

Jorge Seabra

O CINEMA NO DISCURSO DO PODER

DICIONÁRIO
Legislação cinematográfica
portuguesa (1896-1974)



IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

2016



O cinema no discurso do poder é um dicionário que efetua o levantamento da legislação dirigida à instituição cinematográfica desde a existência do cinema em Portugal (1896) até 1974, percorrendo três regimes, o fim da Monarquia Constitucional (1896-1910), a Primeira República (1910-1926) e o Estado Novo (1933-1974).

O dicionário é constituído por um total de 123 entradas, que têm na sua base a análise de seis temas globais, concretamente

- (1) Poder e órgãos inspetivos (11 entradas);
- (2) Cinema, educação e propaganda (12 entradas);
- (3) Censura, critérios, processo e organismos (14 entradas);
- (4) A indústria, os agentes económicos e o Estado (38 entradas);
- (5) Espetáculo cinematográfico (31 entradas);
- (6) Profissionais e organismos do setor (17 entradas).

O cinema no discurso do poder é o primeiro estudo sistemático sobre a forma como os poderes políticos enquadraram a atividade cinematográfica em Portugal, a partir de uma fonte sistemática e contínua como é o caso da legislação, que por isso mesmo é entendida como discurso que expressa a vontade normativa dos poderes instituídos.

Jorge Seabra

O CINEMA NO DISCURSO DO PODER

DICIONÁRIO

Legislação cinematográfica portuguesa
(1896-1974)

Jorge Seabra

O CINEMA NO DISCURSO DO PODER

DICIONÁRIO

Legislação cinematográfica portuguesa
(1896-1974)

IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

2016

FICHA TÉCNICA

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

E-MAIL: imprensa@uc.pt

URL: www.uc.pt/imprensa_uc

VENDAS ONLINE: <http://livrariadaimprensa.uc.pt>

DESIGN

Carlos Costa

ISBN

978-989-26-1194-5

ISBN DIGITAL

978-989-26-1195-2

DOI

<https://doi.org/10.14195/978-989-26-1195-2>

© Dezembro 2016.

Imprensa da Universidade de Coimbra

SINALÉTICA

 Indicação de artigos complementares

SIGLAS

CLP	Coleção da Legislação Portuguesa	IGE	Inspeção Geral dos Espetáculos
CCE	Comissão de Censura aos Espetáculos	IGT	Inspeção Geral dos Teatros
CECE	Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos	IPC	Instituto Português de Cinema
CLEM	Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores	OMEN	Obra das Mães para a Educação Nacional
CIT	Centro de Informação e Turismo	SEIT	Secretaria de Estado da Informação e Turismo
COLP	Coleção Oficial da Legislação Portuguesa	SNI	Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo
FCN	Fundo do Cinema Nacional	SPN	Secretariado da Propaganda Nacional
IE	Inspeção dos Espetáculos		

Índice alfabético

A

- 49 Adicional
- 50 Agente artístico
- 50 Agentes de segurança
- 53 Alta tensão
- 54 Animatógrafo
- 55 Argumento
- 56 Atriz | ator
- 58 Atualidades cinematográficas

B

- 63 Bilhetes

C

- 69 Cabine de projeção
- 75 Caixa de Previdência
dos Profissionais do Espetáculo
- 77 Cartazes
- 78 Censor

- 81 Censura | critérios
- 99 Censura | organismos
- 102 Censura | processo
- 105 Censura | taxas
- 106 Centros de Informação e Turismo
- 108 Cineclube
- 108 Cinema amador
- 109 Cinema ambulante
- 114 Cinema | edifício
- 122 Cinema educativo
- 127 Cinemateca Nacional
- 129 Cinematógrafo
- 130 Cineteatro
- 131 Classificação do espetáculo
- 133 Comissão de censura (1945-1952)
- 134 Comissão de Censura aos Espetáculos (1952-1957)
- 136 Comissão de Censura aos Espetáculos | Ultramar (1953-1958)
- 137 Comissão de Condicionamento dos Recintos de Cinema (1959 – 1974)
- 138 Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos (1957-1974)
- 141 Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos | Ultramar (1958-1974)
- 142 Comissão de Informação e Propaganda
- 143 Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores (1952-1974)
- 145 Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores | Ultramar (1958-1974)
- 146 Comissão de Recurso (1971-1974)
- 147 Comissão do Cinema Educativo
- 149 Conselho do Cinema (1948-1974)
- 151 Convenção de Berna (1886)
- 153 Coparticipação
- 154 Coprodução
- 156 Corporação dos Espetáculos
- 163 Curta-metragem

D

- 167 Direção dos Serviços de Espetáculos (1968-1974)
- 169 Direção-Geral da Cultura Popular e Espetáculos (1968-1974)
- 169 Distribuição
- 170 Dobragem
- 172 Documentário

E

- 177 Empresas
- 179 Espetáculo cinematográfico
- 182 Espectadores
- 183 Espectadores | Indígenas
- 184 Esplanadas de cinema
- 187 Estabelecimentos técnicos
- 188 Estado, indústria
e agentes económicos
- 191 Estreia
- 192 Estúdios
- 192 Exibição

F

- 201 Federação Portuguesa dos Cineclubes
- 202 Festivais de cinema
- 204 Filme | armazenamento
- 207 Filme | categorias
- 208 Filme | designação
- 210 Filme | formato
- 211 Filme de complemento
- 212 Filme de fundo
- 212 Filme português
- 214 Filme publicitário
- 214 Folha de bilheteira
- 216 Fundo do Cinema Nacional

G

- 223 Grémio dos Artistas Dramáticos
- 223 Grémio Nacional das Empresas
de Cinema
- 223 Grémio Nacional dos Cinemas
- 224 Grémio Nacional dos Distribuidores
de Filmes Cinematográficos

I

- 227 Importação
- 228 Impostos
- 234 Indústria
- 236 Inspeção dos Espetáculos (1944-1968)
- 241 Inspeção Geral dos Espetáculos
(1929-1944)
- 243 Inspeção Geral dos Teatros
(1846-1929)
- 247 Instituto de Meios Audiovisuais de Ensino
- 248 Instituto Português de Cinema
(1971-1974)

L

- 257 Laboratórios
- 257 Legendas
- 258 Lei 2027
- 259 Lei 7/71
- 260 Lei dos cem metros
- 261 Licenças
- 265 Livro de registos
- 266 Longa-metragem

M

- 269 Matinée
- 270 Menores
- 274 Missão cinegráfica
- 275 Multas

O

- 287 Organismos inspetivos

P

- 293 Prémios
- 296 Produção
- 297 Produtor
- 299 Profissionais do cinema |
assistência social
- 300 Profissionais de cinema |
estatuto profissional
- 305 Propaganda
- 308 Propriedade cinematográfica
- 314 Publicidade

R

- 319 Realizador
- 320 Registo de empresas
- 321 Repartição de Estudos,
Informação e Propaganda
- 322 Revendedor de bilhetes

S

- 325 Salão cinematográfico
- 325 Salas de sonorização
- 325 Secção Fotográfica
e Cinematográfica do Exército
- 327 Secretaria de Estado da Informação
e Turismo (1968-1974)
- 330 Secretariado da Propaganda
Nacional (1933-1944)
- 332 Secretariado Nacional da Informação,
Cultura Popular e Turismo (1944-1968)
- 335 Serviços Cartográficos do Exército
- 336 Serviços Cinematográficos Oficiais
- 338 Serviços de Espetáculos
| Angola (1969-1974)
- 339 Sindicato Nacional dos
Profissionais de Cinema

T

- 343 Taxas
- 348 Tobis-Klangfilm
- 349 Tradutor

V

- 349 Trailer
- 353 Visto
- 356 Visto | rodagem
- 356 Vistoria

Índice temático

23

I. Poder e órgãos inspetivos

- 167 Direção dos Serviços
de Espetáculos (1968-1974)
- 169 Direção Geral da Cultura
Popular e Espetáculos (1968-1974)
- 236 Inspeção dos Espetáculos (1944-1968)
- 241 Inspeção Geral dos
Espetáculos (1929-1944)
- 243 Inspeção Geral dos Teatros
(1846-1929)
- 287 Organismos inspetivos
- 327 Secretaria de Estado da
Informação e Turismo (1968-1974)
- 330 Secretariado da Propaganda
Nacional (1933-1944)
- 332 Secretariado Nacional
da Informação, Cultura Popular
e Turismo (1944-1968)
- 338 Serviços de Espetáculos |
Angola (1969-1974)

25

2. Cinema educação e propaganda

- 58 Atualidades cinematográficas
- 106 Centros de Informação e Turismo
- 122 Cinema educativo
- 142 Comissão de Informação e Propaganda
- 147 Comissão do Cinema Educativo
- 247 Instituto dos Meios Audiovisuais de Ensino
- 274 Missão cinegráfica
- 305 Propaganda
- 321 Repartição de Estudos Informação e Propaganda
- 325 Secção Fotográfica e Cinematográfica do Exército
- 335 Serviços Cartográficos do Exército
- 336 Serviços Cinematográficos Oficiais

29

3. Censura, critérios, processo e organismos

- 78 Censor
- 81 Censura | critérios
- 99 Censura | organismos
- 102 Censura | processo
- 105 Censura | taxas
- 131 Classificação do espetáculo
- 133 Comissão de censura (1945-1952)
- 134 Comissão de Censura aos Espetáculos (1952-1957)
- 136 Comissão de Censura aos Espetáculos | Ultramar (1953-1958)
- 138 Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos (1957-1974)
- 141 Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos | Ultramar (1958-1974)
- 143 Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores (1952-1974)
- 145 Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores | Ultramar (1958-1974)
- 146 Comissão de Recurso (1971-1974)

4. A indústria, os agentes económicos e o Estado

49	Adicional	212	Filme português
50	Agente artístico	214	Filme publicitário
54	Animatógrafo	216	Fundo do Cinema Nacional
127	Cinematoteca Nacional	227	Importação
129	Cinematógrafo	228	Impostos
149	Conselho do Cinema (1948-1974)	234	Indústria
153	Coparticipação	248	Instituto Português de Cinema (1971-1974)
154	Coprodução	257	Laboratórios
163	Curta-metragem	258	Lei 2027
169	Distribuição	259	Lei 7/71
170	Dobragem	260	Lei dos cem metros
172	Documentário	266	Longa-metragem
177	Empresas	293	Prémios
187	Estabelecimentos técnicos	296	Produção
188	Estado, indústria e agentes económicos	320	Registo de empresas
192	Estúdios	325	Salão cinematográfico
192	Exibição	325	Salas de sonorização
204	Filme armazenamento	343	Taxas
207	Filme categorias	348	Tobis-Klangfilm
208	Filme designação	356	Visto rodagem
210	Filme formato		

5. Espetáculo cinematográfico

- 50 Agentes de segurança
- 53 Alta tensão
- 63 Bilhetes
- 69 Cabine de projeção
- 77 Cartazes
- 108 Cineclube
- 108 Cinema amador
- 109 Cinema ambulante
- 114 Cinema | edifício
- 130 Cineteatro
- 137 Comissão de Condicionamento dos Recintos de Cinema (1959-1974)
- 179 Espetáculo cinematográfico
- 182 Espectadores
- 183 Espectadores | indígenas
- 184 Esplanadas de cinema
- 191 Estreia
- 202 Festivais de cinema
- 207 Filme | categorias
- 211 Filme de complemento
- 212 Filme de fundo
- 214 Folha de bilheteira
- 257 Legendas
- 261 Licenças
- 265 Livro de registos
- 269 Matinée
- 270 Menores
- 275 Multas
- 314 Publicidade
- 349 Trailer
- 353 Visto
- 356 Vistoria

6. Profissionais e organismos do setor

- 55 Argumento
- 56 Atriz | ator
- 75 Caixa de Previdência dos Profissionais do Espetáculo
- 151 Convenção de Berna (1886)
- 156 Corporação dos Espetáculos
- 201 Federação Portuguesa dos Cineclubes
- 223 Grémio dos Artistas Dramáticos
- 223 Grémio Nacional das Empresas de Cinema
- 223 Grémio Nacional de Cinemas
- 224 Grémio Nacional dos Distribuidores de Filmes Cinematográficos
- 297 Produtor
- 299 Profissionais do cinema | assistência social
- 300 Profissionais de cinema | estatuto profissional
- 308 Propriedade cinematográfica
- 319 Realizador
- 322 Revendedor de bilhetes
- 339 Sindicato Nacional dos Profissionais de Cinema
- 349 Tradutor

Um discurso, um dicionário

O cinema no discurso do poder foi um projeto de investigação financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, entre 2008 e 2014, que teve por objeto analisar o enquadramento institucional, político e ideológico que o cinema adquiriu em Portugal, entre 1896 e 1974, desde a fase final da Monarquia Constitucional (1896 – 1910), durante a Primeira República (1910 – 1926) e no período do Estado Novo (1926 – 1974).

A fonte de trabalho privilegiada foi a legislação produzida desde o aparecimento do cinema em Portugal (1896) e o fim do Estado Novo (1974), na qual os diplomas publicados foram entendidos como afirmação da vontade do poder instituído, daí a adoção da expressão “discurso do poder”, através dos quais se procurou perceber os fundamentos que estavam na base da configuração jurídica que o cinema foi adquirindo durante os três regimes.

Esclareça-se, em primeiro lugar, um aspeto importante para o leitor quanto à perspetiva assumida nesta obra. O objeto desta investigação é exclusivamente o estudo e análise do pensamento que os poderes políticos existentes entre 1896 e 1974 produziram sobre cinema e como o traduziram em legislação. Simultaneamente, essa legislação produzida é

definida como instrumento regulador, daí que a tenhamos entendido como a expressão da vontade do poder, formulada em diferentes tipos de diplomas e que, por isso mesmo, é conceptualmente aceite como discurso porque existem pressupostos ideológicos a orientar o ato legislativo nessa vontade normativa e abrangente. Desse modo, sendo o objeto exclusivo desta obra a análise do pensamento do poder vertido em discurso legislativo, o leitor encontrará poucas referências à tradução prática do ato legislativo. O relacionamento desses dois âmbitos — estudo do discurso do poder e a sua execução prática — tornaria a obra demasiado extensa e incomportável para o tempo em que este projeto foi desenvolvido. Sem desvalorizar a importância dessa questão, sobre a qual alguns estudos monográficos têm

apresentado contributos significativos, consideramos que também é relevante conhecer exclusivamente o pensamento do poder sobre a matéria cinematográfica porque, para além de ser um tema inédito na investigação feita em Portugal, contribui também para clarificar as sintonias e assintonias do exercício do poder relativamente ao cinema.

No fim do processo, que conduziu à consulta de toda a legislação decretada durante 78 anos ao nível da 1ª e 2ª séries, foram identificados 279 diplomas com incidência sobre a instituição cinematográfica, 24 na Monarquia Constitucional, 64 na Primeira República, 186 no Estado Novo e 5 entre 1974 e 1975, promulgados por diferentes ministérios, governos e regimes, permitindo efetuar um levantamento relevante sobre a legislação cinematográfica produzida durante três quartos do século XX. Naturalmente que não podemos afirmar ter localizado e identificado todos os diplomas relativos ao assunto, porém, estamos seguros de o ter efetuado na sua maioria, tendo sido consultados manualmente a *Coleção de Legislação Portuguesa*, a *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*, o *Diário do Governo* e o *Diário da República*.

Finalmente, desde o início que se entendeu que a melhor forma de apresentar os resultados da investigação seria em forma de dicionário, vindo a ser constituído por um total de 125 entradas, ordenadas alfabeticamente como é comum nos textos deste género, conjunto que poderá ser melhor apreciado no primeiro índice na obra. Porém, a estruturação e redação do dicionário foi organizada em torno de seis núcleos, apresentados no índice temático que surge depois do alfabético, destinado a leitores que pretendam cruzar textos do mesmo assunto, cujos vetores são os seguintes:

1. Poder e órgãos inspetivos;
2. Cinema educação e propaganda;
3. Censura, critérios, processo e organismos;
4. A indústria, os agentes económicos e o Estado;
5. O espetáculo cinematográfico;
6. Profissionais e organismos do setor.

No primeiro tema, "Poder e órgãos inspetivos", que versa sobre os órgãos inspetivos a que sucessivamente o cinema esteve adstrito, foram redigidas 10 entradas, com o objetivo de verificar como é que o discurso do poder se foi debruçando sobre a área em termos de fiscalização, avaliando os objetos e procedimentos que se desenvolveram entre 1896 e 1974, daí que surjam instâncias tão díspares como aquelas que estão enunciadas. Contudo, esclareça-se ainda que estes meios fiscalizadores, por terem uma função generalista ao nível do controlo do espetáculo público, nem sempre surgem com a indicação das suas finalidades no campo do cinema, sendo necessário raciocinar dedutivamente para os casos em que se verifica essa omissão. Por outro lado, a sua avaliação diacrónica permitiu o desenvolvimento de uma visão de conjunto sobre a temática, conduzindo à criação da entrada "organismos inspetivos", procedimento adotado para todos os núcleos temáticos, ou seja, para cada um dos setores existe uma ou mais entradas que procuram dar uma visão de conjunto sobre o assunto.

No segundo tema, "Cinema, educação e propaganda", no qual foram elaboradas 12 entradas, importa salientar que a legislação tanto permitiu inventariar e redigir artigos sobre órgãos com âmbito de ação na educação ou na propaganda, como surgiram artigos

globais sobre os dois assuntos, como são os casos de “atualidades cinematográficas”, “cinema educativo” ou “propaganda”.

Quanto à terceira área temática, “Censura, critérios, processo e organismos”, foi organizada em torno de 14 entradas, convindo destacar, em termos globais, a caracterização das várias instâncias que se ocuparam do controlo e fiscalização dos filmes exibidos nas salas e, por outro lado, a elaboração de algumas entradas conceptuais sobre a questão, nomeadamente *censor, censura | critérios, censura | organismos, censura | processo e censura | taxas*. Sobre este núcleo temático, parece-nos de sublinhar que, pela primeira vez, é apresentada uma perspetiva global sobre o pensamento do poder monárquico, republicano e estadonovista relativamente à censura, nomeadamente o que se pretendia atingir ou impedir, de que forma processual seria implementado o dispositivo, bem como os agentes sociais e políticos que seriam convocados para a sua aplicação e controlo.

O quarto tema, “A indústria, os agentes económicos e o Estado”, que possibilitou a criação de 38 entradas relativas à forma como os governos se posicionaram perante o desenvolvimento da atividade cinematográfica, a forma como regularam a indústria, e ainda os aspetos determinados quanto ao funcionamento dos agentes económicos que operavam no setor. Com este núcleo, ficamos com uma ampla visão sobre a maneira como o poder republicano e estadonovista procuraram regular o setor, retirando daí as devidas ilações político-ideológicas no que se refere à indústria propriamente, aos seus agentes, e ao papel que o Estado reservava para si próprio.

Relativamente ao quinto tema, o “Espetáculo cinematográfico”, diz respeito às normas

relativas à organização deste tipo de evento, tem por base 31 entradas, através das quais se procurou identificar os assuntos versados pela legislação sobre o dispositivo montado ao longo do tempo para permitir o funcionamento deste tipo de espetáculo, quer através de questões que o próprio poder determinava, quer pela criação de organismos reguladores.

Finalmente, o sexto e último tema, os “Profissionais e organismos do setor”, teve por finalidade perceber o enquadramento dos ofícios ligados ao cinema, nomeadamente estatutos, condições sociais e organismos afins, questão que permitiu a elaboração de 18 entradas, textos que permitem perceber como é que foi autorizada a organização dos profissionais de cinema ou a definição estatutária da sua condição socioprofissional.

Concluindo esta apresentação, reiteramos ao leitor que a organização da obra é alfabética e que, caso pretenda efetuar uma pesquisa temática, terá de consultar o índice que existe para o efeito. Em segundo lugar, no final do volume existe um anexo com a listagem de toda a legislação compulsada, onde constam todos os elementos informativos necessários sobre cada diploma. Finalmente, como um dos propósitos fundamentais da investigação foi o de proceder, através da legislação produzida, a um estudo sistemático e abrangente sobre o fenómeno cinematográfico português entre 1896 e 1974, com o objetivo de perceber como é que os poderes instituídos configuraram a instituição cinematográfica ao nível do discurso, recomenda-se ao leitor a consulta da análise global que é feita a toda a legislação, através do texto preambular que antecede o dicionário, *O cinema no discurso do poder*.

O cinema no discurso do poder

I. Do poder e da sua legitimação

É frequente definir que o poder assenta em quem detém a posse da força e domina o seu uso exclusivo. No entanto, para se impor, o poder, além da posse e uso da força recorre com frequência a uma argumentação de cariz ético, levando à formulação de princípios de legitimidade, «para dar uma razão, em relação a quem detém o poder, para comandar, e a quem o sofre, para obedecer». É isso que verificamos em relação à classe política, que não justifica o «seu poder só com a posse de facto, mas tenta dar-lhe uma base moral e mesmo legal, fazendo-o surgir como consequência necessária das doutrinas e crenças geralmente reconhecidas e aceites na sociedade que aquela dirige».

É assim que nos surge o «apelo à história passada», consignando como «princípio de legitimação a força da tradição», que está «na base das teorias tradicionalistas do poder», sendo normalmente um critério de «legitimação do poder constituído». Por outro lado, a «referência à história futura» é um dos critérios para legitimação do poder a instituir, onde «o novo ordenamento que o revolucionário tende a impor apagando o velho, pode ser justificado enquanto [...] represente para si [...] uma nova etapa do curso histórico, uma etapa necessária, inevitável, e mais avançada axiologicamente em relação à anterior». Em ambos os casos, a história é usada como critério de legitimação. Simplesmente, enquanto o «conservador tem uma conceção estática da história: é bom aquilo que dura», o

revolucionário, tem uma «conceção dinâmica: é bom aquilo que muda».

Há também a considerar a já referida «base legal» de legitimação à qual o poder político recorre depois de instituído. Tende então a construir um corpo de leis de forma a cobrir-se de um manto de legalidade. A lei é aqui referenciada como base sustentadora do poder por não ter as «paixões que [...] se encontram em toda a alma humana. A supremacia daquela «em relação ao juízo do governante reside na sua generalidade e na sua constância», não estando sujeita às paixões dos homens e, a sua imparcialidade, «levará ao *topos* não menos clássico da lei identificada com a voz da razão» (Bobbio, 1989, p. 239-246).

Esse edifício legislativo, não é mais do que um «sistema normativo» idêntico a

tantos outros existentes na sociedade, para reger aspetos da atividade humana, para os quais «são precisas diversas normas que se encontram relacionadas entre si e constituem um conjunto unitário». Exemplo disso são as constituições modernas, que, para além de consumarem a «tendência geral de unificação de todos os poderes sociais sob a supremacia do poder político do Estado», apresentam um fim último, «o da realização de um campo social estável, pela execução de mecanismos disciplinares cada vez mais finos e complexos, até à diluição do Estado na sociedade civil, ou a construção duma sociedade tão perfeitamente autocontrolada que toda a diferença entre cidadão e funcionário desapareceria». Apesar de se poder vislumbrar esse fim nas constituições modernas, é um sonho que está longe de se realizar, quer pelo constante aparecimento de resistências à ação do Estado, quer pela emergência de novos contrapoderes que o poder instituído nunca está em

condições de controlar plenamente (José Gil, 1989, p. 149-150).

De qualquer forma, independentemente dos limites da ação do Estado, o corpo de leis produzido, ao pretender integrar o todo social num vasto sistema normativo, veicula, nos diversos domínios a que se destina, um discurso, um pensamento, um conjunto de ideias que, no domínio teórico, representam os valores e princípios defendidos por quem detém o poder. É esta a matriz deste dicionário, de forma a compreendermos as linhas de pensamento dos poderes instituídos sobre a sétima arte. Perceber os grandes vetores político-ideológicos veiculados, os princípios genéricos advogados, os diversos papéis que lhe foram atribuídos, compreender o alcance das ruturas encetadas, ou das continuidades, se é que existiram, são algumas das intenções propostas, para definir aquilo que classificámos como o *discurso do poder sobre cinema*.

2. O cinema e o poder em Portugal: uma história por contar

Como em muitos outros domínios da história do cinema, conhecemos ainda de forma limitada as relações entre o cinema e o poder em Portugal. Quer no momento em que emerge, na fase final da Monarquia Constitucional, quer na Primeira República, ou no Estado Novo, ainda pouco sabemos sobre as instituições e organismos tutelares ou em relação ao pensamento político sobre a sétima arte.

Constatemos o desconhecimento que existe sobre a ideia de cinema de algumas figuras do Estado Novo, nomeadamente dos líderes Salazar e Caetano. Conhecem-se algumas referências em relação ao primeiro, nomeadamente nas entrevistas de António Ferro a Salazar em 1932, então eminente jornalista do *Diário de Notícias*, onde o Presidente do Conselho parece conceber para o cinema um papel simultaneamente educativo e de diversão. Então, a propósito da política cultural a desenvolver pelo novo regime, afirmava estar a pensar «sugerir a organização de grandes espetáculos de cinema popular onde o povo [pudesse] entreter-se, simultaneamente, com filmes educativos e com filmes que o [divertissem]» (António Ferro, 1982, p. 121). São também conhecidas as entrevistas de

António Lopes Ribeiro, destacado realizador deste período, que por duas vezes afirmou a cinefilia e o interesse protetor do líder do Estado Novo pela sétima arte (Luís R. Torgal, 2000, p. 34-35).

Com estas escassas informações, podemos considerar que Salazar entendia o cinema fundamentalmente como diversão e instrumento educativo, excluindo-o do campo da arte e de qualquer papel de intervenção cultural? Embora achemos que tal faça algum sentido, convenhamos que é manifestamente pouco para afirmar o que seja acerca das suas ideias sobre o cinema, sendo, quando muito, indícios que permitem conceber hipóteses de trabalho, eventualmente testáveis na forma como o Estado Novo veio a encarar o cinema através do seu discurso oficial, consignado

na legislação sobre a matéria. Iguais interrogações podem ser levantadas em relação a Caetano. É conhecida a utilização constante e atenta que fez dos meios audiovisuais, nomeadamente da televisão, através das *Conversas em família*, mas, como concebeu o cinema propriamente?

O mesmo se poderá dizer relativamente aos dirigentes que sucessivamente tutelaram os organismos vocacionados para agir neste setor. Obviamente que, de todos estes responsáveis, o pensamento de António Ferro está já razoavelmente divulgado, sendo conhecidas algumas das suas reflexões sobre a matéria. Salientem-se «As grandes trágicas do silêncio», de 1917 sobre as divas do cinema mudo, até «Cinemas ambulantes, caravanas de imagens» (1935), «Grandeza e miséria do cinema português» (1946), «O estado e o cinema» (1947) ou «O cinema e o teatro» (1949). Mas, convém referi-lo, está ainda por analisar com a devida profundidade o pensamento e a ação de António Ferro sobre o cinema. De qualquer forma, o seu consulado na

direção dos organismos do setor termina em 1949. Outras figuras integraram as estruturas do regime para o setor como António Eça de Queiroz, José Manuel da Costa, Eduardo Brasão, César Henrique Moreira Baptista, sobre os quais quase nada sabemos, nomeadamente o que disseram, pensaram e fizeram sobre cinema.

O panorama é idêntico relativamente ao funcionamento e à ação dos organismos criados pelo Estado Novo para dirigirem o setor. No que se refere às funções inspetivas, o regime vai herdar a Inspeção Geral dos Teatros, uma estrutura que já remonta à Monarquia Constitucional e à Primeira República, designada Inspeção Geral dos Espetáculos a partir de 1929, e somente Inspeção dos Espetáculos desde 1945. Para além deste, muitos outros virão a ser criados, em relação aos quais desconhecemos ainda as estruturas orgânicas, quadros de pessoal e modos de funcionamento. São os casos da Comissão do Cinema Educativo (1932), da Caixa de Previdência dos Profissionais de Espetáculos (1943),

do Conselho do Cinema (1948), da Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores (1952), da Federação Portuguesa de Cineclubes (1956), da Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos (1957), da Corporação dos Espetáculos (1959), do Instituto Português de Cinema (1971).

Neste contexto, ao optarmos por fazer um estudo sistemático da legislação produzida sobre o cinema, pretendemos, em primeiro lugar, optar por uma fonte constante para todo o período. Em segundo lugar, intentamos apreender as linhas essenciais do discurso oficial dos vários regimes sobre o assunto, análise que terá um cariz fundamentalmente teórico, numa tentativa de construir o pensamento que foi produzido. Excluimos do nosso campo de investigação a sua execução prática, aspeto que, reconhecemo-lo, afere com mais objetividade como as diversas leis foram interpretadas por quem detinha a autoridade para as implementar. Porém, em defesa da nossa opção está uma questão elementar. Desconhecemos, em toda a sua amplitude,

o sistema normativo produzido para o setor na fase final da Monarquia Constitucional, na Primeira República e durante o Estado Novo. O que pensaram os diversos regimes sobre o cinema, que lugar lhe reservaram, que ideia dele fizeram e o que dele esperaram. Nesse sentido, pretendemos abarcar todo o conjunto legislativo produzido e relacionável sobre a matéria cinema, desde o papel social da sétima arte, passando pelo estatuto dos diversos agentes, nomeadamente os artistas, pelas instituições tutelares, pela fiscalidade, organização do espetáculo, numa lógica compreensiva, procurando perceber a fundamentação dos factos e não tanto formular juízos a seu respeito. É devido a esta atitude que a documentação nos obrigou para o caso do Estado Novo, de forma algo surpreendente, a realizar um exercício regressivo até 1846. Na realidade, este regime não é original em muitos domínios, limitando-se a herdar uma tradição legislativa existente no Estado português, que remonta, no mínimo, ao período da Monarquia Constitucional.

3. A tendência inspetiva da Primeira República

Como é sabido, a generalidade dos investigadores desta área, atribui a Pinto Correia e a Paz dos Reis as primeiras projeções cinematográficas em Portugal, em 1896, um ano depois do «nascimento oficial» do cinematógrafo em Paris pela mão dos Lumière. Apesar desta precocidade, não encontramos até à implantação da República, nenhum diploma que se dirija exclusivamente às fitas.

Só em 1913 surgem os primeiros decretos, a 4 de janeiro e a 23 de junho, ambos sobre a segurança que deve envolver os cinematógrafos. O primeiro, considerando estabelecimentos perigosos os depósitos de fitas, determinando-se então várias providências sobre a matéria. O segundo, enunciando algumas prescrições para a construção de cabines de projeção, assunto que estará de novo em revisão com o diploma de 18 de abril de 1917. Deste modo, a primeira preocupação do poder republicano incidiu sobre as questões de segurança, o que o levará a classificar aquele tipo de atividade como indústria perigosa, na lei geral para aquele setor, datada de 1918 (Decreto 4351, 1918; Decreto 8364, 1922).

O contexto da participação portuguesa na Grande Guerra fará emergir outra

Diplomas sobre espetáculos	
ano	decretos
1911	5
1912	2
1913	3
1914	1
1915	0
1916	0
1917	3
1918	5
1919	2
1920	2
1921	1
1922	3
1923	3
1924	7
1925	5
1926	2
total	44

preocupação, relacionada com o controlo da informação que circulava na altura pelo território e pelas colónias. Aliado a esse fator externo, a ausência de apoio dos diversos setores políticos e sociais à participação na guerra terá conduzido o Partido Democrático ao poder a exercer um controlo mais rigoroso sobre a informação. Como se poderá observar na tabela onde se apresentam os diplomas relativos a espetáculos, surgiram vários decretos sobre a censura prévia à imprensa, à correspondência postal e telegráfica, e às fitas cinematográficas relativas a assuntos militares (Decreto 3354, 1917). Curiosamente, será uma prática que se virá a manter. Em 1925, desligado já do contexto da guerra e sem qualquer motivo de segurança subjacente, encontramos o poder republicano a proibir «nos salões cinematográficos a exibição de fitas contrárias à moral e aos bons costumes», (Lei 1748, 1925, Art.º 1º). A formulação suficientemente genérica do articulado conduz-nos a supor a intenção em defender os valores e a moral republicanas, num período marcado pela instabilidade e pela sucessão dos ministérios como foi aquele que decorreu entre 1923 e 1926.

Deste modo, o poder republicano não aparenta grandes preocupações relativas ao cinema. A escassez legislativa disso nos elucida, e aquilo que é legislado, circula apenas em torno da vontade inspetiva. As preocupações confinam-se fundamentalmente às intenções fiscalizadoras e regulamentadoras. Nessa linha, o único organismo com essas funções é a Inspeção Geral dos Teatros (IGT) que, como já anteriormente dissemos, é uma estrutura herdada da Monarquia Constitucional destinada a controlar todos os espetáculos públicos.

Parece que a projeção de filmes é ainda encarada meramente como uma atividade social a ser vigiada e controlada pelo poder, não porque esta o afronte, mas porque, tal como em relação às restantes atividades sociais e culturais, deve estar sob a alçada da lei. Não surge ainda qualquer indício que pressuponha o cinema enquanto manifestação artística, a ser de alguma forma dinamizada pelo Estado, apesar de o republicanismo ter reconhecido e consignado desde o início a propriedade intelectual e artística produzida com fitas cinematográficas, através da adesão de Portugal à Convenção de Berna em 1911 (Decreto, 1911, 18 de março).

Tal como os cinematógrafos, a generalidade dos espetáculos foi olhada da mesma forma pelos republicanos. No conjunto da legislação produzida para o setor — que também se repercute sobre o cinema — podemos verificar que a produção legislativa não é muito significativa, com quarenta e quatro diplomas entre 1911 e 1926. Curiosamente, não surgem leis ou portarias, as primeiras à responsabilidade do Congresso e as segundas dos ministros, provável sintoma de que os espetáculos não seriam ainda uma atividade a merecer a atenção do órgão representativo do eleitorado, ou que justificasse uma tutela ministerial.

Ao nível da iniciativa legislativa, como se poderá constatar na tabela relativa aos diplomas publicados por ministério, verificamos que os mais produtivos são aqueles que têm por função um papel político de cariz fiscalizador, no caso, a Instrução Pública com dezassete diplomas, de quem a IGT depende, as Finanças com nove, indiciando que os espetáculos foram desde cedo encarados como atividades socialmente contributivas, e o Interior

com sete. Finalmente, verifica-se que alguns organismos têm uma intervenção pontual, motivada pelo contexto da Grande Guerra, são os casos dos ministérios da Guerra e das Colónias.

Se perspetivarmos a legislação ao nível dos temas, que constam da tabela seguinte, a tendência inspetiva do poder republicano torna-se mais evidente ainda. A questão da organização do espetáculo é aquela que mais preocupa os diversos ministérios, com quinze diplomas. De igual forma, a publicação relativa a organismos tutelares e censura,

evidencia a intenção em criar ou reorganizar as instituições existentes, assim como a regulamentação da atividade dos profissionais de espetáculos e o exercício fiscal do poder no setor. A tendência fiscalizadora pode também ser demonstrada com o argumento inverso. Entre os assuntos menos legislados, refira-se a utilização doutrinária e educativa do cinema e dos espetáculos, ou a inexistência de qualquer medida fomentadora do cinema quer como arte quer como indústria, assuntos que merecerão uma atenção mais cuidada no período seguinte.

Diplomas sobre espetáculos por ministérios									
	Instrução Pública	Finanças	Interior	Trabalho e Previdência Social	Colónias	Guerra	Comércio e Comunicações	Fomento	Negócios Estrangeiros
1911	1	2	2						1
1912			1						
1913			2					1	
1914	1								
1915									
1916									
1917	1			1		1			
1918	1	1		1	1	1			
1919	1				1				
1920	1	1							
1921		1							
1922		2		1					
1923	2		1						
1924	4	2	1						
1925	4			1					
1926	1						1		
Totais	17	9	7	4	2	2	1	1	1

Temas legislados nos diplomas		
Temas	Diplomas	Ministérios
Organização do espetáculo	15	Trabalho e Previdência Social: 6 (1917; 1918; 1922; 1924; 1925 [2]) Finanças: 3 (1911; 1924 [2]) Colónias: 2 (1918; 1911) Comércio e Comunicações: 1 (1926) Fomento: 1 (1913) Interior: 1 (1913) Instrução Pública: 1 (1925)
Organismos tutelares	12	Instrução Pública: 9 (1918; 1919; 1920; 1923 [2]; 1924 [4]) Interior: 2 (1911; 1924) Guerra: 1 (1918)
Censura	10	Instrução Pública: 5 (1923; 1924; 1925 [2]; 1926) Colónias: 2 (1918; 1919) Guerra: 2 (1917; 1918) Interior: 1 (1924)
Profissionais do espetáculo	10	Instrução Pública: 8 (1917; 1918; 1920; 1923; 1924 [3]; 1925) Interior: 2 (1911; 1912)
Propriedade intelectual	8	Instrução Pública: 4 (1911; 1914; 1919; 1925) Interior: 3 (1911; 1913; 1923) Negócios Estrangeiros: 1 (1912)
Fiscalidade	7	Finanças: 7 (1911; 1918; 1920; 1921; 1922 [2]; 1924)
Cinema educativo	3	Guerra: 1 (1918; 1925; 1926)
Propaganda política	1	Guerra: 1 (1918)

4. O Estado Novo entre a continuidade e a rutura

É conhecido o discurso elaborado pelo Estado Novo durante a sua implantação, afirmando-se como uma rutura política em relação ao passado recente, quer do período da Monarquia Constitucional quer da Primeira República. Em ambos os regimes estavam presentes um conjunto de características em relação às quais se pretendia romper, nomeadamente com o parlamentarismo, assente num modelo representativo individualista, que reconhecia o indivíduo como fonte de soberania e que utilizava os partidos como intermediação entre a sociedade e as estruturas de poder do Estado.

Na lógica estadonovista, para além da discordância de base em relação ao modelo de representação social individualista e parlamentar, havia outra, esta ao nível da prática política desses regimes, em que a inconstância das estruturas governativas conduzia à descredibilização das instituições e da autoridade do Estado.

Desse modo, na linha da ideologia fascista então dominante na Europa, que se procurava apresentar como alternativa sólida ao demoliberalismo decadente e ao bolchevismo em ascensão, o Estado Novo virá a defender um conceito de poder diferente dos regimes liberais. Considerando que o princípio do indivíduo como fonte de soberania não passava de uma abstração algébrica, sem qualquer tipo de implantação social, desenvolveu o ideal

corporativo com base nos órgãos naturais existentes na sociedade. O poder devia emanar dessas estruturas preexistentes ao indivíduo — famílias, associações profissionais e culturais — e, ao mesmo tempo, a lógica representativa passava a ser outra. No lugar dos partidos, que só defendiam as pretensões individuais, estariam os interesses sociais e profissionais, conseguindo-se, simultaneamente, sob a coordenação do Estado, a sobreposição do desígnio nacional ao desejo de grupo ou de classe. Ao mesmo tempo que se advogava o modelo corporativo, a autoridade do Estado e a credibilização das instituições seriam recuperadas pelo reforço do poder executivo e pela personalização do poder, através de lideranças fortes e carismáticas, em detrimento do poder parlamentar e da ilegalização dos partidos.

A legislação produzida para os espetáculos acaba por se tornar exemplar dessa forma de agir, se tivermos em atenção os números globais entre 1926 e 1974. Podemos verificar na tabela relativa aos diplomas sobre espetáculos que a Assembleia Nacional concebeu sete diplomas, enquanto que o governo produziu cento e trinta, dos quais cento e cinco são decretos e vinte e cinco são portarias. Verifica-se, desse modo, uma nítida sobreposição do poder executivo sobre o legislativo, do governo sobre o parlamento. Claramente, estamos perante um período em que a instituição representativa da nação é minorizada, e ao mesmo tempo, é notória a ascensão da autoridade do governo, quer como poder executivo, quer como poder legislativo. Ao longo dos 48 anos do regime verifica-se uma promulgação regular de decretos, excetuando talvez o ano de 1959, em que surgem 10 diplomas, resultando fundamentalmente da integração corporativa dos espetáculos e da revisão dos decretos regulamentadores dos mesmos.

De igual forma, na linha da sobreposição do poder executivo sobre o legislativo, verifica-se também que a Presidência do Conselho assume um papel de clara liderança sobre as outras pastas, conforme poderá ser confirmado na tabela sobre os diplomas publicados por ministério. Concebe quarenta e oito diplomas, não aparecendo nenhum ministério que produza, pelo menos, metade daquela quantia, surgindo a uma distância razoável o Ministério do Interior com dezoito, as Corporações e Previdência Social com dezasseis e a Educação Nacional com catorze. Trata-se, mais uma vez, de um indício significativo quanto à forma de interpretar a ação governativa, segundo uma

Diplomas sobre espetáculos			
anos	leis	decretos	portarias
1926		1	
1927		7	2
1928		4	
1929		1	4
1930		2	1
1931		1	1
1932		6	1
1933		3	1
1934		3	
1935		2	
1936		3	
1937			1
1938		2	
1939	1	1	
1940		1	
1941		2	
1942		1	
1943		2	1
1944		7	
1945	1	3	
1946		3	
1947		2	
1948	1		
1949		4	
1950		1	
1951		1	
1952		3	
1953		1	1
1954		1	
1955			
1956	2	3	
1957		3	
1958		1	1
1959		10	
1960		4	3
1961			1
1962	1		
1963		1	
1964		2	
1965		1	1
1966		1	1
1967			
1968		2	
1969		4	2
1970			1
1971	1	1	1
1972			
1973		4	1
1974			
Totais	7	105	25

perspetiva de concentração do poder e da autoridade nas mãos do chefe do executivo, à semelhança das tendências do tempo, orientadas segundo os princípios das lideranças fortes.

Mas, como mais tarde veremos, o assumir das responsabilidades tutelares na Presidência do Conselho, deverá indiciar alguma importância atribuída por Salazar e Caetano aos espetáculos enquanto manifestação social. Ao mesmo tempo, são também razões de tutela que permitem compreender algum protagonismo inicial da Instrução e do Interior. De início, o então emergente regime, herda a distribuição de poderes realizada no final da Primeira República. A tutela da Inspeção Geral dos Teatros mantém-se na Instrução até 1927, passando para a responsabilidade do Interior até 1945, altura em que o Secretariado Nacional da Informação ficará sob a dependência da Presidência do Conselho. O Ministério das Corporações e Previdência Social é o único que ganha alguma autonomia legislativa em relação à chefia do governo, produzindo os já referidos dezasseis diplomas a partir de 1959, cuja finalidade fundamental será a da integração corporativa dos espetáculos no regime.

A produção de legislação sobre cinema com destino às províncias ultramarinas surge a partir de 1953. Até 1973 são publicados nove diplomas em direta colaboração com a Presidência do Conselho. Essa legislação, em muitos casos, já estava em vigor no continente e noutros corresponde à criação de organismos destinados a inspecionar e dirigir os espetáculos naqueles territórios. A pressão a que o Ultramar ficou sujeito desde o início do processo de descolonização europeia,

ocorrido no seguimento da Segunda Guerra, deve ser vista como a causa remota da intenção em regulamentar o cinema e os espetáculos. Pretendia-se evitar a divulgação de ideias subversivas que conduzissem à criação de um clima de instabilidade, e essa pressão vai acentuar-se com o despoletar da questão indiana, assumida publicamente pelo regime no discurso de Salazar de 1954 (Oliveira Salazar, 1959, p. 179-199).

No que se refere aos temas versados pelos diplomas, é possível perceber a existência de preocupações diversificadas. Passam pela regulamentação dos organismos que tutelam os espetáculos, pelas disposições sobre a organização daqueles eventos, pela fiscalidade, indústria cinematográfica, sobre os profissionais do espetáculo, propaganda, organização corporativa, papel educativo do cinema, censura e propriedade intelectual. Como seria de esperar, a Presidência do Conselho é uma presença regular na elaboração de leis para os diversos assuntos, sendo mesmo, na maioria dos casos, o ministério que mais legisla. Efetivamente, para a definição de competências dos organismos tutelares, quanto a regras sobre a organização de espetáculos, sobre o enquadramento da indústria cinematográfica, a propaganda e censura, é sempre a Presidência do Conselho o ministério mais produtor de diplomas legais para cada tema. Nos casos da contribuição fiscal, dos profissionais do espetáculo, da organização corporativa e do papel educativo do cinema, são os ministérios que tutelam as respetivas áreas — Finanças, Corporações e Educação — que apresentam a maior fatia embora, em alguns casos, a Presidência do Conselho surja imediatamente a seguir. Torna-se assim bem

evidente a supremacia do ministério que foi presidido por Salazar e Caetano sobre os restantes, reforçando aquilo que já disséramos anteriormente sobre as características de centralização e pessoalização do poder imprimidas por este regime.

Deste modo, o Estado Novo, na linha dos regimes dominantes nos anos trinta na Europa, ao cortar com o passado político, ao defender que no lugar do parlamentarismo deveriam existir executivos fortes, vai acentuar, por fidelidade àquela matriz, as características inspetivas sobre os espetáculos. Mas esta tendência, como vimos, é uma faceta que já vem do período republicano, divergindo apenas no grau adquirido. As ruturas criadas advêm das especificidades ideológicas do novo regime, nomeadamente a visão corporativa da sociedade, levando ao desenvolvimento de organismos de integração orgânica dos espetáculos na estrutura política do regime, e na utilização do cinema e de espetáculos similares ao serviço da nação, desenvolvendo, para esse efeito, uma linha protecionista e dirigista em relação às artes, com incidência direta sobre a indústria cinematográfica.

Diplomas publicados por ministério			
	Presidência do Conselho	Interior	Corporações
1926			
1927	1	4	
1928		2	
1929		5	
1930	1	1	
1931		1	
1932		1	
1933	2	1	
1934	1		
1935	1		
1936			
1937			
1938			
1939	1		
1940	1		
1941			
1942			
1943	3		
1944	5		
1945	2	1	
1946	2		
1947	1	1	
1948			
1949	3	1	
1950	1		
1951			
1952	1		
1953			
1954	1		
1955			
1956	3		
1957	3		
1958	1		
1959	6		3
1960	1		6
1961			
1962			1
1963	1		
1964			
1965			3
1966			
1967			
1968	2		
1969	1		1
1970			1
1971	1		1
1972			
1973	2		
1974			
totais	48	18	16

Educação Nacional	Finanças	Ultramar	Assembleia Nacional	Comércio Comunicações Indústria Obras Públicas	Agricultura	Negócios Estrangeiros
1						
2	1					
		2				
	1					
				1		
4	1			1		
	1					
	1			1		
	1			2		
					1	
1		1				
			1			
	2					
1						
	1			1		
2	1		1			
1						
			1			
						1
2						
		2				
			2			
		1				
		1				
			1			
	1					
		4				
			1			
	1	1				
14	12	12	7	7	1	1

Temas legislados		
temas	diplomas	ministérios
Organismos tutelares	45	Presidência do Conselho: 22 (1927; 1933; 1945 [2]; 1947; 1950; 1952; 1956; 1957; 1959 [5]; 1960; 1963; 1968 [2]; 1969; 1971; 1973 [2]) Corporações: 9 (1959 [3]; 1960 [6]) Educação Nacional: 5 (1926; 1927; 1942; 1945 [2]) Ultramamar: 5 (1953; 1959; 1969 [2]; 1973) Interior: 3 (1928; 1929 [2]) Assembleia Nacional: 1 (1971)
Organização do espetáculo	36	Presidência Conselho: 10 (1952; 1956; 1957 [3]; 1959 [3]; 1973 [2]) Interior: 10 (1927 [3]; 1929 [3]; 1930; 1931; 1947; 1949) Ultramamar: 6 (1928 [2]; 1953; 1958 1969 [2]) Comércio e Comunicações: 4 (1931; 1935; 1936 [2]) Educação Nacional: 3 (1927) Assembleia Nacional: 2 (1939; 1971) Indústria e Comércio: 1 (1934)
Fiscalidade	29	Finanças: 10 (1927; 1932; 1933; 1934; 1936; 1941 (2); 1945; 1964; 1973) Presidência do Conselho: 7 (1934; 1935; 1945 [2]; 1956; 1959; 1973) Educação Nacional: 4 (1927; 1945 [2]; 1946) Interior: 3 (1927; 1928; 1945) Ultramamar: 3 (1938; 1969 [2]) Assembleia Nacional: 1 (1971) Comércio e Comunicações: 1 (1944)
Indústria cinematográfica	28	Presidência do Conselho: 15 (1930; 1933; 1934; 1935; 1939; 1944; 1946 [2]; 1949 [3]; 1954; 1958; 1973 [2]) Assembleia Nacional: 3 (1945; 1948; 1971) Comércio e Comunicações: 3 (1934; 1935; 1944) Finanças: 3 (1930; 1933; 1973) Ultramamar: 2 (1969; 1973) Interior: 1 (1932) Obras Públicas: 1 (1932)
Profissionais do espetáculo	26	Corporações: 13 (1959 [3]; 1960 [6]; 1966; 1969; 1970; 1971) Presidência do Conselho: 6 (1933; 1939; 1943 [3]; 1956) Assembleia Nacional: 3 (1956[2]; 1962) Educação Nacional: 2 (1927; 1938) Interior: 2 (1932; 1933)
Propaganda	19	Presidência do Conselho: 11 (1933; 1940; 1944 [5]; 1946 [2]; 1968 [2]) Ultramamar: 3 (1938; 1959; 1969) Agricultura: 2 (1936; 1937) Finanças: 2 (1934; 1944) Assembleia Nacional: 1 (1948)
Organização corporativa	18	Corporações: 13 (1959 [3]; 1960 [6]; 1962; 1965 [2]; 1973) Presidência do Conselho: 3 (1939; 1943; 1954) Assembleia Nacional: 2 (1956)
Cinema educativo	13	Assembleia Nacional: 1 (1971) Educação Nacional: 8 (1927; 1932 [4]; 1952 [2]; 1964) Agricultura: 2 (1936; 1937) Presidência do Conselho: 1 (1973) Ultramamar: 1 (1938)
Censura	9	Presidência do Conselho: 5 (1952; 1959 [2]; 1963; 1971) Ultramamar: 3 (1928; 1969 [2]) Instrução: 1 (1927)
Propriedade intelectual	4	Instrução: 3 (1927 [2]; 1966) Negócios Estrangeiros: 1 1951

5. O cinema entre o discurso e a prática do poder no Estado Novo

Tivemos já oportunidade de demonstrar em estudo anterior que, relativamente ao Estado Novo, o discurso do poder é orientado por dois grandes vetores (Seabra, 2007). O primeiro, diz respeito à coerência doutrinária que o regime mantém desde a sua fase de instituição até ao final. Efetivamente, a forma como legislou sobre a matéria tem subjacente a conceção de poder que foi erigida desde o início, particularmente no que refere à afirmação de uma nova visão de Estado.

Como é sabido, entre os vários princípios que nortearam o regime construído por Salazar conta-se a credibilização do Estado que, na opinião daquele, fora desvalorizado pelos regimes parlamentares liberais, afirmação essa que passava pela reorganização dos poderes, nomeadamente pela ascensão dos governos relativamente às assembleias parlamentares, ideia que o Presidente do Conselho sintetizou na afirmação de que «não há Estado forte onde o poder executivo não o é» (Salazar, 1939, p. 81). E, todo o dispositivo legislativo que foi produzido para a área do cinema tem subjacente essa ideia. Enquanto a produção de diplomas que emana da Assembleia Nacional é escassa, verifica-se uma flagrante hegemonia do executivo, em particular da Presidência do Conselho.

O segundo vetor é a tendência totalitária que o discurso do poder apresenta. Nas duas grandes linhas por onde o determinativo legislativo se expressa, verifica-se uma visão majestática do poder, quer ao nível daquilo que se exige para a nação, quer no controlo que era exercido sobre a sétima arte. Durante todo o regime, o cinema apenas tem sentido se estiver ao serviço da nação, independentemente de o conceito ser compreendido na educação da sociedade, na propaganda dos atos do governo, na definição das regras industriais, ou na contribuição tributária. Porém, para além do serviço que se lhe exige, é uma atividade progressivamente sob vigilância, tanto ao nível dos conteúdos, como dos menores, ou da organização do espetáculo, sendo certo que, em relação a estes dois últimos aspetos, parece

verificar-se uma progressiva cedência aos interesses económicos do setor. Já em relação às matérias censuradas constatamos uma enorme coerência do regime, tendo sempre tido, como critérios determinantes, a autoridade do Estado e a moral católica.

Contudo, se consideramos que o regime apresenta um discurso totalitário relativamente à matéria cinematográfica, que está presente desde o início, é igualmente verdade que essa tendência se torna mais notória a partir da criação do SNI, ou seja, no momento em que passaria a enfrentar externamente um quadro menos favorável após a Segunda Guerra Mundial. Esta parece-nos ser uma característica interessante, apresentando-se notoriamente diretivo numa fase de contraciclo externo onde, se é verdade que irá contar com apoio tácito dos seus aliados da NATO, apenas encontra no franquismo a maior proximidade doutrinária. Esta fase mais controladora será simultaneamente cruzada por uma grande moderação na argumentação utilizada para justificar muitas das disposições legislativas. Assim, determinado tipo de vocábulos, mais conotáveis com a área da propaganda, que anteriormente existiam, desaparecem do discurso legislativo, para serem substituídos pela necessidade de esclarecer a opinião pública de situações desviantes, conceito muito mais ajustável ao tempo político de então.

Parece ser, portanto, na fase mais defensiva do regime, que este tem de pautar a sua conduta por mecanismos legislativos cada vez mais finos no sentido de fazer face às adversidades que se vão colocando no caminho. As medidas tomadas a partir daquela época parecem evidenciar essa ideia. Em 1946 são

criados os Serviços Cinematográficos Oficiais, a partir do qual emergem os serviços de noticiário e documentação cinematográfica, com o fim de preservar a opinião pública de situações desviantes, a partir de 1945 são instituídas as comissões de censura aos filmes, e desde 1952 aquele procedimento fiscalizador é feito previamente, abandonando-se o processo que existia até então, cuja verificação era normalmente feita no dia da primeira exibição pública do filme. Entre 1946 e 1948 são criadas as regras segundo as quais se protegeria e apoiaria a produção cinematográfica, normas que estarão em vigor até ao fim do regime, reforçadas em 1971, embora desde este último ano se dê a possibilidade a outras estéticas cinematográficas. Finalmente, desde 1959 que o cinema é integrado no ideal corporativo, com a criação da Corporação dos Espetáculos, reforçando assim a subserviência do cinema em relação à nação.

Porém, apesar da coerência e da feição totalitária que o discurso do poder apresenta, pudemos também verificar, quando analisamos o discurso do ponto de vista da sua execução, que a realidade não o acompanha nem é uma reprodução linear das intenções do poder. E, segundo a pretensão totalitária que o Estado Novo apresenta relativamente à matéria cinematográfica, se atendermos à filmografia que analisámos em *África nossa. O império colonial na ficção cinematográfica portuguesa*, verificámos que aquela constitui uma demonstração de ineficácia parcial da capacidade vigilante do regime.

Os organismos inspetivos nem sempre funcionaram em conformidade com aquilo que estava estipulado na lei, ou a sua aplicação dependia dos censores, situações que levaram

ao aparecimento de conteúdos filmográficos que ora são ou não censurados.

Começemos por exemplificar com o caso da guerra colonial. Várias narrativas denotam sem equívocos informações sobre aquele conflito, dados que, segundo a interpretação do poder, poderiam ser desviantes para a opinião pública e perigar a autoridade do Estado, pelo que, na análise que os censores fariam previamente ao filme, aqueles dois fatores deveriam ser ponderados. É o caso de *O mal amado* (Fernando Matos Silva, 1972), que foi integralmente proibido pelo regime com o negativo confiscado (Matos-Cruz, 1999, p. 154), verificando-se que entre as razões dessa atitude estão as alusões críticas ao conflito ultramarino que aparecem no argumento e diálogos analisados pela Inspeção dos Espetáculos. É também o caso de *O Zé do burro* (Eurico Ferreira, 1971), que apesar de ser uma narrativa manifestamente favorável ao Estado Novo, nem por isso deixou de ser objeto de censura relativamente às matérias inconvenientes sobre a problemática do Ultramar. São os casos do corte de duas falas previstas nos diálogos, do administrador e do cantineiro, onde se faria alusão ao contexto de dificuldades que Zé encontraria nas suas terras, onde seria enfatizada a localização difícil das terras pela proximidade da guerrilha, e a falta de homens para trabalhar por se terem passado «todos para o outro lado» (Direção dos Serviços de Espetáculos, 1972).

As decisões de eliminar aquelas menções parecem-nos absolutamente normais à luz dos critérios de censura em vigor, através dos quais era necessário salvaguardar a opinião pública e evitar qualquer tipo de criticismo em relação ao Estado. Estamos perante a

mera aplicação da lei e da concretização das intenções veiculadas pelo poder através do seu discurso legislativo. Porém, igual procedimento deveria merecer, também segundo o ponto de vista do regime, a obra *Mudar de vida* (Paulo Rocha, 1966), através da qual percebemos que Adelino vê a sua vida sentimental destruída por ter ido para a guerra colonial e regressar desta com uma incapacidade física, que o obriga a mudar de atividade profissional, situações que poderiam conduzir o espetador a imputar responsabilidades às opções políticas do regime. Não foi esse o entendimento dos responsáveis pela censura ao filme, que o aprovaram para maiores de 17 anos, sem menção de qualquer corte. Assim, através deste procedimento, infere-se que, hipoteticamente, quem avaliou o filme poderá não ter deduzido o criticismo subjacente à narrativa, verificando-se, desse modo, uma falha na execução das ideias que o poder veiculava através do seu discurso legislativo.

Dissemos, na altura em que analisámos este aspeto, que não tínhamos explicação para este erro dos censores, que se transforma numa falha na capacidade de fiscalização do regime, e que acaba por impedir que a tendência totalitária do discurso se concretize. Partindo da contradição existente entre a decisão e o conteúdo crítico do filme, a explicação mais óbvia será a da incapacidade dos responsáveis da inspeção em alcançarem aquele conteúdo. Porém, trata-se apenas de uma hipótese. Relacionando os três filmes em causa, existe uma dedução que nos parece objetiva e que sugere no sentido da incompetência dos censores. Em *O mal amado* e *O Zé do burro*, os conteúdos desfavoráveis em relação à guerra colonial estão denotados nas falas

das personagens, enquanto que em *Mudar de vida* aquele conteúdo crítico está conotado, nomeadamente pelas deduções que o espetador possa fazer sobre as causas do infortúnio que recaiu sobre Adelino. Esta diferença entre o mecanismo denotativo e conotativo coloca o problema da competência dos censores em alcançarem conteúdos dissimulados, ou seja, estamos perante a questão da formação dos censores, particularmente da sua capacidade de análise da linguagem fílmica. Nos anos sessenta, época de produção de *Mudar de vida*, o processo censório aos filmes é já o mais elaborado que o regime construiu, realizado previamente, através dos materiais escritos produzidos para a elaboração do filme e do seu visionamento antes de chegar às salas, pelo que, perante todos estes meios, apenas fica por esclarecer a referida capacidade de análise dos censores, do próprio processo operativo das equipas, da formação académica dos seus elementos, do seu conhecimento da linguagem fílmica, aspetos que não cabem neste estudo.

Outro exemplo onde poderemos identificar fissuras entre aquilo que o discurso legislativo previu e a sua execução prática é ao nível da análise do erotismo existente em algumas narrativas de forma conotada ou denotada, como são os casos de *O Costa de África* (João Mendes, 1954) e *Malteses, burgueses e às vezes...* (Artur Semedo, 1973). No primeiro caso, a Inspeção dos Espetáculos decidiu intervir pela existência de duas falas que fazem alusões eróticas e a relações extraconjugais, quando Bernardo Costa diz que é um prazer ser «entalado» por Beatriz, e quando o criado refere para o barão que apenas tirou a cinta do charuto, e aquele pensou que se referia

a uma peça de roupa interior de sua filha. No segundo caso, em *Malteses...* foram censuradas duas cenas, uma onde estava prevista uma situação de *streap-tease*, outra onde se via Trafaria envolvido num episódio amoroso logo no início do filme.

Tal como no caso da guerra colonial, as decisões dos órgãos inspetivos estão absolutamente conformes com a legislação em vigor, segundo a qual deveria ser cortado aquilo que fosse pernicioso para a educação do povo, atentatório da moral, se contivesse personagens nuas, bailes lascivos, ou fosse ofensivo à moral cristã tradicional ou aos bons costumes. Porém, aquilo que surpreende nestes dois casos é mais uma vez a diferente aplicação dos critérios estipulados. Enquanto no caso de *O Costa de África* a intervenção da censura se deve ao sentido conotadamente sexual que duas falas poderiam adquirir, verificando-se uma absoluta intransigência em relação à obra, inclusive quando, três anos mais tarde, depois de operados os cortes, é negada uma reclassificação do filme no sentido de compensar a produção dos prejuízos acumulados; em relação a *Malteses...*, a atitude da Direção dos Serviços de Espetáculos é notoriamente mais branda e, inclusivamente, tolera cenas denotadamente erotizantes, que seriam inimagináveis anteriormente. Efetivamente, existem outras tantas situações no filme de Artur Semedo, para além daquelas que foram cortadas, onde explicitamente a imagem apresenta conteúdo erótico, que não mereceram qualquer reprovação do organismo competente. Ou seja, enquanto em *O Costa de África* estamos perante um caso de conotação, onde o espetador terá de alcançar o segundo sentido, em *Malteses...*, estamos perante um caso de denotação, onde

os atores estão em situação erotizante na imagem, logo mais grave segundo o ponto de vista do poder, não havendo porém a intransigência verificada no primeiro caso.

O fator cronológico poderá ser, neste segundo exemplo, um argumento importante na explicação dos diferentes comportamentos dos organismos inspetivos. O filme de João Mendes data de 1954, período ainda de relativa estabilidade interna do regime, e a película de Artur Semedo, pelo contrário, recebe o parecer do organismo inspetivo a 26 de março de 1974. Sabemos, *a posteriori*, que cerca de um mês depois o regime cairia fruto de uma revolução. Ou seja, a brandura verificada significará esclerosamento do regime, sintoma que se transmitia às pessoas responsáveis pela fiscalização de filmes, materializado neste flagrante afastamento dos critérios censórios em vigor? Como no caso da guerra colonial, é também uma hipótese à qual não sabemos responder e que deixamos em aberto. Aquilo que é objetivo é que, tanto no caso de *Mudar de vida* como em *Malteses, burgueses e às vezes...*, estamos perante duas situações de flagrante desvio das pretensões totalitárias que foram expressas ao longo do discurso legislativo, verificando-se que o regime não conseguiu exercer o poder de forma semelhante àquela que exibiu no seu discurso.

