

## ALGUMAS TENDÊNCIAS DO CINEMA PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO

Daniel Ribas<sup>1</sup>

### **Resumo**

*Na primeira década deste século, o cinema português reconfigurou-se com o aparecimento de vários novos autores. Este novíssimo cinema português não é fruto do acaso, mas antes o resultado de várias transformações significativas que fora acontecendo progressivamente ao nível dos modos de produção e das novas opções temáticas e cinematográficas. Visualmente, o cinema português foi, lentamente, transformando-se e o panorama atual é, em muitos aspetos, diferente daquilo que, até há bem pouco tempo, era entendido como “cinema português”.*

*Neste breve texto, tentaremos fazer uma análise tanto produtiva, como temática, mostrando, em concreto, que mudanças foram operadas e que tendências podemos vislumbrar nestes novos autores. Como ainda nos encontramos com pouca distância histórica, o nosso argumento é, em certo sentido, algo especulativo e a carecer de confirmação futura. É claro que não queremos, com este texto, fechar o conceito de “cinema português” num*

1. Daniel Ribas é Doutor em Estudos Culturais pela Universidade de Aveiro e pela Universidade do Minho. É professor adjunto no Instituto Politécnico de Bragança e professor convidado na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. É investigador do CITAR - Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da Escola das Artes – Universidade Católica Portuguesa. É editor da revista *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*. É programador nos festivais Curtas Vila do Conde e Porto/Post/Doc. Contato: ribas.daniel@gmail.com. Este texto é uma versão revista e aumentada do artigo “Os últimos autores do cinema português” (RIBAS, 2011).

*grupo de autores ou mesmo do género do “cinema de autor”. Apenas tentamos fazer uma análise de algumas das tendências que se podem reconhecer nas últimas duas décadas.*

### **Palavras-Chave**

*Cinema Português. Modos de Produção. Políticas Públicas. Cinema de Autor. Curta-Metragem.*

## **1. Introdução**

Para iniciar esta breve história, teremos que recuar à última década do século XX, já que foi aí que estas mudanças começaram a sentir-se de forma mais profunda, resultando no aparecimento de uma nova geração de autores. Antes de mais, estas alterações foram resultado de um novo contexto político e económico na sociedade portuguesa que permitiu um novo fôlego financeiro e criativo e um significativo investimento em políticas culturais públicas.

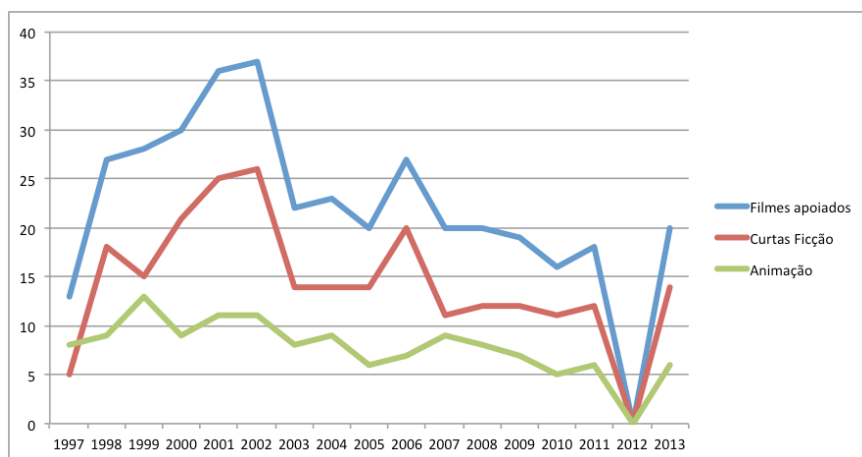
Nos anos 90 começou a sentir-se, como mais profundidade, o impacto da adesão de Portugal à então Comunidade Económica Europeia (a entrada oficial deu-se em 1986). Os fundos resultantes desta adesão, permitiram uma nova relação do poder político com as políticas culturais. E a marca mais séria dessa mudança foi a instituição de um Ministério de Cultura, em 1995. Essa realidade política juntou-se a um período económico muito favorável e a um consequente aumento e diversificação dos apoios concedidos ao cinema. Este é um pormenor decisivo porque o mercado português de cinema, como sempre aconteceu na sua história, é um mercado totalmente dependente dos apoios estatais ao cinema<sup>2</sup>. Também decisiva para a mudança da indústria audiovisual foi a criação dos canais privados de televisão (SIC e TVI), em 1993-94, abrindo o tecido empresarial audiovisual a uma assinalável diversidade. Esta abertura teria também impactos ao nível do mercado publicitário e a uma maior exigência de qualidade e quantidade da publicidade televisiva, assim como o desenvolvimento de produtos de ficção.

