

**Novas  velhas tendências**  
no cinema português contemporâneo

## Cinema português: que fazer para torná-lo mais competitivo e mais próximo do público

**Paulo Leite**

Docente da área de produção na ESTC e produtor da Bad Behavior.

Este texto foi originalmente publicado em Policy Paper 11/14, Agosto 2011, Contraditório, url: <http://www.contraditorio.pt/read-papers.php?i=2995> com o título “The current state of Portuguese Cinema: what can we do in order to make it more competitive and closer to the audience”.

Resumo: O cinema português possui uma das piores quotas de mercado nacional em toda a União Europeia. Os nossos realizadores parecem não gostar do público português e o público português parece não gostar dos filmes que os realizadores portugueses fazem. O Estado gasta milhões com filmes que falham em estabelecer uma ligação com o público, distribuidores e o mercado. Este texto explica como isto é possível e como o Estado pode dar os primeiros passos na resolução de um problema estrutural que dura há décadas.

### Introdução

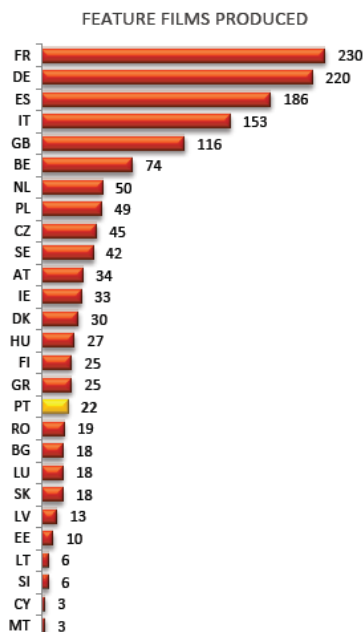
DENTRO DAQUILO que é o investimento público, todos nós sabemos que o Estado luta para garantir o melhor financiamento possível àquilo que é prioritário. De fora fica um mar de opções cujo investimento é demasiado alto para um benefício discutível. A questão é que o benefício existe. Porém é discutível que ele seja proporcional ao montante de investimento exigido.

Com a cultura e com as artes, a situação parece ser diferente. *É óbvio* que necessitamos de uma política cultural ou de uma política de apoio às artes. Os benefícios que o país retira destes apoios *são óbvios*. Porém, estes óbvios não valem para tudo e nem justificam tudo. Pelo contrário, o facto de o benefício ser óbvio, necessita de um cuidado ainda maior porque há sempre uma tentação de incluir no óbvio aquilo que é discutível ou mesmo falso. Isto é ainda mais verdade quando os decisores políticos não estão preparados, têm medo ou não têm coragem para discutir ou questionar aquilo que, sendo discutível ou falso, lhes é impingido *como óbvio*.

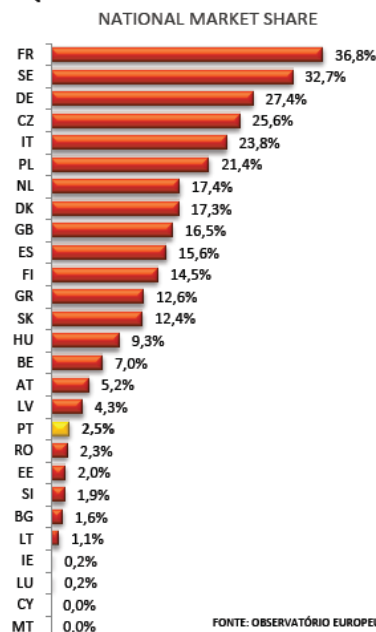
O cinema português é um destes exemplos onde o óbvio esconde debaixo de si alguns discutíveis e falsos que ninguém ousa discutir nem questionar com medo de tropeçar no *óbvio aparente* e, conseqüentemente fazer má figura. Precisamos de um cinema português? Sim. Aliás, necessitamos tanto de um cinema português como necessitamos de uma televisão portuguesa, de música portuguesa, de museus portugueses ou até mesmo de um Teatro São Carlos. Mas o óbvio termina aqui. A necessidade estratégica de determinados sectores culturais não vale tudo nem justifica tudo: deve ser bem planeada, transparente e tão escrutinada quanto qualquer sector (cultural ou não) económico existente no nosso país. E o facto de alguma coisa estar sob o domínio da Cultura, não quer dizer que não tenha de ser bem gerida ou que não tenha de ser confrontada com o mercado. Arte e Cultura não são decretáveis pelo Estado na mesma medida em que uma empresa não passa a ser viável somente por causa de uma mera vontade política.

Todos nós conhecemos o facto: Portugal é um dos países da União Europeia que menos consome o cinema nacional. Na Europa dos 15 a nossa quota de mercado de cinema nacional é a segunda mais baixa (apenas a Irlanda consome menos cinema nacional). Na Europa dos 27 a média é de cerca de 11,5%. No topo da lista estão países como a França (36,8%), a Suécia (32,7%) e a Alemanha (27,4). Portugal ocupa o 18º lugar com apenas 2,5% - menos de um quarto da média – ligeiramente a frente da Roménia (2,3%) e da Estónia (2%)<sup>i</sup>.

**LONGAS-METRAGENS PRODUZIDAS - 2009**



**QUOTA DE MERCADO NACIONAL - 2009**



FONTE: OBSERVATÓRIO EUROPEU DO AUDIOVISUAL  
SOURCE: EUROPEAN AUDIOVISUAL OBSERVATORY

Em 2009 foram produzidas em Portugal 22 obras cinematográficas de longa-metragem (ficção e documentário), o que representa em termos absolutos o 17.º lugar no conjunto dos 27 países da União Europeia. É o segundo valor mais baixo da Europa dos 15, depois do Luxemburgo com 18 obras.

A quota de mercado dos filmes nacionais em Portugal é uma das mais baixas da Europa, com as receitas médias de bilheteira nos últimos 6 anos a rondarem 1,8 milhões de euros. Em 2009, a quota foi de 2,5%, a segunda mais baixa da Europa dos 15 e o 18.º lugar entre os 27 países da União Europeia.

Esta péssima quota de mercado não tem variado muito ao longo dos anos: 2004 (1,3%), 2005 (3,2%)<sup>ii</sup>, 2006 (2,7%), 2007 (2,8%), 2008 (2,5%), 2009 (2,5%) e 2010 (1,6%)<sup>iii</sup>.

Ao longo dos anos diversas pessoas têm escrito sobre o tema e ensaiado soluções. De anos em anos, novas legislações entram em vigor com objectivo declarado de combater este facto. No entanto, a questão mantém-se inalterada. Há poucos meses, até o Diário de Notícias dedicou várias páginas ao assunto – ainda que de forma superficial. Porém, pouca gente olha o problema de frente e ninguém parece querer debater a questão de fundo: terá que ser o cinema nacional mesmo uma responsabilidade do Estado? E se tiver, como deve esta responsabilidade ser exercida? Vamos analisar as questões, uma por uma.

