

Sistema de Financiamento ao Cinema e Audiovisual em Portugal 2012–2022. Políticas, Inquietações e Principais Mudanças

<https://doi.org/10.21814/uminho.ed.103.6>

Isabel Macedo

Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Instituto de Ciências Sociais,
Universidade do Minho, Braga, Portugal
<https://orcid.org/0000-0003-4107-3997>
isabelmaced@gmail.com

Tiago Vieira da Silva

Centro de Estudos Arnaldo Araújo, Escola Superior Artística do Porto, Porto, Portugal
<https://orcid.org/0000-0003-1917-7642>
tiagocamposvieira@gmail.com

Resumo

Neste capítulo, apresentamos um estudo sobre as políticas para o cinema e o audiovisual em Portugal, procurando perceber quais as principais mudanças no que respeita ao financiamento à produção. Em termos metodológicos, recorremos à análise documental das principais políticas que regulamentam a área entre 2012 e 2022, à consulta de notícias publicadas no mesmo período, cartas assinadas por elementos do meio cinematográfico e ao visionamento de cinco audições parlamentares dos profissionais do setor, procurando evidenciar a relevância destas vozes no debate sobre o financiamento do cinema em Portugal. No final, o presente estudo salienta a necessidade de repensar de um modo integrado, estratégico e contínuo

as políticas de financiamento para o cinema e o audiovisual em Portugal. Ao longo deste processo, procuramos cruzar, por um lado, a compreensão da realidade da vida cultural nacional, e, por outro, as carências e os desafios dos processos de financiamento, circulação e distribuição do cinema português.

Palavras-chave

cinema e audiovisual, políticas públicas, financiamento

O Financiamento do Cinema e Audiovisual e o Contexto Nacional: Nota Introdutória

Na última década, a tecnologia digital teve um impacto profundo na forma como as imagens em movimento são criadas, distribuídas e consumidas. Ao mesmo tempo, existe um amplo reconhecimento do valor público, tanto económico como cultural, que as indústrias criativas, no sentido mais amplo, podem gerar.

O argumento de que o cinema pode desempenhar um papel importante no processo democrático de construção das identidades através da cultura foi sublinhado pelos defensores da construção de indústrias cinematográficas nacionais europeias independentes do modelo americano. Por essa razão, desde o início, a distribuição de subsídios estatais, na maioria dos países europeus, foi cuidadosamente pensada, no sentido de ter em atenção não apenas as necessidades dos artistas, mas também das grandes empresas de produção. No entanto, em vários países europeus houve fases em que o papel dos produtores foi diminuído e as políticas de apoio ao cinema foram mais influenciadas pelo ponto de vista dos cineastas (Horwath & Teichmann, 2018). Este terá sido “o caso de Portugal durante grande parte da era pós-1974” (Horwath & Teichmann, 2018, p. 278).

Num estudo sobre o financiamento público ao cinema e ao audiovisual na Europa, Martin Kanzler e Julio Talavera (2018) identificam, no período entre 2010 e 2014, três tipos de modelos de financiamento com base na relação entre fontes públicas e impostos/taxas. Em primeiro lugar, identificam 20 países, entre 33, em que a maioria dos recursos provém dos orçamentos e em que as taxas governamentais desempenham um papel comparativamente menor. As contribuições de fontes públicas representaram mais de 55% do total de recursos e os impostos menos de 10% do total. Esta

parece ser a fórmula mais comum tanto nos países mais pequenos como nos países onde os mecanismos de financiamento público foram criados recentemente. Os autores inserem nesta categoria países como o Reino Unido, a Bélgica, a Holanda e a Suíça. Em segundo lugar, numa distribuição bastante equilibrada entre fontes públicas e impostos/taxas, indicam nove países – entre os quais se encontram a Alemanha, a Áustria e a Suécia, que têm dos mais elevados níveis de financiamento público em toda a Europa. O terceiro tipo refere-se a países onde as taxas constituem a principal fonte de receitas de financiamento e as fontes públicas desempenham um papel comparativamente menor: França, Polónia, Portugal e Roménia. Nestes países, os impostos aplicados contribuíram com mais de 70% do rendimento total disponível para o financiamento do setor (Kanzler & Talavera, 2018).

No caso português, as políticas públicas para o cinema e o audiovisual permanecem dependentes do Estado central. Como assinalam Santos e Miranda (2022), uma elevada centralização, um pequeno mercado interno e uma excessiva assimetria territorial amplificam os efeitos do subfinanciamento, mas revelam também os seus limites. As filmografias nacionais são de facto reconhecidas internacionalmente, mas os processos de financiamento, distribuição e exibição, cruciais para as políticas cinematográficas, carecem de uma revisão aprofundada e são alvo de debate constante na esfera pública nacional.

As políticas portuguesas para o cinema devem ser consideradas em estreita ligação com a história contemporânea do país. Algumas transformações durante o último meio século foram determinantes no desenvolvimento do campo da cultura em Portugal. Por um lado, a revolução de 25 de abril de 1974, que pôs fim a 48 anos de ditadura e à Guerra Colonial; e, por outro lado, a adesão, em 1986, à União Europeia (UE; então Comunidade Económica Europeia), resultaram num esforço significativo para atingir os padrões socioeconómicos europeus. Em 1995, seguindo as políticas da UE, é reconhecida a autonomia da cultura e criado um Ministério da Cultura. No entanto, a sua existência foi marcada por descontinuidades (Garcia et al., 2018) e, entre 2011 e 2014, a cultura foi relegada ao estatuto de Gabinete sob a Presidência do Conselho de Ministros. Durante este período, e na sequência da crise financeira internacional desencadeada entre 2007–2008, Portugal foi sujeito a um grave programa de “assistência” financeira externa (Santos & Miranda, 2022). Apesar do aumento dos fundos investidos na cultura, da expansão e melhoria da rede de instalações mais tradicionais (bibliotecas, museus, cineteatros), um aumento global da assistência a instalações culturais e uma rápida transição para a cultura digital, a crise

financeira afetou significativamente o campo da cultura; verificam-se, neste contexto, uma série de medidas restritivas como a redução de subsídios a instituições, cortes em programas de investimento e em infraestruturas e a redução significativa do apoio a projetos culturais (Alexander & Bowler, 2014).

O cinema português atingiu na primeira década do século XXI uma “razoável maturidade dos modos de produção” (Ribas, 2013, p. 270), consequência de um conjunto de transformações. Por um lado, Ribas assinala a formação de equipas técnicas profissionais que transitam de produção em produção; por outro lado, a política continuada de apoio à produção de curtas, documentários e longa-metragens por parte do Instituto do Cinema e Audiovisual (ICA). Destaca, ainda, o crescimento da produção televisiva, que proporcionou trabalho a diversos profissionais de cinema; e, por fim, a proliferação de escolas superiores que ministram licenciaturas em cinema e audiovisual, fornecendo recursos qualificados para o mercado.

Nas palavras de Daniel Ribas e Paulo Cunha (2020), “duas décadas depois do início do século XXI, o cinema português apresenta-se como uma cinematografia de grande apetência internacional, com uma atividade regular, próxima de uma pequena indústria de um país de reduzidas dimensões socioeconómicas” (p. 7). Os autores salientam ainda a dimensão profundamente autoral do cinema português, no sentido em que se encontra alicerçado “em projetos que privilegiam um entendimento artístico e diferenciador do cinema contemporâneo” (Ribas & Cunha, 2020, p. 7). Segundo estes autores, apesar de se tratar de uma visão autoral com raízes do movimento do *novo cinema português*, há que destacar, no contexto cinematográfico português, dois fenómenos que assinalaram a transição do século XX para o século XXI: “o reconhecimento das Gerações Curtas e a estreia de *No Quarto da Vanda* (Pedro Costa, 2000)” (Ribas & Cunha, 2020, p. 8), acontecimentos que estão na base de um novo paradigma. Como afirma Cíntia Gil (2020), a relevância do fenómeno *No Quarto da Vanda* encontra-se na novidade de redefinição de “relações económicas num contexto mais profundo de relações estéticas, políticas, enfim, éticas, todo o esforço de produção se concentra no ato de filmar” (p. 85). Mais tarde, segundo a autora, “é evidente a importância dessa transformação para cineastas como João Salaviza após *Montanha* (2015), ou para o aparecimento de produtoras como Uma Pedra no Sapato, Primeira Idade ou (...) a Terratreme” (Gil, 2020, p. 85).