2. Para detalhar esta ideia, ver a história do cinema português implícita no livro *Cinema Português: Guia Essencial* (CUNHA & SALES, 2013).

Consequência direta desta alteração de paradigma industrial foi a mudança sucessiva da designação oficial do órgão público de apoio à atividade cinematográfica: o Instituto Português de Cinema (IPC), fundado em 1973, altera a sua designação para Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual (IPACA), em 1992, com destaque para a inclusão da palavra “audiovisual”; para Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia (ICAM), em 1998, com a inclusão da área do Multimédia; e, em 2007, o Instituto vê cair a palavra Multimédia, ficando então a chamar-se ICA – Instituto de Cinema e Audiovisual, nome que se mantém atualmente.

Numa primeira fase, ainda nos anos 90, esta nova realidade no cinema português conduziu a dois fenómenos paralelos: por um lado, com as primeiras obras de um conjunto de cineastas mais velhos, casos de Teresa Villaverde, Pedro Costa, Joaquim Sapinho ou João Canijo, para citar apenas os mais consagrados; por outro lado, fruto da diversificação das formas de financiamento, apareceu, no reduto das curtas-metragens, uma nova geração de jovens cineastas, apropriadamente denominados “Geração Curtas” num artigo do jornal *Público* escrito pelo crítico Augusto M. Seabra (1999). Estes novos realizadores, sobretudo no campo da curta-metragem de ficção, começaram a afirmar-se com olhares originais e cosmopolitas sobre a realidade portuguesa. O apoio financeiro sistemático do órgão de apoio público foi fundamental para surgir esta nova vaga, que teria, aliás, na segunda metade da década de 2000, uma segunda fase de afirmação (como veremos mais à frente).

Estes apoios estão explícitos nos quadros seguintes, nos quais podemos ver a sua evolução no caso específico do cinema de curta-metragem (ficção e animação). É sintomático que a “Geração Curtas” tenha surgido na transição de século, porque, de facto, é aí que se nota o pico de apoios públicos.



	92-96	97	98	99	00	01	02	03	04	05	06	07	08	09	10	11	12	13
<b>Filmes apoiados</b>	22	13	27	28	30	36	37	22	23	20	27	20	20	19	16	18	0	20
<b>Ficção</b>		5	18	15	21	25	26	14	14	14	20	11	12	12	11	12	0	14
<b>Animação</b>		8	9	13	9	11	11	8	9	6	7	9	8	7	5	6	0	6

Fig. 1 e 2 - Apoios do instituto de cinema à produção de obras de curta-metragem (ficção e animação). Fonte: Anuários do ICAM/ICA.

As consequências deste enorme apoio não estão apenas na quantidade de filmes produzidos, mas sim na existência, como nota Augusto M. Seabra (1999: 12), de um “cosmopolitismo com evidentes sinais de um novo paradigma cinéfilo”. O crítico de cinema foi mesmo mais longe ao propor uma nova abertura que estes cineastas traziam ao cinema português:

As condições históricas da produção cinematográfica em Portugal, como se definiram desde 1971/4, levaram a uma constante sobreposição entre os objectos do discurso, os filmes e as políticas de produção. Paralelamente, uma inegável pujança criativa (marcante sobretudo nos anos 80) tendeu à afirmação obsessionalmente reiterada de uma «diferença portuguesa». [Esta nova geração ocorre] exteriormente à reiteração de uma tal «diferença portuguesa». Há como que uma evacuação dessa instância. É um dado que em si mesmo não é passível

de uma valoração, ou seja, pode ser encarado autonomamente da sua consideração como «positivo» ou «negativo». Há seguramente um risco mas também uma possibilidade aberta: um risco de assim se anularem as virtualidades de uma «identidade», a possibilidade de assim haver campo aberto a uma maior pluralidade de imaginários” (SEABRA, 2000: 15).

