

Quebrando tabus: para uma análise dos modos de produção no cinema português contemporâneo

Daniel Ribas

Instituto Politécnico de Bragança. CITAR-UCP

Paulo Cunha

Universidade da Beira Interior. CEIS20-UC

1. Introdução: para uma metodologia de investigação

As histórias do cinema são um lugar estabelecido nas últimas décadas. Parte do discurso construído por essas histórias relaciona-se com autores ou movimentos, que marcaram determinada época ou período. Muitas vezes, essas histórias foram feitas a partir dos espaços nacionais, permitindo a criação de cânones de filmes. No entanto, nas décadas mais recentes, um conjunto de novas abordagens ao cinema nacional têm permitido repensar esse espaço na sua eminente diversidade (Crofts, 2002; Higson, 2002). Para além disso, as novas preocupações com o conceito de cinema nacional e as suas problemáticas originaram, entre o final dos anos 90 e os anos 2000, diversos livros que discutem a amplitude do conceito, sobretudo respondendo às novas inquietações com os conceitos de Estado-nação e identidade nacional. Olhar para um cinema nacional exige, portanto, uma complexidade de análises, em que se depreenderão conceitos diferentes sobre o que é um filme *nacional*. Andrew Higson (2002: 52-53) desenvolveu uma conceptualização das ideias do cinema nacional, dividindo-as em diferentes categorias, expressando, dessa forma, os diferentes ângulos sobre os quais podemos falar de cinema *nacional*:

- a organização da estrutura produtiva da indústria nacional: as suas empresas de produção, os seus recursos humanos e técnicos, as relações entre os setores de produção, distribuição e exibição; neste aspeto tanto se fala dos modos de produção como da organização económica do setor em determinado país;
- a dimensão textual das obras e o que as narrativas e as formas de filmar nos dizem sobre determinando contexto, procurando estilos comuns; é aqui que se colocam diversas questões temáticas sobre a identidade nacional e a nação;
- a audiência de determinando espaço de exibição: os filmes que são vistos proporcionando práticas culturais específicas; esta dimensão permite reanalisar aquilo que pensamos sobre uma *cultura cinematográfica* nacional.
- por último, um enfoque a partir do ponto de vista dos discursos críticos, que se desenvolvem a partir de uma tradição modernista e de elites no contexto dos Estados-nação ocidentais; são estes discursos que promovem a criação de cânones.

Este cânone nacional, para além de ter origem no interior da cultura nacional, é desenvolvido sobretudo a partir da circulação internacional dos filmes, nomeadamente através dos festivais de cinema, e da promoção de uma receção crítica que esses festivais sugerem, e de textos publicados em prestigiadas revistas críticas internacionais. Por isso, podemos falar, no que diz respeito a um cinema nacional, de uma *marca (brand)* que cria um discurso homogeneizador e o desenvolve a partir de determinadas características estilísticas e temáticas, configurando um certo caráter *exótico* dessa cultura. Neste último caso, a marca nacional é produzida a partir informações visuais e narrativas que permitem reconhecer aspetos da cultura nacional a partir de um olhar exterior. Esse olhar é, muitas vezes, estereotipado, fundado em convenções críticas. Como adverte Andrew Higson (2005: 58), esta taxonomia cria barreiras e elimina a diversidade cultural:

[o cinema nacional] é, claramente, um dispositivo útil de rotulagem taxonômica, um meio convencional de referência no complexo debate sobre o cinema; no entanto, o processo de rotulagem é sempre, até certo ponto tautológico, fetichizando o nacional em vez de meramente o descrever. Por isso, esse fenômeno ergue fronteiras entre filmes produzidos em diferentes Estados-nação, embora eles possam ter bastante em comum. Pode, dessa forma, obscurecer uma certa diversidade, troca e interpenetração cultural que marca muito da atividade cinematográfica.

O cinema nacional pode, até, ser caucionado por uma dimensão mais institucional, a partir do aparelho do Estado, porque, ao ser o principal financiador do cinema nacional, os institutos governamentais podem promover a consolidação de uma determinada marca nacional em mercados internacionais, potenciando valores turísticos e de reputação internacional de determinado país (Higson, 2005: 63). Como salientamos, o papel dos festivais de cinema — sobretudo no contexto europeu, a partir da década de 60 — é também decisivo na construção de um cânone nacional como muito bem demonstrou Thomas Elsaesser (2005: 82–104): através das suas estruturas em rede, os festivais “adicionam valor” aos filmes, apresentando-os a um público internacional e permitindo a construção de um discurso, também ele tautológico, à volta de autores, movimentos e cinemas nacionais. Este discurso é devolvido, nestes fóruns, para o espaço público nacional, misturando-se com o discurso nacional.

Como consequência da criação de um cânone nacional, como refere Higson — e tendo em conta todas as dimensões que influenciam esse cânone — há um favorecimento que obscurece determinados filmes nacionais. Muitas vezes, como assinala o autor (2005: 65), esse favorecimento — assente numa circulação internacional através dos festivais e salas de cinema de arte e ensaio — minimiza a receção comercial no mercado nacional, estabelecendo tensões entre o cinema de autor e o cinema comercial no contexto nacional. Aliás, os discursos que implicam rótulos nacionais fabricam um horizonte de expectativas que se aproximam do sistema de convenções dos géneros cinematográficos. Assim, há um efeito homogeneizador que associa determinado filme (ou conjunto de filmes) como representativo de determinada nação; como consequência, “essa redutora

simbolização nacional-cultural remete para segundo plano uma articulação complexa da identidade nacional” (Crofts, 2002: 41-42).

Neste texto, destacaremos, sobretudo, o cinema nacional como uma indústria audiovisual, analisado o caso português, na forma como essa indústria se formou e quais as alterações substanciais nos tempos mais recentes. Interessa-nos destacar, nesse sentido, as profundas mudanças das últimas três décadas e a forma como essas mudanças estruturais complexificaram o que se entende por “cinema português”, sobretudo através do binómio cinema de autor e cinema comercial, e a forma como a pesquisa desse binómio pode ser feita através da análise à estrutura industrial e à distribuição internacional do cinema português. Este texto nasce de um particular interesse que, nos últimos anos, nos tem ocupado em termos de investigação académica (Cunha & Araújo, 2015; Cunha & Sales, 2013; Cunha, 2011, 2014, 2015; Ribas, 2010, 2013, 2014, 2016).

2. Percurso histórico: das “fábricas de fitas” ao cinema transnacional

Como sucedeu com várias outras cinematografias, as primeiras décadas de produção cinematográfica em Portugal foram essencialmente marcadas por tentativas de reprodução de um modelo de produção com provas dadas no estrangeiro, seguindo os paradigmas dominantes: fundada em 1909, a lisboeta Portugália Film, de João Freire Correia, investiu na produção de filmes de atualidades e de publicidade, estratégia seguida pela portuense Caldevilla Film, de Raul de Caldevilla, fundada em 1916.

Entretanto, a portuense Invicta Film, reestruturada a partir de 1918, investiria num projeto de produção de filmes “artísticos” (*film d’art*) destinados à exportação. O modelo organizacional desta autêntica “fábrica de fitas” assentava num crescimento animador dos mercados de distribuição e exibição internos e, fundamentalmente, das otimistas perspectivas de internacionalização. O enorme investimento no apetrechamento técnico dos estúdios e do laboratório, seguindo um paradigma industrial inspirado nos mais reputados estúdios norte-americanos e europeus,

pressupunha a criação de uma “linha de montagem” contínua. Apesar da aparente infalibilidade do modelo de produção, que passava pela escolha de argumentos “tipicamente portugueses” (a partir de alguns clássicos da literatura portuguesa oitocentista) e pela contratação de experientes técnicos estrangeiros, a Invicta não trabalhou como deveria a necessária articulação com os setores da distribuição e da exibição, que “acabariam, no entanto, por estar na origem da sua falência” (Baptista, 2013: 80). Como sublinha Tiago Baptista (2013: 81-82), a Invicta instalou então em Portugal um modelo de organização “fabril” (seguido também pela Caldevilla Film, Pátria Film e Fortuna Film) que se revelou desadequado a um mercado cinematográfico de pequena dimensão e pouco capitalizado como o português.

Em 1929, António Lopes Ribeiro empreendeu uma missão técnica pelas principais indústrias cinematográficas europeias, passando por Paris, Berlim, Varsóvia, Moscovo, Viena, Milão, Nice e Barcelona. O objetivo era conhecer de perto os grandes estúdios e laboratórios cinematográficos para preparar a instalação em Portugal do cinema sonoro. Poucos meses depois, Lopes Ribeiro seria um dos elementos da Comissão nomeada pelo governo que esteve na origem da criação, em 1932, da Tobis Portuguesa, a entidade que monopolizaria a produção de cinema em Portugal durante as décadas de 1930-40. Protegida e promovida pelo regime, a Tobis Portuguesa funcionaria um pouco à semelhança da extinta Invicta Film: um modelo de produção contínua de filmes artísticos de grande orçamento “feitos por portugueses para portugueses”.

O modelo monolítico do Estado Novo começaria a ser contestado sobretudo após a saída de António Ferro da direção do SNI (1949), quando a sua “Política do Espírito” perdeu fulgor e relevância junto de Salazar, que achava o cinema uma “indústria horrivelmente cara”. A criação da televisão pública (1957) haveria de esvaziar ainda mais o investimento público na produção de cinema, já que o novo meio serviria de forma mais capaz e eficaz os interesses propagandísticos do Estado Novo. Nos anos 50 e 60, surge um modelo alternativo que privilegia as produções de baixo orçamento, filmadas em exteriores, com equipas e tempos de rodagem mais reduzidos. Este novo paradigma desponta a partir de uma

série de influências do neorealismo italiano, do cinema de amadores, das novas vagas europeias e, também, das inovações tecnológicas ao nível da fotografia e da sonoplastia. Desse período, importa destacar três casos particulares: Manuel Guimarães com os seus modelos proto-cooperantes em *Nazaré* (1952) e *Vidas sem Rumo* (1956); o cineasta amador António Campos; e Manoel de Oliveira, que depois de um interregno de mais de uma década, regressa ao cinema e torna-se cineasta-produtor de todos os seus filmes produzidos entre 1956 e 1972.

