Novos Encontros do Cinema Português

Publicação de Conclusões 3
Educação ○ Carlos Natálio 13
Produção ○ Mariana Liz 25
Crítica ○ José Bértolo 35
Distribuição e Exibição ○ Paulo Cunha 47

Novos Encontros do Cinema Português 2023

Organizado pelo Batalha Centro de Cinema, a Fundação Calouste Gulbenkian e o Clube Português de Cinematografia — Cineclube do Porto, o projeto Novos Encontros do Cinema Português foi um fórum de discussão em torno do cinema nacional que decorreu no Batalha, nos dias 6 e 7 de junho de 2023.

O programa incluiu quatro painéis de debate liderados por investigadores convidados — Educação (Carlos Natálio), Produção (Mariana Liz), Crítica (José Bértolo) e Distribuição e Exibição (Paulo Cunha) — com a participação de representantes do setor, incluindo associações, produtoras, festivais e distribuidoras de cinema, docentes universitários e críticos.

O projeto partiu simbolicamente da Semana de Estudos sobre o Novo Cinema Português que aconteceu no Batalha em 1967, através de uma iniciativa do Cineclube do Porto, com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian e da Câmara Municipal do Porto, tendo sido marcante para a definição do que viriam a ser as políticas de financiamento da produção cinematográfica em Portugal à data.

Desde então, deram-se profundas mudanças no setor cinematográfico português como o aumento da visibilidade internacional, o crescimento dos meios de produção e dos seus profissionais, a diversificação de estilos, técnicas e formatos, e a alteração da lei do cinema e do sistema de financiamento público.

Com os Novos Encontros do Cinema Português, em 2023, não existiu o propósito de recriar os encontros de 1967, mas antes de propor uma reunião entre múltiplos agentes do cinema, numa ação mediadora e interlocutora com os seus profissionais, observando possíveis estratégias para o futuro.

O principal objetivo foi o de agregar pessoas com diferentes práticas no campo do cinema e discutir o contexto atual com um ponto de partida investigativo, liderado por quatro investigadores independentes ao longo de nove meses. Para tal, recorreu-se à análise de documentos, a entrevistas individuais informadas por um conselho consultivo, e ainda a um questionário público.

Este livro documenta as principais ideias e considerações que se podem retirar tanto do processo de estudo, que decorreu nos meses anteriores ao evento, como ao longo dos dois dias de encontros no Batalha, nas diversas mesas de debate.

Estrutura de projeto e processo de estudo anterior

- Como estratégia de organização de debate, definiram-se quatro temas-chave (Educação, Produção, Crítica, Distribuição e Exibição) que englobariam de forma abrangente as questões mais prementes para uma discussão do contexto atual do cinema em Portugal.

- A organização escolheu quatro investigadores para liderar cada tema: Carlos Natálio (Educação), José Bértolo (Crítica), Mariana Liz (Produção) e Paulo Cunha (Distribuição e Exibição).

- O trabalho de investigação estendeu-se por nove meses, de setembro de 2022 até maio de 2023, ao longo dos quais — através de entrevistas, questionários e análise de documentos oficiais e académicos sobre os temas — foi desenvolvida uma análise individual e independente.

- Para complementar o trabalho investigativo em curso, a organização reuniu uma equipa consultiva (ver composição na página 61) com o objetivo de dar apoio aos investigadores, estando disponível para realizar entrevistas com cada um.

- Neste sentido, também como parte da investigação, foi constituído um questionário tornado público.

- O conteúdo dos questionários foi definido por cada um dos investigadores, com o apoio das entidades organizadoras, tendo por base as entrevistas e investigação prévias, com o objetivo de alargar o espetro da informação recolhida.

- O questionário recebeu 165 respostas no global.

- O tratamento destes dados foi da responsabilidade dos investigadores, integrando as suas comunicações nos encontros e também as conclusões que apresentam individualmente nesta publicação.

- A constituição das mesas de debate (ver composição na página 61), dedicadas a cada tema, foi da responsabilidade da organização, que convidou maioritariamente associações representativas do setor a nomear pessoas para participar.

Conclusões setoriais

Educação

- Existe uma grande dispersão nos variados projetos que atualmente trabalham com públicos de cinema numa lógica educativa (festivais, cineclubes, associações, instituições culturais), não existindo uma linha de ação comum, um financiamento igualitário, ou um espaço oficial que coloque em diálogo estes agentes.

- Não existe igualmente um registo histórico dos vários projetos e programas que se realizaram em Portugal ao longo dos anos. Tal foi claro na intervenção do público durante os debates reivindicando reconhecimento histórico dos projetos realizados.

- Foi discutido o papel do Plano Nacional de Cinema (PNC) e a sua relação com os restantes projetos educativos. Não obstante o curto tempo de existência do projeto e melhoramentos possíveis, foi assinalada de forma positiva a sua ação e o seu contributo para a educação de cinema e criação de públicos.

- Identificou-se uma divisão entre os presentes sobre a pertinência de uma integração do Cinema no currículo escolar em relação ao que é o papel *disruptivo* do cinema, como referido por João Mário Grilo, a partir da mesa.

Produção

- Tendo o Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA) sido identificado como o maior financiador na área da produção em Portugal, foi demonstrada, ao longo do debate, uma preocupação com o facto de o Instituto estar centrado na atribuição de financiamento, descurando o seu papel enquanto mediador do setor e produtor de políticas prospetivas.

- Ainda sobre o ICA, salientou-se a urgência da redefinição da estrutura de funcionamento e da atualização dos regulamentos dos apoios, evitando o que foi identificado como uma lentidão na adaptabilidade dos meios disponíveis às necessidades e realidades de produção atuais, constantemente em evolução.

- Tornou-se evidente, durante o debate, a importância atribuída ao instituto na definição das políticas de cinema em Portugal.

- Referiu-se a necessidade de existir uma uniformização nacional de procedimentos de autorização de filmagens e prazos de resposta nos diferentes municípios do país.

- Verificou-se ainda a existência de uma preocupação simultânea com o alcance do financiamento público na área da produção, tendo em conta a distribuição geográfica e o tipo de objeto cinematográfico e audiovisual.

- Foi, por diversas vezes, contestada pela mesa e público a tese apresentada pela investigadora convidada de que existe uma "sobreprodução de filmes portugueses", transpondo-se essa preocupação para a eficiência da distribuição e exibição desses mesmos filmes. Sublinhando-se que a produção de menos filmes resultaria na limitação da diversidade e qualidade cinematográfica da oferta, fator que foi identificado como fulcral para o reconhecimento do cinema português e a sua internacionalização.

- O aumento dos custos de produção atendendo a questões relacionadas com as exigências de sustentabilidade, aplicação de tabelas remuneratórias, custo de equipamento, e competição com entidades estrangeiras com produções em Portugal, foi apontado como um factor influenciador da necessidade de revisão de valores de financiamento.

- Ainda sobre financiamento foi discutida em debate uma revisão ao programa de *cash rebate* com notas de preocupação sobre a sua interrupção. Referiu-se a sua importância na atração de investimento estrangeiro e na criação de emprego, justificando a necessidade de revisão da separação das produções de pequena e média escala das grandes produções, das condições de acesso ao programa e do valor global do mesmo.

Crítica

- Ao longo do debate, foi amplamente discutido o papel da crítica na formação de público, não havendo dúvidas quanto ao seu valor para o desenvolvimento do setor, sendo reconhecida a crescente importância da crítica na relação com a distribuição cinematográfica, em especial do cinema português.

- Foi igualmente debatida a distinção que existe entre o crítico como divulgador e o crítico como pensador do ponto de vista artístico, ético e histórico, abordando-se de forma não consensual a importância do escrutínio dos críticos pelos seus pares.

- Trazida a debate por Teresa Vieira a partir da mesa, a questão da situação financeira precária dos críticos tornou-se um tema central no debate, ressaltando-se o carácter muitas vezes precário da profissão, também indicado como uma causa para a ausência de representatividade e diversidade do meio da crítica.

- Como forma de aumentar o alcance do trabalho dos críticos e criar uma maior estabilidade profissional para estes, foi referida a importância da existência de mais espaços e plataformas para os quais os críticos pudessem escrever com regularidade.

Distribuição e Exibição

- O último debate dos Novos Encontros, sobre distribuição e exibição, foi o mais polarizado e com o maior número de intervenções dos dois dias de encontros.

- Falou-se da recorrente dificuldade de o cinema português chegar às salas e nelas permanecer, tendo sido apontados vários motivos para esta realidade como: a falta de salas; a falta de salas fora do eixo Lisboa–Porto; a falta de incentivos às salas existentes; os limites de financiamento para a distribuição e exibição de cinema português; e a ausência de cotas de exibição de cinema português.

- Foi também referida a necessidade de incentivos públicos à abertura de novas salas de cinema com um modelo de exibição como o cinema Ideal, em Lisboa, o cinema Trindade, no Porto, ou a Casa do Cinema, em Coimbra.

- Concluiu-se ser urgente o aumento e revisão das condições de acesso aos apoios à manutenção das salas existentes, com uma referência ao incentivo aos exibidores independentes privados de pequena escala, que apresentem cinema português.

- Estas propostas visam resolver o que foi identificado ao longo do debate como o desequilíbrio entre o que se produz e o que se consegue exibir.

- Abordou-se a questão de a distribuição cinematográfica em Portugal ser dominada por um distribuidor que controla mais de 60% das salas de cinema, com foco em cinema comercial americano, e que está a tentar recuperar os seus lucros em crise, renovando o catálogo de filmes em cartaz com muita rapidez. Paralelamente, verificou-se que essa velocidade não é viável para filmes portugueses, que precisam de mais tempo para se estabelecerem, criarem interesse e uma audiência.

- Constatou-se que o surgimento das plataformas de *streaming* gerou uma mudança de paradigma na fruição do cinema e que estas têm impactado negativamente a frequência do público nas salas de cinema. No entanto, também se verificou que estas plataformas têm um papel importante na acessibilidade ao cinema a um público mais alargado.

- Foi também amplamente discutida a falta de transparência na divulgação dos resultados das plataformas de *streaming*, o que impede o setor de analisar os seus efetivos resultados económicos e a sua influência na construção de um público de cinema motivado.

- Dentro do tema das plataformas de *streaming*, o setor demonstrou ainda grande desconforto relativamente à percentagem de *revenue* negociada pelo estado com essas plataformas, evidenciando alguma perplexidade sobre este tema recente, e considerando-se que o acordo foi elaborado apressadamente. Verifica-se o entendimento de que o Estado deveria ter esperado pela conclusão dos acordos de países com maior poder de negociação, estimando-se que se poderia ter obtido um montante maior através de um acordo mais vantajoso.

- Abordou-se a necessidade de um serviço público de televisão que cumpra melhor o seu papel de promover a exibição de filmes portugueses em horários acessíveis ao público em geral e através de uma programação estruturada, diversificada e de qualidade.

- Constatou-se que produtores de filmes têm vindo a assumir cada vez mais o papel de distribuidores, com o objetivo de garantir a presença dos seus filmes nas salas de cinema de todo o território nacional.

- Discutiu-se igualmente o papel da educação e da crítica na criação de públicos e na eficiência da missão de divulgação do cinema português.

- Referiu-se como primordial a qualificação dos espaços públicos equipados para cinema em diferentes áreas geográficas, com a captação de recursos humanos especializados como programadores e gestores culturais, opondo-se à atual prática de gestão implementada, na qual a programação é feita por pessoas não especializadas.

- O debate concluiu com a evidente relevância do tema para o setor, reafirmando a distribuição e exibição como o elemento mais fraturante do contexto atual.

Conclusões gerais

- Ao longo de dois dias, os Novos Encontros do Cinema Português contaram com a participação de cerca 536 agentes do setor, entre realizadores, animadores, argumentistas, técnicos, produtores, distribuidores, programadores, atores, exibidores, educadores, críticos, jornalistas e estudantes.

- A participação distribuiu-se ao longo dos debates da seguinte forma: Educação — 106 participantes; Produção — 132 participantes; Crítica — 141 participantes; Distribuição e Exibição — 157 participantes.

- O tema mais transversal e centralmente discutido, e que acabou por assumir a maior preponderância, relacionou-se com a exibição de cinema, especialmente com a distribuição do cinema português contemporâneo. Verificou-se uma transferência da reconhecida preocupação do campo da produção para o da distribuição e exibição.

- Tanto a organização como os investigadores trouxeram o tema da representatividade para o centro da investigação, através do processo de entrevistas e dos questionários aplicados. Este foi um assunto presente em todas as mesas de debate.

- Analisando a composição das mesas de debate, tornou-se paradigmática a questão da diversidade de género. No caso da mesa de Produção, para a qual a organização convidou seis associações a participar, apenas a APR — Associação Portuguesa de Realizadores acabou por se fazer representar por uma mulher, Mariana Gaivão.

- Foi também evidente a ausência de representação de pessoas não brancas na composição das mesas de debate, sendo que apenas na mesa de Educação esteve presente Lubanzadyo Mpemba, da UNA — União Negra das Artes.

- De todas as áreas, a da produção revelou-se a mais complexa de gerir, tanto no processo de investigação que antecedeu o debate, como na interlocução entre investigação e agentes do setor. A organização recebeu notas de desconforto sobre o sentido das conclusões apresentadas no debate de Produção.

- Concluiu-se existir uma ausência de dados e de estudo sobre as particularidades do setor do cinema e do audiovisual, sendo referida frequentemente a importância de o estudo realizado no âmbito dos Novos Encontros do Cinema Português ter continuidade e ser aprofundado ao longo dos próximos tempos.

- Foi também clara a necessidade de encontro do setor, que há muitos anos não se reunia, tendo os Novos Encontros assumido nesse sentido um carácter de excecionalidade. Esta particularidade foi reiteradamente referida em diversos espaços de diálogo aos longo dos dois dias de debates.

A proposta de incluir, em 2023, a área da educação num evento que, 56 anos depois, procurava retomar o espírito e o gesto da célebre Semana de Estudos sobre o Novo Cinema Português tem um importante significado. Alguns anos depois desse encontro, surge em Portugal a primeira escola de cinema, conceito que, ao longo do tempo, se implementou e que, nas últimas décadas, se afirma com propostas e visões diferentes para fazer e pensar a sétima arte.

Os Novos Encontros do Cinema Português colocam, intencionalmente, a educação como a primeira etapa de um processo que se desenvolve e se manifesta depois nas subsequentes áreas da produção, distribuição, exibição e crítica cinematográficas. Assim, a tarefa de investigação sobre a área da educação deve, primeiramente, compreender o lugar inicial e iniciático que ocupa. Os caminhos possíveis na interpenetração destas duas realidades — o cinema e a educação — são vastos e levantam questões muito distintas. Entre elas, por exemplo, as tipologias do ensino profissional ou superior do cinema: ora de matriz mais orientada ao ofício, ora com preponderância dos estudos fílmicos ora, ainda, de cariz híbrido vocacional, com forte ligação à indústria. Podemos pensar também nas estratégias da educação universitária e as suas relações com a dinâmica social e profissional de áreas adjacentes, como os festivais, as estruturas de financiamento e distribuição, a porosidade e interdisciplinaridade dos modelos propostos.

E, a montante de tudo isto, há também uma preocupação vertida no encontro dos mais jovens, durante o ensino obrigatório, com o cinema e a sensibilização para a sua linguagem e matéria. Falamos de futuros cineastas e futuros artistas, mas sobretudo de futuros espectadores, cidadãos e adultos. Que impacto positivo pode ter o cinema neste trajeto inicial de crescimento? Foi diante deste panorama, e tendo esta questão em mente, que optámos por circunscrever a nossa investigação a este último ponto.