### O Estado deve pagar pela Cultura?

Sim e não. Isto porque a Cultura não é toda igual nem o dinheiro público chega para tudo. Em Portugal, os decisores possuem o péssimo hábito de não eleger prioridades de investimento, dividindo os (sempre) poucos recursos pelos vários grupos de interesse, na tentativa de ir alimentando todos e apaziguando as críticas. O resultado é que ninguém recebe um investimento capaz de pôr em prática qualquer estratégia definida que seja eficaz. O trabalho acaba sempre por ficar pela metade e os tempos de execução tornam obsoletos os resultados obtidos. Tenta-se agradar a todos a curto prazo, obtendo pouco ou nada no longo prazo. O maior exemplo desta

questão pode ser verificado no próprio Orçamento de Estado de 2011, onde o (extinto) Ministério da Cultura afirma “Os três eixos *prioritários* do Ministério da Cultura (MC) são a Língua, o Património, e as Artes e Indústrias Culturais e Criativas”. Ou seja, a prioridade é tudo porque tudo está integrado nestes três eixos. Nada fica de fora. Nada é considerado “não prioritário”. A prioridade é tudo e (na prática) ao mesmo tempo nada.

Isto não significa que o Estado tenha que desistir do apoio à Cultura. Pelo contrário, o Estado pode eleger os instrumentos e equipamentos prioritários, definir estratégias ambiciosas que visem a excelência e a sustentabilidade, e investir nestas estratégias os meios necessários previamente definidos. O Estado necessita de definir quais os elementos que, politicamente, devem ser defendidos ao invés de fingir ser o defensor de tudo – uma vontade irreal e impossível. E nada disto depende da existência de um ministério na medida em que a mera estrutura em si, nada faz. O segredo está sempre nas pessoas e na capacidade que estas possuem (ou não) de pensar a Cultura e o Cinema de um ponto de vista estratégico.

### **A questão do financiamento e a primeira bizarria de todas.**

Começamos com uma pergunta: quem deve financiar o cinema nacional? Segundo o Estado, é o Estado. Ao chamar para si o financiamento do cinema a 100%<sup>iv</sup>, o Estado está a introduzir várias bizzarrias no sistema.

A primeira bizzarria é esta: retirar o cinema do mercado que o torna sustentável (ou devia tornar). O Decreto-Lei nº 227/2006 (Regulamento da Lei da Arte Cinematográfica e Audiovisual), na sua introdução, diz: “(...) Assim, no presente decreto-lei, o Estado assume claramente, por um lado, as **suas** responsabilidades na protecção e apoio à criatividade artística na área do cinema e do [audiovisual], reconhecendo que a preservação e afirmação do património e das identidades culturais exige políticas públicas que **subtraiam** os bens culturais à condição de meras mercadorias (...)”.

No mesmo parágrafo, o Estado cria “(...) um [outro] instrumento complementar, que contempla a dimensão económica do sector do cinema e do [audiovisual] e a necessidade de promover a sua sustentabilidade, designadamente através do estímulo ao investimento e à participação do sector privado no desenvolvimento dessa indústria, bem como através do recurso a novos mecanismos financeiros.”

A questão que se põe agora é esta: por que motivo o Estado sente a necessidade de separar o cinema “bem cultural” e o cinema “indústria”? Quais as características que distinguem ambos? Ora, não é possível subtrair, por um lado, um bem cultural à condição de mera mercadoria e, por outro, tentar desenvolver uma indústria dinâmica e sustentável. A própria ideia de que cultura e indústria (ou mercado) tendem para o conflito é posta em causa quase todas as semanas sempre que um filme considerado culturalmente relevante atinge o sucesso comercial. E isto acontece em todos os continentes com filmes provenientes de diversos países.

Isto não significa que os bens culturais são meras mercadorias. Apenas significa que há uma enorme diferença entre: a) retirar ou subtrair as obras do mercado e b) protegê-las, garantindo-lhes um espaço próprio num mercado que é livre e que não se compadece da política de gosto dos decisores.

A primeira parte do princípio de que o mercado é mau – logo, é óbvio que não devemos nem queremos estar dentro dele. A segunda reconhece o mercado como parte essencial das Indústrias Criativas sem perder de vista a existência de objectos *específicos* que necessitam de um olhar mais cuidadoso. Em Portugal, infelizmente, vivemos num lado extremo: afirma-se a exclusão do mercado, negando qualquer elemento de “mercadoria” mínimo inerente a qualquer obra produzida: para o Estado, ou se está num lado ou se está noutro.

Nesta lógica, o Estado mata qualquer possibilidade de um cinema nacional que não dependa exclusivamente de si (do próprio Estado) para existir – num contra-senso até, como veremos, face à forma como o próprio Estado trata outras formas de expressão artística.

O erro está aqui: há sempre um elemento de “mera mercadoria” em toda a obra de arte a partir do momento em que ela é tornada pública e comercializada, entrando, por exemplo, no mercado da Arte<sup>v</sup>. Por outro lado, há um elemento cultural em qualquer filme industrial na medida em que este (querendo ou não) reflecte (bem ou mal) os públicos que compõem este mercado. Tentar separar as duas coisas é um exercício inútil. A separação entre o dito “cinema de autor” e “cinema comercial” é uma falácia na qual o Estado tem caído sistematicamente.

Nenhum dos filmes de longa-metragem de ficção financiados (por subsídio não-reembolsável) pelo Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA) se destinou, na prática, a qualquer outro mercado que não fosse o de cinema comercial.

Nenhum filme, pela sua natureza experimental ou outra foi destinado a outros espaços ou formas de fruição que possamos considerar “subtraídas do mercado”. Todos lutaram para conseguir aquilo pelo qual o cinema industrial também luta: distribuição nacional, espectadores, distribuição internacional, prémios em festivais e retorno financeiro. Isto significa que, na prática e para o cinema, só existe um mercado (e dentro deste mercado, vários segmentos). Esta acaba por ser uma questão de função. Do ponto de vista da produção, qual é a função de um filme? Acaba por ser de uma enorme falsidade a afirmação, se ela existe, por parte de um produtor que o seu filme não é comercial (daí necessitar de um apoio especial do Estado) – quando é ele (o produtor) quem põe o filme em festivais (com o objectivo de ganhar prémios e contractos de distribuição) com o objectivo de vender. Vender não deveria ser um elemento tão fundamental se pensarmos que muitos produtores retiram do próprio subsídio recebido uma percentagem de lucro para si.

No entanto, a prova da verdadeira função comercial de todos os filmes subsidiados pelo Estado nos últimos 20 anos é esta: que se saiba, nenhum dos filmes em causa foi disponibilizado gratuitamente ao público português – constituindo-se como uma obra não-comercial (aqui, sim, dependente do apoio do Estado). Pelo contrário, diversos realizadores já reclamaram publicamente do tratamento desigual dado aos seus filmes em comparação com cinema estrangeiro (nomeadamente norte-americano). Ora, num contexto em que as salas de cinema são um universo finito, é paradoxal que um cinema politicamente subtraído à condição de mera mercadoria queira ser comercializado e valorizado no mercado.

Uma obra como os Painéis de São Vicente está longe de poder ser considerada uma mera mercadoria. A sua importância para a cultura portuguesa é absoluta e o seu acesso até poderia ser gratuito. No entanto, é um facto que os museus não são gratuitos. Os museus também necessitam das vendas para se financiarem. Nos concursos de apoio da Direcção Geral das Artes no campo do Teatro, alguns elementos de mercado entram (ainda que timidamente) nos critérios de apreciação que conduzem à atribuição de um subsídio: a “capacidade de gerar receitas próprias e angariar financiamentos e outros apoios” é um deles. A “razoabilidade do montante solicitado” é outra. E um elemento como a “circulação regular” é um factor de majoração.

