POR UM ESPAÇO AUDIOVISUAL LUSÓFONO

PAINEL AUDIOVISUAL DA COMUNIDADE DOS PAÍSES DE LÍNGUA PORTUGUESA

CPLP 2025 AUDIOVISUAL
COMUNIDADE DOS PAÍSES DE LÍNGUA PORTUGUESA

CPLP 30 ANOS

ICAB
INSTITUTO DE CONTEÚDOS AUDIOVISUAIS BRASILEIROS

POR UM ESPAÇO AUDIOVISUAL LUSÓFONO

PAINEL AUDIOVISUAL DA COMUNIDADE
DOS PAÍSES DE LÍNGUA PORTUGUESA

PROGRAMA CPLP AUDIOVISUAL 3A. EDIÇÃO (PAV III)
RELATÓRIO DE PESQUISA 2026

Relatório elaborado pela Unidade Técnica de Gerenciamento Executivo do PAV III, a partir de pesquisa coordenada por Luiz Toledo, prevista no plano de atividades do Programa CPLP Audiovisual - 3a. Edição PAV III (2025 - 2027).

CPLP 2025 AUDIOVISUAL
COMUNIDADE DOS PAÍSES DE LÍNGUA PORTUGUESA

CPLP
Comunidade dos Países de Língua Portuguesa

30 ANOS

ICAB
INSTITUTO DE CONTEÚDOS AUDIOVISUAIS BRASILEIROS

SECRETARIADO EXECUTIVO DA CPLP

SECRETÁRIA EXECUTIVA
Embaixadora Maria de Fátima Monteiro Jardim

DIRETOR-GERAL
Dr. Miguel Pedro Sousa Monteiro

DIREÇÃO DE AÇÃO CULTURAL E LÍNGUA PORTUGUESA
Arlinda Manuela dos Santos Cabral
Vera Vieira Fernandes

ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO E IMAGEM
António Ilharco
Natacha Sousa

COORDENAÇÃO EXECUTIVA DO PROGRAMA CPLP AUDIOVISUAL PAV III

ANGOLA
ANICC/MINISTÉRIO DA CULTURA - Agência Nacional das Indústrias Culturais e Criativas e Ministério da Cultura de Angola

DIRETOR GERAL
Asdrúbal Rebelo

DIRETOR ADJUNTO
Domingos Magalhães

BRASIL
SAV/MINC - Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura do Brasil

SECRETÁRIA NACIONAL DO AUDIOVISUAL
Joelma Gonzaga

DIRETORIA DE PRESERVAÇÃO E DIFUSÃO AUDIOVISUAL
Daniela Fernandes

COORDENADOR-GERAL DA SECRETARIA DO AUDIOVISUAL
André Araújo

PORTUGAL
ICA I.P. - Instituto do Cinema e Audiovisual de Portugal

PRESIDENTE DO CONSELHO DIRETIVO
Luís Chaby Vaz

UNIDADE TÉCNICA PAV III

ICAB – INSTITUTO DE CONTEÚDOS AUDIOVISUAIS BRASILEIROS

COORDENADOR GERAL
Mauro Garcia

COORDENADOR EXECUTIVO
Mario Borgneth

COORDENADOR DE PRODUÇÃO
Roberto Tibiriçá

PRODUTOR
Ana Rabelo
Evelyn Mab
Leonardo Matheus

CONSULTOR DA PESQUISA
Luiz Toledo

EDITORAÇÃO
Gabriel Priolli

PROJETO GRÁFICO
Lídia Ganhito

TRADUÇÃO
Layla Penha

PONTOS FOCAIS DE PESQUISA

REDE CPLP AUDIOVISUAL PAV III

ANGOLA
Domingos Magalhães
Augusto Luis Coxe

BRASIL
André Ricardo Araújo Virgens
Gabriela Caetano Sampieri

CABO VERDE
Natasha Craveiro
Emilia Wojciechowska

GUINÉ-BISSAU
Rui Manuel da Costa

GUINÉ EQUATORIAL
Pedro Dante Mba Ndong
Reina Oyo Sam
Juan Diosdado Nguere Manga

MOÇAMBIQUE
Mariana Kanduma

PORTUGAL
Paulo Gonçalves
Nuno Macela

SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE
Afonso Januário

APRESENTAÇÃO 4
PAINEL AUDIOVISUAL DA COMUNIDADE DOS PAÍSES DE LÍNGUA PORTUGUESA (CPLP) 5
CONSOLIDAR A INDÚSTRIA AUDIOVISUAL NOS PAÍSES DE LÍNGUA PORTUGUESA 6
DIÁLOGOS COMO POSSIBILIDADES DE CONEXÃO 7
COMPREENDER TENDÊNCIAS PARA IDENTIFICAR OPORTUNIDADES E DESAFIOS 9

INTRODUÇÃO 10
CPLP — ESPAÇO DE COOPERAÇÃO E DESENVOLVIMENTO NO AUDIOVISUAL 11
UM SALTO ADIANTE NO CONHECIMENTO 14

DIAGNÓSTICO 16
DIVERSIDADE, SINGULARIDADES E ARTICULAÇÃO 17
ANGOLA 19
BRASIL 29
CABO VERDE 39
GUINÉ–BISSAU 49
GUINÉ EQUATORIAL 57
MOÇAMBIQUE 67
PORTUGAL 77
SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE 89

ANÁLISE 98
PANORAMA SOCIOECONÔMICO COMPARADO 99
EVIDÊNCIAS DOS INDICADORES 100
PRINCIPAIS CONSTATAÇÕES 102
ANÁLISE E PONTOS BALIZADORES 104
AS “TRÊS VELOCIDADES” NA CPLP 107
“DIVIDENDO DEMOGRÁFICO” E ASSIMETRIA DE PÚBLICOS 108
EXIBIÇÃO: INFRAESTRUTURA MISTA 109
LACUNAS NO FINANCIAMENTO 110
O EFEITO MULTIPLICADOR NA ECONOMIA 111
CIRCULAÇÃO, NA HEGEMONIA DO STREAMING 112
EIXOS DE OPORTUNIDADE NA COOPERAÇÃO 113

CONCLUSÕES & RECOMENDAÇÕES 114
PREMISSA: DIVERSIDADE É VANTAGEM 115
DE ARQUIPÉLAGO A ECOSSISTEMA INTEGRADO 116
CONVERGÊNCIA REGULATÓRIA URGENTE 117
UMA CHANCE TECNOLÓGICA 118
AGENDA EFETIVA, PARA RESULTAR 119
RECOMENDAÇÕES ESTRATÉGICAS 120
UM FUTURO EM PORTUGUÊS 123

METODOLOGIA 124
ABORDAGEM METODOLÓGICA 125
ESTRUTURAÇÃO POR BLOCOS TEMÁTICOS 126
COLETA DE DADOS E ACOMPANHAMENTO 127
ASSIMETRIA E AUSÊNCIA DE INFORMAÇÕES 128
AUSÊNCIA DO TIMOR-LESTE 129
CONSIDERAÇÕES E PERSPECTIVAS 131

ANEXOS 132
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 133
GLOSSÁRIO DE TERMOS TÉCNICOS 137
LISTA DE IMAGENS 143

APRESENTAÇÃO

PAINEL AUDIOVISUAL DA COMUNIDADE DOS PAÍSES DE LÍNGUA PORTUGUESA (CPLP)

A Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP), que tem como património fundacional comum a Língua Portuguesa, celebra em 2026 o 30º Aniversário da sua criação, sob o lema “Unidade na Diversidade: Uma Comunidade para os Povos”, que retrata a importância do diálogo, da aproximação entre os seus Povos e o fortalecimento do conhecimento mútuo entre os seus países.

No cumprimento dos objetivos da CPLP, o Programa de Fomento à Produção e Difusão de Conteúdos Audiovisuais da CPLP, designado por Programa CPLP Audiovisual (PAV) tem assumido particular destaque na cooperação multilateral no setor da Cultura e na Promoção da Língua Portuguesa.

O PAV foi assumido e reafirmado como um compromisso e uma prioridade estratégica de cooperação ao longo de várias Reuniões de Ministros da Cultura da CPLP, de enorme valor acrescentado para os Povos da CPLP.

A dinamização de atividades pela Rede CPLP Audiovisual, desde 2009 e até 2026, tem incluído a produção de documentários sobre a realidade sociocontemporânea dos Estados-membros da CPLP, telefilmes e obras de ficção e o programa “Nossa Língua”, bem como ações de formação e capacitação.

A publicação da Pesquisa relativa ao mapeamento dos setores audiovisuais dos Estados-Membros da CPLP constitui, assim, um contributo significativo e indelével do PAV à construção da história do audiovisual da CPLP e projeta a nossa riqueza cultural e linguística junto do público em geral e dos Observadores Associados e da Comunidade Internacional que partilha os valores e princípios da CPLP, enquanto fórum de diálogo e de concertação político-diplomática, de promoção e difusão da Língua Portuguesa e de definição e implementação de estratégias de cooperação multilateral ao serviço do desenvolvimento sustentável dos Estados-Membros.

EMBAIXADORA MARIA DE FÁTIMA MONTEIRO JARDIM

Secretária Executiva da CPLP

CONSOLIDAR A INDÚSTRIA AUDIOVISUAL NOS PAÍSES DE LÍNGUA PORTUGUESA

Na qualidade de membro da Coordenação Executiva da 3ª Edição do Programa CPLP Audioviosual, através da Agência Nacional das Indústrias Culturais e Criativas-ANICC, Angola considera o PAV como sendo uma ferramenta fundamental para a consolidação da indústria audiovisual ao nível dos Países de Língua Portuguesa.

De modo evidente, o PAV apresenta-se como uma importante plataforma de cooperação no âmbito da promoção, da criação, da produção, da circulação e da difusão de conteúdos audiovisuais. Trata-se, pois, de um valioso contributo para a valorização das identidades culturais, o reforço da diversidade cultural e a internacionalização das narrativas produzidas no espaço lusófono.

O Programa representa uma oportunidade que visa fortalecer as capacidades técnicas e artísticas dos profissionais do sector, assegurar o surgimento de novos talentos, estimular a coprodução entre os Estados-membros e a facilitar o acesso ao financiamento e a transferência de conhecimentos, saberes e tecnologias.

Neste contexto, nós entendemos que o PAV contribui para a consolidação de um mercado de audiovisual mais integrado, competitivo e sustentável e que garante um maior fluxo das obras produzidas nos países membros da CPLP e o reforço da presença da cultura angolana nos mercados regionais africanos e mundiais.

Assim, Angola vê o Programa de Apoio ao Audiovisual da CPLP como um mecanismo basilar para o desenvolvimento das indústrias culturais e criativas, capaz de gerar empregos, preservar a memória histórica e colectiva, e promover a inclusão social.

Esta visão está em concordância com a missão institucional da ANICC, enquanto entidade responsável pelo fomento e o crescimento da atividade cinematográfica e audiovisual no País, através da implementação de políticas públicas que promovam a vertente sustentável do referido sector.

ASDRUBAL REBELO

Director Geral

Agência Nacional das Indústrias Culturais e Criativas - ANICC

DIÁLOGOS COMO POSSIBILIDADES DE CONEXÃO

Certa feita, o escritor Ailton Krenak compartilhou uma provocação em uma conferência realizada em Portugal, e publicada em seu livro *Histórias para adiar o fim do mundo*. Para ele, em meio a uma sociedade que não tolera o mundo que dança, que canta e que faz chover, contar histórias é uma forma de adiar o fim do mundo.

O primeiro passo para a superação de conflitos — e desafios — é o diálogo. Um encontro de ideias que ponha tanto semelhanças quanto diferenças como possibilidades de conexão. Nesse contexto, a possibilidade de cocriação de obras artísticas envolvendo agentes forjados em diferentes culturas, a partir de diferentes olhares e percepções de mundo, pode ser a materialização mais efetiva de como a criatividade humana é matéria-prima para adiarmos o fim do mundo. Talvez, até mais do que isso: não só para adiá-lo, mas para plantar novos ciclos. Projetar futuros possíveis (e impossíveis) é papel das nossas imaginações, das nossas mentes fabulares e criativas.

E é justamente sob essa luz que o Programa CPLP Audiovisual surge. Por meio de suas ações, ele qualifica projetos, impulsiona a produção de obras, partilha saberes e difunde histórias. Irradia pertencimentos. Representa o fortalecimento dos laços invisíveis e profundos que unem nossos povos, celebrando as nossas diversidades e colaborando para o desenvolvimento mútuo. Mais do que construir cooperação é construir Comunidade.

E foi com esse espírito que retomamos a efetiva participação brasileira no Programa CPLP Audiovisual, seguindo o desejo do nosso presidente Lula: o de que deveríamos retornar a espaços de onde nunca deveríamos ter saído. Temos uma língua em comum e tantas outras semelhanças e diferenças, simetrias e assimetrias, cujos elementos servem de matéria-prima para projetarmos nossos futuros audiovisuais. Nosso futuro-presente.

São tantas histórias que precisam ser contadas ou recontadas, que, se depender da nossa imaginação audiovisual lusófona, o fim do mundo estará muito distante.

JOELMA GONZAGA

Secretária do Audiovisual

Ministério da Cultura do Brasil

COMPREENDER TENDÊNCIAS PARA IDENTIFICAR OPORTUNIDADES E DESAFIOS

A existência de uma língua comum e de fortes ligações históricas e culturais entre os países pertencentes à Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP) representa, por si só, um importante ponto de partida para o desenvolvimento de políticas públicas de cooperação técnica, artística e institucional mais ambiciosas e estruturadas.

A afirmação do setor audiovisual produzido no espaço da CPLP depende, em larga escala, da capacidade de construir uma visão comum assente no conhecimento, na cooperação e na valorização da diversidade cultural que caracteriza o universo lusófono.

O fomento de coprodução de obras cinematográficas e audiovisuais, a implementação de ações de capacitação, o fortalecimento das redes profissionais com vista à criação de mecanismos que facilitem a circulação de obras, talentos e competências, em suma o desenvolvimento de projetos conjuntos, nunca pode ser alcançado sem um conhecimento profundo de todos os ecossistemas audiovisuais da CPLP.

O relatório agora apresentado resulta de um trabalho de recolha, sistematização e análise de informação relativa aos setores audiovisuais de Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Guiné Equatorial, Moçambique, Portugal e São Tomé e Príncipe.

A disponibilização destes dados comparáveis, que permitem conhecer melhor as diferentes realidades de cada um destes países, constitui uma condição indispensável para compreender tendências, identificar oportunidades e desafios partilhados pelos estados que constituem a CPLP.

Neste sentido, esta publicação ultrapassa a mera dimensão estatística. Trata-se de um instrumento estratégico essencial para apoiar a definição de políticas públicas, estimular novas formas de cooperação cultural e económica, reforçar a capacidade de afirmação internacional do audiovisual lusófono junto de públicos e mercados cada vez mais globais e, simultaneamente, ampliar o impacto positivo das indústrias audiovisuais em cada um dos Estados-Membros da CPLP.

LUÍS CHABY VAZ

Presidente do Conselho Diretivo

ICA – Instituto do Cinema e do Audiovisual Portugal

INTRODUÇÃO

CPLP — ESPAÇO DE COOPERAÇÃO E DESENVOLVIMENTO NO AUDIOVISUAL

A Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP), fundada em 1996, consolidou-se ao longo das últimas três décadas como um espaço de concertação política e cooperação multilateral, que congrega nove Estados em quatro continentes: Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Guiné Equatorial, Moçambique, Portugal, São Tomé e Príncipe e Timor-Leste.

Unidos pelo património linguístico comum — a língua portuguesa, uma das mais faladas no hemisfério sul e na internet, com quase 300 milhões de usuários cotidianos —, os Estados-membros têm ampliado progressivamente a agenda de cooperação econômica, com especial atenção na economia criativa. Neste contexto, o setor audiovisual emerge não apenas como veículo de afirmação da identidade cultural e da diversidade lusófona, mas como um ativo econômico estratégico, capaz de gerar empregos qualificados, atrair investimentos externos e projetar a imagem dos países do bloco na arena global (*soft power*).

O Programa CPLP Audiovisual (PAV)

Para responder a estes desafios, a Comunidade instituiu o Programa CPLP Audiovisual (PAV) em 2015. Atualmente em sua terceira edição (PAV III), o programa constitui a espinha dorsal da cooperação do bloco lusófono no campo audiovisual.

A realização do PAV tem por dinâmica central operacionalizar a Rede CPLP Audiovisual, instância máxima de concertação, composta por Polos Nacionais em cada estado-membro, resultantes da articulação das autoridades audiovisuais com a direção dos sistemas públicos de televisão.

Os programas de trabalho do PAV junto à Rede CPLP Audiovisual são coordenados por uma unidade gestora (Unidade Técnica de Gerenciamento Executivo), formada por equipe de profissionais especializados na produção e gestão de processos audiovisuais, contratada pelo Secretariado Executivo da CPLP junto ao ICAB–Instituto de Conteúdos Audiovisuais Brasileiros.

A Unidade Técnica atua sob uma Coordenação Executiva, responsável pela definição das linhas de trabalho do PAV. Participam dela o Secretariado Executivo da CPLP e a representação dos estados-membros financiadores do programa: Portugal, Brasil e Angola.

Ao longo das suas edições, o PAV tem atuado nos seguintes eixos estratégicos:

FOMENTO À PRODUÇÃO
Financiamento de documentários e obras de ficção que narram as realidades contemporâneas dos estados-membros (séries DOCTV-CPLP e FICTV-CPLP).

FORMAÇÃO E CAPACITAÇÃO
Ações de formação voltadas para a qualificação técnica e artística de produtores, realização de laboratórios de desenvolvimento de projetos, e implantação de mecanismos de gestão de políticas e programas de fomento.

CIRCULAÇÃO
Formação de redes de exibição, através da articulação prioritária dos sistemas públicos de televisão (emissoras públicas abertas), para a implantação de faixas compartilhadas de programação e intercâmbio de conteúdos (Programa NOSSA LÍNGUA).

PESQUISA E MONITORAMENTO DE MERCADOS
Esforço pioneiro de levantamento e sistematização de dados sobre os cenários audiovisuais dos Estados-Membros, visando a construção de indicadores para a formulação de estratégias de cooperação e desenvolvimento.

A experiência acumulada nas edições realizadas do PAV, somada ao diagnóstico resultante da presente pesquisa — especialmente no tocante à operacionalização e gestão da Rede CPLP Audiovisual —, aponta para a oportunidade de se promover avanços, que permitirão um novo nível de concretização dos objetivos estratégicos do programa:

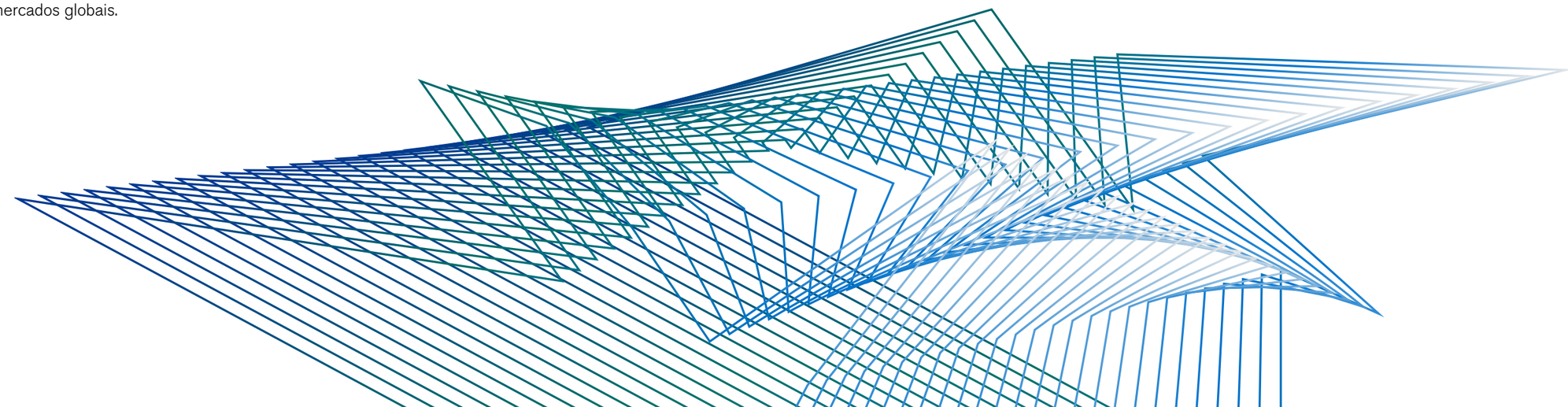
- Na promoção do intercâmbio cultural entre os povos e nações da CPLP.
- No estreitamento da cooperação técnica e artística entre as cinematografias do bloco lusófono.
- Na potencialização do impacto positivo do PAV sobre o desenvolvimento das indústrias audiovisuais nacionais do bloco.
- No diálogo cultural e comercial do audiovisual lusófono com as audiências e os mercados globais.

O desenvolvimento do PAV em suas próximas edições permite objetivar uma agenda ampliada de ações:

- Na ampliação da formação e capacitação técnica na qualificação das produções audiovisuais do bloco, e na formulação de políticas públicas de fortalecimento institucional do audiovisual nos Estados-Membros.
- No impulsionamento da programação de fomento, buscando alargar os segmentos de produção audiovisual atendidos, trabalhando em diferentes formatos e linguagens, e colocando em perspectiva a ampliação da produção de longas metragens, séries e produções de animação voltadas ao público infantil.
- Na promoção de novas plataformas de circulação, fortalecendo as ações junto aos sistemas públicos de televisão e incorporando circuitos de salas de exibição e plataformas de streaming, nacionais e globais.

Enfim, um conjunto de novas ações, cuja viabilidade implicará no desenvolvimento de novos mecanismos de gerenciamento e sustentação financeira do programa. Ações que ampliarão a articulação do PAV com fundos internacionais e a integração de estados associados (observadores) ao Fundo Especial da CPLP.

MARIO BORGNETH
MAURO GARCIA
Coordenação da Unidade Técnica do PAV III



UM SALTO ADIANTE NO CONHECIMENTO

O setor audiovisual representa uma das indústrias culturais mais dinâmicas e estratégicas do século XXI. Globalmente, mostra-se como um segmento capaz de articular criação artística, inovação tecnológica, circulação internacional de conteúdos culturais e geração de valor econômico em larga escala.

A expansão das plataformas digitais, o crescimento do consumo sob demanda, a internacionalização das cadeias de produção e a valorização de narrativas locais no mercado global transformaram profundamente o audiovisual, configurando um setor-chave das economias contemporâneas.

Países que estruturaram políticas públicas consistentes para o audiovisual colheram impactos significativos desse ambiente, em termos de emprego, arrecadação, turismo, *soft power* e projeção internacional. No contexto da CPLP, entretanto, especialmente nos países africanos e em Timor-Leste, essa oportunidade ainda precisa ser explorada em sua real dimensão.

A indústria audiovisual possui elevada capacidade de geração de empregos diretos e indiretos, abrangendo profissionais criativos, técnicos, fornecedores de serviços, setores de turismo, hotelaria, transporte e tecnologia. Além disso, é um setor intensivo em absorção de mão de obra jovem e altamente alinhado às dinâmicas contemporâneas da economia digital.

Do ponto de vista da promoção internacional, funciona como uma poderosa ferramenta de diplomacia cultural. Filmes, séries e documentários moldam percepções, projetam imagens nacionais, estimulam o turismo e ampliam a presença simbólica dos países no cenário global.

Para os países da CPLP, o fortalecimento do audiovisual representa uma oportunidade concreta de ampliar sua visibilidade internacional, valorizar suas narrativas próprias e reduzir a dependência de conteúdos importados, muitas vezes desconectados de suas realidades culturais. Entretanto, a maioria deles carece de dados qualificados sobre infraestrutura de exibição, volume de produção, marcos regulatórios e impacto do setor nas economias nacionais.

Foi para o seu autoconhecimento e a divulgação externa de suas potencialidades que realizou-se este *Painel Audiovisual da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa*.

Desenvolvido no âmbito do Programa CPLP Audiovisual - 3a. Edição (PAV III), o trabalho envolveu o mapeamento sistemático e comparativo das atividades audiovisuais do bloco, ao longo do biênio 2025-2026. Reuniu informações de oito dos estados-membros: Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Guiné Equatorial, Moçambique, Portugal e São Tomé e Príncipe. Por circunstâncias, Timor-Leste não pode participar.

O estudo não é apenas um exercício estatístico, mas uma ferramenta de diagnóstico e planejamento, construída com metodologia participativa, que visou os seguintes objetivos:

- Radiografar a infraestrutura de produção, distribuição e exibição existente, assim como os marcos legais vigentes e o arcabouço institucional dos países.
- Identificar as assimetrias regionais e os gargalos que impedem o crescimento da indústria audiovisual no bloco.
- Propor caminhos para a harmonização regulatória e o fortalecimento das cadeias de valor, nos distintos cenários nacionais.
- Iluminar novas frentes de cooperação, intrabloco e internacionais.
- Ao fornecer uma visão panorâmica do ecossistema audiovisual da CPLP, o estudo contribui para dotar os Ministros da Cultura, as autoridades audiovisuais e os agentes do setor de informações relevantes. Certamente serão úteis na formulação de estratégias de ação comum, para a transformação do potencial criativo do audiovisual lusófono em riqueza efetiva, compartilhada e sustentável.

Ao fornecer uma visão panorâmica do ecossistema audiovisual da CPLP, o estudo contribui para dotar os Ministros da Cultura, as autoridades audiovisuais e os agentes do setor de informações relevantes. Certamente serão úteis na formulação de estratégias de ação comum, para a transformação do potencial criativo do audiovisual lusófono em riqueza efetiva, compartilhada e sustentável.

DIAGNÓSTICO

DIVERSIDADE, SINGULARIDADES E ARTICULAÇÃO

A análise detalhada dos países da CPLP que participaram da pesquisa, conteúdo apresentado nesta unidade, oferece um panorama comparativo e individualizado de seus ecossistemas audiovisuais.

Os perfis são organizados em ordem alfabética. Foram construídos com base nas informações primárias fornecidas pelos pontos focais nacionais e por indicadores socioeconômicos e demográficos de fontes internacionais, como o Banco Mundial, o Fundo Monetário Internacional e as Nações Unidas.

A função desse detalhamento é eminentemente diagnóstica, mas tem orientação claramente propositiva. Os dados e análises apresentados constituem a base empírica que fundamenta as recomendações estratégicas desenvolvidas adiante.

Assim, cada perfil nacional deve ser lido não apenas como uma descrição do estado atual do setor audiovisual no país, mas como um impulso à ação. Um insumo direto para a formulação de políticas públicas nacionais, instrumentos de fomento, modelos de cooperação e estratégias de integração regional a serem observadas nas próximas edições do Programa CPLP Audiovisual.

A leitura comparada dos países evidencia diferenças relevantes entre eles, na escala populacional, nível de renda, conectividade digital e grau de institucionalização das políticas audiovisuais.

Essas assimetrias não representam apenas limitações. Constituem também oportunidades para abordagens diferenciadas, ajustadas às realidades nacionais e apoiadas por mecanismos de cooperação no âmbito do bloco.

Aqui se articulam diagnóstico e perspectiva de ação, estabelecendo o elo entre a análise empírica e as recomendações que serão apresentadas à frente. Em conjunto, esses elementos sustentam uma convicção: desenvolver o Programa Audiovisual da CPLP implica em estruturar a cooperação, em torno de uma visão integrada de desenvolvimento.

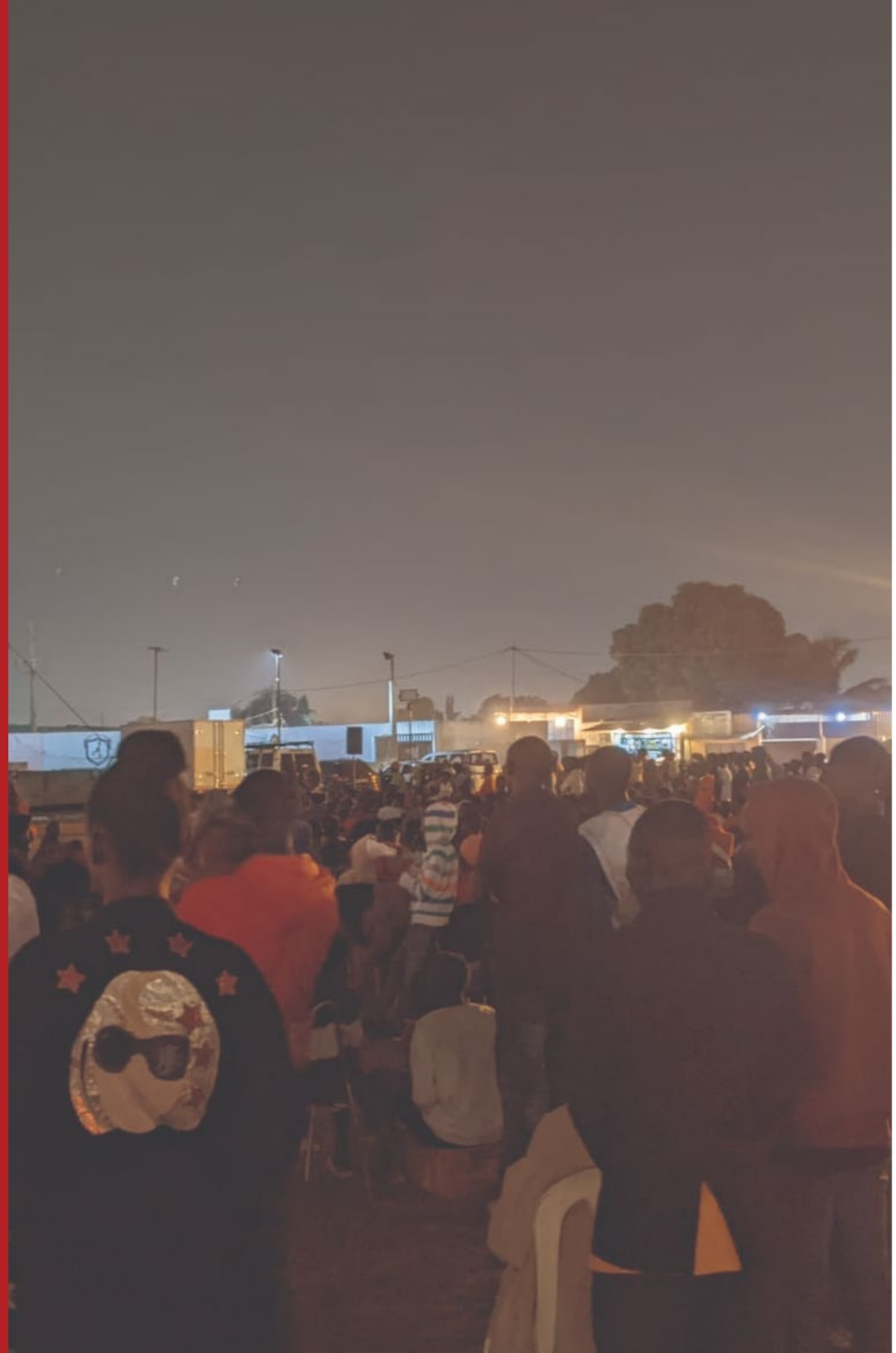
Exige um esforço de unidade, capaz de transformar a diversidade em vantagem estratégica, no espaço da língua portuguesa.



ANGOLA

A POTÊNCIA DEMOGRÁFICA

Angola apresenta-se no cenário audiovisual da CPLP como uma potência demográfica emergente. Com uma população de 38,9 milhões de habitantes, em média de idade de apenas 16,6 anos, o país possui pleno potencial para o desenvolvimento da economia digital e criativa nas próximas décadas.