Referências:

A. Oliveira Salazar (1939). *Discursos e notas políticas. 1928-1934*, 1, Coimbra, Coimbra Editora; A. Oliveira Salazar, (1959). *Discursos e notas políticas. 1951-1958*, 5, Coimbra, Coimbra Editora; Artur Semedo (1973). *Malteses, burgueses e às vezes...*, Artur Semedo / SULCINE; Decreto, 1846, 30 de janeiro, *Coleção de Legislação Portuguesa*; Decreto, 1848, 2 de maio, *Coleção de Legislação Portuguesa*; Decreto,

1851, 7 de julho, *CLP*; Decreto, 1853, 22 de setembro, *CLP*; Decreto, 1860, 4 de outubro, *CLP*; Decreto, 1868, 22 de outubro, *CLP*; Decreto, 1869, 29 de dezembro, *CLP*; Decreto, 1870, 18 de abril, *CLP*; Decreto, 1890, 29 de março, *CLP*; Decreto, 1898, 4 de agosto, *CLP*; Decreto, 1899, 1 de setembro, *CLP*; Decreto, 1899, 31 de julho, *CLP*; Decreto, 1900, 1 de outubro, *CLP*; Decreto, 1901, 24 de outubro, *CLP*; Decreto, 1901, 24 de dezembro, *CLP*; Decreto, 1902, 9 de agosto, *CLP*; Decreto, 1902, 24 de maio, *CLP*; Decreto, 1903, 17 de janeiro, *CLP*; Decreto, 1907, 25 de julho, *CLP*; Decreto, 1908, 15 de dezembro, *CLP*; Decreto, 1908, 31 de dezembro, *CLP*; Decreto, 1909, 24 de novembro, *CLP*; Decreto, 1909, 5 de novembro, *CLP*; Decreto, 1911, 26 de julho, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto, 1911, 22 de maio, 1ª série, *COLP*; Decreto, 1911, 18 de março, 1ª série, *COLP*; Decreto, 1912, 9 de julho, 1ª série, *COLP*; Decreto, 1912, 12 de julho, 1ª série, *COLP*; Decreto, 1912, 19 de julho, 1ª série, *COLP*; Decreto, 1913, 23 de junho, 1ª série, *COLP*; Decreto, 1913, 4 de janeiro, 1ª série, *COLP*; Decreto 10126, 1924, 25 de setembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 10127, 1924, 25 de setembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 10443, 1925, 9 de janeiro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 10798, 1925, 27 de maio, 1ª série, *COLP*; Decreto 11091, 1925, 18 de setembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 11459, 1926, 20 de fevereiro, 1ª série, *COLP*; Decreto 11462, 1926, 22 de janeiro, 1ª série, *COLP*; Decreto 118/73, 1973, 22 de março, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 12008, 1926, 29 de julho, 1ª série, *COLP*; Decreto 12101, 1926, 12 de agosto, 1ª série, *COLP*; Decreto 12818, 1926, 11 de dezembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 13166, 1927, 28 de janeiro, 1ª série, *COLP*; Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, *COLP*; Decreto 14027, 1927, 2 de agosto, 1ª série, *COLP*; Decreto 14096, 1927, 9 de agosto, 1ª série, *COLP*; Decreto 14396, 1927, 10 de outubro, 1ª série, *COLP*; Decreto 14637, 1927, 28 de novembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 15710, 1928, 5 de julho, 1ª série, *COLP*; Decreto 16103, 1928, 31 de outubro, 1ª série, *COLP*; Decreto 16315, 1928, 29 de dezembro, 1ª série, *COLP*;

Decreto 17046-A, 1929, 28 de junho, 1ª série, COLP; Decreto 18222, 1930, 19 de abril, 1ª série, COLP; Decreto 184/73, 1973, 25 de abril, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 18415, 1930, 16 de maio, 1ª série, COLP; Decreto 19735, 1931, 12 de maio, 1ª série, COLP; Decreto 199/74, 1974, 14 de maio, 1ª série, *Diário da República*; Decreto 2, 1913, 1 de julho, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 20741, 1932, 11 de janeiro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 20859, 1932, 4 de fevereiro, 1ª série, COLP; Decreto 21705, 1932, 27 de setembro, 1ª série, COLP; Decreto 21916, 1932, 28 de novembro, 1ª série, COLP; Decreto 21946, 1932, 6 de dezembro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 22047, 1932, 29 de dezembro, 1ª série, COLP; Decreto 22468, 1933, 11 de abril, 1ª série, COLP; Decreto 22469, 1933, 11 de abril, 1ª série, COLP; Decreto 2270, 1916, 12 de março, 1ª série, COLP; Decreto 22756, 1933, 29 de junho, 1ª série, COLP; Decreto 22827, 1933, 14 de julho, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 22966, 1933, 14 de agosto, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 23054, 1933, 25 de setembro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 2308, 1916, 31 de março, 1ª série, COLP; Decreto 23445, 1934, 5 de janeiro, 1ª série, COLP; Decreto 2352, 1916, 20 de abril, 1ª série, COLP; Decreto 23606, 1934, 27 de fevereiro, 1ª série, COLP; Decreto 23840, 1934, 12 de maio, 1ª série, COLP; Decreto 23866, 1934, 17 de maio, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 25259, 1935, 17 de abril, 1ª série, COLP; Decreto 2538, 1916, 31 de julho, 1ª série, COLP; Decreto 257/75, 1975, 26 de maio, 1ª série, *Diário da República*; Decreto 25743, 1935, 14 de agosto, 1ª série, COLP; Decreto 26116, 1935, 23 de novembro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 263/71, 1971, 18 de junho, 1ª série, COLP; Decreto 26589, 1936, 14 de maio, 1ª série, COLP; Decreto 26869, 1936, 8 de agosto, 1ª série, COLP; Decreto 26922, 1936, 24 de agosto, 1ª série, COLP; Decreto 27033, 1936, 25 de setembro, 1ª série, COLP; Decreto 27207, 1936, 16 de novembro, 1ª série, COLP; Decreto 2793, 1916, 22 de novembro, 1ª série, COLP; Decreto 281/74, 1974, 25 de junho, 1ª série, *Diário da República*; Decreto 28521, 1938, 15 de março, 1ª série, COLP; Decreto 286/73, 1973, 5 de junho, 1ª série,

Diário do governo; Decreto 28990, 1938, 10 de setembro, 1ª série, COLP; Decreto 296/74, 1974, 29 de junho, 1ª série, *Diário da República*; Decreto 29762, 1939, 19 de julho, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 29931, 1939, 15 de setembro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 30320, 1940, 19 de março, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 3036, 1917, 16 de março, 1ª série, COLP; Decreto 3098, 1917, 18 de abril, 1ª série, COLP; Decreto 31182, 1941, 19 de março, 1ª série, COLP; Decreto 31264, 1941, 12 de maio, 1ª série, COLP; Decreto 32241, 1942, 5 de setembro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 32674, 1943, 20 de fevereiro, 1ª série, COLP; Decreto 32748, 1943, 15 de abril, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 32749, 1943, 15 de abril, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 3354, 1917, 10 de setembro, 1ª série, COLP; Decreto 33545, 1944, 23 de fevereiro, 1ª série, COLP; Decreto 33570, 1944, 11 de março, 1ª série, COLP; Decreto 33820, 1944, 28 de julho, 1ª série, COLP; Decreto 33883, 1944, 23 de agosto, 1ª série, COLP; Decreto 33947, 1944, 12 de setembro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 34133, 1944, 24 de novembro, 1ª série, COLP; Decreto 34134, 1944, 24 de novembro, 1ª série, COLP; Decreto 34590, 1945, 11 de maio, 1ª série, COLP; Decreto 35165, 1945, 23 de novembro, 1ª série, COLP; Decreto 35410, 1945, 29 de dezembro, 1ª série, COLP; Decreto 35427, 1945, 31 de dezembro, 1ª série, COLP; Decreto 35460, 1946, 19 de janeiro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 36058, 1946, 24 de dezembro, 1ª série, COLP; Decreto 36062, 1946, 27 de dezembro, 1ª série, COLP; Decreto 36371, 1947, 25 de junho, 1ª série, COLP; Decreto 364, 1914, 11 de março, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 3664-C, 1917, 5 de dezembro, 1ª série, COLP; Decreto 36701, 1947, 30 de dezembro, 1ª série, COLP; Decreto 37369, 1949, 11 de abril, 1ª série, COLP; Decreto 37370, 1949, 11 de abril, 1ª série, COLP; Decreto 37534, 1949, 30 de agosto, 1ª série, COLP; Decreto 37639, 1949, 9 de dezembro, 1ª série, COLP; Decreto 38126, 1950, 30 de dezembro, 1ª série, COLP; Decreto 38964, 1952, 27 de outubro, 1ª série, COLP; Decreto 38968, 1952, 27 de outubro, 1ª série, COLP; Decreto 38969, 1952, 27 de outubro,

1ª série, *Diário do governo*; Decreto 39491, 1953, 29 de dezembro, 1ª série, COLP; Decreto 3958, 1918, 16 de março, 1ª série, COLP; Decreto 39683, 1954, 31 de maio, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 39684, 1954, 31 de maio, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 39926, 1954, 24 de novembro, 1ª série, COLP; Decreto 40572, 1956, 16 de abril, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 40715, 1956, 2 de agosto, 1ª série, COLP; Decreto 4082, 1918, 13 de abril, 1ª série, COLP; Decreto 41051, 1957, 1 de abril, 1ª série, COLP; Decreto 41062, 1957, 10 de abril, 1ª série, COLP; Decreto 41171, 1957, 4 de julho, 1ª série, COLP; Decreto 42052, 1958, 26 de dezembro, 1ª série, COLP; Decreto 4213, 1918, 25 de abril, 1ª série, COLP; Decreto 4214, 1918, 13 de abril, 1ª série, COLP; Decreto 42194, 1959, 27 de março, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 424/74, 1974, 10 de julho, 1ª série, *Diário da República*; Decreto 4244, 1918, 4 de maio, 1ª série, COLP; Decreto 42523, 1959, 23 de setembro, 1ª série, COLP; Decreto 42524, 1959, 23 de setembro, 1ª série, COLP; Decreto 42619, 1959, 28 de outubro, 1ª série, COLP; Decreto 42660, 1959, 20 de novembro, 1ª série, COLP; Decreto 42661, 1959, 20 de novembro, 1ª série, COLP; Decreto 42662, 1959, 20 de novembro, 1ª série, COLP; Decreto 42663, 1959, 20 de novembro, 1ª série, COLP; Decreto 42664, 1959, 20 de novembro, 1ª série, COLP; Decreto 42724, 1959, 12 de dezembro, 1ª série, COLP; Decreto 42955, 1960, 27 de abril, 1ª série, COLP; Decreto 43181, 1960, 23 de setembro, 1ª série, COLP; Decreto 43190, 1960, 23 de setembro, 1ª série, COLP; Decreto 4351, 1918, 29 de maio, 1ª série, COLP; Decreto 4361, 1918, 25 de maio, 1ª série, COLP; Decreto 4436, 1918, 17 de junho, 1ª série, COLP; Decreto 45201, 1963, 20 de agosto, 1ª série, COLP; Decreto 4601, 1918, 12 de julho, 1ª série, COLP; Decreto 46091, 1964, 22 de dezembro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 46135, 1964, 31 de dezembro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 46608, 1965, 23 de outubro, 1ª série, COLP; Decreto 48619, 1968, 10 de outubro, 1ª série, COLP; Decreto 48686, 1968, 15 de novembro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 48874, 1969, 20 de fevereiro, 1ª série, COLP;

Decreto 49199, 1969, 21 de agosto, 1ª série, COLP; Decreto 4927, 1918, 31 de outubro, 1ª série, COLP; Decreto 49428, 1969, 2 de setembro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 5206, 1919, 1 de março, 1ª série, COLP; Decreto 5455, 1919, 29 de abril, 1ª série, COLP; Decreto 5787-C, 1919, 10 de maio, 1ª série, COLP; Decreto 6561, 1920, 20 de abril, 1ª série, COLP; Decreto 7133, 1920, 18 de novembro, 1ª série, COLP; Decreto 7772, 1921, 3 de novembro, 1ª série, COLP; Decreto 8364, 1922, 25 de agosto, 1ª série, COLP; Decreto 8403, 1922, 30 de setembro, 1ª série, COLP; Decreto 9088, 1923, 30 de agosto, 1ª série, COLP; Decreto 9088, 1923, 6 de setembro, 1ª série, COLP; Decreto 9584, 1924, 9 de abril, 1ª série, COLP; Decreto 9648, 1924, 7 de maio, 1ª série, COLP; Decreto 9659, 1924, 8 de maio, 1ª série, COLP; Decreto 9764, 1924, 4 de junho, 1ª série, COLP; Decreto 9765, 1924, 4 de junho, 1ª série, COLP; Despacho, 1926, 7 de junho, 1ª série, *Diário do governo*; Despacho, 1926, 24 de setembro, 1ª série, *Diário do governo*; Despacho, 1927, 22 de abril, 1ª série, *Diário do governo*; Despacho, 1927, 16 de novembro, 1ª série, *Diário do governo*; Despacho, 1928, 1ª série, *Diário do governo*; Despacho, 1934, 2 de janeiro, 1ª série, *Diário do governo*; Despacho, 1934, 6 de março, 1ª série, COLP; Despacho, 1934, 6 de março, 1ª série, *Diário do governo*; Despacho, 1961, 29 de novembro, 1ª série, *Diário do governo*; Despacho, 1966, 26 de abril, 1ª série, *Diário do governo*; Despachos, 1926, 20 de Maio, 1ª série, *Diário do governo*; Despachos, 1926, 20 de maio, 1ª série, *Diário do governo*; Despachos, 1926, 7 de junho, 1ª série, *Diário do governo*; Despachos, 1926, 10 de setembro, 1ª série, *Diário do governo*; Despachos, 1926, 23 de março, 1ª série, *Diário do governo*; Despachos, 1926, 1 de abril, 1ª série, *Diário do governo*; Despachos, 1927, 22 de junho, 1ª série, *Diário do governo*; Despachos, 1927, 26 de outubro, 1ª série, *Diário do governo*; Direção dos Serviços de Espetáculos (1972). *O Zé do burro*, Secretaria de Estado da Informação e Turismo, Exame e classificação de filmes; Dissolução, 1929, 21 de novembro, 1ª série, *Diário do governo*; Eurico Ferreira (1971). *O Zé do burro*, FILMELAB; Fernando Matos Silva (1972). *O mal amado*, Centro

Português de Cinema; João Mendes (1954). *O Costa de África*, Felipe de Solms/Ricardo Malheiro/Henrique Santana; Jorge Seabra (2007). *África nossa. O império colonial na ficção cinematográfica portuguesa. 1945-1974*. Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra; José de Matos-Cruz (1999). *O cais do olhar*, Lisboa, Assírio e Alvim; José Gil (1989). «Constituição», *Enciclopédia Einaudi*, 14, Lisboa, INCM, p. 138-159; Lei 1368, 1922, 21 de setembro, 1ª série, COLP; Lei 1478, 1923, 24 de outubro, 1ª série, COLP; Lei 1633, 1924, 17 de julho, 1ª série, COLP; Lei 1748, 1925, 14 de fevereiro, 1ª série, COLP; Lei 1974, 1939, 16 de fevereiro, 1ª série, COLP; Lei 2005, 1945, 14 de março, 1ª série, *Diário do governo*; Lei 2027, 1948, 18 de fevereiro, 1ª série, COLP; Lei 2041, 1950, 16 de junho, 1ª série, COLP; Lei 2085, 1956, 17 de agosto, 1ª série, *Diário do governo*; Lei 2086, 1956, 22 de agosto, 1ª série, *Diário do governo*; Lei 2115, 1962, 18 de junho, 1ª série, *Diário do governo*; Lei 495, 1916, 28 de março, 1ª série, COLP; Lei 5/73, 1973, 25 de julho, *Diário do Governo*; Lei 7/71, 1971, 7 de dezembro, 1ª série, COLP; Lei 8/71, 1971, 9 de dezembro, 1ª série, COLP; Lei 815, 1917, 6 de setembro, 1ª série, COLP; Luís R. Torgal (2000). «Propaganda, ideologia e cinema no Estado Novo. A «conversão dos descrentes»», L. R. Torgal, *O cinema sob o olhar de Salazar...*, Lisboa, Círculo de Leitores, p. 64-91; Norberto Bobbio (1989). «Estado», *Enciclopédia Einaudi*, 14, Lisboa,

INCM, p. 215-275; Paulo Rocha (1966). *Mudar de vida*, Produções Cunha Telles; Portaria, 1929, 30 de novembro, 1ª série, *Diário do governo*; Portaria 10374, 1943, 22 de abril, 1ª série, *Diário do governo*; Portaria 14395, 1953, 21 de maio, 1ª série, COLP; Portaria 16696, 1958, 8 de maio, 1ª série, *Diário do governo*; Portaria 17623, 1960, 8 de março, 1ª série, COLP; Portaria 17953, 1960, 23 de setembro, 1ª série, COLP; Portaria 17955, 1960, 23 de setembro, 1ª série, COLP; Portaria 17962, 1960, 23 de setembro, 1ª série, COLP; Portaria 19024, 1962, 12 de fevereiro, 1ª série, COLP; Portaria 21601, 1965, 17 de janeiro, 1ª série, COLP; Portaria 21799, 1966, 17 de janeiro, 1ª série, *Diário do governo*; Portaria 24152, 1969, 2 de julho, 1ª série, *Diário do governo*; Portaria 24477, 1969, 22 de dezembro, 1ª série, *Diário do governo*; Portaria 346/71, 1971, 28 de junho, 1ª série, COLP; Portaria 424/74, 1974, 10 de julho, 1ª série, *Diário da República*; Portaria 502/73, 1973, 27 de julho, 1ª série, *Diário do governo*; Portaria 5046, 1927, 3 de outubro, 1ª série, COLP; Portaria 5049, 1927, 3 de outubro, 1ª série, COLP; Portaria 5830, 1929, 7 de janeiro, 1ª série, COLP; Portaria 6065, 1929, 30 de março, 1ª série, COLP; Portaria 6502, 1929, 26 de novembro, 1ª série, COLP; Portaria 6975, 1930, 5 de dezembro, 1ª série, COLP; Portaria 7142, 1931, 6 de julho, 1ª série, *Diário do governo*; Portaria 7480, 1932, 6 de dezembro, 1ª série, COLP; Portaria 8642, 1937, 2 de março, 1ª série, COLP.

A

Adicional

Constituiu uma das novas receitas do Instituto Português de Cinema (1971), tratando-se, enquanto fonte de financiamento da indústria cinematográfica, de uma novidade absoluta quanto à prática anteriormente adotada pelo Estado relativamente aos meios colocados à disposição para apoiar o desenvolvimento do cinema. Efetivamente, até à publicação da lei 7/71, as fontes financeiras eram aquelas que foram previstas desde o tempo do Fundo do Cinema Nacional, e que, basicamente, recaíam sobre os agentes que operavam no setor, nomeadamente as licenças de exibição, acrescidas de algumas dotações que o Estado concedesse a título especial, de subsídios e créditos provenientes de entidades oficiais e ainda o produto de multas.

Com o caetanismo, o público passa também a contribuir para o apoio do setor através do adicional, que consistia numa taxa aplicada sobre as entradas nos espetáculos cinematográficos e teatrais, com exceção do teatro declamado, medida que era inclusivamente aplicada sobre as «entradas de favor ou a preço reduzido» (Decreto 184/73, 1973, art.º 31º), cujo montante era de 15% para o espetáculo cinematográfico e 10% para o teatral, sendo, no caso de eventos híbridos, calculada a taxa em função da categoria que ocupasse mais de 75% da duração total.

O montante taxado deveria ser entregue pelo empresário ou promotor do espetáculo, na dependência da Caixa Geral de Depósitos, Crédito e Previdência do concelho onde se tivesse realizado, até «ao termo do segundo dia útil seguinte da realização» para os casos de espetáculos não diários, e até «ao termo do segundo dia útil de cada semana, em relação à semana anterior, [para] espetáculos diários» (Decreto 184/73, 1973, art.º 34º). Caso fossem encontradas «omissões ou inexatidões impossíveis de suprir», o adicional deveria corresponder à lotação total da sala e, se fosse impossível determinar a lotação ou preço dos bilhetes, atender-se-ia ao maior espetáculo realizado na mesma sala no ano anterior, ou a espetáculo realizado no mesmo período, localização e sala semelhante aquela onde se verificou a falta (Decreto 184/73, 1973, art.º 35º).

A receita do adicional seria repartida pelo IPC ou pelo Fundo do Teatro, pelo Fundo de Socorro Social, pela Caixa de Previdência dos Profissionais de Espetáculo, e, eventualmente, pela câmara municipal do concelho onde o espetáculo se realizasse, segundo percentagens a fixar em portaria dos ministérios do Interior, das Corporações e Previdência Social e da Saúde e Assistência e do Secretário de Estado da Informação e Turismo, diploma que supomos nunca ter sido publicado.

Referências:

Lei 7/71, 1971, 5 de dezembro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 184/73, 25 de abril, 1ª série, *Diário do governo*.



Fundo do Cinema Nacional;
Instituto Português de Cinema;
Lei 7/71

Agente artístico

Conceito referente a uma atividade profissional que é definida pela primeira vez em 1960. Desde então, entendia-se por agente artístico «a pessoa ou empresa que, mediante remuneração, sirva de intermediário entre os profissionais e as entidades que exploram espetáculos ou divertimentos públicos» (Decreto 43181, 1960, art.º 9º). A licença para o seu exercício era concedida pelo Instituto Nacional de Trabalho e Previdência a indivíduos ou empresas de reconhecida idoneidade, mediante o pagamento de uma caução de 20.000\$, «destinada a garantir os compromissos decorrentes do exercício da (...) atividade» (Decreto 43190, 1960, art.º 12º). Finalmente, os agentes tinham um conjunto de impedimentos que os poderiam levar à perda da

autorização concedida, caso não fossem respeitados e, para além disso, não poderiam receber «quaisquer importâncias pela colocação de profissionais de espetáculos em estabelecimentos onde, a qualquer título, [prestassem] serviço ou dos quais [fossem] proprietários, gerentes ou administradores». Finalmente, a licença poderia ser-lhes retirada se «deixassem de ser considerados pessoas idóneas, ou tivessem sofrido condenação definitiva por crime que para os funcionários [implicasse] a demissão» (Decreto 43190, 1960, art.º 14º, 15º). O conceito e a forma do exercício da atividade manter-se-ia segundo estas disposições até ao final do regime.

Referências:

Decreto 43181, 1960, 23 de setembro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 43190, 1960, 23 de setembro, 1ª série, *COLP*.

Agentes de segurança

A indicação de agentes de segurança para o espetáculo cinematográfico surge no discurso do poder a partir de 1927, com a determinação de dois polos fundamentais em torno dos quais seria organizado o sistema ativo de proteção dos espetadores, que funcionariam de forma complementar, apesar de o poder atribuir notoriamente mais importância a um deles, fisicamente presentes nos recintos

antes, durante e após o evento, e que seriam os bombeiros e a polícia.

Em termos globais, convém ainda referir que se a legislação é omissa relativamente a esta matéria durante o período republicano (1910-1926), também é verdade que será no ano de 1927 a definir-se o fundamental sobre o assunto, verificando-se no Salazarismo apenas uma atualização que decorre de ajuste de pormenores, da evolução tecnológica e do alargamento aos territórios ultramarinos. Ou seja, relativamente à definição dos agentes

que acautelavam a segurança durante o curso do espetáculo, será na fase que medeia entre o derrube da Primeira República e a implantação do Estado Novo (1926-1933) que serão definidos esses critérios, normas essas que sofrerão poucas modificações até 1974.

Assim sendo, a nota fundamental que devemos começar por enunciar relativamente aos agentes de segurança nos espetáculos públicos, nos quais o cinematográfico se inclui, é a presença obrigatória de um piquete de bombeiros e da força policial suficiente para assegurar ou remediar situações em que fosse necessária a respetiva intervenção. Porém, como já anteriormente referimos, entre bombeiros e polícias, o poder revelará uma preocupação mais acentuada pelo âmbito de ação de um dos agentes, no caso os bombeiros, apesar de ser dedutível que a autoridade policial tinha ascendente pela inerência das suas funções.

Olhando agora setorialmente para cada um dos agentes, depreende-se a importância que a legislação atribui aos bombeiros, ao ponto de prever, para as «localidades onde não houver corporação de bombeiros municipais, o serviço ser feito pela dos voluntários, havendo-a, e na falta de uma e de outra, a autoridade administrativa [nomearia] pessoas competentes que as [substituísem] durante o espetáculo» (Decreto 13564, 1927, art.º 153º). Os elementos do piquete seriam distribuídos pelos locais designados na vistoria, aí se conservando durante todo o evento, o recinto deveria ter as condições necessárias ao trabalho do piquete, nomeadamente um local destinado exclusivamente aos bombeiros e à guarda de material contra incêndios e, sempre que houvesse «rede pública telefónica»,

deveria existir um telefone «com ligação para a estação central de incêndios» (Decreto 13564, 1927, art.º 148º-149º).

O piquete deveria apresentar-se no local «uma hora antes da marcada para principiar o espetáculo, de forma a poder, meia hora depois, entregar ao funcionário policial que o presidir, a participação» com a informação necessária. Nesse espaço de trinta minutos, que mediava entre a chegada ao local e a entrega do relatório, o piquete deveria fiscalizar alguns aspetos, nomeadamente «verificar a iluminação geral do edifício, (...) em especial a de socorro», analisando também se «corredores e escadas [satisfaziam] as condições de segurança prescritas, (...) se as cabines cinematográficas e as de distribuição de luz se [encontravam] nas condições de bom funcionamento [e] se os depósitos se [encontravam] com a água devida» (Decreto 13564, 1927, art.º 151º).

Em 1945 surge novo diploma onde o dispositivo de 1927 é reiterado, reforçando-se que, caso nas localidades não houvesse «serviço organizado de extinção de incêndios (...) seria requisitado pelas empresas às corporações de bombeiros das localidades mais próximas» (Decreto 35165, 1945, art.º 9º) e, em 1959, embora se mantenha a legislação anterior, admite-se a possibilidade de bombeiros e polícias não estarem presentes se forem competentemente dispensados. Como novidade, é introduzido nesse ano a informação de que os bombeiros devem conservar em seu poder, durante o espetáculo, «as chaves das bocas de incêndio e as das casas ou compartimentos onde estiverem os contadores de gás» (Decreto 42661, 1959, art.º 51º). Haverá ainda um diploma publicado em 1969, que

refere a aplicação do dispositivo ao Ultramar, com base naquilo que estava disposto para o continente (Decreto 48874, 1969, art.º 25º).

De resto, desde 1927 tudo se mantém conforme fora determinado naquele ano, nomeadamente a manutenção da chegada do piquete ao local com uma hora de antecedência, os trinta minutos regulamentares para examinarem as condições de segurança que estavam previstas na legislação, processo que terminava com uma comunicação à força policial sobre as condições avaliadas. A formulação desta participação também evoluiu ligeiramente, percebendo-se que, em 1927, ela é mais formal e que, a partir de 1959, o chefe do piquete comunicaria oralmente ao comandante da força policial se o recinto estava ou não em condições de funcionamento, facto que teria de ser efetuado por escrito e de forma fundamentada, caso essas condições não estivessem preenchidas (Decreto 42661, 1959, art.º 51º).

Relativamente à força policial, esta deveria comparecer no local trinta minutos antes do começo do espetáculo, «sendo logo os agentes distribuídos pelo modo mais conveniente à segurança do público e manutenção da ordem». Era a esta autoridade que competia dar ordem à empresa para franquear as portas ao público, depois de receber a comunicação do piquete de bombeiros relativamente à conformidade das condições de segurança do edifício (Decreto 13564, 1927, art.ºs 161º-162º). De igual forma, em 1945, se na localidade não existisse polícia, o serviço poderia ser desempenhado «por praças da Guarda Nacional Republicana da localidade mais próxima, para tal requisitados pela empresa ao competente comando» (Decreto 35165, 1945, art.º 9º).

Terminado o espetáculo, competia de novo ao piquete de bombeiros «inspecionar todo o edifício para prevenir qualquer causa de incêndio que [pudesse] existir encoberta» (Decreto 13564, 1927, art.º 151º), inspeção que, a partir de 1959 seria acompanhada pelo «fiel ou representante da empresa [e] por um componente da força policial» (Decreto 42661, 1959, art.º 51º).

A concluir será importante deixar duas notas. A maior importância atribuída ao piquete de bombeiros deverá ser compreendida em função dos riscos inerentes à confluência do público com o espetáculo em si, nomeadamente com as condições em que este era executado, onde, por exemplo, a utilização de qualquer espécie de fogo em palco só era permitida «mediante prévio consentimento do chefe do piquete de bombeiros» (Decreto 13564, 1927, art.º 154º), situação exponencialmente agravada no caso do espetáculo cinematográfico devido ao carácter altamente inflamável que a película em nitrato de celulose continha, aspeto que se manterá até aos anos cinquenta. A relevância destes agentes de segurança, apesar de decisiva para o funcionamento tranquilo do espetáculo, era, no entanto, essencialmente técnica, devendo avaliar a conformidade do recinto relativamente àquilo que estava determinado em termos de eliminação do risco, não estabelecendo qualquer o relacionamento com o público ou com a empresa, daí que o interlocutor destas funções fosse a força policial, a quem competia esse exercício.

A segunda nota vai para o papel da força policial. A função desta relacionava-se acima de tudo com a manutenção da ordem e da normalidade, daí que fosse esta a assumir

publicamente a efetividade ou não do evento, em função das informações técnicas transmitidas pelo piquete de bombeiros. Porém, o cabimento desta função pública aos agentes policiais deve também ser entendido através de uma ótica política, pois eram estes o rosto

 **Alta tensão;**
Cabine de projeção;
Cinema | edifício

visível de um regime emergente para o qual o conceito da autoridade, para além dos atributos de segurança e ordem, viria a ser um valor inquestionável e orientador das condutas.

Referências:

Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 15354, 1928, 13 de abril, 1ª série, *COLP*; Decreto 35165, 1945, 23 de novembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 42661, 1959, 20 de abril, 1ª série, *COLP*; Decreto 48874, 1969, 20 de fevereiro, 1ª série, *COLP*.

Alta tensão

A utilização deste tipo de energia nos espetáculos em geral teve uma evolução curiosa. Atendendo ao seu nível de perigosidade, o poder republicano não viria a permitir a «distribuição de energia elétrica [de] alta tensão nas casas de espetáculos» (Decreto 11462, 1926, art.º 3º), posicionamento que seria reafirmado na fase de transição que conduziria à implantação do Estado Novo, especificamente para os cinemas, estipulando-se num decreto regulamentador de 1927 a continuidade da proibição em utilizar aquele tipo de energia nos aparelhos cinematográficos (Decreto 13564, 1927, art.º 51º).

Porém, logo em 1931, o Estado Novo virá a modificar a sua posição relativamente à matéria, renunciando o impedimento que herdara da Primeira República quanto à utilização de energia de alta tensão, num aparente abandono do critério segurança que até aí fora utilizado.

Na verdade, e como veremos, o que se verificou foi uma mudança no dispositivo quanto à utilização desta energia, facto que tem na sua base a evolução do espetáculo cinematográfico. Efetivamente, esta mudança não surgiria se o som síncrono não se tivesse implantado. Como era referido num decreto de 1931, «atendendo a que a técnica atual da cinematografia sonora [...] utiliza corrente de alta tensão», passava a ser permitida a sua utilização, «quando a sua instalação satisfaça as prescrições gerais do regulamento de segurança para a montagem de instalações elétricas com correntes fortes» (Decreto 19735, 1931, Art.º 1º). A evolução técnica do cinema, ao exigir esta corrente, provocará ajustamentos ao nível da segurança dos recintos de projeção, medidas que serão proporcionais ao crescimento do espetáculo cinematográfico.

Em conformidade com aquela modificação estrutural, em 1936, o regulamento de segurança das instalações elétricas de casas e recintos de espetáculos fornece indicações

precisas sobre a cabine de projeção. Passa a ser um dos polos vitais do controlo energético do recinto, sendo reforçadas as componentes de incombustibilidade dos materiais que a compõem. Além disso, nela deve existir «um cofre de chapa de ferro, com a espessura mínima de um milímetro, dividido em compartimentos, destinado a guardar as bobinas contendo as fitas que constituem o programa a exhibir» (Decreto 26869, 1936, Art.ºs 32º - 44º). Ou seja, a elevação do nível de perigosidade dos recintos de cinema, proveniente da fragilidade das películas à combustão e da utilização da alta tensão, com ambos os fatores concentrados dentro da cabine de projeção, transformara este pequeno recinto do espaço espetacular num centro vital da segurança deste tipo de divertimentos. Este duplo convívio com aqueles fatores de risco era, no entanto, uma condição necessária ao espetáculo. Decorrente destes elementos, desde 1936 que a fiscalização das instalações elétricas dos recintos passa a ser uma competência exclusiva da Repartição dos Serviços Elétricos (Decreto 26922, 1936).

Em 1959, com a publicação do novo regulamento das condições técnicas e de segurança dos recintos de espetáculos, surge uma área adjacente à cabine, constituída por anexos e cabine de enrolamento (Decreto 42662, 1959, Art.º 72º). O cinema ambulante, pela primeira vez, é objeto de regulamentações ao nível da segurança. As empresas do género que realizassem espetáculos em recintos fixos, só o poderiam fazer desde que utilizassem «máquinas blindadas portáteis», possuíssem cabine de projeção, sala de enrolamento e anexos. Nos recintos ao ar livre, as cabines de projeção, enrolamento e anexos,

deveriam ser em materiais incombustíveis e, nas instalações desmontáveis, a cabine de projeção, para além de incombustível, deveria ser também «independente do recinto dos espetadores» (Decreto 42662, 1959, Art.ºs 94º, 108º, 198º).

Cabine de projeção

Referências:

Decreto 11462, 1926, 22 de janeiro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, COLP; Decreto 19735, 1931, 12 de maio, 1ª série, COLP; Decreto 26869, 1936, 8 de agosto, 1ª série, COLP; Decreto 26922, 1936, 24 de agosto, 1ª série, COLP; Decreto 42662, 1959, 20 de novembro, 1ª série, COLP.

Animatógrafo

Nome que aparece na legislação entre 1924 e 1927 para designar espaços destinados exclusivamente à projeção cinematográfica. A expressão coexiste temporalmente com outras de igual sentido, tais como “cinematógrafo” ou “salão cinematográfico” (Lei 1633, 1924, art.º 2º; Decreto 13564, 1927, art.º 19º).

Cinematógrafo; Salão cinematográfico

Referências:

Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Lei 1633, 1924, 17 de julho, 1ª série, *Diário do governo*.

Argumento

É sabido que desde 1911 o Estado Português aderiu à Convenção de Berna (1886), através da qual se associava ao reconhecimento das produções cinematográficas como obras artísticas originais quando, pelos dispositivos da encenação e pelas combinações efetuadas, o autor desse à obra «um caráter pessoal e original» (Decreto, 1911, art.º 14º). Porém, nesta adesão fundadora, e nas revisões seguintes, de 1927 e 1951, nunca é feita qualquer referência ao texto que está na génese da obra cinematográfica, o argumento, quer este seja proveniente de uma adaptação literária, quer derive de uma criação original. Aliás, nas revisões de 1927 e 1951, existe o cuidado em referir que, no caso de adaptações de obras literárias, este autor tinha de conceder autorização para que a sua obra fosse transformada em filme (Decreto 38304, 1951, art.º 14º).

Em 1949, quando da regulamentação da lei do Fundo do Cinema Nacional, o orçamento que acompanhava os pedidos de financiamento deveria ser pormenorizado, indicando nomeadamente as «verbas relativas a autores», formulação que pela sua imprecisão não nos permite saber a quem se refere, não nos possibilitando afirmar que havia já o reconhecimento da autoria do assunto, como escrita específica para a elaboração

da obra cinematográfica (Decreto 37369, 1949, art.º 11º).

Será a partir de 1966 que a questão se manifesta, quando é publicado o Código do Direito de Autor, através do qual, pela primeira vez, era relevado o papel criativo do autor do assunto que estava na base da construção do filme, vindo a conferir-lhe inclusivamente igualdade autoral em relação aos outros elementos que participavam na criação fílmica. A produção cinematográfica era, desde então, considerada uma obra de coautoria, sendo por isso entendida como obra de colaboração, na qual um dos coautores era «o autor do assunto ou argumento literário» e, inclusivamente, se fosse o caso de uma «adaptação cinematográfica de obras não compostas expressamente para o cinema, considerava-se também como coautor (...) o autor da adaptação» (Decreto 46980, 1966, art.º 17º).

Para o caso que nos interessa, os assuntos expressamente compostos para o cinema, tinham por base um argumento literário, cuja criação era também considerada obra original e fazia parte da coautoria fílmica, nascendo deste modo o argumento como elemento criativo legalmente reconhecido no processo de gestação da obra cinematográfica.

Referências:

Decreto, 1911, 18 de março, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 37369, 1949, 11 de abril, 1ª série, COLP; Decreto 38304, 1951, 16 de junho, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 46980, 1966, 27 de abril, 1ª série, COLP.



Convenção de Berna;
Propriedade cinematográfica

Atriz | ator

Esta expressão, aliada à ideia de pessoa que representa e assume papéis e personagens, e através dos quais se desenvolve uma narrativa que conta ao espectador uma estória é um conceito que inicialmente não existe de forma autónoma e diferenciada. Se utilizarmos como exemplo um dos primeiros diplomas onde este universo profissional é referido podemos verificar a predominância da hibridiz, onde é dominante o cruzamento de funções ligadas ao espetáculo que não têm relação entre si. Em 1925, a legislação considera "artistas dramáticos" «todos os indivíduos, nacionais ou estrangeiros, que se exibam em espetáculos públicos, representando, cantando, executando pantominas, bailados ou peças histriónicas congêneres, quer se apresentem isoladamente, quer em conjunto com outros artistas» (Decreto 10798, 1925, art.º 1º). Ou seja, dentro do conceito de "artista dramático" estão aqueles que representam, que por natureza serão atrizes e atores, mas também os cantores, os que executam pantominas, os bailarinos, englobando assim um amplo conjunto de atividades que, se todas elas estão relacionadas com o universo do espetáculo, e algumas diretamente com o campo da representação, casos das pantominas ou das peças histriónicas, outras existem que quase nenhuma ligação têm com a essência da representação, do papel, da personagem, da narrativa e da elaboração de um universo diagético através do qual é encenada uma intriga cinematográfica ou uma peça teatral.

Porém, dois anos depois, em 1927, parece-nos existir algum esforço de clarificação relativamente a este assunto, através da forma como são concedidas as carteiras profissionais. Estas, ao tornarem-se documentos obrigatórios para as pessoas relacionadas com o espetáculo poderem desempenhar a sua atividade, obrigarão o poder a distinguir as diferentes variantes profissionais, englobando num grupo os «artistas teatrais do género dramático, lírico ou variedades», que têm uma carteira profissional distinta e permite aos seus detentores exibirem-se «em qualquer outro género», a carteira de «artista de variedades», atribuída às bailarinas, bailarinos, atores de pantominas, cançonetistas, coupletistas, *tonadilleras* e congêneres», podendo, «mediante autorização especial da Inspeção Geral dos Teatros, cantar pequenos trechos ou representar pequenos papéis, mas em espetáculos do género musicado, revistas e fantasia». Ou seja, apesar do pequeno lapso temporal de dois anos que medeia entre ambos os diplomas, já se efetua uma distinção entre artistas do "género dramático" e de "variedades", situando os atores e atrizes no primeiro grupo, aquele que é mais distinguido pelo discurso do poder, categoria que os habilita a representar em outros géneros, como seja o exemplo de "variedades" e onde, por outro lado, coloca no segundo grupo funções onde claramente percebemos não terem a mesma importância, caso dos atores de pantominas, cançonetistas, coupletistas e outros. Em reforço da distinção estabelecida, era ainda referido que se alguém se exibisse num género diferente daquele para o qual estava

habilitado, como os artistas de ópera lírica ou de variedades, que não tinham permissão para atuar em outros géneros, seria por esse «facto responsabilizado o empresário do teatro ou recinto de espetáculos em que se [desse] a infração» (Decreto 13564, 1927, art.ºs 101º-110º).

Dando continuidade ao princípio da especificação da profissão de ator, em 1943, já numa lógica de organização corporativa do trabalho, e no âmbito da definição de quem deve ser inscrito na categoria de “profissional do espetáculo”, apenas poderiam incluir-se os indivíduos «em condições de serem representados pelos sindicatos nacionais dos artistas teatrais, dos maquinistas teatrais, dos músicos, dos profissionais de cinema e dos toureiros portugueses», ou seja, a identificação do Sindicato Nacional dos Artistas Teatrais deverá situar-se na referida linha de continuidade, pertencendo àquele organismo apenas atores e atrizes (Portaria 10374, 1943).

Reforçando essa lógica especificadora, em diploma de 1960, a propósito das condições gerais para o exercício da atividade dos profissionais do espetáculo, refere-se que os abrangidos pelo decreto eram os «artistas teatrais, líricos, musicais, tauromáquicos, de bailado, circo e variedades, as coristas, os ensaiadores e pontos, os contrarregras, maquinistas e respetivos ajudantes» (Decreto 43190, 1960, art.º 1º). Parece-nos ser a primeira vez onde a clareza do discurso é notória, enunciando os diferentes ofícios adstritos aos espetáculos, onde a referência aos “artistas teatrais” diz exclusivamente respeito à atividade de representação.

Como pudemos constatar, verifica-se uma evolução que parte de uma catalogação inicial,

onde genericamente na noção de “artista dramático” cabem grande parte dos ofícios relacionados com o espetáculo público para, progressivamente, notarmos uma tendência especificadora, onde encontramos apenas o conceito de “artista teatral”, como aquele que desempenha um papel ou assume uma personagem num contexto de representação. Por outro lado, outra nota interessante sobre esta matéria diz respeito à terminologia utilizada, onde nunca encontramos a expressão “atriz” ou “ator” mas sempre e apenas “artista”. Para além dos diplomas atrás referidos, assim é também, por exemplo, em 1949, quando, na avaliação de subsídios e empréstimos caucionados para filmes o projeto deveria conter a «relação de artistas» (Decreto 37370, 1949, art.º 11º) ou, em 1973, a propósito da regulamentação da atividade cinematográfica, e da definição das normas relativas às coproduções, é afirmado que «os artistas (...) devem ter a nacionalidade dos países coprodutores» ou residam e trabalhem habitualmente nesses países (Decreto 286/73, 1973, art.º 20º).

Ou seja, dentro desta formulação devemos entender por “artista” especificamente o ator ou a atriz, como se o Estado, numa lógica superficial e abrangente, preferisse apenas designar estes profissionais da mesma forma, por uma questão generalista — o universo das artes é o dos artistas —, mas também facilitadora, onde não existe o direito próprio ao nome e à dignidade da função desempenhada. Finalmente, devemos ainda salientar que se o local de atuação do ator pode ser o espaço fílmico ou teatral, é também um facto que a legislação produzida reflete flagrantemente o peso da tradição teatral, nunca existindo nos diplomas

relativos à definição de normas sobre o ofício da representação a referência ao ator fílmico, pelo contrário, o discurso utiliza exclusivamente as expressões “artistas dramáticos” ou “artistas teatrais”.

Profissionais do espetáculo

Referências:

Decreto 10798, 1925, 27 de maio, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, COLP; Decreto 37370, 1949, 11 de abril, 1ª série, COLP; Decreto 43190, 1960, 23 de setembro, 1ª série, COLP; Decreto 286/73, 1973, 5 de junho, 1ª série, *Diário do governo*; Portaria 10374, 1943, 22 de abril, 1ª série, *Diário do governo*.

Atualidades cinematográficas

Embora saibamos que as atualidades cinematográficas estão ligadas aos primeiros tempos do cinema, quer pelas mãos dos Lumière, de Méliès e, de uma forma geral por todos os pioneiros do cinema, ou ainda pelas iniciativas da Pathé Frères, da Gaumont Actualités ou de Aurélio da Paz dos Reis para o caso português, no que diz respeito à utilização desse recurso informativo pelos poderes instituídos em Portugal, a manifestação governamental dessa vontade surge pela primeira vez em 1917 (Helena Pinto Janeiro, 2013, p. 62-63), através de Norton de Matos enquanto Ministro da Guerra, criando e dinamizando um organismo que virá a ser conhecido por Secção Fotográfica e Cinematográfica do Exército, cuja oficialização legislativa acontecerá apenas em 1918 durante o consulado de Sidónio Pais.

Criado à semelhança de outros organismos congêneres surgidos durante a Primeira Guerra Mundial, afirmava-se no diploma que a

Secção, embora fosse destinada à instrução do Exército, tinha também por finalidade utilizar a projeção fixa e animada para a «instrução pública» e «à propaganda de Portugal no estrangeiro», mostrando «assuntos panorâmicos e regionais, [...] monumentos, obras de arte e documentos oficiais ou históricos que [pudessem] interessar às repartições do Estado» (Decreto 4214, 1918, art.º 2º). Porém, esta decisão em utilizar o recurso cinematográfico em proveito dos interesses do poder instituído será efêmera, não surgindo mais nenhuma emanação durante o regime republicano que demonstre a intenção em continuar a aproveitar politicamente o novo meio.

Chegados a 1927, ainda na fase da ditadura que levaria à emergência do Estado Novo, surge a primeira deliberação com implicações no campo das atualidades, através da impropriamente chamada lei dos cem metros. A partir de então, no sentido de promover a produção fílmica nacional, o decreto obrigava todas as salas de projeção a exibirem semanalmente 100 metros (3,34mn) de filme realizado em Portugal, alternando películas de «paisagem e de argumento» (Decreto 13564, 1927, art.º

136°). O diploma, apesar de não ter conseguido dinamizar a realização de longas metragens, ficando ironicamente conhecida pela "lei dos cem metros", poderá ter tido efeitos positivos na produção documental, comprovável no levantamento efetuado por Matos-Cruz (José de Matos-Cruz, 1989), apesar de o meio cinematográfico contestar o diploma mesmo a este último nível, representando desse modo um contributo para o visionamento regular nas salas daquele tipo de filmes, embora ainda sem uma intencionalidade deliberada do poder no seu aproveitamento, com exclusão do controlo a que a censura obrigava, e sobre o qual o decreto determinava aspetos decisivos para o futuro regime.

A assunção plena da utilização das atualidades cinematográficas pelo discurso do poder surgirá a partir de 1944, com o aparecimento do Secretariado Nacional da Informação. Efetivamente, na emergência do novo órgão, sucedâneo do Secretariado da Propaganda Nacional, verificamos a atribuição de uma elevada importância à informação, quer como mecanismo de promoção do país e do regime, mostrando «as realizações do Estado» e o «caráter [...] do povo português no presente e no passado», quer para proteger e defender «a opinião pública contra tudo o que [pudesse] desviá-la do sentido da verdade, da justiça e do bem comum» (Decreto 31134, 1944, art.ºs 2º, 3º). Nessa linha, estando prevista a utilização do cinema para esse fim, em 1946, quando surge o Fundo do Cinema Nacional, o regime instituiu também os Serviços Cinematográficos Oficiais, ficando o SNI «autorizado a criar os serviços de noticiário e documentação cinematográfica», com o objetivo de «utilizar o cinema como meio

informativo e cultural de exposição e divulgação, [através] de atualidades cinematográficas, documentários e filmes culturais», podendo ainda «fazer projetar em qualquer cinema do território português os filmes (...) que julgar conveniente a divulgação» (Decreto 36058, 1946, art.ºs 26º, 27º).

Tratava-se, em primeiro lugar, de normalizar uma realidade que já existia desde 1938, como era o caso do *Jornal Português*, da Sociedade Portuguesa de Atualidades Cinematográficas (1938-1951), e que passou a ser frequente no quotidiano da sociedade portuguesa como as *Imagens de Portugal* (1953-1969), as *Atualidades Militares* (1954-1969) produzidas pelos Serviços Cartográficos do Exército, o *Jornal Militar* (1969-1972) do Serviço de Informação Pública das Forças Armadas, ou ainda as que eram oriundas de Angola e Moçambique, como as *Atualidades de Angola* (1966-1974) e as *Atualidades de Moçambique* (1955-1969) (Matos-Cruz, 1989).

A partir de então, as atualidades cinematográficas passaram a usufruir de algumas condições de exceção comprovativas do interesse político e estratégico que o regime depositava no meio. Logo em 1948, os jornais de atualidades ganharam o direito a serem considerados uma tipologia fílmica, pertencendo à categoria F e, no sentido de poderem ser compreendidos por toda a população, tinham de ser falados em língua portuguesa (Lei 2027, 1948, art.º 5º, 15º), desde 1957 podiam ser exibidos a menos de 5Km do cinema mais próximo, situação não autorizada para as outras categorias fílmicas (Decreto 41062, 1957, art.º 7º), a partir de 1973 estão excluídas do pagamento de licenças (Decreto 184/73, 1973, art.º

54º) e, ainda nesse mesmo ano, admitia-se a legendagem para os casos de «relevante nível artístico ou educativo» (Decreto 286/73, 1973, art.º 56º).

Ou seja, a regularidade com que as atualidades surgem no discurso do poder desde 1946 é uma evidência flagrante do interesse que aquelas tinham para o regime, recurso que o poder não mais abandonou, não obstante a emergência da televisão a partir de 1955, meio deveras mais económico e abrangente. Aliás, o comprovativo de que não se queria abdicar deste tipo de informação, destinado desde 1944 a “proteger a opinião pública de todos os desvios relativamente à verdade, à justiça, e ao bem comum”, e não obstante a onerosidade do meio, foi

 **Lei dos cem metros;
Secção Fotográfica e
Cinematográfica do Exército;
Serviços Cinematográficos Oficiais**

a instituição em 1973 de um troféu, a atribuir anualmente pelo Instituto Português de Cinema, «destinado a premiar o técnico responsável pela melhor reportagem incluída em filmes de atualidades» (Decreto 286/73, 1973, art.º 99º).

Referências:

Decreto 4214, 1918, 13 de abril, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, *COLP*; Decreto 36058, 1946, 24 de dezembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 41062, 1957, 10 de abril, 1ª série, *COLP*; Decreto 184/73, 1973, 25 de Abril, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 286/73, 1973, 5 de junho, 1ª série, *Diário do governo*; Helena Pinto Janeiro, 2013, “The People in Arms in the People’s Entertainment: Cinema and Political Propaganda in Portugal (1916–1917)”, *e-Journal of Portuguese History*, vol 11, nº 2, Porto, pp. 50-73; J. Matos-Cruz, 1989, *Prontuário do Cinema Português*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa; Lei 2027, 1948, 18 de fevereiro, 1ª série, *COLP*; Mª do Carmo Piçarra, 2006, *Salazar vai ao cinema. O Jornal Português de atualidades filmadas*, Coimbra, Minerva.

B



Bilhetes

Entre o final da Monarquia Constitucional e o epílogo do Estado Novo a informação que a legislação veicula sobre bilhetes centra-se essencialmente em três domínios. O primeiro, tem aplicação exclusivamente ultramarina, diz concretamente respeito ao território moçambicano, e tem a pretensão de fazer com que as autoridades coloniais tenham dispositivos para atuar sobre os exibidores que cometam infrações na venda de bilhetes. Dizendo respeito apenas ao território sob administração da Companhia de Moçambique, em 1918, no regulamento para espetáculos cinematográficos, é afirmado que «serão atuados e entregues ao poder judicial como desobedientes, os donos, gerentes ou empregados dos cinematógrafos que venderem ou autorizarem a venda de bilhetes para espetáculos em que se exibam (...) fitas em que se exponha algum crime de homicídio, roubo, furto ou fogo posto, quer esse crime constitua o assunto principal da fita, quer seja um incidente na ação que ela representa» (Decreto 4244, 1918, art.ºs 1º-2º).

Como podemos verificar, o texto do decreto não refere nenhum tipo de público, sendo por isso aplicável quer à população branca quer indígena, facto que virá a suscitar contestação nos setores europeus, e que por isso será corrigido no ano seguinte, discriminando desde então que apenas seria proibida a venda de bilhetes a indígenas para filmes que contivessem o teor anteriormente assinalado, e que, devido a esse impedimento, os agentes relacionados com o negócio da exibição seriam

atuados caso não cumprissem o estipulado (Decreto 5206, 1919, art.º 2º). Este normativo virá a ser reiterado em 1928, em pleno período de transição para o Estado Novo, reafirmando-se simplesmente a «proibição da venda de bilhetes a indígenas onde se exibam filmes de homicídio, roubo, furto ou fogo posto» (Decreto 15354, 1928, art.º 6º). Ou seja, esta proibição da venda de bilhetes a indígenas tem subjacente a ideia de que o cinema poderia ser um veículo de aprendizagem maléfica, devendo ser entendida no quadro do darwinismo social dominante desde finais do século XIX, onde as raças não europeias e particularmente a negra eram consideradas inferiores, sendo por isso adotadas algumas medidas preventivas de segurança, nomeadamente o perigo público que poderia decorrer destas aprendizagens que aquelas raças poderiam adquirir através dos filmes, sendo essa a razão por que o poder intervém no sentido de evitar o contacto de indígenas com este tipo de filmes.

O segundo domínio onde o discurso do poder se manifesta relativamente aos bilhetes diz respeito à sua venda. Desde 1927 que é admitida a possibilidade de serem comercializados fora das bilheteiras e dos locais de espetáculo, em estabelecimentos especiais, sendo que o seu custo não poderia ir além de 20% do seu preço normal (Decreto 13564, 1927, art.º 166º). Em 1947, o poder voltará a esta questão proibindo «o mister de contratador ou revendedor de bilhetes de entrada em recintos de espetáculos ou divertimentos públicos», sendo, porém, permitido às empresas organizadoras dos eventos, «isolada ou coletivamente, montar agências ou postos

para facilitar a venda de bilhetes em locais autorizados pelo governo civil», sendo que o preço deveria ser o mesmo das bilheteiras (Decreto 36371, 1947, art.º 1º-2º).

Dois anos depois um novo diploma aborda a questão, constatando que as «empresas não se interessaram pelo privilégio que lhes fora concedido. Reiterando os inconvenientes da «revenda onerada de bilhetes junto das próprias bilheteiras», e considerando que aqueles locais não davam «rápida vazão aos compradores na hora da sua maior afluência», e pensando particularmente na comodidade do público, reafirmava-se a necessidade da «existência de «agências ou postos de venda antecipada, (...) em pontos centrais da cidade ou nos bairros periféricos», satisfazendo assim «diversos pedidos apresentados ao governo». Nessa conformidade, determinava-se que era permitido, «em estabelecimentos especiais ou em secções daqueles em que se exerçam outros ramos de comércio, montar agências ou postos de venda de bilhetes, (...) assim como fazer-se a sua entrega ao domicílio». Porém, olhando também para o interesse dos promotores do espetáculo, e recuando um pouco relativamente ao acréscimo de preço, aceitava-se que o seu custo pudesse ir até 10% do inicial e, «no caso de entrega a domicílio, a importância (...) será acrescida de um escudo por cada bilhete de entrada individual» (Decreto 37534, 1949, art.ºs 1º-2º).

Finalmente, o último domínio legislado sobre esta matéria diz respeito ao controlo do poder sobre os bilhetes, tema que apenas emerge no final do Estado Novo. Desde 1973 passariam a ter formato único, «composto por duas partes, sendo uma destinada

ao espetador e a outra para ser destacada da anterior, no momento do ingresso no recinto do espetáculo». Deveriam ser apresentados, «antes da sua utilização, em coleções completas, para serem autenticados, à Direção dos Serviços de Espetáculos», ou aos delegados existentes em outras cidades. Terminada a venda de bilhetes para o espetáculo, deveria «organizar-se imediatamente a respetiva folha de bilheteira, em triplicado», devendo constar, para além dos elementos de identificação, «a receita bruta proveniente das entradas, (...) bem como a indicação dos bilhetes não utilizados por categorias de lugares». Esta informação, com o «adicional total correspondente», deveria ser escriturada «sem emendas ou rasuras, até ao fim do dia imediatamente seguinte àquele a que respeitam, num livro de modelo aprovado» pelas autoridades, livro que deveria ser apresentado às instâncias referidas «antes de ser utilizado, para serem assinados os termos de abertura e encerramento, bem como numeradas e rubricadas as folhas» (Decreto 184/73, 1973, art.ºs 40º-46º).

Em conclusão, podemos depreender que a questão dos bilhetes é matéria de alguma sensibilidade e importância, quer pelo exercício do poder que por aquela via pode ser demonstrado, impedindo grupos de entrarem nos cinemas, como foi o caso dos indígenas, ou exigindo que os agentes exibam a receita cobrada em formulários que deveriam ser sancionados pelo legislador. Finalmente, o público é também tido em conta nesta matéria, determinando formas mais acessíveis para acederem aos bilhetes, que poderiam inclusivamente chegar à entrega domiciliária, num sinal claramente

NOME DO RECINTO DO ESPECTÁCULO LOCALIDADE	NOME DO RECINTO DO ESPECTÁCULO Localidade
NÚMERO DO ESPECTÁCULO Preço \$	Número do espectáculo Data / / Preço \$ Lugar a que respeita
LUGAR A QUE RESPEITA	Conserve este bilhete até ao final do espectáculo

01 Formato do bilhete de entrada no Espectáculo

revelador da importância social que os espetáculos tinham.

-  **Espectáculo cinematográfico;**
- Espetadores;**
- Espetadores | Indígenas;**
- Folha de bilheteira; Livro de Registos;**
- Revendedor de bilhetes**

Referências:

Decreto 4244, 1918, 4 de maio, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 5206, 1919, 7 de março, 1ª série, *COLP*; Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, *COLP*; Decreto 15354, 1928, 13 de abril, 1ª série, *COLP*; Decreto 36371, 1947, 25 de junho, 1ª série, *COLP*; Decreto 37534, 1949, 30 de agosto, 1ª série, *COLP*; Decreto 184/73, 1973, 25 de abril, 1ª série, *Diário do governo*.

C

Cabine de projeção

O espetáculo cinematográfico, para além das normas de segurança comuns aos seus congéneres, nomeadamente ao nível da ordem pública e da prevenção de incêndios na construção, vai apresentar um conjunto de características próprias que derivaram de dois fatores específicos, e que contribuiram para que o normativo legislativo fosse particularmente atento às questões de segurança relativas à cabine de projeção. O primeiro, o caráter altamente inflamável das películas fabricadas em nitrato de celulose, problema que derivou em acidentes regulares desde o início da imagem em movimento e que se manterá até aos anos cinquenta, década em que surgirá a película fabricada em acetato que supera aqueles problemas; o segundo, a necessidade da utilização de energia de alta tensão a partir do momento em que se implantou o cinema sonoro nos inícios dos anos trinta.

Ambos estes fatores, surgidos sensivelmente nos primeiros trinta anos da instituição cinematográfica, e que coexistiram durante aproximadamente duas décadas na cabine de projeção, transformaram este pequeno espaço no centro nuclear da segurança do espetáculo cinematográfico, e numa das principais matérias abordadas pela legislação, atenção que se concentra no período que vai de 1913 a 1959, sendo que o núcleo duro das disposições será tomado nos inícios da Primeira República, e que todas as medidas posteriores assentam no princípio do refinamento das condições de segurança decididas

em 1913, com a publicação das Prescrições de Segurança para o estabelecimento de cinematógrafos em junho desse ano (Decreto^b, 1913).

I. Definições físicas

Um dos primeiros assuntos diz respeito à configuração física e aos materiais usados na construção da cabine. Neste domínio, variadíssimas medidas serão tomadas ao longo do tempo, a primeira das quais será a da obrigatoriedade da existência do espaço. Dizia-se, nas prescrições de 1913, que «o aparelho para as projeções será colocado numa cabine construída ou revestida interiormente em materiais incombustíveis. Esta cabine terá, pelo menos, 1,35m de largura; será de fácil acesso e situada de forma que não possa prejudicar a saída do público em caso de incêndio». Repare-se, em primeiro lugar, na *nuance* afirmativa de que o aparelho seria “colocado numa cabine”, prática provavelmente inexistente até então, significando que somente desde 1913 se tornou obrigatório isolar a máquina de projetar do público. (Decreto^b, 1913, art.º 1º), aspeto que ainda será recordado em 1936 (Decreto 26869, 1936, art.º 35º). A partir de 1959 o poder começa a prever outros espaços destinados às tarefas da projeção, os anexos e cabine de enrolamento (Decreto 42662, 1959, art.º 72º).

Já relativamente às dimensões da cabine, estas foram evoluindo, começando pela largura mínima de 1,35m em 1913. Em 1926 essa distância mantém-se mas já temos referência para o comprimento (1,60m). A partir de 1936 o espaço passa a ser delimitado em termos de área, estabelecendo-se para o efeito 4m² e, em 1959,

é também estipulada a altura em 2,50m, passando a área a ter 9m² «se houver uma única máquina de projetar, e mais 3m² por cada uma além da primeira». Em 1959, devido ao desenvolvimento do cineclubismo e ao crescimento de formatos inferiores a 35mm, pela primeira vez, ficará legalmente definido que a «cabine de projeção destinada a máquinas de formato reduzido não poderá ter altura inferior a 2,50m e a sua área será calculada em função dos tipos e números de máquinas a usar» (Decreto 42662, 1959, art.º 73º). Relativamente aos novos espaços previstos a partir deste ano, os anexos nunca serão definidos especialmente, e a cabine de enrolamento terá como «área mínima 2m²» (Decreto 42662, 1959, art.º 78º). Subjacente a esta criação de novos espaços estará a possibilidade de disseminar o perigo, procurando confiná-lo a áreas reduzidas na eventualidade da sua ocorrência. No entanto, quer estes novos espaços, quer o local do projetor, continuavam a ser um «corpo independente dos restantes elementos da construção» (Decreto 42662, 1959, art.º 108º). Para além da subdivisão da zona de trabalho projetional em três, outra novidade surgida em 1959 é a criação de um «anexo à cabine de projeção (...) destinado ao bombeiro de serviço, dispondo de duas vigias, uma para a sala e outra para a cabine de projeção, colocadas [de forma] a que o bombeiro, no seu posto, [pudesse] vigiar simultaneamente a tela de projeção e a máquina de projetar» (Decreto 42662, 1959, art.º 73º).

Outro aspeto importante relativo à configuração física do espaço dirá respeito aos materiais usados na construção da cabine, que terá, desde 1913, de ser concebido ou revestido de materiais incombustíveis, situação que será sistematicamente afirmada em todos os

diplomas sobre a matéria, nomeadamente em 1917, 1925, 1926, 1936 e 1959.

Relativamente às aberturas, estas poderão ser de três tipos: as portas de acesso, as zonas de arejamento e as janelas de projeção. A porta de acesso, terá «um fecho facilmente manobrável, tanto do lado interior como do lado exterior» (Decreto^o, 1913), situação reafirmada em 1926 (Decreto 11462, 1926, art.º 26º). Em 1936 é explicitado que o dispositivo de entrada na cabine também deve ser construído em materiais incombustíveis, que abraze para o exterior através de fecho «manobrável de fora para dentro» (Decreto 26869, 1936, art.º 32º) e, em 1959, este aspeto ainda era reforçado com a obrigatoriedade de a entrada se fazer através de «porta de ferro (...) dotada de fecho de aldraba» com abertura para fora (Decreto 42662, 1959, art.º 74º). Para zonas de arejamento estão previstas desde 1913 uma «larga abertura» no teto, «guarnecida com uma rede metálica de malhas finas, fazendo-se a ventilação, sempre que possível, diretamente para o exterior» (Decreto^o, 1913); em 1926, à redação anterior acrescenta-se que o tamanho não poderá ser inferior a meio metro quadrado, admitindo-se, em casos especiais devidamente autorizados, que a abertura de ventilação seja nas paredes da cabine (Decreto 11462, 1926, art.º 26º); em 1936 é reduzida para 0,25m² «comunicando diretamente com o exterior por uma chaminé» (Decreto 26869, 1936, art.º 33º), regulamentação que se mantém em 1959 (Decreto 42662, 1959, art.º 75º). Finalmente, em relação às janelas, que permitem a passagem dos raios luminosos e a vigilância do projecionista, serão metálicas e «manobráveis tanto do interior como do exterior», disposição mantida em

1926 e 1936, (Decreto^b, 1913; Decreto 11462, 1926, art.º 26º; Decreto 26869, 1936, art.º 34º) e a partir de 1959 manobráveis eletricamente e, simultaneamente, para a hipótese de falta de corrente, «por disposição mecânica simples e segura» (Decreto 42662, 1959, art.º 76º).

Para concluir este aspeto relativo à configuração física, as lâmpadas móveis estarão sempre proibidas no interior da cabine logo desde 1913, afirmação reiterada em 1926, 1936 e, embora já não seja referido em 1959, a precaução aumenta, definindo-se que era «proibida a existência na cabine de enrolamento de quaisquer objetos combustíveis além das fitas cinematográficas» (Decreto^b, 1913; Decreto 11462, art.º 26º; Decreto 26869, 1936, art.º 38º; Decreto 42662, 1959, art.º 80º).

2. Definições energéticas

Depois das características físicas e materiais da cabine, outro aspeto determinante neste espaço radicou também no problema da energia elétrica utilizada. Devido ao caráter altamente inflamável das películas em nitrato de celulose, em finais dos anos vinte surgirão disposições que proibiam a utilização de energia de alta tensão, numa tentativa de minorar o problema de segurança pública que o espetáculo cinematográfico encerrava. Porém, com o advento do sonoro, que exigia aquele tipo de energia, o poder não terá alternativa e, em nome da evolução do espetáculo, aceitará a inclusão da alta tensão, acrescentando-lhe, para além das normas específicas relativas à segurança elétrica, outras disposições que procuravam controlar esta mistura ainda mais explosiva existente desde

então na cabine. Trata-se de um discurso que merece ser acompanhado, que começa antes do problema da alta tensão, ou seja, iniciou-se com o risco de base que consistia na película em nitrato. Desde 1913 estava determinado que «dentro da cabine a densidade máxima de corrente admissível nos condutores é de um ampere por milímetro quadrado de secção, devendo os fios ser protegidos por tubos ou estojos isoladores. A parte flexível dos fios terá o comprimento estritamente indispensável para o regulamento do aparelho, devendo esta parte dos condutores ser protegida por uma bainha de coiro ou outra equivalente [e] em caso algum, os condutores deverão passar por cima ou na proximidade do reóstato» (Decreto^b, 1913).

O quadro de distribuição elétrica colocado na cabine deveria «ter um interruptor que [cortasse] a corrente em todos os polos, e a sua montagem» deveria obedecer ao regulamento de segurança para a montagem de instalações elétricas de correntes fortes, e «tanto à entrada dos condutores na cabine, como à saída dos mesmos do quadro geral, haverá em cada condutor um corta-circuito de segurança» (Decreto^b, 1913). Este dispositivo de segurança relativo à montagem da energia elétrica será mantido em 1926, acrescentando-se que «o quadro de distribuição colocado na cabine [deveria] ter um interruptor que [cortasse] a corrente em todos os polos ou fases, e simultaneamente, [interrompesse] a ligação do fio neutro, se o [houvesse]» (Decreto 11462, 1926, art.º 26º). Em 1936 estas normas serão ainda mais ajustadas com o aumento da capacidade de controlo energético da cabine, relativamente a este espaço e à sala de espetáculos. Determinava-se desde

então que «no quadro da cabine de cinema [deveriam] ser concentradas todas as manobras indispensáveis para o funcionamento do aparelho de projeção e para a iluminação da casa de espetáculos». Nesse sentido, o quadro da cabine de cinema [deveria] possuir um interruptor que [cortasse] simultaneamente todos os condutores de iluminação da cabine», e estes, «serão providos de corta-circuitos fusíveis». Já relativamente aos «condutores de alimentação da iluminação da sala de espetáculos serão protegidos no quadro da cabine de cinema por corta-circuitos fusíveis» (Decreto 26869, 1936, art.º 37º).

3. Dispositivos de segurança

Intrinsecamente relacionado com o ponto anterior estavam os mecanismos de segurança ativa à disposição das pessoas que podiam frequentar a cabine. Logo no início de 1913, ainda antes da publicação das prescrições de segurança para cinematógrafos, a Direção Geral de Saúde determinava que, no que respeitava a cinemas se exigisse, além das disposições já em uso, como o forro metálico no gabinete de projeções, a adoção do corta-fogo, de Gaumont, ou de qualquer outro aparelho que o equivalha ou lhe leve vantagem» (Decreto^a, 1913). No mesmo ano, nas prescrições de segurança, passará a exigir-se que na cabine houvesse, «ao alcance da mão do operador, um extintor de incêndios de 5 litros de capacidade pelo menos, e dois bidões com água de beltz e, próximo da cabine, [haveria] um ou mais baldes cheios de areia, gesso ou substância equivalente» (Decreto^b, 1913). Ou seja, não era apenas o risco de incêndio derivado da inflamabilidade das películas em

nitrato, era também a dificuldade em apagar o sinistro em caso de deflagração que, devido a essa incapacidade, levou ao desaparecimento de espólios filmográficos significativos da época muda. Em 1926 acrescentavam-se novos procedimentos aos anteriores, que consistiam na absoluta proibição, «em caso de avaria no quadro de distribuição», do uso de «água enquanto [estivesse] em carga», e que, «junto da cabine, ao alcance do pessoal, [deveria] existir uma caixa contendo um dispositivo de manobra que [permitisse], no caso de sinistro na cabine, isolar esta do resto da instalação e iluminar a sala e os corredores» (Decreto 11462, 1926, art.º 26º).