Pormenor também importante era a proveniência dispersa de alguns destes realizadores. Ao contrário de décadas anteriores, nem todos vinham da Escola Superior de Teatro e Cinema, pois havia cineastas que tinham tido a sua formação fora do país ou mesmo começando a sua prática profissional no mercado publicitário. Como dissemos, há duas gerações de cineastas nesta nova vaga de curtas-metragens, como assinalamos na lista seguinte com algumas das principais referências do cinema português contemporâneo, na curta-metragem, e as suas primeiras obras.

#### 1ª GERAÇÃO

- 1994: *Mergulho no Ano Novo*, de Marco Martins
- 1996: *Dois Dragões*, de Margarida Cardoso
- 1997: *Parabéns!*, de João Pedro Rodrigues
- 1998: *Estou Perto*, de Sandro Aguilár
- 1999: *Entretanto*, de Miguel Gomes
- 1999: *Rio Vermelho*, de Raquel Freire
- 1999: *O Ralo*, de Tiago Guedes/Frederico Serra,
- 2000: *Respirar (Debaixo d'Água)*, de António Ferreira
- 2000: *Erros Meus*, de Jorge Cramez

#### 2ª GERAÇÃO

- 2006: *Rapace*, de João Nicolau
- 2007: *Fim de Semana*, de Cláudia Varejão
- 2008: *Corrente*, de Rodrigo Areias
- 2009: *Arena*, de João Salaviza

O impacto destas sucessivas gerações e dos apoios públicos faz-se também sentir numa diversidade assinalável de estruturas de produção, muitas delas relacionadas com a produção de curtas que depois transitaram para outros produtos audiovisuais. Por exemplo, começam a aparecer estratégias de produção diversificada: por um lado, com a produção de produtos mais comerciais, como vídeos musicais, filmes institucionais ou spots publicitários; e, por outro, com um trânsito intensivo entre documentários, curtas e longas-metragens. Para o sucesso destas iniciativas várias concorreu também a introdução do digital enquanto novo paradigma de produção, com uma assinalável redução de custos e de flexibilidade técnica. Podemos destacar, das novas e renovadas estruturas de produção, os casos de: O Som e a Fúria, Filmes do Tejo, Periferia Filmes, Black Maria, Filmes de Fundo, Ukbar Filmes, David & Golias, Luz e Sombra, Fado Filmes. É de assinalar, também, a tentativa descentralizar uma produção excessivamente centralizada em Lisboa. São casos evidentes disso as produtoras: Bando à Parte (Guimarães) e Zed – Curtas & Longas/Persona Non Grata Pictures (Coimbra). Verifica-se também, neste período, que as equipas de produção conseguem transitar em projetos vários (cinema, televisão ou publicidade) criando um verdadeiro mercado de trabalho audiovisual, mesmo que se deva referir a sua constante instabilidade, tendo em conta as sucessivas crises económicas. Este trabalho é também mais qualificado, face à proliferação de escolas de cinema e audiovisual no sistema universitário português. Também os circuitos de distribuição se modificaram nestas duas décadas, fornecendo locais de exibição para uma produção efervescente. Entre várias estratégias, podemos destacar: exibição de curtas em complemento a longas-metragens (um método desenvolvido em meados da década de 2000 que foi depois abandonado); a proliferação de festivais, de que se destacam o Curtas Vila do Conde (1993) e o Indielisboa (2004), mas com muitos outros de média dimensão; e, finalmente, os cineclubes, que voltam a ter uma atividade intensa (também ela apoiada pelo ICA). Assim, como podemos perceber, o panorama da “indústria” audiovisual portuguesa mudava de forma permanente, mostrando um crescimento e uma capacidade de criação diversificada.

## **2. Temas e correntes na ficção**

Apesar de ter sido, logo nas curtas-metragens, denominado como uma geração, a verdade é que este grupo de autores tem, na sua génese, uma apreciável diversidade, encontrando-se diferentes abordagens narrativas, temáticas e cinematográficas. Nesse sentido, não há um corpo comum, uma escola decifrável e clara que agregue todos os realizadores. Haverá, contudo, determinadas questões que podem ser analisadas em conjunto nestes novos autores. Talvez a forma mais rápida de os juntar seja na maneira como, de facto, todos eles continuam uma tradição de cinema de autor, emprestando aos filmes olhares individuais e carregados de uma visão de mundo, muitas vezes de uma ética política sobre aquilo que filmam.