Diferentemente de Portugal, que enfrenta o envelhecimento populacional, ou do Brasil, que inicia a sua transição demográfica para a maturidade, Angola vive o auge da juventude. Este fator cria uma pressão urgente sobre a oferta de produtos audiovisuais, mas também uma oportunidade única: a de atender a uma massa jovem, urbana (quase 70% da população) e cada vez mais conectada, oferecendo narrativas que dialoguem com a sua visão do país e do mundo.

Os desafios de chegar a esse público e a todos os outros são expressivos na grande nação africana. A infraestrutura de exibição existente reflete as suas profundas assimetrias territoriais. Angola conta com 50 salas de cinema distribuídas em apenas 4 cidades, com uma concentração massiva na capital, Luanda (36 salas). Províncias inteiras permanecem sem acesso à tela grande do cinema formal.

O mercado cinematográfico é praticamente ocupado pelo conteúdo estrangeiro, presente em 95% das salas de exibição. O filme nacional, quando chega a uma delas, permanece em cartaz por três semanas, em média, com taxas de ocupação inferiores a 20%. Nesse contexto, os circuitos alternativos têm grande importância. Como o Cine Zunga, itinerante, que leva projeções ao ar livre a comunidades onde o cinema comercial não chega. O modelo aproxima-se de experiências africanas de *mobile cinema,* bem-sucedidas no Quênia e na Nigéria.

Televisão, a grande mídia nacional

Se o cinema enfrenta gargalos físicos, a televisão permanece como o grande veículo de massas para a difusão audiovisual. A Televisão Pública de Angola (TPA) e canais privados como a TV Zimbo e TV Girassol formam um mercado vibrante, que atinge a cota de 40% de conteúdo nacional na programação. Um número saudável, se comparado a outros países africanos, algo que foi garantido em parte pela Lei da Televisão de 2017 (Lei: 3/17).

Como importador de ficção, Angola gasta cerca de USD 2,3 milhões anuais em telenovelas e séries, majoritariamente do Brasil e de Portugal. O fluxo financeiro unidirecional em torno desses produtos — compra-se muito, exporta-se pouco — é um ponto crítico, que a política pública procura reverter. A meta é transformar o país em produtor de conteúdos para toda a lusofonia, aproveitando a familiaridade universal das audiências com os dois formatos.

No campo do streaming, plataformas locais como a Tellas concorrem com gigantes globais (Netflix) e players regionais fortes, como a africana DSTV Stream. A penetração desses serviços, entretanto, ainda esbarra no custo dos pacotes de dados. A velocidade média da internet móvel (23,2 Mbps) é outro limitador da distribuição de conteúdos pesados pela via digital.

Lei aprovada e regulamentada

No plano institucional, enfrentam-se desafios por um fluxo mais ágil de encaminhamentos. O setor audiovisual angolano opera sob o paradoxo de possuir leis estruturantes aprovadas há mais de uma década. A espinha dorsal do sistema regulatório é a Lei do Cinema e do Audiovisual (Lei n.º 7/12), promulgada em 2012 e regulamentada em agosto de 2026. O setor aguarda a aprovação do seu regimento.

Vista em comparação com o contexto global, essa lacuna é crítica. Enquanto países como a França (CNC), o Brasil (ANCINE/FSA) e Portugal (ICA-IP) possuem mecanismos automáticos de financiamento, nos quais a exploração comercial das obras alimenta a produção independente (através de taxas sobre exibição e publicidade), Angola ainda depende majoritariamente de dotações diretas. Elas vêm do Orçamento Geral do Estado (OGE) ou da Lei do Mecenato (Lei n.º 8/12).

A gestão do setor recai sobre o Ministério da Cultura e a Agência Nacional das Indústrias Culturais e Criativas. A recente criação da ANICC sinaliza uma modernização da governança. Procura alinhar Angola às melhores práticas internacionais de agências executivas, separando a formulação política (a cargo do Ministério) da execução técnica.

Uma dificuldade para as políticas públicas e o investimento privado é que não existem estatísticas oficiais consolidadas sobre o setor audiovisual. A ausência do regulamento da Lei 7/12 impedia a criação de mecanismos formais de coleta, o que deixava o mercado dependente de estimativas associativas e dados da TV paga.

Produção, a força criativa

É nesse contexto que a produção angolana apresenta uma atuação notável. O setor registra cerca de 130 produtoras ativas, com foco quase total no cinema (120 empresas) e presença modesta na televisão e publicidade. São módicos também os valores com que operam. Quando se compara os custos de produção angolanos com os padrões internacionais, a disparidade é evidente e configura um modelo de operação característico do "cinema de resiliência"

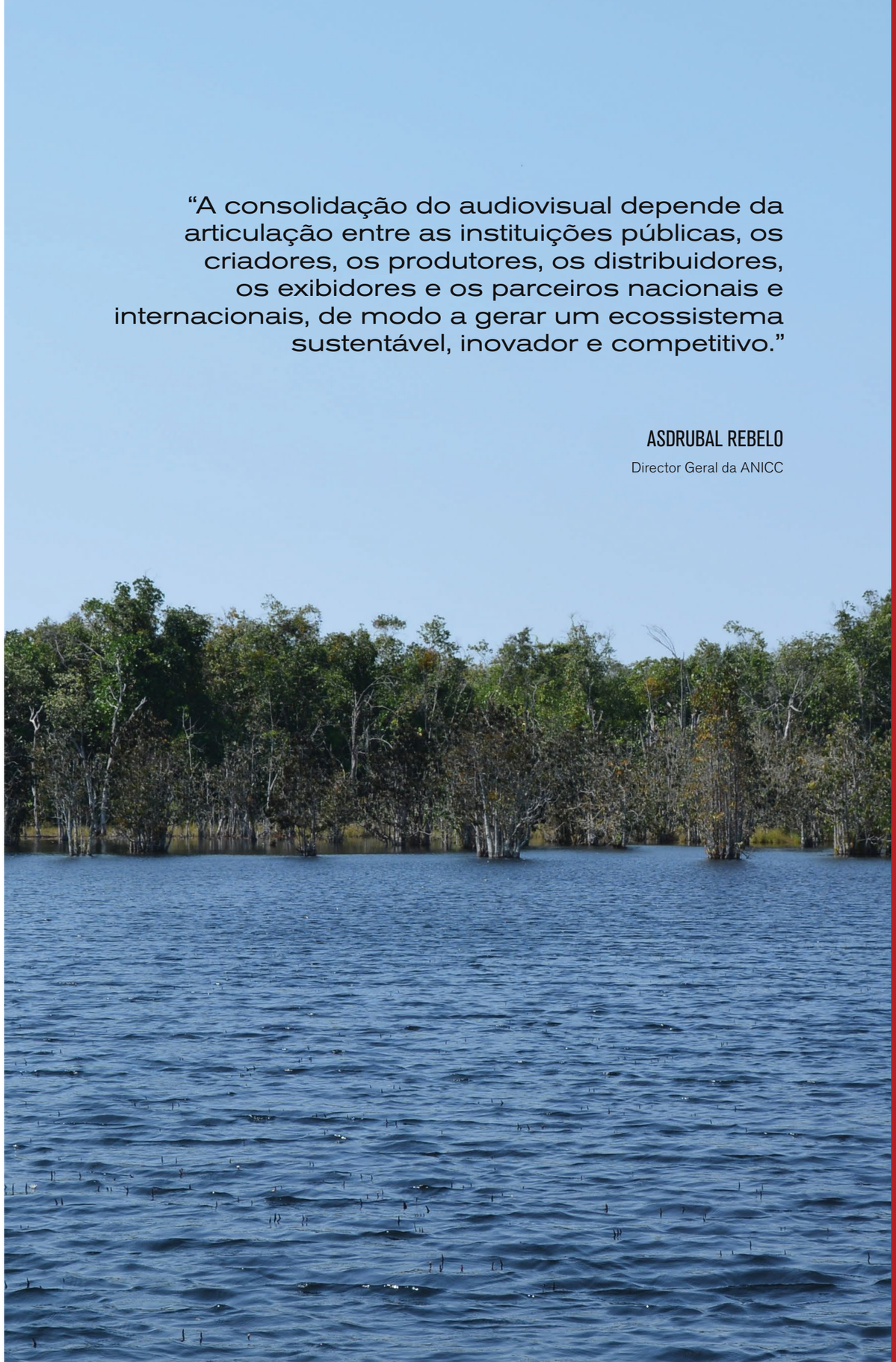
O "micro-orçamento" é a norma no mercado. O custo médio de um longa-metragem angolano é de cerca de USD 54 mil quando um filme de baixo orçamento no Brasil raramente custa menos de USD 200 mil, e na Europa ultrapassa facilmente USD 1,14 milhão.

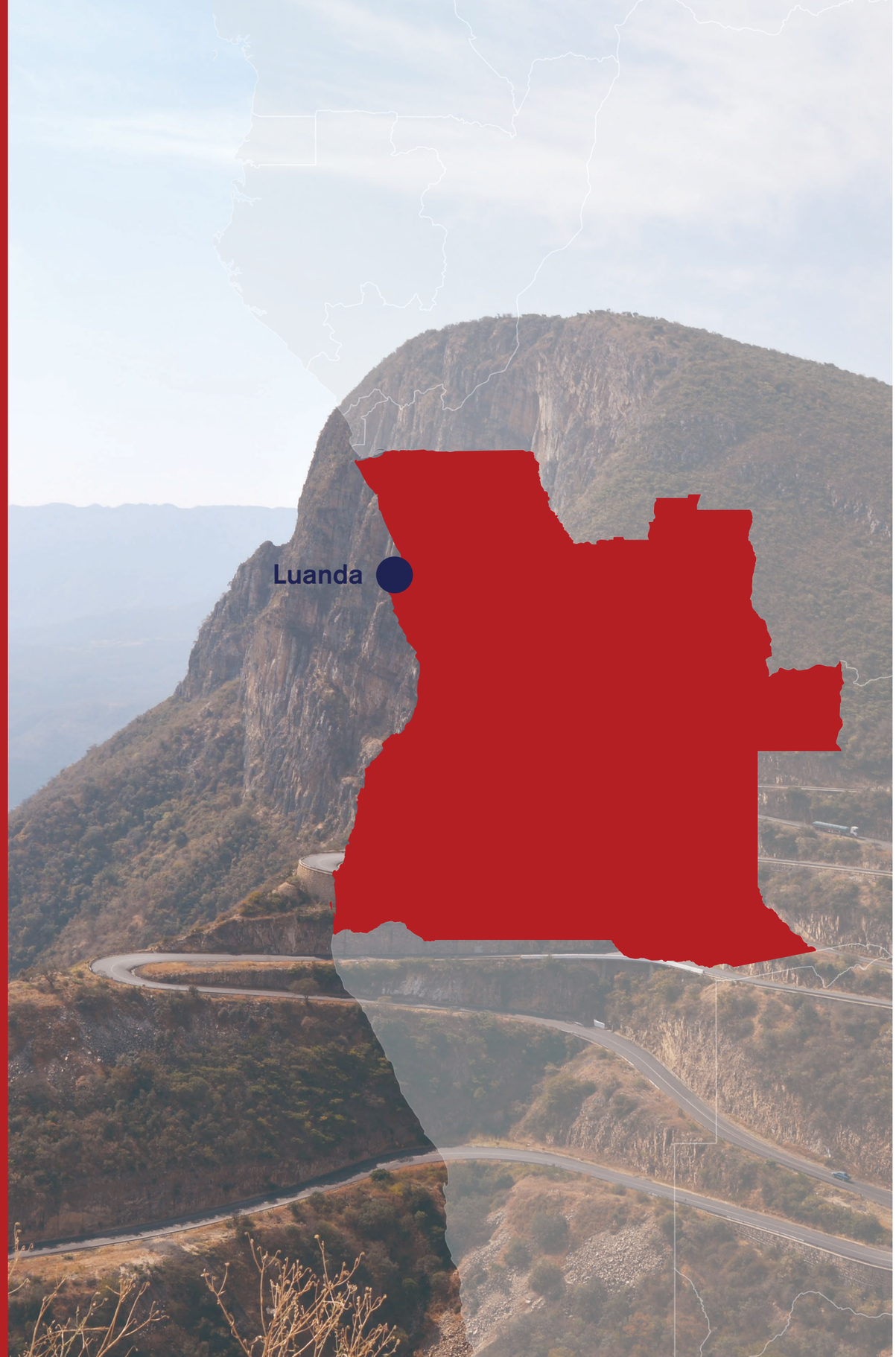
A velocidade de execução também é um dado relevante, pelo que impõe à qualidade final dos produtos. O tempo médio de filmagem é de apenas 13 dias. Na indústria global, um longa-metragem de ficção padrão exige entre 6 a 8 semanas de filmagem. O contraste sugere que o cinema angolano é feito com equipes reduzidas, roteiros adaptados à escassez e uma estética que prioriza a agilidade digital, em detrimento da complexidade técnica.

Apesar destas restrições, foram produzidos 11 filmes de longa-metragem, 8 Curtas e 5 Séries nos últimos dois anos. É um volume ainda baixo para o tamanho da população e o seu potencial de consumo, mas revela a persistência de um núcleo criativo pulsante, empenhado em narrar o país e conquistar o coração das audiências.

"A consolidação do audiovisual depende da articulação entre as instituições públicas, os criadores, os produtores, os distribuidores, os exibidores e os parceiros nacionais e internacionais, de modo a gerar um ecossistema sustentável, inovador e competitivo."

ASDRUBAL REBELO
Director Geral da ANICC





IDENTIFICAÇÃO E CONTEXTO DEMOGRÁFICO

Potência demográfica em ascensão, com um mercado consumidor jovem, mas condicionado por assimetrias de infraestrutura e formação.

CAPITAL
Luanda

MOEDA
Kwanza (AOA)

LÍNGUA OFICIAL
Português

PRINCIPAIS LÍNGUAS NACIONAIS
Kimbundu, Umbundu, Kikongo (dentre outras)

POPULAÇÃO
38,9 milhões

URBANIZAÇÃO
69,6%

IDADE MÉDIA
16,6 anos

ALFABETIZAÇÃO
76%

CONECTIVIDADE
Velocidade média móvel de 23,21 Mbps

GOVERNANÇA E ESTRUTURA INSTITUCIONAL

Gestão centralizada no Estado, com agência executiva recém-criada e associações civis em fase de afirmação.

TUTELA
Ministério da Cultura

AGÊNCIA EXECUTIVA
ANICC (Agência Nacional das Indústrias Culturais e Criativas)

SOCIEDADE CIVIL
APROCIMA (Associação dos Profissionais de Cinema e Audiovisual), a única formalizada (250 membros)

POLÍTICAS
PLANACULT (Decreto 225/23) e PDN 2023-2027

MARCO LEGAL E REGULATÓRIO

Existe um arcabouço legal base, que orienta o desenvolvimento dos mecanismos de financiamento automático da atividade que se encontram em implementação.

LEI DO CINEMA E AUDIOVISUAL
Lei 7/2012 —Em implantação

LEI DA TELEVISÃO
Lei 3/2017 — Em vigor

DIREITOS DE AUTOR
Lei 15/2014 — Em vigor

LEI DO MECENATO
Lei 8/12 — Principal instrumento atual de financiamento indireto

DEPÓSITO LEGAL
Lei: 27/2003 — Obrigatoriedade de depósito de obras



CADEIA PRODUTIVA E INFRAESTRUTURA

Produção numerosa em quantidade de agentes, mas opera com orçamentos reduzidos e prazos curtos.

PRODUTORAS

130 empresas ativas (estimadas)

- 120 em cinema
- 2 de TV
- 2 de animação
- 6 em publicidade

VOLUME DE PRODUÇÃO (RECENTE)

- 11 Longas
- 8 Curtas
- 5 Séries

CUSTOS MÉDIOS

- Longas: USD 54.000
- Máximo reportado: USD 97.000
- Curtas: USD 16.000
- Séries (episódio): USD 14.000

TEMPO DE PRODUÇÃO

- Desenvolvimento: 5 meses
- Pré-Produção: 2 meses
- Filmagem: 13 dias (low budget)
- Pós-Produção: 7 meses

INFRAESTRUTURA TÉCNICA

3 Estúdios

- Diamond
- 9Films
- TeamFilms

3 locadoras de equipamento

- Mavangu
- Metu
- Geração 80

DISTRIBUIÇÃO E EXIBIÇÃO

Forte concentração na capital e domínio de conteúdo estrangeiro nas salas.

SALAS DE CINEMA

50 (4 complexos)

DISTRIBUIÇÃO DAS SALAS

36 salas em Luanda; as demais distribuídas em Benguela, Lubango e Huambo

QUOTA DE MERCADO NAS SALAS

- 95% internacional
- 5% nacional

CIRCUITOS ALTERNATIVOS

- 25 iniciativas
- Destaque para Cine Zunga (exibição itinerante ao ar livre)

DISTRIBUIÇÃO

Incipiente - 3 empresas identificadas

- Batuque
- Makas
- Obelisco

TELEVISÃO E STREAMING

A TV é o meio dominante, com forte consumo de novelas importadas.

TELEVISÃO PÚBLICA

TPA (3 canais, alcance internacional)

TELEVISÃO PRIVADA

- TV Zimbo (intervencionada pelo Estado)
- TV Girassol

TV PAGA

- ZAP (1,5 milhão de assinantes)
- DSTV

STREAMING

Internacionais

- Netflix

Regionais

- DSTV Stream
- Tellas
- Unitel TV

RECEPTORES DE TV

57% da população alcançada

TELAS MÓVEIS

- Alcance de 75% da população
- 26,41 milhões de telefones celulares ativos

CONTEÚDO NACIONAL

40% na programação da TV aberta

IMPORTAÇÃO

- Gasto anual de USD 2,3 milhões
- Novelas/Séries de Portugal e Brasil



BRASIL

UM CONTINENTE DE LUSOFONIA

O Brasil não é apenas o maior país da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP), mas um mercado de escala continental que opera em lógica própria, distinta dos demais membros. Com uma população estimada em 212,5 milhões de habitantes (IBGE, 2024), dos quais 87,4% residem em áreas urbanas, o país apresenta um nível de desenvolvimento da indústria audiovisual que já ultrapassou a fase de estruturação básica, enfrentando agora os desafios da sofisticação regulatória e da disputa global por atenção.



O Brasil vive uma transição demográfica, com a idade média da população na faixa de 35 anos. O seu PIB nominal de R$ 11,7 trilhões (aproximadamente USD 2,2 trilhões) e uma penetração de internet de 93,6% dos domicílios criam um terreno fértil para o consumo digital massivo. O setor audiovisual é um motor econômico relevante, com a participação das indústrias criativas estimada em 3,11% do PIB nacional.

A televisão e o digital são as principais telas de consumo massivo, mas vivem realidades opostas. A TV Aberta continua a ser a mídia hegemônica, com 5 redes nacionais e centenas de emissoras afiliadas. Em conjunto com a TV por Assinatura, movimenta anualmente um volume de R$ 8,8 bilhões (USD 1,63 bilhão), em valor adicionado. Embora a base de assinantes de TV paga esteja em declínio (7,7 milhões em 2025), a migração para o digital compensa a perda.

O streaming é o polo econômico do momento no audiovisual brasileiro. Portais e provedores de conteúdo já estão gerando expressivos R$ 13,5 bilhões (USD 2,5 bilhões) em valor adicionado, o que supera por larga margem a televisão tradicional. O vídeo está literalmente ao alcance da mão de 88,9% da população acima de 10 anos. Essa penetração avassaladora transformou o Brasil num dos maiores mercados globais para plataformas como Netflix, YouTube e a nacional Globoplay.

O aspecto negativo no sucesso do streaming é a baixa proeminência do conteúdo nacional na programação oferecida. Segundo o Panorama VOD 2025, da ANCINE-Agência Nacional do Cinema, as obras brasileiras correspondem a 5,3% dos catálogos das plataformas que operam no país. E não falta público para elas. Em contraste com a concorrente, a TV Aberta já ostentava uma década antes a fatia de 82,3% de produtos nacionais em sua programação (Cf. Informe Ancine 2016). É antigo e profundo o elo do brasileiro com as suas próprias narrativas.

O Cinema duela com as Majors

O cinema também é um terreno de disputa para o produto brasileiro. O parque exibidor recuperou-se no pós-pandemia, contando em 2024 com 3.510 salas, distribuídas em 866 complexos. Mas o que impera nele é o filme estrangeiro, em especial o blockbuster de Hollywood. Existem 296 distribuidoras ativas, compondo um ecossistema diversificado que tenta mitigar o domínio das majors norte-americanas.

A produção externa ocupa 84,3% das sessões, enquanto os títulos brasileiros ficam com 15,7% delas. Na partilha do público, a fatia de mercado dos filmes nacionais é ainda menor, gira em torno de 10%. O cinema é uma opção de lazer acessível para a classe média, mas ainda restritiva para a base da pirâmide social.

Se o interesse do público por conteúdo nacional em todas as telas é evidente no Brasil, a capacidade da sua indústria provê-lo não é menor. A escala da produção brasileira destaca-se no audiovisual da lusofonia. O setor possui 11.929 empresas registradas na ANCINE. Em 2024, foram emitidos Certificados de Produto Brasileiro (CPB) para 538 longas-metragens, 1.061 obras seriadas e 1.349 curtas-metragens. Esse volume revela uma indústria capaz de alimentar múltiplas janelas de exibição simultaneamente, sejam elas o cinema, a TV ou o streaming.

A pujança do segmento de produção se expressa também em cifras. Ele gera um valor adicionado anual de aproximadamente R$ 995,7 milhões (USD 184,4 milhões). Embora os dados disponíveis não permitam estabelecer com precisão o custo médio por obra, a grande diversidade de formatos licenciados com o CPB sugere uma capacidade de produção que vai desde os micro-orçamentos até as superproduções comerciais.

O arcabouço legal brasileiro é o mais robusto e complexo da CPLP e frequentemente serve de referência para os demais países do bloco. Resulta de um conjunto de leis estruturantes que vêm impulsionando o setor desde o final do século passado, mas especialmente a partir de 2001, quando o governo federal expediu a Medida Provisória n.º 2.228-1 — o marco fundacional da era moderna do cinema brasileiro.

Esse instrumento criou a ANCINE e instituiu a CONDECINE-Contribuição para o Desenvolvimento da Indústria Cinematográfica Nacional, um tributo sobre a veiculação e exploração comercial de obras. Antes dele, a Lei do Audiovisual (Lei: n.º 8.685, de 1993), já focava no fomento à produção. Desde então, essa lei permite que empresas e pessoas físicas invistam parte do seu imposto de renda em projetos audiovisuais aprovados, funcionando como um mecanismo de coinvestimento estado-mercado.

Mais cedo ainda, em 1991, surgia a Lei Rouanet (Lei: n.º 8.313), um mecanismo transversal de incentivo à cultura, crucial para a realização de festivais, preservação de obras e formação de profissionais. Em 2024, ele aportou cerca de R$ 174 milhões (~USD 32,2 milhões) ao setor audiovisual.

Finalmente, em 2011, veio o instrumento que modernizou a Lei da TV Paga e instituiu o SeAC-Serviço de Acesso Condicionado (Lei: n.º 12.485). Ele se converteu em divisor de águas no mercado audiovisual, ao criar um sistema de cotas obrigatórias de conteúdo brasileiro nos canais por assinatura, o que impulsionou fortemente a produção independente de séries e documentários na última década.

No plano da gestão no Poder Executivo, também houve avanços nesse mesmo período de pouco mais de três décadas. A governança do mercado audiovisual é exercida por um "tripé institucional" formado pelo Conselho Superior do Cinema, que atua na formulação estratégica; pelo Ministério da Cultura, através da Secretaria do Audiovisual, que se incumbe das políticas públicas; e pela ANCINE, a agência reguladora e de fomento.

Sonegação de Dados e Desregulação

O grande motor financeiro das iniciativas do estado é o FSA-Fundo Setorial do Audiovisual, alimentado pela CONDECINE. Em 2024, ele operou com um orçamento robusto de R$ 1,27 bilhão (~USD 236 milhões), financiando toda a cadeia audiovisual, da produção à exibição. O sistema implantado no Brasil é reconhecidamente vitorioso, mas dois vetores vêm atuando para enfraquecer a ação estatal, na gestão contemporânea das indústrias criativas: a sonegação de dados e a ilegalidade nas operações.

Representações do setor e da sociedade civil alertam para o problema da assimetria regulatória, que limita a expansão do audiovisual. As grandes plataformas de streaming ainda operam sem regulação, o que vem criando um desequilíbrio profundo no mercado, com impacto na produção independente. O streaming não recolhe a CONDECINE, não garante cotas de conteúdo e proeminência, nem proteção da propriedade intelectual. Sem esses recursos, o Brasil perde o potencial de ampliar sua relevância no plano audiovisual global.

As empresas que chegaram ao público brasileiro via *TV Boxes* constituem, de fato, "caixas-pretas" de informações vedadas ao controle público. O gargalo mais representativo hoje para a ação da ANCINE é a impossibilidade institucional da agência recolher dados primários oficiais do mercado de VOD (*video on demand*), devido ao vácuo legislativo em que ele opera. É o contrário do que ocorre com os outros segmentos do mercado audiovisual, o que configura um perigoso desequilíbrio entre a indústria nacional e as gigantes mundiais da tecnologia.

Nesse contexto, que é ao mesmo tempo estimulante e desafiador, o Brasil se encontra em momento de redefinição de políticas, para abarcar as operações digitais e sanar os vazamentos de sua economia cultural. Ganha relevância estratégica a aprovação de um marco legal para o streaming, que inclua cotas de catálogo e obrigações de investimento direto na produção local (a chamada CONDECINE-VOD) e que resolva o "apagão" de informações ao Estado, equilibrando a competição das empresas nacionais com as gigantes globais.

Na proteção do rico patrimônio de imagens que vem construindo há mais de um século, o país ganhou novo fôlego com o Programa de Preservação do Audiovisual Brasileiro, instituído pela Portaria MinC nº 221, de 2025. O instrumento criou a RNAA-Rede Nacional de Arquivos Audiovisuais e institucionalizou o Inventário Nacional de Bens Culturais e Audiovisuais.

É neste contexto que o Brasil foca a cooperação com os países irmãos da CPLP, na busca de fortalecimento conjunto, através de parcerias estratégicas. Dá um passo adiante para maior circulação das suas obras no mercado africano e europeu, e para a consolidação da língua portuguesa como um ativo econômico global.

> "O Brasil é um país complexo em suas virtudes e assimetrias internas. Ao mesmo tempo que apresenta uma robusta governança institucional, o desafio de fortalecimento e ampliação de escala de nossas políticas setoriais tem o tamanho de nosso país."

JOELMA GONZAGA
Secretária do Audiovisual
Ministério da Cultura do Brasil



IDENTIFICAÇÃO E CONTEXTO DEMOGRÁFICO

O Brasil é o maior mercado da CPLP, com uma escala continental e uma indústria audiovisual pujante.

CAPITAL
Brasília

MOEDA
Real (BRL)

LÍNGUA OFICIAL
Português. A Lei nº 10.436/2002 também reconhece oficialmente a Língua Brasileira de Sinais - LIBRAS, como meio legal de comunicação

POPULAÇÃO
212,6 milhões

URBANIZAÇÃO
87,4%

IDADE MÉDIA
35 anos

ALFABETIZAÇÃO
94,7%

ECONOMIA
PIB Nominal de R$ 11,7 trilhões (USD 2,2 trilhões).

INDÚSTRIAS CRIATIVAS
3,11% do PIB

CONECTIVIDADE
93,6% dos domicílios com internet. 88,9% da população com smartphone

GOVERNANÇA E ESTRUTURA INSTITUCIONAL

Governança complexa e robusta, com agência reguladora independente e fundo setorial consolidado.

TUTELA
Ministério da Cultura (Secretaria do Audiovisual)

AGÊNCIA REGULADORA
ANCINE (Agência Nacional do Cinema)

ÓRGÃO ESTRATÉGICO
Conselho Superior do Cinema

FOMENTO
FSA (Fundo Setorial do Audiovisual)

LEGISLAÇÃO BASE
Medida Provisória 2.228-1/2001. Criou ANCINE e CONDECINE

PLANEJAMENTO DE LONGO PRAZO
PDM – Plano de Diretrizes e Metas para o Audiovisual Brasileiro (2026/2035), aprovado pelo Conselho Superior do Cinema

Políticas e métricas institucionais balizadas pelo Planejamento Estratégico da Ancine 2024-2027

REPRESENTAÇÃO CIVIL
API – Associação das Produtoras Independentes do Audiovisual Brasileiro

APRO – Associação Brasileira de Produção de Obras Audiovisuais

BRAVI – Brasil Audiovisual Independente

CONNE – Conexão Audiovisual Centro-Oeste, Norte e Nordeste

FAMES – Fórum Audiovisual de Minas Gerais

SICAV – Sindicato Interestadual da Indústria Audiovisual

SIAESP – Sindicato da Indústria Audiovisual do Estado de São Paulo

SINDCINE – Sindicato dos Trabalhadores na Indústria Cinematográfica e do Audiovisual

MARCO LEGAL E REGULATÓRIO

Arcabouço legal extenso, cobrindo fomento, regulação de mercado e quotas, mas com urgências de atualização no ambiente digital.

LEI DO AUDIOVISUAL
Lei 8.685/93 — Mecanismo de renúncia fiscal, para incentivo à produção e coprodução

LEI DA TV PAGA
Lei 12.485/2011 — SeAC — Estabelece quotas de conteúdo nacional e independente nos canais por assinatura

LEI Nº 14.814/2024
Estabelece princípios gerais da Política Nacional do Cinema, para prorrogar o prazo de obrigatoriedade de exibição comercial de obras cinematográficas brasileiras

LEI Nº 14.815/2024
Dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado, para prorrogar o prazo de obrigatoriedade de exibição comercial de obras cinematográficas brasileiras — a política de cotas de tela na TV paga

LEI ROUANET
Lei 8.313/91 — Instrumento de financiamento que tem como principal mecanismo o incentivo de investimentos privados através de deduções fiscais. Abarca principalmente os segmentos de difusão (Mostras e Festivais), formação, preservação, plataformas audiovisuais independentes e jogos digitais

REGULAÇÃO VOD
Em debate avançado no Congresso, para estabelecer quotas e taxas (CONDECINE) sobre plataformas de streaming

CADEIA PRODUTIVA E INFRAESTRUTURA

Uma indústria completa, com milhares de agentes e capacidade de produção em larga escala.

PRODUTORAS
11.929 empresas independentes registradas na ANCINE

VOLUME DE PRODUÇÃO (2024)
CPB — Certificados de Produto Brasileiro emitidos:
- 538 Longas
- 1.061 Séries
- 1.349 Curtas

ECONOMIA DA PRODUÇÃO
Valor adicionado de R$ 995,7 milhões (USD 184,4 milhões)

INFRAESTRUTURA
Estúdios de nível global
- Estúdios Globo, SBT, TV Cultura, Quanta, Endemol, entre outros
- Laboratórios de pós-produção certificados internacionalmente

DISTRIBUIÇÃO E EXIBIÇÃO

Parque exibidor recuperado, mas com desafios de ocupação por filmes nacionais.

SALAS DE CINEMA
3.510 salas em 866 complexos

DISTRIBUIÇÃO
296 distribuidoras ativas

QUOTA DE MERCADO (2024)
Filmes Estrangeiros
- 84,3% das sessões

Filmes Brasileiros
- 15,7% das sessões
- 10,1% de market share de público

ECONOMIA DA EXIBIÇÃO
Valor adicionado de R$ 801,3 milhões (USD 148,4 milhões)

TELEVISÃO
TV Aberta e Paga geram R$ 8,8 bilhões (USD 1,63 bilhão) de valor adicionado

REDES NACIONAIS
Globo, Record, SBT, Band e TV Brasil (Televisão pública da EBC-Empresa Brasil de Comunicação). Juntas, alcançam quase 100% dos lares

TV PAGA
Em declínio de assinantes (7,7 milhões), mas relevante pelo financiamento via quotas

CONSUMO NACIONAL NA TV ABERTA
Expressivos 82,3%, conforme a última estimativa da Ancine (2016). Não há, até o momento, marco regulatório de cotas nesse segmento

STREAMING/DIGITAL
Geram R$ 13,5 bilhões (USD 2,5 bilhões) superando a TV linear

PRINCIPAIS PLAYERS
- Netflix
- Globoplay
- YouTube
- Disney+
- Prime Video

CONSUMO
Massivo via smartphone

PARTICIPAÇÃO DE OBRAS BRASILEIRAS NO VOD
Apenas 5,3%. O contraste com a TV aberta evidencia o impacto da falta de regulação do setor

PIRATARIA E IMPACTO ECONÔMICO

A indústria enfrenta um dreno financeiro severo, por ações ainda persistentes na ilegalidade.