4. Definições sobre a película e o projetor

No que diz respeito ao material que justifica a existência da cabine, a película e o projetor, a tónica sobre os procedimentos de segurança é particularmente notória. Começando pelo aparelho, encontramos um conjunto de medidas que se vão sucedendo e acumulando e, tal como anteriormente, emergem em 1913. Uma das normas definidas naquele ano consiste na obrigatoriedade de o projetor ser dotado de «enrolamento automático» (Decreto^b, 1913). Em 1926 é acrescentado que os aparelhos têm de ser «providos de obturador automático» (Decreto 11462, art.º 26º). Em 1936, já se prevê que, no caso de a máquina [dispor] de chaminé, «esta deverá prolongar-se até ao exterior», devendo ainda ser «dotadas com caixas de segurança para enrolamento das fitas». Ainda neste ano a legislação apresenta uma importante exceção que deriva provavelmente da emergência do cinema ambulante. Determinava-se desde

então que nas casas de espetáculos podiam realizar-se eventos cinematográficos «sem que a respetiva instalação elétrica [obedecesse] às prescrições impostas para as casas de espetáculos do 1º e 2º grupos», recintos fechados e abertos respetivamente, «desde que o aparelho destinado à projeção cinematográfica [fosse] completamente blindado», situação prevista «para poder funcionar fora das cabines especiais, [desde que] a sua projeção [se fizesse] por meio de lâmpadas de incandescência» (Decreto 26869, 1936, art.ºs 33º, 36º, 43º).

Em relação à fita cinematográfica, há um procedimento que se manterá desde o início ao fim da legislação relativa à Primeira República, que consistiu no armazenamento dos filmes em caixas metálicas. Em 1913, é determinado que as «fitas em serviço deverão ser encerradas em caixas metálicas de segurança, que se fechem automaticamente, adotando-se o corta-fogo de Gaumont ou o sistema Mallet de caixas protetoras contra incêndio, ou outro aparelho equivalente, quando as fitas não contiverem preparado que as torne ininflamáveis». Para além disso, as referidas caixas de segurança não podiam permanecer na cabine, onde só poderia estar a «fita que estiver de serviço», devendo as restantes permanecer «em local isolado do público e ventilado» (Decreto^b, 1913, art.º 6º, 12º). Estas normas seriam reafirmadas em 1926 e, em 1936, seriam reforçadas com a decisão de criar na cabine um «cofre de chapa de ferro, com espessura mínima de 1 milímetro, dividido em compartimentos, destinado a guardar as bobines contendo as fitas que [constituíam] o programa a exhibir, não podendo dentro dele ser armazenados

materiais que não [fossem] indispensáveis ao seu funcionamento normal» (Decreto 11462, 1926, art.º 26º; Decreto 28869, 1936, art.º 44º). Curiosamente, enquanto em 1936 não eram permitidas «mesas para o enrolamento das fitas» (Decreto 28869, 1936, art.º 44º), em 1959 fazia-se nova revisão sobre estas matérias, obrigando os exibidores a terem na cabine «uma bancada destinada ao enrolamento, construída em materiais inteiramente incombustíveis, e cofres de chapa de ferro de 3mm de espessura mínima, divididos em compartimentos destinados a guardar o programa a exhibir e qualquer outro de reserva» (Decreto 42662, 1959, art.º 79º).

Um último aspeto relativo aos aparelhos necessários à projeção fílmica dizia respeito ao reóstato, que permitia fazer variar a intensidade da corrente de acordo com as necessidades do motor e do arco de projeção. Em 1913 deve estar «montado sobre um suporte metálico ou [em] bases constituídas por materiais incombustíveis», em 1926, para além da reafirmação das normas anteriores, deveriam ser «resguardados por rede metálica e colocados [de] forma a não ficarem tão próximos das fitas que as [pudessem] inflamar» (Decreto^b, 1913; Decreto 11462, 1926, art.º 26º).

5. Frequentadores da cabine

Relativamente às pessoas que podem estar no espaço da cabine, a ideia global que perpassa é a de ser um local com acesso limitado. Em 1913 apenas é referida a pessoa do operador; em 1926 já se indica que, para além daquele, pode permanecer «um funcionário da fiscalização das indústrias elétricas»; em 1936 poderão também estar «ajudantes

e um funcionário da fiscalização do governo; em 1959, os bombeiros também acedem ao local para a fiscalização prévia ao espetáculo, pois uma hora antes do início do evento têm de analisar as cabines e, durante o espetáculo, através de um anexo à cabine têm acesso visual a este espaço para verificar se tudo está em conformidade (Decreto 11462, 1926, art.º 26º; Decreto 26869, 1936, art.º 39º; Decreto 42661, 1959, art.º 51º, Decreto 42662, 1959, art.º 73º). Por último, em termos de conduta, na legislação produzida entre 1913 e 1936 é sistematicamente referido algo que deve ser considerado como óbvio, que consistia na proibição de fumar.

6. Espetadores

Todas estas determinações de segurança eram destinadas, no seu conjunto, a proteger quem assistia ao espetáculo cinematográfico do perigo de incêndio, problema que se confinava primeiro à inflamabilidade da película em nitrato e depois à sua conjugação com a utilização de energia de alta tensão, ambos os fatores sediados na cabine de projeção. O problema do incêndio fará com que a preocupação esteja sempre implícita ou explícita, começando em 1913 com medidas fortemente restritivas, que procuravam isolar aquele espaço e evitar o contacto físico dos espetadores, sendo determinado que «os lugares (...) não [poderiam] ser estabelecidos a menos de dois metros da cabine» (Decreto^b, 1913). Contudo, em 1917, fruto da pressão dos agentes da exibição, reconheciam-se os «prejuízos que esta última disposição provocava nas empresas exploradoras» e, por esse facto, apesar de se manter o mínimo de dois

metros de distância, abria-se uma exceção para os «casos [em] que a fiscalização técnica do governo [considerasse] isentos dessa exigência» (Decreto 3098, 1917, Art.º 2º). Em 1926, apesar de se manterem os dois metros de distância referidos anteriormente, a possibilidade tornava-se mais clara com a explicitação de que essa proibição não se aplicava aos casos em que a cabine fosse «formada por paredes de alvenaria ou tijolo» e esta teria de estar sempre «situada de forma que não [impedisse] a saída do público em casos anormais» (Decreto 11462, 1926, art.º 26º), situação que se repetia em 1936 (Decreto 26869, 1936, art.º 32º).

Enfim, daquilo que expusemos fica evidente que o discurso do poder sobre a cabine de projeção se orientou sempre por um critério que consistiu em conferir segurança ao espetáculo cinematográfico e aos seus frequentadores. Verificámo-lo na configuração física e nos materiais usados, onde a construção, o isolamento relativamente à sala, a incombustibilidade estavam sempre patentes. Da mesma forma em relação à energia elétrica, a parte em que o poder teve de ceder em nome do espetáculo, concessão que, no entanto, foi cruzada com o reforço da segurança a este nível, nomeadamente na criação de mecanismos que permitissem cortar a energia e desse modo impedir o alastramento de situações perigosas à sala. Em terceiro lugar, os mecanismos de segurança ativa, nomeadamente os locais de armazenamento das bobines, em paralelo com a existência de meios que procurassem obviar a possibilidade de incêndio, bem como as exigências relativas ao projetor e à película e ainda o acesso restrito da cabine ao projecionista,

ajudantes e bombeiros permitiram, no seu conjunto, que o espetáculo cinematográfico tivesse sido definido em termos de segurança relativa à cabine por exigências cada vez mais finas e abrangentes, processo que, como dissemos, se inicia em 1913, fica concluído em 1959, e se manterá até 1974.



Alta tensão;

Película | armazenamento

Referências:

Decretoa, 1913, 4 de janeiro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decretob, 1913, 23 de junho, 1ª série, *COLP*; Decreto 3098, 1917, 18 de abril, 1ª série, *COLP*; Decreto 11091, 1925, 18 de setembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 11462, 1926, 22 de janeiro, 1ª série, *COLP*; Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, *COLP*; Decreto 19735, 1931, 12 de maio, 1ª série, *COLP*; Decreto 26869, 1936, 8 de agosto, 1ª série, *COLP*; Decreto 26922, 1936, 24 de agosto, 1ª série, *COLP*; Decreto 42661, 1959, 20 de novembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 42662, 1959, 20 de novembro, 1ª série, *COLP*.

Caixa de Previdência dos Profissionais do Espetáculo

Criada em 1943, esta instituição de previdência, conforme se justificava no preâmbulo do diploma, pretendia resolver a situação de fragilidade social em que se encontravam os profissionais de espetáculos no que dizia respeito ao mecanismo de previdência de que podiam usufruir. Essa situação derivava das características específicas do trabalho deste setor, nomeadamente da «descontinuidade do trabalho dos referidos profissionais e [da] consequente irregularidade dos (...) proventos» e também da circunstância de «outros não serem em número suficiente [de forma a poderem] organizar a sua previdência em condições tecnicamente aceitáveis». Desse modo, o Estado

entendia ser «indispensável resolver o problema de forma unitária para todos os profissionais dos espetáculos», recorrendo a outras fontes de financiamento para além das empresas e pessoal diretamente interessado, que no caso seria através da contribuição do público.

Assim, com estas finalidades, era criada esta Caixa de Previdência, abrangendo todos os profissionais dos espetáculos públicos onde, para além das contribuições das empresas e dos beneficiários, constituía também receita da Caixa «um adicional sobre o preço dos bilhetes» que, no caso cinematográfico, era de 1% com ou sem variedades (Decreto 32748, 1943, preâmbulo, art.ºs 1º-2º).

A sua criação surge com algum atraso relativamente à lei-quadro que especifica as instituições que são reconhecidas como sendo de previdência social, que é datada de 1935, na qual ficaram reconhecidas quatro tipos de organizações: (1) as instituições de previdência dos organismos corporativos; (2) as caixas de

reforma ou de previdência, setor em que será integrada a dos profissionais do espetáculo; (3) as associações de socorros mútuos; (4) e as instituições de previdência dos servidores do Estado e dos corpos administrativos.

As Caixas de Reforma e Previdência, relativa aos profissionais do espetáculo, restringiam a «admissão aos indivíduos que [exerciam] determinada profissão, serviço especializado ou atividade diferenciada», tinham por finalidades «proteger os beneficiários contra os riscos da doença e invalidez e a garantir-lhes pensões de reforma», gozavam de um conjunto de isenções fiscais, nomeadamente contribuição industrial e imposto sobre aplicação de capitais, imposto de selo, imposto de sucessão e doações sobre mobiliários e imobiliários, de sisa para a aquisição de prédios, e seriam fixados limites máximos às pensões e subsídios concedidos pelas Caixas de Previdência (Lei 1884, 1935, art.º 1º, 10º, 15º, 20º).

Em 1943, no ano da criação da Caixa de Previdência dos Profissionais do Espetáculo, surge um diploma que clarifica um pouco mais o regime jurídico destas instituições, determinando-se que a iniciativa da sua constituição poderia incumbir aos interessados ou ao Instituto Nacional do Trabalho e Previdência (Decreto 32674, 1943, art.º 1º).

Em 1962, o enquadramento legislativo destas instituições é de novo sujeito a modificações que, na generalidade das situações, se destinam a atualizar o sistema de segurança social de que estas organizações poderiam beneficiar, decorrente em grande parte da evolução do conceito de estado-providência. Ao nível da nomenclatura, apesar de algumas modificações a base mantêm-se, continuando a haver quatro categorias de instituições de previdência social: (I) as de inscrição obrigatória destinadas a proteger os

trabalhadores por conta de outrem, nas quais se incluíam as caixas sindicais de previdência, que dizia respeito aos profissionais do espetáculo, as casas do povo, e as casas dos pescadores; (2) as «caixas de inscrição obrigatória das pessoas que, sem dependência de entidades patronais, [exercessem] determinadas profissões, serviços ou atividades»; (3) as associações de socorros mútuos; (4) as instituições de previdência do funcionalismo público. Portanto, no que se refere ao setor dos espetáculos, as instituições de previdência deixavam de designar-se Caixas de Reforma e Previdência, para adquirirem o nome de Caixas Sindicais de Previdência, resultando daqui uma mera modificação designativa e, no que dizia respeito à Caixa de Previdência dos Profissionais do Espetáculo, eram de inscrição obrigatória (Lei 2115, 1962, base III).

Contudo, o âmbito e ação destas instituições era alargado, destinando-se a proteger na «doença, na maternidade, na invalidez, na velhice e por morte dos trabalhadores», familiares que tivessem a seu cargo, na «concessão de abono de família e prestações complementares» e na «proteção no desemprego involuntário» (Lei 2115, 1962, base V). Na linha do que fora previsto em 1943, a iniciativa da criação destas instituições de previdência poderia competir ao Estado ou às corporações, grêmios e sindicatos nacionais, ou seja, já não poderia ser genericamente da iniciativa dos interessados como anteriormente, mas através das organizações do setor reconhecidas pelo Estado, as receitas continuavam a provir das contribuições dos beneficiários e das entidades patronais, continuavam a dispor das isenções fiscais já anteriormente definidas e, finalmente, dentro das caixas sindicais de previdência, passariam a existir três tipos: a)

«as caixas de previdência e abono de família, destinadas à proteção dos beneficiários e seus familiares na doença e na maternidade e à concessão de abono de família»; b) caixas de pensões, destinadas à proteção dos beneficiários ou seus familiares na invalidez, velhice e morte; c) caixas de seguros, destinadas à cobertura de riscos especiais sempre que não seja aconselhável a inclusão de tais eventualidades nos esquemas de outras caixas sindicais» (Lei 2115, 1962, bases VI, IX, XI, XII).



Profissionais do cinema Assistência social

Relativamente, aos profissionais do espetáculo, e ao contrário do que poderá parecer pelo enquadramento legislativo aqui realizado, a evolução verificada no sistema de segurança social não reverterá de forma imediata e direta sobre estes profissionais como poderá ser consultado na entrada especificamente destinada ao assunto neste dicionário.

Referências:

Decreto 32748, 1943, 15 de abril, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 32674, 1943, 20 de fevereiro 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Lei 1884, 1935, 16 de março, 1ª série, *Diário do governo*; Lei 2115, 1962, 18 de junho, 1ª série, *Diário do governo*.

Cartazes

Este documento, enquanto meio publicitário anunciador de um espetáculo, vai estar desde 1913 até 1974 sob constante regulamentação embora, na sua essência, as disposições relativas se mantenham praticamente inalteradas desde os tempos da Primeira República até ao fim do Estado Novo. O assunto estava intrinsecamente ligado à questão da obtenção do visto, que era concedido depois de as entidades promotoras do espetáculo exibirem perante as autoridades os documentos exigidos para a sua autorização. E, nesse decurso para a obtenção do visto, o cartaz era um dos elementos solicitados pelas autoridades inspetivas para a concessão da autorização,

processo que, quando concluído dentro da legalidade, obrigava a que o cartaz tivesse essa sinalética para que o público também tivesse conhecimento.

A partir de 1927, o cartaz deveria ser apresentado em duplicado às autoridades, sendo um exemplar, com os restantes documentos solicitados, «destinado à Inspeção Geral dos Teatros e o outro, com o respetivo visto, para ser presente à autoridade administrativa ou policial da localidade». Ou seja, concluído o assunto junto da entidade que concedia o visto, o agente promotor do evento teria ainda de exibir o cartaz à autoridade local para que esta pudesse atestar que o cartaz poderia ser afixado (Decreto 13564, 1927, art.º 142º). Em 1959, este dispositivo era ainda reforçado com a informação de que

os cartazes deveriam indicar a «entidade que apôs o visto», seriam sempre carimbados na Inspeção dos Espetáculos (IE) e, caso fossem «afixados ou distribuídos em localidades fora do concelho onde o visto [tivesse] sido obtido, os interessados [deveriam] entregar previamente nas delegações na IE [um] duplicado do documento visado» e, exclusivamente para o caso do cinema, os cartazes anunciadores de programas de cinema [deveriam conter] igualmente o número da licença de exibição dos filmes (Decreto 42661, 1959, art.ºs 37º, 38º, 45º). E, sobre esta matéria, embora em

1971 a questão dos cartazes surja de novo, nada de substantivo é afirmado que altere o quadro anterior.

Referências:

Decreto 2, 1913, 1 de julho, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 364, 1914, 11 de março, 1ª série, *COLP*; Decreto 10573, 1925, 26 de fevereiro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, *COLP*; Decreto 34590, 1945, 11 de maio, 1ª série, *COLP*; Decreto 35165, 1945, 23 de novembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 38964, 1952, 27 de outubro, 1ª série, *COLP*; Decreto 42660, 1959, 20 de novembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 42661, 1959, 20 de novembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 48874, 1969, 20 de fevereiro, 1ª série, *COLP*; Decreto 263/71, 1971, 18 de junho, 1ª série, *COLP*; Despacho, 1925, 6 de janeiro, 1ª série, *COLP*.

 **Classificação do espetáculo;**
Visto

Censor

O discurso do poder é por norma um registo que tem uma pretensão universalista, com o objetivo de ser aplicado a todos os cidadãos que vivem num território submetido ao mesmo corpo legislativo, não tendo, por esse facto, a vocação de individualizar os cidadãos devido às funções ou atributos que os caracterizam. Deste modo, relativamente ao tema aqui em apreço, o censor cinematográfico, não seria de esperar que o sistema normativo veiculasse através da legislação o que entendia sobre o perfil das pessoas

que desempenhassem aqueles cargos. Desse modo, não existindo diplomas que verssem objetivamente esta matéria, o exercício que aqui vai ser efetuado é absolutamente dedutivo, a partir dos decretos produzidos sobre a censura cinematográfica, fundado ainda na convicção de que é possível inferir quais as atitudes que o poder esperaria encontrar nas pessoas que executavam estas funções.

Em primeiro lugar, seria expectável que o censor fosse um meio de ocularização através do qual se observasse e controlasse o espetáculo cinematográfico. Na impossibilidade de estar presente em todos os eventos relacionados com a imagem em movimento, a função

tornava real a possibilidade de o poder multiplicar até onde fosse necessário o seu olhar vigilante, impedindo dessa forma que imagens impróprias fossem observadas pelo conjunto dos cidadãos. Essa ocularização começou por ser em direto, com o censor a observar na primeira sessão pública a conformidade da película relativamente à legislação em vigor. Então, investido desse poder que o Estado conferia ao olhar do censor, este podia interromper e dar por terminada a sessão, bastando, a título de exemplo, recordar o que o discurso do poder determina em 1918: sempre que fossem exibidas películas que violassem o proibido, «a autoridade ou agente policial que estiver presente no local [deveria] mandar retirar os espetadores em qualquer altura do espetáculo» (Decreto 4244, 1918, art.º 3º).

Desde então, e até 1952, ano em que é instituída a censura prévia no cinema, aquilo que se verificou foi apenas um progressivo refinamento do sistema de ocularização. Estando os exibidores obrigados a comunicar às autoridades o dia e o local em que se realizava a primeira sessão, assim como o título do filme, para que um representante da autoridade aí se deslocasse, surgirá depois a possibilidade de os empresários, por sua iniciativa, convidarem os censores para uma sessão prévia. A partir dos anos quarenta começamos a ter conhecimento das comissões de censura a quem o Estado atribuía o referido poder de ocularização, tornando-se desde então possível proceder à fulanização institucional dos censores, nomeadamente a sua proveniência da Presidência do Conselho, da Justiça, da Instrução, da Obra das Mães para a Educação Nacional (OMEN) e da Igreja Católica.

Da ocularização dos censores deviam ainda resultar marcas identificativas do seu olhar nos filmes aprovados. Todos os documentos relativos ao processo, públicos ou apenas burocráticos, teriam de ser sinalizados com o “visto” da autoridade, com a classificação etária atribuída e, no caso da obra fílmica, viria a passar inclusivamente pela aposição da sinalética de aprovação no início da projeção pública. Do ponto de vista do poder tratava-se de um exercício público de demonstração da sua presença, provando, por essa via, o seu exercício condutor da consciência dos cidadãos, mantendo-os longe das obras subversivas e desviadoras. Para as pessoas, espetadores ou não, mas particularmente junto dos setores mais conservadores e próximos dos poderes vigentes, seria uma forma de observarem a atuação do poder, sentindo dessa forma o exercício protetor desenvolvido pelo Estado.

Em segundo lugar, ao nível do processo de avaliação e classificação, seria expectável para o poder que os censores conhecessem os critérios de censura, nomeadamente as suas linhas orientadoras, que, estruturalmente, passaram pela preservação das instituições e do Estado monárquico, republicano ou estadonovista, e ainda pela defesa de uma moralidade de raiz católica conservadora para o período da Monarquia Constitucional e do Estado Novo. Contudo, este pressuposto conhecimento prévio não invalidaria a subjetividade no juízo analítico, daí que, na ocorrência da dúvida, seja normal encontrarmos mais que um censor a assinar as atas de alguns filmes, precisamente para tentar ultrapassar as hesitações que se colocariam durante o trabalho.

Porém, não obstante esta possibilidade, a dificuldade persistiria na análise e decisão relativamente a obras cujo processo expressivo fosse predominantemente o da conotação, sistema que requeria um conhecimento mais aprofundado sobre os procedimentos fílmicos, habilitações que não deveriam ser comuns na generalidade dos censores, facto que contribuirá grandemente para explicar decisões favoráveis relativamente a determinadas obras do Novo Cinema Português, como sejam os casos de *Os verdes anos* (1963) e *Mudar de vida* (1967), ambos de Paulo Rocha, cuja subjetividade interpretativa permite inferir críticas conotadas ao Estado Novo. Ou seja, perante uma legislação que sempre evidenciou de forma clara os critérios pelos quais os censores se deveriam orientar no seu trabalho, dando-lhes o poder e o privilégio de serem os olhos vigilantes do poder instituído, o exercício quotidiano do ofício de filtrar o subversivo e o proibido passaria predominantemente pela verificação daquilo que, denotadamente, fosse visível ou audível na projeção. Contudo, ante as eventuais lacunas no domínio da linguagem

 **Censura | critérios;**
Censura | processo;
Classificação do espetáculo;
Visto

fílmica, já revelariam naturais dificuldades em deduzir ilações expressas por conotação, através da qual a imagem em movimento pode informar mais do que aquilo que mostra ou se ouve, sendo para tal requerido outro tipo de competências na análise interpretativa.

Concluindo, ser censor cinematográfico durante a Monarquia Constitucional, Primeira República ou durante o Estado Novo terá sido uma função que proporcionava aos seus protagonistas um poder notável e discricionário, assumindo a função material de serem os olhos do poder e, através desse investimento, determinarem o permitido e o proibido. Simultaneamente, por razões decorrentes da sua formação e experiência, terão centrado o exercício do papel fundamentalmente no domínio do visível e do audível na imagem, deixando involuntariamente escapar os domínios do invisível e do inaudível.

Referências:

Decreto 4244, 1918, 4 de maio, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 10573, 1925, 26 de fevereiro, 1ª série, *COLP*; Decreto 11459, 1926, 20 de fevereiro, 1ª série, *COLP*; Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, *COLP*; Decreto 17046-A, 1929, 28 de junho, 1ª série, *COLP*; Decreto 34590, 1945, 11 de maio, 1ª série, *COLP*; Decreto 38964, 1952, 27 de outubro, 1ª série, *COLP*; Decreto 42660, 1959, 20 de novembro, 1ª série, *COLP*.

Censura | critérios

O ato de proibir ou cortar informação em Portugal é um dispositivo com tradições enraizadas na cultura política portuguesa, que encontramos nos regimes antecedentes ao Estado Novo, conhecendo-se, já no reinado de Afonso V (1438-1481), «um índice manuscrito de livros considerados heréticos», do qual se releva imediatamente uma característica que irá perdurar, que consistia na sua associação a motivações religiosas. O sistema será particularmente evidenciado durante o reinado de D. João III (1521-1557) e na vigência do Cardeal D. Henrique, onde os objetivos fundamentais eram «o combate à difusão do judaísmo e das ideologias desviantes do catolicismo». Porém, apesar da fundamentação religiosa, a «verdade é que a censura eclesiástica esteve, desde sempre, associada ao poder régio, o único capaz de assegurar, de facto, a execução das suas diretivas, bem como das penas atribuídas aos infratores das suas regras». Assim, até chegarmos ao período pombalino, o exercício desta prática é desenvolvido por três entidades. O Tribunal do Santo Ofício, «encarregue da aplicação das diretivas emanadas pelo Papa»; [...] o Ordinário, instância resultante do Concílio de Trento, que exercia o seu controlo, em cada diocese, em nome do bispo»; e o Desembargo do Paço, a quem competia a decisão final sobre a matéria ou obra inspeccionada. Ou seja, se era necessário o parecer favorável dos três organismos para qualquer aprovação, a decisão deste último era determinante, cabendo-lhe a palavra final em caso

de discordância. Esta ascendência do poder monárquico será mais notória no reinado de D. José com a criação da Real Mesa Censória, em 1768, cujo regimento se propunha defender a Igreja e a Monarquia, examinar «livros e papéis manuscritos e impressos», controlar o seu «comércio e importação» e fiscalizar a sua posse (Maria Alexandra Câmara, 2004, p. 41-45).

A instauração do liberalismo, apesar do reconhecimento da liberdade de expressão e do estímulo à «discussão e difusão de ideias», não conduzirá ao abandono da prática censória pois o Estado não abdicará de «penas no caso de abusos relativos à religião, ao Estado, aos bons costumes e aos particulares» (Ana Isabel Vasconcelos, 2003, p. 73). Ou seja, desde o período pombalino que a censura apresenta uma característica que manterá até à sua abolição em 1974. Referimo-nos à tendência para o Estado assumir a responsabilidade na sua implementação, competindo-lhe a exclusividade do zelo da consciência dos cidadãos, independentemente da colaboração que a Igreja Católica vier a prestar nos organismos para o efeito criados, como acontecerá no Estado Novo.

Deste modo, a censura, sendo uma companheira regular do exercício do poder, cuja variação radicou apenas nos utilizadores — monárquicos, republicanos ou estadonovistas — será importante relacionar os critérios censórios definidos ao longo dos regimes, aspeto que permitirá discernir os valores que impulsionam o poder na implementação do mecanismo, a sua variação conjuntural ou de regime, assim como a captação da identidade

cultural dominante. Por este conjunto de razões, a análise que encetamos sobre a censura às fitas inicia-se no Liberalismo, continua na Primeira República, para se concluir no Estado Novo.

I. Os teatros como lugares de desordem e imoralidade no Liberalismo

Num, decreto publicado em 1846 para regulamentar a administração dos teatros, durante o tempo em que Costa Cabral dirigia o país, afirmava-se que «os teatros [eram] considerados como escola prática de Belas Artes, que pela sua natureza e objeto, [tinham] particular influência sobre a civilização intelectual e moral dos cidadãos, e como lugares de reuniões, [podiam] ter relação imediata com a segurança e ordem pública (Decreto, 1846, Art.º 1º). Estamos em pleno período da Monarquia Constitucional, ainda antes do fomento, e do referido artigo, podemos constatar a desconfiança que transparece em relação aos teatros, quer pela influência intelectual e moral que exercem sobre os cidadãos, quer pelos focos de insegurança e desordem pública que podem suscitar. Poder-se-ia aliar esta desconfiança do poder às características impopulares da governação de Costa Cabral, tornando-se aqueles eventuais instrumentos de crítica e escárnio do poder. Mas, independentemente da verdade que a ideia contém — o teatro sempre constituiu um meio de crítica social e política —, a repetição deste decreto em momentos politicamente diferentes daquele (1853 e 1860), apenas com alterações de pormenor, invalida a relação entre o seu aparecimento e os detentores do poder no momento em que surge pela

primeira vez. Além disso, aquele diploma só começará a sofrer alterações notórias a partir de 1870. Porém, essas mudanças não significam abandono da desconfiança anteriormente expressa. Surgem com novas roupagens, quer ao nível da orgânica, quer da fundamentação, pelo que nos parece estarmos perante uma característica permanente do poder monárquico, em conceber os teatros como lugares de desordem e imoralidade, o que justifica a sua persistente desconfiança e reserva.

Em coerência com essa necessidade vigilante, incumbia ao Inspetor Geral dos Teatros «visitar amiudadas vezes os teatros e espetáculos públicos para obviar, ou reprimir, os abusos e relaxações ofensivas dos bons costumes» (Decreto, 1846, Art.º 7º). Aos governadores civis, encarregues da polícia preventiva dos espetáculos, competia tomar «as medidas de prevenção para que nas reuniões dos espetáculos [fosse] inalteravelmente mantido o sossego e tranquilidade pública», assim como «fazer reprimir os motins, os arruídos, ou quaisquer outros atos, que [excedessem] os limites da decência e justa liberdade, ou [perturbassem] a paz e a ordem entre os espetadores, ou as representações entre os artistas» (Decreto, 1846, Art.º 11º).

Ao mesmo tempo, podemos depreender do decreto que a natureza imoral dos teatros colidia com os valores mais elevados da cultura dominante, dado que tanto o Catolicismo como a Monarquia eram argumentos proibitivos à realização de espetáculos públicos. Sem margem para dúvidas interpretativas, proibiam-se os espetáculos públicos nas seguintes ocasiões: «(1º) na Quarta-feira de Cinza; (2º) nas sextas-feiras de Quaresma; (3º) no sábado e domingo da Paixão; (4º) em toda a

Semana Santa; (5º) na véspera e dia de Natal; (6º) na Domingo de Pentecostes; (7º) no dia de *Corpus Christi*; (8º) no dia da Ascensão; (9º) no dia da Comemoração dos fiéis defuntos; (10º) no dia de Todos os Santos; (11º) nos dias de luto público, por morte de El-Rei, da Rainha, ou de Pessoa da Real Família; (12º) no dia 24 de setembro, aniversário do falecimento de Sua Majestade Imperial o Senhor Dom Pedro; (13º) nos dias que, por ocasião de calamidade pública, forem designados pelo governo» (Decreto, 1846, Art.º 18º).

Das treze proibições, verificamos que a justificação religiosa é absolutamente dominante, impedindo a realização de espetáculos públicos em dez períodos anuais. Por sua vez, os valores da Monarquia obstavam somente em dois períodos, entre eles o dia do aniversário da morte de D. Pedro, em memória daquele que definitivamente instaurou o regime liberal, derrotando o absolutismo miguelista. A concluir as proibições, estavam os eventos de calamidade pública designados pelo governo.

Pensamos que a natureza das proibições invalidam, de novo, eventuais relações de conjuntura, nomeadamente em relação aos depositários do poder. Pelo contrário, reforçam o argumento já anteriormente apontado, de estarmos perante uma característica estruturante do período. As proibições servem, em última instância, para o poder se proteger a si próprio, pela intocabilidade dos dois principais símbolos culturais dominantes — a Religião Católica e a Monarquia — efetuando uma separação entre aqueles e a suposta imoralidade da prática teatral.

Finalmente, a vigilância sobre os teatros exercia-se também ao nível do conteúdo das peças, através da censura prévia,

compreendendo os aspetos literários e morais para o Teatro D. Maria II. Em primeiro lugar era exercida a «censura literária», que era necessária para que a peça pudesse ser inscrita no repertório do teatro, passo fundamental para que a obra pudesse ser representada. A obra tinha de ser lida pelo autor ou seu representante perante a Comissão inspetora, após o qual se deliberava sobre a «sua admissão ou rejeição» e, caso não fosse rejeitada, passaria a ser apreciada «na parte relativa ao seu merecimento literário e científico». Findo este processo, e quando as peças fossem definitivamente aprovadas por aquela comissão quanto à censura literária, seriam enviadas ao Inspetor Geral dos Teatros para exercer sobre elas a «censura moral», a segunda componente em que o poder efetuava a fiscalização sobre o conteúdo das peças, avaliação que abrangia a «parte relativa aos costumes, à religião e à política» (Decreto, 1846, Art.ºs 5º, 20º, 79º-83º).

Em 1853, quando o regulamento da administração dos teatros é objeto de nova publicação, surgem-nos algumas modificações, nomeadamente a instituição do Conselho Dramático que, entre outras tarefas, exerceria «a censura dramática», logo que a função deste último estivesse regulamentada (Decreto, 1853, Art.º 19º). São-nos dados então mais alguns pormenores quanto ao objeto das censuras. A censura moral pretendia «impedir que as peças dramáticas [ultrajassem] a religião e os costumes, e [convertessem] o palco em instrumento de sátiras pessoais». A censura literária visava «apreciar o merecimento intelectual das obras dramáticas, sustentar a pureza da língua e, quando possível, a correção do gosto» (Decreto, 1853, Art.º 40º). Este

regulamento virá a sofrer uma última reformulação em 1860, onde é atribuído ao Conselho Dramático a faculdade de recurso, quando algum autor se sentir «lesado por parecer injusto da censura» (Decreto, 1860, Art.º 22º). Verifica-se também uma restrição significativa dos dias em que os espetáculos são proibidos, nomeadamente nos de caráter religioso, passando a ser proibidos nos seguintes dias: «(1º) na quarta-feira de trevas, quinta-feira maior e sexta-feira de paixão; (2º) no dia da comemoração dos fiéis defuntos; (3º) nos dias de luto público por morte do rei ou pessoa da família real; (4º) nos dias que, por motivo de calamidade pública, forem designados pelo governo» (Decreto, 1860, Art.º 30º).

2. Em nome da sobrevivência do poder monárquico

A partir de 1890 o discurso do poder modifica-se de forma notória ao nível da fundamentação censória. Desde então «são proibidos os espetáculos públicos ou representações teatrais, que contenham ofensas às instituições do Estado ou seus representantes e agentes, provocação ao crime, críticas injuriosas ao sistema monárquico-representativo fundado na Carta Constitucional e seus atos adicionais, caricaturas ou imitações pessoais, referências diretas a quaisquer homens públicos ou pessoas particulares, ou ofensas ao pudor ou à moral pública» (Decreto, 1890, Art.º 1º). Persistia a desconfiança em relação aos teatros, mas essas reservas deixam de ser justificadas com razões religiosas, característica que começa a notar-se desde 1860. A argumentação monárquica também já não é dominante, estando diluída no conjunto das instituições que constituíam o

poder de então. Inclusivamente, aquela reserva era agora justificada, no preâmbulo do decreto, com o lucro que os empresários da indústria perseguiam, levando-os, algumas vezes, a especular «com o escândalo, com a maledicência e com as más paixões do público mais numeroso», aquele que era menos ilustrado (Decreto, 1890, preâmbulo).

Independentemente das razões apontadas fazerem parte das estratégias utilizadas pelos empresários, o aparecimento deste novo decreto deve necessariamente ser relacionado com a conjuntura, de grandes dificuldades para os poderes instituídos, decorrentes dos problemas financeiros que o Estado atravessava, fruto de um contínuo crescimento da dívida pública. Efetivamente, a questão financeira era um problema permanente para o Estado já há algumas décadas, devido aos empréstimos externos em que assentara a política dos «melhoramentos materiais» iniciados com o fontismo, e que, na ausência de um correspondente crescimento da riqueza nacional, obrigara constantemente a uma impopular política tributária para socorrer aos encargos inerentes às dívidas.

Agravando a situação, a 11 de janeiro de 1890, a Inglaterra apresentava um ultimato ao governo português para terminar as explorações que vinha realizando no sentido de ligar Angola à costa moçambicana. Encerrava dessa forma o projeto português de criação de um império africano, desiderato que existia desde a perda do Brasil em 1822, mas que ganhara forma mais nítida com as expedições realizadas durante a década de oitenta. O descontentamento e a frustração que se instalou ante o recuo da posição portuguesa, viria a provocar inúmeros protestos populares, não

só por impedir a materialização do império africano, mas também pela humilhação que significava para as cores nacionais. Entendem-se dessa forma um conjunto de medidas repressivas entretanto tomadas, da autoria de Lopo Vaz — entre as quais o decreto que já referimos — como sejam a proibição de «reuniões públicas em ruas e praças sem prévia autorização do governador civil», uma nova regulamentação para a imprensa, onde os jornais ficavam «sujeitos a suspensão em caso de abuso, a supressão por reincidência», e no «julgamento de jornalistas não haveria júri» (Rui Ramos^d, 1994, p. 197).

Para além da conjuntura de crise, parecemos ainda que o espírito que está subjacente ao decreto de 1890 não é já o mesmo que levou ao de 1846, onde o Catolicismo e a Monarquia eram afirmados como assuntos intocáveis pelas peças teatrais. Agora que nos aproximávamos do fim do século, o valor religioso não figura nas causas a defender pela censura, e o princípio monárquico está diluído no conjunto das restantes instituições, importando perceber este quase desaparecimento dos principais elementos identificadores da Monarquia Constitucional dos critérios de censura teatral.

Quanto à Monarquia, são conhecidas as dificuldades enfrentadas pela instituição, particularmente a partir do reinado de D. Carlos, onde esteve sujeita a um grande desgaste político. Tanto as questões financeiras e diplomáticas já referidas, como a incapacidade patenteada em disciplinar uma classe política propensa à intriga e à luta pelo poder, ou ainda a crise interna em que se encontrava, são fatores que no seu conjunto contribuíram para a sua descredibilização, bem como do

próprio sistema representativo, em benefício do republicanismo que se ia progressivamente assumindo como alternativa (Rui Ramos^b, 1994, p. 93-105).

Um processo semelhante passava-se com a Igreja Católica, que viveu, ao longo do Liberalismo, um conjunto de situações que lhe retiraram influência política, social e cultural. As ligações aos setores politicamente ultramontanos, a expulsão das ordens religiosas, o processo desamortizador, paralelamente ao crescimento das tendências anticlericais liberais e republicanas, terão contribuído para uma crescente perda de prestígio junto das instâncias de poder. Se recordarmos a segunda metade do século XIX, podemos verificar que a questão religiosa não é pacífica na sociedade portuguesa, existindo muitas querelas que terão redundado na fragilização do estatuto social da Igreja. A reintrodução das ordens religiosas na segunda metade do século motivaram sempre forte agitação e oposição nos setores liberais anticlericais (Vítor Neto, 1993). As opções do Vaticano contribuíram também para o isolamento da instituição, especialmente através do *Syllabus* (1864) e das decisões do Concílio do Vaticano I (1870), em que as grandes tendências do século como «o racionalismo, o liberalismo, a democracia, o socialismo, a ciência, [e] a modernidade» foram condenadas e rejeitadas. Finalmente, à medida que avançamos para o fim do século e a corrente anticlerical republicana ganha terreno na luta pela modernidade, o clericalismo é progressivamente apontado como o suporte ideológico do pensamento conservador. E, na ótica republicana, a nova sociedade só se construiria através da laicização do Estado e da instrução, retirando à Igreja a influência

que exercia a esse nível sobre as consciências, possibilitando assim o aparecimento de uma nova opinião pública fundamental para a emergência da sociedade futura (Catroga, 1991, p. 324-329).

Deste modo, perante as debilidades em que se encontravam os dois principais símbolos do sistema, o decreto de 1890, ao fazer desaparecer da censura às peças os critérios de 1846, já não está tão preocupado com a identidade do regime mas consigo próprio. Quando se refere no decreto a defesa das instituições e dos seus representantes, julgamos que é a própria sobrevivência daquelas que está em questão, não sendo tanto a imoralidade e a desordem que interessa controlar nos teatros, mas antes que não se transformem em polos de revolta passíveis de fragilizar ainda mais o poder instituído.

Uma evidência dessa preocupação exclusiva pela sobrevivência do regime é o regulamento de admissão de peças no Teatro Nacional de D. Maria II de 1907. Três anos antes de 1910, apresenta alguns critérios novos, indicadores da permeabilidade do poder em relação a um tempo que sabemos de transição, e onde confluem ideias que não pertencem propriamente ao ideário cultural monárquico. Mas, devido a essa lógica de sobrevivência, poderiam ser integradas no discurso do poder, tanto mais que não apresentam uma carga valorativa que hostilize culturalmente o regime. Dizia-se então que «no seu julgamento, o júri deverá ter sempre em vista as disposições do artigo 27º do programa, que proíbe a representação de peças com as seguintes características: a) que desrespeitem a decência e escandalizem os bons costumes, quer pela sua linguagem, quer pelas suas situações; b)

que justificarem, inculcarem ou estimularem doutrinas, práticas ou sentimentos condenados universalmente pelas leis fundamentais da sociedade e da família; c) que desacatarem as instituições do Estado e ofenderem as crenças e os sentimentos patrióticos do povo português; d) que fizerem consistir exclusivamente os seus atrativos capitais no cenário ou guarda-roupa; e) que forem escritas em linguagem viciosa ou inculta» (Decreto, 1907, Art.º 7º).

O diploma, publicado quase no fim do governo de João Franco, tal como o de 1890, não faz referência a valores morais cristãos ou a princípios monárquicos mas — e aqui radica a novidade — indica que deveriam ser proibidas as peças que ferissem os *sentimentos patrióticos do povo português* e que *estimulassem doutrinas, práticas ou sentimentos condenados universalmente pelas leis da família*.

Na verdade, a concessão ao povo português de uma dimensão moral elevada, ao ponto de possuir consciência patriótica e, por essa via, uma autoridade soberana no julgamento das peças, é um estatuto que não encontramos nos diplomas fundamentais da Monarquia Constitucional. Basta confirmá-lo através das constituições e dos atos adicionais que foram publicados ao longo do período, onde veremos que em todos os textos, a soberania reside «em a nação» (Joaquim Gomes Canotilho, 1993). Esta nação era constituída pelo conjunto dos cidadãos que possuíam um determinado rendimento anual estabelecido por lei e, por esse facto, tinham capacidade eleitoral. Estes últimos são os cidadãos ativos, ficando excluídos aqueles a que a lei não reconhecia direitos políticos, os cidadãos passivos, a quem Herculano apelidou de *massas ignoras*. Significa isto que o liberalismo português

defendeu sempre uma concepção de democracia restrita e, por sua vez, em oposição àquela, o ideal de uma «democracia alargada» foi um dos argumentos da propaganda republicana até chegar ao poder, patenteada nas discussões sobre a questão do sufrágio universal, polémicas que contribuíram para uma progressiva extensão da capacidade eleitoral (Catroga, 1991, p. 281-286).

Deste modo, quando o decreto de 1907 eleva a dignidade do povo português, atribuindo-lhe sentimentos patrióticos, este povo não são somente os cidadãos ativos mas o conjunto da população. Assim, a inserção de expressões na legislação que não se identificam com a matriz inicial do liberalismo político, refletem alguma cedência em relação às polémicas do tempo, período esse que apresentava já alguma agitação revolucionária, confirmada inclusivamente pela tentativa falhada de revolução republicana em 1908. Para além disso, os sentimentos patrióticos do povo português e a utilização de justificações politicamente mais neutras, como a moral e os bons costumes, são expressões que iremos encontrar na legislação republicana para fundamentar o exercício da censura sobre as fitas e peças de teatro, facto que indiscutivelmente reforça a ideia de que aquela expressão pertencia já a uma tendência política emergente — o republicanismo — e não à matriz política dominante.

Por outro lado, a utilização dos códigos morais da família nos critérios de aceitação das peças parece também refletir alguma pressão da propaganda republicana. Como já dissemos, a inserção dos valores familiares universalmente aceites constitui uma novidade que ainda não constatámos anteriormente.

Contudo, o texto não invoca os valores cristãos da família mas aqueles que são de “aceitação universal”, independentemente das opções religiosas, aspeto que eventualmente também refletirá alguma cedência ao poder que será dominante a partir de 1910. Ora, se recordarmos que o republicanismo vai entender a laicização como uma condição prévia à implementação de uma nova mundividência cultural, considerando que no lugar da moral transcendente deveria existir uma moral sem Deus, com uma nova tipologia de valores, baseada na autossuficiência do Homem e na crença da sua progressiva perfeitibilidade, a utilização de uma formulação neutra da família não pode deixar de refletir a influência republicana. A família, segundo aquela, era encarada como contrato livre entre duas pessoas, concepção que se enquadrava na nova hierarquia de valores a incutir na formação do cidadão. A definição de indivíduo deveria estar integrada nas condições «naturais e sociais da sua existência, a começar pela sua ligação ao meio imediato — a família e a freguesia — primeiros degraus de uma escala ascendente — município, província, nação, humanidade — que seria tanto mais extensa quanto mais desenvolvida fosse a formação cívica dos cidadãos» (Catroga, 1991, p. 243).

Em conclusão, acabámos de verificar que a vigilância sobre os teatros é uma atitude que está presente pelo menos de 1846 até ao fim da Monarquia Constitucional. No entanto, as razões não permanecem as mesmas, surgindo de início a necessidade de manter os principais símbolos culturais do regime imunes à sátira e ao escárnio dos teatros e, no final, num período em que a Igreja e a Monarquia viviam tempos conturbados, a

vigilância é exercida somente como recurso de sobrevivência do poder.

Do período analisado parecem sobressair desse modo duas atitudes vigilantes no discurso do poder. Uma, que podemos considerar «típica» do período liberal, onde sobressai a conotação dos teatros com a desordem e a imoralidade, pela tendência questionadora em relação à Monarquia e ao Catolicismo, considerados os suportes culturais dominantes do regime. Outra, esta já «atípica» aos valores anteriores, reflete a permeabilidade às novas tendências do tempo, onde emergem noções próximas dos republicanos, percebendo-se desse modo estarmos perante uma sociedade em mudança.

3. A República e o aparecimento da censura cinematográfica

Implantada a República em 1910, o novo poder vai encontrar-se na contingência de aplicar algumas medidas restritivas, entre as quais vamos encontrar a censura para tentar travar a convulsão revolucionária que se instalou no país após a eleição de Manuel de Arriaga para a Presidência da República. Efetivamente, esta eleição de 24 de agosto de 1911, concretizada através do apoio das fações de António José de Almeida e Brito Camacho, a que se opôs a de Afonso Costa que apoiava Bernardino Machado, vai marcar o fim da unanimidade republicana e o início de um período de confrontação política, onde se opõem evolucionistas, unionistas e democráticos. Para além da divisão entre republicanos, verificar-se-á alguma agitação operária, em alguns casos materializada em greves e, entre outubro de 1911 e outubro de 1912, dar-se-ão

três tentativas contrarrevolucionárias lideradas por Paiva Couceiro.

O resultado desta instabilidade será a tomada de um conjunto de medidas repressivas, logo em fins de janeiro de 1912, durante o governo de Augusto de Vasconcelos, em virtude de uma greve geral, em que será instaurado o estado de sítio, a censura prévia à imprensa e o recolher obrigatório (Rui Ramos^a, 1994, p. 465). Em julho de 1912, no rescaldo da segunda incursão monárquica ocorrida entre 6 e 8, o governo de Duarte Leite decide que «aquele que por qualquer meio de propaganda tendenciosa ou subversiva, verbal ou escrita, pública ou clandestina, aconselhar, instigar ou provocar os cidadãos portugueses ao não cumprimento dos seus deveres militares, ou ao cometimento de atos atentatórios da integridade e independência da pátria, será punido com a pena de prisão correccional de trinta dias a um ano e multa de 50 a 500 escudos» (Decreto, 1912, Art.º 1º).

4. A censura às fitas

A conjuntura decorrente da participação portuguesa na Grande Guerra conduzirá, pela primeira vez, à instituição da censura às fitas, constituindo o dado mais significativo que o discurso do poder republicano apresenta relativamente à vigilância sobre o cinema. Trata-se de uma medida que se insere na lógica da guerra, idêntica aos restantes países envolvidos, decorrente das exigências da defesa nacional ao nível do controlo da retaguarda, nomeadamente da informação sobre o conflito, de forma a ser exercida a influência desejada sobre a opinião pública. O decreto, datado de 10 de setembro de 1917, é o último de um

conjunto de diplomas com medidas similares mas para áreas distintas daquele.

Logo a 12 de março de 1916, dias depois de a Alemanha ter declarado guerra a Portugal, em nome dos «interesses nacionais» e da «imperiosa necessidade de manter e defender a ordem pública», é «permitido às autoridades policiais ou administrativas apreender ou mandar apreender os periódicos», bem como outros tipos de publicações, «nos quais se divulgue boato ou informação capaz de alarmar o espírito público ou de causar prejuízo ao Estado, no que respeita, quer à segurança interna ou externa, quer aos seus interesses em relação a nações estrangeiras, ou ainda aos trabalhos de preparação ou execução de defesa militar» (Decreto 2270, 1916, Art.º 1º).

Complementando aquela decisão, a 28 de março era instituída a «censura preventiva aos periódicos e outros impressos, [...] aos escritos ou desenhos de qualquer modo publicados» (Lei 495, 1916, Art.º 1º), passando a existir comissões de censura distritais nomeadas pelo Ministro do Interior, e concelhias indicadas pelos governadores civis (Decreto 2308, 1916, Art.º 2º). A 20 de abril surgia a censura postal e telegráfica (Decreto 2352, 1916). A 31 de julho, a censura preventiva aos periódicos e outras publicações era alargada às colónias (Decreto 2538, 1916). A 16 de março de 1917, as mercadorias eram também objeto do mesmo procedimento (Decreto 3036, 1917). Finalmente, a 20 de setembro do mesmo ano, surgia a censura prévia às fitas, à responsabilidade do Ministério da Guerra, e à qual importadores ou exibidores estavam obrigados. Desde então procedia-se neste aspeto da seguinte forma: «(1)º nenhuma

fita cinematográfica, de qualquer natureza ou proveniência, que contenha assuntos militares, ou que direta ou indiretamente faça alusão aos exercícios beligerantes ou à grande guerra, poderá ser exibida nos territórios da República sem previamente ser sujeita à censura militar; (2º) os importadores ou proprietários das referidas fitas devem solicitar o seu exame prévio e o competente documento de livre exibição ao Ministro da Guerra [...]; (3º) as fitas que forem encontradas em contração [...] serão apreendidas e os seus proprietários ou empresários autuados por desobediência» (Decreto 3354, 1917).

A chegada de Sidónio Pais ao poder em finais de 1917 não vai alterar no essencial as disposições censórias anteriormente em vigor, apesar de terem sido publicados novos decretos sobre o assunto (Decreto 4082, 1918; Decreto 4436, 1918; Decreto 4601, 1918; Decreto 4927, 1918). Terminada a guerra e já depois do interregno sidonista, a censura postal e telegráfica era revogada no governo de Canto e Castro por terem «cessado as causas que determinaram o [seu] emprego» (Decreto 5455, 1919).

5. Os efeitos decorrentes da instabilidade política

No entanto, o fim da censura à correspondência não vai significar o encerramento daquele procedimento aos espetáculos em geral e às fitas, em particular. Na verdade, a partir dos anos vinte, a vigilância sobre os espetáculos acentua-se, havendo uma provável relação direta com os efeitos decorrentes da crescente instabilidade política e da necessidade de o poder republicano se proteger da erosão

a que estava sujeito. Podemos constatá-lo logo em 1923, com a promulgação do novo regulamento geral para o Teatro Nacional de Almeida Garrett, onde ficam excluídas do repertório «as obras atentatórias da moral social e [...] privada, as que desprestigiem as instituições do Estado e ofendam os sentimentos patrióticos do povo português, e aquelas que pela incultura da sua forma literária não forem dignas da primeira cena do país» (Decreto 9088, 1923, Art.º 52º).

A explicar este procedimento estará o facto de que o fim da guerra e do sidonismo não foi sinónimo de apaziguamento social e político. Pelo contrário, a sociedade portuguesa depois do conflito, à semelhança de outras na Europa, confrontou-se com situações nada propiciatórias à sua estabilização. A inflação, que foi uma das maiores da Europa entre 1918 e 1924, conduzindo à implementação de uma impopular política fiscal, terá contribuído para a agitação operária, particularmente até 1920, materializada inúmeras vezes em greves, e a um progressivo desencanto das classes médias em relação ao republicanismo ante o seu receio da proletarização.

Por outro lado, entre 1919 e 1923, assistimos ao regresso de variadíssimos focos de agitação política. Em 1919 é instaurado durante um mês a Monarquia do Norte por Paiva Couceiro. De 19 para 20 de outubro de 1921 deu-se a Noite Sangrenta, revolução que forçou o governo conservador de António Granjo à demissão e na qual perderam a vida Machado Santos e o próprio António Granjo. Todas estas situações, no seu conjunto, contribuem para explicar a existência de 10 ministérios entre março de 1919 e maio de 1921 (Rui Ramosc, 1994, p.

597-624), e terão obrigado o poder a reprimir alguma tendência crítica que emergisse através das peças de teatro levadas à cena no principal palco do país.

Esta vigilância aplicar-se-á igualmente ao cinema. Entre fevereiro de 1925 e fevereiro de 1926 surgem três diplomas onde as fitas passam a ser objeto de restrições. Primeiramente, de forma genérica, passa a ser «proibida nos salões cinematográficos a exibição de fitas contrárias à moral e bons costumes» (Lei 1748, 1925, Art.º 1º). Depois, em 1925, as empresas de espetáculos cinematográficos estavam «obrigadas a comunicar com a antecedência mínima de vinte e quatro horas, em Lisboa à Inspeção Geral dos Teatros, e nas demais terras do país às autoridades administrativas, como representantes daquela para este efeito, os títulos e assuntos das películas novas e o dia em que [fossem] apresentadas ao público».

Insistia-se também no formulário da lei anterior ao serem «rigorosamente interditas as exibições perniciosas para a educação do povo, incitamento ao crime e atentados à moral social». Os menores de 12 anos estavam impedidos de entrar neste tipo de espetáculos, «quando desacompanhados dos pais, tutores, professores ou pessoa responsável pela sua guarda». Excetuavam-se os casos em que as empresas fossem «autorizadas a organizar sessões diurnas exclusivamente dedicadas a crianças, nas quais se [exibissem] películas instrutivas, como representação de viagens, cenas históricas e outras de carácter educativo, moralizador ou patriótico» (Decreto 10573, 1925, Art.ºs 11º - 15º).

Finalmente, em fevereiro de 1926, três meses antes do 28 de maio, era de novo

reiterada a proibição de exibir «fitas cujo assunto possa afetar a moral e os bons costumes». Os menores de 15 anos estavam agora proibidos de assistir à exibição de fitas que pudessem «sugestionar a prática de atos menos conformes com a moral social». Por último, a censura às fitas seria feita, «em regra, no primeiro dia da sua exibição, exceto nos casos em que os interessados requeiram a sua antecipação, para se evitarem às empresas cinematográficas transtornos de natureza técnica e financeira» ou, nos casos em que houvesse abusos e infrações, a Inspeção Geral dos Teatros poderia exercer a «censura prévia das fitas» (Decreto 11459, 1926, Art.ºs 1º - 6º).

São conhecidas as dificuldades enfrentadas pelos governos republicanos a partir dos anos vinte, quer pelas razões socioeconómicas anteriormente apontadas, quer pelo progressivo perfilamento no horizonte de alternativas políticas conservadoras oriundas dos setores católicos ou integralistas, quer ainda pelo crescente protagonismo político de altas patentes do Exército que, no seu conjunto, se traduziram num progressivo crescimento da instabilidade política e na criação de um clima conspirativo. As medidas aplicadas são em primeira instância um reflexo dessa instabilidade, surgindo-nos indistintas relativamente à cor política dos governantes. Quer o decreto de 1923, quer o de 1926, surgem de governos conservadores de António Maria da Silva, sendo que o primeiro diploma de 1925 emana do ministério de José Domingues dos Santos, que assumiu uma governação à esquerda, e o segundo do mesmo ano, é do tempo de Vitorino Guimarães, uma coligação entre democráticos, «alvaristas» e independentes (Ramosc, 1994, p. 621-628; João B.

Serra, 1990, p. 75-83). Ou seja, a motivação censória não radica em razões do foro partidário, mas na necessidade de autoproteção do poder republicano ante as ameaças a que estava sujeito.

6. A censura entre a republicanização e a defesa da ordem

Analisando os critérios de censura no seu conjunto, podemos verificar que se cruzam diversas ordens de preocupações. As instituições do Estado, a segurança, o *cânon* estético-literário, o patriotismo e a moral social e privada são as áreas que estavam sujeitas ao olhar vigilante do poder. No entanto, na aferição das peças ou das fitas não predomina a objetividade. Os decretos não definem alguns dos conceitos utilizados, nomeadamente o que se entende por *desprestígio das instituições, crime, incultura literária, sentimentos patrióticos* ou *moral social e privada*. Consequentemente, impera o arbítrio interpretativo que, em última instância, é favorável aos intentos defensivos do poder.

Apesar desse vazio conceptual parecem-nos ainda evidentes, tal como no início do regime, os intuitos republicanizadores. Efetivamente, quer aquilo que se considera *pernicioso para a educação do povo*, ou que fosse ofensivo para os *sentimentos patrióticos do povo português*, teria subjacente a noção de patriotismo, o substrato ideológico mais profundo que o novo regime tentou inocular na população, no lugar da cultura clerical e monárquica anterior. Para esse efeito, o republicanismo criou uma nova moral que, no lugar da anterior, revelada e transcendente, apostasse em princípios imanentistas, tendo

por base a crença na progressiva perfeitibilidade humana.

É também isso que está subjacente à inclusão da *moral social* enquanto critério avaliador da censura. Trata-se de uma moral sem Deus, «assente na autossuficiência autárquica do homem, entendido como ser naturalmente social e histórico». Ou seja, da inserção do homem no meio — social e geográfico — decorria um conjunto de regras elevadas a princípios de conduta, que seriam o desenvolvimento de «um amor consciente e raciocinado» pela «região onde nasceu, a pátria em que vive, a humanidade a que pertence». Esta moral social, que significava a expulsão de Deus de praticamente todas as esferas de influência — com exceção para o domínio privado

— significava também a sua substituição pelo progressivo culto da pátria (Catroga, 1991, p. 416-421).

Porém, apesar do valor laicizante introduzido pelo republicanismo na vigilância dos espetáculos, parece-nos notória a relação com as diversas conjunturas que atravessou. Uma primeira, em consequência da agitação revolucionária e contrarrevolucionária, outra, decorrente do período da guerra e, finalmente, uma terceira, relacionável com a permanente instabilidade política que se instalou durante os anos vinte. Desse modo, essa dependência terá obrigado o discurso do poder em matéria de espetáculos a tornar-se mais defensivo que afirmativo, não obstante o referido cariz laicizante introduzido na legislação

Crítérios de censura	1923	1925	1926
Obras atentatórias à moral social	•	•	•
Obras atentatórias à moral privada	•		
Desprestígio das instituições do Estado	•		
Ofensa aos sentimentos patrióticos do povo português	•		
Incultura da forma literária	•		
Atrativo principal constituído pela parte material e realização cénica	•		
Perniciosas para a educação do povo		•	
Incitamento ao crime		•	
1923: Decreto 9.088; 1925: Lei 1.748; Decreto 10.573; 1926: Decreto 11.459			

7. A normatização das consciências no Estado Novo

No regime de Salazar e Caetano, o dispositivo irá manter-se, apenas com a particularidade diferenciadora de que existirá de forma ininterrupta desde a fase da ditadura militar até ao fim do regime. Aparentemente instituído a título transitório a 24 de junho de 1926, enquanto a nova situação política não estivesse definida, a Constituição de 1933 virá, no entanto, postular a necessidade de impedir, «preventiva ou repressivamente a perversão» da opinião pública. Ao mesmo tempo, afirmava-se a intenção de a proteger de «todos os fatores que a desorientem contra a verdade, a justiça, a boa administração e o bem comum» (Decreto 22241, 1933, Art.º 20º).

Dadas as necessidades de prontidão exigidas a este tipo de serviço, «segundo as exigências de cada momento, a censura conservou até ao final forte caráter casuístico e discricionário, prescindindo de forma ostensiva de quadro regulamentar ou menosprezando-o na prática». Suprimia o que «pudesse causar «alarme e intranquilidade na opinião pública», a informação julgada de efeito nefasto para o funcionamento da economia, as matérias julgadas suscetíveis de prejudicar as relações com outros países, as «campanhas acintosas» contra as instituições, os textos sensacionalistas ou visando «coação pelo escândalo», a linguagem «irreverente» ou «despejada», as referências «ofensivas da moral, dos bons costumes ou da religião», a informação tida como desprestigiante para o país, [...] e tudo quanto do ponto de vista do poder fosse julgado simplesmente inconveniente» (José Barreto, 1999, p. 275). Salazar, apesar de questionado nesse sentido, nunca abdicará do mecanismo.

Caetano, quando ascende à Presidência do Conselho, virá a admitir a revogação da censura, considerando, no entanto, que devido à «guerra subversiva» do Ultramar seria «imprudente abandonar uma defesa que os Estados adotam em períodos e situações semelhantes» e, em segundo lugar, «depois de quarenta anos de regime de censura», impunha-se «um período de transição», de forma a preparar «as pessoas para a liberdade de imprensa» (Caetano, 1970, p. 40-41). Em 1971 será publicada uma nova lei de imprensa, em que, apesar das modificações introduzidas, criava o «regime de exame prévio», que autorizava o governo, na ocorrência de «atos subversivos graves em qualquer parte do território nacional, [...] a tornar dependente de exame prévio a publicação de textos ou imagens na imprensa periódica» (Lei 5/71, 1971, capítulo V). Na prática, era uma mera alteração formal em relação à situação anterior, mantendo-se, deste modo, a censura prévia à imprensa até ao fim do regime.

Relativamente ao cinema, apesar de as comissões de censura às fitas terem sido instituídas somente a partir de 1945, não vamos encontrar qualquer hiato entre aquilo que se praticava antes e depois de 28 de maio de 1926. A censura aos espetáculos em geral, e às fitas em particular, que acompanhámos ao longo da Primeira República, irá manter-se tanto no período da ditadura militar como depois da instituição do Estado Novo, embora com caráter permanente e revestida de diferentes argumentações justificativas.

Ainda não se completara um ano sobre o 28 de maio e já era promulgado um decreto com intuítos censórios sobre o cinema. Trata-se de um diploma que deve ser dividido

em duas partes. Uma primeira, ao nível dos poderes, situa-se numa linha de continuidade em relação ao republicanismo, provavelmente dentro do que os líderes militares pensavam, nomeadamente na repurificação do regime, libertando-o daqueles que se tinham apoderado do poder, e não tanto na fundação de um novo regime. Tal como anteriormente, o Inspetor Geral dos Teatros tinha por função «fiscalizar os espetáculos e promover a repressão de quaisquer factos ofensivos da lei, da moral e dos bons costumes» e os governadores civis, no exercício das suas atribuições policiais, deveriam «reprimir os motins ou quaisquer atos que [prejudicassem] a normal realização dos espetáculos e a tranquilidade dos espetadores».

A censura, tal como anteriormente, não era ainda feita previamente, mas nos dias da estreia. Para esse efeito, a Inspeção Geral dos Espetáculos (IGE) recebia «antecipado aviso dos cinemas onde se [fizessem] estreias de películas, a fim de que o representante da mesma [pudesse] assistir a essas exposições». Nesse sentido, para que houvesse uma melhor fiscalização, os importadores e produtores estavam obrigados a comunicar à IGE os «títulos e assuntos das películas novas, assim como a indicação da casa de espetáculos em que se [fizesse] a primeira exposição» (Decreto 13564, 1927, Art.ºs 4º, 15º, 131º, 133º). Este formato fiscalizador será modificado em 1952, com a criação das Comissões de Classificação dos Espetáculos que, a partir de então, passaram a exercer a censura prévia aos filmes e aos espetáculos em geral (Decreto 38964, 1952, Art.º 5º).

Por outro lado, ao nível dos conteúdos, como se poderá constatar na tabela alusiva aos

critérios de censura, começamos a encontrar diferenças na argumentação utilizada relativamente ao período republicano. Afirmava-se então que era «rigorosamente interdita a exibição de fitas perniciosas para a educação do povo, de incitamento ao crime, atentatórias da moral e do regime político e social vigorantes e designadamente as que apresentarem [...] maus tratos a mulheres; torturas a homens e animais; personagens nuas; bailes lascivos; operações cirúrgicas; execuções capitais; casas de prostituição; assassínios; roubo por arrombamento ou violação de domicílio, em que, pelos pormenores apresentados, se possa avaliar [os] meios empregados para cometer tal delito; a glorificação do crime por meio de letreiros ou efeitos fotográficos» (Decreto 13564, 1927, Art.º 133º).

O diploma, apesar de recorrer a uma linguagem igual àquela que já encontráramos na Primeira República, nomeadamente a proibição de fitas que fossem perniciosas para a educação do povo, que provocassem o incitamento ao crime ou atentados à moral, fundamentava estas proibições de forma diferente. Vamos encontrar a utilização de uma nova moral, de raiz católica, com uma tipologia de valores conservadores e puritanos.

Seriam eliminadas as fitas que contivessem cenas com conotação sexual — bailes lascivos, personagens nuas, casas de prostituição — porque, à luz da moral católica, a sexualidade não era admissível fora do casamento e, mesmo dentro deste, tinha exclusivamente um papel funcional, ligada à indispensável reprodução e desligada de qualquer tipo de prazer (José M. Pais, 1990; Paulo Guinote, 1990). Igualmente, as fitas com cenas de incitamento e glorificação do crime, assassínios,

arrombamento ou com maus tratos a mulheres, torturas a homens e animais, execuções capitais, deveriam ser banidas pois, enquanto elementos de desordem, não deveriam ser exibidas numa sociedade onde se pretendia que a ordem fosse elevada a norma de conduta.