Já um filme português (consideravelmente mais caro do que a esmagadora maioria dos projectos teatrais) parece ser um objecto totalmente diferente. Não necessita de ser distribuído (poder de circulação). Não necessita de ter um orçamento condizente com os valores de produção propostos (razoabilidade). Não necessita de apresentar uma estimativa de público fundamentada. Nem tão pouco necessita de vendas para se financiar, podendo ser integralmente pago pelo Estado. O produtor retira uma percentagem do subsídio à cabeça e ainda fica com os lucros (se os houver).

A Ópera está longe de ser uma forma de expressão artística popular – o que explica por um lado a existência de apenas um teatro de Ópera em Lisboa e justifica o apoio estatal sem o qual dificilmente o São Carlos conseguiria pôr de pé uma temporada. Mas sendo uma actividade sem fins lucrativos, a Ópera pode usufruir de mecenato (Millenium BCP e EDP, por exemplo). Já o cinema português que é uma actividade exercida por privados (actividade comercial e lucrativa por norma) não pode ser financiado por mecenato - apesar de supostamente estar subtraído à condição de mera mercadoria.

O Estado tenta subtrair as obras à condição de meras mercadorias. Porém a actividade é exercida por empresários do sector privado que se beneficiam de apoios não reembolsáveis que conferem um risco quase zero à actividade – coisa rara na economia de qualquer país.

É possível que todos os esforços acima para enquadrar ou comparar o cinema português a outras formas de expressão artística (como as artes plásticas, a arquitectura e a ópera) falhem. Isto é normal na medida em que o cinema tem as suas características, a sua importância e o seu mérito próprios. Mas neste contexto, o cinema português parece ser uma forma de arte *ainda mais diferente* de todas as outras não pela sua natureza, mas sim pelos enormes contra-sensos (no pensamento e na prática) que o destroem ou o impedem de crescer.

Esta primeira bizzaria traz-nos de volta a pergunta inicial: deve o Estado financiar o cinema nacional? À primeira vista, não *deve* porque a) o cinema é uma actividade privada, b) de características comerciais, c) dinamizada por um produtor que é obrigatoriamente um empresário privado que d) tem como objectivo prático o lucro. Acresce que e) o audiovisual português nunca esteve em risco de desaparecer e f) tanto o ramo da distribuição como o da exibição são igualmente iniciativas privadas orientadas para o mercado. O Estado não possui esta obrigação. No entanto, o Estado *pode* apoiar o cinema nacional e é *salutar* que o faça pelo reconhecimento de que o sector pode ser a) uma importante fonte de riqueza tal como acontece em outros sectores da economia que também recebem investimentos e b) pode ser culturalmente relevante e artisticamente valioso tal como acontece em outras cinematografias (ou noutros sectores culturais e artísticos como a música, a literatura, a arquitectura e as artes plásticas).

A articulação entre o “não deve” e o “mas pode e é salutar que o faça” é possível porém exige preocupações, cuidados e práticas que nunca foram seguidas em Portugal.

### **A segunda bizzaria e as quatro preocupações que deveriam orientar o apoio do Estado ao cinema.**

A segunda bizzaria tem a ver com as preocupações, cuidados e práticas que fazem o actual cinema português. Segundo aquela lógica onde cabe tudo e mais alguma coisa, o Estado-Deus diz “faça-se cinema português”. Porém sem vocação nem meios para ser Deus, o Estado pouco avança sobre uma estratégia de como contribuir para um cinema português simultaneamente sustentável, dinâmico, independente, de qualidade e competitivo. Por não ser uma pessoa dotada de consciência, o Estado delega poderes de decisão num único júri que decide quais os filmes que merecem o apoio do Estado. Para este último, trata-se de uma questão de dinheiro porque ao financiar a quase 100% um grupo de filmes, o Estado pode dizer que fez a *sua* obrigação. Não interessa que filmes se devam fazer (para isto, existe o júri). O que interessa é que se faça. Este é um jogo onde não há responsabilidades. O Estado fez o que lhe competia: pagar. O júri fez o que lhe foi pedido: escolher. Os resultados não interessam.

A prova maior de que a política de apoio estatal se resume a dar meios para que se produza “não interessa o quê” está nas próprias regras de financiamento: o Estado (através do ICA) define, por exemplo, que uma Primeira Obra<sup>vi</sup> custa ao instituto um subsídio de 500 mil Euros. O Estado define esta primeira bitola (um orçamento) sem qualquer preocupação acerca do projecto em si. Prova disto é que dos 62 projectos submetidos no concurso deste ano, apenas cerca de oito não pediam o montante máximo. Ora, em cinematografias semelhantes ou mais ricas do que a nossa, poucos realizadores ou produtores conseguem financiar 80% (com a garantia de

mais 20% da RTP) de uma primeira obra independente de uma forma tão simples. O orçamento – provavelmente o elemento mais escrutinado por qualquer financiador pura e simplesmente não é analisado ou discutido pelo ICA e/ou seus júris. A sua razoabilidade quer face ao argumento, quer face às projecções de receitas nem sequer entra em linha de conta na avaliação do projecto. Em Portugal e noutras cinematografias mais desenvolvidas até do que a nossa, são produzidas primeiras obras por muito menos do que 500 mil Euros. No entanto, alguém disse ao Estado que este valor era o mínimo ideal. Isto acontece graças à total falta de vontade ou sequer vocação aparentes do Estado (ou os seus júris) para discutir de forma objectiva o que financia.

O financiamento público ao cinema português *poderia* seguir a mesma preocupação que seria saudável noutros investimentos - decidir em função destes quatro factores:

- a) Permitir a satisfação das aspirações dos produtores e/ou realizadores,
- b) Zelar pelo funcionamento natural do mercado,
- c) Garantir o menor custo para o Estado,
- d) Ter em conta as necessidades, desejos e o interesse dos cidadãos enquanto espectadores.

Destas alíneas, a forma actual de financiamento público do cinema nacional apenas garante a primeira. O sistema não zela pelo funcionamento natural do mercado na medida em que não toma em linha de conta qualquer avaliação feita sobre os projectos por parte, por exemplo, dos distribuidores – um sector da actividade cuja ligação aos diferentes públicos é crucial e valiosa para a circulação/comercialização das obras. O sistema não garante o menor custo para o Estado na medida em que não avalia se o valor a investir corresponde às reais necessidades de cada projecto, isto é, se face às dimensões, intenções e potenciais retornos de uma produção cinematográfica existe uma suborçamentação ou uma sobreorçamentação. E por último, o Estado (ou os júris que decidem) em momento nenhum parece preocupado com o espectador – palavra que, por exemplo, no Decreto-Lei citado acima apenas aparece uma única vez no âmbito do apoio à Exibição. Já a palavra “público” aparece várias vezes enquanto mero adjectivo e apenas vagamente noutros significados mais relevantes. O sucesso de público nos projectos anteriores de um produtor que procura ganhar a confiança do Estado na obtenção de um apoio público podia ser *mais um* elemento de avaliação. Porém o seu peso parece ser efectivamente zero<sup>vii</sup>.