Além de referências bibliográficas, as fontes de investigação utilizadas foram sobretudo entrevistas realizadas, entre setembro de 2022 e maio de 2023, a educadores, professores, programadores e cineastas e as respostas a um questionário à comunidade em abril de 2023. Tendo por base uma análise qualitativa e quantitativa desta informação, estabelecemos como objetivos principais de investigação: 1. A caracterização do panorama nacional; 2. A auscultação dos seus agentes; 3. A sinalização das principais dificuldades; 4. A compilação e sugestão de propostas de transformação /melhoria face às referidas dificuldades.

Panorama nacional

Atualmente, em Portugal, coexistem iniciativas de várias escalas de atuação. Em primeiro lugar, temos uma iniciativa pública, o Plano Nacional de Cinema (PNC), surgido em 2013, com a ambição de levar os mais jovens ao cinema, fomentando o público estudantil e procurando atingir toda a rede pública de escolas do país.

Além destas, existem várias associações e projetos provindos da sociedade civil, de natureza privada, com alcance local-regional. Entre eles, podemos destacar a Cinemateca Júnior, um projeto da Cinemateca Portuguesa — Museu do Cinema; Os Filhos de Lumière; a Casa Museu de Vilar; o festival IndieJúnior, o serviço educativo da Apordoc — Associação pelo Documentário e do festival Doclisboa; a associação Ao Norte — Associação de Produção e Animação Audiovisual, a Animar, projeto lúdico-pedagógico da Curtas Metragens CRL em Vila do Conde; ou a iniciativa O Cinema para as Escolas, promovida pelo Cine Clube de Viseu, entre outros.

Desde 2022, o próprio Batalha Centro de Cinema tem igualmente um projeto transversal destinado à comunidade escolar. O seu programa de cinema, concebido com recurso a curadores convidados em colaboração com membros da equipa do Batalha especializados na área, tem como objetivo levar ao cinema alunos e alunas das escolas do Porto e arredores. Este propõe sessões temáticas — atualmente trabalhando os temas Ecologia, Amizade, Identidade e Diáspora — e é pensado para diferentes níveis de ensino, desde o pré-escolar até ao secundário, com sessões mediadas.

Como complemento de todas estas iniciativas nacionais, começam a surgir cada vez mais projetos de investigação de cariz universitário que procuram expandir e dialogar com metodologias já consolidadas. Por exemplo, o mais recente projeto INSERT — Estratégia Educativa Digital para uma Literacia Fílmica Inclusiva e Flexível (Universidade Católica Porto, 2022–23) ou o projeto EntrePlanos (Universidade do Algarve, 2021).

Nos últimos anos, Portugal tem também participado em vários projetos de cariz internacional, como são os casos do Cinema Cem Anos de Juventude, do Moving Cinema, ou do projeto mais importante na área a nível europeu, o CinEd — Programa Europeu de Educação para o Cinema. Este consórcio, que congrega hoje 16 parceiros de 12 países membros da União Europeia e Turquia, é, desde 2021, coordenado pela Cinemateca Portuguesa.

Não obstante a riqueza e especificidades das metodologias pensadas e implementadas por cada uma destas iniciativas, podemos agrupar desta forma as tipologias de ações no terreno: 1. A ida à sala de cinema em diferentes contextos etários; 2. O visionamento no contexto escolar, dentro ou fora da sala de aula; 3. A sensibilização para a linguagem cinematográfica com o apoio de materiais pedagógicos; 4. A articulação temática e disciplinar de atividades com o plano curricular das escolas; 5. A existência de oficinas de breve duração de produção de curtas-metragens de imagem real/animação; 6. A existência de oficinas de duração letiva de produção de curtas-metragens; 7. Iniciativas de programação cinematográfica concebidas por/destinadas a estudantes; 8. Promoção de *workshops* e *masterclasses*/encontros com cineastas e demais agentes da área do cinema; 9. Diversas modalidades de formação de professores de curta/média duração.

Os apoios públicos a estas iniciativas são atribuídos pelo Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA), através da linha de financiamento Ações de Formação Destinadas ao Público Infantil e Juvenil. E, em 2022, surgiu um aumento de 30% do total de subvenção face a 2020 (de 300 mil euros para um total de 390 mil euros). Assinala-se, contudo, face ao triénio anterior, uma diminuição em 35% do valor médio anual a atribuir por instituição (de 16.667 euros para 10.883 euros); aponta-se ainda a subida consistente de candidaturas admitidas desde 2017 e a intermitência quanto ao número de candidaturas apoiadas (ver Quadro 1).

Quadro 1.
Apoios públicos a iniciativas na área da educação para o cinema entre 2014 e 2022. Fonte: ICA.

Ano	Subvenção total	Subvenção anual total	Candidaturas admitidas	Candidaturas apoiadas	Montante Médio Anual de Apoio
2022	390.000€	130.000€	22	12	10.833€
2020	300.000€	100.000€	19	6	16.667€
2017	300.000€	100.000€	15	10	10.000€
2014	300.000€	100.000€	16	6	16.667€

O PNC foi criado pelo Despacho n.º 15377/2013, tendo como missão a formação de públicos junto da comunidade estudantil. Esta é uma iniciativa das áreas governativas da Cultura e da Educação, operacionalizada pela Direção-Geral da Educação (DGE), pelo ICA e pela Cinemateca Portuguesa.

Como principais atividades do PNC destacam-se: 1. A iniciativa O Cinema está à tua espera através da qual as escolas podem organizar uma ida à sala de cinema com base nos filmes propostos pelo plano; 2. A existência, desde 2021, de uma plataforma de *streaming* com uma lista de filmes disponíveis para visionamento no contexto educativo, complementada com uma coleção de 40 cadernos pedagógicos realizados por críticos e investigadores; 3. A promoção, desde setembro de 2022, de ações de formação online de curta duração intituladas Vamos falar sobre cinema?.

Procurando fazer uma análise evolutiva do PNC de 2013 a 2023 destaca-se o seguinte: 1. Com base numa análise dos números fornecidos no seu website, de 2014 a 2022, o PNC subiu de 68 para 552 escolas inscritas, um crescimento que supera em oito vezes o número inicial; 2. De 2020/21 a 2022/23, em três anos letivos, o PNC mais do que triplicou o número de alunos abrangidos (66.583), professores (4.603) e sessões (2.615); 3. O Despacho n.º 65/2022 conferiu existência jurídica e força administrativa ao PNC e dotou-o de um Conselho de Supervisão partilhado entre as áreas da educação e da cultura, procurando consolidar as ações concretizadas nos primeiros anos do Plano através de novas vertentes a desenvolver até 2030, integradas no Plano Nacional das Artes (PNA); 4. Na resposta ao questionário realizado no âmbito dos Novos Encontros, 82% das pessoas consideram positivo o papel do PNC. Essas respostas destacam como aspetos mais positivos o seu papel na formação de públicos (nomeadamente criando a possibilidade de contacto dos alunos com o cinema), a sua função na divulgação do cinema nacional e o estímulo aos professores. Do lado dos elementos menos conseguidos, os inquiridos salientam a pouca sistematicidade, a dificuldade de comunicação de objetivos junto dos professores e a forte dependência do PNC face à boa vontade e interesse dos docentes.

Tendo por base estes elementos de investigação, sugerem-se as seguintes alterações como decisivas para incrementar a atuação do PNC: 1. A criação de uma equipa de trabalho mais alargada para dar resposta a crescentes desafios; 2. Uma maior aposta na formação de professores; 3. Uma maior e melhor divulgação e articulação do Plano, de forma a chegar a mais escolas (em particular a zonas mais isoladas do país); 4. A procura de uma maior diversidade e critério na lista de filmes escolhidos; 5. O aumento da produção de materiais pedagógicos; 6. O trabalho no sentido de um acesso mais fácil aos filmes.

Ensino do cinema nas escolas e formação de professores

Um dos elementos mais importantes dos questionários realizados no âmbito dos Novos Encontros foi a inquirição acerca das modalidades que potenciem a aproximação do cinema aos alunos e professores.

Quadro 2. Resposta à pergunta do questionário público:
"Defende o ensino de cinema nas escolas (1.º, 2.º, 3.º Ciclos e Secundário)?"
A. Sim, de forma opcional B. Sim, de forma obrigatória C. Não

Na perspectiva do visionamento crítico de filmes

A.	B.	C.
50 %	50 %	0%

Na prática da criação cinematográfica

A.	B.	C.
85.3 %	9.8 %	4.9 %

À pergunta "Defende o ensino de cinema nas escolas (1.º, 2.º, 3.º Ciclos e Secundário)?" (ver Quadro 2), as respostas dividem-se quanto às modalidades e formas dessa integração. No que diz respeito às atividades em torno do visionamento crítico de filmes, 50% dos inquiridos crê que deveriam ser obrigatórias e 50% considera que deveriam ser facultativas. Já no que diz respeito às atividades práticas de criação cinematográfica, 85.3% acredita que deveriam ser opcionais nas escolas, 9.8% defende a sua obrigatoriedade e 4.9% pensa que essas práticas não deveriam simplesmente estar presente nas escolas do ensino obrigatório.

À pergunta "Como deve o cinema integrar-se nas escolas?", as sugestões mais recorrentes dos inquiridos foram: a criação de um período de tempo reservado à visualização (e produção) de filmes através da criação de disciplinas específicas de cariz opcional; a transformação ou adaptação de disciplinas mais vocacionais como a Educação Visual ou a disciplina de Projeto/Cidadania; a criação de filmografias associadas aos programas das disciplinas obrigatórias; a criação de cineclubes no interior da escola com artistas convidados; a organização de *workshops* e palestras opcionais; e a promoção de residências sazonais de artistas, professores e investigadores no interior das escolas.

Quadro 3. Resposta à pergunta do questionário público:
"Concorda com a formação contínua e obrigatória dos professores em Cinema e Educação Audiovisual?"

SIM	NÃO
64.4 %	35.6 %

À pergunta "Concorda com a formação contínua e obrigatória dos professores em Cinema e Educação Audiovisual?" (ver Quadro 3) as respostas foram equilibradas. A maioria, 64.4%, defende que essa formação deve ser contínua e obrigatória. Relativamente às possibilidades e características mediante as quais poderia ser processada essa formação, as sugestões mais recorrentes foram: através de formações de curta duração acreditadas e orientadas por profissionais da área do cinema; ainda que abrangendo todos os professores, a intensidade dessas formações deve variar de acordo com a tipologia da disciplina lecionada; salienta-se também a importância da existência de uma carga horária mínima obrigatória para formações e projetos ligados ao cinema.

Principais dificuldades

Ao longo do processo de entrevistas e durante a recolha e análise das respostas aos questionários, foram sendo registadas as dificuldades mais recorrentes no que diz respeito ao incremento e implementação de iniciativas na área da educação para o cinema.

Entre elas, destacam-se as seguintes:

- Falta de apoio financeiro à concretização de projetos, colocando em causa a estabilidade e continuidade dos processos pedagógicos;
- Dificuldade no contacto com as escolas para a elaboração de projetos de educação para o cinema e envolvimento insuficiente da comunidade escolar;
- Dificuldade e burocracia associada à constituição de parcerias para a conceção de projetos educativos;
- Falta de tempo letivo para atividades relacionadas com o cinema e audiovisual;
- Necessidade de formação mais sistemática e abrangente de professores na área do cinema e do audiovisual;
- Falta de condições materiais no interior das escolas para assegurar projeções de cinema e outras atividades conexas;
- Assimetrias geográficas no acesso das escolas aos projetos de educação para o cinema (em particular no interior do país);
- Dificuldade de acesso aos filmes, para efeitos de exibição e uso em contexto pedagógico, no que concerne os direitos de autor;
- Inexistência de profissionais especializados em mediação cultural e educação artística no contexto de instituições culturais;
- Ausência de conhecimento integrado por parte dos agentes face às metodologias em ação no território português.

Acessibilidade e diversidade

No questionário público, quisemos perceber o que pensavam os inquiridos acerca da abrangência do acesso à educação para o cinema (ver Quadro 4), a área na qual os inquiridos consideram existir menor igualdade na diversidade geográfica, com 73.1% das respostas negativas. 68.1% das respostas vão no sentido da pouca diversidade de géneros de filmes e 60% dos inquiridos considera que também poderia existir mais diversidade ao nível dos estudantes abrangidos.

Quadro 4. Respostas às perguntas do questionário público acerca da diversidade geográfica, géneros de filmes utilizados e diversidade de estudantes abrangidos.

Diversidade geográfica

SIM	NÃO
26.9 %	73.1 %

Géneros de filmes utilizados

SIM	NÃO
31.9 %	68.1 %

Diversidade dos estudantes abrangidos

SIM	NÃO
40 %	60 %

Como complemento destes dados, podem salientar-se algumas informações adicionais no campo da acessibilidade e diversidade. Os últimos dados disponíveis do PNC apontam para a centralização das escolas envolvidas — situadas em Lisboa/Porto, e depois Braga, Setúbal e Aveiro.

Também segundo dados do ICA, as 12 entidades apoiadas em 2022 para ações de formação destinadas ao público infantil/juvenil distribuem-se pelo território nacional da seguinte forma: Lisboa (3 entidades), Porto, Abrantes, Viseu, Espinho, Vila do Conde, Marvão, Beja, Viana do Castelo, Aveiro (1 entidade em cada cidade).

De acordo com lista do PNC 2022–2023, do total de 84 filmes, 32.1% das obras são realizadas ou corealizadas por mulheres; 36.9% são filmes de animação, 27.4% são documentários e 39.2% curtas-metragens.

Tendo em conta este panorama, sugerem-se neste domínio as seguintes ações: 1. A necessidade de coincidir a diversidade de metodologias com uma ambição de total abrangência territorial; 2. Compreender a dinâmica da ligação entre a inexistência de salas de cinema/oferta de exibição em várias localidades do país e a menor incidência da educação para o cinema; 3. Complementar o maior acesso aos meios de produção por parte de pessoas racializadas com o trabalho sobre a formação do olhar a partir de obras realizadas e protagonizadas por estas; 4. Aumentar os projetos de educação para o cinema junto de comunidades e grupos mais desfavorecidos.

Debate Novos Encontros do Cinema Português: apresentação

Os resultados deste processo de investigação foram apresentados na primeira mesa dedicada à Educação que abriu os Novos Encontros do Cinema Português. Além dessa apresentação, intervieram Sílvia Berény, educadora da OSMOPE (Creche e Jardim de Infância da Obra Social do Ministério das Obras Públicas), João Rodrigues, cineasta e formador na associação Os Filhos de Lumière, Lubanzadyo Mpemba, cineasta pertencente à UNA — União Negra das Artes, Manuel Guerra, professor na Escola Superior de Teatro e Cinema e na Escola Artística António Arroio em Lisboa, e João Mário Grilo, professor universitário na área do cinema e realizador.

Todas estas apresentações serviram como diálogo e expansão do propósito de mapeamento e discussão em torno da relação entre o cinema e a educação. Na impossibilidade de as transcrevermos aqui integralmente, assinalamos algumas ideias relevantes, que devem ser tidas em conta num futuro processo de reflexão transformadora desta área.

