

# Anna Olchówka

---

## O cinema e a legislação do Estado Novo: contexto e análise

---

Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos nr 24, 309-330

---

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Anna Olchówka  
(Uniuersytet Wrocławski)

## O CINEMA E A LEGISLAÇÃO DO ESTADO NOVO: CONTEXTO E ANÁLISE<sup>1</sup>

**Resumo:** Graças aos esforços de António Ferro, apaixonado pelo cinema e as suas possibilidades ideológicas, a Sétima Arte entrou no círculo dos interesses do Estado Novo já no fim dos anos 30. Este facto significava o começo dos trabalhos legislativos com o objetivo de controlo efetivo de todos os aspetos da cinematografia. A análise do contexto histórico e político do período mencionado deixa compreender a complexidade do papel projetado para o cinema pelas autoridades portuguesas e as causas da sua derrota. Os textos estudados para o presente trabalho foram tanto os atos promulgados como os debates parlamentares, que em conjunto formam elementos do processo legislativo. Aos métodos aplicados pertencem a análise do texto, a análise do contexto e dos conteúdos (explícitos e implícitos) e a sua interpretação. A investigação realizada demonstra que a cinematografia era tratada como uma ferramenta educativa e propagandística útil, mas igualmente perigosa e não compreendida como meio de expressão artística. As tentativas superficiais de industrialização do cinema não foram realizadas por causa das características e falhas do próprio sistema salazarista. As mudanças políticas e ideológicas dos anos 60 puseram à vista as insuficiências da legislação portuguesa e, na realidade, a debilidade do cinema nacional.

**Palavras-chave:** cinema, legislação, António Ferro, Estado Novo, Portugal

**Title:** Cinema and Legislation of *Estado Novo*: Context and Analysis

**Abstract:** Thanks to the efforts of Antonio Ferro, who was passionate about cinema and its ideological possibilities, the Seventh Art became one of the Portuguese New State (*Estado Novo*) interests in the late 30s. This fact opened the legislative process of effective control of all aspects of Portuguese cinematography. An analysis of historical and political context of that period leads to a better understanding of the complexity of the role designed for the film by state authorities and discovers the reasons behind the failure of this policy. The texts studied for this investigation are both enacted legislation acts as well as the parliamentary debates; all together, those documents part from the legislative process. The methods applied to this study are text, context and (explicit and implicit) content analysis and its interpretations. This research demonstrates that the cinematography was treated as an educational and propaganda tool, which was useful but also dangerous and, consequently, not understood as an agent of artistic expression. Some superficial attempts of film industrialization were not realized because of the characteristics and failures of Salazar's system. The ideological and political changes of the 60s shed some light on the fiasco of the Portuguese legislation and, in fact, the weakness of the national cinema.

**Key-words:** cinema, legislation, António Ferro, *Estado Novo*, Portugal

---

<sup>1</sup> O estudo foi realizado no âmbito de Bolsa de Investigação do Instituto Camões, recebida pela autora no ano letivo 2014/2015 e realizada na Universidade do Porto.

Apesar da sua grande popularidade social, rapidamente adquirida nas primeiras décadas do século XX, por muito tempo o cinema não pôde ir além do estereótipo de uma modalidade de distração comercial, representado pelos círculos científicos. Nesta perspetiva, as propostas de Marc Ferro, um historiador da terceira geração da *Escola dos Annales*, foram uma verdadeira revolução. O francês apresentou nos anos 70 do século passado uma série de textos (cf. Ferro 1974, 1977) nos quais provava a utilidade dos filmes tratados como documentos históricos, fontes válidas de investigação. Ferro foi o primeiro quem assinalou que o cinema podia (e devia) ser lido como um reflexo das circunstâncias históricas da produção cinematográfica, com as próprias ferramentas e imaginário, distintos das de um texto literário (cf. Ferro 2008: 163).

Não sendo um texto escrito e representando uma perspetiva individual, subjetiva, o filme levantava dúvidas sobre a sua qualidade como material de investigação. Para o historiador francês, representante da Nova História, esta característica oferecia um novo ponto de vista porque rompia com o estatuto cultural do cinema e com o seu passado, limitados pelos cânones estéticos. Uma análise multidimensional do filme – do seu contexto ou dos conteúdos implícitos e explícitos, entre outros – abria um campo de investigação para distintas disciplinas das ciências humanas, como, entre outras, a comunicação social, a sociologia, os estudos literários ou culturais e, obviamente, a história:

A leitura histórica do filme e leitura cinematográfica da história: esses são os dois últimos eixos a serem seguidos para quem se interroga sobre a relação entre cinema e história. A leitura cinematográfica da história coloca para o historiador o problema de sua própria leitura do passado. (Ferro, M. 1992: 13-19)<sup>2</sup>

As propostas inovadoras de Ferro, desenvolvidas por ele nos anos seguintes como a continuação da análise do período da Revolução bolchevique de 1917 nas imagens dos filmes soviéticos, deram início aos estudos interdisciplinares em torno do cinema. Mantendo-se na corrente indicada por Ferro, os investigadores como Michèle Lagny ou Robert A. Rosenstone acrescentaram ao tema outros aspectos significativos. Lagny assinala que “*toda historia que trate del cine debe tener en cuenta su importancia en un sistema más amplio que el cine*” (1997: 284)<sup>3</sup>; cada filme é um produto cultural de vários níveis suscetíveis à análise, e funciona numa realidade de influências. Por seu lado, o observador da narração fílmica, Rosenstone, reinventa os comentários de Ferro e acentua a necessidade da revisão “*de lo que entendemos por historia*” (Rosenstone 1997: 48-49)<sup>4</sup>. O cinema, portanto, deve ser estudado na sua complexidade, embora a análise da dimensão ficcional e dos códigos da linguagem fílmica possam dificultar o trabalho científico.

Entre as possíveis abordagens temáticas realizadas através das técnicas de análise cinematográfica destaca o assunto das relações entre o cinema e a política. As grandes antidemocracias do século XX viram na força persuasiva e na atratividade das imagens em

<sup>2</sup> Todas as citações no texto mantêm a sua ortografia original. No caso da bibliografia não portuguesa, as traduções portuguesas dos fragmentos citados encontram-se nas notas de rodapé.

<sup>3</sup> “Toda a história que trate do cinema tem de ter em conta a sua importância num sistema mais amplo que o cinema”; todas as traduções feitas pela autora do texto.

<sup>4</sup> “Do que entendemos pela história”.

movimento um seu aliado; a frase de Lenin sobre “de todas as artes [...] a mais importante”, a poucos meses da assinatura do decreto sobre a nacionalização da indústria cinematográfica na União Soviética, em 1919, entrou para a história. A obra da diretora alemã Leni Riefenstahl é hoje considerada um testemunho inegável sobre a realidade do nazismo e o fascínio das massas por Hitler, dentro do quadro estético da arte do nacional-socialismo. Benito Mussolini, com a ajuda da “arma mais forte” (*l'arma più forte*) e das suas funções educativas e propagandísticas, queria difundir a grandeza do fascismo italiano no mundo; no complexo cinematográfico de Cinecittà, aberto em Roma em 1937, eram rodadas as produções-resposta às obras da indústria estadunidense, entre outras, a produção da Itália fascista com a Espanha franquista *¡Sin novedad en el Alcázar!*. Todos os regimes aproveitavam o formato atraente do jornal informativo e a instituição de censura para poder controlar as informações e a sua circulação (cf. Muller e Wieder 2008).

O empenho político e ideológico do cinema não seria possível sem os fundamentos jurídicos. Através de distintos tipos de atos legislativos, os realizadores, artistas e profissionais relacionados com a sétima arte obtinham uma garantia de emprego e de financiamento estável. Ao mesmo tempo, enquadrados pelos instrumentos de controlo e repressão da ideologia estatal, eram obrigados a desistir das visões artísticas individuais e opiniões privadas. O cinema nacional tinha de expressar os ideais, condenar os rebeldes e instruir as novas gerações; tudo com o objetivo de influenciar todos os campos da vida dos cidadãos (cf. Torgal 2011: 67).

Aquela realidade não foi estranha também nas condições do Estado Novo português (1933-1974). Os historiadores não são unânimes na clara classificação do regime e colocam-no no vasto campo entre o totalitarismo e o autoritarismo (cf. Braga da Cruz 1982, Cabral 1976, Loff 2008). A base do sistema criado por Oliveira Salazar foi a introdução da Nova Ordem, contrária ao sistema liberal republicano anterior. Sob o lema “Deus, Pátria, Família” era realizada a missão da regeneração da Nação, da coesão de todos os seus membros nos valores comuns. Os fundamentos ideológicos, apoiados pela Igreja católica, serviam-se das tradições conservadoras, nacionalistas e imperiais, em grande parte relativas ao glorioso passado da época dos Descobrimentos, à verdadeira identidade rural do povo e à utopia corporativista. A realidade organizava-se à volta das normas para serem respeitadas, sob o olhar atento do chefe do Governo; o Estado dispunha de estruturas e instrumentos de controlo e repressão da sociedade, para manter o poder e a ordem (cf. Rosas 1998: 258-262). As intervenções estatais não ignoraram nenhuma área do convívio social: a cultura, de igual modo como a indústria ou economia, foi redefinida. O arquiteto daquela evolução, inscrita no projeto da “política do Espírito” foi António Ferro (1895-1956).