### **A terceira bizzarria e os chavões habituais.**

A terceira bizzarria diz respeito ao total desligamento entre o desenvolvimento / produção e a distribuição / exibição que o Estado incentiva de forma indirecta, porém inequívoca. Por um lado, o Estado não inclui os principais distribuidores e exibidores no processo de decisão acerca de quais os filmes que são apoiados (mas que o Estado espera que eles comprem). Segundo, não exige aos projectos em apreciação que os mesmos possuam uma estratégia de distribuição (por exemplo, através de um contrato de distribuição) – condição que noutras actividades é relevante para a obtenção de apoios. Se a intenção por detrás da exclusão do mercado é a subtracção dos bens culturais à condição de meras mercadorias, aquilo que desta prática resulta acaba por ser a criação de obras que ninguém quer comprar – uma total subversão da intenção. Se a intenção é proteger a liberdade e a independência dos autores, o que resulta desta prática acaba por ser obras irrelevantes para o mercado e cuja circulação é mínima. O Estado parece cair sistematicamente no mito de que o mercado condiciona e limita a liberdade de criação e experimentação dos autores – quando, ironicamente, é o próprio Estado quem impõe a primeira limitação de todas (o financiamento) e a pior limitação de todas: a atrofia de um sistema que resulta da desresponsabilização de todos e que vive em função do Estado.

A questão que se põe é complexa, porém deve ser olhada de frente: trata-se de definir qual é a própria natureza de fazermos cinema. Devemos aqui fugir dos chavões habituais: “fazer filmes intelectuais” ou “dar ao público aquilo que o público quer” – que ao contrário de resolver a questão, apenas escondem-na. Não se trata nem de uma coisa nem de outra. Aquilo que devemos fazer é compreender a natureza da actividade cinematográfica com todas as suas

características e necessidades, e integrá-las num processo de decisão que aproxime os filmes e os seus produtores/autores daquilo que é a realidade do mercado internacional. A prova maior da inabilidade do Estado em compreender o cinema e da total ausência de uma estratégia para o sector é que após mais de três décadas de apoio estatal (a tal protecção e subtracção), os produtores continuam a depender de subsídios para existir e produzir projectos. O investimento privado no cinema nacional (ao contrário do que acontece na televisão) permanece subdesenvolvido, tímido e falseado<sup>viii</sup>. E os júris nomeados pelo Estado, compostos em maioria por pessoas que estão desligadas do sector, continuam a seleccionar obras que na maioria dos casos falham todas as expectativas de encontrar o seu lugar no mercado. A estratégia para o cinema português é não haver estratégia e em muitos domínios, estamos hoje aonde estávamos há 20 anos atrás.

#### **A quarta bizarria: a incompreensão sobre o que é um produtor.**

Uma quarta bizarria está na desvalorização constante do papel fundamental do produtor cinematográfico que o sistema de financiamento público em Portugal transforma num mero gestor de verbas e intermediário relativamente impotente entre os autores e o mercado. Ora, em qualquer cinematografia, cabe ao empresário detentor dos meios de produção (entre eles, o dinheiro – ou o acesso a este) decidir que obras serão produzidas. Não é isto que acontece em Portugal na medida em que a decisão é do júri que financia tendo como base essencialmente o trabalho desenvolvido pelo autor. O produtor passa a ser sempre o elo mais fraco na medida em que o diálogo essencial entre financiador e obra é sempre feito tendo como base o trabalho e a intervenção do autor. Prova disto está no facto de uma parte significativa dos projectos submetidos a concurso não possuir um produtor (como se este fosse um mero acessório ou proforma cuja única função é gerir cheques). O Estado parte do princípio que a decisão pode resultar apenas do diálogo entre o júri e o autor – diálogo que pode financiar um filme sem nunca se discutir Produção. O Estado não sabe o que é um Produtor cinematográfico.

A grande pergunta que urge fazer é esta: por que motivo o Estado acredita que necessita de júri de decisão quando o cinema já possui um produtor cuja primeira e crucial função é decidir que projectos quer produzir? Essencialmente os filmes nascem do diálogo entre os produtores e os criadores – e da subsequente partilha de um bem-comum: um projecto e a decisão de levá-lo por diante (com os potenciais riscos e ganhos que tal implica). Por que motivo então existe a necessidade de um júri que avalia, por exemplo, “a relevância do tema” ou a “qualidade do projecto”? Por que motivo o Estado não acredita no julgamento de profissionais (produtores) e prefere delegar este julgamento em pessoas que em boa parte nada têm a ver com o *workflow* natural da actividade?

Isto não quer dizer que não deva existir um acompanhamento selectivo dos projectos. O processo de selecção deve sempre existir. No entanto, este deve ser inclusivo (deve incluir as áreas naturais do sector – produtor, criador, financiador, distribuidor e exibidor) e não exclusivo (os gostos e interesses de um júri despreparado cuja decisão, numa só assentada, cria dois mundos: os rejeitados e os que recebem carta branca). O processo cinematográfico é complexo – daí necessitar de um acompanhamento profissional e dedicado ao longo de todo o processo.

#### **Quem pode e deve financiar o cinema nacional?**

Regressando à questão inicial sobre quem deve financiar o cinema nacional, a resposta é esta: o Estado pode e deve apoiar o cinema nacional numa óptica de criação de riqueza e liberdade de expressão à semelhança daquilo que é praticado noutras actividades. No entanto, este apoio deve ter sempre em linha de conta o objectivo final de uma crescente autonomia do sector face aos apoios do Estado. O cinema é uma actividade privada e o papel do Estado não é abastecê-la de meios anualmente, mas sim criar as condições para que a actividade seja possível segundo uma saudável lógica de mercado que acautele as quatro preocupações acima identificadas. Em simultâneo, o financiamento privado pode e deve ser estimulado (nunca dificultado) através de

mecanismos eficazes à semelhança do que existe noutros países<sup>ix</sup>. E finalmente: numa lógica de apoio estatal, o Estado deve exigir a proximidade tanto quanto possível entre o autor e o mercado, pondo sobre o produtor a responsabilidade de garantir a qualidade do projecto e a sua não-deterioração ao longo do percurso. O Estado deve assumir de facto que o cinema faz parte das indústrias criativas e culturais não podendo depender da genialidade discutível de um só (um autor) nem do gosto pessoal de quem decide (um júri) – sempre à margem da realidade, do mercado e dos espectadores.

De seguida, elaboramos, para longas-metragens de ficção um conjunto de recomendações para a criação de uma cinematografia portuguesa mais sustentável, independente, livre, transparente, eficaz e próxima do público (outros formatos podem ser alvo de outras recomendações).

a) UMA LEI DE MECENATO MAIS AGRESSIVA E ÁGIL QUE INCLUA O CINEMA.

O Estado necessita de modificar a Lei do Mecenato por forma a incluir o cinema (enquanto actividade privada) naquilo que é possível financiar através deste estatuto. O Estado deve ser sensível ao sucesso que outras cinematografias obtiveram neste campo e estimular o diálogo entre os produtores, autores e potenciais financiadores fora do Estado. Mais: o Estado deve incentivar o diálogo directo entre financiadores e produtores sem chamar para si o papel de intermediário e redistribuidor de meios.

b) COMPLEMENTARIDADE NOS ORÇAMENTOS

O Estado não deve em nenhum caso financiar mais do que 50% do orçamento de um projecto. Este financiamento não deve ser garantido à partida. Pelo contrário, o Estado deve garanti-lo apenas após a prova de que o produtor já possui os outros 50%. Esta recomendação tem o objectivo de obrigar os produtores a diversificarem as suas fontes de financiamento e obrigar os autores e ouvir o feedback do mercado.

c) O ESTADO DEVE DEVOLVER AO PRODUTOR A DECISÃO ACERCA DOS PROJECTOS FINANCIADOS.