Este decreto, durante trinta e dois anos, de 1927 a 1959, normatizou o processo de vigilância às fitas. Somente em 1959 será objeto de reformulação. Em 1969 esta legislação será estendida ao Ultramar e, em 1971, surgirá outro diploma que em termos substanciais quase nada altera ao nível dos critérios em relação ao diploma de 1959, de resto, o mais importante dos três últimos, e que vai servir de norma até ao fim do regime, ou seja, durante mais 15 anos, curiosamente menos de metade da vigência do primeiro decreto. Através de uma formulação menos objetiva, aí se dizia que «a Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos não poderá autorizar o licenciamento de filmes [...] ofensivos dos órgãos de soberania nacional, das instituições vigentes, dos chefes de Estado ou representantes diplomáticos [...] das crenças religiosas e da moral cristã tradicional, dos bons costumes e das pessoas particulares, ou que incitem ao crime ou sejam, por qualquer forma, perniciosos à educação do povo» (Decreto 42660, 1959, Art.º 40º). No entanto, apesar das reformulações introduzidas em 1959, parece-nos que o diploma de 1927 é o mais estruturante do Estado Novo relativamente à censura cinematográfica. Para além de ter estado o dobro do tempo em vigor, os princípios decisivos que enformam a sua constituição — a moral católica e o princípio da ordem — vão manter-se nos seguintes, apesar

de haver ligeiras adaptações no discurso utilizado. Efetivamente, no decreto de 1959, o que sobressai dos critérios é a preocupação em manter incólume a autoridade e o prestígio do Estado, parâmetros que não eram tão explícitos no diploma de 1927, onde sobressaía o princípio da ordem, talvez o objetivo mais imediato dos revoltosos em relação a uma sociedade em permanente convulsão política.

No lugar da simples preocupação pela ordem, surge-nos o princípio doutrinário da autoridade a sobredeterminar grande parte dos critérios então definidos. Nada que fosse ofensivo «aos órgãos de soberania nacional», «às instituições vigentes», «aos chefes de Estado», ou aos «representantes diplomáticos» poderia ser mostrado nos filmes (Decreto 42660, 1959, Art.º 40º). Isto é, nada que provocasse alguma descrédibilização da autoridade do Estado ou do seu prestígio poderia ser exibido. Como o decreto de 1959 já não é de reação a um tempo anterior mas de consolidação dos novos valores, é natural que agora surja o princípio mais geral da autoridade, talvez o mais identitário do regime, a definir a forma como as fitas deveriam ser vigiadas, mas onde naturalmente estava integrado o anterior princípio da ordem. Daí a importância primacial que atribuímos ao decreto de 1927 enquanto germinador dos novos tempos.

Aliás, em diversas ocasiões Salazar teve oportunidade de se referir àquele princípio, que, conjuntamente com outros, constituíam o lastro da nação. Numa das suas sínteses sobre a matéria, na comemoração do décimo aniversário do 28 de maio de 1926, o líder afirmou que «às almas dilaceradas pela dúvida e o negativismo do século procurámos

restituir o conforto das grandes certezas. Não discutimos Deus e a virtude; não discutimos a pátria e a sua história; não discutimos a autoridade e o seu prestígio; não discutimos a família e a sua moral; não discutimos a glória do trabalho e o seu dever» (Oliveira Salazar, 1945, p. 130). Para além da afirmação destes princípios identificadores, que possibilitaram a devolução das grandes certezas, eles parecem emanar de uma autoridade situada acima do poder de cada um, e que ninguém

poderia questionar. A nação portuguesa era elevada a entidade coletiva determinadora das consciências individuais, em relação às quais o Estado Novo fora apenas o portador submisso. É por esta elevação da nação a autoridade coletiva que transmite ao país um conjunto de normas de conduta, que entendemos situar a autoridade como o vértice dos valores inoculados pelo Estado Novo, e que, como vimos, subjaz ao decreto de 1927, e é aprofundado no de 1959.

Crítérios de censura às fitas	1927	1959	1969*	1971
Perniciosas para a educação do povo	•	•	•	•
Incitamento ao crime	•	•	•	
Atentatórias da moral	•			
Atentatórias do regime político e social	•			
Cenas de maus tratos a mulheres	•			
Cenas de torturas a homens e animais	•			
Cenas com personagens nuas	•			
Cenas de bailes lascivos	•			
Cenas de operações cirúrgicas	•			
Cenas de execuções capitais	•			
Cenas de casas de prostituição	•			
Cenas de assassinios	•			
Cenas de roubo com arrombamento ou violação de domicílio	•			
Cenas de glorificação do crime	•			
Ofensivas dos órgãos de soberania nacional		•	•	•
Ofensivas às instituições vigentes		•	•	•
Ofensivas aos chefes de Estado		•	•	•
Ofensivas aos representantes diplomáticos		•	•	•
Ofensivas das crenças religiosas		•	•	•
Ofensivas à moral cristã tradicional		•	•	•
Ofensivas aos bons costumes		•	•	•
Ofensivas a pessoas particulares		•	•	•
1927: dec. 13.564; 1959: dec. 42.660; 1969: dec. 48.874 (*Ministério do Ultramar) ; 1971: dec. 263/71				

O mesmo raciocínio pode ser aplicado ao princípio da moral católica. Se confrontarmos o decreto de 1959 com o de 1927 poderemos anotar duas diferenças evidentes. A moral católica, que não era identificada explicitamente nos critérios do decreto de 1927, surge claramente em 1959 e, deste último diploma, desapparece a exemplificação de cenas que deveriam ser eliminadas dos filmes, e que surgiam no texto de 1927. Ou seja, como afirmáramos em relação a 1927, há a assunção clara da moral católica como critério de censura aos filmes, mas simultaneamente, a omissão das cenas-tipo a cortar, revela alguma necessidade de contenção do poder. Não porque a prática da eliminação dessas situações deixasse de vigorar, mas devido às pressões modernizantes que interna e externamente se faziam sentir, nomeadamente sobre os valores conservadores que orientavam o discurso oficial. Tratou-se de uma mera opção defensiva porque, como dissemos, a prática da censura àquelas cenas continuou e continuará até ao fim do regime. Lauro António demonstrou-o em 1978 quando publicou *Cinema e censura em Portugal*. Apesar de a obra ser demasiadamente marcada pelo contexto de reação ao Estado Novo, a leitura da documentação apresentada permite concluir pela não alteração dos critérios de censura relativamente àqueles aspetos (Lauro António, 1978, p. 109-314).

Parece-nos ainda importante referir que, se olharmos retrospectivamente para os discursos até aqui analisados em matéria de critérios de censura, é possível estabelecer algumas aproximações entre a Monarquia Constitucional e o Estado Novo. Antes de chegarmos à fase final da Monarquia Constitucional, concluímos que os teatros eram vigiados ao nível das

representações por se tornarem potenciais focos de desordem e imoralidade públicas. Vimos também que tanto a autoridade como a vigilância moral se tornaram centrais na censura exercida sobre as fitas no Estado Novo. Ou seja, independentemente dos regimes — Monarquia Constitucional no primeiro caso, Estado Novo no segundo — os valores que estão na base da atitude vigilante são semelhantes. A ordem pública e a moral católica.

Assim, mais do que analisar as relações entre o discurso do poder e respetiva conjuntura política, parece haver uma permanência de valores culturais que orientam a censura, independentemente dos seus detentores. Não significa que estas relações de conjuntura sejam insignificantes. Pelo contrário, no caso do Estado Novo, os decretos sobre a censura que analisámos surgem em momentos politicamente marcantes. O de 1927, aparece nos tempos conturbados do pós-28 de maio de 1926; o de 1959, aparece depois da convulsão das presidenciais de 1958, a que concorreu Humberto Delgado, e em plena antecâmara do início das guerras coloniais; o de 1969, dirigido ao Ultramar, tem subjacente o problema da *guerra subversiva do Ultramar*; e finalmente, o de 1971, provém do reenquadramento que o caetanismo procurou imprimir a alguns setores, entre eles o do cinema.

Mas o terreno da discussão política é por natureza epidérmico e, por vezes, devido à efervescência do momento, impede de ver o lastro mais profundo que percorre e impele interiormente as vontades para a ação. Desses substratos, a ordem do Liberalismo não terá a mesma importância doutrinária que a autoridade teve para o Estado Novo. A ordem resringe-se fundamentalmente a uma questão

de segurança pública, e a autoridade é mais do que isso, embora também a contenha e, daí, a filiação. Provém de uma identificação ideológica, comum aos regimes que foram dominantes na Europa entre as duas guerras mundiais, que eleva a autoridade a norma geral de organização e funcionamento da sociedade, presente nos diversos setores que a compõem.

Já em relação à moral católica, a carga negativa com que os filmes e os espetáculos em geral são avaliados permite uma maior aproximação. Apesar das diferenças evolutivas, nomeadamente o impedimento de representações teatrais em dias marcantes para o calendário litúrgico durante parte da Monarquia Constitucional, situação que já não encontramos no regime de Salazar e Caetano, o filme, à luz daquela moral, é por natureza um material perverso e perpetrador das consciências, facto que remete para a forma imoral com que os espetáculos teatrais foram encarados durante a Monarquia. No entanto, havendo consciência da inevitabilidade do cinema enquanto divertimento, mas tendo também subjacente aquela prevenção, o Estado Novo viu-se obrigado a tolerá-lo, segundo enormes restrições, procurando evitar que se tornasse um instrumento de «subversão moral» (Decreto 38964, 1952, preâmbulo), intentando mirificamente alcançar um paraíso cinematográfico de onde o mal e o pecado fossem erradicados.

Referências:

António Oliveira Salazar (1945). *Discursos e notas políticas. 1935-1937*, 2, Coimbra, Coimbra Editora; Ana Isabel Vasconcelos (2003). *O teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*, Lisboa, Museu Nacional do Teatro; Fernando Catroga (1991). *O republicanismo em Portugal. Da*

formação ao 5 de Outubro de 1910, 2, Coimbra, Faculdade de Letras; João B. Serra (1990). «Do 5 de Outubro ao 28 de maio: a instabilidade permanente», António Reis, *Portugal contemporâneo*, 3, Lisboa, Alfa, p. 13-84; Joaquim Gomes Canotilho (1993). «As constituições», José Mattoso, *História de Portugal*, 5, Lisboa, Círculo de Leitores, p. 149-165; José M. Pais (1990). «Austeridade e moralismo dos padrões estéticos», António Reis, *Portugal contemporâneo*, 4, Lisboa, Alfa, p. 349-352; Lauro António (1978). *Cinema e censura em Portugal*, Lisboa, Arcádia; José Barreto (1999). «Censura», A. Barreto, *Dicionário de história de Portugal*, 7, Porto, Livraria Figueirinhas, p. 275-284; Maria Alexandra Câmara (2004). *O teatro em Lisboa no tempo do marquês de Pombal*, Lisboa, Museu Nacional do Teatro; Marcello Caetano (1970). *Mandato indeclinável*, Lisboa, Verbo; Paulo Guinote (1990). «A vitória do conservadorismo puritano na literatura de educação sexual e formação conjugal», António Reis, *Portugal contemporâneo*, 4, Lisboa, Alfa, p. 361-376; Rui Ramos(a) (1994). «As guerras da República (1911-1917)», J. Mattoso, *História de Portugal*, 6, Lisboa, Círculo de Leitores, p. 435-527; Rui Ramos(b) (1994). «O Estado e o patriotismo», J. Mattoso, *História de Portugal*, 6, Lisboa, Círculo de Leitores, p. 93-105; Rui Ramos(c) (1994). «O mito da política nacional», J. Mattoso, *História de Portugal*, 6, Lisboa, Círculo de Leitores, p. 597-633; Rui Ramos(d) (1994). «A vida nova», J. Mattoso, *História de Portugal*, 6, Lisboa, Círculo de Leitores, p. 125-297; Vítor Neto (1993). «O Estado e a Igreja», José Mattoso, *História de Portugal*, 5, Lisboa, Círculo de Leitores, p. 265-283; Decreto, 1846, 30 de janeiro, *Coleção de Legislação Portuguesa*; Decreto, 1853, 22 de setembro, *CLP*; Decreto, 1860, 4 de outubro, *CLP*; Decreto, 1890, 29 de março, *CLP*; Decreto, 1907, 25 de julho, *CLP*; Decreto, 1912, 12 de julho, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 2270, 1916, 12 de março, 1ª série, *COLP*; Decreto 2308, 1916, 31 de março, 1ª série, *COLP*; Decreto 2352, 1916, 20 de abril, 1ª série, *COLP*; Decreto 2538, 1916, 31 de julho, 1ª série, *COLP*; Decreto 3036, 1917, 16 de março, 1ª série, *COLP*; Decreto 3354, 1917, 10 de setembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 4082,



Censura | processo;
Classificação do Espetáculo;
Comissão de Classificação
dos Espetáculos;
Comissão de Censura;
Comissão de Censura
aos Espetáculos;
Comissão de Exame e Classificação
dos Espetáculos;
Comissão de Literatura
e Espetáculos para Menores;
Inspeção Geral dos Teatros

1918, 13 de abril, 1ª série, COLP; Decreto 4436, 1918, 17 de junho, 1ª série, COLP; Decreto 4601, 1918, 12 de julho, COLP; Decreto 4927, 1918, 31 de outubro, COLP; Decreto 5455, 1919, 29 de abril, COLP; Decreto 10573, 1925, 26 de fevereiro, 1ª série, COLP; Decreto 11459, 1926, 20 de fevereiro, 1ª série, COLP; Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, COLP; Decreto 22241, 1933, 22 de fevereiro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 38964, 1952, 27 de outubro, 1ª série, COLP; Decreto 42660, 1959, 20 de novembro, 1ª série, COLP; Lei 495, 1916, 28 de março, 1ª série, COLP; Lei 1748, 1925, 14 de fevereiro, 1ª série, COLP; Lei 5/71, 1971, 5 de dezembro, 1ª série, COLP.

Censura | organismos

Apesar de a censura ser um dispositivo com tradições enraizadas na cultura política portuguesa, apenas a partir da Primeira República temos conhecimento de organismos destinados ao exercício da função no cinema que, no entanto, não terão o grau de organização e sistematicidade que o Estado Novo lhes virá a conferir. Pelo contrário, a organização da censura neste primeiro período é ainda bastante incipiente e circunstancial, como é o caso do primeiro momento em que surge, onde são as contingências da Primeira Guerra Mundial a sobredeterminar o seu funcionamento. Então, as fitas são sujeitas previamente à censura militar, não podendo ser exibidas sem o documento competente passado pelo Ministério da Guerra, que é a entidade que exerce a função fiscalizadora através do (Decreto 3354, 1917, art.ºs 1º-3º).

Um ano depois, em Moçambique, ainda no contexto de guerra, a censura às fitas já é feita presencialmente pela «autoridade ou agente policial que estiver presente no local», avisado para o efeito com pelo menos doze horas de antecedência sobre o dia e hora dos espetáculos, e que deveria «mandar retirar os espetadores em qualquer altura do espetáculo» sempre que fossem exibidas películas que violassem o proibido (Decreto 4244, 1918, art.º 3º, 4º). Até ao fim do republicanismo, apesar de surgirem diplomas com disposições sobre a censura, não aparece mais nenhum com indicações sobre os organismos que exerciam o controlo dos conteúdos exibidos nos cinemas.

Com a chegada do Estado Novo, apesar de este ter oficializado logo em 1933 a sua intenção em manter a censura prévia à imprensa (Decreto 22469, 1933), teremos de esperar até ao fim da Segunda Guerra para que comece a formalizar, a nível orgânico, o que pretendia fazer com os espetáculos. Até aí, é

possível perceber que o dispositivo censório existe, e que os critérios e as competências estão definidos. Os decretos 13564 de 1927 e 17046-A de 1929 são explícitos a esse nível mas, em nenhum caso, nos é dado a conhecer qualquer órgão para o exercício da função. O discurso do novo poder sobre essa matéria assentara então em princípios suficientemente genéricos, de forma a permitir ao Inspetor Geral — aquele que tem competência para o exercício — uma margem de ação ampla, características que, de resto, entroncam na forma como o poder liberal e republicano encararam o dispositivo. Efetivamente, entre 1927 e 1945 apenas sabemos que o inspetor geral exerce a censura sobre o cinema através dos seus delegados, funcionários que a partir de 1929 adquirem a designação de subinspetores e não têm direito a vencimento, sendo que o ato fiscalizador é efetuado de forma individual pelos agentes, tendo apenas como normativo os critérios de censura que tinham sido publicados em 1927.

O interesse manifestado em legislar sobre esta matéria desde 1945 não será alheio ao contexto externo que se avizinhava no pós-guerra. Com a viragem política ocorrida no pós-Segunda Guerra, em função da derrota do nazismo alemão e do fascismo italiano, criaram-se entre as oposições algumas expectativas internas de transformação pacífica do regime, aumentadas pela intenção de Salazar em convocar eleições legislativas para 1945, num aparente sinal de abertura política do regime, de que resultou a criação do Movimento de Unidade Democrática (MUD). Essas expectativas serão no entanto defraudadas, quer pelo ambiente de intimidação em que o período eleitoral decorreu, quer pela hostilização, perseguição e

ilegalização do MUD depois das eleições. Para além disso, ao contrário do que as oposições esperariam, o clima de guerra fria que se instalou a nível internacional levará os vencedores da guerra a optarem por manter o Estado Novo como seu aliado, numa opção pragmática contra o avanço da influência soviética no ocidente europeu (Oliveira, 1992, p. 55-67).

De qualquer forma, apesar do reequilíbrio interno conseguido, o poder tinha consciência de que o novo contexto externo, diferente daquele que lhe permitira implantar-se nos anos trinta, o obrigaria a algumas modificações constitucionais, paralelamente à necessidade de aumentar a vigilância sobre os setores que se apresentassem como desestabilizadores e subversivos. Parece-nos que será nessa linha que deverá ganhar sentido a preocupação em produzir uma estrutura mais organizada, pelo menos ao nível do discurso, sobre a censura aos espetáculos.

Deste modo, em 1945, através do decreto 34590, surge-nos a primeira constituição das Comissões de Censura, designação que vai perdurar até 1952. Então, verifica-se o predomínio acentuado de vogais do Ministério da Educação Nacional, faceta que deverá ser compreendida em função da perspectiva fundamentalmente educativa e moralizante conferida aos espetáculos, em particular ao cinematográfico. A partir de 1952, com o decreto 38964, no lugar das Comissões de Censura, surge-nos a Comissão de Censura aos Espetáculos, apresentando então um organograma que se manterá idêntico até ao fim do regime ao nível dos membros constituintes. Em 1957 surge a designação definitiva do órgão, passando a chamar-se Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos.

Por outro lado, de 1952 até 1974, a constituição dos organismos de censura aos espetáculos apresenta grande estabilidade. Os vogais são oriundos de três ministérios, Presidência do Conselho, Educação e Justiça, e ainda da Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores. Aquela constituição parece indicar que a vigilância se exerceria a três níveis. Moral e educativa, pelo Ministério da Educação Nacional e pela Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores, política, através da Presidência do Conselho e, finalmente, o olhar da Justiça, com a intenção de não deixar sair os espetáculos do quadro da lei. O número de vogais foi crescendo à medida que nos aproximamos do fim do regime, aumento que radica unicamente no número dos representantes da Presidência do Conselho ou do Secretariado Nacional da Informação | Secretaria de Estado da Informação e Turismo, num sinal evidente do interesse e da importância contrainformativa atribuída por Salazar e Caetano aos espetáculos públicos.

Período	Órgão
1945 - 1952	Comissões de Censura
1952 - 1957	Comissão de Censura aos Espetáculos
1952 - 1974	Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores
1957 - 1974	Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos

A Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores tem também um papel representativo com algum significado nos organismos que exercem a censura. Em primeiro lugar, com a indicação de quatro vogais desde 1957, é a segunda organização com maior peso, logo depois da Presidência do Conselho ou do SNI-SEIT. Em segundo lugar, trata-se de um organismo que, para além dos membros políticos que o integram, oriundos dos mesmos ministérios que fazem parte da Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos, tem representantes da Igreja Católica entre 1957 e 1971, da Obra das Mães para a Educação Nacional e da Corporação da Imprensa e Artes Gráficas

	Presidência do Conselho	Ministério da Educação Nacional	Ministério da Justiça	SNI - SEIT	CLEM	Total
1945	—	9	—	3	—	12
1952	2	2	2	—	2	8
1957	2	2	2	—	4	10
1959	4	2	2	—	4	12
1963	7	2	2	—	4	15
1971	—	2	2	9	4	17

CLEM: Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores; SEIT: Secretaria de Estado da Informação e Turismo; SNI: Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo

em 1971. Com toda a probabilidade, seriam organizações representadas nas Comissões de Exame e Classificação dos Espetáculos — dado que não teria lógica aquela estrutura estar a duplicar representantes dos outros ministérios quando estes já indicavam os seus — permitindo àquelas instituições, particularmente à Igreja Católica, exercer um poder de influência sobre a avaliação dos espetáculos.

Assim, ao nível da evolução da estrutura organizativa que exercia a censura, se o cuidado patenteado a partir de 1945 estará relacionado com o contexto adverso de então, não deixa de fazer também algum sentido que o seu progressivo aperfeiçoamento permitisse ao Estado Novo uma melhor capacidade de resposta. Num segundo momento, o despoletar das guerras coloniais, aliado à sua crescente

contestação internacional, exigia o controlo político e ideológico da informação que circulava pelo país, ao mesmo tempo que a representação da Igreja Católica e a Obra das Mães para a Educação Nacional possibilitaria a filtragem e a preservação de algumas matrizes culturais importantes para a identidade do regime.

Referências:

César de Oliveira, 1992, “A evolução política”, Joel Serrão, Nova história de Portugal, 12, Lisboa, Editorial Presença, p. 21-85; Decreto 3354, 1917, 10 de setembro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 4244, 1918, 4 de maio, 1ª série, COLP; Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, COLP; Decreto 15354, 1928, 13 de abril, 1ª série, COLP; Decreto 17046-A, 1929, 28 de junho, 1ª série, COLP; Decreto 22469, 1933, 11 de abril, 1ª série, COLP; Decreto 41051, 1957, 1 de abril, 1ª série, COLP; Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, COLP; Decreto 34590, 1945, 11 de maio, 1ª série, COLP; Decreto 17046-A, 1929, 28 de junho, 1ª série, COLP; Decreto 263/71, 1971, 18 de junho, 1ª série, COLP; Lei 2027, 1948, 18 de fevereiro, 1ª série, COLP.

Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores

Censura | processo

O processo que era implementado para tornar a exibição de qualquer obra cinematográfica como regular e autorizada confinava-se ao exame e à classificação, sendo que as primeiras disposições começam a aparecer na legislação a partir de 1917.

As medidas então tomadas, em pleno processo da participação portuguesa na Primeira Guerra Mundial iniciada a partir

de 1916, adquiriam algum caráter de exceção porque era exigido aos importadores e proprietários de fitas cinematográficas o «exame prévio e o competente documento de livre exibição ao ministério da Guerra» (Decreto 3354, 1917, art.º 2º). Ou seja, o caráter de exceção radicava no visionamento prévio das obras antes de chegarem às salas, medida absolutamente pontual e descontinuada logo em 1918. Porém, de um outro ponto de vista, a nível processual era desde então iniciado um procedimento que

estará em vigor até 1952, que consistia na responsabilização dos empresários do setor em levarem as obras que pretendiam exibir à fiscalização do organismo competente ao nível da censura, ato que se materializava na obrigação de informar e solicitar a verificação da autoridade.

Assim, em 1918, «os donos e gerentes dos cinematógrafos eram obrigados a comunicar ao comissário de polícia, com a antecedência mínima de 12 horas, o dia em que [realizassem] os espetáculos» e a hora de começo (Decreto 4244, 1918, art.º 4º). No ano seguinte o prazo já aumentava para 24 horas, acrescidos dos «títulos e assuntos das películas» (Decreto 5206, 1919, art.º 11º), nas vésperas da queda da Primeira República era reiterado que, «para se evitarem às empresas cinematográficas transtornos de natureza técnica e financeira, a censura das fitas [seria] feita, em regra, no primeiro dia da sua exibição, exceto no caso em que os interessados [requeressem] a sua antecipação» (Decreto 11459, 1926, art.º 5º). O poder que vai emergir na sequência do golpe militar de 28 de maio de 1926 vai manter o processo censório republicano, afirmando logo no ano seguinte que «para os importadores e produtores de películas [tornava-se] obrigatória a comunicação à Inspeção Geral dos Teatros os títulos e assuntos das películas novas, assim como a indicação da casa de espetáculos em que se [fizesse] a primeira exibição [para que um] representante da mesma [pudesse] assistir» (Decreto 13564, 1927, art.º 131º, 133º), procedimento que será reafirmado em 1945, reiterando-se que a «censura cinematográfica será sempre feita a requerimento dos interessados» (Decreto 35590, 1945, art.º 3º).

A única exceção a esta regra processual surgirá em 1928 para Moçambique, quando é determinado que «nenhuma película cinematográfica [poderia] ser exibida em público naqueles territórios» sem que houvesse autorização. Para esse efeito, «as películas [deveriam] ser corridas perante [a] autoridade», deduzindo-se desse modo que haveria lugar a um visionamento prévio antes da sua apresentação pública (Decreto 15354, 1928, art.º 4º). Porém, esta exceção processual, que deverá entender-se em função de dificuldades intrínsecas de fiscalização do território, não altera a percepção que emerge do conjunto e que assenta no princípio da responsabilização dos interessados no setor, que se materializava no dever de informar as autoridades, para que estas efetuassem a censura ao conteúdo das películas, que em regra deveria ser feita no primeiro dia de exibição.

A eficácia deste processo dependeria sempre dos agentes, do entendimento que fariam dos critérios de censura em vigor nos respetivos períodos e, naturalmente, das penalizações adjacentes. E, neste último aspeto, dado que a censura era feita ao mesmo tempo que a primeira exibição decorria para o público, caso a obra contivesse elementos considerados inconvenientes, os procedimentos poderiam ser vários. Em 1917, as fitas em contravenção «seriam apreendidas e os seus proprietários ou empresários autuados por desobediência» (Decreto 3354, 1917, art.º 3º); em 1918 a autoridade presente no local deveria, «em qualquer altura do espetáculo [...] mandar retirar os espetadores, ficando os donos dos cinematógrafos obrigados [à restituição] da importância que [tivessem] cobrado pela admissão ao espetáculo (Decreto

4244, 1918, art.º 3º); em 1919 seria retirada a película e «aplicada à respetiva empresa uma multa proporcional à lotação da casa» (Decreto 5206, 1919, art.º 13º); e em 1926 e 1927, sempre que fossem praticados «abusos ou infrações» admitia-se a possibilidade de exercer censura prévia (Decreto 11459, 1926, art.º 6º; Decreto 13564, 1927, art.º 133º).

O processo que apostava na primeira exibição pública e na responsabilização dos agentes económicos do setor para proceder à censura das obras cinematográficas termina em 1952. A partir de então vigora o dispositivo que se manterá até ao fim do Estado Novo, que assentava no princípio da «apreciação prévia» de espetáculos, significando o visionamento antecipado pelas autoridades inspetivas de todos os aspetos relativos ao espetáculo cinematográfico, procurando eliminar assim a possibilidade de chegar ao público qualquer elemento considerado inconveniente, hipótese que, academicamente, era possível no modelo anterior pelo facto de a verificação ser efetuada na primeira exibição pública da obra (Decreto 38964, 1952, art.º 5º).

Antes de mais, o que ressalta do novo processo é a sua abrangência. A obra fílmica, apesar de ser o elemento mais importante de todo o conjunto, era apenas uma peça entre várias que seriam sujeitas ao exame prévio. Todos os elementos relativos à divulgação estavam incluídos nesse pacote, havendo o cuidado de os enumerar, referindo-se que «cartazes, prospectos e outros meios de publicidade [...] serão sujeitos a visto prévio da Inspeção dos Espetáculos e suas delegações, devendo os anúncios da imprensa ser conformes com a classificação do espetáculo» (Decreto 38964, 1952, art.º 6º). Ainda neste campo, refira-se

que desde 1971 a «exibição de anúncios de filmes [não dependia] da avaliação do filme anunciado, mas apenas da classificação que ao próprio for dada» (Decreto 263/71, 1971, art.º 1º). Finalmente, o poder acautelava-se também para qualquer eventualidade, anunciando desde 1959 que, «feita a classificação nenhuma alteração [poderia] ser introduzida [a não ser que a obra fosse] submetida a nova classificação», e que a autorização [poderia] ser revogada em função dos interesses superiores do Estado» (Decreto 42660, 1959, art.º 35º).

Por outro lado, conforme se poderá depreender, todo o processo de visionamento e exame prévio do filme e elementos adjacentes terminava com a sua rejeição ou aprovação, esta última com ou sem cortes, e a respetiva classificação etária do tipo de público que poderia visionar a obra. E, relativamente à classificação atribuída, é possível depreender-se a importância que o poder lhe atribui, não sendo um aspeto meramente burocrático do processo. Pelo contrário, as empresas teriam sempre de fazer prova da classificação para que as delegações da Inspeção dos Espetáculos colocassem o visto nos cartazes, programas e outros elementos publicitários, verificando-se ainda a intenção em conferir grande visibilidade pública à avaliação efetuada, quer para mostrar a presença vigilante do poder, quer para exercer a necessária atitude condutora sobre a opinião pública. Tal era demonstrável na exigência de todos os elementos publicitários conterem a respetiva classificação, devendo ainda ser «afixada por meio de letreiros junto das bilheteiras e portas de entrada» (Decreto 38964, 1952, art.º 7º, 8º), sendo ainda reforçada a partir de 1959 com a sua reprodução fotográfica no início da

película «para ser projetada sobre a tela pelo lapso de tempo suficiente para a sua leitura», situação que, caso não ocorresse, seria «punida com multa de 100\$ a 500\$» (Decreto 42661, 1959, art.º 65º).

Assim, podemos concluir que o processo da censura teve duas variantes fundamentais. Uma mais permissiva, que assentou no princípio da verificação e adequação da obra no primeiro dia de exibição pública, procedimento que tinha subjacente alguma confiança do Estado na escolha e nas opções dos empresários, que vigorou desde 1918 até 1952, outra mais restritiva, que assentava no visionamento prévio das películas antes de chegarem às salas, norma que tinha subjacente a desconfiança

do Estado nos agentes económicos e criativos do setor, e que por isso mesmo pretendia controlar de forma total o processo.

Referências:

Decreto 3354, 1917, 10 de setembro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 4244, 1918, 4 de maio, 1ª série, COLP; Decreto 5206, 1919, 7 de março, 1ª série, COLP; Decreto 10573, 1925, 26 de fevereiro, 1ª série, COLP; Decreto 11459, 1926, 20 de fevereiro, 1ª série, COLP; Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, COLP; Decreto 15354, 1928, 13 de abril, 1ª série, COLP; Decreto 34590, 1945, 11 de maio, 1ª série, COLP; Decreto 38964, 1952, 27 de outubro, 1ª série, COLP; Decreto 41051, 1957, 1 de abril, 1ª série, COLP; Decreto 42660, 1959, 20 de novembro, 1ª série, COLP; Decreto 42661, 1959, 20 de novembro, 1ª série, COLP; Decreto 48874, 1969, 20 de fevereiro, 1ª série, COLP; Decreto 263/71, 1971, 18 de junho, 1ª série, COLP; Decreto 150/72, 1972, 5 de maio, 1ª série, COLP.

Classificação do espetáculo; Visto

Censura | taxas

Apesar de a legislação começar a informar-nos a partir de 1918 sobre o processo utilizado para exercer a censura fílmica, nomeadamente em que momento era efetuada a verificação dos conteúdos, bem como sobre as multas que os agentes económicos incorriam caso não cumprissem o legalmente estipulado, a verdade é que, durante um longo hiato de tempo, o discurso do poder não refere qualquer preço a cobrar pela censura efetuada.

Apenas a partir de 1945 temos conhecimento da intenção em cobrar pelo serviço de censura, passando desde então a ser determinado um preço que se baseava na extensão da película, estabelecendo como unidade padrão 100 metros (3,34mn), cujo custo seria de 10\$00. Ou seja, em termos académicos, por uma longa-metragem que rondasse entre os 58 e os 91 minutos, cuja extensão se situaria entre os 1600 e os 2500 metros, qualquer empresário teria de pagar uma quantia entre 70 a 100 escudos, a multiplicar pelo número de películas que utilizasse por mês (Decreto 35165, 1945, tabela anexa).

A partir de 1959, o regime das taxas complexifica-se. Caso o filme fosse aprovado, não haveria lugar a nenhum pagamento pelo serviço de censura, estando apenas obrigado ao pagamento de uma licença de exibição que oscilava entre 5.000\$ e 10.000\$ para os «filmes de fundo» (Lei 2027, 1948, art.º 5º). Porém, se o filme fosse reprovado haveria lugar ao pagamento de 200\$. Caso o exame prévio fosse feito a «requerimento dos interessados» haveria também que pagar 200\$, se houvesse um «pedido de revisão [de] filmes reprovados» o custo seria no valor de 1.000\$, quantia que seria restituída em 50% se houvesse deferimento, os novos pedidos «de revisão para efeitos de nova classificação» orçariam 500\$ e, finalmente, o único serviço de censura que era prestado gratuitamente era a avaliação de letra de música e canções (Decreto 42660, 1959, tabela VII).

Desde 1959 até ao fim do Estado Novo não temos conhecimento de algum diploma que tenha introduzido modificações no regime de taxas anteriormente referidas, apesar de, em 1968, se ter processado a ascensão de Marcello Caetano à liderança do regime, facto que motivou a criação da Secretaria de Estado da Informação e Turismo, mas que, no que diz respeito ao funcionamento da Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos, continuou a reger-se pelas disposições anteriormente em vigor (Decreto 48686, 1968, art.º 36º).

Referências:

Decreto 35165, 1945, 23 de novembro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 41062, 1957, 10 de abril, 1ª série, *COLP*; Decreto 42660, 1959, 20 de novembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 48686, 1968, 15 de novembro, 1ª série, *Diário do governo*; Lei 2027, 1948, 18 de fevereiro, 1ª série, *COLP*.

Centros de Informação e Turismo

Estes organismos foram instituídos desde 1959 no Ultramar com incumbências ligadas ao turismo, à Inspeção dos Espetáculos e à “defesa da opinião pública”, sendo particularmente neste último aspeto que o cinema adquire relevância. Os CIT vieram em primeiro lugar resolver o problema a que as Casas da Metrópole, criadas em 1934, já não conseguiam dar resposta, e que consistia na difusão de informação pública

favorável aos interesses do regime. Como era referido no preâmbulo do decreto, aquelas casas, particularmente as de Moçambique e Angola, já não possuíam a «organização e condições» compatíveis com as necessidades de informação «que a comunidade de interesses materiais e espirituais da nação» impunham, pelo que o Estado optava desde aquela data pela criação dos Centros de Informação e Turismo de Angola, Moçambique e Estado da Índia, vindo as de Cabo Verde, Guiné, S. Tomé e Príncipe, Macau e Timor a ser instaladas quando se entendesse oportuno (Decreto 42194, 1959, art.º 1º, 18º).

Ou seja, apesar de as Casas da Metrópole terem, desde a sua criação, para além do estreitamento das relações comerciais entre todas as partes do império, funções ligadas à propaganda do regime, em 1959 reconhecia-se que o seu papel a esse nível já não respondia às necessidades do tempo, tornando-se necessária a criação destes novos organismos, diretamente dependentes dos governadores provinciais, para mais eficazmente responderem às determinações do regime. Desse modo, na linha do que fora definido para o Secretariado Nacional da Informação ao nível da metrópole, em matéria de informação competia aos CIT «promover (...) na respetiva província a divulgação e a exata compreensão dos factos mais importantes da vida portuguesa, assegurando ao mesmo tempo a defesa da opinião pública contra tudo o que possa desviá-la do sentido da verdade, da justiça e do bem comum».

Já no domínio da cultura popular, aquele em que o cinema estava inserido, os CIT deviam orientar, estimular e coordenar «todas as atividades que se [destinassem] à elevação moral e intelectual da população e à exaltação

e valorização da individualidade e da unidade nacional» (Decreto 42194, 1959, art.º 6º). Desse modo, é dedutível que o cinema nas províncias ultramarinas deveria ser orientado com o objetivo de exaltar e valorizar o conceito de nacionalidade superiormente concebido, situação que, a seu modo, também contribuía para as funções políticas e doutrinárias definidas para os Centros de Informação e Turismo, nomeadamente pela instrução e defesa da opinião pública relativamente às influências que o regime considerasse desvirtuadoras da verdade, da justiça e do bem comum.

Finalmente, os objetivos político-doutrinários que estão subjacentes à criação dos CIT deverão ainda ser enquadrados nas dificuldades internacionais que o regime começava a sentir, nomeadamente a crescente hostilidade em relação à manutenção dos territórios coloniais, situação que obrigava o Estado Novo a proteger a população das províncias ultramarinas relativamente a opiniões contrárias ao pensamento do regime, utilizando para isso os meios considerados mais eficazes, entre os quais se situava o cinema.



**Propaganda;
Secretariado da Propaganda Nacional;
Serviços Cinematográficos Oficiais**

Referências:

Decreto 23445, 1934, 5 de janeiro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 42194, 1959, 27 de março, 1ª série, *Diário do governo*.

Cineclube

Em função do crescimento que este tipo de associativismo teve nos anos cinquenta, o Estado Novo virá a promulgar em 1956 um diploma regulador para o setor, no qual definia o que entendia por este tipo de organismo. Considerava cineclube «todo o tipo de associação, legalmente autorizada, que [tivesse] por finalidade o desenvolvimento do interesse dos sócios pela arte cinematográfica, mediante a exibição de filmes escolhidos, acompanhada de comentário oral ou feito em programas impressos, e outros processos de estudo e divulgação dos aspetos técnicos, históricos, culturais e artísticos do cinema». Pela negativa, não considerava cineclubes «as associações que [tivessem] apenas por finalidade a projeção de filmes de 9 ½ e 16mm produzidos

pelos próprios sócios» (Decreto 40572, 1956, art.º 1º). Embora o diploma tenha subjacente a intenção de controlar a atividade destes organismos, que é visível em outros artigos, nomeadamente na coordenação a que estes estavam sujeitos pela respetiva Federação (Decreto 40572, 1956, art.º 2º), o que devemos relevar deste conceito aqui expresso é uma valorização da cultura cinematográfica em si e não em função de outros propósitos do interesse do regime. De facto, parece-nos ser essa a ideia a salientar do “desenvolvimento do interesse dos sócios pela arte cinematográfica nos aspetos técnicos, históricos, culturais e artísticos”, aspeto que de alguma forma preanuncia precocemente uma das novidades que o poder introduzirá com a lei 7/71, depois da ascensão do marcelismo, que radicava precisamente numa maior valorização da estética cinematográfica.



Federação Portuguesa dos Cineclubes

Referências:

Decreto 40572, 1956, 16 de abril, 1ª série, *Diário do governo*.

Cinema amador

Este tipo de cinema tem uma expressão insignificante no discurso do poder. Aliás, a única referência que nos surge até 1971, data em que se verifica alguma atenção sobre este tipo de atividade, é em 1956, quando o Estado

Novo procura enquadrar o cineclubismo em expansão e desvaloriza as «associações que tivessem por finalidade a projeção de filmes 9,5 mm e 16mm produzidos pelos próprios sócios», não as considerando cineclubes (Decreto 40572, 1956, art.º1º). Esta referência indica a existência de organismos de caráter amador no domínio do cinema, nos quais se projetariam filmes feitos pelos próprios, mas

a que a legislação não atribui relevância. Em 1959 poderemos deduzir também alguns elementos relativamente a esta matéria, embora sem referência expressa ao cinema, quando a legislação afirma que era necessária autorização da Inspeção dos Espetáculos (IE) para a atuação de «amadores em espetáculos ou divertimentos públicos organizados por quaisquer entidades não registadas para a exploração dos mesmos» (Decreto 42660, 1959, art.º 50º). Ou seja, podemos deduzir que a organização de projeções de cinema amador exigiam autorização da IE, por não serem entidades registadas para a sua exploração. Será apenas na vigência de Marcello Caetano que o conceito ganha expressão legislativa, referindo-se em 1971 que o Instituto Português de Cinema tinha entre as suas atribuições o estímulo do «cinema de amadores», que o Conselho de Cinema deveria ter «um representante do cinema de amadores», e que a competência da Secretaria de Estado da Informação e Turismo era «extensiva à aprovação dos estatutos de

quaisquer associações que [tivessem] por finalidade (...) algumas das atividades próprias do cinema de amadores» (Lei 7/71, 1971, bases II, VI, LIII).

Ou seja, apenas três notas conclusivas deverão ser salientadas. A primeira é a verificação de alguma desvalorização do cinema feito por amadores em 1956, a segunda, relativa a 1959, onde podemos perceber que qualquer espetáculo, mesmo que fosse amador, no qual se poderia inserir o cinema, não deveria efetivar-se sem a vigilância e a aprovação do poder. A terceira, diz respeito ao aparecimento tardio da atenção do poder ao cinema amador, apenas em 1971, num quadro em que o regime passou a valorizar e a incentivar a produção de outros tipos de cinema “não oficiais”, como os de “arte e ensaio” e “de amadores”, e no qual se informava que seria objeto de regulamentação e legislação própria, facto que não viria a acontecer até ao fim do regime.

Referências:

Decreto 42660, 1959, 20 de novembro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Lei 7/71, 1971, 5 de dezembro, 1ª série, *COLP*.

 Instituto Português de Cinema

Cinema ambulante

Comecemos por estabelecer uma distinção importante sobre esta matéria. Nos inícios da imagem em movimento, logo a partir de 1895, o cinema afirmou-se através de projeções ambulantes antes de surgirem as

primeiras salas destinadas especificamente a este tipo de evento social. Recorde-se o negócio das vistas desenvolvido pelos Lumière, que enviavam cinematografistas para todo o planeta, com o objetivo de captarem e simultaneamente projetarem vistas pelos locais por onde passavam. Ou seja, se o cinema ambulante está indiscutivelmente ligado à afirmação

inicial da instituição cinematográfica, facto que também é válido para o caso português, a expressão “cinema ambulante” virá em Portugal a ganhar particular destaque durante o Estado Novo, a partir de meados dos anos trinta, quando o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), sob a liderança de António Ferro, implementou as caravanas de imagens com o objetivo de aproveitar o meio cinematográfico para divulgar e promover a imagem do novo regime pelo país.

A opção da abordagem deste tema neste dicionário não parte desta última perspetiva, claramente mais conhecida mas simultaneamente mais datada, mas da outra premissa, mais global, que pressupõe a existência do cinema ambulante desde os primeiros tempos do cinematógrafo, estendendo-se para além da opção política desenvolvida pelo Estado Novo, embora este último enquadramento possa também ser importante para compreendermos este tipo de cinema durante aquela fase. Dito de outra forma, interessamos, como de resto tem sido a perspetiva deste dicionário, perceber os temas na sua diacronia, captando o pensamento dos poderes sobre as matérias, e não tanto em função exclusiva de determinados momentos políticos, problemática que, no caso, teria maior cabimento se relacionada com as ações desempenhas pelo SPN.

I. Os recintos

O cinema ambulante pressupõe em primeiro lugar a existência de um local projetional para a realização do espetáculo, cujas definições estarão estabelecidas no horizonte temporal que se estende de 1925 a 1959.

Relativamente ao espaço físico, as determinações não serão muito abundantes, havendo inicialmente uma preocupação genérica relativamente à segurança dos espetadores, que surgem antes de haver legislação específica para cinematógrafos ambulantes, mas em relação às quais estes tinham de estar sujeitos, normas que surgem pela primeira vez na fase final da Primeira República. Afirmava-se em 1925, no Regulamento geral de construção, reconstrução ou alteração de casas de espetáculos, que para os recintos em feiras ou arraiais, «pelo seu carácter temporário», deveriam pelo menos ser «construídas de forma a oferecer a necessária e precisa segurança», nomeadamente «portas amplas, pelo menos para dois lados opostos, e em número suficiente para que rapidamente se possa fazer para o exterior a saída dos espetadores e do pessoal» (Decreto 11091, 1925, art.º 53º). Este dispositivo, como se depreende, aplica-se a todas as salas ambulantes de espetáculos públicos, nas quais se inseriam as projeções deste tipo de cinema que se realizariam então pelo país, decisões que serão textualmente repetidas em 1927, em plena fase de transição para o Estado Novo (Decreto 13166, 1927, art.º 68º).

Em 1959, pela primeira vez, haverá um detalhe específico relativamente aos recintos do cinema ambulante, identificando dois tipos de espaços diferentes, as «salas de cinema ambulante», que provavelmente seriam sítios localizados e fisicamente sediados, mas que fariam parte dos percursos geográficos exibicionais trilhados pelos ambulantes de cinema, e onde estes fariam temporariamente exposições; em segundo lugar, são referidos os «cinemas ambulantes com barraca», que seriam

espaços de visionamento sem preexistência física a não ser o local onde seria montada a 'barraca' destinada à projeção, e que estariam objetivamente mais próximos do conceito absoluto e total de ambulância cinematográfica. No primeiro caso, o espaço projetional preexiste, está fisicamente montado quando os itinerantes de cinema chegam, e, provavelmente, os exibidores apenas transportariam os filmes e a máquina de projetar; no segundo caso, nada há à sua chegada, a não ser o chão onde seria montada toda a logística necessária ao espetáculo, a começar pela sala escura para albergar os espetadores, definida pelo poder como 'barraca', bem como os filmes e o projetor (Decreto 42660, 1959, tabelas I, II). Refira-se ainda que será em 1959 que surgirá a escassa informação sobre os espaços para os espetadores, determinando-se que as empresas ambulantes deveriam por norma fixar as cadeiras ao pavimento, excetuando-se situações devidamente reconhecidas pelo conselho técnico, casos em que seriam «ligadas por grupos» mínimos de cinco (Decreto 42662, 1959, art.º 97º).

Porém, não obstante o maior rigor identificador e conceptual que o discurso do poder ostenta a partir de 1959, a tendência genérica anterior sobre a segurança persiste, afirmando-se que «os teatros e cinemas funcionando em instalações desmontáveis deverão obedecer aos requisitos exigidos [para os] recintos congéneres estabelecidos ao ar livre, exceto no referente a instalações sanitárias para o público, vestíbulos, salas de fumo e bufete, que são dispensáveis», devendo ainda as suas estruturas serem «estáveis e resistentes para as cargas que tenham de suportar» (Decreto 42662, 1959, art.ºs 190º, 191º).

Já relativamente à componente elétrica dos recintos, tal como acontecia para os cinemas fechados, as preocupações são claramente notórias e acauteladoras da segurança dos espetadores, nomeadamente durante o Estado Novo. Apesar de já em 1926 existirem medidas relativas aos cinematógrafos temporários, essas exigências eram ainda algo simples relativamente ao que surgiria depois, sendo então apenas exigido, para que fosse passada a respetiva licença, o «esquema» da instalação elétrica. A partir de 1936, as preocupações nesta matéria serão mais incisivas, passando a haver, «sob o ponto de vista das condições de segurança da (...) instalação elétrica», uma divisão em dois grupos no que diz respeito aos recintos onde teria lugar o espetáculo cinematográfico: 1º «os cinemas em recinto fechado para quaisquer fins com máquinas normais de projeção» e os «estúdios cinematográficos»; 2º «as esplanadas com (...) cinema ou diversões ao ar livre». Contudo, a cabine de projeção dos recintos pertencentes ao segundo grupo, tal como acontecia com o primeiro, deveriam ser construídas em material incombustível, tendo pelo menos 4m² de área, de fácil acesso, e situada de forma que não possa impedir a saída do público em casos anormais», admitindo-se que, excecionalmente, o espetáculo poderia realizar-se sem as condições exigidas desde que «o aparelho destinado à projeção [fosse] blindado, [como] previsto para funcionar fora das cabines especiais, e a sua projeção [fosse] obtida por meio de lâmpadas de incandescência» (Decreto 26869, 1936, art.ºs 1º, 32º, 36º). Ou seja, tal como para os cinemas de recinto fechado, na base desta

prevenção estava a inflamabilidade da película fabricada em nitrato de celulose e a utilização de energia de alta tensão, esta última autorizada desde 1932, transformando a zona de projeção num local perigoso e a necessitar de cuidados adicionais em termos de isolamento relativamente aos espetadores.

2. Controlo do espetáculo

O segundo grande aspeto que a legislação ostenta sobre o cinema ambulante diz respeito ao controlo sobre este tipo de exibição, sendo interessante constatar um conjunto de tendências. A primeira delas, surgida com a primeira lei de proteção do cinema, em 1948, diz respeito ao acautelamento deste tipo de exibição relativamente à concorrência estrangeira, atitude que o poder assume com alguma frequência para com a sétima arte, que, no caso, se materializava no facto de «nenhum cinema (...) ambulante, qualquer que [fosse] o formato de filmes que [projetasse], [podia] ser propriedade ou ser explorado por empresa estrangeira» (Lei 2027, 1948, art.º 20º). A segunda tendência, diz respeito à secundarização deste tipo de exibição relativamente àquele que era praticado nos recintos fechados, facto eventualmente explicável pela maior carga tributária que estes últimos recintos tinham comparativamente aos ambulantes, que se concretizava no impedimento deste tipo de exibidores apenas poderem «realizar os seus espetáculos a distância superior a 3km do cinema fixo mais próximo», situação que será reafirmada em 1971, para além de não poderem exibir filmes de formato inferior a 35mm (Decreto 41062, 1957, art.ºs 8º, 9º).

Contudo, não obstante o privilégio concedido ao cinema não ambulante, começa a ficar patente, a partir de 1945, a importância económica que este setor representa no circuito exhibicional nacional, passando desde então a haver uma taxação sobre os «cinemas ao ar livre», recintos propícios ao cinema ambulante, surgindo três tipos de categorias e preços, consoante fosse em cidade, vila ou aldeia, sendo que, por ordem decrescente, a taxa mais elevada era paga nas cidades (Decreto 35165, 1945, tabela I). Em 1959 assistimos ao reforço da importância fiscal deste circuito exhibicional, se atendermos às determinações exigidas para autorizar este espetáculo, e se verificarmos a forma como os exibidores são configurados como contribuintes fiscais. Relativamente ao controlo deste tipo de negócio, o poder obrigava ao «registo prévio na Inspeção dos Espetáculos» da atividade, que para o setor significava a identificação e o licenciamento da máquina de projetar, cujo incumprimento reincidente tinha como consequência a apreensão da máquina e a sua venda em hasta pública. Simultaneamente, no momento em que era concedida a autorização, era facultado aos ambulantes «um alvará com folhas anexas, destinadas à aposição de vistos pelas delegações da Inspeção dos diversos concelhos onde [dessem] espetáculos» (Decreto 42661, 1959, art.ºs, 27º, 28º, 34º). Ou seja, registar a atividade significava que o poder tinha de ter conhecimento das máquinas com que os ambulantes operavam e, para além disso, a atividade propriamente, isto é, a exibição de filmes, não podia também ser desenvolvida se previamente os exibidores não obtivessem o visto autorizador concedido pelas autoridades inspetivas concelhias.

Tributação cinema ambulante		
Cinemas ao ar livre (1945)	Taxas	
1ª categoria (cidades)	400\$	
2ª categoria (vilas)	200\$	
3ª categoria (aldeias)	100\$	
Vistos de cinema		
3ª categoria (vilas e aldeias)	10\$	
Apreciação de projetos (1959)	Novos reconstrução	Adaptação alteração
Salas de cinema ambulante – classe única	300\$	50\$
Cinemas ambulantes com barraca – classe única	100\$	30\$
Taxas de registo		
Salas para cinema ambulante – classe única	200\$	
Cinemas ambulantes com barraca – classe única	100\$	
Vistos		
Cinemas ambulantes	10\$	

Do ponto de vista fiscal, o início e a continuação da profissão de exibidor ambulante obrigava a três tipos de contributos fiscais. Em primeiro lugar, os projetos tinham de ser apreciados e avaliados, ato pelo qual os agentes tinham de pagar uma quantia que era diferente consoante se referisse a «salas de cinema ambulante» ou «cinemas ambulantes com barraca», mais baixa neste último caso, permitindo daí deduzir que, nesta situação, estaríamos perante um tipo de espetáculo socialmente menos exigente e, provavelmente, destinado a públicos com menores capacidades económicas. Em segundo lugar, e como já dissemos, a atividade tinha de ser registada, mantendo-se a tendência anteriormente apontada, ou seja, o custo era mais elevado para os casos de «salas de cinema ambulante» e mais baixo para os «cinemas ambulantes com barraca». Finalmente, havia ainda o preço a pagar pelos vistos, cujo preço, neste caso, era igual

para ambos os tipos de espaços. Isto é, verifica-se um claro salto qualitativo entre 1945 e 1959, passando de uma configuração ligeira no primeiro momento, com uma simples taxa a pagar pelos cinemas ao ar livre, para um processo em que o quadro se complexifica, multiplicando-se as áreas sujeitas a intervenção fiscal do poder.

Para finalizar esta abordagem, diríamos que, não obstante a emergência precoce de medidas relacionadas com o cinema ambulante, que está presente na legislação pelo menos desde 1925, a evolução diacrónica do tema na legislação acaba por demonstrar, com alguma naturalidade, um amadurecimento e sistematização do poder sobre a matéria, acabando por se tornar óbvio, deste ponto de vista, que o assunto ganhe mais expressão durante o Estado Novo, nomeadamente a partir de 1948, mas predominantemente nos anos cinquenta, contexto que será também explicável pela

importância política conferida ao meio e ao próprio crescimento dos agentes económicos ligados ao setor.

Referências:

Decreto 11091, 1925, 18 de setembro, 1ª série, COLP;;
Decreto 11462, 1926, 22 de janeiro, 1ª série, COLP;;



Esplanadas de cinema

Decreto 13166, 1927, 28 de janeiro, 1ª série, COLP;;
Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 26869, 1936, 8 de agosto, 1ª série, COLP; Decreto 35165, 1945, 23 de novembro, 1ª série, COLP; Decreto 41062, 1957, 10 de abril, 1ª série, COLP;; Decreto 42660, 1959, 20 de novembro, 1ª série, COLP; Decreto 42661, 1959, 20 de novembro, 1ª série, COLP; Decreto 42662, 1959, 20 de novembro, 1ª série, COLP, Lei 2027, 1948, 18 de fevereiro, 1ª série, COLP.

Cinema | edifício

O edifício cinema, como sala construída ou adaptada para a projeção de filmes, que na legislação ganhará normalmente a designação de “cinema fixo”, emerge no discurso do poder a partir de 1925, vinte e nove anos depois do aparecimento da imagem em movimento em Portugal (1896), vinte e um anos depois da adaptação das primeiras salas à atividade, nomeadamente o Salão Ideal (1904), e apenas um ano após a construção da primeira sala para o efeito, o Cinema Tivoli em Lisboa (1924).

O primeiro diploma sobre a matéria é no entanto bastante genérico, não indicando sequer qualquer aplicabilidade ao edifício físico “cinema”. Referenciava-se apenas que «nenhuma construção, reconstrução ou alteração de casas destinadas a espetáculos públicos [poderia] efetuar-se sem que o respetivo projeto ou memória [fosse] previamente submetido ao exame de uma comissão permanente que funcionará no Ministério da Instrução

Pública, sob a presidência do Inspetor Geral dos Teatros» (Decreto 10573, 1925, art.º 1º). Os cinemas enquanto espaços físicos já existiam, logo aquela determinação também a eles se aplicava. Porém, a sua formulação genérica apenas permite concluir sobre o caráter casuístico e subjetivo da avaliação.

I. As condições gerais de construção

Contudo, será nesse mesmo ano de 1925 que surgirá o diploma onde o poder define regras objetivas sobre os edifícios destinados a casas de espetáculos — o Regulamento geral de construção, reconstrução ou alteração de casas destinadas a espetáculos públicos — no qual se afirmava que as disposições se aplicavam a «animatógrafos», decreto que estará em vigor durante trinta e quatro anos, até 1959, altura em que o Estado Novo procede a uma grande reforma legislativa sobre espetáculos (Decreto 11091, 1925, art.º 1º).

Assim, nesse decreto de 1925, determinava-se, que nenhuma casa com aquela

finalidade podia ser criada «sem prévia autorização do projeto pela Inspeção Geral dos Teatros». Esse documento, para ser apreciado, deveria ser composto por: (1) planta topográfica do local; (2) plantas das «fundações, coberturas e pavimentos, assim como do palco e suas dimensões, colocação de subterrâneos, camarins, coxias e mais dependências, devendo também indicar as coxias das plateias e o número de lugares destinados aos espetadores; (3) alçados; (4) cortes necessários para compreensão do projeto; (5) detalhes das principais peças arquitetônicas e de construção; (6) planta de distribuição de esgotos; (7) memória descritiva e justificativa, indicando o sistema de construção, cálculos de resistência das principais peças da sua estrutura, que serão sempre de natureza incombustível, qualidade dos materiais a empregar, sistema de esgotos, de ventilação, de aquecimento e mais condições higiénicas, de iluminação devidamente distribuída, quando não seja elétrica, de bocas de incêndio e todos os demais esclarecimentos precisos para a exata compreensão do projeto».

Já em relação à localização e condições gerais de construção, «nenhuma casa de espetáculos [poderia] ser construída em local onde o material contra incêndios não [pudesse] ter fácil acesso»; não podia situar-se perto de outra «ou na mesma rua quando o total da lotação das duas não [tivesse] fácil e imediata saída e escoamento pela via pública onde [estivessem] colocadas», se não tivessem outras fachadas de saída; os edifícios teriam uma fachada se a lotação não fosse superior a 500 pessoas, desde que aquela estivesse virada para «uma via pública de largura não inferior a 8 metros», sendo exigidas duas fachadas

para ruas diferentes nas lotações superiores a 500 pessoas, excetuando-se as fachadas sobre as ruas públicas, as casas de espetáculos devidamente isoladas por todos os lados, construídas em amplos recintos, e que dessem fácil acesso às vias públicas; o edifício deveria ser construído em «materiais incombustíveis» ou ininflamáveis quando não pudessem ter aquela qualidade; os pavimentos «destinados ao público não [poderiam] estar abaixo do nível da rua por onde o edifício [tivesse] as suas principais entradas», e «o pavimento da plateia não [poderia estar] acima do mesmo nível mais de dois metros»; as portas de saída para o exterior seriam distribuídas por todas as ruas confinantes, «não podendo (...) ter largura inferior a dois metros», sendo ainda «obrigatória uma porta (...) por cada grupo de 250 pessoas»; a largura de corredores e escadas teriam por base o mínimo de 1,50m por cada grupo de 250 pessoas e deveriam ter comunicação direta com «as portas ou recintos de imediata saída para o exterior».

Finalmente, no que se refere à iluminação, o diploma apresenta vários articulados sobre energia a gás, sinalizando tratar-se ainda de um sistema frequente. Contudo, afirmava-se que, nas localidades em que fosse possível, a energia seria elétrica, havendo neste aspeto a única menção específica para o domínio do cinema, com a referência às cabines «destinadas aos aparelhos animatográficos», que deveriam ser construídas de acordo com a legislação em vigor (Decreto 11091, 1925, art.ºs 1º-35º). Em conclusão, se este primeiro diploma refere explicitamente que também se aplicava aos edifícios onde fossem efetuadas projecções cinematográficas, a verdade é que existe apenas uma referência à

especificidade fílmica, a cabine de projeção, tornando-se a assimilação de alguns particularismos relativos às salas de cinema um processo progressivo, que ficará completo com o conjunto de diplomas que o Estado Novo publicará em 1959. Não obstante, convém que se sublinhe que a generalidade dos aspetos de construção também incluíam os cinemas enquanto edifícios, pelo que este diploma de 1925 deve ser entendido como fundador relativamente a essa matéria.

Em 1927, na fase de transição que conduzirá ao Estado Novo, surgirá um texto estruturante para o futuro regime, o decreto 13564 que viria a ficar impropriamente conhecido pela “lei dos cem metros”, mas que, no que se refere a determinações sobre edifícios cinematográficos nada apresenta de significativamente novo, reiterando no essencial o que fora definido em 1925, havendo apenas uma indicação nova, relativa às condições de higiene destes edifícios que, no entanto, é sumária e pouco concreta. Determina-se que estas casas devem estar bem ventiladas, diretamente para o exterior e, no que diz respeito às casas de banho, afirma-se que as «privadas, mictórios, *toilettes* e lavatórios, em número conveniente e indispensável, serão estabelecidos em lugares apropriados e mantidos em boas condições de higiene». Apesar de serem enunciados alguns cuidados importantes, nomeadamente sobre a sua higiene, não eram definidos critérios objetivos sobre a definição do seu número, nomeadamente em função da capacidade da sala de espetáculos, facto que apenas nos anos cinquenta será objeto de atenção pelo discurso do poder (Decreto 13564, 1927, art.ºs 47º-48º).

2. A categorização dos edifícios

Os anos trinta trarão para a ordem do dia uma questão importante para a configuração dos edifícios de cinema, derivada da permissão de utilizar energia de alta tensão, vindo a desencadear um conjunto de diplomas avulsos que modificam parcialmente a situação jurídica anteriormente definida sobre a matéria. É o caso do Regulamento de segurança das instalações elétricas de casas e recintos de espetáculos, publicado em 1936, que sob o ponto de vista da segurança da instalação elétrica define pela primeira vez este tipo de recintos em três categorias, sendo que do primeiro grupo fazem parte os cinemas «em recinto fechado para quaisquer fins com máquinas normais de projeção» e os estúdios cinematográficos e, do segundo, as esplanadas de cinema. Contudo, a divisão acaba por não ser relevante do ponto de vista da segurança elétrica porque, como refere o diploma, «qualquer que seja o modo de alimentação da instalação elétrica» das casas pertencentes ao «1º e 2º grupos, os condutores que alimentam o quadro geral de entrada não poderão entrar ou atravessar (...) a cabine do cinema», precaução igualmente tomada em relação a «todos os circuitos que [saíssem] do quadro de iluminação permanente», que também não podiam passar pela cabine (Decreto 26869, 1936, art.ºs 1º, 11º, 15º).

Num diploma posterior, mas ainda do mesmo ano, haveria ainda outros esclarecimentos sobre esta matéria, exigindo-se também «licença prévia» para o estabelecimento da instalação elétrica «em quaisquer casa de espetáculos pertencente ao 1º grupo», em requerimento acompanhado da «planta de cada um dos andares do respetivo edifício, com a situação dos quadros de distribuição e com

todo o traçado das linhas, secções e intensidades de correntes respetivas»; os «esquemas dos quadros elétricos a estabelecer, com indicação do destino das linhas»; e, finalmente, a «memória descritiva de toda a instalação elétrica» (Decreto 26922, 1936, art.º 1º).

3. A reforma legislativa de 1959

Em 1959, como já afirmámos, verifica-se uma ampla reforma sobre a legislação com incidência sobre os espetáculos revogando, em parte, os diplomas que se mantiveram em vigor desde 1927 e, em alguns casos, provenientes do período republicano, nomeadamente de 1925, como já vimos, com naturais incidências sobre os recintos de espetáculos. Em algumas situações serão mantidas determinações que continuavam a ter pertinência; noutros casos apenas se verifica uma atualização na linguagem utilizada, havendo contudo diversas novidades que, relativamente ao conjunto das características comuns que um recinto de espetáculos devia apresentar, terão de ser consideradas normais tendo em conta a evolução das exigências sociais e tecnológicas.

É desse ponto de vista que devemos perspetivar o novo Regulamento das condições técnicas de segurança dos recintos de espetáculos e divertimentos públicos. Os edifícios, para serem aprovados relativamente à finalidade em questão, devem apresentar um conjunto de «peças escritas», que passam pela «memória descritiva e justificativa do projeto, indicando os sistemas de construção, abastecimento de água, esgotos, ventilação, aquecimento, refrigeração e condições higiénicas do recinto», bem como o «cálculo de resistência e de estabilidade das peças principais da

estrutura». Por outro lado, são solicitadas «peças desenhadas», nomeadamente a «planta topográfica, devidamente orientada (1:1000) da área compreendida num raio de 100 metros com centro no local onde se pretenda realizar a construção; plantas devidamente cotadas (1:1000) das fundações, pavimentos e cobertura, indicando a utilização de todos os compartimentos e o número e disposição dos lugares destinados aos espetadores; alçados e cortes longitudinais e transversais necessários para melhor compreensão do projeto; plantas dos parques de estacionamento». Abriam-se as devidas exceções relativamente aos recintos ambulantes, para os quais apenas se solicitava o «cálculo de resistência e de estabilidade das peças principais da estrutura» (Decreto 42662, 1959, art.º 2º).

Sobre a localização dos recintos e número de fachadas, deviam «situar-se em áreas urbanizadas de acesso franco ao material de incêndios, e de fácil e cómodo escoamento dos espetadores pelas ruas confinantes». Contudo, tal como em 1925, continuava a não ser autorizada a construção «perto de outro já existente, quando o total da lotação de ambos não tiver fácil escoamento pela via pública onde [estivessem] situados». Relativamente a este assunto, os «cinemas, cineteatros (...) fixos e fechados [teriam] obrigatoriamente um número de fachadas com portas de saída do público variável com a lotação máxima do recinto, concretamente, até mil espetadores era exigida uma fachada e, acima daquele número, a quantidade de fachadas seria fixada pelo Conselho Técnico da Inspeção dos Espetáculos, «tendo em atenção o fácil escoamento do público e as condições normais de segurança». Determinava-se ainda que uma

das fachadas obrigatórias deveria «confinar com a (...) via pública de largura não inferior a 10m e as restantes com vias públicas, ou particulares, de largura não inferior a 8m». Ou seja, nesta matéria, e tendo em conta as disposições anteriores, nomeadamente o diploma de 1925, estamos perante um claro abrandamento no número de fachadas exigido, se tivermos em conta o número de espetadores anteriormente referenciado como mínimo para a existência de uma fachada (500), facto que, no entanto, é ultrapassado com exigências espaciais e de segurança que compensavam esse abrandamento.