Em todo o caso, gostaríamos de fazer algumas considerações setoriais em relação a este grupo, sobretudo dividindo-os em três grandes tendências: (1) um cinema fantasia, com uso intensivo de diálogo; (2) um cinema de pendor realista, com grande importância visual e uso de pouco diálogo; (3) e um cinema híbrido-poético, em que a dimensão visual é preponderante, com uma narrativa minimalista e fazendo uso criativo do som. Tentamos, com esta divisão, perceber algumas diferenças na linguagem cinematográfica e nas temáticas dos filmes.

### **2.1. O cinema da fantasia**

A primeira tendência que verificámos cinge-se a um grupo de realizadores que trabalham perto do núcleo de O Som e a Fúria, e de que destacamos Miguel Gomes e João Nicolau (embora possamos acrescentar outros como Telmo Churro, Bruno Lourenço ou João Rosas). Neste grupo, o cinema assume uma maior liberdade narrativa e estética. Em termos narrativos, nota-se a utilização de mecanismos ficcionais novos, sobretudo através da intervenção e da manipulação da verosimilhança, permitindo até que “acidentes” de rodagem se incorporem na narrativa principal (Miguel Gomes utiliza intensivamente este “recurso”). A nível temático, são também mostrados novos tópicos, sobretudo ligados com jovens adultos, adolescentes e a infância, retratando uma Lisboa de bairros da classe média.

O autor que mais relevo e visibilidade conseguiu nesta tendência é Miguel Gomes. Autor de uma extensa obra de curta-metragem, desde os anos 90, Gomes tornou-se um autor celebrado pelo sucesso internacional de *Aquele Querido Mês de Agosto* (2008) e de *Tabu* (2012). O primeiro destes filmes é uma obra inclassificável que contamina o projeto original de ficção com sequências documentais e até mesmo um *making of* do próprio filme. Cineasta permeável às nuances de uma filmagem, Gomes inventou um filme sincero sobre a zona interior de Portugal. Aliás, todos os seus filmes são de difícil classificação, mas permitem reinventar a narrativa contemporânea, sobretudo pela sua capacidade de cruzar tempos diferentes. Gomes, nos filmes de curta ou longa duração, propõe-nos um jogo cinéfilo, recuperando uma relação dialética entre o realizador e o espectador.

Gostaríamos ainda de assinalar, nesta segunda tendência, o nome de João Nicolau. Com a sua obra de curta-metragem (por exemplo, *Rapace*, 2005; *Canção de Amor e Saúde*, 2008; ou *Gambozinos*, 2013) e a sua longa (*A Espada e a Rosa*, 2010), o realizador já tem um universo próprio, um pouco devedor dos filmes de Miguel Gomes, mas que avança numa manipulação narrativa, através de associações de ideias e da recuperação de memórias de infância (como é no caso de *A Espada e a Rosa* e o filme de piratas). Nos seus filmes de curta-metragem encontramos sempre fenómenos que desafiam a física ou a versosimilhança, mas que funcionam dentro da lógica narrativa entretanto montada. São filmes onde a imaginação (infantil, adolescente, jovem adulta), se mistura com uma realidade quotidiana.





Fig. 3 - Fotograma de *Aquele Querido Mês de Agosto*, de Miguel Gomes.



Fig. 4 - Fotograma de *Rapace*, de João Nicolau.

## 2.2. Um cinema realista

Outras das tendências desta nova geração interessa-se, sobretudo, por histórias do quotidiano de personagens nas cidades contemporâneas. Tratam-se de narrativas bastante simples, com algum conflito interior, mesmo que minimalista. Por vezes, as histórias seguem um episódio específico da vida de um protagonista, não desenvolvendo muitas mais personagens. Utilizam-se temas, sobretudo, de classe média, mas também de franjas da sociedade. Devido a este interesse na narrativa minimal, estes filmes apostam numa preponderância da fotografia, sendo, em parte, devedores de uma estética publicitária, embora com um arrojo formal muito mais complexo. Nesse sentido, estes filmes dão uma enorme importância à mise-en-scène, e ao confronto das personagens com o aparato arquitetónico e urbanístico da cidade.