Será neste contexto que aparecerá, no início dos anos 60, a Produções António da Cunha Telles, um projeto inovador que assentava num esquema de produção contínua e a baixo custo. Cunha Telles impõe também uma nova figura: a do produtor enquanto coautor. A nova “filosofia de produção” de Cunha Telles distanciava-se do conceito tradicional de produção conhecido até então em Portugal: rejeitando a concepção do produtor como figura de “mulher-a-dias” ou “capataz”, responsável financeiro pelo filme, Cunha Telles afirmava-se como produtor que contrariava a clássica tarefa de “administrar os dinheiros e criar uma estrutura”, impondo uma espécie de “produtor-autor” inédita no cinema português e que procurava “intervir do ponto de vista da concepção artística — cinematográfica — pôr o realizador em contacto com profissionais de qualidade”, como afirmado pelo próprio (in *Celulóide*, I-1964: 5-7). Consciente de que o chamado “cinema de autor” tendia a desvalorizar a influência do produtor tradicional, geralmente conduzida por motivos comerciais, Cunha Telles reinventava, no cinema português, a função do produtor através de uma forte ligação criativa e estética com o realizador: “o produtor tem de ter um certo *feeling*, deve falar de cinema, saber o que é que um realizador quer” (Telles, 1985: 55-56).

Ao fim de poucos anos, em sérias dificuldades financeiras, Cunha Telles proporia um modelo alternativo de financiamento: produzir filmes publicitários e turísticos de encomenda de forma a possibilitar um “fundo” para a produção de cinema de longa-metragem destinado ao circuito comercial. Nesse final dos anos 60, regista-se a criação de algumas empresas que seguiriam esse novo modelo proposto por Cunha Telles: a Média Filmes (produtora de *Uma Abelha na Chuva*, 1968, que junta-

va Fernando Lopes, Fernando Matos Silva, Alfredo Tropa, Alberto Seixas Santos e Manuel Costa e Silva), a Unifilme (produtora d'*O Recado*, 1972, de José Fonseca e Costa) ou a Cinenovo (do próprio Cunha Telles, destinada a produzir *O Cerco*, 1969).

Nos anos 70, o paradigma que se instala no cinema português é o das cooperativas de realizadores. O modelo fora definido pelo Centro Português de Cinema (CPC), constituída formalmente em 1969, e seguido por experiências similares como as cooperativas Cinequanon, Cinequipa, Grupo Zero, FilmForm, Prole Filme, VirVer, Paz dos Reis, Eranova, entre outras. Na história do cinema português havia já experiências proto-cooperantes¹, mas o modelo instituído nos anos 70, a partir do exemplo do CPC, desvalorizava de forma significativa a figura do produtor, remetendo-o para uma categoria meramente técnica de “diretor de produção”, e valorizando a figura do cineasta-autor, que está presente em todos os momentos do processo produtivo.

Em resposta a este modelo, o Estado Novo criara, em 1973, o Instituto Português de Cinema (IPC), órgão que visava recuperar o controlo público sobre a produção através da monopolização dos meios de produção. No período revolucionário, seria no IPC que surgiriam as “unidades de produção”, grupos que reuniam diversos técnicos e funcionavam de forma autónoma, escolhendo os próprios projetos. As “unidades de produção” foram uma “experiência fugaz de coletivização do cinema” que vigoraram no seio do IPC entre maio de 1974 e junho de 1976 e que propunha uma produção cinematográfica sob estrito controlo estatal, como “um instrumento de luta de classes no campo cultural”, e, portanto, fortemente partidárias, como documenta José Filipe Costa (2015).

Na viragem para a década de 80, uma a uma, as cooperativas foram fechando atividade ou reconvertendo as suas estruturas cooperativas para uma produção de mercado. O conturbado processo de produção do filme *Amor de Perdição* (1976-78, de Manoel de Oliveira) marcaria, simbolicamente, a falência do modo de produção cooperativo e lançaria um novo paradigma que vingaria na década de 1980: a internacionalização do cinema português através da coprodução, iniciada anos depois por António-Pedro Vasconcelos e Paulo Branco na VO Filmes, “produtora de

filmes de autor, um pouco no espírito dos produtores franceses de arte e ensaio” (Grilo, 2006: 27). Apesar de experiências anteriores conhecidas, como as coproduções luso-espanholas dos anos 40 ou as coproduções luso-francesas de Cunha Telles, o modelo de financiamento da coprodução instalar-se-ia de forma proeminente em Portugal apenas nos anos 80, com a figura de Paulo Branco em destaque. Dependente de financiamento público, Branco desenhou um modelo de produção transnacional de cinema de autor, apostando forte na sua promoção junto dos circuitos da crítica especializada e dos festivais internacionais de cinema, tal como abordamos no primeiro capítulo. Para garantir o apoio financeiro público, Branco coloca-se propositadamente fora de qualquer lógica de mercado, reclamando para o cinema um estatuto similar ao das artes, usando um sistema de validação que assentaria no seu reconhecimento pelos setores internacionais mais especializados. O IPC tornar-se-ia, nestes anos, o principal, senão o único, financiador do cinema português, algumas vezes em parceria com outros institutos similares de outros países.

3. Transformações na indústria audiovisual

Desde a década de 90, o mercado português de cinema teve uma transformação sem precedentes, pulverizando aquilo que se entendia sobre “cinema português”. A consciência de tal facto revela uma significativa alteração dos modos de produção de filmes em Portugal, em toda a sua cadeia de valor: produção, distribuição e exibição. É bastante evidente que estas transformações estiveram diretamente ligadas a, pelo menos, dois grandes fenómenos do cinema contemporâneo: a passagem para o digital e a consolidação de um capitalismo globalizado. Estes fenómenos tiveram, e ainda têm, uma repercussão enorme naquilo que é o cinema português e naquilo em que ele, inevitavelmente, se está a tornar.

Na prática, essa mudança consubstanciou-se na afirmação de um bipolarismo — os “filmes para Bragança” contra os “filmes para Paris”² — e a forma como essas tendências se têm consolidado, produtiva e tematicamente, no cinema português contemporâneo.

Desde os anos 80, estes dois polos têm travado uma luta sobre a legitimidade do cinema português, sobre as suas condições de produção e exibição, tal como a história do capítulo anterior evidenciou. Aliás, em 2010, passados trinta anos sobre o início desta separação, a luta continuaria espelhada nas páginas do jornal *Público* (12-III-2010), através de um manifesto subscrito por vários realizadores e encabeçado por Manoel de Oliveira. No texto podia ler-se: “Nunca como nos últimos vinte anos teve o cinema português uma tão grande circulação internacional e uma tão grande vitalidade criativa. E nunca como hoje ele esteve tão ameaçado”. Na opinião deste grupo, o “cinema português vive hoje uma situação de catástrofe iminente e necessita de uma intervenção de emergência por parte dos poderes públicos”. O alerta tinha diretamente a ver com a crise financeira mundial que iniciara em 2009, e que continuaria nos anos seguintes. Mas esta crise tornava evidente uma realidade: uma luta intestina pelo poder financeiro do Estado.

Parece, então, que será pertinente usar estas duas categorias operativas para situar os modos de produção atuais do cinema português. Será através delas que usaremos estudos de caso, não para prolongar uma discussão estéril sobre qual é o tipo de cinema português mais interessante, mas para notar que, indelevelmente, as atuais condições mudaram radicalmente. Curiosamente, um detalhe interessante tem inundado a opinião pública: à crítica cruzada da legitimidade do cinema português — por um lado, os festivais de cinema como corolário da *qualidade* do cinema; por outro, o *box office* como sinal do interesse do público — somou-se um número que, insistentemente, tem sido trazido para o espaço público: a percentagem do público português que vê filmes portugueses é a mais baixa da Europa.

Os dados oficiais (Gomes, 2015) referentes a 2014 atribuem uma quota de 4,8% ao cinema português no mercado interno, longe dos 44,4% da França ou dos 25,5% da vizinha Espanha. Estes números têm servido para apimentar a discussão, mas também não têm em conta toda a circulação internacional e os novos modos de exibição do cinema no contexto contemporâneo. Será também sobre estes dados que nos iremos deter mais à frente.

Analisando os dados disponíveis sobre a circulação cinematográfica comercial em “sala de cinema”, verifica-se, de facto, que a evolução dos números é decrescente, desde o pico estratosférico de meados da década de 70 — com números superiores a 40 milhões de espectadores/ano — até ao número atual, que ronda entre os 12 e os 15 milhões. Se é certo que a marca dos 40 milhões tem um contexto específico — o fim da censura, imediatamente após o 25 de Abril —, a verdade é inegável: o fenómeno social da sala de cinema tem decaído vertiginosamente. Como o quadro seguinte mostra, há, de facto, uma descida do número de espectadores entre a década de 70 e a situação atual. Aliás, essa descida é comparável também com o decréscimo de recintos, embora esse número tenha que ser visto com reserva, já que não implica a descida do número de ecrãs.

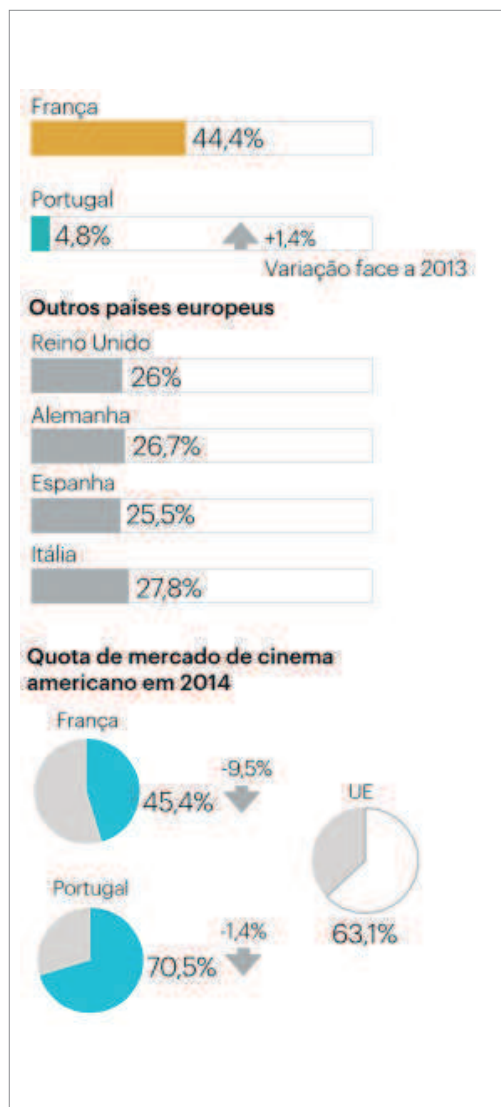


Figura 1: Quota de mercado do cinema nacional em 2014. Dados recolhidos no jornal *Público* (16-VIII-2015)