A polémica em torno do poder do produtor (*versus* o autor) sempre foi uma falsa questão na medida em que em Portugal, a maioria dos produtores é ela própria composta por realizadores. É fundamental estimular o surgimento de empresários com perfil empreendedor que trabalhem em conjunto com o mercado (distribuidores, exibidores e público) no sentido de desenvolver os melhores projectos e os melhores autores. Sem um sector da Produção saudável em termos de recursos humanos, o diálogo continuará a ser centrado no autor desligado do mercado<sup>x</sup>.

Deve-se dar ao produtor a responsabilidade e o poder de lutar pelo projecto que será alvo de decisão por parte do financiador sem o obstáculo burocrático de um júri que decide com critérios subjectivos e discutíveis – igualmente desligados do mercado. A lógica actual dos júris apenas serve para retirar responsabilidade e credibilidade ao processo. Ela apenas introduz ruído e em nada contribui para uma cinematografia saudável.

d) O ESTADO NÃO DEVE IMPÔR BITOLAS ORÇAMENTAIS AOS PROJECTOS.

Basicamente, o ICA oferece três concursos para longas-metragens de ficção. A diferença entre eles está no perfil do realizador e o montante concedido: 500 mil euros para as chamadas “primeiras obras” e 700 mil euros para os restantes concursos destinados a realizadores já estabelecidos. Esta tem sido a prática há muitos anos.

Acontece que o cinema mudou bastante nos últimos dez anos e já não é possível (se é que alguma vez o foi) pensar a produção com base em *slots* orçamentais que claramente



desincentivam os produtores a propor projectos fora destes valores – independentemente do potencial dos projectos. Na prática, aquilo que se tem verificado é que quase todo o cinema português gira em torno destes valores (com filmes que existem *por causa* destes valores), não havendo casos conhecidos de produtores que obtiveram subsídios de, por exemplo, 100 ou 200 mil euros (valores que noutras cinematografias europeias são praticados com graus variáveis de sucesso). No entanto, existem casos de filmes de longa-metragem portugueses produzidos *sem subsídio* por valores inferiores aos 100, 200 e 300 mil euros que possuem valores de produção comparáveis aos filmes subsidiados em 500 ou 700 mil.

Numa lógica de responsabilização, o Estado deveria permitir aos produtores propor aquilo que melhor conseguem orçamentar para os filmes que pretendem produzir – sem procurar o nivelamento geral. Os filmes jamais são todos iguais e é claramente injusto que o Estado atribua 500 ou 700 mil euros sem olhar a quê. Esta é a razão pela qual o acompanhamento personalizado dos projectos (ao contrário da filosofia dos júris) faz todo o sentido: compreender cada projecto e perceber as suas reais necessidades e possibilidades.

e) A NECESSIDADE DE UM ACORDO DE DISTRIBUIÇÃO E A VERIFICAÇÃO DE RESULTADOS.

Os projectos que procurem o financiamento do Estado devem à partida obter um acordo de distribuição (ou a existência deste deve ser um factor crítico na aprovação de projectos). Em paralelo, os projectos devem possuir um mapa de objectivos validado pelos distribuidores que seja alvo de discussão entre o produtor e o financiador. O objectivo desta recomendação é forçar os produtores/autores a obter um feedback do mercado face aos projectos que pretendem produzir, transmitindo-os ao financiador.

f) DEVE HAVER UM TRACK RECORD DO REALIZADOR, DO PRODUTOR E DO DISTRIBUIDOR.

O sucesso daquilo que foi proposto no mapa de objectivos descrito na alínea anterior deve ser tido em linha de conta para financiamentos futuros. O objectivo desta recomendação é medir a razoabilidade daquilo que o produtor e o distribuidor (que por vezes possuem os mesmos sócios) afirmam acerca do potencial de cada projecto. Cabe ao produtor e mais tarde ao distribuidor a responsabilidade de conduzir o projecto a um bom fim – e este é o trabalho que deve ser avaliado. A capacidade de um realizador em comunicar valor ao público também deve ser tido em conta na avaliação de projectos.

g) O ESTADO DEVE INCLUIR O DISTRIBUIDOR E / OU O EXIBIDOR NO PROCESSO DE TOMADA DE DECISÃO.

O distribuidor e o exibidor são parte essencial da actividade – na medida em que são estes dois sectores que estão em contacto mais próximo com o público. As suas preocupações e experiências devem também entrar em linha de conta. A responsabilidade sobre a aprovação de projectos é considerável e não pode ser deixada a cargo de pessoas cuja ligação profissional ao cinema seja apenas pontual. A aprovação de projectos jamais deve ser tomada por pessoas desligadas do sector em *stricto sensu*. Esta prática de desligamento que pode ter como objectivo a protecção do cinema face ao mercado (a tal condição de mera mercadoria) apenas dá lugar a políticas de gosto momentâneas, pouco transparentes e potencialmente injustas. Por outro lado, um júri que não venha do sector não possui a prática nem a capacidade de processar a quantidade de projectos em causa – problema que naturalmente leva a más avaliações. O Estado deve compreender que professores universitários, artistas plásticos, cantores, romancistas e críticos de cinema estão tão aptos a decidir o financiamento de projectos cinematográficos quanto farmacêuticos, químicos, e enfermeiros estão aptos a tomar decisões numa mesa de cirurgia. O cinema já tem os seus decisores: produtores, realizadores, distribuidores e exibidores. O diálogo deve estar entre estes (no seu conjunto) e os financiadores. A introdução

de elementos externos (ou parcialmente ligados) a um processo que funciona há mais de 100 anos sem ajuda externa apenas introduz ruído.

- h) É FUNDAMENTAL QUE CADA ORÇAMENTO SEJA AVALIADO EM FUNÇÃO DOS OBJECTIVOS.

Embora cada filme tenda a ser único nas suas características criativas ou artísticas, há sempre um conjunto de factores objectivos – como a necessidade de determinados meios – que podem ser discutidos e que estão ligados aos objectivos comerciais fixados e validados sobre o projecto. Isto tem como objectivo garantir uma melhor proporcionalidade dos meios em função do alcance proposto.

- i) DEVE HAVER UMA CORRESPONDÊNCIA ENTRE APOIO APROVADO, O MERCADO POTENCIAL E A PROJECCÃO DE RECEITAS.

Tendencialmente, o custo de um projecto (e o seu subsequente apoio) deve estar relacionado com número de espectadores que os distribuidores e exibidores indicam como razoável. Esta recomendação tem como objectivo impedir que todos os filmes sejam avaliados da mesma forma e tornar difíceis os casos (já verificados e frequentes) de filmes que recebem centenas de milhares de euros de apoio e que, mais tarde, falham qualquer expectativa razoável de distribuição e exibição nacional e internacional.

- j) É NECESSÁRIO COMPREENDER A RELATIVA IMPORTÂNCIA DOS FESTIVAIS.

Quando se fala na importância do público ou dos espectadores, está-se a falar em bilhetes de cinema vendidos. Este é o elemento verdadeiramente indiscutível e objectivo na viabilização e posterior rentabilização de um projecto cinematográfico dentro e fora de Portugal. A questão que se põe depois é acerca da importância dos festivais de cinema. Os festivais actualmente funcionam como pontos de venda e de contacto entre produtores e distribuidores: com *stands*, pontos de visionamento, locais de reunião, etc.. Em Cannes, por exemplo, existe o *Marché du Film* – o maior mercado de filmes do mundo – que decorre em paralelo ao festival. A seguir, existem outros mercados (igualmente ligados a festivais) onde também pode ser crucial que os filmes estejam (e onde também se faz negócio).