Jornalista e literato, membro dos movimentos futuristas<sup>5</sup>, como político percorreu um longo caminho, de um simpatizante do Partido Republicano a um admirador entusiasta do fascismo e autoritarismo<sup>6</sup>. Foi sempre a cultura o assunto do seu maior interesse, e especialmente o cinema; como arte moderna, inscrevia-se plenamente nos conceitos

<sup>5</sup> De jovem, Ferro foi o editor da revista vanguardista *Orpheu*. Colaborou, como jornalista, com *O Século*, *Diário de Lisboa* e *Diário de Notícias*. Publicou o próprio manifesto modernista *Nós* (cf. Acciaiuoli 2013).

<sup>6</sup> As suas observações sobre os regimes autoritários, em forma de entrevistas com os políticos e curtos ensaios sobre a Itália de Mussolini, a Espanha de Primo de Rivera e a Turquia de Kemal Atatürk, foram publicadas em 1927 sob o título *Viagem à volta das ditaduras*.

do fascismo italiano de Mussolini. Num artigo de 1917, Ferro reclamava a necessidade de melhor valorização do cinema como símbolo dos novos tempos (cf. Ferro 1917: 24-25). Na publicação *Hollywood, capital das imagens* de 1931, incluiu as observações da viagem do ano 1927 aos Estados Unidos, onde tinha observado de perto a grande indústria cinematográfica de Hollywood e as suas capacidades de representação da vida e da realidade. Sendo uma ferramenta nova, para Ferro o cinema poderia servir aos valores tradicionais do Estado, da Nação, dentro de uma construção ideológica mais ampla.

A “política do Espírito” respondia a uma necessidade de beleza expressa pelo povo português, de beleza ameaçada pelos sinais da modernidade como “a morbidez, o vício, o amoralismo” que “são a morte do homem, a sua decomposição” (Ferro 1935-38: 24). O conceito não se limitava à simples ajuda financeira aos artistas e à criação de condições de trabalho para eles: a sua base era a preparação moral e espiritual, o crescimento interior, a formação do talento no bom gosto. O materialismo, no presente contexto, perturbava a veracidade artística e a consciência humana; era preciso aperfeiçoar o Espírito e a ideologia do Estado Novo apresentava-se como salvação do Espírito português. Deste modo, a arte moderna tornou-se um canal de propaganda do regime, com o objetivo de construir e glorificar uma cultura popular fundada nas tradições portuguesas, na moral cristã e na herança histórica.

A instituição criada para supervisionar a missão cultural do Estado foi o Secretariado de Propaganda Nacional, SPN, convocado pelo decreto lei n.º 23054 de 25 de setembro de 1933. A “inevitabilidade” da existência de este organismo manifestava-se na “necessidade de organizar e centralizar a propaganda interna e externa” e no facto de que:

Portugal é o único país que não tinha resolvido ainda esse problema, deixando entregues as diversas manifestações da nossa actividade ao sabor das paixões nacionais e internacionais” e na urgência de “integrar os portugueses no pensamento moral que deve dirigir a Nação. (dec.-lei n.º 23054 [em:] DG, s. I, n.º 218: 1675<sup>7</sup>)

As funções do SPN, divididas entre as suas seções interna e externa, referiam-se, entre outras, à regulação das relações dos meios de comunicação com os poderes do Estado ou promoção da arte e cultura portuguesa através de exposições, congressos, festas, desfiles, prémios artísticos, etc. O registo das competências especificava também as obrigações como:

- f) combater por todos os meios ao seu alcance a penetração no nosso País de quaisquer ideias perturbadoras e dissolventes da unidade e interesse nacional;
- g) estimular, na zona da sua influência, a solução de todos os problemas referentes à vida do espírito, colaborando com os artistas e escritores portugueses e podendo estabelecer prémios que se destinem ao desenvolvimento de uma arte e de uma literatura acentuadamente nacionais;

---

<sup>7</sup> Para facilitar o registo dos textos jurídicos, em todo o trabalho foram aplicadas as presentes abreviaturas: dec. (decreto), dec.-lei (decreto-lei), s. (série), DG (*Diário do Governo*), DSAN (*Diário das Sessões da Assembleia Nacional*), DSCC (*Diário das Sessões da Câmara Corporativa*), supl. (suplemento).

h) utilizar a rádio-difusão, o cinema e o teatro como meios indispensáveis à sua acção. [...] elucidar a opinião internacional sobre a nossa acção civilizadora e de modo especial sobre a acção exercida nas colónias e o progresso do nosso Império Ultramarino. (dec.-lei n.º 23054 [em:] DG, s. I, n.º 218: 1675)

Além disso, em 1939 para o SPN foram transitadas as competências do Ministério do Interior referentes aos serviços de turismo (dec.-lei n.º 30101); no ano seguinte o SPN integrou o Conselho Nacional de Turismo (dec. n.º 30289, de 30 de dezembro de 1940).

O originador e primeiro diretor do SPN foi Ferro; o jornalista, durante uma das entrevistas com Salazar, sugeriu-lhe a criação de uma instituição responsável pela propaganda do regime e pelo fomento ideológico, à semelhança do *Istituto fascista di cultura* na Itália. Em 1944, como consequência das reorganizações no âmbito da situação internacional (a derrota inevitável do fascismo), os serviços prévios do SPN e os de turismo, imprensa, censura, exposições nacionais ou internacionais e de radiodifusão foram concentrados no Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo, SNI (dec.-lei n.º 33545)<sup>8</sup>. Em 1950 Ferro foi substituído no cargo: as suas iniciativas pareciam não dar resultados esperados e os artistas modernistas atraídos ao princípio pelas ideias, confrontados com as limitações ideológicas, afastavam-se da corrente artística estatal (cf. Ramos do Ó 1999: 225).

Especialmente sensível às dificuldades do cinema português, Ferro orientou muitos dos trabalhos e esforços do SPN para incentivar a regeneração da indústria cinematográfica do país e indicar aos realizadores uma orientação ideológica e estética adequada. A orientação adequada da energia surgida da explosão da cultura de massas na *idade do jazz-band* (cf. Pinto e Monteiro 2014: 223-226) dava os seus frutos na Alemanha nazi ou Itália fascista, enquanto em Portugal o financiamento estatal das produções ainda no princípio dos anos 30 continuava a ser insignificante. Assim, a iniciativa pertencia às companhias e distribuidoras que, devido à sua independência formal, estavam obrigadas à procura individual dos fundos. Os números referentes à quantidade e localização das salas de projeção indicavam uma falta de acesso significativa entre a população portuguesa, maioritariamente campesina (cf. Torgal 2011: 195). Preocupava também o conteúdo dos filmes projetados: com o aumento do número das produções nacionais, cada vez mais popularidade ganhavam as comédias, “o cancro do cinema nacional [...] [filmes] onde se procura fazer espírito com a matéria com o que há de mais inferior na nossa mentalidade” (Ferro A. 1950: 64), enquanto outros géneros “úteis” –como biografias, adaptações literárias ou reconstruções dos acontecimentos históricos – pareciam ser completamente ignorados pelo público (cf. Torgal 2011: 195-196). As fortes preferências dos espectadores tinham de ser, pelo menos parcialmente, incluídas na política cultural oficial. Naquela perspetiva, num instrumento mais eficaz do sistema deve tornar-se a sua legislação.

As leis justificavam as intervenções do regime em distintas áreas da vida social, também na cultura, e burocratizavam-nas, criando um discurso cultural estatal rígido. Entre 1926 e 1956 foram promulgadas 181 atos legislativos relativos à cultura, metade deles até ao ano 1936 (cf. Ramos do Ó 1999: 42), o que prova o interesse do Estado Novo na

<sup>8</sup> Em 1968 o SNI foi transformado na Secretaria de Estado da Informação e Turismo (SEIT), que funcionou até à revolução de 25 de Abril de 1974.

regularização desta questão no contexto de maior controlo. Por isso o SPN/SNI colaborava diretamente com o Ministério da Educação, a Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT), a Mocidade Portuguesa (MP) ou com as Casas do Povo: as ações conjuntas, garantiam maior eficácia propagandística das medidas tomadas.

A legislação cinematográfica do Estado Novo abrange textos legislativos de distinto alcance e características, que podem ser divididos conforme a sua aplicação. No quadro da compleição estatal podem ser classificadas as prescrições que organizavam a cinematografia à semelhança de corporações industriais, como os decretos-leis sobre a criação do Sindicato Nacional dos Profissionais de Cinema ou da Caixa de Previdência dos Profissionais de Espetáculos. As questões da proteção e do desenvolvimento da cinematografia nacional abrangem dois grupos de direitos, estreitamente relacionados entre si, como, por exemplo, as normas de exibição dos filmes portugueses ou o regulamento do Fundo do Cinema Nacional. O aspeto da educação e moralização aplica-se principalmente as questões como a assistência de menores ou a classificação dos espetáculos.