Quanto à situação e envolvimento dos edifícios, determinava-se também que, para os recintos com «lotação superior a 5000 lugares», era obrigatório, nas imediações, a «existência de parques de estacionamento para viaturas, servidos por arruamentos de duas vias». Finalmente, em relação aos materiais a utilizar na construção, e mantendo as determinações já existentes, deveriam ser, em regra, incombustíveis, sendo que o uso de materiais combustíveis seria autorizado «quando devidamente justificado e, neste caso, tais materiais [deveriam] ser ignifugados quando [fosse] julgado conveniente. Inclusivamente, «os pavimentos, pisos dos degraus e quaisquer outros revestimentos, quando combustíveis, [deveriam estar] perfeitamente aderentes à estrutura incombustível sobre que [assentavam] (Decreto 42662, 1959, art.ºs 5º, 7º, 8º, 9º).

Em relação aos corredores, portas de saída, escadas e sala de espetadores existem algumas novidades que convém assinalar. As portas de saída não podiam ter largura inferior a 2m, seriam distribuídas por todas as ruas confinantes e nunca em número «inferior a

uma porta por cada 200 espetadores ou fração»; de igual forma, os corredores teriam no mínimo 1,5m quando se destinassem a escoar «um máximo de 200 espetadores»; os pavimentos destinados ao público não poderiam «estar a um nível inferior a 2m da rua pela qual [existissem] as entradas mais importantes»; os pavimentos das plateias não poderiam, em regra, estar situados «acima do primeiro andar» e, caso isso acontecesse, era «obrigatória a existência de ascensores privativos dos espetadores»; relativamente à sala onde ocorria o espetáculo, «os lugares destinados aos espetadores [deviam] ser dispostos em filas, rigidamente fixadas ao pavimento, exce- tuando os assentos dos camarotes e frisas» e, inclusivamente, definiam-se normas precisas em termos de altura, largura e profundidade para as cadeiras, facto que, não obstante, continuava a exigir a aprovação do respetivo modelo de cadeira pela Inspeção dos Espetáculos; os lugares deveriam ser numerados, as filas de assentos não podiam ter, «entre coxias, mais de 18 lugares»; as salas deveriam ter na plateia «uma coxia circundante com largura mínima de 0,80m» e, quando o número de assentos fosse superior a 400, era «obrigatória a existência de uma coxia transversal, localizada, sempre que possível, na direção das portas laterais de saída»; os recintos teriam «sempre salas de fumo»; finalmente, em relação às instalações sanitárias destinadas ao público, seriam separadas por sexos, deveriam corresponder «a cada categoria de lugares, [teriam] água corrente», devendo haver, no que diz respeito aos homens, um urinol por cada 75 lugares, uma retrete por cada 200 espetadores e, relativamente às senhoras, uma retrete por cada 100 lugares, antecâmara e

toucador, devendo ainda os acessos às instalações sanitárias de «ambos os sexos (...) ser distanciados e bem diferenciados» (Decreto 42662, 1959, art.ºs 10º-42º).

Assim, relativamente à organização da sala e espaços adjacentes, como acabámos de verificar, surge um conjunto de normas que se parecem do domínio do óbvio, como seja o caso da organização dos sanitários, são, no entanto, expressas pela primeira vez com detalhe. Ou seja, em 1927, a referência apenas passa pela obrigatoriedade da existência de «mictórios, *toilettes* e lavatórios em número conveniente e indispensável» (Decreto 13564, 1927, art.ºs 47º-48º) mas, em 1959, descremi-na-se como seriam e a sua relação por pessoa, sendo estes dois últimos aspetos referidos pela primeira vez. Com isto, não podemos deduzir que não houvesse recintos já organizados dessa forma, apenas se infere que a sua não regularização legislativa possibilitava o arbítrio e a eventual sobreposição do interesse empresarial sobre o do espetador. De igual forma em relação às disposições de sala, como é o caso da determinação de que as cadeiras deveriam passar a ser normatizadas e fixas ao pavimento, assim como os espaços de circulação dentro e fora da sala, bem como as saídas. Ou seja, o vazio legislativo anterior possibilitava a existência de um certo caos organizativo nos recintos de espetáculo, facto legalmente impedido desde 1959.

No que diz respeito aos recintos fixos de cinema, pela primeira vez, são apresentadas disposições específicas para este tipo de salas de espetáculo. E o mais curioso, neste primeiro momento em que se legisla concretamente sobre cinemas fixos, o que sobressai é a intenção refeedora que lhe está subjacente,

nomeadamente em relação à proliferação de salas. Afirma-se que a «instalação de novos recintos de cinemas ou de cineteatros e a reabertura daqueles que estiveram encerrados por tempo superior ao que for fixado em regulamento [ficarão] dependentes de autorização da Presidência do Conselho, sob parecer da Comissão de Condicionamento dos Recintos de Cinema». Justificava-se este condicionamento com a necessidade de «evitar o excesso de lotação de recintos de cinema em relação às necessidades locais, sem prejuízo de (...) se promover a melhoria das instalações e das condições de exploração, e de simultaneamente se contrariar o exclusivismo anormalmente lucrativo das empresas existentes» (Decreto 42660, 1959, art.ºs 15º-16º).

Noutro diploma publicado na mesma ocasião, o pensamento do poder torna-se mais nítido relativamente a esta matéria. Em primeiro lugar, considerava-se que a reabertura de um cinema fechado por mais de dois anos necessitava de autorização da Presidência do Conselho, clarificando-se que se entendia por encerramento por mais de dois anos quando, «durante esse período, o cinema ou cineteatro não [tivesse] funcionado efetivamente, com carácter habitual, durante quatro meses seguidos, pelo menos, ou, tratando-se de recintos que só funcionavam no verão, durante duas épocas consecutivas». Em segundo lugar, se estas autorizações estavam condicionadas genericamente a evitar o excesso de recintos, essa avaliação era feita em função do «número de habitantes por cada lugar-cinema», do «índice de frequência dos cinemas em funcionamento na localidade», do «número, categoria e condições dos recintos existentes e número de espetáculos semanais realizados por cada

um», dos programas normalmente exibidos nos recintos existentes», das «condições económicas locais e movimento turístico» e, finalmente, «da importância das localidades e da situação dos recintos a instalar» (Decreto 42661, 1959, art.ºs 21º-22º).

Sobre as condições técnicas especificamente cinematográficas, para além das exigências relativamente à existência de cabine de projeção, anexos, cabine de enrolamento e tela de projeção, definiam-se, também pela primeira vez, alguns parâmetros sobre a tela de projeção. Esta seria «colocada numa superfície normal ao plano longitudinal médio da sala e de modo que o ângulo formado pela normal à tela com o eixo do feixe luminoso não [fosse] superior a 30º». A «distância da primeira fila de assentos à tela [não podia] ser inferior a 6m, nas telas normais, e de 10m nas telas destinadas à projeção pelos sistemas cinescópio ou semelhantes» (Decreto 42662, 1959, art.º 81º).

Outro aspeto novo que o poder revela a partir de 1959, também específico dos cinemas, diz respeito aos recintos fixos ao ar livre. Tal como para os espaços fechados já referidos, teriam um «número de frentes, com portas para a saída do público, [que seria] variável com a lotação máxima», cujo número seria de uma para as lotações até 1500 espetadores, sendo a sua quantidade fixada superiormente para os casos de lotações superiores, «tendo em atenção o fácil escoamento do público e as condições normais de segurança»; em segundo lugar, caso estes recintos estivessem situados a um andar superior ao da rua confinante, «não era permitida a existência de qualquer instalação de indústrias incómodas, insalubres,

tóxicas e perigosas nos pavimentos inferiores»; a fixação de cadeiras seria dispensável «quando o modelo, o material de que [eram] construídas e a natureza do pavimento o [justificassem], assim como o número de mesas, quando existissem, seriam determinadas «pelo conselho técnico segundo a área a ocupar», sendo que o número de cadeiras não poderia ser superior ao triplo do número das mesas, e era «obrigatória a existência de coxias para livre acesso do público» (Decreto 42662, 1959, art.ºs 99º-103º).

4. Tributação fiscal sobre os cinemas

Finalmente, um aspeto que importa ainda salientar, diz respeito à tributação aplicada sobre a construção ou remodelação de recintos. Como se pode verificar através da tabela anexa, o discurso do poder apresenta três grandes movimentos. Um primeiro, diz respeito à ausência de taxação fiscal sobre a construção ou adaptação destes recintos até 1945; o segundo, que vai de 1945 até 1959, durante o qual os espaços estavam sujeitos a uma única taxa de 100\$ pela apresentação de projetos de casas de espetáculos públicos e, finalmente; o terceiro, de 1959 até 1974, no qual surgem diferentes taxas consoante se aplicassem à construção, reconstrução, ou adaptação da estrutura de recintos, ou à alteração que não implicasse a modificação da estrutura do recinto. Para ambos os segmentos deparamo-nos com uma complexificação e agravamento da máquina fiscal, que passa pela taxação sobre três tipos de recintos: os cinemas de estreia de Lisboa e Porto, outros cinemas que não fossem de estreia e, finalmente, as esplanadas de cinema,

sendo que em cada um destes tipos tinha ainda diferentes classes, sistema que estará em vigor até 1974.

Ou seja, o que está subjacente ao pensamento do poder para este último período, comparativamente ao que se verificava até aí, é o forte crescimento de importância que este tipo de contribuição passou a representar, sinalizando também, claramente, o crescimento social deste espetáculo e de negócio, e que, ao mesmo tempo, ajuda a confirmar a vontade já anteriormente expressa de tentar controlar o seu crescimento, facto claramente demonstrado na expressiva taxaço sobre a construção de recintos novos ou de adaptaçoes que obrigassem à sua mudança de estrutura, em contraste claro com o significativo abrandamento fiscal aplicado nos casos de simples

remodelaçao que não tivessem consequências na estrutura dos edifícios.

Para concluir esta abordagem aos recintos físicos onde o espetáculo cinematográfico se desenrolava, diríamos que data de 1925 o diploma fundador sobre esta matéria, texto que, no entanto, é muito genérico, sem qualquer especificidade cinematográfica a não ser a referência à existência da cabine de projecção. Em segundo lugar, merece também saliência o ano de 1936, momento em que o Estado Novo estabelece uma categorizaço dos edifícios de espetáculos do ponto de vista da segurança eléctrica, criando três grupos e integrando os cinemas fixos no primeiro, aquele sobre o qual penderiam mais normas de segurança. Finalmente, o terceiro aspeto a destacar diz respeito à legislaço publicada

Taxas sobre construção, reconstrução ou adaptação de recintos fixos de cinema			
Taxas	1945	1959	
Apresentaçao de projetos de casas de espetáculos públicos	100\$	(1)	(2)
Cinemas de estreia (Lisboa e Porto)			
1ª classe (+ 1500 lugares)		2000\$	300\$
2ª classe (1001-1500 Lugares)		1600\$	300\$
3ª classe (até 1000 lugares)		1200\$	200\$
Outros cinemas			
1º classe (+ 1500 lugares)		1000\$	200\$
2ª classe (1001-1500 lugares)		800\$	200\$
3ª classe (501-1000 lugares)		600\$	200\$
4ª classe (até 500 lugares)		400\$	100\$
5ª classe (Até 500 lugares em vilas, aldeias com menos de 5000 habitantes)		300\$	100\$
Esplanadas de cinema			
1ª classe (+ 1500 lugares)		500\$	100\$
2ª classe (1001-1500 lugares)		400\$	100\$
3ª classe (até 1000 lugares)		300\$	50\$
(1) Construção ou reconstrução de novos recintos, adaptação ou alteraçao da estrutura dos recintos existentes			
(2) Adaptação e alteraçao que não sejam da estrutura do recinto			

em 1959 sobre o assunto através da qual o salazarismo encerra parcialmente a herança republicana de 1925 e, simultaneamente, produz um amplo conjunto de medidas especificamente destinadas aos recintos de

 **Cabine de projeção;**
Cinema ambulante;
Cinema | edifício;
Cineteatro;
Comissão de condicionamento dos Recintos de Cinema;
Esplanadas de cinema

cinema, normas que estarão em vigor até ao fim do regime.

Referências:

Decreto 10573, 1925, 26 de fevereiro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 11091, 1925, 18 de setembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 11462, 1926, 22 de janeiro, 1ª série, *COLP*; Decreto 13166, 1927, 28 de janeiro, 1ª série, *COLP*; Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, *COLP*; Decreto 26869, 1936, 8 de agosto, 1ª série, *COLP*; Decreto 26922, 1936, 24 de agosto, 1ª série, *COLP*; Decreto 34590, 1945, 11 de maio, 1ª série, *COLP*; Decreto 42660, 1959, 20 de novembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 42661, 1959, 20 de novembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 42662, 1959, 20 de novembro, 1ª série, *COLP*.

Cinema educativo

I. Primeira República

Apesar de ser já sobejamente conhecida a importância que os republicanos atribuíram à escola como «instituição socializadora de conhecimentos e valores», colocando-a ao serviço da libertação do homem em relação ao obscurantismo e à servidão que séculos de educação religiosa haviam incutido no povo português (Fernando Catroga, 1991, p. 379), é com naturalidade que não encontramos ainda qualquer medida legislativa que indicie a utilização educativa do cinema no sistema de ensino, apesar das preocupações de inovação pedagógica patenteadas, nomeadamente pela divulgação do método de João de Deus baseado na *Cartilha Maternal* (A. H. Oliveira Marques, 1980, p. 83-88). Afinal, o cinema nas

primeiras décadas do século, estava ainda em processo de implantação como arte e como indústria, daí que o seu potencial educativo não tivesse ainda sido ponderado pelas instituições oficiais.

Apesar dessa situação, no declinar do período republicano já vamos encontrar dois diplomas onde subjaz o seu carácter educativo. Em 1925, a coligação governamental entre democráticos de esquerda, seareiros e «alvaristas», liderados por José Domingues dos Santos, impôs a todos os cinematógrafos de Lisboa e Porto a obrigação de realizarem «duas vezes por mês uma sessão cinematográfica educativa, de hora e meia, na qual terão admissão gratuita as crianças das escolas primárias oficiais, acompanhadas de um professor de cada escola» (Lei 1748, 1925, Art.º 2º). Por sua vez, em 1926, o governo democrático liderado por António Maria da Silva, acerca

das exibições normais de cinema, recomenda o cuidado que deve pautar as escolhas de filmes a exibir nas sessões diurnas, «as mais frequentadas pela população infantil», devendo «sempre presidir um critério pedagógico geral, de modo a obter-se deste género de espetáculos a máxima eficácia educativa» (Decreto 11459, 1926, Art.º 4º).

Parece-nos que estes dois diplomas são já indicadores de alguma dimensão educativa atribuída ao cinema, direcionada essencialmente para as camadas que frequentam a escola primária. Porém, no conjunto do período republicano, para além de surgirem tardiamente e pela sua escassez, representam uma abordagem tímida ao aproveitamento doutrinador da sétima arte. De qualquer forma, o mote estava lançado e, no que se refere a este potencial do cinema, não notaremos qualquer interrupção com o advento do Estado Novo. Pelo contrário, a atenção que o novo regime lhe vai conferir desde o seu início, será uma evidência flagrante do crescimento da sua importância política e doutrinária.

2. Estado Novo

Com este regime, ao contrário do anterior, desde cedo que o cinema é visto como um recurso educativo de largo alcance, dirigido ao sistema de ensino oficial, aos setores profissionais e à sociedade em geral. Este interesse precoce não surpreende. Nos anos trinta, o cinema já é uma arte e uma indústria perfeitamente implantada, cujo potencial estava em exploração em alguns países politicamente próximos do emergente regime. Para além disso, como o republicanismo já tinha dado alguns incipientes passos ao nível da

utilização educativa do cinema, é de admitir uma consciência mais nítida que anteriormente, em relação ao papel educativo da sétima arte. Dir-se-ia até parecer existir, desde o início do novo período, a intenção de elaborar um vasto «programa educativo» para a nação onde, sem que exista ainda uma vontade explícita de propaganda política, há um objetivo implícito a esse nível, pela visibilidade que confere ao novo regime e pela contribuição para a autolegitimação do novo poder.

Logo em 1932, no primeiro grande diploma que é promulgado para reorganizar o ensino secundário, o cinema é classificado como trabalho «circum-escolar», significando que aquele fazia parte das áreas formativas desempenhadas ou executadas fora da sala de aula, tal como eram as visitas de estudo, as exposições e festas escolares, ou outras atividades educativas que não integrassem o plano daquele nível de ensino. Nessa aceção, o «cinema escolar», deveria servir essencialmente para dar a conhecer as regiões continentais, insulares e coloniais de Portugal, através do qual as vertentes da «educação moral e patriótica» seriam os principais objetivos a atingir (Decreto 20741, 1932, art.ºs 147º, 149º).

A confirmação da importância educativa do cinema traduzir-se-á na criação da Comissão do Cinema Educativo em 1932. Com este instrumento, pretendia-se colocar o país na linha dos estados de vanguarda, onde aquele meio constituía um elemento do sistema oficial de ensino. A atestar a importância atribuída, salientava-se 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. Em diversos congressos [...] tem sido demonstrada [...] a influência que a figura animada exerce não só no espírito curioso da criança mas também no dos adultos, mesmo daqueles onde a incultura predomina [...]. A influência exercida pelo cinema nos alunos é tal que a criança mais rebelde à retenção de uma figura alfabética de quadro fixo segue com interesse notável a expressão e a fixação das imagens animadas, acabando por mantê-las inalteráveis na sua memória. [...] Conclui-se que [ao cinema] lhe está cometido também um papel social muito importante na agitação dos motivos condutores das multidões e na propaganda de ideias que respeitam à formação do caráter e dos conhecimentos úteis da ciência experimental, da arte, da indústria, da história e da higiene nas massas populares. Por isso em todos os países os ministérios da instrução pública têm recorrido ao cinema como complemento e sucedâneo da escola, estabelecendo para tanto os governos a obrigatoriedade da exibição das respetivas películas de cultura. (Decreto 20859, 1932, preâmbulo).

Como podemos depreender do preâmbulo do decreto, a sensibilidade à importância educativa do cinema é bastante fina, não se circunscrevendo ao âmbito estritamente escolar, mas alargando-se ao conjunto da sociedade. Relativamente ao domínio escolar, é enfatizada a «influência que a figura animada exerce [...] no espírito curioso da criança», mesmo nas mais rebeldes à retenção de figuras alfabéticas por meios mais convencionais. Para além disso, entre os adultos, o cinema apresenta-se como um importante instrumento de «higiene das massas populares», possibilitando-lhes

o seu desembrutecimento pela aquisição de algumas luzes da civilização moderna e a formação do próprio caráter através da propaganda (Decreto 20859, 1932, preâmbulo). Como anteriormente dissemos, não é apenas um mero recurso educativo a potenciar no espaço pedagógico, mas um instrumento de educação social de largo alcance.

A comissão tinha por missão fundamental gerir todo o processo relativo à realização de documentários «culturais» e «didáticos». Enquanto estes últimos eram um recurso passível de ser utilizado pelo professor na sala de aula, as películas culturais destinavam-se a vulgarizar conhecimentos ou ao recreamento, devendo oferecer, direta ou indiretamente, «uma lição útil ou moral». A seleção dos candidatos à realização dos filmes passava pelas propostas que não ferissem os interesses ideológicos do regime e, concretizado o filme, o projeto avançava para a exibição escolar e pública. No caso das escolas, previam-se formas de aquisição ou aluguer de equipamentos de projeção para as películas didáticas e culturais, e nas exibições públicas de filmes culturais, herdando a política coativa implementada pelos republicanos, impunha-se a projeção obrigatória nos cinemas, por períodos de uma semana, quatro ou dois dias, consoante a categoria da sala (Decreto 20859, 1932, art.ºs 2º, 6º, 32º).

Fora do sistema de ensino vamos também encontrar o cinema ao serviço da formação profissional. Será uma área que terá como primeiro objetivo a requalificação e atualização, embora, pela forma como os serviços funcionavam, possibilitasse, em segunda instância, uma visibilidade politicamente favorável ao regime. É o caso do Ministério da Agricultura

A educação da nação através do cinema		
1932	Decreto 20.741	Cinema definido como atividade circumscolar do ensino secundário
	Decreto 20.859	Criação da Comissão do Cinema Educativo
	Decreto 21.705	Esclarecimentos sobre a realização de películas educativas
	Decreto 21.946	Esclarecimentos sobre a realização de películas educativas
1937	Portaria 8.642	Criação da Repartição de Estudos, Informação e Propaganda
1938	Decreto 28.521	Isonções fiscais na exibição de filmes educativos nas colónias
1952	Decreto 38.969	Cinema educativo constitui um dos serviços da Direção-Geral do Ensino Primário
1964	Decreto 46.135	Criação do Instituto de Meios Audiovisuais de Ensino
1971	Lei 7/71	Fomentar a produção de filmes destinados à infância e à juventude

que, em 1936, na lei de reorganização do setor, prevê a criação na Direção Geral dos Serviços Agrícolas de uma Repartição de Estudos, Informação e Propaganda, organismo que estabelecia as relações da Direção Geral com o Secretariado da Propaganda Nacional (Decreto 27207, 1936, art.º 31º).

O poder também vai legislar especificamente para o império colonial algumas disposições, que conferem situações de exceção contributiva a filmes do interesse do regime, caso sejam exibidos publicamente. É o que o Ministério das Colónias decide, em 1938, podendo isentar desde aquela data, «de quaisquer contribuições, impostos, incluindo o do selo, taxas e adicionais» os «espetáculos cinematográficos cujos programas sejam principalmente constituídos por [...] filmes portugueses de propaganda nacionalista com interesse cultural e educativo» (Decreto 28521, 1938, art.º 2º). O ambiente de tensão internacional que então se vivia, a caminho da segunda confrontação mundial, terá levado o regime a desenvolver mecanismos de autodefesa, nomeadamente pelo favorecimento de filmes que lhe fossem benéficos, que evitassem a possibilidade de as populações coloniais serem atraídas para outras esferas de influência.

Nos anos cinquenta, vamos assistir ao reforço do papel educativo do cinema dentro do sistema de ensino. A partir de 1952 passa a constituir um dos serviços da Secção Pedagógica da Direção-Geral do Ensino Primário. Ao mesmo tempo, são conferidas novas facetas ao cinema educativo, relacionadas com a instrução de adultos, com o anúncio da Campanha Nacional de Educação de Adultos a partir de 1953. A sétima arte passa a estar ao serviço da promoção e sensibilização da sociedade para o problema do analfabetismo entre os adultos, através da Comissão de Informação e Propaganda entretanto criada, e faz também parte dos recursos didáticos a utilizar pelos professores na execução da Campanha (Decreto 38969, 1952).

É provável que estas novas dimensões educativas atribuídas à sétima arte, nomeadamente para a educação de adultos, encontrem na situação externa e interna algumas linhas de compreensão. Os anos do pós-guerra, num contexto mais desfavorável que antes do conflito, obrigaram o regime a desenvolver alguns esforços no sentido de se relegitimar externamente, para enfrentar algumas das acusações de que era objeto a nível internacional, nomeadamente o libelo colonialista e o atraso

económico e cultural. A primeira acusação passou por um conjunto de alterações constitucionais, expressas nas teses da multirraciedade e da pluricontinentalidade. Em relação à segunda, o esforço modernizador passou pela implementação dos Planos de Fomento Industrial, facto que solicitava uma mão de obra com outro nível de formação. Será aqui que se poderá inserir a aludida Campanha Nacional de Educação de Adultos, para combater a elevada taxa de analfabetismo então existente, como forma de possibilitar a aquisição de outras competências profissionais na população ativa analfabeta.

Paralelamente ao processo alfabetizador, a campanha pretendia inocular na população visada um conjunto de valores, que passavam pela divulgação de «noções de educação moral e cívica, organização corporativa, previdência social, segurança no trabalho, higiene e defesa da saúde, agricultura e pecuária» (Decreto 38969, 1952, art.º 112º). A educação moral e cívica materializar-se-ia na interiorização de princípios ideológicos do Estado Novo, como o «enaltecimento do patriotismo, do nacionalismo, do colonialismo, do cristianismo e da defesa da família». Já a higiene e defesa da saúde, inseriam-se numa tendência internacional ao nível da educação sanitária, nomeadamente depois da realização do congresso internacional de educação de adultos em 1949, do qual surgiu um conjunto de recomendações a esse nível para os governos nacionais (Cristina Barcoso, 2000, p. 164).

O cinema contribuiu para a campanha com 38 fitas. Numa primeira fase, aquelas circulam fundamentalmente em torno do «apelo à alfabetização, sublinhando-se as necessidades educativas de ensinar a pensar e falar com

clareza e precisão, a compreender os sinais gráficos e a entusiasmar o gosto pela leitura». Paralelamente, apelava-se à «divulgação de noções de educação moral e cívica, incidindo sobre regras de conduta social ou sobre a interiorização de valores cristãos». Na segunda fase, a alfabetização é preterida pelas questões da «higiene e defesa da saúde». Sobressaem então «as preocupações estatais com a questão da educação sanitária», com temas da «história e geografia de Portugal, perspectivados com o objetivo [...] de dar a conhecer as belezas de Portugal», deixando também transparecer «a inculcação da ideia de uma grande pátria indivisível e secular, assente na civilização e na tradição». Deste conjunto, talvez seja de salientar o documentário cinematográfico *As letras descem do céu*, de 1953, produzido por Felipe de Solms, cuja temática envolve a «educação colonial» e «a ação dos missionários», recuando «até aos descobrimentos para mostrar a chegada dos portugueses a África» (Barcoso, 2000, p. 173-180).

O advento da televisão a partir dos anos cinquenta terá contribuído para o decréscimo do cinema educativo. O confronto entre os dois meios tornava o primeiro substancialmente mais operatório, com maior capacidade de ação, e fundamentalmente menos oneroso. A criação do Instituto de Meios Audiovisuais de Ensino e a posterior criação da Telescola, sob a dependência daquele, ambos surgidos em 1964, tem fundamentalmente a intenção de potenciar o pequeno ecrã ao serviço da educação (Decreto 46135, 1964). De qualquer forma, o cinema educativo irá manter-se no discurso do poder até ao fim do regime. Podemos constatá-lo aquando da criação do citado instituto, onde a aquisição e a produção

fílmica, bem como a troca e distribuição de material cinematográfico integravam os serviços do novo organismo, ou ainda, na reformulação que Marcello Caetano empreenderá sobre o setor; continuava patente nos novos diplomas a atenção que se continuava a prestar aos filmes enquanto instrumentos destinados às camadas mais jovens, através do apoio à produção de filmes «destinados à infância e juventude em cooperação com o Ministério da Educação Nacional» (Lei 7/71, 1971, base II, h).

Naturalmente que restará avaliar em que medida essas intenções se foram concretizando ao longo do regime, pela ação concreta dos organismos da tutela e pela produção e utilização de filmes naquele âmbito. É um campo de

 **Campanha Nacional e Educação de Adultos; Comissão de Informação e Propaganda; Comissão do Cinema Educativo; Instituto de Meios Audiovisuais de Ensino; Repartição de Estudos, Informação e Propaganda**

indiscutível importância, que virá comprovar ou não a que nível as intenções manifestadas foram concretizadas. Mas aquilo que neste momento nos move é o propósito doutrinário subjacente em matéria de cinema educativo. Aquele não surge apenas como um recurso didático, mas também como um instrumento ao serviço da formação política preconizada pelo poder para a sociedade.

Referências:

A. H. Oliveira Marques (1980). *A primeira república portuguesa*, 13, Lisboa, Livros Horizonte; Cristina Barcoso (2000). "A campanha nacional de educação de adultos e o cinema", L. R. Torgal, *O cinema sob o olhar de Salazar...*, Lisboa, Círculo de Leitores; Decreto 11459, 1926, 20 de fevereiro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 20741, 1932, 11 de janeiro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 20859, 1932, 4 de fevereiro, 1ª série, *COLP*; Decreto 27207, 1936, 16 de novembro, 1ª série *COLP*; Decreto 28521, 1938, 15 de março, 1ª série, *COLP*; Decreto 38969, 1952, 27 de outubro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 46135, 1964, 31 de dezembro, 1ª série *Diário do governo*; Fernando Catroga (1991). *O republicanismo em Portugal. Da formação ao 5 de Outubro de 1910*, 2, Coimbra, Faculdade de Letras; Lei 1748, 1925, 14 de fevereiro, 1ª série, *COLP*; Lei 7/71, 1971, 7 de dezembro, 1ª série, *COLP*; Portaria 8642, 1937, 2 de março, 1ª série, *COLP*.

Cinemateca Nacional

Apesar de ter sido fundada em 1948, o assunto relativo à sua criação começa a surgir no discurso do poder a partir de 1944,

com a regulamentação do Secretariado Nacional da Informação, após a extinção do Secretariado da Propaganda Nacional. A questão, nesse decreto regulamentador, é referida de forma ainda tímida e vaga, salientando-se apenas que a orientação e

proteção da atividade cinematográfica passava também pela criação de uma «filmoteca» (Decreto 34134, 1944, art.º 18º). Em 1946, quando do processo de instituição do Fundo do Cinema Nacional (FCN), verificamos que a questão já está mais amadurecida, dado que na legislação já está explícita a vontade em criar uma instituição destinada a preservar o património fílmico, ficando decidido desde então que as disponibilidades do FCN seriam também aplicadas «na criação e instalação de uma Cinemateca Nacional» (Decreto 36058, 1946, art.º 5º). Após o início da sua atividade, as referências à instituição quase desaparecem, salientando-se apenas um decreto de 1956, aquando da criação da Federação Portuguesa de Cineclubes, no qual se refere que a Cinemateca deveria colaborar no «sentido de fornecer filmes aos cineclubes», situação de resto normal atendendo às funções de divulgação que lhe estavam adstritas (Decreto 40572, 1956, art.º 3º).

Após a fase de instituição, as referências orientam-se noutro sentido, particularmente para o domínio da sua gestão. Em 1971, quando do aparecimento do Instituto Português de Cinema (IPC), ficamos a saber que aquele órgão terá também como competência «dirigir e programar a atividade [daquela] como órgão atuante da cultura cinematográfica», perspectiva que estava em sintonia com a emergência de uma visão que já não incluía apenas o apoio ao chamado “cinema nacional”, para incluir também

uma noção que valorizava a sua componente estética. Por outro lado, estipula-se que os produtores de filmes nacionais apoiados financeiramente pelo IPC, estavam obrigados a entregar à Cinemateca «uma cópia do filme», e facilitar-lhe o acesso ao «negativo ou internegativo para a tiragem de cópias» (Lei 7/71, 1971, base II, XVII). Ainda sobre esta matéria, em 1973, será especificado que a entrega da referida cópia terá de ser no prazo de «sessenta dias após a sua conclusão» (Decreto 286/73, 1973, art.º 42º), e que as disponibilidades do IPC seriam aplicadas «na guarda, conservação e funcionamento da Cinemateca Nacional» (Decreto 184/73, 1973, art.º 13º).

Deste modo, podemos concluir que a intenção da criação de uma cinemateca em Portugal surge tardiamente no discurso e na vontade do poder, se atendermos ao aparecimento das suas congéneres europeias, bastando recordar que a cinemateca sueca surge em 1933, as de Londres, Nova Iorque e Itália em 1935 e a de Paris em 1936. Por outro lado, na fase final do regime, devemos também relevar a intencionalidade objetiva em preservar o património fílmico, ao serem estipuladas medidas que obrigavam os produtores apoiados pelo Estado a facultarem uma cópia à instituição.

Referências:

Decreto 34134, 1944, 24 de novembro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 36058, 1946, 24 de dezembro, 1ª série, COLP; Decreto 40572, 1956, 16 de abril, 1ª série, *Diário do governo*; Lei 7/71, 1971, 5 de dezembro, 1ª série, COLP; Decreto 184/73, 1973, 25 de abril, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 286/73, 1973, 5 de junho, 1ª série, *Diário do governo*.



Fundo do Cinema Nacional;
Instituto Português de Cinema

Cinematógrafo

Esta foi a expressão que mais se vulgarizou e durou no discurso do poder para designar as salas de exibição cinematográfica durante o republicanismo. Originariamente patenteada pelos irmãos Lumière para identificar o seu invento ao nível do registo e da projeção de imagens, o nome viria porém a ser predominantemente utilizado pela legislação em referência à segunda vertente, especificamente em alusão ao espaço físico onde eram efetuadas as sessões. Ao que conseguimos apurar, o termo surge pela primeira vez em 1913 relativamente a prescrições de segurança para aquele tipo de espaços, questão que será objeto de novo diploma ainda no mesmo ano, situação que conduzirá à criação do «Regulamento de segurança para o estabelecimento de cinematógrafos» em 1917 (Decreto, 1913), questão que virá de novo a ser objeto de legislação em 1926, referindo-se mais uma vez que a intenção do diploma era determinar «prescrições de segurança para o estabelecimento de cinematógrafos» (Decreto 11462, 1926, preâmbulo).



Animatógrafo;
Salão cinematográfico

A utilização do termo será ainda feita em outro tipo de diplomas, nomeadamente em relação a obrigações a que os empresários estavam sujeitos, como foi o caso dos «donos ou gerentes de cinematógrafos», em 1918, na região sob administração da Companhia de Moçambique (Decreto 4244, 1918, art.º 4º), norma reafirmada do mesmo modo no ano seguinte, ou ainda o dever de todos os «cinematógrafos» de Lisboa e Porto realizarem determinados tipos de sessões por mês (Lei 1748, 1925, art.º 2º).

Como se pode verificar, independentemente do objeto do legislador, a designação do espaço de projeção mantém-se desde o início da Primeira República até ao seu ano derradeiro, apesar de nesta fase final serem já utilizados outros nomes, como “salão cinematográfico” ou “animatógrafo”, polissemia que terminará por volta de 1927 para dar lugar a “cinema”, nome que se virá a impor duravelmente.

Referências:

Decreto, 1913, 4 de janeiro, 1ª série, *Diário do governo*;
Decreto, 1913, 23 de junho, 1ª série, *Diário do governo*;
Decreto 3098, 1917, 18 de abril, 1ª série, *Diário do governo*;
Decreto 4244, 1918, 4 de maio, 1ª série, *Diário do governo*;
Decreto 5206, 1919, 7 de março, 1ª série, *Diário do governo*;
Decreto 11462, 1926, 22 de janeiro, 1ª série, COLP; Lei 1748, 1925, 14 de fevereiro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*.

Cineteatro

Termo que surge pela primeira vez num decreto de 1954, no qual se afirma que «sem autorização do governo, não poderão os teatros e cineteatros destinar-se a outros fins que não sejam, respetivamente, a exploração teatral e a exploração cinematográfica e teatral» (Decreto 39683, 1954, art.º 13º). Ficava assim definido o que parecia óbvio, ou seja, estamos em presença de um espaço espetacular que serve simultaneamente para dois tipos de espetáculos, o teatral e o cinematográfico. Será um tipo de sala que se manterá na legislação até ao fim do regime, vindo, no entanto, a ser melhor clarificado em 1959, na reforma legislativa sobre espetáculos levada a cabo pelo Estado Novo, nomeadamente no Regulamento das condições técnicas e de segurança dos recintos de espetáculos e de divertimentos públicos daquele ano, referindo-se que «os cineteatros deverão possuir as características exigidas aos edifícios destinados àquelas duas categorias». Porém, depreende-se também que a partir de então se exija, no caso de construções novas, que os edifícios tenham simultaneamente as duas valências, ou seja, fica subjacente a pretensão de não se construírem edifícios novos que sirvam exclusivamente apenas um dos espetáculos, o teatral ou cinematográfico. Parece ser essa a intenção do referido Regulamento, quando se afirma que os «cinemas a construir nas capitais de distrito e nas localidades

com mais de 10.000 habitantes, onde não existam teatros ou cineteatros, deverão possuir as características exigidas aos cineteatros» (Decreto 42662, 1959, art.ºs 82º-83º).

Destes dois articulados, fica também evidente um direcionamento da ação sobre os cinemas novos, e não tanto sobre teatros, porque é explicitamente referido que os cinemas a construir deverão ter também as características exigidas para teatros, deduzindo-se que seria mais frequente a construção dos primeiros, logo, a exigência vai no sentido de que estes devam ter também as características necessárias para o espetáculo teatral. Contudo, chegados a 1971, quando o caetanismo produz a sua reforma legislativa sobre o cinema, nomeadamente na nova lei de fomento da atividade, quando é referido o apoio que se poderia conceder à exibição, e particularmente à construção de novos espaços, aquilo que é afirmado é que «os projetos-tipo serão concebidos (...) para recinto de cinema ou para recinto de cineteatro» (Lei 7/71, 1971, base XXX). Ou seja, não venceu a intenção unificadora subjacente a 1959, tendo-se mantido as duas possibilidades ao nível da construção de novos edifícios, da existência de cinemas autónomos ou de cineteatros com as duas valências.

Assim, importa concluir que a vontade unificadora subjacente ao poder em 1959, de que os recintos novos deveriam ser construídos com dupla finalidade não conseguiu implantar-se no meio empresarial e, por outro, que os cineteatros, não obstante

a situação anterior, ganharam igualmente espaço no discurso legislativo, sinalizando também que a vontade expressa pelo poder em 1959 não ficou apenas pelo domínio das intenções, vindo igualmente a ter reflexos no parque espetacular nacional.

Referências:

Decreto 39683, 1954, 31 de maio, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 42660, 1959, 20 de novembro, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 42662, 1959, 20 de novembro, 1ª série, *COLP*; Lei 7/71, 1971, 5 de dezembro, 1ª série, *COLP*.

Classificação do espetáculo

A classificação do espetáculo cinematográfico na sua versão mais evoluída e organicamente sistematizada é uma criação exclusiva do Estado Novo. Embora possamos referir a existência de alguns elementos anteriores, nomeadamente ao nível da definição de critérios de censura na Primeira República, e de essa prática não voltar a ser abandonada pelo regime fundado em 1910, a verdade é que tanto ao nível da orgânica desenvolvida, como dos procedimentos implementados, será o Estado Novo a procurar conferir maior eficácia ao controlo dos conteúdos cinematográficos exibidos nas salas de cinema.

Assim, depreende-se do anteriormente afirmado, que os critérios de censura foram o primeiro aspeto a ser definido pelo discurso do poder relativamente à classificação do evento fílmico, elemento fulcral por constituir a norma a partir da qual se avaliam os conteúdos fílmicos, e que, devido a esse caráter determinante, começarão a ser precocemente definidos ainda durante o período republicano, mantendo-se como elemento transversal aos dois regimes,

não obstante as diferenças que emanam das matrizes ideológicas inerentes a cada um.

Porém, apesar desta preocupação em definir atempada e precocemente aquilo que não deveria chegar às salas de exibição cinematográfica, é também verdade que ao nível da orgânica, outro dos elementos nucleares para se operacionalizar a classificação fílmica, o poder republicano nunca avançou no sentido de criar órgãos com esta finalidade específica, deixando que fossem atribuições a desempenhar pela Inspeção Geral dos Teatros, que genericamente fiscalizava os eventos relacionados com o espetáculo. Inclusivamente, teremos de esperar que o Estado Novo entre na sua fase declinante a partir do pós-guerra para que comece a expressar a necessidade de existirem órgãos específicos para a censura fílmica, prática que emerge a partir de 1945 e que não mais abandonará. Aliás, diríamos mesmo que essa atitude virá a tornar-se progressivamente mais atenta e cuidada, quer ao nível da quantidade de elementos que sucessivamente compõem essas instâncias, quer da representatividade social, cultural e política dos seus membros, quer ainda na diversidade de órgãos que se vão perfilando, salientando-se particularmente a Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores, que a

partir de 1952 virá a tornar-se num organismo poderoso e socialmente representativo de setores caros ao regime, e que estenderá a sua ação ao Ultramar a partir de 1958.

Assim, no aspeto que aqui nos interessa, o Estado Novo passa de uma situação de indefinição inicial, onde a censura existe mas cuja prática não está atribuída a nenhuma entidade específica dentro do organismo que genericamente inspeciona os espetáculos, para uma situação de progressivo refinamento metodológico e orgânico, onde, claramente, notamos a preocupação pela eficácia na ação, cujo início é temporalmente localizável a partir de 1945.

Idêntico raciocínio poderá fazer-se relativamente ao terceiro aspeto da classificação do filme, que consistia no visionamento da obra, momento tão importante quanto a identificação de critérios censórios ou da constituição de órgãos especializados para a matéria. E, como dissemos, aquilo que o discurso do poder nos mostra, permite perceber uma atitude inicial, que percorre toda a Primeira República e se estende pelo Estado Novo até 1952, cujo pensamento se baseava na ideia de responsabilizar os empresários do setor pela mostra das obras que pretendiam exhibir; que se materializava no dever de informar o poder, e que, normalmente, terminava com a avaliação e classificação do filme no primeiro dia de exibição. Ou seja, era nesse momento que as autoridades avaliavam

do interesse da obra e da necessidade ou não de a censurar. Chegados a 1952, a legislação informa-nos que uma nova atitude começava relativamente ao visionamento, que consistia no princípio de que o ato de visionar pelas autoridades deveria ser efetuado previamente, longe das salas de exibição e antes de o filme chegar ao público, confirmando mais uma vez a pretensão em alcançar maior eficácia na ação fiscalizadora.

A terminar, note-se ainda que este processo de classificação fílmica não ficaria devidamente concluído se o poder não mostrasse as marcas da sua ação junto da população, através da exibição obrigatória do “visto” em todos os elementos publicitários e no próprio filme, facto que, em última instância, do ponto de vista da autoridade, queria transmitir segurança à opinião pública pelo exercício de proteção que pressupostamente o regime estaria a exercer junto da população, ao evitar que esta fosse influenciada por elementos imorais e desviantes.

Referências:

Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 15354, 1928, 13 de abril, 1ª série, *COLP*; Decreto 17046-A, 1929, 28 de junho, 1ª série, *COLP*; Decreto 34590, 1945, 11 de maio, 1ª série, *COLP*; Decreto 38964, 1952, 27 de outubro, 1ª série, *COLP*; Decreto 39491, 1953, 29 de dezembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 41051, 1957, 1 de abril, 1ª série, *COLP*; Decreto 42194, 1959, 27 de março, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 42619, 1959, 28 de outubro, 1ª série, *COLP*; Decreto 42660, 1959, 20 de novembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 45201, 1963, 20 de agosto, 1ª série, *COLP*; Decreto 48686, 1968, 15 de novembro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 49428, 1969, 2 de dezembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 48874, 1969, 20 de fevereiro, 1ª série, *COLP*; Decreto 263/71, 1971, 18 de junho, 1ª série, *COLP*; Portaria 14395, 1953, 21 de maio, 1ª série, *COLP*; Portaria 16696, 1958, 8 de maio, 1ª série, *Diário do governo*.



Censor;

Censura | critérios;

Censura | organismos;

Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores;

Visto

Comissão de censura (1945-1952)

Este é o primeiro organismo criado pelo poder político para exercer especificamente a censura sobre o conteúdo dos espetáculos, em particular sobre o cinematográfico. Até então, o dispositivo era exercido individualmente através de delegados nomeados pelo Inspetor Geral dos Teatros até 1929, de subinspetores indicados pelo Inspetor Geral dos Espetáculos até 1945, ou ainda, desde 1928 para o território de Moçambique, pelos comissários de polícia, chefes de concelho ou de circunscrição. De qualquer forma, para o continente, em última instância, cabia sempre a decisão ao responsável máximo pelo organismo que inspecionava o setor. Estamos assim num período onde os critérios de censura e as normas já estão publicadas, relegando-se, porém, a análise dos conteúdos para o arbítrio individual, consoante a interpretação que cada agente fizesse da legislação em vigor e da obra a censurar.

Chegados a 1945, o poder entendeu que deveria existir uma comissão de censura para fiscalizar os conteúdos cinematográficos e teatrais, órgão que é presidido pelo secretário geral do ministério da Educação Nacional, com a vice-presidência entregue ao Inspetor dos Espetáculos. Para além daqueles, havia nove vogais nomeados pelo mesmo ministério, cujo trabalho era abonado «mensalmente como compensação do ónus especial dos seus serviços», havendo ainda

três delegados indicados pelo Secretariado Nacional da Informação (Decreto 34590, 1945, art.º 15º).

Da constituição do órgão é possível deduzir duas ilações quanto aos conceitos que orientam o discurso do poder. A primeira, diz respeito ao domínio dos vogais provenientes da área da Instrução, situação que é acumulada ainda com a presidência do órgão, que deverá ser compreendida em função do papel educativo e moralizante que o regime sempre virá a atribuir ao cinema. Em segundo lugar, a presença dos delegados do Secretariado Nacional da Informação, será a via pela qual era efetuada a filtragem política sobre os conteúdos que chegavam aos espetadores, de forma a proteger a opinião pública das opiniões desviantes.

Comissão de censura (1945 – 1952)
Secretário Geral do Ministério da Educação Nacional (presidente)
Inspetor dos Espetáculos (vice-presidente)
Vogais do Ministério da Educação Nacional (9)
Delegados do SNI (3)
Secretário
Decreto 34.590, 1945

A designação do órgão virá a ser modificada a partir de 1952, momento a partir do qual passa a ser conhecido como Comissão de Censura aos Espetáculos, com uma constituição mais alargada, embora na substância nada seja alterado no que diz respeito aos critérios

utilizados para censurar os conteúdos fílmicos a projetar nas salas.

 Órgãos inspetivos

Referências:

Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 15354, 1928, 13 de abril, 1ª série, COLP; Decreto 17046-A, 1929, 28 de junho, 1ª série, COLP; Decreto 34590, 1945, 11 de maio, 1ª série, COLP.

Comissão de Censura aos Espetáculos (1952-1957)

Esta é a designação por que passa a ser conhecido o organismo que efetua a censura ao conteúdo dos filmes a partir de 1952. É simultaneamente um período em que o poder irá legislar sobre menores, procedendo a uma reforma profunda nas disposições existentes para aquela faixa etária, na qual se insere também a criação da Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores, com quem a nova comissão deve operar em articulação. Aproveitando esta circunstância revisionista, a Comissão de Censura, que até então tinha sido mantida a título provisório desde a incorporação da Inspeção dos Espetáculos no Secretariado Nacional da Informação (SNI), é igualmente reformada. E, apesar de não se verificarem modificações ao nível dos critérios utilizados para fiscalizar os filmes, devem ser registadas duas transformações significativas, uma ao nível do processo, outra relativa à constituição do órgão.

Quanto ao primeiro aspeto, é a partir de então que a filtragem da informação veiculada nas obras fílmicas passa a ser verificada previamente. Até 1952, nunca fora afirmado que essa análise seria realizada antes da chegada das obras às salas. Pelo contrário, no período anterior, surgem por vezes referências indicando a obrigatoriedade de os agentes exibidores informarem as autoridades sobre o local e hora onde seria efetuada a primeira exibição para que estas pudessem proceder à censura ao filme. Assim, apesar da linha de continuidade em que devemos entender este diploma relativamente ao dispositivo censório, deduzimos que a «apreciação prévia» agora enunciada e praticada, se serve para a Comissão de Censura aos Espetáculos «decidir sobre a classificação» destes eventos, contribui igualmente para tornar o sistema mais operativo e eficaz relativamente aos objetivos pretendidos pelo poder instituído (Decreto 38964, 1952, art.º 5º).

Já em relação à constituição do órgão, o número total de elementos diminui relativamente à anterior Comissão de Censura, passando de 15 para 9 elementos, tornando-a eventualmente mais funcional. Porém, não obstante essa redução, o leque de proveniências é significativamente maior, passando

a estar presente a área da Justiça e da recém Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores, para além do Ministério da Educação Nacional e do SNI já anteriormente representados. Ou seja, mantém-se a vigilância moral proveniente da área da educação, mas que agora é reforçada com a comissão especializada para menores, o controlo político da informação através do SNI e da Inspeção dos Espetáculos, acrescida agora do olhar da lei, multiplicação de óticas que, no seu conjunto, deverão ser entendidas como forma de limitar ainda mais a possibilidade de veiculação de informação ou ideias que fossem contrárias ao poder instituído.

Finalmente, e dando continuidade ao anteriormente instituído, considerava-se que o

 **Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos; Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores; Organismos inspetivos, Inspeção dos Espetáculos**

trabalho exercido pelos vogais e secretário da comissão deveria ser remunerado, «como compensação do ónus das respetivas funções» (Decreto 38964, 1952, art.º 21º).

Comissão de Censura aos Espetáculos (1952-1957)
Secretário Nacional da Informação (presidente)
Inspetor dos Espetáculos (vice-presidente)
Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores (2 vogais)
Ministério da Justiça (2 vogais)
Ministério da Educação Nacional (2 vogais)
Secretário

A partir de 1957 a censura aos espetáculos adquirirá nova identificação, passando desde então a ser conhecida por Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos, designação que perdurará até ao fim do regime.

Referências:

Decreto 38964, 1952, 27 de outubro, 1ª série, COLP.

Comissão de Censura aos Espetáculos | Ultramar (1953-1958)

O decreto que instituía as novas comissões de censura aos espetáculos no continente virá a ser aplicado no Ultramar a partir de maio de 1953, com algumas exceções derivadas da especificidade dos territórios e da sua administração, a principal das quais decorrente do facto de a Inspeção dos Espetáculos estar à responsabilidade dos serviços de instrução pública ou, na sua ausência, os de administração civil.

Desse modo, os presidentes daquelas comissões seriam sempre os chefes dos serviços de instrução pública ou de administração civil, consoante a situação do respetivo território. Em segundo lugar, dada a extensão das respetivas províncias, em Angola e Moçambique os governos-gerais constituiriam delegações das respetivas Comissões de Censura aos Espetáculos (CCE), que deveriam funcionar em articulação com as autoridades locais. Competia ainda aos governos provinciais regular a composição das comissões, que seriam de «cinco membros nas províncias de governo-geral e três nas restantes, podendo porém ser constituída por cinco [elementos] a de Macau» (Portaria 14395, 1953, art.º 8º).

Finalmente, tal como na metrópole, as funções exercidas pelos membros das comissões seriam remuneradas, competindo aos governos provinciais apresentar proposta ao ministro do Ultramar, cujo montante, para o

caso angolano, seria o seguinte a partir de 1954: 1250\$00 para o presidente, 1000\$00 para cada um dos 4 vogais, 500\$00 para cada delegado das áreas de governos subalternos e 250\$00 para cada vogal das mesmas áreas anteriores (Decreto 39491, 1953, art.º 5º).

Comissão de Censura aos Espetáculos / Ultramar	
Presidência	Chefe dos Serviços de Instrução Pública ou Chefe dos Serviços de Administração Civil
5 vogais	Províncias de governo-geral
3 vogais	Províncias sem governo-geral
Delegações	

A criação das Comissões de Censura aos Espetáculos para as províncias ultramarinas representa um salto qualitativo assinalável relativamente ao procedimento censório até aí utilizado naqueles territórios. A ajuizar pelo único diploma que conhecemos com esta finalidade para o Ultramar, datado de 1928, e direcionado exclusivamente para o caso moçambicano, havia apenas decisões avulsas sobre a matéria. Não existia qualquer organismo criado para exercer a censura ao espetáculo cinematográfico, competindo exclusivamente ao comissário de polícia, chefe de concelho ou de circunscrição deliberar, depois de visionada a película na primeira exibição, se esta podia ser vista no território. Estamos assim perante o arbítrio individual quanto à interpretação e aplicação da lei relativa aos conteúdos a censurar, datada de 1928, procedimento que provavelmente seria

utilizado nos restantes territórios pertencentes ao império colonial. Do ponto de vista do poder instituído, a criação das Comissões de Censura aos Espetáculos a partir dos anos cinquenta representam assim uma evolução orgânica significativa, possibilitando provavelmente uma maior eficácia vigilante sobre o espetáculo cinematográfico, decisão que estará relacionada com o aumento progressivo da contestação internacional relativamente ao estatuto dos territórios ultramarinos, em

 **Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos | Ultramar;**
Organismos inspetivos

particular sobre o Estado da Índia, aquele que em primeiro lugar ganharia maior visibilidade, e ao qual não é alheia a exceção de constituir a CCE de Macau com cinco membros, quando a sua dimensão apenas exigia três. Estas comissões seriam extintas em 1958, altura em que seriam criadas as Comissões de Exame e Classificação dos Espetáculos para o Ultramar.

Referências:

Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 15354, 1928, 13 de abril, 1ª série, COLP; Decreto 38964, 1952, 27 de outubro, 1ª série, COLP; Decreto 39491, 1953, 29 de dezembro, 1ª série, COLP; Portaria 14395, 1953, 21 de maio, 1ª série, COLP.

Comissão de Condicionamento dos Recintos de Cinema (1959 – 1974)

Este organismo surge em resultado da ampla reestruturação efetuada em 1959 sobre a legislação relativa aos espetáculos, sendo que, no caso, com incidência direta e exclusiva sobre recintos de cinema. Pela primeira vez, é criada uma comissão com o objetivo de produzir pareceres sobre a pertinência da abertura de novos espaços de exibição cinematográfica que, do ponto de vista do

Estado Novo, era justificável pela necessidade de criar um equilíbrio que adequasse o seu número «às necessidades locais, [promovesse] a melhoria das instalações e das condições de exploração», e que contrariasse «o exclusivismo anormalmente lucrativo das empresas existentes» (Decreto 42660, 1959, art.º 16º).

A autorização era concedida pela Presidência do Conselho, sob parecer da referida Comissão, exigência que não era necessária se na localidade em causa ainda não existisse qualquer cinema. A questão colocava-se essencialmente para os locais onde este tipo de recintos já existia ou existira, casos em que o problema se poderia colocar a dois níveis, o da instalação de um novo recinto, onde a avaliação da sua necessidade era o critério fundamental, ou a reabertura de um espaço

anteriormente encerrado, caso em que era objeto de parecer se estivesse fechado há mais de dois anos. O conceito de encerramento era aqui nuclear, precisando-se que se entendia por tal se, durante aquele período, «o cinema ou cineteatro não [tivesse] funcionado efetivamente, com caráter habitual, durante quatro meses seguidos, pelos menos, ou, tratando-se de recintos que só [funcionassem] na época de verão, durante duas épocas consecutivas» (Decreto 42661, 1959, art.º 20º).

Comissão de Condicionamento dos Recintos de Cinema	
Presidência	Inspetor Chefe dos Espetáculos (1) Chefe da 3ª repartição do SNI
Vogais (4)	(1) Chefe de repartição do INE (2) Delegados do Grémio Nacional das Empresas de Cinema

Organicamente a Comissão era presidida pelo Inspetor Chefe dos Espetáculos, sendo

ainda constituída por mais quatro vogais, um do Secretariado Nacional da Informação, outro do Instituto Nacional de Estatística (INE) e dois elementos do Grémio Nacional de Empresas de Cinema, sendo de destacar a representação do INE, cuja opinião seria determinante ao nível do conhecimento demográfico dos locais em avaliação, dos equipamentos culturais existentes e da respetiva *rácio* populacional, assim como o Grémio Nacional das Empresas de Cinema para representar os interesses económicos do setor da exibição e da distribuição.

Não temos conhecimento de qualquer outra emanação relativa a este organismo, pelo que supomos que a sua vigência terá existido até ao fim do regime.

Referências:

Decreto 42660, 1959, 20 de novembro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 42661, 1959, 20 de novembro, 1ª série, *COLP*.

Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos (1957-1974)

A partir de 1957, o organismo que censura e classifica os filmes e os espetáculos públicos em geral adquire a designação que se

irá manter até ao fim do regime. Esteve em exercício durante dezasseis anos, começando durante o período do Secretariado Nacional da Informação (SNI) e mantendo-se na vigência da Secretaria de Estado da Informação e Turismo (SEIT), ou seja, fazendo a transição da passagem de poder de Oliveira Salazar para Marcello Caetano. Nessa linha, as transformações a que foi sujeito decorrem por um lado das modificações operadas na orgânica do regime e, por outro, dos constrangimentos difíceis a que o Estado Novo esteve sujeito a

partir dos anos sessenta, nomeadamente após o aparecimento das guerras coloniais.

Entre 1957 e 1971 o seu presidente é nomeado diretamente pela Presidência do Conselho e a vice-presidência é ocupada pelo Inspetor dos Espetáculos. A partir de 1971, na sequência da ascensão do marcelismo e da instituição da Secretaria de Estado da Informação e Turismo em 1968, a presidência da Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos fica à responsabilidade do Diretor Geral da Cultura Popular e Espetáculos, uma das novas direções gerais da SEIT, passando também a existir duas vice-presidências, a primeira nomeada pelo Secretário de Estado da Informação e Turismo, e a segunda ocupada pelo diretor dos Serviços de Espetáculos. De qualquer forma, independentemente de quem desempenha a função de presidente da Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos (CECE), o certo é que o exercício da função é feito em estreita proximidade com o centro emissor do poder, pois quer o SNI quer a SEIT, de quem a CECE dependia, eram tutelados pela Presidência do Conselho.

Por outro lado, atendendo à relativa longevidade do órgão, é também possível depreender um progressivo crescimento das solicitações a que foi sendo sujeito, situação verificável através do número de vogais que o constituem. Como se pode verificar através do quadro anexo, no ano de instituição, este funciona com dez vogais, em 1959 esse número já sobe para 12, em 1963 cresce para 15 e, finalmente, em 1971 estabiliza nos 17. Ou seja, o exercício de censura e classificação era feito por estes membros e o seu contínuo aumento apenas pode ser explicado pela intensificação das solicitações, leia-se das obras e eventos a censurar e classificar.

Será ainda em função do avolumar do trabalho censório da Comissão que devemos compreender uma modificação significativa no seu modo operativo. Desde então os vogais que exerciam o trabalho de fiscalização seriam divididos em «dois grupos [...] distintos, um especializado na apreciação dos espetáculos de teatro e outro [em] (...) cinema», a funcionar de «acordo com as conveniências de serviço» (Decreto 263/71, 1971, preâmbulo, art.º 25º). Esta medida inovadora que a legislação apresenta, se revela, em primeiro lugar uma preocupação em melhorar a eficiência do serviço, é acima de tudo o reconhecimento da especificidade dos espetáculos em causa enquanto modos de expressão, facto que requeria olhares previamente preparados para o efeito, sob pena de as intenções fiscalizadoras saírem prejudicadas.

Olhando agora para a proveniência dos vogais, verificamos a existência de um leque alargado de representações, que vão da Presidência do Conselho, passa pelos Ministérios da Justiça, da Educação Nacional e pela Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores, procurando incutir no trabalho da censura uma multiplicidade de olhares e filtragens, cuja intenção, do ponto de vista do poder, radica em proteger a opinião pública segundo a ótica política, da lei, da educação e da proteção dos menores. Porém, subjaz ainda que o critério político é claramente dominante relativamente aos outros pois, se atentarmos no quadro, podemos constatar que, se existe um relativo equilíbrio na proveniência dos vogais em 1957, nas remodelações feitas em 1959, 1963 e 1971, o aumento dos membros surge apenas naqueles que são indicados pela Presidência do Conselho, que

passa de 2 para 9, demonstrando claramente que acima do olhar censório da lei, da educação ou da proteção dos menores prevalecia o político, ou seja, a proteção do regime e das linhas políticas dominantes.

Finalmente, ainda no que diz respeito ao peso dos representantes na estrutura do órgão, deve também ser salientado o lugar ocupado pela Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores (CLEM). É, na história da CECE, a estrutura que mais elementos indica para o trabalho de censura e classificação depois da Presidência do Conselho, representada sempre com quatro elementos. Para além disso, o poder desta comissão chegava ao ponto de, em todas as classificações de filmes, ter sempre

de intervir um elemento, cujo voto favorável era indispensável no caso de aprovação para menores. Aliás, o elemento mais demonstrativo da importância atribuída à CLEM passava pelo facto de os seus vogais não poderem ser indicados sem a concordância da Presidência do Conselho ou da SEIT a partir de 1971.

A terminar, refira-se ainda que, tal como nos órgãos de censura anteriores, o exercício da função desenvolvida pelos vogais era remunerada, podia ser desempenhada por funcionários públicos, e eram nomeados por períodos de três anos.

Referências:

Decreto 41051, 1957, 1 de abril, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 42619, 1959, 28 de outubro, 1ª série, *COLP*; Decreto 42660, 1959, 20 de novembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 45201, 1963, 20 de agosto, 1ª série, *COLP*; Decreto 48686, 1968, 15 de novembro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 263/71, 1971, 18 de junho, 1ª série, *COLP*.

Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores; Órgãos inspetivos

Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos				
Ano	Presidência	Vice-presidência	Vogais	Proveniência dos vogais
1957	Nomeação da Presidência do Conselho	Inspetor dos Espetáculos	10	(2) Presidência do Conselho (2) Ministério da Justiça (2) Ministério da Educação Nacional (4) Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores
1959	Nomeação da Presidência do Conselho	Inspetor dos Espetáculos	12	(4) Presidência do Conselho (2) Ministério da Justiça (2) Ministério da Educação Nacional (4) Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores
1963	Nomeação da Presidência do Conselho	Inspetor dos Espetáculos	15	(7) Presidência do Conselho (2) Ministério da Justiça (2) Ministério da Educação Nacional (4) Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores
1971	Diretor Geral da Cultura Popular e Espetáculos	1º vice-pres. Nomeado pelo SEIT 2º vice-pres. Diretor dos Serviços de Espetáculos	17	(9) SEIT (2) Ministério da Justiça (2) Ministério da Educação Nacional (4) Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores

Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos | Ultramar (1958-1974)

Na sequência da criação das CECE para o continente, em 1958, o ministério do Ultramar decide aplicar também aos territórios ultramarinos o decreto que instituiria os novos organismos de censura, passando a ocupar o lugar das anteriores Comissões de Censura aos Espetáculos. Porém, de início, e no domínio da substância, as novas comissões situam-se numa lógica de continuidade relativamente à forma como anteriormente a fiscalização dos espetáculos era exercida. Mantêm-se adstritas aos Serviços de Instrução Ultramarinos, e a remuneração dos seus membros continua a ser a mesma que as anteriores comissões auferiam. Continuavam a ser os governadores provinciais que adotavam as normas regulamentares para o funcionamento coordenado das comissões, atendendo nomeadamente à diversidade étnica e social existente nos respetivos territórios, e competia aos órgãos legislativos provinciais deliberar sobre a composição das CECE, fixando o número máximo dos seus membros, constituir delegações nos casos em que o território aconselhasse e, nas províncias organizadas em distritos, os governadores gerais poderiam delegar nos governadores de distrito a

fixação da composição dessas delegações, que trabalhavam sempre em coordenação com as autoridades locais.

A primeira modificação significativa na orgânica da fiscalização do espetáculo cinematográfico ultramarino surge no ano seguinte, na sequência da criação dos Centros de Informação e Turismo, em que, devido ao papel que estes começaram a desempenhar na coordenação da cultura popular, passavam a exercer a competência de Inspeção dos Espetáculos, não obstante o trabalho coordenado que deveriam continuar a desempenhar com os Serviços de Instrução e de quem as CECE continuavam a depender.

A nível orgânico, a estrutura das CECE continuava a ser a que fora estipulada em 1953 para as Comissões de Censura aos Espetáculos no Ultramar, com cinco ou três membros consoante o tipo de território ser ou não de governo-geral. Ao nível da constituição das CECE, a modificação mais substantiva verificar-se-á no caso angolano em 1969, com a criação dos Serviços de Espetáculos, que serão estruturadas à semelhança dos existentes na Metrópole.

Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos | Angola (1969 – 1974)

Presidência	Chefe dos Serviços de Educação
Vice-presidente	Diretor do Centro de Informação e Turismo
Vogal nato	Chefe dos Serviços de Espetáculos
5 vogais	Províncias de governo-geral
ou	
3 vogais	Províncias sem governo geral

Tal como anteriormente, as funções censórias das CECE continuavam a ser remuneradas, sendo que, no caso angolano, o presidente e vice-presidente passaram a usufruir de uma gratificação de 2200\$ e os vogais

 **Centro de Informação e Turismo;**
Serviço de Espetáculos

de 2000\$. Estas comissões manter-se-ão em vigor até ao fim do regime.

Referências:

Decreto 39491, 1953, 29 de dezembro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 41051, 1957, 1 de abril, 1ª série, *COLP*; Decreto 42194, 1959, 27 de março, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 48874, 1969, 20 de fevereiro, 1ª série, *COLP*; Portaria 14395, 1953, 21 de maio, 1ª série, *COLP*; Portaria 16696, 1958, 8 de maio, 1ª série, *Diário do governo*.

Comissão de Informação e Propaganda

Esta comissão surge em 1952, como instrumento de apoio à difusão da Campanha Nacional de Educação de Adultos, competindo-lhe informar o público para que este colabore com a Campanha, procurando, para o efeito, interessar «a imprensa, a rádio, o

 **Cinema educativo**

cinema, e o teatro», estando ainda incumbida, dentro da mesma finalidade, de «adquirir películas educativas» (Decreto 38969, 1952, Art.º 122º). Tal como outros organismos similares criados durante o Estado Novo, a Comissão de Informação e Propaganda é mais um exemplo da forma como o cinema educativo foi sendo implementado durante o período, instrumentalização que permitia, simultaneamente, que o regime ganhasse visibilidade positiva junto da população.

Referências:

Decreto 38968, 1952, 27 de outubro, 1ª série, *COLP*;
Decreto 38969, 1952, 27 de outubro, 1ª série, *COLP*.

Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores (1952-1974)

Este organismo, criado na sequência da experiência feita com a Comissão de Literatura Infantil e Juvenil, que funcionava junto dos serviços de censura à imprensa, destinava-se a exercer o mesmo papel daquela, mas no que diz respeito aos espetáculos, particularmente teatral e cinematográfico. Ou seja, a sua criação tem por objetivo exercer uma função de suporte e auxílio na tomada de decisões em matéria de censura sobre espetáculos destinados a menores.