Sílvia Berény reforçou que não existe uma só infância ou uma só educação, mas várias. As escolas, na sua opinião, não devem ser um *resort* educativo mas um elemento mediador na construção do mundo. Berény salientou a passagem da pedagogia participativa, trabalhada no século XX, aos modelos de pedagogias reflexivas e co-construtoras do nosso século. Saber e sabor possuem a mesma raiz etimológica e, por isso, mais do que a criação de aulas de cinema, o prazer deve estar na base da apropriação do trabalho entre professores e alunos.

João Rodrigues salientou a importância do estabelecimento de parcerias entre várias instituições na área da educação para o cinema e a importância de poder divulgar de forma mais sistemática o trabalho das mesmas junto das escolas e educadores do país.

Lubanzadyo Mpemba referiu-se ao cinema como importante lugar de construção da subjetividade individual e coletiva, sendo esta uma arte que cria, impõe ou arquiva uma dada geopolítica de um olhar que incide de um lugar para outro. A falta de acesso ao cinema, no ver e no fazer, torna impossível a construção da memória. Segundo Mpemba, a imagem como cidadania compartilhada deve ingressar no lugar da educação como uma ferramenta elástica, que precisa de várias metodologias. O cinema é uma forma de tornar mais elástica a própria cidadania e a forma de olhar.

Na qualidade de membro da UNA, o cineasta frisou que o cinema deve ser tido como geopolítica que pensa as nossas representações enquanto sujeitos que vão colocando no panorama português a sua memória. Deve ser visto como um instrumento educacional de rutura com uma forma maioritária de representação, que possa pensar a diversidade da cidadania portuguesa, nomeadamente trabalhando a memória imaterial das populações negras que fazem o quotidiano do país.

Manuel Guerra, refletindo sobre a sua experiência de ensino e de programação de um cineclube na Escola Artística António Arroio, confessa a defesa de uma "utopia" que veria ao lado do espaço das bibliotecas das escolas deste país, espaços de cineclubes, bem como a figura de professores cineclubistas. Segundo Guerra, é necessário apoiar os projetos que já existem no interior das escolas, dando-lhes condições para resistirem e se multiplicarem, além da importância de um outro espaço e tempo da sala de aula, um espaço indisciplinado que possibilite o encontro com o cinema.

João Mário Grilo veiculou o receio de que o cinema na escola possa passar a ser sujeito a uma "boa educação", uma espécie de "religião e moral bidimensional". A dificuldade em pensar estes termos é que a missão da escola e a missão do cinema são diferentes. Apoiando-se em Walter Benjamin, que considera a educação como algo violento, o desafio para o professor está em perceber como desassociar essa violência de uma força, de uma raiva, que possa ser criativa. Desta forma, segundo Grilo, deve resistir-se a pedagogizar o cinema, passando a encará-lo na relação com a escola como exercício. Nela, o cinema é um treino, uma pedagogia objetiva que se reporta à vida. É nesse sentido que é importante pensar o PNC na relação com o PNA, perceber como o cinema se relaciona sempre com as outras artes e, em última instância, com o mundo.

Conclusões e recomendações

Atualmente, vivemos um panorama no qual existem no terreno várias instituições com sede em diferentes regiões do país, muitas delas com metodologias distintas já consolidadas. Apesar das diferenças metodológicas, estes trabalhos são um sinal da importância do cinema e da imagem em movimento no contexto da educação obrigatória.

Deste panorama faz parte, como vimos, a existência de um PNC com números crescentes e consolidados ao longo da sua década de existência.

Verifica-se a existência de redes locais, em projetos dependentes do apoio estatal que não possuem a sistematicidade desejável.

Não existe uma política pública educativa que consiga ainda legitimar a progressiva integração e coesão desses agentes e projetos. No atual panorama nacional subsistem dúvidas acerca da obrigatoriedade e exequibilidade de uma política pública transversal de educação para o cinema de cariz homogéneo, como no caso francês. Por outras palavras, sinaliza-se a importância do cinema e do contacto dos jovens com a imagem em movimento, mas suspeita-se de que a obrigatoriedade possa desvirtuar a excecionalidade da experiência artística da sétima arte. Tendo em conta o referido panorama, sugerem-se dois grupos de recomendações: um primeiro com o foco na área da comunicação/cooperação e um segundo de dimensão metodológica e conceptual.

Foco na dimensão comunicacional e cooperativa

Mais relevante do que uniformizar metodologias, importa pensar que uma política pública de educação para o cinema e imagem em movimento, no contexto do ensino obrigatório, deve procurar assegurar transversalmente a existência de espaços/tempos específicos e regulares, dentro e fora das escolas, onde essa relação possa acontecer. Como complemento de tal política, seria importante dotar o PNC de recursos para que possam ser repensadas as suas competências, nomeadamente no papel de coordenação e preservação do valor estratégico de projetos e metodologias no terreno, de cariz internacional, local ou regional.

A definição de uma política pública com uma dimensão sistemática e abrangente e de um plano estratégico definidos devem ser implementados no terreno por meio de uma ação concertada entre uma rede colaborativa formada pelo PNC e as iniciativas da sociedade civil. Aquilo que passará a ser essa rede colaborativa pressupõe a promoção de um estudo prévio, que elabore um levantamento exaustivo de todos os projetos no domínio da educação para o cinema tendo em conta as suas áreas de atuação, metodologias e obtenção de resultados.

Outro elemento que pode ajudar a crescente integração dos agentes no terreno é o estudo do apoio à organização de encontros anuais de educação para o cinema, que promovam a partilha de metodologias e resultados para cada ano letivo de atividades.

Ainda no contexto de uma crescente integração, seria importante criar um plano para a agilização de uma plataforma digital que concentre informação acerca dos projetos em curso, as suas metodologias e resultados. Este seria um espaço com informação acerca de eventos, atividades para alunos e escolas, e oferta formativa para professores. Nele promover-se-ia a hipótese de acesso e reserva destas iniciativas e agentes a partir de qualquer ponto do território. Dessa integração faz ainda parte a promoção de diligências entre agentes educativos e culturais no sentido de alocar recursos e dinamizar o acesso aos filmes no que concerne a legislação dos direitos de autor.

Foco na dimensão metodológica e conceptual

Um trabalho de consolidação de estratégias e coordenação de agentes deverá ser complementado com uma reflexão acerca das melhores práticas, metodologias e valores partilháveis. Neste sentido, seria

importante pensar a desformatação do uso da sala de aula, no sentido de assegurar a existência de espaços/momentos para o cinema no contexto educativo, mas a partir de uma distinção clara relativamente ao restante enquadramento disciplinar.

Será importante um foco em torno da ideia do ritual de exibição em sala (ou em espaço equivalente no interior da escola) e do momento da descoberta e troca de olhares/sentimentos.

A generalização da relação dos jovens com o cinema não deve ser um processo meramente estatístico. Assim, é importante identificar os mediadores mais qualificados e motivados para trabalhar a partir dos espaços acima mencionados, servindo como agentes de curadoria e dinamização de uma partilha de saberes com as escolas como epicentro.

No domínio metodológico, é importante preservar em particular as ações de foco comunitário, como cineclubes, *workshops* e residências artísticas onde a escola funcione como espaço de acolhimento da arte cinematográfica e dos seus agentes. Dentro destas ações é necessário promover e financiar atividades que circulem entre fronteiras, designadamente entre diferentes práticas e níveis de ensino. Em particular, preservar ações que promovam a partilha de experiências e olhares entre estudantes do ensino superior e artístico especializado na área do cinema com os estudantes de faixas etárias mais jovens.

Finalmente, acreditamos ser necessário dessacralizar uma certa ideia de cinema, promovendo a porosidade dos seus valores, a diversidade dos seus modos de produção, representação e gestos criativos que o assistem, evitando práticas cristalizadas de transmissão de conteúdos e imposição de valores pré-determinados.

Considerações finais

Uma das questões importantes quando se pretende auscultar um setor ouvindo os seus agentes é pensar além da radiografia. Isto é, em que medida é que esta investigação, e agora este relatório, em vez de serem o culminar de um percurso, podem contribuir para novos desafios de pensamento crítico e transformação.

É nesse sentido que deixamos como sugestão a possibilidade de criação de um grupo de trabalho que, congregando vários profissionais da área (professores, cineastas, investigadores, decisores públicos, responsáveis por associações e alunos), possa reunir regularmente no sentido de pensar um caminho prático para a materialização de algumas das hipóteses que, ao longo destes meses, foram sendo identificadas e depois apresentadas e debatidas. Só assim é que o termo desta iniciativa pode ser pensado e encadeado como semente das próximas que, espera-se, se vislumbrem já ao virar da esquina.

Há diferenças e semelhanças evidentes entre a Semana do Novo Cinema Português, organizada pelo Cineclube do Porto em dezembro de 1967, e os Novos Encontros do Cinema Português, promovidos pelo Batalha Centro de Cinema, o Cineclube do Porto e a Fundação Calouste Gulbenkian em junho de 2023. Por um lado, a proposta para estes Novos Encontros não parte de um grupo de profissionais unido em torno de um movimento cinematográfico, o que sublinha desde logo o crescimento e a atual diversidade do setor. Para além disso, não só não existe censura em 2023, como o orçamento do Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA) tem crescido todos os anos. Por outro lado, continuam a ser necessários mecenas e fontes complementares de financiamento para um setor que em Portugal, de acordo com um relatório do Observatório Europeu do Audiovisual (OEA)[1] de 2023, luta pela sua sobrevivência enquanto indústria criativa. Principal resultado da Semana de 1967, o relatório "Ofício do Cinema em Portugal" frisava já a problemática relação entre a produção e a distribuição/exibição, a falta de estratégia para a formação de espectadores e o afastamento do público das obras nacionais. Em 2023, como em 1967, mantendo-se muitos destes problemas, é fundamental uma visão integrada do setor, que defende que a produção não pode ser pensada de forma isolada.

1
European Audiovisual Observatory. 2023. *Yearbook 2022/2023 Key Trends*. Estrasburgo: Council of Europe. https://rm.coe.int/yearbook-key-trends-2022-2023-en/1680aa9f02.

Este texto tem por base estudos nacionais e internacionais de referência, o inquérito ao setor promovido pelo Batalha Centro de Cinema em abril de 2023, e cerca de 20 entrevistas a profissionais do cinema e audiovisual em Portugal que realizei entre novembro de 2022 e maio de 2023 enquanto subcomissária dos Novos Encontros do Cinema Português para a área da produção. Nessas entrevistas participaram produtores, técnicos, realizadores e argumentistas, de cinema de ficção, documentário e animação. Entrevistei também representantes de associações que se relacionam com o cinema de forma mais lata, como a UNA — União Negra das Artes e a MUTIM — Associação de Mulheres Trabalhadoras da Imagem em Movimento.[2] Este texto baseia-se ainda nas intervenções realizadas durante a sessão dos Novos Encontros dedicada à produção, que decorreu no Porto a 6 de junho de 2023, na qual estiveram presentes representantes de sete associações (ver composição da mesa de debate na página 61).

2
Os profissionais entrevistados, e a quem agradeço a disponibilidade, foram (por ordem alfabética): André Guiomar (produtor); Artur Ribeiro (APAD); Bruno Caetano (COLA); Cíntia Gil (APORDOC); Fernanda Polacow (MUTIM); Fernando Vendrell (APCA); Joana Ferreira (produtora); Joana Gusmão (produtora); Jorge Costa (APTA); Lubanzadyo Mpemba (UNA); Luís Costa (produtor); Luís Urbano (produtor); Manuel Damásio (FECA); Mário Gomes (Filmaporto); Mário Patrocínio (produtor); Maureen Fazendeiro (APR); Nuno Artur Silva; Rita Capucho (MUTIM); Rodrigo Areias (APNEIA); Susana Nobre (Terratreme); e Vasco Monteiro (APAD).

O objetivo das entrevistas foi a discussão das principais transformações que deverão ocorrer na produção de cinema em Portugal e a identificação dos grandes temas que irão condicionar o seu futuro. As entrevistas foram estruturadas em quatro tópicos: acesso ao financiamento (pensando, sobretudo, em novos talentos); condições de trabalho (incluindo o Estatuto do Trabalhador da Cultura, as tabelas salariais propostas pela APTA, e as alterações decorrentes da nova legislação sobre o direito de autor); diversidade (incluindo igualdade de género); e sustentabilidade ambiental. Com o tempo, os temas propostos revelaram ter importâncias diferentes entre si e até diferentes entendimentos pelos entrevistados. Por um lado, o tema do financiamento ganhou grande destaque, sendo sucessivamente referidos a estrutura e o regulamento dos programas de apoio do ICA e a composição e o funcionamento dos júris dos programas de apoio do ICA. Por outro lado, a questão da sustentabilidade foi muitas vezes entendida, não como a ligação entre o cinema e as alterações climáticas, mas como a sustentabilidade

do setor como um todo, compreendendo a produção como intimamente ligada a questões relacionadas com a formação, distribuição e exibição.

Operando um compromisso entre esses tópicos e a reorganização temática, que acabou por surgir no trabalho de preparação e depois no encontro de junho de 2023, este texto divide-se em três partes: primeiro, foca-se na produção de cinema em Portugal; segundo, centra-se no papel desenvolvido pelos institutos públicos do setor a nível internacional; e terceiro, aborda questões de diversidade e sustentabilidade, enfatizando a sua importância para o futuro do cinema. Ao carácter de urgência que pautou a Semana de 1967, este texto responde com a necessidade da adoção de uma visão estratégica para o cinema no século XXI. Toma, assim, a abertura da discussão a um universo mais alargado de profissionais e o seu necessário enquadramento numa esfera internacional como vantagens fundamentais para uma reflexão produtiva sobre o futuro do setor em Portugal.

A produção de cinema em Portugal: crescimento e diversidade

O tópico da produção revelou-se, de imediato, particularmente amplo. Nas entrevistas e no debate surgiram os temas mais variados, do papel das escolas de cinema a questões de cidadania, do futuro do mecanismo *cash rebate* em Portugal[3] a pedidos de autorização para rodagens. Na sessão dos Novos Encontros dedicada à produção foram muitos os profissionais do setor a intervir. O tema da produção é potenciador de posições assertivas, ainda que contrastantes. Por exemplo, a integração das diferentes profissões ou fases de criação no cinema e da sua importância relativa não é consensual. A apresentação inicial de Vasco Monteiro sublinhou a necessidade de haver uma ligação mais forte entre o trabalho de argumento e as áreas da realização e produção, defendendo que a construção de melhores narrativas é a solução para o problema do afastamento do público do cinema português. Esta visão foi corroborada por produtores como Fernando Vendrell, mas surge em contraste, por exemplo, com o que Mariana Gaivão designou como uma visão mercantilista do cinema.

Tornou-se igualmente visível entre os profissionais do setor a oposição quanto à importância relativa atribuída a diferentes géneros cinematográficos. Na sua intervenção inicial, Nuno Amorim defendeu que o cinema de animação tem um grande potencial para conquistar públicos internacionais para o cinema português, propondo um aumento do orçamento do ICA para esta área. Da mesma forma, no final do debate, David Doutel sublinhou a importância de se discutir mais frequentemente o cinema de animação e as suas especificidades, ecoando a intervenção, a partir do público, de Alexandra Ramires, da ARA — Associação de Realizadores de Cinema de Animação. No entanto, não houve comentários sobre este tema por parte dos profissionais que não trabalham nessa área, e nem foi sempre fácil integrar as questões relacionadas com argumento e a animação nos temas que foram sendo levantados.