Podemos observar, nestas condições, cineastas com uma obra ainda reduzida – casos de João Salaviza ou Cláudia Varejão – ou cineastas que já têm uma filmografia mais longa – caso de Marco Martins. A prática cinematográfica destes realizadores não é alheia à influência da estética publicitária que domina o panorama audiovisual português, mas também das novas capacidades técnicas de produção e pós-produção. Estes autores, cuja diversidade narrativa também é assinalável (experimentaram com diversas fórmulas narrativas, desde guiões mais clássicos até histórias em puzzle), filmaram o país através de uma lente fotográfica estilizada.

No caso de Marco Martins, por exemplo, o caso de estudo paradigmático é a sua primeira longa-metragem *Alice* (2005), um filme que nos devolve um olhar sobre Lisboa, como nunca antes tínhamos visto: chuvosa, recheada de azuis fortes e com uma predominância dos planos longos, ressaltando o domínio da arquitetura sobre a cidade e sobre o ser humano. *Alice* é um filme sobre a resistência do personagem principal sobre a multidão, onde ele procura, avidamente, a filha que desapareceu. Nas palavras de Vasco Câmara: “Lisboa deixa de ter a dimensão de cenário familiar e reconhecível que acolhe ou cria personagens. Isto é uma primeira vez no cinema português” (CÂMARA, 2005). Martins continuaria a sua visão da cidade

em *Como desenhar um círculo perfeito* (2009), aqui num olhar sobre uma família disfuncional e um amor incondicional de dois gémeos. De novo, a cidade aparece como uma imensidão claustrofóbica.



Fig. 5 - Fotogramd e Alice, de Marco Martins.

Nos casos de Varejão e Salaviza, o destaque vai para as suas curtas-metragens. Em *Um Dia Frio* (2009), Cláudia Varejão limita a sua narrativa a um único dia, em que as suas personagens fazem tarefas quotidianas. No entanto, apesar desse minimalismo, há uma história de pequenas crises em cada um dos membros, que mais não são do que dores naturais da vida, em cada uma das etapas (mulher adulta, homem adulto, adolescente, jovem adulta). O olhar da câmara de Varejão é também estetizado, mostrando uma Lisboa de tons azuis, fria e invernosa, que capta o sentimento depressivo das personagens. Em *Arena* (2009), João Salaviza também se concentra num caso único: a vida de um jovem, em prisão domiciliária, e a sua luta contra miúdos que o roubam dentro de casa. A crise narrativa é menos importante do que o confronto do protagonista com o espaço do bairro e da cidade, que parece tornar-se claustrofóbica. A explosão emotiva que se adivinha no final é apenas mais um dia na vida daquele jovem, cujo futuro é incerto.

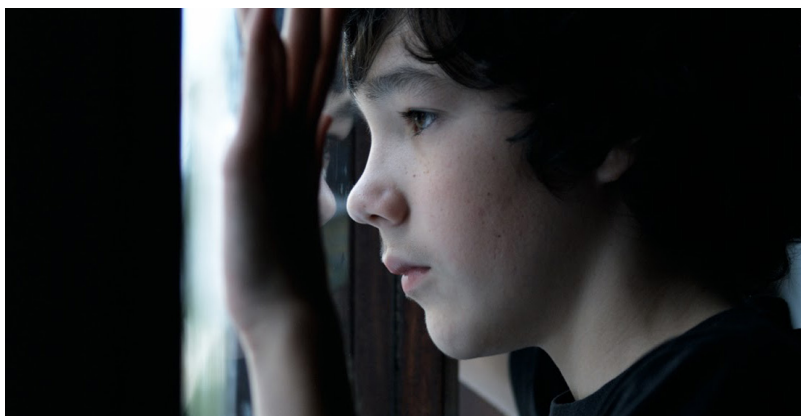


Fig. 6 - Fotograma de *Um Dia Frio*, de Cláudia Varejão.



Fig. 7 - Fotograma de *Arena*, de João Salaviza.