INCIDÊNCIA
Cerca de 40% dos internautas brasileiros consomem conteúdos fora da legalidade

IMPACTO
Severo déficit de arrecadação fiscal e perdas multibilionárias anuais à indústria formal, configurando um entrave crítico à sustentabilidade do setor



CABO VERDE

UM ARQUIPÉLAGO DE RESILIÊNCIA

Cabo Verde é um paradoxo intrigante da CPLP. Possui os melhores indicadores sociais da África Lusófona (99% da juventude é alfabetizada), mas o seu sistema audiovisual enfrenta grandes desafios de infraestrutura. Com uma população de apenas meio milhão de habitantes dispersa por nove de suas dez ilhas, o mercado interno do país não possui escala suficiente para sustentar uma indústria comercial clássica, sem forte intervenção estatal.



A cultura cabo-verdiana é globalmente reconhecida pela música, no som e voz de artistas como Morna, Coladeira, Cesária Évora e Teófilo Chantre, entre outros. Agora também pelo futebol, com a impactante participação da seleção nacional na Copa do Mundo de 2026. Mas o cinema ainda luta para encontrar o seu espaço de projeção, travado pela falta de janelas de exibição e o alto custo logístico de produzir num pequeno arquipélago do Atlântico, a 600 km do ponto mais próximo no continente africano.

A produção em Cabo Verde é, por definição, resiliente. O cinema comercial é praticamente inexistente. Não se produzem séries de TV locais e a publicidade é o único segmento que garante sustentabilidade às cerca de 20 produtoras ativas. Sem empresas de locação de equipamentos e sem estúdios profissionais, alguns realizadores encontram a alternativa da coprodução internacional para projetos de maior vulto, que permitem trazer de fora tudo que necessitam. Mas a maioria opera numa lógica de "cinema na mão", quase artesanal. Realiza documentários e obras de ficção autoral, gêneros que se viabilizam com estruturas mais leves, financiadas a custos inferiores a USD 12.000.

O destaque positivo desse cinema feito com luta e sacrifício é o sucesso crítico internacional. *Plastic Atlantis*, documentário ambiental, conquistou todos os prêmios do Durban FilmMart de 2025, na África do Sul, entre eles o concedido pelo Sundance Institute, dos Estados Unidos. *The Last Harvest*, ficção, foi reconhecido pelo júri do BlackStar Film Festival da Filadelfia-USA, em 2025, como melhor narrativa curta. Também o drama *Hanami*, no Festival de Cinema de Gotemburgo, Alemanha, em 2025, e o documental *Omi Nobu (O Homem Novo)*, no FESPACO de Burkina Faso, em 2023, venceram prémios prestigiados, provando que a qualidade artística existe.

AUSÊNCIA DE SALAS DE CINEMA

Mas se a grande tela se abre aos filmes cabo-verdianos mundo afora, a infraestrutura de exibição do país diminuiu consideravelmente nos últimos anos. Salas históricas da ilha de São Vicente, como Eden Park e Cine Tuta, foram fechadas. Da mesma forma, encerraram atividades o Cinema da Praia e Cinema do Bairro, na ilha de Santiago. Atualmente, resta apenas uma sala de cinema com operação regular em todo o país — o Cine Praia, na capital, com 94 lugares.

Espaços diversos são utilizados ocasionalmente como salas de cinema. Na Cidade de Praia, isso acontece no Auditório Nacional Jorge Barbosa, no Centro Cultural Português, na Assembleia Nacional, no Palácio da Cultura Ildo Lobo e ainda no Centro Guimarães Rosa, antigo Centro Cultural Brasileiro. Em São Vicente, utiliza-se o Centro Cultural Português, a Academia de Música Jotamonte e o Centro Cultural do Mindelo. Outro auditório da ilha, na Universidade do Mindelo, foi danificado por uma tempestade em 2024 e está inoperante no momento.

Mais respostas à limitação de telas em Cabo Verde vêm de iniciativas da sociedade. Periodicamente ocorrem os festivais Oiá, Djar Fogo e Kafuka. Em Praia, opera o Cineclube Mankara, com foco no cinema de autor africano, e a Câmara Municipal promove o projeto Cinema de Rua. Em Mindelo, foi criado há pouco o Cine Xand. E o projeto Filmes na Mochila

funciona como cinema ambulante, transitando filmes dos países lusófonos africanos entre as ilhas, para projetá-los em praças e escolas, e manter viva a experiência coletiva do cinema. É um conjunto de iniciativas essencial, até porque a outra tela — a pequena — não é a janela de exibição que deveria ser, para a produção nacional.

Aluvião estrangeiro

A televisão cabo-verdiana, presente em 83,2% dos lares, espelha a realidade de muitos outros países, não apenas lusófonos. Estima-se que 90% da programação da TV aberta seja estrangeira, com o horário nobre da TV pública (TCV) dedicado à exibição de telenovelas brasileiras. Cabo Verde ainda não criou mecanismos como as cotas de produto nacional, para proteger o seu mercado. A televisão pública não comissiona obras locais (séries ou documentários) de forma regular, desperdiçando o potencial de ser alavanca financeira da produção independente.

Situação análoga ocorre no streaming, acessível por uma cobertura de internet que atinge 98% do território nacional. O volume de produto nacional ofertado ao público ainda é muito pequeno, diante da torrente que flui dos gigantes internacionais. A população consome vídeo sob demanda basicamente por meio das operadoras Netflix e Youtube, muitas vezes contornando o pagamento dos serviços com VPN ou contas internacionais. Mediante pagamento, a empresa local Cabo Verde Broadcast disponibiliza canais digitais de transmissão a interessados em distribuir conteúdos, mas eles são poucos.

Nesse mercado em desequilíbrio, a aprovação da Lei do Cinema (Lei: nº 99/IX/2020) foi celebrada como um marco histórico. No entanto, ela permanece sem legislação complementar, como é esperado para concluir a regulamentação e dinamizar o setor. Também não se consolidou, até o momento, um processo de financiamento contínuo de obras. O NuNAC-Núcleo Nacional do Cinema e Audiovisual, criado para desempenhar essa função, está desativado, aguardando reformulação.

O resultado desses fatores é uma frágil governança e o limitado fomento estatal no setor audiovisual. Não há editais regulares nem incentivos fiscais e a relação entre o Estado e as entidades da sociedade civil arrefeceu. Mas há luz no horizonte. O Ministério da Cultura definiu o cinema como prioridade estratégica para o orçamento de 2026, com a promessa de reativar o NuNAC e de nomear um gestor dedicado exclusivamente à pasta do audiovisual.

Repatriar e formar criadores

Cabo Verde tem muito trabalho pela frente para equilibrar e desenvolver a sua indústria de imagens. Mas as perspectivas são promissoras. Com uma juventude altamente escolarizada, o país tem potencial para se tornar um *hub* de serviços criativos para a CPLP, em especial nas áreas de animação e pós-produção. Possui universidades com cursos de licenciatura na área de Audiovisual e Multimídia, que oferecem a dezenas de jovens as competências técnicas necessárias.

A introdução de cotas obrigatórias de conteúdo nacional na TV pode absorver rapidamente essa mão de obra, pela forte demanda que exercerá sobre o parque produtivo. É a medida que pode gerar impacto mais rápido, a baixo custo para o Estado, na indução necessária a criar um mercado audiovisual interno. Uma fonte importante de recursos reside na paisagem deslumbrante das ilhas cabo-verdianas, um ativo turístico a ser melhor aproveitado. A criação de uma Film Commission pode atrair produções internacionais, injetando divisas no país e transferindo know-how técnico para os profissionais locais.

O cinema de Cabo Verde brilha hoje mais fora do que dentro do país. É louvado em festivais internacionais, mas segue pouco visível para o seu próprio público. O desafio é "repatriar" a criação audiovisual e encorpá-la com novos talentos, construindo para apoiá-los uma sólida base técnica de produção, um amplo sistema exibidor e um moderno arcabouço institucional de regulação e fomento. Será assim que o país também verá, nas suas próprias telas, a exuberância cultural que encanta o mundo.

> "Apesar da existência de mecanismos de financiamento e apoio ao setor, a implementação efetiva da Lei do Cinema continua a ser um desafio, limitando o crescimento e as oportunidades para a produção nacional."

ELIANE AZEVEDO LOPES

Direção Geral das Artes e das Indústrias Criativas

Ministério da Cultura e das Indústrias Criativas



IDENTIFICAÇÃO E CONTEXTO DEMOGRÁFICO

Cabo Verde apresenta-se como um mercado pequeno e insular, com capital humano qualificado, mas limitado pela escala demográfica e pela fragmentação geográfica.

CAPITAL
Cidade da Praia

LÍNGUAS
Português e Kriolu (corrente/nacional)

MOEDA
Escudo Cabo-verdiano (CVE)

POPULAÇÃO TOTAL
526.000

URBANIZAÇÃO
68,6%

IDADE MÉDIA
29 anos

ALFABETIZAÇÃO
Elevada, com 99% na faixa 15-24 anos

ECONOMIA
PIB per capita de ~USD 5.272 (dados de 2024)

CONECTIVIDADE
Penetração de internet de 98%

COBERTURA DE TV
83,2% dos lares

GOVERNANÇA E ESTRUTURA INSTITUCIONAL

O setor enfrenta o desafio do fortalecimento institucional, buscando implementar estruturas já criadas em lei.

TUTELA
Ministério da Cultura e das Indústrias Criativas (MCIC)

ÓRGÃO RESPONSÁVEL
NUNAC - Núcleo Nacional de Cinema e Audiovisual

AGÊNCIA REGULADORA
ARC — Autoridade Reguladora para a Comunicação Social; o cinema não tem agência específica

SOCIEDADE CIVIL
ACACV — Associação de Cinema e Audiovisual de Cabo Verde

Coletivo Nhanha — Associação focada em mulheres no cinema

Fundação Servir Cinema Cabo Verde

Oiá Projetos — Sociedade Unipessoal

MARCO LEGAL E REGULATÓRIO

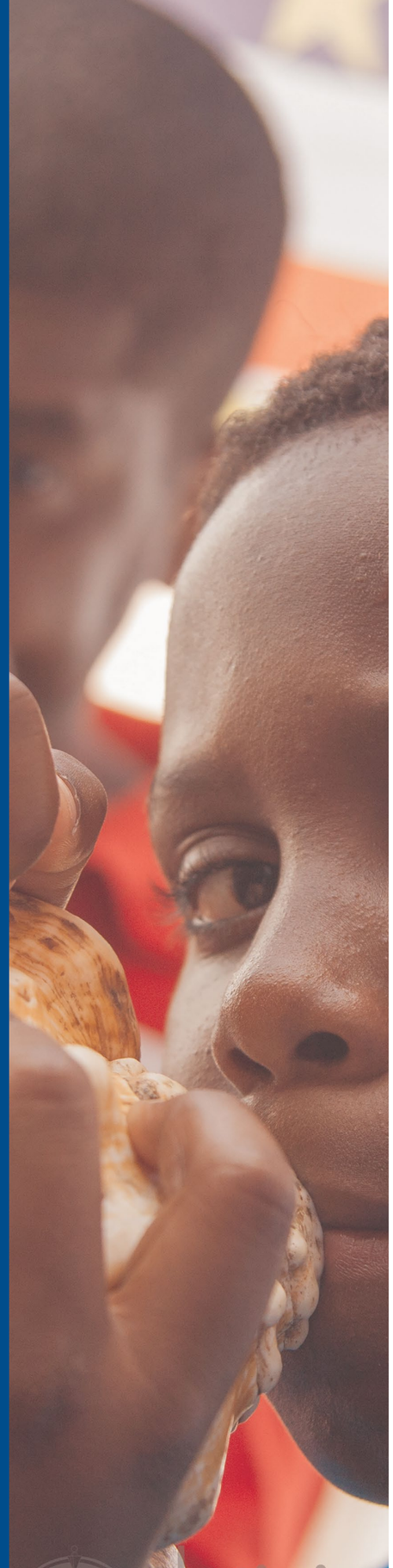
Possui uma lei audiovisual moderna, mas sem regulamentação que permita criar mecanismos de fiscalização e fomento.

LEI DO CINEMA
Lei nº 99/IX/2020 – Define as bases do setor cinematográfico e audiovisual

- Sem regulamentação complementar
- Mecanismos de fomento e fiscalização ausentes
- Governo definiu a sua revisão como meta para os próximos 12 a 24 meses

DIREITOS AUTORAIS E PROPRIEDADE INTELECTUAL

- Registro: IGQPI — Instituto de Gestão da Qualidade e da Propriedade Intelectual oferece o serviço de forma gratuita e simplificada
- Coleta: Não existem mecanismos de garantia e recolhimento de direitos autorais para os criadores audiovisuais



CADEIA PRODUTIVA E INFRAESTRUTURA

A produção é descontinuada, sustentada por esforço individual e acesso a fundos internacionais esporádicos.

VOLUME DE PRODUÇÃO NOS ÚLTIMOS 2 ANOS

- 5 Longas
- 10 Curtas
- 6 Obras de Animação

PRODUTORAS ATIVAS

7 produtoras de Cinema

- Korikaxoru Films
- Osga Filmes
- Ceiba Produções
- Lamparina
- Prisma Vídeos
- Kontart Storia
- KS Cinema

3 produtoras de TV

- ACI — Agência Caboverdiana de Imagens
- Prisma Vídeos
- Televisão de Cabo Verde

PUBLICIDADE

10 empresas. É o setor mais dinâmico, incluindo Green Studio e Ocean Films

CUSTOS DE PRODUÇÃO

- Longa Documentário: ~USD 229.000 (dependente de financiamento estrangeiro)
- Curta Documentário: ~USD 11.420

INFRAESTRUTURA TÉCNICA

Estúdios

- 3 a 5 pequenos estúdios focados em música e podcast
- Não existem estúdios de cinema profissionais

Equipamentos

- As produções internacionais de grande porte trazem seus próprios equipamentos
- Parte deles, eventualmente, é alugada das produtoras locais

PÓS-PRODUÇÃO

Inexistente no país

DISTRIBUIÇÃO E EXIBIÇÃO

SALAS DE CINEMA

- CinePraia (Santiago/Praia) — Única sala em operação regular, com 94 lugares e sessões semanais de blockbusters
- Socol (Sal/Espargos) — Sala de 50 lugares, atualmente fechada

CIRCUITOS ALTERNATIVOS E CINECLUBES

- Cineclube Mankara (Santiago/Praia) — Foco em cinema de autor africano
- Cine Xand (São Vicente/Mindelo) — Recém-criado
- Projeto Filmes na Mochila — Cineclube ambulante Viaja entre as ilhas e comunidades rurais exibindo filmes dos PALOP
- Projeto Cinema da Rua (Câmara Municipal da Praia)

AUDITÓRIOS UTILIZADOS COMO SALAS DE CINEMA (OCASIONALMENTE)

Na capital, Praia

- Auditório Nacional Jorge Barbosa
- Centro Cultural Português
- Auditório da Assembleia Nacional
- Auditório do Palácio da Cultura Ildo Lobo
- Centro Guimarães Rosa (Antigo Centro Cultural Brasileiro)

Em São Vicente

- Centro Cultural do Mindelo
- Academia Música Jotamonte
- Centro Cultural Português do Mindelo
- Auditório da Universidade do Mindelo em São Vicente (danificado em 2024 por uma tempestade; inoperante atualmente)

FESTIVAIS

- Oiá (São Vicente/Mindelo)
- Djar Fogo Filmes (Itinerante)
- Kafuka (Santiago/Praia)

TELEVISÃO E CONSUMO

TELEVISÃO

- TCV (pública)
- TVA (privada)
- TV Record (privada)
- TVSM (privada)
- TIVER (privada)
- TVCIDADE (privada)

CONTEÚDO NACIONAL

Não existe medição da audiência e estudos de audiometria. Estima-se empiricamente que o consumo de conteúdo estrangeiro (telenovelas brasileiras) seja superior ao nacional

COTAS DE TELA

Não há cotas para TV nem para o cinema

STREAMING (VOD)

- Netflix e Youtube, muitas vezes via VPN ou contas internacionais
- Cabo Verde Broadcast disponibiliza canais digitais de transmissão a interessados, para distribuição de conteúdos mediante pagamento



GUINÉ–BISSAU

A TELA VIVA NO “CINEMA DE BARRACAS”

Pode ser em salões emprestados. Ou então em quintais cobertos. Mas é mais comum que seja em barracas de madeira, zinco ou lona. Nesses espaços, um televisor grande ou um projetor de vídeo simples, alimentado por um gerador elétrico, está conectado a um aparelho de DVD ou um computador. O que a tela exibe é uma grande produção de cinema internacional, quase certamente um filme de ação de Hollywood ou da “Nollywood” nigeriana. Mas talvez seja um jogo de futebol ao vivo ou uma telenovela brasileira.

Estes são os cinemas de bairro, barracas de videoprojeção que se espalham por toda a Guiné-Bissau. Apenas na capital, Bissau, estima-se que sejam em torno de 150. Mas existem também em Mansoa, Canchungo, Bolama, Gabú, Bafatá e Tombali, todas as regiões onde havia salas convencionais de cinema no período colonial e foram fechadas. Os espaços têm capacidade para 50 a 80 espectadores, em geral jovens e trabalhadores que pagam um ingresso muito baixo para ter acesso a conteúdos pirateados, que estão fora do alcance de seu bolso na TV fechada ou no streaming.

As barracas demonstram que o hábito de ir ao cinema, ou ver conteúdo audiovisual coletivamente numa sala escura, segue presente na Guiné Bissau. Apenas se adaptou às circunstâncias. Enquanto o Centro Cultural Franco Bissau-Guineense mantém a única tela regular de projeção no país, a verdadeira cinefilia acontece na informalidade das periferias. Não é pouca ironia. Na terra de Flora Gomes, um dos cineastas mais aclamados do continente africano, autor de obras que puseram a Guiné-Bissau na tela de festivais importantes como os de Cannes e Veneza, o prestígio externo do cinema nacional contrasta dramaticamente com a sua realidade interna: um mercado sem salas de exibição comerciais, sem legislação específica e sem apoio à produção.

Limitações na TV e no Streaming

Não param aí os desafios ao audiovisual da Guiné Bissau. Outras limitações estruturais também são expressivas. A penetração de TV é baixa, atingindo cerca de 30% dos lares, com transmissão majoritariamente analógica. O único canal nacional, o público TGB, tem capacidade de produção limitada e o espaço televisual é ocupado por operadores estrangeiros, como a RTP África, Canal+ e DSTV. A conectividade digital, obtida na maior parte em acesso móvel, é inferior a 4%. Serviços de streaming como Netflix e Canal+ estão disponíveis, mas o consumo é limitado pelo custo e pela infraestrutura de internet.

Na população de 2,22 milhões de habitantes, com média de idade de 24 anos, o analfabetismo entre os jovens ronda os 40%. Mas a economia é robusta, apresentando um PIB per capita apenas 12 vezes menor que o do Brasil, que tem uma população 95 vezes maior. A inflação está sob controle, na taxa de 2,6% anuais. E as indústrias criativas têm uma fatia surpreendentemente alta no bolo econômico, estimada em 13%, o que sugere o peso da informalidade.

A produção audiovisual é escassa e feita de forma arrojada. Na ponta, sustenta-se em poucos nomes de prestígio internacional e em duas produtoras de padrão técnico elevado: Telecine Bissau e Geba Filmes. O restante do mercado é composto por pequenos produtores de videoclipes, cobertura de eventos e publicidade local. Não existem estúdios profissionais, laboratórios de pós-produção ou locadoras de equipamentos. Em consequência dessas fragilidades, não há capacitação técnica adequada dos profissionais. As universidades não oferecem nenhum curso específico de cinema ou audiovisual.

Refundar o sistema

No plano regulatório, a Guiné-Bissau opera num vácuo legislativo. Não há lei específica para o cinema por enquanto, apenas uma proposta em discussão no âmbito da Política Nacional de Cultura. O que há é um regulamento geral da propriedade intelectual. O Código de Direito de Autor e Direitos Conexos (Decreto-Lei Nº 49.980) é um diploma moderno, aprovado em 2023, mas ainda aguarda a implementação prática. O instrumento regulador existente, a AGER-Autoridade Geral de Regulação, tem foco em telecomunicações, não em conteúdo audiovisual. O país também não dispõe ainda de lei de fomento nem de um fundo setorial de investimentos.

A gestão do setor é centralizada no Ministério da Cultura, Juventude e Desporto, sob tutela do Gabinete do Primeiro-Ministro. O órgão executor das políticas é o INCA-Instituto Nacional de Cinema e Audiovisual, mas ele opera sem orçamento de fomento. Não há editais de convocação, incentivos fiscais ou film commissions no país. A presença do Estado no impulsionamento do setor é tímida e o financiamento da pouca produção existente depende inteiramente dos realizadores, em seu esforço individual de captação. Nos projetos de maior vulto, os recursos vêm de fundos internacionais, oriundos da Europa ou de países da CPLP. Ainda é baixa a organização dos profissionais do setor. Destaca-se apenas uma única entidade, a AA-Atores Associados. Não existem sindicatos de produtores ou técnicos.

Diante desse quadro, a conclusão é inescapável. Será preciso refundar o sistema audiovisual na Guiné Bissau, com foco em três pontos-chave: 1) Mapear o que existe, fazendo um censo completo do setor; 2) Apoiar o que resiste, experimentando um fundo-piloto para a realização de filmes de curta-metragem; e 3) Conectar com quem pode ajudar. Nesse último caso, o que está em vista é a reativação de um acordo de coprodução firmado com Senegal em 2023, além do aprofundamento da parceria com a CPLP em todos os níveis.

Firma-se ainda o entendimento de que, em vez de fomentar a construção de multiplexes caros, com ingressos que a população não pode pagar, o estado deve modernizar a estrutura das salas independentes e capacitar o seu pessoal técnico. Ou seja, formalizar o que já existe organicamente e é reconhecido pelo público.

O futuro do cinema guineense, portanto, na percepção deste momento, passa por reconectar a sua gloriosa tradição autoral com a vibrante energia informal de suas ruas. É um caminho promissor, que haverá de ter o sucesso desejado.



IDENTIFICAÇÃO E CONTEXTO DEMOGRÁFICO

Um pais jovem com desafios estruturais em alfabetização e conectividade.

CAPITAL
Bissau

MOEDA
Franco CFA (XOF)

LÍNGUA OFICIAL
Português

LÍNGUAS NACIONAIS
Crioulo (língua franca nacional)
Diversas línguas étnicas

POPULAÇÃO
2.225.316 habitantes

IDADE MÉDIA
24 anos

ALFABETIZAÇÃO
60,4% entre jovens de 15-24 anos

ECONOMIA
PIB per capita: USD 963 (em 2024)

INFLAÇÃO
Controlada em 2,6%

INDÚSTRIAS CRIATIVAS NO PIB
Participação de 13% sugere a relevância da economia informal e cultural

CONECTIVIDADE
Penetração de internet: 3,9%

ACESSO
Móvel (vetor principal)

VELOCIDADE MÉDIA:
Variada, conforme operadora (StarNet, Starlink)

GOVERNANÇA E ESTRUTURA INSTITUCIONAL

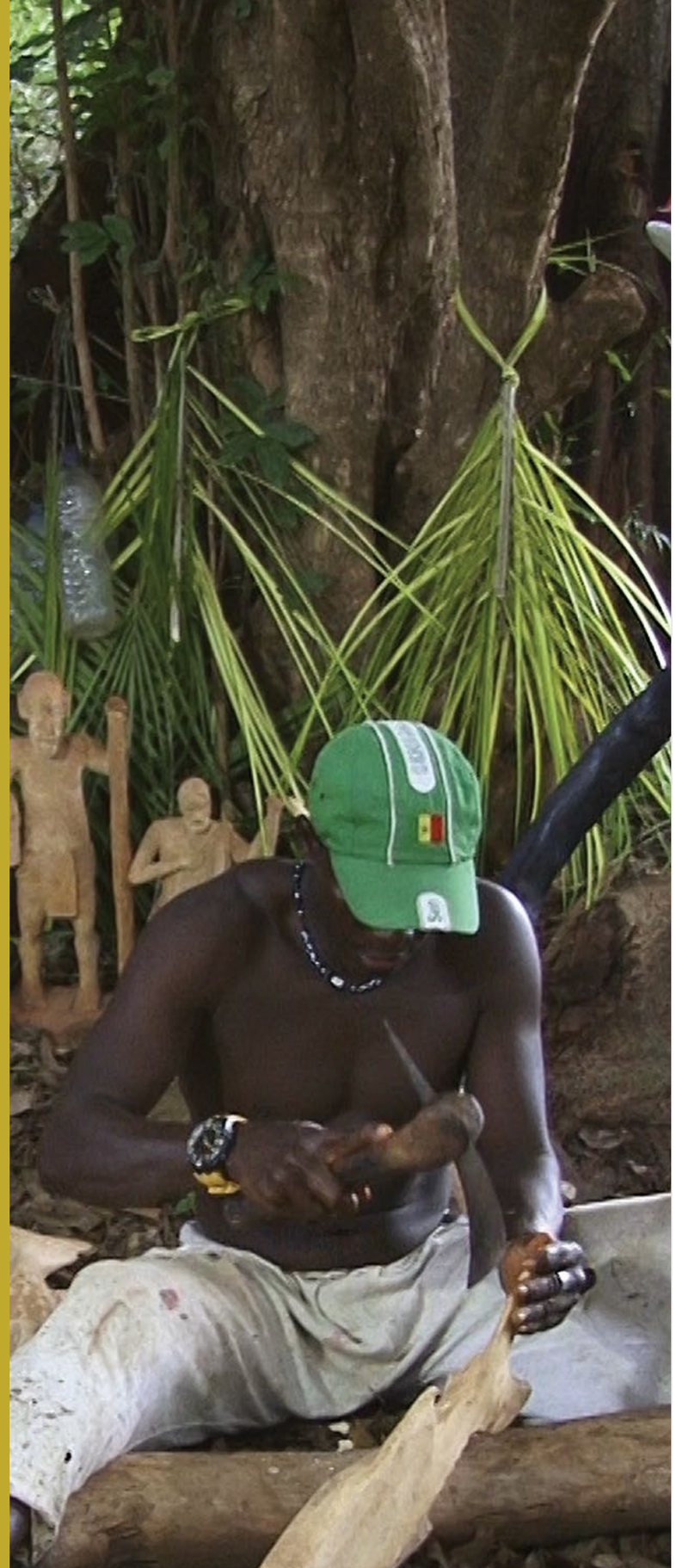
O setor é gerido de forma centralizada, sem autonomia administrativa ou financeira.

TUTELA
Gabinete do Primeiro-Ministro / Ministério da Cultura, Juventude e Desporto

ÓRGÃO EXECUTOR
INCA — Instituto Nacional de Cinema e Audiovisual

AGÊNCIA REGULADORA
AGER — Autoridade Geral de Regulação

ASSOCIAÇÕES
A única entidade citada é AA – Atores Associados. Não existem sindicatos de produtores ou técnicos



MARCO LEGAL E REGULATÓRIO

Leis gerais de propriedade intelectual.

CÓDIGO DE DIREITO DE AUTOR E DIREITOS CONEXOS

Decreto-Lei Nº 49.980 (2023) — Regula a propriedade intelectual, mas necessita implementação efetiva para a coleta de direitos

LEI DE CINEMA

Inexistente. Não há lei de fomento, fundo setorial ou incentivos fiscais

DEPÓSITO LEGAL

Não existe legislação específica. Há proposta em discussão no âmbito da Política Nacional de Cultura

CADEIA PRODUTIVA E INFRAESTRUTURA

Ainda que reduzida em volume, conta com nomes de reconhecido prestígio internacional.

PRODUTORAS

2 de perfil internacional

- Telecine Bissau
- Geba Filmes

Pequenos produtores de videoclipes e publicidade local

INFRAESTRUTURA TÉCNICA

Não existem estúdios profissionais, laboratórios de pós-produção ou locadoras de equipamentos

FORMAÇÃO

Não há curso de cinema ou audiovisual nas universidades

DISTRIBUIÇÃO E EXIBIÇÃO

Mercado informal de exibição em barracas ou salas de bairro.

SALAS DE CINEMA

Auditório do Centro Cultural Franco Bissau-Guineense — Sala em funcionamento regular

CIRCUITO INDEPENDENTE

Videoprojeção / “Cinemas de Barraca”

- 150 espaços estimados apenas em Bissau
- 50 a 80 lugares cada
- DVD/TVs exibindo filmes de ação americanos, novelas brasileiras e futebol

TELEVISÃO E STREAMING

CANAIS

TGB — Televisão da Guiné-Bissau, emissora pública

Não há TV privada nacional operando no momento

COBERTURA

~30% dos lares (2019)

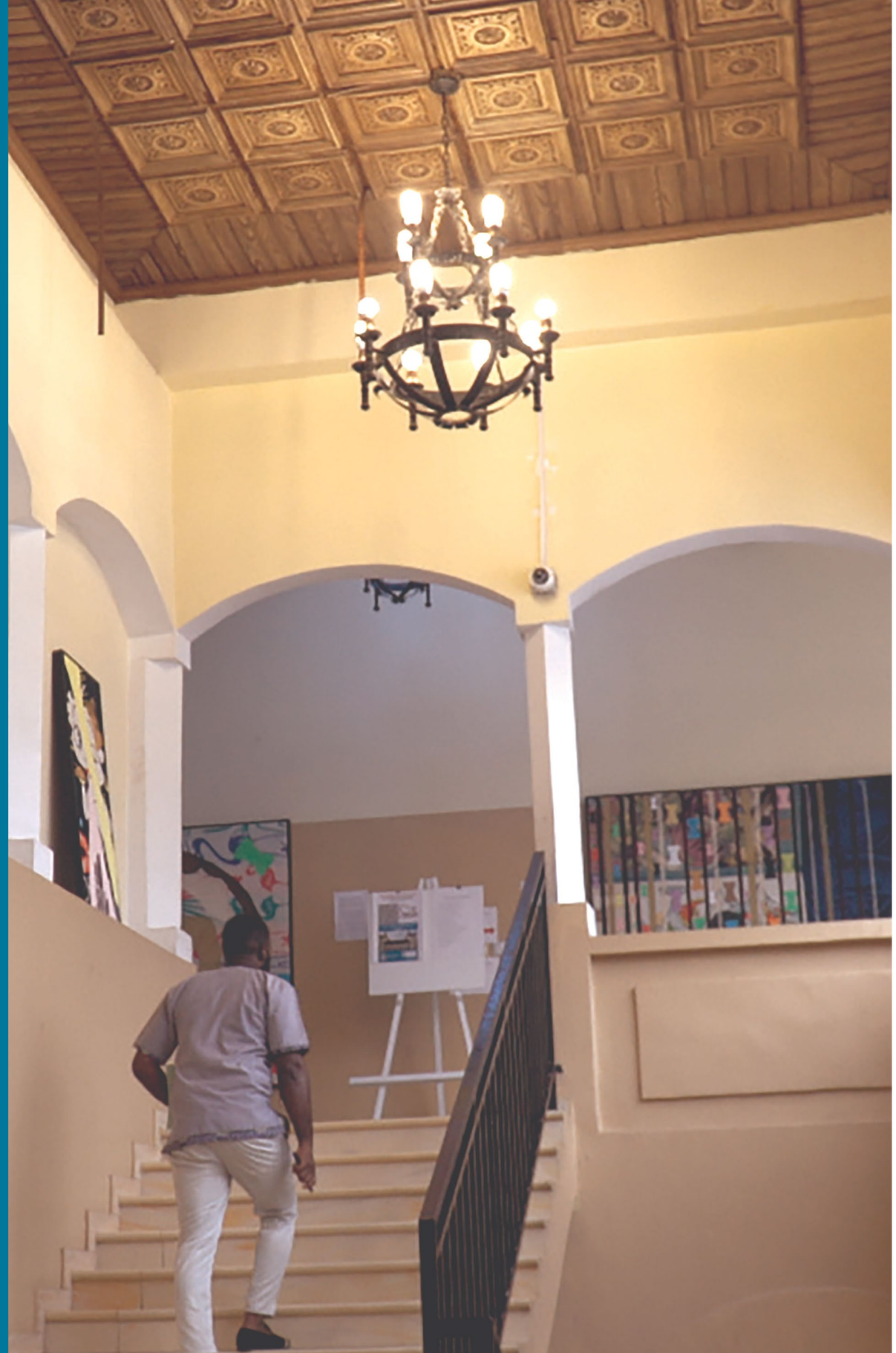
SISTEMA DE TRANSMISSÃO

Majoritariamente analógico

STREAMING

Serviços globais disponíveis

- Netflix
- Canal+



GUINÉ EQUATORIAL

O DESAFIO DE COMEÇAR

A Guiné Equatorial ocupa uma posição singular na CPLP: é o único país do bloco que tem o espanhol como a principal língua falada. Possui diversas línguas nativas, como ocorre igualmente com o Brasil e os demais países africanos, mas há poucos anos adotou também o português como idioma oficial. Em 2014, passou a integrar a organização dos países lusófonos, com a meta de ampliar as relações internacionais e dinamizar a sua economia essencialmente exportadora.