As fontes para a presente análise – leis e decretos-leis escolhidos – foram promulgadas no Diário do Governo entre 1927 e 1971, abrangendo desta maneira todas as fases do Estado Novo, desde a prévia ditadura militar até ao marcelismo. No entanto, a compreensão da complexidade dos procedimentos e do verdadeiro sentido das medidas tomadas pelo regime requeria um estudo das etapas prévias à divulgação das leis. A investigação envolveu também o campo contextual das leis anteriores e da sua desatualização, as condições da aparição das novas ideias e, principalmente, os debates sobre as seguintes variantes dos projetos legislativos consultados durante os debates parlamentares. O estudo, apesar da crítica das versões finais das leis, publicadas no Diário do Governo, referir-se-á também – nos casos nos quais foi possível realizar uma consulta – aos registos do Diário das Sessões da Assembleia Nacional dos anos 1935-1974.

## IMPLEMENTAÇÃO NO ORGANISMO ESTATAL

O corporativismo como forma de organização política do Estado Novo implicava a criação de sindicatos nacionais para agrupar os trabalhadores da mesma profissão. Ao mesmo tempo, os sindicatos livres foram praticamente aniquilados o que significava a falência das associações estatais (cf. Barreto 1994). A indústria cinematográfica teve de se organizar dentro das novas estruturas, segundo o decreto-lei n.º 23 050, de 23 de setembro de 1933 (DG, s. I, n.º 214: 1659-1662), que autorizou a criação do Sindicato Nacional dos Profissionais de Cinema do distrito de Lisboa (art. 3.º). Os deveres e direitos dos sindicatos, enumerados no capítulo II do decreto, subordinavam os interesses de todos os grupos profissionais “aos interesses da economia nacional” (art. 9.º), regularizados pelo “plano nacional e com respeito absoluto pelos superiores interesses da Nação” (art. 10.º); eram umas expressões comuns que manifestavam a sujeição imperativa. Os sindicatos obtinham as funções políticas (art. 11.º) e a personalidade jurídica (art. 13.º) e eram obrigados a apresentar relatórios da sua atividade, dentro dos limites definidos pela Câmara Corporativa (art. 11.º) e pelo Estatuto do Trabalho Nacional (art. 15.º).

O apoio direto aos trabalhadores da indústria cinematográfica oferecia a Caixa de Previdência dos Profissionais de Espetáculos, criada com a decisão do decreto-lei n.º 32 748, de 15 de abril de 1943 (DG, s. I, n.º 74: 231-232). Dirigida a todos os representantes das profissões artísticas, era “dentro dos princípios corporativos, a solução melhor” (preâmbulo) para garantir a todos os representantes deste grupo profissional específico as bases de previdência. Entre 0,5 e 1% do preço dos bilhetes dos espetáculos (1% para as projeções cinematográficas), “além das contribuições das empresas e dos beneficiários”, constituía a receita da Caixa (art. 2.º e 3.º). A instituição foi modelada no exemplo da Itália fascista e das outras Caixas que operavam ao lado das distintas corporações; o seu funcionamento, como no caso de outras instituições sociais do Estado Novo, permanecia visivelmente dependente do funcionamento do modelo corporativo.

Com a crescente popularidade do cinema e, em consequência, o surgimento dos primeiros cineclubes, o Estado confrontou-se com atividades fora do seu controle. A decisão de criação nos anos 50 da Federação Portuguesa dos Cineclubes (FPCC) foi ditada não só pela preocupação pelo “interesse desse movimento como facto relevante de educação e cultura”; as medidas tomadas tinham de, com precisão, limitar as possíveis faltas de subordinação. O decreto-lei n.º 40 472, de 16 de abril de 1956 (DG, s. I, n.º 76: 393-394), apesar de oficialmente dar vida à FPCC, apresentou a definição do cineclubes (“associação legalmente autorizada, que tenha por finalidade o desenvolvimento do interesse dos sócios pela arte cinematográfica”), excluindo da noção as associações que projetem os filmes produzidos pelos próprios sócios (art. 1.º). A Federação, com o objetivo de “facilitar a realização dos seus objetivos culturais e educativos e a coordenar a acção dos referidos clubes”, e colaborando diretamente com o SNI (inspeção e fiscalização das atividades dos cineclubes), impunha-lhes os estatutos, as sugestões organizativas e uma parte significativa (pelo menos 50%) do programa das exposições (art. 3.º). As receitas da FPCC foram baseadas nas inscrições, quotas mensais, subsídios e doações públicas ou particulares (art. 7.º); os clubes juvenis, dirigidos pela Mocidade Portuguesa (um representante seu por cada cineclubes), ficavam dispensados dos pagamentos (art. 10.º). No caso de não inscrição na Federação, um cineclubes tornava-se uma organização ilegal (art. 12.º) e não podia continuar as suas atividades<sup>9</sup>.

## PROTEÇÃO E DESENVOLVIMENTO DO CINEMA NACIONAL

A questão da proteção do cinema português é mencionada já no primeiro decreto dedicado à regularização dos espetáculos públicos, o decreto n.º 13 564, de 6 de maio de 1927 (DG, s. I, n.º 92: 689-704). O preâmbulo da disposição legal comenta que “imprescindível

<sup>9</sup> A história do cineclubismo português, estudada por Paulo Jorge Granja ou Paulo Cunha, demonstra que as atividades dos cineclubes desenvolviam não só a cinefilia, mas também –e de maneira significativa– o clima de oposição tanto cultural como política. Cf. Granja, P.J. (2008) “O cinema como arte: cineclubes, intelectuais e a crítica de cinema”. *Transformações Estruturais do Campo Cultural Português 1900-1950*. Coimbra, CEIS20: 399-428; Cunha, P. (2013) *Cineclubismo e Censura em Portugal (1956-1976)*. Comunicação no Congresso Internacional sobre Censura ao Cinema e ao Teatro, Lisboa. Disponível em: [http://www.academia.edu/7880821/Cineclubismo\\_e\\_Censura\\_em\\_Portugal\\_1943-65\\_2013\\_\(10/04/2016\)](http://www.academia.edu/7880821/Cineclubismo_e_Censura_em_Portugal_1943-65_2013_(10/04/2016)).

é que o Estado adapte disposições que protejam a exibição de películas de paisagem portuguesa e as de argumento nacional e interpretação portuguesa”. Às questões cinematográficas estão dedicados unicamente oito dos 137 artigos no decreto. Devido à falta de uma instituição diretamente responsável pelo cinema, esta função foi atribuída à Inspeção Geral dos Teatros. Os importadores e produtores eram obrigados à inscrição no seu registo (art. 130.º) e à “comunicação [...] dos títulos e assuntos das películas novas, assim como a indicação da casa de espetáculos em que se faça a primeira exibição” (art. 131.º). As explicações dos filmes tinham de ser escritas sempre em português e elaboradas pelos tradutores com qualificações provadas (art. 132.º).

O decreto interdizia “a exibição de fitas perniciosas para a educação do povo, de incitamento ao crime, atentatórias da moral e do regime político e social”; o artigo 133.º enumerava os conteúdos proibidos:

- Maus tratos a mulheres.
- Torturas a homens e animais.
- Personagens nuas.
- Bailes lascivos.
- Operações cirúrgicas.
- Execuções capitais.
- Casas de prostituição.
- Assassínios.
- Roubo com arrombamento ou violação de domicílio, em que [...] se possa avaliar dos meios empregados para cometer tal delito.
- A glorificação do crime por meio de letreiros ou efeitos fotográficos.

A projeção dos materiais inadequados significava a sua retirada e uma multa. Por isso, a Inspeção obrigava os cinemas a anunciarem-lhe com antecedência o programa das projeções e, de acordo com a Administração e Inspeção Geral dos Serviços Jurisdicionais e Tutelares de Menores, vetava a assistência dos menores de 14 anos (art. 134.º). À Inspeção Geral dos teatros pertencia também a responsabilidade pelas *matinéés* pedagógicas, no sentido da comunicação, inspeção, fiscalização e autorização (art. 137.º).

O mais polémico dos artigos (n.º 136), a chamada “Lei dos Cem Metros”, obrigava a preceder todas as exibições com “uma película de indústria portuguesa com um mínimo de 100 metros, que deverá ser mudada todas as semanas e, sempre que seja possível, apresentada alternadamente, de paisagem e de argumento e interpretação portuguesa”<sup>10</sup>. Foi o primeiro passo protecionista para incentivar a indústria nacional estagnada a uma produção regular, mas encontrou-se com muita polémica, especialmente devido à qualidade dos filmes representados; as curtas-metragens entre dois e quatro minutos eram, frequentemente, fragmentos cortados, sem som nem boa imagem.

O perfil protetor do Estado desenvolvia-se com a nova legislação promulgada nos anos seguintes. O curto decreto-lei n.º 22 966 (DG, s. I, n.º 182: 1537), de 14 de agosto de 1933, referia-se ao “poderoso meio de educação e cultura” com a “valiosa influência na vida social [...] que [...] pode ser usada com grande proveito para a Nação” (preâm-

<sup>10</sup> Cf. Decreto n.º 13 564, art. 136.º

bulo). O seu primeiro artigo isentava a Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis-Klangfilm (Torgal 2011: 29) “do pagamento das contribuições predial e industrial, e [...] dos direitos de importação de maquinismos, aparelhos e materiais necessários ao estabelecimento e exercício da sua indústria”. O art. 2.º, dedicado ao pagamento de impostos, qualificava os filmes portugueses na categoria dos espetáculos de declamação. O último artigo – e ao mesmo tempo o mais significativo – impunha aos importadores dos filmes estrangeiros a compra dos filmes produzidos em Portugal, “na metragem que for anualmente fixada pelo Governo” (art. 3.º); para o ano 1933, foram “600 metros de filme português por cada 9:000 metros de filme importado”. De alguma maneira, foi o desenvolvimento da “Lei dos Cem Metros”; também sem os efeitos esperados.