Apesar desta idiossincrática dimensão autoral (Ribas & Cunha, 2020), importa ainda referir, na primeira década do século XXI, uma implantação do cinema comercial profundamente ligado a uma estética televisiva, desde

a linearidade da narrativa, temáticas fáceis e apelativas e a aposta em estratégias de marketing por parte das televisões privadas que apoiam as produções (Ribas, 2013).

Ainda que, durante a pandemia de COVID-19, as salas de cinema tenham visto reduzido o número de espectadores face ao período pré-pandémico, o consumo de imagens em movimento continua a crescer (Liz, 2022), observando-se um maior consumo de imagens em movimento online, em particular através de serviços audiovisuais a pedido (VoD) por subscrição. No entanto, os filmes portugueses exibidos em salas de cinema continuam a sofrer uma falta de adesão por parte dos públicos. Os dados do ICA (Instituto do Cinema e do Audiovisual, 2022) revelam que, de 1 de janeiro a 30 de novembro de 2022, apenas uma obra nacional conseguiu entrar na lista dos 30 filmes mais vistos em Portugal, o filme *Curral de Moinas – Os Banqueiros do Povo* (2022), de Miguel Cadilhe, com 12.345 exibições e 312.930 espectadores. Embora existam, ocasionalmente, algumas ficções de longa-metragem de “sucesso”, muitos filmes com financiamento público não têm estreia ou entram na rede de distribuição. A produção tem sido fortemente subsidiada pelo Estado, que, no entender de Elsa Costa e Silva e Mariana Lameiras (2022), não conseguiu implementar uma estratégia integrada e contínua de circulação das obras financiadas.

Neste capítulo, apresentamos uma análise das políticas para o cinema e para o audiovisual na última década, discutindo como e em que contexto o apoio financeiro ao cinema e audiovisual tem sido prestado. Cruzando a análise documental com as vozes dos agentes que vêm reivindicando publicamente mudanças estruturais no setor cinematográfico em Portugal, assinalamos algumas das principais mudanças no sistema de financiamento nacional.

Desenvolvimentos no Cinema e Audiovisual em Portugal: Breve Contextualização

A análise realizada por Garcia (2014) à produção legislativa portuguesa para o setor cultural chama a atenção para o facto de a intervenção do Estado português na cultura decorrer, “à semelhança do que se observa noutros países, num processo de interlocução e concertação com as políticas culturais de diferentes níveis territoriais, dos municípios à União Europeia” (p. 24). As políticas culturais têm-se desenvolvido em articulação com as dimensões locais, regionais, nacionais e globais, “implicando a participação de um

conjunto amplo de agentes culturais: Estados nacionais; autarquias locais; organizações supranacionais; sociedade civil; empresas; associações culturais” (p. 24). Este estudo indica, ainda, que a produção legislativa para o setor da cultura traduz a diversidade dos objetivos e também a multiplicidade de funções/áreas de intervenção para que os diplomas remetem. Estas áreas incluem desde a conservação e a preservação, passando pela criação e difusão, até à articulação com políticas de espaços territoriais mais vastos, como a UE. O Estado parece desempenhar vários papéis na gestão da cultura, embora assuma predominantemente a figura de regulador; ademais, intervém também como patrono, quando apoia financeiramente a criação artística.

Uma das principais dificuldades que o Estado encontra ao longo do tempo tem sido a regulação do apoio à criação e produção cinematográfica. A intervenção do Estado como regulador do apoio à criação e produção cinematográfica evidencia a crescente adoção de medidas promotoras da articulação entre o cinema e o audiovisual.

Do ponto de vista da produção legislativa, na década de 1970 dá-se uma redefinição da política pública de cinema com a Lei n.º 7/71 (1971), que marcou decisivamente o cinema português. Este diploma legal considerava como “filmes nacionais” aqueles que eram produzidos unicamente por produtores de nacionalidade portuguesa, que no país desenvolviam a maior parte da sua atividade, garantindo as seguintes condições: argumento de autor português ou adaptado por técnicos portugueses; falados originalmente em português; rodados no país em regime profissional por pessoal técnico e artístico português e executados em estabelecimentos nacionais (Cunha, 2014, p. 51).

Eram apoiados pelo Instituto Português de Cinema (IPC) – criado por esta lei (Lei n.º 7/71, 1971) – filmes de valor artístico e cultural, filmes nacionais ou equiparados que oferecessem “garantias (...) de qualidade” (Secção II, Base XIV). Para que as coproduções pudessem beneficiar de assistência financeira deviam ainda de reunir uma participação de um mínimo de 20% de capital português; uma versão falada em língua portuguesa; devia ser prevista a intervenção de portugueses nos vários grupos de pessoal técnico e artístico, bem como na execução das demais tarefas e a utilização de locais de filmagem portugueses.

Apesar de aprovada em janeiro de 1971, e de publicada em dezembro seguinte, a regulamentação da lei revelou-se um processo moroso (Cunha, 2014) e só em 25 de abril de 1973 foi publicado o Decreto-Lei n.º 184/73

(1973), que regulamentava os princípios estabelecidos nesta lei. O Decreto-Lei n.º 184/73 definia as taxas de exibição e distribuição cinematográficas, bem como a estrutura e regime de funcionamento do ICA. Se, por um lado, a Lei n.º 7/71 (1971) permitiu “resolver’ temporariamente a questão da produção, garantindo um financiamento público regular, por outro, não operou nenhuma transformação idêntica nos setores da distribuição e da exibição” (Cunha, 2014, p. 426).

Nesta legislação, a novidade principal é a criação do IPC, cujo regulamento só é publicado em 1982 (Decreto-Lei n.º 391/1982, 1982). O IPC tinha como atribuições incentivar e disciplinar as atividades cinematográficas nas suas modalidades 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; estimular o desenvolvimento do cinema de arte e ensaio e do cinema de amadores; fomentar a cultura cinematográfica e atribuir prémios de qualidade, prémios de exploração e prémios de exportação. Através da criação de um imposto de 15% sobre os lucros das bilheteiras dos cinemas, depois chamado “imposto adicional”, foi possível criar e financiar o IPC, que apoiaria a produção portuguesa (Monteiro, 2000).

Em 1994, o IPC e o Secretariado Nacional do Audiovisual fundem-se, resultando no Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual (instituído pelo Decreto-Lei n.º 25/94, 1994). Em 1998, este órgão transformou-se em Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia, definindo uma estratégia de intervenção global para os três setores. A sua reestruturação, na década seguinte, originou o ICA (Decreto-Lei n.º 95/2007, 2007). O princípio de que o cinema e o audiovisual não podem ser pensados e regulados isoladamente é comum às linhas programáticas que fundamentam a criação destes organismos (Garcia, 2014).

A reestruturação do Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia correspondia à necessidade de regulamentar a intervenção do Estado de acordo com a nova Lei da Arte Cinematográfica e Audiovisual (Lei n.º 42/2004, 2004), que estabelece os princípios de ação do Estado relativamente ao fomento, desenvolvimento e proteção da arte do cinema e das atividades cinematográficas e do audiovisual. O estreitamento das relações de cooperação com os países de língua oficial portuguesa, nos setores da produção, distribuição e exibição cinematográfica e audiovisual, constituía uma das novidades deste documento. Para além destes objetivos, é ainda destacada a importância da promoção e a conservação do património cinematográfico e

audiovisual nacional, a sua valorização e acessibilidade cultural permanente, bem como o desenvolvimento do ensino artístico e a formação profissional contínua nos setores do cinema e do audiovisual.

