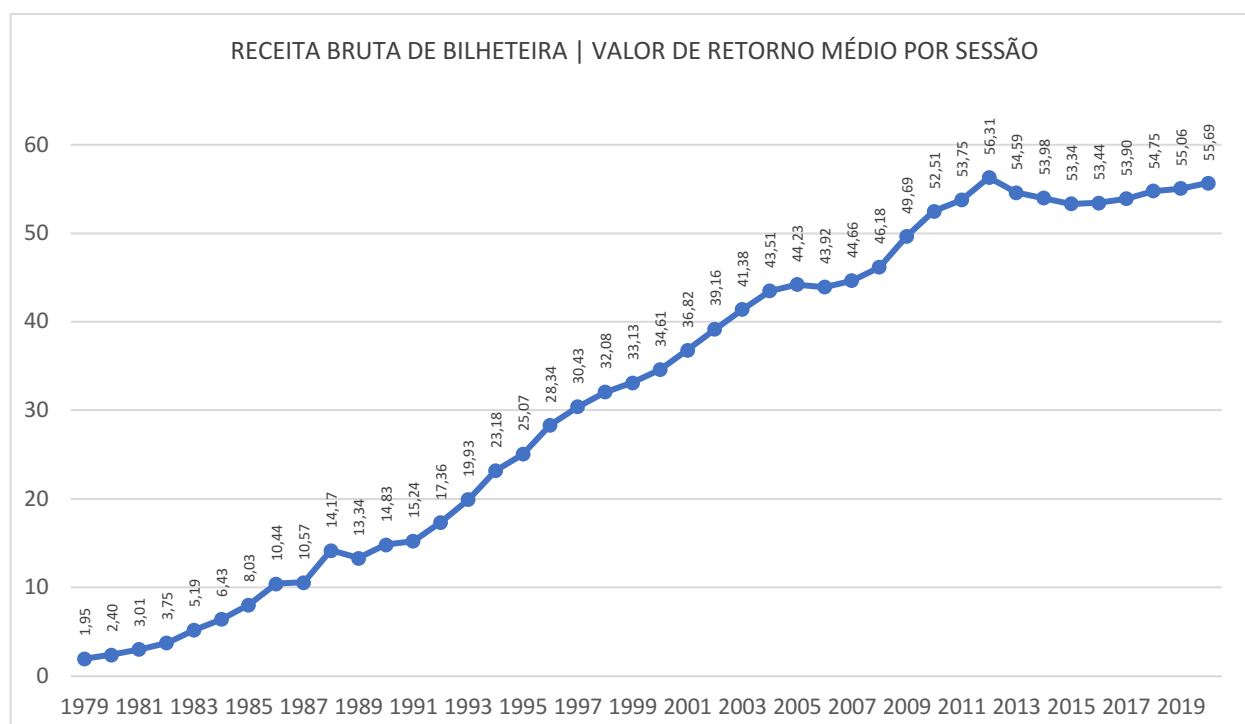


Figura 2.54 Receita bruta de bilheteira | Valor de retorno médio por sessão em milhares de euros, por ano  
Fonte: Pordata.

De referir que a receita de bilheteira (Figura 2.55) aumentou de forma muito considerável até 2003, quando estabilizou (coincidindo com o momento de aumento de sessões e público, na segunda metade dos anos 1990). Entre 2003 e 2019, a receita foi oscilando, destacando-se, uma vez mais, a queda no momento da crise e da pandemia (2019-20). Restringindo a discussão ao período de 2013-2018, atesta-se a tendência para uma relativa subida nas audiências, número de sessões e receitas médias.

A isto acresce o número de filmes exibidos, que subiu de cerca de 800 obras individuais circuladas, para mais de 900 neste período (Figura 2.56). Este último fator é particularmente importante para se compreender alguns contrastes no contexto da exibição em Portugal: nomeadamente, em termos da proveniência geográfica dos filmes exibidos.

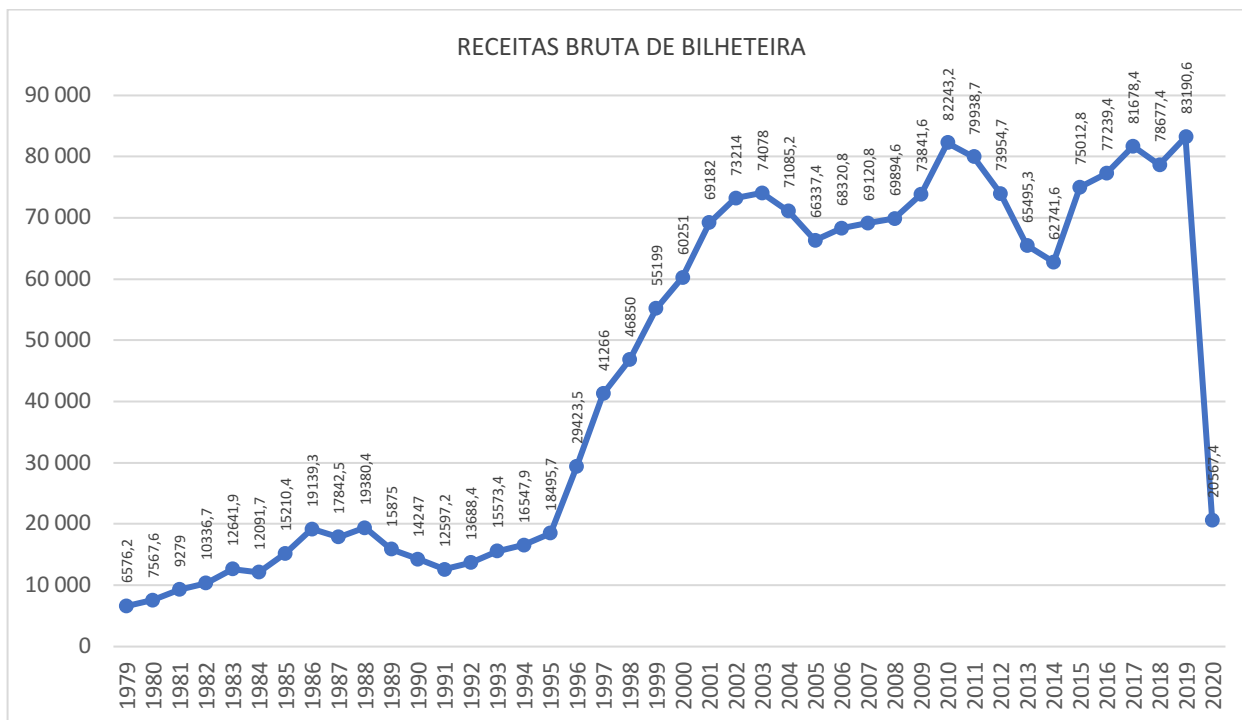


Figura 2.55 – Evolução da receita bruta de bilheteira (milhares de euros), por ano (1979-2020)  
 Fonte: Pordata – Receitas de bilheteira.

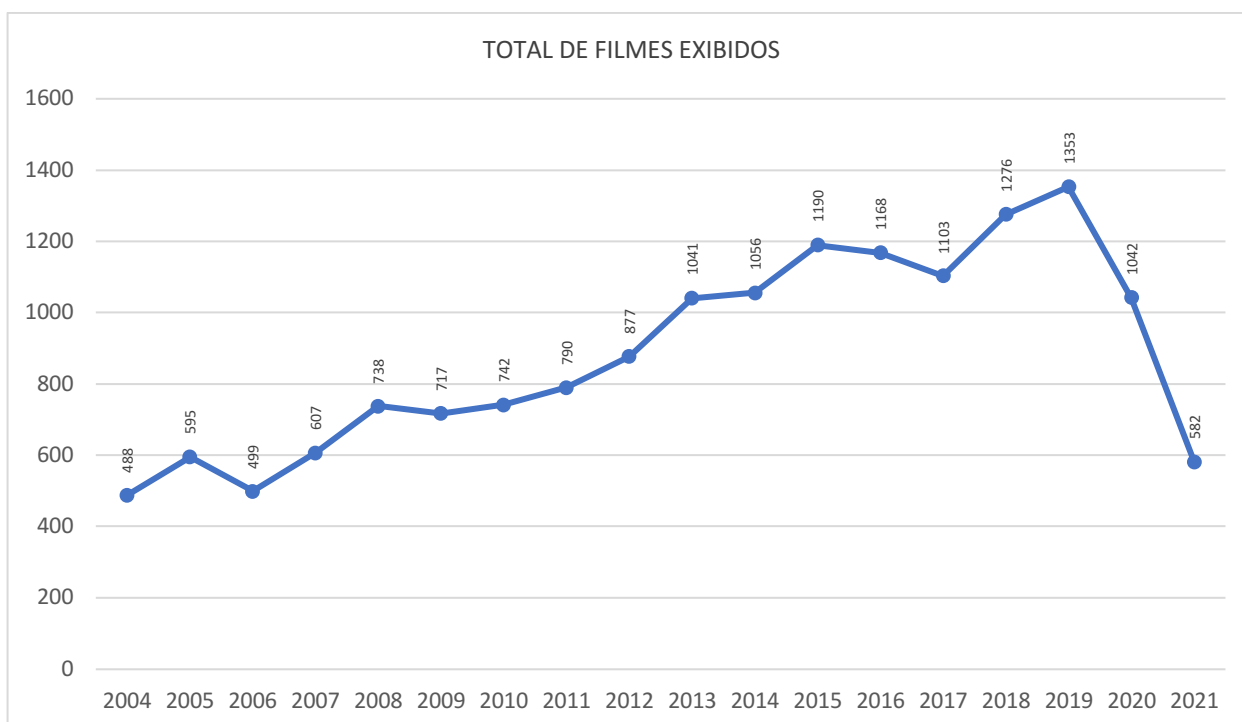


Figura 2.56 – Evolução dos filmes exibidos em Portugal | Total por ano (2004-2021)  
 Fonte: ICA, Exibidos e Estreados 2004-2020.  
 Acesso: <https://www.ica-ip.pt/pt/downloads/exibicao-e-distribuicao/> (Atualizado a 02/02/21)

## Exibição cinematográfica, proveniência dos filmes e espectadores

Os filmes estreados e a sua proveniência geográfica têm uma correlação com os seus distribuidores e exibidores (por vezes são o mesmo agente, mesmo que com empresas diferentes). A maioria dos filmes estreados em Portugal, entre 2008 e 2020, são norte-americanos e europeus, sendo que, ao longo deste período, os filmes norte-americanos e as coproduções Europa/EUA foram perdendo espaço para filmes europeus e de outros países (Figura 2.57).

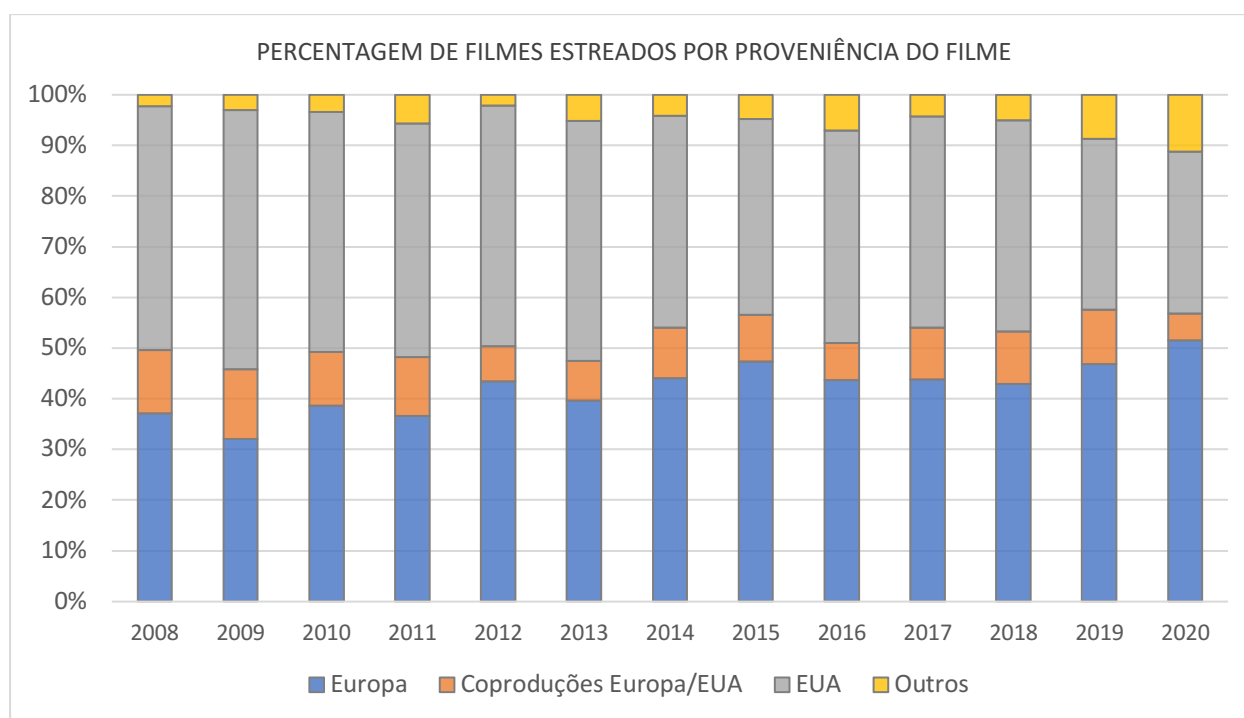


Figura 2.57 – Evolução da percentagem de filmes estreados por proveniência geográfica do filme (2008-2020)

Fonte: ICA, Exibidos e Estreados 2004-2020.

Acesso: <https://www.ica-ip.pt/pt/downloads/exibicao-e-distribuicao/> (Atualizado a 02/02/21)

Quanto ao número de espectadores por origem geográfica do filme, existe uma clara prevalência dos filmes norte-americanos. O número de espectadores por origem do filme mostra também que o público de cinema norte-americano tendeu a diminuir nos períodos de crise (económica e pandémica), ao contrário do cinema europeu e 'outros' (Figura 2.58).

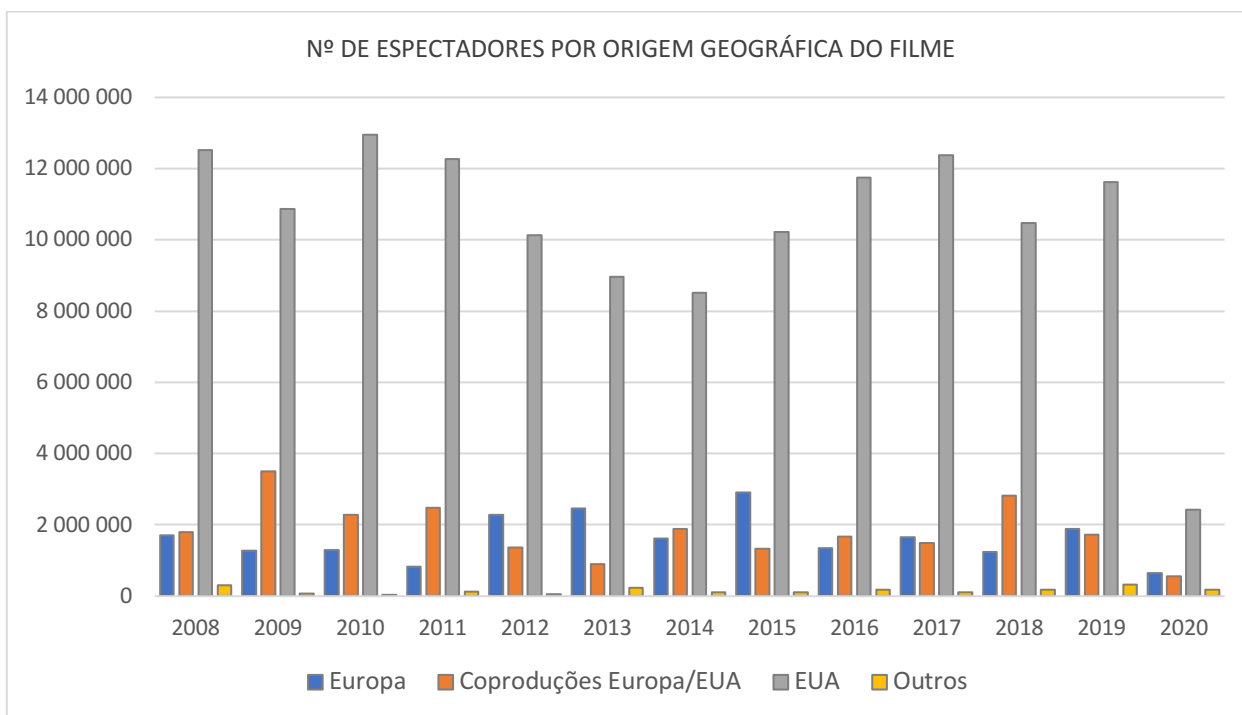


Figura 2.58 – Evolução do número de espectadores por origem geográfica do filme, por ano (2008-2020)

Fonte: ICA, Exibidos e Estreados 2004-2020.

Acesso: <https://www.ica-ip.pt/pt/downloads/exibicao-e-distribuicao/> (Atualizado a 02/02/21)

A percentagem de espectadores por origem geográfica do filme refuta a prevalência do cinema norte-americano, mas comprova a evolução anterior – em 2008 concentrava aproximadamente 75% dos espectadores, enquanto em 2020 foi de 62% (Figura 2.59).

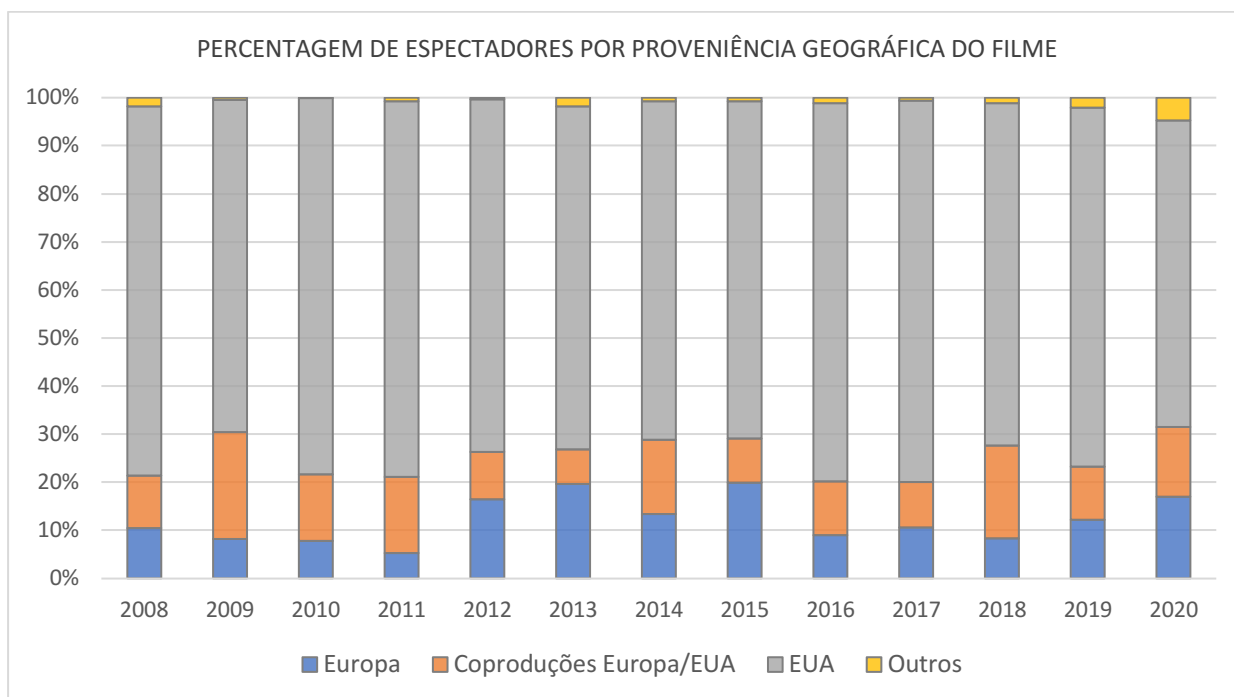


Figura 2.59 – Percentagem de espectadores de sessões de cinema, por ano, por proveniência geográfica do filme.

Fonte: ICA, Exibidos e Estreados 2004-2020.

Acesso: <https://www.ica-ip.pt/pt/downloads/exibicao-e-distribuicao/> (Atualizado a 02/02/21)

O número filmes exibidos nos cinemas portugueses mostra que apenas 13% (aproximadamente, sendo que este número teve uma ligeira evolução positiva) dos filmes disponibilizados no catálogo, ao longo do ano, são de origem portuguesa. Os filmes com mais prevalência são norte-americanos e europeus, sendo que se verifica um estrangulamento dos primeiros face aos segundos nos últimos anos (Figura 2.60).

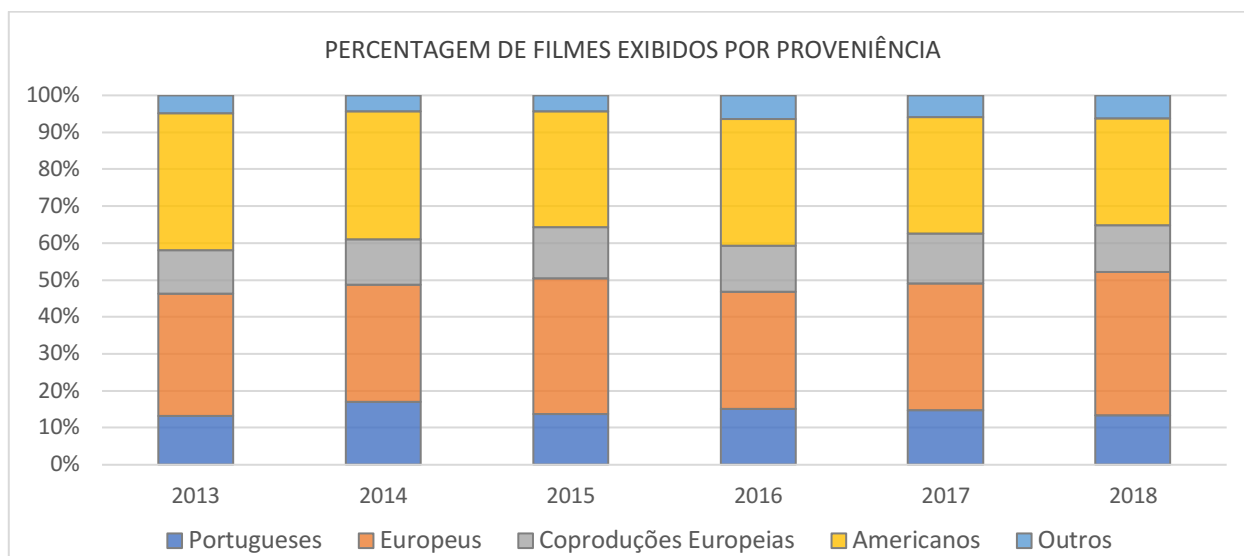


Figura 2.60 – Evolução de filmes exibidos por ano, em percentagem, por proveniência geográfica (2013-2018)  
 Fonte: ICA, Exibidos e Estreados 2004-2020.

Acesso: <https://www.ica-ip.pt/pt/downloads/exibicao-e-distribuicao/> (Atualizado a 02/02/21)

Relativamente ao número de sessões por origem do filme, distingue-se claramente que os filmes de produção ou coprodução norte-americana têm muito mais sessões que todos os outros grupos agregados. Isto permite compreender que os filmes portugueses estão em exibição num número muito reduzido de sessões, tal como os europeus e ‘outros’. Consequentemente, o público dos filmes correlaciona-se com o número de sessões (Figura 2.61 e 2.62).

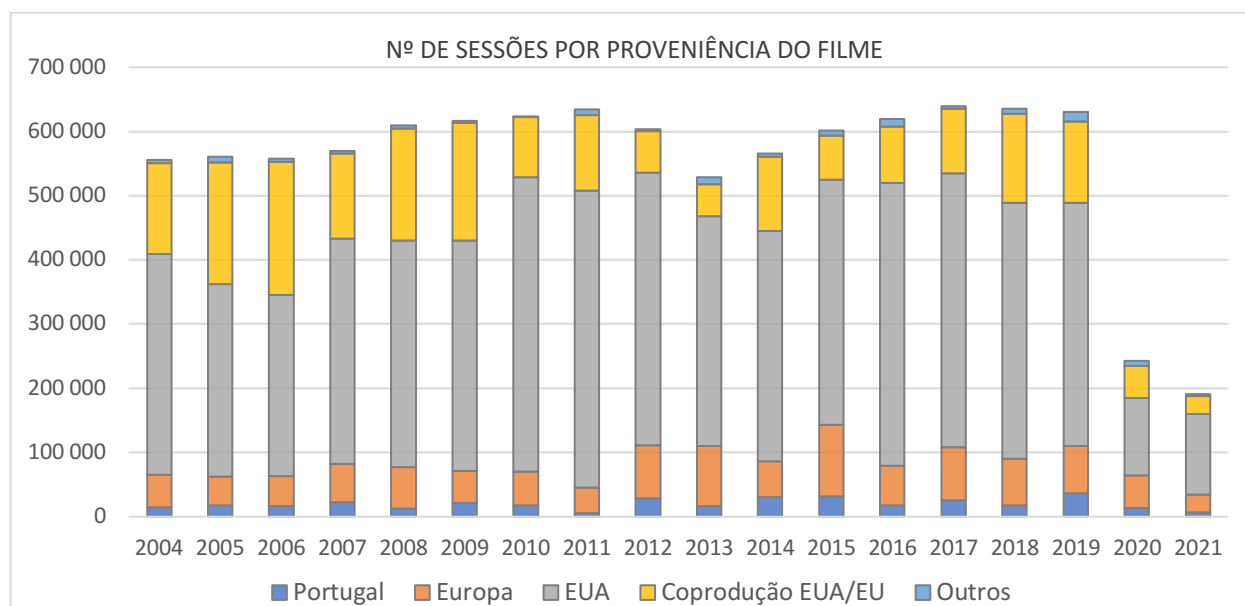


Figura 2.61 – Evolução do número de sessões de cinema, por ano, por proveniência do filme (2004-2021)

Fonte: ICA, Exibidos e Estreados 2004-2020.

Acesso: <https://www.ica-ip.pt/pt/downloads/exibicao-e-distribuicao/> (Atualizado a 02/02/21)

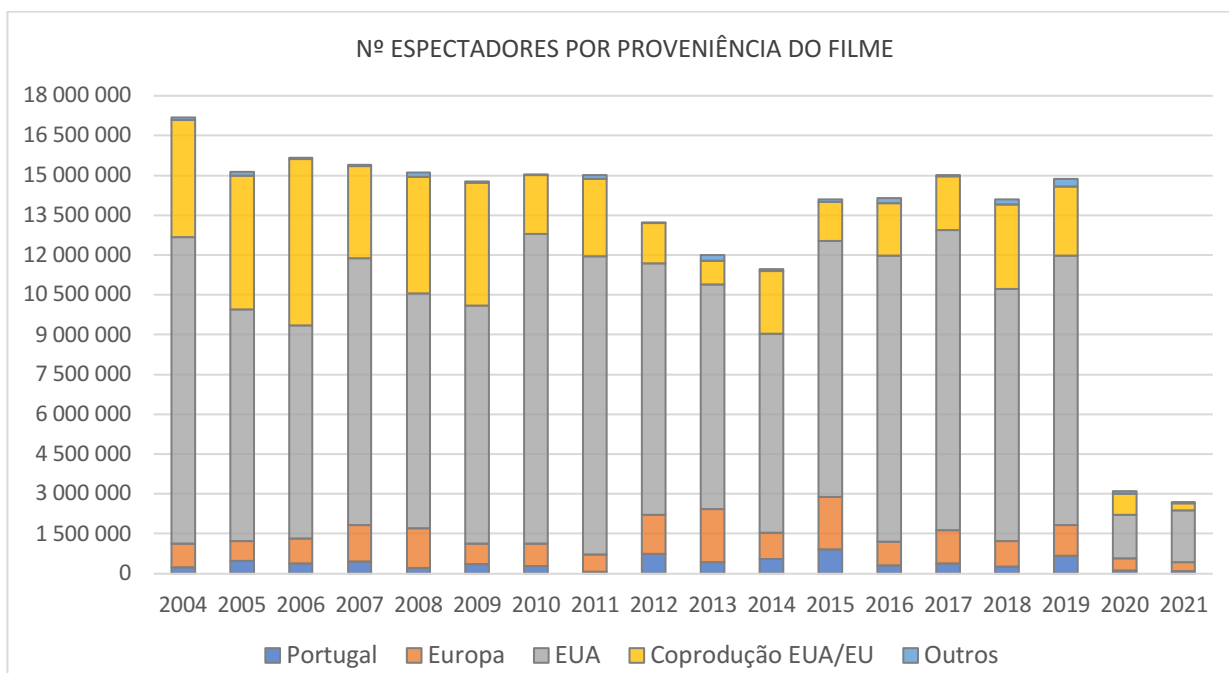


Figura 2.62 – Evolução do número de espectadores, por ano, por proveniência dos filmes (2004-2021)  
 Fonte: ICA, Exibidos e Estreados 2004-2020.  
 Acesso: <https://www.ica-ip.pt/pt/downloads/exibicao-e-distribuicao/> (Atualizado a 02/02/21)

A tendência de expansão da exibição de cinema europeu e português, apesar de existente em termos de sessões de cinema e das audiências, não se faz sentir de forma tão substancial. Como se pode observar, o cinema norte-americano continua a ter uma posição dominante. Isto indica que a expansão do cinema europeu, apesar de ser verificável em termos dos títulos acessíveis, não se confirmou no consumo real de cinema, pelo menos de forma a contrabalançar o peso do cinema norte-americano.

Este panorama não está dissociado do facto de a maioria dos exibidores em Portugal serem multiplexes (conforme observado acima) que usualmente privilegiam filmes norte-americanos comerciais. Estes filmes, devido à sua promoção mundial (mas também nas televisões nacionais) e capacidade de produção (em número e recursos), conseguem atingir públicos mais latos. Conforme referem este tipo de agentes, o cinema de ‘nicho’ ou de ‘autor’, onde se inclui a maioria dos filmes portugueses, europeus e ‘outros’ (que também podem ser norte-americanos) não tem espaço na sua programação, por ter números de espectadores muito baixos face aos filmes *mainstream* (exceto raras exceções em dois ou três dos seus ecrãs em todo país, p.e. Centro Comercial Amoreiras, em Lisboa). Estes agentes consideram ainda que o público desses filmes não é o seu mercado. Inversamente, os pequenos exibidores e distribuidores inquiridos procuram precisamente públicos de ‘nicho’ – tentando através da criação de contexto e da promoção (com recursos completamente díspares dos filmes comerciais) atingir progressivamente o interesse de públicos mais latos. No entanto, estes exibidores dispõem de salas apenas nas duas maiores cidades do país (onde se concentra a maior massa crítica) e de poucos ecrãs. Estes espaços, por si só, não garantem a sustentabilidade financeira do negócio da distribuição e exibição destes filmes em Portugal (consequentemente, a montante da sua produção), apenas subsistem, na sua maioria, em virtude de apoios de fundos europeus e nacionais (p.e. ICA ou municípios). Fora dos centros urbanos, os acordos de distribuição e exibição em cineclubes, associações e espaços municipais permitem, mesmo que esporadicamente, que sejam exibidos filmes de ‘nicho’ e de ‘autor’. Importa realçar que a sequência de gráficos aqui apresentada comprova também a tendência de os filmes europeus serem mais resilientes no período das crises do que o cinema norte-americano.

Uma análise mais fina dos filmes portugueses e dos seus resultados de bilheteira, produções (Figura 2.63) e coproduções (Figura 2.64) mostra que os resultados de bilheteira não estão diretamente correlacionados com o número de filmes em exibição, mas com os números atingidos por alguns filmes em determinados

anos. De qualquer forma, o aumento evidente de filmes portugueses em exibição tem levado a um aumento constante de público e consequentemente dos resultados de bilheteira.

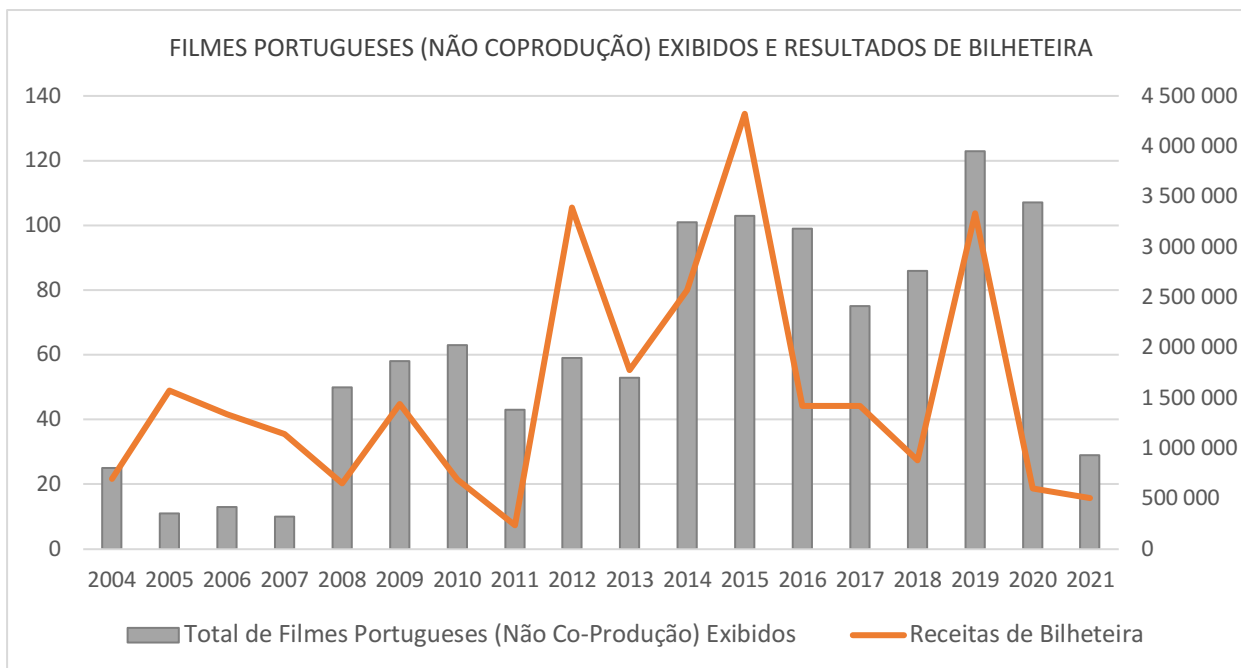


Figura 2.63 – Evolução dos filmes portugueses (não coprodução) – Total de filmes exibidos | Resultados de bilheteira, por ano (2004-2021)

Fonte: ICA, Dados por Exibidor. Acesso: <https://ica-ip.pt/pt/downloads/exibicao-e-distribuicao/dados-por-exibidor/> (02/02/2021)

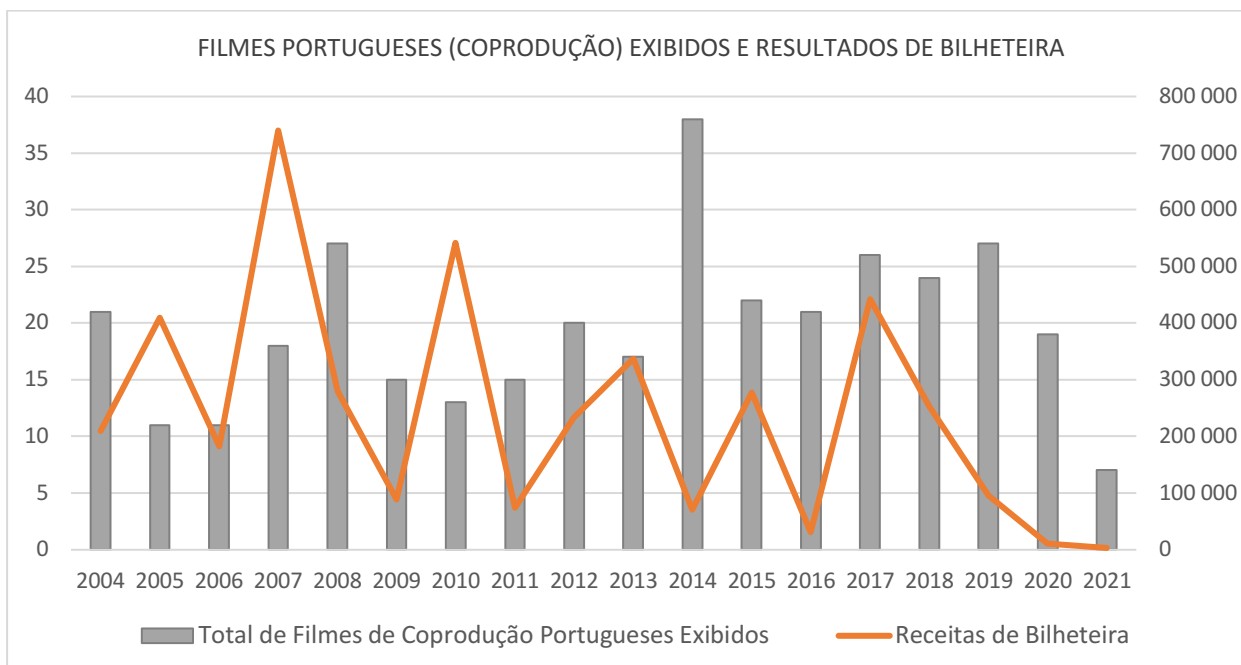


Figura 2.64 – Evolução dos filmes portugueses (coprodução) – Total de filmes exibidos | Resultados de bilheteira, por ano (2004-2021)

Fonte: ICA, Dados por Exibidor. Acesso: <https://ica-ip.pt/pt/downloads/exibicao-e-distribuicao/dados-por-exibidor/> (02/02/2021)

Existem também uma série de filmes portugueses que não chegam a ter estreia comercial em salas portuguesas (o que não implica que possam ter-se estreado em festivais, salas internacionais, televisões ou VoD), a maioria dos quais são filmes que não tiveram qualquer apoio do ICA.<sup>94</sup> De qualquer forma, 157 filmes apoiados neste período pelo instituto não tiveram estreia comercial em Portugal, facto que evidencia a pouca permeabilidade do mercado da exibição em Portugal para os filmes nacionais (Figura 2.65).

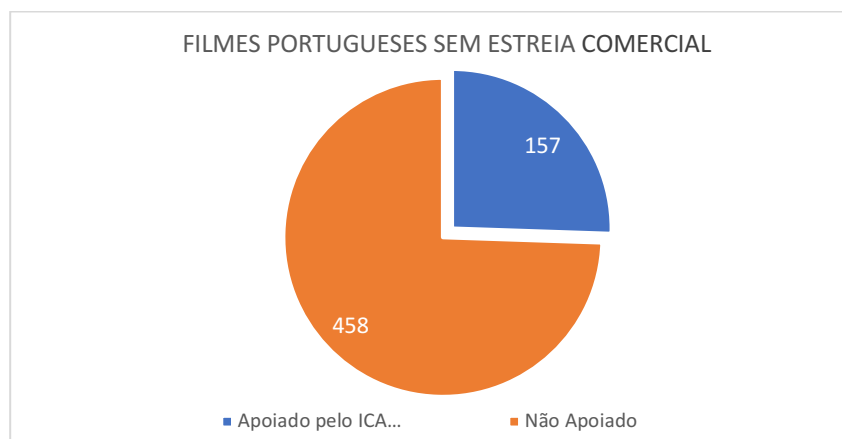


Figura 2.65 – Filmes portugueses sem estreia comercial em Portugal

Nota: Embora possam ter estreado em festivais, dispositivos (TV, VOD) ou comercialmente noutro país.

Fonte: Dados Fornecidos pelo ICA.

Quanto à evolução do tipo de filme exibido, é possível observar que a grande maioria é de ficção, seguindo-se a animação e o documentário (Figura 2.66). Quanto à evolução do número de espectadores, pelo tipo de filme entre 2004 e 2019 (Figura 2.67), conclui-se que: apesar da constância no número de exhibições de filmes de ficção, os espectadores tenderam a diminuir tendencialmente nos últimos anos; os filmes de animação duplicaram sensivelmente o número de sessões, sendo que os espectadores também aumentaram (mas não a par do aumento de sessões); os documentários mantiveram generalizadamente o número de sessões e espectadores.

<sup>94</sup> Relembre-se que a maioria das obras sem estreia comercial são curtas-metragens de ficção, documentários e filmes de animação.



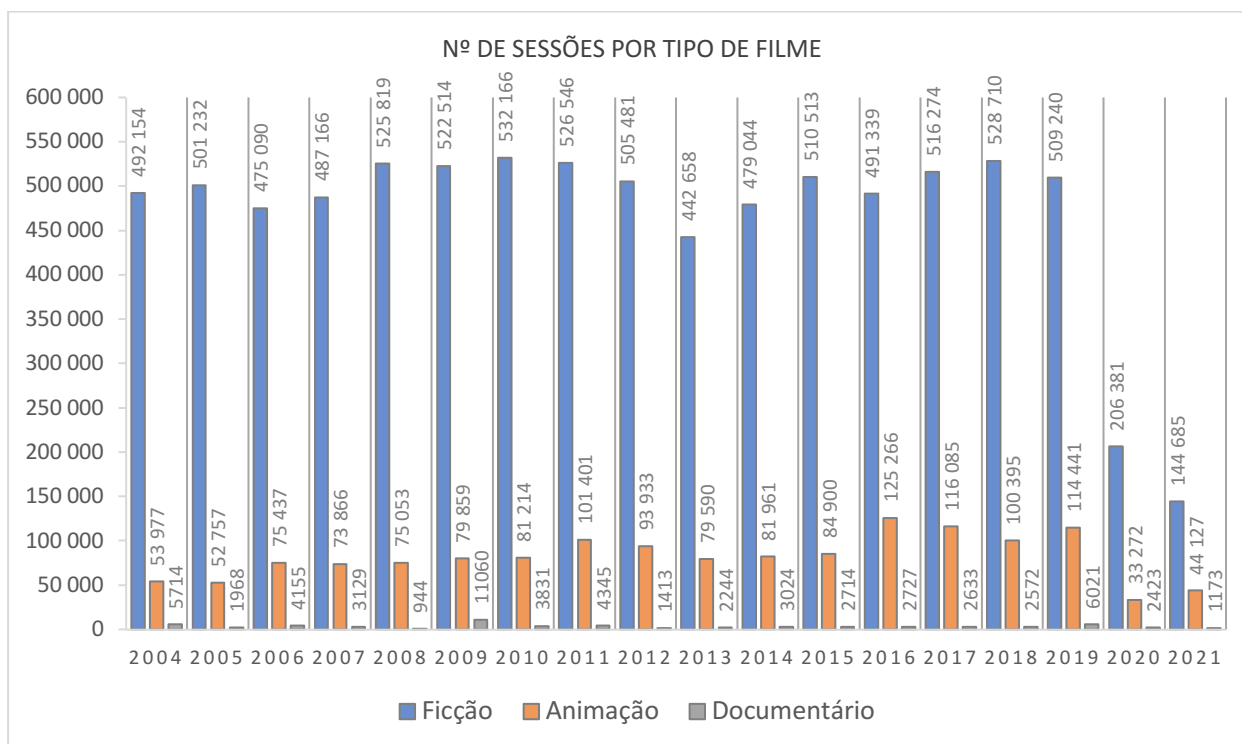


Figura 2.66 – Evolução do número total de sessões por tipo de filme (2004-2021)

Fonte: ICA, Exibidos e Estreados 2004-2020.

Acesso: <https://www.ica-ip.pt/pt/downloads/exibicao-e-distribuicao/> (Atualizado a 02/02/21)

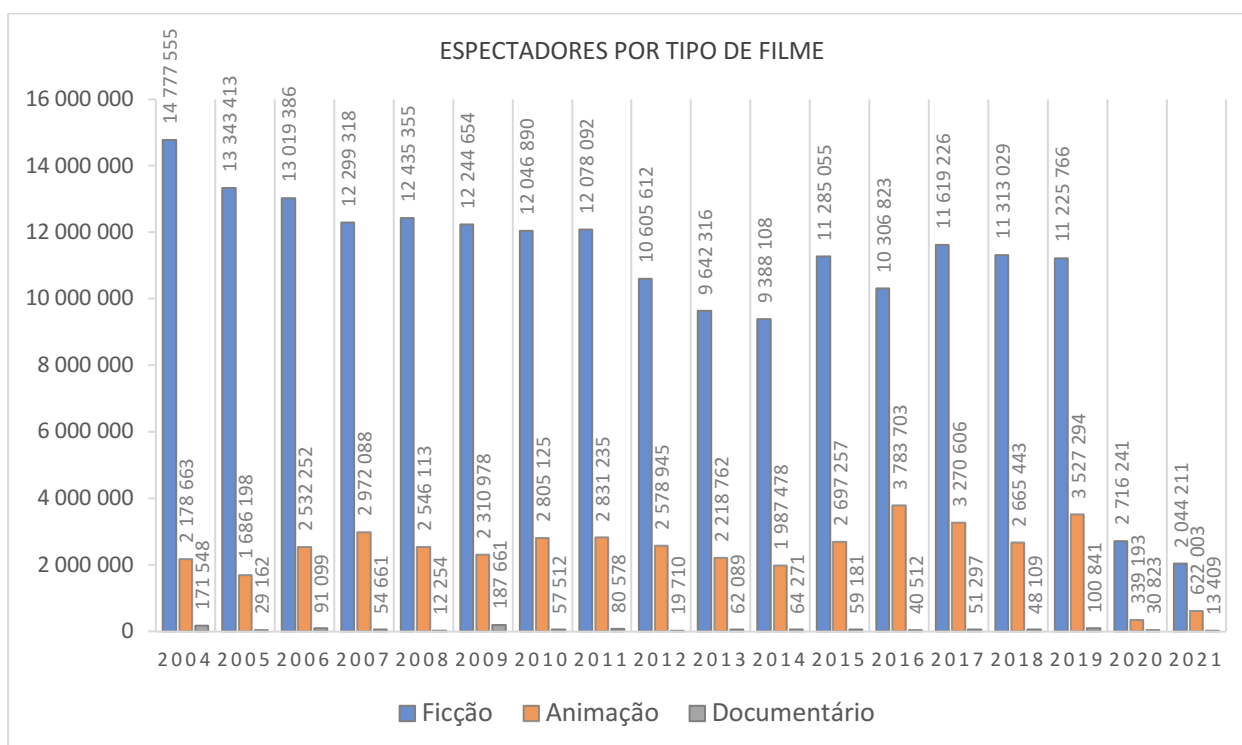


Figura 2.67 – Evolução do número total de espectadores por tipo de filme (2004-2021)

Fonte: ICA, Exibidos e Estreados 2004-2020.

Acesso: <https://www.ica-ip.pt/pt/downloads/exibicao-e-distribuicao/> (Atualizado a 02/02/21)

Relativamente às metragens dos filmes, sem grande surpresa como se pode concluir da Figura 2.68, as longas-metragens constituem a vasta maioria das exibições em Portugal, sendo mais de 99% de todos os

filmes exibidos. Sem prejuízo disso, confirma-se que a exibição de curtas-metragens teve um aumento substancial (de cerca de 100%) no período considerado (sessões e número de espectadores).

Sessões			Espectadores		
Ano	Longa-metragem	Curta-metragem	Ano	Longa-metragem	Curta-metragem
2004	551 792	53	2004	17 126 915	851
2005	554 003	78	2005	15 049 378	515
2006	554 632	50	2006	15 642 266	471
2007	564 145	16	2007	15 325 432	635
2008	604 841	37	2008	15 036 970	1409
2009	614 476	35	2009	14 752 678	992
2010	617 076	116	2010	14 907 912	1190
2011	632 371	0	2011	14 990 911	0
2012	600 602	94	2012	13 195 719	1912
2013	524 244	83	2013	11 913 659	2439
2014	563 889	59	2014	11 449 925	2320
2015	597 939	101	2015	14 034 331	3775
2016	619 067	243	2016	14 124 527	6201
2017	634 885	66	2017	14 938 761	3260
2018	631 396	278	2018	14 021 356	5390
2019	629 447	264	2019	14 848 780	5749
2020	241 623	367	2020	3 078 844	6609
2021	189 246	741	2021	2 672 513	7147

Figura 2.68 – Evolução da Exibição por Tipo de Metragem

Fonte: ICA, Exibidos e Estreados 2004-2020.

Acesso: <https://www.ica-ip.pt/pt/downloads/exibicao-e-distribuicao/> (Atualizado a 02/02/21)

### Evolução geográfica e tipo de exibidor

Um facto importante quanto à exibição cinematográfica é compreender a sua evolução e distribuição geográfica. No início da exibição, as ‘imagens animadas’ circulavam por todo o país em curtas e efémeras demonstrações. Com a ‘profissionalização da exibição’, as sessões passam a acontecer de forma regular, essencialmente em teatros, salas de espetáculos ou salas exclusivamente dedicadas ao cinema. A eletrificação das cidades permitiu o surgimento de novas salas e maior regularidade das sessões. Ao longo do século XX, surgiram em todo o país salas que, sendo ou não exclusivamente dedicadas, permitiam a exibição regular de cinema. No final do século e início do milénio, assistiu-se a uma tendência de encerramento de inúmeras pequenas salas em toda a geografia do país (só será revertida, episodicamente, em Lisboa e no Porto, já na segunda década de 2000). O número de recintos de cinema nas últimas décadas baixou aproximadamente para metade – em 1998 existiam 332 e em 2020 apenas 174 recintos (ver anexo B, Figura 7.5). A par do encerramento de cineteatros, ‘cinemas de bairro’ e salas em pequenos ‘centros comerciais’, surgiram multiplexes nos *shoppings* que se construíam, à época, por todo o país.

No que diz respeito à distribuição geográfica por municípios (Figuras 2.69 e 2.70), é notório o destaque do litoral face ao interior do país, bem como o peso relativo dos (principais) centros urbanos, tanto no que confere ao número de recintos (a título ilustrativo, apresentam-se as representações relativas aos anos de 1998 e 2019).

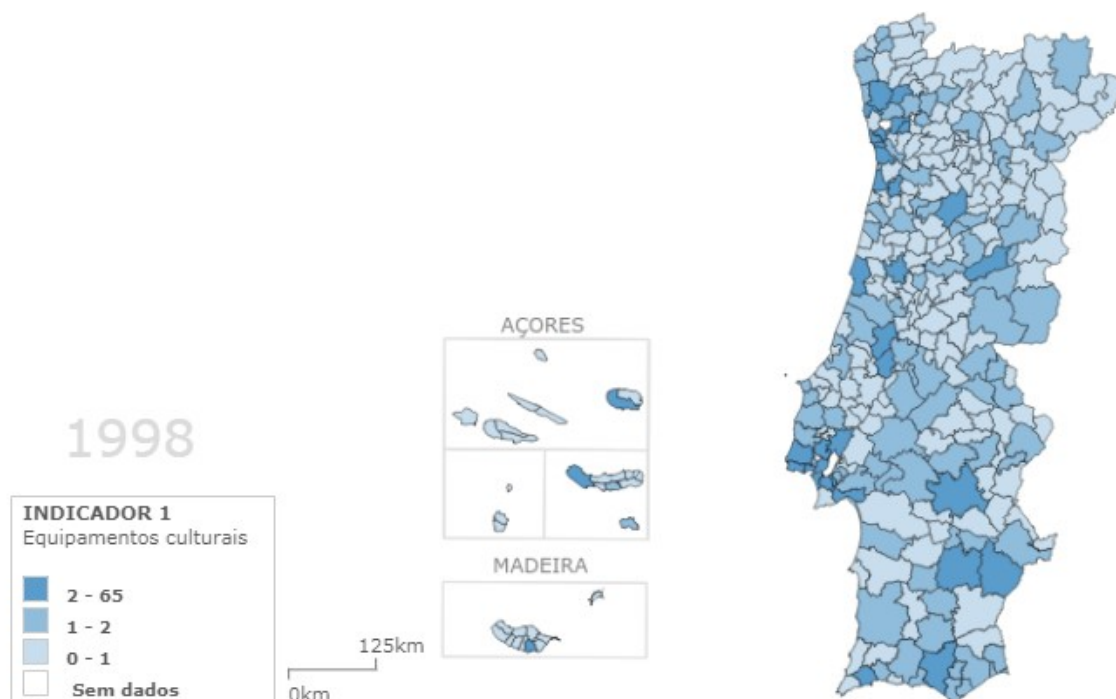


Figura 2.69 – Distribuição geográfica do número de recintos de cinema em Portugal em 1998 por município  
 Fonte: Pordata com base em dados fornecidos pelo INE (até 2003) | ICA/MC (a partir de 2004) – Inquérito aos Espetáculos Públicos (até 1998) | Inquérito ao Cinema (1999-2003).

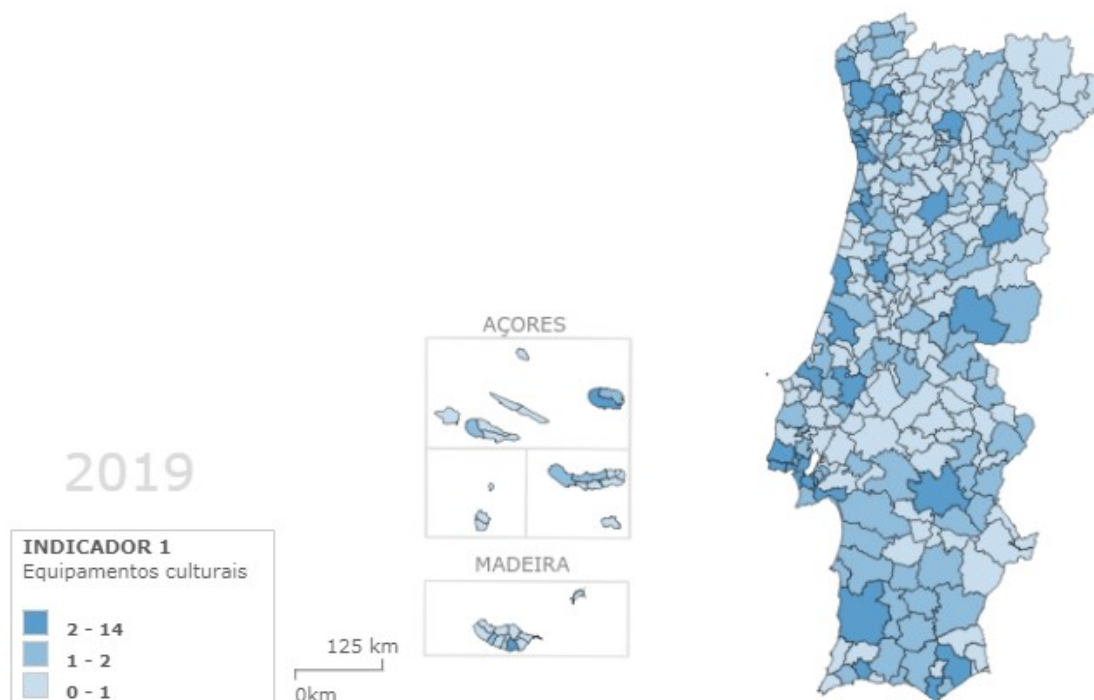


Figura 2.70 – Distribuição geográfica do número de recintos de cinema em Portugal em 2019, por município  
 Fonte: Pordata com base em dados fornecidos pelo INE (até 2003) | ICA/MC (a partir de 2004) – Inquérito aos Espetáculos Públicos (até 1998) | Inquérito ao Cinema (1999-2003).

O mesmo acontece com o número de espectadores (tomam-se aqui a título ilustrativo as representações relativas aos anos de 2009 e 2019, por razões de disponibilidade de dados devido a quebras de série, ver metainformação INE) (Figuras 2.71 e 2.72).

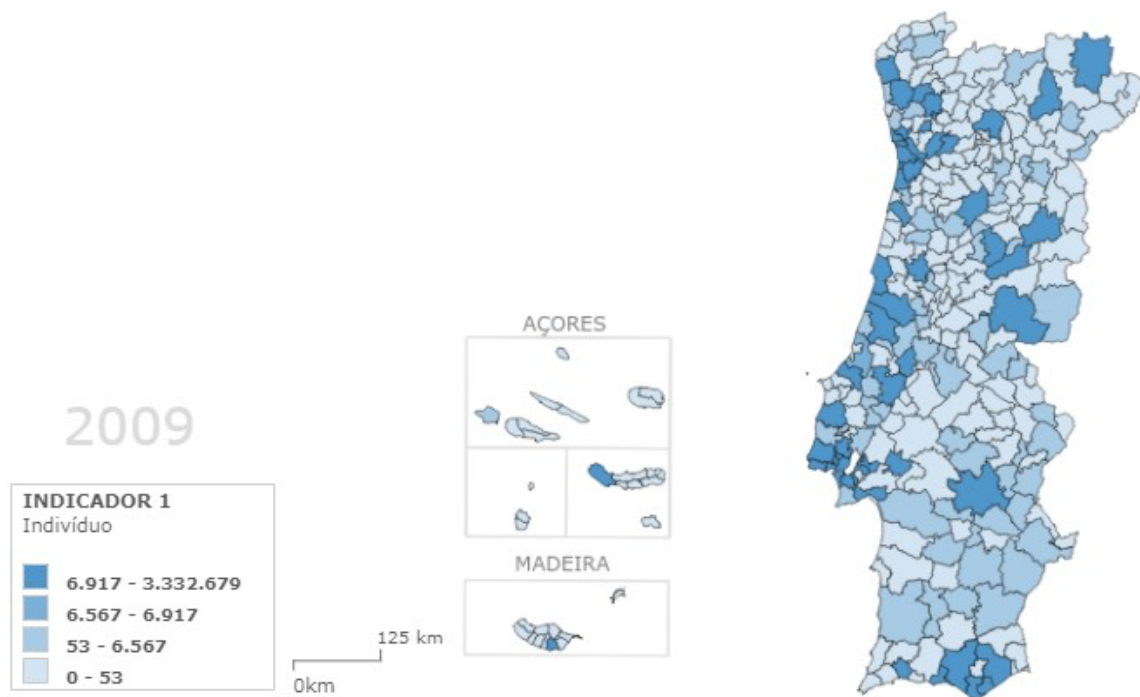


Figura 2.71 – Distribuição geográfica do número de espectadores de cinema em Portugal em 2009, por município  
 Fonte: Pordata com base em dados fornecidos pelo INE (até 2003) | ICA/MC (a partir de 2004) – Inquérito aos Espetáculos Públicos (até 1998) | Inquérito ao Cinema (1999-2003).

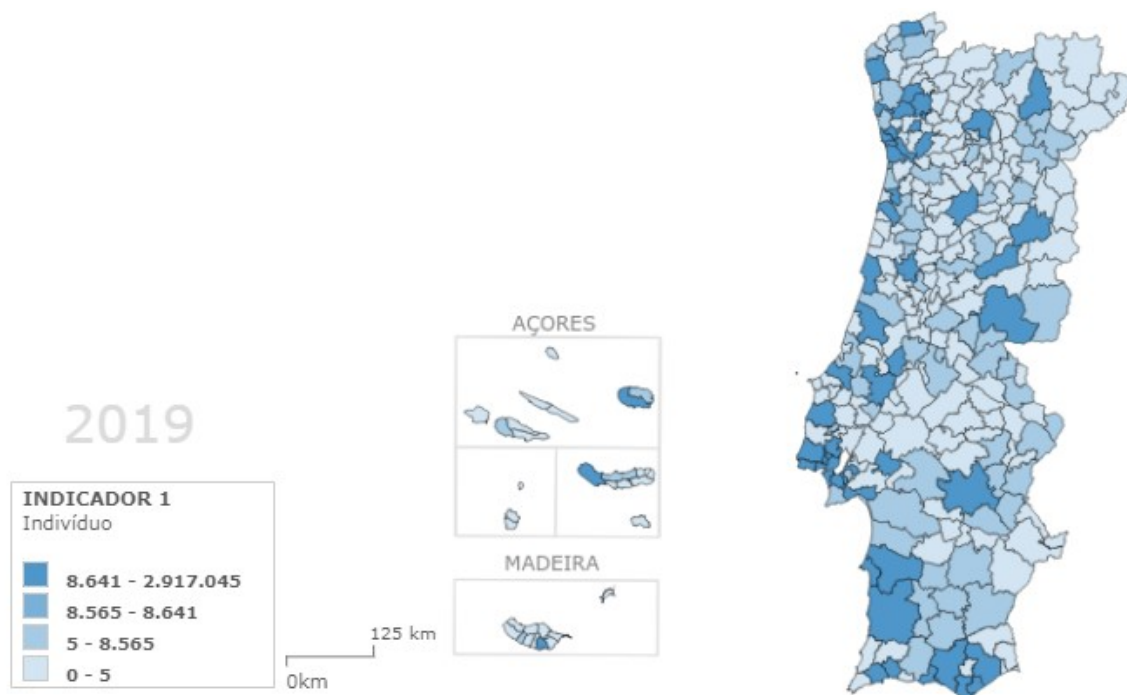


Figura 2.72 – Distribuição geográfica do número de espectadores de cinema em Portugal em 2019, por município  
 Fonte: Pordata com base em dados fornecidos pelo INE (até 2003) | ICA/MC (a partir de 2004) – Inquérito aos Espetáculos Públicos (até 1998) | Inquérito ao Cinema (1999-2003).

Através da análise da evolução do número de recintos por NUTS III<sup>95</sup>, para os anos de 2004, 2009 e 2019 (ver anexo B, Figura 7.6), podemos verificar que as áreas metropolitanas de Lisboa e do Porto concentram a grande maioria de recintos do país – sendo que na AML o número de recintos se manteve sensivelmente constante e na AMP aumentaram durante este período (Figura 2.73). Se analisados o número de ecrãs, sessões e, sobretudo, espectadores por NUTS III, a diferença para o resto do país acentua-se, face ao referido, no número de recintos. No que confere às diferenças entre as duas áreas metropolitanas, a AML demarca-se claramente com um maior número de recintos, ecrãs, sessões e espectadores – aproximadamente o dobro em todos os indicadores face à AMP.

Além das já destacadas áreas metropolitanas, importa referir que existe uma distribuição por todas as NUTS III de recintos, no entanto, se analisados o número de ecrãs, sessões e espectadores, as diferenças acentuam-se (apesar de apresentar uma tendência de crescimento no período analisado). Por outras palavras, se já existem desequilíbrios territoriais consideráveis na distribuição de recintos, essas assimetrias acentuam-se consideravelmente se considerarmos o número de ecrãs, ainda mais no número de sessões realizadas e, mais ainda, no número de espectadores das mesmas. Entre as várias NUTS III (com exceção das áreas metropolitanas), o “Algarve” é a zona que se destaca no que confere ao número de ecrãs, sessões e espectadores, não obstante esta situação ser marcada por uma grande sazonalidade.

A evolução expressa nestes indicadores reflete as tendências, já manifestadas noutros pontos deste relatório, em relação à concentração empresarial e de mercado em termos da distribuição e da exibição, acompanhada pela transformação tecnológica das salas (e pela progressiva compressão dos tempos de exibição associados à digitalização das salas e mudanças estruturais das lógicas de produção e distribuição globais), bem como, a concomitante tendência para a multiplicação de recintos com vários ecrãs (multiplexes) em espaços comerciais, de maior dimensão, nas periferias dos centros urbanos, em detrimento de recintos com menos salas, tradicionalmente localizados nos centros desses mesmos centros urbanos.

---

<sup>95</sup> As NUTS III, estabelecidas para fins estatísticos pela EU, correspondem ao território das entidades intermunicipais (comunidades intermunicipais e áreas metropolitanas, no caso de Lisboa e Porto).

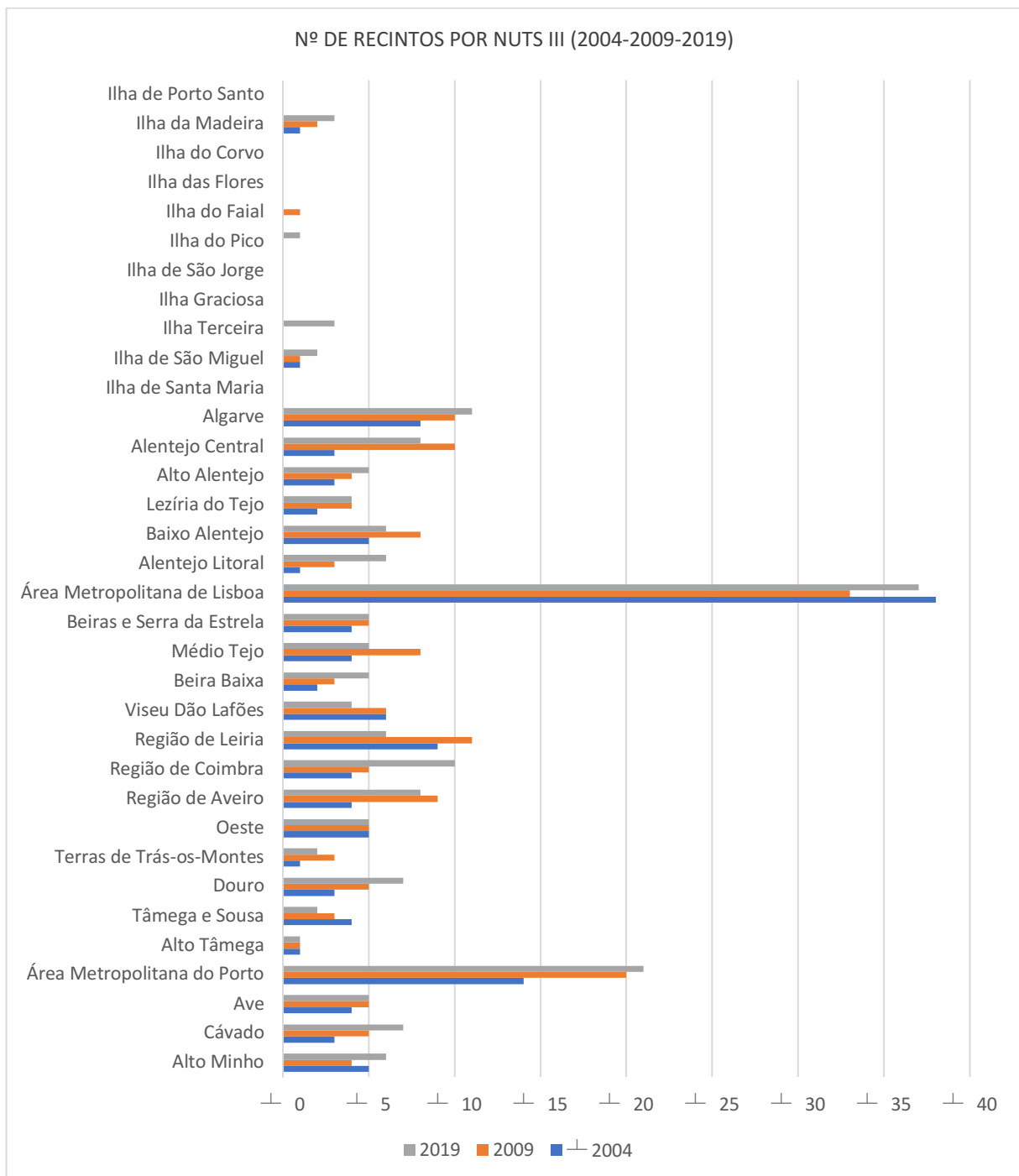


Figura 2.73 – Evolução do número de recintos de cinema por NUTS III (2004, 2009 e 2019)  
 Fonte: Pordata com base em dados fornecidos pelo ICA/MC.

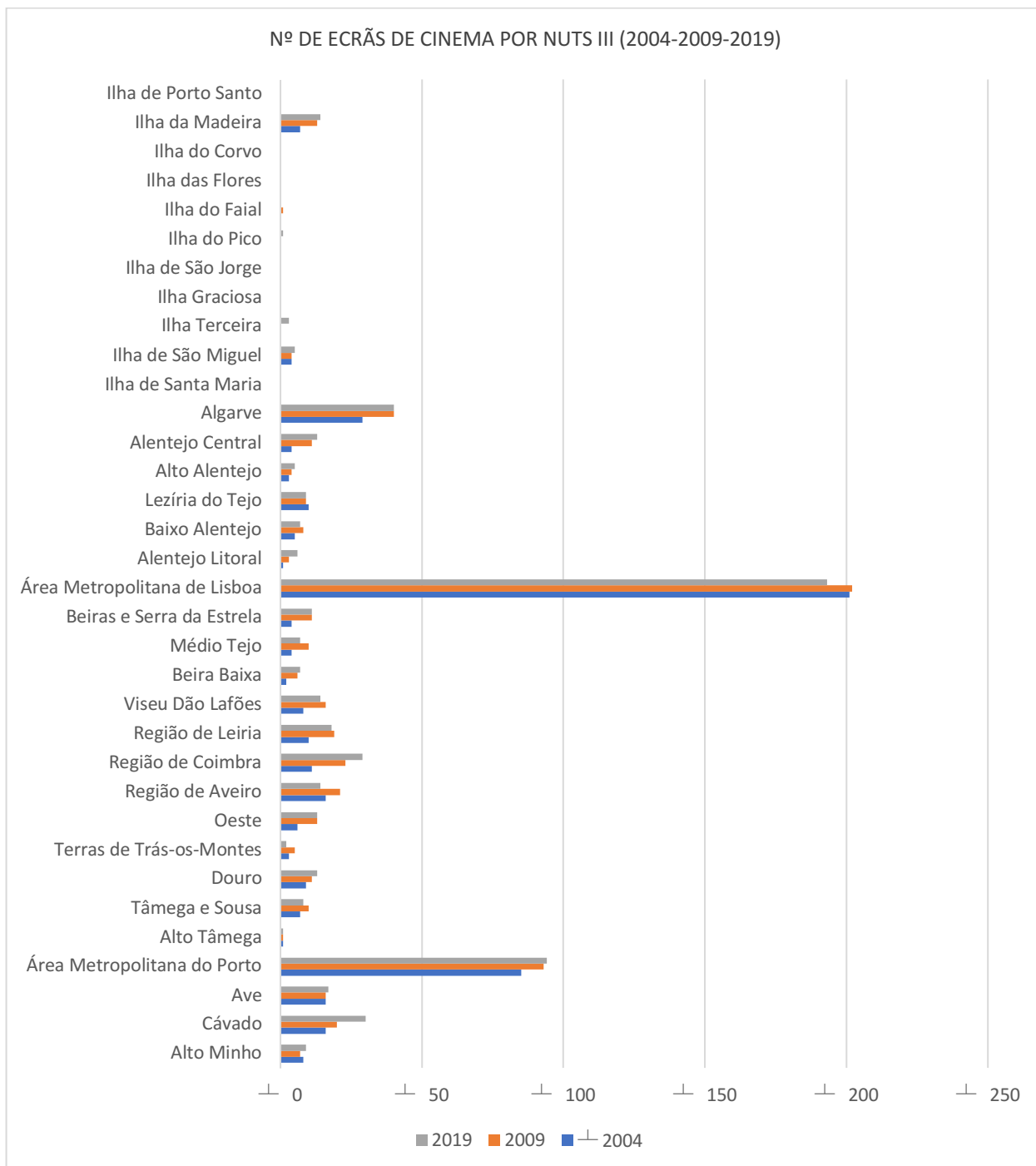


Figura 2.74 – Evolução do número de ecrãs de cinema por NUTS III (2004, 2009 e 2019)  
 Fonte: Pordata com base em dados fornecidos pelo ICA/MC.

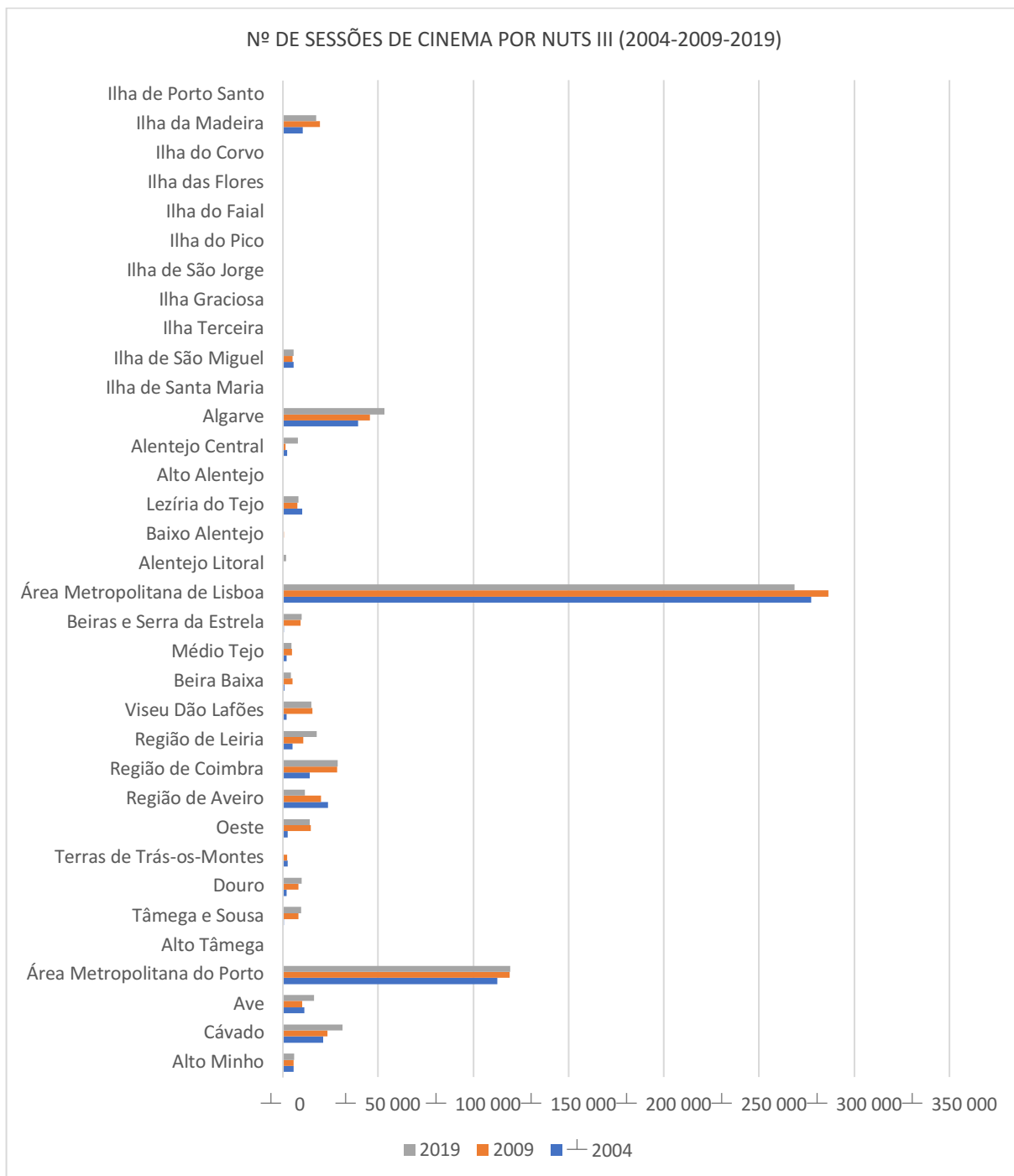


Figura 2.75 – Evolução do número de sessões de cinema por NUTS III (2004, 2009 e 2019)  
 Fonte: Pordata com base em dados fornecidos pelo ICA/MC.



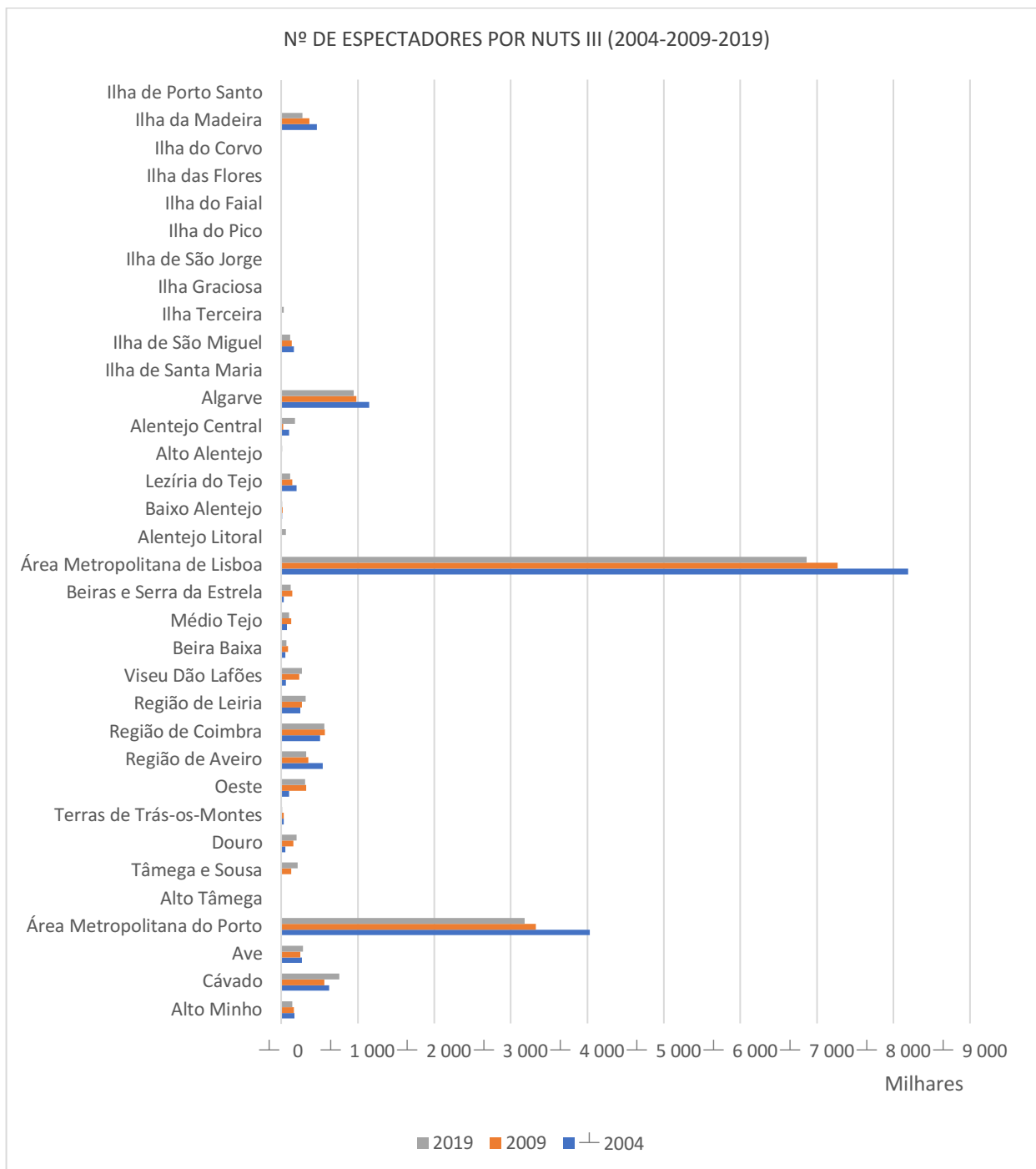


Figura 2.76 Evolução do número de espectadores em sala de cinema por NUTS III (2004, 2009 e 2019)  
 Fonte: Pordata com base em dados fornecidos pelo ICA/MC.

Contemporaneamente, a maioria dos exibidores em Portugal dispõe de multiplexes de três ou mais salas. Veja-se a Figura 2.77, que mostra que entre 2013 e 2018 o peso no panorama nacional dos multiplexes, com três ou mais salas, oscilou entre 97% e 98%.