O petróleo e o gás natural são as grandes riquezas da Guiné Equatorial, respondendo por mais de 90% das suas exportações e cerca de metade do produto interno bruto. Agricultura, pesca e extração mineral completam a base produtiva. Com uma população pequena, de 1,85 milhões de habitantes distribuídos por um território pouco menor do que o da Bélgica, o PIB per capita é um dos mais altos da África Subsaariana: USD 6.745, em dados de 2024. A concentração urbana também é alta, com taxa de 74,87%. A alfabetização atinge 95%, a conectividade digital é de 60,4% e a população têm idade média de 21 anos, portanto, uma força de trabalho jovem.

Esse conjunto de condições socioeconômicas é bastante favorável ao desenvolvimento das indústrias criativas. Mas os desafios distributivos ainda são grandes no país, o que retarda a decolagem. O audiovisual ainda não é considerado uma atividade econômica relevante. Encontra-se em fase pré-industrial, caracterizada pela ausência de infraestrutura técnica, centralização estatal e voluntarismo das iniciativas profissionais.

Resiliência, talento dos produtores

A produção é resiliente e polivalente, com cerca de 30 empresas desenvolvendo trabalhos em cinema, televisão, mercado musical e produtos em vídeo. A infraestrutura é precária e os orçamentos são baixos. Sem estúdios de gravação ou empresas de aluguel de equipamentos, os cineastas organizam-se em coletivos, como o *Creadores Bioko*, que produz curtas-metragens regularmente. Um longa de ficção é realizado com um máximo de USD 53.000. O financiamento vem de apoios pontuais ou, muitas vezes, dos próprios autores.

Ainda assim, a produção recente é prolífica em títulos, com destaque para a trilogia de ação *Abe Nnem*, de Rosendo Gabriel, ou o drama *Nkus*, de Santiago Nfa Obiang. São filmes valiosos, que apresentam narrativas locais focadas em costumes e tradições, mas a qualidade técnica esbarra na falta de recursos de captação e pós-produção profissionais. O que não impede o sucesso de público dessas obras, mesmo as mais modestas, como a série *Mondong Derecha*, exibida em 2023 pela televisão pública TVGE.

Esse canal e o privado Assonga TV, os dois únicos disponíveis em televisão aberta na Guiné Equatorial, ainda não assumiram o papel que poderiam desempenhar como motores da indústria audiovisual no país. Os dois abastecem a programação com material comprado no exterior ou produtos próprios, total ou predominantemente falados em espanhol. Não adquirem nem licenciam conteúdo independente local. Muitas vezes, os realizadores cedem as suas obras gratuitamente aos canais, em troca de visibilidade no grande público.

Uma pontual exceção no cenário televisivo foi o Canal Sol, televisão por assinatura que em 2019 experimentou um modelo de negócio híbrido com os produtores locais. Em vez de pagar royalties pela exibição de obras independentes, o canal contratou os realizadores como prestadores de serviços ou funcionários diretos, para criar o seu próprio conteúdo exclusivo. Gerou oportunidades de trabalho num mercado carente delas, mas não deu continuidade ao experimento, que pode evoluir, aprimorado, para outros formatos de parceria.



> “Este trabalho analisa a situação audiovisual nos países da CPLP, identificando pontos fortes, pontos fracos e oportunidades. No caso da Guiné Equatorial, propõe o reforço do quadro jurídico, com uma infraestrutura cinematográfica sustentável.”
>
> **JUAN JOSE EKUNA ESONO MANGUE**
> Ministro de Información, Prensa, Turismo e Cultura

Inundação nigeriana

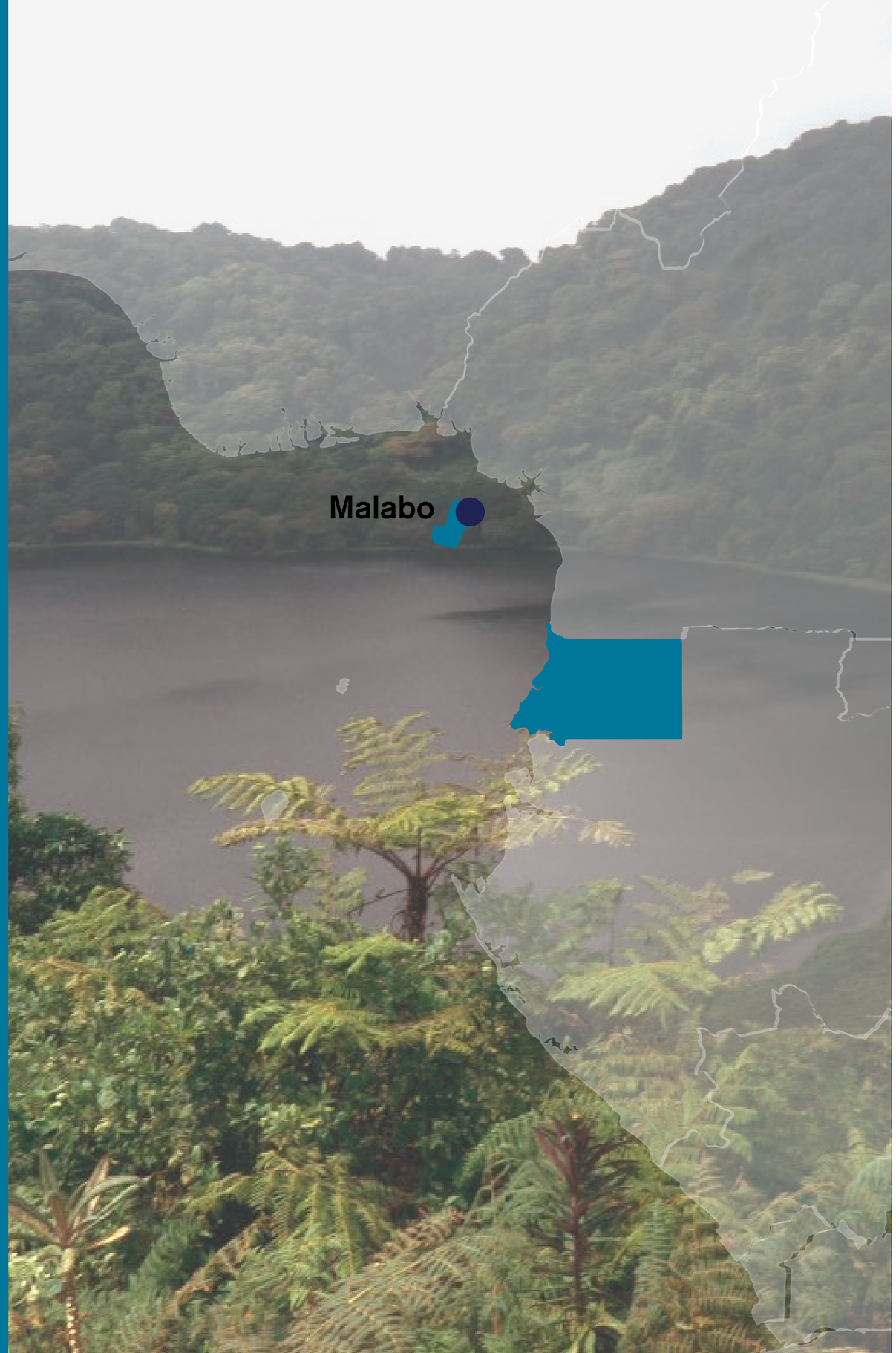
Com a fragilidade da produção nacional, o conteúdo estrangeiro predomina, quase exclusivamente exibido em televisores ou dispositivos móveis (telefones celulares e tablets). O país inteiro conta com apenas uma sala de exibição, o Cine Rial, na capital Malabo. Na tela grande ou nas pequenas, quem conquista os olhares não é Hollywood, mas a Nigéria. A proximidade geográfica e cultural fez com que os filmes de “Nollywood” inundassem o mercado informal da Guiné Equatorial, vendidos em DVDs e pendrives por comerciantes ambulantes. Também no streaming, em plataformas como Netflix ou You Tube, o público consome vorazmente as histórias do país vizinho, comprovando que há demanda para o conteúdo africano. O cinema guinéu-equatoriano precisa enfrentar a máquina de distribuição nigeriana e a pirataria digital, reconhecidamente alta.

Para isso, há muito a fazer no plano institucional. Ao contrário de países que lutam para reformar suas leis de audiovisual, a Guiné Equatorial ainda precisa criar a primeira. O setor opera sem uma Lei de Cinema, o que significa que não há cotas de tela para o conteúdo nacional, não há fundo de fomento aos produtores, nem incentivos fiscais. Também não há escolas de cinema. A formação profissional ocorre em oficinas esporádicas. Mudar tudo isso depende de decisão política do Governo.

A novidade no quadro é a criação da Federação Nacional de Cine, a FEGUICINEMA, uma tentativa de organizar a sociedade civil para dialogar com o governo. Em paralelo, a ACIGE–Associação Cinematográfica da Guiné Equatorial organiza festivais, promove formação e estabelece relações internacionais, como a parceria que mantém com o FCAT–Festival de Cinema Africano de Tarifa, na Espanha.

A Guiné Equatorial, em síntese, está no estágio de fundação de sua indústria audiovisual e o que se propõe desde logo é o reforço do quadro jurídico, para alavancar uma infraestrutura sustentável. Os recursos econômicos disponíveis no país são suficientes. Uma fração da riqueza petrolífera pode estruturar um Fundo de Cinema, transformando o improviso e a informalidade vigentes em negócio regular, seguro. A ampliação da parceria com a Espanha, via Casa África e centros culturais, e o apoio do Brasil, no envio de especialistas para laboratórios de formação, podem ajudar no esforço.

A arte e a cultura da Guiné Equatorial confiam no papel estratégico que o audiovisual pode desempenhar e anseiam por esse futuro.



IDENTIFICAÇÃO E CONTEXTO DEMOGRÁFICO

A Guiné Equatorial destaca-se pelo alto PIB per capita, devido ao petróleo, mas apresenta um setor cultural com governança incipiente e infraestrutura limitada.

CAPITAL
Malabo

MOEDA
Franco CFA (XAF)

LÍNGUAS OFICIAIS
Espanhol (predominante), Francês e Português

LÍNGUAS NACIONAIS
Fang (majoritária), Bubi, Ndowe, Fadambo, Bisio, Pitchin English

POPULAÇÃO
1,85 milhões

IDADE MÉDIA
21 anos

ALFABETIZAÇÃO
95%

URBANIZAÇÃO
74,87%

CONECTIVIDADE
60,4%

ECONOMIA
PIB per capita de USD 6.745 (2024)

INDÚSTRIAS CRIATIVAS NO PIB
O audiovisual ainda não é considerado uma atividade econômica geradora de receita mensurável

GOVERNANÇA E ESTRUTURA INSTITUCIONAL

Setor audiovisual gerido de forma centralizada pelo Estado, com transição recente para modelos associativos.

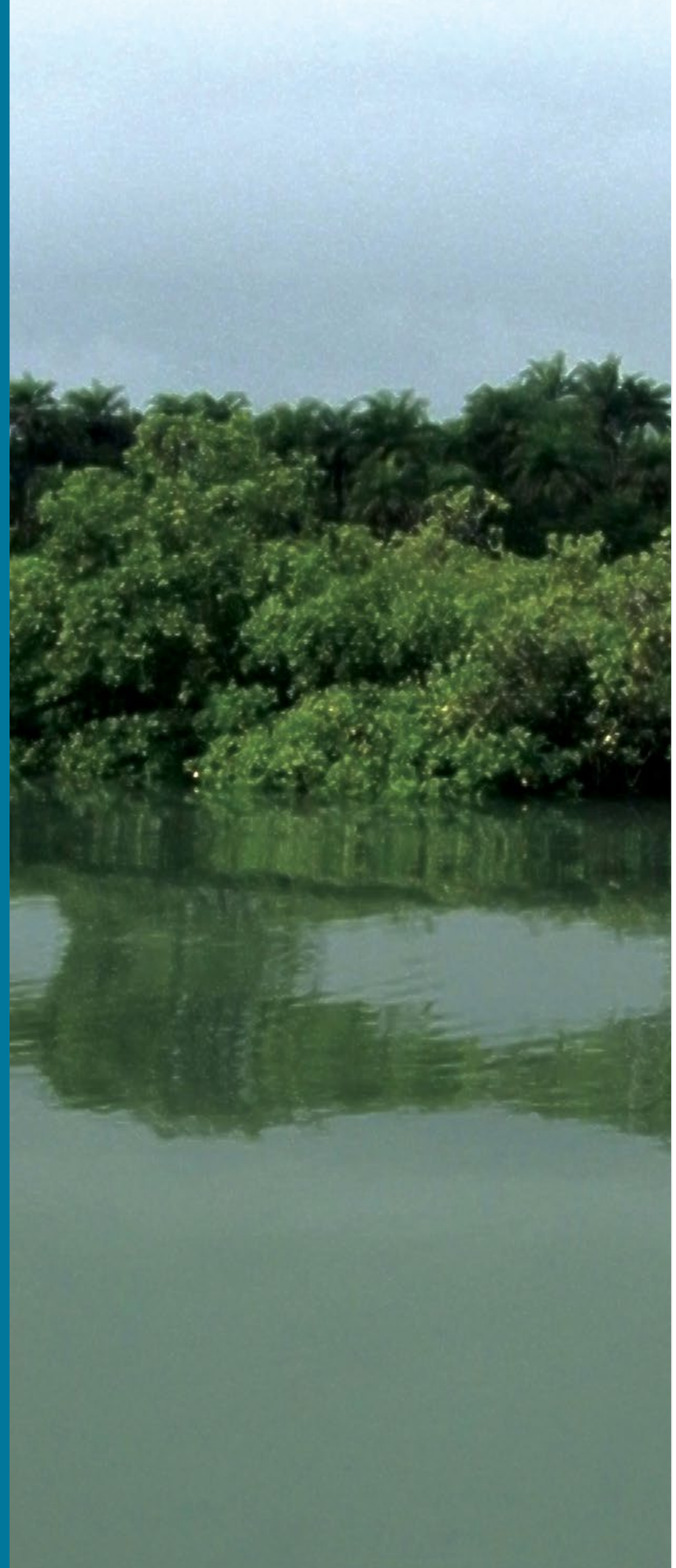
TUTELA
Ministério de Informação, Imprensa e Cultura, através da Direção Geral de Cultura e Belas Artes

ÓRGÃO EXECUTOR
Não existe instituto autônomo. O governo assume diretamente a gestão

REPRESENTAÇÃO CIVIL
FEGUICINEMA-Federação Nacional de Cine, recém-criada para atuar como intermediária entre cineastas e governo

ACIGE–Associação Cinematográfica de Guiné Equatorial (2008), pioneira na formação e organização de festivais

CINGUER e CIPCGE — Coletivos focados em capacitação e produção



MARCO LEGAL E REGULATÓRIO

O país opera na dependência de decretos gerais.

LEI DO CINEMA
Anteprojeto em estudo no Ministério

DIREITOS AUTORAIS
Registro gerido pelo CICTE — Conselho de Investigações Científicas e Tecnológicas, seguindo normas da OAPI — Organização Africana de Propriedade Intelectual

Custo de registro considerado alto para os criadores. Incentiva a informalidade

FOMENTO
Não existem fundos, editais ou incentivos fiscais regulados. O financiamento é discricionário e esporádico, via Ministério

CADEIA PRODUTIVA E INFRAESTRUTURA

A produção é de baixo orçamento, tanto a comercial quanto a artística, realizada por coletivos de cineastas.

PRODUTORAS
Cerca de 30 produtoras registradas (TV, música e vídeo)

COLETIVOS
Grupos como *Creadores Bioko* produzem curtas regularmente (*La Veneno*, *Chocho Boy*)

INFRAESTRUTURA TÉCNICA
- Não existem estúdios de cinema
- TVs possuem estúdios para telejornalismo e música
- Não há empresas de locação de equipamentos

PRODUÇÃO RECENTE (2023-2025)
- Longas: *Limpiabotas II*; *Abe Nnem* (trilogia); *Nkus* (A Viúva) e *Requital* (2025)
- Séries de TV: *Mondong Derecha*

CUSTOS
USD 17.800 a USD 53.400 para longas (estimados)

DISTRIBUIÇÃO E EXIBIÇÃO

A infraestrutura de exibição comercial é mínima. Circuito alternativo e festival suprem parcialmente a grande carência.

SALAS DE CINEMA
- Cine Rial — Sala privada ativa em Malabo
- Não há salas públicas

CIRCUITO ALTERNATIVO
Cine ao Ar Livre — Iniciativa da ACIGE para levar projeção às comunidades

FESTIVAIS
FENACI — Festival Nacional de Cine: Antigo FECIGE, o histórico Festival de Cine Itinerante Sur Sur, focado em cooperação sul-global

TELEVISÃO E STREAMING

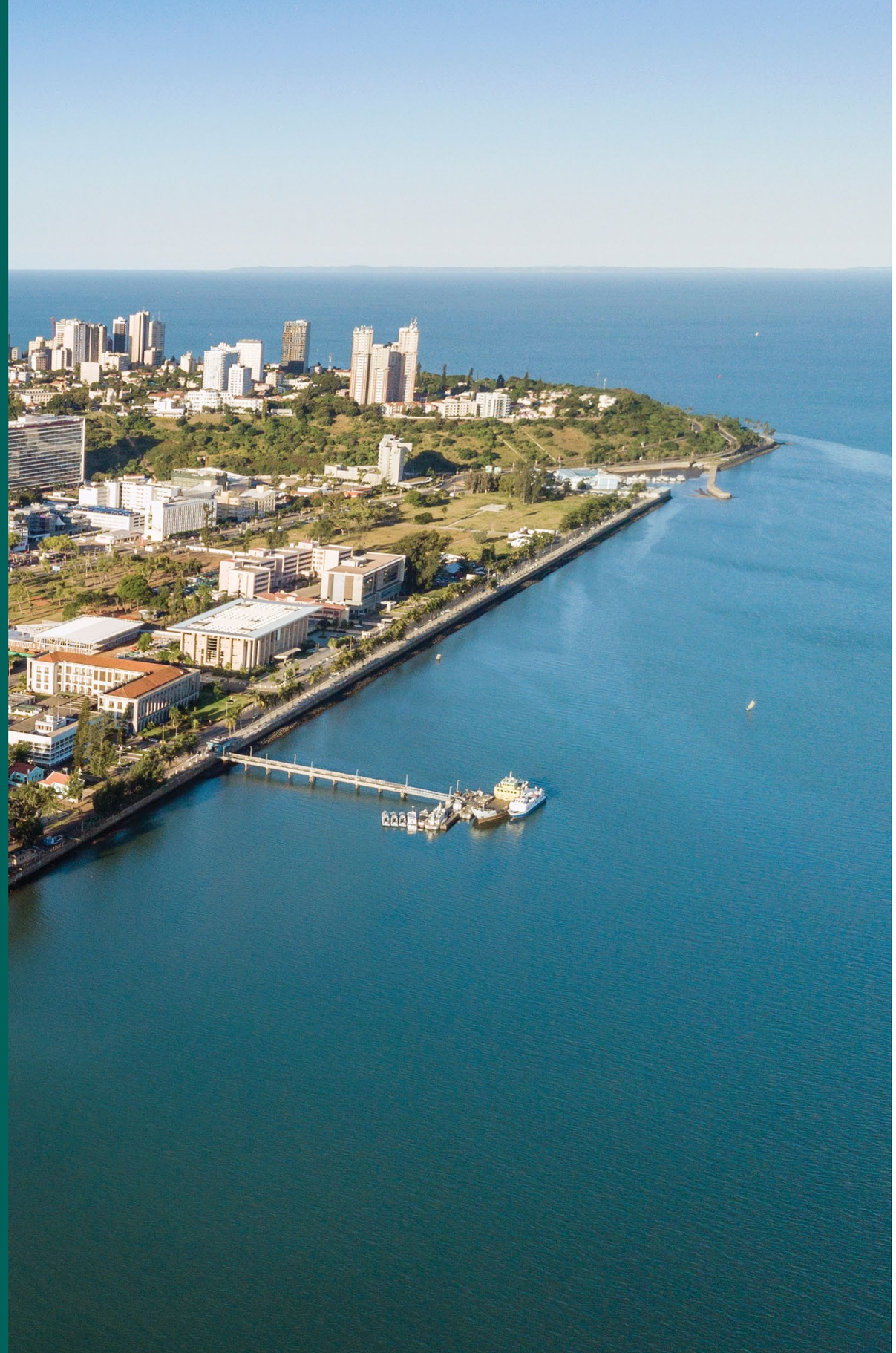
Emissoras produzem o próprio conteúdo e não compram produtos independentes. O streaming é popular e a pirataria, também.

TELEVISÃO ABERTA
- TVGE (pública)
- RTVA-Asonga TV

TELEVISÃO PAGA
- Canal Sol (cabo)

CONTEÚDO NACIONAL
- TV não compra filmes locais regularmente
- Conteúdo nacional resume-se a videoclipes cedidos gratuitamente para promoção e e algumas séries produzidas por funcionários do próprio Ministério
- Canal Sol já comprou direitos de filmes nacionais em 2019, sendo exceção nessa prática

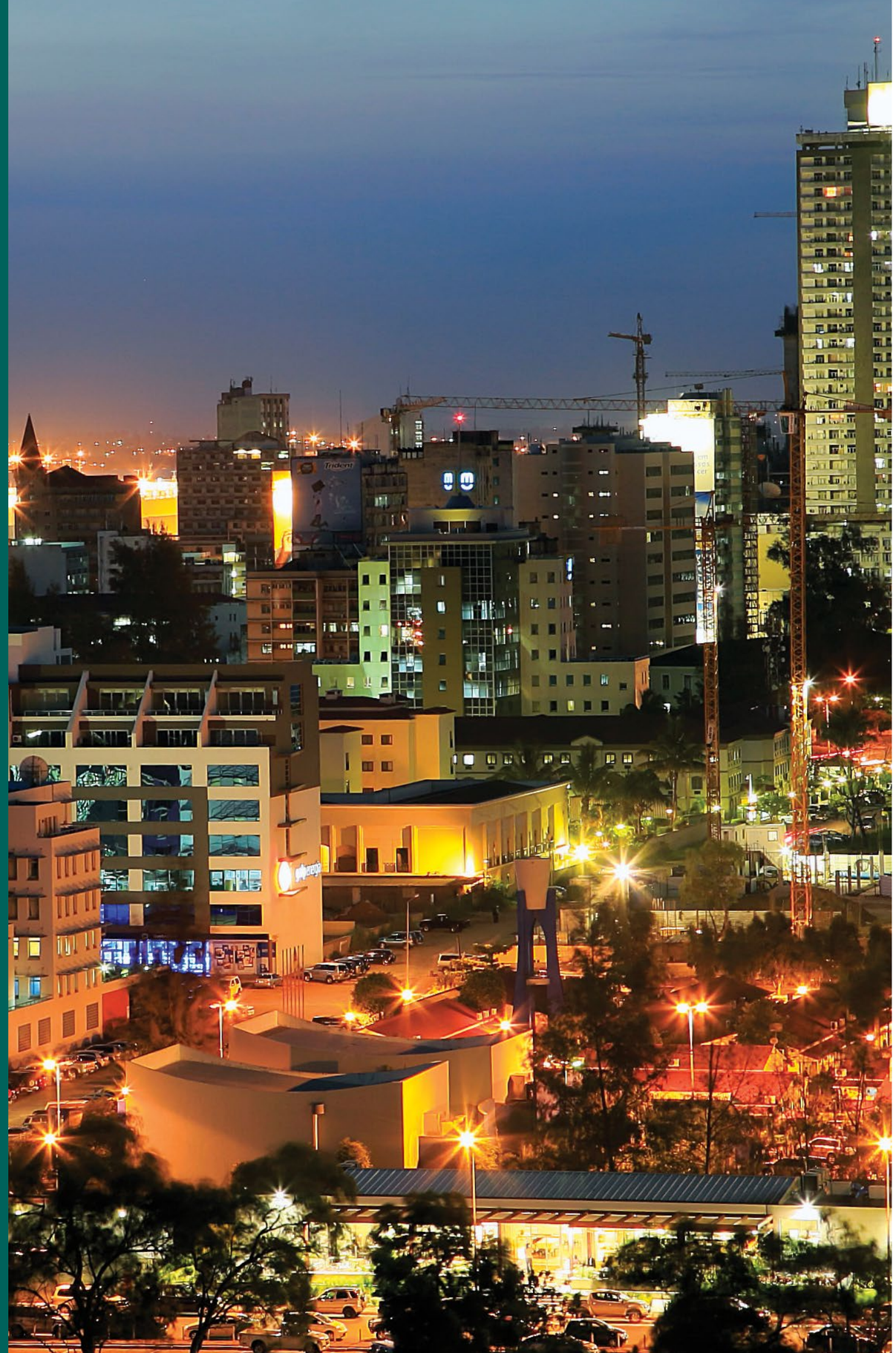
STREAMING E PIRATARIA
- Consumo: Netflix e YouTube — não há dados oficiais de audiência
- Importação: Forte consumo de filmes nigerianos (Nollywood), distribuídos informalmente por comerciantes ambulantes



MOÇAMBIQUE

“KUXA KANEMA” EM NOVA ERA

Em 1975, logo após a independência de Moçambique, foi lançado o *Kuxa Kanema*, primeiro grande programa audiovisual da nova nação. Juntando termos de duas línguas nativas — a Ronga, falada majoritariamente no sul do país, e a Macua, falada ao norte — o neologismo significava “O Nascimento do Cinema” e simbolizava o papel que se esperava dele na mobilização política para a unidade nacional e a construção da identidade cultural moçambicana.



Meio século depois,, o momento do audiovisual de Moçambique é de renascimento. O *Kuxa Kanema* produziu uma memória visual única, robusta e diversificada, e os objetivos daquele programa permanecem vivos na mentalidade dos realizadores. Mas os tempos mudaram e, com eles, a necessidade de atualizar as práticas e as regras da atividade fílmica. Hoje com população de 34 milhões de habitantes, em média de idade de 16,5 anos, Moçambique procura conectar o seu brilhante legado, construído por centenas de documentários e cinejornais exibidos em todo o país, com as expectativas de uma juventude nascida no mundo digital, atenta às múltiplas telas, das pequenas às grandes.

Apesar dos desafios econômicos e sociais, como o PIB per capita ainda baixo (USD 647, em 2024); a conectividade limitada a 23,2% da população (71% por acesso móvel); e as carências em infraestrutura e formação técnica, Moçambique é um mercado audiovisual em expansão. O setor demonstra uma vitalidade impressionante, produzindo centenas de curtas-metragens anualmente e mantendo uma presença regular em festivais internacionais.

No esforço de atualização e sincronia com as práticas mais avançadas do mercado mundial, uma grande vitória recente foi a aprovação do Regulamento da Lei do Audiovisual e do Cinema (Decreto nº 57/2024) e do Fundo CONFIAAC (2024). Os dois instrumentos colocam Moçambique em patamar avançado na CPLP, bem adiante do "vazio legal" que ainda aflige alguns países irmãos. O setor é tutelado pelo Estado, com participação de várias associações civis, de cineastas, empreendedores, autores, artistas e educadores.

O INICC—Instituto Nacional das Indústrias Culturais e Criativas, vinculado ao Ministério da Educação e Cultura, atua como o motor da indústria. Financia a produção, arrecadando taxas de licenciamento de obras que variam de USD 270 a USD 410. No entanto, os valores arrecadados e repassados através do CONFIAAC ainda são insuficientes para financiar produções mais complexas, como os filmes de ficção em longa-metragem. Isso obriga os produtores a buscarem coproduções internacionais.

Uma farta produção

O sistema produtivo é liderado por 16 empresas principais, entre elas casas tradicionais como a Promarte e a Ébano, e novos players como a Mahla Filmes, a única que dispõe de estúdio próprio. As empresas operam com apoio de 7 locadoras de equipamentos. Em 2022, o volume de obras cinematográficas atingiu um pico de 223, na maioria de curta-metragem, demonstrando a produtividade do setor. Os orçamentos são modestos, ajustados à realidade dos investimentos que o mercado consegue atrair. Curtas são feitos com USD 6 mil e é possível realizar um longa com USD 20 mil. O teto nesse formato não ultrapassa USD 200 mil. Séries para TV ficam entre USD 10 mil e USD 30 mil.

A televisão permanece como a espinha dorsal da indústria. Com 28 estações em operação, a TV aberta é competitiva. A rede pública TVM mantém estúdios em todo o país e as emissoras privadas (Miramar, STV, TV Sucesso) investem em entretenimento e informação. A televisão por assinatura e a digital terrestre (TDT) vêm expandindo o acesso e já atraem quase

2 milhões de assinantes estimados. Não existem cotas obrigatórias de veiculação de produto nacional no sistema televisivo, mas alguns canais, como o Manique Magic da DSTV, começam a encomendar conteúdo moçambicano. Vai se criando um modelo de negócio sustentável para produtores de séries e novelas.

No streaming, como ocorre em toda a CPLP, o mercado é dominado por gigantes globais (Netflix, Prime Video, Disney+), mas já existem as operadoras locais Net Kanema e Nuply. Nas estatísticas ainda precárias do mercado audiovisual de Moçambique, estima-se um total de 940 mil a 1,9 milhão de assinantes de serviços de vídeo, entre a TV paga e o streaming, somadas todas as plataformas de distribuição: DSTV, Zap, TV Cabo, TMT, Startimes. A conectividade baixa limita um crescimento mais acelerado da audiência.

No segmento de cinema, o desafio da distribuição é territorial. A exibição formal, em tela grande, ainda é um privilégio de Maputo. A capital desfruta de complexos modernos, como o Cinema Numetro, com três salas, e o Promarte, com a sala única do Cine Gil Vicente. Além deles, conta com salas culturais vibrantes, no Centro Franco-Moçambicano, Centro Moçambique-Alemão, Casa Velha, Casa do Artista, Centro Cultural Português e Instituto Guimarães Rosa.