Este diploma abriu a possibilidade de constituição do Fundo de Investimento para o Cinema e Audiovisual (criado pelo Decreto-Lei n.º 227/2006, 2006, e regulamentado pela Portaria n.º 277/2007, 2007). Com efeito, a Lei da Arte Cinematográfica e Audiovisual (Lei n.º 42/2004, 2004) declarava o alargamento do leque dos agentes investidores, através da criação de um fundo de investimento participado por, além do Estado, distribuidores de cinema e operadores e distribuidores de televisão. Enquanto alguns agentes viram neste dispositivo um constrangimento ao desenvolvimento do cinema como “arte”, outros encararam-no como um meio promotor da diversificação de fontes de financiamento e um instrumento favorecedor de uma “indústria cinematográfica” em Portugal (Garcia, 2014).

A Lei n.º 55/2012 (2012), de 6 de setembro, dá correspondência ao objetivo de aprofundar a ligação do setor do cinema ao serviço público e privado de televisão. Este diploma estabelece os princípios de ação do Estado no quadro do fomento, desenvolvimento e proteção da arte do cinema e das atividades cinematográficas e audiovisuais. Nesta lei é ainda salientado que o apoio do Estado ao cinema europeu segue as normas que se encontram estabelecidas no quadro da UE, na Convenção Europeia sobre Coprodução Cinematográfica, na Convenção Sobre a Proteção e Promoção da Diversidade de Expressões Culturais da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura e dos tratados internacionais relativos à propriedade intelectual.

Na sequência da crise financeira desencadeada entre 2007 e 2008, várias abordagens procuraram antecipar os possíveis efeitos no campo cultural, designadamente no que diz respeito aos financiamentos públicos. De facto, o setor do cinema foi alvo de uma significativa diminuição dos apoios atribuídos, contribuindo para uma maior vulnerabilidade das organizações do setor.

Atualmente, a regulação do setor surge na Lei n.º 55/2012 (2012), na sua versão mais recente, dada pela Lei n.º 74/2020 (2020). Esta lei, bem como a sua regulamentação, publicada no Decreto-Lei n.º 74/2021 (2021), diz sobretudo respeito ao financiamento do cinema e audiovisual em Portugal. Para além de exigir aos operadores públicos e privados, que adquirem direitos de autor e/ou desenvolvem atividade editorial, obrigações de investimento, a lei estabelece que o cinema e audiovisual é financiado por três taxas diferentes – taxa de exibição, taxa aplicável aos operadores de serviços de televisão

por subscrição e taxa sobre serviços audiovisuais a pedido por subscrição (“SVOD”). A implementação desta lei suscitou uma intensa discussão. Embora a versão final do texto legal já incluísse um imposto de 1% sobre as receitas dos serviços por subscrição destinados ao público português, o primeiro projeto de lei proposto pelo Governo não contemplava qualquer imposto a estes serviços e esta posição foi fortemente contestada em declarações públicas por alguns partidos parlamentares e por representantes do setor (Silva & Lameiras, 2022).

A prévia contextualização permite-nos mapear as transformações e demandas no campo das políticas do financiamento, distribuição e exibição em Portugal, isto é, cruzando o trabalho legislativo com as concomitantes reivindicações de um setor marcadamente dividido. Há quem considere que, “ao longo da história da relação do Estado com o cinema, desde o Novo Cinema Português (...), o estatuto do dinheiro que financia os filmes, assim como os métodos para o distribuir, foi sempre uma questão” (Gil, 2020, p. 82). Segundo Cíntia Gil (2020), a confusão entre as noções de “público” e “privado” encontra-se nas origens do ICA, tendo contaminado as discussões no setor. Nas palavras da autora, trata-se de um sistema de financiamento arquitetado a partir daquilo que a mesma designa como “o negócio do cinema” (p. 83) ou “uma questão de ‘skateholders’” (p. 83), isto é, um processo durante o qual “os criadores, os pagadores de taxas e o ‘público’ são tomados como partes interessadas que devem medir forças e discutir até à exaustão o seu equilíbrio” (pp. 83–84).

Assinalando o fracasso das políticas, Cíntia Gil (2020) considera que “os filmes passam a existir entre duas paredes que se estreitam cada vez mais: por um lado o mito do ‘cinema comercial’, por outro, o ‘cinema de festivais’” (p. 84). Esta dicotomia inscreve aquilo que Luís Campos (2022) designou como o “fatalismo da cinematografia nacional”, retórica que determinou o debate central do cinema português desde a década de 1980. Isto é, a defesa de um cinema comercial em detrimento de um cinema de autor e “de arte” (Cunha, 2014), e vice-versa.

Ao contrário de Cíntia Gil (2020), Luís Campos (2022) propõe outro olhar sobre a dificuldade da relação entre Portugal e o seu cinema, e que se encontra assente, nas suas palavras, numa falta de entendimento do setor em relação à forma como o Estado deveria agir na regulamentação do mesmo. Considerando que a baixa quota nacional deveria ser encarada “como uma das prioridades do setor – transversal às atividades de criação, produção, distribuição, exibição e promoção – e à própria ação do Estado na

regulamentação do mesmo” (Campos, 2022, p. 130), o autor chama a atenção para o facto de significativa parte da verba atribuída nos apoios à criação e produção entre 2004 e 2019 se encontrar concentrada num restrito grupo de entidades beneficiárias, fenómeno que, a seu ver, contrasta com o facto de nove das entidades que mais espectadores obtiveram neste período não terem integrado a lista das 50 entidades que obtiveram mais apoios. Sondando os caminhos que o cinema português poderia percorrer a fim de se tornar mais diversificado, o autor defende que existe pouca influência dos resultados de exploração comercial na decisão dos apoios a atribuir pelo ICA; assim, na sua opinião, “por essa razão, numa cinematografia historicamente tão orientada para o circuito cinéfilo internacional, os resultados de exploração comercial em salas nacionais são desvalorizados em relação à circulação de obras em festivais internacionais” (Campos, 2022, p. 231).

Metodologia

Tendo como objetivo compreender as principais mudanças no que respeita ao financiamento à produção fílmica em Portugal, apresentamos neste artigo uma reflexão sobre a legislação que regula o campo do cinema e do audiovisual entre 2012 e 2022.

Para a presente investigação (Figura 1), foram consultados: a Lei n.º 55/2012 (2012), de 6 de setembro, que estabelece os princípios de ação do Estado no quadro do fomento, desenvolvimento e proteção das atividades cinematográficas e audiovisuais; o Decreto-Lei n.º 124/2013 (2013), de 30 de agosto, que regulamenta a Lei n.º 55/2012 (2012), no que respeita às medidas de apoio ao desenvolvimento e proteção das atividades cinematográficas e audiovisuais, às obrigações de investimento e ao registo de obras e empresas cinematográficas e audiovisuais; o Decreto-Lei n.º 132/2013 (2013), de 13 de setembro, que estabelece o regime de constituição e funcionamento do Conselho Nacional de Cultura; a Lei n.º 28/2014 (2014), de 19 de maio, que altera a Lei n.º 55/2012 (2012), de 6 de setembro, no sentido de adequar o modelo de financiamento das medidas de incentivo e da atribuição de apoios ao desenvolvimento da arte cinematográfica e do setor audiovisual, alterando, ainda, o Decreto-Lei n.º 9/2013 (2013), de 24 de janeiro, que regula a liquidação, a cobrança, o pagamento e a fiscalização das taxas previstas na Lei n.º 55/2012 (2012), de 6 de setembro; o Decreto-Lei n.º 25/2018 (2018), de 24 de abril, que regulamenta a Lei n.º 55/2012 (2012) no que diz respeito aos apoios concedidos pelo ICA e a Lei n.º 74/2020 (2020), que transpõe para a ordem jurídica portuguesa a diretiva europeia sobre serviços de comunicação audiovisual, fazendo alterações

à Lei n.º 55/2012 (2012). Por fim, consultamos o Decreto-Lei n.º 74/2021 (2021), de 25 de agosto, que regulamenta a Lei do Cinema no que respeita à cobrança de taxas e às obrigações de investimento a que os operadores estão sujeitos. Para além disso, consultamos as notícias publicadas entre os anos 2012 e 2022, filtradas por ano e a partir das seguintes palavras-chave: “cinema português”; “audiovisual”; “lei”; “parlamento”; “regulamentação”; “ICA”; “associações”; “organizações”. O jornal maioritariamente consultado foi o *Público*, porém, foram também analisadas notícias em jornais como o *Diário de Notícias* ou o *Observador*.