### 2.3. O cinema híbrido-poético

Finalmente, gostaríamos de salientar o trabalho único do cineasta Sandro Aguilar, cujo percurso, mesmo na década de 2000, tem sido sobretudo na curta-metragem. *A Zona* (2008) foi a sua primeira experiência nas longas, mas continuou a obter sucesso com curtas posteriores como *Voodoo* e *Mercúrio* (ambas de 2010). O seu cinema é marcadamente visual “prossequindo a sua pesquisa sobre fragmentos de gestos e de situações que constituem a narrativa diária das suas personagens” (RIBAS, 2010). Acentuado nos seus últimos filmes, Aguilar quer trabalhar naquilo a que designa por “narrativa parentética”, colocando dois níveis narrativos: um mais documental, que se

relaciona com o espaço envolvente; outro mais ficcional, aproximando-se de personagens em determinadas ações no tempo. Estes filmes desafiam noções narrativas de causa-efeito, para se concentrar em alusões aos estados de espírito das personagens. (cf. RIBAS, 2013).



Fig. 8 - Fotograma de *Voodoo*, de Sandro Aguilar.

Os filmes de Aguilar são também despidorados, minimalistas. Nas palavras do realizador, há uma “tendência obsessiva por qualquer coisa de síntese, de não usar mais do que é preciso” (RIBAS, 2010). Por isso mesmo, os filmes de Aguilar têm uma narrativa ténue, não marcada por acontecimentos fortes. O autor, mesmo ainda com poucas experiências nas longas, é já uma certeza no panorama audiovisual e tem sido chamado para retrospectivas especiais da sua obra em vários festivais internacionais.

### **3. Considerações sobre o futuro (internacionalização e alternativas)**

O cinema português, atualmente, vive através de um cronicamente precário e frágil tecido económico, já que o mercado cinematográfico, enquanto tal, é demasiado exíguo para promover um cinema comercial (a melhor bilheteira de um filme português não permite sequer recuperar o dinheiro investido). Dessa forma, o cinema português vive demasiado dependente do Estado e das suas conjunturas económicas. Nesse sentido, o futuro que se avizinha é potencialmente problemático, porque o cinema português é vulnerável às sucessivas crises mundiais. O sinal mais manifesto disso está marcado na

Fig. 1, em que vemos a ausência total de apoios em 2012, em que foi mesmo designado, por alguns agentes, como um “ano zero”. Esta evidência vem apenas reforçar a necessidade dos cineastas portugueses continuarem a produzir filmes para uma audiência mais vasta e mundial. Mas mesmo essa “crise” permitiu encontrar outras formas de financiamento, como foram os casos dos projetos Estaleiro<sup>3</sup> e a Guimarães 2012 – Capital Europeia da Cultura<sup>4</sup>. Também o paradigma digital, de que já falámos, permitiu o desenvolvimento de algumas produções com orçamentos muito reduzidos. Como prova da nova vitalidade do cinema português, podemos ver as novas estratégias de internacionalização, particularmente protagonizadas, no campo da curta-metragem, pela atividade da Agência da Curta Metragem, entidade do universo Curtas Metragens CRL que promove e distribui curtas-metragens portuguesas. O quadro seguinte mostra o impacto do trabalho da Agência da internacionalização do cinema português.

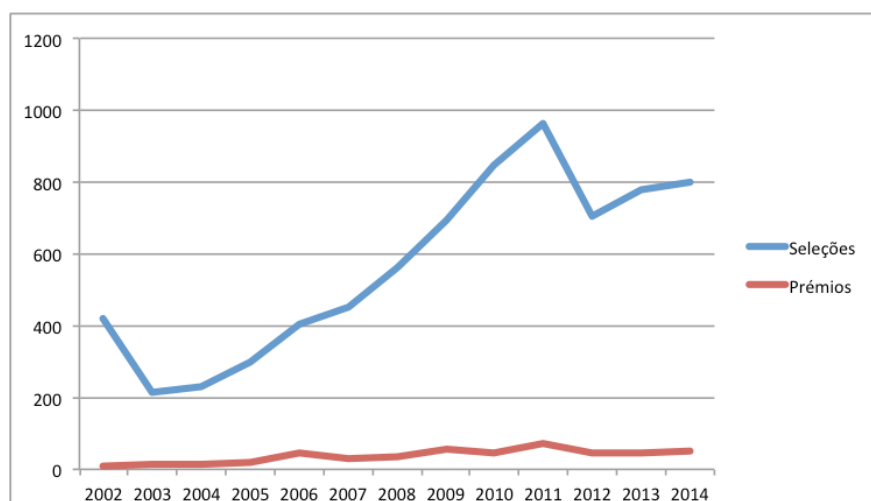


Fig. 3 - Seleções de curtas-metragens (ficção e animação) em festivais.