<i>Anos</i>	<i>Recintos</i>	<i>Ecrãs</i>	<i>Sessões</i>	<i>Espectadores (milhares)</i>
1960 - 1969	456,5	-	86 978,8	26 003,8
1970 - 1979	-	-	129 957,7	33 801,1
1980 - 1989	387,9	-	192 166,2	21 140,6
1990 - 1999	245,7	-	204 776,0	10 400,8
2000 - 2009	191,2	505,3	557 837,1	17 283,5
2010 - 2013	162,5	554,3	633 551,0	14 654,7

Figura 2: Evolução do número de espectadores nas salas portuguesas entre 1960-2013. Dados recolhidos no portal pordata.pt

A análise destes números obviamente implica uma passagem recente do “ver cinema” de um paradigma de sala para outras práticas cinéfilas, sobretudo digitais. A última década do mercado cinematográfico português tem revelado as transformações genéricas que têm acontecido noutros países, acompanhando também a globalização de um certo consumo cinematográfico. Aliás, como está expresso num dos relatórios desenvolvidos pelo Observatório da Comunicação, “observa-se um acentuado e generalizado reforço do processo de privatização do consumo de conteúdos cinematográficos na esfera doméstica, transversal à sociedade portuguesa” (Cheta, 2007: 39-40). Nesse estudo são caracterizados diversos grupos socioeconómicos e a sua relação com a experiência cinematográfica. Os dois mais significativos são os “cine-integrados” e os “cine-inovadores” que apostam em formas diversas de ver cinema (no primeiro caso, com uma forte componente da utilização do DVD; no segundo, utilizando todas as plataformas, incluindo o download na Internet de banda larga e o Video-On-Demand)³.

Em qualquer um dos casos anteriores (DVD, VOD e download), é quase impossível determinar os números concretos deste consumo, mas é admissível como “senso comum” a generalização destas práticas. Para além desta privatização, observa-se uma crescente diversificação da oferta de exibição, que passa por dois fenómenos que marcam os últimos anos: a

sistematização de programação de cinema alternativo e a institucionalização dos festivais. Prolonga-se, neste contexto, as formas de cinefilia que marcaram a história do cinema e a história do cinema visto em Portugal.

O momento fundador destas alterações acontece, sem dúvida, em meados da década de 80, com o processo de integração europeia de Portugal (primeiro na Comunidade Económica Europeia e, depois, na União Europeia). Essa entrada é, a todos os níveis da sociedade portuguesa, um momento marcante para uma nova identidade social, cultural e económica. Para o nosso motivo de análise, interessa-nos focar nos aspetos político-económicos dessa entrada, já que, nos anos 90, o cinema português sofrerá uma metamorfose na sua dinâmica de produção. Para além do dinheiro — questão central do financiamento do cinema português —, a Europa significou também uma crescente importância da elaboração de políticas culturais modernas, de práticas de produção estandardizadas e de uma política comum para o cinema (da qual é porta estandarte o programa MEDIA).

É esta fase que Jacques Lemière (2006), em relevante artigo sobre as alterações dos modos de produção do cinema português, classifica como a “Fase Defensiva” dos cineastas-autores que marcaram todo o cinema português desde o novo cinema. Esta fase, na opinião do investigador francês, passa pela “Europeização das Práticas e Veleidades Comerciais” (Lemière, 2006: 748). Esta mudança tem contornos institucionais também interessantes já que ao longo da década de 90, o organismo público de apoio ao cinema altera a sua designação para IPACA (Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual, 1994), onde a palavra “audiovisual” adquire uma conotação muito importante face à importância da televisão no contexto português a partir desta década⁴.

A alteração do léxico da indústria de cinema para uma verdadeira indústria audiovisual foi também proporcionada pelo advento das televisões privadas, que levou ao aparecimento da SIC (1992) e da TVI (1993), que rapidamente encontraram um caminho para fazer frente, ao nível das audiências, ao canal público, a RTP. A televisão privada acabaria por fazer crescer a ideia de uma indústria audiovisual, que culminara, sem dúvida, no modelo televisivo atual, dominado, no caso da ficção, pela telenovela

e por outros fenómenos de *Reality TV*. Esta ideia de “audiovisual” será, a partir desta fase, uma arena de intenso debate entre as duas concepções dominantes do cinema português, já que colocou em causa a geração do novo cinema, que até então dominara a frágil indústria de cinema.

Ainda nos anos 90, será a televisão privada — a SIC — a trazer-nos o seu modelo para o cinema português, através da produção associada com Tino Navarro e que inicia com a produção e exibição de *Adão e Eva* (1995), definindo algumas das características que vão dominar, nos anos seguintes, toda a ficção comercial. Talvez pela primeira vez, este domínio televisivo da ficção cinematográfica impulsiona uma promoção avassaladora em televisão, contrariando o estigma do cinema português nas salas (o filme acabaria por conseguir atingir mais de 250 mil espectadores). Com um volume avassalador de trabalho, a televisão capta as equipas cinematográficas que passam a fazer um vaivém entre o cinema e a televisão. No quadro do *box office* português desde 1975, em anexo neste artigo, pode ver-se como parte substancial dos filmes que estão no topo da lista são produções com o apoio das televisões privadas, sobretudo em termos de distribuição televisiva, mas também com um enorme impacto na promoção dos filmes aquando da sua estreia comercial em sala.

Para além disso, entre 2000 e 2001, a SIC assinou um protocolo com o Ministério da Cultura para a realização de 30 telefilmes, alguns com lançamento cinematográfico previsto. Foi criada a SIC Filmes, com a participação de 49% por parte do ICAM, e o escolhido como parceiro executivo deste projeto foi o experiente produtor António da Cunha Telles, através da sua produtora Animatógrafo II. O custo médio de cada telefilme rodava os 350 mil euros, com uma comparticipação pública de 100 mil euros, e a SIC garante, para além dos direitos de difusão, o papel de produtor, com direito de decisão sobre os argumentos, realizadores, elencos e montagem final (Cunha & Araújo, 2015).

No final dessa década, a nova líder de audiência da televisão portuguesa TVI decidiu apostar numa série de telefilmes de emissão semanal designada “Casos da Vida”. Para a primeira temporada estavam previstos apenas oito episódios, mas o sucesso alcançado foi tão surpreendente

que a TVI decidiu “alargar” esta temporada para 24 telefilmes e produzir uma segunda temporada de 20 telefilmes, dos quais apenas 13 seriam produzidos. Assim, entre janeiro de 2008 e março de 2009, a TVI transmitiu um total de 37 telefilmes, de 90 minutos cada, todos inspirados em casos verídicos. Em 2011, a TVI decidiu recuperar o modelo e apostou forte na produção de 26 telefilmes, agora em coprodução com a produtora de telenovelas e habitual parceira Plural, com elencos recheados de atores popularizados pelas telenovelas do próprio canal, com narrativas muito simplificadas e equipas técnicas bastante experientes em televisão (Cunha & Araújo, 2015).

Sensivelmente na mesma altura, a televisão pública RTP anunciou uma série de telefilmes nos mesmos moldes: produzida pela Plural, a série “Grandes Histórias – Toda a Gente Conta” incluiu 12 telefilmes com exibição mensal durante o ano de 2012, e abordando pequenas histórias do quotidiano que interessam às pessoas porque estão na agenda mediática (Cunha & Araújo, 2015).

Em comum, de forma mais ou menos declarada, estes telefilmes da SIC, TVI e RTP permitiram uma “adaptação” do modo de produção cinematográfico em “produção televisiva”, reduzindo o período de rodagem e os recursos financeiros e técnicos disponíveis. Na prática, trata-se basicamente de conteúdos televisivos defeituosamente “travestidos” de cinema que nivelam “por baixo” os modos de produção. A título de exemplo, o primeiro telefilme TVI da série “Casos da Vida” (*As Noivas de Maio*, 2008) teve uma duração de 90 minutos e foi rodado em apenas cinco dias. Em última análise, esta “adaptação” da forma de filmar é condicionada diretamente pelos meios envolvidos e, sobretudo, pelo baixo orçamento disponível. Indiretamente, estas experiências de “cinema televisivo” acabam por afetar significativamente a própria produção cinematográfica, ao promover uma espécie de concorrência no acesso aos meios técnicos e recursos humanos e, sobretudo, estabelecer em vários produtores a ilusão de que é possível fazer “o mesmo” com menos orçamento (Cunha & Araújo, 2015). No entanto, devemos aqui assinalar que o projeto da SIC Filmes, apesar de ter modos de produção semelhantes aos telefilmes posteriores, apareceu numa altura em que a indústria

audiovisual era ainda incipiente (recorde-se que as televisões privadas aparecerem apenas nos anos 90) e serviu como impulso e método alternativo de financiamento a novos realizadores e argumentistas que assim tinham uma hipótese de experimentar a duração longa (muito deles vinham mesmo da Geração Curtas ou da publicidade).

A par da televisão, é relevante notar que, com o crescimento da indústria audiovisual, o filme publicitário ter ganho uma expressão sem precedentes. A publicidade é, neste particular, muito significativa, porque ela tornar-se-á um laboratório de invenção cinematográfica para uma nova geração de autores (como Marco Martins ou Tiago Guedes, para citar dois dos exemplos mais óbvios), conduzindo a uma especialidade muito importante numa estratégia de produção, face aos valores financeiros envolvidos (sempre altos), assim como às inovações tecnológicas e ao ínfimo cuidado estético. A subida de qualidade e quantidade da produção publicitária anda de mãos dadas com o crescimento das televisões privadas e com a garantia que ambas trazem para um tecido produtivo carente de trabalho.

Uma das consequências da publicidade, para além dos realizadores já citados, é a crescente especialização das equipas de produção, estruturadas em esquemas claramente industriais e que, com uma intensa atividade, podem continuamente melhorar as suas qualidades técnicas. Um dos resultados desta especialização é o nascimento de uma nova geração de diretores de fotografia cuja atividade na publicidade irá também influenciar, do ponto de vista estético, o cinema português. Podem citar-se os nomes de Rui Poças, Paulo Ares ou Carlos Lopes, por exemplo. Também neste âmbito, é graças à publicidade que, nos últimos anos, toda a indústria audiovisual (incluindo o cinema) tem adotado, rapidamente, os melhores standards de câmaras digitais. Pelo impulso do trabalho continuado da publicidade, câmaras de filmar como a RedCam ou a Alexa da Arri (ou mesmo as câmaras fotográficas DSLR) têm ganho técnicos qualificados e garantias de qualidade de imagem semelhante ao 35mm, levando à sua adoção no cinema (caso paradigmático de Sandro Aguilar, em termos de qualidade estética; mas também usado na geração do novo cinema, como nos últimos filmes de João Botelho ou mesmo Manoel de Oliveira).