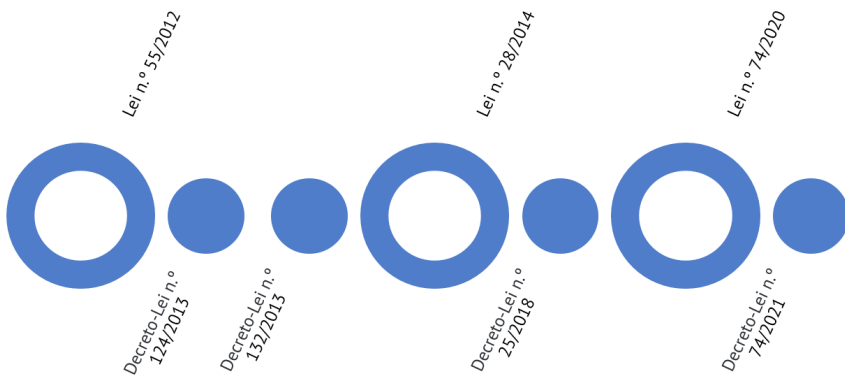


Figura 1 Documentos consultados.

A análise das notícias de jornais procurou estabelecer pontes entre a cobertura da evolução da legislação e os posicionamentos das associações e organizações do setor cinematográfico ao longo do período em análise. Foram também consultadas cartas assinadas por elementos do setor cinematográfico, que desafiavam o Governo a repensar estratégias para o cinema português.

No que diz respeito às fontes audiovisuais, consultamos seis audições parlamentares: (a) Audição Parlamentar n.º 50-CECC-XII (2012), aos cineastas João Salaviza, Miguel Gomes e Gonçalo Tocha, a 8 de junho de 2012 (áudio); (b) Audição Parlamentar n.º 94-CCCJD-XIII (2018), na sequência do requerimento apresentado pelo grupo parlamentar do Partido Comunista Português, da Plataforma do Cinema sobre a revisão do sistema de apoios

públicos ao cinema, a requalificação e a reorganização da orientação estratégica e competências do ICA e as condições desta entidade para o cumprimento da sua missão, a 28 de fevereiro de 2018; (c) Audição Parlamentar n.º 55-CCC-XIV da APCA - Associação de Produtores de Cinema e Audiovisual; (d) Audição Parlamentar n.º 56-CCC-XIV (2020), aos subscritores da carta aberta: “Ganhar uma Oportunidade Histórica Para o Cinema e Audiovisual Português”; (e) Audição Parlamentar n.º 57-CCC-XIV (2020), aos Produtores de Cinema Independentes; (f) Audição Parlamentar n.º 58-CCC-XIV (2020), aos representantes do Movimento Pelo Cinema Português, na sequência da carta aberta dos profissionais do cinema: “O Governo Português Anuncia a Morte do Cinema Português” (2020). Importa salientar que as quatro últimas audições se realizaram no mesmo âmbito: a apreciação na especialidade da Proposta de Lei 44/XIV/1 (2020) – transpõe a Diretiva (UE) 2018/1808, do Parlamento Europeu e do Conselho, de 14 de novembro de 2018. Foram também consultadas entrevistas aos cineastas Joaquim Sapinho e António-Pedro Vasconcelos.

O diálogo entre estas diversas fontes procurou evidenciar a relevância das vozes do setor no debate sobre o financiamento do cinema em Portugal, evitando assim que a reflexão se cingisse à mera interpretação de documentos legislativos sem o contraditório dos movimentos associativos.

Políticas de Financiamento do Cinema Português (2012–2022)

Dois anos após o célebre “Manifesto pelo Cinema Português” (2010)¹, a Lei n.º 55/2012 (2012) surgiu como resposta a um modelo de financiamento esgotado, exclusivamente dependente do mercado publicitário, como salientou Luís Urbano em entrevista integrada no programa *Câmara Clara* em 2012. O produtor justificou-se afirmando que esse esgotamento se deveu ao facto de a receita publicitária (taxa de exibição) ter vindo a diminuir perante a proliferação de novos média; e, encontrando-se o cinema português diretamente dependente, não do orçamento do Estado, mas de um quadro de disposições legislativas, a reformulação do modelo de financiamento impunha-se (e impõe-se) como constante urgência.

1 Assinado pelos cineastas Manoel de Oliveira, Fernando Lopes, Paulo Rocha, Alberto Seixas Santos, Jorge Silva Melo, João Botelho, Pedro Costa, João Canijo, Teresa Villaverde, Margarida Cardoso, João Pedro Rodrigues, Bruno de Almeida, Catarina Alves Costa, João Salaviza; e pelos produtores Maria João Mayer (Filmes do Tejo), Abel Ribeiro Chaves (OPTEC), Alexandre Oliveira (Ar de Filmes), Joana Ferreira (C.R.I.M.), João Figueiras (Black Maria), João Matos (Terratrema), João Trábulo (Periferia Filmes), Pedro Borges (Midas Filmes).

Assim, a Lei n.º 55/2012 (2012) manteve a taxa de 4% sobre as receitas de publicidade televisiva, alargando-se concomitantemente à publicidade exibida nas salas de cinema e nos operadores de televisão por cabo ou outras plataformas. A distribuição das receitas dessa taxa manteve-se inalterável, isto é, canalizando 80% para a produção cinematográfica, através do ICA, e 20% para conservação do património, através da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

Todavia, ainda quatro meses antes da promulgação da Lei n.º 55/2012 (2012), findada a sua discussão pública, um outro texto (*Cinema Português: Ultimato ao Governo*, 2012)² expôs a ausência de propostas ou soluções por parte do então secretário de Estado da Cultura do XIX Governo Constitucional de Portugal (Francisco José Viegas) para a paralisia total do setor. Os subscritores justificaram: “a produção de novos filmes está paralisada – e uma boa parte das empresas produtoras na iminência de encerrar, atirando para o desemprego milhares de pessoas – e a distribuição, os festivais, os cineclubes, a promoção internacional, sem quaisquer apoios” (*Cinema Português: Ultimato ao Governo*, 2012, para. 7).

No mesmo mês, é feita uma audição parlamentar a João Salaviza, Miguel Gomes e Gonçalo Tocha, que visava a sua congratulação pela então recente premiação em festivais estrangeiros. Durante essa sessão, os cineastas resgataram a inquietação exposta em ambos os manifestos (2010 e 2012), ligados pelo mesmo afã de renovação do cinema nacional num contexto deveras pessimista – com efeito, a Lei n.º 55/2012 (2012), não obstante o acolhimento positivo por parte dos profissionais do setor, foi vista tão-só como “uma promessa por cumprir” (*Cinema Português: Ultimato ao Governo*, 2012, para. 8).