Uma decisão de maior significado para o cinema do Estado Novo foi a criação do Fundo do Cinema Nacional (FCN), à semelhança dos projetos realizados nos países com a indústria cinematográfica em desenvolvimento. O projeto legislativo era um dos mais esperados pelos grupos de profissionais do cinema e o seu primeiro esboço, de 1946, foi estudado com muita atenção, provocando uma discussão sobre a verdadeira situação do cinema português. A voz de Manuel Marques Teixeira, que elogiava as preocupações do Governo e de Salazar pelo cinema português, visíveis na “ideia, carinhosa e devidamente perfilhada” (DSAN, 22.02.1947, n.º 90: 584-585), era minoritária. António Pinheiro Torres comenta que “os financiamentos não bastam. É necessário acompanhá-los de medidas que onerem e dificultem a exibição do filme estrangeiro, exatamente como acontece com a importação de qualquer produto estrangeiro em concorrência com o nacional” (DSAN, 22.02.1947, n.º 90: 588-592); a proteção sem parcialidade, como em economia, não trará resultados.

Manuel Múrias também observa que os problemas da cinematografia nacional não se referiam às questões económicas. De acordo com o deputado, a indústria cinematográfica estava em desenvolvimento, tendo problemas unicamente com a distribuição, e as questões relacionadas com os assuntos sociais e culturais representavam o maior desafio: “é uma arma que obriga a esforços de legítima defesa, ou que obrigará, por outro lado, a tomá-la para o legítimo ataque às forças do mal” (DSAN, 21.02.1947, n.º 89: 563-567). Não partilhava a sua opinião Querubim Guimarães para quem a proposta não incluía todas as explicações económicas necessárias, e as incluídas eram demasiado generalistas. O deputado indicou também as debilidades da cinematografia nacional: “nós temos de defender o nosso cinema e a nossa produção cinematográfica, aperfeiçoando sobretudo a sua técnica. [...] A nossa técnica, por enquanto, é incompleta, imperfeita” (DSAN, 22.02.1947, n.º 90: 585-588).

Um dos motivos mais evocados pelos oradores e não relacionados diretamente com o FCN era o problema da moralidade do cinema. Guimarães condenava o cinema norte-americano pela “adulteração do nosso carácter, do nosso modo de sentir, da nossa própria dignidade, das nossas tradições familiares, das nossas tradições religiosas e sociais [...], uma porta aberta para perigos que atingem as crianças, os jovens e os próprios adultos” (DSAN, 22.02.1947, n.º 90: 585-588). António Mendes Correia indicava que o cinema “não faz raciocinar”, o público não conseguia perceber os argumentos e os ídolos como Rodolfo Valentino ou Greta Garbo “iam longe [d]os padrões estéticos de Rubens e de Veronèse”, influenciando “nas modas e estilos [...] bem deploravelmente” nas mulheres, especialmente as futuras educadoras (DSAN, 21.02.1947, n.º 89: 559-563). Era preciso

aproveitar as qualidades do cinema – possibilidade de “formação”, “penetração das almas” – para conseguir impor “ideias, costumes, tipos e modas”. É nesse contexto que Pinheiro Torres assinala que “o produtor do filme é o senhor mais absoluto do Mundo, que conta mais milhões de súbditos e cuja vontade e intenções impõem discricionariamente, lá do seu reino, que é em Hollywood”. Curiosamente, o deputado acha que o cinema “não serve, no dizer dos melhores educadores, como instrumento de aprendizagem, de formação mental e de alta cultura” (DSAN, 22.02.1947, n.º 90: 588-592).

Os deputados destacam que a lei tem de preencher as lacunas precedentes na legislação portuguesa. Ao mesmo tempo, por medo das más influências, não pode limitar a própria atividade cinematográfica. Mendes Correia constata que a proporção das projeções dos filmes portugueses com respeito às produções estrangeiras é demasiado alta (uma semana “portuguesa” para cada cinco semanas “estrangeiras” de exibições) e não está prevista a criação de novas salas para facilitar o acesso à arte cinematográfica. Discriminam-se também os filmes portugueses realizados fora dos territórios portugueses, desta maneira privados do apoio financeiro do FCN (DSAN, 21.02.1947, n.º 89: 559-563).

A versão final da legislação, a lei n.º 2027, de 18 de fevereiro de 1948, completada em 1949 pelos registos mais pormenorizados (DG, s. I, n.º 75: 239-242), praticamente não difere das disposições de 1946. O preâmbulo assinala “a importância do cinema na vida dos povos modernos, o seu poder de insinuação nos espíritos, a sua influência como meio educativo, a sua força como instrumento de cultura popular”, o seu “interesse económico” e as “possibilidades imensas de servir o prestígio de Portugal”, e os prévios esforços privados para desenvolver e proteger a indústria, nas condições frequentemente muito difíceis (DG, s. I, n.º 39: 125-127). Assim, as funções do FCN estão definidas “a fim de proteger, coordenar e estimular a produção do cinema nacional” (art. 1.º).

O Fundo é administrado pelo SNI que distribui também as licenças – pagas, dependentemente da categoria do filme – para as exibições (art. 4.º e 5.º). As receitas do FCN, de acordo com a política de autofinanciamento, provêm de taxas de exibições e multas, e adicionalmente das dotações estatais, donativos, subvenções e créditos (art. 6.º). As subvenções admitidas para a realização fílmica não podem superar os 30% dos custos orçamentais, com a exceção dos “filmes de interesse nacional” (art. 7.º). Entre outras atividades, o Fundo admite anualmente prémios pelas maiores realizações fílmicas, cauciona os empréstimos e gera uma cinemateca nacional (art. 7.º).

A lei define as características que distinguem os filmes portugueses: a língua (portuguesa), o lugar de realização (território português) e a representação do “espírito português”, “quer traduza a psicologia, os costumes, as tradições, a história, a alma coletiva do povo, quer se inspire nos grandes temas da vida e da cultura universal” (art. 8.º). A defesa dos valores nacionais é também visível em outras decisões. Os técnicos estrangeiros podem ser contratados unicamente com o parecer do SNI (art. 12.º), proíbe-se a importação de filmes de fundo estrangeiro falados em português e a dobragem, para manter o pleno controlo dos conteúdos projetados (art. 13.º e 14.º). Pela mesma razão, a sobreimpressão de legendas pode ser realizada somente em Portugal; noutros casos, é preciso o pagamento de uma licença suplementar (art. 16.º). A proporção de uma semana portuguesa para cada cinco semanas estrangeiras mantém-se, e a sua infração é sujeita a uma multa e, incluso, ao encerramento do respetivo cinema (art. 17.º).

A regularização das condições das exibições dos filmes portugueses teve como objetivo promover as produções nacionais na confrontação com a cinematografia estrangeira. O decreto n.º 40 715, de 2 de agosto de 1956 (DG, s. I, n.º 163: 1253-1254), dedicado às produções de longa-metragem, introduzia uma divisão das projeções e impedia as exibições comuns dos filmes portugueses com os estrangeiros (art. 6.º). Os distribuidores não podiam condicionar o aluguer das cópias portuguesas pela disponibilização simultânea de outras produções (art. 8.º). Todos os exibidores eram obrigados a apresentar os relatórios mensais com todos os títulos projetados e o seu tempo exato de presença no cartaz (art. 9.º); todos os filmes tinham de obter o parecer positivo do Conselho de Cinema (art. 12.º) para serem exibidos. Qualquer tipo de violação da lei equivalia a uma multa e, nos casos da reincidência, significava um processo penal. O decreto-lei n.º 41 062, de 10 de abril de 1957 (DG, s. I, n.º 82: 393-394), introduzia decisões similares para os filmes no formato inferior a 35 mm, mostrados principalmente pelos cinemas ambulantes<sup>11</sup>. Os materiais tinham de ser aprovados pela Comissão de Exame e Classificação de Espetáculos (art. 11.º). Os filmes mostrados ilegalmente seriam “queimados perante três funcionários da Inspeção dos Espetáculos, levantando-se auto da sua inutilização” (art. 14.º), o que se apresentava como uma solução bastante radical.

A legislação dedicada ao FCN não normalizou a situação da cinematografia portuguesa por muito tempo, especialmente devido à falta de melhoria da sua situação nos anos 50 (quase inexistência de produções nacionais de longa metragem e financiamento insuficiente). Os trabalhos continuam durante a década de 60 e as primeiras propostas da lei de proteção do cinema nacional – adotada em 1971 – são submetidas à discussão da Assembleia Nacional e da Câmara Corporativa em 1970. As avaliações dos deputados são maioritariamente críticas e indicam a necessidade da maior atenção aos apelos dos profissionais da indústria.