As novas práticas de produção que surgem nos anos 80 — reflexo, sobretudo das coproduções, da produção televisiva e também da produção estrangeira em Portugal — são introduzidas gradualmente. Nas palavras de Jacques Lemièrre (2006: 761), assiste-se “a uma ampliação das equipas de rodagem, numa divisão crescente das tarefas, e a uma duplicação dos cargos, que modificam os hábitos anteriores da produção artesanal portuguesa”. De facto, a expressão “artesanal”, utilizada por Lemièrre, é todo um programa da geração do novo cinema que, com poucos meios, reinventou essa pobreza de materiais para uma prática reflexiva, lenta, de que o ícone máximo, no cinema contemporâneo é o cineasta Pedro Costa (aliás, profusamente citado por Lemièrre na crítica deste novo modelo de produção). Daí que, continuando com Lemièrre (2006: 761), se assista a “uma pressão para a diminuição do tempo de filmagem: de uma média de cerca de oito a nove semanas, estamos a ir em direcção às cinco, seis semanas”. O modelo televisivo e publicitário tem aqui uma enorme influência, até pela circulação das equipas de rodagem, e pelas montagens financeiras internacionais.

Em 2007, a deputada do Bloco de Esquerda Alda Sousa, que foi relatora do parecer de 14 de Abril de 2004 da Comissão Parlamentar de Educação, Ciência e Cultura sobre a proposta de lei 42/2004, denunciava a “grande ilusão de uma indústria cinematográfica em Portugal”, argumentando que era impossível “ter Hollywood em Portugal”: “A sequência da auto-estrada do *Matrix* custou o mesmo que todos os filmes portugueses desde 1975 (...). Não há competição possível neste domínio. A não ser fazer com qualidade, de fazer diferente, de fazer melhor. O cinema português não será nunca auto-sustentado. Entregá-lo às televisões e às empresas de telecomunicações só servirá para matar de vez o cinema nacional.” (Esquerda.net, 27-VII-2007). Este alerta denunciava aquilo que será, certamente, o cerne da questão: o cinema português não pode concorrer em mercado aberto com cinematografias de paradigmas industriais; desde 1971, um núcleo de cineastas que controlou a instituição “cinema português” optou deliberada e estrategicamente por “estatizar” o cinema português, colocando-o sob proteção do Estado para que fosse reconhecido como um “bem cultural e artístico” e assim afastá-lo definitivamente das leis do mercado e de eventuais pretensões comerciais (Cunha, 2014: 447-448).

Em 2004, no auge da discussão acerca da criação do FICA⁵ e da possibilidade de uma indústria cinematográfica em Portugal, a Associação Portuguesa de Realizadores, que representa mais de meia centena de profissionais, fez um ataque demolidor a esta hipótese: “A verdade é que nenhum raciocínio económico pode suportar a legitimidade deste cinema ‘caro e comercial’, nem o Governo — em absoluta e irresponsável navegação à deriva — se apoiou em qualquer estudo prospectivo. Não queremos políticas comerciais ou industriais no Ministério da Cultura (ainda por cima, completamente ilegais no quadro dos acordos internacionais do comércio), mas efectivas políticas de protecção e defesa do cinema português, num mercado selvaticamente abandonado aos interesses das grandes produtoras americanas” (APR, 2004).

Em Portugal não existem atualmente grandes produtoras, nem sequer produtoras com capital para investir autonomamente de forma continuada numa produção regular de cinema. A perda de protagonismo do produtor Paulo Branco (Madrageo Filmes, Clap Filmes, Leopardo Filmes), que dominou o panorama português de produção durante os anos 80 e 90, não significou o surgimento de nenhuma outra figura tutelar no meio. Antes pelo contrário, verificou-se o surgimento ou crescimento de pequenas produtoras geridas por realizadores (O Som e a Fúria, Terratrema, Rosa Filmes, David & Golias, Artistas Unidos, entre outras) que não se preocuparam muito em estabelecer um modo de produção industrial, mas sim com a consolidação de um cinema de autor sem preocupações comerciais (Cunha & Araújo, 2015).

Em teoria, e pelos padrões internacionais, todo o cinema português poderá ser, então, um cinema de “baixo orçamento”? Atualmente existem algumas estratégias mais habituais usadas por produtores que tentam contornar esta falta de capital com apostas em projetos mais ambiciosos que exigem recursos financeiros e técnicos superiores à média, entre as quais:

- a. Parcerias com televisões (sobretudo a RTP), como aconteceu com *Os Maias – Cenas da Vida Romântica* (João Botelho, 2015) ou antes com *As Linhas de Wellington* (Valéria Sarmiento, 2012), *Sangue*

- do meu sangue* (João Canijo, 2011) ou *Os Mistérios de Lisboa* (Raúl Ruiz, 2010), em que as produções recebem um reforço financeiro por parte dos operadores de televisão que em contrapartida asseguram também uma versão exclusiva do filme em formato de minissérie de dois ou três episódios;
- b. Parcerias bilaterais, sobretudo com o Brasil e a França, que beneficiam de protocolos de cooperação que visam a entrada de filmes em mercados de circulação mais abrangentes, como o europeu ou o latino-americano, garantindo ainda apoios extras de programas multinacionais como o europeu Media ou o ibero-americano Ibermédia;
 - c. Parcerias transnacionais, como aconteceu recentemente com *As Mil e Uma Noites* (2015) e *Tabu* (2012), ambos de Miguel Gomes, ou com *José e Pilar* (Miguel Gonçalves Mendes, 2010), em que os produtores recorrem ao regime de coprodução com parceiros estrangeiros com outra dimensão que, simultaneamente, também trazem garantias de uma distribuição internacional (falaremos com mais detalhe sobre *Tabu* no capítulo seguinte).

Desde os anos 1990, o cinema português conheceu um novo panorama também do ponto de vista das políticas públicas, e que se refletiu, desde logo, na criação de mecanismos financeiros — pela parte do Estado — para a sustentação de uma pequena indústria audiovisual. Por isso mesmo, desde essa década, o Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA) apostou numa política de apoios transversal. São produzidos e apoiados, neste contexto, documentários, curtas-metragens, animação, séries de televisão, escrita de argumento, etc. No campo das longas-metragens, os apoios são também complexificados, com apoios específicos a primeiras obras, apoios diretos a realizadores com determinados números de bilheteira anteriores, para além dos habituais concursos de apoio. Esta diversidade, aliada — a partir do final da década de 90 — a uma razoável quantidade, faz crescer uma estrutura industrial frágil. A título de exemplo, entre 2007 e 2014, anualmente, o valor concedido pelo ICA em apoios à produção tem rondado os 7,5 milhões de euros. Tendo em conta que em 2012 não abriram os concursos de qualquer tipo de apoios, o ICA

financiou 326 projetos, atribuindo um total de cerca de 53 milhões de euros, entre os quais:

Produtora	Projetos	Total atribuído
O Som e a Fúria	29	6.245.613,38 €
Filmes do Tejo II	22	4.616.300,00 €
MGN Filmes	6	3.502.071,64 €
Alfama Filmes	7	2.817.000,00 €
Clap Filmes	8	2.547.000,00 €
Fado Filmes	13	2.492.693,70 €
David & Golias	13	1.865.500,00 €
C.R.I.M.	17	1.812.500,00 €
Ukbar Filmes	10	1.753.265,04 €
Terratreme Filmes	17	1.681.500,00 €
Bando à Parte	19	1.601.831,64 €
Midas Filmes	5	1.449.731,53 €
Rosa Filmes	6	1.336.000,00 €
Cinamate	6	1.315.000,00 €
Ar de Filmes	4	1.310.000,00 €
FF-FilmesFundo	5	1.217.000,00 €
Black Maria	8	927.500,00 €
Stopleveline Filmes	3	827.171,15 €
LX Filmes	5	725.000,00 €
Costa do Castelo	3	690.000,00 €
Take 2000	2	685.500,00 €
Alce Filmes	2	680.000,00 €
OPTEC	2	616.964,80 €
Gafanha Filmes	1	600.000,00 €
Faux	2	559.500,00 €
Luz e Sombra	2	545.000,00 €

Figura 3: Apoios à produção do ICA por produtor, entre 2007-2014, com montantes superiores a 500 mil euros. Dados recolhidos nos anuários do ICA (cf. Moreira, 2016).

Realizador	Projetos	Total atribuído
António-Pedro Vasconcelos	3	2.000.000,00 €
Luís Filipe Rocha	5	1.627.813,38 €
Teresa Villaverde	4	1.530.000,00 €
Joaquim Leitão	2	1.400.000,00 €
Manoel de Oliveira	2	1.400.000,00 €
João Canijo	4	1.370.000,00 €
João Botelho	5	1.369.500,00 €
Raúl Ruiz	2	1.345.000,00 €
Fernando Lopes	2	1.330.000,00 €
Edgar Pêra	4	1.289.500,00 €
Miguel Gomes	2	1.200.000,00 €
Marco Martins	4	1.199.000,00 €
João Nicolau	4	1.090.000,00 €
João Pedro Rodrigues	5	1.004.500,00 €
Vicente Alves do Ó	2	1.000.000,00 €

Figura 4: Apoios à produção do ICA por realizador, entre 2007-2014, com montantes superiores a 1 milhão de euros. Dados recolhidos nos anuários do ICA (cf. Moreira, 2016).

Tipo	N.º projetos apoiados	Projetos por ano	Valor total financiado	Média por projeto
Curtas-metragens de animação	50	7	3.651.480 €	73.029 €
Curtas-metragens de ficção	88	12	3.720.000 €	42.272 €
Documentários	70	10	4.269.930 €	60.999 €
Longas-metragens de ficção	29	4	17.500.000 €	603.448 €

Figura 5: Apoios à produção do ICA, entre 2007-2014, excluindo apoios minoritários de coprodução. Em 2012, o ICA não atribuiu apoios. Dados tratados a partir dos anuários do ICA.