Já as províncias convivem mais com "esqueletos" de cinemas antigos, hoje transformados em igrejas ou armazéns. O Novocine, em Sofala; o Cine Aniz, em Tete; e o Cine Gurué, na Zambézia, são pontos isolados de resistência. A boa notícia é que o INICC reporta uma «tendência positiva» de consumo de filmes nacionais nas salas. Na carência de telas físicas, as plataformas locais de streaming suprem a demanda de filmes distribuindo títulos para consumo nas telas digitais.

Problemas e possibilidades

Um conjunto variado de problemas fragiliza a performance da indústria audiovisual moçambicana, que aufere uma fraca receita. O CONFIAAC é insuficiente para apoiar longas-metragens de ficção de alto custo. A Lei do Cinema e do Audiovisual não é eficientemente divulgada em todo o país, o que produz o descumprimento de suas exigências por parte dos realizadores. Há carência de infraestruturas adequadas para a divulgação dos conteúdos audiovisuais e cinematográficos. Faltam empresas de locação e venda de equipamentos de produção, enquanto são elevadas as taxas de importação. Faltam salas de cinema nas províncias. E faltam escolas técnicas em volume adequado, para fornecer mão de obra qualificada.

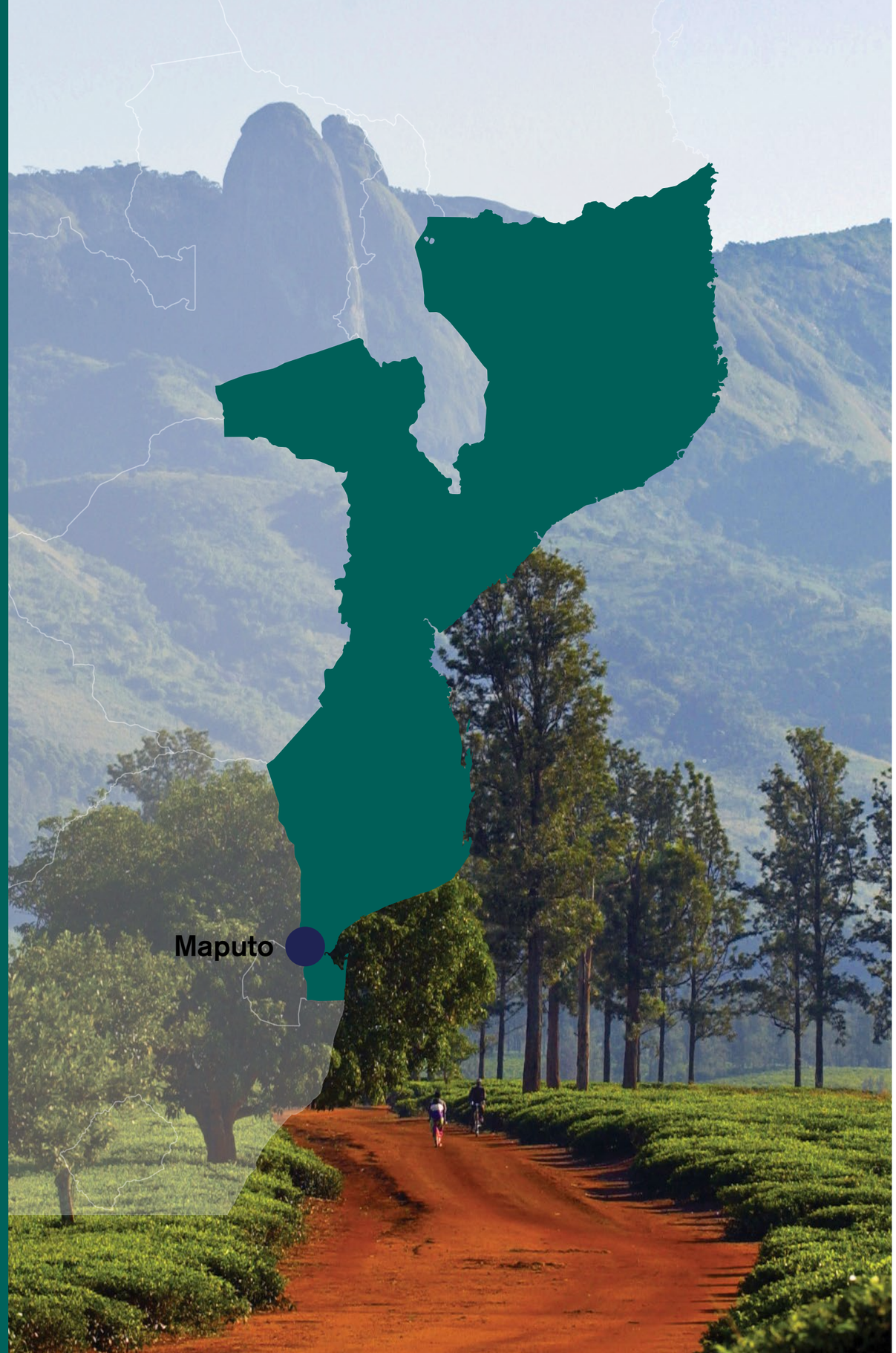
Uma fragilidade particularmente séria é a informalidade em que ainda opera o setor. Há subnotificação de receitas e do número de assinantes, por parte das empresas. Além de resultar em evasão de tributos, recursos que o Estado poderia devolver em incentivo à produção, a falta de dados prejudica a estatística, impedindo conhecer a extensão dos entraves no mercado. O INICC planeja aumentar a fiscalização sobre operadoras de TV e produtoras, para garantir que os dados notificados por elas sejam reais, o que permitirá melhor calibragem das políticas públicas.

Olhando o quadro pelo ângulo das potencialidades, Moçambique detém um conjunto de forças importantes, a começar da legislação moderna que possui, para regulação de seu mercado audiovisual. Conseguiu instituir um fundo público para financiar as atividades. Faz e pode ampliar parcerias, nacionais e internacionais, com foco na produção de filmes, na formação de talentos, na promoção e intercâmbio cultural.

O audiovisual histórico de Moçambique revive na era digital mirando em aprimorar a preservação de seu rico acervo, em parceria com a FIAF-Federação Internacional do Arquivo Fílmico. Querendo capacitar seus jovens para trabalhar como apresentadores de TV, operadores de câmera, editores de vídeo e cinema, diretores de fotografia, produtores e diretores. Há um grande e belo país a mostrar na sua nova realidade, pedindo quem o registre com o mesmo talento e entusiasmo que fizeram a história do cinema em Moçambique.

"Moçambique reafirma o compromisso com o fortalecimento do sector audiovisual, promovendo politicas que valorizam a criação, preservação do património cinematográfico, formação e acesso à cultura, impulsionando o desenvolvimento da economia criativa."

ALCÍDIO AMARAL JOSÉ
Director da Divisão de Audiovisual e Cinema do INICC



IDENTIFICAÇÃO E CONTEXTO DEMOGRÁFICO

Moçambique constitui um mercado jovem e em expansão, com uma longa tradição cinematográfica. Mas enfrenta desafios significativos de infraestrutura e formação.

CAPITAL
Maputo

LÍNGUA OFICIAL
Português

MOEDA
Metical (MZN)

POPULAÇÃO
34 milhões

IDADE MÉDIA
16,5 anos

ALFABETIZAÇÃO
62% em 2024

URBANIZAÇÃO
35%

ECONOMIA
PIB per capita: USD 647 (2024)

INFLAÇÃO
Controlada em 3,2%

CONECTIVIDADE
Penetração de internet: 23,2% (7,96 milhões de usuários)

ACESSO
71% móvel, via celular

GOVERNANÇA E ESTRUTURA INSTITUCIONAL

O setor é tutelado pelo Estado, com participação de várias associações civis.

TUTELA
Ministério da Educação e Cultura, através do INICC– Instituto Nacional das Indústrias Culturais e Criativas

REPRESENTAÇÃO CIVIL
AMOCINE —Associação Moçambicana de Cineastas (80 membros)

FEMICC — Federação Moçambicana das Indústrias Culturais e Criativas

Outras
- SOMAS (Autores)
- FACUM
- ADEPE

MARCO LEGAL E REGULATÓRIO

Moçambique possui uma legislação ativa e fundos específicos, embora o financiamento seja insuficiente para a demanda.

POLÍTICA DAS INDÚSTRIAS CRIATIVAS

Resolução nº 34/2016

LEI DO AUDIOVISUAL E DO CINEMA

Decreto nº 57/2024, que estabelece normas para exibição, fiscalização e classificação etária

CONFIAAC

Fundo de Financiamento à Atividade Audiovisual e Cinematográfica — Regulamento aprovado pelo Diploma Ministerial nº 80/2024). É o principal mecanismo de fomento direto

FUNDAC

Fundo para o Desenvolvimento Artístico e Cultural — Mais abrangente que o CONFIAAC

INCENTIVOS FISCAIS

Isenções de IVA e direitos aduaneiros na importação de equipamentos para associações sem fins lucrativos

LEI DE MECENATO

Não existe. Está em discussão

DEPÓSITO LEGAL

Diploma Ministerial nº 3/2019

CADEIA PRODUTIVA E INFRAESTRUTURA

A produção é diversificada, com produtoras estabelecidas e uma nova geração ativa em videoclipes e TV.

PRODUTORAS

16 empresas principais

- Mahla Filmes, Promarte
- Kanema, Ébano Multimédia, Cine Group

VOLUME DE PRODUÇÃO (TOTAL)

- 2022 — 223 obras
- 2023 —127 obras

CUSTOS DE PRODUÇÃO (ESTIMADOS)

- Longas: USD 18.000 a USD 23.000 (produção de baixo orçamento) ou até USD 200.000 (produções maiores)
- Curtas: USD 6.000 a USD 15.000
- Série de TV: USD 10.000 a USD 30.000

INFRAESTRUTURA TÉCNICA

Estúdios:

- TVM (Pública) possui 6 estúdios em Maputo e unidades nas províncias.
- TVs privadas (Miramar, STV, TV Sucesso) possuem estúdios menores.
- Mahla Filmes possui estúdio próprio

Equipamentos

- 7 locadoras ativas

DISTRIBUIÇÃO E EXIBIÇÃO

A exibição formal concentra-se em Maputo, com cinemas históricos e centros culturais. O consumo de filmes nacionais está aumentando.

SALAS DE CINEMA COMERCIAIS

- Cinema Numetro—(3 salas, Maputo)
- Promarte (Gil Vicente, 1 sala)

SALAS CULTURAIS

- Centro Franco-Moçambicano
- Centro Moçambique-Alemão
- Casa Velha
- Casa do Artista
- Centro Cultural Português
- Instituto Guimarães Rosa (Brasil)

PROVÍNCIAS

- Cine Novocine (Sofala)
- Cine Aniz (Tete)
- Cine Gurué (Zambézia)

JANELA DE EXIBIÇÃO

INICC reporta “tendência positiva” de consumo de filmes nacionais nas salas

TELEVISÃO E STREAMING

A rede de canais abertos e pagos é ampla, nas várias tecnologias. Televisão e streaming exibem conteúdo local.

TELEVISÃO

28 estações licenciadas

- TVM, Miramar, STV, TV Sucesso, entre outras

TRANSIÇÃO DIGITAL

Migração para TDT com decodificadores que oferecem pacotes gratuitos (22 canais) e pagos

CONTEÚDO NACIONAL

Não há cotas rígidas, mas canais como Manique Magic (GOTV/DSTV) encomendam produção local

STREAMING

Plataformas Locais

- Net Kanema
- Nuply

Globais

- Netflix
- Prime Video
- Disney+

ASSINANTES

940 mil a 1,92 milhão. Total estimado, somando TV paga e streaming





PORTUGAL

PONTE EUROPEIA PARA O FUTURO

O grande Mar Oceano já foi a porta para o mundo desconhecido, quando o reino lusitano buscava encontrar novas oportunidades econômicas, no distante Século XV. Hoje o fluxo se inverteu. Portugal oferece aos países que nasceram de seu périplo global uma porta de entrada, às suas expectativas de estreitar relações com a Europa. Único membro da CPLP integrado à União Europeia, ele opera fundos comunitários poderosos (Europa Criativa MEDIA, Programa Eurimages) e possui uma regulação audiovisual sofisticada, que o tornam um parceiro cobiçado para grandes coproduções.



Portugal, sem dúvida, tem uma posição destacada na CPLP. Ao mesmo tempo, enfrenta paradoxos que os demais membros desconhecem. Tem economia sólida, índices de desenvolvimento elevados e infraestrutura tecnológica do audiovisual atualizada. Seus filmes são aclamados pela crítica mundial e premiados em grandes festivais, com vitórias históricas recentes em Cannes, Berlim e nos Annie Awards, de Los Angeles. Mas essa indústria também luta para conquistar o seu próprio mercado e defronta-se com o desafio estrutural do país: o envelhecimento da população, numa época de mudanças aceleradas e renovação contínua.

A idade média dos habitantes — ou dos espectadores, porque 100% deles têm acesso a alguma tela — é de 47,3 anos. É a mais alta da CPLP, contrastando radicalmente com a juventude de Angola e Moçambique. Essa realidade impõe a tarefa complexa de produzir obras que dialoguem com o público maduro, sem renunciar à inovação temática e formal que atrai os mais jovens. Em paralelo, há a luta por ampliar o espaço do conteúdo nacional no parque exibidor, largamente ocupado pelo produto estrangeiro, como em toda a comunidade lusófona. Nesse contexto, a questão estratégica de Portugal não é construir a sua indústria audiovisual, mas torná-la mais cativante do público, para ser mais autosustentável, menos dependente do Estado.

O setor possui uma governança descentralizada e alinhada com as diretivas da União Europeia. Sua "bússola" é o ICA-Instituto do Cinema e do Audiovisual, agência reguladora e de fomento tutelada pelo Ministério da Cultura. No plano normativo, atua também a ERC-Entidade Reguladora para a Comunicação Social, sendo a RTP-Rádio e Televisão de Portugal o operador público da radiodifusão. A atração de investimentos estrangeiros é feita pela Portugal Film Commission e as atividades do período 2024-2028 são regidas por um Plano Estratégico, focado em quatro eixos: Públicos, Criatividade/Diversidade, Internacionalização e Sustentabilidade.

A política de paridade de gênero é um caso de sucesso exemplar. Implantada no eixo de Criatividade/Diversidade, ela introduziu quotas e bônus para realizadoras, o que transformou rapidamente o panorama no mercado. A representatividade de mulheres nos júris atingiu 50% já em 2025. Mas não foi a única conquista da tela portuguesa. A própria introdução de um Plano Estratégico qualificou o campo audiovisual, firmando o compromisso dos gestores e atores em agir com visão de longo prazo, algo que ainda é incomum na CPLP.

Quem exibe, fomenta a produção

Também diferente da maioria dos outros países, onde os organismos do audiovisual lutam por orçamentos básicos, o ICA gerencia um sistema complexo de financiamento. Ele garante um fluxo constante de recursos à produção, buscando enfrentar uma demanda crescente do setor. Com a Lei do Cinema (Lei: n.º 55/2012) como pedra fundamental, o sistema se ancora num arcabouço legal que combina apoio seletivo, incentivos fiscais e obrigações de investimentos. A legislação estabelece taxas e obrigações de investimento que integram os operadores de cinema, televisão e streaming do fomento à produção.

A televisão, tendo à frente a RTP e os canais privados SIC e TVI, é uma grande financiadora. No biênio 2022-2023, injetou mais de USD 45,7 milhões na produção independente.

Os exibidores aportaram cerca de USD 27,4 milhões e as plataformas VOD, USD 17,13 milhões. Nos anos seguintes, esses valores vêm se ampliando. Outro mecanismo importante do sistema de financiamento é o Cash Rebate-Fundo de Turismo e Cinema, que oferece Incentivo fiscal em condições competitivas para atrair produções internacionais.

A propósito delas, um grande avanço foi a entrada de Portugal no catálogo das grandes plataformas de streaming. Netflix, Max, Disney+, Amazon Prime, SkyShowtime, todas elas estão presentes há mais de uma década no mercado lusitano, já com a rivalidade de empresas locais, como Opto SIC e Filmin. Mas um salto estratégico foi dado em 2021, quando estreou na Netflix, com distribuição mundial, a primeira série portuguesa.

Evocando o submundo da espionagem no período salazarista, o thriller político *Glória* teve ótima performance na plataforma. Logo depois, o sucesso se repetiu com *Rabo de Peixe* (ou *Mar Branco*, em alguns países), série de *true crime* ambientada no Arquipélago dos Açores. A qualidade das duas obras atestou a capacidade técnica e narrativa do audiovisual português, em produzir conteúdo *premium* para o mercado global.

Portugal já era exportador de talento e serviços, mas agora se esforça em exportar também propriedade intelectual. Problema comum a toda a CPLP, a língua portuguesa limita a circulação dos produtos audiovisuais fora da lusofonia, exigindo dublagem ou legendagem — dois fatores que encarecem a produção e reduzem o alcance da audiência.

Animação, o grande destaque

Um destaque entre os formatos portugueses é a animação. Reconhecida em prêmios globais como o Ice Merchants e Percebes, o filme animado português supera barreiras linguísticas e hoje é a ponta de lança da internacionalização. Já na ficção, o cinema enfrenta a limitação orçamentária, que impede maiores vôos de produção. Mantém-se no prestígio dos filmes autorais, que são menos custosos, ancorando-se na força do roteiro, das interpretações e da direção. Com eles, o cinema viaja o mundo espalhando boa reputação para Portugal, com obras de qualidade como as de Miguel Gomes, Pedro Costa e outros. Enquanto isso, faltam verbas aos realizadores para produzir um cinema comercial de gênero, que atraia bilheteira interna volumosa.

A produção portuguesa caracteriza-se por orçamentos que, embora altos para a realidade africana, são baixos para a escala europeia. Em valores médios, filmes em longa-metragem de ficção custam USD 1,35 milhão, longas de animação demandam USD 2,9 milhões, documentários saem por USD 327 mil e séries de ficção são realizadas a USD 386 mil por episódio. Ainda que esses valores sejam estratosféricos para outros países da CPLP, no mercado da Europa são considerados "micro-budget".

Estão em atividade atualmente em Portugal 357 empresas produtoras. O volume de negócios apurado em 2023 foi de USD 652,7 milhões, na produção de filmes para TV. A pós-produção movimentou USD 41,2 milhões e a distribuição, USD 79 milhões. Em número de títulos registrados em 2024, Portugal produziu 27 longas-metragens de ficção, 21 longas documentais e 48 curtas-metragens.

Para escoar essa produção, além da televisão e agora o streaming, Portugal possui um parque de exibição moderno, integralmente digitalizado, com 563 telas disponibilizadas em 204 complexos de cinema. A assimetria regional, entretanto, é crítica. Enquanto Lisboa e Porto concentram a oferta de salas comerciais e os festivais (IndieLisboa, Doclisboa, Monstra, Fantasporto), distritos como Beja e Bragança sofrem com a desertificação cultural. No interior do país, os cineclubes e auditórios municipais cumprem um papel essencial para manter vivo o cinema.

Mais Portugal na tela grande

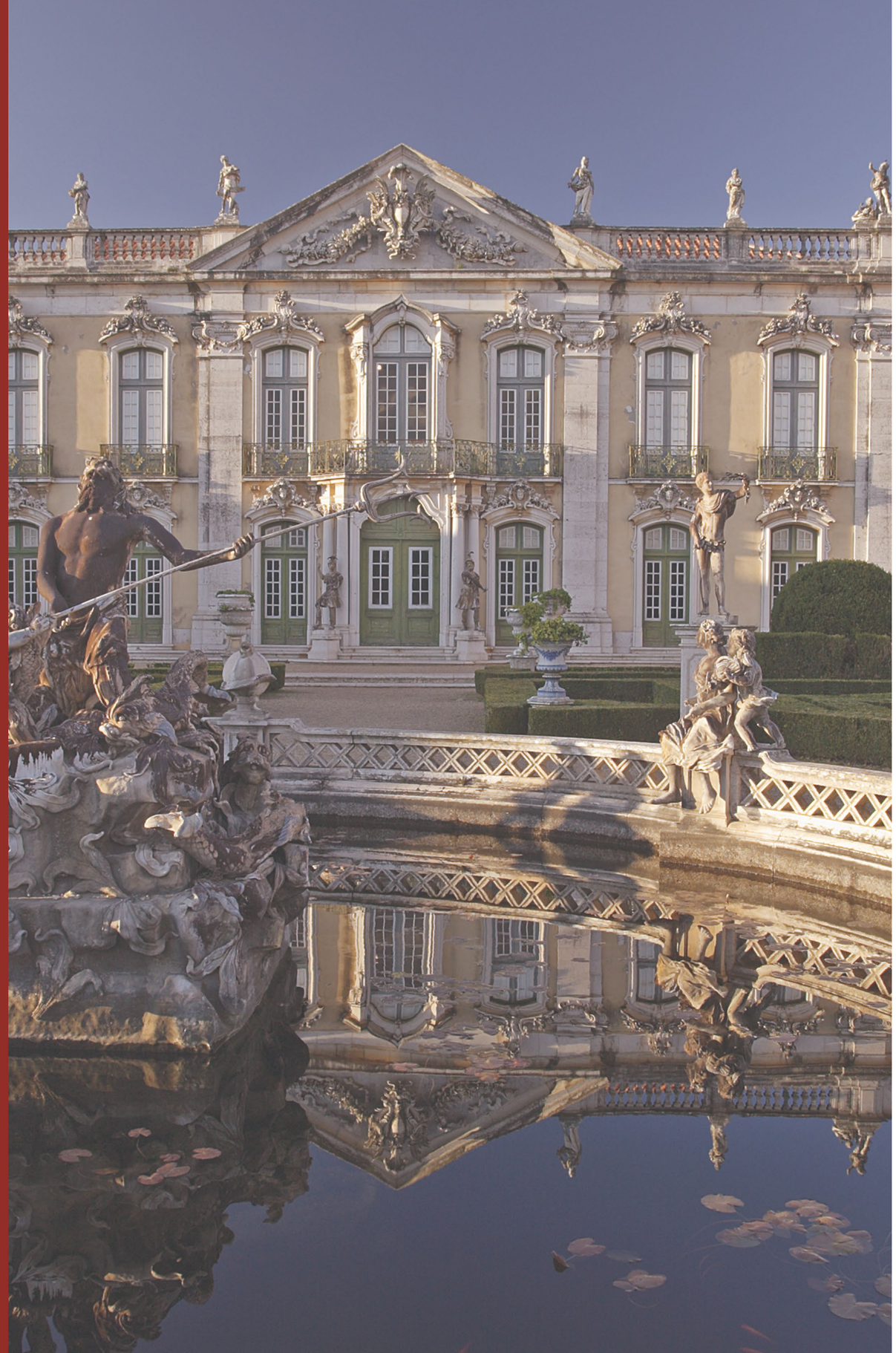
Outra questão crucial para o cinema português é conquistar as telas do país. A hegemonia do produto estrangeiro, em particular o norte-americano, é patente. Em 2024, os filmes de Hollywood renderam USD 62,8 milhões em receitas brutas. Co-produções europeias com os Estados Unidos obtiveram USD 11,3 milhões e os filmes de outros países, USD 1,4 milhão. Ao cinema nacional, em contraste, restou a fatia de USD 3,51 milhões, aproximadamente 4,5% da arrecadação total. Indiscutivelmente, os portugueses vêm pouco a si mesmos na tela grande.

Em visão panorâmica, o audiovisual do país exibe um mercado interno pequeno, com baixa capitalização das empresas, que dependem excessivamente de apoios financeiros estatais. A maior ameaça é a estagnação desse mercado, na combinação de elementos como o envelhecimento do público de salas, a concorrência de mercados vizinhos e o dimensionamento orçamentário das produções. Há necessidade de diversificar as fontes de financiamento, atraindo investimento privado e mecenato para reduzir a "ICA-dependência".

O instituto aponta dificuldades na coleta de informações sobre o mercado. Não dispõe de medição precisa das taxas médias de audiência e de cobertura da TV e do streaming (VOD), nas suas variadas vertentes. Os dois segmentos restringem o acesso a seus números, na lógica de preservar o que consideram sigilo comercial. O ICA iniciou contatos com empresa especializada nessa área de pesquisa, para tentar se munir de informações essenciais para conhecer a exata dinâmica do mercado.

Estudos qualitativos também são necessários em áreas críticas, para desenvolver o audiovisual em Portugal. A escrita de argumentos, por exemplo, e o domínio do funcionamento dos circuitos de distribuição e exibição, nacionais e internacionais, há muito são identificados como grandes fragilidades. Também é preciso estabelecer protocolos para apurar, rotineiramente, informação específica e objetiva sobre as receitas geradas pelo setor, exportação e importação de produtos audiovisuais, e outros indicadores.

Para vencer esses desafios, não falta a Portugal competência de criação, produção e gestão no campo audiovisual. A excelência artística de seus realizadores é reconhecida. Sua



mão de obra técnica qualificada é bastante competitiva, comparada à Europa Central. Seu sistema de incentivos a investidores (Cash Rebate) é eficaz e atrativo. A oportunidade que se apresenta agora ao audiovisual luso é a Internacionalização.

Porta de entrada para a CPLP na Europa, Portugal abre-se aos parceiros da comunidade. Seus laboratórios, escolas e fundos de coprodução são recursos à disposição do bloco. Os portugueses vislumbram um futuro em que o seu audiovisual seja um *hub* de serviços de alta qualidade, produzindo mais em conjunto com o Brasil e a África Lusófona.

"O processo de diagnóstico dos setores cinematográficos e audiovisuais tem vindo a ser objeto de recolha, tratamento e divulgação por parte do Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA) ao longo dos últimos 25 anos."

LUÍS CHABY VAZ
Presidente do Conselho Diretivo do ICA



IDENTIFICAÇÃO E CONTEXTO DEMOGRÁFICO

Um mercado maduro, com alto desenvolvimento humano e infraestrutura digital, enfrentando o desafio estrutural de uma população envelhecida.

CAPITAL
Lisboa

MOEDA
Euro (€)

POPULAÇÃO
10.749.635 (estimativa 2024)

IDADE MÉDIA
47,3 anos

ALFABETIZAÇÃO
96,9%

URBANIZAÇÃO
68,4%

ECONOMIA

- PIB Nominal USD 312.833 bilhões (2023)
- PIB per capita USD 31.199

CONECTIVIDADE

- Penetração de Internet: 88,5%
- Velocidade Média de Conexão: 154 Mbps (fixa) 86 Mbps (móvel)

GOVERNANÇA E ESTRUTURA INSTITUCIONAL

Uma governança sofisticada, descentralizada e alinhada com as diretivas da União Europeia.

TUTELA
Ministério da Cultura

AGÊNCIA REGULADORA E DE FOMENTO
ICA, I.P. – Instituto do Cinema e do Audiovisual

OUTRAS ENTIDADES
RTP — Operador público de rádio e televisão

Portugal Film Commission — atração de investimento estrangeiro

ERC — Entidade Reguladora para a Comunicação Social

INSTRUMENTO ORIENTADOR
Plano Estratégico 2024-2028

MARCO LEGAL E REGULATÓRIO

O arcabouço legal mais complexo da CPLP, combinando apoio direto e incentivos fiscais.

LEI DO CINEMA
Lei n.º 55/2012 — Estabelece taxas de exibição e obrigações de investimento

SETORES OBRIGADOS

- Operadores de TV e VOD
- Cash Rebate (Fundo de Turismo e Cinema)
- Incentivo fiscal para produções internacionais

PARIDADE DE GÉNERO
Pontos e bônus (10%) para projetos liderados por mulheres



CADEIA PRODUTIVA E INFRAESTRUTURA

Uma indústria vibrante, reconhecida internacionalmente pela qualidade artística, embora enfrente dificuldades de escala comercial.

PRODUTORAS

357 empresas ativas

VOLUME DE NEGÓCIOS (2023):

- Produção de filmes/TV: USD 652,7 milhões
- Pós-produção: USD 41,2 milhões
- Distribuição: USD 79 milhões

PRODUÇÃO ANUAL (2024)

- 27 Longas de Ficção
- 21 Longas Documentais
- 48 Curtas

CUSTOS MÉDIOS DE PRODUÇÃO

- Longas de Ficção: USD 1,35 milhão
- Longas de Animação: USD 2,9 milhões
- Longas/ Documentários: USD 327 mil
- Série de Ficção: USD 386 mil (por episódio)

DISTRIBUIÇÃO E EXIBIÇÃO

Parque exibidor moderno, mas concentrado no litoral e dominado por conteúdo norte-americano.

INFRAESTRUTURA

- 563 telas, em 204 complexos
- Quase totalmente digitalizados

DISTRIBUIÇÃO GEOGRÁFICA

- Forte concentração em Lisboa e Porto
- Oferta reduzida no interior (Beja, Bragança, etc)

CONSUMO (RECEITAS BRUTAS EM 2024)

- Filmes dos EUA: USD 62,8 milhões
- Co-produções Europa/EUA: USD 11,3 milhão
- Filmes Portugueses: USD 3,51 milhões (4,5% do total)
- Outros: USD 1,4 milhão

TELEVISÃO E EXPORTAÇÃO

Portugal é um exportador de talento e serviços, mas se esforça para exportar IP (Propriedade Intelectual).

COBERTURA DE TV

100% dos domicílios

EMISSORAS

- RTP (Pública)
- SIC e TVI (Privadas)
- Forte penetração do cabo

EXPORTAÇÃO

- Sucessos: Séries *Rabo de Peixe* e "*Glória* (Netflix)
- Animação: Setor mais premiado
- Filmes premiados: *Ice Merchants* — Annie Award; *Grand Tour* — Melhor Realização / Cannes



SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE

LEVE, LEVE, QUERENDO VOAR

Três filmes recentes condensam a problemática e as perspectivas do audiovisual de São Tomé e Príncipe, o pequeno arquipélago composto por apenas duas ilhas, que é o segundo menor país da África e o menor de língua portuguesa.

A tríade é composta por um longa-metragem documental e um curta de gênero misto, realizados em 2024, mais um longa-metragem ficcional de 2025. Todos rodados no arquipélago, por cineastas de três nacionalidades.



Latitude Fênix, batizado em inglês de *Phoenix Angular* para distribuição internacional, é o curta misto, que reúne documentário, drama, história e performance artística. Dirigido pelo luso-guineense Welket Bungué, ele narra um encontro especulativo e espiritual entre duas figuras históricas do arquipélago: o Barão de Água Izé, primeiro africano de ascendência mista (europeia e africana) a ganhar um título de nobreza, no Século XIX; e Maria Correia, a "Princesa de Ébano", mulher negra influente, proprietária de terras, que viveu na Ilha do Príncipe durante os anos 1700. A beleza das paisagens de São Tomé e Príncipe emoldura o encontro.

O longa-metragem de ficção é *Chuva de Gravana*, obra do santomense Angelo Torres que bebe no rico manancial da cultura popular de seu país, onde há artes como o Auto de Floripes, o Danço Congo e o Djambí. Inspira-se na tradição do Tchiloli, festa de rua que mescla teatro, música e dança, para recontar a "Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carloto Magno", um texto clássico português do século XVI. O título do filme remete a uma expressão idiomática de São Tomé e Príncipe, vinda do clima do arquipélago, para designar algo contraditório e paradoxal. "Gravana" é a estação seca do ano, em que é raro chover.

É dessa mesma fonte de elementos culturais e ambientais que vem o terceiro filme, *Máscara, Mato e Morte*, longa documental baseado em livro do antropólogo português Paulo Valverde, sobre as manifestações místicas e teatrais do arquipélago. Com direção de seu conterrâneo Jorge Quintela, o filme mostra as máscaras como signos das manifestações populares, a densa floresta tropical como ambiente físico e espiritual dos santomenses, e a morte como metáfora, tanto da conexão do povo com a sua ancestralidade como da tragédia pessoal de Valverde, falecido de malária durante as suas pesquisas.