Se em 1967 como em 2023 se mantém o problema da sustentabilidade global do setor, a procura por soluções não se revela mais fácil, também porque existem poucos dados disponíveis. Nesse sentido, na sua comunicação inicial, David Doutel sublinhou a importância de se caracterizar em maior detalhe a produção de cinema em Portugal,

3
PlanApp, GEPAC e GEE. 2023. *Cash Rebate: Avaliação do Incentivo à Produção Cinematográfica e Audiovisual.* https://planapp.gov.pt/wp-content/uploads/2023/03/Avaliacao_CashRebate.pdf.

sendo urgente recolher e sistematizar dados sobre quem, como e onde se produz, e assim juntar aos números que existem nomes de pessoas, entidades e lugares. Uma outra questão que também contribui para a falta de coesão do setor (e para as dificuldades na recolha de dados como os sugeridos), é o facto de, atualmente, o setor ser bastante maior do que em décadas anteriores. No anuário estatístico do ICA relativo a 2022, são listadas 101 produtoras ativas em Portugal.[4] Também de acordo com esse anuário, em 2022 foram produzidas 101 obras cinematográficas (mais 11 obras audiovisuais). Desde 2018 que tem havido um crescimento significativo do número de obras produzidas no país, com destaque para as longas-metragens de animação. É importante sublinhar que estes podem ser dados atípicos, no sentido em que poderão ainda refletir a interrupção de rodagens e a estreia tardia de filmes na sequência da pandemia da COVID-19. Ainda assim, são números que parecem dar conta da vitalidade atual da produção de cinema em Portugal.

4
ICA. 2023. *Cinema & Audiovisual de Portugal 2023*. ICA. https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/catalogo_ica_digital_2023_com_links17_02_5459642ec3ee27593.pdf.

Esta investigação concluiu que é praticamente impossível fazer filmes em Portugal sem o apoio financeiro do ICA. A grande maioria dos profissionais do setor já concorreu a concursos de apoio à produção promovidos pelo ICA: 80% dos respondentes ao inquérito. Por outro lado, 75% afirmou já ter concorrido a concursos de apoio à produção promovidos por instituições sediadas em Portugal, públicas ou privadas, que não o ICA. Lendo a lista das entidades referidas, parece claro que se trata de apoios complementares ou pontuais.[5] Esta relação com o financiamento público não é exclusiva do cinema português. Tal como referido num estudo conduzido pelo OEA em 2020, "quanto mais reduzido o mercado (e o seu potencial de exploração interna), mais importante é o financiamento público direto: (...) cerca de 58% nos mercados mais pequenos".[6] Esta percentagem diz respeito ao volume total e não por projeto.

Ao mesmo tempo, este tipo de apoio não é suficiente para garantir o financiamento da maioria dos projetos. Como também conclui o mesmo estudo, "filmes produzidos em mercados europeus de pequena e média dimensão dependem em maior escala de fontes de financiamento estrangeiro (...), que representam 18% do financiamento total analisado". Embora seja consensual a necessidade de diversificação das fontes de financiamento ao setor, as entrevistas que fui realizando revelaram que as coproduções são vistas como uma mais valia por apenas metade dos produtores, e mesmo como uma desvantagem para muitos criadores. E, embora introduzidas como tema no debate no Porto, as coproduções acabaram por não ser discutidas. De forma semelhante, apesar de não existirem opções concretas para fontes de financiamento alternativas ao ICA, são residuais os esforços de sensibilização dos profissionais do setor para a importância do cinema junto de autoridades locais ou novos mecenas, bem como as candidaturas a fundos comunitários.

5
Por ordem alfabética: Câmaras Municipais; Caixa Geral de Depósitos; Direção-Geral das Artes; Fundação Francisco Manuel dos Santos; Filmaporto — film commission; Fundação Calouste Gulbenkian; Fundo de Apoio ao Cinema do IndieLisboa; Fundo de Apoio ao Turismo e ao Cinema; Garantir Cultura; GDA — Gestão dos Direitos dos Artistas; GEDIPE — Associação para a Gestão Coletiva de Direitos de Autor e de Produtores Cinematográficos e Audiovisuais; RTP — Rádio e Televisão de Portugal; SPA — Sociedade Portuguesa de Autores; Turismo de Portugal.

6
OEA. 2022. *Fiction film financing in Europe: A sample analysis of films released in 2020*, 2022. OEA. https://rm.coe.int/fiction-filmfinancing- in-europe-2022-editionm-kanzler/1680aa189b.

Financiamento público ao setor: o ICA e o contexto internacional

Os problemas que resultam da estreita relação estabelecida com o financiamento público também não são exclusivos do contexto

português. Por um lado, a existência de fundos públicos de apoio ao cinema não é posta em causa no sentido em que continua a vigorar o entendimento de que é preciso financiar o cinema independente na Europa para fazer frente à homogeneização cultural que Hollywood propõe para o mercado global. Por outro, — e provavelmente face aos números que indicam o que a consultora sueca Film i Vast identifica como *overproduction*[7] (são produzidos muitos filmes e não existe na Europa, como em Portugal, capacidade para os distribuir de forma digna e competente) e face à noção de que o sistema está em mudança — muitos institutos públicos na Europa e a própria Comissão Europeia têm repensado o espaço que deve ser atribuído à produção no âmbito das ações que desenvolvem. Cada vez mais institutos públicos de apoio ao cinema na Europa deixam de ver a atribuição de apoios financeiros à produção como a sua atividade principal para começarem a ter no centro das suas missões visões mais holísticas sobre o setor e mesmo sobre a sua relação com a sociedade. Isto é, num duplo alargamento das suas esferas de ação, desenham e monitorizam iniciativas que, a par da produção, trabalham para apoiar a formação de públicos e a manutenção de um circuito de exibição alternativo, entre outras áreas, e, a par de tudo isto, contribuem para o desenvolvimento de indicadores relacionados com questões de diversidade, igualdade e sustentabilidade.

Esta questão foi amplamente debatida nos Novos Encontros de 2023. Fernando Vendrell, por exemplo, confirmou o papel dominante do ICA enquanto entidade financiadora do cinema em Portugal. Mas sublinhou a falta de massa orçamental disponível, descrevendo as obras cinematográficas portuguesas que surgem nas salas como "pequenos milagres". Na perspetiva da APCA, é preciso procurar estratégias para produzir obras de arte visíveis e competitivas, uma vez que o desinteresse dos espectadores pelas obras nacionais continua a ser um enorme problema. Já para Mariana Gaivão, este debate levanta questões ideológicas que é fundamental pôr em evidência. Em oposição ao que vê como gesto liberal, a APR posiciona-se contra uma evolução do ICA nos moldes apresentados.

Do seu ponto de vista, a missão do ICA não passa por temas como a diversidade ou a sustentabilidade, mas sim por financiar o cinema independente, preservar as narrativas não hegemónicas, e garantir que, para além de entretenimento global, existem objetos fílmicos em Portugal que não o podem ser. Esta visão foi corroborada por Luís Urbano, que disse ver com muita preocupação a divulgação da ideia de que se produzem demasiados filmes. Na sua opinião, não havendo hipótese de se aumentar os envelopes de financiamento, produzirem-se menos filmes, ainda que com orçamentos individuais mais elevados, pode ser uma ideia sedutora, mas que, a longo prazo, teria implicações na diversidade dos filmes produzidos. Na ótica destes profissionais, não só o número de filmes atualmente financiado não é negociável, como os montantes disponibilizados para cada projeto devem aumentar.

No entanto, o repensar da missão dos institutos públicos de cinema e uma revalorização do papel da imagem em movimento para a sociedade em geral não implica o comprometimento ou decréscimo dos apoios à produção — antes se aproxima da visão de conjunto que a Semana de 1967 tentou promover e que continua a ser necessária em 2023.

7
Tomas Eskilsson. 2023. *Public Film and Audiovisual Policies and Funding at a Crossroads II*. Film i Vast. https://filmivast.com/film-i-vast-analysis-new-provisional-executive-summary-introduced-in-cannes/.

Representa também uma vontade de fazer alterações junto da principal fonte de financiamento ao setor, cuja eficiência foi tão criticada pelos profissionais que entrevistei. Como também observa o estudo da Film i Vast, que discutiu com agentes do setor as falhas dos institutos públicos na Europa, "os problemas clássicos [destes institutos] incluem a lentidão nos tempos de operação e resposta e a maldição da burocracia. Mas o que é realmente desconcertante é a sensação de que estão a ficar para trás no tempo".[8] A perceção de que os institutos e fundos públicos de apoio ao cinema estão desatualizados ecoa também em Portugal.

Intervindo a partir do público, o produtor Pedro Borges lembrou que a Lei do Cinema em Portugal tem mais de dez anos, sendo atualmente desadequada a um setor que sofreu alterações durante esse período. Sublinhou também que está por concluir o processo de definição de um plano estratégico para o ICA (entretanto, aprovado: veja-se https://ica-ip.pt/pt/o-ica/quem-somos/estrategia-2024-2028/), argumentando a necessidade de se processarem alterações tão significativas ao enquadramento legal e institucional do setor.[9] Num aparente paradoxo, não é que não haja, entre os profissionais do setor, consenso sobre as dificuldades sentidas no relacionamento com o ICA e outras entidades relevantes. Mas existe, ao mesmo tempo, resistência em admitir que estas dificuldades devem ser o motor para a promoção de mudanças. Mesmo quando em uníssono se reconhece que têm de ser feitas alterações ao sistema, não há consenso sobre quais, em que áreas, ou como.

8
Tomas Eskilsson citado por Angus Finney. Angus Finney. 2023. "Public Film and TV Funds in Europe Face Crisis as Streamers, Other Forces Upend Traditional Business Models". Variety, 2023. https://variety.com/2023/film/focus/european-public-funds-1235616333/.

9
Precisamente no segundo dia dos Novos Encontros, a 7 de junho de 2023, foram disponibilizados pelo ICA os relatórios preparados pela Dinamia'CET-ISCTE e a Olsberg-SPI no âmbito da elaboração do Plano Estratégico do Instituto: https://www.ica-ip.pt/pt/centro-de-informacao/estudos-e-relatorios/. O Plano Estratégico 2024–28 foi, entretanto, divulgado e pode ser consultado online em https://ica-ip.pt/pt/o-ica/quem-somos/estrategia-2024-2028/.

Diversidade e sustentabilidade

É também nesse sentido que me parece fundamental trazer para o centro destes debates a questão da sustentabilidade do setor aqui entendida enquanto indicador que necessariamente se rege por métricas de igualdade e diversidade e que está atenta às condições de trabalho de todos os seus profissionais. Em muitos outros países com dimensões semelhantes às de Portugal, incluindo Irlanda, Dinamarca e Suécia (já para não falar de grandes potências cinematográficas europeias, como França e Reino Unido), os indicadores sobre questões de género são regularmente publicados com os dados estatísticos anuais. Este gesto não representa apenas uma vontade de discutir situações de desigualdade ou promover a igualdade de género, mas sim um desejo de fomentar um conhecimento mais amplo do setor e, por acréscimo, dos seus potenciais públicos. Para se conceptualizar o setor de forma mais ampla, pensando sempre a produção em relação a outras áreas (como a formação de públicos, a distribuição e a exibição), é fundamental ter em conta dados segmentados, que ponham em evidência as áreas em que a política pública e os apoios públicos ao cinema devem incidir com maior urgência.

A questão da ausência de mulheres nos diferentes painéis dos Novos Encontros, por exemplo, foi por várias vezes notada. A enorme falta de diversidade cultural do cinema português foi sublinhada por Lubanzadyo Mpemba, em resposta à provocação de Jorge Costa, que descreveu

o setor do cinema e audiovisual em Portugal como um meio paritário, caracterizado por igualdade salarial. Mas também, no que diz respeito a estes temas, existem ainda poucos dados objetivos ou mesmo posições afirmativas ou concertadas.[10] Ainda que, de forma geral, haja concordância que o meio do cinema deva ser mais paritário, por exemplo, do ponto de vista do género e da emergência de novas cidadanias, medidas concretas que possam melhorar os indicadores do setor nestas áreas são entendidas por muitos como impeditivas do ponto de vista prático face a um sistema ainda percebido como sendo demasiado frágil. Não chegou a ser discutida, em junho de 2023, a questão da introdução de cotas. Mas, nas respostas ao inquérito divulgado meses antes, o que se destaca em perguntas com escalas de concordância, nomeadamente "Os concursos do ICA deveriam prever cotas para filmes realizados por mulheres" ou "A implementação de cotas é bem-intencionada, mas não funcionaria em Portugal" é a opção "Não concordo, nem discordo", que obtém 25% das respostas, no primeiro caso, e 36%, no segundo. Mais do que uma polarização de opiniões, não parece existir em Portugal um pensamento estruturado sobre estas questões.

A sustentabilidade ambiental surge como mais consensual no sentido em que quase metade dos inquiridos (47%) diz tê-la encontrado enquanto preocupação fundamental em produções em que participou nos 12 meses anteriores. Luís Urbano falou do impedimento que representariam os custos acrescidos para garantir o estatuto sustentável de produções cinematográficas, o que a consultora Dörte Schneider, intervindo a partir do público, afirmou não ser verdade. Falou-se também da possibilidade de se encontrarem parceiros que financiassem uma majoração para projetos apoiados pelo ICA que cumprissem critérios de sustentabilidade, mas não ficou claro se, mesmo havendo financiamento para tal, seriam seguidos os requisitos a cumprir. Também aqui esta aparente indefinição não é exclusiva de Portugal. De acordo com o Nostradamus Report, apresentado na edição de 2023 do Festival de Cinema de Cannes, "a indústria de cinema e TV fez algum progresso em questões de diversidade, igualdade e inclusão, bem como em saúde e segurança, e deu os primeiros passos em direção a práticas de produção mais ecológicas. Num mercado difícil, esses processos críticos correm o risco de serem desconsiderados. É hora de abordá-los de forma holística ao longo de toda a cadeia de valor".[11]

Muitas das questões que atualmente preocupam os profissionais do setor do cinema em Portugal também se discutem noutros contextos. Ao trazer para este debate exemplos e problemáticas internacionais, este texto tem como objetivo alargar a esfera de reflexão em torno desta temática, posicionando-se contra um certo fatalismo que tem rondado o cinema em Portugal. O espaço limitado deste texto, bem como o tempo limitado para o debate em junho e a pesquisa que o antecedeu, não permitem que os temas aflorados sejam desenvolvidos como merecem. Apesar das suas lacunas, que este contributo possa gerar ideias mais concretas, aproximações a consensos e pensamento estratégico e promover novíssimos encontros para o cinema português.

10
Ver, por exemplo, o estudo promovido pela MUTIM. Centro de Estudos de Comunicação e Cultura da Universidade Católica Portuguesa. 2023. *A Condição da Mulher nos Sectores do Cinema e Audiovisual em Portugal*. https://www.mutim.org/estudo-mutim.

11
Johanna Koljonen. 2023. *Nostradamus Report: Everything Changing All At Once*. Escandinávia: Göteborg Film Festival. https://goteborgfilmfestival.se/wp-content/uploads/2023/05/GFF23-nostradamusreport.pdf.