É necessário sublinhar que a Lei n.º 55/2012 (2012) surgiu num clima de esmorecimento e derrotismo. Na sua mensagem a Mário Soares, Pacheco Pereira (2013) ilustrou os sintomas dessa atmosfera inóspita onde reverberavam as marcas da crise financeira, do programa da *troika* e subseqüentes políticas de austeridade – de resto, acontecimentos pensados pelo cinema português ao longo desse período, como verificamos, por exemplo, pelas obras de Pedro Neves (*Os Esquecidos*, 2009), Miguel Gomes (a trilogia *As Mil e uma Noites*, 2015) ou Marco Martins (*São Jorge*, 2016).

² Texto apresentado a 2 de maio de 2012 no Cinema São Jorge, assinado pelos produtores Alexandre Oliveira, João Figueiras, João Matos, Pedro Borges, Luís Urbano, Maria João Mayer, pelos realizadores Gabriel Abrantes, Gonçalo Tocha, João Botelho, João Nicolau, João Pedro Rodrigues, João Salaviza, João Canijo, Pedro Costa, Sandro Aguilar, Manuel Mozos e Miguel Gomes, pelo distribuidor Luís Apolinário, e pelos programadores Anabela Moutinho, Dário Oliveira e Miguel Valverde.

Posteriormente à promulgação da Lei n.º 55/2012 (2012), os profissionais do setor não atenuaram a sua apoquentação. No mesmo mês da promulgação da lei, o texto “Cinema Português: E Agora?”³ (2012) reiterava a necessidade de diálogo com o Governo, nomeadamente no que dizia respeito à discussão do projeto de regulamentação. Esse projeto dever-se-ia pautar, no entender dos profissionais do setor, por dois princípios inalienáveis: a “preservação da independência do sector face ao poder político e ao poder económico; e atribuição dos apoios do ICA através de concursos públicos e de decisões tomadas por júris independentes” (“Cinema Português: E Agora?”, 2012, para. 4).

Assim, considerou-se que a entrada em vigor da nova lei não respondia a todas as carências do cinema português, porquanto persistia a urgência de uma ação política imediata enquanto a lei não produzisse efeitos práticos. Segundo os subscritores, o ICA via-se incapaz “de regularizar atempadamente os seus compromissos evidenciados em contratos de apoio à produção (muitos deles datados de 2009, 2010 e 2011)”, de proceder à sua execução financeira e de postergar uma considerável parte “das decisões dos concursos públicos de apoio à produção, distribuição e exibição referentes a 2011” (“Cinema Português: E Agora?”, 2012, para. 1).

A Lei n.º 55/2012 (2012) foi regulamentada pelo Decreto-Lei n.º 124/2013 (2013), de 30 de agosto, após um longo período de protestos de profissionais do setor cinematográfico, que acusaram a lei de não estar a ser aplicada e de não ter existido qualquer apoio estatal ao respetivo setor (“Regulamentação da Lei do Cinema Aprovada em Conselho de Ministros”, 2013). Com efeito, os concursos, que haviam sido suspensos em 2012,

foram reabertos a 31 de janeiro, altura em que o Estado anunciou a atribuição de cerca de dez milhões de euros, valor equivalente ao de 2011, para apoiar a criação, produção, distribuição e exibição de obras cinematográficas e de audiovisual. (“Regulamentação da Lei do Cinema Aprovada em Conselho de Ministros”, 2013, para. 9)

Após a demissão de Francisco José Viegas, Jorge Barreto Xavier assumiu a pasta do Secretariado de Estado da Cultura, tomando posse a 26 de outubro de 2012. Em declarações públicas relativamente à regulamentação

3 Assinado por Alexandre Oliveira, Catarina Mourão, Joana Ferreira, João Botelho, João Figueiras, João Matos, João Nicolau, João Pedro Rodrigues, João Rui Guerra da Mata, João Salaviza, Jorge Silva Melo, Leonor Noivo, Luís Urbano, Margarida Cardoso, Margarida Gil, Maria João Mayer, Miguel Gomes, Pedro Caldas, Sandro Aguilar, Teresa Villaverde.

da Lei n.º 55/2012 (2012), “que até então só tinha regulada a aplicação de taxas aos operadores de televisão (Decreto-lei n.º 9/2013, de 24 de janeiro)” (Canelas, 2013, para. 2), antes das promulgações do Decreto-Lei n.º 124/2013 (2013), de 30 de agosto⁴, e do Decreto-Lei n.º 132/2013 (2013), de 13 de setembro⁵, Barreto Xavier considerou que a lei se encaminhava no sentido de “contribuir activamente para o incentivo à diversidade de produção” (Canelas, 2013, para. 2).

Dois pontos, no entanto, foram problematizados: a participação da RTP no processo de financiamento e a questão dos júris. Em relação ao primeiro ponto, Barreto Xavier alegou que a participação da RTP se encontrava ainda por definir, pois o contrato de concessão ainda não havia sido celebrado⁶; em relação ao segundo ponto, alertava-se para o facto de ter sido retirada ao ICA a competência de nomeação do júri dos concursos, que, por sua vez, foi delegada à Secção Especializada de Cinema e Audiovisual (SECA), órgão que integrou, nos termos do Artigo 6.º do Decreto-Lei n.º 126-A/2011 (2011), de 29 de dezembro, o Conselho Nacional de Cultura, órgão consultivo no âmbito da Presidência do Conselho de Ministros.

A Lei n.º 28/2014 (2014), que contém alterações à Lei n.º 55/2012 (2012) no que diz respeito ao modelo de cobrança da taxa anual aos operadores de televisão por subscrição, foi aprovada a 19 de maio do respetivo ano. Criticada pela oposição de esquerda por não contemplar a cobrança retroativa da taxa anual de 2012, a Lei n.º 28/2014 (2014) define no Artigo 6.º e Artigo 7.º os objetivos dos programas dirigidos ao financiamento da atividade cinematográfica e audiovisual, assim como a natureza dos apoios financeiros concedidos no seu âmbito; simultaneamente, a norma revogatória contempla o Número 3 do Artigo 27.º da lei anterior, assim como os artigos que regulamentam essa cobrança de taxas⁷.

Em suma, e nas palavras de Barreto Xavier, a Lei n.º 28/2014 (2014) visou o aumento da base de financiamento, alterando a fórmula que determinava

4 Decreto-Lei n.º 124/2013 (2013), de 30 de agosto, regulamenta a Lei n.º 55/2012 (2012), de 6 de setembro (revogado pelo Decreto-Lei n.º 25/2018, 2018, de 24 de abril).

5 Decreto-Lei n.º 132/2013 (2013), de 13 de setembro: regime de constituição e funcionamento do Conselho Nacional de Cultura e das suas secções especializadas, incluindo a Secção Especializada do Cinema e Audiovisual.

6 O contrato de concessão celebrar-se-ia em 2015.

7 São revogados: (a) o Número 4 do Artigo 10.º, o Número 3 do Artigo 17.º e o Número 3 do Artigo 27.º da Lei n.º 55/2012 (2012), de 6 de setembro; (b) o Número 4 do Artigo 4.º e os Artigos 5.º, 6.º, 7.º, 8.º e 9.º do Decreto-Lei n.º 9/2013 (2013), de 24 de janeiro.

o valor a pagar anualmente pela Zon/Optimus, Meo, Cabovisão e Vodafone, como descreveu Joana Amaral Cardoso (2014) em artigo no *Público*.

Até à regulamentação da Lei do Cinema, quatro anos depois (Decreto-Lei n.º 25/2018, 2018), profissionais e organizações do setor cinematográfico foram sinalizando as suas inquietações mais prementes, fenómeno simbolicamente pontuado pela “Carta de Protesto e Solidariedade”, de 2017, assinada por um coletivo de profissionais de cinema, assim como por organizações e festivais, e que recebeu apoio da comunidade internacional.