No entanto, a parte restrita dos festivais e dos prémios já não possui um impacto significativo nas vendas de um filme. Isto acontece porque na actualidade existem literalmente milhares de festivais de cinema espalhados pelo mundo inteiro – o que faz com que os eventuais prémios e presenças em grande parte deles sejam irrelevantes para o sucesso comercial de uma obra. É necessário cuidado na avaliação da presença de um filme em muitos festivais. Com excepção dos festivais “A-list” (Cannes, Veneza, Berlim e outros poucos) e de alguns “independentes” (Sundance, Toronto, Sitges e outros poucos) o impacto de um prémio no potencial de comercialização de um filme pode ser reduzido. Muitos festivais também inflacionam o número de espectadores – fazendo com que a tentativa de ligar a presença em festivais com o número de espectadores seja uma tarefa muito falível. Mesmo nos festivais “A-list”, filmes há que fracassam apesar dos prémios.

- k) O PRODUTOR FICA COM OS LUCROS E NÃO COM UMA PARTE DO ORÇAMENTO.

O orçamento de um filme é um investimento e não uma fonte de retribuição prévia. O produtor tem o direito ao lucro resultante da comercialização do projecto (conforme o contratualizado entre este e os restantes financiadores) e não deve poder utilizar como retribuição meios que se destinam ao investimento no filme – meios sem os quais partes do projecto podem ficar

comprometidas. É preciso que o Estado-financiador garanta que um investimento é, de facto, um investimento (e não um avanço sobre eventuais receitas).

l) O PROCESSO DE CANDIDATURA DEVE SER FASEADO E ACOMPANHADO POR PROFISSIONAIS.

O Estado deve compreender que um projecto cinematográfico é um objecto complexo, composto de inúmeros elementos. Numa lógica de que os projectos devem ser discutidos e avaliados por diferentes decisores, o processo de avaliação deve ser acompanhado para que todo o processo seja mais bem avaliado, mais transparente e eficaz. Actualmente, esta preocupação não existe. As dezenas de projectos em concurso são submetidas sem qualquer acompanhamento ou processo de avaliação prévios (ao contrário do que acontece noutros países). Isto faz com que projectos com diferentes graus de viabilidade e maturidade estejam todos agrupados no mesmo conjunto. O objectivo de uma selecção faseada e acompanhada é filtrar projectos à medida que a análise vai ficando mais profunda e rigorosa. É irrealista acreditar que um júri não-profissional (ou seja, sem experiência em avaliação/financiamento de projectos) consegue ler dez, 20 ou até 60 argumentos e decidir num único movimento e com objectividade quais são os dois<sup>xi</sup> projectos que darão bons filmes (e aqui, o próprio termo “bom” é obscuro na medida em que o Cinema em mais de 100 anos de existência nunca foi capaz de dizer o que entende por “um bom filme” – embora o nosso sistema de financiamento estatal decida com base no termo). É igualmente absurdo avaliar as potencialidades de um filme com base num formulário de 1500 caracteres ou decidir com base em elementos discutíveis como “a relevância do tema” (quando a decisão de um espectador ou de um distribuidor funciona segundo outros critérios). Isto significa que, naquilo que diz respeito ao processo de avaliação, os Estado é vago onde deveria ser claro e burocrata onde deveria ser atento<sup>xii</sup>.

m) APENAS PRODUTORES DEVEM SER ELEGÍVEIS PARA PROPOR PROJECTOS.

A ideia de que um argumentista ou realizador pode obter um financiamento antes de haver um produtor não faz sentido na medida em que tal cenário (mais uma vez) vai contra as práticas mais elementares do cinema profissional (ou de qualquer outro sector empresarial). É claro que os realizadores e argumentistas são, em muitos casos, nomes essenciais na credibilização de um projecto. Porém a não existência de um produtor desde o início é o primeiro sinal de um projecto que não é viável. Um produtor é sempre, e por direito próprio, uma parte necessária e nunca um mero gestor que se pode ir buscar depois do projecto já estar financiado ou aprovado. O Estado deve compreender que sempre que um projecto é aprovado sem um produtor, ele está incompleto. E nem tudo aquilo que os autores criam pode ou deve ser financiado – o Estado não deve nunca entrar numa lógica de financiamento de génios. O Estado deve financiar estratégias sustentáveis que possuam um mérito reconhecido pelo mercado (e aqui, o produtor e o distribuidor deveriam ser essenciais).

O Estado não deve continuar a olhar para o cinema como um conjunto de partes separadas (escrita, produção, distribuição e exibição), mas sim como uma cadeia fluida de intervenientes (do desenvolvimento do projecto até a exibição).

n) O ESTADO DEVE PARAR DE OLHAR PARA O FINANCIAMENTO DO CINEMA COMO UM “CONCURSO”, MAS SIM COMO UM PROCESSO DE INVESTIMENTO.

Não há nada de errado com o termo em si. O Estado promove vários concursos sem qualquer problema. No entanto, o concurso implica uma separação natural entre quem concorre e quem decide. O processo de investimento tal como acontece em inúmeros sectores da nossa economia implica um acompanhamento e um envolvimento muito mais próximo e inclusivo entre produtor e financiador. Um projecto cinematográfico não deve ser visto como um conjunto de tarefas, provas, jogo ou um direito conquistado após uma única fase de decisão (de um júri, por

exemplo). Um projecto cinematográfico é uma construção faseada, onde todas as partes envolvidas (do financiador ao exibidor) acrescentam valor. A ideia não deve ser rejeitar perdedores, mas sim ajudar a todos num processo que é naturalmente complexo – complexo o suficiente para estimular a reflexão constante ao longo do projecto. Produzir um filme no mundo actual é como criar uma empresa: é um processo contínuo.

Aquilo que é necessário erradicar no sistema é a incerteza<sup>xiii</sup> de não se saber se um projecto passa ou não; a subjectividade e a falta de transparência no processo de aprovação – daí a necessidade de substituir o “gargalo” pouco transparente de um júri por um processo de acompanhamento personalizado que permita a cada produtor construir a viabilidade ou compreender a inviabilidade de um determinado projecto tal como acontece noutros sectores onde o investimento é também ele acompanhado.

- o) O ESTADO DEVE DIVERSIFICAR AS FONTES DE FINANCIAMENTO, EVITANDO A CONCENTRAÇÃO DAS DECISÕES (OU A IMPORTÂNCIA) NUMA ÚNICA INSTITUIÇÃO.

Actualmente existem dois financiadores de cinema nacional: o Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA) e o Fundo de Investimento no Cinema e Audiovisual (FICA). Não há razão para o Estado acabar com qualquer um deles. Pelo contrário, o Estado deve lutar para que outras instituições de investimento olhem para o cinema como alvo potencial de criação de riqueza e não somente.