O denominador comum entre os três filmes é que, embora sejam feitos de pura essência da cultura de São Tomé e Príncipe, nenhum deles é um produto exclusivo da indústria audiovisual do país. Todos foram realizados com know-how, recursos técnicos e financiamento externos, em regime de coprodução. Pela simples razão de que ainda não existe uma indústria audiovisual em São Tomé e Príncipe. A produção fílmica não é ainda um setor econômico, mas uma atividade de subsistência, voltada à publicidade ou à expressão artística pontual de santomenses na "diáspora", residentes em Portugal na maioria, que buscam meios fora do país e regressam para filmar.

Uma indústria por construir

São Tomé e Príncipe ainda está no ponto de partida para inserir-se de forma autônoma numa indústria complexa, de mercado mundial, que exige capitais cada vez mais vultosos e equipamentos de alta tecnologia. É um país pequeno, de apenas 1.001 km2, com uma população que ainda não atingiu 250 mil habitantes. Enfrenta as dificuldades de comunicação da condição insular, distante 225 quilômetros do ponto mais próximo da costa africana ocidental, e tem a economia ancorada na agroexportação, com atividade industrial incipiente e um mercado publicitário pequeno.

Alguns indicadores sociais são animadores, na perspectiva de avançar na construção de uma indústria audiovisual. A população é jovem, com média de idade de 24,6 anos, e está quase toda alfabetizada. A urbanização já está em 67,2%. Mas o PIB per capita ainda é baixo, na faixa de USD 4.982. Falta universalizar a cobertura da televisão, presente em 72,4% dos domicílios, e acelerar o acesso à internet, utilizada hoje por 43,3% dos santomenses.

No momento, a televisão é o único ator relevante do sistema audiovisual de STP. A TVS–Televisão Santomense, emissora pública, cobre quase todo o território nacional e é a janela de exibição existente para os conteúdos locais. A programação é baseada em noticiários, talk-shows e programas de utilidade pública: *Manhã na TV, Legi Tela, Consultório Médico, Global Viva Show, Diálogo à Tarde, Lugar da Conversa* e outros. Mas a produção local de ficção, em séries ou telenovelas, é inexistente e não se pratica a compra de conteúdos independentes.

A RTP África complementa a oferta de TV aberta, funcionando como janela para o mundo lusófono. Na TV por assinatura, operadoras regionais como Zap e DSTV atuam com representantes locais, trazendo sinal via Angola. Já o mercado de streaming não existe formalmente. O acesso do público a seus conteúdos ocorre pela internet doméstica, via YouTube ou plataformas pagas, como Netflix e outras. Nesse caso, as conexões são "partilhadas" pelos usuários com familiares que vivem no exterior e fazem lá as assinaturas.

A tela eletrônica domina o olhar em São Tomé e Príncipe porque ele é, tecnicamente, um país sem cinema comercial. Não há nenhuma sala ativa e o único edifício histórico, ainda existente na capital, está fechado. As exibições públicas dependem do acesso ao auditório do Parlamento (900 lugares), da boa vontade dos centros culturais estrangeiros e de festivais esporádicos. como o Fest Film, organizado por santomenses na diáspora. E se não há circuito exibidor, também não existem empresas distribuidoras de filmes.

O quadro vem criando uma barreira geracional. Os jovens crescem sem o hábito de ir ao cinema, consumindo conteúdos exclusivamente via TV ou celular, o que limita a sua educação visual e exigência de qualidade. O problema afeta também a formação profissional, para a qual não existem cursos técnicos ou universitários disponíveis em São Tomé e Príncipe. O pessoal envolvido na produção audiovisual aprende na prática e qualifica-se na precariedade das condições técnicas em que trabalha.

Existem cerca de seis produtoras ativas, fazendo quase exclusivamente publicidade e vídeos institucionais. O único estúdio existente é o da TVS, com modestos 144 m², e serve apenas para o seu próprio uso. Um estúdio privado está ainda em construção. Sem acesso dos realizadores também às câmeras de cinema ou iluminação profissional, pela falta de empresas locadoras, a estética e a qualidade dos produtos são ditadas pelos limitados recursos disponíveis.

Precariedade Institucional e Regulatória

A fragilidade do cenário santomense estende-se ao plano institucional e regulatório. A governança é centralizada, sem institutos autônomos ou mecanismos de consulta. O audiovisual é gerido diretamente pelo Gabinete do Primeiro-Ministro, numa lógica de comunicação governamental e não de formação de uma indústria cultural. A normatização está a cargo de um órgão multissetorial, a AGER-Agência Geral de Regulação. Não existem órgãos consultivos específicos, que aconselhem o governo sobre o audiovisual. Têm alguma tangência com o tema apenas a AJS-Associação dos Jornalistas Santomenses e o Conselho Superior de Imprensa, órgão vinculado à Assembleia Nacional.

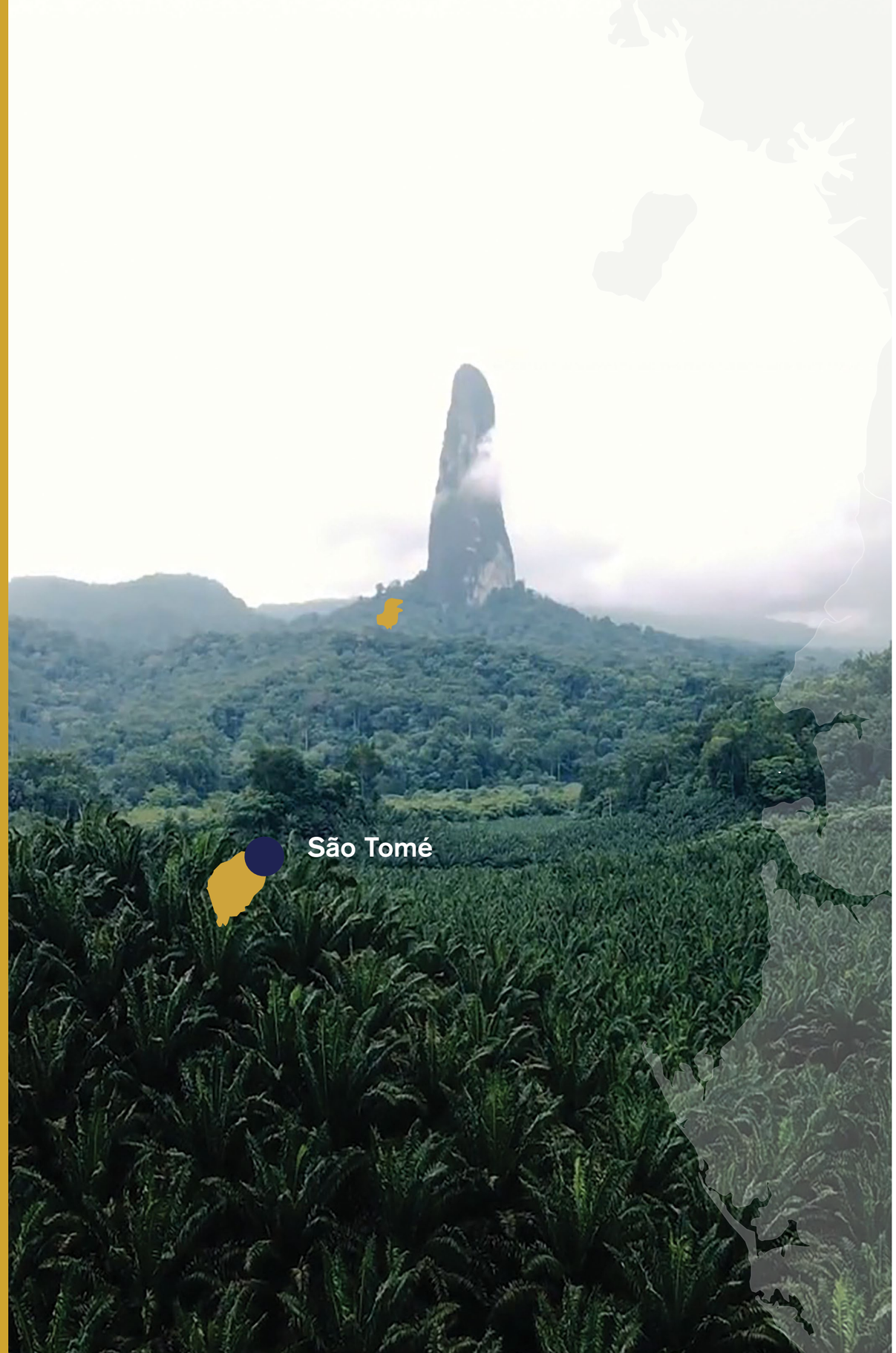
Não existe Lei do Cinema, não há fundo de apoio à produção e o orçamento do Estado não contempla o setor com inversões diretas. A única regulação existente, a Lei da TV de 2001, está desatualizada face às exigências da era digital. Também não existe um Plano Nacional de Audiovisual, sendo o instrumento orientador da atividade uma Carta de Política Cultural. Esta ausência de regras do jogo e de financiamento inibe o surgimento de produtoras profissionais. Mantém o setor numa situação desencorajadora, o que incentiva apenas a informalidade.

Nesse quadro de dificuldades, São Tomé e Príncipe necessita de apoio da CPLP para múltiplas tarefas, a começar da capacitação de pessoal, que lhe permita formar uma primeira geração de técnicos qualificados. Também requer ajuda para desenhar a sua estrutura normativa e suas políticas públicas iniciais. E ainda para estruturar a sua televisão pública, para que ela possa ser, de fato, a locomotiva da produção nacional. O país deseja atrair mais e mais parceiros para as coproduções com cineastas santomenses radicados no exterior, importantes para transferir conhecimentos ao mercado local.

O que São Tomé e Príncipe oferece está nos filmes que já apontaram as lentes para ele: o seu imenso acervo histórico-cultural, a exuberância paisagística de seus cenários naturais, um talento jovem com vontade de criar. Na linguagem cotidiana de lá, uma expressão usual é "leve, leve". Ela expressa uma filosofia popular, um estilo de vida focado em viver o momento, com serenidade. Em encarar os problemas do cotidiano e os desafios com paciência e suavidade. Há muito em São Tomé e Príncipe para quem saiba enxergar a sua riqueza audiovisual. Leve, leve, ele está pronto a avançar, com quem a queira mostrar.

"Num retrato realista, a pesquisa nos espelha os obstáculos, como é evidente. Mas também, como não poderia deixar de ser, nos apresenta e nos propõe desafios a enfrentar."

JOÃO RAMOS D'ASSUNÇÃO
Diretor da Televisão Pública de São Tomé e Príncipe
Coordenador do Polo Nacional da Pesquisa



IDENTIFICAÇÃO E CONTEXTO DEMOGRÁFICO

São Tomé e Príncipe é o menor mercado da CPLP. Caracterizado pela insularidade, população reduzida e ausência de uma economia audiovisual formalizada.

CAPITAL
São Tomé

MOEDA
Dobra (STN)

LÍNGUA OFICIAL
Português

LÍNGUAS NACIONAIS
- Santomé (Forro)
- N'golá
- Lunguilé

POPULAÇÃO
209.607 habitantes

IDADE MÉDIA
24,6 anos

ALFABETIZAÇÃO
99,18% (na faixa de 15 a 24 anos)

URBANIZAÇÃO
67,2%

CONECTIVIDADE
43,3%

ECONMIA
PIB per capita: USD 4.982

INFLAÇÃO
6,1%

INDÚSTRIAS CRIATIVAS NO PIB
Setor audiovisual não é considerado gerador de rendimento nas contas nacionais

GOVERNANÇA E ESTRUTURA INSTITUCIONAL

A governança é direta e centralizada, sem institutos autônomos ou mecanismos de consulta.

TUTELA
Gabinete do Primeiro-Ministro e Chefe do Governo. Gestão direta da comunicação social

AGÊNCIA REGULADORA
AGER — Autoridade Geral de Regulação

SOCIEDADE CIVIL
Não existem órgãos consultivos que aconselhem o governo sobre audiovisual

ÓRGÃOS CONEXOS
AJS — Associação dos Jornalistas Santomenses

Conselho Superior de Imprensa — Órgão dependente e colegial, vinculado à Assembleia Nacional



MARCO LEGAL E REGULATÓRIO

O país carece de uma lei de cinema específica, apoiando-se em legislação de imprensa e direitos autorais.

LEI DO CINEMA
Inexistente

CÓDIGO DE DIREITO DE AUTOR E DIREITOS CONEXOS
Lei n.º 2/2017

LEI DA TELEVISÃO
Lei n.º 1/2001

LEI DA RADIODIFUSÃO
Lei n.º 2/2002

LEI DE IMPRENSA
Lei N.º 2/93 e Lei N.º 3/96 (Alteração de Lei de Imprensa)

LEI DO CONSELHO SUPERIOR DE IMPRENSA
Lei N.º 4/96

POLÍTICAS PÚBLICAS
Não existe um Plano Nacional de Audiovisual. O principal instrumento orientador da atividade é a Carta de Política Cultural

FOMENTO
Não existem fundos, editais ou incentivos fiscais. O Orçamento Geral do Estado (OGE) não contempla linhas para o audiovisual

DEPÓSITO LEGAL
Proposta elaborada e, atualmente, em apreciação, conjuntamente com o regulamento da Cultura

CADEIA PRODUTIVA E INFRAESTRUTURA

A produção é esporádica, dependente da diáspora e focada em publicidade.

PRODUTORAS
6 empresas ativas estimadas, focadas em publicidade e vídeos institucionais/ sensibilização

INFRAESTRUTURA TÉCNICA
- Estúdios: A TVS (Pública) possui um estúdio de 144 m² e 3 ilhas de edição. Há um estúdio privado em construção
- Equipamentos: Não há locadoras de câmera/luz

PRODUÇÃO RECENTE
- 2024: *Phoenix Angular* (Curta de ficção histórica) e *Máscara, Mato e Morte* (Longa documental)
- 2025: *Chuva de Gravana* (Longa de ficção, realizado por santomense da diáspora, orçamento ~USD 585 mil)

CUSTOS
- Curtas documentais: cerca de USD 21 mil
- Longas-metragens: não existem bases de apreciação de custos

DISTRIBUIÇÃO E EXIBIÇÃO

Não existe circuito comercial de cinema no país.

SALAS DE CINEMA
Não existem salas comerciais ativas

ESPAÇOS ALTERNATIVOS
- Auditório do Parlamento (900 lugares)
- Centro Cultural Português
- Centro Cultural Brasil-São Tomé

DISTRIBUIÇÃO
Não existem empresas distribuidoras

TELEVISÃO E STREAMING

TELEVISÃO
Alcance: 72,4% dos domicílios possuem aparelhos de TV

CANAIS
- TVS — Televisão Santomense (Pública, cobre 95% do território)
- RTP África (Pública, portuguesa)

PRODUÇÃO LOCAL
A TVS produz 3 blocos de notícias e cerca de 8 programas semanais

TV PAGA
Operadoras como ZAP e DSTV atuam via representantes. Sinal vindo de Angola

STREAMING
Mercado inexistente formalmente

ACESSO
Via internet doméstica. CST/Unitel para YouTube e assinaturas de Netflix e IPTV compartilhadas de conexões familiares na diáspora

ANÁLISE

PANORAMA SOCIOECONÔMICO COMPARADO

A Comunidade dos Países de Língua Portuguesa apresenta um cenário de acentuada heterogeneidade demográfica, econômica e de desenvolvimento social. Compreender suas assimetrias sistêmicas é um passo fundamental para desenhar políticas públicas e estratégias de investimento, adequadas ao ecossistema audiovisual.

A tabela abaixo classifica os principais indicadores macroeconômicos e de conectividade dos oito países participantes do mapeamento. Oferece uma matriz de leitura sobre as diferentes escalas operacionais e capacidades instaladas que compõem o bloco lusófono.

TABELA 1 — INDICADORES MACROECONÔMICOS

País-Membro	População (em Milhões) (2024) *	Rank Pop. (CPLP) **	PIB Nominal (em Bilhões de USD) *	PIB per Capita (USD) *	Rank PIB p.c. (CPLP) **	Índice Des. Humano (IDH 2023) **	Rank IDH (Global) **	Rank IDH (CPLP) **	Acesso à Internet (%) *
Angola	38,9	2º	141,728	3.614	6º	0,616	148º	6º	44,8% domicílios
Brasil	212,5	1º	2200	10.365	2º	0,786	84º	2º	93,6%
Cabo Verde	0,53	7º	2,71	5.272,90	4º	0,668	135º	4º	98%
Guiné-Bissau	2,23	5º	Não informado	963	7º	0,514	174º	7º	3,90%
Guiné Equatorial	1,85	6º	23,33	6.745,40	3º	0,674	133º	3º	Não informado
Moçambique	34,09	3º	22,6	647,3	8º	0,493	182º	8º	23%
Portugal	10,75	4º	312,840	31.199	1º	0,89	40º	1º	88,5%
São Tomé e Príncipe	0,21	8º	1,04	4.982,14	5º	0,637	141º	5º	43%

*Dados fornecidos pelos pontos focais de pesquisa dos Polos Nacionais da Rede CPLP AV

**Dados do FMI, BANCO MUNDIAL e PNUD

EVIDÊNCIAS DOS INDICADORES

Descolamento entre Riqueza Macroeconômica e Economia Criativa

A análise transversal dos dados evidencia que a riqueza macroeconômica bruta de um país não se traduz, automaticamente, em capacitação de infraestrutura para o setor audiovisual.

A Guiné Equatorial, por exemplo, detém o terceiro maior PIB per capita do bloco (USD 6.745), impulsionado majoritariamente pela indústria petrolífera. Mas carece de arcabouço legal e infraestrutura básica de produção e exibição audiovisual. Em contraste, mercados com PIB per capita substancialmente menor, como Moçambique (USD 647), apresentam vitalidade criativa, organização associativa e volume de produção muito superiores.

Este dado é estratégico porque demonstra aos órgãos de governança da atividade que o ecossistema audiovisual requer políticas de fomento, direcionadas a criar e desenvolver leis específicas, fundos, institutos, etc. Ele não floresce espontaneamente, com o crescimento econômico geral do país.

Matriz de Conectividade como Bússola

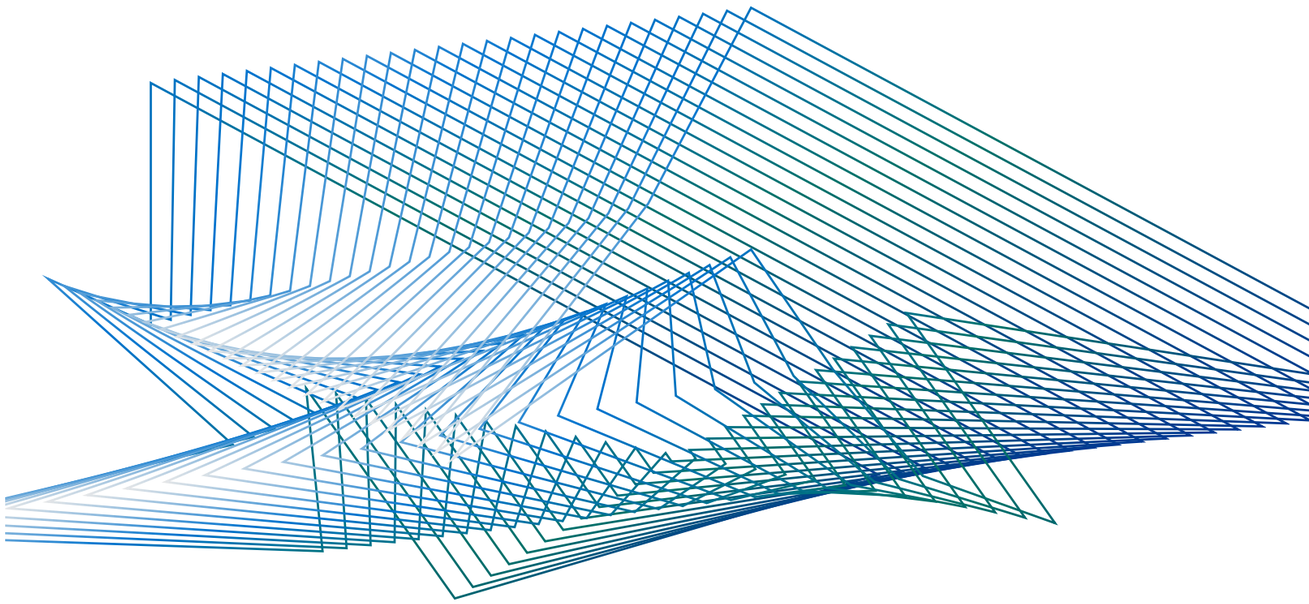
Ao cruzar a densidade populacional dos países com as taxas de acesso à internet, revela-se uma rota estratégica para a distribuição e consumo de conteúdos audiovisuais na próxima década. Nações com altíssima conectividade, como Brasil (93,6%) e Portugal (88,50%), já operam na lógica global da “guerra dos streamings” (*video on demand*), onde o gargalo central está na regulação de mercados e na garantia de cotas de distribuição de conteúdos nacionais.

No entanto, o verdadeiro oceano de crescimento de novas audiências reside na África Lusófona, com penetração de internet ainda em expansão (variando de 23% em Moçambique a 44,8% em Angola) e contingentes populacionais massivos e jovens. Neles, as janelas hegemônicas a curto e médio prazo continuam sendo a televisão aberta e o telefone móvel com vídeo.

O Espectro do Desenvolvimento, Oportunidade Multilateral

A tabela sublinha que o bloco lusófono abriga quase todo o espectro do desenvolvimento humano global, desde Portugal no 40º lugar do ranking mundial do IDH, até nações africanas situadas além da 130ª posição. Embora essa extrema disparidade seja vista frequentemente como obstáculo, ela constitui, na verdade, uma oportunidade para arquitetar acordos de coprodução e financiamento de fundos multilaterais, como preconiza o PAV-Programa Audiovisual da CPLP.

O bloco possui ativos muito relevantes. Dispõe de uma ponte institucional de acesso a fundos europeus e da excelência técnica em Portugal. Detém a capacidade de escala industrial e a tração de mercado do Brasil. E tem o dividendo demográfico, o frescor narrativo e o potencial territorial para ambientar filmagens da África Lusófona e do Timor-Leste. Alinhar essas três vertentes, maximizar a sua complementaridade produtiva, pode posicionar a CPLP como um dos pólos de conteúdo mais singulares e competitivos no cenário do Sul Global.



PRINCIPAIS CONSTATAÇÕES

Arquipélago Pouco Articulado

A análise dos perfis setoriais nacionais evidencia que a CPLP opera, atualmente, como um arquipélago de ecossistemas audiovisuais de baixa articulação entre si, com níveis muito distintos de amadurecimento institucional, capacidade econômica e infraestrutura.

BRASIL E PORTUGAL

Apresentam os ecossistemas mais estruturados, com marcos regulatórios operacionais, fundos de fomento consolidados, capacidade de produção contínua e inserção internacional. Seus desafios concentram-se na adaptação ao ambiente digital, na regulação das plataformas globais, na maior participação das produções nacionais no mercado interno e na ampliação da circulação internacional de conteúdos.

ANGOLA E MOÇAMBIQUE

Destacam-se como potências demográficas emergentes, com populações jovens e em rápido crescimento. Enfrentam dificuldades na operacionalização de suas leis de cinema, na criação de mecanismos financeiros de fomento contínuo à produção, distribuição e difusão, e na coleta sistemática de dados setoriais.

CABO VERDE, GUINÉ-BISSAU, GUINÉ EQUATORIAL E SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE

Apresentam ecossistemas de pequena escala, marcados pela criatividade e resiliência, onde prevalecem cenários de grande fragilidade nas políticas públicas de estruturação do setor, com forte dependência de iniciativas pontuais da cooperação internacional,

A principal lacuna transversal do setor audiovisual na CPLP não é a falta de talento criativo. São as assimetrias institucionais, a fragilidade de infraestrutura e a ausência de parâmetros regulatórios e informacionais. Fatores a serem abordados com especial ênfase nas próximas edições do Programa Audiovisual da CPLP - PAV.

Um verdadeiro entrave estratégico detectado na pesquisa é a persistência de uma lacuna de dados sobre o setor audiovisual, na quase totalidade dos países da CPLP. Faltam estatísticas sobre a produção, a geração de empregos, a bilheteria e os investimentos.

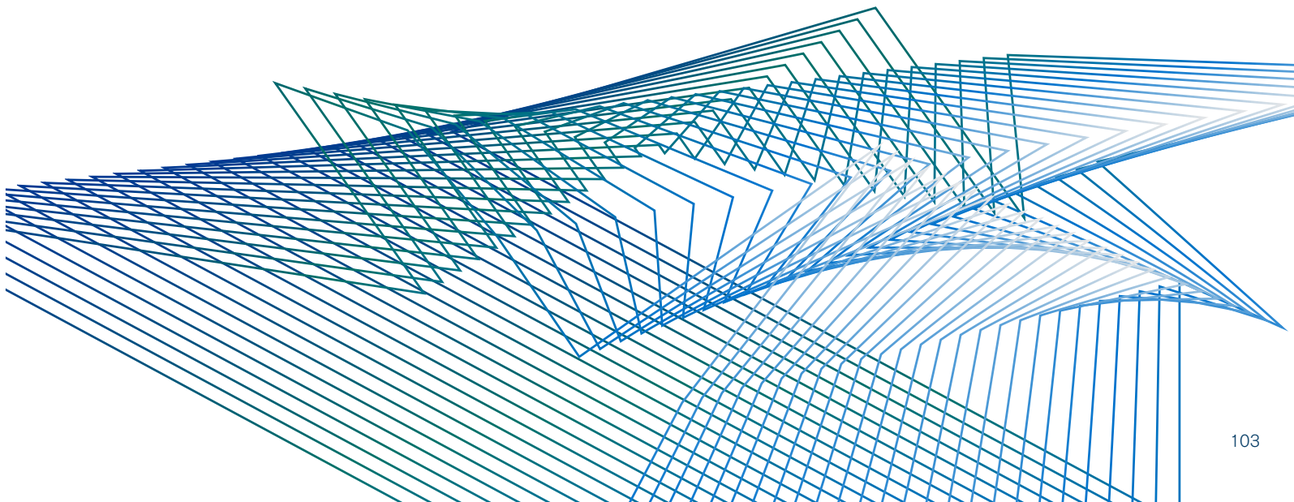
A precariedade de informação impede que o audiovisual seja reconhecido como indústria estratégica. O estudo deixa claro que produzir dados é produzir política pública.

Tendências demográficas: oportunidade histórica

Angola, Moçambique e Guiné-Bissau concentram os maiores ritmos de crescimento demográfico na CPLP, com populações predominantemente jovens, configurando os principais mercados potenciais de produtos audiovisuais das próximas décadas.

Essa é uma oportunidade histórica para o audiovisual lusófono. Ele surge como uma indústria particularmente adequada a países em transição estrutural, por combinar:

- Barreiras de entrada relativamente baixas;
- Forte capacidade de absorção de mão de obra jovem;
- Grande impacto simbólico na valorização das identidades nacionais e no fortalecimento da cidadania;
- Integração natural com tecnologias móveis e digitais.



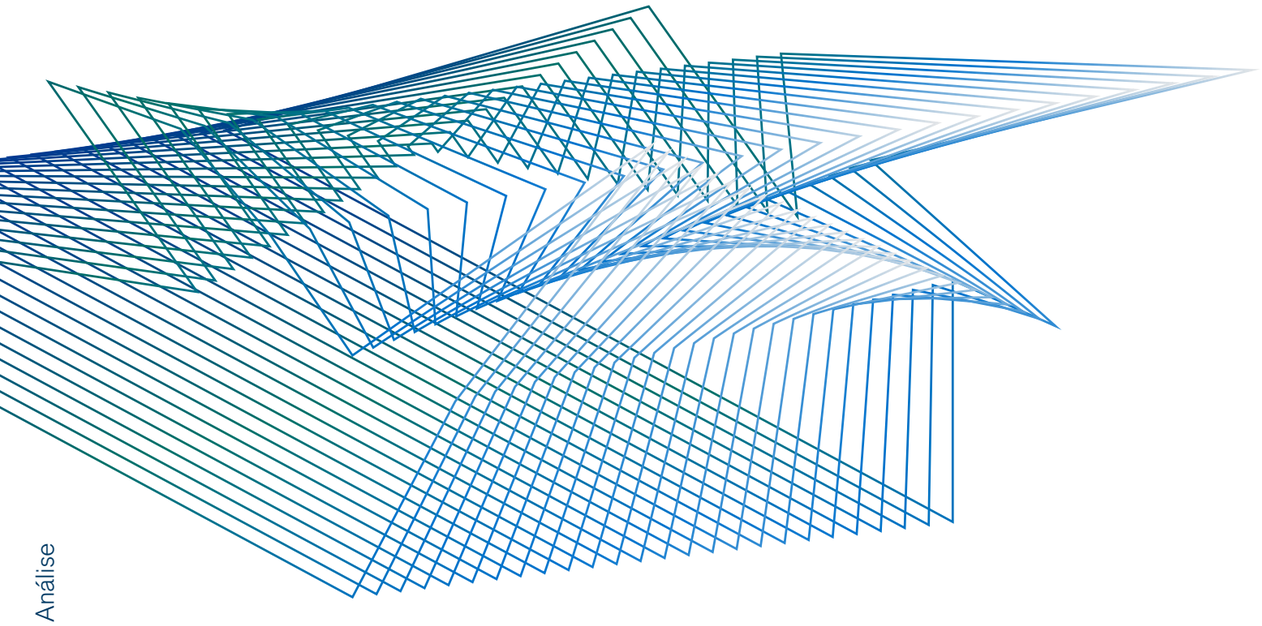
ANÁLISE E PONTOS BALIZADORES

O ecossistema audiovisual da CPLP é marcado pela riqueza da diversidade cultural, acompanhada por profundas assimetrias. Elas se dão na escala populacional, na capacidade econômica e no grau de institucionalização das políticas públicas. Também na infraestrutura de produção e exibição, na disponibilidade de dados e nos níveis de conectividade digital.

As diferenças demandam respostas singulares, ajustadas ao estágio de desenvolvimento de cada país. Mas devem ser articuladas por princípios comuns de cooperação, complementaridade e integração regional.

A Tabela 2 apresenta indicadores-chave, que permitem dimensionar:

- A escala potencial de mercado de cada país;
- Sua capacidade econômica média e institucional;
- O grau de conectividade digital, fundamental para a circulação contemporânea de conteúdos;
- O nível de desenvolvimento humano, diretamente relacionado à formação de públicos, profissionais e à sustentabilidade do setor.



Esses indicadores funcionam como variáveis estruturantes para a compreensão das trajetórias possíveis de desenvolvimento do audiovisual em cada país.

Em países com maior previsibilidade institucional e menor população, as estratégias apontam para nichos de mercado, coprodução internacional e circulação regional.

Já em contextos de grande população e baixa renda per capita, como ocorre em parte dos países africanos, as recomendações tendem a enfatizar formação, fortalecimento institucional e estímulo à produção local.

TABELA 2 — INDICADORES CHAVE

País-Membro	População (em Milhões, 2024)*	PIB Nominal (em Bilhões de USD)*	PIB per Capita (USD)*	Acesso à Internet (%)*	Índice Des. Humano (IDH 2023)**
Angola	38,9	141,728	3.614	44,8%	0,616
Brasil	212,5	2200	10.365	93,6%	0,786
Cabo Verde	0,53	2,71	5.272,9	98%	0,668
Guiné-Bissau	2,23	Não informado	963	3,90%	0,514
Guiné Equatorial	1,85	23,33	6.745,40	Não informado	0,674
Moçambique	34,09	22,6	647,3	23%	0,493
Portugal	10,75	312,840	31.199	88,5%	0,89
São Tomé e Príncipe	0,21	1,04	4.982,14	43%	0,637

*Dados fornecidos pelos pontos focais de pesquisa dos Polos Nacionais da Rede CPLP AV
**Dados do FMI, BANCO MUNDIAL e PNUD

Os países africanos concentram os maiores ritmos de crescimento populacional da CPLP e uma população majoritariamente jovem.