Em suma, o que estes dados revelam é que os apoios públicos têm sido regulares e fundamentais para o funcionamento das principais produtoras portuguesas, nomeadamente para produtoras que se estabeleceram mais recentemente (O Som e a Fúria, C.R.I.M., Ukbar, Terratrema, Bando à Parte, entre outras). Em relação aos realizadores, se os apoios do ICA beneficiaram sobretudo cineastas cujas atividades remontam aos anos 60 (António-Pedro Vasconcelos, Manoel de Oliveira, Fernando Lopes), também permitiram a consolidação de carreiras de uma geração intermédia (Teresa Villaverde, João Canijo, Edgar Pêra ou João Pedro Rodrigues) e o surgimento de jovens cineastas como Miguel Gomes, João Nicolau ou Marco Martins.

Mas parte da radical mudança em todos os pressupostos do cinema mundial está nas alterações nos modelos de distribuição e exibição. Este é ainda um campo de pesquisa delicado, mas podemos afirmar que estas mudanças estão a acontecer agora e a um ritmo previsível. No caso português, pode-se assegurar que a ida ao cinema tem perdido espectadores a um ritmo constante e crescem os modelos alternativos. Em 2014, de acordo com dados oficiais do ICA, na liderança do setor da distribuição, cimentando uma posição que vem ocupando nas últimas décadas, encontra-se a NOS Lusomundo (com 57,2% da receita bruta), herdeira da histórica Filmes Lusomundo, empresa distribuidora criada em 1953. A segunda distribuidora com maior quota de mercado é a Big Picture 2 Films (com 26,1% da receita bruta), criada em 2011 mas que conquistou uma posição de destaque no contexto português por assegurar o exclusivo da distribuição dos importantes catálogos das *major* norte-americanas 20th Century Fox e Sony Pictures⁶.

À semelhança da distribuição, a exibição é outro setor com óbvias responsabilidades na situação de crescente “marginalidade” e “invisibilidade” mediáticas a que é sujeita a generalidade do cinema português. Os números são muito similares à situação da distribuição: a NOS Lusomundo também lidera este segmento, detendo 39,7% dos ecrãs nacionais e arrecadando 61,6% da receita bruta de bilheteira. Ao longo das últimas duas décadas, Portugal viu o seu parque exibidor transformar-se num país dominado pela exibição de cinema em *multiplex*, que concentram cerca de 90% da receita bruta e dos espectadores em apenas 40%

dos recintos. Este valor significa que 60% dos recintos de cinema em Portugal é composto por exibidores que tem apenas um ecrã (91 recintos que disponibilizam ao público apenas 102 ecrãs). Na generalidade, estes recintos são auditórios municipais que não se dedicam em exclusividade à exibição de cinema, acumulando esses espetáculos com outras expressões artísticas e culturais. Em geral, são também esses os espaços utilizados por cineclubes e outras associações culturais (Cunha, 2015).

Em junho de 2010, alguns meses antes de se lançar na “volta a Portugal em cinema” com o *Filme do Desassossego*, João Botelho foi um dos 16 subscritores de um texto de opinião intitulado “A agonia do cinema português: o abafador tem nome” (*Público*, 24-VI-2010), onde a então ZON Lusomundo (atual NOS Lusomundo) era acusada de maltratar o cinema português ao não divulgar um catálogo de mais de uma centena de produções nacionais. Em suma, os subscritores do texto acusavam a ZON Lusomundo de fazer uso da sua posição monopolista nos setores da distribuição e da exibição em Portugal, de ter uma atitude “sempre tão generosa com os filmes americanos e o cinema pimba português, a quem prodigaliza sempre o melhor tratamento” e de ter uma ação decisiva em várias instâncias (desde as salas, mercado do DVD, até à própria televisão por cabo) para impor um modelo de cinema que visava apenas o lucro; “que destrói os filmes portugueses que adquiriu, cuja única habilitação é de servir o mau cinema americano no nosso país; que dá cabo dos distribuidores independentes; que uniformiza o cinema que se pode ver e limita a liberdade de escolha dos espectadores; que põe e dispõe dos dinheiros públicos do FICA ao serviço dos delinquentes e do cinema pimba” (*Público*, 24-VI-2010).

Independentemente das “boas” ou “más intenções” da atual NOS Lusomundo, o que os números confirmam é que o mercado de distribuição e exibição de cinema em Portugal está monopolizado por um grupo restrito de interesses e esse monopólio prejudica de forma objetiva os produtores, distribuidores e exibidores independentes, com claro prejuízo para o próprio futuro do cinema português.

Nos setores da distribuição e exibição, parece claro que o estado atual das coisas se deve essencialmente a uma clara falta de regulação e de

arbitragem por parte do Estado: ao permitir que a concentração do mercado distribuidor e exibidor tenha acontecido nas últimas décadas num esquema que favorece alguns grupos de interesse e a consequente monopolização, ao não garantir quotas para a distribuição e exibição de cinema português ou de outras cinematografias minoritárias no circuito comercial, ao não cumprir a sua função na formação de novos públicos e na garantia de diversidade da oferta, ou ao não aproveitar a televisão pública ou mesmo os contratos de concessão de televisão em sinal aberto para impor quotas ou regras claras que promovam a oferta da diversidade cinematográfica, só para apontar alguns exemplos.

4. A situação atual (um estudo de caso)

Na última década, o cinema português enfrentou, assim, um desafio crescente da sustentação do seu tecido económico. Como já notado, persistem ainda as clivagens entre dois modos antagónicos de encarar o cinema português. Contudo, no terreno, continuam a trabalhar e a nascer novas produtoras de cinema que arriscam em se afirmar no débil contexto português. Por isso mesmo, apresentamos agora um caso de estudo dos dois tipos de cinema, demonstrando, com ele, a forma como se cimentam os novos modos de produção no cinema português atual.

Com o crescimento sustentado desde a viragem do século, O Som e a Fúria tem-se afirmado como uma das mais destemidas pequenas produtoras, reinventando as formas de produção do cinema de autor português. Por outro lado, o final da década de 2000 conhecia a fundação de uma nova casa de produção com um claro objetivo comercial: a VC Filmes, que recuperava uma marca histórica — a Valentim de Carvalho — e que tinha um programa bem definido de produção de cinema português com vocação de grande público. O objetivo deste estudo de caso é perceber quais as características de produção de ambas as produtoras, assinalando uma transformação radical dos modos de distribuição. Utilizaremos, para isso, os dois sucessos de cada produtora: *Tabu* (2012), de Miguel Gomes, e *Amália – o Filme* (2008), de Carlos Coelho da Silva.

No caso d'O Som e a Fúria, a produtora nasceu e cresceu durante o *boom* de produção de curtas-metragens na transição de século. Ancorada na experiência dos realizadores Sandro Aguilar e João Figueiras, a produtora serviu, de início, para a autoprodução dos seus projetos, mas foi evoluindo, lentamente, e apresenta-se hoje como uma produtora que privilegia a autoridade criativa do realizador (entretanto, João Figueiras foi substituído por Luís Urbano, que assume a figura de produtor em exclusividade). Na sua apresentação, a produtora reclama “um vínculo com o cinema de autor e independente [em que as suas traves mestras são a] qualidade das propostas cinematográficas, associadas ao desenvolvimento do universo singular dos seus autores”⁷. Nascida em 1998, produziu até 2016 um total de 9 documentários, 41 curtas-metragens de ficção e 13 longas-metragens de ficção (algumas das quais em coprodução minoritária). De facto, a primazia dada ao universo de autor permitiu à produtora apresentar, por exemplo, três dos mais jovens realizadores idiossincráticos do cinema português: Miguel Gomes, Sandro Aguilar e João Nicolau. O maior sucesso comercial da produtora é *Tabu*, um filme de Miguel Gomes, filmado a preto-e-branco, e contando duas histórias: a de Pilar, numa Lisboa contemporânea, e a de Ventura e Aurora, numa África colonial.

Seguindo um modelo já testado, O Som e a Fúria conseguiu montar uma ousada coprodução internacional para *Tabu*, com um valor global orçado em 1.500.000 €, baseada em vários acordos de coprodução: convenção europeia de coprodução cinematográfica, acordo bilateral de coprodução entre Portugal e Brasil e convenção ibero-americana de coprodução. Com esta montagem financeira, o filme passa a ter o “passaporte” (reconhecimento nacional) dos países envolvidos na coprodução⁸. No caso em estudo, Portugal (O Som e a Fúria) detém 50% do filme, o Brasil (“Gullane filmes”) e a Alemanha (“Komplizen Films”) 20% cada, e a França 10% (“Shellac Sud”). *Tabu* teve também a participação dos canais de televisão RTP e da ZDF/Arte; e os apoios públicos do ICA, ANCINE (Brasil), Fundo Regional de Hamburgo (Alemanha), CNC (França) Região PACA (Marselha, França) e do programa Ibermedia.

Esta montagem financeira só foi possível pelo potencial do projeto de filme, assim como do currículo do seu realizador. Recorde-se que, antes de

Tabu, Gomes lançara, com razoável sucesso internacional, *Aquele Querido Mês de Agosto*, assim como tivera uma longa e premiada carreira nas curtas-metragens. *Tabu* estreou mundialmente em fevereiro de 2012, na Seleção Oficial em Competição do Festival de Berlim, vencendo dois prêmios importantes: Prêmio Alfred Bauer (prêmio de inovação cinematográfica) e o Prêmio da Crítica FIPRESCI. Foi também muito bem-recebido pela crítica: em notícia de 15 de fevereiro de 2012, o jornal *Público* intitulava o seu texto com a expressão “*Tabu*, de Miguel Gomes, é considerado o filme sensação no Festival de Berlim”, revelando depois que o “filme, muito aplaudido segundo as crônicas dos enviados especiais, é hoje elogiado pela imprensa”. Esta apreciação crítica prosseguiu em momentos diferentes da vida do filme, tanto em estreias nacionais como nas tradicionais listas de melhores do ano. *Tabu* foi capa da *Cinema Scope* e chamada de capa em outras revistas, como a *Cahiers du Cinéma* ou a *Sight & Sound*. Esteve incluído nos top do ano de 2012: *Cahiers du Cinéma* (8.º), *Sight & Sound* (2.º), *Cinema Scope* (2.º), *Film Comment* (11.º) e *The New Yorker* (6.º), entre outros.