	3 ou mais salas	1 ou 2 salas	Associações/cineclubes	Municípios
2013	98%	1%	0%	1%
2014	98%	1%	0%	1%
2015	98%	0%	1%	1%
2016	98%	0%	1%	1%
2017	97%	1%	1%	1%
2018	97%	1%	1%	1%

Figura 2.77 – Percentagem do total de Espectadores por tipo de Exibidor

Fonte: ICA, Dados por Exibidor. Acesso: <https://ica-ip.pt/pt/downloads/exibicao-e-distribuicao/dados-por-exibidor/> (02/02/2021)

Olhando mais especificamente para o tipo de exibidor, distinguindo entre: ‘exibidores comerciais’ que detêm tendencialmente múltiplas salas, tais como multiplexes e pequenos complexos de cinema; pequenos exibidores, que hoje estão tendencialmente associados à exibição independente; cineclubes e associações; e municípios (Figura 2.78 a 2.81) – nota-se que as tendências de evolução em termos da exibição não se fizeram sentir da mesma forma entre 2004-2020. Nomeadamente, observa-se que: os grandes exibidores (três ou mais salas) mantiveram tendencialmente o mesmo número de espectadores e sessões, oscilando no período da crise e da pandemia (queda abrupta); os pequenos exibidores (até duas salas) tiveram uma queda de sessões e espectadores muitíssimo acentuada, em especial no pós-2005, assistindo-se a uma tendência de recuperação a partir de 2014, mas muito distante dos números do início do milénio.

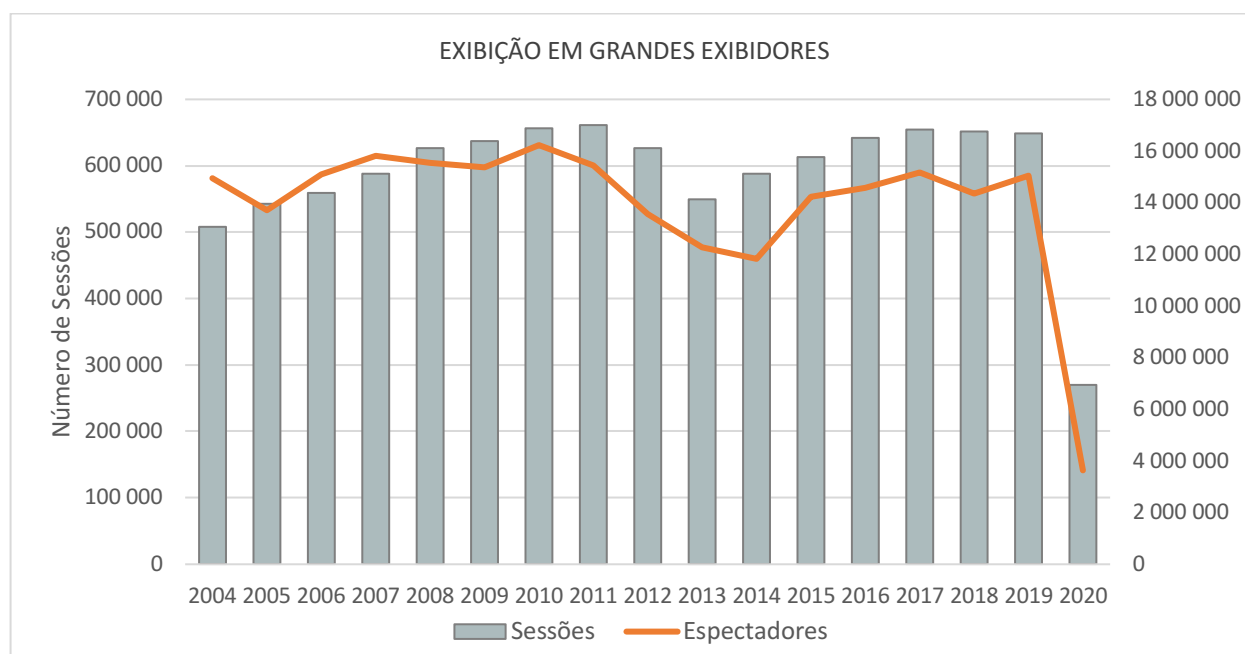


Figura 2.78 – Evolução da exibição em grandes exibidores – N.º de Sessões | N.º de Espectadores, por ano (2004-2020)

Fonte: ICA, Dados por Exibidor. Acesso: <https://ica-ip.pt/pt/downloads/exibicao-e-distribuicao/dados-por-exibidor/> (02/02/2021)

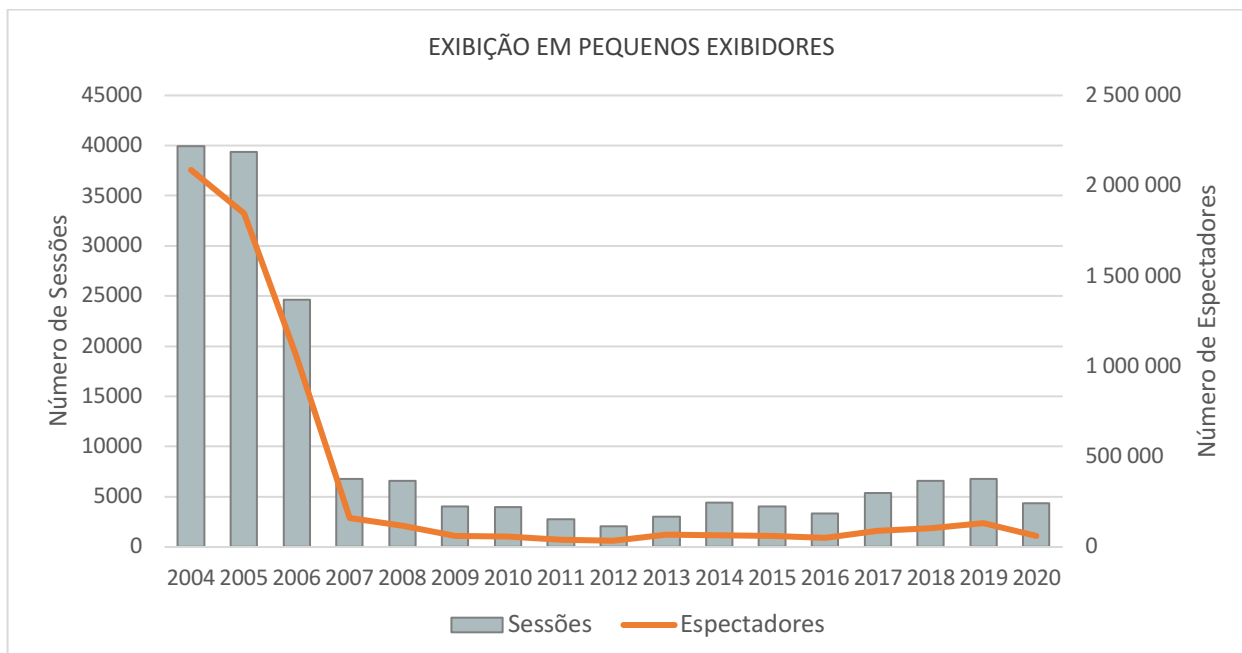


Figura 2.79 – Evolução da exibição em pequenos exibidores (até duas salas) – N.º de Sessões | N.º de Espectadores, por ano (2004-2020).

Fonte: ICA, Dados por Exibidor. Acesso: <https://ica-ip.pt/pt/downloads/exibicao-e-distribuicao/dados-por-exibidor/> (02/02/2021)

Por sua vez, os cineclubes e associações, que apresentavam um número muito baixo de sessões e público no início de 2004, aumentaram muito consideravelmente a partir de 2007, com uma ligeira queda e recuperação no período da crise; e os municípios tiveram um pico de espectadores em 2007, seguindo-se uma tendência de perda até 2015, quando começaram novamente a aumentar as suas sessões e espectadores.

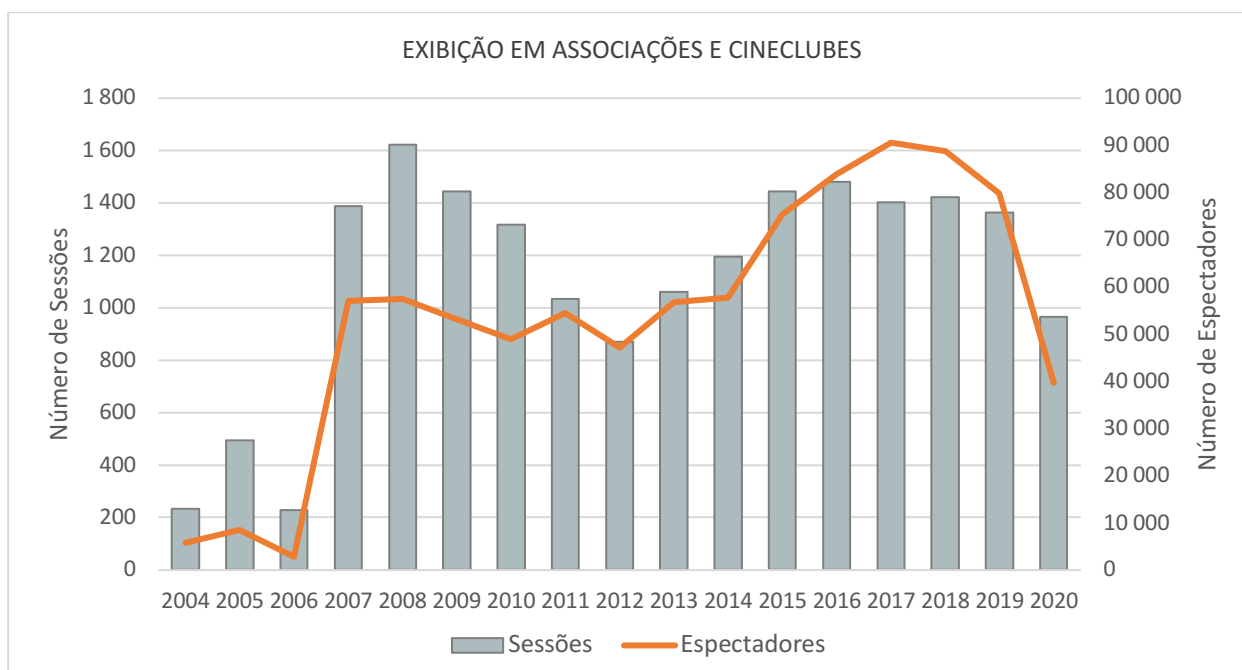


Figura 2.80 – Evolução da exibição em associações e cineclubes – N.º de Sessões | N.º de Espectadores, por ano (2004-2020)

Fonte: ICA, Dados por Exibidor. Acesso: <https://ica-ip.pt/pt/downloads/exibicao-e-distribuicao/dados-por-exibidor/> (02/02/2021)

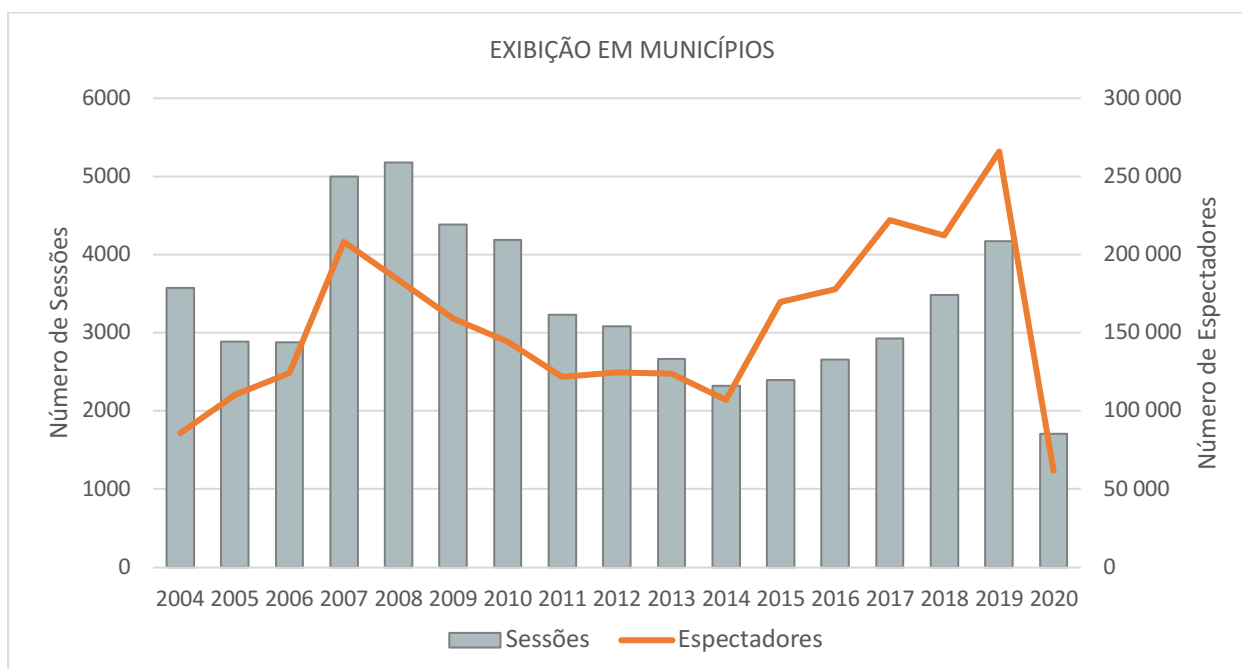


Figura 2.81 – Evolução da exibição em Municípios – N.º de Sessões | N.º de Espectadores, por ano (2004-2020)  
 Fonte: ICA, Dados por Exibidor. Acesso: <https://ica-ip.pt/pt/downloads/exibicao-e-distribuicao/dados-por-exibidor/> (02/02/2021)

Importa ainda realçar que durante o ano de 2020, marcado pela pandemia, os agentes que mostraram maior resiliência foram os cineclubes e associações, com uma média de 41 espectadores/sessão; seguindo-se a exibição em municípios, com uma média de 36 espectadores/sessão; os pequenos exibidores, com uma média de 14 espectadores/sessão; e, por fim, os grandes exibidores com uma média de 13 espectadores/sessão.

No que confere à evolução do número de ecrãs, tanto pequenos (menos de duas salas, cineclubes e cineteatros) como grandes exibidores (mais de três salas) aumentaram o número de ecrãs entre 2008 e 2018 (Figura 2.82).

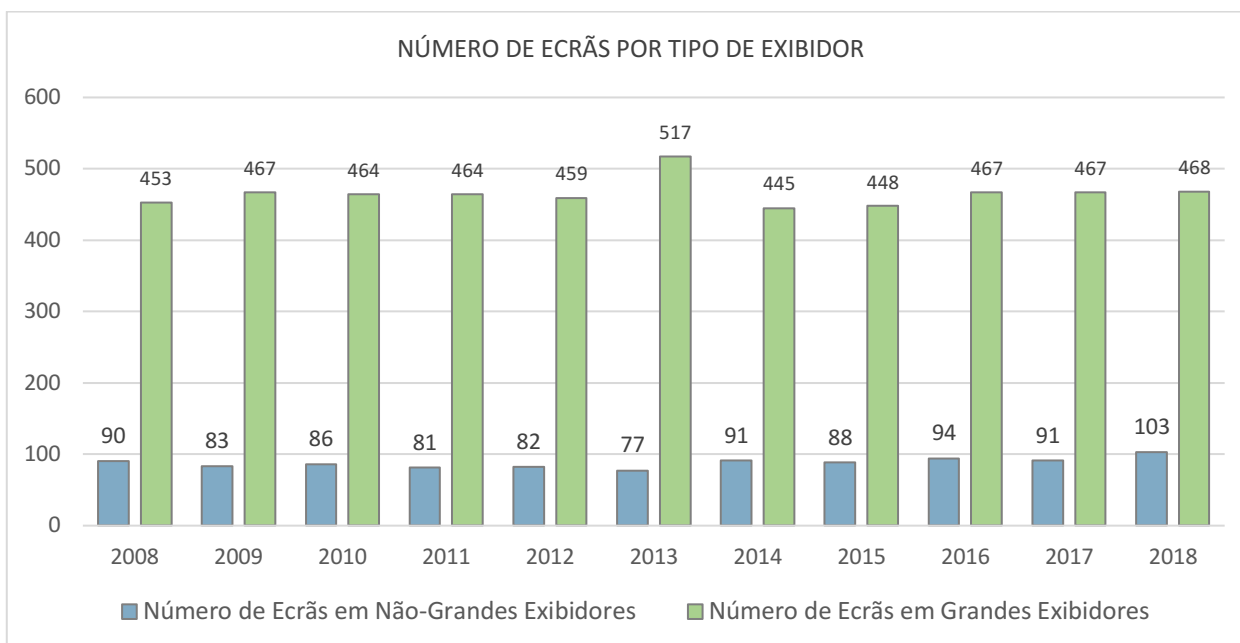


Figura 2.82 – Evolução do número de ecrãs por tipo de exibidor (2008-2018)

Fonte: ICA, Dados por Exibidor. Acesso: <https://ica-ip.pt/pt/downloads/exibicao-e-distribuicao/dados-por-exibidor/> (02/02/2021)

Quanto à média de utilização dos cineteatros, a maioria é utilizada menos de uma vez por mês (42%), sendo que apenas 5% das salas são utilizadas mais de duas vezes por semana (Figura 2.83).

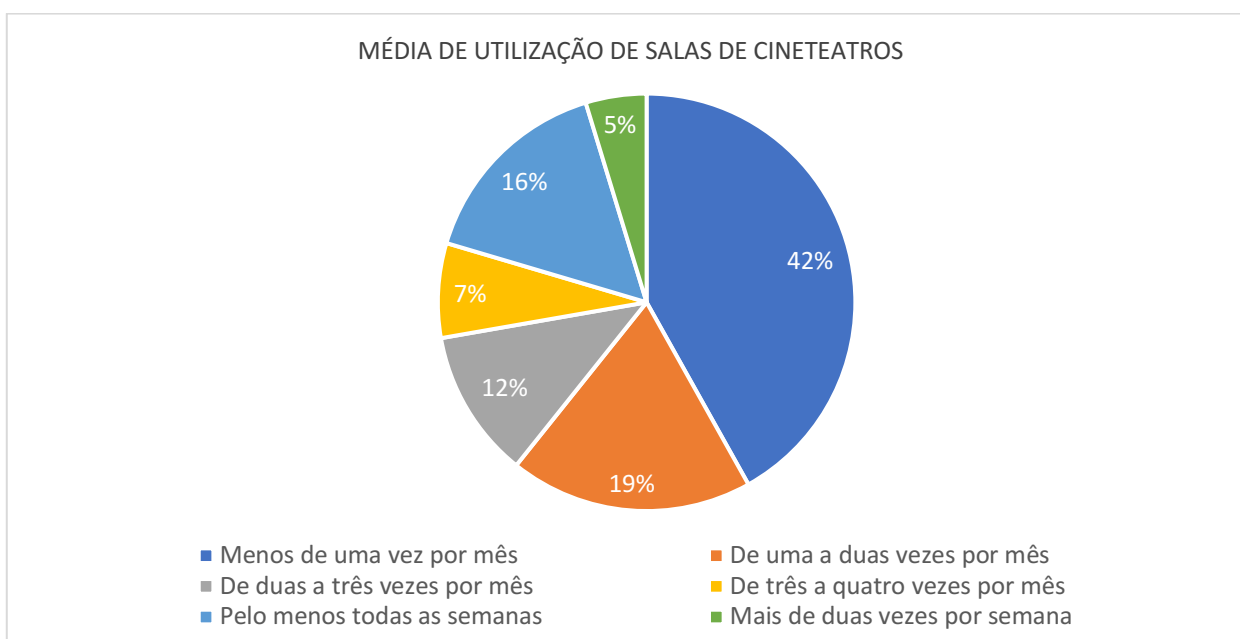


Figura 2.83 – Média de utilização de salas de cineteatros (2008-2018)

Fonte: ICA, Dados por Exibidor. Acesso: <https://ica-ip.pt/pt/downloads/exibicao-e-distribuicao/dados-por-exibidor/> (02/02/2021)

Por fim, observando apenas os recintos culturais, nomeadamente a totalidade dos cineteatros disponíveis em Portugal com capacidade de exibição cinematográfica, constata-se que existe uma distribuição que contrasta com as tendências das geografias da exibição. Verifica-se assim que, ainda que haja uma separação Interior-Litoral e Norte-Sul, a maior parte dos distritos dispõe de múltiplos cineteatros. Por exemplo, Vila

Real, que não assinala nenhum cineclube ativo, dispõe de oito cineteatros, e, de igual forma, os distritos de Beja e Setúbal, com números baixos de exibição em sala, dispõem respetivamente de 11 e oito cineteatros disponíveis (Figura 2.84).

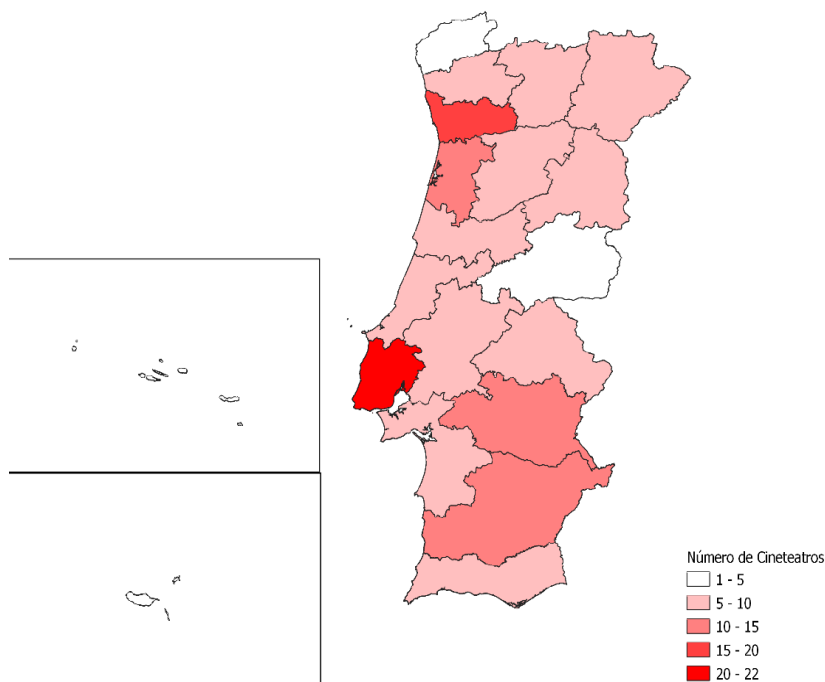


Figura 2.84 – Distribuição geográfica de cineteatros

Fonte: ICA, Dados por Exibidor. Acesso: <https://ica-ip.pt/pt/downloads/exibicao-e-distribuicao/dados-por-exibidor/> (02/02/2021)

Mais ainda, pode-se atentar que a Região Autónoma dos Açores – que antes evidenciava um crescimento muito substancial de sessões de cinema – dispõe de apenas dois cineteatros. Isto indica que as assimetrias regionais não podem ser explicadas por uma falta de equipamento, ou pelo menos tal facto não é suficientemente explicativo das diferenças em termos de exibição.

O número de espectadores por distrito mostra uma evolução positiva de público (entre 2013-18), apesar de serem números pouco representativos face ao panorama da exibição nacional (Figura 2.85). No entanto, estes números, poderão ser potenciados, muito bem breve, com a renovação tecnológica destas salas. Este processo, que prevê a colocação de DCP em 125 cineteatros do país, permitirá melhorar o acesso à exibição cinematográfica em sala de todo o país. Possibilitará também exhibir obras cinematográficas portuguesas que muitas vezes não têm espaço nas salas de ‘cinema comerciais’ – principalmente o ‘cinema de autor’ (português ou internacional), tal como obras de elevado interesse cultural, mas com baixo interesse de mercado (p.e. reposições e ciclos de filmes).

Para isso, é extremamente relevante que o ICA, a Cinemateca Portuguesa e demais instituições públicas (p.e. municípios) criem uma rede que permita uma programação plural e diversa daquela que os cinemas comerciais já oferecem. Isto não invalida que não possam ser exibidos ‘títulos comerciais’, mas deve ser acautelada a diversidade e a pluralidade de acesso (a diferentes realizadores, géneros e origens geográficas).

<b>Distrito</b>	<b>2013</b>	<b>2014</b>	<b>2015</b>	<b>2016</b>	<b>2017</b>	<b>2018</b>
Aveiro	4421	2045	4759	5257	4033	6230
Braga	11 317	11 599	12 351	14 380	12 436	11 081
Castelo Branco	0	162	3941	2882	3238	5093
Coimbra	4928	5622	5749	4668	3944	847
Évora	4939	6570	5042	3491	5882	6217
Faro	6479	5381	5275	4693	6022	6559
Leiria	0	38	279	1306	356	478
Lisboa	6466	6824	6370	5773	5208	5111
Porto	11 062	9777	15 529	18 713	16 889	17 436
Santarém	2299	3889	4594	6854	5673	5138
Setúbal	0	37	0	0	0	52
Viana do Castelo	2541	2554	4200	4036	10 913	8858
Vila Real	0	0	0	72	0	0
Viseu	2261	3209	3674	2950	3560	6143
Açores	0	34	3512	8776	12 417	9533
Madeira	0	0	0	0	0	0

Figura 2.85 – Evolução do número de espectadores em cineteatros com exibição cinematográfica por distrito  
 Fonte: ICA, Dados por Exibidor. Acesso: <https://ica-ip.pt/pt/downloads/exibicao-e-distribuicao/dados-por-exibidor/>  
 (02/02/2021)

Relativamente ao preço médio por bilhete por tipo de exibidor, o gráfico abaixo (Figura 2.86) mostra que as empresas com mais de três salas são as que cobram, em média, o preço mais elevado por bilhete; seguindo-se as empresas com uma ou duas salas; sendo que as associações e cineclubes são os que cobram o valor mais baixo. Uma análise mais fina aos exibidores com mais de três salas, no período compreendido entre 2004-21, permite compreender que estes cobraram entre 3€ e 5,40€ (confrontar Figura 2.87).

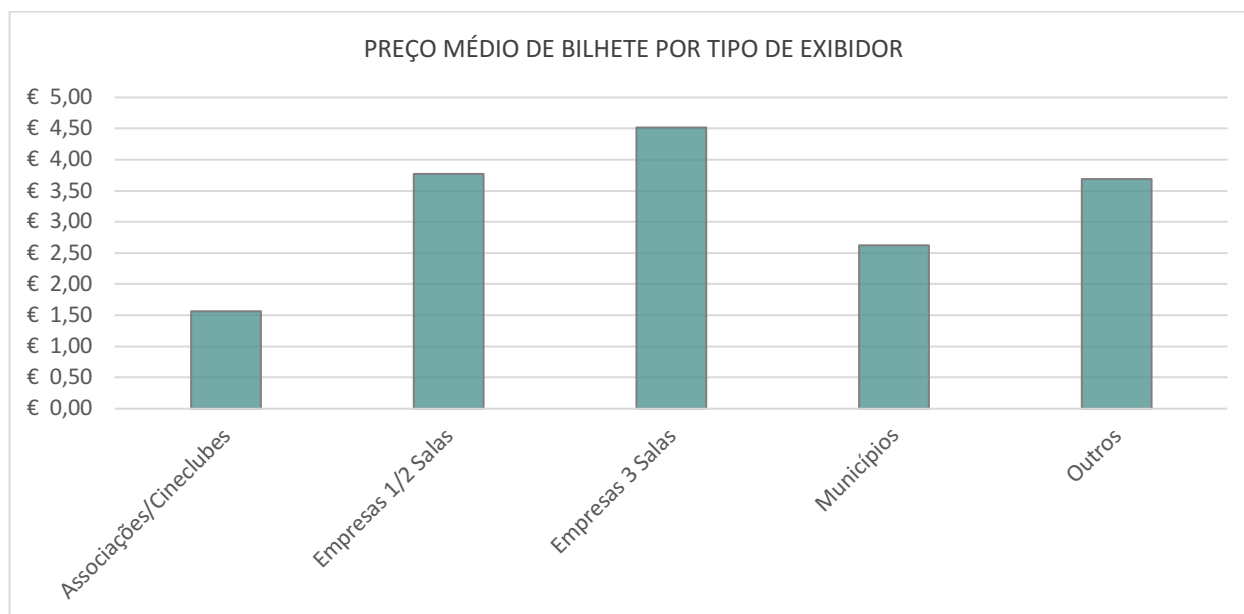


Figura 2.86 – Preço médio de bilhete, por tipo de exibidor, entre 2004-21

Fonte: ICA, Dados por Exibidor. Acesso: <https://ica-ip.pt/pt/downloads/exibicao-e-distribuicao/dados-por-exibidor/> (02/02/2021)

Exibidor	Preço médio
Algarcine	4,13 €
Cinebox	5,06 €
Cinemas Cinemax	4,57 €
Cinemas Fonte Nova	4,13 €
Cinemas Millenium	4,16 €
Cineplace	5,07 €
Fdo	4,75 €
Filmitalus	4,37 €
Filnádía	3,01 €
First Pick	5,33 €
Freeport Cinemas	4,73 €
Imobilasa	4,48 €
J Gomes & CA	3,75 €
Medeia Filmes	4,63 €
NLC – Cinema City	5,40 €
Nos Lusomundo Cinemas	4,99 €
SBC	4,76 €
Socorama	4,71 €
UCI	4,99 €
Vivacine Multimédia	4,56 €
Warner – Lusomundo-Sociedade Ibérica de Cinemas, Lda.	4,32 €

Figura 2.87 – Preço médio de bilhete nos exibidores com mais de três salas entre 2004-2021

Nota: É de referir que nem todos os exibidores mantiveram atividade durante todo o período analisado.

Fonte: ICA, Dados por Exibidor. Acesso: <https://ica-ip.pt/pt/downloads/exibicao-e-distribuicao/dados-por-exibidor/> (02/02/2021)



### 2.4.3.3. Exibição/distribuição em outros dispositivos

A exibição de conteúdos cinematográficos e de audiovisual narrativo em dispositivos (televisões, projetores de imagem portáteis, ecrãs de computador, telemóveis etc.) está em profunda transformação. Se durante várias décadas a exibição fora de sala se resumia no essencial à televisão, sendo o espectador um elemento passivo da grelha exibida, hoje a relação com a grelha e com o dispositivo alterou-se profundamente, surgindo variadíssimas outras formas de consumo que estão a desafiar o setor.

A televisão evoluiu de um canal e de uma grelha fixa para múltiplos canais e possibilidades de navegar na grelha disponível em arquivo (durante um determinado período de tempo). Em Portugal, conforme descrito na subsecção 2.1., a televisão passou a emitir de forma regular em 1957. Os canais privados surgiram no início dos anos 1990, tal como a televisão por subscrição (com uma entrada progressiva no mercado ao longo dos anos seguintes). A partir dos anos 1970, foram entrando no mercado (banalizando-se em Portugal nos anos 1980/90) dispositivos de exibição ‘caseiros’ (leitores de VHS). Estes aparelhos potenciaram a distribuição, o acesso e a exibição de conteúdos diferenciados. Além disso, estimularam novas formas de consumo – passou a ser possível ao consumidor escolher quando e como queria assistir aos conteúdos cinematográficos ou audiovisuais, bem como transportá-los consigo. Além da possibilidade de exibição, banalizou-se a reprodução de conteúdos, multiplicando-se o acesso a filmes diversificados de modo ‘formal’ ou ‘informal’. Dos leitores de cassetes a tecnologia evoluiu para outros dispositivos de leitura e de arquivo (p.e. DVDs) que acompanharam a evolução tecnológica, mas pouco alteraram a experiência.

No final dos anos 1990 e início dos anos 2000, a *internet* passa a estar disponível e acessível nas casas dos portugueses (tal como em vários países). Surgiram nos anos seguintes, com a evolução desta tecnologia, novas formas de arquivo e transmissão de dados, que permitiram potenciar de forma virtual (e quase instantânea na atualidade) o que as cassetes de VHS tinham permitido anos antes (ou os quadros e bobines previamente, mas de forma muito mais complexa). Conteúdos cinematográficos (cinema e audiovisual), entre outros, passam a estar disponíveis de forma formal, mas maioritariamente ‘informal’ à população com acesso à *internet* (em *websites* de repositórios de conteúdos). Os *downloads* de acesso informal (‘pirata’) desafiaram os direitos de autor do setor do cinema e do audiovisual (bem como de inúmeros outros produtos de forma transversal), mas também permitiram, uma vez mais, ampliar o acesso a conteúdos, democratizando-o, a um número exponencial de consumidores que passaram mundialmente a ter acesso à *internet* (primeiro no Norte global e progressivamente no Sul global).

Apesar dos desafios associados aos direitos autor e ao mercado da distribuição/exibição, a globalização informal dos conteúdos contribuiu (e contribui) fortemente para a promoção de conteúdos de ‘nicho’ e de ‘autor’ – bem como para ampliar o espaço, os públicos e a visibilidade de autores sem a necessária intermediação dos circuitos formais (veja-se, por exemplo, o canal de reposição YouTube, que, sendo um mecanismo formal, explora esses limites). Rapidamente, várias empresas vão compreender este espaço de mercado e passam a disponibilizar catálogos *online* de conteúdos e exibi-los via *streaming* (*download* instantâneo de um vídeo num VoD). É o exemplo da empresa norte-americana Netflix que, na sua origem, era um serviço de venda de DVDs, que a partir de 2007 passou a disponibilizar serviços de vídeo por subscrição (VoD) – chegando a Portugal em 2015.

O surgimento de vários VoD e a sua projeção mundial veio revolucionar a distribuição e exibição de conteúdos (p.e. Netflix, Amazon Prime, Disney Channel, HBO, Apple TV, Filmin, entre outros). Dentro da diversidade destes agentes de VoD, existe uma grande variedade de lógicas de mercado e públicos-alvo – que definem o tipo de catálogo – que se relacionam, uma vez mais, com os acordos de produção, coprodução e distribuição. Por exemplo: a Netflix<sup>96</sup>, a HBO Portugal e a Amazon Prime estão a coproduzir conteúdos em Portugal para disponibilizar nos seus catálogos nacionais (aqui o incentivo *Cash Rebate* tem tido um papel

---

<sup>96</sup> Estas empresas têm também diferentes lógicas de articulação com o setor. Veja-se por exemplo o concurso promovido pela Netflix e a Academia Portuguesa de Cinema para a seleção de trabalhos de realizadoras portuguesas para disponibilizar no seu catálogo ou o concurso de escrita de argumentos da Netflix em parceria com o ICA.

central). A Netflix é o agente com maior número de assinantes, seguindo-se a Apple TV e Amazon Prime (ver Figura 7.2. no anexo B). A HBO Portugal e a Filmin são aqueles que disponibilizam, no seu catálogo, mais conteúdos de cinema e audiovisual que receberam apoio do ICA (além da RTP Play). O primeiro disponibiliza, essencialmente, conteúdos cinematográficos narrativos (séries e filmes), e o segundo aproxima-se mais do, tradicionalmente denominado, ‘cinema de autor’ e ‘independente’. Importa destacar que a Filmin tem estabelecido importantes parcerias com festivais de cinema nacionais (e internacionais), de modo a criar contexto para os seus catálogos e como promoção destes festivais (p.e. secção “IndieLisboa”), ou com produtoras e distribuidoras nacionais (p.e. Agência Portuguesa da Curta-Metragem) – estas sinergias parecem muito interessantes, face a conteúdos/mercados que podem funcionar de forma complementar. Importa também referir que a Filmin Portugal recebe apoio do homólogo do ICA Espanhol (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales [ICAA]) para a distribuição e exibição do cinema independente – e que essas verbas tem viabilizando a presença em Portugal.

As operadoras de televisão também começaram progressivamente a disponibilizar os seus conteúdos (ou produzir conteúdos exclusivos) em plataformas VoD. Em Portugal a RTP foi pioneira nesta aposta (2011), assumindo-a na contemporaneidade como imprescindível para a sua sustentabilidade. A RTP Play disponibiliza no seu catálogo, entre outros títulos internacionais, um número alargado de produções e coproduções nacionais (filmes, séries, documentários etc.) As lógicas de exibição também têm sido testadas; por exemplo, a série “1986”, criada por Nuno Markl, foi totalmente disponibilizada no dia em que o primeiro episódio foi disponibilizado na emissão de TV. Dos canais privados, em sinal aberto, apenas a SIC já lançou o seu VoD – a OPTO pretende através de conteúdos próprios captar novos segmentos de públicos e servir de repositório dos seus produtos.

Os canais por subscrição também disponibilizam atualmente uma experiência de consumo próxima de um VoD (apesar de o catálogo disponível ser igual ao da sua grelha e por um período de tempo limitado). Por tudo isto, o mercado da exibição fora de sala, mas também em sala, tem sido desafiado por estas novas distribuidoras/exibidoras – que mais recentemente passaram também a assumir mundialmente um papel relevante como produtoras de conteúdos de cinema e audiovisual. Perante este cenário intensificaram-se na contemporaneidade – transição acelerada pelo encerramento das salas de cinema na pandemia – as discussões sobre a exibição em sala *versus* a exibição em qualquer outro dispositivo (p.e. discussões sobre a estreia dos filmes: sala ou VoD).

Nos próximos anos, o setor da distribuição e exibição estará claramente em transformação e especialização. A transição da diretiva europeia e a revisão da Lei do Cinema e Audiovisual em Portugal (Lei n.º 74/2020, de 19 de novembro, transpõe para a ordem jurídica interna a Diretiva Europeia 2018/1808 do Parlamento Europeu e do Conselho, de 14 de novembro de 2018) pretende acompanhar em termos legislativos esta transição. Será por demais relevante que os próximos anos sejam devidamente monitorizados, visto que, conforme foi sublinhado na subsecção 2.3.2, as taxas que transitam para a verba própria do ICA e permitem a sustentabilidade financeira do instituto (e parte do setor em Portugal) irão acompanhar esta evolução do mercado e consumos – o Decreto-Lei n.º 74/2021 define as obrigações destes novos operadores no mercado nacional.

Por fim, importa também referir que a desmaterialização da transmissão de vídeo não leva ao fim dos métodos de arquivo e distribuição através de um objeto físico (p.e. cassete, DVD, disco de dados etc.), visto que nem toda a população mundial dispõe de serviços tecnológicos que permitam assistir em *streaming* a conteúdos cinematográficos; além de o ‘objeto’ permitir uma materialização física e simbólica de um conteúdo digital cinematográfico. Da mesma forma, não levará ao fim das televisões, de acesso aberto ou por subscrição, visto que nem toda a população mundial tem serviço de *internet*, como também não levará ao fim das salas de cinema. Apesar disso, assistir-se-á a transformações de consumo e públicos – que podem cruzar dispositivos em diferentes experiências culturais e de consumo.

#### 2.4.3.4. Apoios do ICA à exibição

Os apoios do ICA à exibição têm sido progressivamente reforçados, quer em número de projetos apoiados quer em volume de apoio (Figura 2.85).

Estes apoios dividem-se entre apoios a determinados cinemas estratégicos (p.e. Monumental, Cinema do Campo Alegre, Cinema King, ou Cinema de Ovar – foram recipientes repetidos no período analisado) e apoios à exibição não comercial (cineclubes e associações – confrontar subsecção seguinte). A maioria das salas de cinema apoiadas situam-se na Área Metropolitana do Porto e na Área Metropolitana de Lisboa – evidenciando a concentração deste tipo de exibidor nestes dois territórios (já analisado na subsecção sobre exibição em sala). O número de projetos apoiados, que aumentou de forma considerável no pós-crise de 2012, parece essencial para potenciar o público da produção portuguesa que, conforme observado, não tem muito espaço em sessões de cinema comercial. Estas salas de cinema são também essenciais para aumentar a pluralidade dos conteúdos exibidos – em especial os de ‘nicho’ e ‘autor’.

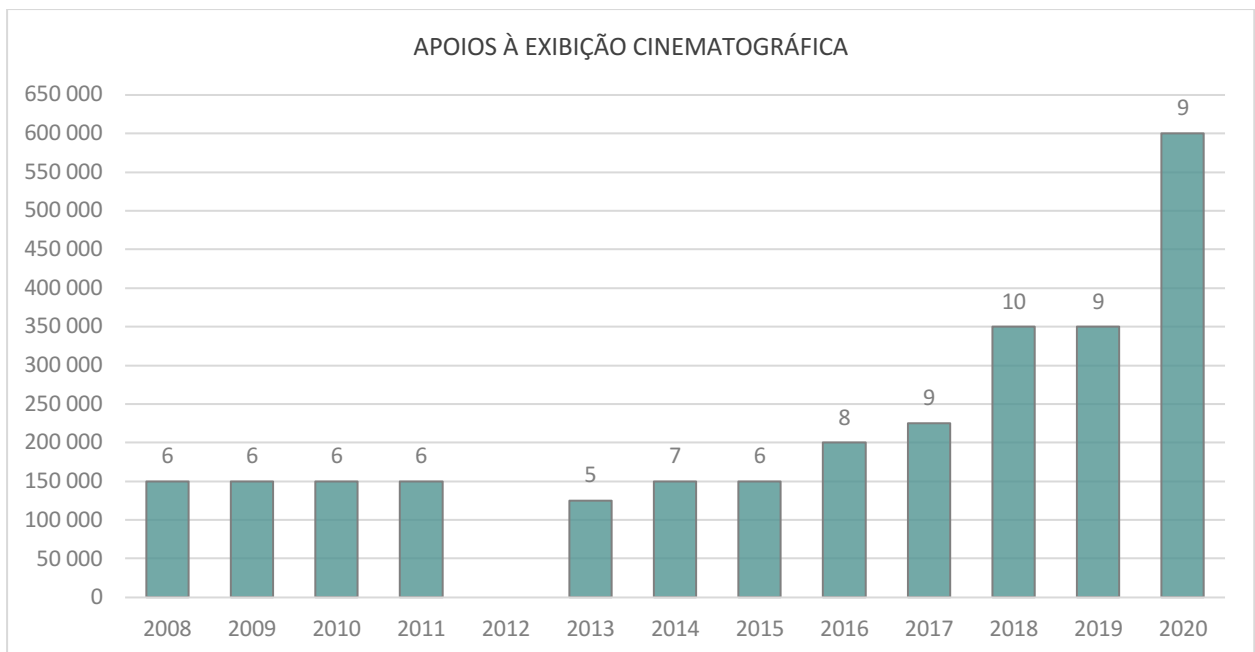


Figura 2.88 – Evolução dos apoios à exibição cinematográfica no âmbito dos concursos do ICA – Total de projetos apoiados | volume de apoio, por ano (2018-2020)

Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

## 2.4.4. Cineclubes

### 2.4.4.1. A atividade dos cineclubes

Os cineclubes e associações de cinema têm um papel fundamental na exibição cinematográfica em Portugal, em especial na exibição de cinema alternativo (contemporâneo ou reposições). Além da exibição, estes agentes são também fundamentais em processos de formação de estudantes e públicos ou na organização de ciclos e debates. Os cineclubes e associações estão distribuídos geograficamente por todo o país, e, também por isso, a sua missão é fundamental para potenciar a exibição de filmes ‘não-comerciais’ fora das duas áreas metropolitanas. Os cineclubes, resultado da sua lógica associativa, potenciam o debate entre associados, lógicas e hábitos de cinema. O seu catálogo é organizado em conformidade com os interesses dos seus associados e varia entre si, sendo que, no caso daqueles que recebem apoio do ICA, têm de respeitar determinadas quotas de exibição de cinema português, europeu ou outro (ambos com baixa quota de mercado)<sup>97</sup> e ter um número mínimo de 30 sessões durante o ano. Na Figura 2.89 apresenta-se um mapa que ilustra os cineclubes registados como exibidor no ICA. O mapa não é representativo de todo o universo de cineclubes e associações do país, mas ainda assim permite retirar algumas conclusões genéricas. Para além destas estruturas existem inúmeras outras de carácter ‘mais informal’ que têm missões idênticas, mas que não estão registadas formalmente como cineclubes. O mapa dos cineclubes registados no ICA mostra, uma vez mais, um recorte litoral-interior, e também Norte-Sul, ainda que neste domínio a predominância de cada uma das polaridades dominantes nesses recortes seja menos acentuada do que noutros indicadores de exibição.

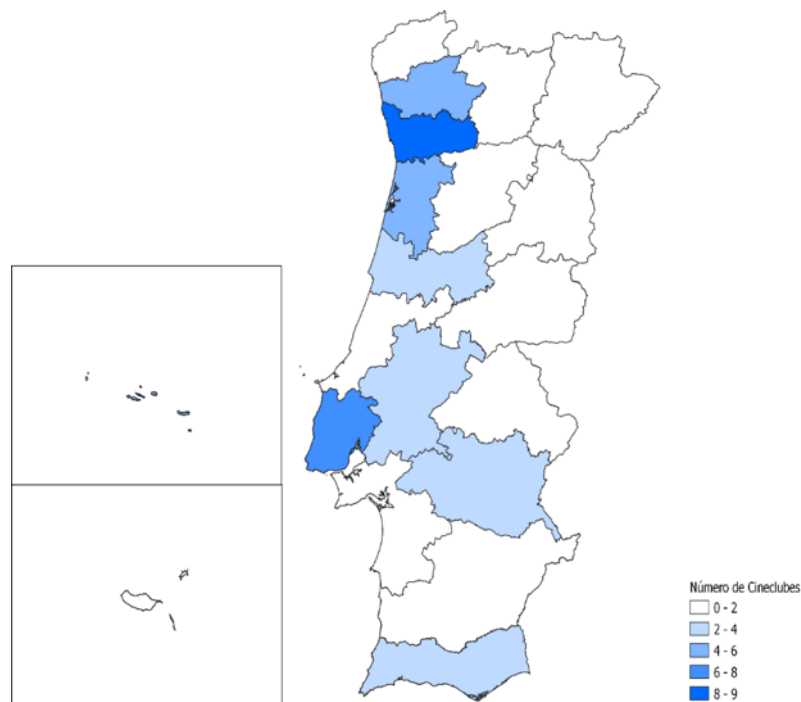


Figura 2.89 – Distribuição geográfica de cineclubes em Portugal (2004-2020)

Fonte: ICA, Dados por Exibidor. Acesso: <https://ica-ip.pt/pt/downloads/exibicao-e-distribuicao/dados-por-exibidor/02/02/2021>

<sup>97</sup> “A programação proposta contemple obras cinematográficas portuguesas, europeias ou de outros países cuja distribuição em Portugal seja inferior a 5% da quota de mercado, nos termos do ponto 1, com pelo menos 8 obras nacionais de longa-metragem”. Fonte ICA. Disponível em: <https://ica-ip.pt/pt/concursos/apoio-a-exibicao-em-festivais-e-circuitos-alternativos/2021/exibicao-em-circuitos-alternativos/>

No período analisado, entre 2008 e 2018, os cineclubes registados no ICA (como exibidor) aumentaram consideravelmente: no início deste período estavam registados 20 cineclubes e no fim 30, sendo que o ano com mais cineclubes registados foi 2017 (com 33). O aumento mais considerável registou-se de 2014 para 2015, contudo, o número de apoios manteve-se estável (em torno dos 20) (Figura 2.90). O número de sessões e espectadores de cineclubes registados teve uma evolução positiva em paralelo com a evolução dos mesmos (Figura 2.91).

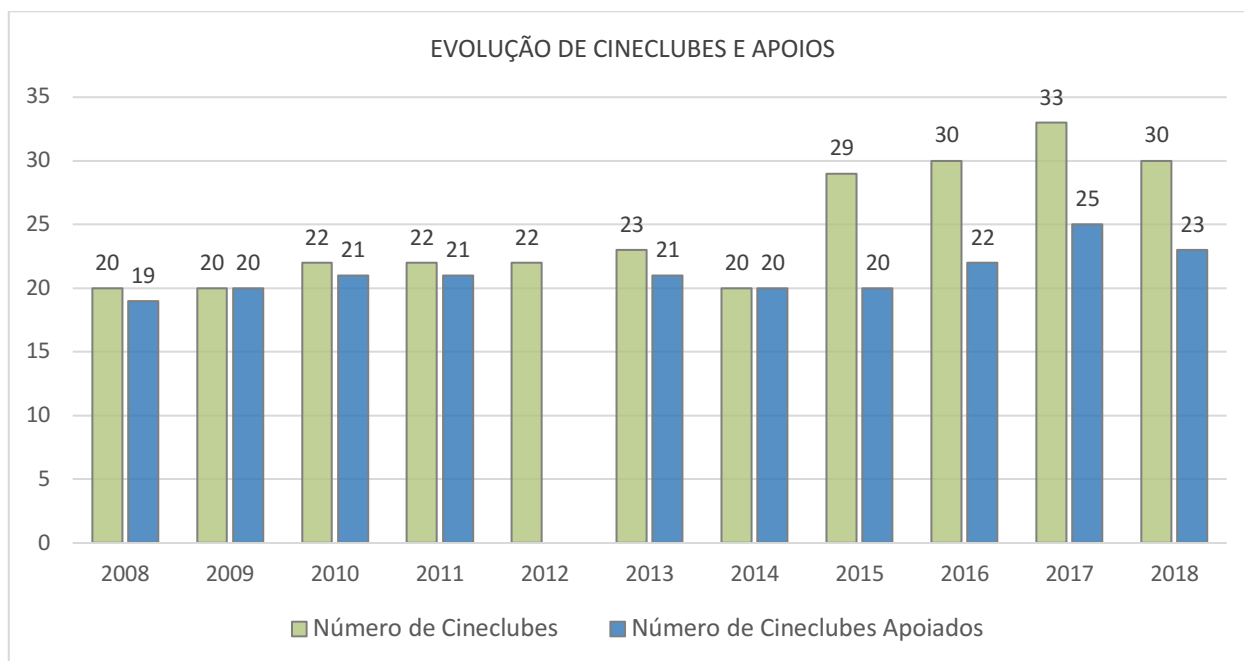


Figura 2.90 – Evolução do número de cineclubes e cineclubes apoiados pelo ICA (2008-2018)

Fonte: ICA, Dados por Exibidor. Acesso: <https://ica-ip.pt/pt/downloads/exibicao-e-distribuicao/dados-por-exibidor/> (02/02/2021)

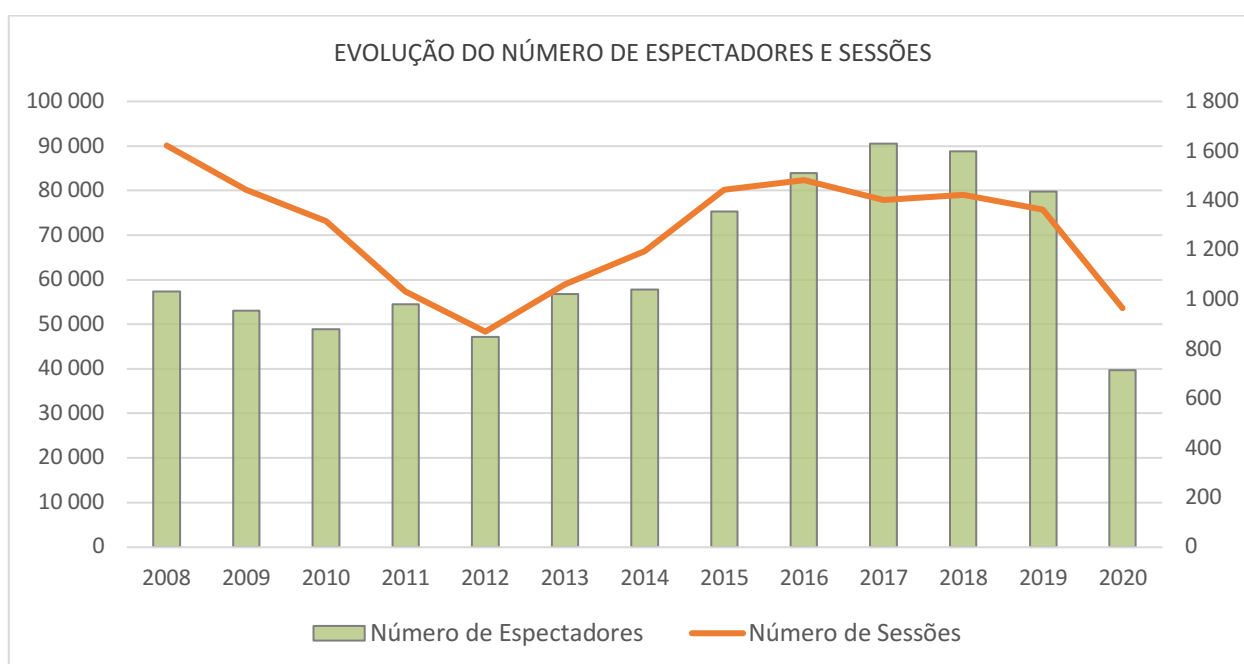


Figura 2.91 – Evolução do número total de espectadores e sessões em cineclubes (2008-2020)

Fonte: ICA, Dados por Exibidor. Acesso: <https://ica-ip.pt/pt/downloads/exibicao-e-distribuicao/dados-por-exibidor/> (02/02/2021)

Quanto à relevância do cinema segundo a origem do filme, entre 2008 e 2018, predominou a exibição de filmes portugueses e europeus (conforme era espectável face às quotas definidas no apoio do ICA). Em número de sessões, os filmes portugueses variam entre 14% e os 29% e os europeus entre 33% e 49% (Figura 2.92). Quanto aos espectadores, os filmes portugueses cativaram entre 16% e 30%, e os europeus entre 30% e 49% (mínimo e máximo ao longo do período analisado, Figura 2.93).

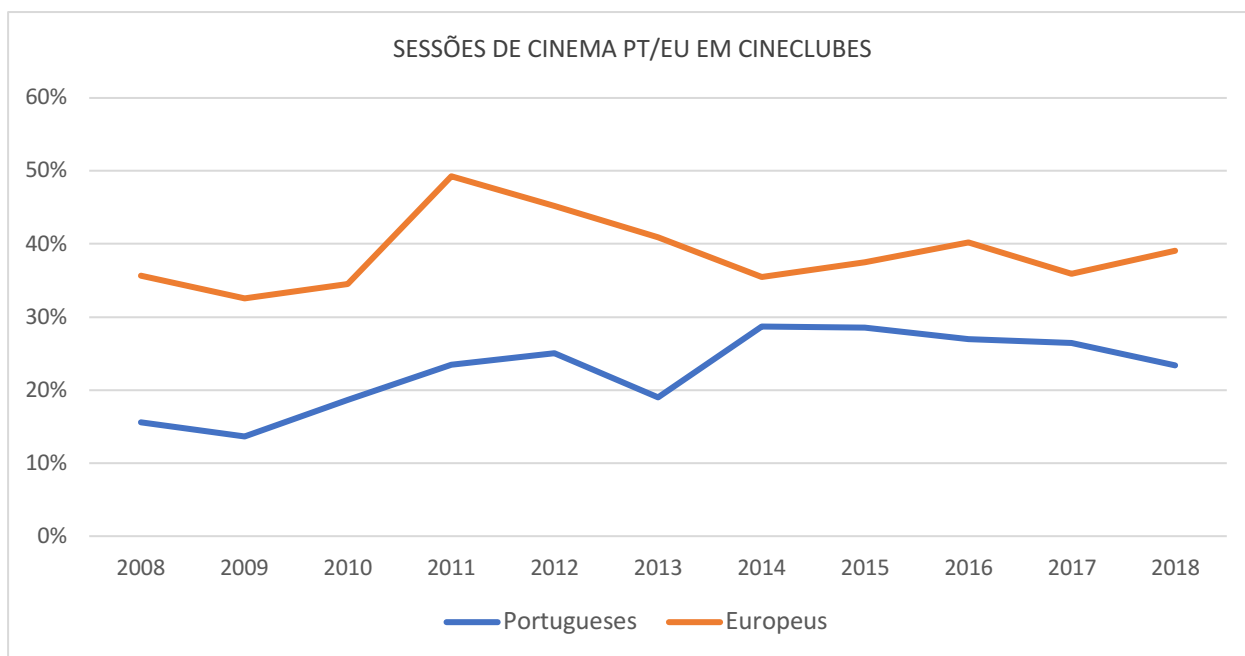


Figura 2.92 – Evolução da relevância do cinema português e europeu (não PT) nas sessões de cineclubes (2008-2018)  
 Fonte: ICA, Dados por Exibidor. Acesso: <https://ica-ip.pt/pt/downloads/exibicao-e-distribuicao/dados-por-exibidor/> (02/02/2021)

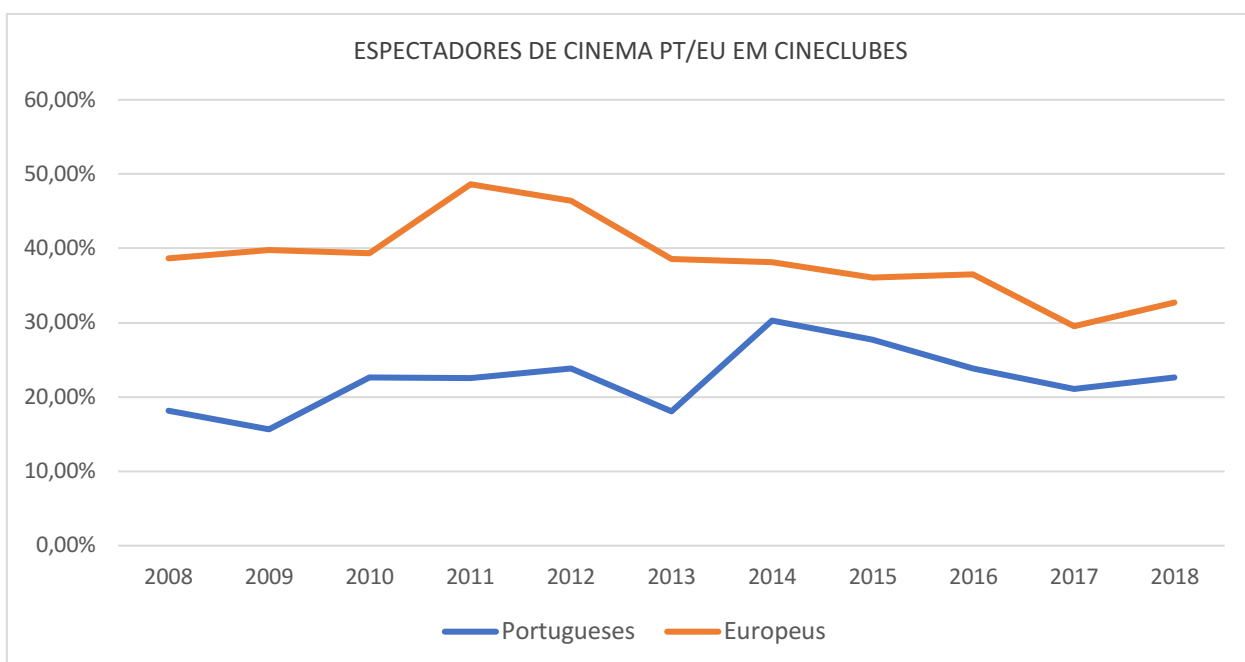


Figura 2.93 – Evolução da relevância do cinema português e europeu (não PT) nas sessões de cineclubes (2008-2018)  
 Fonte: ICA, Dados por Exibidor. Acesso: <https://ica-ip.pt/pt/downloads/exibicao-e-distribuicao/dados-por-exibidor/> (02/02/2021)

Por fim, é de notar que nem todos os cineclubes têm a mesma utilização. Analisando o número de sessões por cineclube num ano, procura-se obter uma medida relativa de utilização. Como se pode ver no gráfico abaixo (Figura 2.94), entre 2008 e 2020, mais de metade dos cineclubes tiveram o equivalente a menos de uma sessão por mês.

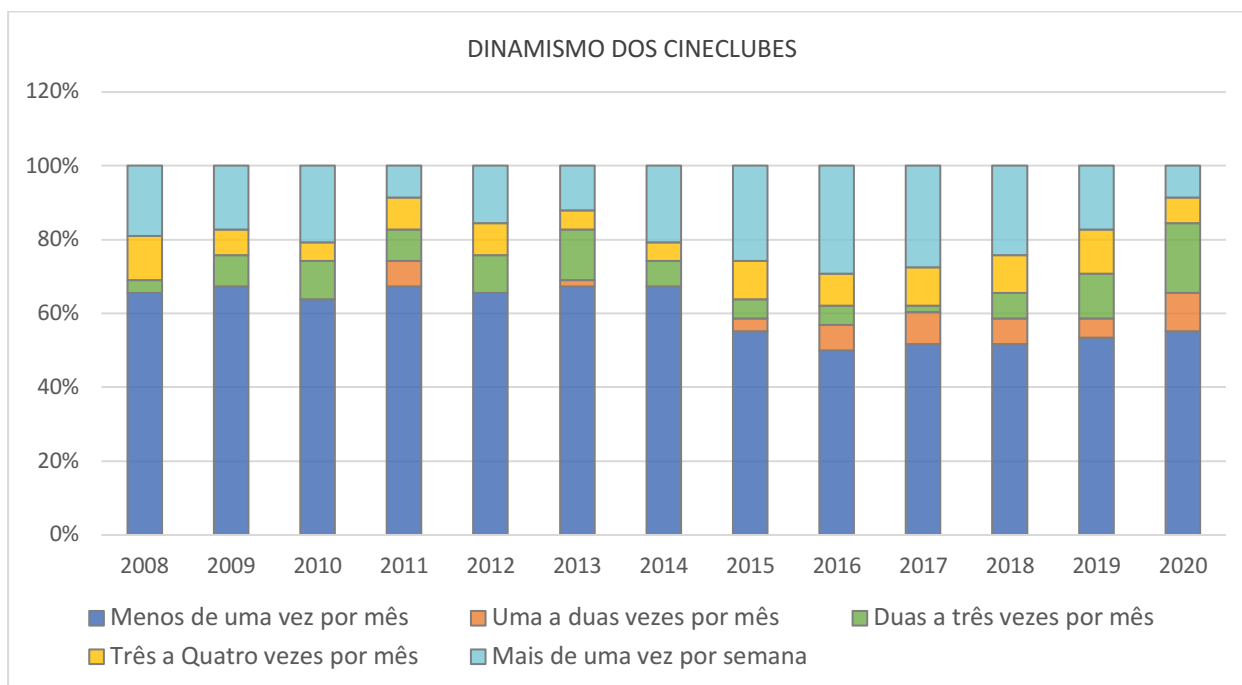


Figura 2.94 – Evolução do número de sessões de cinema face ao número total em cineclubes (2008-2020)  
 Fonte: ICA, Dados por Exibidor. Acesso: <https://ica-ip.pt/pt/downloads/exibicao-e-distribuicao/dados-por-exibidor/> (02/02/2021)

#### 2.4.4.2. Apoio do ICA aos cineclubes

O apoio do ICA aos cineclubes foi permanente em todo o período de análise. Entre 2008 e 2013 o apoio era dado através do programa “Exibição não comercial”, que a partir de 2014 transitou para o programa “Exibição em circuitos alternativos” (Figura 2.95).

No primeiro intervalo (até 2014) o volume de apoio foi constante (aproximadamente 5 000€ por cineclube/associação) e o número de projetos apoiados variou entre os 19 e 21. A partir de 2014 o volume de apoio manteve-se similar, tal como número de projetos (entre 20 e 22), mas o apoio passou a ser plurianual. Apesar de não considerado nesta análise, importa referir que a partir de 2021 o apoio passará a ser de 10 000€ – o que segundo os agentes do setor auscultados potenciará o interesse de mais cineclubes/associações em concorrer ao apoio.

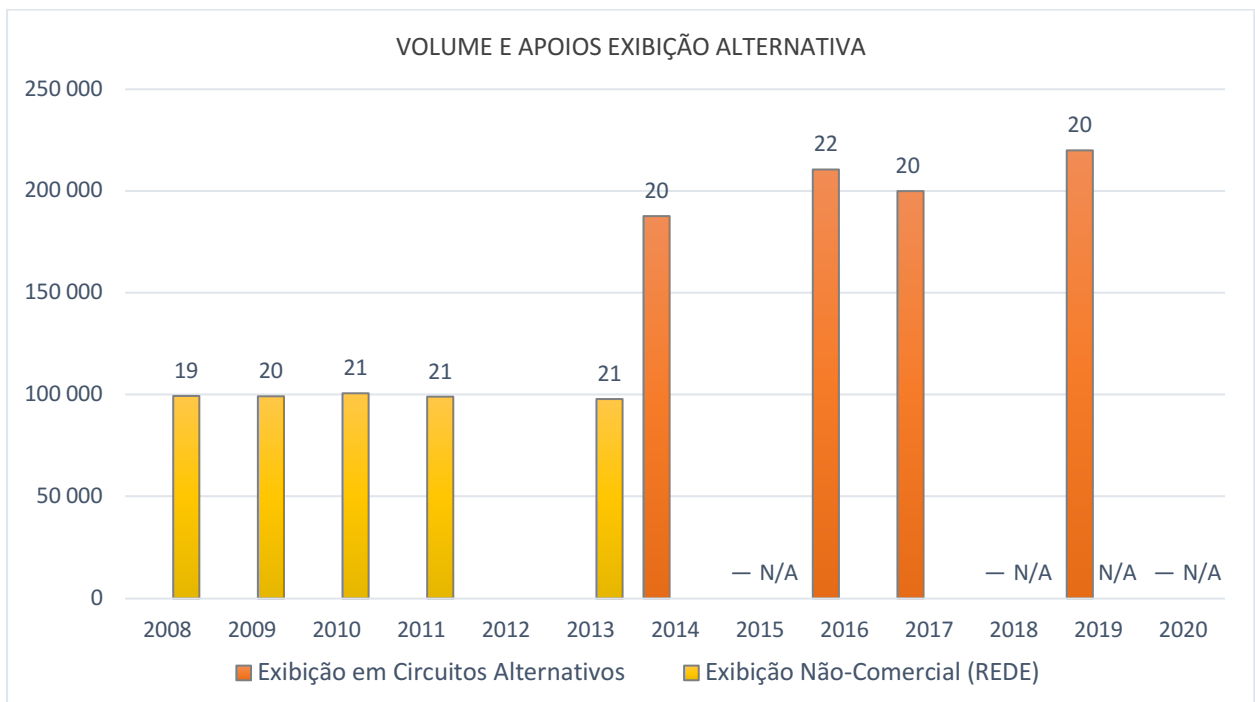


Figura 2.95 – Evolução dos apoios à exibição alternativa no âmbito dos concursos do ICA – Total de projetos apoiados | volume de apoio, por ano (2008-2020)  
 Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.



## 2.4.5. Festivais

### 2.4.5.1. Os festivais de cinema em Portugal

Os festivais têm um papel muito relevante na exibição cinematográfica nacional e internacional. São o mecanismo por excelência de difusão de informação, de construção de reputação, de mediação e promoção – onde tradicionalmente os filmes, em especial os de autor, fazem a sua estreia, antes de entrar nos circuitos comerciais. A estreia em determinado festival e o sucesso atingido está muitas vezes correlacionado com o sucesso de distribuição/exibição que lhe precede (tanto em sala como noutros dispositivos). Tal como os cineclubes, os festivais têm uma missão que vai muito para além da exibição de filmes (p.e. contribuem para a formação de novos públicos, criam contextos e debates sobre os filmes, promovem ciclos e retrospectivas etc.).

Em Portugal, entre 2008 e 2020, existiram 32 festivais de cinema registados no ICA. Cada festival tem uma missão própria que se coaduna com os conteúdos da sua programação, público e geografia (Figura 2.96 e 2.97).

	FESTIVAIS	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
1	AVANCA – ENC.INT.DE CINEMA, TV, VÍDEO E MULTIMÉDIA	13 136	13 017	17 833	17 891	18 049	18 335	19 623	14 736	15 088	15 418	14 083	12 417	5 658
2	CAMINHOS DO CINEMA PORTUGUÊS	2 640	6 062	9 300	7 766	7 555		5 094	6 780	5 672	5 854	9 934	9 541	2 827
3	CINANIMA	9 147	9 625	10 842	10 155	9 078	7 995	10 542	11 066	12 237	12 944	13 642	12 685	
4	CINE ECO	5 610		4 139	3 023			6 937	5 960	2 313	3 742	3 729	4 000	1 436
5	CINECÔA				1 969	2 957	3 132		2 392	3 382		2 214	2 761	
6	CORTEX – FESTIVAL DE CURTAS METRAGENS DE SINTRA									542	455	829	399	
7	CURTAS VILA DO CONDE	15 354	18 227	18 497	19 004	21 531	19 797	19 631	20 093	17 814	14 998	10 396	13 350	5 347
8	DOCLISBOA	32 281	30 376	36 640	27 307	27 582	25 100	25 623	23 393	24 558	19 532	23 371	21 901	3 463
9	ENCONTROS DE CINEMA DE VIANA						6 523	7 847	7 691	6 663	6 487	7 614	7 614	
10	FAIAL FILMES FEST		3 253	3 249	3 156									
11	FANTASPORTO	56 627	40 888	42 191	47 395	47 405	38 209	15 859	16 101	12 665	18 846	14 017	11 458	13 152
12	FEST		6 466	4 790	6 252	7 712	14 747		12 114	12 317	15 366	16 760	12 667	3 638
13	FESTA DO CINEMA ITALIANO		1 312	3 395	5 864	5 945		6 726	8 549	3 338	6 405	11 148	14 953	1 594
14	FESTIN				3 041	2 429	4 774	3 998	3 803	3 058	4 410	3 996	2 170	552
15	FESTIVAL DE CINEMA LUSO-BRASILEIRO	2 849	2 786	3 179	3 135	2 635		1 600	1 827	2 655		956	1 476	
16	FESTIVAL DE CURTAS-METRAGENS DA RIBEIRA GRANDE						968	3 077	3 807		3 633	4 281	4 359	
17	FESTIVAL FILMES DO HOMEM							2 628						
18	FESTIVAL TEMPS D'IMAGES	5 835	6 133	6 173	8 315	14 635	9 075	12 105	10 573	5190	8 648	13 607	5 054	90
19	FESTROIA	28 153	22 299	25 108	24 202	23 066	22 639	21 692						
20	FICLO – FESTIVAL INT. CINEMA E LITERATURA DE OLHÃO												2 379	2 753
21	FIKE	5 145	5 039	4 752	6 548		6 819	6 586	4 008		3 480			

	FESTIVAIS	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
22	FUSO – ANUAL DE VÍDEO ARTE INTERNACIONAL DE LISBOA				5 151	7 422	7 840	5 014	5 019		5 033	5 024	5 040	
23	IMAGO	6 223	6 095											
24	INDIEJÚNIOR ALLIANZ										4 879	5 222	6 126	7 114
25	INDIELISBOA	35 617	35 121	43 790	33 591	34 637	29 391	26 509	28 765	30 131	28 274	37 384	34 507	16 992
26	LEFFEST – LISBON & SINTRA FILM FESTIVAL		24 475	27 865	45 146	42 421	27 620	41 657	20 873	22 857	23 043	17 430	17 300	5 139
27	MONSTRA		7 721	15 845	17 819	18 110	18 189	19 480	28 571	32 039	21 244	28 326	36 447	
28	MOTELX	5 216	8 355	9 886	12 687	13 084	15 416	14 838	17 366	16 681	16 097	16 996	16 395	6969
29	OLHARES DO MEDITERRÂNEO – CINEMA NO FEMININO							1 278	1 011	2 118	2 118	2 486	3 670	688
30	PLAY – FEST. INTER.CIN.INFANTIL E JUVENIL DE LISBOA							5 554	8 343	6 189	9 060	7 004	5 533	6 217
31	PORTO POST DOC FILM & MEDIA FESTIVAL							4 864	3 204	9 959	9 917	9 688	8 607	2 284
32	QUEER LISBOA – FESTIVAL DE CINEMA GAY E LÉSBICO	7 589	7 352	7 456	7 432	7 698	8 500	8 062	6 829	7 529	6 539	6 491	6 126	4 491

Figura 2.96 – Evolução do número de espectadores em festivais (2008-2020)

Fonte: ICA, Festivais. Acesso: <https://www.ica-ip.pt/pt/downloads/exibicao-e-distribuicao/> (02/02/2021)

Distritos	Número de festivais	Audiência total anual média (2013-18)
Açores	1	3 153
Aveiro	4	43 638
Beja	0	0
Braga	0	0
Bragança	0	0
Castelo Branco	0	0
Coimbra	1	5 555
Évora	1	5 223
Faro	0	0
Guarda	2	7 316
Leiria	0	0
Lisboa	13	161 600
Madeira	0	0
Portalegre	0	0
Porto	3	43 930
Santarém	0	0
Setúbal	1	22 165
Viana do Castelo	2	9 765
Vila Real	0	0
Viseu	0	0

Figura 2.97 – Distribuição geográfica dos festivais e audiência média

Fonte: ICA, festivais. Acesso: <https://www.ica-ip.pt/pt/downloads/exibicao-e-distribuicao/> (02/02/2021)

Os festivais em Portugal têm aumentado de forma considerável nos últimos anos: em 2008 existiam 15 festivais registados e em 2019 passaram a ser 27. Dos 18 distritos de Portugal Continental e as duas regiões autónomas, metade tem (ou teve) algum festival durante este período, sendo que o distrito de Lisboa concentra o maior número de festivais e público. Em 2020, mesmo em contexto pandémico, realizaram-se 19 festivais de cinema em Portugal. Este facto comprova bem a resiliência dos seus agentes e do público destes festivais (alguns realizaram-se em formato híbrido: presencial e *streaming*), cuja elasticidade da procura é naturalmente mais rígida do que nos consumidores de cinema mais generalistas (Figura 2.98 e 2.99).



Figura 2.98 – Evolução do número de festivais no território nacional (2008-2018)  
 Fonte: ICA, festivais. Acesso: <https://www.ica-ip.pt/pt/downloads/exibicao-e-distribuicao/> (02/02/2021)

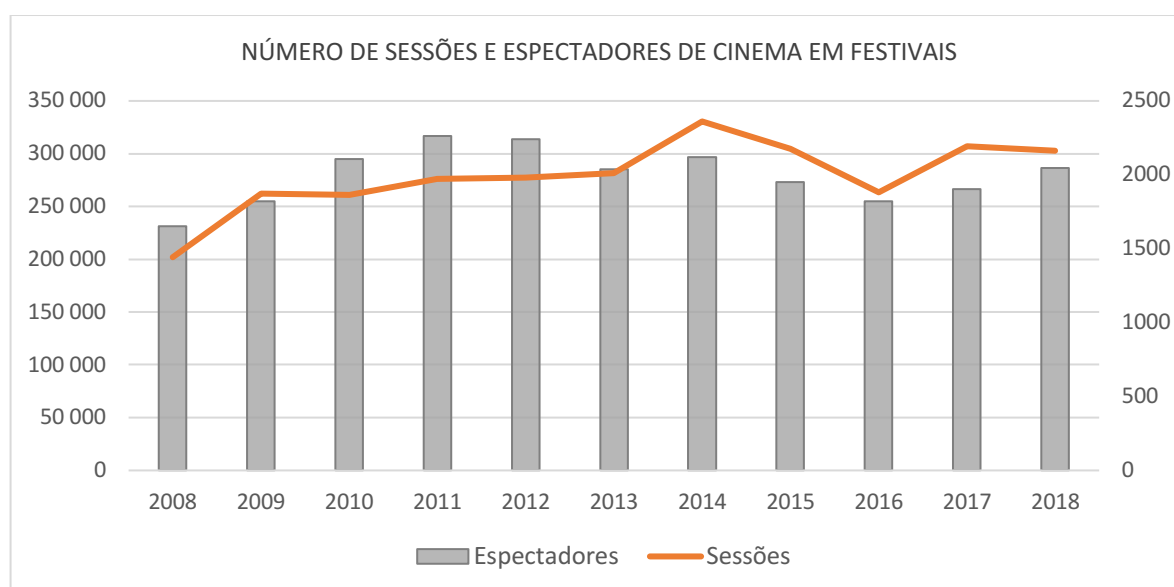


Figura 2.99 – Evolução do número de sessões e espectadores de cinema em festivais (2008-2018)  
 Fonte: ICA, festivais. Acesso: <https://www.ica-ip.pt/pt/downloads/exibicao-e-distribuicao/> (02/02/2021)

### 2.4.5.2. O apoio do ICA aos festivais

O apoio do ICA a festivais tem evoluído de forma positiva, tanto em volume como em número de projetos apoiados. De notar que, a partir de 2014, este apoio passou a ser plurianual (Figura 2.100). Trata-se de um apoio estrutural para a continuidade e a diversidade de festivais no país. Importa realçar, ainda, que os seus promotores mobilizam também fundos de outros agentes públicos (p.e. RTP, Turismo de Portugal, câmaras municipais) e privados (p.e. companhias de seguros, entre outras) que complementam e potenciam a sua capacidade (monetária, infraestrutural ou promocional etc.) e sustentam a sua resiliência ao longo dos anos.

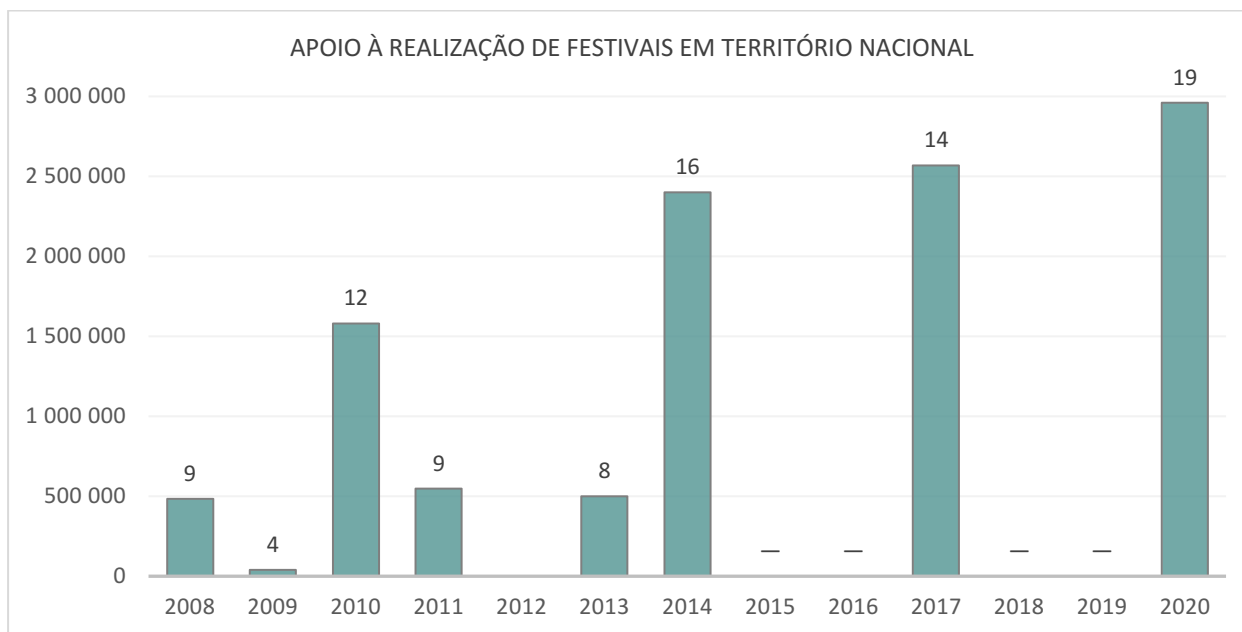


Figura 2.100 – Evolução do apoio à realização de festivais em território nacional – Total de apoios | volume de apoio  
Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

## 2.4.6. Formação

### 2.4.6.1. A formação no setor do cinema e audiovisual

A formação de agentes do setor do cinema e audiovisual tem evoluído de forma positiva ao longo dos últimos anos: tanto ao nível de cursos superiores (públicos e privados), como ao nível de cursos profissionais (tradicionalmente associados a componentes mais ‘técnicas’ do setor). A partir da segunda metade do século XX, a formação (superior ou ‘outra’) surge em paralelo com a maioria da produção cinematográfica no país – veja-se, por exemplo, os cursos que os realizadores do ‘cinema novo’ realizaram no estrangeiro, com o apoio da Gulbenkian ou do IPC (ver secção 2.1.), quando a formação em cinema ainda não existia no país. A formação ‘escolar’ em cinema iniciou-se, em Portugal, com a criação da Escola Piloto para a Formação de Profissionais de Cinema do Conservatório Nacional em 1973. Em 1983, o Conservatório Nacional é extinto dando origem às Escolas Superiores de Música, de Dança e de Teatro e Cinema. Em 1985, a Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC) passa a integrar o Instituto Politécnico de Lisboa – neste momento a escola começa também a incorporar componentes pedagógicas mais técnicas em imagem, som e montagem. A ESTC veio potenciar e profissionalizar a formação em cinema em Portugal nas diversas componentes de argumento, realização, imagem, som ou produção. Nos anos seguintes vão surgir uma série de outros cursos, sendo a expansão do setor de formação superior, no que toca tanto a cursos de 1.º ciclo (licenciaturas) como cursos técnicos superiores, e de 2.º ciclo (mestrados) evidente.