Porém, o seu aparecimento tem subjacente uma premissa de base que se vai manter ao longo dos seus vinte e dois anos de existência, que radica na permanente desconfiança do poder relativamente aos efeitos maléficos do espetáculo, e em relação aos quais a criação da Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores (CLEM) se destinaria a reforçar a capacidade de vigilância. Desde a sua criação em 1952, até à última reestruturação do organismo em 1971, encontramos referências demonstradoras da desconfiança que o regime tem relativamente a alguns espetáculos, classificando a sua ação como «nociva», conseguindo popularidade através da «excitação de instintos ou paixões» (Decreto 38964, 1952, preâmbulo) ou sem «qualquer consideração de ordem moral» (Decreto 263/71, 1971, preâmbulo) pelo que, do ponto de vista do regime, aquilo

que importava salvaguardar era a «saúde moral do país», evitando que se tornassem «instrumentos de subversão» (Decreto 38964, 1952, preâmbulo).

Desse modo, um conjunto de competências vão estar atribuídas à CLEM durante a sua vigência, que passam pela elaboração de «estudos ou inquéritos sobre a orientação de espetáculos para crianças», pela produção de pareceres para as comissões de censura à imprensa e aos espetáculos, sobre «tudo o que diga respeito à influência [daqueles] sobre a formação moral e cívica da juventude»; propor ao governo «tudo o que interesse à conveniente orientação da literatura para menores» (Decreto 38964, 1952, art.º 18º); prestar gratuitamente às empresas exibidoras «os esclarecimentos de que hajam mister, quer na seleção de fitas, quer na organização de programas» (Decreto 41051, 1957, art.º 23º), ou ainda distribuir pelos órgãos de informação «boletins com indicação das decisões tomadas relativamente às publicações destinadas à juventude sujeitas à sua apreciação», e fomentar a «realização de espetáculos para crianças, com caráter de regularidade, nas cidades e vilas do país» (Decreto 263/71, 1971, art.º 31º).

Contudo, se até aqui enunciámos competências que se situam essencialmente ao nível do aconselhamento governativo ou público, será no domínio da avaliação e da classificação que a função da CLEM é mais relevante. Todas as publicações, periódicas ou não, «nacionais ou estrangeiras, declaradamente destinadas à infância ou à adolescência» não poderiam «ser postas à venda sem o prévio parecer favorável» da Comissão (Decreto 38964, 1952,

art.º 19º). No processo de classificação dos espetáculos, da competência da Comissão de Censura aos Espetáculos, intervinha sempre um representante da CLEM, «não podendo nenhum espetáculo ser incluído nas categorias [destinadas a menores] sem o seu voto favorável» (Decreto 38964, 1952, art.º 5º), norma que será reafirmada em 1957 e 1971 (Decreto 41051, 1957, art.º 20º; Decreto 263/71, 1971, art.º 25º).

Tal como em muitos órgãos do género existentes no período, as funções exercidas pelos vogais da CLEM ao longo de toda a sua existência são remuneradas, podiam ser acumuladas desde 1957 com o exercício de funções na Comissão de Exame e Classificação

dos Espetáculos, cargos que eram desempenhados por períodos de três anos, e que os funcionários públicos também podiam exercer.

Finalmente, do ponto de vista da estrutura, se analisarmos a evolução organizativa do órgão, verificamos que se manteve sempre próximo do centro do poder, dado que os lugares de chefia são sempre da confiança da Presidência do Conselho. Em segundo lugar, notamos que durante a sua existência a sua constituição aumentou, passando de cinco vogais em 1952 para nove em 1971. Porém, a origem destes elementos é um dos aspectos mais interessantes da sua configuração. Se não surpreende o lugar e importância da

Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores				
Ano	Presidência	Vice-presidência	Vogais	Proveniência dos vogais
1952	Nomeação da Presidência do Conselho	—	5	2 nomeados pela Presidência do Conselho I representante da Igreja Católica I Ministério da Justiça I Ministério da Educação Nacional
1957	Nomeação da Presidência do Conselho	—	8	4 nomeados pela Presidência do Conselho I representante da Igreja Católica I representante do Ministério da Justiça I representante do Ministério da Educação Nacional I representante da Obra das Mães para Educação Nacional
1968	Diretor Geral da Cultura Popular e Espetáculos	Nomeação da Presidência do Conselho	8	4 nomeados pela Presidência do Conselho I representante da Igreja Católica I representante do Ministério da Justiça I representante do Ministério da Educação Nacional I representante da Obra das Mães para Educação Nacional
1971	Diretor Geral da Cultura Popular e Espetáculos	Nomeado pelo Secretário de Estado da Informação e Turismo	9	4 designados pela SEIT I representante da Igreja Católica I representante do Ministério da Justiça I representante do Ministério da Educação Nacional I representante da Obra das Mães para Educação Nacional I representante da Corporação da Imprensa e Artes Gráficas

Presidência do Conselho e dos ministérios da Justiça e da Educação Nacional, afinal tratava-se de uma instância criada pelo poder e que este pretendia controlar sob diversos domínios, já a convocação de associações como a Obra das Mães para a Educação Nacional, ou de instituições como a Igreja Católica, é único no sistema que o Estado Novo desenvolveu para procurar controlar a informação que por diversas vias poderia chegar à sociedade.

Porém, convirá também dizer que não são organizações estranhas ao regime. Pelo contrário, a OMEN nasce do seu interior e a Igreja Católica sempre foi uma parceira

Órgãos inspetivos

determinante. Contudo, aquilo que nos parece mais significativo é a possibilidade que por esta via o poder confere a estas organizações, de estarem representadas nos organismos da censura aos espetáculos, dado que a Comissão de Literatura e Espetáculos para esse efeito era solicitada, reforçando assim a capacidade censória do regime, para além do poder intrínseco de decidirem soberanamente sobre espetáculos cujos destinatários incluíssem menores.

Referências:

Decreto 38964, 1952, 27 de outubro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 41051, 1957, 1 de abril, 1ª série, COLP; Decreto 48686, 1968, 15 de novembro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 263/71, 1971, 18 de junho, 1ª série, COLP.

Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores | Ultramar (1958-1974)

Na sequência da criação da CLEM metropolitana em 1952, o Estado Novo virá a estender a decisão de instituir organismos congéneres no Ultramar a partir de 1958, com funções idênticas ao nível da fiscalização de espetáculos destinados à infância e juventude, sendo apenas reforçado que estas novas comissões, na apreciação que fariam

das publicações nacionais ou estrangeiras destinadas àqueles escalões etários, deveriam também avaliar a «reprodução de imagens relativas a filmes ou a peças de teatro» (Portaria 16696, 1958, 2ª).

Na portaria promulgadora depreendemos em primeiro lugar que, apesar de haver uma decisão do governo para todo o Ultramar, as comissões apenas seriam criadas nas províncias onde houvesse «necessidade imediata delas» (Portaria 16696, 1958, 2ª). Em segundo lugar, percebemos que a sua composição seria variável consoante os territórios, dado que a sua constituição era da competência das instâncias legislativas provinciais, que tinham a responsabilidade de fixar «o número máximo dos seus membros» e, finalmente,

aqueles órgãos legislativos poderiam ainda constituir delegações «nas províncias cujas condições geográficas as [tornassem] necessárias» (Portaria 16696, 1958, 13^a).

A produção legislativa sobre estes organismos ultramarinos é, porém, bastante escassa. Deduzimos que passaram a trabalhar em articulação com os Centros de Informação e Turismo (CIT) desde 1959, pois como a Inspeção dos Espetáculos passou a estar sob a dependência destes nos territórios ultramarinos, necessariamente a apreciação que as várias Comissões provinciais faziam sobre



Centro de Informação e Turismo;
Comissão de Literatura
e Espetáculos para Menores

espetáculos destinados aos mais novos teria de ser efetuada em cooperação com os CIT. E, do conjunto dos territórios ultramarinos, foi provavelmente em Angola que a CLEM local terá adquirido maior notoriedade, porque é naquela província que surge a partir de 1969 uma inspeção de espetáculos à semelhança da que existia na metrópole, comprovável inclusivamente pela gratificação mensal de 2200 escudos que tanto o presidente como cada um dos vogais recebiam a partir de 1969.

Referências:

Decreto 42194, 1959, 27 de março, 1^a série, *Diário do governo*; Decreto 48874, 1969, 20 de fevereiro, 1^a série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 49428, 1969, 2 de dezembro, 1^a série, *COLP*; Portaria 16696, 1958, 8 de maio, 1^a série, *Diário do governo*.

Comissão de Recurso (1971-1974)

Em 1971, quando da reestruturação da Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos (CECE), pela primeira vez surge uma Comissão de Recurso a quem os agentes promotores de espetáculos cinematográficos podiam recorrer caso discordassem das decisões de classificação efetuadas pela CECE.

Esta comissão funcionava de forma independente da CECE e era constituída por seis vogais. Por sua vez, os três vogais designados

pela Corporação dos Espetáculos representavam respetivamente as secções de teatro, música e dança e cinema, podendo apenas intervir se as decisões a tomar dissessem respeito a cada uma das áreas do seu interesse. Finalmente, estava vedado a «qualquer membro da comissão [...] assistir a reuniões ou a parte daquelas em que [fossem] tratados assuntos que lhes [dissessem] respeito ou aos seus parentes ou afins até ao 3^o grau, ou ainda a pessoa singular ou coletiva a que, direta ou indiretamente, [estivesse] ligado» (Decreto 263/71, 1971, art.º 28º).

Embora a hipótese de recorrer das decisões tomadas pelos organismos da censura já existisse, tal procedimento era efetuado sem

Comissão de Recurso	
Presidente	Diretor-geral da Cultura Popular e Espetáculos
	1º vice-presidente da CECE
Vogais (6)	2 vogais designados pelo Secretário de Estado da Informação e Turismo
	3 vogais designados pela Corporação dos Espetáculos



Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos;
Corporação dos Espetáculos

qualquer enquadramento orgânico. Com esta possibilidade criada na era do marcelismo, os agentes interessados, academicamente, podiam manifestar a sua discordância perante as decisões da censura e, simultaneamente, tinham um acesso mais transparente ao processo devido ao facto de se assumirem como interlocutores perante as autoridades censórias.

Referências:

Decreto 263/71, 1971, 18 de junho, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*.

Comissão do Cinema Educativo

Esta comissão, criada pelo Ministério da Instrução Pública em 1932, se tinha em primeira instância a função de «promover e fomentar nos estabelecimentos de ensino o uso do cinema», é acima de tudo o reflexo da importância que o Estado Novo conferia à sétima arte como veículo formativo da sociedade, utilizando-a «como elemento de orientação da cultura nacional» (Decreto 20859, 1932, Art.º 1º).

Entre as várias funções da comissão, contavam-se principalmente a apresentação de propostas ao Ministério da Instrução Pública para a realização de «películas sobre temas culturais e didáticos», considerando-se «película cultural» aquela que servia «para a vulgarização de conhecimentos ou recreio do espírito,

Comissão do Cinema Educativo
Secretário Geral do Ministério da Instrução Pública
Diretores Gerais do Ministério da Instrução Pública
Diretor dos Serviços do Ensino Secundário do Ministério da Instrução Pública
Inspetor Geral do Ensino Particular
Diretor dos Serviços da 10ª Repartição da Contabilidade Pública
Inspetor Geral dos Espetáculos
Reitor do Liceu Normal de Lisboa (Pedro Nunes)
Artista de cinema
Escritor

oferecendo, por representação direta ou por associação de ideias, uma lição útil ou moral», e «película didática» a que servia «de auxiliar ao mestre na exposição das suas ideias». Para além disso, o organismo devia ainda aplicar as receitas previstas no orçamento do Estado para a aquisição de máquinas cinematográficas para equipar as escolas, ou ainda abrir concursos para aquisição ou aluguer de máquinas para as escolas não beneficiadas pela alínea anterior.

À comissão competia também a regulação de todo o processo referente à realização das obras fílmicas. Abria concursos para o efeito, sendo apenas considerados os projetos que não contivessem ou inspirassem doutrinas «antinacionalistas» ou qualquer «derrotismo de ordem moral, contra a família, a propriedade, o espírito de disciplina e de trabalho, a austeridade de costumes e qualquer credo religioso». Ou seja, estes critérios refletem com toda a clareza o caráter afirmativo do novo regime. Este, dado que pretendia romper com o passado liberal e demarcar-se do internacionalismo soviético, via na refundação da nação uma necessidade vital, afirmando para isso um novo conjunto de valores, onde a moralidade católica era notória, e em relação aos quais o cinema educativo devia ser fiel. Por este conjunto de razões percebemos que o trabalho da Comissão do Cinema Educativo não tinha apenas por função regular a produção de cinema para as escolas, mas, de forma mais abrangente, orientar essas realizações para educar a sociedade.

Aliás, o indicador mais objetivo que o diploma avançava para demonstrar a intenção de não reduzir o cinema educativo ao âmbito escolar, passava pelas medidas coercivas

que anunciava relativamente à sua exibição. Apesar de, no estrito âmbito escolar, todos os anos ser elaborado «um programa da distribuição de películas culturais e didáticas pelas respetivas escolas», a mostra das películas culturais terminava nas salas públicas, dado que todos os «cinemas estabelecidos em território português» estavam obrigados à sua exibição, «pelo menos durante uma semana, quatro e dois dias, consoante [fossem] de 1ª, 2ª ou 3ª categoria». O incumprimento desta decisão implicava o levantamento de auto pela Inspeção Geral dos Espetáculos, o pagamento de uma indemnização ao Ministério da Instrução Pública e ao adjudicatário da película, cujo valor se cifrava no «triplo da quantia que a ambos caberia se a exibição se houvesse realizado com a lotação da casa completa», situação que não ocorreria se as casas exibidoras cumprissem o estabelecido havendo, neste último cenário, uma distribuição igual da receita bruta entre os adjudicatários e as empresas exibidoras (Decreto 20859, 1932, art.ºs 2º, 6º, 20º, 22º, 23º, 25º, 32º).

Referências:

Decreto 20859, 1932, 4 de fevereiro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 21705, 1932, 27 de setembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 21946, 1932, 6 de dezembro, 1ª série, *COLP*.

Cinema educativo

Conselho do Cinema (1948-1974)

Este órgão foi criado através da lei 2027 em 1948, no processo que conduziu à instituição do Fundo do Cinema Nacional (FCN) como mecanismo financeiro de apoio ao desenvolvimento da atividade cinematográfica, mantendo-se em funções até 1974, mesmo depois da reformulação que o caetanismo introduziu no setor com a criação do Instituto Português de Cinema (IPC).

Conforme se pode verificar pelo quadro anexo, a constituição do Conselho manteve sempre grande coerência ao longo dos seus vinte e seis anos de vigência, não obstante o aumento do número de membros a partir de 1971, a inclusão de elementos do meio cinematográfico neste segundo período, ou ainda a convocação de outros representantes a convite do presidente. Efetivamente, aquilo que é uma permanência na sua constituição é o peso de setores pertencentes às instituições e órgãos do círculo do poder, tendência que é reforçada no tempo de Marcello Caetano, apesar da chamada de um representante do cinema de amadores e de um crítico da especialidade, exceções que, porém, são mais aparentes que reais. De facto, se numa primeira leitura poderemos encontrar alguma abertura que o regime pretendeu ensaiar com a ascensão de Caetano, a verdade é que se trata de uma manobra controlada pelo poder, dado que ambos os novos membros, nomeados por quatro anos não renováveis, são designados

pelo Secretário de Estado da Informação, ou seja, apenas poderiam ser pessoas da confiança do regime e nunca eventuais elementos que o fizessem perigar (Lei 2027, 1948, art.º 3º; Lei 7/71, 1971, base VI).

Conselho do Cinema (Lei 2.027;1948; Lei 7/71; 1971)	
1948	Secretário Nacional da Informação (presidência) Junta Nacional de Educação (2) Inspetor dos Espetáculos Grémios da Indústria Cinematográfica (1) Sindicatos Nacionais de Técnicos de Cinema (1) Chefe da Secção de Cinema do SNI (secretário) Ministério das Colónias (1) *
1971	Secretário de Estado da Informação e Turismo (presidência) Diretor da Cultura Popular e Espetáculos (vice-presidência) Corporação dos Espetáculos (2+2) ** Junta Nacional de Educação (1) Instituto de Meios Audiovisuais de Educação (1) Secretário do Instituto Português de Cinema Diretor dos Serviços de Espetáculos Chefe da Repartição de Teatro, Cinema e Etnografia Diretor dos Serviços do Trabalho da Direção-Geral do Trabalho e Corporações Cinema de amadores (1) Crítico da especialidade (1) Ministério do Ultramar (1)*
* O representante deste ministério faria parte do Conselho quando o diploma fosse aplicado aos territórios ultramarinos. ** Interesses patronais (2); Interesses profissionais (2)	

Para além da sua constituição, ao nível do seu funcionamento, apenas em 1971 sabemos que o “Conselho de Cinema”, como desde então ficou conhecido, tinha três

reuniões ordinárias, uma até 15 de fevereiro para «apreciar a assistência financeira à produção», outra até 31 de março, para opinar sobre o «relatório e conta da gerência do ano anterior», e a última, até 15 de dezembro, «para dar parecer sobre o orçamento de receitas e despesas para o ano seguinte e sobre a atribuição de prémios», e reuniões extraordinárias que ocorriam sempre que o presidente entendesse conveniente. Ainda no que se refere ao funcionamento, e também apenas a partir de 1971, as deliberações eram tomadas por maioria simples, não havendo possibilidade de abstenção, e ao presidente era conferido voto de qualidade em caso de desempate (Decreto 286/73, 1973, art.ºs 10º, 11º).

Enquanto órgão consultivo, a generalidade das suas funções passava pela produção de pareceres. Porém, nessa matéria, verifica-se que o Conselho do Cinema adquiriu progressivamente mais importância, nomeadamente no campo administrativo. Na verdade, se no tempo do FCN já emite opiniões sobre o orçamento das receitas e despesas do ano seguinte, ou sobre a conta económica do ano anterior (Decreto 37370, 1949, art.ºs 1º, 6º), prerrogativas que se manterão no tempo do caetanismo, o Conselho do Cinema passa também a estar representado no Conselho Administrativo do Instituto Português de Cinema, que era o órgão governativo do Instituto, elementos que eram nomeados por votação secreta no seio do Conselho, e que deveriam representar paritariamente os interesses patronais e profissionais (Decreto 286/73, 1973, art.º 5º).

Contudo, a principal prerrogativa que era atribuída ao Conselho passava pela capacidade

de decidir, através dos pareceres que produzia, questões sobre matéria cinematográfica, poderes que foram relativamente amplos durante o seu período de existência. O mais óbvio de todos, que permaneceu entre 1948 e 1974, passava pela avaliação dos projetos de filmes que se candidatavam à assistência financeira do FCN|IPC, decidindo quem era ou não merecedor desse apoio, passando ainda, apenas entre 1948 e 1971, por emitir opiniões sobre o eventual aumento do contingente anual de filmes de grande-metragem a distribuir e a exibir no mercado nacional, assim como sobre as condições mínimas que um filme português deveria preencher para se manter em exibição (Lei 2027, 1948, art.ºs 8º, 17º, 21º). A partir de 1971, com a instituição do IPC, o Conselho passa também a opinar na atribuição de prémios, sobre os «limites máximos das tabelas de preços a praticar pelos estabelecimentos técnicos nacionais, quando a sua utilização [fosse] obrigatória» pelas empresas nacionais e, de uma forma ampla, em todas as questões «de ordem económica, técnica e artística de interesse geral para as atividades cinematográficas, bem como sobre quaisquer outras submetidas pelo presidente do Instituto Português de Cinema à sua apreciação» (Lei 7/71, 1971, bases VI, XXIV).

Ou seja, durante a sua vigência, o Conselho do Cinema foi a primeira instância criada pelo poder para regular o apoio à atividade cinematográfica de acordo com os interesses do regime. Os pareceres produzidos tinham em primeira instância essa premissa, avaliando os projetos e outras situações de acordo com o cânon instituído, que, no caso da assistência financeira à produção cinematográfica, tinha de estar de acordo com o conceito de filme

português oficialmente definido, ou por projetos que não afrontassem o regime, processo

que depois seria complementado com a censura prévia.

 Filme português;
Fundo do Cinema Nacional;
Instituto Português de Cinema;
Lei 2027

Referências:

Lei 2027, 1948, 18 de fevereiro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 37370, 1949, 11 de abril, 1ª série, *COLP*; Lei 7/71, 1971, 5 de dezembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 286/73, 5 de junho, 1ª série, *Diário do governo*.

Convenção de Berna (1886)

Acordo internacional celebrado entre vários países, em 1886, para proteger a propriedade literária e artística. Este convénio surge na sequência de várias tentativas desenvolvidas ao longo do século XIX com aquela finalidade, procurando colocar em condições de igualdade, ao nível do direito, os produtos do pensamento humano aos da propriedade material.

Inicialmente surgiram convénios bilaterais entre Estados europeus mas, progressivamente, foi ganhando força a necessidade de uniformizar os princípios dessa proteção num único tratado, ao qual os Estados se submeteriam. Vários encontros internacionais surgiram nesse sentido, nomeadamente em Bruxelas, Antuérpia e Paris, destacando-se particularmente o que se realizou em Berna a partir de 1883, onde uma conferência internacional redigiu um projeto, que no ano seguinte, na mesma cidade, foi submetido à apreciação diplomática, resultando a ata definitiva em 1886,

que viria a ser assinada pelos países participantes, Alemanha, Inglaterra, Bélgica, França, Espanha, Itália, República do Haiti, República da Libéria, Suíça e Tunísia.

Dessa convenção surgiu ainda a União Internacional para a proteção dos direitos de autor, através da qual ficavam assegurados a autores e artistas, «dentro de qualquer dos países signatários, os direitos sobre as suas produções e a proteção das suas obras com vantagens idênticas às dos escritores e artistas nacionais», sendo ainda fixado em Berna o *Bureau Internacional* para a «proteção das obras literárias e artísticas, sob a égide da Confederação Suíça» (Decreto, 1911, preâmbulo).

Em Paris, em 1896, será feita uma ata adicional à convenção, onde ficavam definidas as várias modalidades de produções literárias e artísticas protegidas e, em Berlim, no ano de 1908, foi criado um texto único que reunia as diversas atas da convenção, estando presentes os países signatários e outros ainda não perpertentes à União de Berna, entre os quais Portugal, que viria entretanto a aderir.

A integração de Portugal viria a ocorrer no período conturbado da queda da monarquia,

surgindo a publicação da adesão e a respetiva justificação já no período republicano, durante o Governo Provisório. No decreto em que a Convenção é publicada, através do preâmbulo que antecede o texto, podemos verificar, não obstante ter sido uma decisão política ainda do período monárquico, uma justificação eminentemente de cariz universalista, de acordo com a utopia republicana da união dos povos por via da elevação cultural. Afirmava-se então ser «altamente justo (...) assegurar a propriedade individual da obra que germinou no espírito do pensador ou que evolou da fantasia do poeta e do artista» e, por outro, tal decisão significava «caminhar com passo agigantado no caminho da cultura universal e contribuir para o estreitamento (...) das relações internacionais, base segura e garantia certa da continuidade da civilização». Desse modo, o Governo Provisório decretava que Portugal aderiria à Convenção de Berna, «revisita na conferência de Berlim de 1908, para a proteção da propriedade literária e artística», considerando incluídas no Código Civil Português, «as obras de novas denominações que nele são descritas e a que se referem os artigos 2º e 3º da Convenção de Berlim» (Decreto, 1911, preâmbulo, art.ºs 1º, 2º).

Terminado o processo de adesão, o tema da Convenção de Berna surgirá ainda na legislação por diversas vezes até 1966. Ainda em 1911 surge a regularização da situação no Código Civil (Decreto, 1911), em 1912 temos notícia de que a Inglaterra e a Dinamarca aderiram à Convenção (Decreto, 1912). Em 1925, a subscrição de Portugal levará o governo português a entender que, respeitando os princípios daquele acordo relativamente à propriedade intelectual, não deveriam ser

«visados pelas autoridades administrativas cartazes para espetáculos públicos em que se [representassem] peças estrangeiras de autores pertencentes aos países da União sem que [fosse] apresentada autorização por escrito dos respetivos autores, (...) herdeiros, cessionários ou representantes devidamente reconhecidos como tais, ou sem que as entidades interessadas na realização desses espetáculos provem que, por morte do autor há mais de cinquenta anos, cessou o período legal de duração da proteção» (Decreto, 1925).

Em 1927, depois da queda da Primeira República, verificando-se que, também em função da adesão, persistiam dúvidas sobre o conceito de propriedade literária, científica e artística, o então poder emergente promulgará um decreto onde os conceitos são clarificados (Decreto 13725, 1927).

Entretanto a Convenção seria objeto de revisão em 1914, 1928 e 1948, reformulação que é publicada no *Diário do governo* em 1951. Nesta última fase, já faziam parte da União 36 países, concretamente a Austrália, Áustria, Bélgica, Brasil, Canadá, Checoslováquia, Dinamarca, Espanha, Finlândia, França, Grécia, Hungria, Índia, Irlanda, Islândia, Itália, Jugoslávia, Líbano, Liechtenstein, Luxemburgo, Marrocos, Mónaco, Noruega, Nova Zelândia, Países Baixos, Paquistão, Polónia, Portugal, Reino Unido da Grã Bretanha, Irlanda do Norte, Santa Sé, Síria, Suécia, Suíça, Tunísia e a União Sul-Africana (Decreto 38304, 1951, preâmbulo).

Finalmente, em 1966, é publicado o Código do Direito de Autor, que surge na sequência da Convenção Internacional do Direito de Autor, assinada em Genebra em 1952, e de alguma revisão sobre a matéria efetuada em 1961 em convenção internacional realizada em Roma.

Este Código debruça-se sobre questões menos gerais que as previstas na Convenção de Berna, passando, desde então, a ser um texto complementar ao de Berna, mas onde, relativamente ao reconhecimento da propriedade intelectual e artística, já não vigora apenas o texto inicialmente acordado em Berna em 1886, pelo contrário, o referido código ganha um ascendente

Propriedade cinematográfica

legislativo, tornando-se a norma orientadora fundamental.

Referências:

Decreto, 1911, 18 de março, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto, 1911, 22 de agosto, 1ª série, *COLP*; Decreto, 1912, 23 de julho, 1ª série, *COLP*; Decreto, 1925, 6 de janeiro, 1ª série, *COLP*; Decreto 13725, 1927, 3 de junho, 1ª série, *COLP*; Decreto 38304, 1951, 16 de junho, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 46980, 1966, 27 de abril, 1ª série, *COLP*.

Coparticipação

Trata-se de um tipo de financiamento diferente da coprodução, criado durante o marcelismo, distinguindo-se desta última por envolver «filmes produzidos em comum por produtores nacionais e produtores de países que não tenham celebrado com Portugal acordos cinematográficos». Para além desta regra, a coparticipação poderia também envolver filmes provenientes de «países signatários de acordos cinematográficos com Portugal, se não [obedecessem] às condições expressas nesses acordos». Finalmente, as coparticipações eram equiparadas a filmes nacionais «para efeitos de atribuição de prémios e fixação de contingentes» para distribuição e exibição, não tendo porém a possibilidade de aceder a financiamento estatal como estava previsto para as coproduções (Lei 7/71, 1971, base X, XI).

No entanto, apesar de não poderem usufruir das vantagens atribuídas às coproduções, estavam sujeitas a um controlo igualmente apertado. Tinham de ter «participação de 20% de capital português, e participação, na mesma percentagem do investimento, nos lucros obtidos na sua exploração global»; a «intervenção de técnicos e artistas portugueses [deveria ser] na proporção de 30% do total»; a utilização de «locais de filmagem e a utilização de estabelecimentos técnicos instalados em território português» deveria corresponder a «50% da metragem total»; a revelação da película impressionada em Portugal e a tiragem de cópias destinadas ao mercado nacional deveria ser feita em laboratórios e estabelecimentos nacionais; finalmente, deveria haver também uma «versão falada em língua portuguesa». Admitia-se apenas, «em casos excecionais, impostos pelas exigências do argumento ou insuficiência de apetrechamento

técnico», que o Instituto Português de Cinema dispensasse ou reduzisse as «condições mínimas estabelecidas» nas alíneas

relativas à utilização de locais e estabelecimentos técnicos nacionais (Decreto 286/73, 1973, art.º 25º).



Empresas;
Filme português;
Produção; Coprodução

Referências:

Decreto 286/73, 1973, 5 de junho, 1ª série, *Diário do governo*; Lei 7/71, 1971, 5 de dezembro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*.

Coprodução

A possibilidade de um filme ser financiado por produtores de diferentes nacionalidades começa a emergir no discurso legislativo em 1946, quando é publicado o primeiro diploma que levará ao aparecimento da lei do Fundo do Cinema Nacional, sendo que o termo 'coprodução' apenas surge em 1949. Ou seja, antes de 1946 não está prevista qualquer medida no sentido de possibilitar esse tipo de financiamento e, no espaço temporal que medeia entre 1946 e 1949, surge uma expressão na legislação que apontará neste sentido. Estando proibida a «importação de filmes de fundo estrangeiros falados em língua portuguesa», viriam a abrir-se duas exceções, uma para os filmes «realizados no Brasil», outra para aqueles que viessem a ser «reconhecidos superiormente como produzidos em regime de reciprocidade». Ou seja, embora esta produção em 'regime de reciprocidade' não seja suficientemente clara quanto ao seu significado, pensamos que deverá ser entendida como algo produzido por mútuo acordo entre duas partes, portuguesa e não

portuguesa, logo, estaremos perante o conceito que antecede a emergência da expressão 'coprodução' (Decreto 36058, 1946, art.º 15º; Decreto 36062, 1946, art.º 13º; Lei 2027, 1948, art.º 14º).

Aliás, quando o termo surge pela primeira vez na legislação em 1949, a designação anterior mantém-se embora acrescida da nova designação. Então, a propósito da dobragem, dizia-se que esta só era possível para obras realizadas no Brasil ou, e aqui radicava a novidade, organizadas em «coprodução, em regime de reciprocidade reconhecida superiormente, caso por caso», ou seja, coprodução era sinónimo de obra realizada em regime de reciprocidade, facto que era ainda algo concebido a título excecional porque teria de ser analisado pontualmente (Decreto 37369, 1949, art.º 23º).

Este conceito de coprodução, onde parece estar subjacente uma prática irregular e episódica manter-se-á até ao fim do regime, sofrendo modificações com a última lei-quadro que virá a ser publicada sobre a atividade cinematográfica, a lei 7/71, na qual sofrerá a derradeira clarificação. A partir de então

consideravam-se «coproduções os filmes produzidos em comum por produtores nacionais e (...) países signatários de acordos cinematográficos com Portugal» (Lei 7/71, 1971, base X.3). Para além disso, na regulamentação da lei, definia-se ainda que os projetos deveriam ter «qualidade compatível com o grau de desenvolvimento da indústria cinematográfica dos países coprodutores», e as entidades produtoras deveriam ser de «reconhecida idoneidade técnica e financeira» (Decreto 286/73, 1973, art.º 17º). Deste modo, embora estes dois últimos elementos nos pareçam algo problemáticos de aferir, não oferecia dúvidas que este tipo de produção implicava produtores de diferentes nacionalidades e, em segundo lugar, era um tipo de produção que apenas podia acontecer entre países com quem Portugal tivesse acordos cinematográficos.

Ao nível dos requisitos estabelecidos para que um projeto fílmico ganhe o estatuto de coprodução, constata-se que o Estado português opta durante muito tempo por uma posição minimalista ao nível da defesa dos interesses portugueses, que vai vigorar entre 1949 e 1971, verificando-se um propósito mais afirmativo nos diplomas que emergem com o caetanismo. Efetivamente, se analisarmos as condições que a legislação estabelece para se organizar uma coprodução, podemos notar, em matéria de defesa do interesse português, o tímido posicionamento que está subjacente, estabelecendo-se um conjunto de regras, como sejam a «comparticipação de capital português na proporção mínima de 25%», a «utilização alternada de estúdios portugueses e do país ou países coprodutores», a «intervenção, pelo menos, de dois técnicos» na adaptação, na direção de produção,

realização, direção de produção ou nos operadores, e ainda a «atuação, no mínimo, de dois intérpretes portugueses nos principais papéis» (Decreto 37369, 1949, art.º 23º).

Em 1971, apesar de somente na regulamentação da lei-quadro as condições de coprodução ficarem melhor definidas, podemos verificar já uma mudança substancial no posicionamento do poder. Em primeiro lugar, este tipo de produções passou a ser equiparado a «filmes nacionais para efeitos de assistência financeira, atribuição de prémios e fixação de contingentes de distribuição e exibição», com as inerentes vantagens que desta situação resultavam para as obras realizadas (Lei 7/71, 1971, base XI). Porém, para uma coprodução poder beneficiar de apoio governamental precisava de cumulativamente ter como requisitos a «participação de 20% de capital português», cota que deveria ter igual correspondência percentual nos «lucros obtidos na sua exploração comercial»; ter «participação equitativa de artistas, técnicos e demais pessoal das nacionalidades interessadas, nas proporções a estabelecer pelos coprodutores»; «utilização de exteriores, estúdios e laboratórios das nacionalidades interessadas, nos termos acordados pelos coprodutores»; «tiragem em estabelecimentos técnicos portugueses das cópias destinadas ao mercado nacional» e, finalmente, haver uma «versão falada em língua portuguesa».

Ou seja, apesar de a participação do capital português diminuir para 20%, verifica-se uma maior preocupação na equidade dos termos da coprodução, nomeadamente ao nível de técnicos, artistas e restantes elementos, de laboratórios, estúdios e exteriores, «tendo em conta as exigências técnicas e

as características do filme, sem prejuízo de um justo equilíbrio dos interesses das indústrias cinematográficas dos países intervenientes». Em terceiro lugar, afirmava-se também que os «realizadores, artistas e técnicos [deveriam] ter a nacionalidade dos países coprodutores», independentemente de outras pessoas para as mesmas funções poderem também participar se residirem nos países coprodutores ou, mesmo que não residam nem façam parte dos países intervenientes, se as «caraterísticas do filme ou a natureza do papel requeiram especificamente pessoa que não possa ser encontrada nos países intervenientes» (Decreto 286/73, 1973, art.ºs 17º, 18º, 20º).

Em conclusão, a coprodução aparece de forma tímida no discurso do poder a partir de 1946, ficando então estabelecidas regras

 **Produtor;**
Produção;
Filme português;
Empresas

que acautelam o interesse nacional de forma minimalista, normas que estarão em vigor até 1971, momento em que fica definitivamente estabelecido que aquele tipo de produção apenas era possível com países com quem Portugal tivesse acordos cinematográficos. Desde então passam a usufruir dos apoios estatais que eram prestados às produções de financiamento exclusivamente nacional, verificando-se ainda um discurso mais afirmativo quanto à defesa do interesse português, mas onde constatamos simultaneamente a permeabilidade às colaborações de elementos não pertencentes aos países participantes, desde que tal seja considerado vantajoso para a obra a realizar.

Referências:

Decreto 36058, 1946, 24 de dezembro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 36062, 1946, 27 de dezembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 37369, 1949, 11 de abril, 1ª série, *COLP*; Decreto 184/73, 1973, 25 de abril, 1ª série, *Diário do governo*; Lei 2027, 1948, 18 de fevereiro, 1ª série, *COLP*; Lei 7/71, 1971, 5 de dezembro, 1ª série, *COLP*.

Corporação dos Espetáculos

É sabido que a fórmula ideológica desenvolvida pelo Estado Novo para obstar à organização liberal de representação, considerada individualista e socialmente inorgânica, e ao modelo socialista soviético, também

perspetivado como antinatural ao nível da estruturação da sociedade, foi o da representação corporativa da sociedade. Esta, para além de permitir a representação orgânica de todos os interesses sociais, possibilitava também ao Estado evitar a luta de classes, um dos flagelos das sociedades industrializadas na perspetiva do regime, através da imposição aos diversos setores do princípio da colaboração em favor dos interesses superiores da nação.

Na verdade, a afirmação do princípio corporativo, tornar-se-á um dos símbolos identitários e diferenciadores do regime em relação aos demais, constantemente presente nos discursos da liderança, quer de Salazar, quer de Caetano. Em 1930, num quadro ainda de definição das forças políticas, e dois anos depois da chegada de Salazar ao poder, o corporativismo é enunciado como um dos princípios fundamentais da revolução política (Salazar, 1939, p. 87-89). Em 1939 continua a ser classificado como a revolução que permitirá, num futuro próximo, a paz e a harmonia social (Oliveira Salazar, 1959, p. 129-133). Em 1967, nas vésperas do desaparecimento político de Salazar, a organização corporativa continua a ser um fator de estabilidade social por entre os temporais revolucionários que por vezes assolam o mundo (Oliveira Salazar, 1967, p. 441-443). Na chegada de Caetano à liderança do governo, poucos dias depois da sua tomada de posse, os ideais corporativos são desde logo enunciados como um dos princípios de continuidade (Marcello Caetano, 1969 p. 22-25), facto que será de novo reafirmado em 1970 (Marcello Caetano, 1970, p. 192-200).

No entanto, apesar de o regime se ter sempre assumido como corporativo, a institucionalização da lei orgânica das corporações surge apenas em 1956. Para além disso, no que diz respeito ao exercício da capacidade política, o princípio do sufrágio orgânico nunca foi defendido com convicção ao ponto de ser exclusivo na definição do conceito de eleitor. Pelo contrário, a legislação sobre a matéria é estruturalmente mista na identificação do direito de voto. Ou seja, se o sufrágio orgânico existe para os momentos eleitorais que o Estado Novo foi criando, o eleitor de raiz

liberal não desapareceu da legislação, sendo, a sua existência, mais condicionada ou mais abrangente em função das circunstâncias político-eleitorais (Manuel Braga da Cruz, 1988, p. 194-228).

Apesar das limitações conferidas ao «poder corporativo», este começou a ser instituído com a publicação de duas leis em 1956. A lei 2085 promulgava as bases do Plano de Formação Social e Corporativa, ou seja, era um diploma com finalidades doutrinárias junto da população, criando um conjunto de instrumentos destinados a desenvolver a formação e a consciência corporativa, destacando-se nesse âmbito a criação da Junta de Ação Social, que tinha por função coordenar os organismos que fossem criados com aquela finalidade, «exercer ação doutrinadora e formativa» através de missões a realizar pela Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, de «círculos de estudos e ciclos de palestras ou conferências doutrinárias e de divulgação», de «cursos de férias, cursos noturnos e visitas de estudo», de «encontros e congressos regionais e nacionais», de «bibliotecas nos organismos corporativos e nos locais de trabalho, de bibliotecas itinerantes e distribuição de livros, e ainda através da «imprensa, radiodifusão, televisão e cinema». Para além desta ação junto da população, a Junta de Ação Social tinha também por função «fomentar a criação e promover o desenvolvimento de centros ou gabinetes de estudos sociais e corporativos»; «propor ao Instituto de Alta Cultura a concessão de bolsas de estudo, no país ou no estrangeiro, a pessoas de comprovada idoneidade intelectual, que tenham manifestado relevante interesse pelos problemas corporativos e do trabalho e segurança social»; nomear personalidades

de mérito, mediante compensação, para procederem «a estudos sobre corporativismo»; atribuir «prêmios pecuniários aos autores de estudos de real valor» sobre a temática; e, por último, «patrocinar a criação ou o funcionamento de escolas de formação de trabalhadores sociais e promover a realização de cursos de aperfeiçoamento e de atualização dos diversos agentes de ação social» (Lei 2085, 1956, bases VI, X).

Paralelamente a esta lei com propósitos formativos e doutrinários, destinada a desenvolver a consciência corporativa, surgia também a lei 2086 que promulgava as bases para a instituição das corporações, considerando-se que estas, tal como já afirmámos anteriormente, constituíam «a organização integral das diferentes atividades de ordem moral, cultural e económica», e tinham «por fim coordenar, representar e defender os seus interesses para a realização do bem comum». Nessa linha, eram atribuições de cada corporação «coordenar a ação das instituições ou organismos corporativos que a compunham, (...) tendo em vista os seus interesses próprios e os fins superiores da organização»; «representar e defender (...) os interesses das respetivas atividades»; «promover a organização e desenvolvimento da previdência» em benefício dos trabalhadores; «propor ao governo normas de observância geral sobre quaisquer assuntos de interesse para a corporação»; «desenvolver a consciência corporativa e o espírito de cooperação social, bem como o sentimento da solidariedade de interesse entre todos os elementos que a compõem» (Lei 2086, 1956, bases I, V). Ainda ao abrigo deste diploma seriam criadas as primeiras seis corporações, todas de carácter económico, concretamente a da Lavoura,

Indústria, Comércio, Transportes e Turismo, Crédito e Seguros e Pesca e Conservas, referindo-se ainda que as «corporações morais e culturais» seriam uma decisão posterior do governo (Lei 2086, 1956, base XV).

Em 1959 completava-se o ciclo da organização corporativa, com a criação simultânea da Corporação da Imprensa e Artes Gráficas (Decreto 42523, 1959) e a Corporação dos Espetáculos (Decreto 42524, 1959), esta última dividida em três secções, (1ª) O Teatro, a Música e a Dança, (2ª) Cinema, (3ª) Diversões Públicas. Iniciava-se assim o processo de integração dos espetáculos, cinema incluído, no ideal corporativo do Estado Novo. Tratava-se de uma integração sem opção dado que, como era afirmado logo de início, a Corporação «constitui a organização integral das atividades de espetáculos e tem por fim coordenar, representar e defender os interesses dessas atividades para a realização do bem comum» (Decreto 42524, 1959, art.º 2º) e, tal como estava previsto no seu regimento, a Corporação dos Espetáculos constituía a única estrutura reconhecida pelo Estado, que reunia, integrava e representava os interesses deste tipo de atividades.

A Corporação dos Espetáculos tem por fim coordenar, representar e defender os interesses das atividades que nela se integram para a realização do bem comum, devendo a sua ação desenvolver-se, em colaboração com o Estado e demais corporações, no respeito absoluto pelas superiores conveniências nacionais, em espírito de estreita cooperação social e com o repúdio do predomínio de quaisquer grupos ou classes (Portaria 17953, 1960, Art.º 3º).

A partir de então, tal como fora definido pelo decreto 29931 de 1939, passava a ser «obrigatório para todas as empresas singulares ou coletivas», que estivessem ou não «inscritas nos respetivos grémios, o pagamento das joias e cotas a que [...] estejam sujeitos os sócios dos mesmos organismos». Para os «profissionais não inscritos nos sindicatos nacionais» que os representam a obrigatoriedade anterior não era instituída, apesar da injustiça que se reconhecia nessa situação, optando-se por uma formulação tendencialmente coerciva, determinando-se, que o pagamento das joias e cotas seria imposto a todos, inscritos ou não, sempre que as circunstâncias o justificassem (Decreto 29931, 1939, Art.ºs 1º, 2º).

De igual forma, «sempre que o [exigissem] os interesses superiores da economia e da justiça social», seriam reguladas «as condições de prestação do trabalho e a sua remuneração, fixando os limites aos ordenados e salários» (Decreto 32749, 1943, Art.º 1º). Ou seja, os setores profissionais relacionados com o espetáculo, dentro da lógica corporativa instituída, se pretendessem assumir algum papel interventivo a nível institucional ou político, não tinham outra opção senão recorrer aos canais criados pelo Estado, intervenção essa que era sempre condicionada, em última instância, pelos interesses superiores da nação.

A Corporação dos Espetáculos, como já foi referido e pode ser consultado na tabela seguinte, era constituída por três secções: (1ª) Teatro, Música, Dança; (2ª) Cinema; (3ª) Diversões Públicas. As funções eram, em termos gerais, idênticas às congéneres, nomeadamente propor ao governo medidas sobre o setor, desenvolver a consciência corporativa

e representar na Câmara Corporativa os interesses das atividades relacionadas com os espetáculos (Decreto 42524, 1959, art.º 7º).

Em termos de órgãos existia uma Direção, cujo presidente era eleito pelo Conselho da Corporação entre os indivíduos com mais de 35 anos, exercício que obrigava à cessação de quaisquer funções diretivas em organismos corporativos primários ou intermédios; o Conselho da Corporação para o qual só poderiam ser eleitos os indivíduos de nacionalidade portuguesa maiores de 21 anos ou estrangeiros naturalizados há mais de 10 anos; cada secção tinha o seu conselho, estando neste representados os interesses profissionais do setor, presença essa que tinha de ser paritária entre empresas e profissionais, para obrigar à tomada de decisões consensuais (Decreto 42524, 1959, Art.º 12º). Os conselhos das secções terão um número máximo de oito representantes das respetivas atividades até 1965 (Decreto 42724, 1959, Art.º 3º), ano a partir do qual deixa de haver limite, por se reconhecer que eram aqueles órgãos que mais contribuam para a execução das atribuições das corporações, passando desde então, a ter assento todas as atividades que assim o entendessem (Decreto 46608, 1965, Art.º 17º); finalmente havia ainda uma Junta disciplinar, presidida por um juiz, a quem competia analisar situações do foro interno à corporação, ou de questões remetidas por organismos externos.

Havia ainda em todas as corporações um representante do Estado e a dos Espetáculos não fugia a essa regra, nomeada pelo Conselho Corporativo que, apesar de não constituir um órgão da corporação,

Corporação dos Espetáculos		
Secções	Teatro, Música, Dança	
	Cinema	
	Diversões Públicas	
	Conselho da Corporação	Representantes dos organismos corporativos que constituem a Corporação
	Conselhos das Secções	Oito representantes dos organismos corporativos respetivos, com representação paritária das empresas e profissionais. Desde 1965 deixa de haver limite máximo de representantes dos organismos respetivos
Órgãos	Direção	Presidente
		Vice-presidente
		4 vogais (2 devem ser representantes dos profissionais)
	Junta Disciplinar	Juiz
		2 vogais por secção
Representante do Estado		Nomeado pelo Conselho Corporativo, sob proposta do Ministro das Corporações e Previdência Social

assumia uma autoridade de cariz majestático. Competia-lhe «a defesa dos interesses gerais da comunidade e os do público», devendo «opor-se às deliberações do conselho ou da direção da corporação», que reputasse lesivas «das superiores conveniências nacionais, ficando essas deliberações suspensas», até que sobre elas se pronunciasse o Conselho Corporativo» (Decreto 42524, 1959, Art.º 27º). Na defesa dos interesses nacionais, aquele representante poderia assistir a qualquer reunião que se efetuasse no organismo, nomeadamente «às reuniões do conselho da corporação, dos conselhos das secções, da direção ou de quaisquer comissões permanentes ou temporárias, tomar conhecimento direto de toda a documentação, e exigir os elementos que [reputasse] necessários ao

cumprimento das suas funções» (Portaria 17953, 1960, Art.º 66º).

Integrados os espetáculos no espírito corporativo que presidia à organização social, procurou-se emprestar às corporações uma dignidade idêntica à dos concelhos administrativos. A partir de 1960, apesar de a organização corporativa ser uma criação do regime, o Estado Novo vai situá-la dentro da mais fina tradição histórica portuguesa, consignando que a melhor forma de a identificar seria através da expressão heráldica porque, como era referido no decreto promulgador, emergindo da «própria vida da nação» e como «verdadeiras forças vivas», só poderiam «estar bem representadas no plano da heráldica desde que se lhes [concedesse] o direito, em paralelo ao dos concelhos, de



Armas da Corporação dos Espetáculos

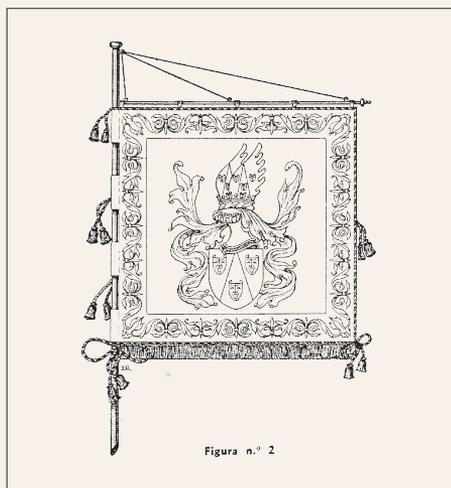


Figura n.º 2

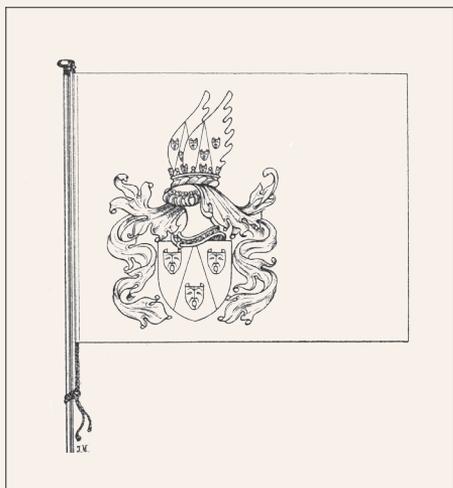
Estandarte da Corporação dos Espetáculos

usar brasão de armas e servir-lhes de incentivo simbólico do seu valor e da missão que lhes cabe dentro da nação organizada», competindo ao gabinete de Héraldica Corporativa «estudar, ordenar e elaborar os brasões de armas das corporações, em estreita cooperação com elas» (Decreto 42955, 1960, Preâmbulo, art.º 2º).

Nessa linha, todas as corporações deveriam possuir armas, estandarte, bandeira e selo. No caso dos espetáculos, as armas, conforme pode ser acompanhado na figura, teriam as seguintes características: «de azul, uma chapa de prata carregada com uma máscara de vermelho e acompanhada em chefe de duas máscaras de ouro. Elmo de prata, tauxiado de ouro e

fornado a azul, colocado a três quartos. Virol e paquifes de ouro e azul. Coronel alegórico de quatro máscaras aparentes. Timbre: duas asas carregadas dos esmaltes e figuras de brasão» (Portaria 17962, 1960).

Para o estandarte, referia-se que «dentro do quadrado de prata, as armas da corporação nos seus esmaltes próprios; bordadura ornamental, de inspiração simbólica, de ouro, prata e azul. Cordões, borlas, franjas e passadeiras apresentados nos mesmos esmaltes e dispostos alternadamente segundo as regras da armaria. A haste, dourada, terá como remate o timbre das armas. Os acessórios da haste serão também dourados» (Portaria 17962, 1960).



Bandeira da Corporação
dos Espetáculos



Selo da Corporação
dos Espetáculos

A bandeira de hastear seria do «esmalte do campo do estandarte com as armas da corporação. (...) A bandeira [seria] de filele com o número de panos proporcional à altura onde terá de ficar arvorada e à altura do mastro respetivo» (Portaria 17962, 1960).

Finalmente, o selo conteria «dentro de listel circular, as armas da corporação sem indicação dos esmaltes e com o nome do organismo inscrito no listel» (Portaria 17962, 1960).

Deste modo, e neste contexto, o cinema era mais uma peça do sistema corporativo que o poder acreditava ser efetivamente representativo das forças existentes na sociedade.

Como vimos, constituía uma secção autónoma da Corporação dos Espetáculos e, por essa via, as associações profissionais e laborais reconhecidas e instituídas pelo Estado Novo que operavam no setor, nomeadamente os diversos grémios existentes do setor empresarial, ou os vários sindicatos nacionais reconhecidos para os profissionais de cinema, apenas poderiam intervir sobre os assuntos relativos à instituição cinematográfica por esta via para, segundo a ótica do poder, através da representação paritária entre setores empresariais e profissionais serem obrigados a equacionar as questões em função dos interesses nacionais e não através de uma lógica de classe.

Referências:

Decreto 29931, 1939, 15 de setembro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 32749, 1943, 15 de abril, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 42523, 1959, 23 de setembro, 1ª série *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 42524, 1959, 23 de setembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 42724, 1959, 12 de dezembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 42955, 1960, 27 de abril, 1ª série, *COLP*; Decreto 43181, 1960, 23 de setembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 46608, 1965, 23 de outubro, 1ª série, *COLP*; Decreto 505/73, 1973, 8 de outubro, 1ª série, *COLP*; Lei 2085, 1956, 17 de agosto, 1ª série, *Diário do governo*; Lei 2086, 1956, 22 de agosto, 1ª série, *Diário do governo*; Manuel Braga da

Cruz (1988). *O partido e o Estado no salazarismo*, Lisboa, Editorial Presença; Marcello Caetano (1969). *Pelo futuro de Portugal*, Lisboa, Verbo; M. Caetano (1970). *Mandato indeclinável*, Lisboa, Verbo; Portaria 17953, 1960, 23 de setembro, 1ª série, *COLP*; Portaria 17962, 1960, 23 de setembro, 1ª série, *COLP*; Portaria 19024, 1962, 12 de fevereiro, 1ª série, *COLP*; Portaria 21601, 1965, 23 de outubro, 1ª série, *COLP*; A. Oliveira Salazar (1939). *Discursos e notas políticas. 1928-1934*, I, Coimbra, Coimbra Editora; A. Oliveira Salazar (1959). *Discursos e notas políticas. 1951-1958*, 5, Coimbra, Coimbra Editora; A. Oliveira Salazar (1967). *Discursos e notas políticas. 1959-1966*, 6, Coimbra, Coimbra Editora.

Curta-metragem

Apesar de a expressão surgir pela primeira vez em 1948, terá uma utilização secundária até 1971 porque o Estado Novo organiza as categorias fílmicas em “filmes de fundo”



Filme de complemento;
Filme de fundo

e “filmes de complemento”. Será apenas com o marcelismo que o conceito “curta-metragem” é objetivamente definido, estipulando-se que envolvia todos os filmes com metragem inferior a 1600 metros (58mn).

Legislação:

Lei 2027, 1948, 18 de fevereiro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Lei 7171, 1971, 5 de dezembro, 1ª série, *COLP*.

D

Direção dos Serviços de Espetáculos (1968-1974)

Em 1968, com o advento do caetanismo, será extinto o Secretariado Nacional da Informação e todos os serviços a ele pertencentes serão integrados na Secretaria de Estado da Informação e Turismo (SEIT), em conjunto com outros entretanto criados (Decreto 48619, 1968, art.º 2º). A estrutura da SEIT é organizada em vários conselhos e direções-gerais, entre as quais a Direção-Geral da Cultura Popular e Espetáculos, constituída por duas repartições e pela Direção dos Serviços de Espetáculos, sendo esta última que herda as funções inspetivas sobre os recintos e espetáculos públicos. Conforme é apresentado no quadro anexo, esta Direção era constituída por uma secção administrativa, a Repartição de Expediente e, por outra, a Repartição de Fiscalização e Contencioso, que exercia a análise dos eventos relacionados com o espetáculo cinematográfico, funcionando esta última com a colaboração do Conselho Técnico da SEIT e com a Comissão de Condicionamento dos

Recintos de Cinema (Decreto 48686, 1968, art.ºs 28º, 33º).

Tal como tinha sido iniciado pela Inspeção dos Espetáculos, os funcionários da SEIT terão direito a cartões identificativos de três tipos, consoante as respetivas categorias, com exceção dos funcionários pertencentes à Emissora Nacional e ao Centro de Formação Turística e Hoteleira continuando, os seus portadores, para o exercício das suas funções, a poderem dispor de todo o auxílio que necessitassem pelas autoridades, conforme poderá ser comprovado nas imagens anexas (Portaria 24152, 1969).

Direção dos Serviços de Espetáculos	
Tutela: Presidência do Concelho — SEIT — Direção-Geral da Cultura Popular e Espetáculos	
Repartição de Expediente	Secção de Expediente e Vistos
	Secção de Estatística e Arquivo
Repartição de Fiscalização e Contencioso	Secção Técnica
	Secção de Inspeção, Fiscalização e Contencioso
	Conselho Técnico
	Comissão de Condicionamento dos Recintos de Cinema

Este será o último organismo inspetivo do Estado Novo, vindo a desaparecer na sequência da revolução de 25 de abril de 1974.

 Comissão de Condicionamento dos Recintos de Cinema; Inspeção dos Espetáculos; Secretaria de Estado da Informação e Turismo

Legislação:

Decreto 48619, 1968, 10 de outubro, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 48686, 1968, 15 de novembro, 1ª série, *Diário do governo*; Portaria 24152, 1969, 2 de julho, 1ª série, *Diário do governo*.

REPÚBLICA



PORTUGUESA

PRESIDÊNCIA DO CONSELHO
SECRETARIA DE ESTADO DA INFORMAÇÃO E TURISMO



Cartão de identidade n.º

Nome

Categoria

Lisboa, de de 19.....

(a)

Todas as autoridades a quem este bilhete for apresentado deverão prestar, em caso de necessidade, todo o auxílio que pelo portador for requisitado a bem do serviço da República.

Assinatura do Portador.

(a) Entidade que assina o cartão.

Direção-Geral da Cultura

Popular e Espetáculos (1968-1974)

 Direção dos Serviços de Espetáculos

Distribuição

A legislação que o Estado Novo produziu para este ramo de atividade é mais tardia se tivermos em consideração os outros ramos congéneres, nomeadamente a exibição, a importação e a produção. Contudo, apesar desse “atraso”, cujo começo se situa em 1956, nem por isso o caráter e a finalidade dos diplomas são diferentes, situando-se em domínios similares aos dos outros setores, nomeadamente na criação de mecanismos de exercício da autoridade e na formulação de disposições destinadas a proteger o cinema nacional.

Começando pelo exercício da autoridade, a primeira determinação surge em 1957, com a obrigação de as empresas distribuidoras não poderem «alugar (...) ou ter em seu poder filmes de formato inferior a 35mm que não tenham sido visados pela Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos» (Decreto 41062, 1957, art.º 10º). Dois anos depois, e em sinal evidente de relativo atraso na criação de legislação para a distribuição, surgem as obrigações já existentes para os outros setores, nomeadamente a informação de que as

«empresas distribuidoras de filmes [ficavam sujeitas] à superintendência da Inspeção dos Espetáculos» e, particularmente, à obrigatoriedade de estarem registadas no mesmo organismo para poderem exercer a atividade (Decreto 42661, 1959, art.º 27º), disposição que é reiterada quando em Angola foram criados os Serviços de Espetáculos (Decreto 48874, 1969, art.º 18º). A mesma demonstração de autoridade podemos encontrar ainda no ano de 1959, quando se informa que os distribuidores serão multados no valor de 100\$ se «enviarem aos exibidores, sem estarem visados, os cartazes» de filmes, ou se qualquer cópia não se encontrar em condições de ser exibida (Decreto 42661, 1959, art.º 86º, 87º).

Já em relação à proteção do cinema português, apesar de a primeira iniciativa surgir em 1956, determinando que o «distribuidor não pode impor como condição de aluguer de filmes portugueses o contrato de filmes estrangeiros» (Decreto 40715, 1956, art.º 8º), será apenas durante o marcelismo que este setor ficará sujeito a compromissos mais rígidos com aquela finalidade. Desde os anos setenta passava a ficar decidido que o contingente de filmes nacionais de cada ano

cinematográfico «era dividido com igualdade entre os distribuidores de filmes nacionais, [e], entre os distribuidores de filmes estrangeiros, a repartição [far-se-ia] na proporção de filmes importados por cada um, considerando-se em cada ano em primeiro lugar os que não tivessem sido abrangidos no ano anterior», ficando ainda estabelecido que na «definição do contingente e na sua [divisão] pelos distribuidores [se considerariam] separadamente as longas (...) e as curtas metragens» (Lei 7/71, 1971, base XXVI).

Dois anos depois, no decreto que regulamentava a atividade cinematográfica, a questão da divisão do contingente em igualdade pelos distribuidores era melhor definida, estabelecendo-se que cada um assumiria «um coeficiente anual» estipulado pelo Instituto Português de Cinema «até 31 de julho de cada ano, em função do respetivo número de filmes estrangeiros importados durante o ano cinematográfico anterior, e do número total de filmes designados pelo Instituto» para

integrarem o contingente. Admitia-se ainda que os distribuidores poderiam ser dispensados de cumprir o coeficiente que lhes fora atribuído, se num determinado ano não estivessem disponíveis filmes nacionais, sendo porém considerados em primeiro lugar nessa obrigação no ano seguinte (Decreto 286/73, 1973, art.º 67º).

Em conclusão, pelo que fica exposto, verifica-se que a tendência subjacente relativamente à distribuição cinematográfica não é diferente em relação aos congéneres da importação, produção e exibição, sendo claro por um lado a vontade de criar mecanismos que possibilitem ao Estado um exercício efetivo de autoridade sobre o ramo e, por outro, o exercício protecionista sobre o cinema nacional, obrigando compulsivamente os agentes a distribuírem a produção portuguesa segundo os critérios estipulados pelo poder.

Legislação:

Decreto 40715, 1956, 2 de agosto, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 41062, 1957, 10 de abril, 1ª série, COLP; Decreto 42661, 1959, 20 de novembro, 1ª série, COLP; Decreto 286/73, 1973, 5 de junho, 1ª série, 1ª série, *Diário do governo*; Lei 7/71, 1971, 5 de dezembro, 1ª série, COLP.

-  Exibição;
- Importação;
- Produção

Dobragem

Este procedimento técnico da produção cinematográfica, que consiste na tradução de vozes e diálogos originais pela sua sobreposição

em outra língua, no momento em que as falas ou sons originais ocorrem, apenas começa a surgir no discurso legislativo a partir de 1946, quando o Estado Novo prepara o quadro legal que levará à criação da primeira lei reguladora da atividade cinematográfica, em 1948,

que ficará conhecida por Fundo do Cinema Nacional. Nesse tempo preambular surgirá a primeira disposição sobre a dobragem, que assentava no princípio de salvaguardar a qualidade artística da obra. Afirmava-se então que, «para garantir a genuinidade do espetáculo cinematográfico nacional, não [era] permitida a exibição em todo o território português de filmes de fundo estrangeiros dobrados em língua portuguesa, salvo os produzidos em regime de reciprocidade, reconhecida superiormente» (Decreto 36058, 1946, art.º 14º), medida que era textualmente repetida em outros dois diplomas, um dos quais a Lei 2027, sobre o Fundo do Cinema Nacional (Decreto 36062, 1946, art.º 12º; Lei 2027, 1948, art.º 13º).

Por filmes de fundo entendamos aqui as ficções de longa-metragem, que estavam liminarmente excluídas da possibilidade de serem dobradas em português, normativo que se manterá até ao fim do regime, não obstante a criação de uma nova lei de enquadramento da atividade cinematográfica em 1971. Porém, nesta última, introduzia-se uma exceção, determinando-se que a «exibição de documentários e filmes de atualidades só [seria] permitida desde que sonorizados em língua portuguesa», procedimento que, no entanto, não se considerava automático, salvaguardando-se os «casos de filmes dialogados de relevante nível artístico ou educativo, que [poderiam] ser legendados mediante autorização do Instituto Português de Cinema» (IPC). Ou seja, mesmo no caso do documentário, não era linear que todos tivessem de ser dobrados em língua portuguesa. Em última instância, era sempre o IPC que decidia da conformidade em se avançar para a dobragem, pois, tal como se dizia no decreto que acabámos de referenciar,

o Instituto poderia «impor a exibição de cópias legendadas ou não permitir a dobragem de filmes de reconhecido valor artístico ou cultural» (Lei 7/71, 1971, art.º XXII.3), situação que seria reforçada na regulamentação desta lei, estipulando claramente que, «em relação aos filmes de reconhecido valor artístico ou cultural, e com vista a preservar a sua autenticidade» seria adotada uma de duas medidas, a saber, «não permitir a sua dobragem» ou «condicionar a autorização de dobragem à exibição cumulativa, nos circuitos comerciais, de cópias legendadas e de cópias dobradas» (Decreto 286/73, 1973, art.º 57º.2). Deste modo fica subjacente, mesmo em relação ao documentário, que continuavam a ser os critérios de qualidade e de genuinidade da obra fílmica que norteavam as decisões do poder, ficando clara a opção de que quando os filmes se revestiam desses aspetos, a indicação ia no sentido de não autorizar a dobragem.

Deste modo, estamos perante um quadro onde, por princípio, não se privilegia a modificação da língua original, quer seja ficção ou documentário, havendo apenas uma única exceção no período que se inicia em 1946 para os filmes brasileiros, autorizando-se a «exibição de filmes de fundo estrangeiros dobrados ou falados em língua portuguesa quando se [tratasse] de filmes realizados no Brasil», exceção que estará em vigor até 1971 (Decreto 37369, 1949, art.º 23º). De resto, a norma seria sempre a opção pela não dobragem independentemente do tipo de filme, como ficaria expresso no final do regime, determinando-se ser «obrigatória a legendagem em português dos filmes falados em outras línguas quando destinados à exibição comercial» (Lei 7/71, 1971, base XXII.4).

Finalmente, quando a decisão ia no sentido da dobragem, era ainda o mesmo critério de qualidade que norteava a decisão, afirmando-se que seriam definidas em regulamento as «normas (...) a observar no processo de dobragem, destinadas a garantir o respeito pelos direitos de autor e pelo valor artístico dos filmes» (Lei 7/71, 1971, base XXII.2), que passavam pela avaliação da «competência profissional do diretor de dobragem, [do] texto português adaptado, o elenco dos intérpretes de dobragem, (...) os meios técnicos escolhidos com vista a preservar o valor artístico do filme, e designadamente o espírito de diálogo, as características das personagens e o ambiente do filme original». Para além desta avaliação, no momento da apresentação do requerimento, a «qualidade da dobragem [deveria] ser verificada pelo Instituto antes da tiragem da primeira cópia síncrona, não sendo autorizada a exibição do filme dobrado no caso de insuficiência de qualidade» (Decreto 286/73, 1973, art.º 57º).

Em conclusão, se apenas a partir de meados dos anos quarenta surge a preocupação em legislar sobre a dobragem, pensamos que esteve sempre na intenção do poder obrigar os agentes económicos a optarem preferencialmente pelo legendamento, mesmo em muitas situações relativas ao documentário, com o argumento de que por essa via se preservava a genuinidade da obra cinematográfica e, mesmo nas situações em que a dobragem era a decisão a seguir, estavam também presentes critérios que procuravam salvaguardar a própria qualidade da dobragem, como acabámos de verificar para os anos setenta.