Ao tomar em consideração o conceito de crítica tal como este se manifestou linguisticamente na civilização grega, cedo nos apercebemos de que o termo *kritiké* (crítica) mantém uma proximidade etimológica com *krísis*. Na origem da crítica está, portanto, uma ideia de crise. Porém, importa notar que a *krísis* grega se aproximava menos do nosso entendimento actual de "crise" e mais do nosso conceito de "decisão", dado que provinha do verbo *krinō*: decidir, distinguir, escolher. Ainda assim, é importante recuperar hoje a associação de base entre crítica e crise. De facto, a possibilidade da crítica assenta no processo da crise. É necessário cultivar o entendimento, a interpretação, a deliberação, o juízo. O momento em que a crítica acontece é o "momento crítico", isto é, o momento em que é tomada uma decisão, em que se procura agir contra a ilegibilidade do mundo, dos eventos, das coisas, conferindo-lhes sentido, valor e discernimento.

Contando com pouco mais de cem anos, o cinema é uma arte jovem que nasceu num período da história — o final do século XIX— em que a crítica, enquanto instância de questionação, interpretação e legitimação da arte, estava já plenamente instituída. A crítica associa-se ao cinema, portanto, desde as suas origens. Faz parte da sua constituição e da sua evolução. Ainda assim, constata-se que a crítica de cinema permanece longe de receber a atenção devida. Para além dos críticos dos Cahiers du cinéma, que viriam a estar na origem da Nouvelle Vague, a história da crítica de cinema, em si mesma, mantém-se um campo relativamente marginalizado. Por conseguinte, esta amnésia histórica tem consequências no conhecimento e na valorização da crítica desenvolvida no presente.

Perante este estado de coisas — que, sendo porventura geral, certamente se verifica no caso nacional — a área de trabalho dos Novos Encontros do Cinema Português subordinada à temática da crítica visou proporcionar uma discussão abrangente deste importante filão do panorama cinematográfico português contemporâneo.

Numa primeira fase, endereçámos um questionário à comunidade que serviu de base para a concepção da sessão de trabalho presencial, que ocorreu nos dias 6 e 7 de Junho de 2023 no Batalha. Esta sessão contou com uma mesa composta por representantes de diversas esferas da cultura cinematográfica portuguesa, que seguidamente apresentamos. Luís Mendonça é um dos fundadores do website de crítica À pala de Walsh, descrito nos Cahiers como "o site mais importante de Portugal [...], reunindo jovens críticos de todo o país". Pedro Mexia é uma das personalidades mais relevantes da cultura portuguesa actual, debruçando-se frequentemente sobre o cinema em contextos diversificados, tais como a televisão, a edição e a Internet. Rodrigo Francisco é coordenador geral do Cine Clube de Viseu, responsável pela edição da revista Argumento, que conjuga cinefilia e crítica. Saguenail é escritor e cineasta, tendo leccionado Literatura, Cinema e Crítica, fundado a revista A Grande Ilusão e programado diversos ciclos de cinema, incluindo O Sabor do Cinema no Museu de Serralves. Teresa Vieira é jornalista e crítica de cinema na Antena 3 e no Cineuropa, colaborando

ainda regularmente com o website À pala de Walsh. Vasco Câmara é crítico de cinema do Público, tendo sido editor do suplemento cultural Ípsilon até 2023. No final, o debate foi aberto à audiência.

* * *

Concebido como um relatório do trabalho desenvolvido previamente, este texto estrutura-se a partir dos campos de questões que dão forma ao questionário. Optámos por esta decisão metodológica devido ao facto de o referido questionário ter consistido no momento crucial de estabelecimento das coordenadas de reflexão nos Novos Encontros. Ao regressar a ele aqui, tornamos públicas algumas das respostas então obtidas, fazendo-as acompanhar de alguns desenvolvimentos obtidos durante a discussão mantida no Batalha.

Satisfação com as condições de trabalho

No primeiro campo, perguntávamos aos inquiridos que desenvolvem actividade enquanto críticos de cinema qual era o seu grau de satisfação com as condições que lhes são oferecidas para desenvolver o seu trabalho crítico (espaço disponível nas publicações, acesso aos filmes, remuneração, etc.). Constatámos que, num plano geral, os inquiridos não estão satisfeitos com as condições de trabalho, salientando a importância de encontrar, nas palavras de um inquirido, "formas de sustentação económica para projectos de crítica em meio digital".

No debate público, Teresa Vieira reforçou este problema destacando a sua validade, sobretudo nas camadas mais jovens da população. Segundo Vieira, os jovens enfrentam uma maior dificuldade na contratualização por meios de comunicação mais estabelecidos, sendo obrigados a aceitar empregos mal remunerados ou até não remunerados, o que acaba por gerar o enfraquecimento dos discursos críticos.

Conflito de interesses

O segundo campo dizia respeito a possíveis conflitos de interesses no âmbito da crítica cinematográfica. Perguntávamos aos inquiridos se sentiam que o facto de o meio cinematográfico português ser pequeno gera, ou pode gerar, proximidades e conflitos de interesses entre críticos e produtores, realizadores, programadores, festivais, entre outros. A esmagadora maioria dos inquiridos respondeu "sim". O questionário reservava um subcampo no qual os inquiridos eram convidados a sugerir mudanças que pudessem ser implementadas de forma a atenuar esse problema. Porém, nenhum propôs uma forma exequível de o contornar. Pelo contrário, vários identificaram esta mesma dificuldade de encontrar respostas, justificando-a pela dimensão reduzida do país, como se a promiscuidade já identificada fosse uma inevitabilidade no nosso contexto.

Autonomia e liberdade

O terceiro campo centrava-se em questões de autonomia e liberdade dos críticos. Perguntávamos aos inquiridos se alguma vez sentiram algum tipo de pressão (institucional ou outra) que tenha condicionado uma crítica da sua autoria ou da autoria de algum colega de profissão. Identificámos uma paridade entre respostas positivas e respostas negativas. Aqueles que responderam afirmativamente referem "impedimentos de acesso a visionamentos como represália", pressões institucionais, de editores e distribuidoras, e também pressões dos próprios cineastas. Os inquiridos mencionaram as amizades e as inimizades entre indivíduos, o que parece ser inevitável num meio tão pequeno, e em que o nosso sucesso depende, por vezes, do contributo activo para o sucesso do próximo: "quando há um par de críticos, um par de produtoras, um par de salas e um par de realizadores, é praticamente impossível impedir este género de fenómenos. Continua a faltar escala".

Perguntávamos ainda que medidas poderiam ser tomadas para limitar este fenómeno. Um inquirido referiu a necessidade de se criar um Sindicato de Críticos, à semelhança do que sucede, por exemplo, nos Estados Unidos da América.

Associação de críticos de cinema

Este campo dizia respeito, justamente, à criação de uma Associação Portuguesa de Críticos de Cinema. A maioria dos inquiridos defendeu que se deveriam reunir esforços no sentido da criação dessa associação. Seguidamente, perguntávamos quais seriam as vantagens e quais seriam os desafios dessa iniciativa.

No tocante às vantagens, os inquiridos referiram "poder negocial e de defesa (incluindo do ponto de vista jurídico), promoção cruzada (publicação semestral, entrega de prémios, presença em festivais, etc.), internacionalização", mas também a proximidade que tal iniciativa promoveria entre críticos que desempenham a sua actividade em meios de comunicação diferentes.

Relativamente aos desafios, os inquiridos identificaram a definição de uma linha de trabalho que convenha igualmente a todos os críticos e questões de sustentabilidade. Algumas respostas previram uma incompatibilidade entre a criação desta associação e a manutenção do panorama de críticos actual. A título de exemplo, um inquirido refere "o poder estabelecido que alguns críticos têm em relação a outros (que é enorme, atendendo a que o cenário é praticamente imutável há anos); a própria falta de coesão entre críticos (não há um pensamento crítico em Portugal, apenas uma manta de retalhos); e sobretudo a falta de contacto entre a crítica do jornal e a restante produção de meios académicos (falta total de permeabilidade)".

* * *

Importa neste ponto referir que, ao passo que as questões até agora aqui retomadas eram de acesso exclusivo aos inquiridos que indicaram, num momento inicial, ser críticos profissionais, o remanescente do questionário destinava-se a todos os membros da comunidade cinematográfica que desejassem responder.

Hábitos de leitura

No campo sobre hábitos de leitura, a generalidade dos inquiridos declarou ser leitor habitual de crítica de cinema. Ao nível das publicações lidas com

regularidade, foram referidos, sobretudo, jornais e websites portugueses. As duas publicações mais singularizadas foram o jornal Público e o website À pala de Walsh, embora também tenham marcado presença o Diário de Notícias, o Expresso, o C7nema e alguns websites/publicações estrangeiros, tais como Sabzian, Film Comment e Artforum.

Formação

No campo concernente à formação, perguntávamos aos inquiridos se consideravam suficiente a oferta de formação em crítica de cinema em Portugal. A maioria respondeu que a oferta de formação existente é insuficiente, alguns propondo uma integração da crítica nos *curricula* académicos e sugerindo, assim, a necessidade de repensar a crítica de cinema em conjunto com a educação para o cinema.

Vários inquiridos, porém, consideraram que a oferta formativa é suficiente, defendendo que "não faz sentido formar um crítico de cinema", que "a crítica não é exactamente algo que se ensine" ou que "*practice makes perfect*" (em inglês no original).

No debate, Saguenail demonstrou algum cepticismo em relação à possibilidade de se poder educar academicamente os jovens para serem críticos de cinema, referindo que "o curso do Batalha [Curso de Crítica de Cinema, que coordenou entre 17 de Janeiro e 30 de Maio] não visava formar críticos mas sim formar espectadores críticos".
Ainda no debate, e dando continuidade à referência que Saguenail havia feito relativamente à importância dos cineclubes na sua própria formação enquanto crítico, Rodrigo Francisco ressalvou, a partir da sua experiência no Cine Clube de Viseu, a importância dos cineclubes na educação dos públicos para o cinema — tanto através da exibição de filmes antigos como de filmes contemporâneos com divulgação reduzida, acompanhados de discussão.

Estatuto do crítico

No seguimento do questionário, perguntávamos se "a crítica de cinema é devidamente valorizada no panorama cultural português".
A generalidade dos inquiridos considera que não, justificando: "tem sido progressivamente desvalorizada, paradoxalmente dentro dos próprios profissionais ligados à produção de cinema"; "simplesmente tenho a sensação de que as pessoas não lêem críticas, vêem só as estrelas"; "redução do espaço nos jornais, a 'troca' de crítico e especialistas de cinema por *influencers* em outras áreas"; ou "péssima relação com a globalidade dos leitores, desconfiança em relação à sua falta de independência (que é real, em muitos casos) e parca dimensão formativa e criativa da crítica existente".
Alguns inquiridos que discordavam desta visão ofereceram, porém, argumentos igualmente válidos. Um inquirido referiu que "sim, na medida em que toda a crítica perdeu o seu estatuto de autoridade nos últimos anos, com a perda de leitores dos jornais. Tornou-se uma actividade de nicho, e dentro desse nicho da cultura é valorizada". Um outro inquirido respondeu: "julgo ter actividade, ser fulcro de discussão e ter alguma influência entre as pessoas interessadas pelo cinema".

Como resposta ao subcampo "O que pode ser feito para fortalecer o estatuto dos críticos em Portugal?", um inquirido comentou:

"Acho que há mudanças necessárias na forma como o público e os leitores vêem em geral os intelectuais. É cisão antiga, não se resolve assim. Talvez seja preciso os agentes culturais levarem a sério a crítica (e não entenderem uma crítica positiva ou negativa como algo pessoal); a crítica levar-se a sério a si mesma (recuperando não apenas, mas também um certo papel de divulgação e educativo) e os leitores levarem a sério quem escreve."

O impacto comercial da crítica

Neste campo, colocávamos uma única questão: "Em que medida a crítica de cinema influencia o sucesso comercial dos filmes estreados em Portugal?".
A generalidade dos inquiridos dividiu-se entre "pouco" ou "indiferente", com uma percentagem mínima considerando influenciar "muito".

Cinema português

Neste campo, especificamente dedicado à relação entre os críticos e o cinema português, perguntávamos se os críticos portugueses devem ter uma responsabilidade acrescida no que diz respeito à crítica e à divulgação de filmes realizados em Portugal.

A esmagadora maioria dos inquiridos respondeu acreditar que sim, afirmando que a crítica portuguesa é a maior responsável pela sobrevivência dos filmes produzidos no nosso país, possibilitando-lhes não só não serem votados ao esquecimento global, mas também serem exibidos no estrangeiro obtendo uma fortuna crítica mais ampla.

Porém, alguns inquiridos discordaram, oferecendo argumentos pertinentes, invariavelmente derivados da ideia de que o exercício da crítica não deve ter nacionalidade: "a responsabilidade acrescida é de divulgar bom cinema, independentemente do país de produção".
E uma segunda opinião: "não devia ter [uma responsabilidade acrescida]. A 'especificidade tuga' só prejudica o exercício crítico. O cinema português está no mundo — é preciso projectá-lo deste modo, sem paninhos quentes ou atitudes condescendentes (que nada ajudam ao crescimento do meio)".

Identidade dos críticos

Neste campo subordinado à identidade dos críticos inquiríamos, primeiramente, sobre a existência de diversidade no corpo de críticos de cinema portugueses no que diz respeito a género, ascendência e classe, e, em segundo lugar, se uma maior heterogeneidade no corpo de críticos de cinema portugueses fortaleceria a crítica de cinema em Portugal.
A quase totalidade dos inquiridos demonstrou acreditar que não existe diversidade no corpo de críticos. Porém, a maioria encontrou em factores sociais extra-cinematográficos a razão para esta ausência de heterogeneidade, tais como desigualdade no acesso ao ensino,

silenciamento sistémico de minorias, entre outros — à semelhança, aliás, do que se viria a ouvir nos vários painéis temáticos dos debates presenciais no Batalha Centro de Cinema. É de ressalvar que, ainda que a questão não referisse cotas, um inquirido trouxe a problemática à colação. Citamos: "apesar de regra geral ser contra cotas, neste caso acho que a criação de bolsas de estudo com base principalmente em classe, raça e género pode ser uma medida importante".

Avaliação da crítica

O campo seguinte dizia respeito à avaliação da crítica. Num primeiro momento, à pergunta "Existe uma tradição de 'crítica da crítica' em Portugal?", a maioria dos inquiridos respondeu que não. Num segundo momento, à pergunta "É importante aferir a qualidade da crítica de cinema produzida em Portugal?", todos os inquiridos — à excepção de um — responderam que sim. Num momento final, perguntávamos: "Quais seriam as vantagens e as desvantagens dessa aferição?". Surgiram diversas respostas de maior alcance. O único inquirido que havia respondido negativamente à pergunta avançou: "Não acho que devamos aferir, como se se tratasse de um trabalho da escola. O caminho é outro. É haver mais vozes e logo se distingue o trigo do joio". Outro inquirido ofereceu uma resposta discordante: "Não vejo desvantagens sem ser os amuos do costume. Era fundamental criar espaços para um diálogo mais vivo e horizontal entre os membros da crítica." Um outro inquirido relacionou esta questão de uma discussão sincrónica da crítica publicada com a necessidade de um pensamento diacrónico ou histórico:

> "A nível de uma historicização da crítica parece-me relevante aferir não se a crítica é melhor ou pior, mas pelo menos a sua natureza, constituição, origem e posicionamentos, para a sua melhor compreensão. Por isso, falo de uma historicização. Parece-me que uma maior consciência do que se fez anteriormente nos permite uma maior clarividência no que toca à prática contemporânea."