No parecer n.º 14/X, de 25 de abril de 1970 (DSCC, supl. ao n.º 43), a Câmara Corporativa comenta abertamente a crise do cinema “cuja força de presença não pode ser ignorada pelas entidades governamentais responsáveis”, devido às fortes tradições cinematográficas de Portugal que datam das décadas dos irmãos Lumière. A Câmara nota que “um filme pode ser uma obra de arte. Cinema, porém, é sempre, e antes de mais nada, indústria” que merece tanta proteção como os outros sectores. Analisa também criticamente o FCN e a sua missão incumprida:

Como o débil e sobrecarregado Fundo do Cinema Nacional não dispunha de reservas financeiras susceptíveis de apoiar a indispensável eclosão de produtores e como também não haveria processo de, repentinamente, constituir outras tantas equipas, nem sequer catorze ou quinze suficientemente treinadas e apetrechadas para, de seis em seis

<sup>11</sup> Inaugurados por SPN em 1935, os cinemas ambulantes tinham como objetivo primordial, educar a população portuguesa campestre, frequentemente sem possibilidades de aproveitar os êxitos da modernidade. Com missão “civilizadora”, as carrinhas do Cinema Móvel realizavam sessões de conteúdos selecionados – e conferências dedicadas à sua análise – nas vilas e aldeias sem salas de projeção regulares, e também nas escolas, sindicatos ou outras instituições interessadas. Cf. Ribeiro, C. P. Silva (2010) “O cinema do SPN/SNI – o ideal de Ferro, a realidade de chumbo”. *O Olho da história. Revista de Teoria, Cultura, Cinema e Sociedades* N.º15: s/p-s/p.

meses, cada uma delas apresentar um bom filme concluído – o que, aliás, em qualquer parte do Mundo representaria proeza excepcional, para não dizer impossível –, só se obrigavam os cinemas de estreia de Lisboa e do Porto a exhibir os filmes que se fizessem. [...] Exceptuando a incontroversa utilidade que representou a criação da Cinemateca Nacional, lucrou o cinema português com a dispersão desse capital em pequenos subsídios, pequenos empréstimos e pequenos prêmios? Pelo contrário. (DSCC, supl. ao n.º 43)

Falta “um organismo coordenador das diversas atividades cinematográficas, que por igual as encarasse e atendesse, com vista à obtenção de um interesse comum pelo filme português”. A promoção do desenvolvimento e dos “indiscutíveis talentos e capacidades com os quais se pode manifestamente contar para o desenvolvimento da filmografia nacional” representam, porém, as duas condições de base para a renovação do cinema em Portugal. A Câmara indica que “o cinema já foi muito sacrificado por causa do teatro”, apontando a falta de legislação dedicada unicamente à indústria cinematográfica. Avalia também como discriminatória a projetada diferenciação entre as coproduções e coparticipações, baseada na nacionalidade do produtor (os não portugueses não podem solicitar pelo apoio financeiro).

Em referência aos pareceres da Câmara Corporativa, em janeiro de 1971 na Assembleia Nacional têm lugar os debates sobre as propostas de lei sobre a proteção do cinema nacional. As anotações principais referem-se às correções necessárias e à difícil condição do cinema em Portugal. O mais ativo neste campo é o deputado Henrique Veiga de Macedo. Na sua primeira intervenção destaca a importância sociocultural do cinema e, ao mesmo tempo, o seu paradoxo axiológico:

[...] se falou do cinema «como janela aberta sobre o Mundo, pela qual a humanidade respira». Mas o teatro e o cinema podem ser – e têm-no sido muitas vezes – fonte de degradação, subversão e anarquia, apelo aos mais baixos instintos e incentivo ao ódio e à guerra.

Daí a sua glória, quando servem o bem e a beleza, a verdade e a justiça. Daí a sua miséria ou baixeza, quando fomentam ou exaltam o crime, se identificam com a imoralidade e envenenam a inteligência e a sensibilidade, quando corrompem a alma dos povos e atentam contra os valores do espírito. (DSAN, 7.01.1971, n.º 61: 1261-1267)

Veiga de Macedo desenvolve ideias gerais sobre a arte cinematográfica na bem planejada defesa de toda a indústria: “se é certo não se compreender a proteção a filmes sem nível artístico ou cultural, também não pode duvidar-se da legitimidade e da necessidade de se adaptar aquele método na proteção do cinema português”. Destaca o papel do cinema amador, uma atividade de crescente popularidade também na sociedade portuguesa, sem apreciação devida por parte do Estado, e junta com ele a necessidade de criação da escola de cinematografia para a formação dos realizadores portugueses. O cinema pode ser, segundo o deputado, um “instrumento de aproximação das populações e de aglutinação nacional”, uma ferramenta educativa, um representante dos interesses nacionais, mas unicamente nas condições das intervenções limitadas por parte do Estado, com o Instituto Português do Cinema no primeiro plano como coordenador das novas medidas tomadas. O cinema precisa de legislação própria, separada de questões

relacionadas com o teatro, porque ambas as artes representam distintas complexidades; por isso devia-se também fechar os cine-teatros que não oferecem condições adequadas para o contacto com a sétima arte (DSAN, 16.01.1971, n.º 67: 1365-1372).

As vozes de apoio para as propostas de Veiga de Macedo apresentam, entre outros, Francisco Pinto Balsemão, Joaquim Pinto Machado e Joaquim Magalhães Mota. Pinto Balsemão comenta abertamente que:

Para alguns, trata-se de problema meramente técnico, para outros, de questão insolúvel, para outros ainda, de tema que apenas interessa a uma minoria de trabalhadores e cidadãos.

Este alheamento [...] deve-se, em grande parte, ao ostracismo, a que, durante muitos anos, Portugal foi cinematograficamente votado. O bom cinema internacional não podia ser exibido no País por ser considerado subversivo ou pornográfico. O cinema produzido em Portugal foi-se acomodando, com honrosas mas raras excepções, a uma confrangedora mediocridade, desculpada amiúde pelos impedimentos derivados da censura aos espectáculos. Os poucos filmes de qualidade, nacionais ou estrangeiros, que até nós chegavam recebiam, regra geral, mutilações que alteravam ou destruíam a sua mensagem social e o seu valor estético. (DSAN, 9.01.1971, n.º 67: 1289-1300)

É uma mudança significativa de discurso oficial porque Pinto Balsemão critica a postura do regime das décadas anteriores: a censura, a generalidade e ineficácia da legislação, a “estreita dependência da Secretaria de Estado da Informação e Turismo” que impede qualquer tipo de atividade autónoma, precisa no caso da cinematografia que não é um organismo de coordenação económica. A nova legislação tem de oferecer:

a possibilidade de vermos em Portugal o cinema que a Europa vê; a viabilidade de fazermos em Portugal um cinema que retrate e exprima, aquém e além-fronteiras, os nossos anseios, a nossa realidade o nosso mundo; a transformação do cinema em Portugal num verdadeiro meio de comunicação social, num factor de aproximação entre as pessoas e de esclarecimento das suas interrogações. (DSAN, 9.01.1971, n.º 67: 1289-1300)

Pinto Machado apresenta praticamente as mesmas observações. Destaca a “preponderância” dos funcionários da Secretaria, a burocracia e carência dos recursos financeiros, a contradição entre os propósitos cinematográficos, a ausência do debate sobre as prioridades na política cultural portuguesa que devia ser repensada (DSAN, 14.01.1971, n.º 65: 1327-1329). Magalhães Mota assinala o “provincialismo intelectual” como responsável pela crise da cinematografia portuguesa e desprezo pela cultura, em geral: “o cinema não tem sido considerado como autêntico fenómeno cultural. [...] é ainda, entre nós, a forma de o ‘intelectual’ cansado se entreter no sábado à noite. [...] Talvez seja por causa da origem popular do cinema...” (DSAN, 14.01.1971, n.º 65: 1329-1333).

Entre todos os apelos à reforma consciente da legislação cinematográfica destaca a voz de Rogério Noel Peres Claro. O deputado anuncia que, devido ao desenvolvimento técnico rápido e minimalização dos formatos, “não será muito difícil prever que num futuro próximo, as casas para projecção de filmes deixem de existir”. Prevê também, na confrontação do cinema com o teatro, a vitória da arte clássica: “o cinema, como espectáculo

de multidões, tende assim para acabar, passando apenas a entretém familiar. O teatro, esse é que será sempre o mesmo”. Peres Claro acha que os esforços para salvar o cinema nacional são desnecessários, estando a cinematografia portuguesa condenada à falência e sem importância para o país e o seu povo:

Nem a dobragem, nem o formato reduzido, nem as casas de bolso, nem o aumento de fundo vêm a tempo de estimular as vontades que restam de um cinema que já existiu com características de nacional, bisonho, de bairro, revisteiro, popularucho ou como quiserem, mas caracterizadamente nosso e que encontrava eco nas plateias. [...] Deixemos os mortos em paz! Parecia-me preferível uma política de fomento de documentários sobre aspectos e modos de ser da vida nacional [...]. Não nos impressionemos com o barulho que se faz à volta do problema do cinema nacional. Barulho não é sinfonia, nem a proposta em discussão o maestro que a consiga. (DSAN, 9.01.1971, n.º 63: 1297-1298)

A versão final da lei relativa à proteção do cinema nacional, a lei n.º 7/71, é promulgada no dia 7 de dezembro de 1971 (DG, s. I, n.º 286: 1884-1890). Contém três títulos, dedicados ao Instituto Português de Cinema (IPC), ao meio fomento da indústria cinematográfica e às disposições diversas. As normas propostas têm como objetivo “fomentar e regular as actividades cinematográficas nacionais como expressão artística, instrumento de cultura e de diversão pública” (base I). O novo organismo responsável pelo cinema, o IPC, torna-se subordinado da Secretaria de Estado da Informação e Turismo (base II); o presidente do Instituto é o Secretário de Estado da Informação e Turismo (base III). Ao mesmo tempo é extinto o Fundo do Cinema Nacional e a Comissão de Condicionamento dos Recintos de Cinema (base LI); o IPC herda todas as suas funções e objetivos de forma praticamente intacta.