Referências:

Decreto 36058, 1946, 24 de dezembro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 36062, 1946, 27 de dezembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 37369, 1949, 11 de abril, 1ª série, *COLP*; Decreto 286/73, 1973, 5 de junho, 1ª série, *COLP*; Lei 2027, 1948, 18 de fevereiro, *COLP*; Lei 7/71, 1971, 5 de dezembro, *COLP*.

Documentário

Trata-se de um termo que quase não tem existência no discurso do poder. Porém, tal não significa que este género fílmico não figure na legislação, surgindo uma expressão equivalente a partir de 1946, quando o Estado Novo começou a preparar os diplomas que levariam à criação do Fundo do Cinema Nacional em 1948. Então, a expressão que irá vigorar até 1971 será a de «filmes de complemento»,

que contemplava «todos os filmes de metragem inferior a 1800 metros [65mn]», onde se incluíam diversas categorias, entre as quais figurava a E, que abrangia «documentários, filmes culturais, educativos, desportivos, viagens, etc» (Decreto 36058, 1946, art.º 2º). A categoria E tornar-se-á mais abreviada em 1948, designando apenas «documentários e congéneres», continuando porém a existir outras, que iam da C à F, e que continuavam a fazer parte dos filmes de complemento (Lei 2027, 1948, art.º 5º).

Em 1971, as categorias estão substancialmente mais reduzidas, aparecendo apenas «documentários e filmes de atualidades», ou seja, o documentário passou a incluir todos os tipos de filmes não ficcionados, que anteriormente e de forma genérica se incluíam nos filmes de complemento, continuando porém a



**Filme de complemento;
Filme | Categorias**

fazer-se a distinção relativamente às atualidades, situação que do ponto de vista do poder interessava continuar a manter demarcado (Lei 7/71, 1971, base XXI).

Referências:

Decreto 36058, 1946, 24 de dezembro, 1ª série, *COLP*;
Decreto 36062, 1946, 27 de dezembro, 1ª série, *COLP*;
Decreto 286/73, 1973, 5 de junho, 1ª série, 1ª série, *Diário do governo*; Lei 2027, 1948, 18 de fevereiro, 1ª série, *COLP*;
Lei 7/71, 1971, 5 de dezembro, 1ª série, *COLP*.

E

Empresas

Uma das questões mais curiosas relativamente às empresas cinematográficas relaciona-se com a terminologia. Enquanto as que se dedicam à importação e à produção adquirem a mesma designação desde que surgem na legislação, facto que se torna relativamente comum a partir de 1927, tanto podendo ser designadas por 'importadoras' ou 'produtoras' como empresas de 'importação' ou de 'produção'. Já em relação às empresas que se dedicam à exibição, o seu aparecimento na legislação é mais precoce e, particularmente em relação à palavra usada para designar o espaço onde era apresentado o espetáculo cinematográfico, o discurso do poder é muito mais variável, vindo a estabilizar a partir de 1927.

Efetivamente, de acordo com o termo utilizado pelos Lumière quando registaram o aparelho em 1895, a expressão *cinematógrafo* servirá indistintamente para designar o aparelho de gravação e o local utilizado para a projeção das imagens. A polissemia do termo será de resto compreensível se atendermos às virtualidades da máquina inventada pelos irmãos franceses, que realizava as duas operações, gravando as imagens e servindo simultaneamente de projetor. Dessa forma, será esta a expressão usada pelo discurso do poder, que surge pela primeira vez em 1913, a propósito das «prescrições de segurança para o estabelecimento de cinematógrafos» (Decreto, 1913), termo que continua a

aparecer na legislação até 1924, ano em que, a propósito do imposto de selo, nos surge pela primeira vez a expressão «cinema» em referência ao espaço onde são efetuadas as projeções (Lei 1633, 1924, art.º 2º). No entanto, o período que vai até 1927 é constituído por alguma hibridez na designação, surgindo a expressão «salões cinematográficos» em 1925, em 1926 já aparece «cinema» e, em 1927, no decreto 13564, tanto é usada a expressão «animatógrafo» como «cinema» para designar as empresas de exibição (Lei 1748, 1925, art.º 1º; Despacho, 1926, *Diário do governo*; Decreto 13564, 1927, art.ºs 19º, 133º). Assim, será apenas a partir da fase de transição que dará origem ao Estado Novo que a expressão estabiliza na legislação, passando desde então a surgir a clássica expressão «cinema» para designar o espaço onde é realizado o espetáculo cinematográfico, e que é simultaneamente um tipo de empresa cinematográfica destinada à exibição.

Aliás, o ano de 1927 é fundador relativamente à forma como as empresas da indústria cinematográfica passarão a ser encaradas pelo poder. Todos os ramos do setor serão obrigados a constar nos registos dos organismos inspetivos e a preencherem um conjunto de requisitos para que possam exercer a atividade. Assim acontecia com os animatógrafos, que não podiam ser construídos, adaptados, ampliados ou alterados «sem aprovação da Inspeção Geral dos Teatros» (IGT), ou com as «entidades importadoras e produtoras de películas cinematográficas com sede em Portugal, [que ficavam] obrigadas a requerer a sua inscrição no registo especial que, com

esse fim, [seria] organizado na IGT» (Decreto 13564, 1927, art.ºs 19º, 130º). Em 1959, ano em que o Estado Novo procedeu à revisão mais profunda na legislação cinematográfica, é de novo afirmado que o exercício da importação, exibição ou distribuição depende de registo prévio na Inspeção dos Espetáculos, constando no diploma os elementos que os interessados deveriam apresentar para alcançarem a respetiva licença (Decreto 42661, 1959, art.ºs 27º, 28º).

Contudo, um dos aspetos mais interessantes que emana da legislação sobre as empresas diz respeito à importância que o poder lhes atribui, dado esse dedutível pelo sistemático protecionismo a que foram sujeitas desde o referido ano de 1927. As isenções tributárias são o tipo de proteção mais frequente. Logo naquele ano decidia-se que ficavam «isentas de direitos alfandegários as películas virgens, negativa e positiva, comprovadamente destinadas a ser impressionadas no país», privilégio que recaía também sobre as películas destinadas às «*matinéés pedagógicas*» que também ficavam isentas de direitos de importação (Decreto 13564, 1927, art.º 136º, 137º). Nessa sequência, em 1933, a Tobis viria a ser isentada do «pagamento de contribuição industrial e predial» durante cinco anos, assim como sobre os «direitos de importação de máquinas, aparelhos e materiais necessários ao estabelecimento e exercício da sua atividade». Igualmente os importadores de filmes sonoros, também desde 1933, ficavam «obrigados a adquirir, para exibição em Portugal, filmes sonoros produzidos em estúdios nacionais, na metragem que [fosse] anualmente fixada pelo governo,

em harmonia com as condições da produção e da exibição cinematográficas» (Decreto 22966, 1933, art.ºs 1º, 3º)

No campo da exibição, as empresas que apresentassem espetáculos constituídos «por filmes portugueses de propaganda nacionalista com interesse cultural e educativo, que [tivessem] o patrocínio do Ministério das Colónias, [poderiam ficar isentas] de quaisquer contribuições, impostos, incluindo o de selo, taxas e adicionais» (Decreto 28521, 1938, art.º 2º). Esta tendência protecionista será em parte esclarecida em 1945, quando o Estado Novo publicar as bases a que deve obedecer o fomento e reorganização industrial, confirmando de forma genérica aquilo que já fazia na prática com as empresas cinematográficas. A lei afirmava que o governo, quando fosse «económica e socialmente aconselhável [poderia] auxiliar a instalação de empresas ou a sua reorganização [através de] isenção de direitos de importação, isenção de sisa, (...) selo [ou da] contribuição industrial» (Lei 2005, 1945, base XVI).

Esta tendência protecionista será ainda reforçada em 1946, agora de um outro ponto de vista, determinando-se que «em todo o território português nenhum cinema fixo ou ambulante, seja qual for o formato dos filmes que projete, [podia] ser propriedade de (...) empresa estrangeira ou [ter] participação de capital estrangeiro» (Decreto 36058, 1946, art.º 22º). Esta tendência protecionista deverá ainda ser cruzada com outros domínios, nomeadamente com as leis promulgadas em 1948 e 1971, cuja incidência não se situa no campo das empresas mas das quais estas também beneficiavam.

Assim, e em conclusão, podemos deduzir que todos os setores empresariais da indústria cinematográfica beneficiaram de significativos apoios do poder estadonovista, particularmente fiscais, intencionalidade reafirmada quando o regime promulgou a lei de bases do fomento industrial, ao ponto de os titulares das empresas de exibição apenas poderem ser portugueses desde 1946.

-  Distribuição;
- Exibição;
- Importação;
- Produção

Referências:

Decreto, 1913, 23 de junho, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 3098, 1917, 18 de abril, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 5206, 1919, 7 de março, 1ª série, *Diário do governo*; Lei 1633, 1924, 17 de julho, 1ª série, *Diário do governo*; Lei 1748, 1925, 14 de fevereiro, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Despacho, 1926, 1 de abril, 2ª Série, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 13564, 1927, 6 de maio, COLP; Decreto 22966, 1933, 14 de agosto, 1ª série, *Diário do Governo*; Decreto 23606, 1934, 27 de fevereiro, 1ª série, COLP; Decreto 28521, 1938, 15 de março, 1ª série, COLP; Lei 2005, 14 de março, 1ª série, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 36058, 1946, 24 de dezembro, 1ª série, COLP; Decreto 42661, 1959, 20 de novembro, 1ª série, COLP.

Espetáculo cinematográfico

Perspetivar globalmente este tipo de evento significa identificar um conjunto de linhas estruturantes que, se já foram desdobradas em várias entradas deste dicionário, podem simultaneamente ser tematicamente reunidas, tornando eventualmente mais evidente o pensamento que o poder foi manifestando através do seu discurso legislativo.

Um desses vetores é o da segurança, questão que começou a gerar preocupação desde os tempos da Primeira República, em alguns casos sobre assuntos que eram transversais a todo o tipo de espetáculos, como a construção dos edifícios ou os agentes de segurança que

deveriam estar presentes, mas onde rapidamente imperou também a especificidade de alguns elementos, nomeadamente os riscos de incêndio decorrentes do tipo de película usada até aos anos cinquenta e da utilização da energia de alta tensão com o advento do cinema sonoro. Estas duas questões obrigaram o poder a legislar desde os anos vinte relativamente aos problemas decorrentes da inflamabilidade da película e, o caso da necessidade de os filmes sonoros utilizarem a alta tensão, conduziu o Estado Novo a abandonar o paradigma de segurança republicano, que sempre se recusou a usar este tipo de energia no espetáculo cinematográfico devido à perigosidade inerente aos eventos, autorizando-se a sua utilização a partir dos inícios da década de trinta, estando o processo concluído em finais dos anos cinquenta. Estes dois fatores de risco, por sua

vez, confluíam na organização e configuração da cabine de projeção que, tendo em conta os cuidados relativos a este espaço, deve ser considerado o foco fundamental de perigosidade e controlo no espetáculo cinematográfico, e sobre o qual grande parte das medidas de segurança incidiam.

Em segundo lugar, os filmes projetados foram, durante o Estado Novo, categorizados de diferentes formas, tendo uma delas vigorado durante quase todo o período, classificando as obras em duas categorias, os filmes de fundo, com metragem superior a 1800 metros (65mm), e os de complemento, que englobavam vários géneros, mas todos eles ao serviço da mesma ideia, a de servirem de complemento ao filme principal. A partir de 1971 emerge no discurso do poder a categorização que ainda hoje perdura, a divisão dos filmes em longas e curtas metragens, havendo apenas um ajustamento no tamanho, considerando-se que a longa-metragem começava a partir dos 1600 metros (58mm).

Esta tipologia de filmes, por sua vez, poderia fazer parte de diferentes espetáculos cinematográficos, sendo o mais comum aquele que se passava nos chamados "cinemas fixos", edifícios construídos para o efeito, onde poderiam ocasionalmente surgir as *matinéés* infantis, facto que se encontra na legislação desde os anos vinte até 1974. A partir de meados dos anos cinquenta surge uma variante nova nos espaços fixos, os cineteatros, com o objetivo de possibilitar a confluência do teatro e do cinema no mesmo local, mas que, segundo aquilo que é possível depreender a partir da legislação, não impediu que se continuassem a construir salas fixas exclusivamente cinematográficas. Para além dos cinemas fixos, que deveriam ser dominantes, havia ainda o cinema ambulante,

género que está presente ao longo de todo o discurso legislativo que faz parte deste dicionário, não obstante o seu provável declínio no final do Estado Novo, e as esplanadas de cinema, projeções ao ar livre em espaços que poderiam ser de grandes dimensões, e que ganham notoriedade no discurso do poder nos anos cinquenta. Para além destes tipos de espetáculo, que seriam os mais comuns, não deve ser esquecido o cinema amador, que teria um espaço marginal, privado, e que terá ganho importância apenas a partir dos anos sessenta com o advento dos formatos mais domésticos, e que por essa razão surge na legislação nessa década, nomeadamente sobre 8mm e super8, os cineclubes, cuja ascensão a partir dos anos cinquenta deverá ter constituído um circuito alternativo ao cinema projetado pela via comercial, e ainda os festivais de cinema, previstos na legislação a partir de 1971, e que poderiam igualmente constituir mostras diferentes em relação ao circuito dominante.

Finalmente, uma linha não menos importante sobre o espetáculo cinematográfico diz respeito ao controlo do evento, questão que passava pela determinação sobre a forma com deveria decorrer, casos da definição do que era e como se organizava uma estreia, sobre legendas e espetadores, nomeadamente hábitos comportamentais permitidos e proibidos dentro da sala. A questão do controlo interessou ainda ao poder por duas outras ordens de razões, particularmente durante o Estado Novo, uma de ordem legal, outra de teor político. A questão da legalidade passava essencialmente pela configuração jurídica do setor, tendo sido produzidas diversas disposições que obrigavam as empresas a trabalhar de acordo com o instituído. É dentro desse âmbito que devem

ser entendidos diplomas sobre registos de empresas, sobre multas, licenças, publicidade ou sobre a ordenação do parque cinematográfico existente, para a qual foi criada a Comissão de Condicionamento dos Recintos de Cinema. Já em relação ao controlo político do conteúdo do evento, dentro da legalidade censória instituída, o poder exercia uma vigilância apurada sobre diversos componentes que indiretamente se relacionavam com o filme, que passaram por determinações relativas aos cartazes, ao visto, ou pelo acompanhamento do que era exibido nos cineclubes, disposições que, no seu conjunto, tinham por objetivo fundamental permitir ao poder uma melhor vigilância sobre todas as variantes envolvidas neste tipo de espetáculo.

Enfim, podemos depreender pelo tipo de legislação produzida que as várias questões que envolviam o espetáculo cinematográfico não eram um assunto menor para o poder, normatizando em temas vitais para o bom funcionamento do evento, particularmente nos domínios que diziam respeito à segurança

específica e, por outro, no que se referia ao acautelamento, vigilância e impedimento daquilo que considerasse subversivo para a população frequentadora.

Referências:

Decreto, 1913, 4 de janeiro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 3958, 1918, 16 de março, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 4351, 1918, 29 de maio, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 8364, 1922, 25 de agosto, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 10443, 1925, 9 de janeiro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 10573, 1925, 26 de fevereiro, 1ª série, *Diário do governo*, 1ª série; Decreto 11091, 1925, 18 de setembro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 11462, 1926, 22 de janeiro, 1ª série, *COLP*; Decreto 13166, 1927, 28 de janeiro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, *COLP*; Decreto 14096, 1927, 9 de agosto, 1ª série, *COLP*; Decreto 15354, 1928, 13 de abril, 1ª série, *COLP*; Decreto 17046-A, 1929, 28 de junho, 1ª série, *COLP*; Decreto 23840, 1934, 12 de maio, 1ª série, *COLP*; Decreto 25743, 1935, 14 de agosto, 1ª série, *COLP*; Decreto 26869, 1936, 8 de agosto, 1ª série, *COLP*; Decreto 26922, 1936, 24 de agosto, 1ª série, *COLP*; Decreto 34590, 1945, 11 de maio, 1ª série, *COLP*; Decreto 38964, 1952, 27 de outubro, 1ª série, *COLP*; Decreto 39491, 1953, 29 de dezembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 41051, 1957, 1 de abril, 1ª série, *COLP*; Decreto 42194, 1959, 27 de março, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 42619, 1959, 28 de outubro, 1ª série, *COLP*; Decreto 42660, 1959, 20 de novembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 42661, 1959, 20 de novembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 42662, 1959, 20 de novembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 45201, 1963, 20 de agosto, 1ª série, *COLP*; Decreto 48686, 1968, 15 de novembro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 48874, 1969, 20 de fevereiro, 1ª série, *COLP*; Decreto 49428, 1969, 2 de dezembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 263/71, 1971, 18 de junho, 1ª série, *COLP*; Portaria 5046, 1927, 3 de outubro, 1ª série, *Diário do governo*; Portaria 5049, 1927, 3 de outubro, 1ª série, *Diário do governo*; Portaria 6065, 1929, 30 de março, 1ª série, *COLP*; Portaria 14395, 1953, 21 de maio, 1ª série, *COLP*; Portaria 16696, 1958, 8 de maio, 1ª série, *Diário do governo*.

-  **Cabine de projeção;**
- Cartazes;**
- Cinema amador;**
- Cinema ambulante;**
- Cineclube;**
- Cinema | edifício;**
- Comissão de Condicionamento dos Recintos de Cinema;**
- Espetadores; Empresas;**
- Esplanadas de cinema;**
- Festivais de cinema;**
- Legendas;**
- Multas;**
- Visto**

Espetadores

O discurso do poder sobre este tema, essencial para o funcionamento do espetáculo cinematográfico, apenas está presente em dois momentos, um na fase da ditadura militar que conduzirá à instauração do Estado Novo, outro em finais dos anos cinquenta, com a aprovação do Regulamento dos Espetáculos e Divertimentos Públicos. Porém, apesar de não haver qualquer diploma normativo sobre a matéria durante a Primeira República, achamos que o primeiro decreto, de 1927, é muito condicionado pela forma como o espetáculo fílmico funcionava nos anos anteriores, no qual provavelmente ainda não estariam plenamente interiorizados determinados hábitos na conduta dos espetadores para que este tipo de evento funcionasse em normalidade.

Pensamos que será em função dessa necessidade de educar o público que este primeiro diploma deverá ser entendido, onde é notória a carga existente sobre as obrigações comportamentais dos espetadores, nomeadamente a obrigação de «conservar a cabeça descoberta (...) enquanto durar a projeção da fita», exigência que é extensiva às senhoras quando sentadas na plateia, de se manterem nos «respetivos lugares durante a (...) exibição», a não se fazerem acompanhar de «crianças com menos de cinco anos de idade, exceto nas *matinéés* de espetáculos de variedades, em que é permitida a entrada de crianças com mais de três anos», e a não patear ou fazer qualquer manifestação de

desagrado». Ou seja, parece-nos que subjacente à legislação estão ainda alguns hábitos, presentes desde as primeiras projeções cinematográficas, nas quais os espetadores entravam e saíam quando entendiam, comentavam, exclamavam e pateavam durante as projeções, atitudes que se pretendiam eliminar e reprimir, de forma a elevar o nível deste tipo de espetáculo (Decreto 13564, 1927, art.º 160º).

Chegados a 1959 parece-nos que a atitude do poder se tornou mais flexível, provavelmente devido à eliminação de alguns hábitos comportamentais que ainda se verificavam em 1927. Embora se mantenham artigos que terão subjacente ainda condutas a eliminar, como a proibição de levarem para os lugares «animais [e] quaisquer objetos que possam deteriorar ou sujar o recinto ou incomodar os demais», e apesar de se continuar a exigir que «nas sessões de cinema (...) são obrigados a manter-se nos seus lugares de cabeça descoberta», de modo a não «incomodarem o público com atos, gestos, conversas ou comentários», o facto é que, relativamente às senhoras, e diferentemente de 1927, estas já «poderão manter o chapéu quando este seja de pequeno formato e não haja reclamação por parte dos espetadores que se encontrem nas filas da retaguarda». Deste modo, verifica-se uma atitude mais tolerante e menos normativa, deixando ao bom senso das pessoas a assunção da atitude correta. Até final do regime não temos conhecimento de mais nenhum diploma sobre a conduta dos espetadores, pelo que somos levados a concluir que terá sido este o dispositivo que se manteve

até final do regime (Decreto 42661, 1919, art.º 59º-61º).

Espetáculo cinematográfico

Referências:

Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 42661, 1959, 20 de novembro, 1ª série, *COLP*.

Espetadores | Indígenas

A criação de medidas destinadas a serem aplicadas exclusivamente aos indígenas moçambicanos enquanto espetadores cinematográficos é muito precoce, começando a surgir a partir de 1918 e, simultaneamente, confina-se basicamente ao período republicano, apesar de ainda surgir um diploma em 1928, dois anos depois da queda da Primeira República, decreto que, no entanto, se mantém na esteira dos anteriores.

Assim, sendo o normativo sobre esta matéria essencialmente republicano e apenas direcionado para Moçambique, parece-nos que deverá em primeiro lugar ser encontrada uma explicação para o protagonismo que o poder confere aos naturais desta província. E, nesse aspeto, os cuidados que as autoridades coloniais moçambicanas vão demonstrar deverá ser relacionado com a proximidade da África do Sul, para quem Moçambique funcionava através do caminho de ferro como um prolongamento do seu mercado exibicional, sendo vulgar a mostra no território de obras oriundas do mercado europeu e norte-americano, em muitos casos bastante precocemente, relativamente à

sua exibição na Metrópole. Será neste contexto que emerge a preocupação das autoridades coloniais, perante a possibilidade de serem vistas obras que tivessem inconvenientes para a população indígena, e que por essa razão deveriam ser vigiadas, justificando assim a produção legislativa para esta área.

É em função deste quadro que assistimos ao aparecimento, em 1918, do Regulamento para Espetáculos Cinematográficos no território sob administração da Companhia de Moçambique, onde explicitamente se afirma que «é proibida no território de Manica e Sofala (...) a exibição de fitas cinematográficas em que se exponha algum crime de homicídio, roubo, furto ou fogo posto, quer esse assunto constitua o [tema] principal da fita, quer seja um incidente na ação que ela representa». Caso isso acontecesse, a autoridade presente no local deveria, «em qualquer altura do espetáculo, quando [tivesse] sido infringida a disposição (...), mandar retirar os espetadores» (Decreto 4244, 1918, art.ºs 1º, 3º). Porém, embora fosse provável que no espírito do legislador já estivesse a população indígena, a verdade é que a formulação da lei não os referia explicitamente, pelo contrário, dirigia-se a toda a população, ou seja, ninguém poderia visionar filmes com aquelas características.

Devido provavelmente à reação da população europeia, em 1919, o Regulamento anterior é modificado, ficando desde então decidido que era «proibida, no território de Manica e Sofala (...) a admissão de indígenas a espetáculos cinematográficos em que se [expusesse] algum crime de homicídio, roubo, furto ou fogo posto» e, simultaneamente, preveniam-se os agentes económicos que seriam «autuados e entregues ao poder judicial, como desobedientes, os donos, gerentes ou empregados» que consentissem a assistência de indígenas a películas com aquelas características (Decreto 5206, 1919, art.º 1º-2º). Em 1928, depois da queda da Primeira República, e na fase de transição que conduzirá ao Estado Novo, este dispositivo legislativo é de novo afirmado sem qualquer modificação, sendo porém estendido ao território sob administração da Companhia do Niassa (Decreto 15354, 1928, art.ºs 6º).

Com a chegada do Estado Novo desaparece a legislação específica para os espetadores indígenas, passando a existir um enquadramento inspetivo mais geral para a matéria. Contudo, saliente-se que a legislação promulgada no período anterior surge num momento em que a problemática da emancipação dos povos colonizados ainda não se colocava, devendo ser entendida a sua criação numa lógica exclusiva de segurança policial, procurando evitar focos de criminalidade devido ao papel instrutivo que o cinema poderia desempenhar.

Referências:

Guido Convents (2011). *Os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual*, Maputo, Dockanema / AfricaFilmFestival; Decreto 4244, 1918, 4 de maio, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 5206, 1919, 7 de março, 1ª série, *COLP*; Decreto 15354, 1928, 13 de abril, 1ª série, *COLP*.

Esplanadas de cinema

A referência a este tipo de espaço exibicional começa a surgir a partir de 1936, concretamente no Regulamento de Segurança das Instalações Elétricas de casas e recintos de espetáculos, mencionando-se que, dos três grupos definidos para estes tipos de locais, as «esplanadas de cinema» faziam parte do segundo, no qual estavam incluídos todos os outros sítios destinados a diversões ao ar livre, nomeadamente teatros, circos, estádios e

piscinas ou praças de touros (Decreto 26869, 1936, art.º 1º). Por outro lado, a cronologia do aparecimento do conceito na legislação é impossível de separar da ascensão que o cinema ambulante teve nos inícios do Estado Novo, a partir dos anos trinta, devendo as esplanadas ser entendidas como mais uma variante daquele género exibicional, não obstante algumas especificidades que aqui iremos destacar.

Assim, estamos perante um tipo de local que ganha espaço em reflexo óbvio da importância e do provável crescimento deste tipo de atividade. O período em que a legislação é

mais abundante sobre a matéria situa-se entre 1945 e 1959, começando pela sua configuração tributária num primeiro momento para, em finais dos anos cinquenta, surgirem um conjunto de determinações regulamentares sobre a organização dos espaços onde estes tipo de espetáculo se efetuava.

Começando pelo aspeto fiscal, podemos constatar que o legislador identifica três tipos de categorias para a atribuição de licenças, prevendo a sua existência em cidades, vilas e aldeias, cuja importância vai decrescendo à medida que avançamos para aglomerados urbanos mais pequenos.

Em 1959 este tipo de espetáculo é sujeito a dois novos tributos, a acumular à licença para o exercício da atividade, que eram as custas pela apresentação e apreciação de projetos e as taxas de registo dos locais. Em ambos os casos são de novo identificadas três categorias, agora em função da respetiva lotação dos espaços. Os diplomas surgidos neste ano apresentam dois sinais significativos sobre a importância atribuída às esplanadas de cinema, dedução que é feita a partir da componente fiscal.

Por um lado, no que refere à apresentação e apreciação de projetos, estes são avaliados em função de duas possibilidades: a) a «construção de novos recintos» ou a «reconstrução (...) alteração da estrutura dos recintos existentes»; b) adaptações ou alterações «que

não sejam da estrutura do recinto» (Decreto 42660, 1919, tabela I). Ou seja, em 1959 afirma-se que poderá haver a possibilidade de construção, reconstrução ou modificação de estruturas destinadas a estes eventos, sinal evidente de dinamismo da atividade, ou ainda, com a mesma carga significativa, haverá a possibilidade de modificação e modernização interna dos espaços sem a transformação da sua estrutura. Ambos os factos seriam taxados de diferentes modos, conforme poderá ser observado na tabela correspondente.

Em segundo lugar, e talvez com maior relevância, a lotação dos espaços para as esplanadas de cinema prevê, segundo a legislação, três categorias, até 1000, 1500 e superior a 1500 lugares, facto em si significativo e ao mesmo tempo revelador da potencial receptividade social que este tipo de projeção poderia alcançar. Finalmente, e de acordo com este cenário, o registo destes espaços para a finalidade em questão seria também taxado de acordo com o critério da lotação.

Relativamente aos espaços onde as esplanadas de cinema existiam, como dissemos, será apenas em 1959 que se estabelece um conjunto de determinações sobre o assunto. Começando pelas frentes dos edifícios, estas também ficavam desde então condicionadas à lotação, passando a exigir-se uma até 1500 espetadores e, no caso de locais com capacidade superior, o «número de frentes [seria] fixado pelo conselho técnico, tendo em atenção o fácil escoamento do público e as condições normais de segurança»; em segundo lugar, «quando o pavimento da plateia [estivesse] situado a nível superior ao da rua pela qual [tivesse] os principais acessos, toda a construção [seria]

Licenças para esplanadas de cinema		
1ª categoria Cidades 200\$	2ª categoria Vilas 60\$	3ª categoria Aldeias 30\$
Decreto 34590, 1945		

executada em material incombustível», e não era «permitida a existência de qualquer instalação de indústrias incômodas, insalubres, tóxicas e perigosas nos pavimentos inferiores»; em terceiro lugar, era «obrigatória a existência de escadas, para uso privativo dos espetadores, sempre que o pavimento da plateia se [situasse] acima do primeiro andar»; em quarto, «a fixação de cadeiras [poderia] ser dispensável quando o modelo, o material de que [fossem] construídas e a natureza do pavimento o [justificassem]»; finalmente, em quinto lugar, «o número de mesas, quando [existissem, assim como] a sua disposição, [seriam] fixados pelo conselho técnico segundo a área a ocupar», sendo que a «totalidade das cadeiras a atribuir à zona a ocupar pelas mesas não [poderia] ser superior ao triplo do número destas», e era

«obrigatória a existência de coxias para livre acesso do público» (Decreto 42662, 1959, art. °s 99°-103°).

Deste modo, a necessidade de o Estado estabelecer normas explícitas sobre o funcionamento das esplanadas de cinema, se por um lado revela algum atraso relativamente ao momento em que denuncia a sua existência no sistema exhibicional existente que, como vimos, se dá em 1936, por outro, a meticulosidade com que a disposição interna dos espaços é definida em 1959 revela claramente estarmos longe de uma atividade em declínio, normas que, de resto, permanecerão em vigor até ao final do Estado Novo.

 **Cinema ambulante;
Espetáculo cinematográfico**

Referências:

Decreto 26869, 1936, 8 de agosto, 1ª série, COLP; Decreto 34590, 1945, 11 de maio, 1ª série, COLP; Decreto 35165, 1945, 23 de novembro, 1ª série, COLP; Decreto 42660, 1959, 20 de novembro, 1ª série, COLP; Decreto 42662, 1959, 20 de novembro, 1ª série, COLP.

Esplanadas de cinema				
Classe	Lotação	Apresentação e apreciação de projetos		Taxas de registo
1ª	+ 1500 lugares	(1) 500\$	(2) 100\$	400\$
2ª	1001 — 1500 lugares	(1) 400\$	(2) 100\$	200\$
3ª	- 1000 lugares	(1) 300\$	(2) 50\$	100\$

Legenda: (1) Construção, reconstrução, adaptação ou alteração da estrutura de recintos; (2) Adaptação ou alteração de recintos que não passem pela sua estrutura (Decreto 42660, 1959, tabelas I e 2).

Estabelecimentos técnicos

A publicação de normas sobre estabelecimentos técnicos relativos à produção cinematográfica, nomeadamente em relação a estúdios, laboratórios e salas de sonorização acontece de forma muito tardia, apenas nos anos setenta, na fase final do Estado Novo, facto que não deixa de causar alguma perplexidade, se atendermos às constantes preocupações de controlo e diretividade que o regime manifestou relativamente à organização da atividade.

De facto, é apenas com a publicação da lei 7/71, e depois com o respetivo decreto regulamentador em 1973, que o regime finalmente determina o que pensa sobre a matéria. Em primeiro lugar, e é essa a única disposição da lei de 1971 sobre o assunto, o poder está disponível, através do Instituto Português de Cinema, para «conceder empréstimos e garantias de crédito às empresas portuguesas que explorem ou se proponham explorar estabelecimentos destinados à produção de filmes e careçam de assistência financeira para o seu adequado apetrechamento» (Lei 7/71, 1971, base XX). Nesse sentido, entre vários documentos de avaliação exigidos, destacava-se um onde o propósito controlador está presente, e que passava pela existência de um «pacto social da empresa constituída ou minuta do pacto da empresa a constituir»,

solicitação que, à luz dos princípios corporativos que orientavam o regime, pretendia subordinar os interesses laborais e patronais às determinações do Estado, que no caso significaria a completa sintonia e concordância das partes relativamente às exigências que o apoio financeiro implicava (Decreto 286/73, 1973, art.º 52º).

Em termos técnicos, o eventual apoio financeiro exigia também que as empresas tivessem instalações, equipamento, anexos e quadro de pessoal adequados para estúdios, laboratórios e salas de sonorização. Como contrapartida, teriam de ser realizados em estabelecimentos portugueses «a tiragem de cópias de filmes estrangeiros (...) para exibição em território português; a pistagem do comentário e a tiragem das cópias dos documentários e filmes de atualidades; e a legendagem em português, para exibição comercial, dos filmes falados em outras línguas» (Decreto 286/73, 1973, art.º 46º, 47º, 48º, 60º). Não obstante, admitia-se o recurso a estabelecimentos estrangeiros, para a «execução de trabalhos necessários à produção de filmes nacionais ou equiparados», se no país não houvesse «equipamento adequado», se se verificasse «deficiência manifesta de qualidade em trabalhos equivalentes», «incapacidade de entregar nos prazos convenientes», ou «preço acentuadamente superior ao praticado no estabelecimento estrangeiro indicado pelo produtor» (Decreto 286/73, 1973, art.º 55º).

Assim, das medidas implementadas para apoiar estabelecimentos técnicos do setor, importará salientar que o tempo tardio em que tais medidas são tomadas permite colocar sérias reservas quanto ao genuíno interesse

do regime em dinamizar a indústria cinematográfica. Tratando-se de segmentos essenciais, deveriam ter sido objeto de atenção mais precoce, se atendermos à circunstância de que a legislação com os mesmos objetivos começou a ser publicada a partir de 1946. Por outro lado, a veracidade de intenções poderá também ser questionada através das exceções

subjacentes ao discurso do poder, nomeadamente na assunção implícita de que os estúdios, laboratórios e salas de sonorização não teriam efetiva capacidade de concorrer com a qualidade e preços do serviço prestado por empresas congéneres estrangeiras, que retirava eficácia ao implícito protecionismo subjacente à legislação então publicada.

 Instituto Português de Cinema;
Documentário

Referências:

Decreto 286/73, 1973, 5 de junho, 1ª série, *Diário do governo*; Lei 7/71, 1971, 5 de dezembro, 1ª série, COLP.

Estado, indústria e agentes económicos

Esta entrada tem por objetivo produzir uma síntese sobre a legislação de carácter económico, no sentido de proporcionar uma compreensão global sobre as relações desenvolvidas que o Estado português desenvolveu, através dos três regimes políticos existentes no período deste dicionário, com o cinema enquanto atividade económica, nomeadamente o quadro estabelecido para a indústria e para os agentes económicos que operaram no setor. Contudo, convém começar por reforçar um aspeto já salientado em outros textos deste dicionário. Sendo a perspetiva deste estudo perceber o pensamento do poder relativamente às matérias em apreço, nem sempre o discurso legislativo está em sintonia com a realidade existente.

O caso que vamos abordar é um desses exemplos, particularmente durante o Estado Novo. Não obstante o regime de Salazar ser tendencialmente ausente em termos de produção legislativa de carácter económico, a verdade é que a sua conduta se pautou por um conjunto de iniciativas como produtor cinematográfico, nomeadamente através do apoio a ficções como *A revolução de maio* (1938) e *Feitiço do Império* (1940), ou da dinamização de empresas como a Sociedade Portuguesa de Atualidades Cinematográficas, que realizaram inúmeros documentários e atualidades, como foi o caso do *Jornal português* desde 1938. No entanto, tal como já afirmámos, reiteramos a importância que tem conhecer o pensamento político sobre a matéria, independentemente dos desfasamentos existentes entre discurso e prática, porque se trata de uma realidade igualmente importante e contributiva para o conhecimento do regime de um outro ponto de vista. Assim, a relação que o Estado

desenvolveu com a indústria cinematográfica e com os respetivos agentes económicos deve ser ponderada em função de duas perspetivas fundamentais.

A primeira, que irá desde o aparecimento da atividade em Portugal até à instituição do Secretariado Nacional da Informação em 1944, verificamos um posicionamento relativamente distanciado em termos de produção legislativa, onde o Estado reage de acordo com a evolução da dinâmica que a atividade suscita, respondendo às solicitações que a própria realidade lhe vai colocando, isto é, num processo em que é o funcionamento do setor que comanda a intervenção do Estado e não o contrário.

Tal verificamos no processo de tributação que existiu durante a Primeira República, onde o que sobressai é o atraso com que surge o primeiro imposto de incidência exclusivamente cinematográfica, quase vinte anos depois do seu surgimento em Portugal. Igual raciocínio poderemos aferir quanto às prescrições de segurança a aplicar ao espetáculo cinematográfico, onde a inflamabilidade da película em nitrato, primeiro, e a energia de alta tensão, depois, conduzirão a uma atitude inicial de prudência e isolamento do perigo, gestos que, porém, não refrearão a dinâmica do setor, e do qual vai resultar uma progressiva flexibilização do discurso do poder republicano e estadonovista, ao ponto de não terem alternativa senão aceitar o facto.

O mesmo poderá também ser afirmado em relação ao fomento da produção fílmica, onde aquilo que encontramos são medidas avulsas, pontuais e quase inconsequentes, como foram as medidas que procuraram favorecer a dinamização do cinema de caráter

educativo ainda durante a Primeira República ou, de forma ainda mais evidente, as facilidades fiscais que durante largos anos foram concedidas à Tobis-Klangfilm, sem que tal decisão fosse enquadrada numa dinâmica mais larga, ou ainda a obrigação implementada desde 1927 de as salas exibidoras projetarem semanalmente cem metros de película portuguesa. Ou seja, independentemente dos exemplos, aquilo que nos parece uma evidência comum aos diversos segmentos da atividade cinematográfica é o funcionamento por reação, onde aquilo que subjaz é a necessidade de responder a algo que já existe e funciona, não se verificando a prevalência de um pensamento prévio que comande o discurso legislativo, antes parecendo, não obstante a existência de mecanismos censórios, que são os próprios agentes económicos e a atividade que comandam o discurso do poder.

A segunda perspetiva, que como dissemos começa a emergir com a criação do Secretariado Nacional da Informação em 1944, mas que se tornará mais definida no processo legislativo que conduzirá à criação do Fundo do Cinema Nacional, a legislação já apresenta um pensamento claro sobre o que se pretende para este setor industrial, nomeadamente em relação à sua dinamização. Porém, independentemente da avaliação que dele se faça, convém que se diga em primeiro lugar que se trata de uma manifestação tardia, se tivermos como padrão de comparação cinematografias congéneres a nível europeu.

Não obstante esse fator, que se deverá essencialmente a um tempo próprio de maturação inerente ao salazarismo, ao nível da substância, aquilo que se vai verificar desde 1944 é a permanência de um conjunto de

ideias até ao fim do regime, sendo a primeira delas o protecionismo sistemático com que se encarou a atividade, que em última instância a terá impedido de crescer e ganhar maturidade por via da confrontação com outras cinematografias. Ou seja, por detrás desta atitude estará subjacente a assunção de que a indústria fílmica portuguesa teria sempre uma capacidade menor, pelo que, do ponto de vista do poder, a sua única possibilidade de sobrevivência passaria pelo criação de mecanismos protetores, nomeadamente ao nível da importação, distribuição e exibição, que defendessem a produção nacional da confrontação estrangeira.

Em segundo lugar, relativamente ao momento da produção fílmica nacional, se nos parece correto afirmar que tanto o quadro legal desenvolvido em torno do Fundo do Cinema Nacional, como da lei 7/71, criaram bases para um dinamismo que antes não existia, é igualmente verdade que o papel do Estado se terá limitado a isso mesmo, descartando a assunção de responsabilidades financeiras, e fazendo recair o ónus do esforço para a captação de receita junto dos agentes do setor, através da taxação da exibição entre 1948 e 1971, e por via do adicional pago pelos espetadores a partir do marcelismo.

Finalmente, somos ainda da opinião de que a atenção desenvolvida sobre a indústria cinematográfica foi mais pensada em benefício próprio do que num genuíno interesse pelo seu desenvolvimento. De facto, se é claro que passa a existir a partir de 1944 uma atenção pelo cinema que até aí não se encontra, trata-se de um interesse a partir do qual se pretendem retirar dividendos politicamente benéficos, nomeadamente pela utilização

informativa do cinema e pelo apoio filtrado à produção fílmica. No primeiro caso, através da criação dos Serviços Cinematográficos Oficiais, é assumida a intenção de utilizar o meio cinematográfico para difundir junto da população atualidades com informações do interesse do regime; no segundo caso, o quadro legal criado com o Fundo do Cinema Nacional, apenas permitia que concorressem aos apoios financeiros disponibilizados os projetos fílmicos que se enquadrassem no conceito de “filme português”, que era definido pelo poder, que em termos globais continha características que lhe eram favoráveis.

Este filtro existiu até ao fim do período, inclusivamente foi reforçado na nova lei-quadro que o marcelismo criou em 1971, tornando-se o sinal mais evidente sobre a forma como o Estado Novo quis funcionar com a indústria cinematográfica e respetivos agentes depois da Segunda Guerra. Era um setor que o regime estava interessado em apoiar e desenvolver desde que a sua produção lhe fosse politicamente favorável, ideia que se mantém não obstante a abertura manifestada no final do regime, através da qual se possibilitava o aparecimento de uma estética cinematográfica não comprometida. Assim, a partir da legislação produzida, a relação entre o Estado, a indústria e os respetivos agentes terá sido pautada por uma tripla atitude, que passou pela proteção, minorização e controlo que, no essencial, pressupõem a existência de uma indústria que apenas poderia existir se estivesse ao serviço da nação.

Referências:

Decreto, 1901, 24 de dezembro, *Coleção de Legislação Portuguesa*; Decreto, 1902, 24 de maio, *CLP*; Decreto, 1902, 9 de agosto, *Coleção de Legislação Portuguesa*;

Decreto 3958, 1918, 16 de março, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 7772, 1921, 3 de novembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, *COLP*; Decreto 14396, 1927, 10 de outubro, 1ª série, *COLP*; Decreto 31182, 1941, 19 de março, 1ª série, *COLP*;

 **Filme português;**
Fundo do Cinema Nacional;
Indústria;
Lei 7/71;
Serviços Cinematográficos Oficiais

Decreto 32748, 1943, 15 de abril, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 35427, 1945, 31 de dezembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 36058, 1946, 24 de dezembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 46091, 1964, 22 de dezembro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 286/73, 1973, 5 de junho, 1ª série, *Diário do governo*; Henrique M. Carreira, "Fiscalidade", António Barreto, *Dicionário de história de Portugal*, 8, Porto, 1999, p. 43; J. Silva Lopes, "Finanças públicas", António Barreto, *Dicionário de história de Portugal*, 8, Porto, 1999, p. 36-37; Lei 1368, 1922, 21 de setembro, 1ª série, *Diário do governo*; Lei 1633, 1924, 17 de julho, 1ª série, *Diário do governo*; Lei 7/71, 1971, 5 de dezembro, 1ª série, *COLP*.

Estreia

A emergência desta expressão, aliada ao seu sentido publicitário, económico e exibicional, apenas começa a surgir a partir de 1945, concretamente, a designação aparece pela primeira vez em dois diplomas do referido ano (Decreto 34590, 1945, tabela anexa; Decreto 35165, 1945, tabela anexa). No ano seguinte o termo tornava-se mais claro, entendendo-se por estreia os filmes que eram exibidos pela primeira vez e apresentados «como a principal atração do espetáculo», sendo que apenas os filmes de «fundo», ou seja, de metragem superior a 1800 metros (65mn) e pertencentes às categorias A (filme de fundo em apresentação isolada) ou B (dois filmes de fundo em apresentação dupla), poderiam proporcionar estreias cinematográficas (Decreto 36058, 1946, art.º 2º). Dito de outro modo, uma estreia cinematográfica poderia significar a

primeira apresentação de um filme em sessão única, ou em sessão dupla, com dois filmes a serem estreados na mesma sessão, sendo que em ambos os casos as obras tinham de ser de fundo, isto é, possuir mais de 1800 metros (65mn). Em 1956, o conceito torna-se ainda mais claro, considerando-se estreia «a primeira exibição dum filme numa localidade e o conjunto de exibições que, no mesmo cinema, se lhe seguirem em dias sucessivos de espetáculo», sendo que, «no caso de a apresentação se fazer simultaneamente em dois ou mais cinemas, a estreia abrange o conjunto das exibições nesses cinemas» (Decreto 40715, 1956, art.º 2º).

Porém, devido à frequência das estreias em Lisboa e Porto, que seriam as cidades onde mais recorrentemente ocorreriam as primeiras exibições de filmes, a expressão "cinemas de estreia", em alusão às salas daquelas duas cidades, tornar-se-á relativamente comum no discurso do poder.

Inclusivamente, esse facto levará o poder a tornar-se particularmente atento em relação aos filmes exibidos nas salas de estreia das duas principais cidades do país, porque estas, tal como todas as outras salas, estavam obrigadas a exhibir anualmente um contingente de filmes portugueses determinados legalmente para cada cinema (Decreto 40715, 1956, art.º 11º). A importância adquirida pelos cinemas de estreia de Lisboa e Porto, fará com que, progressivamente, se venha a estabelecer uma hierarquia, em 1945, apenas nominativa, distinguindo os cinemas de estreia das outras salas para, em 1959, vir a estabelecer três

categorias entre as salas de estreia daquelas cidades, consoante a lotação fosse superior a 1500 lugares (1ª classe), entre 1001 e 1500 lugares (2ª classe), e até 1000 lugares (3ª classe) (Decreto 34590, 1945, tabela anexa; Decreto 35165, 1945, tabela anexa; Decreto 42660, 1959, tabela anexa).

Referências:

Decreto 34590, 1945, 11 de maio, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 35165, 1945, 23 de novembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 36058, 1946, 24 de dezembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 37369, 1949, 11 de abril, 1ª série, *COLP*; Decreto 40715, 1956, 2 de agosto, 1ª série, *COLP*; Decreto 42660, 1959, 20 de novembro, 1ª série, *COLP*; Lei 2027, 1948, 18 de fevereiro, 1ª série, *COLP*; Lei 7171, 1971, 5 de dezembro, 1ª série, *COLP*.

 Filme | categorias

Estúdios

 Estabelecimentos técnicos

Exibição

Este setor é aquele que mais precocemente vai ser regulamentado, comparativamente aos seus congéneres da produção, da importação e da distribuição, situação que poderemos considerar compreensível se atendermos

ao facto de ser este o momento em que os filmes entram em contacto com a população, advindo daí a necessidade de mais cedo serem produzidas determinações que acautelem o espetáculo e o próprio poder.

Os primeiros diplomas sobre exibição surgem no período republicano e começam por incidir sobre a segurança dos espetadores

durante o espetáculo cinematográfico. Na base desta iniciativa estava o caráter altamente inflamável da película feita em nitrato de celulose, problema que conduziu à classificação da indústria cinematográfica como perigosa durante muito tempo. Em função dessa avaliação, até aos inícios do Estado Novo foram produzidas um conjunto de regras de segurança sobre a distância a que os depósitos de celuloide deveriam estar localizados relativamente às habitações e, para os cinematógrafos, atendendo ao mesmo perigo, estabelecia-se que a cabine de projeção deveria estar pelo menos a dois metros de distância dos espetadores (Decreto, 1913, art.º 2º). Contudo, em 1917 verifica-se algum abrandamento relativamente a esta última matéria. Embora se continuasse a exigir, tal como em 1913, que os lugares não podiam estar a menos de dois metros das cabines, admitia-se o «prejuízo» que causava nas «empresas exploradoras de cinematógrafos», abrindo-se exceções para os casos em que a «fiscalização técnica do governo [considerasse] isentos dessa exigência» (Decreto 3098, 1917).

Outro aspeto a que o poder condicionou os exibidores, agora apenas durante a Primeira República, diz respeito às sessões de cinema educativo. Começou por favorecer este tipo de exibição exigindo apenas a taxa de \$10 centavos de imposto de selo nas entradas em «cinemas que [projetassem] exclusivamente *films* com caráter educativo [aprovados] pelo Ministério da Instrução Pública» (Lei 1633, 1924, art.º 2º). A medida virá, porém, a ter caráter compulsório a partir de 1925 para os cinematógrafos de Lisboa e Porto, ficando «obrigados a realizar duas vezes por mês uma sessão cinematográfica educativa, de

hora e meia, na qual [teriam] admissão gratuita as crianças das escolas primárias oficiais, acompanhadas de um professor», cabendo a escolha dos filmes à Direção-Geral do Ensino Primário e Normal (Lei 1748, 1925, art.º 2º).

No campo da censura, enquanto o processo não foi feito previamente, facto que ocorre apenas a partir de 1952, o controlo dos conteúdos exibidos foi por norma feito a partir das salas de exibição, razão pela qual desde cedo encontramos determinações relativamente a esse aspeto, nomeadamente entre 1918 e 1927. Era assim para o caso dos territórios administrados pela Companhia de Moçambique, cujo regulamento dos espetáculos cinematográficos obrigava gerentes ou donos daquele tipo de casas a «comunicar ao comissário de polícia, com a antecedência mínima de doze horas, o dia em que se realizassem os espetáculos e a hora a que deviam começar», decisão que seria repetida no ano seguinte (Decreto 4244, 1918, art.º 4º; Decreto 5206, 1919, art.º 4º). Para o continente, esta norma será definida em 1925, decidindo que as «empresas de espetáculos cinematográficos [ficavam] obrigadas a comunicar com a antecedência mínima de vinte e quatro horas, em Lisboa à Inspeção Geral dos Teatros e nas demais terras do país às autoridades administrativas, como representantes daquela para este efeito, os títulos e assuntos das películas novas e o dia em que [seriam] apresentadas ao público». No ano seguinte, para facilitar o processo às empresas exibidoras e «evitar transtornos de natureza técnica e financeira, a censura das fitas», apesar de continuar a «ser feita, em regra, no primeiro dia da sua exibição», poderia realizar-se previamente nos casos em que «os interessados

[solicitasse] a sua antecipação» (Decreto 11459, 1926, art.º 5º). Finalmente, dado que os critérios de censura estavam publicados, o ónus da responsabilidade recaía sobre os exibidores, caso fosse mostrada alguma película que devesse ser excluída, sendo instaurado pela IGT «processo competente para ser imediatamente retirada e aplicada à respetiva empresa uma multa proporcional à lotação da casa de espetáculos em que essa exibição se [fizesse], nunca inferior a 500\$» (Decreto 13564, 1927, art.º 133º).

Outro domínio que foi sujeito à normatização do poder foi o da exibição de filmes de formato inferior a 35mm, regulação que é definida entre 1946 e 1957. No primeiro momento, ainda em fase de expansão da película de 16mm, acauteladamente definia-se que, enquanto não houvesse legislação para este formato, a sua exploração comercial ficava «condicionada a autorização concedida pelo Secretariado Nacional da Informação» (Decreto 36058, 1946, art.º 18º). Porém, onze anos depois, de forma mais detalhada, determinava-se que o uso comercial destes tamanhos eram equiparados a 35mm, definindo-se concretamente que a «exibição, com fins comerciais, (...) não poderia efetuar-se a menos de uma distância entre cinco e dez quilómetros de qualquer cinema fixo», e que era «proibida às empresas ambulantes a exibição de formato inferior a 35mm» (Decreto 41062, 1957, art.ºs 1º, 7º, 9º).

O cinema ambulante, apesar de existir desde os inícios do cinema, acaba por ter uma aparição tardia na legislação, surgindo apenas no Estado Novo e concretamente a partir dos anos quarenta, vindo no entanto a manter-se no discurso legislativo até ao fim do regime.

No que diz respeito à exibição, para além da determinação anteriormente referida, em relação a 35mm, o único formato que poderiam projetar, os ambulantes apenas podiam «realizar os seus espetáculos a distância superior a 3km do cinema fixo mais próximo», facto que será de novo reiterado em 1971, já durante o marcelismo (Decreto 41062, 1957, art.º 8º; Lei 7/71, 1971, base XXXII).

Finalmente, a preocupação dominante que emerge sobre a exibição, que se vai manter desde os tempos do republicanismo, concretamente desde os inícios dos anos vinte até ao fim do Estado Novo, diz respeito à criação de medidas destinadas a exercer uma forte proteção sobre a exibição de cinema português.

Foram vários os processos utilizados no sentido de obrigar as salas de cinema a exibirem filmes portugueses. Em 1924, para as empresas que não renovassem os filmes portugueses «em cada período de trinta dias», o imposto de selo passava a ser de 10% enquanto não procedessem à mudança (Lei 1633, 1924). Em 1927, deixava de ser utilizada a ameaça da “coima tributária” para começar a ser aplicado o procedimento mais durável ao longo de todo o período, que consistiu na obrigatoriedade de as salas exibirem mínimos de filmes portugueses. Começou por ser estabelecido que um limite de 100 metros (3,34mn) seria exibido em todos os espetáculos cinematográficos, quantia que deveria mudar todas as semanas (Decreto 13564, 1927, art.º 136º). Em 1946 o critério passa a ser outro, e com o objetivo de promover a longa-metragem, determinava-se que os cinemas do território português exibissem «uma semana de espetáculo cinematográfico nacional por cada cinco semanas» de obras estrangeiras,

obrigação que, no caso de incumprimento, poderia levar ao encerramento dos cinemas. Simultaneamente, decidia-se ainda que «os contratos com filmes portugueses [tinham] preferência sobre (...) os filmes estrangeiros, tanto para efeito de data de estreia como de duração da sua permanência em cartaz», que esses contratos deveriam «ser estabelecidos na base mínima habitual de 50% de receita bruta de bilheteira durante a primeira semana de exibição», percentagem que, para o produtor, podia «diminuir proporcionalmente às receitas realizadas nas semanas seguintes», sendo ainda estabelecida a receita máxima acima da qual o exibidor não poderia «retirar do programa um filme português» (Decreto 36058, 1946, art.ºs 19º, 20º, 23º, 24º).

Em 1948, mantinha-se o critério de uma semana de «filmes de grande-metragem» nacionais por cada cinco semanas de cinema estrangeiro, processo que passava a ficar definido como o 'contingente de filmes' que as salas tinham de exhibir, ao qual os cinemas de estreia de Lisboa e Porto também estavam obrigados, que podia ser cumprido de forma seguida ou interpolada conforme os interesses dos exibidores, permanecendo ainda a preferência dos contratos de filmes nacionais sobre estrangeiros, «tanto para efeito da data de estreia como da duração da sua permanência no cartaz» (Lei 2027, 1948, art.ºs 17º, 18º). Em 1949, as normas estabelecidas seriam afinadas através da definição de processos de controlo e de medidas punitivas. A Inspeção dos Espetáculos (IE) passaria a organizar um «registo dos programas exibidos em cada um dos cinemas portugueses, [notificando] até 31 de outubro as empresas que não [tivessem] ainda preenchido o contingente legal de filmes

portugueses, comunicando-lhes a relação dos que se [encontrassem] por estrear». O incumprimento destas obrigações «impostas aos exibidores» seria punido com «uma multa de 5.000 a 50.000\$, cujo quantitativo [seria] determinado pela IE, tendo em conta a categoria e lotação do cinema, e bem assim com encerramento por espaço de uma a seis semanas», multa que seria elevada para o dobro no caso de reincidência (Decreto 37369, 1949, art.ºs 24º, 25º, 26º).

No ano de 1956 verifica-se uma acentuação significativa na tendência protecionista que temos vindo a assinalar. Tal como em 1946 reitera-se que a «exibição de filmes portugueses de grande-metragem [seria] sempre contratada em regime de percentagem». Deste regime excetuavam-se as «exibições do cinema ambulante ou, quando o distribuidor [concordasse], em localidades com menos de 3000 habitantes ou nas ilhas adjacentes, que [seriam] contratadas a preço fixo». Por outro lado, reforçavam-se as condições para os filmes portugueses se manterem ou irem para cartaz das salas. Só podiam ser retirados se, nos cinemas de estreia de Lisboa e Porto, «a receita global dos sete espetáculos noturnos da última semana cinematográfica [fosse] inferior a 60% da receita máxima realizável», se nos «cinemas onde [houvesse] apenas uma ou duas sessões por semana, ou uma por quinzena, quando a receita da noite anterior [tivesse] sido inferior a 90% da receita máxima realizável» e, «nos demais cinemas, quando a receita da noite anterior [tivesse] sido inferior» a 60%. Os preços não poderiam «ser inferiores aos normalmente praticados no cinema onde o filme [fosse mostrado], não podiam ser «exibidos em programa duplo

com filmes estrangeiros», e as infrações que ocorressem seriam «punidas com multa de 5000 a 20.000\$», aplicadas «separadamente ao distribuidor e ao exibidor quando ambos fossem considerados culpados».

Ainda neste mesmo ano, agora relativamente ao contingente de filmes portugueses, as empresas exibidoras tinham de informar «até ao dia 10 de cada mês, a relação dos filmes nacionais e estrangeiros que [tinham projetado] no mês anterior, indicando o tempo de permanência da cada filme em cartaz». A IE solicitaria aos cinemas de estreia de Lisboa e Porto, que ainda não tivessem «preenchido o contingente legal de filmes portugueses que, no prazo de quinze dias, a informassem se [estavam interessados] na exibição dos filmes a estrear ainda não contratados». O Conselho do Cinema (CC) pronunciar-se-ia então sobre a qualidade dos filmes ainda não contratados, nomeadamente se tinham «um nível artístico e técnico mínimo que [justificasse] a sua proteção e, aqueles que preenchessem estes critérios seriam exibidos nos referidos cinemas de Lisboa e Porto. Seria então organizada uma lista dos cinemas de estreia nas referidas cidades, «pela ordem crescente da sua lotação», e os filmes selecionados seriam distribuídos pelos cinemas, também segundo a ordem de qualidade que o CC lhes atribuíra (Decreto 40715, 1956, art.ºs 1º, 4º-11º).

A chegada do marcelismo, apesar de alguma flexibilização introduzida relativamente ao funcionamento da exibição, manterá a tendência protecionista que temos vindo a acompanhar, tornando inclusivamente o processo mais controlado em alguns aspetos. É o caso do grupo a exhibir, em relação ao qual passava a ser o Instituto Português

de Cinema (IPC) a estabelecer anualmente, «para cada cinema, contingentes de exibição de filmes nacionais e equiparados, tendo em consideração as respetivas categorias, lotação, localização e condições de exploração» (Lei 7/71, 1971, base XXXIII). Inclusivamente, viria a ser determinado que o IPC estabeleceria «o número mínimo de sessões de filmes nacionais (...) de longa-metragem para cada recinto de cinema», mínimo que seria estabelecido «em função do total de sessões (noturnas e diurnas) efetuadas por cada recinto de cinema nos doze meses imediatamente anteriores». Para dar sequência a esta determinação, os cinemas deveriam informar o IPC sobre «os contratos de exibição de filmes nacionais [que tivessem] efetuado, indicando o número mínimo de sessões noturnas e diurnas previsto para cada filme e a verba de passagem convencionada», as datas de exibição deveriam «ser distribuídas equitativamente ao longo de todo o ano cinematográfico, não podendo concentrar-se exclusivamente entre 1 de junho e 30 de setembro, salvo para os cinemas que só [funcionassem] na época de verão», e cada exibidor deveria «ter assegurado contratualmente até 30 de setembro, para o ano cinematográfico seguinte, o preenchimento do número mínimo de sessões que lhe tenha sido atribuído» (Decreto 286/73, 1973, art.ºs 62º, 64º).

Ainda sobre esta matéria, nenhum filme nacional de longa-metragem poderia ser contratado por períodos inferiores a uma semana para os recintos cuja programação habitual era feita por semanas completas, «nem para um número de sessões por semana inferior ao habitualmente praticado por esse cinema».

Porém, depois de cumprido o «período mínimo de exibição previsto», o filme continuaria em cartaz «na semana ou semanas subsequentes, enquanto a receita das quatro primeiras noites de cada semana de exibição [atingisse] 50% da receita máxima possível no conjunto dessas quatro noites». Contudo, para os recintos em que o filme pudesse «legalmente ser contratado por período inferior a uma semana», no contrato deveria «obrigatoriamente constar o número mínimo de dias e de sessões diárias de exibição, e a verba de passagem» a partir da qual o filme não podia ser retirado de cartaz (Decreto 286/73, 1973, art.ºs 69º, 70º, 71º). Um aspeto que passou também a constar das obrigações dos exibidores nacionais dizia respeito às curtas-metragens, definindo-se, tal como para o caso das longas-metragens, que o IPC estabelecia anualmente «o número mínimo de sessões nas quais os recintos de cinema em funcionamento no território metropolitano [deveriam] exhibir filmes nacionais» daquele tipo (Decreto 286/73, 1973, art.º 65º).

Ao nível da estreia de filmes nacionais que estivesse incluída no contingente, o Estado afirmava não pretender intervir no processo, considerando que seria uma questão «livremente acordada pelos interessados, embora [tivessem] prioridade sobre a dos filmes estrangeiros», admitindo unicamente que o IPC marcaria a data na falta de acordo (Lei 7/71, 1971, base XXXV). Outro aspeto em que era facultada a liberdade às partes dizia respeito aos preços a pagar pelas longas ou curtas-metragens incluídas no contingente, havendo intervenção estatal apenas na ausência de concordância, situação que levaria o IPC a definir que a «exibição [seria]

contratada a preço fixo». Finalmente, se uma longa-metragem nacional fosse «exibida conjuntamente com um filme estrangeiro, em regime de percentagem, aquele [corresponderia], pelo menos, 75% de receita» (Lei 7/71, 1971, base XXXIV).

Deste modo, e para finalizar, são quatro as áreas em que o discurso do poder se pronunciou sobre a exibição cinematográfica. Começou por assegurar condições de segurança para a realização do espetáculo, nomeadamente num tempo em que a película era considerada perigosa, preocupação que se manterá mesmo depois do desaparecimento daquele problema mas apenas no assegurar de condições idênticas a qualquer espetáculo público. A segunda área de intervenção, exclusivamente republicana, conduziu à promulgação de medidas que obrigavam os exibidores a sessões de carácter educativo. Um terceiro setor, comum à Primeira República e ao Estado Novo, incidiu sobre a necessidade de envolver a exibição para exercer a censura sobre os conteúdos filmográficos. Trata-se de uma fase anterior à implantação do visionamento prévio, que apenas vai surgir a partir de 1952, durante o qual o exercício censório era normalmente feito no primeiro dia de exibição. Finalmente, o quarto e último domínio da intervenção do poder na exibição, que temporalmente ocorre apenas a partir de 1927, já fora do período republicano, e que vai estar presente até ao fim do Estado Novo, é a sistemática preocupação em proporcionar condições mais vantajosas aos filmes nacionais relativamente às obras estrangeiras, numa clara assunção das fragilidades da produção nacional relativamente à concorrência que os filmes de outras proveniências poderiam apresentar.

Referências:

Decreto 1913, 23 de junho, 1ª série, *Diário do governo*;
Decreto 3098, 1917, 18 de abril, 1ª série, *Diário do governo*;
Decreto 4244, 1918, 4 de maio, 1ª série, *Diário do Governo*;
Decreto 5206, 1919, 7 de março, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 11459, 1926, 20 de fevereiro, 1ª série, *COLP*; Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, *COLP*; Decreto 36058, 1946, 24 de dezembro,

1ª série, *COLP*; Decreto 37369, 1949, 11 de abril, 1ª série, *COLP*; Decreto 40715, 1956, 2 de agosto, 1ª série, *COLP*; Decreto 41062, 1957, 10 de abril, 1ª série, *COLP*; Decreto 286/73, 1973, 5 de junho, 1ª série, *COLP*; Lei 1633, 1924, 17 de julho, 1ª série, 1ª série, *Diário do governo*; Lei 1748, 1925, 14 de fevereiro, 1ª série, *COLP*; Lei 2027, 1948, 18 de fevereiro, 1ª série, *COLP*; Lei 7/71, 1971, 5 de dezembro, 1ª série, *COLP*.

F

Federação Portuguesa dos Cineclubes

Há muito consciente de que o cinema podia ser uma via de penetração das ideias subversivas, o poder acompanhou com atenção o crescimento do cineclubismo, atendendo nomeadamente à possibilidade de se tornar um circuito paralelo de exibição, fora do controlo oficial, onde poderiam ser vistas películas que não interessassem ao regime.

O movimento cineclubista, que se iniciou logo depois da Segunda Guerra com a fundação do Cineclubes do Porto, viria a ter um crescimento assinalável até final dos anos cinquenta, contando com 24 clubes em 1956, 18 dos quais fundados entre 1955 e 1956, anos de apogeu deste tipo de associativismo (João Bénard da Costa, 1991, p. 106). Será perante o crescimento deste tipo de associações cinéfilas que é instituída, em 1956, a Federação Portuguesa dos Cineclubes, precisamente no fim do biénio em que mais organismos foram criados, ficando patente desde o início a sua importância, afirmando-se no discurso preambular do decreto o seu «grande incremento [...] nos últimos anos», o seu «interesse [...] como facto relevante da educação e cultura», e ainda a «conveniência [em] facultar a tais iniciativas os meios necessários [para] alcançarem os melhores resultados, dentro das finalidades que lhe são específicas» (Decreto 40572, 1956, preâmbulo).

Dentro desse quadro, a instituição da «Federação [visa] cooperar com os clubes

filiados [de maneira] a realizar os seus objetivos culturais e educativos e a coordenar a [sua] ação (...), servindo de intermediária nas suas relações com outras entidades públicas ou privadas, na medida em que daí [pudessem] resultar vantagens para a realização desses objetivos» (Decreto 40572, 1956, Art.º 2º). Porém, da análise do papel atribuído à Federação, podemos constatar que o propósito integrador e controlador está bem patente no decreto fundador do organismo. É o poder que define o que entende por cineclubes; a Federação informa e submete à aprovação do Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo os estatutos dos novos cineclubes; faculta aos clubes informações e sugestões «tendentes à organização das suas sessões»; fornece-lhes «filmes e literatura crítica para os seus programas»; elabora semestralmente e faz «circular pelos clubes federados a lista dos filmes de maior interesse cultural e artístico estreados nos cinemas do país»; coopera nas suas atividades culturais, nomeadamente em «publicações de estudo e revistas, preparação de fichas filmográficas, organização de exposições e conferências; estabelece contactos e intercâmbios entre cineclubes nacionais e estrangeiros; serve de «intermediária» com as entidades oficiais; e pelo menos metade dos filmes exibidos nas sessões dos cineclubes deveriam ser escolhidos entre as listas que semestralmente eram fornecidas pela Federação (Decreto 40572, 1956, Art.ºs 3º).