Consequência deste fervor crítico foi a presença esmagadora do filme em festivais de cinema, fazendo uma carreira por mais de 70 festivais (ver a lista completa nos anexos deste artigo): Berlim, Toronto, Nova Iorque, Mostra de São Paulo, BAFICI, Karlovy Vary, entre muitos outros. Esta apetência para uma circulação internacional (da qual é impossível obter números de espectadores), verteu-se também em vendas de distribuição internacional, tornando *Tabu*, muito provavelmente, o filme português com maior distribuição internacional. A exibição comercial em sala ocorreu em 26 países, como o quadro seguinte demonstra:

País	Data	Espectadores	Receita	N.º Salas
Portugal	05/04/2012	23 571	115.788 €	9
México	27/05/2012	-	21.733 €	2
Reino Unido	07/09/2012	9 637	80.551 €	11
Canadá	21/09/2012	-	-	-
Rússia	01/11/2012	1 663	4.649 €	-
Áustria	08/11/2012	4 966	44.892 €	1*
Suíça Alemã	22/11/2012	8 177	99.574 €	-
França	05/12/2012	200 886	1.658.705 €	46
Alemanha	20/12/2012	11 898	91.324 €	25
EUA	23/12/2012	10 075	71.800 €	-
Bélgica	09/01/2013	11 060	37.124 €	3
Espanha	18/01/2013	12 687	102.252 €	13
Chile	18/01/2013	-	-	-
Suíça Francófona	23/01/2013	-	-	-
Hungria	21/02/2013	880	-	-
Grécia	28/02/2013	4 862	-	-
Polónia	01/03/2013	3 103	-	-
Taiwan	29/03/2013	-	-	-
Argentina	25/04/2013	17 985	103.545 €	6
Eslovénia	06/05/2013	1 074	-	-
Uruguai	10/05/2013	-	-	-
Austrália / Nova Zelândia	16/05/2013	33 070	530.795 €	-
Países Baixos	13/06/2013	8 850	63.236 €	-
Brasil	28/06/2013	20 233	156.653 €	3**
Japão	13/07/2013	10 370	114.648 €	-
Bolívia	04/10/2013	-	2.103 €	3
TOTAL		382 482	3.299.372 €	-

Figura 6: Distribuição comercial em sala de Tabu, de Miguel Gomes.
 Fontes: O Som e a Fúria, FilmScope Worldwide, Base de Dados Lumière, ICA.

* o filme esteve em exibição durante 27 semanas.

** o filme esteve em exibição durante 29 semanas.

Como demonstra o quadro anterior, podemos ver que *Tabu* é um exemplo de uma distribuição internacional ampla (apesar da falta de vários números em diversos países). Esta distribuição permite que o filme — claramente suportado por uma estética de cinema de autor — tenha um assinalável sucesso comercial a nível internacional, muito potenciado pela sua presença num festival de classe A, mas também pelo trabalho anterior de coprodução. A distribuição internacional não foi feita apenas em sala de cinema, já que o filme foi editado em DVD em diversos mercados (Portugal, França, E.U.A., Reino Unido, Alemanha) e esteve disponível online na plataforma *streaming* MUBI. Em Portugal, o filme está ainda disponível em VOD e foi exibido na RTP e no canal por subscrição TVCine. *Tabu* foi também motivo de cerca de 300 artigos na imprensa internacional.

O outro caso de estudo é *Amália - O Filme*, realizado por Carlos Coelho da Silva, filme biográfico da vida de Amália Rodrigues, a maior cantora de fado. O filme foi produzido pela Valentim de Carvalho Filmes, produtora que aparece no mercado português com um firme propósito comercial, conforme as palavras do seu diretor-geral, Manuel S. Fonseca (2008):

O cinema que queremos produzir na VC Filmes é este. Um cinema narrativo e de forte comunicação com o público. Um cinema de actores de que a Carla Chambel, a Ana Padrão ou o Ricardo Carriço são muito bons exemplos. Um cinema que se pretende ligado às mais fortes tradições da história do cinema, ou seja aos grandes filmes americanos e europeus que converteram o cinema na arte popular do século XX, enchendo salas, motivando acesos debates e modificando comportamentos. Um cinema com impacto social. Um cinema capaz de contar, com encanto e emoção, as nossas histórias.

O cinema com forte pendor comercial assenta, neste caso, num conjunto de características específicas, de que *Amália - O Filme* é um excelente exemplo: um cinema marcadamente de género (como o *biopic*, mas também o filme histórico; ou o filme para adolescentes, como ocorreu com *Uma Aventura*), construído numa lógica de produtor (é, neste caso, o produtor que descobre o filme que se vai fazer), com o recurso a argumentistas (Pedro Marta Santos e João Tordo, ambos com experiência

de escrita de ficção) e, como neste caso, um realizador com forte experiência de televisão (Carlos Coelho da Silva, também autor de *O Crime do Padre Amaro*, um dos filmes mais vistos de sempre no *box office* português). A máquina de produção é muito estruturada, com uma equipa complexa, e com um conjunto de atores reconhecível e popular junto do grande público.

O filme foi feito em coprodução com a RTP, e pretendia assumir a sua dupla vertente de filme comercial, mas também com uma apetência para a circulação internacional. O orçamento anunciado foi de três milhões de euros (*Diário de Notícias*, 23-V-2008), assumindo-se como a produção mais cara de sempre do cinema português (*Público*, 13-VIII-2008), com a participação do FICA (Fundo de Investimento para o Cinema e Audiovisual, que já abordámos este texto). *Amália – O Filme* acabou por ter uma carreira nas estreias em sala comercial fundamentalmente nacional, tendo apenas sido distribuído em dois países europeus (ver figura seguinte), assim como em Israel (*Correio da Manhã*, 24-VI-2011).

País	Data	Espectadores	Receita	Nr. Salas
Portugal	04/12/2008	214.614	929.680	-
Polónia	18/06/2010	8.026	-	-
Holanda	07/05/2009	1.561	-	-
Total		224.201	-	-

Figura 7: Distribuição comercial em sala de *Amália – O Filme*, de Carlos Coelho da Silva.
Fonte: Base de Dados Lumière, ICA.

Com uma circulação também muito restrita em festivais de cinema, o filme foi lançado em DVD e em plataformas de VOD. Vendeu, em Portugal, cerca de 47 mil unidades (fonte: VC Filmes) e foi vendido para distribuição televisiva nos mercados do Médio Oriente e em áreas geográficas como Brasil, Luxemburgo, Bélgica, e Europa de Leste.

A análise que aqui fazemos está limitada, essencialmente, por problemas de acesso a dados, apesar da existência de algumas bases de dados internacionais. Uma das maiores limitações prende-se, sobretudo, com

o acesso a dados relativos à exibição comercial em plataformas digitais. Ainda assim, dos dados recolhidos, é possível fazer uma comparação entre dois filmes que se apresentam ao público – da parte das suas produtoras ou dos seus realizadores – como filmes direcionados para públicos diferentes: enquanto *Tabu* é um filme realizado no contexto do cinema de autor português, *Amália – O Filme* é feito no contexto de uma indústria audiovisual, com fortes intuítos comerciais. O quadro seguinte detalha a comparação entre os dois filmes:

Filme	Produtora	Orçamento	Box Office Portugal		Box Office Internacional	Box Office combinado	Receita Bruta Sala de Cinema
Tabu	O Som e a Fúria	1.500.000 €	23.571	85.º	371.476	382.482	3.299.372 €
Amália – O Filme	VC Filmes	3.000.000 €	214.614	14.º	9.587	224.201	929.680 €

Figura 8: Quadro comparativo entre *Tabu* e *Amália – O Filme*.

Assim, este estudo de caso — que utiliza, é certo, apenas dois filmes para comparação — permite tirar algumas conclusões sobre a capacidade de “exportação” do cinema português, que parece reservada ao cinema de autor e, mesmo nesse universo, apenas a alguns casos especiais, como foi *Tabu*. O cinema comercial português, personificado aqui no exemplo de *Amália – O Filme*, não tem demonstrado essa capacidade e tem permanecido limitado ao mercado interno português, onde é claramente maioritário. Esta conclusão pode ser também aferida a partir das tabelas de *box office* português e da base de dados Lumière (em anexo a este texto) que nos mostram que esta divisão bipolar se confirma com amostras maiores.

5. Conclusão

Neste texto, procurámos perceber o complexo circuito de produção-distribuição-exibição do mercado audiovisual português. Esta análise foi efetuada a partir de um ponto de vista histórico, mas com particular incidência no momento contemporâneo. Verificámos, neste aspeto, as profundas alterações que aconteceram nas últimas décadas e a transformação do tecido empresarial português. Estas transformações são o resultado do aparecimento das televisões privadas e dos novos modelos de distribuição cinematográfica.

No entanto, apesar das transformações, a nossa análise consolidou uma perspetiva: a de que o bipolarismo do cinema português — com a divisão entre cinema de autor e cinema comercial — deve ser lido com particular cuidado, já que verificámos duas tendências maioritárias: o cinema de autor tem um grande potencial de exportação; e o cinema comercial tem o seu sucesso apenas no mercado interno.

Sabemos que a manipulação dos números é sempre fácil. Apesar disso, tentámos que o nosso caso de estudo fosse paradigmático. Para isso, utilizámos diversos dados que nos mostram a tendência que atrás descrevemos. Apesar de haver um problema de fontes, os números que indicamos são claros.

Muitos outros ângulos poderiam ser usados nesta análise. Não o fizemos por absoluta falta de espaço. Por exemplo, a diversidade do mercado audiovisual português, fruto das já assinaladas políticas públicas de apoio à produção. Essa diversidade iria mostrar também uma assinalável quantidade e qualidade dos diferentes produtos audiovisuais. Nesse aspeto, poderíamos ter mostrado como a internacionalização do cinema português tem também sido possível no reduto das curtas-metragens (cf. Ribas, 2016) ou do documentário. Por outro lado, faltou uma caracterização da exibição de cinema em Portugal. Apesar de avançarmos alguns dados, nota-se que a *cultura cinematográfica* em Portugal é feita de diversas modulações, e é relevante notar a importância do cinema americano de Hollywood nestas décadas e como isso afetou a cultura visual das novas gerações. Questões importantes para um debate que é urgente iniciar em Portugal.