A legislação mantém a divisão polémica sobre os filmes nacionais (representam “o espírito português”), as coproduções e coparticipações (bases X e XII), com o fator-chave de nacionalidade para a obtenção da assistência financeira; todas as etapas de produção de um filme, enumeradas nas bases da lei, têm de ser realizadas no território português. Desta maneira, ignoram-se os postulados mais importantes especificados durante os debates parlamentares. As normas do ano 1973, o decreto-lei n.º 184/73 que regula o funcionamento do IPC, e o decreto n.º 286/73 sobre o regulamento da atividade cinematográfica, concentram-se na organização do trabalho administrativo do IPC, pelo que não oferecem nenhuma solução nova; centralizam todos os poderes e ferramentas nas estruturas do IPC e restringem ainda mais as autonomias possíveis da cinematografia.

As questões relacionadas com os direitos do autor foram tema dos debates parlamentares praticamente durante todo o período do Estado Novo. O decreto n.º 13 725, de 3 de junho de 1927, introduzia as primeiras normalizações legais em referência à Convenção de Berna (ainda do ano 1886). Apesar dos projetos de desenvolvimento de legislação nacional neste campo, até ao fim dos anos 60 não apareceu nenhum outro documento que fosse adaptado às questões mais pormenorizadas, como, por exemplo, a obra intelectual ou relativa à cinematografia.

A situação começou a mudar nos anos 50. Em 1952 foi assinada em Genebra a Convenção Universal sobre o Direito de Autor. No mesmo ano Délio Nobre Santos, membro da Assembleia Nacional, proferiu um discurso sobre a necessidade de intensificação dos trabalhos sobre a nova legislação diante as irregularidades aparentes:

[...] no Teatro Monumental de Lisboa representou-se durante seis dias [...] uma peça que compreendia várias obras estrangeiras sem consentimento dos respectivos autores, porque a empresa se recusou propositadamente a qualquer entendimento com os legais representantes destes.

[...] Verifica-se [...] que o Estado e o Governo Português se desvelam em fomentar a mais valiosa e fecunda política do espírito, defendendo os valores intelectuais e artísticos da Nação contra o egoísmo imoderado dos que apenas curam de tirar proveitos próprios à custa das obras alheias. [...] Se não defendermos a inteligência, trabalharemos para a indisciplina, para o caos, para o erro. (DG, s. I, n.º 241: 1053-1056)

O orador destacou também a falta de eficácia por parte da Inspeção dos Espetáculos no controle do cumprimento da Convenção de Berna. Só em 1954 Portugal ratificou a nova convenção; o deputado Carlos Moreira, antes da votação, reconhecendo “o valor moral e material da propriedade intelectual”, apelou pela atualização da lei (dec. n.º 13 725 do Ministério da Instrução) sobre a propriedade literária, científica e artística do ano 1927 (DSAN, 20.03.1954, n.º 46: 761-762).

O Código do Direito do Autor (dec.-lei n.º 46 980, de 27 de abril) foi promulgado em 1966 (DG, s. I, n.º 99: 630-647). Em cinco capítulos incluíam-se as definições das obras intelectuais e dos seus autores, os registos sobre a duração do direito de autor, os direitos morais, a utilização das obras e a sua proteção em termos de responsabilidade criminal e civil. O Código enumerava também as normas referentes às “obras cinematográficas e [...] produzidas por qualquer processo análogo do da cinematografia” (art. 2.º). Os filmes não eram considerados obras coletivas (art. 13.º), mas de colaboração entre o autor do argumento, o realizador e o autor da adaptação no caso das adaptações (art. 17.º); os autores restantes – dos versos ou da música, por exemplo – eram sujeitos ao contrato de prestação de serviços (art. 18.º).

A utilização da obra cinematográfica era dependente do seu autor ou do sucessor do autor (art. 122.º), tanto como qualquer tipo de interferência externa (tradução, legendagem, radiodifusão dos anúncios, etc.; art. 128.º). Os artigos restantes mantinham o controlo dos autores sobre o seu trabalho. Os produtores obtinham o direito de introduzir modificações determinadas pelas necessidades técnicas, mas sem influência na “essência da obra” (art. 125.º). No caso dos filmes não concluídos ou estreados dentro de três anos desde o momento da entrega do argumento ou da parte musical, o produtor perdia os direitos das partes referidas (art. 133.º). O número das cópias feitas pelo produtor não podia ultrapassar os números das reproduções requisitadas pelos distribuidores ou empresas de administração das salas de projeção (art. 134.º).

## ENSINO E EDUCAÇÃO MORAL

O decreto n.º 20 859, de 4 de fevereiro de 1932, determinava a criação da comissão do cinema educativo no Ministério da Instrução Pública (DG, s. I, n.º 30: 250-251). Destacava, já nas primeiras linhas que “a cinematografia desempenha atualmente uma função de muito relevo na educação dos povos, e nenhum país culto existe onde este elemento de educação não faça parte do ensino oficial”. Repetindo os argumentos pedagógicos

que afirmavam que “não virá longe o dia em que a tela substitua nas escolas o quadro negro”, o preâmbulo refere-se ao “papel social muito importante na agitação dos motivos condutores das multidões e na propaganda de ideias”.

A comissão para “promover o fomentar nas escolas portuguesas do uso do cinema como meio de ensino”, apesar de se compor de funcionários públicos como membros do Ministério da Instrução Pública ou inspetor geral dos espetáculos, incluía também “um artista de reconhecido merecimento em assuntos de cinematografia e [...] um escritor público”, ambos escolhidos pelo ministro (art. 1.º). A presença dos representantes artísticos justificava-se nos trabalhos da comissão que podia propor ao Ministro da Instrução Pública temas dos “filmes de cultura” e autores dos argumentos para os ditos (escolhidos num concurso), relacionar o progresso em trabalhos e indicar as correções necessárias, sugerir as soluções dos problemas entre os realizadores e argumentistas, indicar os títulos para serem distribuídos entre as escolas (art. 2.º). A comissão obtinha o direito de controlar os materiais a serem projetados nos estabelecimentos de ensino em todas as etapas de criação, desde o conceito até ao número de cópias e de lugares de projeção. Os materiais realizados eram também projetados obrigatoriamente nos cinemas portugueses, sob pena de uma multa, e um quarto da receita dessas exibições constituía uma receita estatal, investida posteriormente no desenvolvimento da cinematografia (art. 5.º).

Com a popularização da televisão é preciso um enfoque em todos os meios de comunicação. Deste modo, o cinema passa para segundo plano: o sucessor da comissão do cinema educativo, o Instituto de Meios Áudio-Visuais de Ensino (dec.-lei n.º 46135, de 31 de dezembro de 1964), iguala em funções a televisão, a rádio, o cinema, a fotografia e gravação sonora. O seu objetivo comum é “promover a utilização, a expansão e o aperfeiçoamento das técnicas audiovisuais como meios auxiliares e de difusão do ensino e de elevação do nível cultural da população” (art. 1.º). A referência dedicada às atividades cinematográficas revela a concentração das ações de “promover a aquisição, produção e troca e distribuição de material de cinema” (art. 3.º) (DG, s. I, n.º 305: 1969-1972).

A maior preocupação relacionada com as questões educativas foi, sem dúvida nenhuma, o perigo apresentado pelo cinema para a saúde física e psíquica dos jovens. Em todos os casos, as leis e os decretos seguintes proibiam estritamente a participação de menores de 6 anos nos espetáculos cinematográficos e restringiam as normas de acesso das crianças maiores e dos adolescentes conforme a categoria do filme. Com as décadas seguintes, a legislação tornava-se cada vez mais restritiva; era uma resposta à liberalização do estilo da vida na Europa Ocidental e nos EUA.