## **Conclusão**

Sem a implementação corajosa destas medidas jamais teremos um cinema português sustentável, transparente e cujo mérito seja reconhecido por todos (dos autores ao público). A ideia de que é necessário subtrair o cinema à condição de mera mercadoria é absurda porque em momento algum tal coisa está sobre a mesa. Pelo contrário, aquilo que o mercado procura são filmes de qualidade e não meras mercadorias descartáveis. Mais: esta subtracção acaba por ser redundante porque, bem vistas as coisas, nenhum bem produzido em Portugal é uma mera mercadoria. Cada produto produzido em Portugal (seja um par de sapatos, um automóvel, uma peça de artesanato, uma patente de um medicamento, uma laranja ou um filme) sustenta famílias, paga impostos, gera riqueza e – em último caso – afirma o nome de Portugal e a sua cultura onde quer que este produto vá. É ingenuidade acreditar que o cinema faz mais (ou menos) pelo património e pela identidade cultural de Portugal do que o vinho português, a moda portuguesa, a música portuguesa ou o design feito em Portugal. Por que então retirá-lo do mercado? Por que não olhar para o cinema com o mesmo rigor e seriedade com os quais olhamos para o resto das indústrias criativas? Por outro lado, todas as coisas produzidas no nosso país possuem uma condição de mercadoria, quer se queira, quer não – e subtraí-las a esta condição implica lançá-las num universo artificial que nada faz pelas coisas em questão e em nada faz avançar o sector a que elas pertencem. Dito de outra forma, a introdução de mecanismos artificiais de protecção a um determinado sector possui efeitos desastrosos quando estes (os mecanismos artificiais) se tornam a norma e o padrão únicos que permitem a existência de qualquer coisa. O jogo torna-se viciado: os que produzem ganham sempre (de forma ilusória) enquanto a inovação morre, os produtos tornam-se repetitivos e desinteressantes, e o público (ou o consumidor) rapidamente afasta-se indo na direcção de produtos mais bem concebidos – ou melhores filmes, seja lá o que isto for.

O programa do novo governo, apresentado na Assembleia da República é muito tímido no que diz respeito ao cinema nacional. No entanto, ele é claro quanto ao ponto de partida:

- a) Elaborar uma nova Lei do Cinema após ouvir os vários sectores.
- b) Aprofundar a ligação entre o cinema e o serviço público e privado de televisão.
- c) Reavaliar a execução e gestão do FICA.

- d) Dar maior importância (no quadro dos apoios do ICA) ao número de espectadores obtidos por parte dos produtores e realizadores<sup>xiv</sup>.
- e) Reservar uma parte do investimento (do ICA) para o estímulo a novos talentos e a produção de filmes que mais difíceis de comercializar.

Parece pouco ambicioso tendo em consideração a dimensão do problema. Mas isto provavelmente deve-se ao facto do programa ser demasiado resumido. Bem vistas as coisas, estas cinco alíneas podem representar uma revolução no cinema português ou não. Tudo depende da implementação destas ideias. Uma nova Lei do Cinema é fundamental para que se possa estabelecer a orientação que irá pautar o funcionamento do sector num futuro que como sabemos é de instabilidade, crise e austeridade. Este novo contexto exige do Estado uma orientação diferente daquela que temos visto até hoje.

O segundo governo de José Sócrates possuía um projecto de Lei do Cinema já redigido que captava recursos provenientes de várias fontes:

- a) Operadores de serviços de programas de televisão de acesso não condicionado livre,
- b) Empresas concessionárias do serviço público de televisão,
- c) Operadores de serviços de programas de televisão de acesso condicionado ou não condicionado com assinatura, distribuidores de conteúdos.
- d) Operadores de distribuição de serviços de programas televisivos,
- e) Empresas que oferecem serviços de comunicações electrónicas em redes fixas e móveis.

Numa primeira visão, esta estratégia iria aumentar significativamente o fluxo de investimentos no cinema nacional. No entanto, é um erro pensar que por si só, mais dinheiro significa um maior desenvolvimento do cinema nacional ou uma maior proximidade para com o público. Todos nós já percebemos que o simples acto de injectar mais dinheiro não leva nenhum sector necessariamente ao crescimento ou à sustentabilidade (voltamos sempre à questão da falta de sustentabilidade dos ambientes artificiais desligados da realidade). A questão não é tanto de quanto dinheiro necessitamos a mais, mas sim que filmes conseguem ser produzidos. O problema no cinema português não é tanto o dinheiro (ao contrário das aparências), mas o seu funcionamento, articulação e processo de decisão. Se com um maior envolvimento do sector, o futuro modelo de financiamento procura aproximar o cinema nacional do público (criar riqueza, aumentar a nossa quota de mercado e produzir um cinema mais competitivo), é um equívoco achar que com a mesma filosofia, estrutura de júris e subsídios conseguimos algum avanço significativo.

O ICA e o FICA são dois mecanismos de financiamento bastante diferentes entre si. O ICA possui uma filosofia e uma estrutura que pouco tem evoluído ao longo de décadas, que não tem sido capaz de financiar obras com efectiva ligação ao público. Este organismo não tem sido capaz de aumentar a quota de mercado nacional para valores significativos. O FICA representa um mecanismo de financiamento muito mais moderno e próximo do público, que infelizmente tem encontrado problemas no seu funcionamento. No entanto, ele é mais flexível e já incorpora muitas das sugestões que constam neste documento. É fundamental que o Estado aposte no FICA e permita que este mecanismo de financiamento funcione como pretendido. ■

---

## Notas

<sup>i</sup> Estes dados são relativos ao ano de 2009 e estão disponíveis através do Observatório Europeu do Audiovisual e do Instituto do Cinema e Audiovisual (ICA).

<sup>ii</sup> O ano de 2005 assinala o melhor ano de sempre (tendo em conta a disponibilização dos dados) em termos de quota de mercado de cinema português. Porém, os 3,2% explicam-se pela estreia do filme português mais visto nesta década: “O Crime do Padre Amaro” que obteve cerca de 380 mil espectadores naquele ano e que – curiosamente – nunca venceu um concurso do ICA para a produção (tendo sido financiado sem o respectivo subsídio).

<sup>iii</sup> Fonte: ICA.

---

<sup>iv</sup> O Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA) define diferentes tectos máximos por classe de projectos bem como as percentagens máximas orçamentais às quais estes tectos podem corresponder e que oscilam em média entre os 80 e os 90% do orçamento total de produção da obra. O resto fica para ser financiado ao abrigo de um protocolo entre este instituto e a Radiotelevisão Portuguesa (RTP) que apoia cada projecto com uns adicionais 20% sobre o apoio concedido pelo ICA – o que na prática significa que dentro de um certo “plafond” orçamental, o Estado (através do ICA e da RTP) pode chegar a assegurar a virtual totalidade de um orçamento.

<sup>v</sup> Estamos aqui a fazer referência, por exemplo, às artes plásticas, onde obras de artistas como Paula Rego e Joana Vasconcelos atingem preços elevados graças a um público específico do mercado de artes plásticas que olha para a Arte como investimento. O próprio Estado, por vezes, investe neste sector beneficiando as suas colecções da valorização das mesmas ao longo do tempo – o que mostra que o Estado, fora do âmbito do cinema, está bastante atento ao valor das obras enquanto mercadorias ou *commodities*. No campo da arquitectura, o tratamento é análogo: o Estado sabe que ao comissionar uma obra assinada por um Santiago Calatrava, um Frank Gehry ou um Siza Vieira, está a impulsionar a criação de riqueza em áreas como a tecnologia e o turismo. O Estado paga pela Arte. No entanto, o seu objectivo está claramente dentro de uma lógica de mercado. É estranho que no caso do Cinema haja uma ideia de que a cultura e o mercado são incompatíveis, quando claramente o valor (ou sucesso) financeiro/comercial é uma das principais forças de afirmação da nossa cultura no mundo.