Bibliografia

- Baptista, T.** (2013). O cinema “tipicamente português”. In P. Cunha & M. Sales (Eds.), *Cinema Português: Um Guia Essencial* (pp. 70–92). São Paulo: SESI-SP.
- Cheta, R.** (2007). *Cinema em Ecrãs Privados, Múltiplos e Personalizados. Transformação nos consumos cinematográficos. Research Report*. Lisboa: OberCom. Retrieved from <http://www.obercom.pt/content/452.np3>
- Costa, J.F.** (2015). *O Cinema ao Poder! A Revolução do 25 de abril e as políticas de cinema entre 1974-76: os grupos, instituições, experiências e projetos* (2.^a ed.). Rio de Janeiro e Guimarães: Edições LCV e Nós por cá todos bem.
- Crofts, S.** (2002). Reconceptualizing National Cinema/s. In A. Williams (Ed.), *Film and Nationalism* (pp. 25–51). London: Rutgers University Press.
- Cunha, P.** (2011). Produções António da Cunha Telles: caso de estudo. Retrieved June 1, 2014, from https://www.academia.edu/6103468/Producoes_Antonio_da_Cunha_Telles_caso_de_estudo_2011_
- (2014). *Novo cinema português (1949-1980). Modos de Produção e Políticas Públicas*. Universidade de Coimbra, Coimbra.
- (2015). Cinema de Garagem: Distribuição e Exibição de Cinema em Portugal. In F. Lopes, M. Penafria, & P. Cunha (Eds.), *Cinema em Português. VII Jornadas* (pp. 117–137). Covilhã: Livros Labcom.
- Cunha, P., & Araújo, N.** (2015). Guimarães 2012, Capital Europeia do Cinema de Baixo Custo? *Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema E Audiovisual* (8). Retrieved from <http://www.socine.org.br/rebeca/dossie.asp?C%F3digo=240>
- Cunha, P., & Sales, M.** (Eds.). (2013). *Cinema Português: Um Guia Essencial*. São Paulo: SESI-SP.
- Elsaesser, T.** (2005). *European cinema: face to face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Fonseca, M.S.** (2008). Nota do Produtor. In *Press Kit “Amália - O Filme.”* Lisboa: Valentim de Carvalho Multimédia.
- Gomes, K.** (2015, August 16). Cinema Mágico. *Público*. Lisboa. Retrieved from <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/franca-criou-o-cinema-e-nao-descansou-ao-setimo-dia-1705004>

- Grilo, J.M.** (2006). *O cinema da não-ilusão - histórias para o cinema português*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Higson, A.** (2002). The Concept of National Cinema. In A. Williams (Ed.), *Film and Nationalism*, pp. 52–67. London: Rutgers University Press.
- (2005). The limiting imagination of national cinema. In S. MacKenzie & M. Hjort (Eds.), *Cinema and Nation*, pp. 57–68. London and New York: Routledge.
- Lemière, J.** (2006). “Um centro na margem”: o caso do cinema português. *Análise Social*, XLI (180), pp. 731–765.
- Moreira, C.** (2016, no prelo). O ICA e o(s) cânone(s) do cinema português. In M. G. Castro, P. Cunha, & S. Viegas (Eds.), *Atas do VI Encontro Anual da AIM*. Porto: AIM - Associação de Investigadores da Imagem em Movimento.
- Ribas, D.** (2010). O Futuro Próximo: Dez Anos de Curtas-Metragens Portuguesas. In D. Ribas & M. Dias (Eds.), *Agência, uma Década em Curtas* (pp. 92–105). Vila do Conde: Curtas Metragens, CRL.
- (2013). 2000-2009: O Cinema do Futuro. In P. Cunha & M. Sales (Eds.), *Cinema Português: Um Guia Essencial*, pp. 268–299. São Paulo: Sesi/SP.
- (2014). As novas & velhas práticas de consumo de cinema. *Plataforma Barómetro Social*. Retrieved from <http://barometro.com.pt/archives/1286>
- (2016). Algumas Tendências do Cinema Português Contemporâneo. In F. Lopes, P. Cunha, & M. Penafria (Eds.), *Cinema em Português. VIII Jornadas*, pp. 87–102. Covilhã: LabCom.IFP.
- Telles, A. da C.** (1985). Primeira fase do “Cinema Novo”: Entrevista com Cunha Telles. In *Cinema Novo Português 1960-1974*, pp. 49–57. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

Notas

1 Como a Cooperativa do Espectador (sociedade constituída para rodar o filme Dom Roberto, 1962, de Ernesto de Sousa), a sociedade Artistas Unidos (constituída para o filme Cais do Sodré, 1946, de Alejandro Perla) ou algumas das produções já referidas de Manuel Guimarães.

2 No início dos anos 80, perante um crucial impasse nas políticas públicas de apoio à produção cinematográfica, o então Ministério da Educação e da Cultura, titulado por Francisco Lucas Pires, resumiria as duas principais tendências com uma expressão fortemente estig-

matizada que ficaria célebre: a depreciativa designação “filmes para Bragança” referia-se às obras com uma preocupação mais comercial e popular, destinadas a agradar ao grande público nacional, enquanto os “filmes para Paris” seriam as obras com preocupações estéticas e artísticas mais elaboradas, usando-se a capital francesa como referência cultural e artística de um património cinematográfico supranacional.

3 No texto “Cinema de Garagem: Distribuição e Exibição de Cinema em Portugal” (Cunha, 2015), são apresentados alguns casos e práticas representativas de diferentes estratégias operadas por distribuidores e exibidores portugueses para tentar contornar as regras práticas num setor e mercado tendencialmente monopolizado, nomeadamente as tournées dos filmes Estrada de Palha (Rodrigo Areias, 2012) e Filme do Desassossego (João Botelho, 2010), assim como casos de estudo de formas alternativas de circulação de filmes que tradicionalmente estão à margem do esquema convencional, desde o mercado de DVD ao Video-on-Demand (VOD).

4 O instituto mudaria o seu nome para ICAM (Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia), em 1998; e, finalmente, para ICA (Instituto do Cinema e do Audiovisual), em 2007, nome que mantém atualmente.

5 De todas as tentativas pouco consequentes para criar dinâmicas industriais na produção de cinema em Portugal, o Fundo de Investimento para o Cinema e Audiovisual (FICA) foi o mais recente e mediático. Criado em 2004, mas só instituído em 2007, com o objetivo de atrair investimentos para a produção de obras cinematográficas, audiovisuais e multiplataforma, este fundo de investimento de capital reunia, para além do próprio Estado português (40%), a distribuidora e exibidora Zon Lusomundo (30%, dedutíveis em impostos) e os três operadores de televisão em sinal aberto em Portugal: a pública RTP (6%) e as privadas SIC (12%) e TVI (12%). Na prática, e somando os 30% da Zon Lusomundo que eram subtraídos nos impostos, o Estado português assegurava 76% do orçamento total do FICA. Constituído para um período inicial de sete anos, o FICA paralisou em 2009, apenas com dois anos de atividade. No fundo, o FICA foi uma experiência malsucedida que potenciou “cisões e confrontos profundos entre produtores e realizadores de cinema e o Ministério da Cultura”, acentuando problemas crónicos no débil setor cinematográfico português (Público, 6-IV-2010).

6 Existe uma relação muito estreita entre as duas principais distribuidoras portuguesas: a Big Pictures 2 Films é detida em 20% do seu capital pela NOS Lusomundo e o seu CEO é apresentado e administrador não-executivo da maior distribuidora portuguesa (Diário de Notícias, 13-I-2012; RTP, 14-IX-2011). Apesar de uma separação formal, as duas distribuidoras constituem na prática um mesmo grupo de interesse que detém uns impressionantes e esclarecedores 83,3% da receita bruta do mercado português.

7 Citado no sítio oficial da produtora: <http://www.osomeafuria.com/about-us/>.

8 Uma das condições necessárias para os filmes terem reconhecimento nacional dos países que estão envolvidos na coprodução é que cada parceiro participe no financiamento em determinadas condições.

Anexos

	Título	Realizador	Produtora	País	TV	Data de estreia	Receita Bruta	Box-Office	Apoio Financeiro (PT)
1	<i>O Pátio das Cantigas</i>	Leonel Vieira	Stopline, Skydreams	PT	-	30-07-2015	€3 098 343,97	607 628	-
2	<i>O Crime do Padre Amaro</i>	Carlos Coelho da Silva	Utopia	PT	SIC	27-10-2005	€1 643 842,88	380 671	-
3	<i>Tentação</i>	Joaquim Leitão	MGN Filmes	PT	SIC	26-12-1997	-	361 312	IPACA
4	<i>7 Pecados Rurais</i>	Nicolau Breyner	Cinecool, Cinemate	PT	-	21-11-2013	€1 676 689,20	324 113	-
5	<i>Filme da Treta</i>	José Sacramento	Stopline	PT	SIC	12-10-2006	€1 092 404,73	278 956	-
6	<i>O Lugar do Morto</i>	António-Pedro Vasconcelos	Mundial Filmes	PT	-	25-10-1984	-	271 845	IPC
7	<i>Balas & Bolinhos - O Último Capítulo</i>	Luís Ismael	Lightbox	PT	-	06-09-2012	€1 298 127,98	256 179	-
8	<i>Adão e Eva</i>	Joaquim Leitão	MGN Filmes	PT, ES, FR	SIC	26-12-1995	-	254 925	IPACA, Euroimages
9	<i>Zona J</i>	Leonel Vieira	MGN Filmes	PT	SIC	11-12-1998	-	246 073	IPACA
10	<i>Morangos Com Açúcar - O Filme</i>	Hugo de Sousa	Plural	PT	TVI	30-08-2012	€1 233 020,50	238 323	-
11	<i>Call Girl</i>	António-Pedro Vasconcelos	MGN Filmes	PT	TVI	27-12-2007	€1 034 687,00	232 581	ICAM
12	<i>Corrupção</i>	(João Botelho)	Utopia	PT, LU	-	01-11-2007	€1 010 974,84	230 741	Euroimages
13	<i>Jaime</i>	António-Pedro Vasconcelos	Fado Filmes	PT, BR, LU	SIC	11-04-1999	-	220 925	ICAM
14	<i>Amália - O Filme</i>	Carlos Coelho da Silva	VC Filmes	PT	RTP	04-12-2008	€929 680,74	214 614	FICA
15	<i>O Leão da Estrela</i>	Leonel Vieira	Stopline	PT	-	26-11-2015	€1 013 413,22	198 082	-