No ano de 2019, olhando para o *numerus clausus* dos cursos de cinema, audiovisual, som e imagem, entre outras variações, existiram 805 vagas para alunos na área de cinema (Figura 2.101). Destas, a vasta maioria incide sobre cursos de licenciatura, maioritariamente cursos que combinam uma formação em cinema e produção artística, com capacidades tipicamente ligadas ao audiovisual – produção multimédia, edição, *design* e comunicação técnica. Estes cursos estão já espalhados pelo país, tanto nas principais cidades (Áreas Metropolitanas de Lisboa e Porto), como em cidades de menor dimensão, no interior (p.e. Covilhã, Tomar e Abrantes), estando a oferta coberta atualmente por instituições de ensino politécnico e/ou universitário, tanto públicas como privadas/cooperativas.

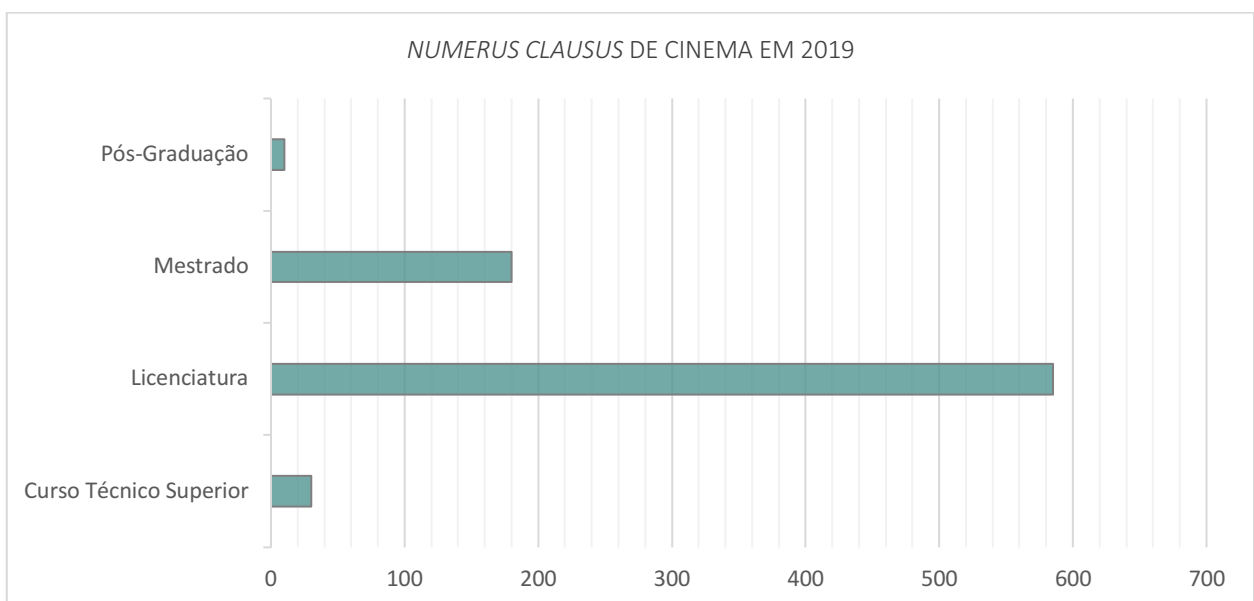


Figura 2.101 – *Numerus clausus* de cursos de Cinema em 2019

Fonte: DGES – Estatísticas de Acesso ao Ensino Superior. Acesso:

[https://www.dges.gov.pt/pt/pesquisa\\_cursos\\_instituicoes?plid=372&instituicao=&cursos=Cinema&distrito=&tipo\\_e nsino=&tipo\\_estabelecimento=&area=&tipo\\_curso=](https://www.dges.gov.pt/pt/pesquisa_cursos_instituicoes?plid=372&instituicao=&cursos=Cinema&distrito=&tipo_e nsino=&tipo_estabelecimento=&area=&tipo_curso=) (05/05/2020)

Parece existir uma clara articulação entre os agentes formados em cinema e a produção cinematográfica nacional – sendo que as lógicas e as opções realizadas no período de formação acabam, inclusive, por orientar inúmeras vezes o papel dentro de uma cadeia de produção futura (p.e. entre escrita de argumento, realização, produção, imagem etc.). As curtas-metragens realizadas em escola são também preponderantes para a evolução das carreiras dos futuros produtores/realizadores cinematográficos.

Os cursos profissionais na área do cinema e do audiovisual são muito diversificados, podendo ser de âmbito geral, como debruçar-se sobre minuciosos detalhes da produção. Estes cursos são frequentados, consoante o âmbito do curso, tanto por profissionais do setor como por amadores que se querem inteirar de técnicas e conhecimentos na área do cinema e audiovisual (em entidades como a ETIC; RESTART; Cascais School of Arts & Design, entre muitas outras).

Com a globalização dos processos de ensino, ambas as lógicas de formação, superior e profissional, têm assistido a desafios de internacionalização nos últimos anos (p.e. programa Erasmus) que tem potenciado o intercâmbio de conhecimento. Os cursos *online*, em especial cursos de formação altamente especializados, também se têm afirmado nos últimos anos (p.e. na área da animação).

#### 2.4.6.2. Apoio do ICA à formação

Em termos de apoio à formação de competências técnicas e profissionais, o ICA tem apoiado a formação superior de alunos, pela via do apoio à realização de obras cinematográficas e audiovisuais, integrada nos trabalhos de final de curso (Figura 2.102)<sup>98</sup>.

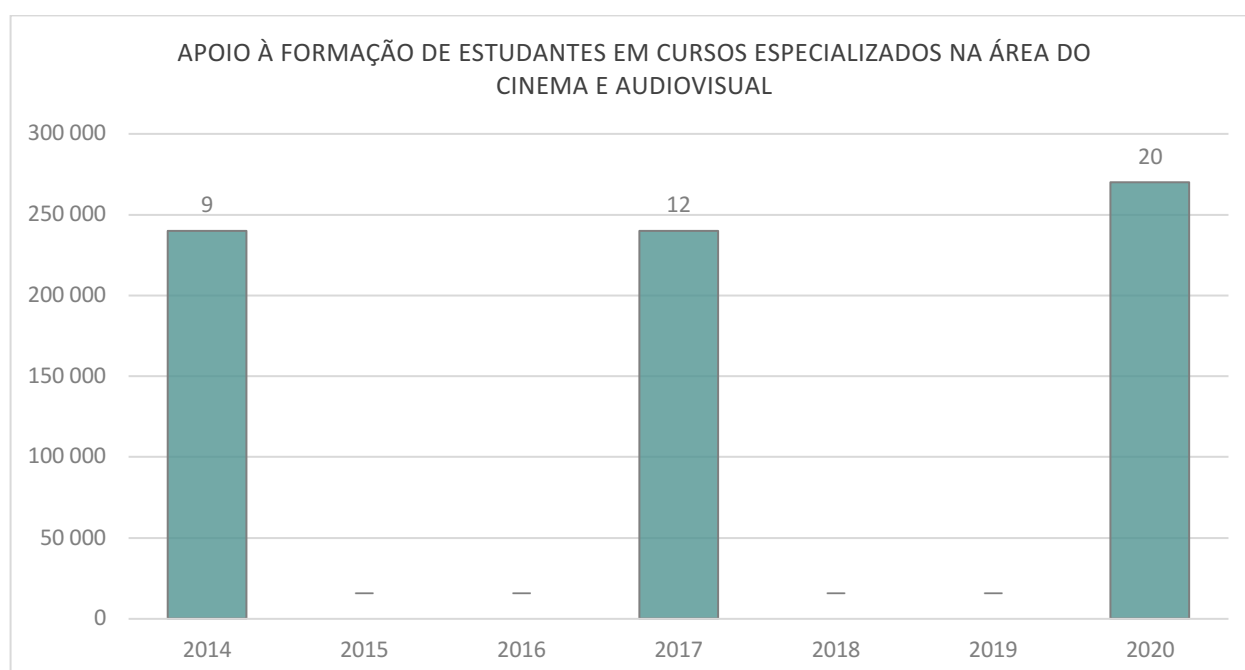


Figura 2.102 – Apoio à formação de estudantes no âmbito dos concursos do ICA – Total de projetos apoiados | volume de apoio, por ano (2014-2020)

Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

<sup>98</sup> “Apoio plurianual, atribuído por três anos letivos, para a formação de estudantes através do apoio à realização de obras cinematográficas e audiovisuais, integrada nos trabalhos de final de curso”. Disponível: <https://www.ica-ip.pt/pt/concursos/apoio-a-formacao-de-publicos-nas-escolas/2017/formacao-de-estudantes-na-area-do-cinema-e-audiovisual/>

Este apoio a estudantes do ensino superior é fundamental pois permite aos estudantes executarem as suas primeiras obras de escola – que serão depois providenciais para o sucesso dos seus projetos seguintes. O número de projetos apoiados tem vindo a aumentar, desde a criação deste apoio em 2014, mas o volume total de apoio manteve-se sensivelmente (apesar de os projetos apoiados terem duplicado).

Esta atuação é complementar ao apoio público regular à formação e ensino dado pelo Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior e pelo Ministério da Educação, nas respetivas áreas de atuação, fundamentais para o financiamento-base do funcionamento e para a regulação da respetiva oferta formativa.

## 2.4.7. Desenvolvimento de hábitos culturais e audiências

### 2.4.7.1. Desenvolvimento de públicos e hábitos culturais no setor do cinema e audiovisual

Desenvolver e consolidar hábitos culturais, definir e implementar estratégias de formação e desenvolvimento de públicos são objetivos da política cultural promovidas pelos diversos atores e instituições. Estes são também relevantes no contexto da política de cinema e audiovisual nacional e passam pela promoção da diversidade, apoio à descentralização e proteção de práticas menos ‘mediatizadas’ ou ‘comerciais’.

As lógicas e hábitos culturais cinematográficos passam obviamente pelas características da produção, argumentos e realização, mas também pelas lógicas de exibição e distribuição (estas, conforme referido, estão amplamente monopolizadas). As estratégias de criação de contexto (em festivais, cineclubes e pequenos exibidores), promoção e diversificação de conteúdos (em canais diversos), e a regulação e ampliação das lógicas de distribuição e exibição (salas, TV e *streaming*) são essenciais para o desenvolvimento de audiências e a promoção cultural portuguesa (em especial para a produção ‘menos *mainstream*’). A RTP, pelo seu alcance, assume aqui um papel fundamental. Nos últimos anos, a RTP evidenciou uma aposta clara na diversificação dos seus canais de exibição, através da criação de novos canais em antena e da aposta evidente no seu VoD, o que tem permitido atingir novos públicos e hábitos culturais. Os cineteatros, pela sua distribuição territorial, também poderão assumir, no futuro, um papel mais relevante na articulação com públicos diversificados em sala.

Em termos de formação/desenvolvimento de públicos juvenis (junto de escolas e públicos não especializados), importa destacar novamente o papel dos cineclubes, festivais, pequenos exibidores e associações culturais (p.e. Filhos de Lumière), mas também o da Cinemateca Portuguesa (p.e. em parceria com projetos europeus em rede). Destaque também para o Plano Nacional de Cinema (PNC), executado em articulação com o Ministério da Educação e os estabelecimentos de ensino dele dependentes, que se reveste de grande importância para responder a esta problemática, competindo-lhe:

- Formar os públicos escolares de forma a garantir-lhes os instrumentos básicos de leitura e compreensão de obras cinematográficas e audiovisuais, despertando-lhes o hábito de ver cinema ao longo da vida;
- Valorizar o cinema enquanto arte junto das escolas e na restante comunidade educativa.
- Valorizar o património cinematográfico, em particular o cinema português.

Esta aproximação é essencial em qualquer processo de formação juvenil, sendo por isso primordial potenciar ainda mais a articulação com o Ministério da Educação, caso seja assumido como estrutural.

### 2.4.7.2. Apoio do ICA ao desenvolvimento de hábitos culturais e audiências

O apoio do ICA ao desenvolvimento de hábitos culturais e audiências cinematográficas destinadas ao público em geral, com vista à sensibilização ou desenvolvimento de competências relativas ao cinema, tem como alvo reiterado as escolas e um público juvenil (Figuras 2.103 e 2.104)<sup>99</sup>. Este apoio mantém-se relativamente estável quanto ao número de projetos apoiados e ao volume do apoio, sendo que a partir de 2014 o apoio passou a assumir uma lógica de formação continuada (por períodos de três anos).

---

<sup>99</sup> “O apoio destina-se a suportar as despesas com a realização de ações de formação destinadas a crianças e jovens do ensino básico e secundário, com vista à formação de novos públicos de cinema”. Fonte: ICA. Disponível: [https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/programa\\_de\\_apoio\\_a\\_formacao\\_ver-xviii\\_2105692382561fc0ebbd476.pdf](https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/programa_de_apoio_a_formacao_ver-xviii_2105692382561fc0ebbd476.pdf)



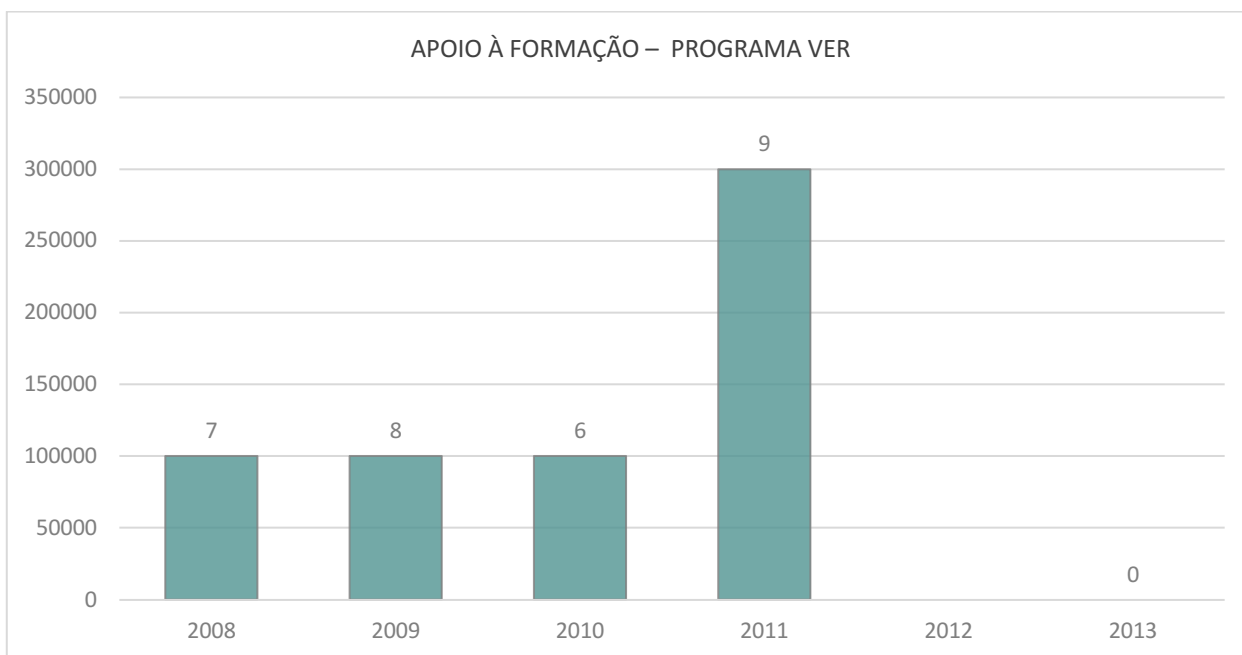


Figura 2.103 – Evolução do apoio à Formação – Programa VER no âmbito dos concursos do ICA – Total de projetos apoiados | volume de apoio, por ano (2008-2013)  
 Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

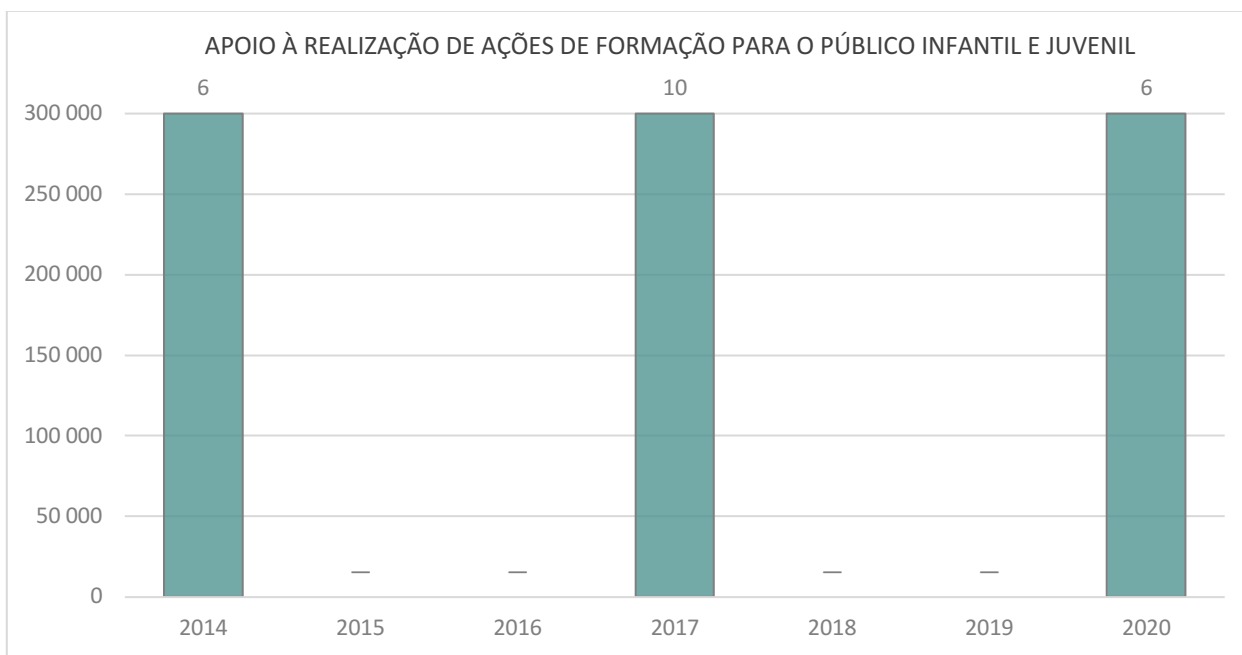


Figura 2.104 – Evolução do apoio à realização de ações de formação destinadas ao público infantil e juvenil no âmbito dos concursos do ICA – Total de projetos apoiados | volume de apoio, por ano (2014-2020)  
 Fonte: Dados fornecidos pelo ICA).

## 2.4.8. Internacionalização

### 2.4.8.1. Estratégias de internacionalização do cinema e audiovisual português

A internacionalização do setor do cinema e do audiovisual em Portugal tem sido realizada a diversos níveis através de: intercâmbio de estudantes e profissionais; realização de coproduções; presença em festivais ou circuitos de exibição internacional; inserção no catálogo de distribuidoras internacionais (sala, TVs e VoDs); participação em feiras internacionais; e promoção de Portugal como destino de filmagens.

A internacionalização é essencial para os processos reputacionais do cinema português, mas também para potenciar o valor monetário das produções – tanto na fase de produção do conteúdo, como posteriormente na sua distribuição e exibição.

As coproduções internacionais, tanto no cinema como no audiovisual, permitem o intercâmbio de conhecimento e de profissionais, tal como contribuem para a exequibilidade financeira. O produtor nacional pode ter uma participação maioritária ou minoritária, com implicações diretas na tomada de decisão e nos direitos de distribuição. A maioria dos agentes auscultados refere que os valores (públicos e privados) usualmente conseguidos para coproduções, por parte das produtoras portuguesas, são baixos face aos parceiros internacionais (sendo que isto se exacerba em produções mais dispendiosas, por exemplo, a animação), o que retira competitividade. O envolvimento na fase de produção de equipas nacionais e internacionais normalmente contribui para que os canais de distribuição, exibição e públicos se multipliquem internacionalmente.

A promoção dos conteúdos produzidos em festivais, salas, feiras e circuitos de reputação internacional é essencial para a afirmação da produção nacional – por isso, o ICA tem nos últimos anos apostado neste ponto, conforme se refere em seguida.

### 2.4.8.2. Apoio do ICA à internacionalização

Contribuir para a internacionalização das obras cinematográficas e audiovisuais, e para o reconhecimento nacional e internacional dos seus criadores, produtores, intérpretes e equipas técnicas é um dos princípios definidos para a ação do Estado neste campo. Deste modo, o ICA tem assumido a internacionalização como fundamental na estratégia de consolidação e afirmação da produção nacional, não só através dos apoios à coprodução já supracitados, mas também de um conjunto de programas de apoio financeiro, designadamente para a divulgação e promoção internacional de obras nacionais; divulgação e promoção internacional de obras nacionais através de associações do setor; promoção e participação em festivais e mercados). Estes apoios têm registado tendencial e globalmente um aumento. Entre 2008 e 2013, o instituto teve também um programa de apoio à tiragem de cópias, tradução e legendagem para mercados internacionais (Figura 2.105). Além destes, o programa *Cash Rebate*, ao incentivar produtoras internacionais a filmar em Portugal, tem também contribuído fortemente para a internacionalização das produções nacionais, em especial no setor do audiovisual, que está em evidente expansão com a crescente afirmação dos VoDs (aprofundamos este tópico na subsecção seguinte).

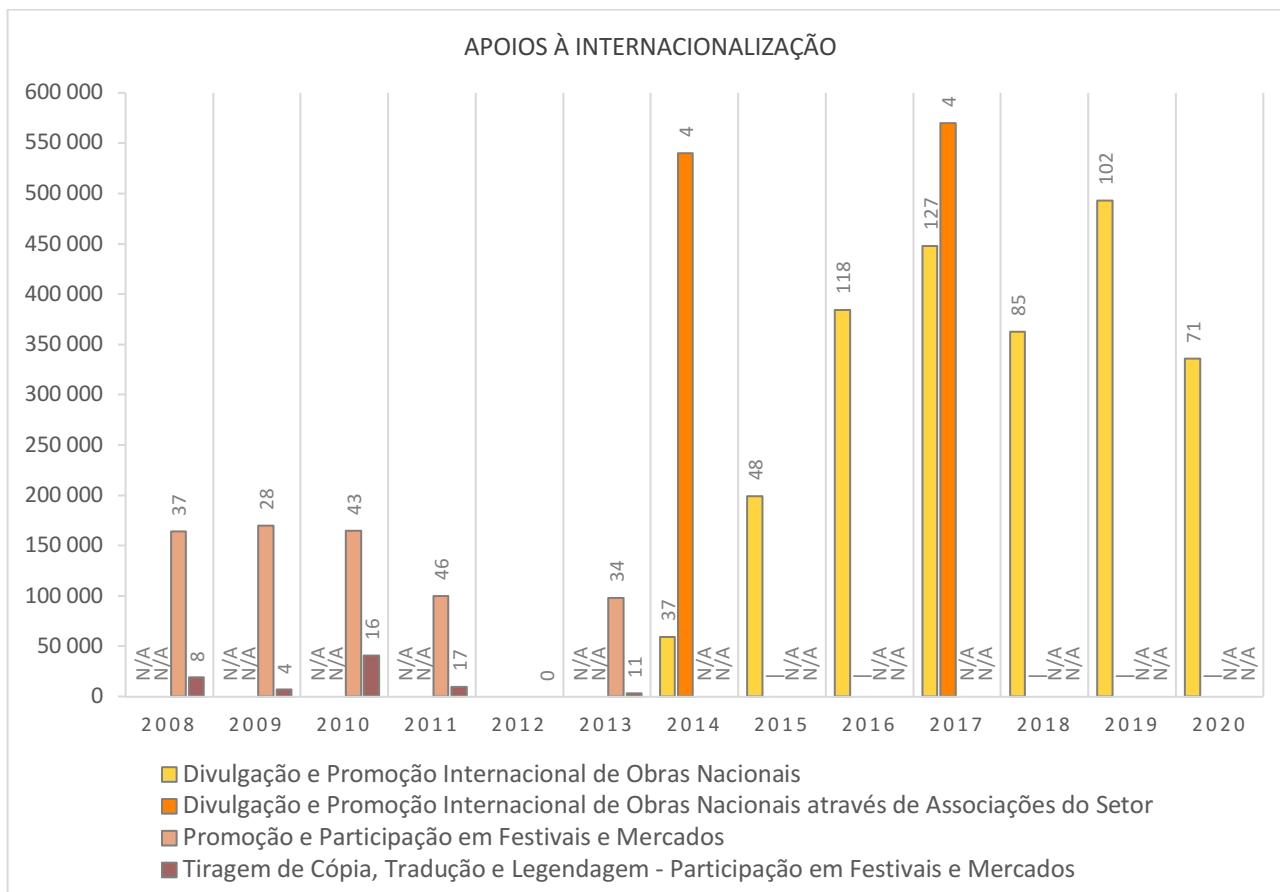


Figura 2.105 – Evolução dos programas de apoio do ICA à internacionalização – Total de projetos apoiados | volume de apoio (2008-2020)

Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

## 2.4.9. Incentivos à filmagem em Portugal

Os incentivos à filmagem em Portugal têm aumentado de forma exponencial nos últimos anos – quer se fale de produções nacionais, coproduções ou produções internacionais que escolhem Portugal como destino de filmagens. Em 2018, após negociações e acordos com o Fundo de Apoio ao Turismo e ao Cinema, foi criada a Portugal Film Commission e um programa de apoios destinados a fomentar a posição de Portugal enquanto destino turístico através da cinematografia. O programa *Cash Rebate*, não sendo um apoio do ICA, acaba por estar correlacionado com a missão do instituto e fomentar a produção de conteúdos nacionais e a sua distribuição internacional. O programa tem contribuído fortemente para a internacionalização das produções nacionais – em especial no setor do audiovisual, que conforme é reconhecido está em evidente expansão com a crescente afirmação dos VoDs.

No âmbito deste projeto, foram atribuídos cerca de 35 milhões de euros entre 2018 e 2021 (Figura 2.106). Estes montantes são bastante consideráveis face à capacidade de financiamento da produção nacional. As condições de admissão a este programa, que implicam acordos de produção e distribuição internacionais, são também essenciais para ampliar os canais de distribuição dos conteúdos internacionalmente.

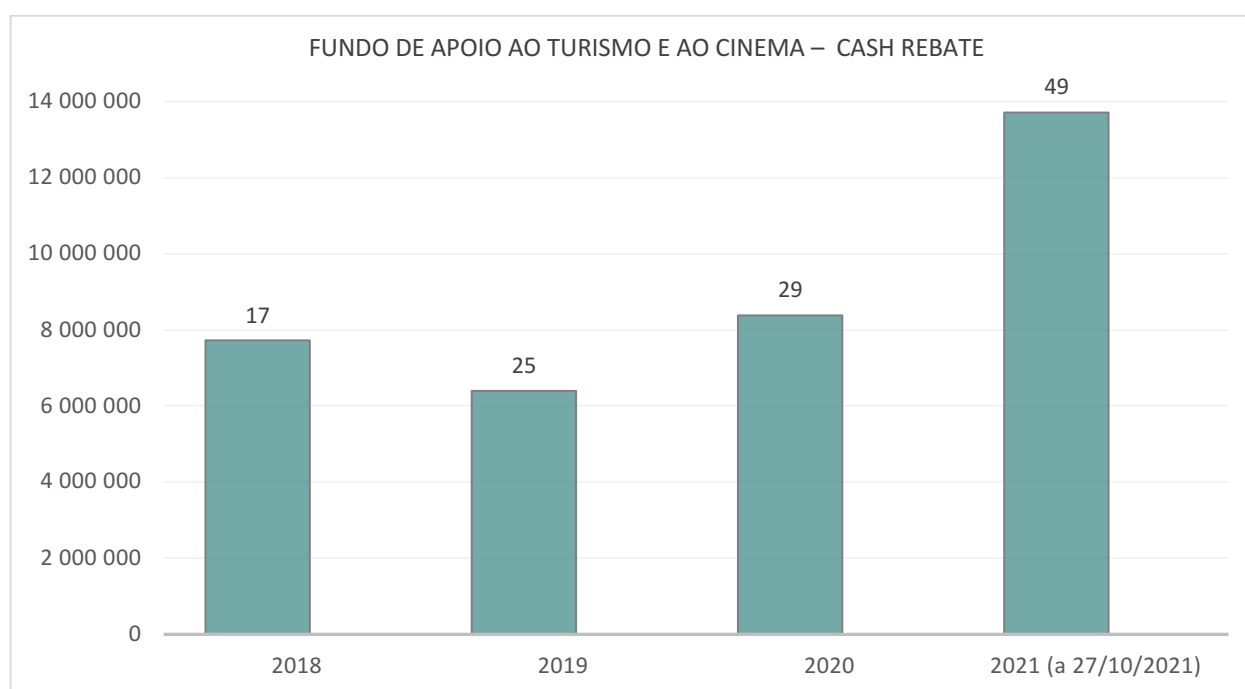


Figura 2.106 – Evolução do programa do Fundo de Apoio ao Turismo e ao Cinema *Cash Rebate* – Montante atribuídos | número de projetos apoiados, por ano (2018-2021)

Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

O impacto deste programa para a promoção de Portugal como destino de filmagens (principal objetivo) e para a capacitação financeira das produções parece evidente. Contudo, apesar da necessidade de acordos prévios para a distribuição internacional dos conteúdos (elemento essencial para receber o apoio), importa referir que não é suficiente disponibilizar os conteúdos em catálogos internacionais – cada vez mais vastos e disponíveis globalmente – mas será necessário um trabalho efetivo de promoção e diferenciação dos conteúdos nacionais. De outro modo, o seu alcance não poderá ser atingido. No que diz respeito à ampliação de públicos, não foi possível obter dados. Por tudo isto, e face à capacidade que as novas plataformas têm de monitorizar os seus utilizadores, seria muito importante ter acesso a estes dados.

Como se pode ver no relatório de atividade deste projeto (Relatório *cash rebate*, 2020), estes incentivos distribuíram-se em termos tipológicos de acordo com a seguinte Figura 2.107:

		Número
<b>Tipo</b>	Longa de Ficção	32
	Longa de Animação	1
	Longa de Documentário	2
	Série	11
	Telefilme	2
<b>Origem</b>	Nacional	16
	Coprodução Maioritária	12
	Coprodução Minoritária	6
	Produção Executiva	14

Figura 2.107 – Obras apoiadas por esquema de *cash rebate*

Fonte: ICA, Relatório Fundo de Apoio ao Turismo e ao Cinema – *Cash Rebate* – 2018/2020, agosto 2020. Acesso: [https://www.ica-ip.pt/fotos/editor2/relatorio\\_cash\\_rebate\\_agosto2020.pdf](https://www.ica-ip.pt/fotos/editor2/relatorio_cash_rebate_agosto2020.pdf) (02/02/2021)

Além da Portugal Film Commission nacional, surgiram uma série de *film commissions*, nas diferentes regiões do país, com diferentes modelos e incorporando diversos agentes locais e regionais, com o intuito de fomentar e facilitar a filmagem nas diferentes regiões, de produtores nacionais e internacionais, e promovendo os territórios por diversas vias, além de poderem trazer mais-valias para o desenvolvimento do país e da indústria cinematográfica e audiovisual nacional.

## 2.4.10 Apoios ao setor no âmbito do programa Europa Criativa

O setor do cinema e audiovisual em Portugal tem também tido acesso a diversas linhas de financiamento, no âmbito de programas europeus, as quais financiam projetos, diretamente ou indiretamente, aos seus agentes e mesmo ao próprio ICA e à Cinemateca Portuguesa. Em particular, o programa Europa Criativa (nos últimos anos, engloba os apoios ao setor anteriormente disponíveis no programa MEDIA) assume uma preponderância muito grande neste campo. O subprograma MEDIA envolve sensivelmente todos os países do Conselho da Europa, e tem um foco específico em promover o cinema, o audiovisual, a formação e educação em cinema, entre outros domínios. Está centrado em duas grandes prioridades: promoção da circulação transnacional de obras audiovisuais europeias; reforço da capacidade do setor audiovisual para operar a nível internacional. Atualmente este programa entrou num novo ciclo e pode vir a constituir não só uma importante fonte de diversificação do financiamento, mas também uma forma de criar redes, atingir novos mercados, fomentar a formação, entre outros.

Entre 2014 e 2020, foram apresentados 487 projetos por entidades portuguesas (enquanto líderes, parceiros ou coprodutores) ao MEDIA, num valor de cerca de €11 672 milhões de euros, segundo os últimos dados comunicados pela Comissão Europeia (Figuras 2.108 e 2.109)<sup>100</sup>.

	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020*
Total	1 452 982,00€	1 172 733,00€	1 356 674,00€	1 596 014,00€	1 562 990,18€	2 038 740,10€	2.491.903,47€
							* em atualização

Figura 2.108 – Subprograma Media | Total anual – Montantes de cofinanciamento a entidades portuguesas enquanto líderes de projeto (2014-2020)

Fonte CIEC, Europa Criativa Em Portugal 2014-2020 – Subprograma MEDIA e Vertente Transetorial.

Apesar de ainda não serem conhecidos todos os resultados de 2020, das 487 candidaturas submetidas, 429 foram lideradas por entidades portuguesas; 57 candidaturas integram entidades portuguesas enquanto parceiras; e uma candidatura integra uma entidade portuguesa enquanto coprodutora (e cobeneficiária do apoio financeiro) (CIEC, 2021). No que diz respeito às linhas de financiamento das candidaturas aprovadas no período referido, o apoio a produtores em termos de desenvolvimento contemplou 22 projetos<sup>101</sup>. No âmbito do apoio à distribuição cinematográfica, foram apoiados 361 projetos. As restantes 104 candidaturas foram aprovadas noutros tipos de apoio – sendo os mais expressivos os festivais de cinema (34) e o desenvolvimento de audiências (13).

No âmbito do MEDIA, Portugal faz parte do Grupo A dos países de baixa capacidade de produção audiovisual, reconhecendo-se dificuldades de acesso derivadas dos critérios de elegibilidade, como é caso da obrigatoriedade das produtoras independentes candidatas terem produzido uma obra (animação, documentário criativo ou ficção, com pelo menos 24 minutos de duração desde 2014) e que tenha sido distribuída comercialmente em pelo menos três países diferentes do país do candidato, bem como o facto de a taxa de cofinanciamento ter um teto máximo de 70%. No caso da produção para TV e *online*, existe a necessidade de demonstrar, por contrato ou carta de compromisso, a participação de, pelo menos, dois *broadcasters* (TV ou plataformas VOD) de dois países participantes na vertente MEDIA.

<sup>100</sup> Relativamente ao ano de 2020, ainda não é conhecida a totalidade dos financiamentos atribuídos a entidades portuguesas, nem foram divulgados os dados relativos ao apoio automático à distribuição cinematográfica, cujo financiamento decorrerá já no âmbito do Europa Criativa 2021-2027, em consequência da pandemia de COVID-19.

<sup>101</sup> De notar que apenas um projeto de desenvolvimento de videojogos foi aprovado, da produtora BeActive, Produções Interactivas, S.A. (2016); também apenas um em produção televisiva, concretamente uma série de ficção coproduzida pelas produtoras Portocabo (Espanha) e SPI (Portugal) para a RTP e para a Televisão da Galiza, também exibida pela HBO (2020).

Tipo de Apoio	Linha de financiamento	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	TOTAL
Apoio a produtores	Desenvolvimento – Pacote de projetos (Slate funding)	1	2	3	4	2	1	1	14
	Desenvolvimento – Projetos individuais	1	0	0	0	3	0	2	6
	Desenvolvimento – Videojogos	0	0	1	0	0	0	0	1
	Produção – TV <i>programming</i>	0	0	0	0	0	0	1	1
Apoio a distribuidores	Distribuição – Apoio seletivo	21	22	17	21	18	11	17	127
	Distribuição – Apoio automático (reinvestimento MOD.2)	23	38	24	28	42	8	-	163
	Distribuição – Apoio automático (reinvestimento MOD.3)	1	0	14	7	7	-	-	29
	Distribuição – Apoio automático (fase de geração)	6	5	7	7	0	8	-	33
	Distribuição – Apoio automático (fase de geração e reinvestimento)	-	-	-	-	-	9	-	9
Outros apoios	Festivais de cinema	5	5	3	5	4	6	6	34
	Redes de festivais de cinema	-	-	-	-	-	-	1	1
	Acesso a mercados	0	0	0	0	0	0	0	0
	Educação fílmica – Líderes de projeto	-	.	-	0	0	0	1	1
	Educação fílmica – Parceiros de projeto	-	.	-	1	3	0	3	7
	Desenvolvimento de audiências – Parceiros de projeto	5	4	4	-	-	-	-	13
	Promoção de obras AV <i>online</i> (parceiros de projeto)	-	-	-	0	0	0	1	1
	Rede Europa Cinemas (salas de cinema membros da rede)	5	6	6	6	8	4	11	46
	Apoio à Formação (organização de ações de formação)	0	0	0	0	0	1	0	1
	<b>Total</b>	<b>68</b>	<b>82</b>	<b>79</b>	<b>79</b>	<b>87</b>	<b>48</b>	<b>44</b>	<b>487</b>

Figura 2.109 – Subprograma Media | candidaturas aprovadas por linha de financiamento (2014-2020)

Fonte: Programa Europa Criativa. Acesso: <https://projectosportuguesesapoiados.europacriativa.eu/> (02/02/2021).

Elaboração própria.

## 2.5. Comparação internacional com alguns países selecionados

Efetua-se nesta secção um exercício de comparação das características do setor do cinema e audiovisual em Portugal com outros países com dimensão ou realidades aproximadas, com o fim de robustecer a análise anteriormente efetuada e dessa forma contribuir para um diagnóstico mais informado e abrangente. Este objetivo não substitui, no entanto, uma caracterização mais exaustiva e abrangente do setor do cinema e audiovisual internacional, bem como dos seus principais desafios, que está prevista no âmbito do estudo que está a ser desenvolvido em paralelo a este, também para o ICA, pela consultora Olsberg SPI.

Para a observação dos dados de comparação internacional é importante operar uma confrontação a dois níveis distintos: por um lado, colocando os principais indicadores de produção e consumo de cinema e audiovisual em Portugal, em contraste com a média europeia; e, por outro, olhando para alguns dados mais específicos de países com dimensões e características semelhantes a Portugal. Esta comparação internacional permite comparar Portugal com países internacionais com características similares.

### 2.5.1. Produção

Importa começar por referir que as estatísticas disponíveis no Observatório Europeu do Audiovisual (OEA) são específicas de um único tipo de filme: produções de longa-metragem, com estreia e exibição em sala. De notar ainda que muitas das agências nacionais, que reportam estes dados, indicam apenas ‘os filmes nacionalmente apoiados’ (este é o caso, por exemplo, de Portugal), pelo que os dados não coincidem com os dados de filmes totais produzidos, apresentados na secção anterior, mas antes com os dos filmes apoiados pelo ICA. Tendo isto em mente, é possível notar algumas particularidades. De entre os 37 países que contribuem com dados para o OEA, olhando para o total de filmes nacionais produzidos, incluindo participações minoritárias, constata-se que, consistentemente no período de 2015 a 2019, a média e a mediana europeias encontram-se desalinhas, com a diferença a persistir nos últimos anos. Isto indica que existe um pequeno grupo de países responsáveis pela maioria das produções. Não obstante, é de notar que a evolução da média e da mediana foi consistente – no sentido em que a mudança a cinco anos dos dois indicadores foi similar (Figura 2.110).



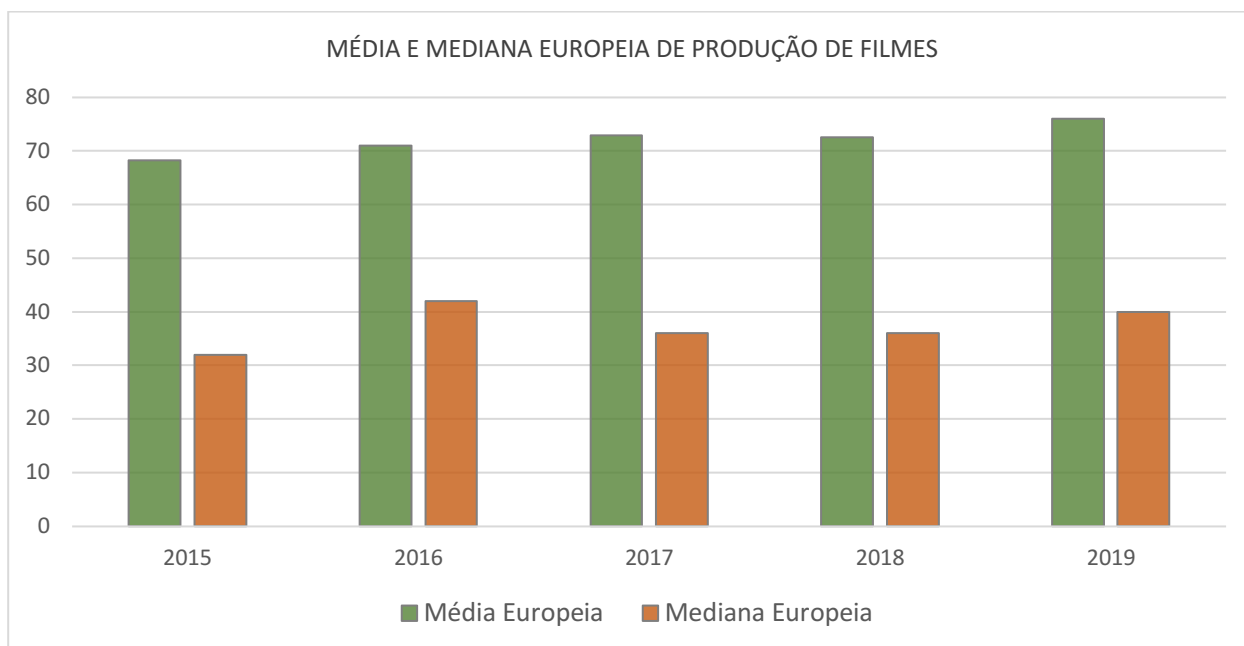


Figura 2.110 – Média e Mediana de produção de número de filmes produzidos em países europeus (2015-2019)  
 Fonte: OEA – Número de filmes com circulação em circuito teatral, de longa-metragem, produzidos na Europa.  
 Elaboração própria.

Olhando concretamente para alguns casos comparáveis com Portugal, foram selecionados os seguintes países:

- Irlanda
- Dinamarca
- República Checa
- Hungria
- Grécia
- Áustria
- Suécia
- Finlândia
- Roménia

Estes países foram escolhidos dado o tamanho e a população serem comparáveis com Portugal, não necessariamente por serem comparáveis em termos de indicadores socioeconómicos e de riqueza nacional.

O que se verifica é que a tendência de evolução do número de produções totais tem sido positiva em todos estes países, tal como a nível europeu, e que, nesse indicador, Portugal se encontra precisamente ao nível da média e da mediana. Contrastando com Portugal, países como a Roménia, Suécia ou a República Checa aumentaram muito substancialmente o número das suas produções. É de notar, no entanto, que no caso da Suécia este aumento é maioritariamente ancorado em coproduções minoritárias, enquanto nos outros casos deriva de produções nacionais. Por contraponto, países como a Grécia, a Dinamarca ou a Irlanda viram uma diminuição global do número de filmes produzidos neste período. Não obstante, é de notar que, apesar desta evolução, Portugal encontra-se em 2017 e 2018 a par de países como a Dinamarca, a Finlândia a Roménia ou a Áustria, em termos do número de filmes produzidos (Figura 2.111 e 2.112).

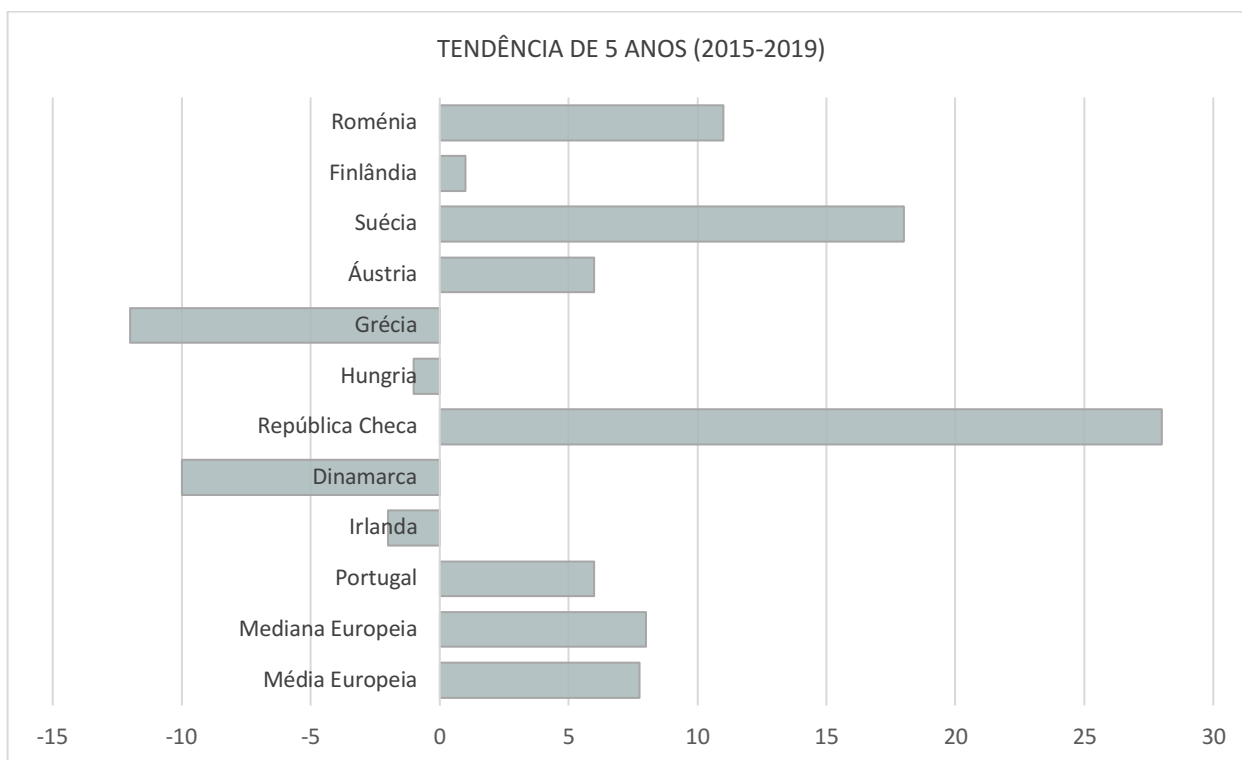


Figura 2.111 – Evolução de Produção de Filmes (2015-2019) (%)  
 Fonte: OEA – Número de filmes com circulação em circuito teatral, de longa-metragem, produzidos na Europa.  
 Elaboração própria.

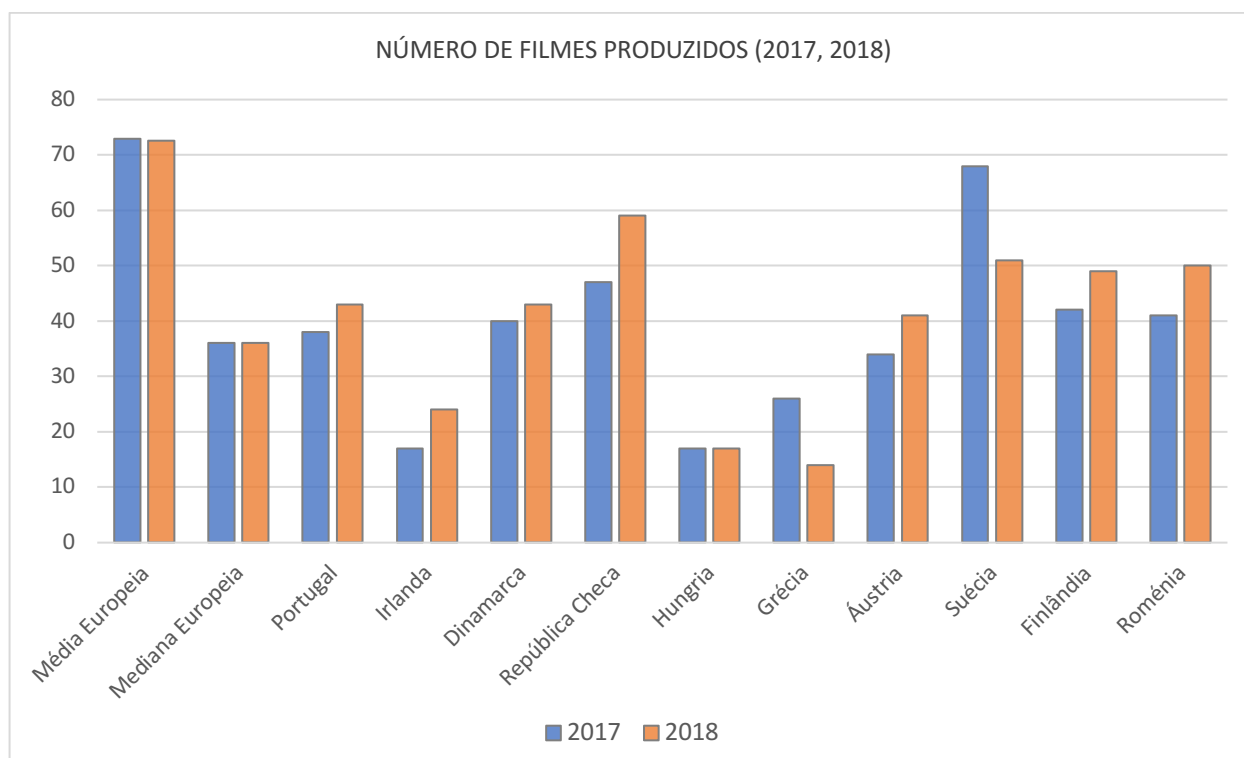


Figura 2.112 – Número de filmes produzidos em 2017 e 2018 nos países sob comparação  
 Fonte: OEA – Número de filmes com circulação em circuito teatral, de longa-metragem, produzidos na Europa.  
 Elaboração própria.

Olhando aos orçamentos médios de filmes na Europa, verifica-se que a média e a mediana se encontram relativamente próximas, situando-se à volta de dois milhões de euros. Por comparação, no mesmo período, o orçamento médio de filmes em Portugal oscilou entre 700 mil e 900 mil euros. Isto contrasta com países como a Dinamarca ou a Roménia, a Irlanda ou a Suécia. Assim, países como a Dinamarca ou a Roménia têm sensivelmente o mesmo número de filmes produzidos que Portugal, ainda que com um orçamento médio que, em certos anos, atingiu o quádruplo dos filmes em Portugal (Figura 2.113 e 2.114).

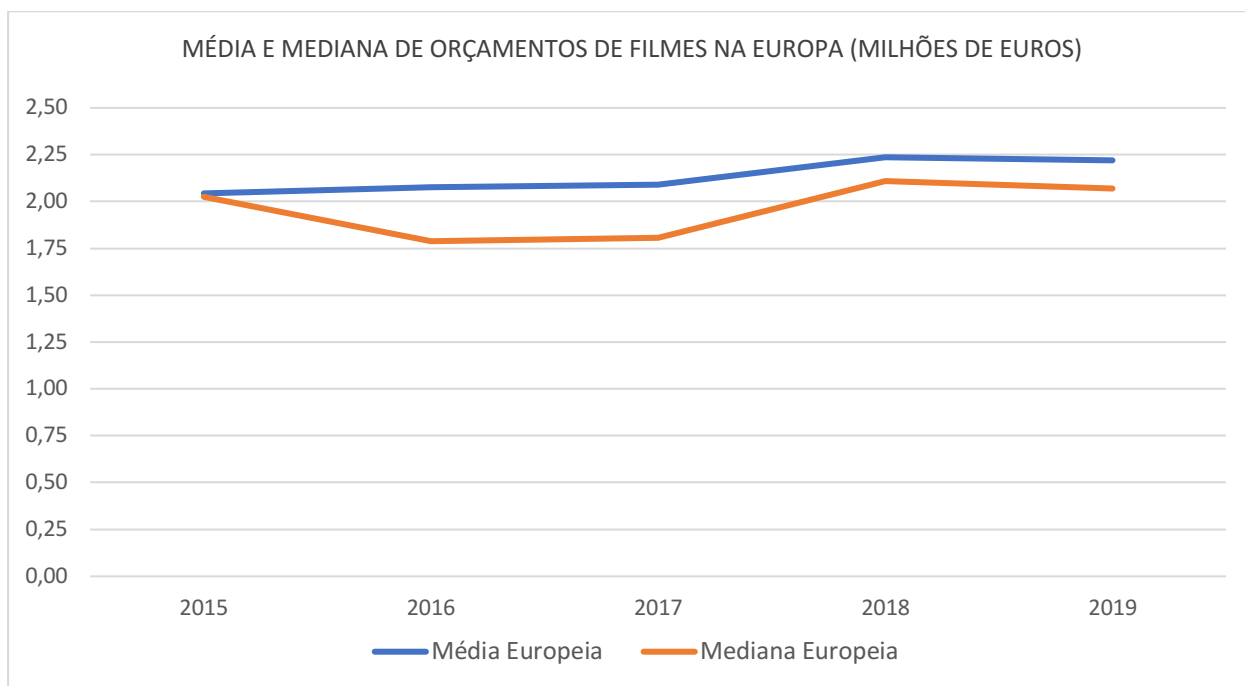


Figura 2.113 – Média e Mediana de orçamentos de filmes na Europa em milhões de euros (2015-2019)  
 Fonte: OEA – Orçamento médio de filme de longa-metragem na Europa. Elaboração própria.

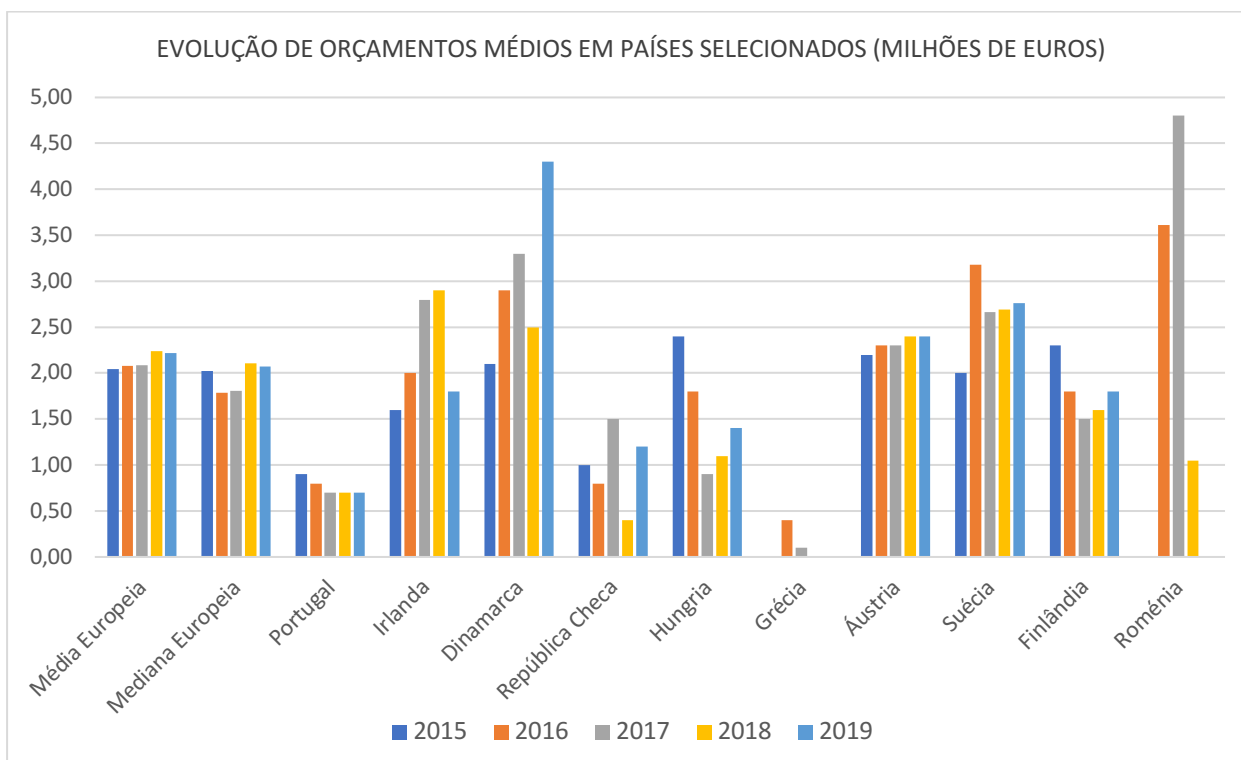


Figura 2.114 – Evolução de orçamentos médios em países sob comparação em milhões de euros (2015-2019)  
 Fonte: OEA – Orçamento médio de filme de longa-metragem na Europa. Elaboração própria.

## 2.5.2. Investimento em cinema

Relativamente ao investimento público em cinema, é bastante difícil fazer comparações que tenham algum significado, dado não existir um modelo único de financiamento, ou uma forma canónica de organizar os apoios ao cinema a nível europeu. Nesse sentido, sendo possível obter dados a nível europeu sobre o investimento total no cinema, tal valor não está disponível para Portugal dado que a estatística não é recolhida – e mesmo que tal existisse, seria bastante diferente dos valores que antes se observava para o investimento público em cinema.

Seguindo as tendências verificadas num relatório, já bastante datado, do Observatório Europeu do Audiovisual (OBS, 2016)<sup>102</sup>, a tendência geral de investimento público em Portugal tende a ser mais baixa do que nos países de comparação direta, e a tendência de financiamento do setor tende a ser mais fortemente ancorada no setor público do que em países homólogos. No entanto, examinando apenas alguns dos países antes mencionados – aqueles que, de acordo com o mencionado relatório anterior, têm uma instituição central que aloca fundos públicos – e notando as limitações destas estatísticas dado existirem nestes países outras fontes de financiamento, podem notar-se alguns pontos interessantes para reflexão.

Primeiro, assinala-se que, de entre os países selecionados, de certa forma homólogos a Portugal em termos populacionais, Portugal apresenta um orçamento bruto semelhante ao da Irlanda e da Finlândia, no entanto, o financiamento *per capita* em Portugal é substancialmente baixo, quando comparado com quase todos os seus congéneres (Figura 2.115 e 2.116).

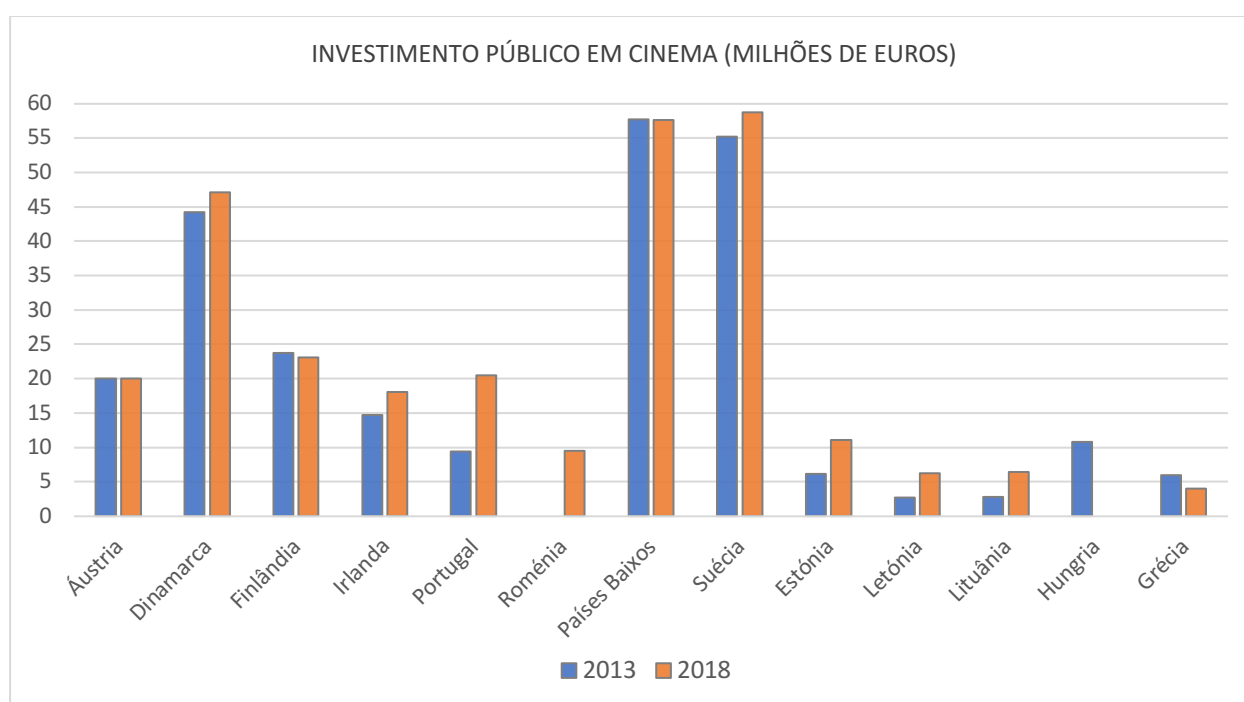


Figura 2.115 – Financiamento público de cinema, em milhões de euros, nos países sob comparação em 2013 e 2018  
Fonte: Österreichisches Filminstitut (Áustria); Det Danske Filminstitut (Dinamarca); Finnish Film Foundation (Finlândia); Screen Ireland (Irlanda); ICA (Portugal); Centrul National Cinematografei (Roménia); Nederlands Film Instituut (Países Baixos); Svenska Filminstitutet (Suécia); Eesti Film Instituut (Estónia); Nacionalais kino centrs (Letónia); Lietuuos Kino Centras (Lituânia); Nemzeti Filmintézet (Hungria); Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου (Grécia). Elaboração própria.

<sup>102</sup> <https://rm.coe.int/public-financing-for-film-and-television-content-the-state-of-soft-mon/16808e46df>

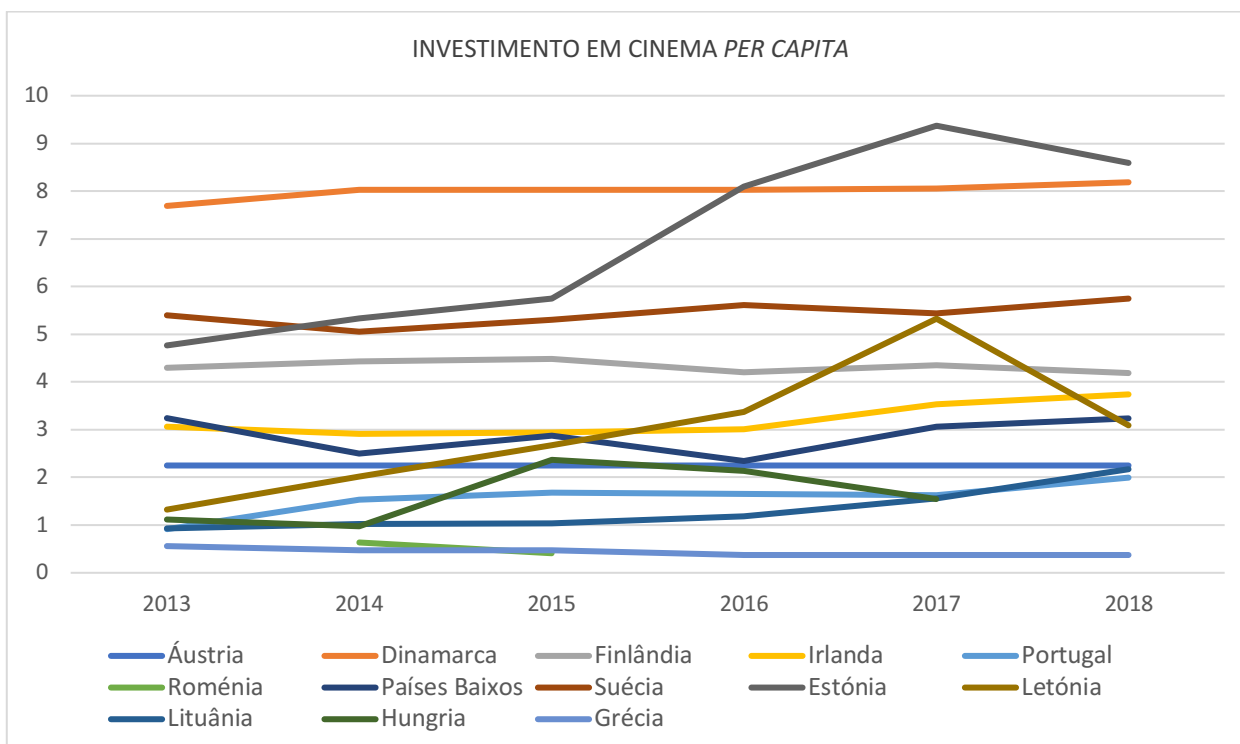


Figura 2.116 – Investimento em cinema *per capita* nos países sob comparação (2013-2018)

Fonte: Österreichisches Filminstitut (Áustria); Det Danske Filminstitut (Dinamarca); Finnish Film Foundation (Finlândia); Screen Ireland (Irlanda); ICA (Portugal); Centrul National Cinematografei (Roménia); Nederlands Film Instituut (Países Baixos); Svenska Filminstitutet (Suécia); Eesti Film Instituut (Estónia); Nacionlais Kino Centrs (Letónia); Lietuos Kino Centras (Lituânia); Nemzeti Filmintézet (Hungria); Ελληνικό Κέντρο Κινηματογράφου (Grécia). Elaboração própria.

### 2.5.3. Consumo de cinema

Em termos da infraestrutura, o número de ecrãs por habitante em Portugal encontra-se, no período em análise, tendencialmente, um pouco acima da média europeia, mas distante de países como a Roménia ou a Hungria, que estão consideravelmente acima da média (Figura 2.117). Contudo, isto não implica que a sua distribuição geográfica seja equilibrada, conforme especificado na subsecção 2.4.3.1.

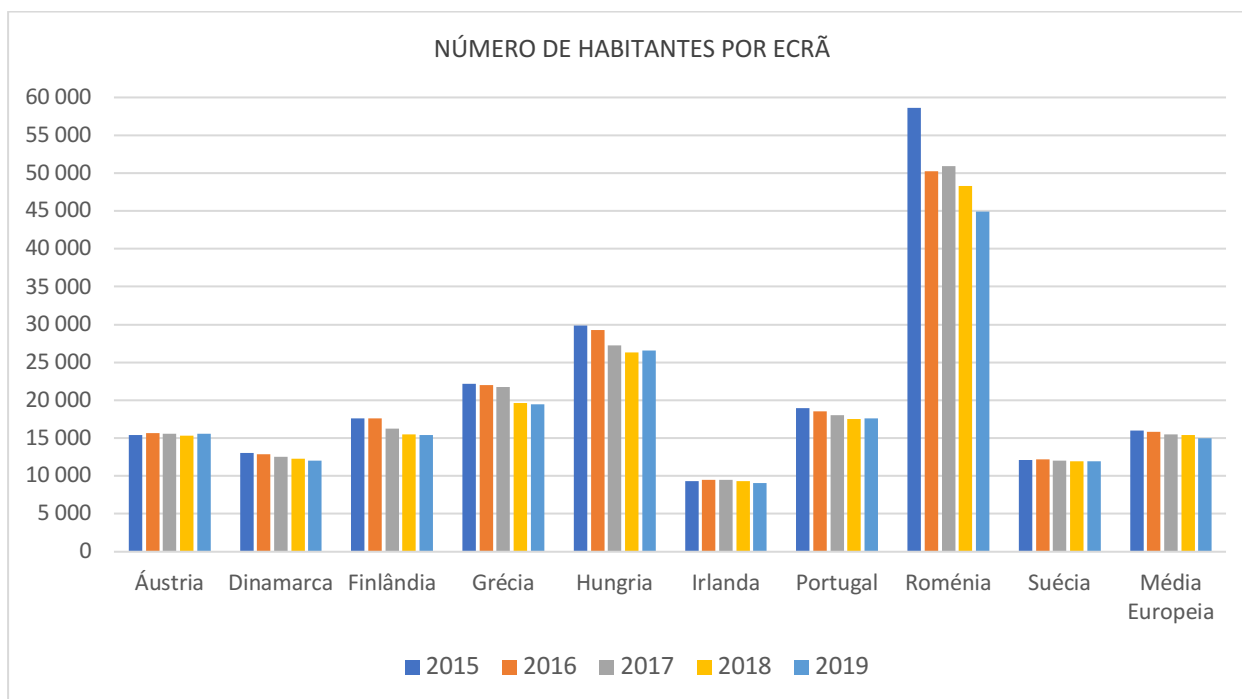


Figura 2.117 – Evolução do número de habitantes por ecrã, nos países sob comparação, em relação à média europeia, por ano (2015-2019)  
 Fonte: OEA, Infraestrutura de Cinema. Elaboração própria.

Em termos de consumo de cinema, contabilizando as admissões a filmes por habitante, verifica-se que Portugal se situa tendencialmente abaixo da média europeia, distando consideravelmente de países como a Irlanda, que contabiliza mais admissões a filmes por habitante, seguida da Dinamarca. No quadrante oposto situam-se a Roménia e a Grécia (Figura 2.118).

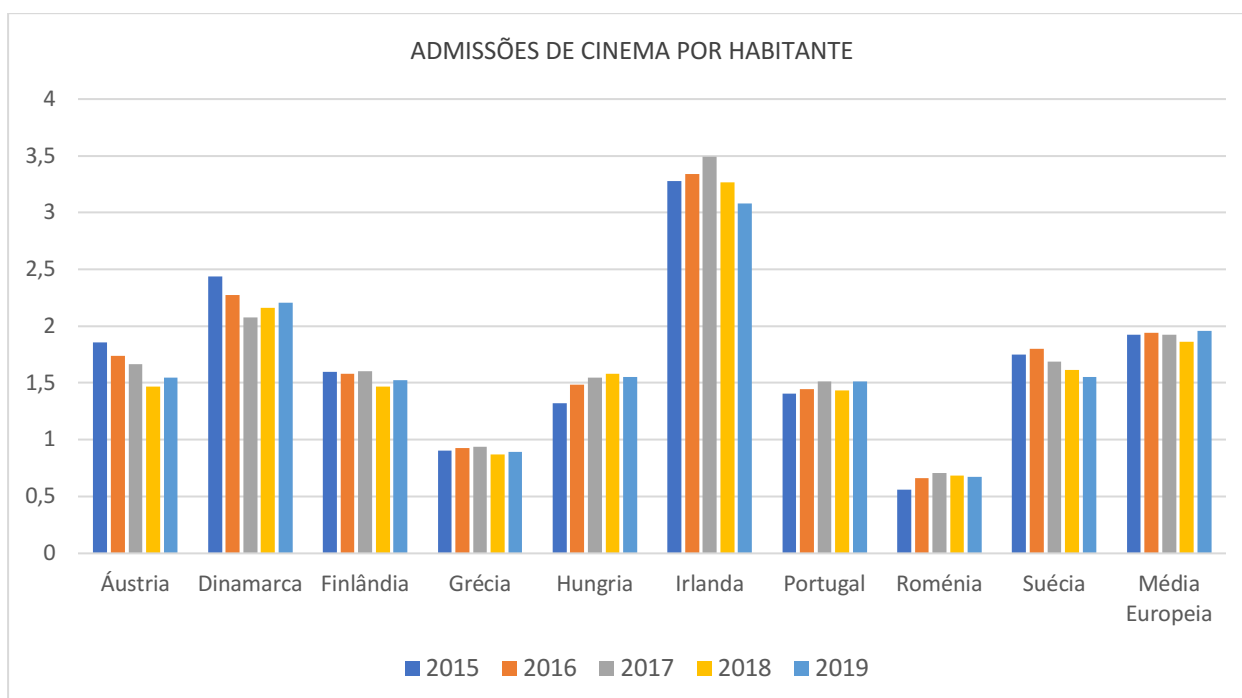


Figura 2.118 Evolução das admissões de cinema por habitante nos países sob comparação e em relação à média europeia, por ano (2015-2019)  
 Fonte: OEA, Admissões de Cinema. Elaboração própria.

Quanto ao preço médio do bilhete de cinema, note-se que os preços variam entre 12,32€ e 4,13€, mantendo-se ao longo do período, genericamente, uma constância de preços. Portugal é o terceiro país com preços mais baixos, encontrando-se abaixo da média europeia (Figuras 2.119), não parecendo existir uma correlação direta entre o consumo e o custo relativo de um bilhete de cinema. No entanto, se na análise for considerado o preço médio do bilhete de cinema, face ao salário médio dos países em comparação, regista-se que países como a Roménia, Portugal, Grécia e Hungria são aqueles em que o peso efetivo do custo do bilhete é mais assinalável, apesar de serem os países onde o preço do bilhete é em média mais baixo (Figura 2.120).

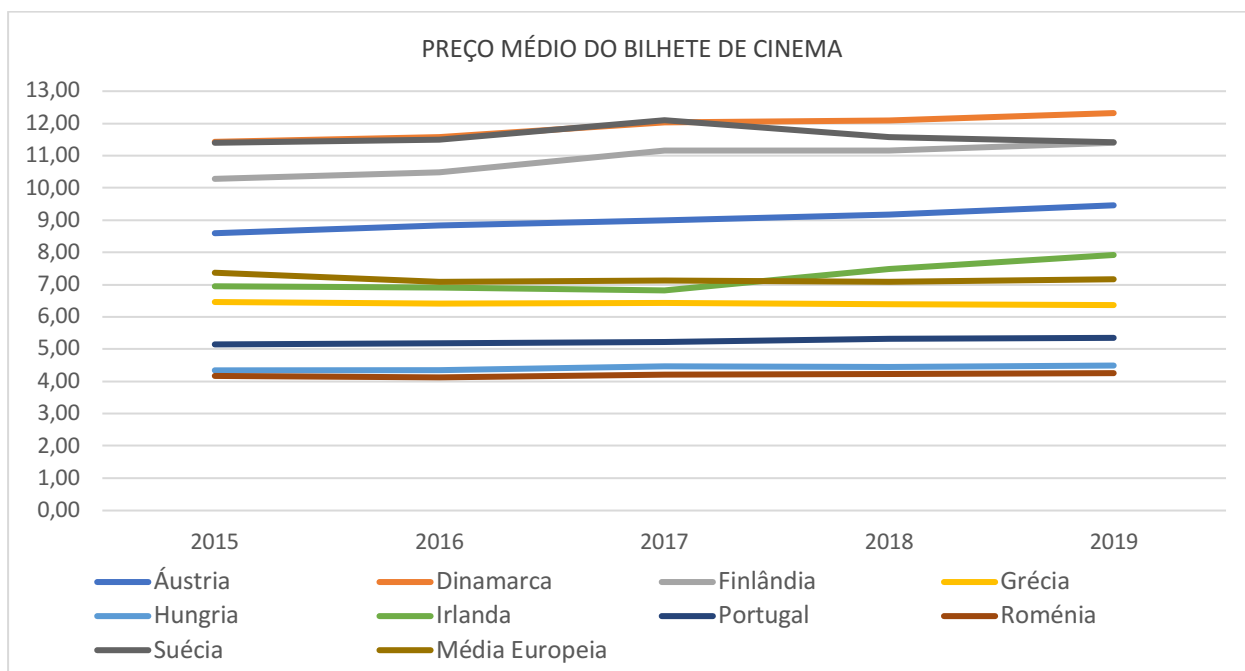


Figura 2.119 – Preço médio do bilhete de cinema, nos países sob comparação e em relação à média europeia, por ano (2015-2019)

Fonte: OEA, Preço médio de bilhete. Elaboração própria.

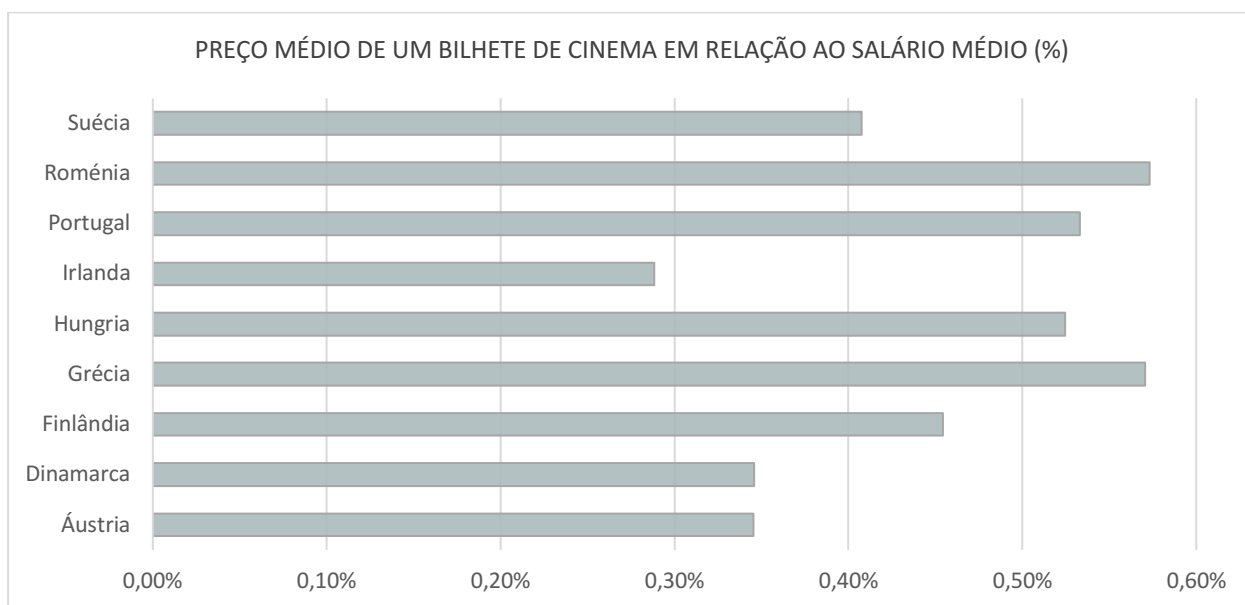


Figura 2.120 Preço médio de um bilhete de cinema em relação ao salário médio dos países sob comparação, em percentagem

Fonte: OEA, Preço médio de bilhete. Elaboração própria.