Os debates sobre a assistência de menores, que têm lugar desde o ano 1939 no âmbito das consultas das bases de assistência dos menores, denunciam as numerosas ameaças: a tuberculose que “tem no cinema vasto campo para proliferar”, segundo Querubim Guimarães (DSAN, 22.02.1947, n.º 90: 585-588); “estrabismo convergente [...] e várias doenças: retinites, coroidites, irites, etc.”, na opinião de Joaquim de Moura Relvas, quem adiciona que

[...] averigua-se que, depois de assistirem a certos filmes as crianças ficam em estado de excitação psíquica e é certamente em consequência disso que nós lhes encontramos as perturbações no sono. A sala não produz perturbações de sono; certas cenas

que se passam na tela é que são as causas de tais perturbações. (DSAN, 17.01.1939, n.º 18: 132-134)

Domitília de Carvalho afirma que “supondo realizadas as condições de uma boa ventilação, removidos os inconvenientes do cinema sobre a visão, ainda *cortas* fitas são prejudiciais para a saúde física das crianças”. A deputada destaca também o papel dos pais indulgentes e demasiado tolerantes (DSAN, 13.01.1939, n.º 16: 102-105). As semelhantes observações declara Juvenal Henriques de Araújo:

Nem tampouco podemos confiar sempre na acção fiscalizadora da família e dos encarregados da educação, porque em quanto uma e outros arrastarem a sua vida contaminados pelo vírus da desagregação e sob o império das mais heterogéneas ideias sobre o que são o seu dever e as suas responsabilidades perante o delicadíssimo problema da educação dos filhos e daqueles que estão à sua guarda, o Estado tem de intervir em nome dos mais altos e inalienáveis direitos de defesa da humanidade e da sua própria estrutura moral e social. (DSAN, 13.01.1939, n.º 16: 107-109)

Entre poucos comentários sobre os valores relativamente positivos do cinema, encontra-se a opinião de Joaquim de Moura Relvas. O deputado indica que, em consequência da proibição do acesso ao cinema para os menores, devia ser oferecida outra distração aos jovens, de preferência o desporto, mas não o futebol, considerado uma excitação inadequada. Aproveitando bem as qualidades do cinema e “quando os assuntos das películas forem seleccionados, podemos esperar do cinema, repito, um efeito muito útil e salutar” (DSAN, 17.01.1939, n.º 18: 132-134).

Para Juvenal de Araújo, o cinema moderno apresenta ainda maiores perigos que, na sua opinião, profanam a família católica:

[...] o cinema é outra grande escola, infelizmente mais apetecida, mais seguida, mais festejada do que a escola propriamente dita. [...] O cinema transforma-se [...] numa escola, num catecismo do amor. [...] Creio não exagerar afirmando que o que esse filmes ensinam é que tudo é permitido, com a condição de que haja amor ou, pelo menos, uma simples simpatia a perdoar e absolver todos os crimes. A moral do cinema é essa, a moral do amor livre: a vida encarada como uma aventura, como um sonho, como um paraíso de delícias, um encontro que se aproveita para gozar mais e melhor. (DSAN, 13.01.1939, n.º 16: 107-109)

As faltas na legislação precedente e as intervenções ineficazes da censura comentam, igualmente, os deputados Maria van Zeller e Guilhermino Nunes. Zeller alerta sobre o perigo de “desaportuguesação” como consequência dos descuidos por parte do Estado (DSAN, 14.01.1939, n.º 17: 114-117). Nunes indica a necessidade de criação de uma “polícia de costumes” que compreenda a “gravidade do problema”, e uma aposta no cinema bom “em vez de mau cinema, porque, se alguns dos males que referi não se podem recompor, o cinema bom pode destruir os efeitos do cinema mau” (DSAN, 17.01.1939, n.º 18: 126-129). Ao mesmo tempo, o deputado analisa a irregularidade dos critérios etários: o direito

de família admite a responsabilidade judicial aos rapazes de 16 anos enquanto a Câmara Corporativa recomenda ao grupo etário de entre 12 e 16 “os filmes históricos, biográficos e aqueles que levam a sentimentos generosos altruístas, ou os que revelam heróis dotados de coragem e destemor”; para as crianças de 7 a 12 anos, “nada impede a projeção de alguns filmes históricos, biográficos ou educativos, como também certos desenhos animados e as comédias infantis” (DSCC, 6.01.1939, supl. ao n.º 12). Neste contexto, têm de ser mencionados os apelos do Grémio Distrital dos Exibidores de Cinema de Lisboa, do Grémio Nacional dos Distribuidores de Filmes Cinematográficos e da Secção Cinematográfica da Associação Industrial Portuguesa que consideram os limites de idade restritivos um fator que possa desacelerar o desenvolvimento da indústria por falta do público (DSAN, 10.01.1939, n.º13: 88-89).

O parecer da Câmara Corporativa reconhece a popularidade da cinematografia entre os jovens e a sua influência na personalidade, nas emoções e na vida mental. No entanto, a utilidade educativa “pelo seu extraordinário poder sugestivo” perde confrontada com o mau cinema, “um dos maiores malefícios do mundo”, “uma escola de imoralidade largamente concorrida” que “prejudica a saúde, incita a sensualismo, corrompe os costumes, conduz aos vícios, aos crimes, à tentativa do suicídio e ao suicídio, deforma as consciências e a mentalidade, faz baixar o nível espiritual, propaga ideias pagãs e materialistas”. O cinema moderno, especialmente o produzido em Hollywood, conta as histórias inadequadas tanto para os jovens como para os adultos:

As relações que servem de tema à maior parte dos filmes actuais são consagradas à ilustração de problemas sociais. Hoje em dia os filmes discutem moral, divórcio, amor livre, limitação de nascimentos, abortos, relações sexuais fora do casamento e lar duplo, relações entre o sexo e a religião, o casamento e seus efeitos relativamente à liberdade da mulher. [...] O exame de numerosas produções recentes leva a pensar que a indústria do filme se aplicou a mostrar qual seria a firma capaz de produzir filmes mais viciosos” [...] Quando o filme não é completamente imoral, está recheado de pormenores escabrosos de gracejos licenciosos, às vezes obscenos, de situações ofensivas. (DSCC, 6.01.1939, supl. ao n.º 12)

O resultado dos debates é a lei n.º 1974, de 16 de fevereiro de 1939. Aos menores de 6 anos proíbe-se, com exceção dos espetáculos “puramente infantis”, qualquer acesso aos espetáculos públicos. O grupo etário de 6 a 12 anos obtém a permissão de assistir só nos espetáculos para menores e de dia, enquanto os jovens de 12 a 15 anos também de noite. Os adolescentes acompanhados pelos pais ou responsáveis pela sua educação podem participar nos espetáculos para adultos, mas nunca em bailes públicos ou variedades (base I). Desta maneira introduzem-se ao mesmo tempo os postulados da deputada Zeller e dos grêmios dos profissionais. A infração da lei traz a consequência de sanções (base II), tanto para os pais como para os responsáveis pelos recintos (DG, s. I, n.º 39: 117).

A legislação é revista nos anos 50 devido às necessidades das “directrizes precisas” e a “facilidade de expansão” do cinema; o preâmbulo do decreto-lei n.º 46135 informa que “o cinema tem, além dos possíveis perigos morais, [...] inconvenientes para a saúde física das crianças até 6 anos”. Mantém-se a proibição para os menores de 6 anos, mas ao

vez das normas anteriores introduz-se o limite de 13 anos para os espetáculos cinematográficos só para as crianças, e o limite de 18 anos para os classificados para os adultos, considerados “prejudiciais à formação espiritual e ao desenvolvimento moral e intelectual da juventude” pela possibilidade de “despertar [...] instintos maus ou doentios, corromper ou amedrontar pelas suas sugestões, exercer acção nociva sobre o carácter ou sugerir [...] noções erradas sobre os conceitos fundamentais da vida e os factos de história” (art. 4.º). Promulga-se também (art. 6.º) o controle dos conteúdos dos cartazes cinematográficos (DG, s. I, n.º 241: 1053-1056).

A última alteração da lei relacionada com a assistência dos jovens abrange a introdução da classificação dos espetáculos; é uma resposta bastante tardia aos pedidos dos deputados, ainda dos anos 30. O decreto-lei 263 de 1971, da última fase do salazarismo, incorpora quatro grupos de filmes – “A”, “B”, “C” e “D” –, e define os *trailers* cuja exibição não depende da classificação do filme anunciado, mas do carácter do próprio anúncio (art. 1.º). A nova legislação diminui o limite etário de acesso aos espetáculos aos menores de 4 anos. A categoria “A” é admitida às diversões para todos, excluindo os menores de 4 a 6 anos sem companhia, e as categorias seguintes abrangem as restrições para, respetivamente, os menores de 10, 14 e 18 anos, salvo os emancipados (art. 2.º). Os artigos clarificam também os conteúdos que devia representar cada categoria, desde os espetáculos que deviam “conter assuntos variados e proporcionar [...] recreação adequada, sem perder de vista o aumento dos [...] conhecimentos úteis, [...] evitar a fadiga” (art. 4.º) até aos considerados “prejudiciais à formação espiritual e ao desenvolvimento moral e intelectual da juventude” (art. 8.º). A unidade responsável pela classificação dos espetáculos é a Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos (art. 14.º) que obtém o direito de multar pela violação da classificação (DG, s. I, n.º 142: 896-901).