Nessa carta, a preocupação dominante foi a transferência da “tarefa da escolha dos júris para um comité onde estão representados todos os interessados no resultado dos concursos de apoio” (“Carta de Protesto e Solidariedade”, 2017, para. 3), o que, no entender dos redatores e subscritores, se traduzia num “conluio de interesses em muitos dos casos entre nomeados e quem nomeia” (para. 3). Assim, como enuncia a carta, contavam-se entre os decisores destes projetos “administradores de bancos com ligação ao cinema ou diretores de marketing de operadoras de telecomunicações” (para. 4).

A carta incidia em particular sobre o facto de a competência de nomeação do júri dos concursos caber à SECA, decisão que vinha sendo refutada há muito por algumas associações do setor, que, inclusive, sustentaram a sua oposição “com um parecer jurídico, segundo o qual aquela secção especializada tem apenas funções meramente consultivas e não pode tomar decisões, incorrendo numa ilegalidade”, nas palavras de Maria João Caetano (2017, para. 5), em artigo no *Diário de Notícias*. Todavia, não havia unanimidade no setor relativamente a este ponto. Em entrevista ao *Jornal da Tarde* da RTP3, o realizador António-Pedro Vasconcelos declarou que a Associação de Realizadores de Cinema e Audiovisual, a qual presidia, se encontrava em profundo desacordo com as associações de realizadores que se posicionavam contra a SECA. A seu ver, a SECA possuía representação de todos os elementos do setor cinematográfico e audiovisual, sendo, nas suas palavras, uma instituição democrática e plural.

Não obstante, o Decreto-Lei n.º 25/2018 (2018), de 24 de abril, revogando o Decreto-Lei n.º 124/2013 (2013), de 30 de agosto, acabaria por retirar à SECA o “poder decisivo sobre quem são os avaliadores que gerem os apoios do Estado à produção, criação, distribuição ou exibição de cinema e audiovisual” (Cardoso, 2018, para. 2). Esta decisão, todavia, não deixou de ser questionada pela Plataforma do Cinema numa audição parlamentar a 28 de fevereiro de 2018 (aquando da aprovação do decreto-lei em reunião

do Conselho de Ministros a 22 de fevereiro do mesmo ano): durante esta audição, os membros da Plataforma do Cinema consideraram que, tendo a SECA passado a deter um papel meramente consultivo, a sua presença no Decreto-Lei n.º 25/2018 (mais concretamente, no Artigo 14.º) permanecia incompreensível, e que só a poderia justificar, como descreveu previamente Bruno Horta (2017), em artigo no Observador, a submissão da tutela a interesses privados – mais concretamente, as operadoras de televisão por cabo.

Em março de 2018, um mês após a aprovação do decreto-lei em Conselho de Ministros, o Secretário de Estado da Cultura Miguel Honrado, em entrevista ao jornal *Público*, afirmou aguardar a promulgação do Presidente da República a fim de encetar um plano estratégico centrado num “sistema de benefícios fiscais [de incentivo às filmagens nacionais e internacionais em Portugal] (...), [num] sistema de cash rebate (...) e (...) [na] apresentação, até Maio, de um modelo de Film Commission nacional” (Nadais & Cardoso, 2018, para. 11).

Assim, em junho de 2018, seria criado o Fundo de Apoio ao Turismo e Cinema, comprometido com o reforço do posicionamento de Portugal no quadro turístico a partir do apoio à captação de filmagens internacionais. O fundo assenta num sistema de *cash rebate*, isto é, reembolsando 25% ou 30% das despesas de produção de rodagens em Portugal que atinjam um patamar mínimo de investimento (Mourinha, 2019).

Na audição à Plataforma do Cinema, a 28 de fevereiro de 2018, Luís Urbano referia-se ao plano de novas medidas do Fundo de Apoio ao Turismo e Cinema como reflexo de uma dinâmica comum a vários países europeus. Nesse sentido, Urbano considerava o plano positivo (nomeadamente as medidas de benefícios e incentivos fiscais) desde que existisse uma regulação relativamente à elegibilidade dos projetos, que deveriam cumprir “uma tabela de natureza cultural”. Desse modo, como rematou Urbano, tais medidas poderiam criar “alguma animação no sector” (Audição Parlamentar n.º 94-CCCJD-XIII, 2018).

Ao longo dos anos anteriores, a preocupação foi essencialmente a falta de diálogo entre a tutela e as organizações (Caetano, 2017; Horta, 2017), o que, no entender das mesmas, resultava num sucessivo adiamento dos problemas estruturais do setor cinematográfico, assim como a impressão de falta de transparência em algumas decisões, mormente as que diziam respeito à seleção dos júris dos concursos.

Ainda em 2018, Graça Fonseca seria empossada, substituindo Miguel Honrado na pasta da Cultura, tendo-se mostrado disponível para melhorar a regulamentação da Lei do Cinema, como referiu Maria Lopes (2018), em artigo no *Público*. Tal sucederia apenas com a Lei n.º 74/2020 (2020), que transpôs para a ordem jurídica portuguesa a diretiva europeia sobre serviços de comunicação audiovisual, fazendo alterações à Lei do Cinema. A supramencionada diretiva surgiu como forma de regular, nos Estados-membros da UE, a oferta de serviços de comunicação, incluindo canais de televisão por subscrição, plataformas de partilha de vídeos, ou VoD⁸.

Se a proposta inicial de implementação da diretiva europeia não contemplou imediatamente uma contribuição dos VoD para o financiamento do cinema português, a lei acabou por incluir, após período de consulta pública, uma percentagem de 1% sobre as receitas desses serviços (Silva & Lameiras, 2022). Sublinhe-se que a criação da taxa foi proposta durante o processo de debate da proposta de lei, que decorreu “no seguimento de cartas abertas de protesto e de uma manifestação de vários representantes do cinema e audiovisual, a exigir um maior envolvimento financeiro das plataformas de *streaming* no financiamento do sector” (Lusa, 2020, para. 5).

Inicialmente, a proposta de lei deixava de fora os VoD, pretendendo que essas plataformas apenas ficassem sujeitas a uma obrigação de investimento. Face às reivindicações (e à divisão) do setor, o Governo acabou por propor um período complementar de debate, aprovando quatro audições que decorreram a 14 de outubro de 2020: a audição da Associação de Produtores de Cinema e Audiovisual; a audição dos subscritores da carta aberta: “Ganhar uma Oportunidade Histórica Para o Cinema e Audiovisual Português”; a audição dos Produtores de Cinema Independentes; a audição dos representantes do Movimento Pelo Cinema Português, na sequência da carta aberta “O Governo Português Anuncia a Morte do Cinema Português”. As audições traduziram, no seu conjunto, a acentuada divergência do setor relativamente a este ponto, havendo quem considerasse a proposta de lei deveras promissora⁹ e, por outro lado, quem a considerasse uma “oportunidade perdida”¹⁰, como se verificou nas duas últimas audições.

8 A lei seria regulamentada pelo Decreto-lei n.º 74/2021 (2021), que estipulou a cobrança de taxas e as obrigações de investimento a que os operadores se encontram sujeitos.

9 Os subscritores da carta aberta: “Ganhar uma Oportunidade Histórica Para o Cinema e Audiovisual Português”.

10 Segundo as palavras de Paulo Branco na audição dos representantes do Movimento Pelo Cinema Português, na sequência da carta aberta “O Governo Português Anuncia a Morte do Cinema Português”.

Subsequentemente, a lei acabaria por incluir a taxa de 1% sobre as receitas desses serviços.

A crescente oferta de televisão por subscrição, o desenvolvimento das tecnologias de suporte à difusão e visionamento, assim como a emergência de plataformas de *streaming* têm transformado a relação dos públicos com o cinema. O espectador tem maior poder de decisão sobre o que quer ver, onde e como quer ver, ampliando o debate sobre as audiências e sobre o estado do setor. Interessa-nos questionar: como olhar para a atual dependência do setor do cinema e audiovisual português em relação aos fornecedores de VoD, visto que as suas receitas acabarão por influenciar o cinema português produzido, assim como a ficção televisiva (Silva & Lameiras, 2022)?