Por fim, observa-se o tamanho relativo dos mercados de cinema europeu e nacional *versus* principalmente o cinema americano<sup>103</sup>, nos anos de 2015 e 2018 (Figuras 2.121 e 2.122). Neste período verifica-se o predomínio do cinema americano relativamente tanto ao cinema nacional como ao cinema europeu, não necessariamente nacional. Mais ainda, nota-se que a par de outros países congéneres, Portugal tem uma fatia substancial do seu consumo de cinema alocada ao cinema europeu – mas, contrastando com países como a Suécia, a Finlândia ou a Dinamarca, e a par de países como a Áustria e a Roménia, o consumo de filmografia nacional é bastante reduzido.

Figura 2.121 – Espectadores de cinema por proveniência de filmes nos países sob comparação, em percentagem, em 2015

Fonte: OEA, Quota de mercado de admissões por origem. Elaboração própria.

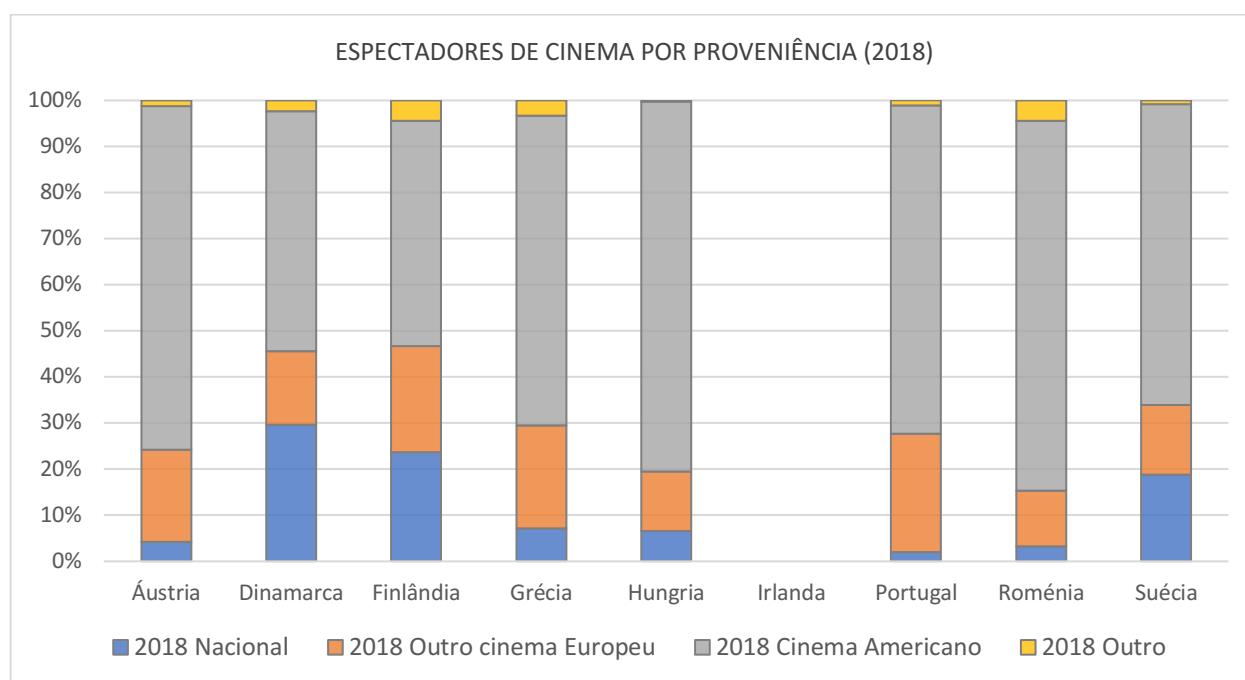


Figura 2.122 – Espectadores de cinema por proveniência de filmes nos países sob comparação, em percentagem, em 2018

Fonte: OEA, Quota de mercado de admissões por origem. Elaboração própria.

<sup>103</sup> Nota: os dados seguintes são do OBS, tendo sido reportados pelo ICA. Os dados previamente apresentados relativos à percentagem de filmes nacionais, europeus e americanos exibidos em Portugal resulta de um cálculo que inclui na categoria “Outros filmes”, todos os filmes nos quais os Estados Unidos têm uma posição maioritária, dado que se considera que esses filmes não deverão legitimamente ser incluídos entre as produções europeias. Tendo acesso aos mesmos dados, este não foi o mesmo critério do ICA ao reportar os dados. Não sendo possível harmonizar as duas contabilizações, ainda assim reportam-se aqui os dados do OBS, notando que existe uma diferença em termos do cinema europeu que varia entre 5% a 10% nos vários anos.

## 2.5.4. Projeção internacional do setor do cinema

Em termos da projeção internacional, os dados apresentados e recolhidos qualitativamente apoiam a ideia de que o cinema português não tem neste momento grande projeção europeia ou mundial em termos comerciais, não encontrando um mercado muito recetivo. Não obstante, dada a relevância do ‘cinema de autor’ e menos comercial no cinema português, importa perceber a afirmação deste cinema, pelo menos no território europeu. Nesse sentido, procurou-se listar todas as participações de filmes portugueses, bem como de outros países europeus cuja comparação com Portugal é relevante, nos 11 principais festivais de cinema europeus, como indicado pelo ICA<sup>104</sup>, no período de 2013-2018, em secções paralelas e competitivas<sup>105</sup>. Assim, foram registados 4338 filmes de países relevantes<sup>106</sup>, de um universo de participação de 17 092 filmes<sup>107</sup>. Um sumário dos filmes participantes neste período nos festivais em análise pode encontrar-se na Figura 2.123.

Festivais	2013		2014		2015		2016		2017		2018		Total
	C	P	C	P	C	P	C	P	C	P	C	P	
Clermont-Ferrand	109	268	106	247	120	290	111	236	105	233	100	295	2 220
Anima	129	168	129	115	163	123	109	117	127	143	128	188	1 639
Annecy	118	58	97	45	85	41	93	43	122	9	105	15	831
Berlinale	152	120	150	138	189	118	187	114	180	125	183	120	1 776
Cannes	97	71	94	78	91	93	98	101	105	96	93	65	1 082
Veneza	67	87	61	80	82	72	84	72	89	80	58	53	885
Sundance	78	49	68	71	82	74	78	35	79	30	72	41	757
Roterdão	305	236	270	220	56	416	100	258	202	342	184	421	3 010
Locarno	87	180	102	172	108	171	103	173	91	176	104	205	1 672
San Sebastian	51	111	49	107	51	131	58	135	51	130	51	111	1 036
Toronto	366		393		374		389		339		323		2 184

Figura 2.123 – Nº de filmes portugueses e de países europeus de comparação participantes nos principais festivais de cinema indicados pelo ICA (2013-2018).

Fonte: Elaboração própria.

Legenda: C – sessões competitivas; P - secções paralelas

Os resultados indicam que Portugal tem, relativamente a países da mesma dimensão, uma projeção relativamente interessante, com uma evolução positiva no período em questão: em geral, a tendência de participação em secções competitivas aumentou muito substancialmente no período em análise, tendo visto um aumento pronunciado na atribuição de prémios em 2017 (Figura 2.124). De notar que a vasta maioria

<sup>104</sup> Estes são: Clermont-Ferrand, Festival Anima, Annecy, Berlinale, Cannes, Veneza, Sundance, Roterdão, Locarno, San Sebastian e Toronto.

<sup>105</sup> Entende-se por secção competitiva, uma secção que atribua um prémio, através de um júri designado, mesmo que esta não seja a secção principal do festival.

<sup>106</sup> Dinamarca, Portugal, Lituânia, Países Baixos, Itália, Suíça, Grécia, Estónia, Rússia, Bulgária, Suécia, Moldávia, Islândia, Roménia, Irlanda, Bélgica, Ucrânia, Polónia, Finlândia, Eslováquia, Geórgia, Noruega, Áustria, Letónia, Bósnia-Herzegovina, Luxemburgo, Hungria, Croácia, Sérvia, República Checa, Eslovénia, Macedónia, Bósnia, Bielorrússia, Albânia, Chipre, Estónia, Filipinas e Dinamarca. Nota: foram excluídos desta análise todos os países fora da Europa (exceto se figurando como coprodutores de filmes com países relevantes).

<sup>107</sup> Os países com produção cinematográfica mais elevada na Europa são: Reino Unido, França, Alemanha e Espanha.

dos prémios das competições foram ganhos por outros países que não os que estão sob análise. Mais concretamente, olhando para os países europeus, a Espanha, a França, o Reino Unido e a Alemanha apenas não arrecadaram 20% do total dos prémios. Por seu turno, os países sob análise no total levaram cerca de 10% dos prémios, e Portugal contabilizou perto de 1,5% de todos os prémios em disputa.

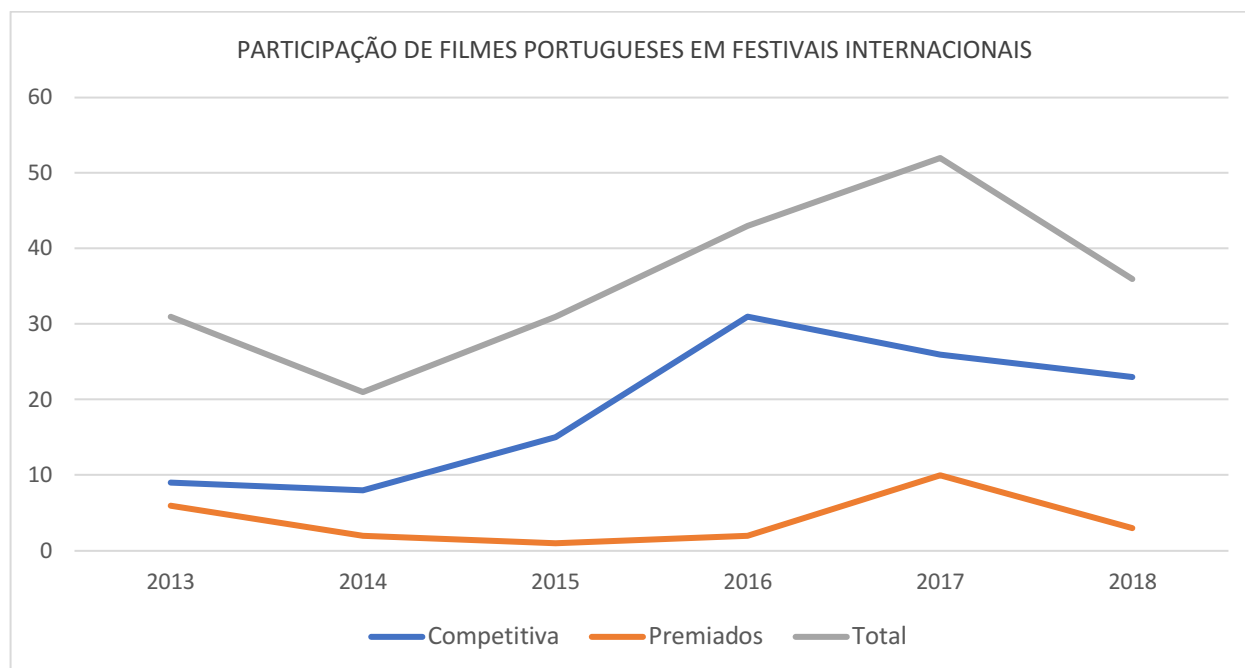


Figura 2.124 – Evolução da participação de filmes portugueses em festivais internacionais (2013-2018)  
 Fonte: Elaboração própria com base nos catálogos dos festivais de classe A, artigo 19º da Regulação do ICA

Quando se procede à comparação relativa de Portugal com outros países, nota-se que, de entre os países com os quais Portugal foi comparado, existem algumas situações distintas: i) um grupo de países incluindo a Dinamarca, a Suécia e os Países Baixos, em geral com alta participação em festivais e com um orçamento igual ou superior a 40 milhões de euros; ii) um *cluster* de países com pequenos orçamentos e pouca participação; iii) um grupo pequeno de países, incluindo a Áustria, a Roménia e Portugal, cujo investimento público em cinema é relativamente reduzido, tendo ainda assim uma forte presença em festivais internacionais (Figura 2.125).



Figura 2.125 – Investimento público em milhões de euros em relação ao número de participações em secções competitivas de festivais (2013-2018), com base nos dados dos seus institutos públicos nos países em comparação e nos catálogos dos festivais de classe A (artigo 19.º do Regulamento do ICA).  
 Fonte: Elaboração própria.

O mesmo cálculo pode ser feito para filmes premiados (Figura 2.123):

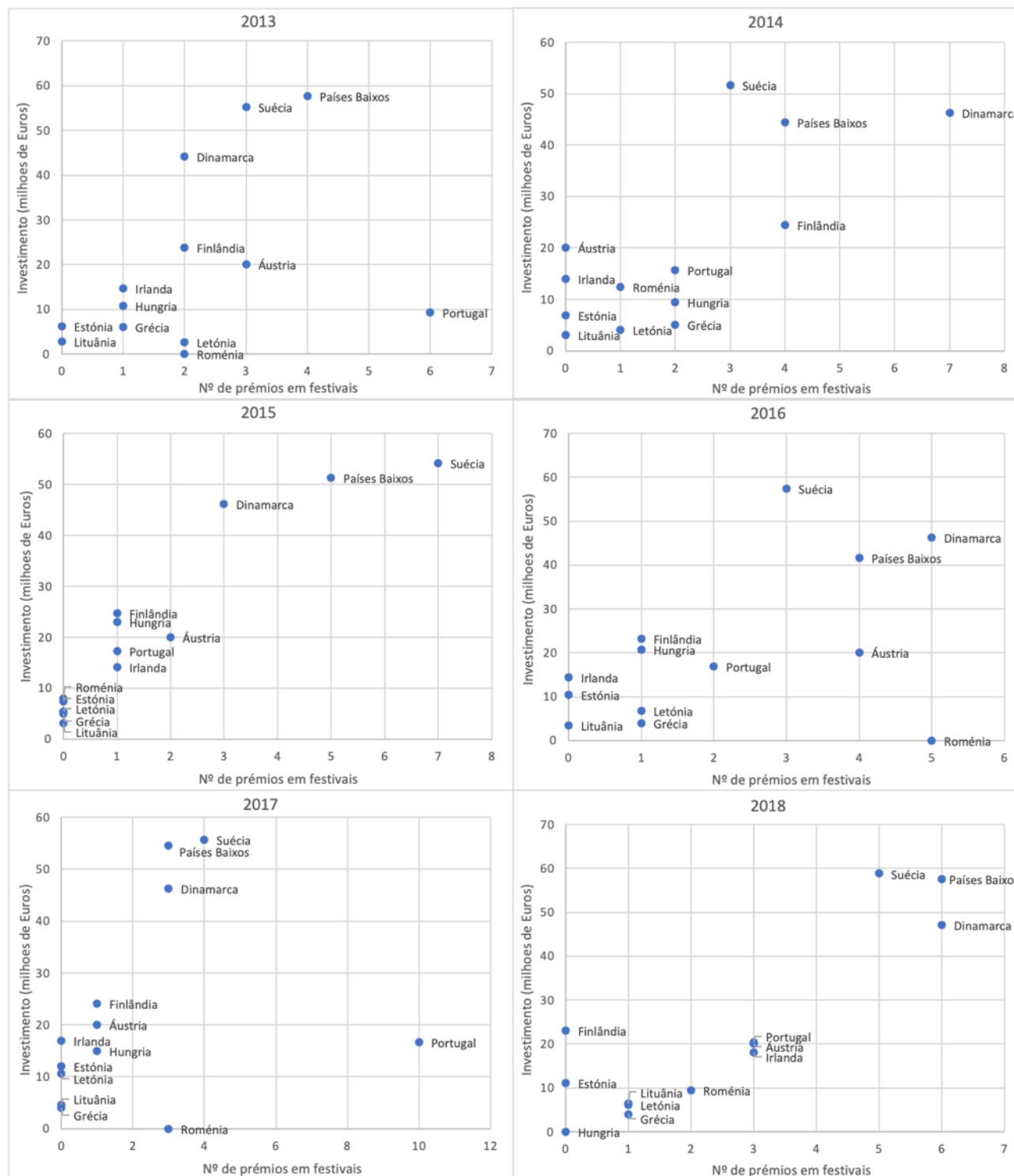


Figura 2.126 – Investimento público em milhões de euros em relação ao número de prémios recebidos em secções competitivas de festivais (2013-2018), com base nos dados dos seus institutos públicos nos países em comparação, e os catálogos dos festivais de classe A (artigo 19.º do Regulamento do ICA).  
 Fonte: Elaboração própria.

Relativamente à metragem dos filmes que participam nos principais festivais nos países sob comparação, verifica-se que a Dinamarca é o país com mais prémios a nível global, devido maioritariamente às longas-metragens, categoria em que tem mais participações. Por sua vez, Portugal tem uma ótima prestação, estando em 4.º lugar em termos de prémios (33), com destaque para as longas-metragens, categoria em que

foi premiado em quase metade das participações. Veja-se também a comparação de Portugal com a Suécia, em 3.º lugar (35) no número de prémios e com um número de participações igual a Portugal (112) (Figura 2.127).

Países	CURTAS-METRAGENS		LONGAS-METRAGENS	
	Participações	Prémios	Participações	Prémios
Áustria	63	7	44	12
Dinamarca	51	9	72	35
Finlândia	34	4	8	8
Irlanda	25	2	11	4
Portugal	62	10	50	23
Roménia	23	4	41	13
Países Baixos	148	17	63	20
Suécia	66	13	46	22
Estónia	3	0	1	1
Letónia	11	1	5	5
Lituânia	8	0	10	4
Hungria	33	3	15	4
Grécia	30	1	26	7

Figura 2.127 – Participações e Prémios de Países sob comparação em curtas e longas-metragens (2013-2018)  
 Fonte: Elaboração própria com base nos catálogos dos festivais de classe A, artigo 19.º do Regulamento do ICA.

Olhando isoladamente para o caso de Portugal (Figura 2.128):



Figura 2.128 – Participação de Portugal em festivais por metragem dos filmes (2013-2018)  
 Fonte: Elaboração própria com base nos catálogos dos festivais de classe A, artigo 19.º do Regulamento do ICA.

Já quanto ao tipo de filme, verifica-se que, por exemplo, Portugal tem uma elevada participação nas obras de ficção, sendo o país com mais prémios neste tipo, ficando acima dos Países Baixos que detêm o maior número de participações. Destaque novamente para a Suécia que, relativamente ao número de participações, consegue bastantes prémios nos vários tipos de obras cinematográficas (Figura 2.129).

Países	Ficção		Documentário		Animação	
	Participações	Prémios	Participações	Prémios	Participações	Prémios
Áustria	76	9	19	3	12	1
Dinamarca	67	18	20	2	36	6
Finlândia	25	6	9	2	8	1
Irlanda	14	2	4	0	18	3
Portugal	84	19	16	3	12	2
Roménia	52	11	3	0	9	2
Países Baixos	133	18	15	1	63	7
Suécia	76	16	17	4	19	5
Estónia	2	0	1	0	1	0
Letónia	5	4	0	0	11	1
Lituânia	13	1	2	0	3	0
Hungria	17	4	3	0	28	2
Grécia	42	3	7	1	7	1

Figura 2.129 – Participações e prémios de países sob comparação em termos de tipo de filme (2013-2018)  
 Fonte: Elaboração própria com base nos catálogos dos festivais de classe A, artigo 19.º do Regulamento do ICA.

Olhando isoladamente para o caso de Portugal (Figura 2.130):

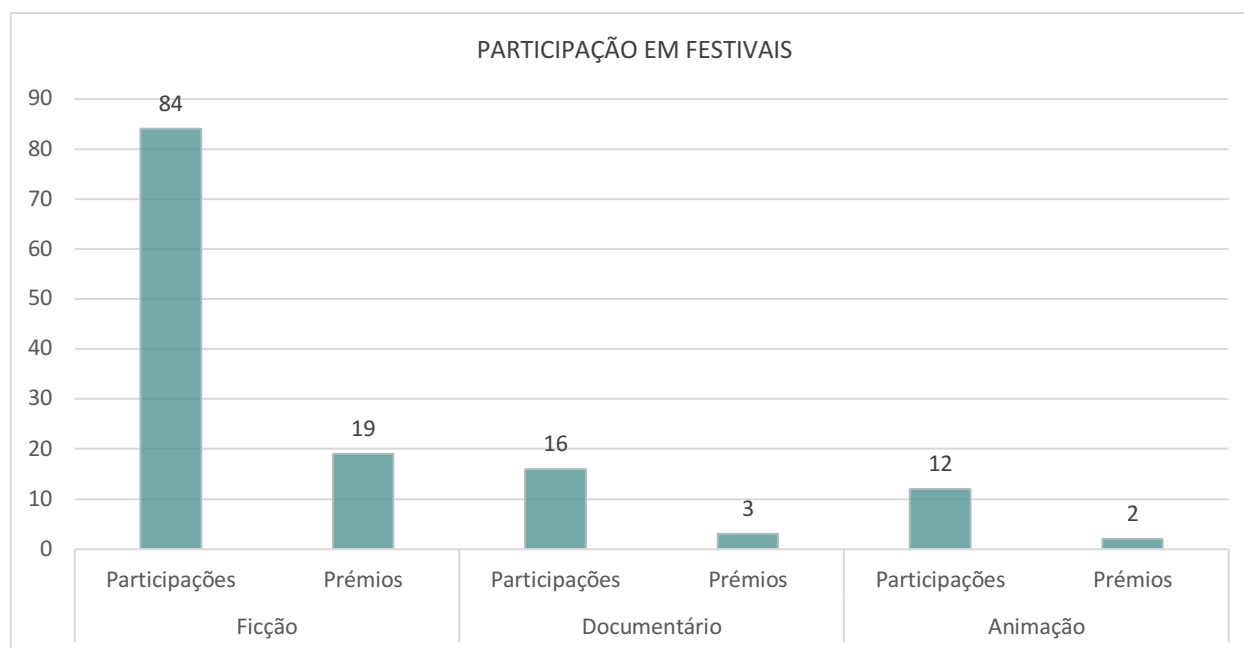


Figura 2.130 – Participação de Portugal em festivais por tipos de filmes (2013-2018)  
 Fonte: Elaboração própria com base nos catálogos dos festivais de classe A, artigo 19.º do Regulamento do ICA.

Por fim pode-se olhar para a comparação de participação e prémios de filmes feitos em coprodução *versus* filmes de produção nacional (Figura 2.131). De modo geral, são também os Países Baixos que detêm mais participações de produções nacionais, embora seja a Suécia a ter maior número de prémios. Nas coproduções, é a Dinamarca que tem mais participações e também o maior número de prémios. Relativamente, Portugal tem também um elevado número de participações e prémios, mas com destaque para as produções nacionais.

Países	Produções nacionais		Coproduções	
	Participações	Prémios	Participações	Prémios
Áustria	83	9	24	4
Dinamarca	60	8	63	18
Finlândia	34	4	8	5
Irlanda	26	3	10	2
Portugal	73	15	39	9
Roménia	32	5	32	8
Países Baixos	163	16	48	10
Suécia	78	19	34	6
Estónia	0	0	4	0
Letónia	12	3	4	2
Lituânia	6	0	12	1
Hungria	36	5	12	1
Grécia	35	1	21	4

Figura 2.131 – Coproduções e produções nacionais participantes em festivais Internacionais de países sob comparação (2013-2018)

Fonte: Elaboração própria com base nos catálogos dos festivais de classe A, artigo 19.º do Regulamento do ICA.

Olhando isoladamente para o caso de Portugal (Figura 2.132):

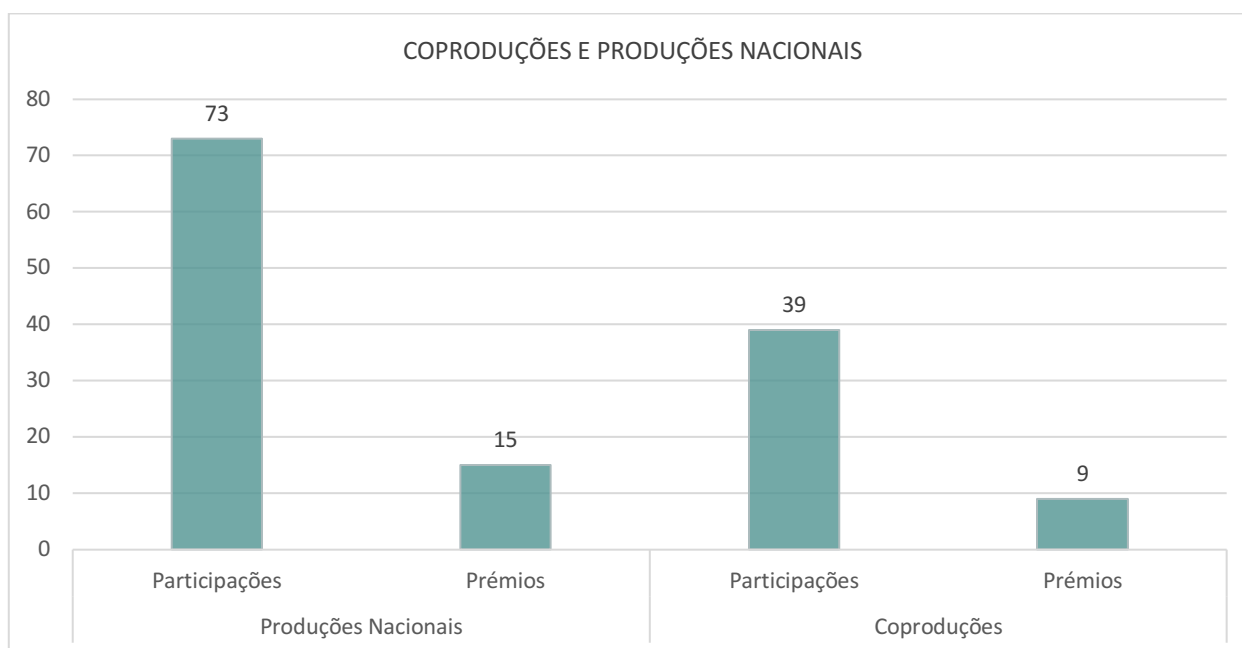


Figura 2.132 – Participação de Portugal em festivais por tipo de produção (2013-2018)

Fonte: Elaboração própria com base nos catálogos dos festivais de classe A, artigo 19.º do Regulamento do ICA.

Sumariamente, observando os dados anteriores, pode-se ainda dizer que:

- Metragem: tanto em participações como prémios, são as longas-metragens que tendem a ir mais a festivais;
- Tipo de filme: a ficção domina nas participações em festivais, mas o rácio de participações/prémios é relativamente mais baixo do que nas outras áreas;
- Produção: Portugal participa com mais produções nacionais, mas, relativamente falando, a capacidade competitiva em termos de prémios é maior em coproduções.



### 2.5.5. Setor do audiovisual

O setor do audiovisual é bastante diverso, e tem tendências bastantes peculiares, quando contrastado com o cinema, no que toca à sua produção de conteúdos, o seu modelo de financiamento, a sua operação internacional, e o seu modelo de operação. O fortalecimento das plataformas VoD (incluindo de alguns canais de televisão: p.e. BBC ou a própria RTP) tem contribuído para a transformação acelerada nos últimos anos de produção, consumo, distribuição, exibição e lógicas de financiamento do audiovisual.

#### 2.5.5.1. Publicidade

Olhando à evolução da publicidade no audiovisual, no contexto dos vários meios de audiovisual e numa comparação internacional, atesta-se que Portugal entre 2015 e 2019 se assumiu como o país com a maior receita de publicidade total *per capita* entre os países em comparação, tendo um crescimento de quase 75% em termos de receita *per capita* (Figura 2.133). Isto é particularmente visível a respeito da televisão (Figura 2.134). Note-se, no entanto, que existe uma elevada disparidade entre os dados compilados pelo OEA e os dados que servem de base para a cobrança de taxas a que os operadores estão sujeitos e que determinam em grande parte o financiamento do ICA.

Ademais, face à acelerada transformação do setor e à monocentralização da receita publicitária do país, é importante acompanhar e monitorizar a sua evolução nos próximos anos, tal como fiscalizar os novos operadores que a partir de 2022 passaram a contribuir para a receita do instituto face à possível migração de parte desta receita para outras plataformas – em especial na *internet*.

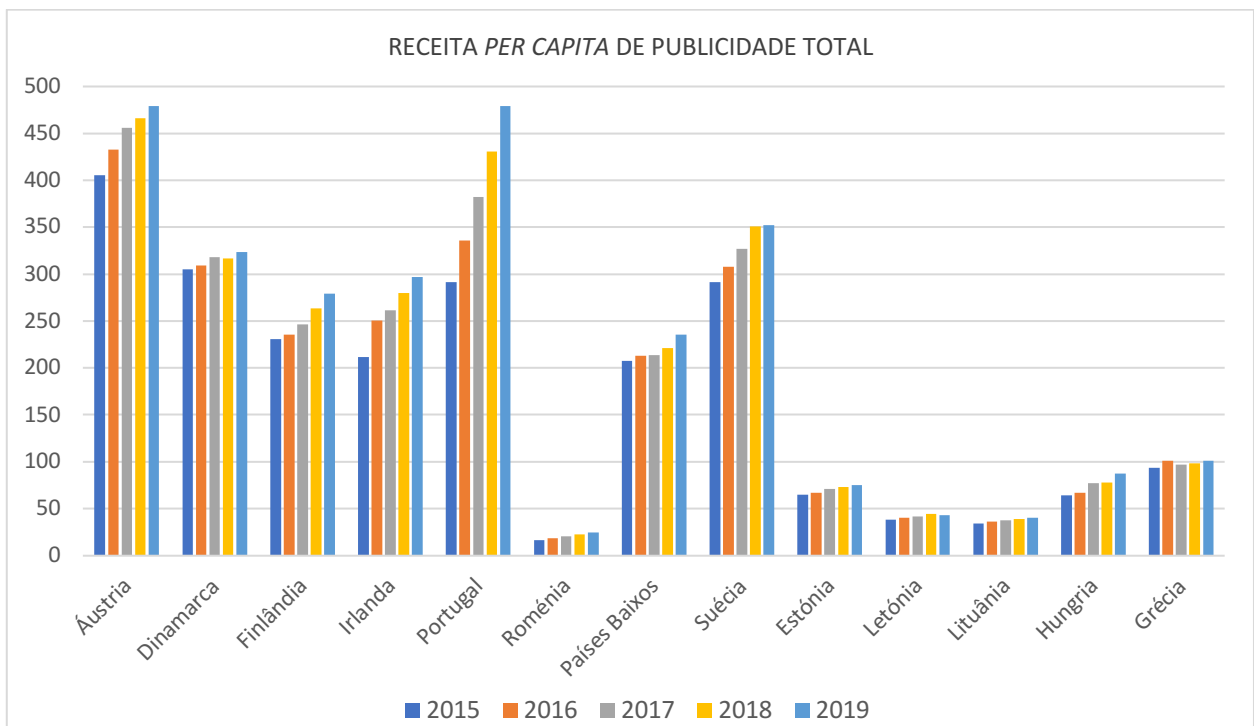


Figura 2.133 – Receita *per capita* de publicidade total, em euros, nos países sob comparação (2015-2019)  
Fonte: OEA, Receitas de publicidade por meio. Elaboração própria.

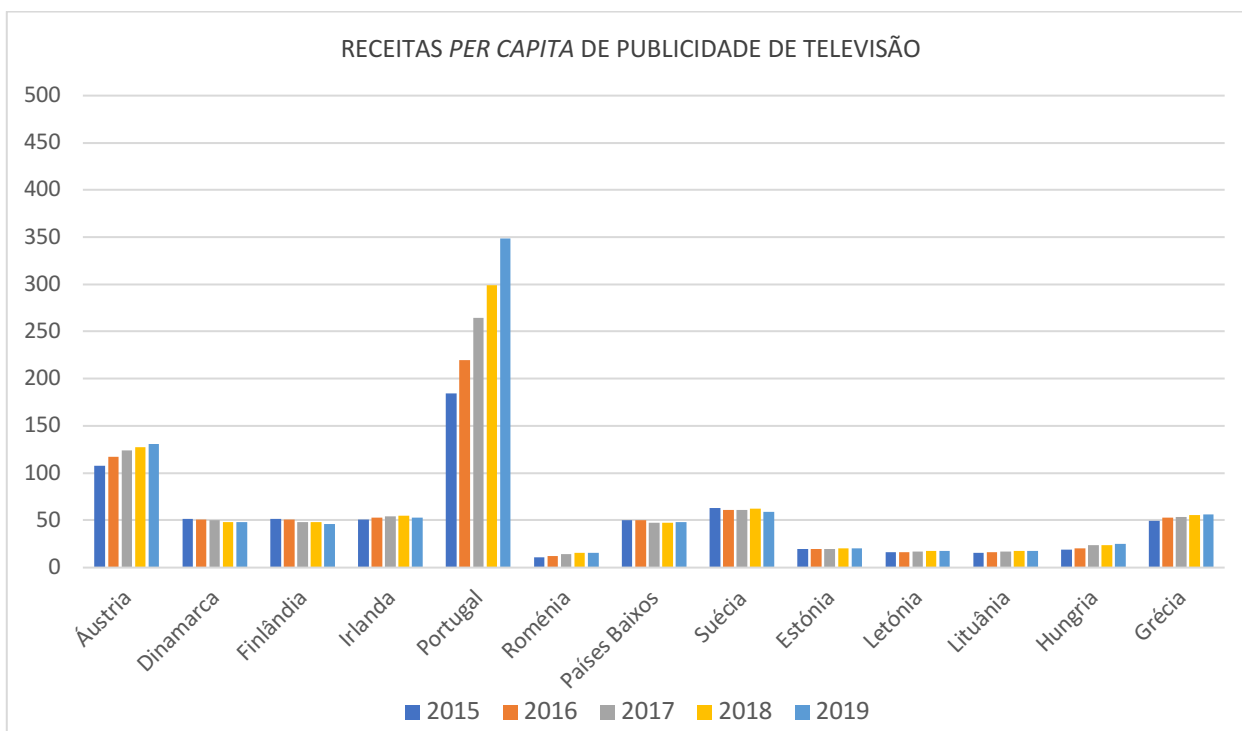
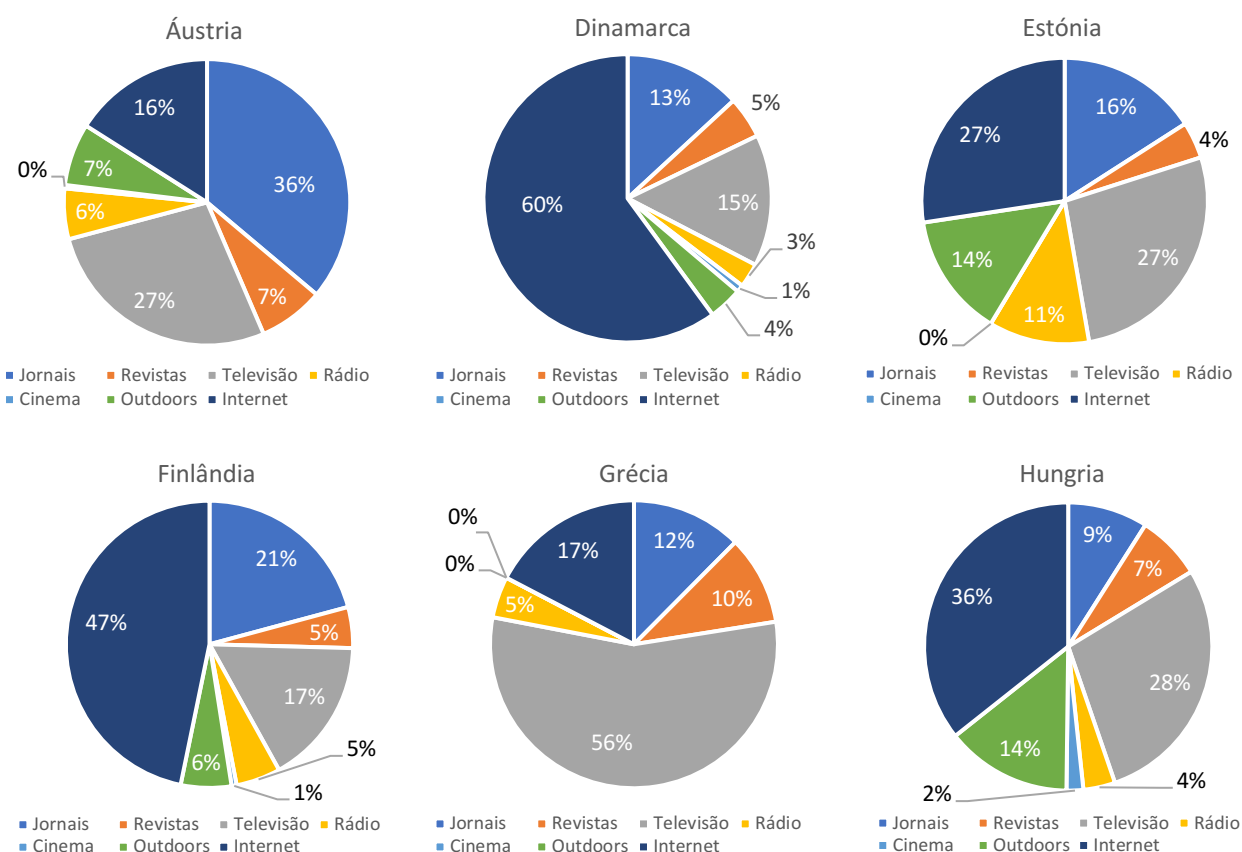


Figura 2.134 – Receita *per capita* de publicidade de televisão, em euros, nos países sob comparação (2015-2019)  
 Fonte: OEA, Receitas de publicidade por meio. Elaboração própria.

Por contraste, outros setores como jornais, revistas, rádio ou a *internet*, têm comparativamente uma baixa percentagem de representação em Portugal. O seguinte gráfico mostra esta realidade para 2019, para os países de comparação (Figura 2.135).



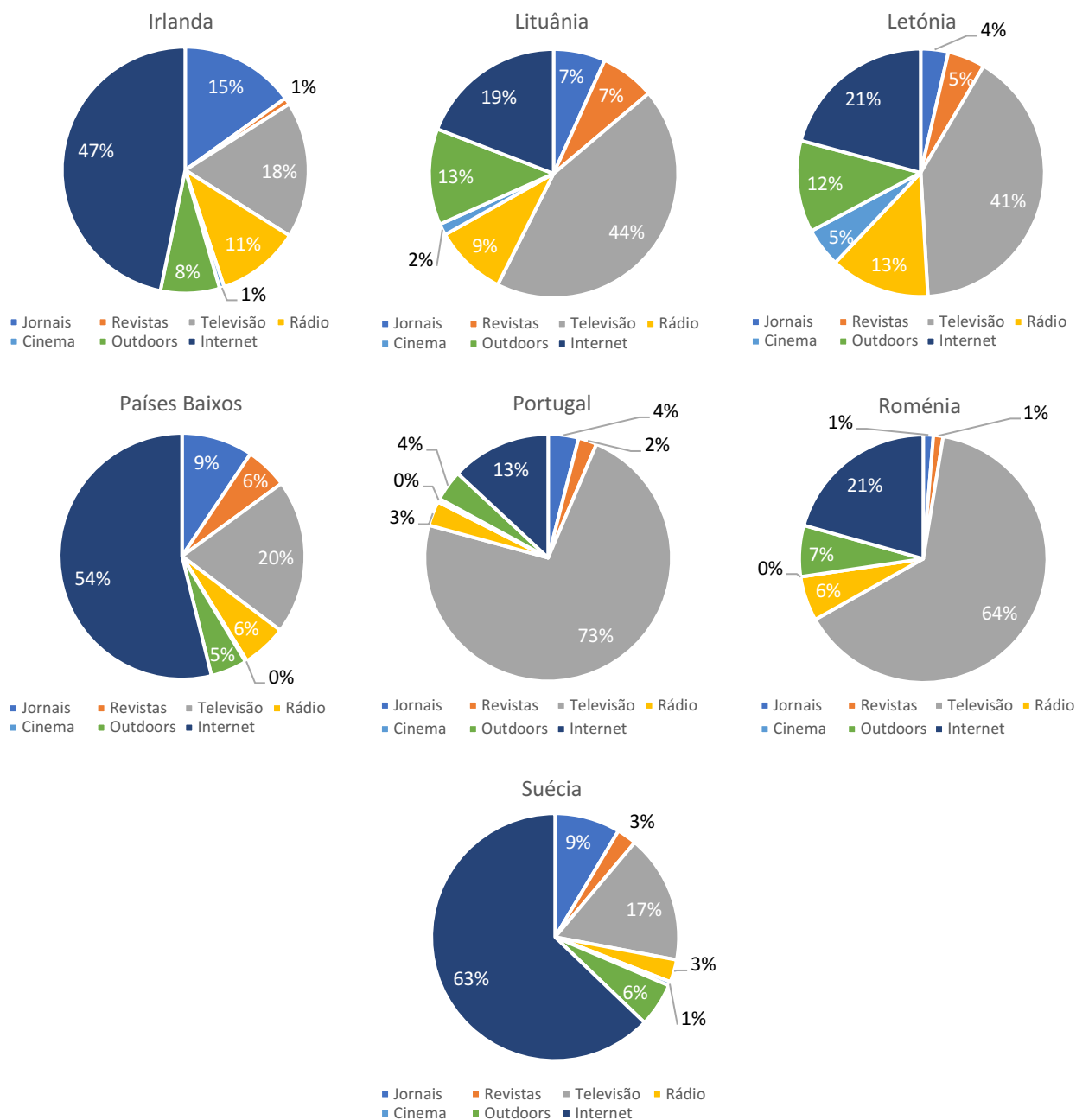


Figura 2.135 – Comparação percentual de meios de publicidade no mercado publicitário, nos países sob comparação  
 Fonte: OEA, Receitas de publicidade por meio. Elaboração própria.

Quanto ao valor do mercado audiovisual dos países sujeitos a uma análise comparativa, Portugal tem mostrado um crescimento significativo no valor *per capita*, acima da maioria dos restantes países (Figura 2.136).

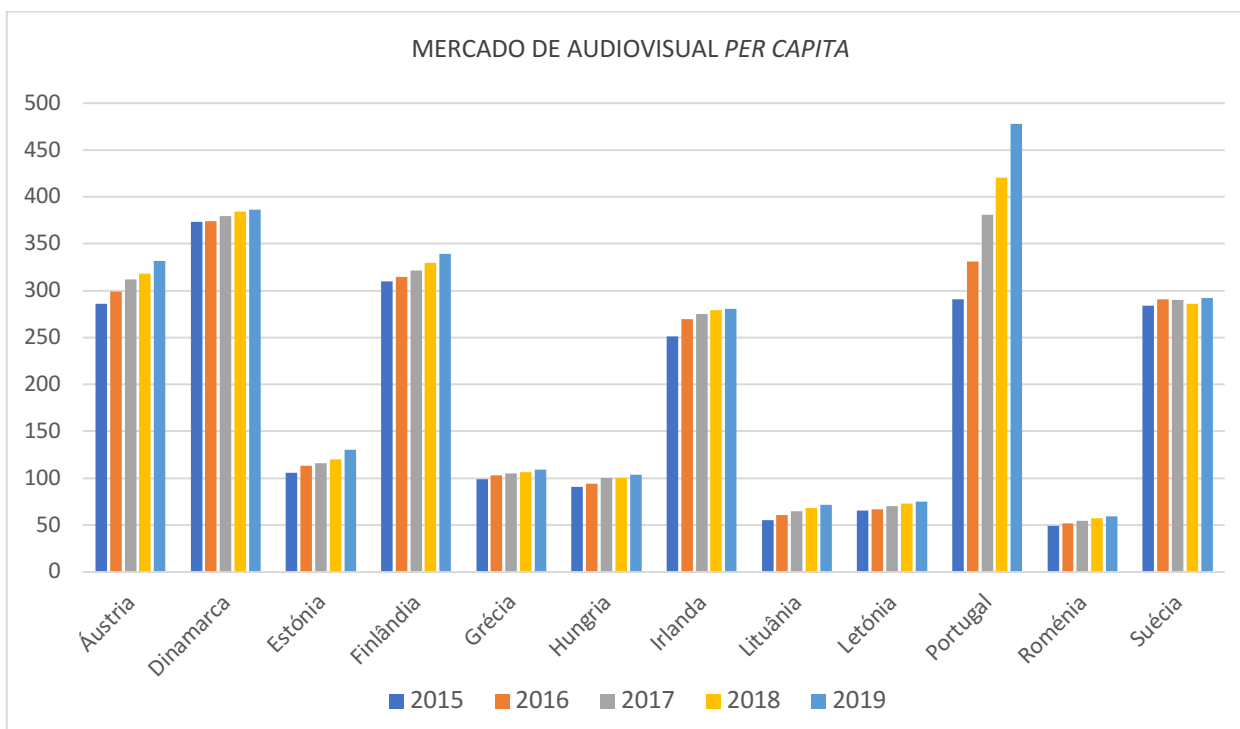


Figura 2.136 – Valor em euros *per capita* do mercado de audiovisual, nos países sob comparação (2015-2019)  
 Fonte: OEA – Mercado de audiovisual na Europa. Elaboração própria.

### 2.5.5.2. Financiamento do setor público de audiovisual em Portugal

Para uma melhor compreensão do setor audiovisual nacional e da sua situação relativamente ao contexto internacional, apresentam-se de seguida dados relativos ao financiamento público deste setor – sem entrar em grande detalhe, dado não ser o objetivo deste estudo discutir o seu modelo.

Em Portugal, a percentagem do financiamento público tem-se mantido relativamente constante ao longo dos últimos anos, representado mais de 80% face ao financiamento do setor público de audiovisual (Figura 2.137).

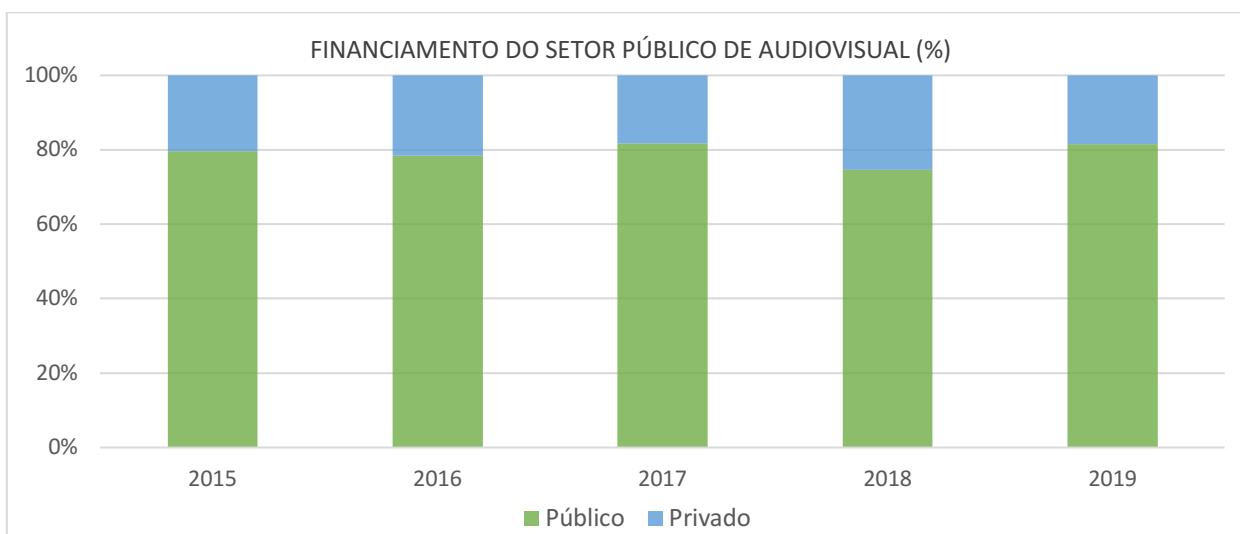


Figura 2.137 – Financiamento do setor público de audiovisual (2015-2019)  
 Fonte: OEA, Financiamento do Setor Público do Audiovisual. Elaboração própria.

Por outro lado, observando a percentagem de financiamento público do setor público de audiovisual de Portugal, em relação aos países selecionados para a comparação, verificamos que, de 2015 a 2019, encontra-se dentro da média. Países como Suécia, Roménia e Grécia têm percentagens de financiamento superiores, e países como Dinamarca, Áustria e Irlanda apresentam percentagens mais baixas, mas nunca inferiores a 50% (Figura 2.138).

Países	2015	2016	2017	2018	2019
Áustria	61%	61%	62%	63%	63%
Dinamarca	55%	54%	54%	52%	49%
Grécia	99%	96%	95%	93%	93%
Hungria	81%	78%	79%	76%	82%
Irlanda	57%	57%	58%	59%	61%
Portugal	80%	78%	82%	75%	82%
Roménia	94%	95%	93%	90%	91%
Suécia	95%	94%	96%	95%	95%

Figura 2.138 – Percentagem de financiamento público do setor público de audiovisual  
 Fonte: OEA – Financiamento do Setor Público do Audiovisual. Elaboração própria.

### 3. BREVE BALANÇO DO PECAI 2014-2018

#### 3.1. Introdução: o PECAI 2014-18 no contexto da política pública de apoio ao setor

Um dos objetivos deste documento é fornecer um breve balanço analítico da implementação do anterior Plano Estratégico para o Cinema e Audiovisual Independente e seus resultados. Esta avaliação depende de uma compreensão dos diversos elementos de caracterização do setor apresentados na secção anterior, e tem em conta a síntese de diagnóstico que se apresenta na secção seguinte. Deve ser lida atendendo a que as prioridades definidas e as alterações estratégicas efetuadas durante o período em avaliação (2014-2018) têm seguramente implicações num espectro temporal mais longo e resultam também de dinâmicas mais amplas. Assim, por vezes, para demonstrar esta questão, são apresentados, em complemento, alguns dados referentes aos anos de 2019 e 2020. Por outro lado, a apreciação da consecução dos objetivos, dada a sua amplitude e abstração, em geral não permite uma aferição direta traduzida em indicadores mensuráveis. Assim, considerou-se como crucial incluir nesta avaliação as diferentes perspetivas dos beneficiários destas medidas e demais agentes relevantes no setor, de forma a mostrar as relações entre as prioridades definidas e o alcance dos resultados. Por outro, a auscultação destes agentes garante a propriedade do próprio processo de avaliação e permite a necessária triangulação.

É importante referir também que as alterações legislativas que ocorreram neste período tiveram influência nos objetivos realizados e na disponibilidade financeira existente para a sua prossecução. O ano de 2014 foi o primeiro ano da aplicação da nova regulamentação na área do cinema e do audiovisual, o que significou a abertura de concursos de acordo com os novos programas de apoio definidos e com os novos requisitos relativamente aos beneficiários dos apoios, a concretização da cobrança das novas fontes de receita do ICA (taxa de serviços de televisão por subscrição) e o estabelecimento de obrigações de investimento dos operadores de televisão. De referir também, a título de exemplo, que o processo de revisão legislativo de 2017 provocou um atraso significativo no lançamento de concursos e na homologação tardia dos novos apoios, fazendo com que alguns ocorressem apenas em 2018.

O PECAI 2014-18 em análise foi elaborado nos termos do artigo 4.º do DL n.º 124/2013, de 30 de agosto, e adotado em aplicação da Lei n.º 55/2012, de 6 de setembro, na qual se explicitam os objetivos a prosseguir no âmbito das matérias reguladas pela lei; outras disposições da mesma lei, artigos 6.º e 7.º, em relação com os programas de apoio do ICA e sua execução, devem também ser tidas em conta na ótica do Plano Estratégico<sup>108</sup> (Figura 3.1).

Incentivar a criação, produção, distribuição, exibição, difusão e edição de obras cinematográficas e audiovisuais
Incentivar a qualidade, diversidade cultural, singularidade artística e viabilidade económica das obras cinematográficas audiovisuais, com vista à sua ampla divulgação e fruição do seu valor pelos criadores
Promover a defesa dos direitos dos autores e dos produtores de obras cinematográficas e audiovisuais, bem como o direito dos artistas, intérpretes e executantes das mesmas
Promover a língua e a cultura portuguesa
Promover a interação do setor da produção independente com os setores de exibição, distribuição, teledifusão ou disponibilização de obras cinematográficas e audiovisuais

<sup>108</sup> A Lei n.º 55/2012, de 6 de setembro, publicada no Diário da República n.º 173/2012, Série I de 2012-09-063, que estabelece os princípios de ação do Estado na proteção da arte do cinema e audiovisual sofreu alterações. A 4.ª versão e a mais recente é a Lei n.º 74/2020, de 19/11. <https://dre.pt/dre/legislacao-consolidada/lei/2012-74931963>

Incentivar a coprodução internacional, através da celebração de acordos bilaterais de reciprocidade e convenções internacionais
Aprofundar a cooperação com os países de língua oficial portuguesa
Contribuir para o fortalecimento do tecido empresarial dos setores cinematográfico e audiovisual, através da criação de incentivos e de outras medidas de apoio, e em particular da promoção de investimento em pequenas e médias empresas nacionais, com vista à criação de valor e de emprego
Incentivar a exibição, difusão, promoção, divulgação e exploração económica das obras cinematográficas e audiovisuais nacionais
Contribuir para a internacionalização das obras cinematográficas e audiovisuais, e para o reconhecimento nacional e internacional dos seus criadores, produtores, intérpretes e equipas técnicas
Contribuir para a formação de públicos, nomeadamente através de apoio a festivais de cinema, cineclubes, circuitos de exibição em salas municipais e associações culturais de promoção da atividade cinematográfica e, em particular, através da promoção da literacia do público escolar para o cinema
Promover a conservação do património cinematográfico e audiovisual nacional, existente em Portugal, promovendo a valorização do mesmo e garantindo a sua fruição pública de forma permanente
Promover a adoção de medidas que garantam o acesso das pessoas com deficiência às obras cinematográficas e audiovisuais
Contribuir para o desenvolvimento do ensino artístico e da formação profissional nos setores do cinema e do audiovisual

Figura 3.1 – Princípios de ação do Estado na proteção da arte do cinema e audiovisual  
 Fonte: n.º 2 do artigo 3.º, Lei n.º 55/2012, de 6 de setembro

### 3.2. Meios financeiros disponíveis

Para a análise da execução dos programas de apoio e outras medidas de apoio ao cinema e audiovisual é indispensável apurar as dotações disponíveis, subtraindo à receita total do ICA as verbas necessárias para a cobertura das suas despesas de funcionamento e das despesas correspondentes às contribuições no âmbito de acordos internacionais (ver 2.2. Financiamento público do setor do cinema e audiovisual em Portugal).

O período designado coincide com a consolidação plena dos mecanismos de financiamento do setor, nomeadamente a taxa prevista no n.º 2 do artigo 10.º da Lei n.º 55/2012, de 6 de setembro (taxa sobre a televisão por subscrição) e o investimento direto dos operadores de televisão privados, previsto no seu artigo 14.º. O plano teve ainda em conta a progressividade da receita e dos investimentos obrigatórios (ver 2.3.2. Receitas do ICA).

Apresenta-se aqui a previsão de receita indicada no PECAI 2014-18 face à receita efetivamente recebida de 2014 a 2020, referente à aplicação da taxa através da Taxa de Exibição (taxa sobre a publicidade) (Figura 3.2) e pela Taxa de Subscrição (taxa anual paga pelos operadores de televisão por subscrição, recebidos pelo ICP – ANACOM por conta) (Figura 3.3).

	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
Crescimento anual previsto	0% *face a 2013	2,5	5%	5%	5%	5%	5%
Receita prevista	7 500 000	7 687 500	8 071 875	8 475 469	8 899 242	9 168 590	8 965 620
Taxa de Exibição recebida	8 787 052	8 715 762	8 937 604	9 050 897	9 168 590	8 965 620	8 076 696
Varição percentual anual	14%	-1%	3%	1%	1%	-2%	-11%

Figura 3.2 – Evolução da Taxa de Exibição 2014-2020

Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
Crescimento anual de subscritores previsto	2%	3%	3%	3%	3%	3%	3%
Receita prevista	12 330 780	13 970 774	15 828 887	17 329 038	17 848 909		
Taxa de Subscrição recebida	10 609 336	5 346 962	11 462 878	12 170 374	12 625 934	12 633 348	14 048 699
Varição percentual anual		-49,6%	114,4%	6,2%	3,7%	0,1%	11,2%

Figura 3.3 – Evolução da Taxa de Subscrição por Operador 2011-2021

Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

Estas duas taxas são as principais fontes de financiamento do ICA, tendo a Taxa de Exibição, após o aumento significativo em 2014, apresentado uma variação residual nos anos seguintes do PECAI 2014-18 e abaixo do crescimento anual previsto. Esta foi compensada pela existência da Taxa de Subscrição que diminui o ritmo de crescimento no período de 2016-2019. Em 31 de dezembro de 2019 terminou o período de vigência (2015-2019) da medida transitória prevista no n.º 3 do artigo 4.º da Lei 28/2014 de 19 de maio, mediante a qual a participação da ANACOM era idêntica à dos operadores (1,75€/subscritor). A partir desse momento, a participação dos operadores subiu para 2,0€/subscritor/ano, enquanto a comparticipação da ANACOM passou para 75% desse valor (1,50€/subscritor).

De salientar que as receitas disponíveis para os programas de apoio financeiro do ICA sofreram com o estado do mercado publicitário em televisão e nas salas de cinema, que evoluíram negativamente (ver secção anterior).

### 3.3. Objetivos definidos no PECAI 2024-18

Tendo em atenção os princípios e objetivos consagrados na lei, os instrumentos e os recursos financeiros disponíveis, a situação do mercado e da política pública para o setor e comparação internacional (ver PECAI 2014-18, pp. 28-29), o ICA definiu um conjunto de objetivos orientadores para o citado Plano Estratégico (Figura 3.4).



EXCELÊNCIA artística e sua valorização nacional e internacional.
INCENTIVO À CRIAÇÃO e à sua renovação, apoiando NOVOS TALENTOS E PRIMEIRAS OBRAS.
MAIOR PROXIMIDADE entre os cidadãos e as obras nacionais: procurando aumentar a quota de mercado do cinema nacional e a presença nas grelhas televisivas de obras audiovisuais criativas inovadoras e de qualidade; levando o cinema nacional a partes do território e a grupos populacionais privados de tal oferta; formando os jovens para a cultura cinematográfica.
AUMENTO DA DIVERSIDADE da oferta cinematográfica e audiovisual: contribuindo para aumentar o número de obras nacionais produzidas e a sua diversidade; incentivando a diversidade da oferta cinematográfica nas salas de cinema do país.
BENEFÍCIOS ECONÓMICOS das atividades cinematográficas e audiovisuais enquanto indústria criativa: contribuindo para a sustentabilidade do setor, para o aumento das oportunidades de criação de riqueza e de emprego e para a exportação de serviços.
INTERNACIONALIZAÇÃO dos criadores, das obras e das empresas e valorização da imagem de Portugal no mundo.
PROMOÇÃO DA LÍNGUA PORTUGUESA e desenvolvimento dos laços entre os países em que esta é falada.
BENEFÍCIOS PARA TODA A CADEIA DE VALOR, através da promoção da interação entre os vários segmentos, da participação na estratégia para o setor e da responsabilização do ICA e do Estado perante os beneficiários das medidas, os cidadãos e as entidades com obrigações de contribuição ou de investimento.
Complementarmente:
MAIOR E MELHOR CONHECIMENTO DO MERCADO E DAS POLÍTICAS à escala internacional e colocação desse saber ao serviço de decisões racionais e eficazes.

Figura 3.4 – Objetivos capitais na perspetiva do plano estratégico  
Fonte: PECAI 2014-18, ICA.

Estes objetivos servem de enquadramento à definição de prioridades anuais de apoio ao setor do cinema e do audiovisual, entre as quais o investimento anual a efetuar em cada programa e medidas de apoio destinadas aos setores do cinema e do audiovisual, da competência desse instituto. A aferição do cumprimento destes objetivos, de carácter muito genérico e por vezes passíveis de interpretações relativamente subjetivas, é difícil de consubstanciar, e não poderá ser assumida facilmente nem pelo ICA, nem no âmbito do presente trabalho. A prossecução destes objetivos está, no entanto, preconizada, anualmente, através do estabelecimento das prioridades e objetivos anuais, nos planos de atividade respetivos, os quais são alvo de uma autoavaliação pelo próprio instituto, de cujos resultados se dá conta na secção seguinte.

### 3.4. Autoavaliação do cumprimento dos objetivos anuais definidos no quadro do PECAI 2024-18

Em concordância com os objetivos capitais do plano estratégico, acima elencados, e tendo em conta as prioridades anuais (e, naturalmente, também as 25 orientações para a definição das mesmas estabelecidas no PECAI 2014-18 – que faziam parte do mesmo e se apresentam no anexo C), bem como, a Missão, a Visão e os Valores adotados, o ICA aplica um instrumento de autoavaliação, o Quadro de Avaliação e Responsabilização (QUAR), que estima os resultados das atividades dos serviços internos ou unidades orgânicas e o impacto das suas ações em função de um conjunto de objetivos estratégicos e operacionais, cujos resultados são aferidos através de indicadores de desempenho. Os resultados desta autoavaliação, apresentados nos relatórios anuais do ICA, em relação aos indicadores monitorizados e às metas estipuladas, foi de modo geral bastante positivo, dado que a maioria das metas foram qualificadas como atingidas e muitas delas superadas, em contraponto a uma minoria que não foi atingida, muitas vezes em consequência de atividades pontuais; processos que ultrapassavam as competências do ICA; ou metas demasiado ambiciosas. A Figura 3.5 resume a avaliação feita pelo ICA no âmbito do QUAR de 2014 a 2018.

OBJETIVOS ESTRATÉGICOS E OPERACIONAIS E INDICADORES NO ÂMBITO DO QUAR DE 2014-2018

2014	2015	2016	2017	2018
OBJETIVOS ESTRATÉGICOS	OBJETIVOS ESTRATÉGICOS	OBJETIVOS ESTRATÉGICOS	OBJETIVOS ESTRATÉGICOS	OBJETIVOS ESTRATÉGICOS
O.E.1: Contribuir para a difusão da cultura portuguesa e para a afirmação da língua portuguesa	O.E.1: Contribuir para a difusão da cultura portuguesa e para a afirmação da língua portuguesa	O.E.1: Contribuir para a difusão da cultura portuguesa e para a afirmação da língua portuguesa	O.E.1: Contribuir para a difusão da cultura portuguesa e para a afirmação da língua portuguesa	O.E.1: Contribuir para a difusão da cultura portuguesa e para a afirmação da língua portuguesa
O.E. 2: Garantir e aumentar o acesso dos cidadãos à fruição cultural	O.E.2: Promover as artes cinematográficas e audiovisuais	O.E.2: Promover as artes cinematográficas e audiovisuais	O.E.2: Promover as artes cinematográficas e audiovisuais	OE2: Promover as artes cinematográficas e audiovisuais
O.E. 3: Garantir o apoio público às artes cinematográficas	O.E.3: Garantir o apoio público às artes cinematográficas e audiovisuais	O.E.3: Garantir o apoio público às artes cinematográficas e audiovisuais	O.E.3: Garantir o apoio público às artes cinematográficas e audiovisuais	OE3: Garantir o apoio público às artes cinematográficas e audiovisuais
	O.E.4: Promover a competitividade dos territórios nacionais, regionais ou locais, e respetivos recursos (naturais, edificados, empresariais e laborais) para a captação de produções cinematográficas e audiovisuais	O.E.4: Promover a competitividade dos territórios nacionais, regionais ou locais, e respetivos recursos (naturais, edificados, empresariais e laborais) para a captação de produções cinematográficas e audiovisuais	O.E.4: Promover a competitividade dos territórios nacionais, regionais ou locais, e respetivos recursos (naturais, edificados, empresariais e laborais) para a captação de produções cinematográficas e audiovisuais	OE4: Promover a competitividade dos territórios nacionais, regionais ou locais, e respetivos recursos (naturais, edificados, empresariais e laborais) para a captação de produções cinematográficas e audiovisuais internacionais
OBJETIVOS OPERACIONAIS	OBJETIVOS OPERACIONAIS	OBJETIVOS OPERACIONAIS	OBJETIVOS OPERACIONAIS	OBJETIVOS OPERACIONAIS
EFICÁCIA	EFICÁCIA	EFICÁCIA	EFICÁCIA	EFICÁCIA
O.O.1: Incentivar a criação e produção de obras cinematográficas e audiovisuais nacionais através de medidas de apoio e de incentivo a novos talentos e 1as obras	O.O.1: Incentivar a criação e produção de obras cinematográficas e audiovisuais	O.O.1: Incentivar a criação e produção de obras cinematográficas e audiovisuais	O.O.1: Incentivar a criação e produção de obras cinematográficas e audiovisuais	O.O.1: Apoiar a criação, produção, promoção e artística e a sua projeção internacional
IND1 N.º de obras cinematográficas apoiadas	superou IND1 Número de projetos de criação e produção artística e cinematográfica apoiados	superou IND1 Número de projetos de criação e produção artística e cinematográfica apoiados	atingiu IND1 Número de projetos de criação e produção artística e cinematográfica apoiados	atingiu IND1 Número de projetos de criação e produção artística e cinematográfica apoiados
	IND2 Número de projetos de criação e produção artística/cinematográfica e audiovisual apoiados no âmbito de programas de	superou IND2 Número de projetos de criação e produção artística/cinematográfica e audiovisual apoiados no âmbito de programas de	atingiu IND2 Número de projetos de criação e produção artística/cinematográfica e audiovisual apoiados no âmbito de programas de	atingiu IND2 Número de projetos de criação e produção artística/cinematográfica e audiovisual apoiados no âmbito

2014		2015		2016		2017		2018
		novos talentos e primeiras obras		novos talentos e primeiras obras		novos talentos e primeiras obras		de programas de novos talentos e primeiras obras
		IND3 Número de projetos aprovados no âmbito dos programas de cooperação europeus e ibero-americanos	superou	IND3 Número de projetos aprovados no âmbito dos programas de cooperação europeus e ibero-americanos	superou	IND3 Número de projetos aprovados no âmbito dos programas de cooperação europeus e ibero-americanos	superou	IND3 Número de projetos de criação e produção artística/cinematográfica aprovados no âmbito dos programas de cooperação europeus e ibero-americanos
O.O.2: Incentivar a coprodução internacional, através da celebração de acordos bilaterais de reciprocidade e convenções internacionais		O.O.2: Proporcionar condições para incubação de <i>start-ups</i> do setor cinematográfico e audiovisual		O.O.2: Desenvolver a capacidade de Portugal para atrair produções e coproduções internacionais		O.O.2: Aprofundamento da cooperação com os países de língua oficial portuguesa		IND4 Número de projetos aprovados no âmbito dos programas de cooperação de língua oficial portuguesa
IND2 N.º de projetos aprovados no âmbito dos programas de cooperação europeus e ibero-americanos	superou	IND4 Prazo para a realização de um estudo de viabilidade do Estudo Tobis enquanto infraestrutura base de incubação de <i>start-ups</i> (dias úteis)	superou	IND4 Prazo para aprovar a regulamentação do regime de incentivo fiscal à produção cinematográfica em território nacional (dias úteis)	atingiu	IND4 Prazo para implementar Programa Audiovisual em parceria com a CPLP (dias úteis)	superou	O.O.2: Desenvolver a capacidade de Portugal para atrair produções e coproduções internacionais
IND3 Prazo para celebração de um protocolo de apoio a coproduções luso-francesas						IND5 Número de projetos aprovados no âmbito dos programas de cooperação de língua oficial portuguesa	atingiu	IND5 Número de produções de cinema e audiovisual reconhecidas ao abrigo do Incentivo à produção em Portugal
		O.O.3: Constituir a Portuguese Film Commission		O.O.3: Promover o reconhecimento, a exposição e a comercialização dos conteúdos cinematográficos e audiovisuais nacionais no mercado global		O.O.3: Desenvolver a capacidade de Portugal para atrair produções e coproduções internacionais		O.O.3: Promover o reconhecimento, a exposição e a comercialização dos conteúdos cinematográficos e audiovisuais nacionais no mercado global
		IND5 Prazo para a conclusão dos trabalhos preparatórios da Portuguese Film Commission	atingiu	IND5 Número de prémios obtidos pelo cinema e audiovisual português em festivais internacionais	atingiu	IND6 Número de produções atraídas ao abrigo do novo regime de incentivo fiscal	atingiu	IND6 Número de mercados internacionais de cinema e de audiovisual em que o ICA garante um expositor nacional
		O.O.4: Promoção do ICA enquanto organismo que promove a cultura		O.O.4: Aprofundamento da cooperação com os países de língua oficial portuguesa		O.O.4: Promover o reconhecimento, a exposição e a comercialização dos conteúdos cinematográficos		

2014		2015		2016		2017		2018
						e audiovisuais nacionais no mercado global		
		IND6 N.º de inscrições nas conferências promovidas pelo ICA no Fórum Internacional “O Lugar da Cultura”	não atingiu	IND6 Prazo para a conclusão da fase de Produção dos projetos DOCTV do Programa CPLP Audiovisual (dias úteis)	atingiu	IND7 Número de mercados internacionais de cinema e de audiovisual em que o ICA garante um expositor para a produção nacional	atingiu	
		IND7 N.º de inscrições nas jornadas de porta aberta promovidas pelo ICA no Fórum Internacional “O Lugar da Cultura”	superou	IND7 Prazo para a conclusão da fase de Produção dos projetos FICTV do Programa CPLP Audiovisual (dias úteis)				
		O.O.5: Aprofundamento da cooperação com os países de língua oficial portuguesa		IND 8 Número de projetos aprovados no âmbito dos programas de cooperação de língua oficial portuguesa	atingiu			
		IND8 Prazo para a abertura do concurso do Programa CPLP Audiovisual	superou		atingiu			
		IND 9 Número de projetos aprovados no âmbito dos programas de cooperação de língua oficial portuguesa	atingiu					
EFICIÊNCIA		EFICIÊNCIA		EFICIÊNCIA		EFICIÊNCIA		EFICIÊNCIA
O.O.3: Incentivar a exibição, difusão, promoção e divulgação das obras cinematográficas		O.O.6: Melhorar as infraestruturas do ICA		O.O.5: Melhorar as infraestruturas do ICA		O.O.5: Incentivar a exibição, difusão, promoção e divulgação das obras cinematográficas		O.O.4: Promover a fruição e divulgar o património, as artes, o cinema e o audiovisual, o livro, a leitura e a investigação
IND4 Prazo de realização do projeto Cinema Português em Movimento (dias úteis)	superou	IND10 Prazo para o início das obras de ampliação do edifício sede do ICA	não atingiu	IND9 Prazo de conclusão para a empreitada de ampliação do edifício sede do ICA (dias úteis)	superou	IND8 Número de espectadores de obras de cinema apoiadas ou difundidas	superou	IND7 Número de mercados internacionais de cinema e de audiovisual em que o ICA garante um expositor nacional
IND5 Prazo para edição do catálogo e anuário sobre o setor cinematográfico (dias úteis)						IND9 Número de exposições promovidas no âmbito do Cinema Português em Movimento	superou	

2014		2015		2016		2017		2018
O.O.4: Contribuir para a formação de públicos		O.O.7: Incentivar a exibição, difusão, promoção e divulgação das obras cinematográficas		O.O.6: Incentivar a exibição, difusão, promoção e divulgação das obras cinematográficas		O.O.6: Assegurar a gestão de recursos humanos, financeiros e patrimoniais promovendo a melhoria e o controlo de recursos		O.O.5 Prestar apoio técnico aos interessados no Incentivo à produção em Portugal
IND6 N.º de escolas abrangidas pelo Plano Nacional de Cinema	superou	IND11 N.º de exposições promovidas no âmbito do Cinema Português em Movimento	atingiu	IND10 N.º de exposições promovidas no âmbito do Cinema Português em Movimento	superou	IND10 Taxa de cumprimento dos prazos no que respeita à gestão de recursos humanos, financeiros e patrimoniais	atingiu	IND 8 Prazo médio de resposta a pedidos de apoio e esclarecimento, a contar da data de entrada do pedido (dias úteis)
		IND12 N.º espectadores do Cinema Português em Movimento	não atingiu	IND11 N.º espectadores do Cinema Português em Movimento	superou	IND11 Prazo para a elaboração da prestação de contas (dias úteis)	atingiu	
O.O.5: Contribuir para a internacionalização das obras cinematográficas e audiovisuais e para o reconhecimento nacional e internacional dos seus criadores, produtores, artistas e equipas técnicas		O.O.8: Criar e desenvolver novos meios de comunicação corporativa externa		O.O.7: Criar e desenvolver novos meios de comunicação corporativa externa				
IND7 N.º de prémios nacionais e internacionais	superou	IND13 Prazo para o lançamento do novo <i>site</i> do ICA (dias úteis)	não atingiu	IND12 Número de aplicações e ferramentas de comunicação multimédia interativa em que o ICA tem uma presença ativa	atingiu			
IND8 N.º de presenças em eventos relevantes para a promoção	superou							
O.O.6: Criar e desenvolver novos meios de comunicação corporativa externa		O.O.9: Assegurar a gestão de recursos humanos, financeiros e patrimoniais promovendo a melhoria do controlo de recursos		O.O.8: Assegurar a gestão de recursos humanos, financeiros e patrimoniais promovendo a melhoria do controlo dos recursos				
IND9 Prazo de finalização do projeto (dias úteis)	não atingiu	IND14 Cumprimento dos prazos no que respeita à gestão de recursos humanos, financeiros, patrimoniais, administrativos e informáticos (%)	atingiu	IND13 Cumprimento dos prazos no que respeita à gestão de recursos humanos, financeiros, patrimoniais, administrativos e informáticos (%)	atingiu			

2014		2015		2016		2017		2018	
O.O.7: Assegurar a gestão de recursos humanos, financeiros e patrimoniais promovendo a melhoria do controlo dos recursos		IND15 Prazo de elaboração da prestação de contas (dias úteis)	atingiu	IND14 Prazo de elaboração da prestação de contas (dias úteis)	atingiu				
IND10 Cumprimento dos prazos no que respeita à gestão de recursos humanos, financeiros, patrimoniais, administrativos e informáticos (%)									
IND11 Prazo de elaboração da prestação de contas (dias úteis)	atingiu								
QUALIDADE		QUALIDADE		QUALIDADE		QUALIDADE		QUALIDADE	
O.O.8: Desmaterializar e simplificar os processos e adotar modelos de gestão de qualidade		O.O.10: Desmaterializar e simplificar os processos de acordo com a Lei 55/2012 de 6 de setembro e o DL124/2013 de 30 de agosto		O.O.9: Desmaterializar e simplificar os processos		O.O.7: Garantir a satisfação dos colaboradores e interessados na atividade do ICA		O.O.6: Garantir a implementação do novo sistema de gestão de apoios do ICA – eICA	
IND12 Prazo para a realização de inquéritos de satisfação a colaboradores e clientes (dias úteis)	não atingiu	IND16 Prazo para implementar relatórios periódicos sobre a informação reportada no sistema de obrigações de investimento (dias úteis)	superou	IND15 Número de procedimentos prescritos no DL 124/2013 de 30 de agosto simplificados, no âmbito do programa SIMPLEX 2016	não atingido	IND12 Índice de satisfação dos colaboradores	não atingiu	IND9 Prazo para a implementação do módulo relativo aos concursos da plataforma eICA (dias úteis)	
		IND17 Prazo para implementar as funcionalidades que permitirão a simplificação do acompanhamento dos apoios financeiros e das respetivas obrigações contratuais (dias úteis)	superou			IND13 Índice de satisfação dos clientes e interessados	atingiu		
		IND18 Prazo para desenvolvimento de funcionalidades informáticas para o registo das obras cinematográficas (dias úteis)	superou						
O.O.9: Adotar e adaptar os sistemas integrados de gestão à Lei n.55/2012 de 6 de setembro		O.O.11: Otimizar os processos e adotar modelos de gestão de qualidade		O.O.10: Garantir a satisfação dos colaboradores e					

2014		2015		2016		2017		2018
e ao DL n.º 124/2013 de 30 de agosto/2012 de 6 de setembro				interessados na atividade do ICA				
IND13 Prazo para desenvolvimento de funcionalidades informáticas para o registo das obras cinematográficas (dias úteis)	não atingiu	IND19 Prazo de parametrização do esig e do SAP de acordo com a nova forma de contabilização dos apoios financeiros (dias úteis)	superou	IND16 Índice de satisfação dos colaboradores	atingiu			
IND14 Prazo para desenvolvimento de funcionalidades informáticas para o registo de obrigações de investimento (dias úteis)	atingiu	IND20 Prazo para a realização dos inquéritos de satisfação a colaboradores e clientes (dias úteis)	atingiu	IND 17 Índice de satisfação dos clientes e interessados	atingiu			
IND15 Prazo para desenvolvimento de funcionalidades informáticas para os novos apoios financeiros (dias úteis)	superou							

Figura 3.5 – Tabela de objetivos estratégicos e operacionais e indicadores monitorizados e analisados no âmbito do QUAR de 2014-2018 com a respetiva avaliação pelo ICA  
 Fonte: ICA, Dados dos Anuários. Acesso: [https://ica-ip.pt/pt/downloads/publicacoes/?search=1&cat=281&id\\_ano=0](https://ica-ip.pt/pt/downloads/publicacoes/?search=1&cat=281&id_ano=0) (02/02/2021)

### 3.5. Avaliação do cumprimento dos objetivos propostos

Conforme já salientado, o ICA, enquanto entidade pública a quem compete executar as políticas públicas definidas para o setor do cinema e do audiovisual, estabelece anualmente um conjunto de prioridades para a concretização de uma estratégia, em concordância com os objetivos capitais definidos no PECAI 2014-18. A sua estratégia principal centra-se, em grande parte, na promoção de programas de apoio ao setor do cinema e audiovisual nacional – onde se inclui a realização de concursos, o acompanhamento da execução dos projetos apoiados e as eventuais situações de incumprimento.

Assim, observa-se que, durante o período de 2014-2018, o financiamento direto do ICA, através dos programas de apoio ao setor, cresceu tendencialmente, traduzindo-se não só no aumento do volume de apoios, mas também no número de concursos realizados, sendo que estes foram, no mesmo período, distribuídos por uma percentagem significativamente maior de projetos (ver séries mais longas na secção 2 e a Figura 3.6 de síntese abaixo). Estes apoios públicos são considerados pelos agentes do setor como indispensáveis, embora insuficientes, para uma produção nacional consistente e diversificada e, em particular, face aos valores de produção e orçamentos médios de outros países europeus e à dificuldade de aceder a outro tipo de financiamento (público e privado). O maior problema para alguns dos agentes reside também na capacidade de avaliação dos concursos por parte dos júris e no acompanhamento dos projetos apoiados por parte do ICA, bem como na resposta às solicitações e reclamações. A atribuição de montantes de apoio iguais, em alguns programas, a diferentes filmes, sem que sejam analisados caso a caso ou adaptados às necessidades específicas de cada projeto de filme, é também bastante questionado por alguns agentes auscultados.