	Título	Realizador	Produtora	País	TV	Data de estreia	Receita Bruta	Box-Office	Apoio Financeiro (PT)
16	<i>Pesadelo Cor de Rosa</i>	Fernando Fragata	Virtual Audiovisuais	PT	SIC	30-10-1998	-	185 472	IPACA
17	<i>A Vida é Bela?!</i>	Luís Galvão Teles	Luís Galvão Teles	PT	-	19-02-1982	-	140 074	IPC
18	<i>Uma Aventura na Casa Assombrada</i>	Carlos Coelho da Silva	VC Filmes	PT	SIC	03-12-2009	€558 477,96	124 938	FICA
19	<i>A Canção de Lisboa</i>	Pedro Varela	Stoptline	PT	-	14-07-2016	€630 243,89	124 864	-
20	<i>Os Maias - Cenas da Vida Romântica</i>	João Botelho	Ar de Filmes	PT, BR	RTP	11-09-2014	€599 241,29	122 566	ICA
21	<i>Kilas, o Mau da Fita</i>	José Fonseca e Costa	Filmform	PT, BR	-	27-02-1981	-	121 269	IPC
22	<i>Virados do Avesso</i>	Edgar Pêra	Cinecool, Cinemate	PT	-	27-11-2014	€580 017,25	113 188	-
23	<i>Capitães de Abril</i>	Maria de Medeiros	Mutante Filmes	PT, FR, ES, IT	RTP	21-04-2000	-	110 337	IPACA, Euroimages, Ibermedia
24	<i>Adeus, Pai</i>	Luís Filipe Rocha	MGN Filmes	PT	RTP	20-12-1996	-	100 461	IPACA
25	<i>Os Abismos da Meia-Noite</i>	António de Macedo	Cinequanon	PT	-	27-01-1984	-	100 408	IPC
26	<i>Mortinho por Chegar a Casa</i>	Carlos da Silva	Europa 7	PT, HL	-	18-10-1996	-	100 034	IPACA

Anexo 1: Tabela dos filmes portugueses com mais de 100 mil espectadores desde 1975. Dados de receitas e público fornecidos pelo ICA (Instituto do Cinema e Audiovisual)

Notas: os dados de bilheteira só foram informatizados a partir de 2004, quando o ICA passou a divulgar um box-office semanal; os dados relativos à produção e à participação das televisões foram recolhidos nos próprios filmes e na base de dados imdb.com; o filme A Canção de Lisboa continua, à data de elaboração desta tabela, em exibição comercial; não foram incluídos nesta lista filmes com participação portuguesa minoritária.

Filme	País	Ano	Realizador	Total	PT	EU
<i>Je rentre à la maison</i> (FR)	PT / FR	2001	Manoel de Oliveira	366 695	16 382	350 313
<i>Tabu</i> (PT)	PT / EDE / FR	2012	Miguel Gomes	256 305	23 571	232 734
<i>Capitães De Abril</i> (PT)	FR / PT / ES / IT	2000	Maria de Medeiros	353 668	122 213	231 455
<i>Um Filme Falado</i> (PT)	PT / FR / IT	2003	Manoel de Oliveira	212 133	12 245	199 888
<i>La lettre</i> (FR)	PT / FR / ES	1999	Manoel de Oliveira	144 826	17 431	127 395
<i>Fados</i> (PT)	PT / ES	2007	Carlos Saura	124 894	34 382	90 512
<i>Adão e Eva</i> (PT)	PT / ES / FR	1995	Joaquim Leitão	319 551	233 531	86 020
<i>A Comédia de Deus</i> (PT)	PT / FR / DK / IT	1995	João César Monteiro	98 226	30 108	68 118
<i>O princípio da incerteza</i> (PT)	PT / FR	2002	Manoel de Oliveira	71 816	6 182	65 634
<i>Singularidades de uma rapariga loira</i> (PT)	PT / ES / FR	2009	Manoel de Oliveira	67 070	6 184	60 886
<i>O Fantasma</i> (PT)	PT	2000	João Pedro Rodrigues	68 479	10 053	58 426
<i>As Mil e Uma Noites, 1</i> (PT)	PT / FR / DE / CH	2015	Miguel Gomes	77 306	19 175	58 131
<i>O Estranho Caso de Angélica</i> (PT)	PT / ES / FR	2010	Manoel de Oliveira	44 434	2 921	41 513
<i>Inquietude</i> (PT)	PT / CH / FR / ES	1998	Manoel de Oliveira	43 348	9 633	33 715
<i>As Mil e Uma Noites, 2</i> (PT)	PT / FR / DE / CH	2015	Miguel Gomes	33 350	8 928	24 422
<i>Ossos</i> (PT)	PT / FR / DK	1997	Pedro Costa	41 779	19 996	21 783
<i>Palavra e utopia</i> (PT)	PT / FR / BR / ES	2000	Manoel de Oliveira	44 984	23 733	21 251
<i>As Bodas de Deus</i> (PT)	PT / FR	1999	João César Monteiro	31 459	13 592	17 867
<i>Odete</i> (PT)	PT	2005	João Pedro Rodrigues	18 083	1 900	16 183
<i>Aquele Querido Mês de Agosto</i> (PT)	PT / FR	2008	Miguel Gomes	33 577	20 548	13 029
<i>Os Mutantes</i> (PT)	PT / FR / DE	1998	Teresa Villaverde	45 781	33 058	12 723
<i>Morrer Como Um Homem</i> (PT)	PT / FR	2009	João Pedro Rodrigues	18 697	6 071	12 626
<i>Tráfico</i> (PT)	PT / FR / DK	1998	João Botelho	51 554	39 025	12 529
<i>Dot.com</i> (PT)	PT / ES / IE / GB / BR	2007	Luís Galvão Teles	37 905	28 159	9 746
<i>Amália - O Filme</i> (PT)	PT	2008	Carlos Silva	224 201	214 641	9 560
<i>Jaime</i> (PT)	LU / PT	1999	António-Pedro Vasconcelos	208 610	199 357	9 253
<i>Transe</i> (PT)	PT / FR / IT	2006	Teresa Villaverde	14 040	5 629	8 411
<i>Mortinho por Chegar a Casa</i> (PT)	NL / PT / GB	1995	George Sluizer/ Carlos da Silva	101 165	100 759	406
<i>O milagre segundo Salomé</i> (PT)	PT / FR	2004	Mário Barroso	20 744	20 576	168

Anexo 2: Tabela dos filmes portugueses com distribuição em países europeus.
Dados recolhidos na base de dados Lumière.

Anexo 3: Lista de festivais e prémio de *Tabu*

- 62º Festival Internacional de Cinema de Berlim – Seleção Oficial em Competição: Prémio Alfred Bauer; Prémio da Crítica FIPRESCI [Alemanha, 2012]
- Festival Internacional de Cinema de Las Palmas [Gran Canaria – Espanha, 2012]: Prémio Lady Harimaguada de Prata, Prémio do Público
- Festival Paris Cinéma: Coup de Coeur du Jury, Prix du Jury des bloggers et du web [França, 2012]
- Avventura Festival – FilmForum Zadar [Croácia, 2012]: Melhor Realizador
- Auteur Film Festival [Croácia, 2012]: Grand Prix
- Festival Internacional de Cinema de Gante: Grand Prix para Melhor Filme [Bélgica, 2012]
- Muestra de Cine Europeo de Lanzarote: Melhor Filme [Espanha, 2012]
- Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias [Colombia, 2013]: Prémio Cinecolombia para Melhor Filme
- Festival de Cine La Orquídea Cuenca [Equador, 2013]: Melhor realizador
- Festival Internacional de Cinema de Hong Kong [China, 2012]
- CPH:PIX [Dinamarca, 2012]
- BAFICI [Argentina, 2012]
- Festival Lusophone de Pau [França, 2012]
- Cinéma Louxor [França, 2012]
- Festival du film de Cabourg [França, 2012]
- Festival Internacional da Transilvânia [Roménia, 2012]
- Jeonju IFF [Coreia, 2012]
- Sydney FF [Austrália, 2012]
- Midnight Sun FF [Finlandia, 2012]
- Edinburgh Film Festival [Reino Unido, 2012]
- Festival du film de La Rochelle [França, 2012]
- Karlovy Vary IFF [República Checa, 2012]
- Festival des journées de cinéma et de marche [França, 2012]
- FID Marseille [França, 2012]
- Sarajevo FF [Bosnia Herzegovina, 2012]
- Jerusalem FF [Israel, 2012]
- Durban IFF [África do Sul, 2012]
- New Zealand FF [Nova Zelândia, 2012]
- Melbourne IFF [Austrália, 2012]
- Rencontres Cinéma de Gindou [França, 2012]
- Avant première rentrées – Méliès [França, 2012]
- Transatlantyk Poznan [Polónia, 2012]
- SANFIC [Chile, 2012]
- Etats Generaux du film Documentaire de Lussas [França, 2012]

- Lux Awards @ Venice Film Festival [Itália, 2012]
- Toronto International Film Festival [Canada, 2012]
- Vancouver FF [Canadá, 2012]
- Rencontre à la campagne [França, 2012]
- International Cinematographers' Film Festival MANAKI BROTHERS [Macedónia, 2012]
- Helsinki IFF [Finlândia, 2012]
- Kaunas FF [Lituânia, 2012]
- New York FF [EUA, 2012]
- Montreal Nouveau Cinema [Canadá, 2012]
- Festival do Rio [Brasil, 2012]
- Mostra de São Paulo [Brasil, 2012]
- La Roche Sur Yon [França, 2012]
- AFI Fest [EUA, 2012]
- Thessaloniki IFF [Grécia, 2012]
- Stockholm IFF [Suécia, 2012]
- Ljubljana IFF [Eslovênia, 2012]
- Torino Film Festival – Restrospectiva Miguel Gomes [Itália, 2012]
- Viennale [Austria, 2012]
- Tromsø IFF [Noruega, 2013]
- If Istanbul [Turquia, 2013]
- Sofia IFF [Bulgária, 2013]
- Panama IFF [Panamá, 2013]
- Cineteca di Bologna-Lux Screenings [Itália, 2013]
- Fest. Int. Cine de Cartagena de Indias [Colombia, 2013]
- Institut Français du Sénégal [Senegal, 2013]
- Cinematek Oslo [Noruega, 2013]
- National Audiovisual Archive [Finlândia, 2013]
- Eskisehir IFF [Turquia, 2013]
- Seoul Cinematheque [Coreia, 2013]
- Summer Film School [República Checa, 2013]
- Semaine ARTE, Beirut [Líbano, 2013]
- Kolkata FF [India, 2013]
- World Film Festival Bagkok [Tailândia, 2013]
- Curaçao IFF [Países Baixos, 2014]
- Ankara FF [Turquia, 2014]
- ZAWYA [Egipto, 2014]
- Filmhuset [Suécia, 2014]
- Danish Film Institute [Dinamarca, 2014]