Fonte: Elaboração própria a partir de dados recolhidos em [curtas.pt/agencia](http://curtas.pt/agencia).

3. O Estaleiro foi um projeto desenvolvido pela Curtas Metragens CRL (responsável pela realização do Curtas Vila do Conde), financiado por programas de financiamento europeu, e que produziu várias curtas-metragens de cineastas desta “Geração Curtas” com equipas de estudantes.

4. Para mais detalhes das estratégias de produção da Guimarães 2012, ver CUNHA & ARAÚJO (2015).

Esta internacionalização, a par da distribuição de longas-metragens (os casos de Pedro Costa e Miguel Gomes têm sido de grande sucesso), permite um novo fôlego, que também aproveita as novas plataformas digitais de VOD (Vídeo-on-demand) e a já mencionada proliferação de festivais, ambos sinais alternativos à distribuição comercial. O símbolo mais evidente deste sucesso internacional foram os sucessivos prêmios recebidos por João Salaviza pelas suas curtas-metragens. O autor português venceu a Palma de Ouro no Festival de Cannes por *Arena*, em 2009, e o Urso de Ouro no Festival de Berlim por *Rafa*, em 2012. Para além disso, poderíamos também referir o sucesso internacional da animação portuguesa, sobretudo nos casos de Abi Feijó, Regina Pessoa e José Miguel Ribeiro. Essa história da animação portuguesa deve também ser contada.

As últimas tendências do cinema português aqui reveladas são já uma realidade no panorama internacional, ainda que sejam projetos cinematográficos recentes. Estas “promessas” já afirmadas prometem-nos um futuro – pelo menos – bastante diversificado e de qualidade inquestionável.

## Referências bibliográficas

- Câmara, Vasco (2005). “Lisboa, a Desaparecida”. In: *Público*. Disponível em: <http://cinecartaz.publico.clix.pt/criticas.asp?id=137404&Crid=3&c=3334>. Acesso em 14-IV-2016.
- Cunha, Paulo; & Araújo, Nay (2015). “Guimarães 2012, Capital Europeia do Cinema de Baixo Custo?” In: *Rebeca: Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, (8). Disponível em: <http://www.socine.org.br/rebeca/dossie.asp?C%F3digo=240>. Acesso em 14-IV-2016.
- Cunha, Paulo; & Sales, Michelle (eds.). (2013). *Cinema Português: Um Guia Essencial*. São Paulo: SESI-SP.
- Ribas, Daniel (2010). “O Futuro Próximo: Dez Anos de Curtas-Metragens Portuguesas”. In: *Agência, uma Década em Curtas*, ed. Daniel Ribas e Miguel Dias, pp. 92–105. Vila do Conde: Curtas Metragens, CRL.



- Ribas, Daniel (2011). “Os últimos autores do cinema português”. In: *A Quarta Parede*, (1). Disponível em: <http://www.acuartaparede.com/ultimo-cinema-portugues/>. Acesso em 14-IV-2016.
- Ribas, Daniel (2013). “Sinais de inquietude: O cinema de Sandro Aguilar”. In: *Geração Invisível: os novos cineastas portugueses*, ed. Pereira, Ana Catarina, pp. 129–154. Covilhã: Livros Labcom.
- Seabra, Augusto M. (1999). “Saudação às «Gerações Curtas»”. In: *Público*, 31-X-1999, p. 12.
- Seabra, Augusto M. (2000). “Hipóteses, Modos de Ser”. In: *Geração Curtas - 10 Anos de Curtas-Metragens Portuguesas (1991-2000)*, ed. F. Ferreira & L. Urbano, pp. 12-15. Vila do Conde: Curtas Metragens, CRL.