	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	Variação 2014-2018	Variação 2014-2020
Total de apoios	16 434 237	17 811 373	18 490 847	19 231 120	19 872 427	19 643 071	27 600 510	21%	68%
Total de concursos por ano	28	23	24	26	32	31	33	14%	18%
Total de projetos apoiados	223	214	317	332	310	385	462	39%	107%

Figura 3.6 – Total de apoios, número de concursos e projetos apoiados anualmente (2014-2020)

Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

Se analisarmos de forma desagregada os diferentes tipos de apoio (Figura 3.7), verifica-se, no período de referência, que foi na produção que existiu maior número de projetos apoiados – onde se incluem os programas de apoio à Escrita e Desenvolvimento de Obras Audiovisuais e Multimédia; Escrita e Desenvolvimento de Obras Cinematográficas; Automático; Complementar (não existiu em 2014 e 2017); Produção de Curtas-metragens de Animação; Produção de Longas-metragens de Animação (não houve em 2015, 2016, 2018 e 2020); Produção de Documentários Cinematográficos; Produção de Curtas-metragens de Ficção; Primeiras Obras de Longa-metragem de Ficção; Produção de Longas-metragens de Ficção; Produção de Obras Audiovisuais e Multimédia (até 2018, substituído por Produção de Obras Audiovisuais e de Multimédia – Ficção/Documentários e Produção de Obras Audiovisuais e de Multimédia – Animação; e Inovação e Audiovisual (ver agregação por tipologia na Figura 2.18 a 2.20, da secção 2).



Tipologia de programas	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
Produção	84	100	110	94	121	148	210
Distribuição	19	23	17	25	44	35	40
Exibição	27	6	30	9	10	29	9
Internacionalização	49	64	134	146	93	118	87
Formação – Plurianual (3 anos)	15	-	-	22	-	-	26
Festivais (nacional) – Plurianual (3 anos)	16	-	-	14	-	-	19
Protocolos/coprodução	11	13	17	14	17	21	19
Ad Hoc	N/A	N/A	N/A	N/A	24	34	52

Figura 3.7 – Número de projetos apoiados por tipologia (2014-2020)

Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

O aumento dos programas de apoio pode concorrer para a expressão da diversidade cultural, afirmação da identidade nacional e promoção da língua portuguesa. Como referem alguns agentes auscultados, só uma maior quantidade de obras produzidas pode contribuir para uma maior qualidade e diversidade.

No mesmo sentido, o Programa de Apoio aos Novos Talentos e Primeiras Obras<sup>109</sup> (Figura 3.8) procurou contribuir para aumentar a diversidade de projetos e autores, ao financiar realizadores sem qualquer projeto realizado ou com menos de duas obras cinematográficas da categoria a que se candidatam, com um valor não inferior a 15% do total disponível para os apoios à produção, nas categorias de longas-metragens de ficção, de curtas-metragens de ficção, documentários cinematográficos e curtas-metragens de animação. A importância deste programa é reconhecida, apesar de alguma dificuldade apontada.

	2014	2015	2016	2017	2018
Nº de projetos apoiados	19	27	17	16	19

Figura 3.8 – Número de projetos de criação e produção cinematográfica e audiovisual apoiados no âmbito de programas de novos talentos e primeiras obras

Fonte: ICA, Dados dos Anuários (2014-2018).

Acesso: [https://ica-ip.pt/pt/downloads/publicacoes/?search=1&cat=281&id\\_ano=0](https://ica-ip.pt/pt/downloads/publicacoes/?search=1&cat=281&id_ano=0) (02/02/2021)

Por outro lado, embora se verifique um aumento tendencial no número de obras produzidas, este é feito de forma desigual quanto ao tipo (ficção, documentário ou animação) e metragem (curtas ou longas) das obras, em resultado da natureza diversa dos tipos de obra e das características dos concursos (como referido anteriormente). Tal como referido na secção 2, a diversificação dos concursos dedicados por tipo de filme e a inclusão dos apoios ao audiovisual contribuem para a ampliação do setor e dos agentes.

Em 2017 e 2018, o número total de projetos apoiados sofreu um aumento considerável. A partir de 2018, o número de apoios para projetos de ficção foi reforçado face ao documentário, à animação e ao audiovisual (ver subsecção Apoio à produção por parte do ICA – por tipo de filme e metragem). As longas-metragens de cinema documental foram, também, significativamente apoiadas, o que contribuiu para um maior reconhecimento deste tipo de filme e de um grupo de realizadores, nomeadamente em festivais (para uma reflexão mais aprofundada ver secção 2.4.1. Produção nacional e coprodução) (Figura 3.9).

<sup>109</sup> Definido no Decreto-Lei n.º 124/2013, de 30 de agosto.

	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
<b>CINEMA</b>	27	46	48	65	72	66	49
<i>Ficção</i>	13	26	27	34	41	38	25
LM	6	14	18	20	23	22	11
CM	7	12	9	14	18	16	14
<i>Documentário</i>	10	15	12	23	23	19	17
LM	8	11	10	18	20	15	13
CM	2	4	2	5	3	4	4
<i>Animação</i>	4	5	9	8	8	9	7
LM	4	5	-	-	-	-	1
CM	-	-	9	8	8	9	6
<b>AUDIOVISUAL</b>		-	1	11	6	11	11
Total	27	46	49	76	78	77	60

Figura 3.9 – Número de obras nacionais produzidas (2014-2020)

Fonte: ICA, Dados dos Anuários. Acesso: [https://ica-ip.pt/pt/downloads/publicacoes/?search=1&cat=281&id\\_ano=0\(02/02/2021\)](https://ica-ip.pt/pt/downloads/publicacoes/?search=1&cat=281&id_ano=0(02/02/2021))

Como anteriormente descrito, o mercado audiovisual português é de dimensão reduzida, tem por base a coexistência da televisão pública e privada, e de canais temáticos de acesso livre ou condicionado. Os canais de TV generalistas, com grande destaque para a SIC e a TVI, têm privilegiado o segmento programático das telenovelas, com audiências expectáveis face à programação em grelha e custos de produção menores, e recorrendo a apoios de entidades regionais e locais (autarquias, regiões de turismo, empresas da região etc.), a troco de publicidade das suas ofertas turísticas, produtos locais etc. Além destes, os canais por subscrição ganharam importância no mercado português, mas na sua maioria não recorrem a conteúdos portugueses. Os desenvolvimentos tecnológicos vieram alargar este setor a novas possibilidades de distribuição e exibição (nomeadamente com *video on demand* e *streaming*), dispersando também os investimentos publicitários. Acresce que os atores do mercado audiovisual mais clássico estão numa fase de adaptação da sua atividade à realidade atual e a uma crescente tendência de substituição dos tradicionais pacotes de televisão por cabo e satélite, por um conjunto de serviços *online* e *on-demand* (para uma reflexão mais alargada ver secção 2, particularmente subsecção 2.4.3 Exibição/distribuição em outros dispositivos).

Tal como visto na subsecção dedicada ao apoio ao audiovisual, o ICA apoiou projetos audiovisuais e multimédia de produtores independentes, desde 2014, no âmbito dos programas Inovação e Audiovisual; Produção de Obras Audiovisuais e Multimédia, substituído por Produção de Obras Audiovisuais e de Multimédia – Ficção/Documentários e Produção de Obras Audiovisuais e de Multimédia – Animação, a partir de 2018, cuja dotação foi sofrendo oscilações, mas ainda são reduzidos face aos apoios para obras cinematográficas (Figura 3.10).

É necessária uma maior reflexão sobre a relação entre os operadores e a produção audiovisual independente, nomeadamente a inventariação e caracterização das obras cinematográficas portuguesas produzidas e exibidas pelos operadores, com e sem o apoio do ICA; questões relativas aos direitos de transmissão da obra; divulgação e promoção de obras cinematográficas portuguesas; quotas para minorias; apoio a novos formatos e participação em coproduções internacionais; entre outras questões discutidas junto de produtores e operadores.

		2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
Inovação e Audiovisual	N.º	5	5	5	8	8	9	9
	volume	230 000	230 000	350 000	350 000	338 000	380 000	380 000
Produção de Obras Audiovisuais e Multimédia	N.º	8	12	15	14	N/A	N/A	N/A
	volume	1 391 425	2 899 472	2 953 750	2 500 000	N/A	N/A	N/A
Produção de Obras Audiovisuais e de Multimédia – Ficção /Documentários	N.º	N/A	N/A	N/A	N/A	10	9	14
	volume	N/A	N/A	N/A	N/A	2 521 430	2 400 000	3 400 000
Produção de Obras Audiovisuais e de Multimédia – Animação	N.º	N/A	N/A	N/A	N/A	3	3	2
	volume	N/A	N/A	N/A	N/A	654 000	600 000	600 000
Escrita e Desenvolvimento de Obras Audiovisuais e Multimédia	N.º	3	3	5	4	10	22	41
	volume	280 000	280 000	450 000	450 000	535 000	535 000	1 030 500

Figura 3.10 – Número de projetos e volume de apoios em projetos audiovisuais apoiados pelo ICA (2014-2020)

Fonte: ICA, Dados dos Anuários. Acesso: [https://ica-ip.pt/pt/downloads/publicacoes/?search=1&cat=281&id\\_ano=0](https://ica-ip.pt/pt/downloads/publicacoes/?search=1&cat=281&id_ano=0) (02/02/2021)

Em 2018, foram introduzidas várias alterações importantes nos programas de apoio financeiro que importa salientar e que procuravam responder a alguns dos problemas identificados<sup>110</sup>. Por exemplo, no domínio do Apoio à Escrita e Desenvolvimento, e com o intuito de promover a criação, passou a ser permitida a apresentação de candidaturas por argumentistas e realizadores relativamente a projetos singulares de obras cinematográficas e audiovisuais e multimédia (este apoio enquadra-se também numa crescente procura destes conteúdos por parte dos novos agentes do mercado, p.e. VoDs).

Outro caso é o da autonomização do concurso de Apoio à Produção Audiovisual e Multimédia, relativo a projetos de animação, que estabilizou os valores atribuídos à animação e assegurou a sua avaliação por um júri que tivesse em conta a sua natureza. Os benefícios dessa autonomização são reconhecidos pelos agentes auscultados, no entanto, os custos de produção em animação são muito elevados, impossibilitando também a participação em coproduções e a retenção de talentos. A criação de uma majoração de 10% do apoio a atribuir na avaliação de projetos, quando se verifique mais de 50% de autoria por mulheres, em relação ao total de autores do plano, pode ser um fator de diversidade e maior representatividade. Importa ainda aferir os resultados deste critério

Neste mesmo ano foi criado o Programa Ad Hoc<sup>111</sup>, que contribuiu para a concretização de iniciativas e projetos para o desenvolvimento do setor do cinema e do audiovisual<sup>112</sup> fora do âmbito dos habituais programas e medidas de apoio, designadamente: a) organização de seminários, conferências, *workshops*, exposições ou atividades similares; b) realização de mostras de cinema e audiovisual português; c) organização de eventos; d) edição de publicações; e) bolsas de qualificação ou especialização artística; f) aquisição de equipamentos, materiais técnicos, reparações de infraestruturas e criação de condições adequadas aos recintos de exibição; g) abertura de novos recintos de exibição; h) realização de festivais na sua 1.ª edição; e i) outras iniciativas consideradas relevantes para os efeitos previstos no número anterior. Nesse ano foram aprovados 34 projetos no valor de 400 000 euros em três chamadas. O tipo de projetos e entidades apoiados apresentava uma natureza diversa, desde projetos de formação e educação de

<sup>110</sup> Decreto-Lei n.º 25/2018

<sup>111</sup> Regulamento n.º 349/2018 - apoio a iniciativas e projetos fora do âmbito dos programas e medidas de apoio previstos no Decreto-Lei n.º 25/2018, de 24 de abril, que contribuam para o desenvolvimento do setor do cinema e do audiovisual, para o ano de 2018.

<sup>112</sup> financiamento a fundo perdido entre os € 500 e os € 50.000.

associações, a mostras de cinema de produtoras, distribuidoras ou associações, passando pelo apoio ao restauro de cópias de filme, entre outros, que contribuem para a concretização dos objetivos propostos no PECAI 2014-18.

A questão da promoção da sustentabilidade e diversidade está ligada, também, ao sistema de concursos que é bastante contestado pelos agentes do setor, bem como os critérios de avaliação utilizados. A incumbência de nomear os júris para os concursos foi retirada ao ICA pelo Decreto-Lei 124/2013 (de 30 de agosto), passando, então, para a Secção Especializada de Cinema e Audiovisual (SECA) – constituída por representantes de todos os subsetores do meio do cinema e audiovisual. O artigo 14.º do Decreto-Lei n.º 25/2018, de 24 de abril, restituiu ao ICA as competências para constituir e aprovar anualmente a lista de jurados efetivos para cada concurso e uma lista comum de jurados suplentes, porém, após apreciação da SECA, ressalvando consulta, não é vinculativa. A SECA passou então também a ter uma composição alargada, com mais elementos em representação dos produtores de cinema, realizadores, associações do setor, festivais e da Federação Portuguesa de Escolas de Cinema e Audiovisual.

A constituição dos júris foi alvo de contestação continuada pelo setor, sob diversos pontos de vista, designadamente: a interferência de interesses privados num sistema público de apoio, o condicionamento de resultados por parte de certos beneficiários, a opção por projetos que não preveem a distribuição e atração de públicos, a incapacidade de processar os projetos e a falta de profissionalização dos júris que conheçam as especificidades do setor, entre outros. Ademais, é frequentemente referida a concentração dos apoios em alguns realizadores e produtores.

No que diz respeito aos critérios utilizados, o peso significativo na avaliação da qualidade e potencial artístico e cultural do projeto, bem como o currículo do realizador e da produtora, são problemáticas recorrentemente aludidas. Se, por um lado, vários agentes criticam a elevada subjetividade na avaliação de ambas as componentes, por outro, alguns agentes consideram que existe uma grande liberdade dos beneficiários (muitos dos argumentos não têm tradução direta nos filmes produzidos), mas também a valorização da singularidade e independência dos autores portugueses. Ademais, como referido em maior detalhe na subsecção 2.4.1.2 Produtoras, o facto de um grupo reduzido de agentes recorrentemente vencer os concursos levanta questões junto dos demais agentes. No entanto, como já denotado, é importante não extrapolar relações diretas, porque a fragilidade empresarial e as dificuldades de operação de produtoras independentes em Portugal são reconhecidas. Importa, sim, tornar os processos mais transparentes e criar condições para que surjam outro tipo de oportunidades de reforço do setor.

#### **Objetivos capitais do PECAI 2014-18 abrangidos**

EXCELÊNCIA artística e sua valorização nacional e internacional.

INCENTIVO À CRIAÇÃO e à sua renovação, apoiando NOVOS TALENTOS E PRIMEIRAS OBRAS.

AUMENTO DA DIVERSIDADE da oferta cinematográfica e audiovisual: contribuindo para aumentar o número de obras nacionais produzidas e a sua diversidade; incentivando a diversidade da oferta cinematográfica nas salas de cinema do país.

Apesar de existirem mais filmes, estes têm de entrar no mercado da distribuição cinematográfica e serem exibidos, seja em salas de cinema, seja noutros suportes. Assim, apesar de ter existido um aumento significativo no volume de projetos apoiados através dos apoios financeiros do ICA à distribuição nacional – onde se incluem os programas de apoio à Distribuição em Portugal de Obras Nacionais; Distribuição em Portugal de Obras Nacionais, Europeias e Outras; e Distribuição em Portugal de Obras Apoiadas pelo ICA (até 2017) e Projetos de Distribuição de Cinematografias Menos Difundidas de Relevante Interesse Cultural (a partir de 2018) –, as dificuldades de distribuição, como já notadas na secção anterior, são amplamente reconhecidas por todos os agentes auscultados.

Mesmo recebendo apoio do ICA, existe uma grande dificuldade na distribuição de filmes portugueses não comerciais. Na maior parte das vezes o que acontece é existirem apenas algumas sessões em Lisboa ou no

Porto. A opção passa muitas vezes por se conseguir um contrato internacional de distribuição, através de um festival de cinema. A concentração existente na distribuição repete-se na exibição, dado que a empresa que detém maior quota de recintos de exibição pertence ao mesmo grupo que a empresa com maior quota de mercado na distribuição (ver 2.4.2 Distribuição, em particular, Apoios do ICA à Distribuição).

De referir ainda que alguns dos distribuidores foram apoiados neste período pelo Programa Europa Criativa em linha de financiamento própria (ver anexo D).

Apesar do reconhecimento da importância destes apoios, é necessário encontrar outras formas como, por exemplo, encorajar o contacto e intercâmbio entre os profissionais, de modo a fomentar não só coproduções, mas também a distribuição e exibição dos filmes portugueses.

	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
<b>Nacional</b>							
Volume	448 038,6	537 704,2	562 125,1	688 818,5	1 016 790	860 000	1 068 950
N.º de projetos apoiados	19	23	17	25	44	35	40
<b>Internacional</b>							
Volume	659 255	299 268,4	498 934,5	1 119 556	420 768	608 013,86	450 757
N.º de projetos apoiados	49	64	134	146	93	118	87

Figura 3.11 – Volume e número de projetos apoiados no programa de apoio à Distribuição Nacional e internacional do ICA (2014-2020)

Fonte: ICA, Dados dos Anuários. Acesso: [https://ica-ip.pt/pt/downloads/publicacoes/?search=1&cat=281&id\\_ano=0](https://ica-ip.pt/pt/downloads/publicacoes/?search=1&cat=281&id_ano=0) (02/02/2021)

A quantidade de filmes nacionais estreados variou entre 27 e 38 filmes, no período do PECAI 2014-18, representando quotas de mercado entre os 6,8% e 11,2% (Figura 3.12). A quantidade de filmes estreados não tem correspondência com as receitas geradas. A situação das quotas de mercado dos filmes portugueses relativamente aos espectadores é uma das maiores apreensões do setor, tendo atingido, em 2018, um valor bastante preocupante, de apenas 1,9%. Foi o mais reduzido em muitos anos, apesar de ter havido 35 estreias (foi, no entanto, alvo de recuperação, nos anos seguintes, para 4,5% e 3,5% respetivamente – note-se a grande volatilidade desta evolução de audiências face ao sucesso mais ou menos pontual de algumas obras específicas).

Estes dados devem ser, porém, confrontados como o facto de, como observado na secção 2.4.3.1. Exibição em sala, se verificar, neste período pré-pandemia, genericamente uma subida das audiências, número de sessões e receitas médias, bem como do número de filmes exibidos, se não tivermos em conta a proveniência geográfica dos filmes exibidos.

FILMES NACIONAIS	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
Nº de filmes							
Estreados	35	27	27	38	35	47	23
Receitas	2 834 903€	4 678 849€	1 652 148€	1 955 120€	1 955 120€	3 480 418€	630 106€
Espectadores	578 501	946 082	353 830	408 104	285 594	700 761	133 079
Cota de mercado							
Estreados	11,2%	7,6%	6,8%	10,2%	8,7%	12%	9,5%
Receita	4,5%	6,2%	2,1%	2,4%	1,5%	4,2%	3,1%
Espectadores	4,8%	6,5%	2,4%	2,6%	1,9%	4,5%	3,5%

Figura 3.12 – Número e quota de mercado dos filmes nacionais estreados, receitas e espectadores (2014-2020)

Fonte: ICA, Dados dos Anuários. Acesso: [https://ica-ip.pt/pt/downloads/publicacoes/?search=1&cat=281&id\\_ano=0](https://ica-ip.pt/pt/downloads/publicacoes/?search=1&cat=281&id_ano=0) (02/02/2021)

No que diz respeito às medidas de apoio à exibição de cinema em circuitos alternativos, as salas municipais, cineclubes e associações culturais de promoção da cultura cinematográfica são reconhecidamente meios fundamentais para levar o cinema nacional a diferentes partes do território, em particular o cinema alternativo (contemporâneo ou reposições), bem como promover a formação de públicos para a cultura cinematográfica (ver secção anterior). O teto máximo por projeto, no período em questão, foi de 5 000€, considerado manifestamente reduzido face à regulamentação vigente e dadas as dificuldades de manter uma exibição regular com curadoria própria (este valor foi revisto no concurso de 2021, sendo atualmente de 10 000€). Os agentes auscultados defendem uma revisão da regulamentação da atividade e a exibição cultural sem fins lucrativos, que a maior parte das vezes integra também ações de formação, nomeadamente com o Plano Nacional de Cinema.

Ademais, alguns dos cineclubes apoiados têm ligações a festivais de cinema, como é o caso, por exemplo, do Cineclube de Vila do Conde ou de Avanca, e do Festival Curtas Vila do Conde ou do Avanca Film Festival. O mesmo acontece com as associações apoiadas que incluem a organização de festivais de cinema, como por exemplo a Associação Porto/Post/Doc e o festival com o mesmo nome, entre muitas outras.

O volume e o número de apoios à exibição tiveram um pequeno incremento. Alguns agentes referem a dificuldades de exhibir a produção nacional e a falta de salas independentes com equipamento adequado e programadores, bem como a necessidade de promover a circulação de obras digitalizadas que permitam continuar a promover o acesso ao cinema português, europeu, e de outras cinematografias.

Exibição	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
Volume	150 000	150 000	200 000	225 000	350 000	350 000	600 000
N.º de projetos apoiados	7	6	8	9	10	9	9

Figura 3.13 – Volume e número de projetos apoiados no programa de apoio à Exibição do ICA (2014-2020)

Fonte: ICA, Dados dos Anuários.

Acesso: [https://ica-ip.pt/pt/downloads/publicacoes/?search=1&cat=281&id\\_ano=0](https://ica-ip.pt/pt/downloads/publicacoes/?search=1&cat=281&id_ano=0) (02/02/2021)

Segundo alguns dos agentes auscultados, há a necessidade de garantir o funcionamento de toda a cadeia, tomando em conta a componente de distribuição e exibição e a ligação aos diferentes públicos, de modo a garantir a circulação/comercialização e a visualização das obras. A questão da aquisição de direitos sobre os conteúdos para posterior venda a empresas de exibição é também uma das áreas que precisam de uma análise mais aprofundada, para que as políticas de apoio sejam efetivas (ver 2.4.2 Distribuição).

Além dos apoios existentes referidos, denota-se assim a necessidade de encorajar uma distribuição e estratégias de promoção adequadas alargadas, nomeadamente através de agentes de vendas e de

consolidação de redes e novos canais, que promovam a oferta e comercialização de conteúdos europeus e, conseqüentemente, o alargamento de audiências.

Pode-se observar, no período do PECAI 2014-18, um aumento no total de filmes nacionais estreados com apoio do ICA, sendo mais inconstante o número dos que não tiveram apoio (Figura 3.14). No que se refere aos filmes nacionais exibidos, existe também alguma variação de ano para ano, tendo sido também exibidos mais filmes sem o apoio do ICA do que com este. O número de espectadores de filmes portugueses, após uma recuperação em 2015, teve um decréscimo acentuado nos anos seguintes (mas um novo pico em 2019), no quadro de uma grande volatilidade associada à existência de alguns casos de sucesso significativos, mais ou menos episódicos, em termos das audiências registadas.

Filmes nacionais	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
Estreados	35	27	27	38	35	47	23
Estreados apoiados	16	17	17	22	26	35	19
Exibidos	159	134	161	151	146	196	133
Exibidos apoiados	95	82	98	85	94	119	85
Espectadores	578 501	946 082	353 798	408 104	285 594	700 761	133 079

Figura 3.14 – Total de filmes nacionais estreados e exibidos (2014-2020)

Nota: Dados fornecidos pelos distribuidores de filmes nacionais ao ICA com base em resultados de bilheteira.

Fonte: ICA, Dados dos Anuários. Acesso: [https://ica-ip.pt/pt/downloads/publicacoes/?search=1&cat=281&id\\_ano=0](https://ica-ip.pt/pt/downloads/publicacoes/?search=1&cat=281&id_ano=0) (02/02/2021)

Do mesmo modo, os festivais têm um papel fundamental na exibição cinematográfica em Portugal, enquanto mecanismo de reputação, mediação e promoção. Os festivais são relevantes para a apresentação de cineastas e obras nacionais e internacionais, estabelecimento de circuitos cinematográficos, criação de valor cultural e artístico, responder a novos hábitos de consumo e atrair novas audiências. Ademais, os festivais têm um impacto potencial nos territórios, nomeadamente benefícios económicos, mas também sociais e culturais.

O apoio a Realização de Festivais de Cinema em Território Nacional do ICA, após reconfiguração em 2014 passou a plurianual (três anos), financiando projetos no valor máximo de 100 000€, sendo que, em 2014, foram apoiados 16 e, em 2017, apenas 14, embora o volume de apoios tenha subido ligeiramente (Figura 3.15). Olhando para a tabela dos festivais em Portugal fornecida pelo ICA, verifica-se que o número de festivais, no período em análise, manteve-se quase constante, distribuído por várias categorias, géneros e temas e, naturalmente, com impactos variados. Quanto ao número de espectadores de festivais, estes variaram entre 254 995 e 296 824 (uma variação de 41 829 espectadores). De referir ainda que alguns destes festivais foram apoiados neste período pelo Programa Europa Criativa em linha própria (ver anexo D). Muitos contam ainda com o apoio (financeiro e em géneros, nomeadamente espaços de exibição, deslocações, alojamentos etc.) por parte de municípios ou de apoiantes e patrocinadores privados.

	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
Volume do apoio	2 400 000	–	–	2 568 808	–	–	2 960 000
N.º de projetos apoiados	16	–	–	14	–	–	19

Figura 3.15 – Concurso de apoio à realização de Festivais em Território Nacional (2014-2020)

Fonte: ICA, Dados dos Anuários. Acesso: [https://ica-ip.pt/pt/downloads/publicacoes/?search=1&cat=281&id\\_ano=0](https://ica-ip.pt/pt/downloads/publicacoes/?search=1&cat=281&id_ano=0) (02/02/2021)

Com o intuito de promover e divulgar o cinema português e abranger as populações sem oferta cinematográfica, o ICA promoveu até 2017 a iniciativa Cinema Português em Movimento (teve a sua 1.<sup>a</sup>

edição em 2013). Estas exposições ao ar livre, durante o período de verão, de obras portuguesas com elevado reconhecimento e popularidade, contaram com a parceria de entidades públicas e privadas, e abrangeram várias localidades pelo país. Assim, observando a Figura 3.16, verifica-se que nos quatro anos analisados, esta iniciativa alcançou 188 exposições em diferentes localidades, um total de 17 057 espectadores, e uma média de 94,5 espectadores por sessão.

Ano	Edição	N.º de exposições/localidades	N.º de espectadores	Média de espectadores/sessão
2014	2. <sup>a</sup>	44	4144	94
2015	3. <sup>a</sup>	40	3859	96
2016	4. <sup>a</sup>	51	4853	95
2017	5. <sup>a</sup>	53	4201	79
<b>TOTAL</b>		188	17 057	94,5

Figura 3.16 – Resultados da iniciativa Cinema em Movimento (2014-2017)

Fonte: ICA, Dados dos Anuários. Acesso: [https://ica-ip.pt/pt/downloads/publicacoes/?search=1&cat=281&id\\_ano=0](https://ica-ip.pt/pt/downloads/publicacoes/?search=1&cat=281&id_ano=0) (02/02/2021)

A formação de públicos e o aumento da cultura cinematográfica, sobretudo dos mais jovens, são questões cruciais na sustentação do setor. Nesse âmbito, várias ações têm sido apoiadas nomeadamente no apoio a festivais, cineclubes e outros circuitos alternativos de exposição, bem como de eventos como o Cinema em Movimento. O ICA lançou apoios plurianuais para a Realização de Ações de Formação Destinadas ao Público Infantil e Juvenil com uma dotação de 300 000€, como pode ser verificado na seguinte tabela (Figura 3.17).

	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
Volume	300 000	–	–	300 000	–	–	300 000
N.º de projetos apoiados	6	–	–	10	–	–	6

Figura 3.17 – Programa de apoio à Realização de Ações de Formação Destinadas ao Público Infantil e Juvenil (2014-2020)

Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

Em complemento, o Plano Nacional de Cinema (já referido anteriormente na subsecção 2.4.7), executado em articulação com o Ministério da Educação e os estabelecimentos de ensino dele dependentes, é de particular importância para conseguir o objetivo de formar públicos e aumentar a literacia cinematográfica e audiovisual.

Como se pode observar na Figura 3.18, o programa teve um crescimento exponencial no número de escolas e alunos envolvidos. Apesar de alguns agentes denotarem algumas dificuldades, nomeadamente na disponibilidade de escolas e professores e na necessidade de privilegiar o visionamento em sala de cinema. Reconhece-se a necessidade de reforçar a promoção da cultura cinematográfica, nomeadamente promovendo uma maior articulação com os circuitos alternativos de exposição e uma integração mais consistente com os programas educativos.



	2014	2015	2016	2017	2018
N.º de escolas	25	69	148	190	202
N.º de alunos	2942	10 898	24 996	46 871	64 221

Figura 3.18 – Número de escolas e alunos participantes no PNC (2014-2018)

Fonte: ICA, Dados dos Anuários. Acesso: [https://ica-ip.pt/pt/downloads/publicacoes/?search=1&cat=281&id\\_ano=0](https://ica-ip.pt/pt/downloads/publicacoes/?search=1&cat=281&id_ano=0) (02/02/2021)

Acrescente-se ainda que existem projetos apoiados no âmbito do Programa Media para o financiamento de projetos de desenvolvimento de audiências (ver anexo D).

Segundo os agentes inquiridos, é necessário trabalhar nos territórios por períodos longos, de modo a criar laços com os atores locais e promover sinergias, para obter resultados mais efetivos e chegar a mais população.

#### Objetivos capitais do PECAI 2014-18 abrangidos

EXCELÊNCIA artística e sua valorização nacional e internacional.

MAIOR PROXIMIDADE entre os cidadãos e as obras nacionais: procurando aumentar a quota de mercado do cinema nacional e a presença nas grelhas televisivas de obras audiovisuais criativas inovadoras e de qualidade; levando o cinema nacional a partes do território e a grupos populacionais privados de tal oferta; formando os jovens para a cultura cinematográfica.

AUMENTO DA DIVERSIDADE da oferta cinematográfica e audiovisual: contribuindo para aumentar o número de obras nacionais produzidas e a sua diversidade; incentivando a diversidade da oferta cinematográfica nas salas de cinema do país.

No plano da internacionalização, destacam-se os programas de apoio à distribuição e divulgação de obras nacionais; a celebração de protocolos de coprodução e acordos bilaterais de reciprocidade internacionais; a participação em programas internacionais de cooperação, no âmbito da atividade cinematográfica e do audiovisual; a representação e divulgação de obras nacionais em mercados e eventos internacionais.

No apoio à distribuição e divulgação internacional – onde se incluem os programas de apoio à Distribuição de Obras Nacionais em Mercados Internacionais; Divulgação e Promoção Internacional de Obras Nacionais; e Divulgação e Promoção Internacional de Obras Nacionais através de Associações do Setor – como verificado anteriormente, houve um aumento significativo até 2017, tendo em 2018 baixado ligeiramente o volume e o número de projetos apoiados (Figura 3.19).

Como já referido, é importante para uma maior compreensão destes apoios, a recolha e sistematização de dados sobre a efetiva capacidade de permeabilidade de mercado, de público atingido pelos filmes portugueses em salas de cinema fora de Portugal (seja compilando a informação dispersa disponível nas produtoras e distribuidoras respetivas, seja pela via de uma maior interação com os institutos correspondentes desses países e com os sistemas de recolha de dados estatísticos nacionais nesses diversos mercados).

	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
N.º de projetos	49	64	134	146	93	118	87
Volume de apoios	659 255	299 268,4	498 934,5	1 119 556	420 768	608 013,9	450 757

Figura 3.19 Programa de apoio à internacionalização (2014-2020)

Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

As coproduções, como também é notado anteriormente na subsecção dedicada ao tema, são de grande importância para o setor. No entanto, alguns dos agentes inquiridos referem, a par de outros problemas, a dificuldade em obter os montantes mínimos para liderar uma produção internacional, com base nos apoios públicos existentes para o efeito (no entanto, estes apoios não são de todo impeditivos que esses agentes os complementem com outras fontes de financiamento, públicas ou privadas).

A celebração de protocolos de coprodução e acordos bilaterais de reciprocidade internacionais são também formas de promoção da língua e da cultura portuguesas, de internacionalização dos agentes do setor, de promover a entrada noutros mercados e de garantir outras fontes de financiamento. Os protocolos variam em função do programa, destacando um aumento do volume e número de projetos apoiados, a partir de 2015, no caso das produções de participação minoritária portuguesa. Quanto aos projetos de coprodução com países de língua portuguesa, depois de em 2017 não ter existido concurso, apenas dois projetos foram apoiados em 2018.

	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
Número projetos apoiado para coprodução							
Coprodução com países de língua portuguesa	4	3	3	N/A	2	2	2
Coprodução Internacional com participação minoritária portuguesa	3	5	6	7	6	7	8
Volume do apoio a programas para coprodução							
Coprodução com países de língua portuguesa	500 000	500 000	477 500	0	565 520	500 000	500 000
Coprodução internacional com participação minoritária portuguesa	600 000	900 000	900 000	900 000	895 000	900 000	1 200 000

Figura 3.20 – Número de projetos apoiados e volume de apoios no âmbito dos programas de apoio à coprodução com países de língua portuguesa e coprodução internacional com participação minoritária portuguesa (2014-2020)

Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

Neste período salientam-se, ainda, os acordos no âmbito do Fundo Luso-Francês, Protocolo Luso-Brasileiro e, a partir de 2018, o Protocolo Luso-Italiano, cujo volume e número de apoios apresenta variações em conformidade com o acordo e a data da celebração (Figura 3.21).

	2014	2015	2016	2017	2018
Fundo Luso-Francês	2	3	6	5	5
Protocolo Luso-Brasileiro	2	2	2	2	2
Protocolo Luso-Italiano	N/A	N/A	N/A	N/A	2

Figura 3.21 – Número de projetos apoiado através de protocolos e a acordos bilaterais (2014-2018)

Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

O ICA participa ainda em programas de cooperação, nos quais se destaca o apoio ao cinema e audiovisual da Conferência das Autoridades Cinematográficas Ibero-americanas (CACI) (Figura 3.22). O Fundo Ibero-americano de ajuda IBERMEDIA, criado em novembro de 1997, constituiu um fundo financeiro multilateral de fomento à atividade cinematográfica no espaço ibero-americano, em três áreas: i) Desenvolvimento: apoio de projetos a montante da produção; ii) Coprodução: apoio à execução de projetos de coprodução de longas-metragens de ficção e documentários entre os países membros; iii) Formação: tem como objetivo proporcionar a formação contínua dos profissionais do setor, envolvendo a gestão empresarial, novas tecnologias, escrita de guiões, técnicas de arquivo e de restauro de material fílmico.

O EURIMAGES, criado em 1988 e de que Portugal é um dos fundadores, é um fundo de incentivo à coprodução cinematográfica, no âmbito do Conselho da Europa. O orçamento a aplicar em projetos de coprodução depende de contribuições nacionais, e tem em conta fatores como o PIB, a população, o volume de produção e de coprodução e o historial de candidaturas.

	2014	2015	2016	2017	2018
IBERMEDIA	3	8	2	8	8
EURIMAGES		3	2	1	2

Figura 3.22 – Projetos apoiados no âmbito de programas internacionais de cooperação no período do PECAI 2014-18  
 Fonte: ICA, Dados dos Anuários. Acesso: [https://ica-ip.pt/pt/downloads/publicacoes/?search=1&cat=281&id\\_ano=0](https://ica-ip.pt/pt/downloads/publicacoes/?search=1&cat=281&id_ano=0)  
 (02/02/2021)

Neste período, várias outras ações no âmbito da internacionalização foram desenvolvidas pelo ICA, com vista não só à representação e divulgação da produção e talentos nacionais em diferentes mercados, como também à captação de investimentos, oportunidades de produção, distribuição e diversificação do cinema português, que promovam benefícios diversos.

Destaca-se, por exemplo, a presença significativa de obras cinematográficas portuguesas em festivais internacionais no estrangeiro, em que receberam diversos prémios por vários tipos de filmes e metragens, promovendo o crescente reconhecimento dos filmes portugueses, bem como a reputação da cinematografia nacional, em diversas vertentes.

O ICA tem tido igualmente uma presença institucional em diversas feiras e mercados, como o Festival de Berlim/European Film Market, Festival de Cannes/Marché du Film e o Mercado Internacional do Filme (MIF) Cannes e o MIPCOM, Cannes, oferecendo espaço aos produtores, distribuidores e restantes profissionais, dando-lhes a possibilidade de promoverem os seus filmes e de organizarem reuniões e encontros de trabalho.

Em paralelo a esta atuação, tanto os agentes do setor como o próprio ICA têm acesso a potenciais linhas de financiamento através do programa Europa Criativa, em várias das suas diversas vertentes. O programa Europa Criativa é o programa da União Europeia de apoio aos setores cultural e criativo (2014-2020) integra dois subprogramas: o programa MEDIA (de apoio aos setores cinematográfico e audiovisual) e programa CULTURA (dirigido às restantes expressões artísticas). Diversas entidades, desde associações promotoras de festivais a empresas de distribuição, concorreram às diferentes linhas de financiamento no período PECAI 2014-18 (ver 2.4.10 Apoios ao setor no âmbito do Programa Europa Criativa). O ICA e o Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Cultural (GEPAC) cofinanciam o grupo de trabalho denominado Centro de Informação Europa Criativa, que procura informar e dar apoio aos potenciais interessados.

**Objetivos capitais do PECAI 2014-18 abrangidos**

PROMOÇÃO DA LÍNGUA PORTUGUESA e desenvolvimento dos laços entre os países em que esta é falada.

INTERNACIONALIZAÇÃO dos criadores, das obras e das empresas e valorização da imagem de Portugal no mundo.

EXCELÊNCIA artística e sua valorização nacional e internacional.

AUMENTO DA DIVERSIDADE da oferta cinematográfica e audiovisual: contribuindo para aumentar o número de obras nacionais produzidas e a sua diversidade; incentivando a diversidade da oferta cinematográfica nas salas de cinema do país.

BENEFÍCIOS ECONÓMICOS das atividades cinematográficas e audiovisuais enquanto indústria criativa: contribuindo para a sustentabilidade do setor, para o aumento das oportunidades de criação de riqueza e de emprego e para a exportação de serviços.

Criar condições para que a indústria do cinema seja diversa e sustentável passa necessariamente pela formação e por garantir a excelência e a regularidade de trabalho dos seus trabalhadores.

No que diz respeito à formação profissional, o número de cursos tem vindo a aumentar nos últimos anos, tendo o ICA estabelecido um Programa de apoio à Formação de Estudantes que Frequentem Cursos Especializados na Área do Cinema e Audiovisual, de natureza plurianual, que viu o número de projetos apoiados aumentar de 2014 para 2017, embora o volume do apoio se tenha mantido igual nesses anos.

Alguns agentes inquiridos consideram que é necessário preparar melhor os alunos para a transição da escola para o mercado e para as mudanças de paradigma que estamos a viver; outros referem a necessidade de criar uma maior estabilidade para os profissionais que saem das escolas, desenvolvendo mecanismos para diminuir a precariedade e retê-los no país. As questões de género e do *background* cultural foram também referidas, apesar de atualmente existirem mais oportunidades para os agentes do setor lidarem com uma crescente diversidade de origens sociais, geográficas e culturais, bem como de possibilidades abertas pelos sistemas de apoio a que possam recorrer (como já anteriormente referido na secção 2).

No mesmo sentido, há necessidade de apoiar eventos de formação setoriais, nomeadamente centrados em novos modelos de negócio e ferramentas que reforcem a prossecução e visibilidade em mercados internacionais, bem como a estruturação e densificação de um *cluster* em torno deste setor (e indústrias criativas próximas) que permita uma maior resiliência e exploração de sinergias na atividade dos seus profissionais, tanto no campo das atividades técnicas, como no das mais artísticas (bem como no tecido empresarial e institucional no qual desenvolvem as suas atividades de trabalho).

	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020
Volume do apoio	240 000	–	–	240 000	–	–	270 000
N.º de projetos apoiados	9	–	–	12	–	–	20

Figura 3.23 – Apoio à Formação de Estudantes que Frequentem Cursos Especializados na Área do Cinema e Audiovisual  
Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

#### Objetivos capitais do PECAI 2014-18 abrangidos

EXCELÊNCIA artística e sua valorização nacional e internacional.

AUMENTO DA DIVERSIDADE da oferta cinematográfica e audiovisual: contribuindo para aumentar o número de obras nacionais produzidas e a sua diversidade; incentivando a diversidade da oferta cinematográfica nas salas de cinema do país.

BENEFÍCIOS ECONÓMICOS das atividades cinematográficas e audiovisuais enquanto indústria criativa: contribuindo para a sustentabilidade do setor, para o aumento das oportunidades de criação de riqueza e de emprego e para a exportação de serviços.

Na tentativa de gerar benefícios em toda a cadeia de valor, em 2017, foi criado o Incentivo Fiscal à Produção Cinematográfica (em vigor apenas de 22 de fevereiro até ao final de 2017)<sup>113</sup>. Este incentivo tinha como principal objetivo contribuir para a sustentabilidade e competitividade do setor, estimulando a atividade dos produtores e coprodutores nacionais, e atraindo produções estrangeiras de qualidade que aproveitassem o potencial de Portugal e os seus recursos, enquanto local de produção cinematográfica. Em 2018, este regime de tipo fiscal foi substituído por outro incentivo no âmbito do Fundo de Apoio ao Turismo e ao Cinema<sup>114</sup>, concebido para captar grandes eventos internacionais para Portugal, apoiar produções cinematográficas e audiovisuais, afirmar Portugal como um destino de filmagens e cinema e criar instrumentos de financiamento das empresas do turismo. Este mecanismo, gerido pelo Turismo de Portugal, em articulação com o Instituto

<sup>113</sup> Decreto-Lei n.º 22/2017, de 22 de fevereiro

<sup>114</sup> Decreto-Lei n.º 45/2018, de 19 de junho

do Cinema e do Audiovisual, aplica-se à produção cinematográfica e audiovisual, é feito através de um sistema de reembolso de despesas de produção (*cash rebate*). Como pode verificar-se na secção anterior, em 2018, 17 projetos foram apoiados num valor total de 7 720 625,37 euros. O seu impacto pós-pandemia ainda deverá ser analisado, bem como as consequências de mais longo prazo na estruturação e consolidação do setor. No entanto, alguns agentes salientam e destacam fortemente a importância recente deste mecanismo no financiamento da produção nacional, bem como a sua relevância como forma de articular diferentes políticas e ministérios, defendendo que possa ser intensificado ou expandido com outras entidades públicas.

As obrigações de investimento, como referido anteriormente, são outra forma de incentivo e desenvolvimento da arte cinematográfica e do setor audiovisual (ver em maior detalhe na subsecção anterior e subsecção 2.3.2). O conjunto de investimentos, que os operadores de televisão estão obrigados a aplicar na criação artística e audiovisual, aumentou as verbas disponíveis e manteve-se tendencialmente estável.

Alguns agentes auscultados referem a necessidade de mais obrigações de investimento diretas, que sejam mais do que taxas. Defendem que estas sejam maioritariamente destinadas à produção, e sejam vistas pelos operadores como oportunidade para o crescimento e diversificação do mercado. Alguns agentes questionam a efetividade destas obrigações, face à possibilidade de os seus recetores as executarem em atividades mais “laterais”, face aos objetivos do programa (p.e. nas condições das salas ou serviços de apoio...), ou à falta de controlo dos reguladores sobre as mesmas. Por outro lado, há quem refira que estas obrigações dos operadores deveriam conferir-lhes maior capacidade de decisão para que pudessem investir naquilo que achassem mais conveniente e mais apropriado face ao mercado.

	2015	2016	2017	2018	2019	2020
Total Obrigações de Investimento	29 581 912	28 186 115	29 385 707	31 819 704	33 304 108	19 424 465*

Figura 3.24 – Total das obrigações de investimento anuais dos operadores TV, distribuidores, serviço audiovisual a pedido, e exibidores no período 2015-2020

Nota: Os exibidores em 2020, ficaram com as obrigações de investimento suspensas em virtude do encerramento das salas de cinema pela pandemia.

Fonte: Dados fornecidos pelo ICA.

#### Objetivos capitais do PECAI 2014-18 abrangidos

EXCELÊNCIA artística e sua valorização nacional e internacional.

BENEFÍCIOS PARA TODA A CADEIA DE VALOR, através da promoção da interação entre os vários segmentos, da participação na estratégia para o setor e da responsabilização do ICA e do Estado perante os beneficiários das medidas, os cidadãos e as entidades com obrigações de contribuição ou de investimento.

INTERNACIONALIZAÇÃO dos criadores, das obras e das empresas, e valorização da imagem de Portugal no mundo.

A disponibilização de informação na plataforma digital do ICA, o apoio a diversas investigações académicas, e a contratação de estudos tem indubitavelmente contribuído para um melhor conhecimento do setor do cinema e do audiovisual.

A recolha, tratamento e divulgação de dados estatísticos, notícias, estudos e restante informação relativa ao setor pode ser consultada quer pelos agentes do setor, quer pelo público em geral, estando disponibilizada em grande medida pelo ICA no seu portal (bem como no sistema estatístico nacional e europeu), constituindo um quadro de referência em termos de disponibilização de informação estatística sem paralelo no setor cultural em Portugal, onde a ausência e a debilidade da informação (e, sobretudo, a capacidade de esta ser disponibilizada e devolvida aos agentes do setor) ainda é lamentavelmente a regra.

**Objetivos capitais do PECAI 2014-18 abrangidos**

MAIOR E MELHOR CONHECIMENTO DO MERCADO E DAS POLÍTICAS à escala internacional e colocação desse saber ao serviço de decisões racionais e eficazes.

**3.6. Balanço da avaliação dos objetivos da política de cinema e audiovisual no período do PECAI 2014-18**

Para concluir o balanço crítico no período do PECAI 2014-18, importa retomar os objetivos para ação do Estado no âmbito do cinema e audiovisual (n.º 2 do artigo 3.º, Lei n.º 55/2012, de 6 de setembro) que enquadram a ação do ICA no fomento, desenvolvimento e proteção da arte do cinema e das atividades cinematográficas e audiovisuais.

Apresenta-se aqui um quadro de avaliação-síntese, no qual se analisa de forma esquemática os objetivos da política pública de cinema e audiovisual, face à intervenção, e o alcance da mesma, do ICA, bem como outros elementos críticos a observar que não fazem parte, neste período, das funções do ICA.

<b>OBJETIVOS DA POLÍTICA DE CINEMA E AUDIOVISUAL</b>	<b>AVALIAÇÃO-SÍNTESE (REFERENTE AO PERÍODO DO PECAI 2014-18)</b>
<p>a) Incentivo à criação, produção, distribuição, exibição, difusão e edição de obras cinematográficas e audiovisuais nacionais, nomeadamente através de medidas de apoio e incentivo</p> <p><b>CRESCIMENTO ALCANÇADO</b> <b>APRECIAÇÃO DE EFEITOS A LONGO PRAZO</b> <b>POTENCIAL DE MELHORAMENTO</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– De modo geral, aumento das medidas de apoio e de incentivos através de número e volume de apoios à criação, distribuição, exibição e finalização de obras cinematográficas independentes e outros apoios</li> <li>– Aumento das fontes de receita contribui para o aumento dos apoios</li> <li>– Atrasos na publicação de concursos e mudanças legislativas causaram alguma incerteza.</li> <li>– Sistema de júri bastante contestado</li> <li>– Reconhecimento internacional do cinema português, com diversos prémios internacionais</li> <li>– Criação em 2018 de novos apoios que precisam de ser avaliados num cenário pós-pandémico</li> <li>– Necessidade de melhorar o acompanhamento dos projetos apoiados</li> </ul>
<p>b) Incentivo à qualidade, diversidade cultural, singularidade artística e viabilidade económica das obras cinematográficas e audiovisuais, em particular na atribuição de apoios, com vista à sua ampla divulgação e fruição do seu valor pelos criadores</p> <p><b>AUMENTO DA DIVERSIDADE DE APOIOS E OBRAS</b> <b>APRECIAÇÃO DE EFEITOS A LONGO PRAZO</b> <b>POTENCIAL DE MELHORAMENTO</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Existência e valorização de critérios de qualidade artística na avaliação dos projetos a concurso</li> <li>– Apoio à inclusão de mulheres</li> <li>– Necessidade de continuar a aprofundar o caminho no sentido de promover uma maior diversidade, nas suas várias vertentes</li> <li>– Necessidade de averiguar a viabilidade dos projetos apoiados</li> </ul>

<p>c) Promoção da defesa dos direitos dos autores e dos produtores de obras cinematográficas e audiovisuais, bem como dos direitos dos artistas, intérpretes ou executantes das mesmas</p> <p><b>AUMENTAR A PROTEÇÃO E DEFESA DE DIREITOS</b>  <b>DIVERSIFICAR MEIOS</b>  <b>POTENCIAL DE MELHORAMENTO</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Registo de obras e entidades do setor</li> <li>– Incapacidade de monitorização, regulação e remuneração através da atribuição de direitos de propriedade intelectual</li> <li>– Incapacidade de assegurar a proteção social de artistas, intérpretes ou executantes</li> </ul>
<p>d) Promoção da língua e da cultura portuguesa</p> <p><b>AUMENTO DA PROMOÇÃO</b>  <b>AUMENTAR A VISIBILIDADE INTERNACIONAL</b>  <b>DIVERSIFICAR MEIOS</b>  <b>POTENCIAL DE MELHORAMENTO</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Programa de apoio de coproduções e exibição internacional de obras portuguesas, em particular em países de língua oficial portuguesa</li> <li>– Promoção de obras nacionais em diversos mercados</li> <li>– FACT promove a cultura e os recursos nacionais</li> <li>– Necessidade de reforçar a presença de autores, profissionais e obras, em diferentes mercados e em catálogos de distribuidoras internacionais</li> </ul>
<p>e) Promoção da interação do setor da produção independente com os setores da exibição, distribuição, teledifusão ou disponibilização de obras cinematográficas e audiovisuais</p> <p><b>AUMENTAR CAPACIDADE E MEIOS DE INTERAÇÃO E COLABORAÇÃO</b>  <b>PROMOVER NOVOS AGENTES</b>  <b>POTENCIAL DE MELHORAMENTO</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Tentativa de responsabilização dos operadores privados através das obrigações de investimento</li> <li>– Dificuldades na articulação entre os operadores privados e o cinema independente</li> <li>– Enormes dificuldades na distribuição e exibição de obras nacionais e disparidade geográfica no número de ecrãs e irregularidade na exibição de cinema português, muito associada a um elevadíssimo grau de concentração do mercado e ausência de concorrência no mesmo</li> <li>– Fomentar redes e projetos conjuntos, nomeadamente no âmbito do subprograma MEDIA</li> </ul>
<p>f) Incentivo à coprodução internacional, através da celebração de acordos bilaterais de reciprocidade e convenções internacionais</p> <p><b>CRESCIMENTO ALCANÇADO</b>  <b>APRECIAÇÃO DE EFEITOS A LONGO PRAZO</b>  <b>POTENCIAL DE MELHORAMENTO ATRAVÉS DE MAIS MEIOS E SINERGIAS</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Aumento do número de coproduções internacionais</li> <li>– Necessidade de incrementar a participação em coproduções com o apoio do Instituto Camões e outros instrumentos e entidades ligadas não só ao Ministério do Negócios Estrangeiros, mas também Economia (e Turismo) e Educação</li> <li>– Possibilidade de maior articulação com entidades regionais, intermunicipais e municipais, para a prossecução destes objetivos</li> </ul>
<p>g) Aprofundamento da cooperação com os países de língua oficial portuguesa</p> <p><b>MANUTENÇÃO DA COOPERAÇÃO</b>  <b>POTENCIAL DE MELHORAMENTO ATRAVÉS DE MEIOS E SINERGIAS DIVERSAS</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Manutenção de projetos aprovados no âmbito dos programas de cooperação de língua oficial portuguesa, não só no campo do cinema, mas também nas outras áreas do audiovisual</li> </ul>

<p>h) Contribuição para o fortalecimento do tecido empresarial dos setores cinematográfico e audiovisual, através da criação de incentivos e outras medidas de apoio, em particular da promoção do investimento em pequenas e médias empresas nacionais, com vista à criação de valor e emprego</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Necessidade de criar uma maior ligação e hábitos de colaboração entre entidades</li> <li>– Necessidade de criar mecanismos de cooperação formal e informal entre os seus agentes, promover a circulação de informação, e melhorar a capacidade de acumulação coletiva de saber-fazer no setor (aproveitando, por exemplo, o potencial de clusterização do setor ou de desenvolvimento de um <i>hub</i> criativo que potencie a articulação com outras atividades criativas)</li> <li>– Necessidade de mecanismos para melhorar o acesso ao financiamento bancário (e respetivas garantias)</li> <li>– Necessidade de revisão de mecanismos de mecenato e patrocínio privado</li> <li>– Necessidade de instrumentos que reduzam a precariedade do emprego</li> <li>– Criar condições que diminuam a fragilidade das empresas do setor e propiciem o aparecimento de modelos de negócios mais sustentáveis</li> </ul>
<p><b>FORTALECER O SETOR</b> <b>PROMOVER NOVOS MECANISMOS</b> <b>POTENCIAL DE MELHORAMENTO</b></p>	
<p>i) Incentivo à exibição, difusão, promoção, divulgação e exploração económica das obras cinematográficas e audiovisuais nacionais</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Pouca capacidade de lidar com os bloqueios decorrentes da hiperconcentração de mercado e da falta de concorrência a nível da distribuição e exibição, sobretudo no caso da exibição em sala</li> <li>– Aumento dos apoios diretos à exibição, difusão, promoção e divulgação, através do programa Media</li> <li>– Plano de viabilidade económica não é considerado como critérios de avaliação</li> <li>– Programa Automático para autores e produtores independentes que tenham na sua última obra obtido resultados de bilheteira elevados</li> </ul>
<p><b>AUMENTAR CAPACIDADE</b> <b>PROMOVER A CONCORRÊNCIA NA EXIBIÇÃO</b> <b>CAPACITAR E PROMOVER NOVOS AGENTES</b> <b>POTENCIAL DE MELHORAMENTO</b></p>	
<p>j) Contribuição para a internacionalização das obras cinematográficas e audiovisuais, e para o reconhecimento nacional e internacional dos seus criadores, produtores, artistas, intérpretes e equipas técnicas</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Aumento da presença em festivais e dos prémios internacionais</li> <li>– Necessidade de apoio a estágios internacionais</li> <li>– Representação em diversos eventos e mercados</li> <li>– Necessidade de impulsionar sinergias e rede</li> </ul>
<p><b>AUMENTAR CAPACIDADE E MEIOS DE INTERAÇÃO E COLABORAÇÃO</b> <b>POTENCIAL DE MELHORAMENTO ATRAVÉS DE MEIOS E SINERGIAS DIVERSAS</b></p>	
<p>k) Contribuição para a formação de públicos, nomeadamente através do apoio a festivais de cinema, cineclubes, circuitos de exibição em salas municipais e associações culturais de promoção da atividade cinematográfica, em particular, através da promoção da literacia do público escolar para o cinema</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Continuar a fomentar a formação de públicos na sua diversidade</li> <li>– Envolvimento e colaboração com o Plano Nacional de Cinema</li> <li>– Apoio aos cineclubes e outros circuitos alternativos de exibição</li> <li>– Necessidade de legislação especial para a exibição não-comercial</li> <li>– Melhorar articulação com entidades locais</li> <li>– Melhorar as infraestruturas de exibição distribuídas geograficamente</li> </ul>
<p><b>AUMENTO DOS APOIOS</b> <b>POTENCIAR INFRAESTRUTURAS E ENTIDADES LOCAIS</b> <b>POTENCIAR PROGRAMAS EXISTENTES</b> <b>POTENCIAL DE MELHORAMENTO ATRAVÉS DE MEIOS E SINERGIAS DIVERSAS</b></p>	



<p>l) Promoção da conservação do património cinematográfico e audiovisual nacional, existente em Portugal, valorização do mesmo e garantia da sua fruição pública de forma permanente</p> <p>POTENCIAL DE MELHORAMENTO ATRAVÉS DE MEIOS E SINERGIAS DIVERSAS</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Promover uma colaboração mais estreita com a Cinemateca</li> <li>– Promover uma colaboração mais estreita com a RTP</li> <li>– Incrementar e facilitar a digitalização de obras</li> </ul>
<p>m) Promoção de medidas que garantam o acesso das pessoas com deficiência às obras cinematográficas e audiovisuais</p> <p>POTENCIAL DE MELHORAMENTO ATRAVÉS DE MEDIDAS DE INCLUSÃO</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Inexistência de majorações relativas à inclusão de iniciativas que promovam o acesso a pessoas com deficiência</li> <li>– Incluir majorações positivas – tal como estava previsto no decreto-lei de incentivo à produção cinematográfica em Portugal – projetos que prevejam a remunerações para atores e técnicos portadores de deficiência</li> </ul>
<p>n) Contribuição para o desenvolvimento do ensino artístico e da formação profissional nos setores do cinema e do audiovisual</p> <p>AUMENTO DOS APOIOS AUMENTAR COLABORAÇÕES E CONDIÇÕES DE ACESSO POTENCIAL DE MELHORAMENTO</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Incrementar o apoio à formação de estudantes, mas também a sua profissionalização e em condições mais igualitárias</li> <li>– Necessidade de ações que promovam uma maior articulação entre diferentes entidades do setor na formação e retenção de talentos</li> <li>– Necessidade de promover a capacitação de agentes do setor, nomeadamente através do subprograma MEDIA e estágios internacionais</li> </ul>

Figura 3.25 – Balanço do cumprimento dos objetivos da política do cinema e audiovisual e avaliação da intervenção do ICA referente ao período do PECAI 2014-18

Fonte: Elaboração própria.

### Notas finais

Em suma, na prossecução dos objetivos estratégicos definidos no PECAI 2014-18 e na execução dos princípios da política pública no domínio do setor do cinema e audiovisual, o ICA, de modo geral, contribuiu para ampliar a difusão da cultura portuguesa e afirmação da língua portuguesa, fomentando o apoio ao cinema e ao audiovisual independente, especialmente através de programas de apoio financeiro, em particular na área da criação, produção, exibição, divulgação de obras portuguesas cinematográficas. Além disso, tem promovido a sua projeção internacional e criado oportunidades para a coprodução, não só diretamente através dos seus programas de apoio, mas também através de acordos de colaboração, fundos e outros, no apoio à participação em programas europeus e presença em festivais e eventos internacionais. De salientar que as assimetrias regionais se têm vindo a aprofundar, bem como a precariedade dos profissionais do setor. É necessário continuar a apoiar a formação de estudantes e desenvolver condições que incentivem a profissionalização.

A legislação e programas de apoio aprovados em 2018 e subsequentemente procuram contribuir para melhorar o sistema de apoios, no entanto, essas alterações não podem ser avaliadas a curto prazo, especialmente dada a situação pandémica que se seguiu.

O apoio a iniciativas de exibição em circuitos alternativos e o fomento da literacia cinematográfica e audiovisual, em diferentes geografias e para diferentes públicos, têm sido também uma preocupação do ICA, embora os resultados, difíceis de avaliar a curto prazo, pareçam ser ainda insuficientes.

Os mecanismos de apoio desenvolvidos pelo ICA procuram promover o valor cultural e artístico das obras cinematográficas e das obras audiovisuais, e têm fundamento nos princípios de políticas públicas regulamentadas em lei. No entanto, revela-se fundamental que o próximo plano estratégico estabeleça um

conjunto de objetivos mais operacionais e um conjunto de indicadores e metas concretas a atingir, que permitam aferir de forma objetiva o cumprimento dos objetivos definidos.

É crucial também o próximo plano estratégico do ICA considerar as mudanças que estão a ocorrer, e uma maior flexibilidade e hibridismo, dadas as características e necessidades destas atividades.

O ICA tem procurado gerir os incentivos de acordo com as receitas previstas, no entanto, é necessário criar as condições mais coesas e regulares para o exercício da atividade e para o aparecimento de modelos sustentáveis que não ponham de parte as diferentes componentes – da criação à fruição – que acautelem as preocupações de independência e autonomia do setor, em relação aos apoios de mercado, numa perspetiva de valor cultural mas também de criação de riqueza.

#### 4. DIAGNÓSTICO – REFLEXÃO SOBRE PONTOS-CHAVE DE EVOLUÇÃO DO SETOR

Neste capítulo sintetizam-se as principais conclusões do diagnóstico efetuado sobre o setor do cinema e audiovisual em Portugal, bem como sobre o papel do ICA e dos poderes públicos no setor, sob a forma de fichas temáticas sobre cada um dos tópicos considerados mais relevantes, com base na caracterização do setor e nas discussões com os seus múltiplos agentes.

Opta-se por uma apresentação através da forma de quadros-síntese, todos eles com uma estrutura semelhante, tripartida, identificando (i) os principais “pontos críticos” e questões relevantes que se destacam, (ii) os principais “desafios” que se colocam, e (iii) as principais “áreas de atuação” pública que se identificaram, para cada um dos tópicos ou questões-chave, que se nos afiguram como sendo os mais relevantes e adequados para dar um retrato geral e fazer um ponto de situação global sobre o setor, neste momento, em Portugal. Note-se que, quando se indicam áreas de atuação para o setor, se está a falar de campos genéricos de atuação para as políticas públicas. Estes podem passar por áreas concretas de ação cuja responsabilidade seja, neste momento, do ICA; por domínios que já tenham sido ou possam voltar a ser responsabilidade deste organismo; por áreas de responsabilidade de outros organismos da administração pública – que podem estar sob alçada do Ministério da Cultura (Cinemateca Portuguesa ou o IGAC, por exemplo) ou de outras áreas da governação, tanto do Estado central, como da administração pública local ou regional – ; ou mesmo ser de âmbito supranacional. Da mesma forma, faz-se notar que nas áreas de atuação identificadas podem estar, naturalmente, campos de atuação nos quais já haja intervenção ativa, ou áreas para as quais já tenham sido concebidos (mais remota ou mais recentemente) programas de atuação ou medidas concretas<sup>115</sup>.

Algumas destas questões-chave são mais específicas e outras mais gerais; alguns destes tópicos são mais focados no subcampo do cinema, ou no do audiovisual, ou em subtipos concretos, enquanto outros são mais transversais a todos eles; no seu conjunto, são pontos que devem ser entendidos de maneira flexível e pragmática, de modo que nos permitam, de forma simples, sintética, mas completa e exaustiva, ter um retrato global abrangente, mas simultaneamente compreensivo e caleidoscópico do setor.

São os seguintes, os 40 tópicos considerados para sintetizar este diagnóstico, cujas “fichas” respetivas se apresentam de seguida:

- 1 – Criação e produção (visão geral)
- 2 – Distribuição (visão geral)
- 3 – Exibição em sala (circuito comercial regular)
- 4 – Circuitos alternativos de exibição em sala (Exibição Comercial/Municipal fora dos grandes centros e Rede de cineteatros)
- 5 – Cineclubes
- 6 – Festivais de cinema (em Portugal)
- 7 – Distribuição/Exibição fora de sala — em dispositivos diversos (TVs, subscrição, VoD, *streaming*, dispositivos de arquivo de vídeo etc.)
- 8 – Coproduções internacionais (cinema e audiovisual)
- 9 – Internacionalização da distribuição e exibição

---

<sup>115</sup> Recorde-se que a opção por esta lógica de apresentação das principais “áreas de atuação” pública identificadas decorre da solicitação feita pelo ICA ao DINAMIA’CET-iscte para, neste estudo, não entrar em propostas ou medidas de atuação concretas, as quais serão desenhadas pelo ICA, no âmbito do Plano Estratégico a desenvolver para o setor, mas apenas indicar campos ou áreas de potencial atuação, que podem ou não corresponder a domínios sobre os quais o ICA tem, neste momento, atribuições e responsabilidades formais.

- 10 – *Cash Rebate*
- 11 – “Film commissions”/atração de investimento e (co)produções estrangeiras
- 12 – Escrita e desenvolvimento de argumentos
- 13 – Animação – questões específicas
- 14 – Cinema documental e documentário – questões específicas
- 15 – Ficção – questões específicas
- 16 – Curtas-metragens – questões específicas
- 17 – Longas-metragens – questões específicas
- 18 – Distribuição geográfica do cinema em Portugal I – Assimetrias territoriais na exibição de cinema (e no acesso dos públicos à exibição)
- 19 – Distribuição geográfica do cinema em Portugal II – Assimetrias territoriais em termos de produção e do acesso ao trabalho no setor
- 20 – Desenvolvimento de audiências/formação de públicos
- 21 – Plano Nacional de Cinema
- 22 – Novas formas de consumo
- 23 – Tendências de evolução “estrutural” da organização e dos modelos de negócio no setor
- 24 – Estruturação e consolidação do mercado de trabalho e trajetórias profissionais (dos profissionais do audiovisual e cinema)
- 25 – Formação artística e técnica dos agentes do setor
- 26 – Circuitos de Mediação/Intermediação Cultural/Comunicação e promoção do cinema
- 27 – Potencial *hub* criativo – articulação com outras Indústrias culturais e criativas
- 28 – Conservação da memória e divulgação do património cinematográfico e audiovisual
- 29 – Sociografia dos agentes do setor
- 30 – Recolha e sistematização de informação sobre o setor
- 31 – Forma(s) de financiamento do Instituto do Cinema e Audiovisual (da sua atividade e da sua estrutura)
- 32 – Aplicação da nova diretiva do audiovisual (e seus impactos no financiamento do setor)
- 33 – Linhas de financiamento ao setor por parte do ICA
- 34 – Apoio da Televisão Pública ao setor
- 35 – Outras formas e fontes de financiamento ao setor (público e privado)
- 36 – Questões de governança – articulação interinstitucional do ICA no apoio público ao setor
- 37 – Capacidade de regulação, monitorização e fiscalização do funcionamento dos agentes do setor
- 38 – Medição de audiências e relação com mercados publicitários (capacidade de medição de audiências e fiabilidade dos dados)
- 39 – Regulação e classificação dos conteúdos
- 40 – Júris dos concursos do ICA

#### 4.1. Criação e produção (visão geral)

Pontos críticos	Desafios	Áreas de atuação
<ul style="list-style-type: none"> <li>– “Divórcio” entre a produção realizada em Portugal e os “públicos” (mais generalistas)</li> <li>– Ideia (feita?) de sucesso junto da crítica/festivais vs. insucesso no mercado nacional (mercado nacional seria sempre insuficiente para rentabilizar filme, mesmo se as receitas fossem iguais aos maiores <i>blockbusters</i> americanos)</li> <li>– (Ideia de que) Melhores resultados (em termos absolutos de espectadores) dos filmes portugueses no mercado internacional (de nicho) do que no nacional</li> <li>– Ideia generalizada de que este modelo (com o respetivo sucesso ou insucesso, conforme a perspetiva) apenas subsiste (em Portugal, contrariamente a outros países) por causa do apoio público e da lógica de política para o cinema assumida pelo ICA</li> <li>– Dependência excessiva do apoio público do ICA, relativamente a outros hipotéticos apoios e fontes de financiamento complementares privadas</li> <li>– Problemas de dependências – no caso do cinema – em relação à distribuição (e exibição) nos diversos canais (Cinema: NOS Lusomundo, RTP etc.)</li> <li>– Dependência dos realizadores e restantes criadores face às produtoras, tendo em conta o sistema de financiamento, em especial no início da carreira (o que leva à sobreposição de papéis e multiplicação de produtoras)</li> <li>– Dificuldade de acesso à produção de filmes por novos realizadores,</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Diversificar fontes de financiamento (incluindo financiamentos complementares)</li> <li>– Diversificar a capacidade e as lógicas de produção (e o tipo de produto), nos campos do cinema e audiovisual (independentemente de terem ou não financiamento público ou privado)</li> <li>– Continuar a subverter a dependência dos circuitos de distribuição e exibição (seja em sala seja por outras vias)</li> <li>– Balanço entre a qualidade vs. competitividade dos produtos (aumentar o “preço/minuto”?)</li> <li>– Relativizar a importância da figura do produtor no sistema de financiamento (ICA), no início de carreira</li> <li>– Aumentar o peso da produção nacional na cadeia de valor da produção de filmes/audiovisual</li> <li>– Progressiva diversificação da produção em Portugal (tem vindo a crescer, mas ainda é insuficiente), em termos de género, origem geográfica e dimensão socioeconómica</li> <li>– Progressiva capacitação e profissionalização (e desenvolvimento de competências) dos produtores e equipas de produção</li> <li>– Continuidade e estabilidade das carreiras e proteção social de técnicos, artistas, realizadores e produtores</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Apoio à criação e à produção (atendendo às várias vertentes da missão do ICA) (incluindo todos os tipos: ficção/documentário/animação; longas/curtas)</li> <li>– Diversificar os apoios à produção</li> <li>– Sistema de incentivo que favoreça fontes de financiamento complementares (públicas e/ou privadas; nacionais e internacionais) em relação ao apoio do ICA</li> <li>– Incentivar obrigações de reinvestimento que fomentem a capacidade efetiva de produção (na sua diversidade)</li> <li>– Incentivo à produção de conteúdos específicos para públicos infantis (criação de hábitos em relação ao audiovisual e cinema português)</li> <li>– Programas de cruzamento (tipo Fundação Calouste Gulbenkian)</li> <li>– Disponibilização de condições técnicas de produção, pós-produção e realização, em particular em zonas menos centrais, a agentes do setor (eventualmente no seio de <i>hubs</i> criativos interligados com outros setores)</li> <li>– Exploração do potencial de um sistema de avaliação em duas fases, com montantes diferentes por projeto</li> </ul>

<p>face à estrutura de produção enraizada (designadamente, para tipos e géneros de filmes menos convencionais, para criadores de origens geográficas e sociais menos comuns etc.)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Afunilamento das condições de acesso à produção e criação pelos autores/criadores/técnicos, em função das suas condições socioeconómicas (sobretudo a partir das 1.<sup>as</sup> obras)</li> <li>– Crescente internacionalização das cadeias de valor na produção (com o risco de ficar apenas com as fases com menor potencial de criação de valor no país), seja em cinema seja em audiovisual</li> <li>– Falta de articulação entre a produção de cinema e audiovisual (p.e. não exploração de potencial de utilização de equipamentos, estúdios) – face ao passado (mesmo havendo circulação de técnicos ou artistas)</li> <li>– Maior potencial de acesso à criação e produção por novos realizadores, face às novas condições tecnológicas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Abertura de espaço para o cruzamento entre perspetivas vindas de áreas diferentes (p.e. belas-artes, cinema, publicidade, <i>design</i>)</li> <li>– Desenvolver as práticas de coprodução interinstitucional, independentemente dos incentivos financeiros (p.e. TVs, instituições de ensino)</li> <li>– Manter a especificidade e singularidade da produção portuguesa face à entrada em mercados hegemónicos com regras muito estandardizadas (tanto para VoD como cinema para sala)</li> <li>– Estimular a criação/produção e experimentação em contexto escolar, não exclusivamente em instituições de ensino especializado</li> </ul>	
--	---	--

#### 4.2. Distribuição (visão geral)

Pontos críticos	Desafios	Áreas de atuação
<ul style="list-style-type: none"> <li>– Grau de hiperconcentração do mercado a todos os níveis (títulos, operadores, origens, geografia etc.), tanto no cinema como no audiovisual</li> <li>– Grande dependência dos exibidores (particularmente em sala) em relação aos distribuidores</li> <li>– Articulação temporal das janelas de exibição (sala, TV, VoD etc.) e a forma como condiciona os modelos de financiamento</li> <li>– Desinteresse dos canais generalistas de TV na produção nacional (filmes ou séries), face a outros programas de grelha mais económicos</li> <li>– Dificuldade de penetração no mercado televisivo/audiovisual internacional (incluindo novos modelos de negócio, subscrição, <i>streaming</i>, VoD etc.)</li> <li>– Interdependência/promiscuidade entre distribuidores de televisão por subscrição e fornecedores de conteúdo (p.e. pacotes de operadores NOS, MEO ou Vodafone)</li> <li>– Falta de articulação entre organismos na promoção externa e <i>lobbying</i> do setor a nível internacional (p.e. ICA com Instituto Camões, AICEP ou Turismo de Portugal)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Contrabalançar as relações de poder entre os diferentes atores no mercado, tanto no audiovisual, como no cinema (tanto no mais <i>mainstream</i> como no mais independente)</li> <li>– Articulação temporal das janelas de exibição, de forma a potenciar diversos modelos de negócio</li> <li>– Equacionar o papel da televisão pública na distribuição, tanto das obras cinematográficas como audiovisuais por si coproduzidas</li> <li>– Fomentar as autonomias ao longo da fileira produção-distribuição-exibição, reduzindo dependências mútuas (p.e. aproveitando transição tecnológica de cineteatros; com maior integração ao longo da fileira por agentes de “nicho” etc.)</li> <li>– Garantir alguma autonomia na distribuição nacional e internacional (e assegurar direitos respetivos) aos operadores nacionais (p.e. com a afirmação das plataformas)</li> <li>– Ultrapassar o desinteresse pelas obras nacionais (em particular plataformas VoD) de distribuidores e exibidores internacionais</li> <li>– Aproveitar ao máximo as potencialidades da desmaterialização dos conteúdos cinematográficos para fomentar a circulação de obras/conteúdos, nacional e internacionalmente</li> <li>– Impedir monopólios/oligopólios cruzados</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Promoção da concorrência (incentivo ao surgimento de novos distribuidores, limitação de dimensão dos maiores agentes, fomento à diversificação dos exibidores etc.)</li> <li>– Possibilidade de estabelecimento de quotas máximas de mercado por distribuidor (dentro do cinema e do audiovisual)</li> <li>– Promoção e apoio à autonomia na fileira produção-distribuição-exibição (redução da dependência de acesso à distribuição, por exibidores e produtores)</li> <li>– Apoio direto à distribuição de obras nacionais (no mercado nacional e internacional)</li> <li>– Apoio à distribuição de obras europeias e de outras cinematografias não-hegémónicas</li> <li>– Apoio a plataformas VoD distribuição/exibição, que promovam maioritariamente conteúdos “alternativos”</li> </ul>

	<p>na distribuição de cinema em sala e nos outros dispositivos de exibição (TVs, subscrições etc.)</p> <p>– Fazer distribuição de filmes em pacote, de forma a facilitar gestão/negociação de direitos de autor (por exemplo, para redes alternativas/cineteatros), mantendo a diversidade e sem concentração excessiva do mercado</p>	
--	--	--



#### 4.3. Exibição em sala (circuito comercial regular)

Pontos críticos	Desafios	Áreas de atuação
<ul style="list-style-type: none"> <li>– Evolução de longo prazo marcada por uma tendência para um decréscimo global de espectadores em sala (mediada e relativizada por transformações tecnológicas diversas – nas salas, nas formas de projeção etc.), sem paralelo na evolução de receita de bilheteira correspondente</li> <li>– Concentração do mercado de exibição num pequeno conjunto de operadores, com peso muito diferenciado entre si</li> <li>– Forte concentração geográfica (nos aglomerados urbanos, sobretudo no litoral; nas periferias metropolitanas vs. os seus centros); fortes debilidades do circuito comercial fora das áreas metropolitanas, agravadas com a concentração de distribuidores/exibidores dos multiplexes em centros comerciais nas periferias das cidades, bem como das respetivas estratégias</li> <li>– Forte concentração do tipo de filme exibido, e da sua origem geográfica – em particular com a concentração de mercado (sobretudo em espectadores, mais do que em n.º de filmes exibidos) no cinema americano</li> <li>– Fraca presença do catálogo português (em particular fora dos cinemas mais alternativos/especializados)</li> <li>– Incremento da concentração em termos de títulos</li> <li>– Redução estrutural progressiva do tempo de exibição em sala</li> <li>– Alteração progressiva do modelo de negócio (conteúdo cinematográfico apenas como</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Readaptação do setor face a novas lógicas de consumo dos conteúdos cinematográficos e audiovisuais (substituição dos modos de visualização dos conteúdos mais <i>mainstream</i>, com redução do peso da exibição em sala; reforço da exibição de conteúdos mais especializados)</li> <li>– Diversificar catálogos de exibição (incluindo exibição de títulos nacionais), tipo de exibidor vs. tipo de filme</li> <li>– Diversificação do tipo de filme (longa vs. curta; ficção vs. documentário vs. animação)</li> <li>– Utilização de políticas de preços diferenciadoras para desenvolver novos públicos</li> <li>– Situação particular na pandemia, com potencial de aceleração dos processos de transição já em curso</li> <li>– Aumento da procura (especializada) pela criação de contexto na exibição (p.e. eventificação/festivalização como forma de fidelização de públicos)</li> <li>– Articulação a exibição com promoção (e criação de contexto) em operadores de VoD/streaming/TVs</li> <li>– Manter a diversidade e resiliência dos modelos de negócio na exibição em sala (multiplex em centro comercial, salas ‘tradicionais’, salas ‘alternativas’ urbanas, exibição irregular/municipal etc.)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Estabelecimento de quotas para cinema português (% do catálogo)</li> <li>– Estabelecimento de quotas para cinema europeu ou não americano (% do catálogo)</li> <li>– Apoio à exibição cinematográfica – apoio aos pequenos exibidores (não multiplexes) (p.e. cinemas de bairro, nos centros urbanos)</li> <li>– Instituição de outros mecanismos de estímulo/apoio ao consumo do cinema nacional (p.e. dia semanal ‘do cinema português’ a preços reduzidos)</li> <li>– Promoção da articulação dos exibidores com escolas e universidades (formação de públicos e hábitos culturais)</li> <li>– Promoção da livre concorrência e do acesso ao mercado na exibição</li> </ul>

<p>veículo para venda de restauração e promoção de outros bens/negócios)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Desigual capacidade de impor estratégias de fidelização dos consumidores (através de cartões) - p.e. NOS vs. outros operadores</li> <li>– Dinamismo específico (e resiliência) do cinema de nicho/autor</li> <li>– Aumento progressivo dos preços dos bilhetes (e dos consumos acessórios), mas mediado por esquemas de fidelização</li> <li>– Difíceis condições de mercado para a exploração comercial de salas no interior do país (em particular com DCP)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Crescimento do mercado para cinema europeu e português (em espectadores e sessões, mais do que em n.º de filmes estreados)</li> <li>– Acompanhar alguns sinais embrionários de nova recomposição geográfica (e de tipo de sala) na exibição (regresso de cinema de ‘bairro’ ao centro das grandes cidades – em Lisboa, Porto – em moldes diversos do ‘tradicional’)</li> </ul>	
--	---	--

**4.4. Circuitos alternativos de exibição em sala (Exibição comercial/municipal fora dos grandes centros e Rede de cineteatros)**

Pontos críticos	Desafios	Áreas de atuação
<ul style="list-style-type: none"> <li>– Questão de fundo: apoio ao papel da exibição ‘alternativa’/menos <i>mainstream</i> (e do acesso aos públicos, em zonas de baixa ‘densidade’ de oferta) face à inexistência de exibição, ou à existência apenas de exibição de massas (<i>multiplexes</i>) – permitindo uma garantia de independência em relação aos grandes distribuidores)</li> <li>– Questão crítica da formação de rede, (programação conjunta/partilha de condições técnicas e <i>know-how</i>)</li> <li>– Disponibilidade de salas subutilizadas e abandonadas no interior do país (muitas delas nos centros das cidades);</li> <li>– Precariedade das condições logísticas de grande parte das salas/mas potencial de transformação, em relação com programa de digitalização (financiamento no PRR)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Face à oferta de espaço existente e sua requalificação (digitalização das salas), os distribuidores de cinema alternativo ganham potencial espaço de exibição (ter onde exhibir os filmes).</li> <li>– Garantir as condições para uma efetiva formação de rede entre cineteatros (p.e. recuperado no âmbito do PRR) – não basta recuperar edificado e capacitar tecnologicamente salas, é imprescindível programação, conhecimento técnico e outros)</li> <li>– Capacidade de articulação (flexível e diferenciada) face às condições e lógicas de governança existentes localmente (p.e. existência ou não de exibição comercial, de equipamentos municipais, de cineclubes etc.)</li> <li>– Aproveitar o potencial da expansão do DCP como facilitador do processo de distribuição/exibição dos filmes, em particular em zonas de menor densidade</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Apoiar programação dos cineteatros (individualmente e em rede)</li> <li>– Fazer/apoiar promoção integrada de exibição de filmes nacionais, particularmente em zonas de baixa densidade</li> <li>– Garantir acesso gratuito (temporário) a catálogo de longas-metragens apoiadas pelo ICA</li> <li>– Incentivar programas de articulação com escolas e universidades locais, para expansão de públicos</li> <li>– Estabelecer quotas mínimas de cinema nacional e europeu para os cineteatros apoiados</li> <li>– Articulação com festivais (de âmbito nacional ou local) de forma a expandir/criar novos públicos</li> </ul>

4.5. Cineclubes		
Pontos críticos	Desafios	Áreas de atuação
<ul style="list-style-type: none"> <li>— Grande dependência do voluntarismo dos cineclubistas e do financiamento por via dos seus associados</li> <li>— Crescimento e diversificação do movimento cineclubístico em Portugal</li> <li>— Dificuldade em ampliar ou fidelizar novos públicos (mesmo em ambiente universitário associado ao cinema)</li> <li>— Dificuldades no acesso a salas e/ou condições de projeção (salvo situações de apoio municipal)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>— Resiliência do cineclubismo em sala vs. novas formas de exibição (mesmo do ‘cinema de autor’ e alternativo)</li> <li>— Potenciar o associativismo no setor (e obtenção de fontes de financiamento complementares)</li> <li>— Desenvolvimento de articulação com outros exibidores e distribuidores (incluindo festivais), na criação de condições de contexto para exibição de programas específicos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>— Apoiar a atividade regular dos cineclubes, (garantindo, entre outros aspectos, a diversidade de exibição/programação)</li> <li>— Apoiar circuitos e lógicas mais informais ou efémeras de cineclubismos</li> <li>— Promover a articulação com autarquias locais e instituições de ensino locais no apoio aos cineclubes e sua atividade</li> <li>— Promoção da articulação com a Cinemateca Portuguesa (aproveitando a digitalização do catálogo respetivo)</li> </ul>

#### 4.6. Festivais de cinema (em Portugal)

Pontos críticos	Desafios	Áreas de atuação
<ul style="list-style-type: none"> <li>— Forte dinamismo dos festivais, com presença muito significativa de públicos em sala</li> <li>— Crescimento sustentado dos festivais e da sua diversidade ao longo dos últimos anos (em termos temáticos, abrangência, origens e mesmo distribuição geográfica, apesar da natural concentração em Lisboa e Porto)</li> <li>— Grande resiliência a crises e a fatores adversos (incluindo o contexto pandémico)</li> <li>— É uma das vertentes do setor e a que melhor articula apoio nacional e local, sobretudo em alguns municípios, onde existe uma política estruturada para apoio (p.e. em Lisboa, Cinema São Jorge)</li> <li>— Vantagem relativa na contemporaneidade (face à restante exibição em sala) pela lógica de eventificação/festivalização/ criação de contexto inerente a estes eventos</li> <li>— Em grande parte dos casos, os festivais contemplam secções/extensões noutras territórios e/ou itinerância, promovendo a descentralização</li> <li>— Grande parte dos festivais contempla uma diversidade de formatos (e linguagens) abrindo possibilidades de exibição pouco frequentes (p.e. curtas/longas), abrindo oportunidades tanto para públicos como para criadores</li> <li>— Abertura intergeracional na exibição (desde a inclusão de novos valores, incluindo ‘curtas’ de escola, até às grandes</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>— Manutenção e criação de públicos em sala para festivais, num contexto de (previsível) crescente especialização da exibição em sala</li> <li>— Manutenção das fortes ligações às grandes questões e desafios sociais atuais, seja pela via das temáticas abordadas, seja pela criatividade das obras programadas</li> <li>— Aumento da atratividade destes festivais para a submissão de obras de relevo, em estreia, nas secções competitivas</li> <li>— Maior internacionalização dos festivais, aumentando a sua visibilidade e reputação internacionais</li> <li>— Potencialização dos mecanismos de intermediação e de criação de público, com regularidade, ao longo do ano</li> <li>— Manter/desenvolver a articulação com a Cinemateca Portuguesa, cineclubes ou outros movimentos associativos locais</li> <li>— Diversificação de potenciais fontes de financiamento públicas, em particular para circulação/itinerância e formação de públicos (p.e. câmaras municipais, CIMs, CCDRs, planos operacionais)</li> <li>— Aumento e diversificação de fontes de financiamento, nomeadamente apoios privados</li> <li>— Exploração do potencial de articulação com TVs, VoDs e outros canais na criação de contexto em simultâneo com a realização de festivais</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>— Apoio à existência de festivais, a nível nacional, designadamente àqueles cuja relevância se enquadre nas missões do ICA</li> <li>— Apoio (complementar, financeiro ou de outro tipo) à realização de festivais, mostras e ciclos de cinema por parte de outras entidades públicas, em particular de nível local ou regional (p.e. câmaras municipais), ou por outras instituições públicas tendo em conta o seu conteúdo temático</li> <li>— Enquadrar apoios complementares aos festivais, pela via da formação e capacitação de públicos (ou circulação/itinerância territorial) quando seja relevante</li> <li>— Articulação e colaboração estratégica entre ICA e autarquias locais para o apoio e promoção dos festivais</li> <li>— Articulação com os institutos culturais estrangeiros em Portugal, com papel fundamental no apoio/promoção a alguns festivais</li> </ul>

retrospetivas, nacionais e internacionais)

— Forte ligação (em grande parte a festivais) à discussão e debate sobre questões e desafios sociais contemporâneos

4.7. Distribuição/Exibição fora de sala — em dispositivos diversos (TVs, subscrição, VoD, streaming, dispositivos de arquivo vídeo, etc.)