## CONCLUSÕES

A orientação do SPN na instrumentalização da cinematografia nacional trouxe efeitos especialmente nos anos 30 e 40, já pouco depois da criação do Secretariado. A indústria continuava a produzir numerosas comédias leves<sup>12</sup> (*Aldeia da Roupa Branca*, 1938, dir. Chianca de Garcia; *A Canção de Lisboa*, 1933, dir. Cottinelli Telmo; *O leão da Estrela*, 1947, dir. Arthur Duarte) e dramas (*Gado Bravo*, 1934, dir. António Lopes Ribeiro; *Capas Negras*, 1947, dir. Armando de Miranda; *Ribatejo*, 1949, dir. Henrique Campos), fáceis na recepção e comoventes, e –conscientemente ou não– contrabandeava neles as projeções da sociedade portuguesa ideal. Ao mesmo tempo, apareciam as imagens de novo tipo. Conforme Paulo Cunha (cf. 2010), as produções mais importantes desde a perspectiva

<sup>12</sup> Para saber mais sobre a história, análise e os últimos estudos dedicados à cinematografia portuguesa: Baptista, T. (2008) *A Invenção do cinema português*. Lisboa, Tinta-da-china; Areal, L. (2011) *Cinema português. Um país imaginado*. Vol I e II. Lisboa, Edições 70; Vieira, P. (2013) *Portuguese Film 1930-1960. The Staging of the New State Regime*. New York-London, Bloomsbury Press; Ferreira, C. Overhoff (2014) *O cinema português através dos seus filmes*. Lisboa, Edições 70; Piçarra, M. do Carmo (2015) *Azuis Ultramarinos. Propaganda colonial e censura no cinema do Estado Novo*. Lisboa, Edições 70.

da “política do Espírito” incluem-se numa das três categorias: biografia (*Bocage*, 1936, dir. Leitão de Barros; *Camões*, 1946, dir. Leitão de Barros; *Rainha Santa*, 1947, dir. Rafael Gil), filmes de época (*Não há rapazes maus!*, 1948, dir. Eduardo Maroto) e adaptações literárias (*Ala-Arriba!*, 1942, dir. José Leitão de Barros; *Amor de Perdição*, 1943, dir. António Lopes Ribeiro; *A Morgadinha dos Canaviais*, 1949, dir. Caetano Bonucci). Os filmes classificados nesses grupos desenvolvem os motivos e temas considerados prioritários na formação das almas portuguesas; segundo o discurso de Ferro, as produções portuguesas respondem às necessidades da nação portuguesa e deviam concorrer com as populares imagens hollywoodescas (cf. Pinto e Monteiro 2015a: 192-194).

Comparando a situação do cinema português com as indústrias de outros sistemas antidemocráticos dos anos 30, consegue-se encontrar as diferenças visíveis em modo de incorporação da presente atividade cultural no sistema político. Enquanto na Alemanha nazi ou na Itália fascista o cinema, como meio de máquina propagandística, alcança dimensões extremas, o Portugal de Salazar vira-se mais na direção de outros tipos de diversão, mais tradicionais (e nacionais). Como observa Luís Reis Torgal (cf. 2011: 72-87), entre as produções da indústria cinematográfica portuguesa, só dois títulos podem ser considerados produções puramente propagandísticas (*A Revolução de Maio* de 1937 e o *Feitiço do Império*, ambos realizados por António Lopes Ribeiro) e o *Jornal Português*, criado em 1938 como noticiário nacional, não consegue manter-se na produção regular (cf. Torgal 2011: 104-107). O cinema, apesar dos esforços de Ferro e das estatísticas das produções, é considerado uma ferramenta minoritária, uma das muitas que podem ser aproveitadas pelo regime. Não obstante, este “desprezo” não importa na ideologização da indústria.

A leitura da legislação e dos debates parlamentares do período do Estado Novo demonstra que a cinematografia era tratada como uma ferramenta educativa e propagandística útil e, ao mesmo tempo, perigosa. A facilidade de manipulação dos conteúdos filmicos possibilitava a criação das realidades correspondentes à ideologia do regime, mas só na situação de controlo completo do processo de produção e distribuição dos filmes, desde a situação dos profissionais (Sindicato Nacional dos Profissionais de Cinema, Caixa de Previdência dos Profissionais de Espetáculos) até ao próprio público que não tinha liberdade de escolha das produções. A proteção da indústria cinematográfica inscreve-se na política do protecionismo económico em geral: o cinema é tratado como cada produto nacional, sem muito respeito para as suas próprias características como forma artística. O objetivo principal é proteger e promover a todo custo, em nome da ideologia que determina os quadros teóricos e práticos para cada área da vida política, económica, social e cultural.

A mudança do discurso nos anos 50 e 60 tem uma natureza dupla. No contexto das mudanças políticas em Portugal e na Europa o cinema luso desse período foi, ao mesmo tempo, “o enterrar dos sonhos de um cinema nacionalista” (António 2002: 5) e um espaço inquieto das mudanças axiológicas (o chamado “cinema novo português”, o compromisso das entidades privadas; cf. Pinto e Monteiro 2015b: 151-166). Na legislação, de um lado, o Código do Direito do Autor revelou a insuficiência da legislação portuguesa e dos esforços estatais confrontados com as mudanças no ambiente internacional. As interferências tornaram-se cada vez mais intensivas e denunciaram as negligências por parte

do regime centrado na sobrevivência. De outro lado, os registos dedicados à educação e formação moral incitaram à ainda maior controle e subordinação do que nos anos 30. A crise do sistema não provocou debate sobre os seus pontos fracos, mas reforçou a propaganda para se tentar salvar do colapso inevitável.

## BIBLIOGRAFIA

### Fontes primárias:

*Diário da República 1926-1974* [online] Pesquisa Avançada – Diário da República Eletrónico. <https://dre.pt/pesquisa-avancada/-/asearch/form/maximized?types=SERI EI> [25/06/2015].

*Diários das Sessões da Assembleia Nacional 1935-1974* [online] Debates Parlamentares – Assembleia Nacional/Estado Novo. <http://debates.parlamento.pt/catalogo/r2/dan> [25/06/2015].

### Fontes secundárias:

ACCIAIUOLI, Madalena (2013) *António Ferro. A vertigem da palavra*. Lisboa, Bizâncio.

ANTÓNIO, Lauro (2002) *Portugal – anos 60*. Lisboa, Biblioteca Museu República e Resistência.

BAPTISTA, Tiago (2008) *A Invenção do Cinema Português*. Lisboa, Tinta-da-china.

BARRETO, José (1994) “Comunistas, católicos e os sindicatos sob Salazar”. *Análise Social*. XXIX: 287-317.

BRAGA DA CRUZ, Manuel (1982) “Notas para uma caracterização política do salazarismo”. *Análise Social*. XVIII: 773-794.

CABRAL, Manuel Villaverde (1976) “Sobre o fascismo e o seu advento em Portugal”. *Análise Social*. XII: 873-915.

CUNHA, Paulo (2010) “As narrativas históricas no cinema português durante o Estado Novo”. *O Olho da história. Revista de Teoria, Cultura, Cinema e Sociedades*. 14: s/p-s/p.

FERRO, António (1917) *As grandes trágicas do silêncio*. Lisboa, Monteiro e Companhia.

---- (1935-38?) *A política do Espírito e os prémios literários do S.P.N.* Lisboa, Edição do S.P.N.

---- (1950) *Teatro e cinema (1936-1949)*. Lisboa, Edições SNI.

FERRO, Marc (1974) *Analyse de film, analyse de sociétés : une source nouvelle pour l'Histoire*. Paris, Hachette.

---- (1977) *Cinéma et Histoire*. Paris, Éditions de l'EHESS.

---- (1992) *Cinema e História*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

---- (2008) *El cine, una visión de la Historia*. Madrid, Akal.

MULLER, Raphaël e WIEDER, Thomas, coord. (2008) *Cinéma et régimes autoritaires aux XX<sup>e</sup> siècle. Écrans sous influence*. Paris, Presses Univesitaires de France.

LAGNY, Michèle (1997) *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona, Bosch Casa Editorial.

- LOFF, Manuel (2008) “O nosso século é fascista!”. En: *O mundo visto por Salazar e Franco (1936-1945)*. Porto, Campo das Letras.
- PINTO, António Costa e MONTEIRO, Nuno Gonçalo, coord. (2014) “A crise do liberalismo 1890-1930”. En: *História contemporânea de Portugal 1808-2010*. V. 3. Lisboa, Fundación MAPFRE e Objectiva.
- (2015a) “Olhando para dentro 1930-1960”. En: *História contemporânea de Portugal 1808-2010*. V. 4, Lisboa, Fundación MAPFRE e Objectiva.
- (2015b) *A busca da democracia*. Volume 5 de *História contemporânea de Portugal 1808-2010*. Lisboa, Fundación MAPFRE e Objectiva.
- RAMOS DO Ó, Jorge (1999) *Os anos de Ferro. O dispositivo cultural durante a “Política do Espírito” 1933-1949*. Lisboa, Estampa.
- RIBEIRO, Carla Patrícia Silva (2010) “O cinema do SPN/SNI – o ideal de Ferro, a realidade de chumbo”. *O Olho da história. Revista de Teoria, Cultura, Cinema e Sociedades*. 15: s/p-s/p.
- ROSAS, Fernando (1998) *História de Portugal. Estado Novo (1926-1974)*. Lisboa, Círculo de Leitores.
- ROSENSTONE, Robert A. (1997) *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Madrid, Editorial Complutense.
- TORGAL, Luís Reis, coord. (2011) *O cinema sob o olhar de Salazar*. Lisboa, Temas e Debates.