Notas Finais

Centrando o nosso estudo no quadro das políticas para o cinema e o audiovisual entre os anos de 2012 e 2022, procurámos refletir sobre as transformações no âmbito do financiamento, circulação e distribuição do cinema português neste período. Interessou-nos, fundamentalmente – a partir da análise documental das respetivas políticas implementadas, de audições parlamentares, de notícias e de cartas assinadas por figuras do setor –, situar a problemática à luz da realidade cultural nacional, deslindando carências e sinalizando desafios que conferem a esta questão uma importância permanente.

De um modelo de financiamento contestado, porque era exclusivamente dependente do mercado publicitário, assistimos, nos últimos 10 anos, a um debate intenso sobre a necessidade de revisão estrutural do modelo de financiamento do cinema em Portugal. Cineastas premiados e movimentos pelo cinema português manifestaram a sua inquietação, num período ainda marcado pela crise financeira, que se refletiu, como vimos, nos temas dos filmes produzidos nessa fase (e.g., *São Jorge*, de 2016).

Tendo sido adotadas medidas fundamentais para garantir o financiamento do cinema português, os movimentos de cineastas contestavam a escolha dos júris, bem como a falta de diálogo entre a tutela e os profissionais do setor. A criação do Fundo de Apoio ao Turismo e Cinema e o sistema de *cash rebate* foram recebidos com otimismo, embora o setor cinematográfico mantivesse a necessidade de diálogo com a tutela a propósito dos problemas estruturais do setor.

Ao longo deste período (entre 2012 e 2021, data do Decreto-Lei n.º 74/2021, 2021, que regulamenta a lei de 2020) testemunhamos uma contínua discussão onde são reivindicados pontos há muito assinalados pelos profissionais do setor. A Lei n.º 74/2020 (2020), não obstante ter surgido como forma de responder às imposições decorrentes da expansão destes novos serviços de comunicação previamente mencionados, veio despertar outras inquietações e divisões no seio deste debate. Tratava-se de inquietações especificamente relacionadas com uma medida concreta (a regulação da oferta destes novos serviços de comunicação), porém, o debate continuava marcado por uma crítica constante: a inexistência de diálogo entre a tutela e as organizações, como foi apontado inúmeras vezes pelos representantes do Movimento Pelo Cinema Português, e a necessidade de repensar de um modo integrado, estratégico e contínuo as políticas de financiamento para o cinema e o audiovisual em Portugal.

Agradecimentos

Este trabalho foi realizado no âmbito do projeto com a referência CEECINST/00157/2018/CP1643/CT0002 (<https://doi.org/10.54499/CEECINST/00157/2018/CP1643/CT0002>) e do *MigraMediaActs – Migrações, Média e Ativismos em Língua Portuguesa: Descolonizar Paisagens Mediáticas e Imaginar Futuros Alternativos* (referência PTDC/COM-CSS/3121/2021), financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do projeto UIDB/00736/2020 (financiamento base) e UIDP/00736/2020 (financiamento programático).

Referências

Alexander, V. D., & Bowler, A. E. (2014). Art at the crossroads: The arts in society and the sociology of art. *Poetics*, 43, 1–19. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2014.02.003>

Audição Parlamentar n.º 50-CECC-XII. (2012, 8 de junho). Assembleia da República. <https://www.parlamento.pt/ActividadeParlamentar/Paginas/DetalheAudicao.aspx?BID=92828>

Audição Parlamentar n.º 55-CCC-XIV. (2020, 14 de outubro). Assembleia da República. <https://www.parlamento.pt/ActividadeParlamentar/Paginas/DetalheAudicao.aspx?BID=115928>

Audição Parlamentar n.º 56-CCC-XIV. (2020, 14 de outubro). Assembleia da República. <https://www.parlamento.pt/ActividadeParlamentar/Paginas/DetalheAudicao.aspx?BID=115929>

Audição Parlamentar n.º 57-CCC-XIV. (2020, 14 de outubro). Assembleia da República. <https://www.parlamento.pt/ActividadeParlamentar/Paginas/DetalheAudicao.aspx?BID=115930>

Audição Parlamentar n.º 58-CCC-XIV. (2020, 14 de outubro). Assembleia da República. <https://www.parlamento.pt/ActividadeParlamentar/Paginas/DetailheAudicao.aspx?BID=115931>

Audição Parlamentar n.º 94-CCCJD-XIII. (2018, 28 de fevereiro). Assembleia da República. <https://www.parlamento.pt/ActividadeParlamentar/Paginas/DetailheAudicao.aspx?BID=107861>

Caetano, M.J. (2017, 8 de fevereiro). Realizadores portugueses não vão jantar com secretário de Estado da Cultura. *Diário de Notícias*. <https://www.dn.pt/artes/realizadores-portugueses-nao-vao-jantar-com-secretario-de-estado-da-cultura-5653984.html/>

Campos, L. (2022). *O passado e o presente de uma cinematografia de resistência. Tríptico sobre o fatalismo do cinema português* [Tese de doutoramento, Universidade da Beira Interior]. uBibliorum. <http://hdl.handle.net/10400.6/12586>

Canelas, L. (2013, 19 de julho). Lei do Cinema e do Audiovisual é mais exigente para as empresas, mas é “para cumprir” diz o Secretário de Estado. *Público*. <https://www.publico.pt/2013/07/19/culturaipilon/noticia/lei-do-cinema-e-do-audiovisual-e-mais-exigente-para-as-empresas-mas-e-para-cumprir-diz-barreto-xavier-1600776>

Cardoso, J. A. (2014, 12 de fevereiro). Lei do Cinema: Governo não vai cobrar taxa anual de 2012 aos operadores de TV. *Público*. <https://www.publico.pt/2014/02/12/culturaipilon/noticia/lei-do-cinema-governo-nao-vai-cobrar-taxa-anual-de-2012-aos-operadores-de-tv-1623446>

Cardoso, J. A. (2018, 22 de fevereiro). Governo aprova o decreto-lei que dividiu o cinema. E abre concursos no fim de março. *Público*. <https://www.publico.pt/2018/02/22/culturaipilon/noticia/novo-decretolei-cinema-1804092>

Carta de protesto e solidariedade. (2017, 12 de fevereiro). *Público*. <https://www.publico.pt/2017/02/12/culturaipilon/opiniao/protesto-dos-profissionais-do-cinema-portugues-conquista-apoio-internacional-1761777>

Cinema português: E agora? (2012, 9 de setembro). *Público*. <https://www.publico.pt/2012/09/09/jornal/cinema-portugues-e-agora-25213127>

Cinema português: Ultimato ao Governo. (2012, 2 de maio). Petição Pública. <https://peticaopublica.com/pview.aspx?pi=ULTIMATO>

Cunha, P. (2014). *O novo cinema português. Políticas públicas e modos de produção (1949-1980)* [Tese de doutoramento, Universidade de Coimbra]. Estudo Geral. <https://hdl.handle.net/10316/27043>

Decreto-Lei n.º 9/2013, de 24 de janeiro, Diário da República n.º 17/2013, Série I de 2013-01-24 (2013). <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/9-2013-256866>

Decreto-Lei n.º 25/94, de 1 de fevereiro, Diário da República n.º 26/1994, Série I-A de 1994-02-01 (1994). <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/25-1994-496679>

Decreto-Lei n.º 25/2018, de 24 de abril, Diário da República n.º 80/2018, Série I de 2018-04-24 (2018). <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/25-2018-115172414>

Decreto-Lei n.º 74/2021, de 25 de agosto, Diário da República n.º 165/2021, Série I de 2021-08-25 (2021). <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/74-2021-170175411>