Pontos críticos	Desafios	Áreas de atuação
<ul style="list-style-type: none"> <li>— Constante evolução tecnológica e renovação dos dispositivos de exibição, leitura e arquivo, potenciando fortes dinâmicas de recomposição nos mercados e criação de novas oportunidades de negócio</li> <li>— Maior portabilidade dos dispositivos tem permitido novas lógicas de acessibilidade e de relacionamento com os conteúdos audiovisuais e de cinema</li> <li>— Implicações nas características do produto (p.e. duração dos conteúdos) associadas aos novos canais de distribuição aumentando a sua diversidade e flexibilidade</li> <li>— Hiperdependência do acesso à <i>internet</i> (e dos prestadores de serviços de acesso que, no caso português, reforçam os oligopólios/monopólios existentes no setor)</li> <li>— Tendência crescente para a disponibilização de conteúdos ser feita via catálogo em detrimento de grelha ou programação ‘em linha’ (seja nos canais televisivos, seja nos VoDs), tanto em emissões <i>online</i>, como em emissões <i>on demand</i></li> <li>— Tendência para crescente especialização de conteúdos em canais por subscrição</li> <li>— Multiplicação das plataformas de exibição, via <i>internet</i> (VoDs, transmissão em direto via <i>internet</i>, plataformas de exibição de vídeos <i>online</i> etc.), com difusão de conteúdos diversificados e novas estruturas de mercado (no entanto, todos eles tendem para uma forte concentração e dependência em relação aos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>— Conciliar o potencial de maior democraticidade de acesso e diversidade de oferta das múltiplas formas de exibição atuais, com os riscos da estandardização das formas de consumir e tipos de conteúdos</li> <li>— Garantir a concorrência e diversidade nos vários mercados de exibição, evitando a excessiva concentração num número muito reduzido de operadores</li> <li>— Equacionar o papel da televisão pública na distribuição, tanto do cinema como do audiovisual cinematográfico, bem como a sua articulação com o multimédia</li> <li>— Adaptação à passagem da lógica de ‘grelha’ (em linha) nos operadores televisivos, para uma lógica de catálogos, mais flexíveis</li> <li>— Tendência para uma uniformização dos conteúdos perante distribuidores/exibidores globais (também crescentemente produtores, por exemplo, Netflix, Amazon, Disney, HBO)</li> <li>— Vulnerabilidade da informação (e da sua memória futura) face a permanente evolução/transformação dos dispositivos de armazenamento físicos e suportes de exibição</li> <li>— Capacidade de aproveitamento dos novos <i>sites</i> de emissão de vídeos <i>online</i> e outros, para subverter os circuitos de mediação e distribuição convencionais (p.e. exibição de conteúdos audiovisuais espontaneamente</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>— Apoio direto à distribuição por parte do operador público de TV, para o cinema (longas e curtas, de ficção, documentário e animação) e audiovisual independente</li> <li>— Estabelecimento de quotas para cinema português (percentagem do catálogo)</li> <li>— Estabelecimento de quotas para cinema europeu ou não americano (percentagem do catálogo)</li> <li>— Apoio à exibição cinematográfica: apoio aos pequenos exibidores de ‘nicho’ (p.e. ‘cinema de autor’, canais temáticos com conteúdo cultural relevante, etc.)</li> <li>— Promoção da articulação dos exibidores com escolas e universidades (formação de públicos e hábitos culturais)</li> <li>— Disponibilização de conteúdos nacionais numa plataforma/repositório público próprio (pelo ICA e/ou Cinemateca Portuguesa)</li> <li>— Participação em plataformas-rede internacionais para disponibilização de conteúdos nacionais (p.e. países lusófonos)</li> </ul>

<p>prestadores de serviços de disponibilização de conteúdos globais)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>— Forte concentração de mercado, também no caso português, em relação a cada um destes novos mercados (potenciada pela entrada de alguns destes operadores na (co)produção de conteúdos)</li> <li>— Aumento exponencial de disponibilização de conteúdos audiovisuais, muito diversificados, de acesso gratuito (além do custo da <i>internet</i>), gerando múltiplas possibilidades para a oferta de novos produtos audiovisuais, de formatos e tipos muito diversos, também para criadores (e produtores) amadores e não profissionais. (p.e. YouTube, TikTok etc.)</li> <li>— Importância relativa decrescente dos dispositivos de armazenamento físico (DVDs, cassetes, <i>pens</i>, outros dispositivos de arquivo), embora com resiliência em nichos especializados e com um papel fundamental nas zonas e segmentos sociais com menor acesso às novas tecnologias e à <i>internet</i></li> <li>— Crescente dificuldade de acesso aos dados de visionamento, e à consequente capacidade de monitorização, regulação e remuneração, através da atribuição de direitos de propriedade intelectual</li> <li>— Maior capacidade de controlo (e vigilância) por parte dos operadores e plataformas vs. menor capacidade de regulação dos conteúdos por parte das autoridades públicas</li> </ul>	<p>pelo criador/utilizador em plataformas tipo YouTube)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>— Capacidade de gerar lógicas de mediação e curadoria de conteúdos mais diversificadas e descentralizadas</li> <li>— Redirecionamento do mercado publicitário para as novas formas de consumo (p.e. VoD, operadores de partilha de vídeo)</li> <li>— Conciliar a grande abertura de democraticidade de acesso dos operadores de emissão de vídeo <i>online</i>, e afins, com a tendência para a uma regulação e normalização desses mesmos conteúdos, por parte dos operadores, de forma estrita (p.e. controlo parental, autorregulação dos conteúdos, normas em relação a conteúdos sexuais ou violentos, censura política etc.)</li> <li>— Acesso à informação e a instrumentos efetivos de regulação por parte dos poderes públicos</li> </ul>	
---	---	--



#### 4.8. Coproduções internacionais (cinema e audiovisual)

Pontos críticos	Desafios	Áreas de atuação
<ul style="list-style-type: none"> <li>— Domínio de certos circuitos de coprodução pré-estabelecidos /redes/contactos (em particular com países europeus e sobretudo França)</li> <li>— Dificuldade em liderar coproduções (nos esquemas atuais) face ao valor da participação nacional nos projetos internacionais (resulta do baixo valor por projeto do apoio do ICA – mas, atenção, ninguém inviabiliza outras fontes de financiamento complementares nacionais)</li> <li>— Dificuldade de interessar os VoD e TVs em passar externamente os produtos produzidos em Portugal (mesmo que sejam coproduzidos no país)</li> <li>— Visão muito ambivalente do potencial da coprodução no espaço lusófono (parece facilitada para uns e não para outros)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>— Não sacrificar a capacidade de produção (autónoma) face ao desenvolvimento das coproduções e do financiamento para coproduções (tanto cinema como audiovisual)</li> <li>— Aproveitar a inserção em redes para potenciar <i>know-how</i>, acumulação e conhecimento, difusão etc.</li> <li>— Articular estas experiências de coprodução internacional com outras redes (p.e. projetos europeus, Europa Criativa, Erasmus)</li> <li>— Aumentar capacidade financeira para ter papel relevante (incluindo liderar) coproduções a nível europeu (indo para além do apoio de financiamento público)</li> <li>— Aumentar as coproduções pela via das coproduções entre e com TVs públicas (e se possível privadas)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>— Repensar valor de financiamento unitário para coproduções (pelo menos para alguns filmes, de forma a permitir também coproduções maioritárias)</li> <li>— Promoção/incentivo a complementar financiamento público nacional com mais financiamento nacional (p.e. limite mínimo de percentagem de financiamento nacional, do ICA ou outros, públicos e privados)</li> <li>— Dar acesso à informação sobre diferentes vias para apoios (e oportunidades de financiamento para coprodução)</li> <li>— Envolver municípios e regiões/CCDRs/CIMs nas coproduções internacionais</li> </ul>

#### 4.9. Internacionalização da distribuição e exibição

Pontos críticos	Desafios	Áreas de atuação
<ul style="list-style-type: none"> <li>— Fraca presença internacional do cinema português em sala de forma regular (apesar de algumas exceções e bom resultados ocasionais, sobretudo do cinema mais alternativo)</li> <li>— Fraca presença internacional do cinema e audiovisual português, fora de sala (inclusive nos VoD)</li> <li>— Sucesso da participação internacional em festivais de cinema (incontestável para alguns, discutível para outros), em especial nas curtas-metragens</li> <li>— Papel fundamental da presença em festivais de cinema e noutros mecanismos de mediação (criadores de reputação, p.e. <i>media</i> internacionais) para o sucesso na exibição em sala internacional</li> <li>— Papel fundamental da presença em mercados dos <i>media</i> e outros eventos internacionais, para a penetração em mercados internacionais na área do audiovisual e cinema</li> <li>— Presença crescente das instituições representativas do setor em certames internacionais (feiras/distribuição etc.)</li> <li>— Dificuldades em conseguir distribuição internacional (em particular nos conteúdos audiovisuais), face às suas características (pouca diferenciação, especificidades da língua, etc.),</li> <li>— Pouco consenso em relação ao sucesso/alcance dos produtos audiovisuais com alguma internacionalização (p.e.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>— Aumentar a presença nos mercados internacionais (salas e outros dispositivos de exibição)</li> <li>— Potenciar a diferenciação (cultural) nas vendas dos conteúdos em sala e fora de sala (nos diversos tipos de dispositivos)</li> <li>— Aproveitar o prestígio dos realizadores e produtores nacionais no estrangeiro, para alimentar colaborações que permitam diversificar e aumentar a escala das coproduções (p.e. atores/atrizes estrangeiros reconhecidos nos filmes portugueses; localizações nacionais atrativas)</li> <li>— Fomentar a internacionalização, através de eventos que atraiam o setor para Portugal, criando redes e conhecimentos</li> <li>— Potenciar o impacto da presença nos eventos promocionais para venda para mercados internacionais, especialmente para distribuição de conteúdos fora de sala</li> <li>— Equacionar as vantagens relativas de cada um dos tipos de apoio à internacionalização (financeiros, apoio a ida a festivais, apoio a idas a mercados, <i>soft diplomacy</i>, etc.)</li> <li>— Exploração do potencial do universo da língua portuguesa (na sua diversidade) – comunidades emigrantes na diáspora, centros culturais externos etc.</li> <li>— Potenciar a articulação do papel do ICA com outras</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Obter e sistematizar informação sobre a distribuição e exibição internacional (em colaboração com institutos homólogos e, se necessário, distribuidores)</li> <li>– Apoiar a distribuição e exibição internacional, em circuitos de sala, em particular nos nichos de mercado onde Portugal tem produto diferenciado</li> <li>– Apoiar a participação de agentes do setor nos principais festivais internacionais de cinema e mercados de audiovisual</li> <li>– Criação de contexto em relação aos filmes nacionais em contextos internacionais (criar <i>hype</i>, nos mercados, nos <i>media</i> e, sobretudo, nos mediadores culturais)</li> <li>– Articulação do ICA com outras instâncias públicas com potencial papel na internacionalização do setor (p.e. Instituto Camões, AICEP, MNE e embaixadas, turismo, etc.)</li> <li>– Promoção da articulação entre institutos públicos na promoção externa da distribuição (<i>task force</i> tipo <i>film commission</i> para a distribuição).</li> <li>– Equacionar apoio à presença de catálogo português em VoD, nos vários países de língua portuguesa</li> </ul>

<p>telenovelas) nos mercados internacionais onde são vendidos</p> <p>— Papel do ICA vs. papel de outras instâncias públicas (p.e. Instituto Camões, AICEP, MNE e embaixadas)</p>	<p>instâncias públicas na internacionalização (p.e. Instituto Camões, AICEP, MNE e embaixadas)</p> <p>— Promover uma maior articulação entre TVs públicas (p.e. nas coproduções, nos seus catálogos VoD, etc.)</p>	
--	--	--

#### 4.10. Cash Rebate

Pontos críticos	Desafios	Áreas de atuação
<ul style="list-style-type: none"> <li>– Avaliação genericamente positiva do programa, a qual é bastante transversal ao setor</li> <li>– Sustentabilidade do programa <i>cash rebate</i> está associada à continuidade e resiliência do Fundo do Turismo</li> <li>– Não sendo um programa de apoio direto à produção (mas, sim, de promoção de um destino de filmagens), não é claro que esteja a consolidar o mercado da indústria do cinema e audiovisual (pelo menos, em todas as suas vertentes), embora contribua claramente para o aumento da produção e coprodução de conteúdos nacionais (enquanto existir financiamento)</li> <li>– Não é totalmente claro o impacto do programa face à falta de dados concretos que permitam a monitorização, nomeadamente em termos da exibição internacional (em sala ou <i>streaming</i>) dos conteúdos apoiados</li> <li>– O acesso ao programa privilegia, pela sua própria natureza, produtoras com mais capacidade financeira e de distribuição, o que por um lado pode potenciar o desenvolvimento do mercado, mas, por outro, pode reduzir a sua diversidade, estandardizando o produto</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Sendo um programa financiado pelo Fundo de Apoio ao Turismo e Cinema, por vezes pode apoiar mais produtores internacionais já estabelecidos (migram entre mercados e criam novas produtoras, conforme os incentivos), em detrimento de um efetivo interesse ou atuação de longo prazo no desenvolvimento do setor no país</li> <li>– Conseguir aumentar a diversidade do produto apoiado (evitando a estandardização), face ao objetivo de criar maior internacionalização (ou seja, internacionalizar também pela oferta de especificidade e diferenciação do produto e não apenas pelo uso de receitas universalmente reconhecidas)</li> <li>– Conseguir promover conteúdo cultural e recursos nacionais sem cair num excessivo exotismo ou em estereótipos</li> <li>– Diversificar o tipo de produção apoiada (até ao momento, claramente centrada na ficção)</li> <li>– Conseguir sistematizar informação sobre as audiências internacionais (seja em sala, seja sobretudo em TVs e VoDs)</li> <li>– Repensar obrigações das TVs e VoDs em relação aos produtos coproduzidos (não basta impor limite mínimo de população-alvo (p.e., obrigação de distribuição num maior número mínimo de países; obrigação de <i>prime time</i>, etc.)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Apoio ao reforço do posicionamento do país enquanto destino turístico, tornando Portugal um destino de filmagens, atenuando a sazonalidade do turismo e promovendo a coesão territorial</li> <li>– Apoio à consolidação do setor do cinema e audiovisual e formação de mercado, pela via da internacionalização e turismo</li> <li>– Regulação e fiscalização das condições de implementação do programa na prática (p.e. cumprimento dos requisitos para apoio, monitorização do impacto etc.), bem como a sua publicitação</li> <li>– Promoção do acesso à informação e sistematização dos dados sobre audiências internacionais (tornar requisito obrigatório o facultar dos dados, face à capacidade de as plataformas monitorizarem os seus utilizadores; maior cooperação com homólogos internacionais e/ou distribuidores para dados de exibição em sala)</li> </ul>

#### 4.11. *Film commissions*/atração de investimento e (co)produções estrangeiras

Pontos críticos	Desafios	Áreas de atuação
<ul style="list-style-type: none"> <li>– Evolução positiva ao longo dos últimos anos, tanto pela via da Portugal Film Commission, como das <i>film commissions</i> locais/regionais (embora com capacidades diferenciadas entre estas)</li> <li>– Grande facilidade de atração internacional pela elevada diversidade de paisagens e recursos fornecidos, bem como pela competitividade, associados aos baixos custos de produção</li> <li>– Papel fundamental das <i>film commissions</i> na agilização/facilitação/profissionalização dos processos de produção e das filmagens, tanto para produções de âmbito local, como para produções internacionais (licenciamentos, articulação com entidades locais, articulação com potenciais financiamentos locais etc.)</li> <li>– Alguma dispersão na atuação e falta de articulação entre as entidades e associações existentes pelo país (p.e. entre os diversos municípios e regiões)</li> <li>– Estas entidades permitem potenciar os impactos diretos, indiretos e induzidos das filmagens num determinado local, e potenciar os seus efeitos, sobretudo em regiões de menor densidade</li> <li>– Estas entidades têm tido ainda muito pouca sensibilidade para a atuação em relação às externalidades negativas induzidas pela atividade do setor nas comunidades (p.e. perturbações com filmagens em termos de estacionamento, ruído, preservação patrimonial, impactos na valorização patrimonial etc.)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Capacidade de promoção internacional (em feiras, festivais, universidades etc.), seja do todo nacional, ou de regiões/locais específicos</li> <li>– Envolver regiões e comunidades intermunicipais, sempre que possível, de forma articulada, nas <i>film commissions</i></li> <li>– Criar escala e eficiência pela colaboração em rede entre <i>film commissions</i> locais (p.e. ao nível de áreas metropolitanas ou CIMs)</li> <li>– Potenciar a articulação entre a Portugal Film Commission e as estruturas regionais/locais</li> <li>– Regular as externalidades negativas nos bairros e nas cidades pressionadas pelas filmagens, e promover a consciencialização do setor para os seus efeitos negativos e para uma utilização sustentável e cuidada do património material e imaterial</li> <li>– Instituir práticas ambientais e sociais mais sustentáveis nas filmagens</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Pela sua multidimensionalidade e multiescalaridade, podem contribuir para uma diversificação do financiamento (público e privado) ao setor, reduzindo a dependência em relação aos apoios do ICA</li> <li>– Torna-se fundamental haver uma estratégia de articulação entre a atuação e objetivos das diversas <i>film commissions</i>, às diversas escalas (pelo ICA)</li> <li>– Reforçar articulação entre <i>film commissions</i> regionais/locais e entre estas e as nacionais</li> <li>– Reforçar a ligação com entidades regionais (incluindo CCDR, CIMs autoridades de turismo etc.), bem como com entidades privadas locais que possam ser fontes complementares de financiamento/patrocínio/ inserção publicitária/mecenato</li> <li>– Compensação das externalidades negativas causadas pela atividade no setor (p.e. mecanismos compensatórios para residentes e comunidades afetadas pelas filmagens, relativamente a aspectos como estacionamento etc.)</li> </ul>

#### 4.12. Escrita e desenvolvimento de argumentos

Pontos críticos	Desafios	Áreas de atuação
<ul style="list-style-type: none"> <li>– Debilidade (em termos comparativos internacionais) da função de argumentista, tanto no audiovisual como no cinema</li> <li>– Evolução positiva nos últimos anos (do reconhecimento e da qualidade), sobretudo no audiovisual</li> <li>– No cinema, peso ‘autoral’ e ‘reputacional’ dos realizadores e produtores (e peso dos CV nos critérios de atribuição de financiamento) têm dificultado afirmação dos argumentistas</li> <li>– Simbiose entre a figura do realizador e a figura do argumentista (em especial no ‘cinema de autor’)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Diversificar o tipo de argumentos (especificamente no audiovisual), e em particular para quem quer potenciar a entrada no VoD internacional</li> <li>– Diversificar o acesso de argumentistas: género; classe; disciplinas</li> <li>– Manter a singularidade da produção nacional</li> <li>– Gerir a relação de forças entre autores-realizadores e argumentistas, em particular no campo do ‘cinema de autor’ (sem sacrificar a qualidade e diversidade que caracteriza o ‘cinema de autor’ em Portugal)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Garantir espaço e apoio (em termos de apoio ao cinema autoral) para manter a singularidade da produção nacional (tanto de curtas como longas-metragens), com lógicas muito diversificadas em termos da escrita dos seus argumentos</li> <li>– Apoiar a escrita e desenvolvimento de argumentos de forma mais estandardizada, para aqueles que queiram explorar mais diretamente a relação com o mercado</li> <li>– Adaptar o financiamento a uma maior capacidade de articulação cultural entre mercado local/global para o campo específico do audiovisual narrativo</li> <li>– Apoiar a diversidade de argumentistas (em termos de origens disciplinares, geográficas, socioeconómicas e culturais), de forma a potenciar criatividade e diversidade</li> </ul>

#### 4.13. Animação – questões específicas

Pontos críticos	Desafios	Áreas de atuação
<ul style="list-style-type: none"> <li>– Potencial do filme de animação, em particular com as transformações em curso no setor (digitalização etc.) e os próprios desafios da (pós-)pandemia</li> <li>– Potencial acrescido de internacionalização, face à questão da redução das barreiras linguísticas (em catálogos internacionais, em especial via VoDs)</li> <li>– Potencial/valor dos técnicos portugueses (e quantidade/qualidade da formação) vs. incapacidade de os reter face à concorrência internacional do mercado de trabalho (p.e. Irlanda)</li> <li>– Atual oferta nacional é reconhecida como bastante diferenciada e singular a nível internacional</li> <li>– Tradicional sub-representação da animação em termos de financiamento público ao setor</li> <li>– Reduzido (ou ausente) papel de outros <i>players</i> (públicos ou privados) no financiamento deste subsetor (em particular as televisões nacionais)</li> <li>– Segmentação do trabalho no subsetor pode potenciar atração (ou venda internacional) de profissionais em diferentes fases da criação/produção</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Ampliar/agilizar canais de distribuição/exibição (sendo uma questão transversal a todo o setor, é um problema exacerbado na animação)</li> <li>– Reter massa crítica (recursos humanos qualificados) no país</li> <li>– Articular com outras indústrias criativas (p.e. publicidade, <i>design</i>, modelação, multimédia, <i>gaming</i>), que podem ser potenciadas numa lógica de <i>hub</i> criativo</li> <li>– Diversificar os tipos e géneros de produção feitas no país (animação para adultos, infantil, intergeracional, digital, tradicional, etc.)</li> <li>– Articular o setor com as televisões e outros exibidores em dispositivos (públicos e privados; nacionais e internacionais)</li> <li>– Articular distribuição em sala vs. outros canais</li> <li>– Articular produção integrada de um projeto vs. realização de tarefas específicas para projetos globalizados (com os perigos acrescidos de precarização no setor)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Apoio específico a este subsetor</li> <li>– Promoção da cultura nacional (p.e. no campo da animação infantil, educacional, pedagógica)</li> <li>– Desenvolvimento da formação e promoção de uma integração com outras indústrias criativas</li> <li>– Apoio a festivais e mecanismos de exibição específicos para o subsetor</li> </ul>

#### 4.14. Cinema documental e documentário – questões específicas

Pontos críticos	Desafios	Áreas de atuação
<ul style="list-style-type: none"> <li>– Tradicional sub-representação do documentário em relação ao total do financiamento público ao setor</li> <li>– Possibilidade de criação/produção de qualidade com recursos mais limitados face aos outros tipos cinematográficos</li> <li>– Ao contrário de outros tipos cinematográficos, muita da produção de documentário e cinema documental em Portugal é apoiada por outras fontes de financiamento que não o ICA (públicas e privadas)</li> <li>– O seu papel como reflexo das transformações da sociedade dá-lhe particular relevância na construção da identidade e cultura de uma sociedade bem como um potencial para atuar face às questões prementes e desafiantes da contemporaneidade</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Manter a diversidade e riqueza da produção documental feita em Portugal</li> <li>– Manter a liberdade criativa face a alguma pressão para o desenvolvimento do documentário institucional/promocional</li> <li>– Manter e aprofundar a articulação com outros campos culturais e profissionais (potenciando a diversidade dos conteúdos produzidos)</li> <li>– Utilizar crescentemente o documentário como instrumento de debate e ferramenta reflexiva sobre os desafios e as questões sociais, ecológicas etc. da contemporaneidade (não só nas salas e festivais, mas também nas televisões, escolas etc.)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Apoio específico a este subsetor (tanto pela via do apoio ao cinema e audiovisual – ICA – como pela via da atuação da televisão pública – RTP, especialmente na promoção de séries documentais)</li> <li>– Apoio a festivais e mecanismos de exibição específicos para o subsetor</li> <li>– Papel específico na distribuição/disponibilização em canais/plataformas públicas (p.e. RTP)</li> <li>– Apoio específico à distribuição em canais ‘alternativos’ de exibição digital (p.e. apoio à compra e disponibilização de catálogo por parte de plataformas ‘alternativas’)</li> </ul>



#### 4.15. Ficção – questões específicas

Pontos críticos	Desafios	Áreas de atuação
<ul style="list-style-type: none"> <li>– Conta com grande parte dos apoios à produção, distribuição e exibição face aos outros tipos de filme</li> <li>– Mais do que nos outros tipos de obras cinematográficas, verifica-se uma lógica sequencial de carreira, da escola, às primeiras obras, e às obras subseqüentes, muito dependente do circuito de financiamento público e dos júris</li> <li>– Desinteresse de investimento do setor privado na grande maioria da produção ficcional (sobretudo no cinema), incluindo aqueles com maior vocação comercial – p.e. <i>product placement</i> etc.</li> <li>– Produção de ficção audiovisual muito centrada na longa duração (telenovelas) em virtude da lógica de investimento de baixo custo/minuto em grelha, por parte dos operadores privados de TV nacionais</li> <li>– Alguma articulação crescente entre cinema e audiovisual (com multiplicação de versões dos mesmos conteúdos para dispositivos de exibição diversos – salas, TVs, VoD; filmes/séries etc.)</li> <li>– Papel fulcral da RTP na exibição de ficção portuguesa (longas e curtas, sobretudo na RTP2), bem como na coprodução de conteúdos de ficção diversos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Aumentar a capacidade de distribuição e exibição em sala (nomeadamente junto dos maiores distribuidores e exibidores)</li> <li>– Aumentar a visibilidade nas TVs e VoDs</li> <li>– Aumentar a capacidade e efetividade da promoção nos <i>media</i> nacionais (em especial nas TVs privadas e operadores de TV por subscrição)</li> <li>– Transformar a perceção dominante sobre a ficção nacional (quebrando as barreiras entre autor/comercial; séries de longa duração vs. curta duração)</li> <li>– Aumentar a produção de audiovisual para VoD, sem cair nos riscos de o Estado apoiar novas formas de produção de longa duração, de baixo custo</li> <li>– Pensar novos modelos de coprodução e lógicas de articulação entre os agentes (produtores, TVs, <i>streamers</i> etc.) para responder de forma diversificada a diferentes mercados</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Apoio específico a este subsetor</li> <li>– Presença continuada e consistente no catálogo da televisão pública nacional (RTP), articulada com mecanismos promocionais</li> </ul>

#### 4.16. Curtas-metragens – questões específicas

Pontos críticos	Desafios	Áreas de atuação
<ul style="list-style-type: none"> <li>– Progressiva diversificação e capacidade de acesso à criação e produção de curtas-metragens (em todos os tipos – ficção, documentário e animação)</li> <li>– Reduzidíssimo peso na exibição nacional (não obstante algumas experiências de programação alternativas interessantes)</li> <li>– Algum sucesso comprovado no circuito internacional (designadamente em secções competitivas de festivais)</li> <li>– Fraca capacidade de penetração nos circuitos de exibição comercial (em sala e TV), mesmo para filmes premiados em festivais internacionais</li> <li>– Face a um menor investimento de produção, as curtas-metragens dão mais espaço à experimentação, à diversificação de fontes de financiamento e tipos de filmes produzidos</li> <li>– Importância fulcral da programação de curtas-metragens na televisão nacional (RTP – p.e. “Cinemax”), bem como nos muitos festivais de cinema realizados em Portugal e na Cinemateca Portuguesa</li> <li>– Potencial das novas plataformas de reposição e divulgação de conteúdos (sem direitos de autor – p.e. YouTube ou catálogos Torrents), para a divulgação de curtas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Entrar nos circuitos de exibição comercial em sala (por exemplo, com sessões com múltiplas curtas; ou primeiras partes de longas)</li> <li>– Marcar presença nas grelhas de televisão (programação em linha) e nos catálogos disponibilizados nos VoDs (p.e. aproveitando lógicas de criação de contexto)</li> <li>– Manter a possibilidade de as curtas funcionarem como espaço de experimentação</li> <li>– Estimular a relação com as escolas (de diferentes níveis de ensino) para exibição e debate de curtas-metragens</li> <li>– Estimular a produção de curtas-metragens em contexto escolar (não necessariamente especializado em cinema)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Apoio específico a este subsetor</li> <li>– Apoio a festivais e mecanismos de exibição específicos para o subsetor</li> <li>– Papel específico na distribuição/ disponibilização em canais/plataformas públicas (p.e. RTP)</li> <li>– Apoio à produção e exibição em contexto escolar</li> </ul>

#### 4.17. Longas-metragens – questões específicas

Pontos críticos	Desafios	Áreas de atuação
<ul style="list-style-type: none"> <li>– Concentração dos apoios à produção na longa-metragem (mas tem diminuído o seu peso relativo)</li> <li>– Forte dependência do apoio público, com hiperconcentração deste nos vários concursos do ICA</li> <li>– Domínio claro em termos da exibição e da visibilidade (em sala e dispositivos de exibição), face às restantes obras</li> <li>– Alguma visibilidade na televisão pública, mas falta de promoção</li> <li>– Difícil transição, para um criador/realizador, entre a curta e a longa-metragem, face ao investimento necessário</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Chegar aos públicos (tanto pela acessibilidade aos dispositivos de exibição como pela capacidade de comunicar com os públicos)</li> <li>– Diversificar fontes de financiamento</li> <li>– Ampliar capacidades de coprodução</li> <li>– Estimular processos de transição suave entre curtas, primeiras e segundas obras, para os criadores</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Apoio específico a este subsetor</li> <li>– Apoio à transição curta-longa</li> </ul>

**4.18. Distribuição geográfica do cinema em Portugal – I – Assimetrias territoriais na exibição de cinema (e no acesso dos públicos à exibição)**

Pontos críticos	Desafios	Áreas de atuação
<p>– Fortes assimetrias territoriais verificadas na exibição, em torno de dois eixos distintos, mas complementares: (i) áreas metropolitanas e principais centros urbanos vs. resto do país; (ii) periferias vs. centros das cidades/metrópoles (em ambos, com distinção quantitativa, mas também – e sobretudo – qualitativa)</p> <p>– Falta de acesso fora dos grandes centros a cinema não <i>mainstream</i> (e mesmo não americano), na exibição comercial (não obstante algumas exceções, fruto do papel dos cineclubes e de alguma exibição pública ou semipública local)</p> <p>– A periferização urbana dos cinemas (acompanhando a periferização populacional), com a expansão de <i>multiplexes</i> de grande dimensão em centros comerciais, está, em Portugal, intimamente ligada à forte concentração empresarial (e consequente poder de mercado oligopolista ou monopolista dos principais <i>players</i>, tanto na distribuição como na exibição), bem como à evolução tecnológica e de modelos de negócio do setor do início deste século (com o início da digitalização, e a prevalência de um modelo de negócio muito centrado na restauração, por parte de muitos exibidores)</p> <p>– A pandemia revelou sinais de uma eventual maior resiliência a crises conjunturais, mas eventualmente também às transformações estruturais do setor) por parte dos pequenos cinemas mais ‘urbanos’ e com modelos de negócio assentes em oferta mais especializada</p>	<p>– Garantir o acesso, fora dos grandes centros urbanos, a oferta cinematográfica em sala que seja mais alternativa, e não apenas <i>mainstream</i></p> <p>– Promover o regresso das salas de proximidade (ou de ‘bairro’) seja nos centros das cidades seja nas suas periferias, que correspondam melhor aos desafios urbanos e ecológicos atuais</p> <p>– Garantir condições para a existência de uma oferta regular especializada de cinema em sala nos grandes centros urbanos (em particular, garantindo condições para a exibição de ‘cinema de autor’ e o acesso ao cinema português e europeu, ou de outras origens menos hegemónicas nos circuitos de distribuição mundiais)</p> <p>– Explorar a expansão da diversidade da oferta não só apenas através do papel da exibição em circuitos mais ‘alternativos’ de exibição regular, mas também da articulação com circuitos de exibição não regulares (p.e. aproveitando o papel dos cineclubes, recorrendo de forma mais ou menos pontual à programação de equipamentos municipais, articulando com a realização ou acolhimento de extensões de festivais ou ciclos de cinema etc.)</p> <p>– Explorar a possibilidade de colmatar lacunas da exibição em sala com recurso ao uso de tecnologias facilitadoras e outras formas de visionamento (nomeadamente em contextos de baixa densidade)</p>	<p>– Apoio à descentralização e a circuitos de exibição ‘alternativa’ em cidades médias e no interior do país (p.e. por via dos cineteatros municipais ou pequenas salas desativadas)</p> <p>– Criação de uma rede nacional de cinemas, que assuma a necessidade de diversidade e de acesso à oferta (eventualmente em articulação com a rede de cineteatros em desenvolvimento), não só pela via da infraestruturização das salas (digitalização) como – sobretudo – pelo seu funcionamento em rede, seja em termos da sua programação (e comunicação) seja da partilha de recursos humanos e técnicos</p> <p>– Programa de apoio à revitalização de salas/cinemas de bairro, nos principais centros urbanos, passíveis de serem explorados comercialmente por exibidores especializados em mercado alternativos/independentes ou de ‘nicho’ (incluindo a contrapartida de passagem de cinema português e europeu)</p> <p>– Infraestruturização de salas por todo o país (apoio via PRR), mas com atenção às lógicas de governança (e de programação respetivas) – é fundamental que não sejam requalificadas com fundos públicos para serem depois exploradas pelos grandes operadores privados que já oferecem produção <i>mainstream</i>, mas antes que sejam uma âncora para a</p>

<p>– Apesar do declínio ao longo das últimas décadas na exibição em cinemas/salas “de bairro”, face ao crescimento de multiplexes (sobretudo nas periferias urbanas) algumas tendências de evolução recente apontam para perspectivas de algum regresso ao centro com a revitalização de salas ‘de bairro’, de nicho, com oferta especializada, nos centros das cidades (p.e. em Lisboa e sobretudo, no Porto)</p> <p>– Os festivais de cinema (e outros ciclos) têm-se afirmado pelo seu forte potencial polarizador (seja nos principais centros urbanos, seja noutros espaços), sendo uma oportunidade para o regresso ou desenvolvimento de oferta (qualificada e diferenciada) tanto nos centros das cidades/metrópoles como noutras localidades.</p>	<p>– Aproveitar as dinâmicas culturais e criativas de cidades de média dimensão (em particular nas cidades universitárias) para o desenvolvimento da prática da exibição, consumo e reflexão sobre cinema, de forma mais interdisciplinar e integrada, potenciando sinergias com outros campos artísticos</p>	<p>diversidade da oferta, sobretudo em espaços de menor densidade</p> <p>– Articulação com os municípios, os cineclubes e as associações locais no desenvolvimento de formas de governança específicas para estas salas, adequadas a cada realidade local, que garantam uma oferta diversificada e o acesso das populações a cinema português/europeu fora da oferta <i>mainstream</i></p> <p>– Apoio a festivais, ciclos e outras iniciativas que promovam uma oferta de exibição especializada e alternativa à já provida pelo mercado</p>
--	---	--

4.19. Distribuição geográfica do cinema em Portugal – II – Assimetrias territoriais em termos de produção e acesso ao trabalho no setor

Pontos críticos	Desafios	Áreas de atuação
<p>– Hiperconcentração de todo o setor em Lisboa (sendo, no entanto, esta uma realidade com paralelo, em geral, noutros contextos internacionais, com a produção – e, na verdade, todo o “meio” cinematográfico – fortemente concentrado num pequeno conjunto de polos urbanos)</p> <p>– Grande naturalidade com que esta concentração é vista pelos agentes do setor e mesmo pelos poderes públicos</p> <p>– Natural concentração de todo o setor (técnicos, artistas, equipas de produção, serviços relacionados, centros de formação etc.), sobretudo em Lisboa, num mecanismo centrípeto que se autoalimenta e autorreforça (força do “meio” criativo e da aglomeração, num trabalho essencialmente organizado “por projeto”, que é fundamental na organização do setor em qualquer ponto do mundo)</p> <p>– Dificuldades do acesso à atividade e à profissão para quem é de fora das grandes cidades, e em particular da Área Metropolitana de Lisboa – com as consequentes implicações em termos de migrações dos agentes do setor para as áreas metropolitanas)</p> <p>– Uma crescente (ou potencial?) descentralização e diversificação nos locais de filmagens e dos espaços concretos de realização dos filmes (induzida também pelas estratégias de atratividade de diferentes regiões e município) não tem obstado à manutenção da concentração do “meio” do cinema em Lisboa.</p>	<p>– Encontrar formas de produção que permitam atenuar ou ultrapassar a hiperconcentração na produção e do meio cinematográfico</p> <p>– Fomentar a existência e resiliência de criadores e de produtores fora das áreas metropolitanas</p> <p>– Desenvolver formas de atuação que permitam fomentar o acesso de criadores e técnicos ao ‘meio’ sem terem de se ‘mudar’ para Lisboa</p> <p>– Fomentar atratividade do resto do país como espaço/set para filmagens, tanto no cinema como no audiovisual</p> <p>– Equacionar um maior papel das regiões e entidades locais (em particular CIMs e CCDRS) no apoio logístico e/ou financiamento da produção e sua promoção</p> <p>– Equacionar o potencial papel das regiões e entidades locais (em particular CIMs e CCDRS) no apoio/financiamento ao desenvolvimento de guiões e argumentos</p> <p>– Promover o papel das entidades locais e regionais (nomeadamente municípios, CIMs e CCDRS) e <i>film commissions</i> de base local/regional na criação de condições para atração/facilitação de filmagens e para o cofinanciamento de projetos específicos</p> <p>– Explorar a possibilidade de ICA se envolver em parcerias que mobilizem o potencial dos</p>	<p>– Promoção da circulação de informação sobre os agentes do setor, do seu interconhecimento mútuo e do seu encontro regular, a nível nacional (particularmente de/para aqueles localizados fora dos grandes centros de produção)</p> <p>– Promoção do potencial das tecnologias de informação e da interação à distância como forma de facilitação do envolvimento dos agentes no ‘meio’ cinematográfico e audiovisual</p> <p>– Envolvimento das entidades regionais e locais (em particular CCDRs, CIMs e municípios) no apoio ao setor, enquanto fonte de afirmação simbólica, promoção territorial e de desenvolvimento regional (p.e. pela via do apoio no financiamento ou coproduções, das <i>film commissions</i>, de incentivos ao desenvolvimento de guiões e argumentos, do apoio a oferta de formação a nível local, do apoio à conectividade articulação com o tecido económico local e potenciais fontes de apoio, inserção de produtos, patrocínio, mecenato etc.)</p> <p>– Reforço da articulação entre <i>film commissions</i> regionais/locais e entre estas e as nacionais</p> <p>– Possibilidade de estudo do eventual potencial da existência de majorações, quotas ou outros sistemas de incentivos territorialmente</p>

<p>– Alguns sinais da emergência de polos de criação mais descentralizados em domínios específicos (p.e. na animação ou multimédia) em certas regiões do país (p.e. Guimarães)</p>	<p>fundos do Portugal 2030 e programas operacionais respetivos, para propor projetos que utilizem o desenvolvimento de produção cinematográfica como fonte de desenvolvimento regional</p> <p>– Promover o papel das escolas de cinema e audiovisual como agentes facilitadores e potenciadores da descentralização do setor</p>	<p>diferenciados nos concursos nacionais de apoios do ICA</p>
--	--	---

#### 4.20. Desenvolvimento de audiências/formação de públicos

Pontos críticos	Desafios	Áreas de atuação
<ul style="list-style-type: none"> <li>– Criação de (novos) públicos como ponto fundamental para o desenvolvimento do setor, em contexto de reestruturação (tecnológica e dos hábitos culturais no setor)</li> <li>– Potencial de desenvolvimento de público em sala, muito associado a consumos mais especializados (por contraponto a consumos mais generalistas, cuja experiência é passível de ser cada vez mais realizada através de outros dispositivos)</li> <li>– Progressiva fragmentação de públicos (em paralelo com a hiperespecialização da exibição), levanta dificuldades ao desenvolvimento de públicos abertos, diversos, plurais, por parte de cada instituição</li> <li>– Formação escolar (não-artística) como um aspecto fundamental no desenvolvimento de audiências para cinema e audiovisual cinematográfico (independentemente de ser complementado por outros)</li> <li>– Importância de desenvolvimento do Plano Nacional de Cinema, neste contexto</li> <li>– Importância de TVs e do contacto com outras formas de conteúdo mais ‘direto’/‘fácil’/‘acessível’ como via para a criação de capital cultural e a progressiva transformação de hábitos, no campo do cinema e audiovisual (num contexto de rarefação progressiva de ficção ou documentário nas TVs)</li> <li>– Realidade de progressiva degradação do panorama audiovisual no país, em particular,</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Criar e desenvolver públicos, para o cinema e audiovisual português, ultrapassando ideias feitas redutoras muitas vezes perpetuadas pelos próprios agentes do setor</li> <li>– Apostar na especialização como forma de fidelizar públicos (em particular em sala)</li> <li>– Conseguir atrair novas gerações, muito socializadas no consumo de produtos audiovisuais de formatos diferentes (p.e. YouTube, <i>short videos</i> etc.)</li> <li>– Lidar com a formação de hábitos culturais que exigem contacto, maturação, tempo e reflexão, num cenário dominado por <i>players/provedores</i> de conteúdo que funcionam numa crescente lógica de competição em torno da ‘economia de atenção’</li> <li>– Consolidar e ampliar o Plano Nacional de Cinema, aumentando a literacia audiovisual nas escolas</li> <li>– Conseguir lidar melhor com a relação entre criação de públicos e mecanismos crescentes de acesso à criação (autocriação, criação para autoconsumo ou partilha não-mercantil, crescente imbricação produção-consumo – <i>prossumidores</i> etc.)</li> <li>– Conseguir envolver as TVs nacionais (públicas, mas também privadas) num esforço de qualificação dos hábitos e da literacia audiovisual no país, pela via da qualificação da sua programação</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Apoiar o desenvolvimento e expansão do Plano Nacional de Cinema (em articulação com o Ministério da Educação)</li> <li>– Apoiar (e articular) o papel dos cineclubes, festivais e ciclos de cinema, bem como as salas e redes/circuitos de exibição alternativos, de forma a potenciar o acesso dos públicos a uma maior diversidade de formas de expressão (sobretudo em áreas de baixa densidade, ou de oferta pouco diversificada)</li> <li>– Combater a atitude paternalista (dos operadores e reguladores) em relação aos públicos, nomeadamente em termos da excessiva regulação em determinados campos (classificações etárias, linguagem etc.)</li> <li>– Promover novos programas de contacto dos jovens com a experiência cinematográfica em sala (p.e. em articulação com escolas e câmaras municipais)</li> <li>– Promover a equidade de acesso aos conteúdos nacionais por parte de segmentos populacionais portadores de deficiência ou outras dificuldades de acesso (p.e. legendagem, linguagem gestual, dobragem, acessibilidade física aos espaços)</li> <li>– Estipular obrigações das TVs nacionais (e VoDs) em relação à formação de públicos (quotas de passagem, incentivos à programação; incentivos à coprodução etc.)</li> </ul>



<p>nas televisões generalistas, dificultando o desenvolvimento de uma 'cultura audiovisual' e de audiências para o cinema e o audiovisual cinematográfico, bem como de hábitos de consumo regulares e duradouros</p> <p>– Papel fundamental da oferta pública de televisão na generalidade dos países europeus, e especificamente também em Portugal (em particular a RTP2 e outros canais da RTP)</p> <p>– Importância crescente da noção de 'criação de contexto' (eventos paralelos, debates, conversas com os intervenientes, programação em ciclo etc.), nos dias de hoje, face à oferta múltipla e mais acessível em múltiplas plataformas, de forma a fomentar a atração para a exibição em sala (sobretudo de novas gerações)</p>	<p>– Articular as políticas e iniciativas de desenvolvimento de públicos no campo do cinema e audiovisual, com as atuações mais gerais de formação de públicos e hábitos culturais na população portuguesa</p> <p>– Desenvolvimento da criatividade no ensino assente no espírito crítico e na reflexão nas escolas, em todos os graus de ensino (e não apenas especificamente no campo do ensino artístico), como fator fundamental para a criação de públicos qualificados, em todos os campos culturais, incluindo o cinema e audiovisual</p> <p>– Promoção da equidade de acesso aos conteúdos, tanto em sala como noutros dispositivos de exibição, nomeadamente a cidadãos com deficiência e outras limitações de acesso</p>	<p>– Aprofundar a articulação com a RTP, através dos seus diversos canais, para o desenvolvimento do seu papel estrutural na formação de públicos para o cinema e audiovisual português, em termos de programação (ficção, documentários e animação, curtas e longas), da promoção dos filmes, da coprodução etc.</p> <p>– O papel central da Cinemateca Portuguesa para formação de públicos (infantojuvenis e outros), que pode ser potenciado por numa articulação com cineteatros, cineclubes e outras estruturas locais</p>
---	--	--

#### 4.21. Plano Nacional de Cinema

Pontos críticos	Desafios	Áreas de atuação
<ul style="list-style-type: none"> <li>– Sucesso do PNC depende da escala de implementação e recursos (humanos e financeiros) disponíveis (ambição vs. realidade)</li> <li>– Havendo consenso sobre a importância e relevância estratégica do PNC, não há em relação às condições da sua concretização (e capacidade de ganhar escala, para além do voluntarismo dos envolvidos)</li> <li>– Catálogo de filmes disponível, na prática não corresponde às expectativas criadas</li> <li>– Relação com escolas (alguns problemas logísticos, interesse e iniciativa variável dos professores, dependendo do seu voluntarismo etc.)</li> <li>– Pouca/insuficiente exploração da articulação com espaços de exibição locais/municipais e cineclubes existentes</li> <li>– Fracas condições infraestruturais e técnicas na generalidade das escolas para a fruição da experiência cinematográfica (p.e. inexistência de salas escuras)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Crescimento e profissionalização do PNC (em particular na articulação de proximidade com as escolas)</li> <li>– Motivação dos professores para o envolvimento no PNC e das escolas/autarquias locais para o fornecimento de condições logísticas (nomeadamente para a deslocação para fruição de experiência em sala de cinema)</li> <li>– Articulação com exibidores (na proximidade) para a promoção da experiência em sala</li> <li>– Aumento do catálogo disponível (em colaboração com distribuidores e com a Cinemateca Portuguesa)</li> <li>– Incremento da articulação com cineclubes e associações, a nível local</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Apoiar o contacto dos estudantes com a cinematografia nacional, em contexto escolar</li> <li>– Promover o contacto dos estudantes com a experiência cinematográfica (e com os seus criadores/protagonistas)</li> <li>– Promover a reflexão crítica dos estudantes sobre os problemas sociais contemporâneos através do cinema</li> <li>– Promover programas de contacto dos jovens com a experiência cinematográfica em sala (p.e. em articulação com escolas e câmaras municipais)</li> <li>– Estabelecer a obrigatoriedade de disponibilidade de todos os filmes apoiados pelo ICA (em qualquer concurso) para exibição em contexto escolar (cessão de direitos para fins de formação em contexto escolar)</li> </ul>

#### 4.22. Novas formas de consumo

Pontos críticos	Desafios	Áreas de atuação
<ul style="list-style-type: none"> <li>– Evolução tecnológica permanente, com necessidade de adaptação e atualização permanente (de <i>know-how</i> e de dispositivos tecnológicos, com todas as implicações em termos de equidade) por parte do espectador</li> <li>– Alterações de formas de consumo (e dos circuitos de distribuição) de conteúdos audiovisuais, levando a uma progressiva especialização em “nicho” de algumas formas de consumo atuais (eventualmente mesmo a exibição em sala)</li> <li>– Crescente peso de formas de consumo via <i>internet</i> e dispositivos móveis (<i>online</i>, ou <i>downloads</i> etc.) de várias formas (formais ou informais: <i>streaming</i>, <i>downloads</i> etc.), particularmente nas gerações mais novas</li> <li>– Crescente peso de consumos com autonomia de grelha pelo visualizador (quer em TVs quer noutros dispositivos), via plataformas diversas (<i>catch up TV</i>, <i>boxes</i>, <i>on-demand</i>, canais por subscrição etc.), de acesso gratuito ou pago</li> <li>– Crescente peso da fruição da “experiência”, seja individual seja coletiva (em termos sociais, tecnológicos, simbólicos), na ida à sala de cinema (articulada, p.e. com eventificação e/ou criação de contextos para a experiência)</li> <li>– Crescente direcionamento do consumo através de algoritmos em detrimento de processos mais tradicionais de mediação</li> <li>– Importância fundamental dos consumos menos sujeitos a mediação e mecanismos de</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Garantir a autonomia do espectador/consumidor em relação aos provedores dos conteúdos (forte desigualdade de poder entre as partes)</li> <li>– Lidar com a capacidade de reter a atenção do visualizador (seja pela via da inibição da utilização de outros dispositivos em simultâneo – p.e. nalgumas salas de cinema, seja pela multiplicação de acessos simultâneos a plataformas de atenção – que até possam ser complementares ao conteúdo fornecido)</li> <li>– Ultrapassar a tendência crescente para o consumo estandardizado, em “bolhas” e fomentar o acesso à diversidade no consumo e na oferta de conteúdos</li> <li>– Desafiar o espectador, face à crescente tendência para fechamento em ‘bolhas’ e acomodação a ‘zonas de conforto’ (‘desassossegar’ o espectador)</li> <li>– Potencial de envolvimento do espectador (ativo) no desenrolar do conteúdo (<i>gamification</i>)</li> <li>– Lidar com a evolução (eventualmente diferenciada) da disponibilidade para pagar dos espectadores, seja em sala, seja noutros dispositivos</li> <li>– Adaptar a experiência em sala a formas de consumo emergentes (bem como à transição geracional dos utilizadores)</li> <li>– Criação de ‘objetos’ físicos associados aos conteúdos que</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Clarificar a missão do ICA em relação aos apoios, tendo em conta as diversas formas de consumo (valorizando os apoios efetivamente coincidentes com a sua missão)</li> <li>– Fornecimento de informação diversa e abrangente aos consumidores sobre a produção cinematográfica nacional, em toda a sua diversidade</li> <li>– Potenciar criação de condições de contexto para criar valor (cultural, social económico) pela experiência (p.e. em sala)</li> <li>– Disponibilização (gratuita) de catálogo <i>on-demand</i> para obras financiadas publicamente (em articulação com a Cinemateca e a RTP)</li> <li>– Apoiar distribuição/exibição nacional/internacional de ‘cinema de autor’ em VoD especializado</li> <li>– Promover programas de contacto dos jovens com a experiência cinematográfica em sala (p.e. em articulação com escolas e câmaras municipais)</li> <li>– Promover o acesso universal à <i>internet</i> (em articulação transversal com outras áreas de governação)</li> </ul>

<p>autocriação/consumo (p.e. usando plataformas tipo YouTube, TikTok etc.)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Eventual recrudescimento do consumo de “objetos” e bens físicos que permitam o arquivo permanente do conteúdo (desde DVDs, VHS e similares, a ficheiros digitais)</li> <li>– Alastramento dos fenómenos de culto em torno de conteúdos ou autores específicos (<i>fandom</i> etc.)</li> <li>– Alterações de formato dos conteúdos (p.e. duração, etc.) e diversificação dos dispositivos de fruição</li> </ul>	<p>permitam criar maior valor à experiência e fenómenos de culto (envolvendo outras áreas das indústrias criativas)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Garantir a equidade pelo acesso a tecnologia (p.e. acesso universal a <i>internet</i>)</li> <li>– Desafio de fomento da equidade, pela disponibilização de conteúdos (de interesse público) gratuitos</li> </ul>	
--	---	--

#### 4.23. Tendências de evolução ‘estrutural’ da organização e dos modelos de negócio no setor

Pontos críticos	Desafios	Áreas de atuação
<p>– Evolução tecnológica permanente, com necessidade de adaptação e atualização contínua de todos os atores no campo (operadores diversos na produção, distribuição e exibição; audiências; reguladores; etc.)</p> <p>– Desde sempre se verifica uma forte articulação da estruturação do desenvolvimento do setor com a evolução tecnológica dos suportes de produção e distribuição/exibição (com forte impacto tanto nos modelos de negócio decorrentes como na organização e nas respetivas estruturas de mercado – com tradicional vantagem para os pioneiros na introdução das inovações), não sendo a atualidade exceção a esta realidade</p> <p>– Redução muito significativa dos custos de produção e operação no setor, e das barreiras à entrada, nas últimas décadas, vs. consolidação de lógicas de produção em grande escala, com custos elevados (com aumento do peso relativo dos custos promocionais), que mantêm uma extrema assimetria (e concentração) nos mercados, distinguindo entre obras/produções de grande sucesso e as outras</p> <p>– Crescente diversificação e imbricação das ‘janelas’ e das possibilidades de experiência das obras/conteúdos (diluindo as diferenças entre produção de cinema e audiovisual; e entre produção para exibição em sala e outros circuitos de distribuição)</p> <p>– Crescente necessidade de articulação e coordenação (em termos temporais, mas também</p>	<p>– Capacidade de resiliência da exibição do cinema em sala, sendo previsível, no médio prazo, a passagem progressiva da maior parte do consumo mais <i>mainstream</i> para outras janelas/dispositivos, e uma maior especialização da exibição em sala em torno de nichos (seja associados ao cinema ‘de autor’ ou alternativo, seja em torno da oferta de ‘experiências’ diferenciadoras (em termos de programação, condições tecnológicas de experiência, serviços acessórios oferecidos etc.)</p> <p>– Diversificação dos tipos de salas e experiências oferecidas, com expectável ressurgir de alguns cinemas de bairro/proximidade (assentes em oferta muito diferenciada, programação em ciclos etc.) e a necessidade de aposta nouro tipo de especialização (tecnológica, serviços de apoio) para <i>multiplexes</i> de grande dimensão, nas periferias urbanas</p> <p>– Adaptação e transformação dos modelos de negócio (e fontes de receita) dos diversos operadores na disponibilização de conteúdos de cinema e audiovisual, nos diferentes dispositivos e plataformas de exibição (em linha ou por catálogo; em canais abertos, por subscrição, em VoD, noutros dispositivos)</p> <p>– Capacidade de diferenciação das experiências oferecidas (a nível tecnológico, social, cultural) e de geração de contexto(s) (p.e. eventos paralelos, programação associada em simultâneo via outros canais etc.) que</p>	<p>– Clarificar a missão do ICA em relação aos apoios ao setor, tendo em conta a progressiva diversificação das formas de consumo (valorizando os apoios que sejam efetivamente coincidentes com a sua missão)</p> <p>– Apoiar a modernização e infraestruturação tecnológica (para exibição) em sala, nomeadamente para os pequenos exibidores, em particular aqueles fora da rede de distribuição comercial</p> <p>– Apoiar os mecanismos de distribuição e exibição (tendo em conta os objetivos de política e a missão do ICA) de forma diversa, assegurando resposta à crescente diversificação das formas de distribuição e exibição, tanto em sala como noutros dispositivos (mas não perdendo nunca de vista os seus objetivos e missão, face à multiplicação de modelos de negócio – em que muitas vezes o conteúdo cinematográfico ou audiovisual pode já não ser o centro, mas apenas um veículo para outros fins)</p> <p>– Adaptar o modelo de financiamento das políticas públicas para o setor e do próprio ICA (e outras instituições públicas de apoio ao setor) às transformações decorrentes das alterações estruturais no setor</p> <p>– Assegurar a existência e a disseminação de informação fidedigna sobre os públicos/consumos associados às novas formas de</p>

<p>dos agentes envolvidos) entre as diversas formas/fases de distribuição/exibição nos diversos canais/'janelas' de experiência dos conteúdos</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Continuação da tendência progressiva para concentração dos mercados, sobretudo na distribuição (esta, de forma global) e da exibição, tanto no que concerne à exibição em sala como no que respeita à exibição por outros canais (fomentada pelo desenvolvimento de canais por subscrição e plataformas de VoD, bem como pelo desenvolvimento das plataformas de partilha de vídeo – as quais, por outro lado, facilitam a abertura à diversificação de possibilidades de colocação de conteúdos)</li> <li>– Crescente diversificação (e incerteza sobre a resiliência) dos modelos de negócio associados ao cinema e audiovisual, incluindo aqueles (tanto em sala, como noutros canais) em que o conteúdo cinematográfico é o <i>core business</i> e principal fonte de criação de valor acrescentado, mas também outros em que o conteúdo cinematográfico ou audiovisual é apenas um veículo num negócio mais amplo de criação de valor (p.e. na exibição em sala – dominada pelo crescente peso da restauração na criação de valor – ou em plataformas de partilha/disseminação de conteúdos assentes em publicidade ou outras fontes de financiamento)</li> <li>– Crescente importância da experiência global associada à fruição de uma obra (incluindo os seus aspectos de convívio e socialização, distinção social, fruição tecnológica, complementos culturais etc.) como vantagem competitiva para atração de público às salas, seja em mercados</li> </ul>	<p>possibilite a captação e fidelização de audiências, na sua diversidade</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Capacidade de garantir uma disponibilização e amplitude de catálogos, nos diversos dispositivos, que favoreça e viabilize a diversidade da oferta, bem como a proteção das especificidades dos bens culturais nacionais e europeus</li> <li>– Garantia de uma capacidade efetiva de regulação por parte das entidades públicas que garanta transparência e livre concorrência, nos diversos segmentos de mercado</li> <li>– Articulação com outras ICC (videojogos, música etc.) e exploração de modelos de negócio que cruzem as diferentes vertentes, de forma mais interdisciplinar</li> <li>– Capacidade de estruturação de um <i>cluster</i> a nível nacional (ou vários, a nível regional) que consubstanciem uma dinâmica criativa de interação entre agentes do setor, fortemente enraizada territorialmente, que permita gerar relações de cooperação e colaboração entre agentes, mecanismos de aprendizagem coletiva e permitir acumulação de saber-fazer, apoiando a estruturação do setor</li> <li>– Capacidade de adaptabilidade e abertura dos profissionais de um setor onde as estruturas de poder estão muito geracionalmente marcadas (em todos os domínios) por uma geração mais velha, muito estabelecida, de forma a permitir uma renovação de mentalidades e maior adaptabilidade e predisposição para a mudança/ inovação por parte dos</li> </ul>	<p>distribuição/exibição e garantir a capacidade de acompanhar e de regular os novos modelos de negócio no setor</p>
---	---	--

<p>mais alternativos, como mais <i>mainstream</i></p> <p>– Crescente importância dos efeitos de eventificação ou festivalização (bem como outras vertentes da criação de ‘experiências’ distintivas) na programação da exibição em sala, dando espaço para a ‘criação de contexto’ (conversas, <i>talks</i>, ciclos temáticos etc.) como aspecto fundamental na programação, tanto em sala como noutros dispositivos, e tanto nos nichos de mercado, como nas vertentes mais <i>mainstream</i></p> <p>– Evolução progressiva no sentido do desenvolvimento de uma indústria (ou duas distintas) do cinema e audiovisual, em Portugal, mas convicção generalizada de que esta está ainda muito pouco estruturada, bem como da necessidade de uma maior densificação do <i>cluster</i> associado ao setor (e isto, independentemente do ‘mercado’ daqui decorrente funcionar em paralelo ao cinema alternativo/’de autor’, publicamente subsidiado)</p> <p>– Desenvolvimento de novos modelos de negócio (incluindo alastramento de VoD e disponibilização de conteúdos noutras plataformas) vs. novas oportunidades de taxação/criação de valor para os agentes do setor e para o ICA</p> <p>– Algum decréscimo da capacidade de regulação pública (pelo ICA e outras entidades, como a ERC), p.e. no acesso à informação sobre o setor e dependência do setor (tecnológica e económica) em relação à obtenção e qualidade dessa informação</p> <p>– Tendência para a diversificação do formato dos conteúdos (p.e.</p>	<p>produtores/difusores de conteúdos (tanto no cinema como, sobretudo, no audiovisual) a operar em Portugal.</p> <p>– Capacidade do ICA (e poderes públicos em geral) garantirem a capacidade de regular os novos modelos de negócio no setor e de se adaptarem aos necessários impactos no seu financiamento decorrente das alterações estruturais no setor</p> <p>– Resistência à perda de autonomia da produção nacional face a redes globais que articulam produção/distribuição/exibição</p>	
--	---	--

<p>duração, estrutura etc.), do lado da produção de conteúdos</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Alargamento e democratização do acesso a dispositivos de gravação, potenciadores de criação, registo e difusão, a custos muito reduzidos, potenciando novas formas e lógicas de criação e disseminação de conteúdos</li> <li>– Existência de uma cada vez maior fatia de conteúdos audiovisuais disponibilizada em plataformas (tipo YouTube ou TikTok), de forma não remunerada (ou na expectativa de remuneração por outras vias que não direitos de propriedade intelectual)</li> </ul>		
---	--	--



#### 4.24. Estruturação e consolidação do mercado de trabalho e trajetórias profissionais (dos profissionais do audiovisual e cinema)

Pontos críticos	Desafios	Áreas de atuação
<ul style="list-style-type: none"> <li>– Precariedade profissional em virtude de carreiras altamente instáveis e altamente dependentes da atividade (e do próprio apoio) “por projeto” (o que não garante mecanismos de estabilidade mínimos a curto/médio prazo)</li> <li>– Existência de alguma circulação de profissionais entre cinema, audiovisual e produção publicitária (essencialmente no que confere a trabalhos “técnicos”), mantendo uma base de sustentação mais “permanente” para muitos trabalhadores no setor</li> <li>– Dificuldade da transição do ensino especializado no setor para o mercado de trabalho</li> <li>– Face à difícil permeabilidade, em especial no ‘cinema de autor’, as carreiras estão amplamente dependentes de mecanismos nem sempre controláveis pelo próprio, nem equitativos (p.e. no que confere ao acesso ou a processos de mediação e construção de reputação)</li> <li>– Um mercado reduzido reflete-se na dificuldade de mobilidade de carreiras e uma elevada dependência de estruturas/produtoras mais consolidadas do mercado, bem como de teias de afinidades e incompatibilidades pessoais</li> <li>– Algum aprofundamento de uma lógica de funcionamento <i>low-cost</i> e de uma competitividade (a nível nacional e internacional) pelos custos – sobretudo em alguns campos específicos, como a animação, mas também nas coproduções em geral, tal como, genericamente, em toda a</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Construção e estruturação de trajetórias profissionais individuais – ou ‘carreiras’ – consistentes, face às condições de trabalho e precariedade no setor (tanto para os profissionais mais técnicos como para os mais artísticos)</li> <li>– Garantia de condições para estruturação de carreiras fornecendo as expectativas de continuidade e de proteção social possíveis, numa atividade baseada no ‘projeto’ (p.e. apoio na intermitência), para criadores, artistas, técnicos do setor</li> <li>– Facilitação da circulação e da complementaridade de atividade dos profissionais entre os diversos subsectores, articulando atividade em cinema e audiovisual</li> <li>– Facilitação da circulação e/ou complementaridade com áreas paralelas ou afins para os diferentes segmentos laborais do setor (p.e teatro, TV, multimédia, tecnologias de informação, património, atividade documental)</li> <li>– Potenciação da articulação com o sistema de formação e de qualificação técnica/artística no setor (nomeadamente monitorizando a relação com a oferta de formação existente e sua evolução; a sua absorção pelo mercado de trabalho; falhas a corrigir; etc.)</li> <li>– Promoção da capacidade para reter a massa crítica de talentos nacional face a mercados mais competitivos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Apoiar a integração e progressão na carreira de jovens criadores/profissionais, com esquemas diferenciados de apoio (p.e. 1.<sup>as</sup> obras)</li> <li>– Fomentar a proteção social na intermitência</li> <li>– Promover e apoiar a existência de formação (artística, técnica, organizacional) de qualidade e a formação ao longo da vida</li> <li>– Facilitar e permitir (em termos de regulamentação do mercado de trabalho, leis laborais, regulação empresarial etc.) a circulação e articulação entre as atividades de produção cinematográfica e audiovisual (e outras atividades criativas)</li> <li>– Apoiar/fomentar o desenvolvimento de uma ‘indústria’ e da profissionalização no ‘meio’, articulando cinema, audiovisual, multimédia e outras indústrias criativas, dinamizando uma potencial clusterização dos agentes do setor e/ou o desenvolvimento de <i>hubs</i> criativos</li> <li>– Regular e fiscalizar comportamentos e disseminar boas práticas de forma a combater a perpetuação de lógicas que fomentam a precariedade de trabalho por parte das empresas do setor</li> </ul>

<p>produção audiovisual para as televisões nacionais</p> <p>– A precariedade e as questões estruturais da consolidação de um mercado de trabalho “por projeto” que marcam esta indústria por todo o mundo tem fortes implicações geográficas (implicando uma fortíssima aglomeração territorial do setor)</p> <p>– Esta realidade foi enfatizada e os seus efeitos tornaram-se particularmente visíveis (e graves) durante a pandemia, com a paragem da atividade, sem correspondência na capacidade de proteção social dos trabalhadores, expondo as fragilidades de todo o sistema</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Aproveitamento das oportunidades de trabalho remoto para a retenção e atração de profissionais do setor (nacionais e internacionais), nomeadamente no âmbito de cadeias de valor mais internacionalizadas (como a da animação ou VFX)</li> <li>– Exploração do potencial de desenvolvimento de <i>clusters</i> ou outras dinâmicas territorialmente descentralizadas, em cadeias de produção especializadas (oferecendo tipos de produção diversificada)</li> <li>– Diminuição da dependência de fatores reputacionais no financiamento (p.e. diversificando os critérios de acesso a fundos para produção e criação)</li> <li>– Implementação generalizada do estatuto da intermitência para o profissional cultural de modo a garantir a sustentabilidade entre projetos (e a fácil intermutabilidade entre projetos e subsetores culturais)</li> </ul>	
--	--	--

#### 4.25. Formação artística e técnica dos agentes do setor

Pontos críticos	Desafios	Áreas de atuação
<ul style="list-style-type: none"> <li>– A dualização da formação (superior vs profissional) segmenta e hierarquiza o setor condicionando fortemente o desenvolvimento de carreiras</li> <li>– Lógicas de admissão nos cursos superiores de cinema (Escola Superior de Teatro e Cinema, e privados), facilitam e reforçam endogamia social, e não atraem facilmente alunos externos a um certo meio social</li> <li>– Grande parte dos cursos superiores politécnicos, na área do cinema, audiovisual e multimédia (sobretudo no interior do país), parecem ter ainda pouca representatividade no cinema (nas instituições?) em Portugal</li> <li>– Cursos profissionais têm vindo a desenvolver-se e ocupar espaço progressivo (sobretudo no audiovisual), mas continua a ser muito difícil a empregabilidade sustentada para a maioria das pessoas</li> <li>– Dificuldade em fornecer uma oferta de ensino de extrema atualidade a nível internacional (designadamente em áreas técnicas especializadas, p.e. pós-produção), face à concorrência internacional ou <i>online</i></li> <li>– Depois de terminada a formação, a carreira é muito determinada pelas oportunidades imediatamente seguintes, e a partir daí verifica-se um <i>path dependency</i> muito forte</li> <li>– Dicotomia no setor entre ensino mais pragmático/prático vs. ensino de base mais teórica/artística</li> <li>– Falta de consenso entre os agentes do setor em relação à ideia de qualidade e adequação da oferta formativa ao “mercado”</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Aumentar oferta de atualização profissional e de aprendizagem ao longo da vida, na formação superior e profissional (p.e. escolas profissionais podem ocupar espaço crescente na oferta de formação de conteúdos especializados e de atualização profissional, mas sofrem concorrência crescente de formação estrangeira – mais atualizada e por vezes mais barata – ou <i>online</i>)</li> <li>– Tornar o acesso à carreira mais equitativo (em termos sociais, de género, de origem geográfica, do tipo de escolas frequentadas, etc.) para todas as áreas</li> <li>– Promover um ensino mais interdisciplinar (dentro do campo do cinema e audiovisual) e mais aberto a outros campos</li> <li>– Conseguir uma maior articulação das escolas com os cineclubes e o movimento associativo</li> <li>– Aumentar a internacionalização do ensino e das escolas – p.e. através da participação em projetos europeus; atração de estudantes e docentes externos; residências artísticas, etc.</li> <li>– Promover a internacionalização dos profissionais do setor pela via da inserção em redes internacionais (p.e. projetos europeus) que potenciem trocas de experiências e formação avançada</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Promover e apoiar a formação (e atualização) de bons profissionais (em termos artísticos, técnicos, organizacionais etc.), em articulação com as instituições de ensino e formação</li> <li>– Apoiar a transição do ensino para a atividade profissional (garantindo a equidade de acesso)</li> <li>– Fundamental o apoio às primeiras obras para “entrar no sistema”</li> <li>– Fundamental o apoio a ‘curtas’ feitas em contexto escolar (de preferência financiamento mais diversificado e para maior número de projetos, e com garantias de distribuição/exibição)</li> <li>– Facilitação da inserção de estudantes ‘de fora’ do ‘sistema’, sobretudo nas vertentes mais artísticas</li> <li>– Garantir um ensino aberto e plural, e articulado com a sociedade civil</li> <li>– Internacionalização de estudantes nacionais e de profissionais do setor (incluindo aprendizagem ao longo da vida)</li> <li>– Atração de estudantes internacionais para os programas de formação nacional</li> </ul>

– Crescente procura de cursos internacionais por parte de estudantes portugueses

– Cursos na área implicam muitas vezes acesso a tecnologia muito dispendiosa e a despesas extras (equipamentos, consumíveis etc.) que não são acessíveis a todos de forma equitativa

– O setor aparenta ser muito pouco permeável à entrada de criadores e técnicos vindos de fora, que não têm formação especializada em escolas “reconhecidas” em Portugal

#### 4.26. Circuitos de mediação/intermediação cultural/comunicação e promoção do cinema

Pontos críticos	Desafios	Áreas de atuação
<p>– A ideia feita de divórcio entre a cinematografia nacional e os seus públicos tem condicionado a sua promoção e perpetuado estereótipos e incompreensões junto dos próprios agentes do setor</p> <p>– Apesar de algumas operações de promoção mais abrangentes e bem-sucedidas (seja para a exibição de filmes em sala seja para conteúdos noutros dispositivos), ao longo dos últimos anos, a promoção das obras a nível nacional ainda é em geral bastante frágil e muito assente em lógicas mais tradicionais (bem como muito centrada nos maiores centros urbanos)</p> <p>– Algumas exceções nos últimos anos (com forte promoção via TVs ou <i>internet</i>), particularmente em períodos de maior aposta das TVs privadas na produção cinematográfica, têm demonstrado que quando existe um maior investimento promocional, os resultados em termos de público são significativos</p> <p>– O esforço promocional dos principais operadores (em sala e noutros dispositivos) na divulgação do cinema português é, no entanto, em geral, bastante reduzido em comparação com esforço comunicacional realizado para outras obras, em particular, aquelas que são alvo de promoção mais globalizada pelas grandes distribuidoras mundiais (tanto a promoção feita pelos distribuidores e exibidores locais, como mesmo aquela que é difundida em programas especializados, até na televisão pública)</p>	<p>– Conseguir assegurar espaço para a cinematografia e produção audiovisual portuguesa, no esforço promocional dos agentes do setor, em particular aqueles de maior dimensão e com maior peso no mercado</p> <p>– Conseguir assegurar espaço para que os canais de exibição alternativos e os distribuidores/exibidores independentes se consigam afirmar no espaço comunicacional e atinjam os seus públicos e, em particular, que continuem a desempenhar o seu papel fulcral na promoção do cinema português</p> <p>– Manter a presença e fazer uma transição bem-sucedida de circuitos de legitimação mais convencionais e centralizados (p.e. pela crítica, ou divulgação por jornais ou outros <i>media</i> generalistas) para circuitos mais diversificados, transversais e ou especializados</p> <p>– Desenvolvimento da compreensão e acesso, bem como a capacidade de gestão e influência acerca dos algoritmos que baseiam a distribuição e exibição em múltiplos dispositivos</p> <p>– Exploração de novos canais de disseminação, em particular para públicos mais jovens, com hábitos de consumo e estilos de vida mais diferenciados</p> <p>– Aumento da articulação dos <i>media</i> nacionais (em particular as TVs em canal aberto, mas também outros canais por subscrição e outros operadores)</p>	<p>– Promover a divulgação e promoção do cinema português e do audiovisual nacional (e europeu) junto dos seus públicos</p> <p>– Incentivar a existência de espaço para a cinematografia e produção audiovisual portuguesa, no esforço promocional dos agentes do setor, em particular, naqueles de maior dimensão e com maior peso no mercado</p> <p>– Assegurar que os canais de exibição alternativos e os distribuidores/exibidores independentes se consigam afirmar no espaço comunicacional e atinjam os seus públicos e, em particular, que continuem a desempenhar o seu papel fulcral na promoção do cinema português e europeu</p> <p>– Promover institucionalmente o cinema e o audiovisual português, bem como os agentes do setor e os seus criadores nos mercados internacionais (dinamizando as parcerias, as colaborações intergovernamentais e a articulação com outras entidades públicas (turismo, AICEP etc.))</p> <p>– Promover com o apoio da televisão pública (mas também incentivando e/ou apoiando a promoção através de canais privados e outros operadores), os filmes e conteúdos audiovisuais (por via da publicidade aos mesmos, mas também através da inserção promocional em conteúdos</p>