<sup>vi</sup> O concurso de apoio às primeiras obras é um concurso específico que visa financiar o primeiro ou o segundo filme de um realizador. Habitualmente são escolhidos dois por concurso.

<sup>vii</sup> Nos concursos à Produção promovidos pelo ICA, por exemplo, na avaliação ao currículo dos produtores (para os projectos que possuem um) os “resultados de exploração, nacionais e internacionais de obras cinematográficas anteriormente produzidas, pela empresa requerente” são um de três elementos avaliados. No entanto, a diluição deste elemento de avaliação (no meio de todos os outros) faz com que o poder comercial de um produtor, na prática, não exerça qualquer influência no processo de decisão.

<sup>viii</sup> O investimento privado no cinema nacional é pontual no caso dos canais de televisão. A RTP, por exemplo, apenas complementa os tais 20% do subsídio do ICA (em troca dos direitos de exibição do filme) e não parece interessada em investir em qualquer outro tipo de produção verdadeiramente independente que não leve a chancela de um apoio estatal. O canal público de televisão (que pratica um serviço público) faz o contrário de outros canais europeus (públicos ou privados) que reconhecem o potencial dos cinemas nacionais. Já no caso da SIC e da TVI, os seus investimentos em cinema nacional são muito pontuais e inconstantes – também ao contrário do que se passa noutros países onde há uma vontade clara de criar sinergias entre cinema e televisão. O ICA, por exemplo, não dispõe sequer de dados que nos permitam acompanhar este tipo de investimento nos filmes subsidiados – o que demonstra como, em Portugal, cinema e televisão parecem não ver (um no outro) qualquer interesse. Já fora do âmbito da co-produção entre cinema e televisão, o investimento privado no sector (exemplo: contratos de product placement de marcas e/ou produtos) é praticamente inexistente. A economia portuguesa em geral simplesmente não olha para o potencial do cinema enquanto meio de comunicação.

<sup>ix</sup> Países como o Brasil, o Reino Unido, a Espanha, A Holanda, o Canadá, a Noruega e a Suécia possuem formas de financiamento bastante diferentes entre si. No entanto, todos partilham uma experiência (ou um princípio) comum: o cinema é uma fonte de riqueza e a sua ligação com o público é a prova maior do sucesso destas cinematografias na defesa, afirmação e promoção destes países, suas respectivas culturas e identidades. Não necessitamos de imitar as suas metodologias. Necessitamos é de compreendê-las e perceber como é que elas conseguem funcionar para o bem dos produtores, dos autores, do mercado e dos públicos. Na Suécia, por exemplo, o maior *film fund* de todos, o Svenska Filminstitutet, possui para longas-metragens apenas dois comissários (o ICA possui em cada ano e para o mesmo efeito, cerca de 10 jurados). A função destes dois comissários é acompanhar os produtores, fortalecer suas propostas de projectos e, finalmente propor os projectos ao financiador (a direcção do fundo que decide o financiamento). É um processo sem surpresas, transparente e acompanhado. Os dois comissários são pessoas ligadas ao financiamento, à distribuição, à produção ou à realização. Eles possuem experiência no acompanhamento e na avaliação de projectos – coisa que os nossos júris compostos por professores de Filosofia, críticos, fotógrafos, romancistas e programadores de festivais não possuem. A Suécia consegue, com pragmatismo e sem as infundáveis discussões inúteis acerca do “cinema de autor *versus* cinema comercial” pôr em prática um sistema que funciona – que dá ao país uma excelente quota de mercado de cinema nacional e um reconhecimento ímpar dos seus filmes no mercado internacional. O Brasil é um outro exemplo interessante no qual uma lei do mecenato mais ágil estimula o apoio ao cinema nacional por parte dos privados. Filmes como CIDADE DE DEUS, por exemplo, receberam apoios de inúmeras empresas de grande porte como a Petrobrás, a Valesul e a Rede Globo. Em Portugal, empresas como a Galp, a REN e a EDP poderiam apoiar o cinema. O Estado poderia ser um excelente interlocutor entre o cinema e estes potenciais mecenas (com ganhos óbvios para todos). No entanto, nada faz neste sentido.

<sup>x</sup> No cinema, tal como em qualquer outra actividade, cabe ao produtor zelar pelo controlo de qualidade dos filmes que são produzidos. Cabe ao produtor garantir que o filme chega ao mercado com todas as características pretendidas tanto pelo mercado como pelo próprio autor. Este simples facto exige do produtor a capacidade de harmonizar e fazer convergir os interesses e as necessidades de todas as partes envolvidas – tal como acontece no mercado literário onde o editor é uma figura central. Ora, se olharmos para a maior parte dos produtores subsidiados nos últimos 20 anos podemos constatar que uma parte significativa deles é composta por realizadores que não possuem um perfil de produtor – daí a conclusão de que o cinema português não necessita de mais realizadores, e sim de mais produtores com *verdadeiro* perfil de produtores. Ao menosprezar sistematicamente a importância do produtor, o Estado viola o princípio básico de que um sector forte necessita de empresários fortes e dedicados.

---

<sup>xi</sup> Nos concursos do ICA, o número de projectos escolhidos situa-se (apenas para o caso das longas-metragens de ficção) entre um e dois. Já o número de candidaturas (também conforme o concurso) varia significativamente, podendo ir dos cerca de seis projectos até as largas dezenas.

<sup>xii</sup> Décadas de frustrações e críticas ao longo de toda a cadeia (do criador ao espectador) em conjunto com a incapacidade do Estado em compreender a natureza da actividade levaram a uma constante opacidade no processo de avaliação. Por exemplo: no regulamento de um concurso, o currículo do realizador é avaliado (também) segundo “Experiência profissional anterior na área do cinema ou áreas conexas”. Cá está novamente a operação de abrir a porta para tudo – tal como identificado no Orçamento de Estado que tudo inclui como “prioritário”. Sendo o cinema um meio tão complexo (e até interdisciplinar), a lista das “áreas não-conexas” é que acaba por ser mínima. O problema aqui é que entramos sempre no campo do obscuro, subjectivo e discutível quando o Estado é incapaz de dizer que o cinema é uma actividade para profissionais do sector – tal como o diz para o canto lírico ou para uma orquestra. Infelizmente, e ao contrário do que pratica noutras áreas, o Estado incentiva um cinema amador e não profissional.

<sup>xiii</sup> Nos concursos do ICA, por exemplo, é frequente o mesmo projecto regressar várias vezes, ano após ano, a concurso. A maioria esmagadora que não recebe subsídio nunca fica a saber exactamente os problemas reais de cada projecto na medida em que as avaliações feitas são sumárias, vagas e subjectivas. Para além disto, elas variam de júri para júri fazendo com que a decisão para alguns seja uma questão de sorte. Este elemento de “lotaria” gera a tal incerteza que retira credibilidade e seriedade ao processo. Tudo torna-se discutível.

<sup>xiv</sup> Esta alínea tem causado alguma polémica no sector. No entanto, o sucesso comercial (neste caso, apenas do produtor) já é alvo de avaliação pelos júris do ICA. O problema é que ele possui uma importância diminuta no cálculo geral. A grande inovação está na inclusão também do realizador neste cálculo.