Ainda que hoje apresentem indicadores socioeconômicos mais baixos, eles configuram o principal vetor de expansão futura do espaço lusófono, tanto em termos de mercado consumidor quanto de produção cultural, simbólica e criativa.

Essa constatação orienta diretamente as recomendações voltadas à construção de capacidades, criação de instrumentos de fomento e fortalecimento da cooperação intrabloco.

Avançando o quadro comparativo do estudo, a Tabela 3 amplia os dados macroeconômicos de 8 dos 9 países do bloco, contrastando não somente as receitas do audiovisual, mas também a escala de produção, a capacidade de distribuição e exibição, e o status do arcabouço regulatório.

TABELA 3 — DADOS AMPLIADOS
FONTE: Dados fornecidos pelos pontos focais de pesquisa dos Polos Nacionais da Rede CPLP AV

	População (Milhões)	PIB Nominal (Bilhões USD)	Espectadores Salas de Cinema (Milhões)	Receita Bruta (Bilhões USD) (produção/distribuição/ exibição/TV/vídeo sob demanda/publicidade)
Angola	38,9	141,728	-	-
Brasil	212,5	2200	125,3 ***	2,748 ****
Cabo Verde	0,53	2,71	-	-
Guiné-Bissau	2,23	-	-	-
Guiné Equatorial	1,85	23,33	-	-
Moçambique	34,09	22,6	-	-
Portugal	10,75	312,84	11,9 ***	3,229 *
São Tomé e Príncipe	0,21	1,04	-	-

TABELA 3.1. — INDÚSTRIA, MERCADO E PRODUÇÃO

	N.º de Produtores	N.º de Obras Produzidas	Longas	Curtas	Séries	Salas de Cinema	N.º de Distribuidores
Angola	130	24 ***	11 ***	8 ***	5 ***	50	3
Brasil	11.929	3829 ***	539 ***	1349 ***	1062 ***	3510	296
Cabo Verde	20	21 **	5 **	10 **	-	1	-
Guiné-Bissau	2	-	-	-	-	1	-
Guiné Equatorial	30	18 **	5 **	11 **	1 **	1	-
Moçambique	16	127 *	5 *	90 *	6 **	12	2
Portugal	357	111 ***	48 ***	48 ***	13 ***	563	139
São Tomé e Príncipe	6	3 *****	2 *****	1 ***	-	3	-

TABELA 3.2 — ENQUADRAMENTO LEGAL E REGULAMENTAR

	Legislação para o Cinema	Legislação para Serviços de Televisão	Legislação sobre Direitos de Autor	Legislação para Mecenato (Financiamento/ Patrocínios)	Legislação para Depósito Legal de Obras Produzidas	Legislação de Cotas para Difusão de Obras Nacionais
Angola	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim
Brasil	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim
Cabo Verde	Sim	-	-	-	-	-
Guiné-Bissau	-	-	Sim	-	-	-
Guiné Equatorial	-	-	-	-	-	-
Moçambique	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim
Portugal	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim
São Tomé e Príncipe	-	Sim	Sim	-	-	-

FONTE: Dados fornecidos pelos pontos focais de pesquisa dos Polos Nacionais da Rede CPLP AV

* ANO DE PRODUÇÃO 2023
**ANO DE PRODUÇÃO 2023 - 2025
***ANO DE PRODUÇÃO 2024
****ANO DE PRODUÇÃO 2023 - 2024
*****ANO DE PRODUÇÃO 2024 - 2025

AS “TRÊS VELOCIDADES” NA CPLP

Os países membros podem ser agrupados em três *clusters* distintos, baseados na estrutura regulatória vigente e capacidade instalada:

CENÁRIOS CONSOLIDADOS (BRASIL E PORTUGAL)

Caracterizam-se pela existência de agências reguladoras fortes (ANCINE, ICA) e fundos de fomento estáveis. Integram-se em redes globais de coprodução (Ibermedia, Europa Criativa) e têm desafios focados na “soberania digital” e regulação do VOD.

CENÁRIOS EMERGENTES EM ESTRUTURAÇÃO (ANGOLA E MOÇAMBIQUE)

Possuem escala demográfica e leis de cinema aprovadas, mas enfrentam o desafio da “regulamentação prática” (operacionalização de fundos) e a necessidade de converter a produção informal em industrial.

CENÁRIOS EM PROJEÇÃO (CABO VERDE, GUINÉ-BISSAU, GUINÉ EQUATORIAL, SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE, TIMOR-LESTE)

Mercados marcados pela exiguidade demográfica ou incipiência de infraestrutura formal, onde a produção depende do voluntarismo, da diáspora ou da cooperação internacional, e onde a distribuição é majoritariamente informal ou comunitária.

Os três tipos de cenário identificados expressam, portanto, condições diferenciadas para o desenho de políticas públicas e a tração da indústria audiovisual nos diversos países.

“DIVIDENDO DEMOGRÁFICO” E ASSIMETRIA DE PÚBLICOS

Uma das comparações mais impactantes do estudo reside na pirâmide etária, fator decisivo para o consumo futuro de mídia.

ENVELHECIMENTO VERSUS JUVENTUDE

Enquanto Portugal enfrenta um envelhecimento populacional (idade média de 47,3 anos), os PALOP apresentam populações extremamente jovens (Angola com 16,6 anos; Moçambique com 16,5 anos).

INSIGHT ESTRATÉGICO

Segundo o relatório *The African Film Industry*, da UNESCO, a África terá a maior população jovem do mundo nas próximas décadas. Isto sugere que o Brasil e Portugal detêm o *know-how* técnico e a capacidade de produção, mas é em África que reside o crescimento de audiências. A sustentabilidade do audiovisual em língua portuguesa a longo prazo depende da capacidade de produzir conteúdos que dialoguem com a juventude africana, predominantemente urbana e conectada via *mobile*.

EXIBIÇÃO: INFRAESTRUTURA MISTA

A análise comparativa da infraestrutura de exibição revela um déficit profundo, mas também uma oportunidade de *leapfrogging* (salto tecnológico).

O DÉFICIT DAS SALAS

Portugal e Brasil possuem parques de exibição digitalizados e modernos (conforme dados do Observatório Europeu e PwC), mas eles são insuficientes. Em contraste, países como a Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe não possuem um parque exibidor com salas em funcionamento regular.

A REALIDADE AFRICANA

O estudo da UNESCO estima que existe apenas 1 tela de cinema para cada 787.402 habitantes em África. Na CPLP, a resposta a esse vazio tem sido a informalidade (como a dos “cinemas de barraca”, na Guiné-Bissau) e o consumo via televisão.

OPORTUNIDADE DIGITAL

Dados da Statista indicam um crescimento robusto de utilizadores do YouTube no continente aficano. A previsão é de crescimento contínuo até 2029. O desenvolvimento de modelos de distribuição nos PALOP pode articular a etapa de expansão do parque de salas, com um modelo híbrido de exibição itinerante (por exemplo, o Cine Zunga, em Angola) e consumo digital via mídias móveis.

LACUNAS NO FINANCIAMENTO

Cruzando as respostas dos questionários com o estudo Best Practice in Screen Sector Development (SPI-AFCI), identificam-se lacunas críticas na competitividade do bloco:

INCENTIVOS FISCAIS (CASH REBATES)

Portugal e Brasil utilizam ferramentas modernas de atração de produções internacionais e investimentos (Cash Rebate e Lei do Audiovisual). Os demais países dependem quase exclusivamente de dotações orçamentárias diretas do poder público, frequentemente insuficientes, ou de apoios internacionais. Desenvolver e fortalecer mecanismos de incentivo fiscal adaptados às realidades locais, como sugerido pela experiência da África do Sul citada no relatório UNESCO, é urgente para Angola e Moçambique.

FILM COMMISSIONS

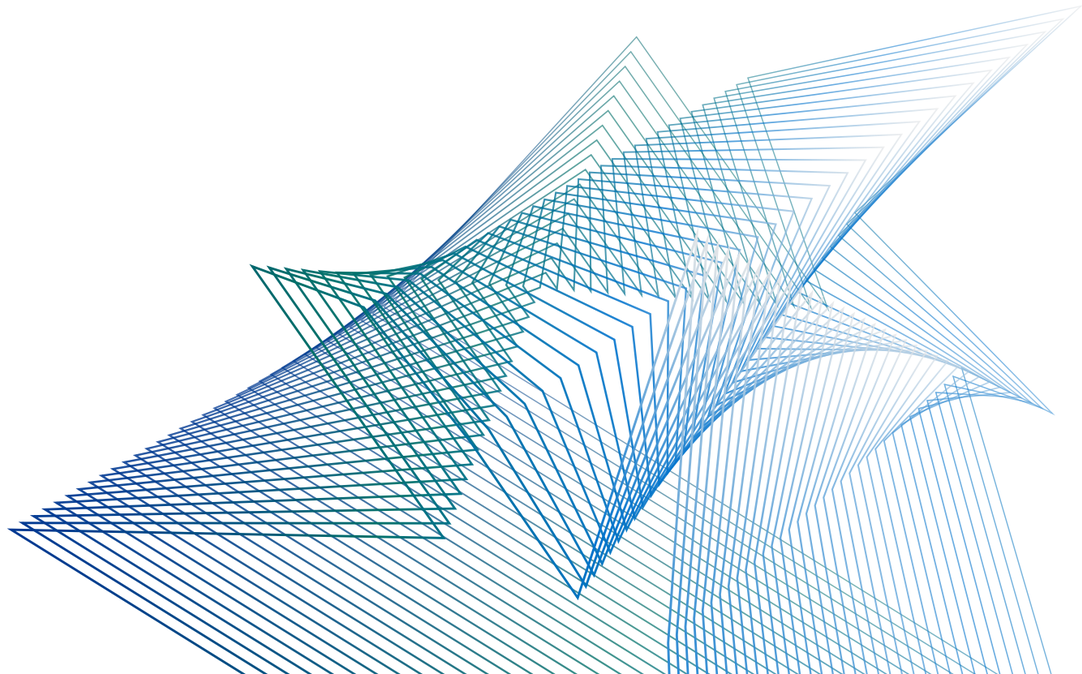
Apenas Portugal e Brasil possuem estruturas profissionalizadas de Film Commission. O relatório da SPI destaca que elas são vitais não só para atrair filmagens, mas para gerar o "turismo de tela" (*screen tourism*). Cabo Verde e São Tomé e Príncipe, com forte vocação turística, perdem receitas significativas pela ausência destas estruturas de facilitação.

O EFEITO MULTIPLICADOR NA ECONOMIA

O estudo *Impacto Econômico do Setor Audiovisual na América Latina*, do Banco Interamericano de Desenvolvimento, demonstra que o segmento tem um forte efeito multiplicador. Em média, cada USD 10 investidos geram de USD 6 a USD 9 adicionais na cadeia de valor.

Na CPLP, o efeito é visível em Portugal e também no Brasil, onde o setor já supera indústrias tradicionais. Em países africanos, o "apagão estatístico" — a falta de dados reportada nos questionários de Cabo Verde e Guiné-Bissau, por exemplo —, impede a mensuração deste impacto, o que invisibiliza o setor perante os Ministérios das Finanças e Economia nacionais.

A profissionalização da geração de dados econômicos, seguindo as metodologias do Observatório Europeu e da ANCINE, é um primeiro passo para desbloquear orçamentos de Estado nos PALOP. Não se financia o que não se mede.



CIRCULAÇÃO, NA HEGEMONIA DO STREAMING

Apesar da língua comum, a circulação de obras entre os países é incipiente. Filmes, séries e documentários produzidos em um país, raramente chegam ao público dos demais membros do bloco.

Além de limitado, o fluxo de obras existente é unidirecional. Ocorre principalmente no sentido de Brasil/Portugal para a África, na maior parte com a oferta de telenovelas. O inverso é raro.

Essa baixa circulação é problemática em múltiplas dimensões. Ela representa:

- Perda de mercado potencial para obras nacionais;
- Fragilização da identidade cultural compartilhada;
- Desperdício de oportunidades de coprodução e compartilhamento de recursos;
- Menor atratividade para investidores internacionais interessados em mercados integrados, como poderia representar o bloco lusófono.

A expansão mundial do streaming abre caminho para a circulação dos produtos lusófonos, mas não é aproveitada. Segundo o relatório *PwC (Global Entertainment & Media Outlook),* o crescimento do streaming (OTT) arrefeceu em mercados maduros e há uma inflexão no negócio, em busca de novos territórios.

A CPLP, com cerca de 300 milhões de falantes, representa um mercado bastante atrativo. No entanto, a fragmentação regulatória enfraquece o poder de negociação do bloco, perante gigantes como Netflix ou Disney.

EIXOS DE OPORTUNIDADE NA COOPERAÇÃO

Com base no diagnóstico, emergem eixos estratégicos de oportunidade para a CPLP, apresentados nesta matriz de cooperação:

EIXO ESTRATÉGICO	OPORTUNIDADE IDENTIFICADA	REFERÊNCIA / BENCHMARK
Formação Técnica	Desenvolver ações em escala regional, nas quais Brasil e Portugal podem funcionar como pólos de capacitação para os PALOP e Timor Leste.	UNESCO: A falta de competências técnicas (*skills gap*) é a maior barreira em África.
Co-produção	Promover acordo multilateral de coprodução da CPLP e amplificar os acordos bilaterais existentess. Articular um Fundo Internacional de Co-produção, com a participação de estados associados (observadores), tendo por referência o Fundo Setorial do Audiovisual do Brasil, por exemplo.	SPI-AFCI: Coprodução como ferramenta de transferência de conhecimento e *soft power.*
Regulação Digital	Criar frente comum da CPLP, com grupo de trabalho especial, para discutir e promover a regulação das plataformas digitais nos cenários nacionais, garantindo visibilidade e investimento para conteúdos em língua portuguesa.	BID/PwC: A migração de valor para o digital exige novos marcos regulatórios.
Distribuição e Circulação	Aproveitar a expansão mundial do streaming e o esgotamento de histórias nos principais estúdios mundiais (sobretudo os estadunidenses), para ampliar a circulação de produtos lusófonos além dos seus territórios. Agora distribuídos em conjunto, com assessoria adequada, e não isoladamente, como já o fazem Brasil e Portugal.	TBI Television Business International - Programme Prices Guide: Valores de circulação e licenciamento de obras audiovisuais.

CONCLUSÕES & RECOMENDAÇÕES

PREMISSA: DIVERSIDADE É VANTAGEM

As recomendações deste estudo foram estruturadas a partir de uma leitura transversal dos perfis nacionais, buscando identificar padrões recorrentes de desafios. Padrões como a ausência de dados sistematizados, a fragilidade institucional, a baixa circulação de obras e a limitada cooperação intrabloco.

Procurou-se também enxergar oportunidades estratégicas compartilhadas. Sobretudo aquelas associadas ao crescimento demográfico, à juventude da população, à expansão do consumo digital e ao potencial de coprodução entre países lusófonos.

O desenvolvimento do setor audiovisual na CPLP deve ser concebido como um processo progressivo e cumulativo. Nele, as políticas fundacionais (como governança, marcos legais e sistemas de informação) convivem com instrumentos mais sofisticados (fundos de fomento, incentivos à coprodução, estratégias de circulação internacional e atração de investimentos).

Assim, as recomendações dialogam tanto com países que se encontram em estágios iniciais de estruturação do setor, quanto com aqueles que já dispõem de ecossistemas mais consolidados.

Outro eixo das propostas é a compreensão do audiovisual como uma política transversal, capaz de articular cultura, economia, emprego, formação profissional, inovação tecnológica e diplomacia cultural.

A transversalidade, portanto, visa superar uma abordagem estritamente setorial, reconhecendo o audiovisual como ferramenta estratégica para o desenvolvimento econômico e social, a afirmação das identidades nacionais e o fortalecimento da língua portuguesa no cenário internacional.

As diretrizes apresentadas estão organizadas de forma a permitir:

- A implementação em nível nacional, respeitando contextos locais.
- A articulação em nível regional e intrabloco, por meio da CPLP.
- A mobilização de parcerias internacionais, públicas e privadas, interessadas no potencial do espaço lusófono.

A premissa para esse esforço é a de que o futuro do audiovisual na CPLP depende da capacidade de transformar a diversidade em vantagem estratégica. Vai ficando evidente um certo “esgotamento de histórias” nos centros tradicionais de produção cinematográfica e o potencial de inovação é um ativo das indústrias emergentes. Sua vantagem competitiva deve ser alcançada combinando políticas diferenciadas, cooperação estruturada e uma visão compartilhada de longo prazo, através do desenvolvimento do PAV–Programa CPLP Audiovisual.

DE ARQUIPÉLAGO A ECOSSISTEMA INTEGRADO

O estudo confirma a hipótese que motivou a sua realização: o espaço lusófono reúne condições excepcionais para se afirmar como um polo relevante da indústria audiovisual global. Mas ainda não atingiu essa meta porque opera, em grande medida, como um arquipélago de mercados pouco conectados entre si.

Como ficou bem demonstrado nas análises, a CPLP avança em múltiplas velocidades. Brasil e Portugal apresentam indústrias audiovisuais consolidadas, com marcos regulatórios operacionais, fundos estruturados. Seus desafios concentram-se, cada vez mais, na adaptação ao ambiente digital, à regulação das plataformas globais e à internacionalização de seus conteúdos.

Angola e Moçambique emergem como potências demográficas em formação, com marcos legais existentes. Mas ainda são limitados pela dificuldade de implementação efetiva, pela ausência de financiamento contínuo e por fragilidades institucionais.

Cabo Verde, Guiné-Bissau, Guiné Equatorial e São Tomé e Príncipe revelam contextos de pequena escala, ancorados na criatividade, na resiliência e na informalidade. que compensam, mas apenas parcialmente, a ausência de políticas públicas estruturadas e de infraestrutura adequada.

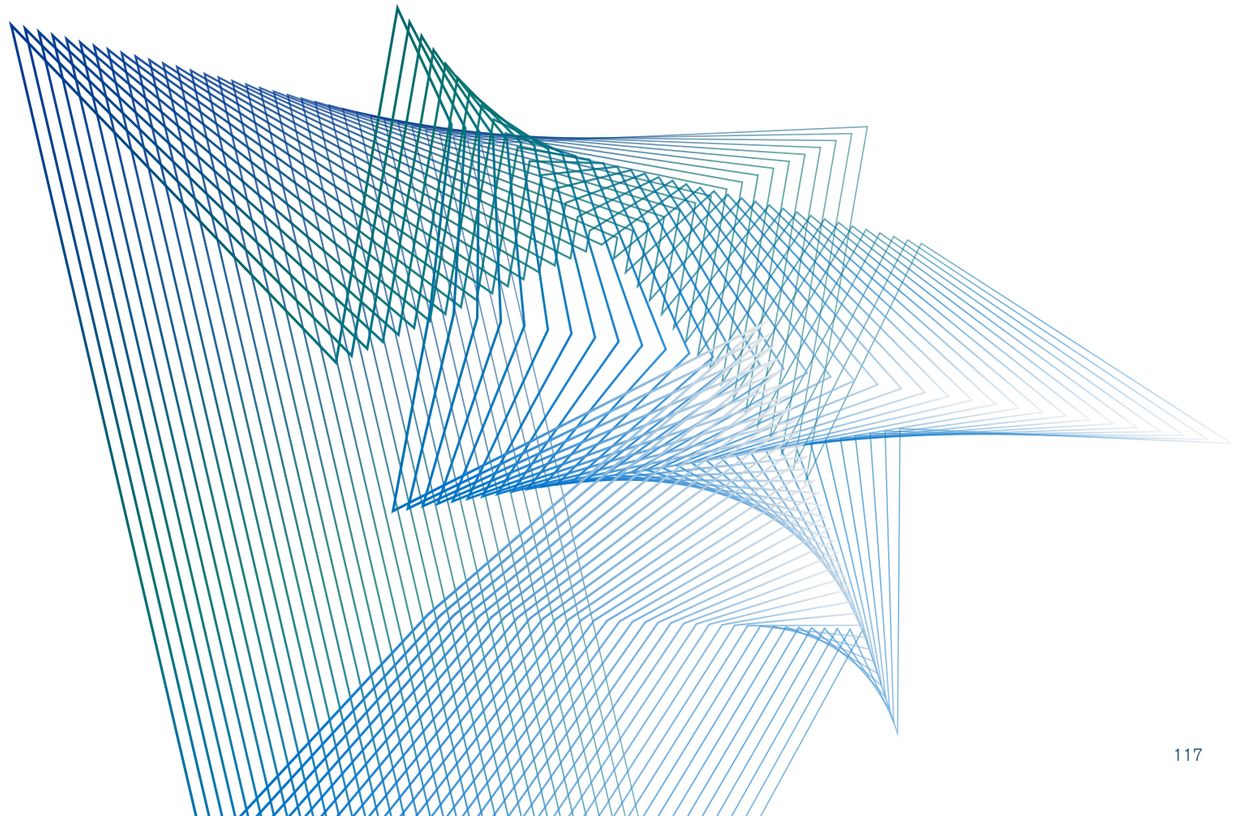
Portanto, o entrave ao desenvolvimento do audiovisual na CPLP não é a falta de talento criativo, porque ele é capaz de enfrentar e persistir nas circunstâncias mais difíceis. A barreira está na assimetria de capacidades institucionais, infraestrutura e políticas regulatórias entre os países-membros.

CONVERGÊNCIA REGULATÓRIA URGENTE

A ausência de uma convergência mínima de marcos legais, instrumentos de fomento e segurança jurídica limita severamente a cooperação intrabloco e a atração de investimentos.

Enquanto alguns países avançam em debates sofisticados sobre tributação do vídeo sob demanda (VOD), obrigações de investimento e cash rebates competitivos, outros ainda enfrentam dificuldades para operacionalizar suas leis de cinema, estruturar fundos básicos de fomento à atividade audiovisual ou garantir condições mínimas de exibição.

Nesse contexto, a convergência regulatória não deve ser entendida como uniformização, mas como espaço para cooperação técnica solidária. Países com maior capacidade técnica e institucional devem atuar como vetores de transferência de conhecimento, enquanto países em estágio inicial priorizam a construção de ambientes regulatórios claros, previsíveis e progressivos.

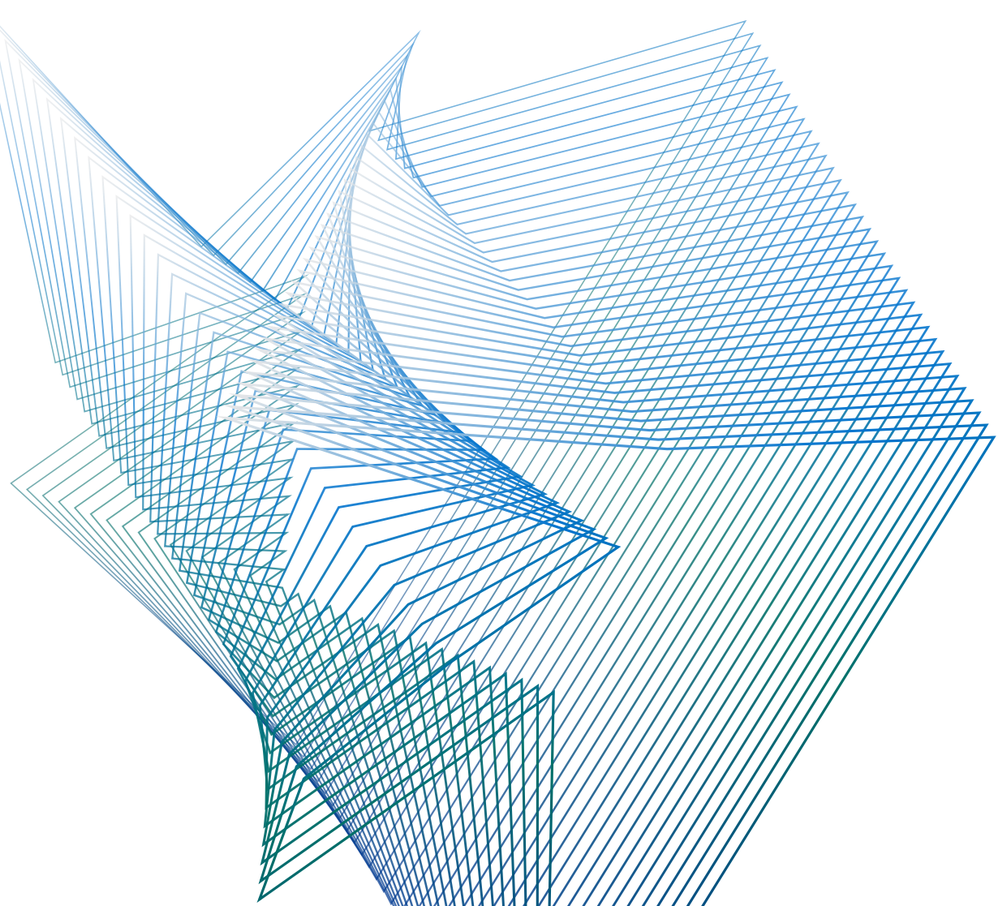


UMA CHANCE TECNOLÓGICA

Se o futuro consumidor do audiovisual lusófono será majoritariamente africano, como detalha a análise comparativa, o cenário exige adaptação desde já. Políticas de distribuição e de fomento direto à coprodução devem ser impulsionadas no bloco, para reter essa nova audiência.

No processo, a CPLP tem a oportunidade estratégica de promover um salto tecnológico, combinando distribuição digital, plataformas móveis, exibição comunitária e modelos híbridos de acesso a seus conteúdos. O bloco deve agir para que a sua oferta de produtos dialogue com as realidades locais de conectividade, renda e hábitos de consumo.

Essa abordagem permite alinhar, a um só tempo, inclusão cultural, inovação tecnológica e sustentabilidade econômica, ampliando o alcance do audiovisual lusófono para públicos historicamente sub-atendidos.



AGENDA EFETIVA, PARA RESULTAR

A Agenda Estratégica proposta pela Unidade Técnica do PAV, para impulsionar as ações no âmbito do programa, estrutura-se em 7 eixos:

1. Convergência Regulatória
2. Coprodução dos Países
3. Circulação Intrabloco
4. Atuação conjunta no streaming
5. Formação e Capacitação Técnica
6. Cooperação Internacional
7. Exportação para o mercado global

Esses eixos têm peso diferenciado no conjunto dos estados-membros. O diagnóstico deste estudo torna o fato evidente e ignorar a assimetria seria transformar a agenda em catálogo de boas intenções. Não produziria ações efetivas.

Para Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe e Guiné Equatorial, os países em estágio fundacional, o Eixo 1 não é uma prioridade entre outras: é uma pré-condição. Sem lei de cinema operacional, sem fundo setorial e sem órgão executor ativo, os demais eixos são inacessíveis. A coprodução exige segurança jurídica. A negociação com plataformas de streaming exige interlocutores institucionais reconhecidos. O fortalecimento institucional é, nesses casos, a porta de entrada para todo o resto.

Para Angola e Moçambique, que já possuem marcos legais aprovados mas enfrentam dificuldades na sua operacionalização, a alavanca mais imediata está no Eixo 2. Esses países têm escala demográfica, tradição criativa e leis promulgadas; o que lhes falta são operações estruturantes do mercado. A coprodução estruturada, principalmente com Brasil e Portugal, combinada com mecanismos de distribuição intrabloco, pode transformar produção restrita em circulação real. Não precisa esperar pela maturação completa dos seus sistemas nacionais de fomento.

No caso do Brasil e de Portugal, que já operam com agências reguladoras consolidadas, fundos setoriais robustos e inserção internacional, o desafio central da próxima década está no Eixo 3: a conquista dos espectadores do bloco. A sua batalha por mais visibilidade, por obrigações de investimento das plataformas globais atuantes em seus mercados e pela definição de cotas digitais em língua portuguesa tem essa pré-condição. Só será ganha se o bloco negociar de forma coordenada. Com 300 milhões de luso-falantes, já espectadores ou em vias de ser, a CPLP detém uma força expressiva de argumento, no diálogo com os gigantes do streaming.

O momento de transição vivido na comunidade, de arquipélago fragmentado ao ecossistema integrado, não é uma metáfora. É um programa de trabalho a ser perseguido pelo Programa CPLP Audiovisual - PAV. Cada país que regulamenta sua lei, cada coprodução concluída e cada dado coletado é um passo concreto nessa construção.

RECOMENDAÇÕES ESTRATÉGICAS

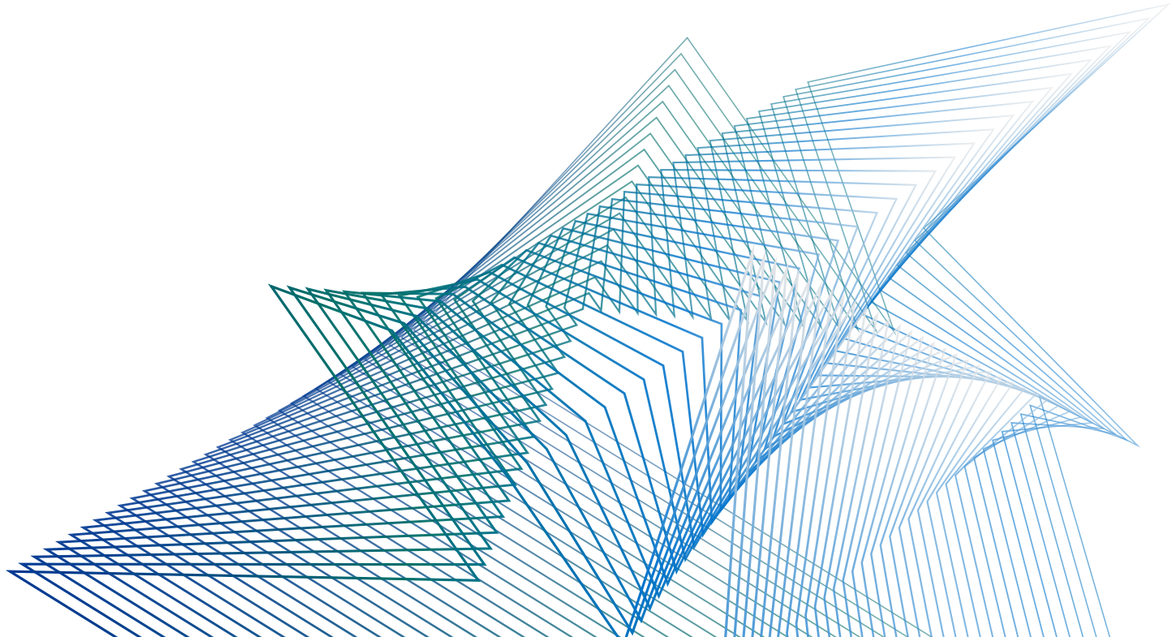
Com base no diagnóstico, o estudo aponta para um conjunto de recomendações estratégicas, a serem consideradas no desenvolvimento do Programa CPLP Audiovisual:

Fortalecimento institucional e convergência regulatória

Apoio técnico coordenado para a implementação e operacionalização de marcos legais disciplinadores da atividade audiovisual, em todos os níveis: produção, distribuição e consumo. Para fomentar a criação de fundos de fomento progressivos. Para aprofundar a capacitação institucional e aportar segurança jurídica a investidores, em formulações que respeitem as condições específicas dos distintos cenários nacionais.

Coprodução e circulação de conteúdos intrabloco

Evoluir do modelo de apoio para implantar mecanismos estruturantes de coprodução e distribuição, capazes de garantir a circulação efetiva de obras audiovisuais entre os países da CPLP. Instrumentar o bloco para criar nos diferentes gêneros e formatos, consolidando um espaço audiovisual lusófono nas escolhas das audiências.



Capacitação técnica e artística

Promover ações continuadas de capacitação nas áreas técnica, artística e de gestão, observando o quadro diversificado das demandas dos setores audiovisuais nacionais dos estados-membros.