<p>– Alguns distribuidores e exibidores mais independentes e alternativos têm apostado tradicionalmente noutros tipos de promoção (incluindo de rua, nas grandes cidades, ou comunicação mais especializada)</p> <p>– No geral, o espaço da promoção ao cinema nos <i>media</i> em Portugal tem vindo tendencialmente a decrescer (embora não tanto como diminui o espaço da generalidade das atividades culturais), incluindo-se aqui os jornais e revistas generalistas (mesmo as mais especializadas), bem como o espaço para a crítica cinematográfica, embora tenha naturalmente também ganho novos espaços e públicos <i>online</i>, em plataformas, <i>sites</i> e <i>blogs</i> muito diversificados, bem como nas redes sociais digitais</p> <p>– Em Portugal, como em geral em todo o mundo, o desenvolvimento de novos mercados, modelos de negócio e lógicas de operação veio transformar progressivamente os circuitos de intermediação cultural e o papel dos intermediários culturais (incluindo a progressiva legitimação de novos tipos de mediadores, p.e. <i>blogs</i>, <i>youtubers</i> etc.) em alguns segmentos sociais, mas sobretudo a importância dos algoritmos na mediação (em particular, no caso da exibição em canais por subscrição, VoD, <i>streaming</i> etc.).</p> <p>– Os processos de mediação e atores mais tradicionais (p.e. críticos, programadores, festivais e ciclos, cineclubes, programas especializados nos <i>media</i> etc.), não deixam de ser relevantes, particularmente em alguns circuitos, afirmando-se na distinção da oferta e na criação de contexto para ‘experiências diferenciadoras’ em sala ou noutros dispositivos</p>	<p>com o esforço de promoção das obras e autores de cinema e audiovisual nacionais, em particular na criação de contexto para a exibição desses filmes</p> <p>– Aumento da capacidade de articulação e colaboração entre agentes do setor para criação de contexto e desenvolvimento de outras sinergias na promoção das obras nacionais (em particular ultrapassando a fronteira da cooperação apenas entre aqueles que se integram no mesmo grupo ou conglomerado económico)</p> <p>– Desenvolvimento da capacidade de comunicação externa e de inserção em redes internacionais por parte dos agentes do setor (por exemplo, pela via do convite a mediadores estrangeiros com capacidade de influência no mundo do cinema, que permitam a legitimação e criação de reputação em mercados de distribuição globais seja de nicho ou mais generalistas – cf. o exemplo do LEFFEST)</p>	<p>informativos, de entretenimento e outros)</p> <p>– Apoiar a atividade de festivais, cineclubes e circuitos de exibição alternativos na promoção do cinema nacional e na criação de contexto privilegiado para a sua exibição</p> <p>– Garantir mecanismos de equidade de acesso aos conteúdos nacionais, no contexto de crescente peso dos canais por subscrição, VoD, <i>streaming</i> ou outras plataformas de disponibilização de conteúdos audiovisuais</p> <p>– Fornecer informação diversa, gratuita e abrangente aos consumidores sobre a produção cinematográfica e audiovisual nacional, em toda a sua diversidade</p> <p>– Incentivar e apoiar a promoção através de canais públicos (p.e. publicidade institucional) bem como apoiando a articulação entre os agentes do setor e as indústrias criativas associadas à publicidade e à comunicação (nos meios tradicionais e nos novos <i>media online</i>), designadamente para os agentes especializados na exibição de cinema nacional</p> <p>– Promover programas de contacto dos jovens com a experiência cinematográfica em sala (p.e. em articulação com escolas e entidades municipais ou regionais)</p>
--	---	---

– A criação de contexto para a exibição ganha uma importância crescente (novamente, tanto na exibição em sala como noutros dispositivos) face às tendências atuais: (i) maior ubiquidade da oferta (com catálogos mais diversificados, numa maior multiplicidade de canais, tanto em grelha como em catálogo), (ii) crescente eventificação e festivalização na oferta cultural; (iii) progressiva segmentação e diversificação dos públicos; e (iv) redução ao mínimo do tempo de permanência das obras em exibição

– Este aumento da importância da ‘oferta de contexto’ é facilmente articulável com a concentração temporal do esforço comunicacional e do investimento promocional, maximizando a sua rentabilização

– Tem havido um crescente esforço de promoção institucional do setor, bem como do cinema e do audiovisual português (em particular no estrangeiro), por parte do ICA e em progressiva articulação com outras entidades públicas (Turismo, AICEP etc.) em diversas vertentes – embora o setor refira por vezes nem sempre ser clara a relação entre promoção dos agentes vs. estruturas institucionais do setor

#### 4.27. Potencial *hub* criativo – articulação com outras Indústrias culturais e criativas

Pontos críticos	Desafios	Áreas de atuação
<p>– Potencial latente de articulação entre o cinema e audiovisual, e entre estas e muitas outras atividades no âmbito das indústrias culturais e criativas (em termos de construção de trajetórias profissionais, de desenvolvimento de produtos e criações, de partilha e acumulação coletiva de saber-fazer e de informação)</p> <p>– Existência de alguns casos e situações interessantes, de cruzamentos a vários níveis, dos agentes, do setor e das obras (a nível nacional e internacional), os quais são naturalmente potenciados pelo funcionamento por projeto da atividade no setor, e consequentemente tributários de situações de forte aglomeração territorial</p> <p>– A evolução e atualização tecnológica (e o acesso recursos) têm posto em evidência as debilidades estruturais do setor, parte delas associadas à falta de escala, que poderiam ser atenuadas com trabalho mais articulado com indústrias culturais e criativas (particularmente notórias em subsectores como a animação, ou outras)</p> <p>– Falta de articulação e formação de rede dos criativos a nível internacional, com exceção de situações individuais (que resultam muitas vezes na deslocação ou trabalho isolado para entidades externas, com níveis remuneratórios mais elevados, em detrimento de uma especialização interna mais <i>low-cost</i>)</p>	<p>– Potencial de exploração das dinâmicas de aglomeração territorial – em particular de uma maior clusterização do setor em torno da noção de (um ou mais) <i>hubs</i> criativos</p> <p>– Aproveitamento do potencial de formação (por via mais orgânica ou por via da indução por políticas públicas) de um <i>hub</i> criativo, explorando a articulação com outros setores, como os videojogos, a música, <i>design</i> etc.</p> <p>– Importância da exploração e aproveitamento de dinâmicas territorialmente enraizadas, pré-existentes, em certas localizações geográficas (em particular na Área Metropolitana de Lisboa, mas também nalgumas cidades do Norte litoral e não só), em articulação com políticas públicas centrais (economia, cultura, inovação, ciência) e locais/urbanas</p> <p>– Exploração do potencial para retenção de talento nacional (em detrimento da sua saída para o exterior) e de aumento da capacidade de gerar valor acrescentado, nacionalmente, nas cadeias de valor do audiovisual e cinema</p>	<p>– Apoiar e incentivar (inclusive com programas de apoio financeiro) o cruzamento e a experimentação entre agentes do setor do cinema e audiovisual e destes com atores de outros campos culturais e da área tecnológica e da inovação</p> <p>– Articular as políticas para o cinema e audiovisual com as políticas de ciência, de promoção da inovação e de desenvolvimento da criatividade no campo económico e social, bem como com as políticas de promoção do desenvolvimento territorial, às suas várias escalas</p> <p>– Desenvolver e apoiar lógicas de governança descentralizadas, que fomentem o interesse de regiões e municípios no apoio às indústrias culturais e criativas, em articulação com o tecido empresarial e as instituições de ciência, tecnologia, ensino e formação locais</p> <p>– Fomentar um ensino e uma formação nas indústrias culturais e criativas mais inter/transdisciplinares e mais abertos à colaboração entre ‘mundos culturais’ diversos</p>



#### 4.28. Conservação da memória e divulgação do património cinematográfico e audiovisual

Pontos críticos	Desafios	Áreas de atuação
<p>– A Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema é responsável pela salvaguarda e conservação do património cinematográfico em Portugal (por via do ANIM – Arquivo Nacional das Imagens em Movimento), bem como pela difusão e exibição desse mesmo património, tendo uma atividade consolidada há décadas neste campo, a nível nacional (apesar de estar centralizada essencialmente na cidade de Lisboa, não obstante alguns projetos e articulações com várias outras entidades pelo país, incluindo escolas, cineclubes, festivais ou outros)</p> <p>– A RTP é responsável pela salvaguarda, valorização e acesso público ao património audiovisual (em diferentes suportes e formatos, englobando uma grande diversidade de conteúdos, em áreas como a ficção, o documentário, a informação, o entretenimento, o institucional ou o desporto), numa lógica de “repositório da memória coletiva” nacional que é atualmente disponibilizado <i>online</i> através da RTP Arquivos, plataforma de acesso público (mas não totalmente aberto/gratuito)</p> <p>– O esforço de digitalização do património existente bem como de salvaguarda e disponibilização do património, já em formato digital, que vai sendo produzido, permite nos dias de hoje uma muito maior flexibilidade e articulação com outras entidades (pela via da cedência e negociação de direitos sobre cópias digitais e já não do empréstimo de cópias raras) do que no passado, tanto nacional como internacionalmente</p>	<p>– Gestão permanente das tensões entre as missões de ‘conservação’/salvaguarda da ‘memória’ vs. ‘exibição’/‘disponibilização’/‘programação’ desse mesmo património, na atuação das instituições e seus projetos museológicos (Cinemateca Portuguesa ou RTP, nos subcampos respetivos), com as implicações decorrentes em termos de afetação de meios e recursos</p> <p>– Capacidade de manter e/ou readaptar o modelo de financiamento da Cinemateca, na perspetiva da evolução da equação do financiamento do setor (tal como no caso do ICA)</p> <p>– Gestão da capacidade de conservação/preservação/restauro/arquivo de um património cinematográfico e audiovisual em permanente crescimento, evolução e diversificação (incluindo os seus formatos e dispositivos de exibição/fruição)</p> <p>– Diversificação e alargamento de públicos (sobretudo em termos geográficos), no caso da Cinemateca Portuguesa</p> <p>– A digitalização da rede de cineteatros em curso acarreta grandes desafios, seja em termos da funcionalização e destino das salas (admitindo-se a coexistência entre cinema e outras atividades culturais, em muitos destes espaços), seja sobretudo na garantia da existência de equipas técnicas e de programação para estes espaços</p>	<p>– Salvaguardar e conservar o património cinematográfico e audiovisual português e a memória respetiva</p> <p>– Promover o acesso, a exibição, a disseminação e divulgação do património cinematográfico e audiovisual português</p> <p>– Garantir a articulação entre instituições públicas (em particular, ICA, Cinemateca Portuguesa e RTP) na preservação dos conteúdos de produção nacional (independentemente de serem ou não apoiados pelo ICA)</p> <p>– Garantir a articulação entre instituições públicas (em particular, ICA, Cinemateca Portuguesa e RTP, Instituto Camões etc.) na divulgação e disseminação dos conteúdos de produção nacional (independentemente de serem ou não apoiados pelo ICA)</p> <p>– Apoiar e garantir a criação e disponibilização de catálogos de conteúdos portugueses e o acesso dos públicos aos mesmos, em Portugal e no estrangeiro</p> <p>– Articular a atuação dos organismos dependentes do Ministério da Cultura para colocar DCP na rede de cineteatros, mas, sobretudo, também para desenvolver uma rede que implique uma efetiva capacidade de programação dos conteúdos patrimoniais nacionais, envolvendo nesta rede cineclubes, universidades, municípios e associações locais</p>

<p>– Em paralelo a estas instituições, as plataformas de disponibilização de conteúdos <i>online</i> (VoD, <i>streaming</i> e outras) têm vindo a permitir alargar os catálogos de filmes e obras audiovisuais, disponibilizados de forma permanente ou temporária, sobre diversas formas e lógicas de prestação desses serviços, mas alargando fortemente o potencial de acessibilidade dos públicos a obras, sobretudo para quem está fora dos principais centros urbanos</p> <p>– Em termos da divulgação do património cinematográfico e audiovisual nacional, face ao problema fulcral da hiperconcentração da distribuição e exibição no mercado nacional (seja em termos de poder de mercado, seja em termos geográficos), é necessário apostar no desenvolvimento de núcleos de exibição e programação que permitam algum acesso à exibição, por todo o país</p> <p>– O PRR (Plano de Recuperação e Resiliência) apresenta-se como uma importante oportunidade para tornar acessível em sala o património cinematográfico existente (com digitalização de múltiplos cineteatros pelo país, em colaboração com a DGArtes), a par da continuação progressiva do esforço de digitalização dos acervos existentes (num programa gerido pela Cinemateca Portuguesa que prevê a digitalização de 600 longas-metragens e cerca de 400 curtas, em quatro anos)</p> <p>– Isto exige que, a par do progresso para prosseguir na digitalização das obras, se dotem estas salas de condições técnicas e, sobretudo, de competências (na programação), para poder ser uma realidade (ou seja, apostar no trinómio cópia digitalizada + salas</p>	<p>– Uma programação e operação em rede é fundamental, proporcionando economias de escala, para permitir, por exemplo, a exibição do património fílmico digitalizado existente. É necessário equacionar soluções diferenciadas, caso a caso, consoante as dinâmicas locais, e proporcionar o envolvimento dos atores locais na gestão e programação destes espaços (cineclubes, universidades, associações, municípios)</p> <p>– No caso do património/arquivo audiovisual gerido pela RTP, identificam-se desafios importantes na sua gestão e nos modelos de acesso a estes conteúdos (nas suas várias modalidades, pagas ou de acesso livre, para diferentes públicos), bem como pode ser articulada a sua divulgação e experenciação por diversos outros atores do setor (outros operadores privados, televisões, plataformas de distribuição, fundações, universidades, etc.)</p> <p>– Crescente potencial de articulação com festivais, cineclubes e exibição alternativa em sala, em Portugal e no estrangeiro, face à progressiva digitalização de arquivo</p> <p>– Potencial de aprofundamento da colaboração entre estas entidades, mas também operadores de VoD, <i>streaming</i> e outras plataformas disponibilizadoras de conteúdo <i>online</i> no sentido da criação de contexto para exibição destas obras (p.e. retrospectivas, articulações na programação, oferta de programação integrada, realização de ciclos, debates, conversas, exposições, etc.)</p>	<p>– Promover a articulação entre ICA, Cinemateca Portuguesa e produtores/autores (e/ou respetivos detentores de direitos sobre as obras), no campo do desenvolvimento da distribuição destes conteúdos, patrimonializados, a nível nacional e da sua internacionalização</p> <p>– Explorar a exibição internacional do património cinematográfico e audiovisual, através de acordos, protocolos de intercâmbio e cedência, empréstimos etc., com instituições congéneres no estrangeiro, bem como em articulação com o Instituto Camões</p> <p>– Articular a ação do ICA, Cinemateca Portuguesa, RTP e produtores de conteúdos audiovisuais e cinematográficos nacionais, no sentido de desenvolver e assegurar boas práticas em termos da salvaguarda futura das obras (p.e. manual de boas práticas)</p>
---	---	---

<p>de cinemas + quem saiba programar)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– A Cinemateca tem conseguido garantir uma boa fidelização de públicos, com um trabalho bastante consistente ao longo de décadas, no desenvolvimento de audiências a formação de públicos (naturalmente, especializados)</li> <li>– O Plano Nacional de Cinema tem sido – mas sobretudo tem potencial para vir a ser ainda mais – um veículo de divulgação do património cinematográfico e audiovisual nacional</li> <li>– Têm sido desenvolvidos alguns projetos interessantes envolvendo a Cinemateca Portuguesa e/ou outros agentes do setor no sentido da conservação da memória e salvaguarda deste património audiovisual, no âmbito nacional e sobretudo internacional (p.e. plataformas digitais para disponibilização de curtas, projetos educativos com filmes europeus etc.)</li> <li>– Têm igualmente sido exploradas articulações pontuais entre Cinemateca, RTP e algumas produtoras e distribuidoras nacionais, no sentido da edição e distribuição destes conteúdos (p.e. em DVD, ou noutros formatos), sendo esse um mercado com potencial de crescimento (seja em bens físicos ou <i>online</i>)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Exploração das crescentes possibilidades (advindas da evolução tecnológica) de articulação entre ICA, Cinemateca Portuguesa e produtores/autores (e respetivos detentores de direitos sobre as obras), no campo da internacionalização</li> <li>– Exploração do potencial de articulação entre ICA, Cinemateca Portuguesa, RTP e produtores de conteúdos audiovisuais e cinematográficos no sentido de desenvolver e assegurar boas práticas em termos da salvaguarda futura das obras, logo a partir da fase da produção</li> </ul>	
--	---	--

#### 4.29. Sociografia dos agentes do setor

Pontos críticos	Desafios	Áreas de atuação
<ul style="list-style-type: none"> <li>– Constatação de um forte “fechamento” social do setor, com um certo tipo de origem social (em torno de uma elite de “classe média-alta”, sobretudo “urbana”) dominante no setor, numa lógica claramente endogâmica, a qual se (auto)reproduz há décadas, em particular no caso do cinema</li> <li>– Naturalização deste facto (pelo próprio setor) e ausência de perspetivas de evolução ou mudança em relação a esta endogamia, mesmo assumindo uma crescente democratização do ensino (em geral) no país e do acesso à tecnologia</li> <li>– Existência de fortes barreiras à entrada de agentes de fora deste “meio” social, mesmo no contexto de toda a evolução tecnológica atual (que reduziu dramaticamente os custos da atividade) e a expansão da formação – estas barreiras são muito associadas à detenção de capital social e cultural, mas também a outros fatores, como as origens geográficas (dentro do país, mas também em relação a estrangeiros)</li> <li>– Forte filtragem social é (sobretudo no caso do cinema) potenciada/ampliada pelo percurso de formação e pelo início da atividade profissional (com necessidade de investimento de recursos – financeiros, materiais e em termos de capital social – que não estão disponíveis para todos de forma equitativa)</li> <li>– As questões de género são uma vertente fundamental na sociografia do setor, com claras distinções no acesso entre tipos de profissões (p.e. realizadores,</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Promoção da ‘democratização’ do setor, facilitando o acesso (se necessário com medidas/incentivos de discriminação positiva) a pessoas com menor capital socioeconómico e cultural</li> <li>– Promoção da ‘democratização’ do setor, facilitando o acesso (se necessário com medidas/incentivos de discriminação positiva) a pessoas localizadas fora dos grandes centros urbanos, em particular, de Lisboa</li> <li>– Democratização do acesso à formação no setor (pública e privada, de nível superior e/ou técnico)</li> <li>– Diversificação das temáticas e interesses focados nas obras de cinema e audiovisual, alargando o lugar de fala a contextos sociais, culturais, económicos e geográficos diferenciados</li> <li>– Promoção da resiliência económica e financeira dos profissionais do setor, entre projetos e entre financiamentos (p.e. pela via da proteção social na intermitência), de forma a fomentar uma igualdade de oportunidades efetiva no mercado de trabalho (e não apenas para aqueles que vêm de um contexto económico e social mais favorecido, que conseguem suportar melhor períodos de transição ou de menores rendimentos)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Incentivar a diversificação do perfil sociográfico dos agentes do setor (através dos regulamentos dos concursos, da articulação com a formação etc.)</li> <li>– Apoiar a formação e o início de carreira no setor, de forma diferenciada, com uma lógica de potencial discriminação positiva para aqueles oriundos de <i>backgrounds</i> menos favorecidos</li> <li>– Implementar quotas/majoração por género, em alguns dos concursos de apoios ao setor</li> <li>– Equacionar a existência de quotas/majoração por outros fatores, como a origem geográfica em alguns dos concursos de apoios ao setor</li> <li>– Equacionar a presença nos júris de pessoas com <i>background</i> e interesses temáticos diferenciados (sem prescindir naturalmente dos seus conhecimentos e interesse pelo cinema)</li> <li>– Aumentar a capacidade de resiliência entre projetos aos agentes do setor (pela via da redução da precariedade e de garantia de apoio na intermitência entre projetos), de forma a não deixar no sistema apenas aqueles que têm maior apoio económico familiar complementar à atividade</li> <li>– Apoiar, genericamente, pelas diversas vias, a promoção do capital cultural e do acesso ao cinema pela população em</li> </ul>

<p>produtores, técnicos, atores, argumentistas) e entre tipos e géneros de filmes (p.e. documentário vs. ficção) – (sendo o acesso do género feminino particularmente mais difícil no caso específico do acesso à realização de longas de ficção de cinema)</p> <p>– A distinção (e filtragem progressiva) entre o acesso a profissões mais “artísticas”/criativas” e mais “técnicas” ou de “produção/gestão” é socialmente condicionada e vai-se aprofundando com o sistema de formação e a entrada no mercado de trabalho (sendo mais notada em casos como os dos realizadores, do que entre técnicos ou atores)</p> <p>– A fraca diversidade da base social de recrutamento dos agentes do setor (em particular dos “autores”/“criativos”) tem influência nos tipos de cinema/temas tratados, bem como nas formas de abordagem respetivas</p>		<p>geral e, em particular, o acesso em zonas de menor densidade</p>
--	--	---

#### 4.30. Recolha e sistematização de informação sobre o setor

Pontos críticos	Desafios	Áreas de atuação
<ul style="list-style-type: none"> <li>– Papel fundamental do ICA na recolha, sistematização e informação sobre o setor, a qual, sobretudo no caso da exibição comercial em sala (de filmes nacionais e estrangeiros), apresenta uma qualidade e atualidade muito superior à média das estatísticas no campo cultural (possível devido à informatização sistemática das bilheteiras)</li> <li>– Falta de informação sistematizada, no entanto, em relação a exibição comercial de filmes nacionais no estrangeiro (onde poderia haver maior articulação com organismos congéneres internacionais do ICA, bem como com as produtoras)</li> <li>– Existe recolha de informação sobre outras fases da fileira (p.e. sobre produtoras, ou projetos apresentados, nos concursos do ICA), mas necessita de sistematização e análise</li> <li>– Importância da articulação com os sistemas produtores de estatísticas, em Portugal e na UE</li> <li>– Muito fraca sistematização de informação (pelo ICA ou outras entidades produtoras de estatísticas sobre o setor) sobre a exibição de cinema e produtos audiovisuais em todos os circuitos fora da exibição comercial em sala</li> <li>– Ausência de informação sobre as características dos públicos em sala, à exceção de alguns estudos pontuais (realizados sobretudo por festivais) e alguma informação recolhida, mas não disponibilizada pelos exibidores (p.e. relativa a cartões ou outros esquemas de fidelização)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Conseguir robustecer a produção de informação sobre o setor, que, no caso do cinema, já é bastante boa, mas que, no campo da exibição, ainda tem lacunas, por um lado, nos dados de exibição (comercial e não comercial) em sala, no estrangeiro, e, por outro, nos dados sobre exibição fora de sala, nos diversos mecanismos e plataformas</li> <li>– Conseguir garantir a capacidade de obtenção e sistematização de informação fiável e atualizada sobre a atividade e audiências dos operadores na distribuição/exibição via TVs, plataformas VoD, <i>streaming</i> e plataformas de disponibilização e reposição de conteúdos, em todas as suas vertentes</li> <li>– Envolvimento e motivação dos agentes (nacionais e internacionais) para colaborarem na prossecução do desafio anterior, e se empenharem no fornecimento de informação sobre o setor (por vezes é um fator de poder fulcral no seu modelo de negócio)</li> <li>– Dotação de capacidades, em termos de competências, de tecnologia e de regulamentação, para os poderes públicos prosseguirem os objetivos anteriores, e garantirem a fiabilidade dos dados recolhidos</li> <li>– Articulação permanente com sistemas produtores de estatísticas, em Portugal (não só o INE, mas também estatísticas do emprego) e na UE</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Assegurar a responsabilidade pública pelo cumprimento da tarefa de compilação de informação sobre o setor e de garantia do seu fornecimento por parte dos agentes, sob pena de incapacidade do cumprimento do papel dos próprios poderes públicos na regulação do setor e na definição de políticas sobre o mesmo</li> <li>– Assegurar a fiabilidade, exaustividade e qualidade da informação recolhida (não comprometendo, naturalmente, os direitos legítimos dos agentes do setor)</li> <li>– Envolvimento, motivação e fiscalização dos agentes do setor (em particular os grandes operadores da distribuição global de conteúdos atuais) no que concerne ao fornecimento de informação útil para a regulação e desenvolvimento do setor</li> <li>– Quando necessário, utilizar a contrapartida de fornecimento de informação fiável por parte das entidades apoiadas pelo ICA, como condição necessária para o apoio público, nos diversos concursos</li> <li>– Articular-se permanentemente com as entidades e sistemas produtores de estatísticas sobre o setor, em Portugal e na UE</li> <li>– Promover a articulação com congéneres</li> </ul>

<ul style="list-style-type: none"> <li>– Falta de sistematização e/ou de partilha de informação sobre a passagem de cinema e audiovisual nacional nas TVs nacionais, bem como sobre as respetivas audiências</li> <li>– Existência de informação muito detalhada e rica sobre as audiências e formas de consumo (e um enorme potencial da sua maior exploração e utilização) em todos os agentes associados à distribuição e exibição de conteúdos por subscrição e <i>online</i>, nos diversos circuitos, seja no VoD e <i>streaming</i> (p.e. Netflix, Amazon etc.), seja nas plataformas que disponibilizam conteúdos (p.e. YouTube, TikTok etc.), seja ainda nas entidades que fazem a provisão dos respetivos serviços de <i>internet</i> (p.e. ZON, Altice, Vodafone, Nowo)</li> <li>– Pouca disponibilidade das entidades acima referidas para disponibilizarem os dados referidos, face ao facto de estes serem crescentemente um aspecto fundamental do seu modelo de negócio (particularmente nas plataformas)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Articulação com os agentes de forma a obter e sistematizar regularmente mais informação, no campo da produção, ou outras atividades no setor (obtenível, por exemplo, por contrapartida nos atos de candidatura e/ou obtenção de apoios pelo ICA)</li> <li>– Articulação com os produtores e/ou outros detentores de informação (p.e. entidades congéneres ao ICA nos diferentes mercados internacionais) para sistematização de informação sobre a distribuição/exibição internacional das obras nacionais</li> <li>– Gestão por parte dos poderes públicos do acesso à socialização da informação e proteção de dados e dos direitos de propriedade dos agentes, por parte dos poderes públicos</li> <li>– Gerir a capacidade (técnica, financeira e de recursos humanos) do ICA para tratar e analisar a informação já atualmente recolhida de forma regular</li> <li>– Explorar melhor o potencial de articulação com instituições de investigação e ensino (em particular as mais ligadas ao setor) para o tratamento e análise mais aprofundados dos dados existentes (p.e. através de teses, estudos etc.)</li> </ul>	<p>européias/mundiais para recolha e sistematização de dados</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Promover e participar em projetos europeus (ou colaborar em projetos de investigação diversos, p.e. na análise de <i>big data</i>) para desenvolver e melhorar os sistemas de recolha e tratamento de informação, em particular no campo das novas formas de exibição e distribuição de conteúdos audiovisuais e cinematográficos</li> <li>– Promover, em colaboração com entidades externas do campo do ensino e da investigação, análises mais exaustivas e aprofundadas sobre os dados existentes</li> </ul>
---	---	---

**4.31. Forma(s) de financiamento do Instituto do Cinema e Audiovisual (da sua atividade e da sua estrutura)**

Pontos críticos	Desafios	Áreas de atuação
<ul style="list-style-type: none"> <li>– Fontes de financiamento atuais do ICA estão na sua quase totalidade dependentes de taxas sobre operação do setor (taxa de exibição e subscrição; sendo a partir deste setor potencialmente alargadas a outros fornecedores/exibidores de conteúdos – alargamento da taxa de exibição e taxa sobre VoD)</li> <li>– Esta autonomia de financiamento face ao Orçamento do Estado significa, por outro lado, uma dependência face às condições de evolução do setor (e seus modelos de negócio) – a qual afeta o potencial financiamento ao setor, mas também o da própria estrutura do ICA</li> <li>– O planeamento de atividades pelo ICA a médio/longo prazo é condicionado e dificultado pela incerteza dos valores dessa receita própria proveniente das taxas</li> <li>– Evolução das receitas nas últimas décadas tem sido positiva e permitido o aumento do financiamento ao setor, mas as transformações estruturais do mesmo exigem a coleta de receita sobre outros agentes, a par dos quais tem fluído a transmissão dos conteúdos</li> <li>– A capacidade de regulação e monitorização da atividade (receitas) dos agentes do setor tem vindo a diminuir à medida que estes se diversificam e os seus modelos de negócio se complexificam</li> <li>– Existe um claro potencial de aumento do financiamento ao setor pela manutenção, implementação e revisão de taxas diversas, incluindo operadores de</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Ter um quadro de estabilidade maior do financiamento do ICA, com perspectivas de médio termo (p.e. cinco anos; e mantendo a não dependência do OE)</li> <li>– Explorar a possibilidade de financiamento parcial da atividade do ICA pelo Orçamento do Estado (p.e. garantindo o funcionamento da estrutura)</li> <li>– Realizar a transposição da diretiva europeia sobre o setor, monitorizando a sua implementação e equacionando os ajustes necessários à evolução do financiamento do setor no médio/longo prazo</li> <li>– Garantir a capacidade de monitorizar e regular eficientemente os operadores do setor, em particular os que passarão agora a contribuir, sobre os quais se colocam questões de acesso a informação transparente e fiável pelo regulador</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Efetivar a entrada de receitas prevista na lei, junto dos operadores, e explorar outras eventuais fontes de financiamento</li> <li>– Garantir a transparência em relação ao financiamento recebido</li> <li>– Monitorizar e regular os operadores do setor, garantindo a fiabilidade da informação disponibilizada por estes</li> </ul>



<p>televisão por subscrição (NOS/Vodafone/Altice), operadores VoD, <i>streaming</i> e outros, bem como da potencial taxação da publicidade em plataformas de disponibilização de outros conteúdos audiovisuais <i>online</i> (p.e. YouTube, Facebook, TikTok etc.)</p> <p>– Outras fontes de financiamento atualmente residuais (como os projetos europeus ou outras) apresentam um potencial de crescimento considerável</p>		
---	--	--

#### 4.32. Aplicação da nova diretiva do cinema e audiovisual (e seus impactos no financiamento do setor)

Pontos críticos	Desafios	Áreas de atuação
<ul style="list-style-type: none"> <li>– Da implementação prática do processo da transposição da diretiva esperam-se implicações bastante relevantes para o financiamento do setor em Portugal</li> <li>– No entanto, esta transposição está marcada por alguma incerteza, a qual aliás tem equivalência também a nível europeu e global</li> <li>– Pouca capacidade dos poderes públicos e reguladores (sobretudo a nível nacional) para controlarem, face aos detentores das plataformas (<i>know-how</i> tecnológico, e acesso a informação)</li> <li>– Existência de problemas por parte das próprias plataformas em operacionalizar e ter acesso a informação (e com que critérios) que permita cumprir a lei nos diversos países</li> <li>– Fiabilidade (e capacidade de controlo) da informação fornecida pelas plataformas</li> <li>– Impacto esperado direto num aumento da produção, face às obrigações de investimento por parte dos novos operadores</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Efetivar na prática a capacidade de aplicação da diretiva, assegurando o cumprimento da lei (e tendo em conta as dificuldades esperadas de regulação e controle pelos legisladores e reguladores públicos)</li> <li>– Conseguir implementar processos e rotinas que permitam, a médio/longo prazo, um acesso fiável e contínuo à informação (em colaboração com os agentes do setor)</li> <li>– Ir monitorizando e fazendo um balanço da aplicação da lei em termos do seu impacto efetivo na capacidade de financiamento do ICA (e do setor), no médio prazo, de forma a evitar que as transformações estruturais no setor (que acarreta a progressiva transferência de potenciais receitas das anteriores fontes de taxação para os novos operadores) provoquem desequilíbrios ou iniquidade na estrutura de financiamento do ICA</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Efetivar a entrada de receitas prevista na lei, junto dos operadores, e explorar outras eventuais fontes de financiamento</li> <li>– Garantir que as obrigações de investimento são asseguradas</li> <li>– Garantir capacidade para tratar os novos dados recebidos dos operadores</li> <li>– Monitorizar e regular os operadores do setor, garantindo a fiabilidade da informação disponibilizada por estes</li> <li>– Monitorizar a evolução do financiamento do ICA e dos impactos no setor, decorrentes da implementação da diretiva</li> </ul>

#### 4.33. Linhas de financiamento ao setor por parte do ICA

Pontos críticos	Desafios	Áreas de atuação
<ul style="list-style-type: none"> <li>– Aumento gradual da diversidade do tipo de financiamentos ao longo dos anos (p.e. concursos para diferentes estágios de carreira, diferentes fases do processo criativo etc.), para dar resposta à crescente diversidade de premência dos problemas e ao alargamento da realidade do setor</li> <li>– Este aumento da diversidade, corresponde também a uma complexificação dos processos com os concursos e das lógicas de financiamento, com impacto na atividade quotidiana do ICA e dos seus técnicos</li> <li>– Aumento do volume global de financiamento ao longo dos anos, permitindo o incremento do número de concursos, bem como um aumento do volume de projetos apoiados (e obras produzidas) na generalidade dos concursos</li> <li>– Este aumento global de financiamento não corresponde necessariamente a um incremento do montante de financiamento por projeto, tendo este até decrescido em alguns campos</li> <li>– Estabelecimento de quotas (p.e. para animação ou audiovisual), apesar do seu cumprimento nem sempre ser percecionado pelo setor</li> <li>– Apesar de um aumento da lógica de plurianualidade nos apoios concedidos (p.e. em áreas associadas à distribuição, exibição e internacionalização), garantindo uma maior estabilidade às estruturas apoiadas, muitos agentes reivindicam a necessidade de estender este tipo de lógica também a outros concursos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Assumir a centralidade da missão do ICA nas diversas fases da cadeia de valor (e não apenas nas mais ligadas à produção e criação), tendo particular atenção às particularidades do mercado na distribuição e exibição em Portugal (excecionalmente concentrado em relação à generalidade dos países)</li> <li>– Lidar com a crescente diversidade do setor, em termos da sua composição e das expectativas dos seus agentes</li> <li>– Lidar com as transformações tecnológicas e nos modelos de negócio, sem perder de vista a missão fundamental do ICA</li> <li>– Pensar estratégias de financiamento que permitam a profissionalização (e estruturação de carreiras) dos agentes do setor bem como das suas estruturas empresariais</li> <li>– Promover condições para o desenvolvimento e consolidação dos mercados no setor (aumentando a densidade, a relação com outras indústrias criativas, etc.), sem sacrificar o apoio primordial do ICA à criação, produção, distribuição e exibição de conteúdos culturalmente relevantes</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Financiamento do setor, nas suas diversas vertentes, não perdendo de vista o cumprimento da missão e dos objetivos de política pública do ICA</li> <li>– Permitir e potenciar a pluralidade e diversidade da produção audiovisual e cinematográfica nacional, bem como garantir as condições para o acesso dos públicos às obras</li> <li>– Garantir uma equidade de acesso à criação de conteúdos e à fruição dos mesmos por parte da população (em termos sociais, etários, de género, de origem geográfica, etc.)</li> <li>– Potenciar continuamente a complementaridade das linhas de financiamento disponibilizadas com outros instrumentos de atuação pública e formas de regulação (p.e. garantia da concorrência, estabelecimento de quotas etc.)</li> <li>– Refletir sobre o impacto dos processos de financiamento na estruturação e resiliências dos agentes/operadores do setor e das carreiras dos seus profissionais</li> <li>– Explorar o potencial de cruzamentos interdisciplinares e de apoio a outros tipos de produção, de tipologias, formatos e características mais diversas (p.e. videoarte)</li> </ul>

<p>– Em grande parte dos concursos verifica-se uma distribuição equitativa de montantes por todos os projetos apoiados, independentemente das suas características, o que é fortemente questionado por muitos agentes do setor</p> <p>– Mantém-se uma polémica de fundo no setor (alimentando as dicotomias de posição há muito cristalizadas), entre lógicas de financiamento (e critérios de avaliação das candidaturas), baseadas no projeto/ideia em si (e sua avaliação qualitativa) ou no currículo e capacidade dos proponentes (baseada em dados mais quantitativos ou qualitativos)</p>		
--	--	--

#### 4.34. Apoio da televisão pública ao setor

Pontos críticos	Desafios	Áreas de atuação
<ul style="list-style-type: none"> <li>– A RTP apoia tradicionalmente (enquanto produtor ou coprodutor) a produção audiovisual e cinematográfica nacional</li> <li>– No entanto, apresenta uma baixa capacidade de investimento (global e por projeto) face à generalidade dos homólogos internacionais</li> <li>– A televisão pública tem igualmente um papel fulcral na exibição de obras nacionais (tanto longas como curtas-metragens cinematográficas), tendo atualmente espaços relativamente estabilizados em grelha para exibição de qualquer um destes tipos de conteúdo (na RTP2)</li> <li>– Os encadeamentos de grelha nem sempre privilegiam uma aposta clara na exibição destes conteúdos (remetidos para horários fora do <i>prime time</i> – situação por vezes ainda agravada pela regulamentação de classificação de programas, penalizadora de alguns destes conteúdos)</li> <li>– A falta de promoção e divulgação dos conteúdos exibidos (e de criação de outras condições de contexto em termos de programação e articulação com outras entidades), mesmo em comparação com as concorrentes privadas, é uma debilidade estrutural recorrente</li> <li>– A RTP tem um papel igualmente fulcral na produção de audiovisual nacional (séries de ficção, documentais, históricas etc.), face à debilidade dos restantes operadores neste campo (muito focados apenas na produção a baixo custo)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– A RTP (continua a) funcionar como um certo contraponto no panorama de degradação da qualidade da oferta audiovisual em Portugal (sobretudo depois da entrada de canais privados forçar a competição pelo baixo custo), e de falta de inovação e criatividade no setor (muitas vezes sujeito à mera importação e mimetização dos mesmos modelos e formatos já testados)</li> <li>– Resiliência face às conjunturas políticas, mudanças de liderança e inflexões estratégicas que recorrentemente têm afetado a sua atividade</li> <li>– Assunção de um papel mais evidente na produção de conteúdos de qualidade e independentes</li> <li>– Resistência à pressão para homogeneização e estandardização de conteúdos (a nível global), decorrente da crescente presença e visibilidade dos VoD e das lógicas de produção dependentes</li> <li>– Manutenção de diversidade, pluralidade e abertura dos conteúdos, que uma televisão pública por natureza deve proporcionar (educacionais, culturais, informacionais etc.), dando resposta às necessidades e expressões das múltiplas camadas socioculturais da população, em particular das minoritárias</li> <li>– Discussão e equacionar da importância relativa dos conteúdos audiovisuais e cinematográficos nacionais em cada um dos diversos canais da televisão pública (RTP1, RTP2,</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Apoiar a produção (ou coprodução) de conteúdos nacionais</li> <li>– Apoiar a exibição de conteúdos nacionais, tanto em grelha, como em catálogo VoD ou <i>streaming</i> (pago ou gratuito)</li> <li>– Promover o audiovisual e o cinema português</li> <li>– Disponibilizar o material de arquivo e o acervo próprio (garantindo condições de gratuidade para fins de interesse público ou académicos)</li> <li>– Garantir a pluralidade e diversidade dos conteúdos exibidos (em particular garantindo o acesso às expressões e culturas minoritárias, que não acedem aos outros operadores no mercado)</li> <li>– Garantir a equidade do acesso aos conteúdos fornecidos, em particular ao audiovisual e cinema nacional</li> <li>– Potenciar a inclusão cultural de cidadãos portadores de deficiência e a sua acessibilidade aos conteúdos audiovisuais e cinematográficos (audiodescrição, linguagem gestual etc.)</li> <li>– Garantir a afirmação e expressão da cultura e da língua portuguesa, em particular junto das comunidades emigrantes e população deslocada</li> </ul>

<ul style="list-style-type: none"> <li>– Nos anos mais recentes tem apostado em coproduções internacionais (e com VoDs), mas com pouca capacidade de liderar projetos, face aos orçamentos disponíveis</li> <li>– Nos últimos anos muitos produtores deixaram de ter interesse nestas parcerias com a televisão pública (e vice-versa), porque a contribuição para a coprodução não compensa a restrição de direitos que daí advém (nacional e internacionalmente)</li> <li>– A RTP Play tem vindo a assumir-se crescentemente como repositório de conteúdos nacionais</li> <li>– A RTP Play tem igualmente apostado nos tempos mais recentes na produção de conteúdos multimédia e na aposta em formatos inovadores</li> <li>– A RTP tem um papel fundamental e histórico na manutenção, preservação e exibição do arquivo histórico audiovisual</li> </ul>	<p>RTP Memória etc.) e da forma como estes correspondem às suas respetivas missões (aproveitando o potencial latente ainda pouco explorado)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>– Gerir os riscos associados a uma eventual decisão política de extinção das receitas publicitárias da RTP em detrimento da competitividade dos canais privados</li> <li>– Aproveitar o cinema e audiovisual português como veículo fundamental para a afirmação e expressão da cultura e da língua portuguesa, nomeadamente junto das comunidades emigrantes, através dos canais internacionais da RTP e RTP Play</li> <li>– Criar sinergias e redes de colaboração com televisões e outros operadores internacionais (em termos de produção, exibição e preservação de conteúdos)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Disponibilizar e repor os filmes portugueses, após a sua digitalização, em articulação com a Cinemateca Portuguesa</li> <li>– Promover a televisão pública como espaço privilegiado de acesso à criação e produção por jovens realizadores/argumentistas/técnicos</li> </ul>
--	---	---

#### 4.35. Outras formas e fontes de financiamento ao setor (público e privado)

Pontos críticos	Desafios	Áreas de atuação
<ul style="list-style-type: none"> <li>– Grande dependência do setor em relação ao ICA, não só nos produtos de nicho (naturalmente dependentes de financiamento público pela sua natureza), como igualmente em todo o mercado, mesmo o mais ‘comercializável’</li> <li>– Ausência de dimensão de mercado para rentabilização das obras (mesmo para obras de enorme sucesso), com o corolário da necessidade de uma dimensão de internacionalização para poder rentabilizar as produções (mesmo, e sobretudo, as mais comerciais)</li> <li>– Fraco papel das TVs nacionais (em particular das privadas) no financiamento ao setor, com exceções pontuais (e apenas uma atuação mais consistente por parte da televisão pública, a qual, no entanto, também não é suficiente para as necessidades)</li> <li>– Entrada das plataformas globais de VoD no financiamento do setor, pela via de algumas coproduções que se começaram a realizar nos últimos anos</li> <li>– Existência de acesso a financiamento internacional complementar, a diversos outros níveis (com maior destaque e efetividade na distribuição/exibição), seja pela via do Programa Europa Criativa seja de fundos/redes como EURIMAGES ou IBERMEDIA</li> <li>– Ainda pouco explorada a angariação de financiamento público complementar por parte dos agentes do setor (p.e. regiões de turismo, municípios etc.)</li> <li>– Pouca capacidade (e proatividade) de angariação de</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Diversificação de fontes de financiamento, seja pública, seja, sobretudo, privada</li> <li>– Mudança cultural e de mentalidades por parte dos produtores, no sentido de se mobilizarem para angariarem apoios complementares aos subsídios do ICA para os seus projetos</li> <li>– Promoção da complementaridade e cumulatividade de financiamentos por parte das instituições</li> <li>– Exploração do interesse das entidades regionais, municípios e outras comunidades territoriais utilizarem o cinema para promoção da respetiva marca territorial (apoios financeiros e logísticos, atratividade como <i>set de filmagens</i>, <i>film commissions</i> etc.)</li> <li>– Exploração do mecenato (de grande e pequena dimensão; nacional/internacional ou de base local/regional)</li> <li>– Maior exploração e aproveitamento de patrocínios, publicidade, inserção publicitária nas obras (naturalmente, sem subverter a independência e autonomia criativa)</li> <li>– Exploração do <i>crowdfunding</i> e outras formas de obtenção de recursos para projetos cinematográficos de mais reduzida dimensão (p.e. curtas)</li> <li>– Aproveitamento do potencial de cooperação transfronteiriça ou outros programas da UE</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Promover o incentivo (por parte do ICA) aos agentes, no sentido da necessidade de angariação de mínimos de financiamento complementar para projetos alvo de apoio (p.e pela via dos regulamentos de alguns dos apoios concedidos)</li> <li>– Promover, regular e incentivar o uso do mecenato no setor</li> <li>– Repensar, criar e desenvolver mecanismos fiscais (incentivos, isenções etc.) que facilitem a atividade (e obtenção de crédito e outros financiamentos) por parte dos agentes do setor</li> <li>– Regularizar, regular e fiscalizar sistemas de incentivo ao setor (quotas, reinvestimentos etc.)</li> <li>– Promover a articulação e circulação de informação, entre entidades públicas e privadas, no sentido de fomentar articulações, parcerias e desenvolver possibilidades de patrocínio e oportunidades publicitárias</li> <li>– Apoiar a difusão de informação e o acesso dos agentes do setor a programas europeus (p.e. Europa Criativa, Erasmus, outros), a fundos estruturais para o desenvolvimento nacional (p.e. PRR, P2030), fundos internacionais, redes etc.</li> <li>– Promover programas e parcerias bilaterais a nível internacional, a que os agentes do setor possam aceder</li> </ul>

<p>financiamento privado complementar por parte dos agentes do setor (p.e. patrocínios, mecenato, inserções publicitárias etc.)</p> <p>– Ausência de tradição (e falhas na regulamentação) do mecenato e de outras formas de financiamento no setor cultural em Portugal (estando o pouco mecenato existente de grandes dimensões concentrado em grandes instituições culturais nacionais, e praticamente não existindo o de pequena dimensão – em contraponto a algum sucesso verificado neste campo no setor desportivo ou social)</p> <p>– Tendência para uma diversificação dos modelos de negócio e do <i>core business</i> da atividade de alguns operadores na distribuição e exibição, seja em sala, seja noutros dispositivos (da venda de produtos de restauração à gestão de informação e dados sobre os seus públicos), tornando-se, nalguns casos, o conteúdo audiovisual apenas um veículo para a efetiva criação de valor noutro campo</p>	<p>– Exploração de fundos estruturais europeus para renovação e requalificação de edifícios e equipamentos de exibição (p.e. digitalização das salas), particularmente no âmbito do Plano de Recuperação e Resiliência</p> <p>– Exploração de outros programas europeus, programas de cooperação internacionais e fundos estruturais, para a ação em campos como a preservação e recuperação do património audiovisual e cinematográfico, atividades de formação, ou iniciativas que promovam a inclusão social ou a participação e cidadania, por exemplo, por entidades (públicas e privadas) ligadas ao setor</p>	<p>– Assumir um maior papel dos municípios e regiões no financiamento ao setor (das respetivas <i>film commissions</i> até à promoção territorial e dos produtos locais)</p>
---	--	--



#### 4.36. Questões de governança – articulação interinstitucional do ICA no apoio público ao setor

Pontos críticos	Desafios	Áreas de atuação
<p>– O ICA assume o papel fundamental no apoio público ao setor, seja em termos do seu financiamento, seja da promoção do cinema e audiovisual português e do apoio ao desenvolvimento do setor, sendo que este papel se foi mantendo e consolidando durante décadas, independentemente da evolução do seu formato institucional, da sua orgânica e da sua inserção e tutela institucional</p> <p>– Na atual orgânica, o ICA é um instituto autónomo, sendo tutelado pelo secretário de Estado do Cinema, Audiovisual e Multimédia (SECAM), no âmbito do Ministério da Cultura</p> <p>– Em paralelo com o ICA, outros organismos dependentes do Ministério da Cultura (em particular a Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, mas também a Inspeção-Geral das Atividades Culturais (IGAC), por exemplo), e reguladores (como a ERC) têm responsabilidades específicas sobre campos concretos no apoio e na regulação deste setor</p> <p>– A evolução da realidade do setor e o desenvolvimento de políticas públicas mais efetivas e integradas têm exigido um papel cada vez mais ativo de outras áreas governamentais, na área do cinema e do audiovisual (Economia, Turismo, Educação etc.) e uma melhor articulação institucional com esses campos, tendo-se desenvolvido projetos e ações concretas de colaboração em áreas específicas (como o Plano Nacional de Leitura, a Portugal Film Commission, o programa <i>cash rebate</i> etc.)</p>	<p>– Manter a autonomia, independência e resiliência do ICA, bem como os meios e recursos para desempenhar a sua missão, independentemente das (naturais) oscilações políticas e administrativas na sua tutela e das variações na sua estrutura orgânica e institucional</p> <p>– Assegurar a capacidade para, no conjunto das diversas entidades com responsabilidade e pelo apoio ao setor do cinema e audiovisual (bem como pelo seu desenvolvimento e regulação), se garantir a existência (e sustentabilidade das formas de obtenção) de recursos que assegurem o seu regular funcionamento, designadamente do financiamento das atividades correspondentes ao cumprimento das suas missões enquanto órgãos responsáveis pela execução de políticas públicas</p> <p>– Promoção do diálogo permanente e da colaboração entre as diversas entidades e estruturas com atribuições no campo do cinema e audiovisual, dentro do Ministério da Cultura</p> <p>– Desenvolvimento e aprofundamento das colaborações interministeriais no campo do cinema e audiovisual (em particular, em campos como a educação, economia, turismo, coesão territorial, ou outros), bem como com os municípios, comunidades intermunicipais e entidades regionais, articulando a colaboração e apoio ao setor</p> <p>– Aprofundamento da articulação entre agentes (dos</p>	<p>– Desenvolver as atividades regulares no cumprimento da(s) missão(ões) de cada um dos organismos públicos com responsabilidades na área do cinema, tendo em atenção a estreita articulação e cooperação entre estes diversos organismos e entre os seus fins</p> <p>– Promover o diálogo e a colaboração entre as diversas entidades e estruturas com atribuições no campo do cinema e audiovisual, dentro do Ministério da Cultura, bem como desenvolver e aprofundar colaborações interministeriais no campo do cinema e audiovisual (em particular, em áreas como educação, economia, turismo, coesão territorial, etc.), incluindo o desenvolvimento de mecanismos intergovernamentais de apoio ao setor</p> <p>– Aprofundar a colaboração (e o desenho de lógicas de articulação e complementaridade) com os municípios, comunidades intermunicipais e entidades regionais, no apoio ao setor</p> <p>– Prosseguir e aprofundar a colaboração e articulação regular entre os agentes do setor (públicos, privados, associativos, e dentro de cada um destes campos), na sua atividade quotidiana, no acesso a programas de financiamento, ou na defesa dos seus interesses comuns, bem como a sua crescente articulação com o tecido económico, social e cultural</p>

<p>– A par do apoio público de âmbito nacional ao setor, têm-se multiplicado as oportunidades (de apoio e de espaço para parcerias concretas) tanto ao nível supranacional (em particular no âmbito do Programa Europa Criativa, mas também de iniciativas e redes como o Eurimages, Ibermedia, Europa Cinemas), como a nível regional e local (com um crescente interesse e apoio de muitos municípios, regiões e comunidades intermunicipais ao setor, em vertentes diversas)</p> <p>– Outras instituições culturais (p.e. Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação de Serralves – Casa Manoel de Oliveira, Gestão dos Direitos dos Artistas – GDA, etc.) têm igualmente desempenhado um protagonismo crescente, havendo espaço para uma maior consolidação da interação do setor com o tecido económico, social e cultural, de âmbito nacional e regional, e para a exploração de colaborações e parcerias diversas nestes campos</p> <p>– Tem-se verificado uma crescente diversificação de lógicas e modelos de governança, seja no âmbito de ação dos agentes privados, associativos e cooperativos (assumindo novas lógicas organizacionais e de funcionamento – p.e. Agência da Curta-Metragem), seja desenvolvimento de instituições de carácter intermédio, públicas ou público-privadas (p.e. Casa do Cinema, <i>film commissions</i> locais e regionais), seja consolidando a organização do setor e dos seus interesses (com múltiplas associações setoriais em defesa de grupos e interesses específicos, por exemplo)</p> <p>– A institucionalização da SECA, enquanto organismo de interlocução do setor, permite um</p>	<p>setor público e privado e dentro de cada um destes) para o acesso a programas de fundos estruturais da União Europeia (ou outros programas de financiamento internacionais), bem como a programas e projetos de desenvolvimento e coesão social e territorial em Portugal (p.e. no âmbito do P2030 ou PRR)</p> <p>– Desenvolvimento da colaboração e articulação com as instituições culturais, sociais ou económicas que, a nível nacional e local, têm ou pretendem desenvolver atuação no apoio ao setor do cinema e do audiovisual</p> <p>– Desenvolvimento de espaços (reais, físicos e/ou virtuais) de diálogo, articulação, debate e consensualização entre os agentes do setor, promovendo a interação e cooperação entre as múltiplas instituições representantes dos profissionais e das organizações do setor</p> <p>– Assunção da SECA como um espaço de efetivo diálogo e articulação entre as instituições representativas do setor, e da sua articulação com o ICA</p>	<p>com interesse no setor do cinema e do audiovisual</p> <p>– Promover a interação, a cooperação e a articulação entre as organizações do setor, os seus profissionais, e os seus representantes</p>
--	--	--

diálogo fundamental e profícuo com/entre os agentes do setor, mas também tem funcionado por vezes como fórum amplificador de tensões e espaço privilegiado para o extremar de posições entre interesses antagónicos

#### 4.37. Capacidade de regulação, monitorização e fiscalização do funcionamento dos agentes do setor

Pontos críticos	Desafios	Áreas de atuação
<p>– Os poderes públicos e o ICA têm perdido algum poder de regulação e fiscalização das atividades dos agentes do setor; por um lado, face à evolução tecnológica e dos modelos de negócio (que têm originado crescentes dificuldades de acompanhamento) e, por outro, também pela manutenção crónica de alguns comportamentos abusivos e más práticas, alguns dos quais no limiar da ilegalidade, cometidos por parte de alguns agentes do setor</p> <p>– Esta situação é potenciada em certos campos, em que se verificam situações mais pantanosas em termos legais, ou em que a leitura das obrigações ou regras pode ser interpretada de forma mais dúbia, bem como em situações em que as autoridades públicas vão tendo uma crescente incapacidade de fiscalização e acompanhamento dos processos. É frequentemente acompanhada de alguma falta de preparação das estruturas (seja do ICA ou de outras instituições do setor, nacional e internacionalmente) para regular e fiscalizar cumprimentos legais, os comportamentos dos agentes ou a fiabilidade da informação por eles fornecida</p> <p>– Têm existido alguns casos de incumprimento (ou atrasos no cumprimento) das obrigações de financiamento regulamentarmente previstas (quer seja no passado, seja eventualmente também num futuro próximo, no âmbito das novas obrigações decorrentes da transposição da diretiva europeia sobre o audiovisual) por parte de alguns agentes (por vezes associados a prolongados litígios judiciais)</p>	<p>– Manutenção da capacidade efetiva de regulação e de fiscalização, por parte das entidades responsáveis e pelos poderes públicos, em relação aos agentes do setor, em particular atendendo às profundas transformações nos modelos de negócio e na tecnologia utilizada (designadamente, tanto na exibição em sala, como, sobretudo, na produção e exibição em/para outros dispositivos)</p> <p>– Promoção da sensibilidade dos agentes do setor para a autorregulação da sua atividade e desenvolvimento e disseminação de boas práticas</p> <p>– Motivação e envolvimento efetivo dos agentes (em particular dos ‘novos’ operadores e cadeias globais de distribuição via VoD, <i>streaming</i> e disponibilização <i>online</i> de conteúdos) no financiamento do setor e dos apoios ao setor, no âmbito da transposição da nova diretiva europeia sobre o audiovisual para Portugal</p> <p>– Reformulação de alguns comportamentos desviantes e traços menos corretos que estão há muito imbuídos na cultura empresarial e profissional no setor; cada vez mais estes têm de se adaptar à realidade e aos objetivos de regulação do setor, no sentido do seu desenvolvimento competitivo, qualificações e profissionalização</p> <p>– Adaptação da legislação e regulamentação em vigor, no sentido de garantir a efetividade do cumprimento dos seus objetivos e princípios-base,</p>	<p>– Reforçar (em termos regulamentares/legislativos; e em termos da dotação de competências técnicas, tecnológicas e de recursos materiais e financeiros) os agentes reguladores e as instituições públicas de apoio ao setor, de forma a garantir uma efetiva capacidade de regulação do setor</p> <p>– Garantir a permanente atualização (em termos do domínio das competências técnicas e tecnológicas e do acesso à informação e sua descodificação – no domínio técnico, fiscal, etc.) por parte dos poderes públicos responsáveis pelo apoio e regulação do setor</p> <p>– Reforçar a fiscalização e capacidade de estrutura interna de controle em relação aos projetos apoiados</p> <p>– Promover a sensibilização dos agentes e a divulgação de boas práticas, bem como a dissuasão de más práticas</p> <p>– Integrar e dinamizar esforços de concertação, a nível internacional, para reforçar a capacidade efetiva de regulação do setor (designadamente face aos atores globais que desempenham um papel-chave no domínio dos circuitos e canais de distribuição, bem como daqueles que controlam as infraestruturas tecnológicas em que essa distribuição é efetuada)</p>

<p>– Entre outras situações, são relatados (hipotéticos) casos de criação sucessiva de empresas (p.e. produtoras) para o desempenho da mesma atividade (p.e. na sequência de situações de incumprimento fiscal, de falências ou para contornar incompatibilidades nas regras de acesso a concursos), ou para o objeto específico da realização de coproduções, ou de realização de atividades no estrangeiro, todas associadas aos mesmos proprietários ou entidades, mas funcionado como portas diversificadas de acesso a apoios públicos</p> <p>– São relatadas também situações em que, em sentido inverso, empresas estrangeiras podem criar produtoras nacionais meramente instrumentais ou fictícias apenas para ter acesso ao <i>Cash Rebate</i>, por exemplo</p> <p>– É igualmente questionada a forma como são concretizadas as obrigações de reinvestimento no setor e como estas podem ser (sem sair necessariamente do âmbito da legalidade) entendidas de forma muito flexível e variável pelos operadores (p.e. exibidores que reinvestem na renovação das cadeiras das salas ou em equipamentos de restauração, televisões que cumprem o reinvestimento como imputação de valores (questionáveis) em tabelas de espaço publicitário e promocional etc.)</p> <p>– É questionada a efetividade de medidas como as associadas à obrigatoriedade de quotas de exibição (p.e. de cinema português ou europeu) face à forma como alguns agentes (nomeadamente aqueles de maior poder e dimensão) podem subverter, na prática, a concretização dessa obrigatoriedade (p.e. utilizando</p>	<p>evitando lacunas, zonas cinzentas e escapatórias fáceis em relação ao seu cumprimento pelos operadores do setor (p.e. quotas de exibição, obrigações de reinvestimento)</p>	<p>– Melhorar a legislação e regulamentação em vigor, no sentido de garantir a efetividade do cumprimento dos seus objetivos e princípios (p.e. quotas de exibição, obrigações de reinvestimento)</p> <p>– Se necessário, reforçar o uso dos poderes e meios ao dispor (p.e. concessão e revogação de licenças de operação) para salvaguardar o cumprimento das leis e regras aplicáveis ao setor e ao seu financiamento (numa lógica de articulação interministerial)</p>
--	--	--

<p>horários de grelha ou canais menos vistos para isso)</p> <p>– Diversas outras questões ou casos pontuais de necessidade de fiscalização e controle são apontados. A título de mero exemplo, são levantadas dúvidas sobre o controlo possível sobre a forma como regimes fiscais diferenciados (por exemplo, quando existam diferenças na taxação de venda de bilhetes e de bens alimentares, em termos de IVA) podem ser aproveitados por alguns exibidores na contabilização dos custos, por exemplo, no âmbito dos programas de fidelização (cartões/descontos) de públicos em sala</p>		
--	--	--

#### 4.38. Medição de audiências e relação com mercados publicitários (capacidade de medição de audiências e fiabilidade dos dados)

Pontos críticos	Desafios	Áreas de atuação
<p>– Verificam-se e aprofundam-se desconfianças diversas dos agentes do setor em relação à informação existente sobre públicos (fora da exibição comercial em sala), bem como ao realismo das medições de audiências utilizadas e à fiabilidade da informação utilizada no setor</p> <p>– Este ponto é particularmente fulcral nos dias de hoje, uma vez que, com o desenvolvimento de novos modelos de negócio (designadamente os assentes na distribuição ou disponibilização de conteúdos <i>online</i>), se continua a aprofundar uma estrutura de mercado no setor com um peso determinante (e um controlo crescente de informação — e do poder daí decorrente), por parte das empresas dominantes (tanto pela via das plataformas de distribuição como da própria provisão do serviço de <i>internet</i> e respetivas infraestruturas de acesso), as quais assumem um papel progressivamente central na mediação entre públicos e financiadores (mercado publicitário)</p> <p>– No caso da medição de audiências de TV, mantêm-se dúvidas em largos segmentos do setor sobre a fiabilidade das mesmas, face às metodologias utilizadas (não obstante estas manterem um forte poder concorrencial pela via de provisão de dados segmentados de forma muito detalhada e discriminada), bem como face ao facto de a lógica e processo de medição (novamente por uma empresa monopolista no mercado) não incentivar a qualidade dos dados (uma vez que não será tão pertinente para quem faz a provisão desta informação</p>	<p>– Desenvolvimento da capacidade de medição de audiências e dos perfis de públicos, em geral, por todos os operadores no setor, e socialização da informação</p> <p>– Aumento da fiabilidade dos dados, que possa ser útil, por um lado, para a própria otimização da atividade dos agentes, face aos seus públicos, e, por outro, também para potenciar crescentemente a utilização do mercado publicitário nos respetivos modelos de negócio</p> <p>– Partilha de dados por parte dos operadores, e acumulação de conhecimento coletivo sobre as audiências do setor</p> <p>– Capacidade de acesso dos reguladores e das entidades, responsáveis pela definição de políticas públicas e pelo apoio ao setor, a informação de qualidade e fiável sobre os públicos e a atividade dos operadores</p> <p>– Possibilidade de explorar o potencial de melhorar os esquemas de financiamento público ao setor, e de redirecionamento dos modelos em vigor, com base em informação fiável sobre a operação nestes mercados, os públicos, e os seus anunciantes e investidores (p.e. que taxas? sobre quem? medidos como? com que efeitos?)</p> <p>– Gestão das pressões dos agentes do setor para fechar o acesso do canal público de televisão ao mercado publicitário (o que implicaria uma drenagem de recursos públicos para esse fim, com potenciais efeitos de</p>	<p>– Garantir transparência e livre circulação de informação no mercado, em todos os segmentos do setor do cinema e audiovisual</p> <p>– Regular relações de poder muito diferenciadas, em particular intervindo em situações de forte assimetria de poder e informação entre os promotores e utilizadores de um determinado modelo de negócio (p.e. um canal de distribuição e exibição <i>online</i>)</p> <p>– p.e. regulando a relação entre (i) canais ou plataformas de <i>streaming</i>, VoD ou outros disponibilizadores de conteúdos, (ii) os seus públicos; (iii) os seus financiadores/anunciantes</p> <p>– Difundir e disponibilizar informação, o mais fiável e exaustiva possível, sobre o setor, nas suas diversas dimensões (em particular, em relação à produção, distribuição e exibição das obras cinematográficas e conteúdos audiovisuais), contribuindo dessa forma também para dinamizar e olear a relação do setor com o mercado publicitário (nas mais diversas formas, desde inserção de produtos comerciais à exibição de publicidade associada ao visionamento individualizado de conteúdos) e potenciar a angariação de investimento privado</p> <p>– Regulamentação do mercado publicitário, das condições de funcionamento, e do acesso do mesmo aos diferentes tipos de</p>

<p>conhecer efetivamente os dados dos públicos, mas, sim, convencer os investidores do mercado publicitário de uma realidade que esses dados potencialmente indicem, de forma a permitir-lhes maximizar a rentabilidade dos seus investimentos – ou seja, no limite, o importante é que TVs e mediadores dos anunciantes estejam convencidos do valor do espaço publicitário, mais do que da efetiva audiência por ele representada)</p> <p>– Esta realidade é um fator crítico preponderante em Portugal neste momento, uma vez que o mercado publicitário está fortemente distorcido (com um peso esmagador das TVs em detrimento de outros meios) quando comparado com a generalidade dos mercados europeus congéneres</p> <p>– A par disto, verifica-se uma crescente capacidade de medir fíavelmente audiências e de analisar tipos de públicos por parte das plataformas de VoD e <i>streaming</i>, mas não existe prática de (nem interesse na) partilha de dados</p> <p>– De forma similar, existe um enorme potencial e avanços muito fortes nos mecanismos de medição de dados noutras plataformas (p.e. Google, YouTube etc.), mas igualmente um desinteresse (natural, face ao modelo de negócio) destes operadores partilharem essa informação, bem como uma progressiva incapacidade de os reguladores e os poderes públicos que apoiam o setor terem acesso ou medirem esses dados</p> <p>– Em geral, é previsível o aumento da incapacidade de os reguladores conseguirem ter acesso a dados, face aos operadores, se se</p>	<p>redução de outros apoios disponíveis para o setor do cinema e audiovisual)</p> <p>– Capacidade de lidar com e gerir as transformações na estruturação e funcionamento do mercado publicitário, não só em termos das mutações nos seus canais, formatos e potenciais destinatários nas sociedades atuais, como sobretudo em relação à sua globalização crescente, assegurando uma certa autonomia/autossuficiência do mercado a nível nacional (e também a níveis regionais e locais)</p> <p>– Melhoria da informação sobre exibição em sala fora do circuito comercial, e nos circuitos internacionais, potenciando o investimento na produção destes filmes e o seu acesso ao mercado publicitário</p>	<p>públicos e audiências (p.e. proteção parental etc.)</p>
--	--	--



<p>manter o quadro legislativo e regulamentar atual</p> <p>– Esta realidade tem igualmente paralelo na assimetria de informação entre anunciantes e fornecedores de espaço publicitário nestas plataformas, reforçando o poder dos segundos em relação aos primeiros no mercado</p> <p>– Em contraste com a excelente qualidade de informação quanto à exibição em sala (embora apenas em termos do volume de espectadores e não do seu perfil), possível face à informatização das bilheteiras, no caso da medição destes dados fora do circuito comercial, ou do acesso a dados sobre o percurso dos filmes nacionais nos circuitos internacionais, verifica-se uma incapacidade de o ICA ter acesso exaustivo a estes dados (detidos pontualmente pelos produtores e distribuidores desses filmes, individualmente, para cada filme)</p>		
---	--	--

#### 4.39. Regulação e classificação dos conteúdos

Pontos críticos	Desafios	Áreas de atuação
<ul style="list-style-type: none"> <li>– Descoincidência crescente dos critérios utilizados pelos reguladores e operadores para classificar os conteúdos com a realidade social e cultural do país (obsolescência da regulamentação)</li> <li>– Desequilíbrio entre um excesso de regulação nalguns campos em relação a outros (por exemplo, permissividade de violência física ou psicológica vs. restrições à representação do corpo ou da nudez)</li> <li>– Desequilíbrio de tratamento do regulador em relação aos canais de televisão, públicos e privados, com prejuízo dos primeiros (p.e. as atuais regras de classificação etária nas TVs em canal aberto, com proibição de linguagem ou nudez, afirma-se como mais um obstáculo à passagem de cinema português, pelo menos em <i>prime time</i>)</li> <li>– Reacender de novas formas de puritanismo (e intenções de censura), nos anos mais recentes</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Adaptação das regulamentações e regras de classificação de conteúdos à contemporaneidade, tanto no caso da exibição nas salas, como sobretudo nas TVs e plataformas</li> <li>– Evitar a tendência global para o recrudescimento do puritanismo e da censura nos conteúdos audiovisuais, em particular num contexto de desenvolvimento das redes sociais e da promoção de conteúdos através destes mecanismos</li> <li>– Manter a integridade artística e criativa na produção de conteúdo face à pressão para a autocensura e contenção criativa, de forma a compatibilizar as obras com os critérios de admissibilidade em circuitos de difusão internacionalizados (p.e. lençóis em cenas de sexo)</li> <li>– Risco de contaminação do puritanismo com a assunção de regras e rotinas de funcionamento já interiorizadas pelos grandes produtores, distribuidores e exibidores mundiais</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Debater o papel do regulador na classificação dos conteúdos e a extensão da sua atividade</li> <li>– Acompanhar e monitorizar o impacto dos debates sobre as transformações socioculturais da sociedade no audiovisual e cinema</li> <li>– Garantir a liberdade de expressão e a criatividade, bem como os mecanismos de regulação para evitar a autocensura por parte dos agentes criativos</li> <li>– Discutir as lógicas e critérios para classificação etária nas salas</li> <li>– Discutir as lógicas e critérios para classificação dos conteúdos audiovisuais e multimédia noutros dispositivos</li> <li>– Criar situações igualitárias entre os diversos canais e operadores (públicos e privados), em relação ao cumprimento de regras de classificação de conteúdos</li> </ul>

#### 4.40. Júris dos concursos do ICA

Pontos críticos	Desafios	Áreas de atuação
<ul style="list-style-type: none"> <li>– A composição dos júris nos diversos concursos do ICA é vista pelo setor como uma questão polémica, sendo alvo de contestação permanente (entre outros aspectos são questionados os critérios de seleção, a sua composição e origem – por classe, por género e sobretudo por afinidades estéticas – bem como a sua capacidade crítica e técnica para avaliar os projetos)</li> <li>– O papel dos júris é associado a uma questão de fundo de maior dimensão, que se relaciona com o tipo de avaliação feita às candidaturas (p.e. mais qualitativa, assente no projeto vs. mais quantitativa, assente nos currículos de produtores e/ou criadores), com a qual se cruza, mas que nesta não se esgota</li> <li>– Apesar dos júris terem autonomia de decisão, não existe em geral uma dissociação da sua imagem em relação à imagem do ICA</li> <li>– Pouca atratividade da função de júri para os agentes do setor (face à pequena dimensão do meio e às inibições subsequentes do exercício da função)</li> <li>– As condições e o tempo efetivo usualmente disponibilizados para avaliar os projetos são reportados como insuficientes por parte dos jurados</li> <li>– Verifica-se um certo encastramento em torno de posições muito dicotomizadas entre ‘cinema de mercado’ vs. ‘cinema de autor’, à luz dos quais os júris tendem a ser sempre julgados (a qual se tendeu a polarizar crescentemente com a</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Consensualizar os critérios de avaliação de projetos e de seleção de jurados entre as diversas fações do setor</li> <li>– Discutir os critérios de avaliação utilizados no campo específico da avaliação curricular</li> <li>– Diversificar a composição dos diversos júris, em termos de géneros, idade, origens geográficas, opções estéticas, percursos de vida (mesmo que, em alguns concursos, não venham diretamente do campo do cinema e audiovisual)</li> <li>– Garantir a visibilidade da autonomia de decisão por parte dos júris</li> <li>– Aumentar a atratividade da função de jurado para profissionais experientes do setor</li> <li>– Explorar a possibilidade de profissionalização do papel de jurado, sobretudo para etapas de avaliação mais quantitativas (p.e. na estrutura técnica do ICA)</li> <li>– Articular a avaliação de candidaturas com a monitorização de resultados de projetos anteriores</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>– Nomeação de júris</li> <li>– Definição de critérios (claros) de avaliação</li> <li>– Provisão de informação clara e suficiente sobre as candidaturas e sobre a monitorização de resultados e impactos de projetos anteriores (bem como da sua execução)</li> <li>– Possibilidade de júri profissionalizado próprio/permanente/residente (pelo menos para determinadas fases da avaliação)</li> <li>– Possibilidade de exploração de processos de decisão diferenciados, por exemplo, envolvendo públicos não especializados (p.e. ‘júris/curadores por um dia’)</li> </ul>

evolução dos regulamentos e com o papel da SECA na escolha dos jurados)

## 5. NOTA CONCLUSIVA

Nesta breve nota conclusiva apresentam-se algumas reflexões de carácter genérico sobre as principais conclusões retiradas do diagnóstico efetuado, bem como sobre o âmbito e as áreas de intervenção para o ICA, tendo em perspetiva a sua utilidade para o desenho das estratégias para o desenvolvimento do sector do cinema e audiovisual para 2021-2025.

Da reflexão realizada ao longo deste trabalho, e em termos muito panorâmicos, resultam cinco grandes ideias que importa destacar:

1. **A dicotomia autor/mercado, que parece polarizar o discurso dos atores do campo do cinema e audiovisual em Portugal, é muito simplista e bastante artificial**, sendo um alvo para maniqueísmos fáceis e prejudiciais à evolução do setor. Corporiza e é, na prática, um fator fulcral de uma luta, mais ou menos informal (mas que tem vindo até a ser institucionalizada – p.e. pela via da SECA), existente entre diferentes fações e grupos de interesse sedimentados no setor. Sendo um aspecto naturalmente extremado na arbitragem entre diferentes interesses, que se têm entrincheirado por detrás deste argumento para reivindicarem e negociarem as suas posições de poder no setor, esta dicotomia deve, portanto, ser ultrapassada, pois a realidade é bem mais complexa. A atuação sobre o setor deve ter em conta a diversidade de situações e mercados existentes, e os desafios que estes enfrentam, em toda a sua multiplicidade – tanto no cinema ‘de autor’ ou de ‘nicho’, como no conteúdo com maior facilidade de comunicação e promoção em públicos generalistas, tanto no cinema que é distribuído em salas, como naquele que percorre essencialmente um circuito especializado de festivais e de exibidores restritos, tanto nos produtos audiovisuais desenhados para audiências mais generalistas, assentes no seu potencial de comercialização, como naqueles que apostam em mercados, mais ou menos especializados, de distribuição global, via VoD, *streaming* ou outras formas de disponibilização *online*.
2. **Grande parte da análise, debate e esforço de intervenção política no sector do cinema e do audiovisual em Portugal têm estado tradicionalmente muito centrados nas muito discutidas “falhas” no campo da produção cinematográfica e audiovisual nacional**. Esta é uma área onde, no entanto, apesar de tudo, se vai produzindo com qualidade, para diversos segmentos de mercado, e com crescente diversidade, e onde (quando existe promoção e estruturação do produto criado) se tem conseguido chegar mesmo a públicos mais generalistas – como diversos casos de sucesso neste campo têm vindo a demonstrar recentemente. A atuação dos poderes públicos no campo da produção tem vindo a acompanhar a progressiva diversificação do meio cinematográfico e audiovisual em Portugal (em termos de tipos, metragens e géneros), bem como as tendências globais de transformação do setor, o que não obstante abarcar um espectro mais alargado de agentes, também tem vindo a causar discussão (e polarização) acrescida sobre os objetivos e prioridades da política para o setor.
3. **Os problemas estruturais do sector em Portugal, no entanto, parecem-se centrar muito mais nas questões da distribuição e exibição do que no campo da produção**. A distribuição e exibição são particularmente afetadas por uma fortíssima concentração empresarial e pela extrema dependência dos agentes, nas diversas fases da fileira, em relação aos grandes operadores, globais e nacionais, bem como pela falta de concorrência no mercado nacional. A questão estrutural da limitada dimensão do mercado português (enquanto encarado por si só, de forma isolada) e das formas de ultrapassagem dessa barreira são complexas e devem ser abarcadas nessa complexidade, aproveitando as múltiplas oportunidades (em sala e diversos outros dispositivos) para o desenvolvimento do setor nas suas múltiplas vertentes (das mais ‘autorais’ às mais ‘comerciais’), e nos seus diversos formatos.

4. Colocam-se grandes **desafios estruturais ao sector na contemporaneidade, tanto em Portugal como no mundo**, associados à transição tecnológica e empresarial do setor, bem como a novas lógicas de consumo e de fruição cultural e mudanças nas práticas e estilos de vida. Estes desafios, que aliás têm sido uma constante da história do setor do cinema e audiovisual, vão modificar as relações de poder atuais no setor, a nível global, e também em Portugal, alterando os equilíbrios e relações de força nos seus vários subdomínios, bem como a capacidade reguladora dos poderes públicos. Implicam, portanto, uma renovada e atenta atuação pública, mas, por outro lado, também condicionam a resiliência dos mecanismos que atualmente sustentam a capacidade de financiamento do setor. As oportunidades que se oferecem, em termos de novos mercados para a distribuição e exibição, nacional e internacionalmente, têm de ser vistas com a prudência necessária, não garantindo necessariamente por si só uma diversidade dos tipos de conteúdos exibidos, nem uma sustentabilidade para a indústria de cinema nacional, nem a prossecução da diversidade dos objetivos definidos pela lei do cinema e pela missão do ICA, em toda a sua abrangência.
  
5. **O ICA tem vindo a responder no passado recente aos desafios com uma lógica de diversificação e consolidação da sua atividade**, nas diversas vertentes da sua atuação, com aumento dos montantes financeiros disponíveis e disponibilizados ao setor, mas sobretudo com abertura de novas respostas e lógicas de atuação para fazer face a problemas que vão sendo identificados (novos tipos de concursos, diversificação de critérios de apoio etc.). No entanto, a ação do ICA está muito dependente de mecanismos de financiamento que estão a ser desafiados pelas mudanças estruturais no setor e, no limite, pode cair numa situação de vir a ficar refém do financiamento pelo mercado. Por outro lado, esta diversificação crescente de atuação e tentativa de dar resposta a tudo (bem como a sujeição constante à permanente pressão de um sector com grande capacidade de *lobbying* e mesmo visibilidade mediática, com a conseqüente pressão política sobre as suas decisões) levam a novos riscos. A uma potencial de perda de noção das principais prioridades estratégicas acresce a dificuldade de ter bem claro quais são as vertentes fundamentais da sua missão de apoio ao cinema que devem mais ser privilegiadas e qual o seu peso relativo (p.e. qualidade da criação, apoio à consolidação de uma indústria, criação de hábitos culturais e desenvolvimento de públicos para o cinema nacional, defesa da especificidade da língua e cultura nacionais e europeias etc.).
  
6. A intervenção pública e regulação assumem um papel fundamental em múltiplos campos do setor, e a **estratégia a definir, nas suas diversas vertentes, dependerá sempre necessariamente de opções políticas**. Enunciam-se neste relatório, **para cada um dos 40 desafios identificados**, alguns campos de ação pública (por vezes complementares, mas ocasionalmente também antagónicos, face aos desafios e posicionamentos diversos dos agentes do setor), que se pretende que possam vir a informar o novo plano estratégico para o setor do ICA, e que correspondam à missão deste instituto público. No entanto, no limite, as opções de política, bem como os próprios objetivos estratégicos e a própria missão da instituição (privilegiando mais uns ou outros aspectos e prioridades) será sempre fruto de opções ideologicamente marcadas e de uma escolha política, não sendo tecnicamente neutra. A opção mais clara por um apoio à qualidade de produção, em termos artísticos e criativos, ou por uma maior estruturação de uma indústria, por exemplo, embora não sendo conflituais entre si, consubstanciam-se, na prática, num conjunto de instrumentos financeiros de procedimentos concursais que, no seu desenho concreto, influenciam de forma decisiva os resultados desta política e o alcance dessas opções estratégicas, pelo que terão de ser pensadas com o maior cuidado. Da mesma forma, a articulação estratégica com outras áreas de atuação pública (seja a Cinemateca Portuguesa, a RTP, diversos outros organismos na área da cultura, outras áreas da governação, municípios e regiões etc.) ou com agentes privados é fundamental para a concretização de resultados e para o alcance efetivo dos objetivos traçados.