No debate público, Luís Mendonça, ao descrever o projecto À pala de Walsh, salientou ser fundamental para a cinefilia e para a crítica cultivar-se uma relação com o passado do cinema e os meios e as plataformas que promovem crítica cinematográfica não se vergarem "à ditadura da actualidade, à espuma dos dias, à radiografia do momento". Por fim, também Pedro Mexia chamou a atenção para a necessidade de ponderar seriamente os termos nos quais se reflecte sobre a crítica, salientando que o modo como esta discussão é conduzida hoje, largamente nas redes sociais e sob a forma de comentários impressivos, carece de seriedade e resulta num enfraquecimento geral do discurso sobre o cinema na sociedade.

Isenção crítica

O último campo relacionava-se com a questão da isenção crítica. Num primeiro subcampo perguntávamos se o crítico deve reclamar o seu gosto e a sua perspectiva ou deve almejar a uma objectividade crítica. Não encontrámos nas respostas um padrão. Um inquirido declarou que o crítico "[deve] afirmar o seu gosto". Em contraste, outro inquirido afirmou que o crítico "deve encontrar uma forma

objectiva de analisar cinema". Outro, ainda, avançou que "depende do público-alvo". Dois, porém, declararam que o crítico deve encontrar um equilíbrio entre as duas, uma vez que "a crítica é sempre um exercício de equilibrismo". Um outro inquirido ressalvou que o importante é que o crítico desenvolva a sua actividade numa abertura ao diálogo: "deve valorizar o 'mas', a nuance, a possibilidade de uma outra opinião, sempre que possível. As 'sentenças estéreis' não são úteis, afastam os leitores e bloqueiam a possibilidade de uma crítica aberta e formativa".
O questionário concluía convidando os inquiridos a reflectirem sobre as vantagens e as desvantagens de uma e da outra posição, isto é, do exercício do gosto pessoal ou da busca pela objectividade crítica. Também aqui tivemos acesso a ideias novas que poderão contribuir para o debate no futuro:

> "O gosto leva-nos diversas [vezes] à ideologia acima da cinefilia, vedando qualquer perspectiva à história do cinema em curso ou da actualidade da indústria. Contudo, a objetividade diversas vezes leva-nos a textos sem vida, uma dominância do prisma comercial e uma atitude analítica ao invés de reflectora sobre a obra."

Outro inquirido ressalvou: "A objectividade máxima (académica) é um tédio — nenhum cinéfilo se revê nela. Mas o gosto acima de tudo é pernicioso, transforma a crítica num exercício de vaidade ou de 'aferição' consumista (bom ou mau para consumo, *thumbs up, thumbs down*)".

Por fim, um inquirido abordou uma problemática que, porquanto ausente deste estudo, importa descrever em estudos mais aprofundados: a questão da especificidade textual da crítica (sobretudo escrita) ou, por outras palavras, o estilo. Escreveu: "a crítica só tem interesse se for estabelecido com o crítico um vínculo que resulta do estilo, do gosto, da graça. Uma crítica sem estilo, sem gosto e sem graça é uma bula medicamentosa".

Conclusão:
uma primeira abordagem, a consolidar em estudos futuros

Tal como julgamos ficar visível na leitura deste relatório, o trabalho desenvolvido no âmbito do escopo temático da crítica, nestes Novos Encontros do Cinema Português, visou auscultar a comunidade com base num conjunto de questões que, sendo amplo e heterogéneo, pretendia sobretudo convidar as pessoas a começar a pensar mais e melhor sobre a crítica em Portugal, numa altura em que esta dimensão do fenómeno cinematográfico se encontra especialmente negligenciada. A rarefação das respostas obtidas no questionário, bem como o parco aprofundamento reflexivo que se denota em muitas das observações dos inquiridos (as quais, por razões de economia, ficaram ausentes deste relatório, no qual optámos por incluir sobretudo os contributos mais consequentes),

dão conta de que talvez ainda não estejamos, enquanto comunidade, num ponto em que já seja possível reflectir aprofundadamente sobre a crítica cinematográfica em Portugal. Encontramo-nos, ainda, numa fase prévia, em que a ausência de reflexão sistemática das últimas décadas vem dando lugar a uma nova fase, na qual os membros da comunidade começam a adquirir a consciência de que o debate sobre a crítica deve ser fomentado, dado que dele só poderão advir consequências positivas não só para a crítica, mas para todas as dimensões do panorama cinematográfico português.

Por estas razões, não entendemos os resultados deste trabalho como uma fonte de conclusões definitivas. Pelo contrário: interessou-nos, aqui, sobretudo convocar e descrever — primeiro no questionário, depois no debate público, e agora nesta publicação — um conjunto de questões variadas através das quais se pode (re)começar a discutir a crítica em Portugal. Desejamos que este trabalho sirva de estímulo para que estas questões continuem a ser debatidas no espaço público, de modo a poderem ser alvo dos devidos aprofundamentos, e que outras questões surjam entretanto.

Será importante, por exemplo, invocar a figura do espectador para esta discussão sobre a crítica, o que, aliás, Vasco Câmara começou por fazer na sua intervenção no debate público, através da pergunta: "o que é que um leitor/espectador quer?" — perguntar quem são os espectadores, o que desejam ver, o que desejam ler, dado que, como também salientou Pedro Mexia, há espectadores que não sentem a necessidade da crítica e outros para quem a crítica não só é objecto de interesse, como também é parte integrante da experiência cinematográfica.

Outra das questões levantadas no debate que merece uma reflexão aprofundada é a diversidade de meios nos quais a crítica pode ser desenvolvida hoje. Tal como afirmou Teresa Vieira, parece existir hoje menos espaço para a crítica nos jornais (os meios vistos como legítimos, segundo Vieira), mas nunca antes houve tanto espaço para o exercício da crítica noutros meios (os mesmos meios que lutam, ainda, pela legitimação). Ainda segundo Vieira, é necessário promover outras formas de crítica (online, visual, radiofónica) de modo a alargar novas possibilidades. Em suma: procurar repensar todo o conceito de "crítica", reconfigurando-o à luz daquilo que é o mundo hoje.

Também a importância dos cineclubes deverá ser repensada, não tanto numa articulação explícita com a crítica, mas sim, como avançou Rodrigo Francisco, como uma forma — entre outras possíveis — de contribuir para o fortalecimento das cinefilias, do sentimento de comunidade e de abertura ao diálogo informado e "amador" (em sentido etimológico) sobre o cinema.

No campo mais estrito da comunidade de críticos de cinema, será importante continuar a discutir a pertinência, ou não, da criação de uma Associação de Críticos de Cinema, definindo as suas possíveis vantagens e os seus objectivos.

Importará também, no futuro, fortalecer o conhecimento tanto da história do cinema quanto da história da crítica de cinema: conhecer quem pensou sobre cinema em Portugal, como pensou, e quais as mudanças que ocorreram, tanto na nossa sociedade em termos gerais (dado que o contexto sociopolítico tem necessárias consequências no gesto crítico), quanto nos próprios grupos específicos de críticos que deram/dão forma à crítica em Portugal, geração após geração.

Ainda neste âmbito, será importante começar a discutir a crítica também enquanto arte ou ofício: algo que diz tanto sobre os filmes quanto sobre os próprios críticos, instrumentos, portanto, do exercício da subjectividade autoral, da liberdade e do ponto de vista individual. Algo que pode ser lido pelo simples (mas importante) prazer de ler os pensamentos que a alguém suscitou o contacto com um filme. E, no seguimento desta mesma questão da crítica como emanação com algo de criativo da parte dos críticos, será urgente continuar a debater estratégias para tornar o corpo de críticos mais inclusivo.

Espera-se que a conversa se prolongue no tempo, cumprindo assim o desejado contributo destes Novos Encontros do Cinema Português para que a discussão da crítica cinematográfica se torne uma prática mais frequente e produtiva.

Apesar de fundamentais para a actividade cinematográfica, os sectores da distribuição e exibição são, tradicionalmente, desvalorizados em relação ao sector da produção. A história do cinema, que demasiadas vezes se confunde com a história dos filmes, só muito tardiamente começou a prestar atenção aos outros dois sectores. Em Portugal, a Cinemateca Portuguesa tem dedicado algumas publicações a distribuidoras históricas, como *70 anos de Filmes Castello Lopes* (1986), *Lisboa Filme Um sonho vencido* (1987) ou *Sonoro Filme* (1988), e também à exibição, como *Estreias em Portugal 1918–1957* (1993) ou *Quarteto Um Quarto do Século XX (2000)*. Nos anos mais recentes, no meio académico têm sido desenvolvidos alguns projectos de investigação (mestrado, doutoramento ou projectos colectivos) que incidem sobre questões relacionadas sobretudo com a exibição não comercial (nomeadamente cineclubes e festivais de cinema). São contributos importantes, mas insuficientes para se conhecer a complexidade destes dois sectores da atividade cinematográfica e a sua importância para o desenvolvimento do próprio cinema português.

1.

Em 1968, no célebre "Ofício do Cinema em Portugal", produzido na sequência da Semana de Estudos do Novo Cinema Português, e assinado por 20 personalidades do setor cinematográfico (entre elas, apenas um agente do sector da exibição e distribuição: Gérard Castello Lopes), o sector da distribuição é apresentado como o "cancro da distribuição", ou seja, uma das principais causas da "crise" então vivida no cinema português. Não deixa de ser extremamente simbólico que os signatários deste diagnóstico tenham escolhido um termo usado décadas antes por António Ferro, o principal responsável pela política cultural portuguesa nas duas primeiras décadas do Estado Novo (1933–1949), para atacar os filmes da "comédia à portuguesa". Inequivocamente, o uso deste termo pretendia chamar a atenção para este sector da atividade cinematográfica, geralmente pouco considerados nas décadas anteriores.

> Em particular, os signatários sublinhavam a falta de regulação pública no sector da distribuição: a inexistência de "quaisquer restrições" na importação de filmes estrangeiros e a "não obrigatoriedade de distribuição do filme português" (pp. 22–23). Por outras palavras, os signatários consideravam que, atendendo à dimensão do mercado interno, o número de filmes importados era excessivo, retirando assim o espaço tão necessário ao cinema português: em 1968 foram importados 419 filmes de longa-metragem, tendo-se produzido apenas quatro longas portuguesas.

Após duas primeiras décadas dominadas por distribuidoras portuguesas pioneiras (Companhia Cinematográfica Portuguesa ou a Empresa Cinematográfica de Portugal), onde o cinema europeu predominou, a entrada das filiais das grandes distribuidoras norte-americanas, na sequência da Primeira Guerra Mundial e da transição para o cinema sonoro, alterou radicalmente a actividade cinematográfica em Portugal. A abertura dos escritórios portugueses da Paramount (1927), Metro-Goldwyn-Mayer (1928), RKO (1931) e Fox (1936) levou a um natural aumento do número de salas e de espectadores, o que acabou por beneficiar directamente o sector da exibição e sentenciou a "invasão americana":

na temporada cinematográfica 1927–1928, os filmes norte-americanos representavam já 75% das obras exibidas em Portugal.

Esta situação manter-se-ia até ao final dos anos 60, quando as distribuidoras norte-americanas começaram a fechar os seus escritórios portugueses (Paramount em 1969, Fox em 1972) e a entregar novamente os seus interesses aos distribuidores nacionais, nomeadamente à Lusomundo (fundada em 1953, que comprou a Sonoro Filme em 1956), à Doperfilme (fundada em 1947) e à histórica Castello Lopes (fundada em 1923). Ao promover a criação de grupos económicos portugueses fortes, a estratégia económica do Estado Novo favorece a concentração dos interesses da distribuição e exibição, gerando redes que integram distribuidores e exibidores de todo o território. Seguindo também uma política pública de investimento no Ultramar, vários distribuidores e exibidores desenvolvem consórcios para explorarem também os mercados angolanos e moçambicanos (Sulcine e Mundáfrica). Apesar de portugueses, estes grupos económicos continuavam a distribuir e a exibir maioritariamente filmes estrangeiros no circuito português: em 1969, a quota dos filmes norte-americanos atingia os 52%, os italianos garantiam 16%, os franceses 9%, os ingleses 7% e os portugueses apenas 6% do total anual.

Entre 1975 e 1978, o sector distribuidor inclui, pelo menos, 51 empresas de distribuição, com as seis maiores a garantir 49% da quota de mercado dos filmes estreados. O catálogo do ICA relativo ao ano de 2019 contabilizava 13 empresas distribuidoras em atividade em Portugal, com as quatro maiores a garantir uma quota de mercado de 60.4% dos filmes estreados e de 95.8% dos espectadores. Em 2019, os filmes da distribuidora NOS Lusomundo Audiovisuais (que então detinha os catálogos da MGM, Paramount, Universal, Disney e Warner) garantiram 70.7% do total de espectadores.

2.

Como proposta estratégica para romper com a "crise" na distribuição e exibição em 1968, o "Ofício do Cinema em Portugal" propunha a criação de um sector de "Formação do Gosto do Público", uma espécie de "agência de publicidade" ou "órgão de relações públicas" dedicado a "fornecer aos distribuidores e exibidores elementos tanto quanto possível completos para o lançamento de filmes produzidos" pelo futuro Centro Português de Cinema (pp. 54–55). Propunha ainda uma aproximação do público ao cinema português com a "estreia simultânea dos filmes em várias zonas do país" e a criação de três cinemas de "ensaio (vulgarmente conhecidos por Estúdios) em Lisboa, Porto e Coimbra" para a exibição de filmes portugueses e estrangeiros de "elevada qualidade" (p. 56).

Ao longo das décadas seguintes, a situação do sector da exibição agravou-se significativamente. Apesar de uma expressiva redução do número de recintos cinematográficos em funcionamento (de 492 em 1968 para 185 em 2019), o número de ecrãs de cinema abertos ao público cresceu (de 492 em 1968 para 583 em 2019), nomeadamente devido ao surgimento dos complexos *multiplex*. Naturalmente, no mesmo período, face a este aumento de ecrãs, o número de sessões de cinema realizadas mais do que sextuplicou (cerca de 97 mil em 1968 para cerca de 660 mil em 2019).

Em relação ao número de espectadores, em 1968 registou-se um total anual de cerca de 26.6 milhões, significativamente superior aos 15.5 milhões registados em 2019. Com o fim do fascismo e da censura, o triénio 1975–76–77 teve uma média de 40 milhões de espectadores, mas a percentagem média de espectadores de filmes portugueses nesses três anos foi de 0.05%. Depois de um natural fulgor revolucionário, a crise no sector da exibição acentuou-se no início da década de 1990, com valores anuais médios na ordem dos 7 milhões de espectadores (1992–1995), subindo mais recentemente para a casa dos 15 milhões/ano entre 2015–2019.

Esta assimetria no número de espectadores reflecte, obviamente, a assimetria no mapa exibidor, que regista uma concentração da maior parte das salas nos distritos com maior número de população. Em 2022, de acordo com os dados do ICA, 192 dos 308 concelhos do país não tinham nenhuma sala de cinema registada, o que corresponde a 62% dos concelhos portugueses. Naturalmente, a situação demográfica tem contribuído para o fecho de salas de cinema em muitos concelhos do interior do território ao longo das décadas, mas convém destacar um caso de estudo muito pertinente para esta discussão.

O distrito de Portalegre, com cerca de 100 mil habitantes (Censos 2021), foi o distrito com menor número de espectadores de cinema ao longo de 2019 (apenas 11.903). No distrito, cinco dos 15 concelhos registaram sessões de cinema: Auditório do Centro Cultural de Campo Maior (1.654 espectadores em 17 sessões); Cineteatro Mouzinho da Silveira, em Castelo de Vide (2.838 espectadores em 20 sessões); Auditório São Mateus, em Elvas (5.555 espectadores em 98 sessões); Cineteatro de Nisa (1.255 espectadores em 17 sessões); e Centro de Artes do Espectáculo de Portalegre (601 espectadores em 5 sessões). Estes cinco espaços em causa são geridos pelas respetivas Câmaras Municipais.