Decreto-Lei n.º 95/2007, de 29 de março, Diário da República n.º 63/2007, Série I de 2007-03-29 (2007). <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/95-2007-520428>

Decreto-Lei n.º 126-A/2011, de 29 de dezembro, Diário da República n.º 249/2011, 1º Suplemento, Série I de 2011-12-29 (2011). <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/126-a-2011-642010>

Decreto-Lei n.º 132/2013, de 13 de setembro, Diário da República n.º 177/2013, Série I de 2013-09-13 (2013). <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/132-2013-500036>

Decreto-Lei n.º 184/73, de 25 de abril, Diário do Governo n.º 97/1973, Série I de 1973-04-25 (1973). <https://dre.tretas.org/dre/13958/decreto-lei-184-73-de-25-de-abril#text>

Decreto-Lei n.º 227/2006, de 15 de novembro, Diário da República n.º 220/2006, Série I de 2006-11-15 (2006). <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/227-2006-544779>

Decreto-Lei n.º 391/1982, de 17 de setembro, Diário da República n.º 216/1982, Série I de 1982-09-17 (1982). <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/decreto-lei/391-1982-375838>

Garcia, J. L. (Ed.). (2014). *Mapear os recursos, levantamento da legislação, caracterização dos atores, comparação internacional – Relatório final*. Universidade de Lisboa.

Garcia, J. L., Teixeira Lopes, J., Martinho, T. D., Neves, J. S., Gomes, R. T., & Borges, V. (2018). Mapping cultural policy in Portugal: From incentives to crisis. *International Journal of Cultural Policy*, 24(5), 577–593. <https://doi.org/10.1080/10286632.2016.1248950>

Gil, C. (2020). Nem tudo o que reluz é ouro. In D. Ribas & P. Cunha (Eds.), *Um novo olhar sobre o cinema português do século XXI* (pp. 79–90). Agência.

O Governo português anuncia a morte do cinema português. (2020). *Público*. <https://www.publico.pt/2020/10/11/culturaisilon/noticia/governo-portugues-anuncia-morte-cinema-portugues-1934787>

Horta, B. (2017, 7 de fevereiro). *Cineastas portuguesas recusam estar ao lado de Miguel Honrado*. Observador. <https://observador.pt/2017/02/07/cineastas-portuguesas-nao-querem-ser-vistos-aolado-de-miguel-honrado/>

Horwath, A., & Teichmann, R. (2018). film subsidies, history, and the “economization of culture” in Austria: An expert interview. In P.C. Murschetz, R. Teichmann, & M. Karmasin (Eds.), *Handbook of State aid for film. Financing, industries and regulation* (pp. 273–286). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-319-71716-6_10

Instituto do Cinema e do Audiovisual. (2022). *Ranking dos filmes mais vistos: 01-01-2022 a 30-11-2022*. https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/ranking_geral_de_filmes_2022_177456388f892e7489.pdf

Kanzler, M., & Talavera, J. (2018). Public funding for film and audio-visual works in Europe: Key industry statistics 2010–2014. In P.C. Murschetz, R. Teichmann, & M. Karmasin (Eds.), *Handbook of State aid for film. Financing, industries and regulation* (pp. 153–174). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-319-71716-6_10

Lei n.º 7/71, de 7 de dezembro, Diário do Governo n.º 286/1971, Série I de 1971-12-07 (1971). <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/7-1971-632010>

Lei n.º 28/2014, de 19 de maio, Diário da República n.º 95/2014, Série I de 2014-05-19 (2014). <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/28-2014-25343708>

Lei n.º 42/2004, de 18 de agosto, Diário da República n.º 194/2004, Série I-A de 2004-08-18 (2004). <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/42-2004-480711>

Lei n.º 55/2012, de 6 de setembro, Diário da República n.º 173/2012, Série I de 2012-09-06 (2012). <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/55-2012-174871>

Lei n.º 74/2020, de 19 de novembro, Diário da República n.º 226/2020, Série I de 2020-11-19 (2020). <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/lei/74-2020-148963298>

Liz, M. (2022). *Educação para o cinema em Portugal. Policy report 2022*. OPI. <http://hdl.handle.net/10451/51116>

Lopes, M. (2018, 20 de dezembro). Governo disponível para melhorar regulamentação da Lei do Cinema. *Público*. <https://www.publico.pt/2018/12/20/culturaipsilon/noticia/governo-disponivel-melhorar-regulamentacao-lei-cinema-1855494>

Lusa. (2020, 23 de outubro). Aprovada proposta de lei sobre audiovisual com taxa para plataformas. *Público*. <https://www.publico.pt/2020/10/23/culturaipsilon/noticia/aprovada-proposta-lei-audiovisual-taxa-plataformas-1936512>

Manifesto pelo cinema português (2010, 12 de março). *Público*. <https://www.publico.pt/2010/03/12/jornal/manifesto-pelo-cinema-portugues-18976210>

Monteiro, P. F. (2000). Uma margem no centro: A arte e o poder do “novo cinema”. In L. R. Torgal (Ed.), *O cinema sob o olhar de Salazar* (pp. 306–338). Círculo dos Leitores.

Mourinha, J. (2019, 9 de fevereiro). Ministra da Cultura anuncia em Berlim incentivos à produção em Portugal. *Público*. <https://www.publico.pt/2019/02/09/culturaipsilon/noticia/ministra-cultura-anuncia-berlim-incentivos-producao-portugal-1861358>

Nadais, I., & Cardoso, J. A. (2018). A escolha dos júris “parece a única questão do cinema, o que é um bocadinho ridículo”. *Público*. <https://www.publico.pt/2018/03/25/culturaipsilon/entrevista/a-escolha-dos-juris-parece-a-unica-questao-do-cinema-o-que-e-um-bocadinho-ridiculo-1807865>

Pereira, J. P. (2013, 30 de maio). Pacheco Pereira enviou mensagem a Soares a criticar o actual Governo. *Público*. <https://www.publico.pt/2018/03/25/culturaipsilon/entrevista/a-escolha-dos-juris-parece-a-unica-questao-do-cinema-o-que-e-um-bocadinho-ridiculo-1807865>

Portaria n.º 277/2007, de 14 de março, Diário da República n.º 52/2007, Série I de 2007-03-14 (2007). <https://diariodarepublica.pt/dr/detalhe/portaria/277-2007-518421>

Proposta de Lei 44/XIV/1. (2020). <https://www.parlamento.pt/ActividadeParlamentar/Paginas/DetailIniciativa.aspx?BID=45059>

Regulamentação da Lei do Cinema aprovada em Conselho de Ministros. (2013, 18 de julho). *Público*. <https://www.publico.pt/2013/07/18/culturaipilon/noticia/regulamentacao-da-lei-do-cinema-aprovada-em-conselho-de-ministros-1600629>

Ribas, D. (2013). O cinema do futuro. In P. Cunha & M. Sales (Eds.), *Cinema português. Um guia essencial* (pp. 268–299). SESI-SP.

Ribas, D., & Cunha, P. (2020). Para uma breve história do cinema português no século XXI. In D. Ribas & P. Cunha (Eds.), *Um novo olhar sobre o cinema português do século XXI* (pp. 7–26). Agência.

Santos, H., & Miranda, M. (2022). Disentangling economics and culture in European policies for cinema: What can we learn from Portugal and non-commercial exhibition? *International Journal of Cultural Policy*, 29(6), 733–751. <https://doi.org/10.1080/10286632.2022.210962>

Silva, E. C. e., & Lameiras, M. (2022). 'If you can't beat them...': AVMSD policy-making for Portuguese audiovisual production in the context of the small markets and of multistakeholderism. *International Journal of Cultural Policy*, 28(6), 715–729. <https://doi.org/10.1080/10286632.2022.2025786>