Da parte da equipa responsável pela elaboração deste relatório, resta reiterar a disponibilidade para o envolvimento na reflexão que se seguirá, por parte do ICA, para a elaboração do próximo plano estratégico, (e que se apoiará tanto neste trabalho, como no estudo que o ICA encomendou à Olsberg SPI, em paralelo com este, sobre os desafios mais gerais de transformação do setor e a vertente de enquadramento da internacionalização do setor do cinema português), bem como para a essencial devolução dos resultados da componente já concretizada através deste estudo (centrada essencialmente no diagnóstico e avaliação do anterior plano estratégico) aos agentes do setor.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amarante, J. A. B. (2019). *Midas Filmes e a distribuição de cinema independente em Portugal: Estudo de caso* [Dissertação de mestrado], Iscte – IUL
- Avelar, R. M. M. (2013). *A Distribuição de Cinema Português no Espaço Europeu* [Tese de mestrado, Cultura e Sociedade na Europa]. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras.
- Batista, T. (2013). 1920-1929 “O cinema ‘tipicamente português’”. In P. Cunha & M. Sales, *Cinema português: Um guia essencial*. SESI-SP editora. pp. 45–69.
- Benhamou, F. (2004). *L'économie de la culture* (5. éd.). La Découverte.
- Cabrera Blázquez, F.J.; Cappello, M.; Fontaine, G.; Talavera Milla, J.; Valais S. (2019). “The promotion of independent audiovisual production in Europe”, *IRIS Plus*, European Audiovisual Observatory, Strasbourg, May 2019
- Cardoso, G., Mendonça, S., & Lima, T. Q. (2017). *Ver Cinema em Portugal: Uma análise sobre os novos e os tradicionais consumos*. Relatórios OberCom.
- Cardoso, G., Baldi, V., Quintanilha, Tiago Lima & Paisana, M. (2020). *Anuário da Comunicação 2019*. Publicações OberCom.
- Cardoso, G., Baldi, V., Paisana, M., Pais, Pedro Caldeira & Couraceiro, P. (2019). *Anuário da Comunicação 2018*. Publicações OberCom.
- Caves, Richard E. (2002). *Creative Industries: Contracts between Art and Commerce*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- CIEC (2021). *Europa Criativa Em Portugal 2014-2020 – Subprograma MEDIA e Vertente Transetorial*. Centro de Informação Europa Criativa.
- CIMA (1997). *Relatório da Comissão Inter-Ministerial para o Audiovisual – Comissão Inter-Ministerial para o Audiovisual*. <http://www.min-cultura.pt/CIMA/hdr.html>
- Costa, P. (Coord.) (2017). *Estratégias para a Cultura da Cidade de Lisboa 2017*, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa – Pelouro da Cultura
- Costa, P. (Coord) (2014). *Estudo sobre os Públicos dos Equipamentos e Eventos geridos pela EGEAC*. Relatório Final – Vol. 02: CINEMA SÃO JORGE. Lisboa: DINAMIA’CET-IUL.
- Costa, P. (2008). “As representações da cidade de Lisboa no cinema português: perspectivas de mudança?”, *Revista Autor*, ano VIII, 5, Maio 2008.
- Costa, P. (2002). *As actividades da cultura e a competitividade territorial: o caso da Área Metropolitana de Lisboa*. [Dissertação de doutoramento em Planeamento Regional e Urbano Lisboa]. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa.
- Costa, P. (2001). “Cultura e competitividade territorial: o caso do cinema português”, *Economia Global e Gestão*, n.º 1/2001, pp. 119-136.
- Cruz, J. L. (2013). “1970-1979 O cinema na transição democrática”. In P. Cunha & M. Sales, *Cinema português: Um guia essencial* SESI-SP editora. pp. 192–214.
- Cunha, P. (2013). “1960 -1969 Quando o cinema português foi moderno”. In P. Cunha & M. Sales, *Cinema português: Um guia essencial*. SESI-SP editora. pp. 173–191.
- Cunha, P. (2015). *O novo cinema português: Políticas públicas e modos de produção (1949-1980)* [Tese de doutoramento], Universidade de Coimbra. <http://hdl.handle.net/10316/27043>



- Cunha, P. (2016). “Para uma história das histórias do cinema português”, *Aniki* (3), 1 (2016). pp. 36–45
- Ferreira, C. O. (2013). “1990-1999 Estabilidade, crescimento e diversificação”. In P. Cunha & M. Sales, *Cinema português: Um guia essencial* SESI-SP editora. pp. 238–267.
- Ferreira, C. O. (Ed.). (2014). *O cinema português através dos seus filmes*. Edições 70.
- Graça, A. R. (2014). *Circulação e internacionalização do cinema português: Que desafios?* Comunicação Ibero-Americana: Os Desafios da Internacionalização, Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, pp. 1952–1960.
- Geadá, Eduardo (1998). *Os mundos do cinema*. Lisboa: Editorial Notícias.
- Grece, C., (2021). Trends in VOD market in EU28. A publication of the European Audiovisual Observatory.
- Grilo, João Mário (1997), “Financiamento do Cinema Português: O estado das coisas do Estado”, *OBS*, 1, Maio 1997, pp. 12–15.
- Gomes, Rui Telmo (1997), “Cinema português: os meios investidos pelo Estado”, *OBS*, 1, Maio 1997, pp. 16–19.
- ICA (2013). Plano Estratégico para o Cinema e a Produção Audiovisual Independente 2014-2018. [https://ica-ip.pt/fotos/downloads/pl\\_estrategico\\_2014\\_2018\\_4438256255935b05a7b027.pdf](https://ica-ip.pt/fotos/downloads/pl_estrategico_2014_2018_4438256255935b05a7b027.pdf)
- Leão, T. (2021). Para uma Análise dos Festivais de Cinema em Portugal: Génese, institucionalização e desafios. *Aniki: Revista Portuguesa Da Imagem Em Movimento*, 8(1), 158–192.
- Lemos, V. C. A. (2015). *Formatos narrativos audiovisuais para a web: a relevância da segmentação*. Tese de mestrado em Comunicação Multimédia]. Universidade de Aveiro. <http://hdl.handle.net/10773/1213>
- Lopes, J. (1997). “Financiamento do Cinema Português: Produzir e concorrer”, *OBS*, 1, Maio 1997. pp. 8–11
- Miranda, M. M. (2020). *Public Policies for Cinema in Portugal: The non-commercial film exhibition setor*. [Tese de Mestrado em Economia]. Porto: Faculdade de Economia da Universidade do Porto.
- Neves, J. G. (2000). “Os cinemas-estúdio dos anos 60-70: novas salas, novos públicos, novo cinema”, *OBS*, 7, Janeiro 2000. pp. 5-10
- Olchówka, A. (2016). “O cinema e a legislação do Estado Novo: Contexto e análise”. *Itinerarios*, 24, 309-330.
- Paisana, M., Pais, P. C., Couraceiro, P., Cardoso, G., & Baldi, V. (2019). SVoD Subscription Video on Demand–Mercado, Prospectiva e Cenário de futuro para Portugal.
- Paisana, M., Cardoso, G., Baldi, V., Pais, Pedro Caldeira, Quintanilha, Tiago Lima & Couraceiro, P. (2018). *Anuário da Comunicação 2017*. Publicações OberCom.
- Penafria, M. (2013). “1896-1909 Os primeiros anos de Cinema em Portugal”. Em P. Cunha & M. Sales, *Cinema português: Um guia essencial* (pp. 10-44). SESI-SP editora.
- Pereira, A. C. (2010). “Cineclubes: Uma forma alternativa de ver cinema em Portugal”. *Imagofagia*, Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, 2. <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/43/35#:~:text=Descargar%20este%20archivo%20PDF>
- Pereira, W. P. (2013). “1930-1939 O Cinema Português de Salazar”. Em P. Cunha & M. Sales, *Cinema português: Um guia essencial*. SESI-SP editora. pp. 93-137.
- Pumares, M. J. (2021). Female audiovisual professionals in European TV fiction production. European Audiovisual Observatory. <https://rm.coe.int/female-audiovisual-professionals-july-2021/1680a38bd0>
- Ribas, D. (2013). “2000-2009 O cinema do futuro”. Em P. Cunha & M. Sales, *Cinema português: Um guia essencial*. SESI-SP editora. pp. 268-299.

Ribeiro, F. J. M. (2011). *Caminhando com o cinema português: um olhar sobre a produção cinematográfica em Portugal: cinema e audiovisual: 2010-2011* [Dissertação de mestrado em Som e Imagem]. Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.

Sampaio, S. (2018). Paulo Cunha, “Uma nova história do novo cinema português”. *Ler História*, 73, 266–270. <https://doi.org/10.4000/lerhistoria.4472>

Simões, C. A. N. (2017). O cinema português: entre a arte e a indústria: 45 anos de políticas públicas. [Dissertação de mestrado], Iscte - IUL

Sobral, A. (2012). “Televisão em Contexto Português: Uma abordagem histórica e prospetiva”. *Millenium*, 41, 143–159.

Scott, A. J. (1997). De la Silicon Valley à Hollywood: croissance et développement de l'industrie multimédia en Californie. *Espaces et sociétés*, (1), 15-52.

Storper, M. (1994). “The Transition to Flexible Specialization in the U.S. Film Industry: External Economies, the Division of Labour and the Crossing of Industrial Divides.” In Ash, Amin (ed.), *Post Fordism: A Reader*, pp. 195-226. Oxford: Blackwell.

Storper, M.; Christopherson, S. (1987). “Flexible Specialization and Regional Industrial Agglomerations: The Case of US Motion Picture Industry”, *Annals of the Association of American Geographers*, 77 (1), pp. 104-117.

Towse, R.; Hernández, T. N. (Eds.). (2020). *Handbook of cultural economics*. Edward Elgar Publishing.

Vale, A. M. (2013) “Festivais de Cinema em Lisboa: Organizações e Relações com a Cidade” [Dissertação de mestrado em Gestão Cultural], Lisboa: ISCTE-IUL

Valentim, F. A. (2016) *As opções de consumo cinematográfico do público português em salas de cinema*. [Dissertação de mestrado]. Lisboa: ISCTE-IUL. <http://hdl.handle.net/10071/12419>

### Outros documentos:

Outputs do projeto: A exibição não comercial de cinema. <https://exibicaoonaocomercialdecinema.weebly.com/publicaccedilotildees-e-comunicaccedilotildees.html>

Publicações do Observatório Europeu de Audiovisual

<https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/publications>

### Catálogos e anuários ICA:

Cinema e Audiovisual de Portugal 2021 [https://ica-ip.pt/fotos/downloads/catalogo\\_2021\\_2699161697ef6add3f.pdf](https://ica-ip.pt/fotos/downloads/catalogo_2021_2699161697ef6add3f.pdf)

Cinema e Audiovisual de Portugal 2020 [https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/catalogo\\_ica\\_2020\\_267955f61eba7a8fd4.pdf](https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/catalogo_ica_2020_267955f61eba7a8fd4.pdf)

Cinema e Audiovisual de Portugal 2019 <https://www.ica-ip.pt/fotos/editor2/catalogo2019/>

Cinema e Audiovisual de Portugal 2018 <http://www.ica-ip.pt/fotos/editor2/catalogo2018/>

Cinema e Audiovisual de Portugal 2017 [https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/pdf\\_ica2017\\_2a\\_versao\\_final\\_7578398505912e1df2ea14.pdf](https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/pdf_ica2017_2a_versao_final_7578398505912e1df2ea14.pdf)

Cinema de Portugal 2016 [https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/brochura\\_2016\\_69801304656b35504efed8.pdf](https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/brochura_2016_69801304656b35504efed8.pdf)

Cinema de Portugal 2015 [https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/catalogo\\_e\\_anuario\\_2015\\_21136141755576f18fcb1e2.pdf](https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/catalogo_e_anuario_2015_21136141755576f18fcb1e2.pdf)

Cinema de Portugal 2014 [https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/catalogo\\_e\\_anuario\\_2014\\_12487746715576f1aaab1ab.pdf](https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/catalogo_e_anuario_2014_12487746715576f1aaab1ab.pdf)

### **Outros documentos ICA:**

Obras produzidas. Obras cinematográficas e audiovisuais produzidas com o apoio financeiro do ICA, por ano de entrega neste instituto.

<https://www.ica-ip.pt/pt/apoios/obras-produzidas/>

Concursos

<https://ica-ip.pt/pt/concursos/>

### **Arquivos de concursos:**

<https://ica-ip.pt/pt/arquivo-de-concursos/>

Relatório do Fundo de Apoio ao Turismo e ao Cinema | Cash rebate 2018-2020

[https://ica-ip.pt/fotos/editor2/relatorio\\_cash\\_rebate\\_agosto2020.pdf](https://ica-ip.pt/fotos/editor2/relatorio_cash_rebate_agosto2020.pdf)

Exibidos e estreados. Resultados de bilheteira de todos os filmes exibidos e estreados em Portugal (2004/2021). 1975-2003 (Dados fornecidos pelos distribuidores apenas para os filmes nacionais) (atualizado a 04-11-2021) [https://ica-ip.pt/fotos/downloads/exibidos\\_e\\_estreados\\_2004-2021\\_3023618411a38a448.xlsx](https://ica-ip.pt/fotos/downloads/exibidos_e_estreados_2004-2021_3023618411a38a448.xlsx)

Dados por exibidor. Salas com envio de dados ao ICA 2004-2021 (atualizado a 30-04-2021). [https://ica-ip.pt/fotos/downloads/dados\\_por\\_exibidor\\_2004-2021\\_24408608c401c943d7.xlsx](https://ica-ip.pt/fotos/downloads/dados_por_exibidor_2004-2021_24408608c401c943d7.xlsx)

Origem dos filmes estreados em 2004-2021 (atualizado a 04-11-2021). [https://ica-ip.pt/fotos/downloads/origem\\_dos\\_filmes\\_estreados\\_2004-2021\\_31087618411d42fc2a.xlsx](https://ica-ip.pt/fotos/downloads/origem_dos_filmes_estreados_2004-2021_31087618411d42fc2a.xlsx)

Exibição cinematográfica em cineclubes 2016-2020 (atualizado a 07/05/2021). [https://ica-ip.pt/fotos/downloads/cineclubes\\_2016-2020\\_site\\_360660957ae6f3de6.pdf](https://ica-ip.pt/fotos/downloads/cineclubes_2016-2020_site_360660957ae6f3de6.pdf)

Festivais de cinema em Portugal 2010/2020. [https://ica-ip.pt/fotos/downloads/festivais\\_nacionais-resultados\\_de\\_bilheteira\\_2004-2020\\_site\\_31596092b3249a91d.xlsx](https://ica-ip.pt/fotos/downloads/festivais_nacionais-resultados_de_bilheteira_2004-2020_site_31596092b3249a91d.xlsx)

Resultados de filmes nacionais (atualizado a 04-03-2020). [https://ica-ip.pt/fotos/downloads/dados\\_nacionais-report\\_8415e8b40712761d.xlsx](https://ica-ip.pt/fotos/downloads/dados_nacionais-report_8415e8b40712761d.xlsx)

Espectadores – evolução mensal 2004/2018. [https://ica-ip.pt/fotos/downloads/mensal\\_204805d2eeb6b69b35.xls](https://ica-ip.pt/fotos/downloads/mensal_204805d2eeb6b69b35.xls)

Receita bruta – evolução mensal 2004/2018. [https://ica-ip.pt/fotos/downloads/mensal\\_12095d2eeb8b29fbe.xls](https://ica-ip.pt/fotos/downloads/mensal_12095d2eeb8b29fbe.xls)

Filmes nacionais mais vistos – 2004/2021 (atualizado a 24-11-2021). [https://ica-ip.pt/fotos/downloads/ranking\\_dos\\_filmes\\_nacionais\\_mais\\_vistos\\_2004\\_2021\\_4726619f700fa8c98.pdf](https://ica-ip.pt/fotos/downloads/ranking_dos_filmes_nacionais_mais_vistos_2004_2021_4726619f700fa8c98.pdf)

## Plano e relatórios de atividades ICA:

Plano de Atividades 2020 [https://ica-ip.pt/fotos/downloads/ica\\_pa\\_2020\\_4025dea5d599c137.pdf](https://ica-ip.pt/fotos/downloads/ica_pa_2020_4025dea5d599c137.pdf)

Plano de Atividades 2019 [https://ica-ip.pt/fotos/downloads/plano\\_de\\_atividades\\_2019\\_170425d31d139577a4.pdf](https://ica-ip.pt/fotos/downloads/plano_de_atividades_2019_170425d31d139577a4.pdf)

Relatório de Atividades e de Gestão 2019 [https://ica-ip.pt/fotos/downloads/ra\\_rg\\_2019\\_269095f7739d119397.pdf](https://ica-ip.pt/fotos/downloads/ra_rg_2019_269095f7739d119397.pdf)

Plano de Atividades 2018 [https://ica-ip.pt/fotos/downloads/plano\\_de\\_atividades\\_2018\\_262165b23993b7b90d.pdf](https://ica-ip.pt/fotos/downloads/plano_de_atividades_2018_262165b23993b7b90d.pdf)

Relatório de Atividades 2018 [https://ica-ip.pt/fotos/downloads/ra\\_2018\\_a\\_312825e2967b89a89d.pdf](https://ica-ip.pt/fotos/downloads/ra_2018_a_312825e2967b89a89d.pdf)

Plano de Atividades 2017 [https://ica-ip.pt/fotos/downloads/plano\\_de\\_atividades\\_2017\\_ica\\_1506378545590b3dcb92967.pdf](https://ica-ip.pt/fotos/downloads/plano_de_atividades_2017_ica_1506378545590b3dcb92967.pdf)

Relatório de Atividades 2017 [https://ica-ip.pt/fotos/downloads/ra\\_2017\\_aprovado\\_com\\_anexosassinado\\_226595bae016b1707c.pdf](https://ica-ip.pt/fotos/downloads/ra_2017_aprovado_com_anexosassinado_226595bae016b1707c.pdf)

Plano de atividades 2016 [https://ica-ip.pt/fotos/downloads/plano\\_de\\_atividades\\_2016\\_34707242056e2f1aede27d.pdf](https://ica-ip.pt/fotos/downloads/plano_de_atividades_2016_34707242056e2f1aede27d.pdf)

Relatório de Atividades 2016 [https://ica-ip.pt/fotos/downloads/relatorio\\_atividades\\_2016\\_1231632090590b3bd0524a8.pdf](https://ica-ip.pt/fotos/downloads/relatorio_atividades_2016_1231632090590b3bd0524a8.pdf)

Plano de atividades 2015 [https://ica-ip.pt/fotos/downloads/plano\\_de\\_actividades\\_2015\\_115400744556e2f19100a43.pdf](https://ica-ip.pt/fotos/downloads/plano_de_actividades_2015_115400744556e2f19100a43.pdf)

Relatório de Atividades 2015 [https://ica-ip.pt/fotos/downloads/relatorio\\_de\\_actividades-2015-versaofinal\\_11053992565735c2fa84332.pdf](https://ica-ip.pt/fotos/downloads/relatorio_de_actividades-2015-versaofinal_11053992565735c2fa84332.pdf)

Relatório de Atividades 2014 [https://ica-ip.pt/fotos/downloads/relatorio\\_de\\_atividades\\_2014\\_1358246945554a52d408a1.pdf](https://ica-ip.pt/fotos/downloads/relatorio_de_atividades_2014_1358246945554a52d408a1.pdf)

Plano de Atividades 2014 [https://ica-ip.pt/fotos/downloads/plano\\_de\\_actividades2014\\_ii\\_45557994256e2f12c5aa93.pdf](https://ica-ip.pt/fotos/downloads/plano_de_actividades2014_ii_45557994256e2f12c5aa93.pdf)

## Quadro de Avaliação e Responsabilização ICA:

QUAR 2019 – Quadro de Avaliação e Responsabilização [https://ica-ip.pt/fotos/downloads/quar\\_2019\\_ica\\_48405d31d30e871aa.pdf](https://ica-ip.pt/fotos/downloads/quar_2019_ica_48405d31d30e871aa.pdf)

QUAR 2018 – Quadro de Avaliação e Responsabilização [https://ica-ip.pt/fotos/downloads/quar\\_2018\\_ica\\_53365d31d2dea41f6.pdf](https://ica-ip.pt/fotos/downloads/quar_2018_ica_53365d31d2dea41f6.pdf)

QUAR 2017 – Quadro de Avaliação e Responsabilização [https://ica-ip.pt/fotos/downloads/quar\\_2017\\_ica\\_147534175658f9c26a8ee92.pdf](https://ica-ip.pt/fotos/downloads/quar_2017_ica_147534175658f9c26a8ee92.pdf)

QUAR 2016 – Quadro de Avaliação e Responsabilização [https://ica-ip.pt/fotos/downloads/quar\\_ica\\_2016\\_avaliacao\\_96214074858f9d866e97ca.pdf](https://ica-ip.pt/fotos/downloads/quar_ica_2016_avaliacao_96214074858f9d866e97ca.pdf)

QUAR 2015 – Quadro de Avaliação e Responsabilização [https://ica-ip.pt/fotos/downloads/quar\\_2015\\_17\\_04\\_2015\\_482153710560ab5af19cbb.pdf](https://ica-ip.pt/fotos/downloads/quar_2015_17_04_2015_482153710560ab5af19cbb.pdf)

QUAR 2014 – Quadro de Avaliação e Responsabilização [https://ica-ip.pt/fotos/downloads/quar\\_2014\\_638986519560d1b2a4d657.pdf](https://ica-ip.pt/fotos/downloads/quar_2014_638986519560d1b2a4d657.pdf)

## 7. ANEXOS

### Anexo A

#### Listagem de entidades consultadas

Além das consultas abaixo elencadas, foram efetuadas reuniões diversas com o presidente do ICA, Luís Chaby Vaz, e a vice-presidente do ICA, Maria Mineiro, bem como com o secretário de Estado do Cinema, Audiovisual e Media, Nuno Artur Silva, na presença de diversos membros do seu gabinete.

Consultas efetuadas (entrevistas a agentes do setor):

(Nota: Em vários casos, esteve mais de um indivíduo presente numa conversa/chamada. Algumas das entrevistas foram realizadas por membros da equipa DINAMIA'CET-iscte em conjunto com membros da Olsberg-SPI)

- Ana Costa – Cinemate
- Anette Dujisin – Filmin
- António Ferreira – APCA
- António-Pedro Vasconcelos – cineasta
- Antunes João – Big Picture
- Catarina Costa Correia e Ana Gouveia – Departamento de Gestão ICA
- Catarina Mourão – APR
- Cíntia Gil – APORDOC
- Cristina Caetano – Instituto Camões
- Daniel Ribas – Escola das Artes – Universidade Católica do Porto
- Diogo Carvalho – Sardinha Em Lata
- Edgar Medina – Arquipélago Filmes
- Elsa Mendes – Plano Nacional de Cinema
- Esperanza Ibanez Lozano – Netflix
- Gabriela Sobral – Plural
- Gonçalo Estanque – Netflix
- Helena Forjaz – TVI
- Helena Martins – Google
- Humberto Santana – Animanostra, APPA
- João Matos – Terra Treme
- João Nicolau – APR
- João Viana – APCA
- Joaquim Pires – Turismo de Portugal
- José Fragoso – RTP1
- José Magro – realizador, argumentista
- Leonardo António – realizador e argumentista
- Leonel Vieira – APCA
- Leonor Pires – FPCC
- Luís Apolinário – Alambique
- Luís Campos – realizador, argumentista, investigador
- Luís da Matta da Almeida – Sparkle Animation
- Luís Filipe Rocha – cineasta

- Luís Fonseca – Escola Superior de Teatro e Cinema
- Luís Reboredo Mota – NOS, APEC
- Luís Silveira Botelho – IGAC
- Luís Urbano – O Som e a Fúria
- Manuel Claro – Portugal Film Commission
- Manuel Damásio – Federação Portuguesa de Escolas de Cinema e Audiovisual
- Maria Pacheco – APCA
- Mariana Galvão – APR
- Mário Ventura – Cineclube do Barreiro
- Martin John Dale – APAD
- Maureen Fazendeiro – APR
- Miguel Dias – Curtas Vila do Conde
- Miguel Magalhães – Fundação Calouste Gulbenkian
- Miguel Paisana – Obercom
- Miguel Valverde – Indie Lisboa
- Pandora da Cunha Telles – Ukbar Filmes
- Patrícia Reis – HBO
- Paulo Cunha – professor e investigador da Universidade de Beira Interior
- Paulo Gonçalves – ICA
- Paulo Trancoso – Academia Portuguesa de Cinema
- Pedro Borges – Midas Filmes, Midas II Cinemas
- Rodrigo Areias – Bando à Parte
- Rui Machado – Cinemateca
- Rui Manuel Pereira – APAD
- Rui Silva Lopes – SIC
- Sebastião Lopes – animação 3D
- Susana Barbato – NOS, FEVIP
- Susana Costa Pereira – Media – Europa Criativa
- Susana Gato – APIT
- Teresa Garcia – Filhos de Lumière
- Teresa Paixão – RTP2
- Tiago Lima – Obercom
- Tiago Santos – Caminhos Film Festival
- Tota Alves – guionista e realizadora

(Foram solicitadas entrevistas a vários outros *stakeholders* e agentes representativos do setor, aos quais não foi possível, no entanto, realizar a entrevista em tempo útil)

**Focus group** (focado na questão das novas lógicas de consumo, nas gerações mais novas)

- Constança Crespo
- Diogo Martins
- Marta Esteves
- Patrícia Alves
- Ricardo Ribeiro
- Rodrigo Almeida

## Anexo B

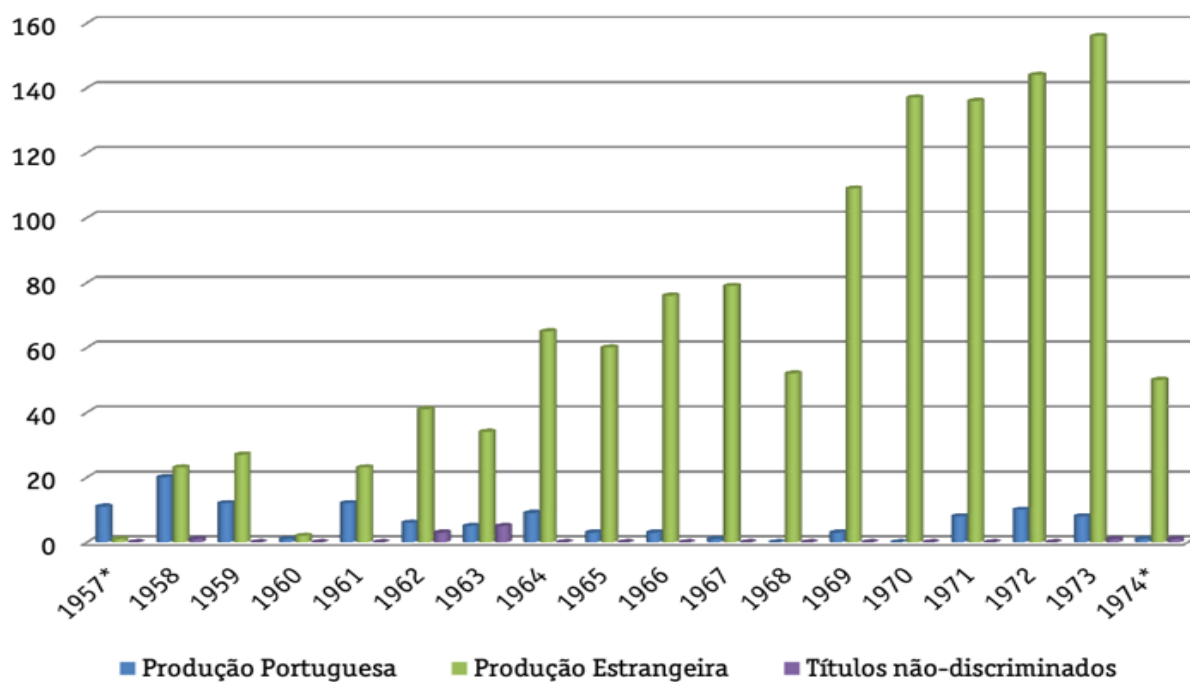


Figura 7-1 – Origem das longas-metragens exibidas na RTP (1957-1974)  
 Fonte: Cunha, 2015, pp. 119.

Country	1st Rank	2nd Rank	3rd Rank	Total OTT SVOD subscribers, in thousands	Market share Top 3
Austria	Amazon - 40%	Netflix - 39%	Disney+ - 8%	2 378	87%
Belgium	Netflix - 52%	Amazon - 15%	Streamz - 14%	3 152	81%
Bulgaria	Netflix - 39%	Apple TV+ - 26%	Amazon - 24%	440	89%
Croatia	Netflix - 55%	Amazon - 37%	Voyo - 7%	209	99%
Cyprus	Netflix - 60%	Apple TV+ - 25%	Amazon - 15%	82	100%
Czech Republic	Netflix - 52%	Apple TV+ - 24%	Amazon - 22%	876	98%
Denmark	Netflix - 24%	Viaplay - 23%	TV2 Play - 18%	3 826	65%
Estonia	Netflix - 43%	Amazon - 20%	Apple TV+ - 19%	122	82%
Finland	Netflix - 29%	Viaplay - 16%	Ruutu+ - 13%	2 536	58%
France	Netflix - 54%	Amazon - 26%	Apple TV+ - 12%	15 453	92%
Germany	Amazon - 44%	Netflix - 32%	Disney+ - 6%	33 333	82%
Greece	Netflix - 55%	Apple TV+ - 28%	Amazon - 17%	939	100%
Hungary	Netflix - 49%	Apple TV+ - 28%	Amazon - 23%	690	100%
Ireland	Netflix - 54%	Amazon - 35%	Apple TV+ - 11%	978	100%
Italy	Netflix - 28%	Amazon - 18%	TIM Vision - 16%	13 136	62%
Latvia	Netflix - 35%	HBO - 27%	Amazon - 19%	162	81%
Lithuania	Netflix - 43%	Apple TV+ - 20%	Amazon - 19%	321	82%
Luxembourg	Netflix - 58%	Amazon - 29%	Apple TV+ - 12%	144	99%
Malta	Netflix - 51%	Amazon - 29%	Apple TV+ - 20%	59	100%
Netherlands	Netflix - 44%	Amazon - 15%	Videoland - 15%	6 250	74%
Poland	Netflix - 37%	IPLA - 29%	Amazon - 11%	4 685	77%
Portugal	Netflix - 47%	Apple TV+ - 21%	Amazon - 13%	1 473	81%
Romania	Netflix - 40%	Voyo - 38%	Amazon - 21%	1 160	99%
Slovak Republic	Netflix - 42%	Amazon - 24%	Apple TV+ - 24%	451	90%
Slovenia	Netflix - 38%	Voyo - 23%	Amazon - 22%	243	83%
Spain	Netflix - 44%	Amazon - 25%	Apple TV+ - 10%	10 824	79%
Sweden	Netflix - 34%	Viaplay - 19%	HBO Nordic - 10%	5 039	63%
UK	Netflix - 40%	Amazon - 36%	Disney+ - 10%	31 791	86%

Source: Ampere Analysis

Figura 7.2 – Tendências no Mercado VOD na UE28  
Fonte: OEA, 2020<sup>116</sup>.

<sup>116</sup> Disponível em: <https://www.obs.coe.int/en/web/observatoire/publications>



**PRODUÇÃO AUDIOVISUAL – NÚMERO DE PROJETOS APOIADOS**

MODELO DE APOIO	1997	1998	1999	2000	2001	TOTAL	
Protocolo MC/RTP	30	12	13			<b>55</b>	
Protocolo MC/SIC	2	3				<b>5</b>	
Protocolo SIC FILMES				6	7	8	<b>21</b>
Protocolo ICAM/TVI						1	<b>1</b>
Protocolo ICAM/RTP					1	2	<b>3</b>
Concurso Audiovisual					11	9	<b>20</b>
<b>TOTAL</b>	<b>32</b>	<b>15</b>	<b>19</b>	<b>19</b>	<b>20</b>	<b>105</b>	

**PRODUÇÃO AUDIOVISUAL – APOIO FINANCEIRO**

MODELO DE APOIO	1997	1998	1999	2000	2001	TOTAL
Protocolo MC/RTP	1 115 966	1 577 912	1 903 971			<b>4 597 849</b>
Protocolo MC/SIC	490 972	758 183				<b>1 249 155</b>
Protocolo SIC FILMES			598 557	698 317	798 077	<b>2 094 951</b>
Protocolo ICAM/TVI					498 798	<b>498 798</b>
Protocolo ICAM/RTP				997 047	889 157	<b>1 886 204</b>
Concurso Audiovisual				2 493 989	2 254 425	<b>4 748 414</b>
<b>TOTAL</b>	<b>1 606 938</b>	<b>2 336 095</b>	<b>2 502 528</b>	<b>4 189 353</b>	<b>4 440 457</b>	<b>15 075 371</b>

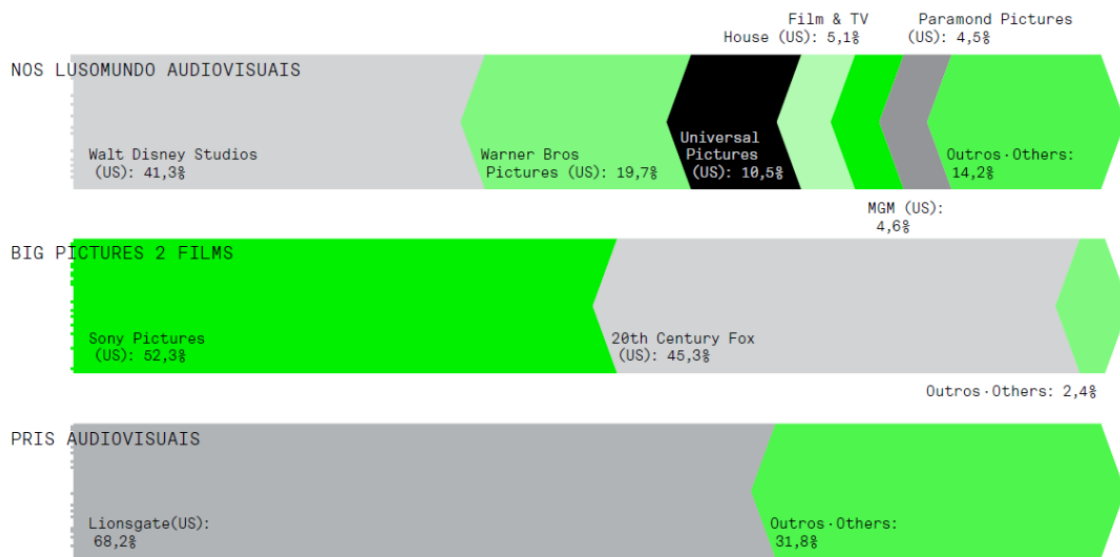
**PRODUÇÃO AUDIOVISUAL – PROJETOS E APOIO FINANCEIRO POR TIPO**

	1997	1998	1999	2000	2001	TOTAL
Séries de Ficção	5	6	8	3	5	<b>27</b>
	1189	1782	1802	1917	2276	<b>8966</b>
Séries Documentais	4	2	1	3		<b>10</b>
	167	126	69	727		<b>1089</b>
Telefilmes			6	7	13	<b>26</b>
			599	698	2045	<b>3342</b>
Documentários	13	6	4	4	2	<b>29</b>
	122	398	33	379	120	<b>1052</b>
Outros	10	1		2		<b>13</b>
	128	30		468		<b>626</b>
<b>TOTAL</b>	<b>32</b>	<b>15</b>	<b>19</b>	<b>19</b>	<b>20</b>	<b>105</b>
	<b>1606</b>	<b>2336</b>	<b>2503</b>	<b>4189</b>	<b>4441</b>	<b>15 075</b>

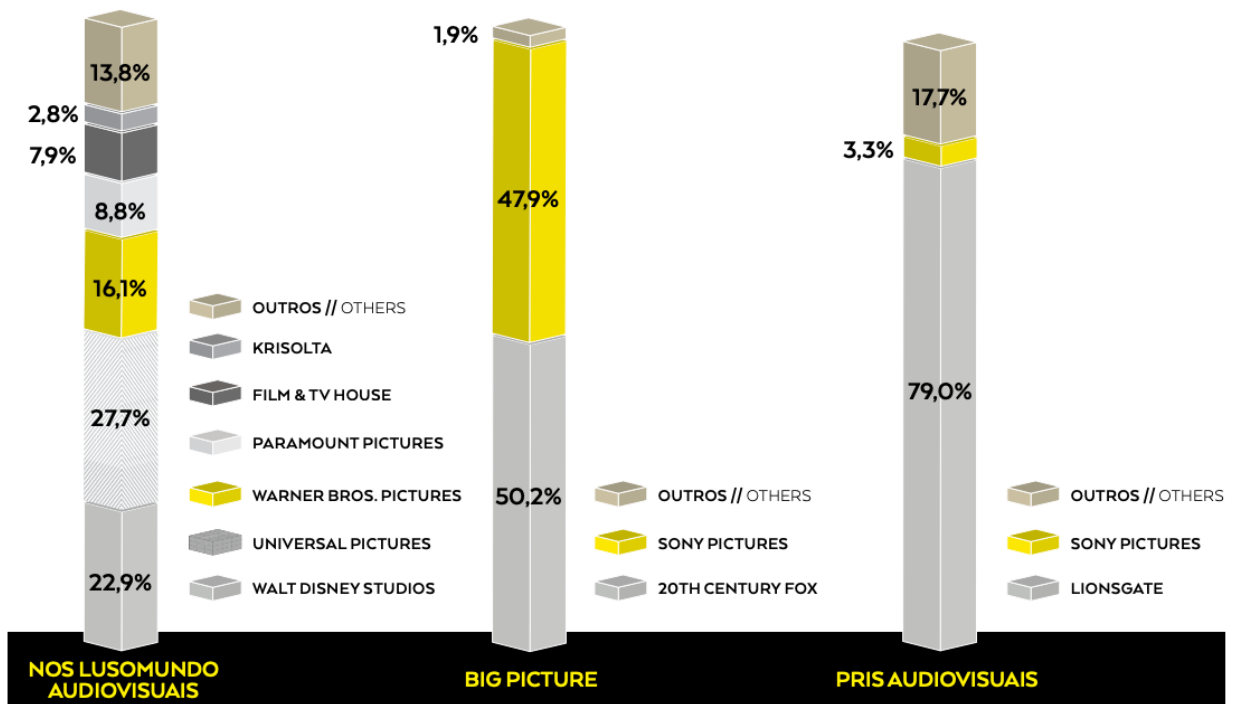
Figura 7.3 – Apoios à produção audiovisual de 1997 a 2001

Fonte: Dados fornecidos pelo ICA

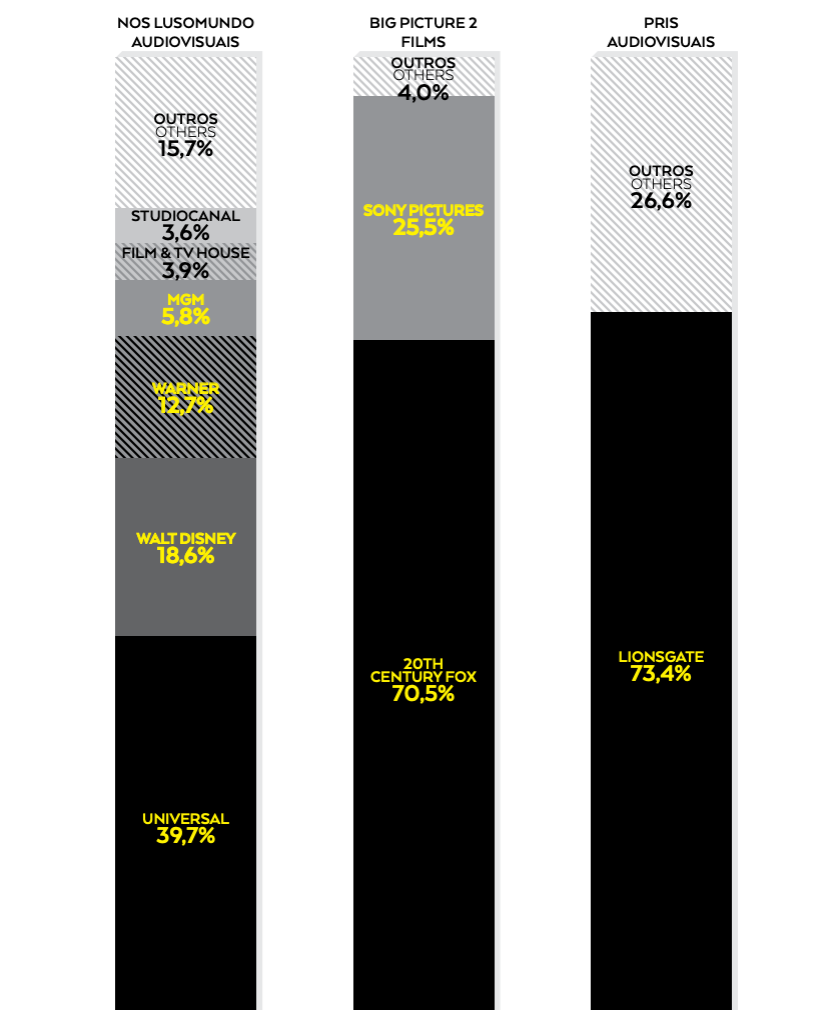
**QUOTA DE MERCADO (FILMES POR DISTRIBUIDOR INTERNACIONAL) → 2019**  
**MARKET SHARE (FILMS RELEASED BY INTERNATIONAL DISTRIBUTOR)** %



**QUOTA DE MERCADO (FILMES POR DISTRIBUIDOR INTERNACIONAL)**  
**MARKET SHARE (FILMS RELEASED BY INTERNATIONAL DISTRIBUTOR) - 2017**

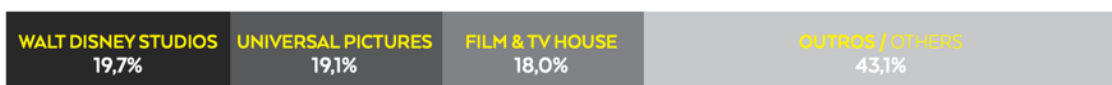


**QUOTA DE MERCADO (FILMES POR DISTRIBUIDOR INTERNACIONAL - 2015)**  
**MARKET SHARE (FILMS RELEASED BY INTERNATIONAL DISTRIBUTOR)**



**QUOTA DE MERCADO (FILMES ESTREADOS POR DISTRIBUIDOR INTERNACIONAL) - 2013**  
**MARKET SHARE (FILMS RELEASED BY INTERNATIONAL DISTRIBUTOR)**

**ZON LUSOMUNDO AUDIOVISUAIS**



**COLUMBIA TRISTAR WARNER**



**BIG PICTURE 2 FILMS**



Figura 7.4 – Quota de mercado (Filmes por Distribuidor Internacional) 2019, 2017, 2015, 2013  
 Fonte: Anuários ICA. Acesso: [https://ica-ip.pt/pt/downloads/publicacoes/?search=1&cat=281&id\\_ano=0](https://ica-ip.pt/pt/downloads/publicacoes/?search=1&cat=281&id_ano=0)  
 (02/02/2021)

Quantos são os cinemas e as salas de cinema? Quantas vezes são exibidos filmes e quanto público têm?

Anos	Recintos	Ecrãs	Sessões	Espectadores
1960	437	x	79 606	26 588
1961	435	x	80 964	26 110
1962	456	x	82 017	25 552
1963	450	x	82 528	24 794
1964	441	x	82 657	24 487
1965	449	x	83 233	25 660
1966	439	x	85 408	26 145
1967	482	x	96 194	27 671
1968	492	x	97 042	26 618
1969	484	x	100 139	26 413
1970	x	x	101 993	27 971
1971	x	x	101 214	27 180
1972	x	x	106 931	28 065
1973	x	x	111 835	28 914
1974	x	x	120 707	35 684
1975	x	x	135 853	41 593
1976	x	x	148 942	42 812
1977	x	x	154 892	39 145
1978	x	x	153 414	34 038
1979	435	x	163 796	32 609
1980	423	x	170 965	30 761
1981	420	x	185 658	30 339
1982	423	x	189 699	27 311
1983	415	x	197 270	24 278
1984	377	x	188 672	18 795
1985	379	x	185 092	18 984
1986	373	x	189 655	18 394
1987	358	x	213 626	16 931
1988	378	x	213 540	13 704
1989	333	x	187 485	11 909
1990	276	x	168 657	9 593
1991	240	x	142 191	8 234
1992	209	x	138 414	7 848
1993	187	x	130 595	7 786
1994	175	x	125 622	7 133
1995	241	x	145 846	7 397
1996	270	x	194 549	10 447
1997	313	x	275 420	13 708
1998	332	x	311 602	14 837
1999	⊥ 214	⊥ 401	⊥ 414 864	⊥ 17 025
2000	226	420	419 695	17 914
2001	238	455	450 201	19 471
2002	245	490	504 667	19 478
2003	245	533	569 889	18 722
2004	⊥ 135	⊥ 470	⊥ 551 850	⊥ 17 128
2005	151	511	589 110	15 754
2006	140	479	591 139	16 367
2007	176	546	605 717	16 318
2008	182	572	644 778	15 979
2009	174	577	651 325	15 705
2010	167	564	670 315	16 560
2011	165	558	670 677	15 702
2012	160	551	635 051	13 811
2013	158	544	558 161	12 547
2014	168	545	596 884	12 091
2015	165	547	621 770	14 566
2016	167	557	650 538	14 924
2017	173	571	665 841	15 610
2018	186	587	664 341	14 777
2019	185	583	661 629	15 541
2020	174	565	276 982	3 803

Figura 7.5 Evolução do número total de recintos, ecrãs, sessões e espectadores de cinema em Portugal (1960-2020)

Simbologia: ⊥ Quebra de série      x Valor não disponível

Fonte: Pordata. Fontes de Dados: INE (até 2003) | ICA/MC (a partir de 2004) – Inquérito aos Espetáculos Públicos (até 1998) | Inquérito ao Cinema (1999-2003).

NUTS III	Anos	Onde há mais e menos cinemas?			Onde há mais e menos ecrãs de projecção de filmes?			Onde são exibidos mais e menos filmes?			Onde há mais e menos pessoas a ver filmes nas salas de cinema?		
		Recintos			Ecrãs			Sessões			Espectadores		
		± 2004	2009	2019	± 2004	2009	2019	± 2004	2009	2019	± 2004	2009	2019
Alto Minho		± 5	4	6	± 8	7	9	± 5 535	5 742	5 896	± 174 372	167 333	146 257
Cávado		± 3	5	7	± 16	20	30	± 21 058	23 263	31 166	± 625 465	561 495	760 726
Ave		± 4	5	5	± 16	16	17	± 11 131	10 084	16 371	± 270 249	246 796	285 567
Área Metropolitana do Porto		± 14	20	21	± 85	93	94	± 112 644	118 878	119 219	± 4 030 885	3 323 176	3 182 599
Alto Tâmega		± 1	1	1	± 1	1	1	± 27	78	150	± 1 470	3 891	6 216
Tâmega e Sousa		± 4	3	2	± 7	10	8	± 398	8 253	9 671	± 5 932	133 831	214 098
Douro		± 3	5	7	± 9	11	13	± 2 072	8 170	9 838	± 51 653	156 545	204 457
Terras de Trás-os-Montes		± 1	3	2	± 3	5	2	± 2 586	2 270	181	± 35 122	36 547	13 950
Oeste		± 5	5	5	± 6	13	13	± 2 633	14 498	13 969	± 103 107	324 864	312 887
Região de Aveiro		± 4	9	8	± 16	21	14	± 23 688	19 978	11 474	± 540 373	352 302	327 696
Região de Coimbra		± 4	5	10	± 11	23	29	± 13 977	28 438	28 856	± 505 641	568 151	564 060
Região de Leiria		± 9	11	6	± 10	19	18	± 5 048	10 579	17 850	± 250 454	271 038	319 340
Viseu Dão Lafões		± 6	6	4	± 8	16	14	± 1 988	15 472	14 884	± 59 528	235 940	271 661
Beira Baixa		± 2	3	5	± 2	6	7	± 939	5 086	4 254	± 57 168	87 100	70 806
Médio Tejo		± 4	8	5	± 4	10	7	± 1 797	4 882	4 534	± 76 636	129 686	101 881
Beiras e Serra da Estrela		± 4	5	5	± 4	11	11	± 445	9 331	9 726	± 35 175	146 191	127 910
Área Metropolitana de Lisboa		± 38	33	37	± 201	202	193	± 277 369	286 154	268 662	± 8 188 124	7 263 606	6 861 597
Alentejo Litoral		± 1	3	6	± 1	3	6	± 1	161	1 721	± 67	6 156	58 477
Baixo Alentejo		± 5	8	6	± 5	8	7	± 243	454	206	± 12 398	18 802	15 589
Lezíria do Tejo		± 2	4	4	± 10	9	9	± 10 167	7 636	8 108	± 204 575	144 799	120 872
Alto Alentejo		± 3	4	5	± 3	4	5	± 140	114	187	± 8 421	5 722	11 903
Alentejo Central		± 3	10	8	± 4	11	13	± 2 213	1 301	7 915	± 106 558	23 888	180 346
Algarve		± 8	10	11	± 29	40	40	± 39 519	45 734	53 358	± 1 152 957	983 116	949 259
Ilha de Santa Maria		± 0	0	0	± 0	0	0	± 0	0	0	± 0	0	0
Ilha de São Miguel		± 1	1	2	± 4	4	5	± 5 713	5 177	5 703	± 163 674	139 382	117 586
Ilha Terceira		± 0	0	3	± 0	0	3	± 0	0	340	± 0	0	30 768
Ilha Graciosa		± 0	0	0	± 0	0	0	± 0	0	0	± 0	0	0
Ilha de São Jorge		± 0	0	0	± 0	0	0	± 0	0	0	± 0	0	0
Ilha do Pico		± 0	0	1	± 0	0	1	± 0	0	43	± 0	0	5 094
Ilha do Faial		± 0	1	0	± 0	1	0	± 0	42	0	± 0	3 211	0
Ilha das Flores		± 0	0	0	± 0	0	0	± 0	0	0	± 0	0	0
Ilha do Corvo		± 0	0	0	± 0	0	0	± 0	0	0	± 0	0	0
Ilha da Madeira		± 1	2	3	± 7	13	14	± 10 519	19 550	17 347	± 467 809	371 122	279 140
Ilha de Porto Santo		± 0	0	0	± 0	0	0	± 0	0	0	± 0	0	0

Figura 7.6 Evolução do número de recintos, ecrãs, sessões e espectadores de cinema em Portugal em 2004, 2014 e 2020 por NUTS III

Simbologia: ± Quebra de série

Fonte: Pordata com base em dados fornecidos pelo INE (até 2003) | ICA/MC (a partir de 2004) – Inquérito aos Espetáculos Públicos (até 1998) | Inquérito ao Cinema (1999-2003).

## Anexo C

Orientações para a definição das prioridades anuais estabelecidas no PECAI 2014-18

Texto reproduzido do PECAI 2014-18 (ICA, 2013, pp. 33-39)

### “VII. ORIENTAÇÕES ESTRATÉGICAS

Tendo em atenção os princípios e objetivos consagrados na lei, os instrumentos e os recursos financeiros disponíveis, bem como a situação nacional, quando comparada com a dos países europeus de igual dimensão e características e com as políticas públicas desenvolvidas e, em particular, com os resultados alcançados nos países europeus que podem servir de referência, o ICA deverá, na definição das prioridades anuais, adotar as medidas mais adequadas com vista à realização dos objetivos estabelecidos na lei e em sintonia com as orientações estratégicas do presente Plano.

A prossecução dos objetivos que a lei estabelece não deverá ser efetuada de forma avulsa ou fragmentária, devendo ser adotada uma aplicação abrangente e coerente das medidas e dos programas de apoio, já que todos estes instrumentos concorrem para a prossecução da generalidade dos objetivos consagrados na lei.

#### A. ORIENTAÇÕES PARA A DEFINIÇÃO DAS PRIORIDADES ANUAIS

1. Ter em conta a progressividade da receita e dos investimentos obrigatórios ao longo dos cinco anos e planificar nessa base a implementação diferenciada, nomeadamente crescente, de determinados programas e medidas, sempre que apropriado.
2. Em relação com o ponto anterior, ter presente que, entre o primeiro e o terceiro anos de aplicação, a percentagem reservada ao apoio ao Audiovisual aumenta de 20% para 25% e de 25% para 30%, pelo que o aumento da receita total (fruto do aumento da taxa de TV por subscrição) não se reflete proporcionalmente no que toca ao orçamento disponível para os apoios ao Cinema.
3. Ter igualmente presente que a estimativa de receitas aponta para que, mesmo no termo do período de aumento gradual da taxa prevista no nº 2 do artigo 10º da Lei nº 55/2012, de 6 de setembro, o orçamento disponível para apoios financeiros do ICA será pouco superior ao verificado há cerca de uma década, em especial tendo em conta a inflação cumulada neste período. Além disso, o referido orçamento continuará, até 2017, a situar-se abaixo do valor atual da média europeia de apoio público *per capita*, e muito abaixo da média dos países de dimensão populacional comparável da Europa Ocidental.
4. Donde, ser imperioso usar de prudência na gestão dos programas ao longo do tempo e, em especial, para não pôr em risco o equilíbrio do subsetor Cinema, muito afetado pelas dificuldades sentidas desde 2011 e com necessidade de recuperação a curto e médio prazo, planear racionalmente o aumento das dotações de determinados subprogramas e modalidades de apoio (nos casos em que tal seja desejável) ou a introdução de novas medidas. Estes aumentos de dotações ou introdução de novas medidas deveriam, nesta perspetiva, ter lugar sobretudo a partir do terceiro ano, salvo nos casos especificados adiante.
5. É claramente recomendável um forte incremento do apoio à escrita e ao desenvolvimento de obras cinematográficas e uma boa implementação do novo apoio à escrita e ao desenvolvimento de obras audiovisuais e multimédia, bem como do subprograma de apoio à inovação audiovisual.

Esta prioridade decorre nomeadamente da constatação da grande disparidade entre a percentagem das dotações de apoio destinadas a este tipo de apoio até agora, em Portugal, e a percentagem destinada ao mesmo tipo de apoio em muitos outros países europeus, em especial alguns habitualmente associados e boas práticas em matéria de política de apoio, nomeadamente os países escandinavos.

É ainda de esperar um efeito multiplicador, na medida em que a existência de melhores condições financeiras para os produtores nacionais em matéria de desenvolvimento de projetos poderá melhorar o acesso dos mesmos produtores a apoios análogos europeus, nomeadamente no âmbito do futuro programa Europa Criativa, invertendo o historial de resultados tendencialmente fracos no acesso a essa linha de apoio europeia.

Além disso, tal reforço potenciará o desenvolvimento de abordagens empresariais mais consistentes a prazo, mais sustentáveis e internacionais e, como tal, estruturantes do tecido das PME independentes do setor da produção.

Recomenda-se a aplicação em escrita e desenvolvimento de uma percentagem indicativa na ordem de, pelo menos, 5% dos apoios totais ao Cinema, desde o primeiro ano de aplicação, e, no caso do Audiovisual e Multimédia (escrita e desenvolvimento e inovação audiovisual), que se atinja idêntica percentagem o mais tardar no terceiro ano de aplicação, sujeito, em ambos os casos, à avaliação das necessidades e da execução.

6. Tendo em atenção a análise da situação nacional, incluindo a não abertura de concursos pelo ICA em 2012 e a crise económica e do setor audiovisual em particular, bem como, por outro lado, a comparação com os demais países europeus de dimensão e características semelhantes no que toca ao número de obras cinematográficas produzidas, devem ser envidados todos os esforços para, sem prejuízo da necessidade de financiar corretamente os projetos, aumentar o número de obras cinematográficas a apoiar nos subprogramas de apoio à produção.

Para este desígnio concorre ainda a constatação do forte potencial criativo existente em Portugal, expresso desde logo no elevado número de projetos que obtêm pontuações elevadas nos concursos de apoio e que, por escassez de dotações, não podem ser apoiados, mas também, e de forma muito objetiva, na projeção internacional da cinematografia nacional, inclusivamente a nível dos festivais mais prestigiados do mundo, com reflexo, em alguns casos, numa distribuição internacional muito ampla.

7. Esse aumento deve ser acompanhado de uma preocupação de diversidade, quer em aplicação linear da Lei, nomeadamente no que se refere à reserva de uma parte substancial dos apoios para a viabilização de primeiras obras e o fomento de novos talentos, quer enquanto opção estratégica que interpreta fundamentadamente a mesma Lei. Por outras palavras, importa: incentivar os novos valores criativos; consolidar e promover mais consistentemente, levando-os a mais públicos, os valores criativos já afirmados e reconhecidos nacional e internacionalmente; ao mesmo tempo, contribuir ativamente, sem pôr em risco o apoio às duas categorias anteriores, para viabilizar obras suscetíveis de interessar públicos mais amplos e de aumentar a presença das obras nacionais no mercado.

8. O apoio aos novos talentos e a primeiras obras é uma prioridade no novo quadro legal, sendo estabelecido um programa horizontal que garante a reserva de montantes para apoio a primeiras obras em praticamente todos os subprogramas ou modalidades de apoio à produção cinematográfica. Esta ênfase deve ser rigorosamente respeitada nas prioridades anuais, cabendo ao ICA, nesse exercício anual, determinar o nível adequado de dotações reservadas a primeiras obras, sempre que se revele necessário superar o mínimo previsto na legislação.

9. As dificuldades, mas, ao mesmo tempo, o potencial criativo evidenciado pelo subsector da Animação, designadamente a nível internacional, deve ser amplamente tido em conta na definição de prioridades anuais

ao longo do período de vigência do Plano. O documento estratégico elaborado pelos profissionais da Animação portuguesa em 2010 (*Reflexões sobre a Animação Portuguesa – Contributo para uma estratégia de desenvolvimento*) proporciona uma base de trabalho muito válida, que deve orientar um diálogo entre este subsetor e o ICA, e também no âmbito da SECA, para que a definição anual de prioridades dê resposta adequada e proporcional às necessidades e ao potencial efetivo da Animação.

10. Do mesmo modo, as especificidades e o potencial criativo evidenciado a nível das curtas-metragens de ficção e do documentário cinematográfico devem ser permanentemente tidos em conta na execução do presente Plano.

11. Por outro lado, há que ter em conta que a quota de mercado média de filmes nacionais nas salas nacionais é comparativamente fraca, em termos europeus, e que o seu aumento consistente seria um fator de reforço do setor, inclusivamente pelo aumento do interesse e do reconhecimento do público pelo cinema português, e teria um impacto positivo não só no plano cultural como, ainda que modestamente, em termos de balança comercial. Por estas razões, o aumento da referida quota de mercado deve ser um objetivo visado no período de vigência do presente Plano.

Para dar cumprimento ao desígnio de aumento consistente da quota de mercado do cinema nacional, e tendo em conta as características dos subprogramas de tipo seletivo e respetivos critérios, mais orientados para obras de ambição eminentemente artística, recomenda-se um aumento das dotações destinadas ao apoio de tipo automático, bem como, complementarmente, o aproveitamento também do novo apoio à finalização de obras. O mecanismo de investimento direto obrigatório de distribuidores, editores de videogramas, operadores de televisão e operadores de serviços audiovisuais a pedido garante fontes de cofinanciamento provenientes do mercado, suscetíveis de viabilizar obras com procura junto de públicos mais alargados, pelo menos a nível nacional.

12. O aumento das dotações do apoio automático deve ser progressivo, sem prejuízo do equilíbrio entre subprogramas e tipos de obras acima referido, mas acompanhando a dinâmica de crescimento da receita do ICA e do investimento direto dos operadores privados, de modo a, sempre que possível, manter este apoio a níveis suscetíveis de ter um efeito viabilizador das iniciativas dos produtores e evitando rateios que minorem tal efeito.

13. A coprodução internacional tem sido uma componente essencial da cinematografia nacional. No entanto, as dotações relativamente reduzidas destinadas, nos últimos anos, à participação nacional minoritária em coproduções internacionais, quer em termos de montante global a concurso, quer em termos de montante médio de apoio por projeto, têm limitado fortemente a internacionalização por via da coprodução, permitindo apoiar muito poucos projetos por ano e colocando sérias dificuldades à participação nacional minoritária em coproduções, sobretudo europeias, dados os limiares de participação previstos nos acordos bilaterais de coprodução e os orçamentos médios (mais elevados ou muito mais elevados do que os nacionais) registados em outros países. Deste conjunto de circunstâncias resulta um risco de estrangulamento da dinâmica de coprodução internacional, nomeadamente dadas as exigências, formais ou tácitas, de reciprocidade.

Assim, o apoio à coprodução internacional é outra área que deve merecer forte prioridade na execução dos programas de apoio ao longo do período do Plano Estratégico, sendo uma das áreas em que se recomendaria, para além de um aumento da dotação logo a partir do início da execução do Plano, se possível, uma progressão ao longo do tempo, aproveitando o aumento da receita do ICA e das dotações destinadas ao Cinema. A percentagem mínima destinada a este apoio (relativamente aos apoios totais ao Cinema) deveria ser de cerca de 5%, logo a partir do primeiro ano de aplicação, devendo progredir positivamente e vir a atingir um valor próximo de 10% no final do período de vigência do Plano.



14. Tendo em atenção a importância e a projeção da língua portuguesa no Mundo, esta dimensão deve dar lugar a uma prioridade consentânea. A nível do apoio à produção cinematográfica, é fortemente recomendável envidar esforços para permitir apoiar mais projetos meritórios de coprodução com países de língua portuguesa, desde logo no âmbito do respetivo subprograma de apoio, mas, se possível, com maior ambição, através da medida recomendada adiante, no ponto 25.

15. Tendo em atenção a necessidade de apoiar a formação de públicos para o cinema e, em especial junto do público mais jovem, o ICA deve assegurar a continuidade dos apoios a festivais e aos circuitos de exibição em salas municipais, cineclubes e associações particulares de promoção da atividade cinematográfica e, em especial, assegurar o reforço e o âmbito de aplicação das medidas que tem vindo a desenvolver destinadas à formação de públicos nas escolas e a assegurar a oferta e o acesso ao cinema nacional em regiões do país onde a oferta é muito escassa ou, mesmo, inexistente.

16. O Programa de Apoio ao Audiovisual (Escrita e Desenvolvimento, Inovação e Produção) vem dar resposta a uma lacuna grave da política de apoio ao setor. Dado tratar-se de um programa novo, a sua implementação deve ser objeto de grande atenção e de monitorização atenta, em ordem a permitir realizar os objetivos de diversificação das grelhas televisivas, de reforço da inovação e da qualidade e de internacionalização da produção audiovisual independente nacional, sem esquecer a realização destes mesmos objetivos, com as devidas adaptações, no que respeita a conteúdos equivalentes na Internet ou outros serviços de comunicações eletrónicas, em conformidade com a legislação.

17. A referida implementação do Programa Audiovisual deve ter em atenção a sinergia com a disponibilidade potencial de cofinanciamento do mercado, desde logo através do investimento obrigatório dos operadores de televisão. A procura de benefícios mútuos e partilha adequada de riscos (mitigados pela existência de um programa de apoio), entre produtores independentes e operadores, bem como o objetivo superior de proporcionar ao público mais e melhores conteúdos nacionais nas grelhas, visando também uma internacionalização crescente, devem orientar a execução do Programa.

## B. OUTRAS ORIENTAÇÕES ESTRATÉGICAS

Apresentam-se seguidamente orientações e/ou recomendações de ordem estratégica não respeitantes à execução dos programas e subprogramas de apoio, mas a outras eventuais medidas.

### Medidas da alçada do ICA

18. É imperioso desenvolver o conhecimento estatístico e analítico do setor, proporcionando bases de avaliação das medidas e sua execução e bases para a tomada de decisões racionais, bem como um maior conhecimento objetivo das valências económicas do setor, enquanto indústria criativa, em termos de fiscalidade, emprego, atividade empresarial, impacto no desenvolvimento regional e local, balança comercial e outros fatores.

Recomenda-se que o ICA promova o envolvimento de universidades, centros de investigação e outras entidades adequadas neste objetivo.

19. O ICA deve promover as medidas e ações compatíveis com o enquadramento legal da ação do Estado em favor do cinema e do audiovisual, nos termos da Lei nº 55/2012, de 6 de setembro, com os compromissos e recomendações internacionais aplicáveis e com as suas atribuições, no sentido de incrementar a divulgação do cinema e do audiovisual, em especial da cultura cinematográfica.

## Medidas dependentes de outras entidades

20. O ICA deve colaborar em toda a medida do possível, nomeadamente em termos de assessoria técnica, para o desenvolvimento de mecanismos financeiros vocacionados para a captação de produções estrangeiras, mediante um regime fiscal dedicado ou um ou mais fundos de incentivo destinados a tal fim.

21. Em ligação com o anterior, o ICA, na medida da sua capacidade e no limite das suas atribuições, deverá colaborar em eventuais esforços com vista à coordenação de estruturas locais de promoção do território e da indústria cinematográfica e audiovisual nacional para efeitos de captação de produções e coproduções internacionais (*film commissions*).

22. Recomenda-se vivamente o melhoramento da promoção internacional do cinema e do audiovisual nacional, quer na vertente eminentemente artístico-cultural, em ligação com o prestígio internacional proporcionado pelo sucesso e notoriedade a nível dos grandes festivais e eventos promocionais, quer na vertente da distribuição internacional, quer ainda tendo presentes os benefícios indiretos da notoriedade proporcionada pelo cinema e audiovisual, nomeadamente em termos de promoção turística e da imagem do país e da sua cultura e recursos.

23. Para o propósito enunciado no ponto anterior, é recomendável uma articulação institucional a alto nível, que assegure a concorrência de meios de ação, nomeadamente do Instituto Camões, das representações diplomáticas e de outras instâncias do MNE, bem como do AICEP.

24. Pelo menos para os desígnios enunciados nos pontos 20, 21 e 22, seria desejável a existência, no Quadro Financeiro Plurianual 2014-2020 (fundos estruturais da UE), de um enquadramento favorável à viabilização destas valências, claramente em linha com os propósitos publicamente enunciados, em diversos contextos e momentos, de reconhecimento do potencial e do papel das indústrias criativas na economia em geral.

O novo quadro legal para o setor, assente na Lei nº 55/2012, de 6 de Setembro, e as perspetivas financeiras dele decorrentes, bem como a adoção de uma visão estratégica para o setor, tendo por base fundadora o presente Plano, e ainda tendo presente o compromisso de eficiência do ICA e a intenção de reforçar as bases racionais de análise, monitorização e melhoramento do setor e das medidas de apoio (conforme ponto 14, acima) oferecem um contexto sólido para a consideração estratégica do cinema e audiovisual nacional também no âmbito desse Quadro Financeiro Plurianual.

25. O desenvolvimento previsto no acordo de cooperação no domínio cinematográfico no âmbito da CPLP assinado em 2005, relativo à criação de um fundo multilateral de apoio destinado a cofinanciar coproduções envolvendo produtores destes países, sem prejuízo da inclusão de produtores de países terceiros, à semelhança dos fundos Eurimages e Ibermedia, continua a afigurar-se como um desígnio da maior importância e urgência, que deve, de resto, ser encarado numa perspetiva de posicionamento da cultura cinematográfica e do audiovisual em língua portuguesa no mundo, também num contexto de florescimento da notoriedade de cinematografias menos difundidas (“world cinema”).“

## Anexo D

ANO	NOME	ENTIDADE	PROGRAMA	LINHA DE FINANCIAMENTO	
2018	CINED, AN EFFICIENT EUROPEAN CINEMA EDUCATION TOOL FOR 2020: RESEARCH – ACTION – MODELLING	Os Filhos de Lumière – Associação Cultural	Media	Apoio à educação cinematográfica	Educação cinematográfica
2018	CINEMA AND ART AT SCHOOL	Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema	Media	Apoio à educação cinematográfica	Educação cinematográfica
2018	CURTAS VILA DO CONDE – INTERNATIONAL FILM FESTIVAL	CURTAS METRAGENS - COOPERATIVA DE PRODUÇÃO CULTURAL, CRL	Media	Festivais	Festivais
2018	DOCLISBOA – INTERNATIONAL FILM FESTIVAL	APORDOC – ASSOCIAÇÃO PELO DOCUMENTARIO	Media	Festivais	Festivais
2018	INDIE LISBOA INTERNATIONAL INDEPENDENT FILM FESTIVAL 2018	INDIELISBOA ASSOCIAÇÃO CULTURAL	Media	Festivais	Festivais
2018	L'ATELIER	FILMS4YOU – CINEMA LDA	Media	Apoio seletivo	Distribuição
2018	MONSTRA – LISBON ANIMATION FESTIVAL	TAUMOTROPIO LDA	Media	Festivais	Festivais
2018	SLATE FUNDING 2018	O SOM E A FÚRIA – PRODUCAO AUDIOVISUAL LDA	Media	Desenvolvimento – Slate funding	Produtores
2018	AVA – VIDEO ON DEMAND	APORDOC – ASSOCIAÇÃO PELO DOCUMENTARIO	Media	Promoção <i>online</i> de obras europeias	Obras Europeias
2017	FRONTEIRA	STOPLINE FILMS – PRODUÇÃO DE AUDIOVISUAIS, LDA.	Media	Desenvolvimento de projetos individuais   single projects	Produtores
2017	CINANIMA – INTERNATIONAL ANIMATED FILM FESTIVAL OF ESPINHO	NASCENTE – COOPERATIVA DE AÇÃO CULTURAL CRL	Media	Festivais	Festivais
2017	CINED, EUROPEAN CINEMA EDUCATION FOR YOUTH – STEP 3	Os Filhos de Lumière – Associação Cultural	Media	Educação cinematográfica	Apoio à educação cinematográfica
2017	CURTAS VILA DO CONDE – INTERNATIONAL FILM FESTIVAL	CURTAS METRAGENS – COOPERATIVA DE PRODUÇÃO CULTURAL, CRL	Media	Festivais	Festivais
2017	DECLARATIONS OF CINEMA ADMISSIONS FOR THE REFERENCE YEAR 2016	ALAMBIQUE – DESTILARIA DE IDEIAS, LDA.	Media	Apoio automático	Distribuição
2017	DECLARATIONS OF CINEMA ADMISSIONS FOR THE REFERENCE YEAR 2016	CINEMUNDO, LDA.	Media	Apoio automático	Distribuição
2017	DECLARATIONS OF CINEMA ADMISSIONS FOR THE REFERENCE YEAR 2016	LEOPARDO FILMES, LDA.	Media	Apoio automático	Distribuição
2017	DECLARATIONS OF CINEMA ADMISSIONS FOR THE REFERENCE YEAR 2016	MIDAS FILMES, LDA.	Media	Apoio automático	Distribuição
2017	DECLARATIONS OF CINEMA ADMISSIONS FOR THE REFERENCE YEAR 2016	NOS LUSOMUNDO AUDIOVISUAIS, SA	Media	Apoio automático	Distribuição
2017	DECLARATIONS OF CINEMA ADMISSIONS FOR THE REFERENCE YEAR 2016	OUTSIDER FILMS, LDA.	Media	Apoio automático	Distribuição
2017	DECLARATIONS OF CINEMA ADMISSIONS FOR THE REFERENCE YEAR 2016	PRIS AUDIOVISUAIS, SA	Media	Apoio automático	Distribuição
2017	DOCLISBOA INTERNATIONAL FILM FESTIVAL	APORDOC – ASSOCIAÇÃO PELO DOCUMENTÁRIO	Media	Festivais	Festivais
2017	INDIELISBOA INTERNATIONAL INDEPENDENT FILM FESTIVAL	INDIELISBOA ASSOCIAÇÃO CULTURAL	Media	Festivais	Festivais
2017	MONSTRA – LISBON ANIMATED FILM FESTIVAL	TAUMOTROPIO, LDA.	Media	Festivais	Festivais
2017	REPARER LES VIVANTS	FILMS4YOU – CINEMA, LDA.	Media	Apoio seletivo	Distribuição
2016	CINANIMA – INTERNATIONAL ANIMATED FILM FESTIVAL OF ESPINHO	NASCENTE – COOPERATIVA DE AÇÃO CULTURAL CRL	Media	Festivais	Festivais
2016	DECLARATION OF CINEMA ADMISSIONS FOR THE REFERENCE YEAR 2015	ALAMBIQUE – DESTILARIA DE IDEIAS, LDA.	Media	Apoio automático	Distribuição

2016	DECLARATION OF CINEMA ADMISSIONS FOR THE REFERENCE YEAR 2015	BIG PICTURE 2 FILMS SA	Media	Apoio automático	Distribuição
2016	DECLARATION OF CINEMA ADMISSIONS FOR THE REFERENCE YEAR 2015	CINEMUNDO, LDA.	Media	Apoio automático	Distribuição
2016	DECLARATION OF CINEMA ADMISSIONS FOR THE REFERENCE YEAR 2015	LEOPARDO FILMES, LDA.	Media	Apoio automático	Distribuição
2016	DECLARATION OF CINEMA ADMISSIONS FOR THE REFERENCE YEAR 2015	MIDAS FILMES, LDA.	Media	Apoio automático	Distribuição
2016	DECLARATION OF CINEMA ADMISSIONS FOR THE REFERENCE YEAR 2015	OUTSIDER FILMS, LDA.	Media	Apoio automático	Distribuição
2016	DECLARATION OF CINEMA ADMISSIONS FOR THE REFERENCE YEAR 2015	PRIS AUDIOVISUAIS, SA	Media	Apoio automático	Distribuição
2016	DOCLISBOA INTERNATIONAL FILM FESTIVAL	APORDOC – ASSOCIACAO PELO DOCUMENTÁRIO	Media	Festivais	Festivais
2016	LES INNOCENTES	FILMS4YOU – CINEMA, LDA.	Media	Apoio seletivo	Distribuição
2016	MONSTRA   16TH LISBON ANIMATED FILM FESTIVAL	TAUMOTROPIO, LDA.	Media	Festivais	Festivais
2016	MOVING CINEMA	Os Filhos de Lumière – Associação Cultural	Media	Desenvolvimento de audiências	Produtores
2016	SUBURRA	FILMS4YOU – CINEMA LDA	Media	Apoio seletivo	Distribuição
2016	ZJEDNOCZONE STANY MILOSCI	FILMS4YOU – CINEMA LDA	Media	Apoio seletivo	Distribuição
2015	CINED, EUROPEAN CINEMA EDUCATION FOR YOUTH	Os Filhos de Lumière	Media	Desenvolvimento de audiências	Produtores
2015	CURTAS VILA DO CONDE INTERNATIONAL FILM FESTIVAL	CURTAS METRAGENS – COOPERATIVA DE PRODUÇÃO CULTURAL, CRL	Media	Festivais	Festivais
2015	DECLARAÇÃO DE BILHETES DE CINEMA - ANO 2014	ALAMBIQUE – DESTILARIA DE IDEIAS, LDA.	Media	Apoio automático	Distribuição
2015	DECLARAÇÃO DE BILHETES DE CINEMA - ANO 2014	OUTSIDER FILMS, LDA.	Media	Apoio automático	Distribuição
2015	DECLARAÇÃO DE BILHETES DE CINEMA - ANO 2014	LEOPARDO FILMES, LDA.	Media	Apoio automático	Distribuição
2015	DECLARAÇÃO DE BILHETES DE CINEMA - ANO 2014	MIDAS FILMES, LDA.	Media	Apoio automático	Distribuição
2015	DECLARAÇÃO DE BILHETES DE CINEMA - ANO 2014	NOS LUSOMUNDO AUDIOVISUAIS SA	Media	Apoio automático	Distribuição
2015	DOCLISBOA - INTERNATIONAL FILM FESTIVAL	APORDOC – ASSOCIAÇÃO PELO DOCUMENTÁRIO	Media	Festivais	Festivais
2015	INDIELISBOA INTERNATIONAL INDEPENDENT FILM FESTIVAL	INDIELISBOA ASSOCIAÇÃO CULTURAL	Media	Festivais	Festivais
2015	KAPTEIN SABELTANN OG SKATTEN I LAMA RAMA	FILMS4YOU – CINEMA, LDA.	Media	Apoio seletivo	Distribuição
2015	LES COMBATTANTS	FILMS4YOU – CINEMA, LDA.	Media	Apoio seletivo	Distribuição
2015	MONSTRA - LISBON ANIMATED FILM FESTIVAL	TAUMOTROPIO, LDA.	Media	Festivais	Festivais
2015	MOVING CINEMA. METHODOLOGIES, STRATEGIES AND TOOLS FOR CHILDREN AND YOUNG PEOPLE TO APPRECIATE EUROPEAN FILMS AND BECOME AN ACTIVE AUDIENCE	Os Filhos de Lumière	Media	Desenvolvimento de audiências	Produtores
2015	QUEER LISBOA - INTERNATIONAL QUEER FILM FESTIVAL	ASSOCIACAO CULTURAL JANELA INDISCRETA	Media	Festivais	Festivais
2015	WRAP! MUST SEE EUROPEAN CINEMA FOR YOUNG PEOPLE	Zero em Comportamento – Associação Cultural	Media	Desenvolvimento de audiências	Produtores
2015	YOUNG EUROPEAN (CULTURAL) AUDIENCE DEVELOPMENT	Ao Norte – Associação de Produção e Animação Audiovisual	Cultura	Projetos de cooperação europeia	Multidisciplinar
2015	VADIO	REAL FICÇÃO - CINEVIDEO E MULTIMEDIA, LDA.	Media	Desenvolvimento de projetos individuais   single projects	Produtores
2014	ANTBOY	PROJETOS PARALELOS CINEMA DE TODAS AS MANEIRAS, LDA.	Media	Apoio seletivo	Distribuição

2014	CURTAS VILA DO CONDE INTERNATIONAL FILM FESTIVAL	CURTAS METRAGENS – COOPERATIVA DE PRODUÇÃO CULTURAL, CRL	Media	Festivais	Festivais
2014	DECLARAÇÃO DE BILHETES DE CINEMA – ANO 2013	ALAMBIQUE – DESTILARIA DE IDEIAS LDA	Media	Apoio automático	Distribuição
2014	DECLARAÇÃO DE BILHETES DE CINEMA – ANO 2013	LEOPARDO FILMES, LDA.	Media	Apoio automático	Distribuição
2014	DECLARAÇÃO DE BILHETES DE CINEMA – ANO 2013	MIDAS FILMES, LDA.	Media	Apoio automático	Distribuição
2014	DECLARAÇÃO DE BILHETES DE CINEMA – ANO 2013	OUTSIDER FILMS, LDA.	Media	Apoio automático	Distribuição
2014	DECLARAÇÃO DE BILHETES DE CINEMA – ANO 2013	PRIS AUDIOVISUAIS, SA	Media	Apoio automático	Distribuição
2014	DECLARAÇÃO DE BILHETES DE CINEMA – ANO 2013	NOS LUSOMUNDO AUDIOVISUAIS SA	Media	Apoio automático	Distribuição
2014	DOCLISBOA – INTERNATIONAL FILM FESTIVAL	APORDOC – ASSOCIAÇÃO PELO DOCUMENTÁRIO	Media	Festivais	Festivais
2014	INDIELISBOA INTERNATIONAL INDEPENDENT FILM FESTIVAL	INDIELISBOA ASSOCIAÇÃO CULTURAL	Media	Festivais	Festivais
2014	MONSTRA   LISBON ANIMATED FILM FESTIVAL	TRIAXIS LDA	Media	Festivais	Festivais
2014	MOVING CINEMA. METHODOLOGIES, STRATEGIES AND TOOLS FOR CHILDREN AND YOUNG PEOPLE TO APPRECIATE EUROPEAN FILMS AND BECOME AN ACTIVE AUDIENCE	Os Filhos de Lumière – Associação Cultural	Media	Desenvolvimento de audiências	Produtores
2014	QUEER LISBOA – INTERNATIONAL QUEER FILM FESTIVAL	ASSOCIAÇÃO CULTURAL JANELA INDISCRETA	Media	Festivais	Festivais
2014	WALESA. CZLOWIEK Z NADZIEI	FILMS4YOU – CINEMA, LDA.	Media	Apoio seletivo	Distribuição

Figura 7.7 – Projetos apoiados no âmbito do projeto Europa Criativa no período 2014-2018

Fonte: Europa Criativa

# CINE ESTRELA