O concelho de Évora, com cerca de 50 mil habitantes (Censos 2021), registava em 2004 um total anual de 103 mil espectadores, diminuindo gradualmente até cerca de 13 mil espectadores em 2009. No ano seguinte, o fecho de duas salas comerciais fez cair o número de espectadores para cerca de 7 mil (2010–2011), atingindo um mínimo de cerca de 4–5 mil em 2012–2013 e de 3,5 mil em 2016. Em dezembro de 2017, a abertura de cinco novas salas comerciais fez disparar os números para cerca de 183 mil em 2018 e 167 mil em 2019. Em suma, podemos concluir que, apesar de quase sete anos sem salas comerciais, e com médias muito modestas entre 2010–2016, o concelho conseguiu recuperar público (e até superar largamente os máximos registados em 2004), demonstrando que existe um potencial público de cinema em concelhos de pequena dimensão que se ressentem da falta de oferta cinematográfica regular. Perante este caso, será legitimo estimar que existirão diversos outros concelhos no país que poderiam registar um aumento significativo de espectadores caso abrissem novas salas com exibição comercial de cinema, cuja regularidade permite fidelizar públicos de forma mais eficaz.

Tal como aconteceu com a sociedade portuguesa de forma gradual desde a década de 1990, com o deslocamento da população do interior para o litoral, a oferta de serviços públicos e privados no interior do país foi diminuindo, sucedendo-se o encerramento de diversas salas de cinema ou a conversão das mesmas em espaços multiusos, em cidades de pequena

e média dimensão, e a concentração de ecrãs em espaços de tipologia *multiplex*. Em 2019, os 19 complexos *multiplex* — situados nas áreas metropolitanas de Lisboa (dez complexos) e Porto (cinco complexos), mais dois na cidade de Braga, um em Coimbra e outro em Albufeira (distrito de Faro) — contabilizaram 51% dos espectadores de cinema do total nacional.

Ao compararmos os dados relativos a 1946, o primeiro ano em que o INE produziu informação detalhada sobre a exibição de cinema, com os de 2019, o ano imediatamente anterior à pandemia, percebemos que há características do nosso mapa exibidor que se mantêm estruturais. Se o distrito de Lisboa viu diminuir o total anual de espectadores de cinema de 47% (1946) para 35% (2019), no mesmo período o distrito do Porto cresceu de 15% para 23%, o de Setúbal de 5% para 10% e o de Braga de 2% para 7%. Ou seja, enquanto a faixa litoral entre Porto e Lisboa (onde se incluem ainda os distritos de Braga, Aveiro, Coimbra, Leiria, Santarém e Setúbal) somava 82% do total de espectadores em 1946 e cresceu ligeiramente para 86% no ano de 2019, a faixa interior do território português (incluindo os distritos de Vila Real, Bragança, Viseu, Guarda, Castelo Branco, Portalegre e Évora) passou de 10% (1946) para pouco mais de metade (6%) em 2019. Quanto às regiões autónomas dos Açores e da Madeira, mantendo sensivelmente o número de espectadores, cresceram percentualmente de 1% (1946) para 3% (2019).

No que diz respeito à exibição não-comercial, o século XXI trouxe a disseminação dos festivais de cinema, que surgiram em várias partes do território. O catálogo do ICA referente a 2019 contabiliza 40 festivais, mas uma breve pesquisa numa plataforma de submissão de filmes apresenta cerca de 120 festivais ativos em território português. Entre 2007 e 2019, o ICA contabilizou um total de 3.5 milhões de espectadores nos 35 maiores festivais de cinema portugueses, o que representa uma média de cerca de 273 mil espectadores ao ano.

Precisamente no mesmo período, entre 47 cineclubes identificados, o ICA contabilizou um total 850 mil espectadores nos principais cineclubes portugueses, o que representa uma média anual de 65 mil espectadores. Espalhados pelo território, cada um tem dinâmicas e estratégias muito diferenciadas, reflectindo as particularidades de cada território: uns foram fundados em tempo de ditadura (Cineclube do Porto), outros mais recentemente (Clube Objetivo Cinema em Penafiel); alguns são a única oferta cinematográfica dos seus concelhos (Cineclube de Amarante), outros funcionam como alternativa ao cinema comercial nos seus concelhos (o Cineclube de Guimarães convive com dois complexos comerciais com um total de 11 salas); uns exibem semanalmente (Cineclube de Joane), outros quinzenalmente (Cineclube de Viseu), outros ainda mais irregularmente (Cineclube de Tomar); uns complementam as suas actividades com a organização de festivais (Ao Norte), outros com mostras (Cineclube do Barreiro), enquanto outros são dinamizados por festivais (Porto/Post/Doc).

Meio século após a elaboração do "Ofício do Cinema em Portugal", apesar dos processos de democratização dos anos 70, da "europeização" dos anos 80 e 90, e da digitalização já no século XXI, a situação nos sectores da distribuição e da exibição cinematográficas parece não estar significativamente diferente no que diz respeito às assimetrias regionais no território continental e à especificidade insular das regiões autónomas dos Açores e da Madeira. No âmbito do PRR, o Governo português lançou um concurso em Junho de 2022 para equipar 126 espaços de exibição, entre auditórios municipais, cineteatros e museus nacionais, com tecnologia de projecção DCP, mas apenas 29 se situam no interior do território (quatro em Beja, dois em Bragança, cinco em Évora, quatro na Guarda, dois em Portalegre, três em Vila Real, nove em Viseu).

Nas últimas décadas, a distribuição e a exibição foram, seguramente, os sectores da actividade cinematográfica mais afectados pela digitalização, assistindo ao surgimento de novas possibilidades de circulação de obras fílmicas (multiplicação de canais temáticos de televisão, serviços *video-on-demand*, *over-the-top* e *streaming*, entre outros). Infelizmente, perante a recusa de divulgação dos próprios operadores, não se conhecem actualmente em Portugal números fiáveis relativos às características dos assinantes. Seria particularmente interessante saber onde residem os assinantes e qual a quota de visionamento de filmes nos diversos serviços de *streaming*. Do mesmo modo, não são conhecidos estudos científicos sobre o impacto das subscrições de serviços de *streaming* nas audiências de cinema em Portugal. Trata-se de uma realidade relativamente recente, que se tornou mais significativa enquanto a maioria das salas de cinema esteve encerrada entre Março e Maio de 2020 e Janeiro e Abril de 2021.

3.

A primeira fase do processo de recolha de dados começou pelo contacto com diversos agentes e entidades activas nos sectores da distribuição e exibição em Portugal, procurando fazer um diagnóstico actual. A referência mais recorrente por parte de todos os entrevistados é a falta de uma política pública para a cultura em Portugal, e especificamente para o sector cinematográfico. A falta de orientação estratégica integrada ao nível do Governo, que se reflete na actuação do ICA, mas também na omissão de um papel regulador activo no sector, não mostrando capacidade para corrigir assimetrias acentuadas por factores económicos. Outra das questões abordadas foi a recente mudança de paradigma provocada pelas plataformas de *streaming*, cuja popularidade se acentuou durante a pandemia que levou ao encerramento das salas de cinema. Para além disso, outra das consequências mais visíveis deste fenómeno foi a quebra abrupta das vendas no mercado de DVD, que representava receitas significativas para diversas distribuidoras, e que funcionava como um prolongamento da vida comercial dos filmes em catálogo. Finalmente, referiu-se também um problema estrutural da sociedade que está relacionado com a falta de hábitos culturais da população, que tem sido agravada pelas sucessivas conjecturas socioeconómicas que reduzem os orçamentos familiares e que acabam, invariavelmente, por penalizar significativamente o consumo de bens culturais e artísticos.

A segunda fase de recolha de dados passou pela disponibilização de um questionário online para profissionais da atividade cinematográfica que esteve aberto entre 20 de Março e 20 de Abril de 2023. Previsivelmente, a secção do questionário relativa à distribuição e exibição foi a que registou um menor número de respostas: dos 22 questionários validados, 15 são de residentes no concelho de Lisboa e 12 são de profissionais dos sectores da distribuição e exibição.

Verificou-se um consenso na maioria das questões: 82% dos inquiridos concordam que a quota de mercado do maior exibidor (cerca 60% dos espectadores entre 2010 e 2019) poderá ser uma condicionante à diversidade da oferta cinematográfica em Portugal; 77% concordam que a quota de mercado do maior distribuidor (cerca 62% espectadores entre 2010 e 2019) é uma condicionante à diversidade da oferta cinematográfica em Portugal; 86% consideram que a reduzida percentagem de salas (apenas 12% do total nacional) nos oito distritos do interior do país (Vila Real, Bragança, Viseu, Guarda, Castelo Branco, Portalegre, Évora e Beja) poderá ser uma condicionante ao acesso da população à oferta cultural e artística; 91% consideram que os apoios do ICA aos sectores da exibição (3%) e da distribuição (7.3%) são insuficientes para promover sectores mais diversificados e capacitados; 86% consideram que o Estado deveria criar linhas especiais de apoio à exibição destinadas a exibidores independentes em concelhos que ainda não beneficiem dessa oferta cultural.

No entanto, duas questões relacionadas com a possibilidade de criação de cotas de representatividade, potenciando uma regulação mais activa do sector, não parecem ser uma estratégia consensual para os questionados: apenas 64% consideram que a criação de cotas poderia assegurar a exibição mais frequente de obras cinematográficas portuguesas; e apenas 45% considera que a criação de cotas poderia assegurar a exibição mais frequente de obras cinematográficas em condições historicamente minoritárias (por exemplo: filmes realizados por mulheres, por cineastas queer ou não-binários).

No caso específico da exibição não comercial, os principais constrangimentos identificados para os cineclubes foram a falta de financiamento público (64% das respostas), a dificuldade de acesso a uma sala de exibição devidamente certificada (41%) e a falta de equipamentos, nomeadamente de projeção DCP (27%). Em relação aos festivais de cinema, apenas 18% dos inquiridos consideram existir algum tipo de constrangimento à sua actividade.

Finalmente, na terceira fase, tentando reproduzir o mesmo espírito dos encontros de 1967, e esperando respeitar o seu legado, os Novos Encontros do Cinema Português proporcionaram um debate alargado com a participação de representantes de diferentes agentes da distribuição e da exibição (ver composição de mesa de debate na página 61), pessoas com experiências diversificadas e conhecimento aprofundado destes sectores ao longo das últimas décadas, mas também com o público interessado em contribuir para a discussão.

Do animado debate que ocorreu no Batalha, destacaram-se quatro grandes preocupações, que são transversais aos sectores da distribuição e da exibição: a falta de uma rede de salas de cinema independentes, a falta de curadores ou programadores qualificados, a incógnita que ainda reveste o impacto das plataformas de *streaming* para o cinema português, e a necessidade de formar o público do ponto de vista da literacia fílmica e mediática.

"Sem distribuição, a exibição não existe. Sem salas de cinema não é possível exibir filmes." A afirmação é de Pedro Borges, distribuidor, fortemente corroborada por Dario Oliveira, João Matos e Ana Isabel Strindberg. Borges prosseguiu com o exemplo da rede Cinemas Europa, que integra 2784 salas de cinema em 33 países da Europa, apenas 20 em Portugal (0.007%), sintoma de uma falta de oferta no que diz respeito

a salas de cinema independentes, muito inferior a outros países da mesma dimensão demográfica: Suécia com 90 salas, Bélgica com 88 salas, Chéquia com 85 salas, Grécia com 66 salas ou Hungria com 40 salas. Em relação às salas de cinema independentes, funcionam atualmente em Portugal apenas seis entidades com sessões regulares: Nimas, Ideal e City Alvalade, todos em Lisboa; Cinema Trindade e Teatro do Campo Alegre, ambos no Porto; e Casa do Cinema de Coimbra. Em 2019, as que estavam em atividade somaram cerca de 220 mil espectadores. Para além destes, há ainda outros espaços que integram a rede Cinemas Europa — Charlot, em Setúbal; Cinema Vida Ovar (encerrou actividade em maio de 2023); Teatro Aveirense, em Aveiro (sessões pontuais); Cine Teatro António Pinheiro, em Tavira; Cineteatro de Estarreja (sessões pontuais); Cinema da Villa, em Cascais (encerrou actividade em janeiro de 2023); Cineclube de Faro; e Cinema Insuflável, em regime itinerante.

Em contraciclo, a abertura da Casa de Cinema de Coimbra é um caso de estudo muito interessante: inaugurada em maio de 2021, uma parceria entre um festival de cinema (Caminhos do Cinema Português) e dois cineclubes (Centro de Estudos Cinematográficos e Fila K) reabilitou uma sala de cinema desativada: compraram um projector DCP e equiparam a sala com apoios a fundo perdido (concurso Ad Hoc 2020 — ICA e programa Garantir Cultura 2021 — Fundo de Fomento Cultural, respectivamente). Entretanto, em Março de 2022, a Câmara Municipal de Coimbra adquiriu o imóvel em hasta pública, cedendo-o em contrato de arrendamento aos promotores da sala. Num concelho com cerca de 400 mil habitantes, onde funcionam um complexo *multiplex* com dez salas (NOS Alma Shopping) e outro complexo com seis salas (NOS Forum Coimbra), em 2022 a Casa do Cinema de Coimbra realizou mais de 800 sessões, somando mais de 15 mil espectadores, dos quais 85% foram registados em sessões de cinema português e europeu.

Da plateia, Luís Urbano (produtor e distribuidor) sublinhou a importância deste caso de sucesso, como o do Cinema Trindade, na baixa do Porto, também para revitalizar urbanisticamente as próprias cidades, podendo contar com apoio financeiro público, mas dependendo preferencialmente investimentos privados. Ana Isabel Strindberg, com bastante experiência acumulada na distribuição de filmes portugueses, sublinhou a necessidade de coordenação ao nível das políticas públicas, mas alertou para a falta de programadores de cinema em Portugal, sobretudo nas muitas autarquias que oferecem sessões de cinema aos seus munícipes, em auditórios e bibliotecas municipais. Pandora da Cunha Telles (produtora e distribuidora) reforçou a importância dos cineclubes e dos auditórios municipais descentralizados, com lógicas de programação de cinema integradas no contexto cultural dos respectivos municípios. João Matos insistiu que a curadoria é uma forma de cada sala diferenciar a sua oferta cinematográfica em função do seu público e da sua estratégia de implementação. Rita Correia (Cineclube de Santarém) concordou com a importância do trabalho dos programadores de cinema, mas alertou

para o perigo da municipalização da cultura, que muitas vezes pode ficar refém de ciclos políticos municipais menos sensibilizados para as políticas culturais, valorizando em alternativa os programadores independentes, que actuam em cineclubes e festivais de cinema. Atentas a esta realidade, e procurando colmatar estas lacunas, têm surgido no meio português um conjunto de empresas que oferecem serviços gratuitos de programação de cinema aos municípios que asseguram essas valências. Segundo dados publicitados por duas das principais empresas a actuar neste segmento, são já cerca de 80 os municípios a utilizar este tipo de serviços. Mariana Liz (professora de Cinema) lembrou que, também recentemente, em 2021, em parceria com o Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, o ICA promoveu uma acção de formação com o objectivo de reforçar a rede de agentes culturais regionais ligados à projecção de filmes em Portugal, fornecendo os conhecimentos necessários à adopção de boas práticas de programação e exibição de cinema a profissionais do sector cultural, que teve 80 inscrições e foi concluída por 29 formandos.