Atuação articulada frente ao streaming

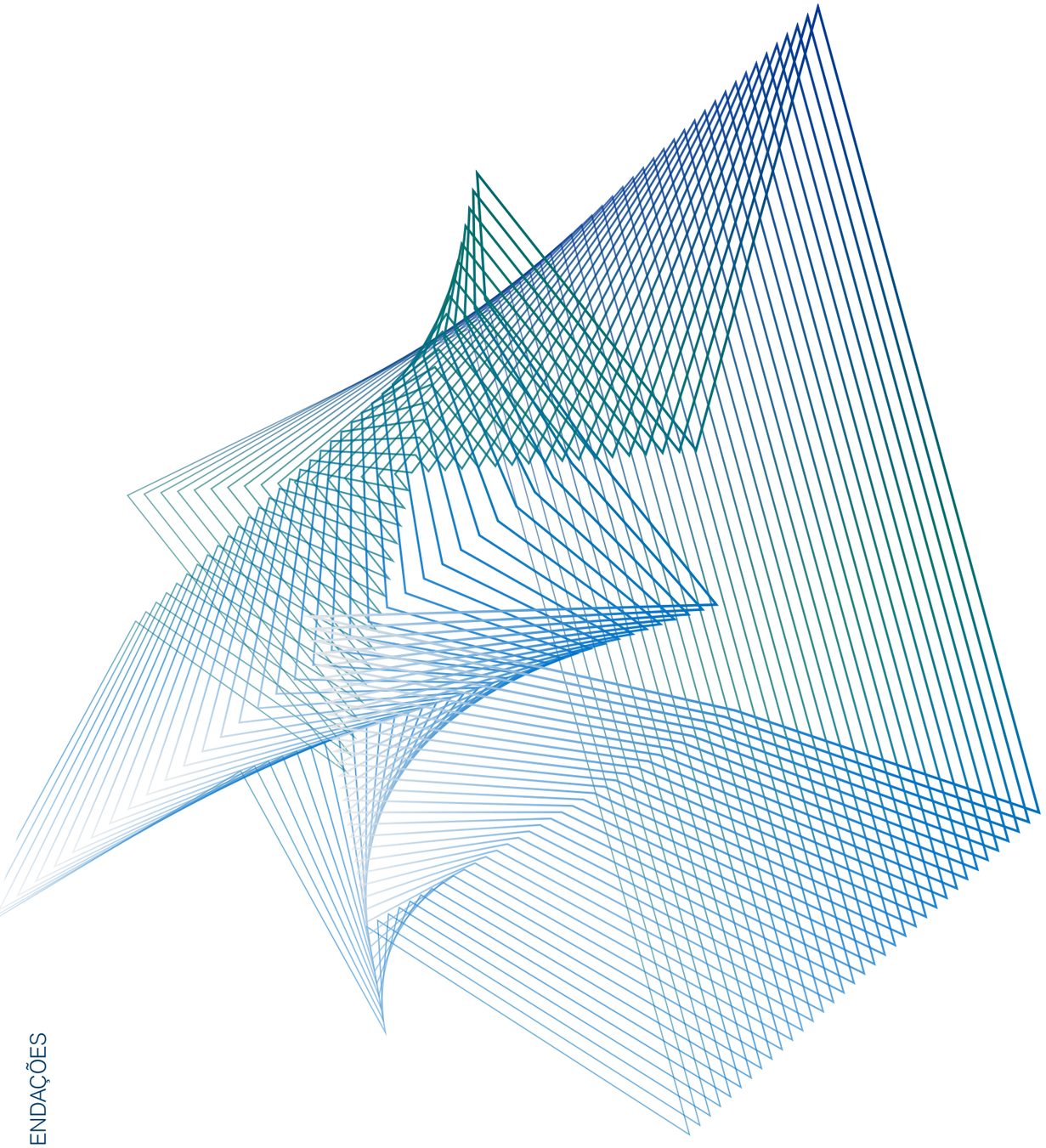
Coordenação política no diálogo com as plataformas globais de serviços de streaming, para assegurar maior visibilidade e investimentos em conteúdos em língua portuguesa. Associar esforços na regulamentação de mercados e no desenvolvimento das indústrias audiovisuais nacionais.

Preservação da memória audiovisual

Cooperar nas áreas de capacitação técnica, infraestrutura e gestão da memória audiovisual, para enfrentar o desafio de preservar a cultura dos estados-membros. Associar a cooperação externa a esse esforço, pela preservação do patrimônio cultural mundial.

Criação do Observatório Audiovisual da CPLP

Implantar um organismo de atuação permanente, de alcance a todos os países-membros, para assegurar a produção contínua de dados estatísticos, indicadores variados e inteligência pública sobre o setor audiovisual.



UM FUTURO EM PORTUGUÊS

Ao fomentar a cooperação e a coprodução audiovisual entre seus membros, a CPLP incrementa não apenas suas indústrias culturais, mas também a difusão e a valorização da língua portuguesa.

O audiovisual é um instrumento privilegiado para a circulação das línguas em suas múltiplas variantes. A diversidade de sotaques, as variedades narrativas, as múltiplas expressões da fala e da escrita, quando compartilhadas, ampliam o alcance simbólico dos países e estreitam os seus vínculos com outros povos.

O português é patrimônio e potência da CPLP. Fortalecê-lo como idioma de criação, diálogo e intercâmbio no mercado audiovisual global fará dele um poderoso ativo geopolítico de *soft power* do mundo lusófono.

METODOLOGIA

ABORDAGEM METODOLÓGICA

A metodologia adotada para a realização deste estudo foi concebida sob um pressuposto claro. Ela teria que se adequar a duas circunstâncias impositivas:

- A heterogeneidade estrutural e institucional dos países-membros da CPLP.
- A assimetria na disponibilidade, qualidade e sistematização de dados relativos ao setor audiovisual, especialmente significativa nos PALOP e em Timor-Leste.

Diante delas, optou-se por uma abordagem progressiva, flexível e comparável, capaz de produzir um mapeamento mínimo consistente, sem comprometer a qualidade analítica. Ao mesmo tempo, capaz de estabelecer bases para o aprofundamento futuro da coleta de dados setoriais.

Inicialmente, buscou-se traçar um perfil de dados essenciais do setor audiovisual em cada país, abrangendo dimensões institucionais, produtivas, econômicas e regulatórias. Ele não pretendeu ser exaustivo, mas suficientemente robusto para:

- Identificar os principais agentes e estruturas do setor;
- Compreender a governança pública do audiovisual;
- Mapear a produção, circulação e exibição de conteúdos;
- Evidenciar lacunas informacionais e institucionais.

ESTRUTURAÇÃO POR BLOCOS TEMÁTICOS

Para viabilizar a coleta de dados em contextos nacionais distintos e garantir maior aderência das respostas, a pesquisa foi organizada em seis blocos temáticos. Cada um deles concebido de forma escalonada e progressiva. A organização permitiu:

- Distribuir o esforço de coleta por fases, evitando sobrecarga dos pontos focais;
- Adaptar o nível de complexidade das informações solicitadas;
- Assegurar que todos os países pudessem, ao menos, responder aos blocos iniciais.

Os blocos foram estruturados segundo uma lógica de complexidade crescente, sendo os três primeiros considerados de mais fácil obtenção, mesmo em contextos com menor capacidade institucional. Os três blocos finais foram dedicados a informações econômicas, de mercado e indicadores mais sofisticados. De forma sintética, eles contemplaram:

- Estrutura Institucional e Governança do Audiovisual (autoridades, ministérios, órgãos reguladores, TVs públicas);
- Mapeamento de Agentes do Setor (produtores, exibidores, distribuidores, associações);
- Produção Audiovisual e Circulação de Obras;
- Infraestrutura, Exibição e Acesso ao Público;
- Dados Econômicos e Modelos de Financiamento;
- Temas Transversais (diversidade, coprodução, circulação internacional, formação profissional).

COLETA DE DADOS E ACOMPANHAMENTO

A coleta de dados foi realizada por meio de uma rede de pontos focais, indicados pelos Pólos Nacionais da Rede CPLP Audiovisual, com atuação direta nos respectivos ecossistemas audiovisuais. O processo teve início com uma reunião geral da rede, destinada a:

- Apresentar os objetivos da pesquisa;
- Explicar detalhadamente a metodologia;
- Discutir cada bloco temático e suas perguntas;
- Alinhar expectativas quanto ao nível de detalhamento das respostas.

Ao longo do período de coleta, foram realizadas reuniões semanais de acompanhamento, com múltiplas finalidades:

- Esclarecimento de dúvidas metodológicas;
- Ajuste de interpretações sobre as perguntas;
- Devoluções qualitativas da equipe de pesquisa sobre as respostas recebidas;
- Identificação de lacunas no formulário e orientações para preenchimento.

Instrumento central de coleta, esse formulário foi desenvolvido em formato online e organizado segundo os blocos temáticos. O preenchimento nos pontos focais foi contínuo e cumulativo, acompanhando a evolução do trabalho ao longo das semanas e a ordem de provimento de dados aos blocos. A estratégia permitiu:

- Monitoramento em tempo real do progresso da pesquisa;
- Maior consistência entre respostas;
- Correção de eventuais inconsistências antes da consolidação final.

Após o encerramento do prazo regular, a equipe de pesquisa manteve um período complementar de coleta, especialmente nos países que não haviam conseguido completar integralmente os formulários. Nessa fase, foram oferecidas orientações metodológicas alternativas, como:

- Uso de estimativas setoriais.
- Entrevistas com agentes-chave.
- Consulta a bases não-oficiais ou registros associativos.

Concluída a coleta, deu-se início à fase analítica. Os dados foram tabulados, sistematizados e organizados, e posteriormente redigidos em relatório final.

ASSIMETRIA E AUSÊNCIA DE INFORMAÇÕES

Como previsto no desenho metodológico, verificou-se a ausência ou insuficiência de determinadas informações, sobretudo de natureza econômica, em especial nos países africanos de língua portuguesa. Entre os principais dados não plenamente obtidos, destacam-se:

- Indicadores econômicos consolidados do setor audiovisual;
- Valores de importação e exportação de conteúdos audiovisuais;
- Investimentos totais em licenciamento de obras nacionais e internacionais;
- Percentuais de conteúdo nacional na programação;
- Indicadores de diversidade (gênero, raça, participação feminina em cargos de direção e liderança).

Em vários países, a inexistência de sistemas nacionais centralizados de registro da produção audiovisual levou à obtenção de dados por meio de fontes indiretas, como:

- Entrevistas com produtores e associações locais;
- Levantamentos empíricos conduzidos pelos pontos focais;
- Percepções provenientes de autoridades culturais.

Esses dados foram claramente identificados no relatório como estimativas ou informações não-oficiais, garantindo transparência metodológica e evitando generalizações indevidas.

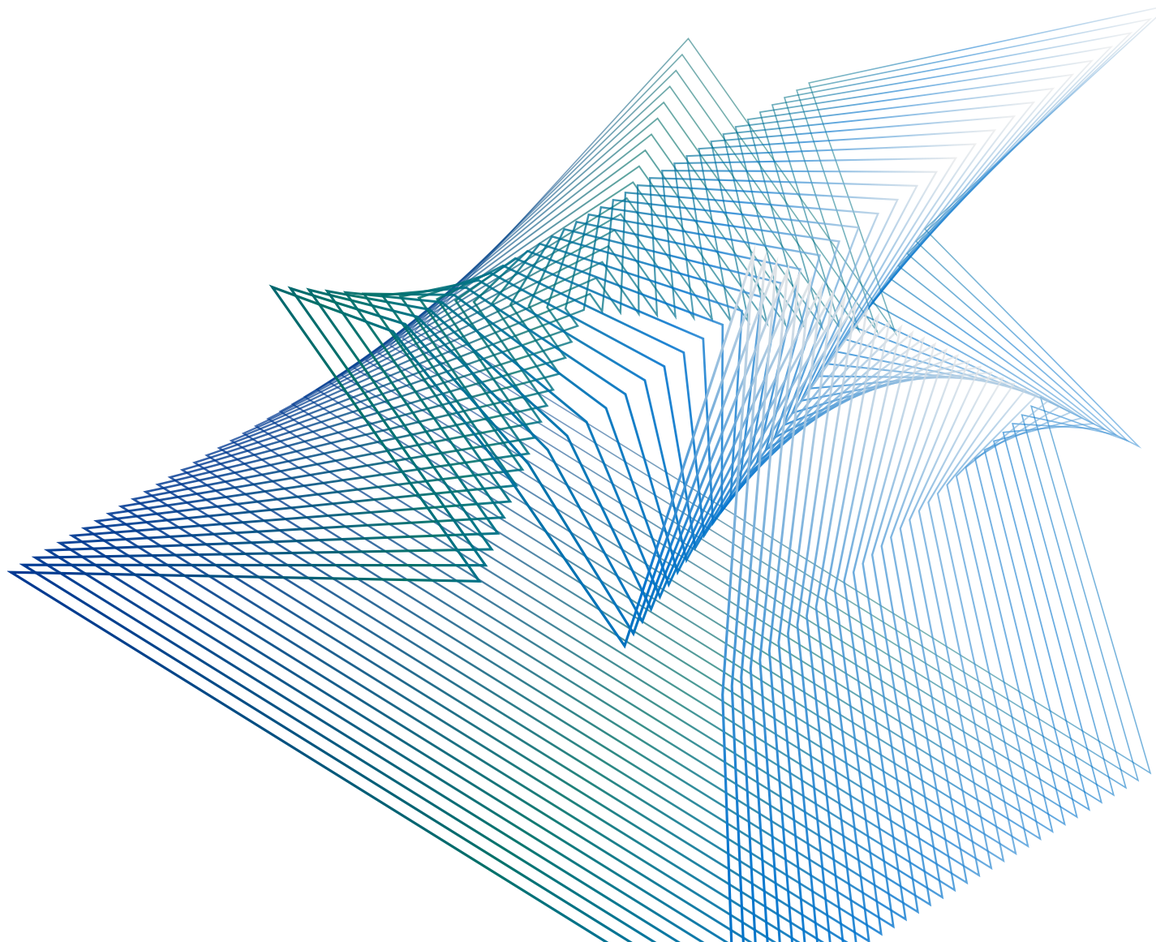
Importante ressaltar que a identificação dessas lacunas constitui, por si só, um resultado relevante da pesquisa, ao evidenciar a necessidade de fortalecimento institucional e de sistemas nacionais de informação audiovisual.

AUSÊNCIA DO TIMOR-LESTE

Apesar do convite à participação e de reiteradas tentativas de contato desde o início do processo, não foi possível obter respostas do Timor-Leste, que permaneceu inacessível ao longo do período de coleta.

A ausência não deve ser interpretada como desinteresse ou irrelevância do país no contexto da CPLP Audiovisual. Menos ainda, que o estudo não dialogue com a sua realidade. Ao contrário, as recomendações desta pesquisa são plenamente aplicáveis ao contexto timorense, podendo servir como referência estratégica para:

- O desenho de políticas públicas iniciais para o setor audiovisual;
- A estruturação institucional do campo;
- A criação progressiva de instrumentos de fomento, formação e circulação de obras.



CONSIDERAÇÕES E PERSPECTIVAS

O estudo não se propôs a esgotar o diagnóstico do setor audiovisual na CPLP. Procurou estabelecer um marco inicial estruturado, capaz de inaugurar uma trajetória contínua de produção de dados, monitoramento e inteligência pública sobre o audiovisual lusófono.

A metodologia adotada demonstrou-se adequada para:

- Contextos com forte assimetria informacional;
- Processos de cooperação multilateral;
- Pesquisas comparativas em países em diferentes estágios de desenvolvimento institucional.

ANEXOS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FONTES PRIMÁRIAS: LEVANTAMENTO DE CAMPO (2024-2025)

A base central do estudo provém dos dados recolhidos diretamente junto dos Pontos Focais Nacionais e autoridades competentes, através dos formulários padronizados.

ANGOLA
Ministério da Cultura / ANICC (Agência Nacional das Indústrias Culturais e Criativas). *Questionário Mestre CPLP – Angola* (2025).

BRASIL
Secretaria do Audiovisual do Ministério da Cultura. *Questionário Mestre CPLP – Brasil* (2025).

CABO VERDE
Ministério da Cultura e das Indústrias Criativas. *Questionário Mestre CPLP – Cabo Verde* (2025).

GUINÉ-BISSAU
Ministério da Cultura, Juventude e Desporto / INCA. *Questionário Mestre CPLP – Guiné-Bissau* (2025).

GUINÉ EQUATORIAL
Ministério de Informação, Imprensa e Cultura. *Questionário Mestre CPLP – Guiné Equatorial* (2025).

MOÇAMBIQUE
Ministério da Educação e Cultura / INICC (Instituto Nacional das Indústrias Culturais e Criativas) / Divisão de Audiovisual e Cinema. *Questionário Mestre CPLP – Moçambique* (2025).

PORTUGAL
Ministério da Cultura / ICA, I.P. (Instituto do Cinema e do Audiovisual). *Questionário Mestre CPLP – Portugal e Anexos Estatísticos* (2025).

SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE
MECCES (Ministério da Educação, Cultura, Ciência e Ensino Superior) / INE (Instituto Nacional de Estatística) / TVS (Televisão de São Tomé) / DGC (Direção Geral de Cultura). *Questionário Mestre CPLP – São Tomé e Príncipe* (2025).

DOCUMENTOS INSTITUCIONAIS E LEGISLAÇÃO NACIONAL

Diplomas legais e planos estratégicos citados no corpo do relatório:

ANGOLA

- Lei n.º 7/12 (Lei do Cinema e do Audiovisual)
- Lei n.º 3/17 (Lei: da Televisão)
- Direitos de Autor (Lei: 15/2014)
- Lei do Mecenato (Lei: 8/12)
- Depósito Legal (Lei: 27/2003).

BRASIL

- Medida Provisória n.º 2.228-1/200
- Lei n.º 8.685/1993 (Lei do Audiovisual)
- Lei n.º 12.485/2011 (Lei da TV Paga/SeAC)
- Lei nº 14.814/2024
- Lei nº 14.815/2024
- Lei Rouanet (Lei: 8.313/91)

CABO VERDE

- Lei n.º 99/IX/2020 (Lei: do Cinema)

GUINÉ-BISSAU

Decreto-Lei n.º 49.980/2023 (Código de Direito de Autor)

MOÇAMBIQUE

- Decreto n.º 57/2024 (Regulamento da Lei do Audiovisual e do Cinema
- Diploma Ministerial n.º 80/2024 (Regulamento do Fundo CONFIAAC)
- Diploma Ministerial nº 3/2019 (Depósito Legal)

PORTUGAL

- Lei n.º 55/2012 (Lei do Cinema)
- *Plano Estratégico do ICA 2024-2028*.

SÃO TOMÉ E PRÍNCIPE

- Lei n.º 1/2001 (Lei da Televisão)
- Lei n.º 2/2017 (Direitos de Autor)
- Lei n.º 2/2002 (Lei da Radiodifusão)
- Lei N.º 2/93 (Lei de Imprensa)
- Lei N.º 3/96 (Alteração de Lei de Imprensa)
- Lei N.º 4/96 (Lei do Conselho Superior de Imprensa)

RELATÓRIOS E ESTUDOS INTERNACIONAIS (BENCHMARKS)

Estudos globais utilizados para a análise comparativa e identificação de tendências:

BID (Banco Interamericano de Desenvolvimento) & Netflix (2023). *O impacto econômico do setor audiovisual na América Latina*. Washington, D.C.: BID.

European Audiovisual Observatory (2024). *Focus 2024: World Film Market Trends*. Strasbourg: Council of Europe.

Olsberg SPI & AFCI (Association of Film Commissioners International) (2024). *Best Practice in Screen Sector Development: Key Findings Report*. Londres: Olsberg SPI.

PwC (2022). *Global Entertainment & Media Outlook 2022-2026*. (Capítulos: "Cinema" e "Traditional TV and Home Video").

UNESCO (2021). *The African Film Industry: Trends, Challenges and Opportunities for Growth*. Paris: UNESCO.

DADOS ESTATÍSTICOS COMPLEMENTARES

Fontes de dados quantitativos sobre demografia, consumo digital e midia em África:

Addy Kassova Audience Strategy Ltd / AUC. (2022). *Prevalence of African countries in business stories in African media (2021)*.

Statista. (2024). *Number of films annually produced in Africa 2021, by region*.

Statista. (2024). *Number of YouTube users in Africa from 2020 to 2029 (Estimates)*.

Statista / NapoleonCat. (2024). *Media in Africa: Overview and Country Specifics*.

DOCUMENTOS DE REFERÊNCIA CPLP

CPLP. (2024). *Termo de Referência (TR): Consultoria Técnica para o Estudo "Painel do Setor Audiovisual na CPLP"*. Secretariado Executivo da CPLP.

CPLP. (Vários anos). *Declarações Finais das Reuniões de Ministros da Cultura da CPLP*.

PAV (Programa CPLP Audiovisual). *Regulamentos e Histórico de Edições (PAV CPLP)*.

GLOSSÁRIO DE TERMOS TÉCNICOS

Este glossário reúne os principais conceitos técnicos, econômicos, institucionais e setoriais utilizados no estudo. Seu objetivo é facilitar a compreensão do conteúdo por leitores provenientes de diferentes áreas — gestores públicos, diplomatas, pesquisadores, profissionais da cultura e agentes da indústria audiovisual.

As definições apresentadas seguem terminologia amplamente utilizada em estudos internacionais sobre economia criativa, políticas culturais e desenvolvimento do setor audiovisual. produzidos por organismos multilaterais e agências nacionais de cinema.

A

Arcabouço regulatório
Conjunto de leis, normas, instituições e instrumentos de política pública que regulam o funcionamento de um setor econômico ou cultural.

Assimetria estrutural
Diferença significativa de capacidades econômicas, institucionais ou tecnológicas entre países ou regiões.

Audiência potencial
Estimativa do público que pode ser alcançado por um conteúdo audiovisual em determinado território ou plataforma.

Audiovisual
Conjunto de obras que combinam elementos visuais e sonoros, incluindo filmes, séries, documentários, animações e conteúdos digitais.

B

Balança comercial audiovisual
Indicador que mede a diferença entre exportações e importações de conteúdos audiovisuais de um país.

Blockbuster
Produção audiovisual de grande orçamento e alto potencial comercial, geralmente associada a ampla distribuição internacional.

Brecha digital (digital divide)
Diferença no acesso a tecnologias digitais e internet entre populações ou países.

C

Cash rebate
Mecanismo de incentivo público que reembolsa uma porcentagem dos gastos realizados por produções audiovisuais em determinado território.

Cadeia produtiva do audiovisual
Conjunto de atividades econômicas relacionadas à criação, produção, distribuição e exibição de obras audiovisuais.

Capacidade institucional
Nível de organização, recursos humanos e estruturas administrativas disponíveis para implementar políticas públicas.

Cluster criativo
Concentração geográfica de empresas, talentos e infraestrutura ligada às indústrias criativas.

Conteúdo nacional
Produções audiovisuais realizadas majoritariamente por empresas e profissionais de um país.

Coprodução internacional
Produção audiovisual realizada por empresas de dois ou mais países, que compartilham financiamento e direitos de exploração.

Cotas de conteúdo
Mecanismo regulatório que estabelece percentuais mínimos de obras nacionais em canais de televisão ou plataformas digitais.

D

Demografia
Estudo estatístico das populações humanas, incluindo crescimento populacional, idade média e distribuição territorial.

Desenvolvimento humano
Conceito que mede o progresso social e econômico de uma população considerando renda, educação e saúde.

Diplomacia cultural
Uso de produtos culturais para promover a imagem internacional de um país e fortalecer relações entre nações.

Distribuição audiovisual
Etapa da cadeia produtiva responsável por levar obras audiovisuais ao público por meio de diferentes janelas de exibição.

E

Ecossistema audiovisual
Conjunto de instituições, empresas, profissionais e infraestruturas que sustentam a produção e circulação de conteúdos audiovisuais.

Economia criativa
Setor econômico baseado na criação e exploração de bens e serviços com conteúdo cultural ou criativo.

Efeito multiplicador econômico
Impacto indireto gerado por uma atividade econômica sobre outros setores da economia.

Exibição audiovisual
Etapa final da cadeia produtiva em que conteúdos são apresentados ao público.

F

Film commission
Organismo público responsável por facilitar e promover a realização de filmagens em determinada região.

Financiamento público cultural
Recursos financeiros destinados pelo Estado para apoiar a produção cultural.

Fomento
Conjunto de instrumentos públicos destinados a estimular o desenvolvimento de um setor econômico ou cultural.

G

Governança cultural
Estrutura institucional responsável pela formulação e implementação de políticas culturais.

H

Hub audiovisual
Polo de produção que concentra infraestrutura, empresas e profissionais do setor audiovisual.

I

IDH (Índice de Desenvolvimento Humano)
Indicador criado pelo PNUD que mede o nível de desenvolvimento de um país com base em renda, educação e expectativa de vida.

Indústrias culturais e criativas
Setores econômicos baseados na produção e circulação de bens culturais, incluindo cinema, televisão, música e design.

Infraestrutura audiovisual
Conjunto de instalações físicas e técnicas necessárias para a produção e exibição de obras audiovisuais.

Integração regional
Processo de cooperação entre países com o objetivo de fortalecer mercados e políticas comuns.

J

Janela de exibição
Período ou plataforma específica em que uma obra audiovisual é disponibilizada ao público.

L

Licenciamento audiovisual
Processo de autorização para exibição ou distribuição de obras audiovisuais mediante pagamento de direitos.

M

Market share (quota de mercado)
Percentual de participação de um produto ou serviço no total de vendas ou consumo de um mercado.

Mobile-first
Estratégia de distribuição de conteúdos concebida prioritariamente para dispositivos móveis.

O

Observatório audiovisual
Instituição responsável pela coleta e análise de dados sobre a indústria audiovisual.

P

PIB (Produto Interno Bruto)
Valor total dos bens e serviços produzidos em um país durante determinado período.

PIB per capita
Indicador que mede a renda média de uma população ao dividir o PIB pelo número de habitantes.

Política pública audiovisual
Conjunto de ações governamentais voltadas para o desenvolvimento do setor audiovisual.

Proeminência de conteúdo
Regra regulatória que garante destaque a conteúdos nacionais nas interfaces de plataformas digitais.

R

Regulação audiovisual
Conjunto de normas que regulam produção, distribuição e exibição de conteúdos audiovisuais.

S

Soft power
Capacidade de um país influenciar outros por meio da cultura e da imagem internacional.

Streaming
Tecnologia que permite a transmissão contínua de conteúdos audiovisuais pela internet.

Sustentabilidade do setor
Capacidade de uma indústria manter crescimento econômico e produção cultural no longo prazo.

T

Tax rebate
Incentivo fiscal concedido a produções audiovisuais que realizam gastos locais.

Televisão pública
Serviço de radiodifusão financiado pelo Estado e orientado ao interesse público.

V

Valor adicionado (ou valor acrescentado)
Indicador econômico que mede a riqueza gerada por um setor produtivo. Representa a diferença entre o valor final de um produto ou serviço e o custo dos insumos utilizados para produzi-lo.

Video on Demand (VOD)
Serviço digital que permite acesso a conteúdos audiovisuais sob demanda.

Z

Zona de produção audiovisual
Região que concentra infraestrutura e incentivos para atividades de produção audiovisual.

LISTA DE IMAGENS

Pg. 22 — Exibição Cine Zunga. Crédito: Geração 80

Pg.25 — Reprodução: ANICC Agência Nacional das Indústrias Culturais e Criativas de Angola

Pg.20 — Reprodução: ANICC Agência Nacional das Indústrias Culturais e Criativas de Angola

Pg.26 — Reprodução: ANICC Agência Nacional das Indústrias Culturais e Criativas de Angola

Pg.28 — Reprodução: ANICC Agência Nacional das Indústrias Culturais e Criativas de Angola

pg. 32— Banco de Imagens da FSB Comunicação MINC - Ministério da Cultura do Brasil

pg. 36 —Banco de Imagens da FSB Comunicação MINC - Ministério da Cultura do Brasil

Pg. 30 — Abertura do Festival de Cinema do Rio (2024). Crédito: Juliana Rossi Brederode Sihler

Pg. 46 — Batuku na Terreu. Reprodução: Ministério da Cultura e das Indústrias Criativas de Cabo Verde

Pg. 40 — Forte São Filipe, Cidade Velha, Cabo Verde. Reprodução: Ministério da Cultura e das Indústrias Criativas de Cabo Verde

Pg. 42 — Tabanca Achada. Reprodução: Ministério da Cultura e das Indústrias Criativas de Cabo Verde

Pg. 50 — Paraíso ameaçado. Still do filme (2015). Créditos: Domingos Sanca

Pg. 54 — Paraíso ameaçado. Still do filme (2015). Créditos: Domingos Sanca

Pg 58 — Créditos: Pedro Mba Ndong Nseng

Pg 60 — Créditos: Pedro Mba Ndong Nseng

Pg 62 — Origens e Descendentes - Still do filme (2015). Créditos: Pedro Mba Ndong Nseng

Pg 62 — Origens e Descendentes - Still do filme (2015). Créditos: Pedro Mba Ndong Nseng

Pg 70 — Créditos: Estúdio Olhar Artístico

Pg. 74 — Reprodução: Instituto Nacional do Turismo (INATUR)

Pg 68 — Créditos: Estúdio Olhar Artístico

Pg. 86 — Ferragudo. Créditos: John Copland

Pg. 78 — Lisboa. Créditos: Turismo Lisboa

Pg. 84 — Palácio Nacional Queluz. Crédito: JT Costa do Estoril

Pg. 80 — Oeste. Créditos: Turismo Centro Portugal

Pg. 90 — Reprodução: TVS – Televisão Santomense

Pg. 92 — Reprodução: TVS – Televisão Santomense

Pg. 96 — Motxi de Obô, a morte da floresta. Still do filme (2015). Créditos: Ramusel Graça

Pg. 96 — Motxi de Obô, a morte da floresta. Still do filme (2015). Créditos: Ramusel Graça

FICHA CATALOGRÁFICA DA PUBLICAÇÃO

Catalogação na Publicação
Ficha Catalográfica feita pelo autor

Editor:
Secretariado Executivo da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa

ISBN 978-989-99021-9-0

Ano: 2026
Título: Por Um Espaço Audiovisual Lusófono
Autor: Vários
Suporte: Impresso
Formato: Brochado

Depósito Legal: 570341/26

Impressão: Pigma Gráfica Editora Ltda — São Paulo/SP - Brasil

Propriedade e Edição:

CPLP
Comunidade dos Países de Língua Portuguesa
30 ANOS

Palácio Conde de Penafiel
Rua de São Mamede (ao Caldas), número 21
1100-533 Lisboa
+351 21 392 85 60
comunicacao@cplp.org
www.cplp.org

Tiragem: 1.000 exemplares

Cláusula de exoneração "A publicação desta obra foi efetuada com o apoio da Comunidade dos Países de Língua Portuguesa (CPLP). O conteúdo é da exclusiva responsabilidade dos respetivos autores e não pode, de forma alguma, ser tomado como a expressão de posições da Organização."

Realizada pelo Programa CPLP Audiovisual, esta publicação apresenta o primeiro mapeamento sistemático do setor audiovisual em oito países falantes do português: Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Guiné Equatorial, Moçambique, Portugal e São Tomé e Príncipe.

As informações reunidas oferecem subsídios para a formulação de políticas públicas, investimentos privados, iniciativas de organizações sociais, estudos acadêmicos e o amplo conhecimento da cidadania, sobre o grande potencial de desenvolvimento e projeção mundial de um setor audiovisual integrado.



Escaneie o QR Code e
acesse as versões digitais
em português e inglês

PROGRAMA CPLP AUDIOVISUAL
3ª EDIÇÃO (PAV III)
RELATÓRIO DE PESQUISA 2026