Em relação ao impacto das plataformas de *streaming*, foram levantadas várias dúvidas: qual o número de subscritores dos serviços? Qual a quota de visionamento do cinema na totalidade dos conteúdos? Qual o retorno financeiro para os produtores? Infelizmente, as respostas foram escassas e pouco esclarecedoras. Enquanto João Vintém insistia na diferenciação da plataforma que representava, nomeadamente em termos de escala e de curadoria em relação ao cinema português, várias foram as intervenções que reclamavam por maior transparência e informação relativamente às operações das plataformas de *streaming*, lamentando sobretudo que o processo negocial de transposição da chamada "directiva Netflix" para Portugal tenha sido feita de forma precipitada e apressada, não permitindo tirar maiores proveitos resultantes de outros processos negociais (como o francês).

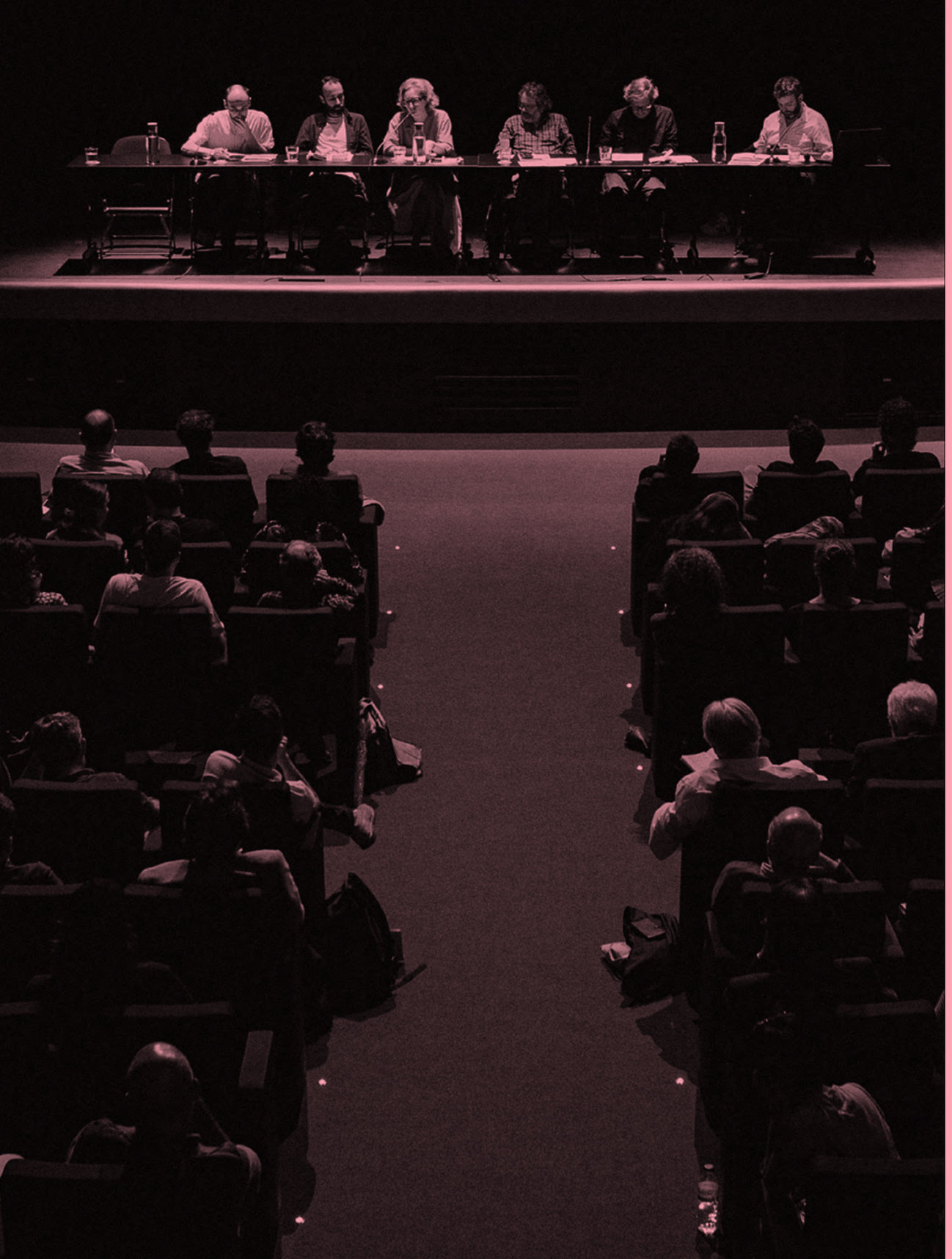
Finalmente, em relação à literacia do público, Dario Oliveira começou por sublinhar a importância dos festivais de cinema na formação de novos públicos, constituindo uma oportunidade para ver filmes que não terão circulação nas salas comerciais nem alternativas, e que promovam a sua discussão, numa escala de proximidade. João Vintém defendeu que as plataformas de *streaming* podem desempenhar um papel importante na formação de públicos, sobretudo nos que não dispõem de salas de cinema nas suas áreas de residência. No caso da Filmin, que não usa nenhum algoritmo na sua programação, há um trabalho curatorial relevante de escolha dos filmes em função de vários critérios mediáticos, que os valorizam em função das suas características. Se Pedro Borges mostrou algum cepticismo em relação ao Plano Nacional de Cinema, por ser um programa mais direcionado para o visionamento de filmes na escola e não na própria sala de cinema, Ana Isabel Strindberg mostrou-se mais optimista em relação à influência deste tipo de actividades na formação dos públicos numa fase precoce, defendendo que é melhor ter algum contacto com os filmes, ainda que não seja nas condições ideais, do que não ter qualquer contacto. Daniel Ribas (professor de Cinema) sublinhou a importância do contacto com os filmes numa fase inicial da formação dos espectadores, propondo, de forma sarcástica, uma estratégia similar à terapia de choque popularizada pelo filme *A Clockwork Orange* (1971), de Stanley Kubrick. Saguenail (crítico de cinema e programador) concluiu o debate reforçando a importância

da criação de comunidades de espectadores, em pequena escala, que discutam os filmes e que usufruam do prazer da partilha. Com a plateia do Batalha repleta, o debate chegou às três horas de duração e contou, para além dos convidados que integraram a mesa, com 19 intervenções por parte do público, desde profissionais dos sectores da distribuição e exibição, antigos e actuais dirigentes e programadores cineclubistas, críticos de cinema, e vários jovens cineastas.

4.

Findo este processo de auscultação e debate público, parece consensual que algo terá de mudar nos sectores da distribuição e exibição para se poder vislumbrar um futuro sustentável para o cinema português. Parece óbvio que a estratégia deverá passar por aumentar as salas de cinema em funcionamento e a quota de filmes portugueses em exibição nessas salas, tornando-os efetivamente acessíveis a toda a população. Desde logo, reconhecendo a incapacidade de autorregulação destes sectores, a maioria dos agentes exige um papel mais activo por parte do Estado ao nível da regulação e da promoção dos sectores. Essa intervenção deve atingir diversos níveis: no internacional, com a replicação de políticas públicas de outros Estados-membros da União Europeias, sobretudo países com estratégias que se têm revelado muito positivas para o sector, como a França, a Espanha ou a Bélgica; a nível nacional, com um efectivo investimento do Estado central na promoção da produção e circulação de cinema português, inscrevendo verbas próprias no Orçamento de Estado para reforçar financeiramente os diversos sectores cinematográficos, e evitar a concentração tendencialmente monopolista em alguns grupos económicos; ainda no nível central, espera-se uma política estratégica de médio e longo prazo por parte do ICA, definindo as prioridades após auscultações aos diversos agentes, eventualmente separando linhas de apoio mais definidas para as diferentes propostas de produção; finalmente, a nível local, as câmaras municipais deveriam ser mais transparentes e claras na definição das suas políticas públicas municipais, assegurando o acesso da população à oferta cinematográfica, através de iniciativas próprias, parcerias público-privadas ou mesmo na criação de benefícios para agentes privados.

Em suma, para além da regulação pública na promoção de uma efectiva democratização do acesso à oferta cinematográfica, com a abertura de mais salas e uma distribuição equitativa pelo território, com directores artísticos e programadores qualificados e informados, também urge sensibilizar os agentes e os públicos para a sustentabilidade económica e a diversidade do sector cinematográfico português, assegurando uma economia circular (produção-distribuição-exibição, em que os sectores colaboram concertadamente para a criação e circulação do cinema português). Finalmente, os agentes da distribuição e exibição devem reconhecer a importância da promoção da formação e da capacitação de potenciais novos públicos, encarando com responsabilidade a criação de hábitos diversos e plurais de fruição cultural e artística para as próximas gerações.



Novos Encontros
do Cinema Português

Batalha Centro de Cinema
Centro Português de Cinematografia
— Cineclube do Porto
Filmaporto — film commission
Fundação Calouste Gulbenkian

INVESTIGADORES

Educação
Carlos Natálio

Produção
Mariana Liz

Crítica
José Bértolo

Distribuição e Exibição
Paulo Cunha

EQUIPA CONSULTIVA

APORDOC
Agência da Curta Metragem
APR — Associação Portuguesa Realizadores
APTA — Associação Portuguesa
de Técnicos de Audiovisual
Bando à Parte
Cineclube de Viseu
FECA — Federação Portuguesa
de Escolas de Cinema e Audiovisual
Filmin
MUTIM — Mulheres Trabalhadoras
das Imagens em Movimento
Nitrato Filmes e Cinema Trindade
O Som e a Fúria
Portugal Film
UKBAR Filmes
UNA — União Negra das Artes

MESA DE DEBATES

Educação
João Rodrigues (Filhos de Lumiére)
João Mário Grilo (Faculdade de Ciências
Sociais e Humanas)
Lubanzadyo Mpemba (UNA
— União Negra das Artes)
Manuel Guerra (Escola Superior de Teatro e
Cinema/Escola António Arroio)
Silvia Bereny (OSMOPE)

Produção
APAD — Associação Portuguesa de
Argumentistas e Dramaturgos (Vasco Monteiro)
APCA — Associação de Produtores
de Cinema e Audiovisual (Fernando Vendrell)
APNEIA — Associação de Produtores
do Norte e Empresários Independentes
do Audiovisual (David Doutel)
APPA — Associação Portuguesa
dos Produtores de Animação (Nuno Amorim)
APR — Associação Portuguesa
de Realizadores (Mariana Gaivão)
APTA — Associação Portuguesa
de Técnicos de Audiovisual (Jorge Costa)
PCIA — Produtores de Cinema
Independentes Associados (Luís Urbano)

Crítica
Luís Mendonça (À pala de Walsh)
Pedro Mexia
Rodrigo Francisco (Cineclube
de Viseu/Argumento)
Saguenail
Teresa Vieira
Vasco Câmara

Distribuição e Exibição
Ana Isabel Strindberg
(Portugal Film/IndieLisboa)
Dario Oliveira (Porto/Post/Doc)
João Vintém (Filmin)
João Matos (APORDOC)
Pedro Borges (Midas Filmes)
Tiago Santos (Casa do Cinema
de Coimbra/Festival Caminhos
do Cinema Português)

Novos Encontros
do Cinema Português

ORGANIZAÇÃO / PROJETO

Batalha Centro de Cinema

Equipa Artística
Diretor Artístico
Guilherme Blanc
Programadora
(Famílias/Cinema ao Redor/Escolas)
Joana Canas Marques

Equipa Executiva
Diretora Executiva
Salette Ramalho

Clube Português de Cinematografia
— Cineclube do Porto

Direção
Presidente
Ana Carneiro
Vice-Presidente
Alexandra Fonseca
Tesoureiro
José António Cunha

Fundação Calouste Gulbenkian

Programa Cultura
Diretor
Miguel Magalhães
Diretora-adjunta
Maria de Assis Swinnerton
Gestora de Projeto
Helena Vaz da Silva

PRODUÇÃO / ENCONTROS

Equipa Executiva
Técnica de Gestão
Simone Amorim
Assistente Administrativo
Fernando Ferreira

Mediação
Film Commissioner
Mário Gomes
Mediadora e Arte-educadora
Sofia Lemos Marques

Produção
Produtor Executivo
Hugo Ramos
Produtores
Joana Galhardas
Thomas Pinto

Frente de Casa e Bilheteira
Assistentes de Sala
Maria Inês Silva
Susana Costa
Bilheteira
Rafael Ferreira

Comunicação
Sandra Mesquita

Equipa Técnica
Coordenador Técnico
Nuno Aragão
Projecionista Sénior
Fernando Garcez
Projecionista
José Miguel Pereira
Luz e Som
Cláudia Valente
Manutenção
Vítor Costa

Design
And Atelier
(João Araújo e Rita Huet)

Catering
Moui Catering

Vídeo
Urgent Voice

Fotografia
Paulo Cunha Martins

Agradecimentos
Ana David
António Pires
José António Cunha
Maria Helena Borges

PUBLICAÇÃO
Novos Encontros
do Cinema Português

Projeto Editorial
Batalha Centro de Cinema
Centro Português de Cinematografia
— Cineclube do Porto
Fundação Calouste Gulbenkian

Coordenação Editorial
Guilherme Blanc
Joana Canas Marques

Apoio Editorial
Salette Ramalho

Textos
Carlos Natálio
José Bértolo
Mariana Liz
Paulo Cunha

Design Gráfico
And Atelier
(João Araújo e Rita Huet)

Fotografias
Renato Cruz Santos

Revisão
Joana Canas Marques
Sandra Mesquita

Impressão
Gráfica Maiadouro

Agradecimentos
Mário Gomes
Ricardo Alves

Depósito Legal
532558/24

© 2024

Todos os direitos reservados.
Esta obra não pode ser reproduzida, no todo ou em parte,
por qualquer forma ou quaisquer meios eletrónicos, mecânicos
ou outros, incluindo fotocópia, gravação magnética ou qualquer
processo de armazenamento ou sistema de recuperação
de informação, sem prévia autorização escrita do editor.
Nesta publicação foi respeitada a ortografia adotada
por cada autor.

Organizados pelo Batalha Centro de Cinema, a Fundação Calouste Gulbenkian e o Clube Português de Cinematografia — Cineclube do Porto, os Novos Encontros do Cinema Português foram um fórum de discussão em torno do cinema nacional que decorreu no Batalha, no Porto, nos dias 6 e 7 de junho de 2023.

Estes encontros partiram da Semana de Estudos sobre o Novo Cinema Português que aconteceu no Batalha em 1967, um evento fulcral para a definição do que viriam a ser as políticas de financiamento da produção cinematográfica em Portugal.

Em 2023, os mesmos organizadores propuseram um novo encontro no Porto. Dividido em dois dias, o programa incluiu quatro painéis de debate liderados por investigadores convidados — Educação (Carlos Natálio), Produção (Mariana Liz), Crítica (José Bértolo) e Distribuição e Exibição (Paulo Cunha) — que nesta edição expõem os resultados das suas investigações.

Organização

BATALHA CENTRO DE CINEMA

Porto.

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

CINECLUBE DO PORTO
CLUBE PORTUGUÊS DE CINEMATOGRAFIA

Apoio

filmaporto
film commission