Contudo, apesar de ser manifesta esta vontade controladora, na realidade esse exercício nem sempre aconteceria, salientando-se

o caso do Cineclube de Lourenço Marques que, segundo Faria de Almeida, um dos seus fundadores e realizador de *Catembe* (1964), tinham «a sorte de a censura de Lourenço Marques ser muito boa», argumentando para o efeito que, em 1958-1959, em pleno salazarismo, passaram filmes como *O Couraçado Potemkin* (Eisenstein, 1925) ou *A mãe* (Pudovkine, 1926) (Convents, 2011, p. 225). Independentemente do juízo benéfico feito sobre a censura, e admitindo que

 Censura | critérios

esta situação pudesse acontecer em outros cineclubes, aquilo que importa concluir é a intencionalidade subjacente ao discurso do poder, cujo propósito, como vimos, é o de exercer o controlo vigilante sobre este tipo de circuito exhibicional.

Referências:

Decreto 40572, 1956, 16 de abril, 1ª série, *Diário do governo*; Guido Convents (2011). *Os moçambicanos perante o cinema e o audiovisual. Uma história político-cultural do Moçambique colonial até à República de Moçambique (1896-2010)*, Maputo, Conteúdos e Publicações; João Bénard da Costa (1991). *Histórias do cinema*, Lisboa, INCM.

Festivais de cinema

Este tipo de evento, enquanto mostra, concurso e reunião de profissionais ligados à área do cinema, ganha lugar na legislação apenas com a lei 7/71, num diploma que surge durante o caetanismo, e que possibilitou legalmente a emergência de um cinema diferente do chamado “cinema nacional”.

Ou seja, trata-se de uma questão que, do ponto de vista legislativo, não existe nos regimes anteriores ao Estado Novo e, neste último, se atendermos a alguns dos seus principais diplomas, como o da criação do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) (1933) ou do Secretariado Nacional da Informação (SNI) (1944) são quase omissos em relação a esta ideia. No decreto que institui o SPN, dentro da lógica propagandística que o orienta,

apenas se defende o cinema para estar ao serviço da elevação da portugalidade que o Estado Novo defende, não havendo qualquer referência a certames deste género (Decreto 23054, 1933, art.º 4º). O diploma que cria o SNI não será muito diferente deste discurso, fazendo contudo referência na sua regulamentação, no âmbito da cultura popular, que competia ao SNI a organização de «concursos cinematográficos em Portugal e a representação portuguesa em concursos (...) no estrangeiro», facto onde já poderemos conceber o princípio da ideia de “festival” enquanto concurso, sendo que, porém, o espírito do decreto continua muito condicionado à noção de promoção interna e externa do regime (Decreto 34134, 1944, art.º 18º). Finalmente, o decreto que no capítulo cultural anuncia o caetanismo, e que faz emergir a Secretaria de Estado da Informação e Turismo (1968), é

absolutamente omissivo em relação à questão (Decreto 48686, 1968).

Teremos de esperar pela nova lei orgânica sobre a atividade cinematográfica, promulgada em 1971, para que a noção de festival ganhe importância e dignidade. A nova lei, entre várias novidades, defende a necessidade de «estimular o desenvolvimento do cinema de arte e ensaio [e] fomentar a cultura cinematográfica, [competindo ao Instituto Português de Cinema] organizar, patrocinar ou promover festivais de cinema» (Lei 7/71, 1971, base II). Digamos que a dinamização dos festivais era um dos meios a desenvolver para promover a cultura cinematográfica, e já não os propósitos explícitos de propaganda anteriormente assumidos, iniciativas que, no entanto, apenas poderiam ser realizadas se fossem do interesse do poder.

Conforme poderemos verificar pela regulamentação subsequente à lei 7/71, a essência autoritária e controladora do regime mantinha-se, não obstante a abertura a novas correntes estéticas. Afirmava-se que «a realização no país de festivais de cinema e de outras manifestações que, como aqueles, possam ter larga repercussão na atividade cinematográfica deve ser comunicada pela entidade organizadora, com a antecedência mínima de um mês, ao IPC, sem prejuízo das autorizações e vistos exigidos por lei para os espetáculos públicos».

Essa comunicação seria acompanhada do regulamento do festival ou de exposição das suas características, da identificação do diretor, da comissão organizadora, do júri e da «relação dos filmes a apresentar». Por outro lado, «a exibição de filmes nacionais, em representação do cinema português, em festivais internacionais e outras manifestações congêneres carece de [autorização] pelo IPC, tendo em vista assegurar o significado cultural da participação portuguesa nessas manifestações, [e] o requerente da autorização [deveria] pôr à disposição do Instituto, se este assim o solicitar, uma cópia do filme a inscrever no festival» (Decreto 286/73, 1973, art.ºs 73º-74º).

Concluindo, a emergência do conceito de festival de cinema no discurso do poder, como mostra concursiva, se podemos vislumbrá-lo de forma tímida a partir de 1944, na verdade é apenas a partir de 1971 que a ideia fica mais nítida, porque surgem disposições regulamentares para a participação nestes eventos. Quer se realizem no país ou no estrangeiro, verifica-se uma relativa elasticidade do poder em relação ao que poderia ir a concurso, tendo em conta particularmente o interesse no aumento da cultura cinematográfica, embora subjacente a essa abertura estivesse sempre uma filtragem política que se pretendia exercer através das normas que acabámos de explicitar.

 Instituto Português de Cinema; Lei 7/71; Secretariado da Propaganda Nacional; Secretaria de Estado da Informação e Turismo; Secretariado Nacional da Informação

Referências:

Decreto 23054, 1933, 25 de setembro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 34133, 1944, 24 de novembro, 1ª série, COLP; Decreto 48686, 1968, 15 de novembro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 286/73, 1973, 5 de junho, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Lei 7/71, 1971, 5 de dezembro, 1ª série, COLP.

Filme | armazenamento

O armazenamento da película cinematográfica, um tema aparentemente secundário ao nível das preocupações do discurso do poder, será, no entanto, objeto de cuidada e longa atenção particularmente entre 1913 e 1935. Na base desta atitude estão as características materiais da película produzida em nitrato de celulose, aquela que foi utilizada desde os primeiros tempos do cinema até aos inícios dos anos cinquenta, altura em que foi substituída pela película fabricada em triacetato de celulose. A razão desta preocupação radicava na instabilidade e na perigosidade que representava. Efetivamente, a emulsão produzida naquele tipo de material era quimicamente instável ao ponto de autodestruir-se ao fim de 50 anos, mesmo se guardada nas melhores condições. O nitrato de celulose começava a oxidar e a separar-se da base e, quando guardado em caixas fechadas, produzia gases. À medida que a deterioração avançava convertia-se em material explosivo, pois os gases libertados pela oxidação podiam produzir combustão espontânea, cuja temperatura de inflamabilidade era mais baixa que a do papel, agravado ainda pelo facto de possuir o seu próprio oxidante, não necessitando por isso de ar para entrar em combustão e, uma vez a arder, era muito difícil de apagar.

Assim, logo em 1913, a atestar a importância conferida à película a este nível, e ainda o

poder republicano não tinha publicado qualquer diploma regulamentador sobre indústrias perigosas, já surgia um decreto que demonstrava essa preocupação. Os «depósitos de fitas cinematográficas que [armazenassem] quantidades que [fossem] desde 15 a 400 quilogramas, [deveriam ser] considerados como estabelecimentos perigosos de 2ª classe, e de 1ª classe os [locais] que [excedessem aquele] limite», em ambos os casos com a justificação do perigo de incêndio (Decreto, 1913).

Teremos de aguardar pelo período que vai de 1918 a 1922 para que os republicanos sistematizem melhor o que pretendem fazer com este tipo de indústrias. Em 1918 será publicado o primeiro diploma sobre «indústrias insalubres, incómodas, perigosas e tóxicas» e, em 1922, o primeiro regulamento de «higiene, salubridade e segurança nos estabelecimentos industriais», ambos os diplomas com disposições nucleares sobre a película cinematográfica. Assim, a partir de 1918, as indústrias serão classificadas em três classes consoante o seu grau:

Classificação das indústrias insalubres, incómodas, perigosas e tóxicas	
Classe	Localização
1ª	Isoladas relativamente às habitações
2ª	Permitidas junto das habitações
3ª	Permitidas em qualquer local

Classificação das indústrias insalubres, incómodas, perigosas e tóxicas	
Classe	Localização
1ª	Isoladas relativamente às habitações
2ª	Permitidas junto das habitações
3ª	Permitidas em qualquer local

As indústrias classificadas em 1ª classe eram aquelas «cujo afastamento das habitações [era] rigorosamente necessário pelas suas condições de insalubridade e perigo, ou aquelas em que os operários [estavam] sujeitos a intoxicação

e a infeção (Decreto 4351, 1918, art.º 1º). Inclusive, na regulamentação que para o efeito sairia em 1922, viria a especificar-se que aquelas indústrias deveriam ficar «instaladas dentro duma zona proflática de isolamento em terreno seu, que [seria] fixado para cada caso» (Decreto 8364, 1922, art.º 3º).

As indústrias classificadas em 2ª classe eram aquelas cuja «instalação [podia ser permitida] junto das habitações, com as condições que [fossem] determinadas para que da sua laboração não [resultasse] prejuízo para a saúde e segurança públicas ou dos operários. Finalmente, as de 3ª classe podiam ser permitidas «em qualquer local, mediante condições determinadas, e subordinadas sempre a vigilância» (Decreto 4351, 1918, art.º 1º).

Em conformidade com estas disposições, e no seguimento daquilo que já fora determinado em 1913, a indústria cinematográfica era integrada na 1ª tabela, aquela que apresentava maiores perigos públicos, nomeadamente os riscos de explosão, incêndio e emanações nocivas. Porém, apesar de nestas determinações ficar subjacente o cuidado com que a indústria cinematográfica era encarada, a verdade é que começamos a notar algum abrandamento e flexibilidade nessa atitude se tivermos em conta o que foi estipulado em 1913 e se atendermos à legislação posterior. Enquanto no diploma de 1913 o conceito de perigosidade conduz o poder a classificar os depósitos destes materiais entre 1ª e 2ª classes, as mais elevadas da escala, em 1922 esse escalonamento já passa para 2ª e 3ª, baixando o nível, apesar de o tipo de material e o peso serem os mesmos (Decreto 8364, 1922, tabela I). Inclusive, em 1925, os materiais fílmicos deixam de estar integrados na tabela I, a

que representava mais perigos públicos, para integrar a II (Decreto 10443, 1925, art.º 2º). Finalmente, como corolário deste abrandamento, em 1929, os depósitos de fitas cinematográficas poderiam estar todos integrados na 3ª classe se aqueles que albergassem pesos superiores a 400kg estivessem resguardados em caixas metálicas (Portaria 6065, 1929, tabela).

Esta tendência será subitamente invertida em 1934 na sequência de um grave incêndio ocorrido em Lisboa em 1934. Desde então as películas cinematográficas regressam à tabela I, sendo os respetivos depósitos classificados em 1ª, 2ª ou 3ª classes, consoante a avaliação que os peritos fizessem ao nível de construção, isolamento e laboração; as fábricas destes materiais eram apenas classificadas ao nível de 1ª classe, e não entre 1ª e 2ª consoante tivessem mais ou menos que 200kg como em 1922; e as oficinas de reparação, revisão e embalagem com 2ª classe (Decreto 23840, 1934, art.ºs 1º-2º). Um diploma que seria publicado no ano seguinte, na sequência desta modificação, precisava que os depósitos que albergassem mais de 500kg em película teriam de possuir um «limite mínimo de 100m para zona de isolamento», os depósitos que comportassem entre 40 e 500kg deveriam situar-se «fora de prédios habitados e afastados 50 metros, pelo menos, de qualquer construção que não faça parte do conjunto», regra igualmente aplicada às oficinas de revisão (Decreto 25743, 1935, art.º único).

Desde 1935 não descortinámos mais nenhum diploma sobre o armazenamento de película cinematográfica, deduzindo-se que estas normas não terão sido revogadas mesmo após os anos cinquenta, período a partir do qual passou a ser utilizada a película fabricada em

triacetato de celulose, apesar de esta não conter o grau de inflamabilidade da anterior. Aquilo que será sempre objeto de apertada vigilância e normatividade serão as salas de espetáculos, nomeadamente as cabines de projecção para onde confluía toda a perigosidade deste espectáculo.

Deste modo, apesar da existência de algumas oscilações nas medidas tomadas, parece-nos evidente a noção de que o cinema era uma indústria perigosa, tanto para os republicanos como para o Estado Novo, facto que, porém, não conduziu aqueles poderes a tomarem medidas que de alguma forma limitassem o seu crescimento. Pelo contrário, a atitude genericamente tomada tem subjacente alguma

flexibilidade, procurando acima de tudo desenvolver mecanismos que minimizassem os riscos inerentes e que salvaguardassem simultaneamente a segurança pública.

Referências:

Decreto, 1913, 4 de janeiro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 3958, 1918, 16 de março, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 4351, 1918, 29 de maio, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 8364, 1922, 25 de agosto, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 10443, 1925, 9 de janeiro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 13166, 1927, 28 de janeiro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 14096, 1927, 9 de agosto, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 23840, 1934, 12 de maio, 1ª série, *COLP*; Decreto 25743, 1935, 14 de agosto, 1ª série, *COLP*; Portaria 5046, 1927, 3 de outubro, 1ª série, *Diário do governo*; Portaria 5049, 1927, 3 de outubro, 1ª série, *Diário do governo*; Portaria 6065, 1929, 30 de março, 1ª série, *COLP*.

Cabine de projecção

Perigosidade dos locais com materiais fílmicos				
	1913	1922	1929	1935
Depósitos	1ª (+400kg)	2ª (+400kg)	2ª (+400kg)	1ª (+500kg)
	2ª (15-400kg)	3ª (15kg-400kg)	3ª (+400kg)	2ª (40kg-500kg)
			3ª (15kg-400kg)	3ª (10kg-40kg)
Fábricas		1ª (+200kg)		1ª
		2ª (5kg-200kg)		
Oficinas				2ª

Filme | categorias

A divisão do filme em categorias é seguramente um dos domínios onde o discurso do poder foi menos sistemático. Em primeiro lugar, trata-se de uma nomenclatura que apenas aparece no Estado Novo, a partir de 1946, não havendo qualquer intenção classificadora até essa data. Por outro lado, depois do seu surgimento, aquilo que se verifica é a variedade taxionómica, não obstante a permanência de uma certa tendência no período que vai de 1946 a 1974.

A primeira grande tipologia classificativa que o Estado Novo desenvolveu, a partir de 1946, passou pela divisão do filme em duas categorias principais, o “filme de fundo” e o “filme de complemento”, escalões que por sua vez se subdividiam em outros tipos. O “filme de fundo” envolvia as obras com metragem superior a 1800 metros (65mn), sendo que nestes haveria duas categorias, A e B, a primeira (A) dizendo respeito aos «filmes destinados a ser exibidos no programa de estreia como principal atração do espetáculo», e a segunda (B) referente às obras a exibir «no programa de estreia juntamente com outro filme de fundo [em] programa duplo». Já os “filmes de complemento” englobavam todas as metragens inferiores a 1800 metros, designação que era ainda repartida por quatro categorias, C, D, E, F, sendo que o segmento C se referia a «farsas e atrações musicais», o D a «desenhos animados», o E a «documentários, filmes culturais, educativos, desportivos e viagens», e finalmente o F que

englobava as «atualidades». Ou seja, aquilo que se verifica é antes de mais alguma hibridiz classificativa pois, se é claro que o “filme de fundo”, independentemente de estarmos perante a categoria A ou B, diz exclusivamente respeito a ficções, o “filme de complemento” tanto envolve ficções, caso dos desenhos animados, como documentários, que serão genericamente todas as restantes categorias (Decreto 36058, 1946, art.º 2º).

Categorias	1946	1948	1971	1973
Filme de fundo	•	•		
Filme de complemento	•	•		
Curta-metragem		•	•	•
Longa-metragem			•	

Por outro lado, se é claro que o legislador pretende normatizar a categorização fílmica nos escalões “fundo” e “complemento”, facto que perdura até 1971, não deixa também de ser verdade que já em 1946 estão presentes, embora de forma secundária e com terminologia ligeiramente diferente, as categorias que se tornarão dominantes a partir do marcelismo, concretamente a segmentação por “curta-metragem” e “longa-metragem”, designações ainda hoje utilizadas. É o caso, quando se afirma que os «cinemas do território português são obrigados a exibir filmes portugueses de *grande-metragem*» em proporções determinadas, ou que, para o financiamento da indústria fílmica nacional, se refere que as «disponibilidades do Fundo» serão também aplicadas na «produção de *filmes curtos* de carácter documental, artístico

ou cultural» (Decreto 36058, 1946, art.º 5º, 19º). Estas expressões secundárias permanecerão na legislação, verificando-se em 1948 o aparecimento, provavelmente pela primeira vez, da expressão «curta-metragem», mantendo-se para as longas a já referida «grande-metragem», que ainda encontramos em 1956 (Lei 2027, 1948, art.ºs 7º, 17º; Decreto 40715, 1956, art.º 1º).

E, como já referimos, será apenas na sequência da lei 7/71 que surgirá a expressão “longa-metragem”, categoria que no entanto passa a ser considerada como tal a partir de 1600 metros (58mn) para formatos de 35mm ou superior. Determinava-se também

que «para outros formatos, que a escala de metragem é definida pelo tempo de projeção correspondente ao filme no formato de 35mm, [e] os demais filmes, com limites de metragem ou de tempo inferiores aos [anteriores] serão considerados de curta-metragem» (Lei 7/71, 1971, b XII). Ou seja, o mínimo de metros para um filme pertencer à categoria de longa-metragem passa dos anteriores 1800 metros (filme de fundo) para 1600 metros, o formato de 35mm torna-se medida padrão e, finalmente, todas as metragens inferiores são consideradas curtas-metragens.

Referências:

Decreto 36058, 1946, 24 de dezembro, 1ª série, COLP; Decreto 40715, 1956, 2 de agosto, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Lei 2027, 1948, 18 de fevereiro, 1ª série, COLP; Lei 7/71, 1971, 5 de dezembro, 1ª série, COLP.



Filme | designação;

Filme de complemento;

Filme de fundo

Filme | designação

Atualmente a utilização do nome “filme” não suscita qualquer dúvida ao nível do seu significado físico, servindo para identificar o conjunto de elementos que permitem a criação material da obra cinematográfica, que são concretamente três, o suporte, o aglutinante e a emulsão. Naturalmente que, destes três, a emulsão é o elemento determinante porque é esta a substância sensível que regista e capta a luz que passou pela objetiva da máquina de filmar. Porém, este elemento precisa de ser

alojado, sendo essa a função do suporte, partes que são unidas entre si através do aglutinante. A estas três substâncias básicas poderá ainda ser acrescentada a banda magnética, caso estejamos a falar de um filme com som síncrono, que fica alojada lateralmente à emulsão.

Porém, se hoje a palavra “filme” contém este significado, que é comumente aceite e utilizada no meio cinematográfico, nem sempre foi assim, sendo mais adequado afirmar que o normal foi a variabilidade vocabular antes de este nome se tornar dominante. Efetivamente, se recuarmos aos primeiros diplomas onde existe referência à imagem em movimento, que datam do período

republicano, não existe qualquer nome para designar fisicamente o conjunto dos três elementos atrás aludidos. Num diploma de 1911, através do qual a Primeira República aderiu à Convenção de Berna, onde ficavam consignadas algumas normas sobre propriedade autoral, a expressão “filme” ou algo congénere não existe, referindo-se, em alusão à imagem em movimento, que eram «protegidas como obras literárias ou artísticas as produções cinematográficas (...)», ou seja, a obra produzida através do meio adquiria aqui o nome de “produção cinematográfica” ou «reprodução pela cinematografia» (Decreto, 1911, art.º 14.º).

O primeiro nome que a legislação vai apresentar para designar “filme” surgirá em 1913, quando, a propósito das normas de segurança relativas a depósitos para este tipo de materiais, a legislação as classifica como «fitas cinematográficas», termo que deriva do formato físico em tira com carácter longitudinal (Decreto, 1913), expressão que, não obstante o aparecimento de outras, irá manter-se regularmente no discurso do poder até 1936, data em que surgirá o último diploma a utilizar a designação (Decreto 27033, 1936, art.ºs 1.º, 2.º). Ainda derivado deste contexto relativo às normas de segurança sobre depósitos fílmicos, em breve surgirá outro nome para designar o filme, que será usado de forma menos regular que a expressão “fita”, entre 1922 e 1935. Estamos-nos a referir ao nome “celuloide”, que era simultaneamente a substância obtida a partir do nitrato de celulose para produzir o suporte nos primeiros tempos do cinema devido à sua maleabilidade. Em função desse papel, o nome surgirá na legislação para indicar o filme, não tão frequente quanto o anterior como dissemos, sendo comum as expressões «celuloide» ou «produtos celulosícos» (Decreto 8364, 1922, tabela 1; Decreto 25743, 1935).

Ainda durante o período anterior ao aparecimento do nome “filme”, teremos também a utilização da expressão “película”, entre 1927 e 1935. Tal como o “celuloide”, será menos usada que “fita”, mas, ao contrário do nome “celuloide”, que provinha da substância com que era produzido o suporte, a utilização da expressão “película” remetia para a emulsão sensível à luz colada ao suporte. Ou seja, se a origem dos termos era de proveniências diferentes, tinham em comum o facto de o todo, o filme, ser designado a partir de uma parte, celuloide, para indicar o suporte e película para indicar a emulsão (Decreto 13564, 1927, art.º 130.º-133.º; Decreto 25743, 1935).

Curiosamente, o termo “filme” será introduzido pela primeira vez no discurso do poder ainda no republicanismo, durante um período temporalmente curto, mas na sua expressão inglesa “film”, entre 1924 e 1925, surgindo isoladamente como «film» ou «films», ou ainda «films de indústria portuguesa» e «films estrangeiros» (Lei 1633, 1924, art.º 2.º; Lei 1748, 1925, art.ºs 2.º, 4.º). Será apenas com o Estado Novo, a partir de 1933, que se iniciará a utilização da expressão “filme”, em paralelo com as alternativas já referidas, tornando-se apenas termo dominante a partir de 1938 (Decreto 22966, 1933, art.º 3.º; Decreto 28521, 1938, art.º 2.º).

Deste modo, com exclusão do período inicial, que vai até aos inícios do republicanismo, onde não existe qualquer termo na legislação para designar as “fotografias” e os “quadros animados” que eram publicitados para as sessões cinematográficas, foram cinco as designações que o discurso do poder utilizou para se referir a “filme” — fita, celuloide, película, film e filme — antes de se fixar definitivamente nesta última expressão. Destas cinco, e até que “filme” se tornasse

regularmente utilizado, o termo “fita” foi o mais frequente e aquele que mais perdurou no discurso do poder até ao aparecimento do nome atual.

Referências:

Decreto, 1911, 18 de março, 1ª série, COLP; Decreto, 1913, 4 de janeiro, 1ª série, COLP; Decreto 8364, 1922, 25

de agosto, 1ª série, COLP; Lei 1633, 1924, 17 de julho, 1ª série, *Diário do governo*; Lei 1748, 1925, 14 de fevereiro, 1ª série, COLP; Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, COLP; Decreto 22966, 1933, 14 de agosto, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 25743, 1935, 14 de agosto, 1ª série, COLP; Decreto 27033, 1936, 25 de setembro, 1ª série, COLP; Decreto 28521, 1938, 15 de março; 1ª série, COLP.

	1913	1922	1924	1925	1927	1933	1935	1936	1974
Fita	[Barra cinza]								
Celuloide	[Barra cinza]				15 anos		[Barra cinza]		
Película	[Barra cinza]					18 anos			
Film	[Barra cinza]			2 anos		[Barra cinza]			
Filme	[Barra cinza]					41 anos			

Filme | formato

Embora a bitola dos filmes cinematográficos tenha sido muito diversificada, particularmente nos primeiros tempos do cinema, onde foram fabricadas larguras que nunca chegaram a ser comercializadas, os formatos que se tornariam dominantes na instituição cinematográfica seriam essencialmente três, 35, 16 e super8mm, ordem que corresponde também à cronologia do seu aparecimento. Efetivamente, se todas estas larguras foram desenvolvidas pela Kodak, empresa fundada por George Eastman, em primeiro lugar surgiu a bitola de 35mm (1889), que se tornaria hegemónica no universo profissional até aos nossos dias, seguido do 16mm (1923) para o mercado amador e doméstico, e ainda o super8mm (1965), que era um desenvolvimento da bitola de 8mm, criada em 1932, com o mesmo objetivo

comercial do formato em 16mm. Nos anos 50 viria ainda a ganhar algum relevo o tamanho em 70mm, criado já anteriormente, mas cuja utilização profissional não viria a ser durável.

O discurso do poder que foi sendo produzido em Portugal nem sempre acompanhou a evolução que sinteticamente acabámos de enunciar. A primeira vez que é feita referência ao tamanho do filme é em 1936, quando no mercado já coexiste o de 35 e 16mm, sendo provavelmente essa a razão explicativa para, a propósito da taxa a pagar pela importação de película, serem referidos os valores das «fitas cinematográficas de quaisquer dimensões» (Decreto 27033, 1936, art.º 1.º). Será também a progressiva implantação da bitola em 16mm, a nível amador e profissional, que explicará a atenção que a primeira lei criada pelo Estado Novo para fomentar a indústria cinematográfica lhe vai conferir, determinando que, enquanto não fosse criada legislação para

16mm, ficava a «exploração do mesmo formato, quer na produção, quer na distribuição e exibição de filmes, sujeita a autorização do governo» (Lei 2027, 1948, art.º 26º).

Nos anos cinquenta a legislação, para as bitolas inferiores a 35mm vai passar a utilizar a expressão “formato inferior a 35mm”, designação que englobaria simultaneamente o 16 e 8mm que, em função da sua provável expansão, seriam objeto de atenções específicas, se atendermos às preocupações que estão subjacentes ao discurso do poder. Efetivamente, em 1957, afirmava-se que, «atendendo à necessidade de evitar a venda e divulgação, mesmo em exhibições particulares, de filmes de formato reduzido de caráter imoral ou subversivo», determinava-se que «a produção, importação, distribuição e exibição, com fins comerciais» de filmes daqueles formatos, ficavam «sujeitas às disposições das leis em vigor para os filmes de (...) 35mm» (Decreto 41062, 1957, art.º 1º). A lei-quadro de 1971, reitera que os formatos

inferiores a 35mm continuavam sujeitos ao diploma que então entrava em vigor, sendo apenas feita referência à possibilidade de existência de outros formatos superiores a 35mm, em provável e tardia alusão à bitola de 70mm (Lei 7/71, 1971, bases XII, XXXVI).

Ou seja, como poderemos constatar, a referência aos diversos tipos de bitola é tardia no discurso do poder, surgindo apenas quando já existem dois tipos de formato implantados no mercado, os tamanhos em 16 e 35mm, nunca havendo por sua vez qualquer referência ao super8, que existe desde os anos sessenta, sendo a sua alusão encaixada nos filmes de formato inferior ao 35mm, que é sempre indicado como tamanho padrão.

Referências:

Decreto 27033, 1936, 25 de setembro, 1ª série, COLP; Decreto 41062, 1957, 10 de abril, 1ª série, COLP; Lei 2027, 1948, 18 de fevereiro, 1ª série, COLP; Lei 7/71, 1971, 5 de dezembro, 1ª série, COLP.

Filme de complemento

Categoria estabelecida a partir de 1946, para designar todo o tipo de filmes com metragem inferior a 1800 metros (65mn), que serviam de complemento ao filme principal em exibição numa sessão comercial. Os filmes de complemento eram ainda subdivididos em quatro categorias, a C que englobava “farsas” e “atrações musicais”, a D referente a “desenhos animados”, a E relativa a

“documentários”, “filmes culturais”, “educativos”, “desportivos” e “viagens” e a F que designava as “atualidades”. Estas subcategorias estarão em vigor até 1971, momento em que o regime engloba a generalidade destas obras no conceito de curta-metragem.

Curta-metragem

Referências:

Decreto 36058, 1946, 24 de dezembro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*.

Filme de fundo

Categoria instituída pelo Estado Novo a partir de 1946 para designar todo o tipo de filmes com metragem superior a 1800 metros (65mn). A designação estava normalmente associada às exibições comerciais, considerando-se que o “filme de fundo” era a principal atração do espetáculo, podendo ainda associar-se-lhe “filmes de complemento”. Enquanto

 Longa-metragem

cartaz principal de uma sessão comercial, o “filme de fundo” poderia ser subdividido em duas subcategorias, a A, quando era a única e principal atração do espetáculo; e a B, quando havia um programa duplo, em que numa mesma sessão eram exibidos dois “filmes de fundo”. Esta terminologia classificativa será abandonada em 1971 passando este tipo de filmes a ser designados por “longa-metragem”.

Referências:

Decreto 36058, 1946, 24 de dezembro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*.

Filme português

A emergência deste conceito no discurso do poder dá-se apenas durante o Estado Novo, a partir do momento em que é instituído o Secretariado Nacional da Informação (SNI), mantendo-se nas preocupações do regime até ao seu final. O seu aparecimento está diretamente ligado à consciencialização política da necessidade de proteger a atividade cinematográfica, relativamente à produção estrangeira por um lado e, por outro, à intenção de criar um dispositivo legal que promova um cinema favorável aos interesses do Estado Novo.

Porém, aquando da instituição do SNI, o conceito não está ainda formulado, depreendendo-se apenas que na intencionalidade em proteger a atividade cinematográfica estará

já subjacente uma vaga noção do cinema que se quer apoiar, pressupostamente feito em Portugal (Decreto 34134, 1944, art.º 18º). Será apenas em 1946 que assistiremos à objetivação do conceito de “filme português”, quando surge a primeira lei destinada especificamente à dinamização do cinema em Portugal, dado que apenas as obras que preenchessem os critérios definidos poderiam usufruir de eventual apoio financeiro à sua realização.

Desde então, seriam considerados filmes portugueses as obras que, cumulativamente, fossem faladas em língua portuguesa, produzidas em «estúdios e laboratórios pertencentes a sociedades portuguesas» instaladas no território nacional, e que fossem representativas do «espírito português» ao nível do «tema, ambiente, linguagem e encenação,

sem prejuízo da aceitação dos grandes temas da cultura universal» (Decreto 36058, 1946, Art.º 12º). Nesta formulação, podemos inferir três tipos de legitimidade subjacentes. A primeira, com a defesa da língua, estamos perante uma fundamentação cultural, seguindo-se a argumentação económica, tentando promover o florescimento de uma indústria cinematográfica portuguesa e, finalmente, surgem as razões políticas, nas quais impera a subjetividade. O tema, o ambiente, a linguagem e a encenação, seriam «representativos do espírito português», em função dos códigos culturais das pessoas que estivessem a ajuizar esses elementos, e que seriam naturalmente da confiança do poder instituído. Admitia-se ainda a possibilidade da colaboração de técnicos estrangeiros em filmes portugueses, se fossem elementos de «comprovada competência», cenário esse que apenas seria concretizável com «informação favorável» do SNI (Decreto 36058, 1946, Art.º 13º).

Este conceito estará em vigor até 1971, durante 25 anos, sofrendo alguns ajustamentos no tempo do caetanismo, nomeadamente pelo reforço dos critérios anteriores, ao contrário de alguma expectável flexibilidade que a denominada primavera marcelista deixaria antever. Se, tal como anteriormente, apenas os filmes considerados portugueses poderiam recorrer ao apoio do Estado, os elementos definidores do conceito tornaram-se ainda mais restritivos, uma vez que, para além da língua, da utilização de empresas nacionais e da representação do «espírito português», da «psicologia» e da «alma coletiva», que se mantinham da legislação anterior, tinham de ser também, e de forma cumulativa, «produzidos unicamente por produtores de nacionalidade

portuguesa que no país [desenvolvessem] a maior parte da sua atividade», baseados «em argumento de autor português ou adaptado por técnicos portugueses, e serem rodados no país em regime profissional, por pessoal técnico e artístico português». O único elemento flexível que introduzia uma *nuance* positiva no novo quadro definidor era a equiparação das coproduções a «filmes nacionais» podendo, em função dessa exceção, beneficiar também de «assistência financeira» (Lei 7/71, 1971, Base X, XI). Porém, não obstante esta ligeira abertura, mantinham-se os critérios subjetivos destinados a filtrar apenas o que fosse favorável ao poder instituído, a língua e a produção em empresas nacionais, aos quais eram acrescentados novos elementos definidores, nomeadamente os produtores, que tinham de ser de nacionalidade lusa e operar essencialmente no território nacional, o argumento devia ser português ou adaptado por nacionais, e as obras tinham de ser rodadas no país por técnicos e artistas nacionais.

Assim, analisado o conceito desde que surgiu, podemos concluir que estamos sempre perante uma conceção restritiva da ideia de filme português. Se é de alguma forma compreensível vislumbrar vantagens num protecionismo isolacionista da indústria fílmica nacional, justificável particularmente com a fragilidade desta relativamente a outras congéneres, este ensimesmamento acabaria também por trazer inconvenientes derivados da ausência de trocas de experiências e intercâmbios com outras cinematografias. Por outro lado, emana sempre uma ideia politicamente limitada sobre filme nacional, na medida em que tem subjacente uma noção de portugalidade que é enunciada e aferida pelo

poder, excluindo desde logo e, sistematicamente, todos os projetos atentatórios daquela visão, cabendo nele apenas os filmes onde o regime via a propagação do conceito que entendia como correta para o país.

Referências:

Decreto 34134, 1944, 24 de novembro, 1ª série, *COLP*;
Decreto 36058, 1946, 24 de dezembro, 1ª série *COLP*;
Decreto 36062, 1946, 27 de dezembro, 1ª série, *COLP*;
Lei 7/71, 1971, 5 de dezembro, 1ª série, *COLP*.

Filme publicitário

A atenção do poder sobre esta matéria apenas se torna visível a partir de 1971, já durante o marcelismo. A sua exibição em recintos de cinema ficava sujeita às «normas de duração e projeção que fossem estabelecidas». Após parecer do Instituto Português de Cinema, «as legendas, a locução e o diálogo» deveriam ser em língua portuguesa, embora se admitisse o «emprego acidental de alguma palavras noutra língua», situações a que os filmes publicitários produzidos no estrangeiro se deveriam adaptar, e as empresas produtoras deveriam em tudo cumprir a legislação em vigor sobre este setor, nomeadamente

os requisitos estabelecidos para a instalação de laboratórios e as condições exigidas para a sua criação em termos de capital social. O pagamento de uma taxa de exibição, encargo do anunciante, era ainda condição necessária à projeção deste tipo de filmes em recintos de cinema ou televisão, premissa que, no caso dos recintos de cinema, tinha de ser previamente satisfeita para a passagem do respetivo visto (Lei 7/71, 1971, base XL, XLVII; Decreto 184/73, 1973, art.º 66º; Decreto 286/73, 1973, art.ºs 44º-50º, 85º).

Referências:

Decreto 184/73, 1973, 25 de abril, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 286/73, 1973, 5 de junho, 1ª série, *Diário do governo*; Lei 7/71, 1971, 5 de dezembro, 1ª série, *COLP*.

Folha de bilheteira

Na sequência da Lei 7/71, na qual é introduzido o adicional, uma taxa sobre todos os bilhetes de cinema, com o objetivo de financiar o cinema português, a necessidade de o poder

controlar a bilhética vendida pelas salas de cinema torna-se uma preocupação, relativamente à qual a folha de bilheteira é em parte a resposta.

Assim, em 1973, materializa-se uma das formas através das quais se exerceria esse controlo, determinando-se que, «terminada a venda de bilhetes para cada espetáculo,

FOLHA DE BILHETEIRA

(a) Espectáculo n.º Data / /
 (b) Hora : Início Fim
 (c) Adicional %

Categoria dos lugares	Lotação	Bilhetes									Valor do adicional		Receita bruta
		Não sujeitos ao adicional			Utilizados sujeitos ao adicional						Por bilhete	Total	
		Não utilizados	Nos termos do n.º 1 do artigo 31.º	Total	A preços normais			Nos termos do n.º 1 do artigo 31.º					
					Número de unidades	Preço unitário	Valor	Número de unidades	Valor	Número de unidades			
Totais													

(a) Nome do recinto do espectáculo.
 (b) Categoria.
 (c) Título do filme ou da peça.

A Gerência,

[deveria] imediatamente organizar-se a respetiva folha de bilheteira, em triplicado, (...) da qual constaria o nome do recinto, identificação do espetáculo (categoria, título do filme, data e hora), a receita bruta proveniente das entradas, discriminada por categorias de lugares, preço unitário com a menção do adicional [respetivo] (...) e o total do adicional correspondente ao espetáculo, bem como a indicação dos bilhetes não utilizados por categorias de lugares». Para além disso, «os empresários

[seriam] obrigados a arquivar (...) as folhas de bilheteira, bem como a conservá-las em boa ordem durante cinco anos subsequentes ao termo do respetivo uso» (Decreto 184/73, 1973, art.º 43º-44º).

Em anexo ao diploma seria também exemplificado o modelo da respetiva folha, na qual deveriam constar inclusivamente as “entradas de favor ou a preço reduzido», que também seriam objeto de cobrança em termos de adicional (Decreto 184/73, 1973, art.º 31º).

Referências:

Decreto 184/73, 1973, 25 de abril, 1ª série, *Diário do governo*.



Adicional

Fundo do Cinema Nacional

Esta designação envolve um conjunto de diplomas destinados a criar um processo de apoio ao desenvolvimento da atividade cinematográfica. Durante a Monarquia Constitucional e na Primeira República não encontramos legislação com a essa finalidade, surgindo pela primeira vez durante o Estado Novo, no intervalo temporal que vai de 1944 a 1958, embora o diploma mais conhecido seja a lei 2027 de 1948. Deste modo, se durante esse período surge pela primeira vez a manifestação em criar o referido processo de proteção e desenvolvimento do cinema, não significa que ela não existisse já na prática do poder, em apoios avulsos a filmes ou na assunção do Estado como produtor, mas a sua expressão legislativa é quase nula e inconsequente até 1944, daí que, ao nível do objeto de estudo que o dicionário tem — o pensamento do poder expresso através da legislação — é correto afirmar que, do ponto de vista do discurso legislativo, o relacionamento do Estado Novo com a indústria cinematográfica apresenta uma relativa indiferença inicial, que genericamente coincide com a vigência do Secretariado da Propaganda Nacional, para uma atitude de progressiva diretividade ao nível da produção, distribuição e exibição.

Efetivamente, até 1944, apenas encontramos medidas avulsas com algum carácter protecionista, sem que tenham subjacente uma

linha global de conduta, como foi o caso da isenção concedida à Tobis-Klangfilm, durante mais de uma década, do pagamento ao Estado de direitos de importação, com base na importância que a companhia poderia ter para a vida nacional, medida que viria a enquadrar-se juridicamente na lei 2005 de 1945, destinada ao fomento e reorganização industrial, na qual ficava estipulada a possibilidade de auxílio através da isenção dos direitos de importação (Lei 2005, 1945, Base IV).

Terá sido a perceção da importância estratégica do cinema, ao nível da veiculação de ideias, que conduzirá o poder a relacionar-se progressivamente de forma diferente com a atividade. Os primeiros indícios surgem no momento da criação do Secretariado Nacional da Informação, em 1944, quando a sétima arte passa a figurar organicamente entre os diversos recursos do novo organismo, fazendo parte do campo da «cultura popular». Competia então ao Secretariado «a orientação, o estímulo e a coordenação» de todas as atividades que elevassem o «nível moral e intelectual do povo português», e que exaltassem e valorizassem a «individualidade nacional». As intenções não podiam ser mais explícitas quanto ao interesse em proteger, estimular e coordenar. Quanto mais fosse feito a esse nível, maior seria a elevação e a exaltação da portugalidade (Decreto 34134, 1944, Art.º 2º).

Por isso, no decreto, é assumida especificamente a orientação e proteção da atividade cinematográfica, «tendo em conta o seu interesse fundamental como instrumento de penetração de cultura popular». Promovia-se

a realização de filmes, a organização de espetáculos, o cinema ambulante, o fornecimento de programas de filmes a outras entidades, a organização de concursos nacionais, a representação de Portugal em concursos internacionais e a manutenção de uma filмотeca. Nesse sentido, o Secretariado era a entidade que garantia as condições «de fixação e desenvolvimento da produção de filmes nacionais», que autorizava a exportação de filmes portugueses, que concedia «auxílios facultados pelo Fundo de Desemprego para a produção cinematográfica», ou que impunha a exibição nos cinemas nacionais de «filmes da sua produção ou por ele patrocinados, nas condições habituais de exibição de filmes dos mesmos tipos» (Decreto 34134, 1944, Art. 18º, 19º).

O primeiro diploma destinado especificamente à proteção do cinema português surgirá em 1946, avançando com um conjunto de medidas que, no essencial, serão a matriz a partir da qual os decretos seguintes se orientarão. Dizia-se no preâmbulo do diploma que convinha,

tanto quanto possível, estimular a realização de filmes portugueses, em vista à progressiva nacionalização do espetáculo cinematográfico e à expansão no estrangeiro do justo conhecimento da nossa terra e da nossa história. Para tanto é necessário, antes de mais nada, dispensar à defesa da produção um interesse efetivo através de medidas adequadas, proporcionando-lhe facilidades de financiamento, distinguindo e premian-do os filmes de qualidade, assegurando-lhe um contingente razoável de exibições, [...] garantindo os meios de viver, lutar e vencer

a uma atividade que tem, a par de um já real interesse económico, possibilidades imensas de servir o prestígio de Portugal. Os meios financeiros de realizar esta política há de proporcioná-los o próprio cinema, à semelhança do que se faz noutros países, tributando os filmes através do pagamento de uma licença de exibição, cuja receita se destina exclusivamente à proteção do cinema português, criando-se com esse objetivo o fundo cinematográfico nacional (Decreto 36058, 1946, preâmbulo).

Através do preâmbulo do decreto podemos depreender diversas situações. Primeiro, afirma-se a necessidade de «dispensar à defesa da produção um interesse efetivo através de medidas adequadas». Ou seja, há o reconhecimento implícito da ausência de uma política de apoio à produção cinematográfica que já apontámos. Em segundo lugar, o texto é bastante incisivo ao nível da intencionalidade conferida pelo regime ao cinema. Para justificar o estímulo à «realização de filmes portugueses», surge a intenção de nacionalizar o espetáculo cinematográfico, devido ao «poder de insinuação [do cinema] nos espíritos, à sua influência como meio educativo, à sua força como instrumento de cultura popular», e à «expansão no estrangeiro do justo conhecimento da nossa terra, do nosso povo e da nossa história» (Decreto 36058, 1946, preâmbulo). Mais do que o apoio desinteressado ao desenvolvimento do cinema, pretende-se colocar o seu florescimento ao serviço da nação. Não há um interesse exclusivo na arte e na indústria mas, acima de tudo, é um protecionismo nacionalista, que coloca o cinema em sintonia com os interesses do regime.

Deste modo, é com base nestas intenções latentes que o poder começa a legislar no sentido de proteger o cinema português, particularmente no período que vai de 1946 a 1949, no qual surge o “Fundo Cinematográfico Nacional” (FCN), e que ficará conhecido posteriormente por “Fundo do Cinema Nacional”, nomeadamente depois da publicação da lei 2027. Em que consistia este Fundo? Trata-se de uma medida que visava a promoção de condições favoráveis ao desenvolvimento da atividade cinematográfica nacional sob a orientação e disciplina do regime.

Administrado pelo Secretariado Nacional da Informação (SNI), viriam a constituir receitas do Fundo verbas que ficaram definidas desde 1946, havendo variações de pormenor na versão definitiva consignada na lei 2027. Efetivamente, no diploma fundador da proteção ao cinema português, enumerava-se como fontes de receita o «produto das licenças de exibição de filmes estrangeiros, o produto de empréstimos autorizados pelo governo, dotações especiais do Estado, donativos e legados particulares, subvenções, subsídios e créditos concedidos por particulares» e outras receitas resultantes da administração do Fundo, deduzindo-se que o Estado pouco contribuiria para a atividade, limitando-se a canalizar o montante das licenças cobradas sobre a exibição de filmes estrangeiros, e a conceder algumas dotações a título “especial”, montantes que parecem assumir um caráter excecional (Decreto 36058, 1946, Art.º 4º). Três dias depois, é publicado novo diploma sobre a mesma matéria. E, estranhamente ou não, das rubricas que elencavam as receitas do Fundo já não consta o produto de

empréstimos autorizados pelo governo, inferindo-se ainda menor comprometimento do Estado com esta retificação (Decreto 36062, 1946, Art.º 3º). A lei 2027, promulgada em 1948, nada trará de substantivo quanto às fontes de financiamento do Fundo, acrescentando apenas uma alínea, que não seria muito enriquecedora ao nível do montante global para o setor, que seria o produto derivado de multas aplicadas pelo não cumprimento do contingente estabelecido por lei para a exibição de filmes portugueses em cinemas nacionais (Lei 2027, 1948, Art.º 6º). Finalmente, em 1949, na promulgação do regulamento da administração do Fundo, ficávamos a saber que o produto de todas estas receitas seria depositado no Banco de Portugal (Decreto 37370, 1949, art.º 2º).

Já em relação às aplicações do Fundo, capítulo determinante para o incremento da atividade cinematográfica, as verbas existentes eram aplicadas num leque variado de rubricas: 1. prémios destinados a salientar os filmes, artistas e técnicos de mérito; 2. subsidiar estudos e investigações que contribuíssem para «o aperfeiçoamento técnico e artístico da cinematografia nacional»; 3. subsidiar a intensificação da produção de curtas-metragens com o intuito de «provocar a revelação de novos valores»; 4. criação e instalação de uma cinemateca nacional; (Decreto 36058, 1946, art.º 5º); 5. pagamento de gratificações aos membros do Conselho de Cinema e encargos da Inspeção dos Espetáculos relativas ao pagamento das funções e vistorias desempenhadas pelos membros do Conselho Técnico (Lei 2027, 1948, art.º 7º); 6. participações no capital de empresas de cinema (Decreto 39926, 1954, art.º 1º-3º); 7. créditos à produção de

longas-metragens, constituindo este o principal destino das aplicações do Fundo (Decreto 36058, 1946, art.º 5º).

E, neste último aspeto, o poder distinguia, dentro das empresas que exerciam regularmente a atividade, aquelas que eram merecedoras de empréstimos e de subsídios. No caso dos empréstimos, as verbas do FCN serviam para caucionar os montantes concedidos às produtoras pela Caixa Nacional de Crédito (Decreto 36062, 1946, Art.º 5º), que poderia ir até 30% do custo orçamentado no projeto, ao qual não eram aplicados juros, mas cujo montante deveria ser pago pelo produtor no prazo de um ano a contar a partir da estreia do filme (Decreto 36058, 1946, art.º 8º, 10º). Já em relação aos projetos merecedores de subsídios, aquilo que os distinguia relativamente aos que apenas obtinham empréstimos era, antes de mais, uma questão de classificação, dado que, pela «conceção e realização» correspondiam aos «objetivos superiores de aperfeiçoamento e expansão do cinema nacional» e, em função dessa valoração, eram «filmes considerados de interesse nacional por despacho do Presidente do Conselho», podendo, por essa razão, obter um montante de apoio superior aos 30% previstos para os outros casos (Decreto 36058, 1946, art.º 5º, 8º). Finalmente, e esta talvez fosse a razão mais substantiva para distinguir “empréstimos” de “subsídios”, não existe no conjunto da legislação publicada sobre o Fundo do Cinema Nacional qualquer disposição que aponte no sentido da devolução ao Estado dos montantes subsidiados. Porém, independentemente de os projetos serem apoiados através de empréstimo ou de subsídio, as importâncias eram colocadas à disposição de

forma idêntica: «30% no momento da concessão; 30% quando da entrada do filme em trabalho de filmagem, sendo os restantes 40% entregues depois da conclusão do filme, isto é, após a tiragem da primeira cópia síncrona de imagem e som» (Decreto 37370; 1949, art.º 19º).

A nível processual, quer as empresas merecedoras de empréstimos, quer as que obtinham subsídios, estavam obrigadas a apresentar um projeto compreendendo «a exposição desenvolvida do argumento», «a relação dos técnicos e artistas principais», «o orçamento pormenorizado» e o «plano de trabalho com a indicação dos períodos previstos para a preparação, filmagem e trabalhos acessórios» (Lei 2027, 1948, art.º 8º) e a provarem documentalmente estarem inscritas no Grémio Nacional das Empresas de Cinema com o cumprimento das suas obrigações estatutárias (Decreto 37370, 1949, art.º 11º). Por outro lado, o SNI poderia fazer depender a concessão de auxílios das «modificações que sugerisse no projeto», (Decreto 36058, 1946, art.º 7º), fiscalizava as produções subsidiadas ou caucionadas (Lei 2027, 1948, art.º 9º), designando, para o efeito, um delegado junto do produtor que deveria, por todas as formas, facilitar a fiscalização, seguir as diretivas que o representante do SNI reputasse de necessárias e a quem pediria todos os esclarecimentos relativos ao auxílio prestado pelo Estado (Decreto 37370, 1949, art.º 22º).

Finalmente, sobredeterminante a todas as condições até aqui enunciadas, só seriam contempladas pelas medidas de apoio à realização de longas metragens, as obras que entrassem no conceito de filme português definido desde 1946, tipologia essa que, se

nos aspetos económicos procurava favorecer a indústria portuguesa do setor; já no campo político-ideológico impossibilitava que projetos contrários à vontade do poder instituído obtivessem qualquer espécie de apoio (Decreto 36058, 1946, art.º 12º).

Deste modo, é este o conjunto de medidas estabelecido pelo regime para o apoio da atividade cinematográfica que fica estabelecido no intervalo cronológico que vai de 1944 a 1958, desde a criação do Secretariado Nacional da Informação até à última clarificação das aplicações do Fundo do Cinema Nacional e que estará em vigor até 1971, altura em que o regime, já durante o caetanismo, procederá à reforma da proteção do cinema português, com a criação do Instituto Português de Cinema.

 **Distribuição;**
Exibição;
Filme português;
Grémio Nacional das
Indústrias de Cinema;
Indústria;
Lei 2027;
Produção;
Secretariado da Propaganda Nacional;
Tobis-Klangfilm

Pelo exposto, podemos concluir que o Estado tem essencialmente um papel regulamentador, comprometendo-se minimamente ao nível do apoio financeiro, deixando a atividade entregue a si própria, excetuando os projetos de filme que fosse do seu interesse proteger, que subsidiava sem imposição da devolução das verbas facultadas, do qual se depreende um claro intuito nacionalizador ao nível da produção, submetendo o segmento a uma diretividade cuja orientação primordial era defender aquilo que se entendia por «cinema português», que como vimos, para ser útil, deveria estar ao serviço das causas nacionais.

Referências:

Decreto 22966, 1933, 14 de agosto, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 23866, 1934, 17 de maio, 1ª série, *COLP*; Decreto 25259, 1935, 17 de abril, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 33883, 1944, 23 de agosto, 1ª série, *COLP*; Decreto 34134, 1944, 24 de novembro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 36058, 1946, 24 de dezembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 36062, 1946, 27 de dezembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 37369, 1949, 11 de abril, 1ª série, *COLP*; Decreto 37370, 1949, 11 de abril, 1ª série, *COLP*; Decreto 37639, 1949, 9 de dezembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 39926, 1954, 24 de novembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 42052, 1958, 26 de dezembro, 1ª série, *COLP*; Lei 2005, 1945, 14 de março, 1ª série, *Diário do governo*; Lei 2027, 1948, 18 de fevereiro, 1ª série, *COLP*.

G

Grémio dos Artistas Dramáticos

Associação que a legislação refere em 1920 e que passa a ter representação no Conselho Teatral a partir daquele ano.

Referências:

Decreto 7133, 1920, 18 de novembro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*.

Grémio Nacional das Empresas de Cinema

Na organização corporativa do trabalho, os grémios eram as organizações que associavam os interesses patronais na corporação respetiva, sendo simultaneamente o veículo transmissor da opinião do setor relativo às matérias do cinema. No caso deste Grémio, embora não tenhamos encontrado muitas informações na legislação, em 1973, no regulamento da atividade cinematográfica, percebemos que este organismo representava também os interesses dos produtores porque, relativamente ao apoio financeiro a conceder à realização de filmes, caso o Instituto Português de Cinema (IPC), depois de considerados os pedidos

já efetuados, ainda dispusesse de meios para prestar assistência financeira a outros filmes, informaria o Grémio Nacional das Empresas de Cinema que «deveria transmitir imediatamente esta comunicação aos seus associados». Para além dos produtores, este grémio representava ainda os interesses das empresas exibidoras, porque era através desta representação que o IPC indicava quais eram as obras portuguesas que estavam em condições de serem projetadas, e relativamente às quais cada recinto tinha de cumprir, em cada ano, um «número mínimo de sessões de filmes nacionais e equiparados de longa-metragem» (Decreto 286/73, 1973, 33º, 62º, 63º-64º).

Referências:

Decreto 263/73, 1973, 5 de junho, 1ª série, *Diário do governo*.

Grémio Nacional dos Cinemas

Organismo corporativo que associava os exibidores cinematográficos e que viria a fazer parte da futura Corporação dos Espetáculos constituída em 1959. A legislação dá conta da sua existência em 1944.

Referências:

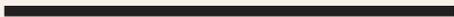
Decreto 34134, 1944, 24 de novembro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*.

Grémio Nacional dos Distribuidores de Filmes Cinematográficos

Organismo corporativo que associava os empresários da distribuição cinematográfica, que surge na legislação em 1944 e que, eventualmente, terá pertencido à Corporação dos Espetáculos a partir de 1959, ano da criação deste último organismo.

Referências:

Decreto 34134, 1944, 24 de novembro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*.



Importação

Tal como sucedeu com os exibidores, este setor económico da atividade cinematográfica foi sujeito desde cedo à regulamentação do poder. Porém, ao contrário da exibição, que começou a ser normatizada ainda durante o período republicano, a importação apenas a partir de 1927 conhece os primeiros diplomas para determinar o seu funcionamento. Contudo, não obstante este ligeiro desfazamento cronológico, as matérias legisladas não são muito diferentes, circunscrevendo-se fundamentalmente à promulgação de medidas destinadas a exercer um controlo sistemático, e à implementação de diplomas para favorecer a indústria cinematográfica nacional.

No capítulo do controlo, refiram-se duas decisões pontuais ocorridas em 1927 e 1957, a primeira para promover o cinema educativo, isentando «de direitos de importação as películas que se destinassem às *matinéés* pedagógicas» (Decreto 13564, 1927, art.º 137º), a segunda, colocando a importação de filmes de dimensões inferiores a 35mm sujeitos «às disposições das leis em vigor para os filmes» deste último formato (Decreto 41062, 1957, art.º 1º). Porém, onde o controlo era mais determinante foi na obrigação de as entidades importadoras sediadas em Portugal requererem «a sua inscrição» no registo que para esse efeito era organizado na Inspeção Geral dos Teatros, norma que era reafirmada em 1959 (Decreto 13564, 1927, art.º 130º; Decreto 42661, 1959, art.º 27º) e na imposição de os importadores comunicarem às autoridades «os títulos e assuntos das películas

novas, assim como a indicação da casa de espetáculos em que se [fizesse] a primeira exibição» (Decreto 13564, 1927, art.º 131º), processo que ocorrerá enquanto não for implementado o visionamento prévio no sistema censório.

Já relativamente à proteção da indústria cinematográfica nacional, é uma tendência que não é nova, e aquilo que se verifica no caso da importação é mais uma vez a demonstração cabal sobre a forma como o poder encarou o cinema português. Em 1927 «ficavam isentas de direitos alfandegários as películas virgens, negativa e positiva, comprovadamente destinadas a [serem] impressionadas no país» (Decreto 13564, 1927, art.º 136º). Por outro lado, tal como para a exibição, os importadores viriam a ser obrigados a comercializar filmes sonoros nacionais em quantidades a definir, facto determinado a partir de 1933, quando se estabeleceu que «os importadores de filmes sonoros estrangeiros [ficavam] obrigados a adquirir, para exibição em Portugal, [obras produzidas] em estúdios nacionais, na metragem que for anualmente fixada pelo governo, em harmonia com as condições da produção e da exibição cinematográficas» (Decreto 22966, 1933, art.º 3º). Finalmente, a partir de 1946, ficava «proibida a importação de filmes de fundo estrangeiros falados em língua portuguesa, quer [viessem] completos ou incompletos, à exceção dos realizados no Brasil, e daqueles que [fossem] reconhecidos superiormente como produzidos em regime de reciprocidade» (Decreto 36058, 1946, art.º 15º).

Por último, desde 1957 que «a importação de filmes de longa-metragem [poderia] ficar condicionada à permuta com filmes

portugueses de igual valor», desde que fossem «produzidos em países que no último quinquénio não [tivessem] exportado para o mercado português um número de filmes que [correspondesse] à média de cinco por ano», e que não fossem provenientes de países onde a importação de filmes estivesse liberalizada (Decreto 41171, 1957, art.º 1º). Ou seja, o aluguer de filmes estrangeiros, hipoteticamente, dependeria da colocação no mercado de origem de filmes portugueses, exigindo-se aos importadores que estabelecessem contactos com cinematografias pouco relevantes, daí que esses países tivessem de ter um historial de exportação fraco para Portugal ou, por outro lado, convinha que esse relacionamento comercial se estabelecesse com parceiros que tivessem o mercado protegido da liberalização, onde pressupostamente seria mais fácil a colocação de filmes portugueses.

Ou seja, são claros os sinais deixados no sentido de proteger a cinematografia nacional, exercício que, no caso da importação, passava pelo compromisso de os empresários colocarem nos países exportadores filmes nacionais, tendo para

isso de ser cinematografias com uma produção considerada fraca para que os filmes portugueses pudessem ganhar vantagem ou estarem em melhores condições concorrenciais. Dito ainda de outro modo, tratava-se de nivelar por baixo, exigindo-se a colocação dos filmes em países cinematograficamente pobres ou pouco significativos, para que as eventuais fragilidades da produção nacional não sobressaíssem, facto que seria mais provável nos países com mercado liberalizado e que também era desaconselhado pela lei. No limite deste excessivo protecionismo advinha a impossibilidade de o cinema português se confrontar com países mais dinâmicos ou avançados, facto do qual, caso existisse, poderia resultar algum crescimento qualitativo.

Referências:

Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 22966, 1933, 14 de agosto, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 36058, 1946, 24 de dezembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 41062, 1957, 10 de abril, 1ª série, *COLP*; Decreto 41171, 1957, 4 de julho, 1ª série, *COLP*; Decreto 42661, 1959, 20 de novembro, 1ª série, *COLP*.

Impostos

1. A tributação sobre os espetáculos da Monarquia à Primeira República

Não sabemos com rigor de quando datam as primeiras decisões do poder político, no sentido de tornar as atividades relacionadas com as artes de representação sujeitos

passivos de contribuição fiscal. No entanto, logo no início do século, em 1901, aparece-nos um decreto a tributar através de imposto de selo a publicação de «cartazes ou anúncios de espetáculos públicos» (Decreto, 1901, Art.º 12º), facto que será confirmado no ano seguinte, com a publicação da tabela geral do imposto de selo, onde, para além dos cartazes, serão também objeto de tributação os

bilhetes de entrada nos espetáculos (Decreto, 1902).

Os republicanos irão manter estes impostos implementados pela Monarquia Constitucional, acrescidos de outros, nomeadamente a exigência do imposto de selo, desde 1921, na concessão de licenças para espetáculos (Decreto 7772, 1921). Em 1922, substituindo o imposto de selo sobre os bilhetes, surge o imposto sobre o valor das transações, sendo desde então cobrado «2% sobre a receita bruta das entradas nas casas de espetáculos públicos» (Lei 1368, 1922, Art.º 4º).

Finalmente, em 1924, como se poderá constatar no quadro abaixo apresentado, numa atualização da tabela do imposto de selo, aparecem as primeiras medidas fiscais de que temos conhecimento com aplicação exclusiva aos filmes. Desde então, os «animatógrafos exibindo

um ou mais *films* de indústria portuguesa» eram coletados em 5% de imposto; os espetáculos cinematográficos em que exclusivamente se exibissem «*films* estrangeiros» com 10%; quando as empresas não renovassem, «em cada período de 30 dias, os *films* de indústria portuguesa» que exibissem o imposto de selo enquanto não se fizesse a renovação, passaria a ser de 10%; por fim, desta contribuição ficavam sujeitos à taxa mínima de \$10 os cinemas que exibissem «exclusivamente *films* com caráter educativo» (Lei 1633, 1924, Art.º 2º).

Apesar de somente nos anos vinte surgirem os primeiros diplomas tributários com incidência direta sobre o cinema, não encontramos nos diplomas anteriores que consultámos nenhum regime de exceção em relação aos filmes, pelo que somos levados a concluir

Impostos sobre o cinema (1901-1924)					
ANOS	1901	1902	1921	1922	1924
Selo sobre bilhetes de espetáculos		•	•		
Selo sobre cartazes de espetáculos	•	•	•		
Selo sobre licenças para espetáculos			•		
Imposto sobre o valor das transações				•	
Selo sobre a exibição de filmes					•

que, a partir de 1901, os espetáculos de cinema estariam sujeitos à contribuição fiscal, tal como os restantes espetáculos públicos.

2. O Estado Novo e a criação da tributação única

Com o 28 de maio de 1926 a tendência tributária sobre o cinema e os espetáculos em geral vai manter-se, acrescida de

algumas mudanças significativas. A proliferação de impostos a que o final da Monarquia Constitucional e a Primeira República nos habituaram desaparece, para dar lugar a um único imposto que se vai manter até 1973, praticamente até ao final do regime. Em segundo lugar, assistiremos ao nascimento de um conjunto de tributos de natureza social, a partir da Segunda Guerra Mundial, alguns aplicados pontualmente, outros com caráter permanente.

Finalmente, o Estado Novo introduz pela primeira vez o regime das taxas sobre o cinema e os espetáculos, notando-se um particular investimento nesse capítulo a partir de 1959, ano em que é publicado o segundo grande decreto regulamentador dos espetáculos.

A criação do imposto único para todas as «casas e recintos de espetáculos ou divertimentos públicos» data de maio de 1927, cabendo aos «espetáculos cinematográficos 4% sobre dois terços da lotação» (Decreto 13564, 1927, Art.ºs 195º, 196º). Em outubro do mesmo ano, perante algumas dúvidas que teriam surgido entre os profissionais do setor, é publicado um novo diploma onde o anterior imposto será objeto de alguns esclarecimentos e retificações. De facto, afirmava-se então que o «intuito daquele diploma foi simplificar a liquidação e cobrança dos impostos a que estavam sujeitos os empresários, [...] englobando num só imposto a contribuição industrial — taxa anual e taxa complementar —, imposto sobre o valor das transações e taxa de assistência».

No entanto, como se depreende do texto do decreto, o imposto de selo consignado no decreto 10039 de 1927 não estava incluído naquele novo imposto por não ser da responsabilidade contributiva dos empresários mas dos frequentadores das casas de espetáculos. No sentido de retificar essa situação era abolido o imposto de selo e atualizado o recém imposto único, competindo aos espetáculos cinematográficos a contribuição de «7% sobre dois terços da lotação» (Decreto 14396, 1927, Art.º 2º). Deste imposto haveria duas exceções. Uma relativa às *matinées* cinematográficas, onde haveria uma redução de 50%; outra, ficariam isentos os espetáculos onde «pelo menos 60% dos lugares» fossem

«ocupados gratuitamente por crianças das escolas do ensino primário gratuito ou dos asilos, militares sem graduação, e velhos dos albergues ou de quaisquer estabelecimentos que [estivessem] sob a administração ou fiscalização da Assistência Pública» (Decreto 14396, 1927, Art.º 8º).

A criação deste novo imposto, único para todo o setor dos espetáculos, insere-se em duas estratégias globais adotadas pelo poder emergido através do golpe de 1926. A primeira é o da redução e concentração do número de impostos, ao invés do período republicano, onde predominava a «multiplicidade, [...] com significativos casos de dupla tributação» (Henrique M. Carreira, 1999, p. 43), que poderemos constatar no cinema entre 1921-1924, sobre o qual recaíam seis tributos (Decreto 7772, 1921; Lei 1368, 1922; Lei 1633, 1924). A segunda, enquadra-se na reforma fiscal implementada nos inícios do novo período, nomeadamente a partir de 1928, com a chegada de Salazar à pasta das Finanças. A partir de então, o «saneamento financeiro» às contas públicas com o objetivo de equilibrar as contas nacionais passou a constituir um dos fundamentos mais divulgados da política económica do Estado Novo, «em contraste com o desregramento orçamental e monetário da maior parte dos anos da Primeira República», estratégia que, na prática, se baseou no aumento da receita fiscal sobre as despesas do Estado, tendo aquelas aumentado «cerca de dois terços entre 1926-1927 e 1930-1931» (J. Silva Lopes, 1999, p. 36-37).

A esta política tributária viria a ser acrescentado, a partir de 1965, um adicional de «25% à taxa do imposto sobre os espetáculos cinematográficos», que tinha sido estipulado

pelo decreto 14396 de 1927 (Decreto 46091, 1964, art.º 5º). Ou seja, à coleta de «7% sobre dois terços da lotação» definida em 1927 (Decreto 14396, 1927, art.º 2º) era acrescentado o adicional de 25%, passando o imposto sobre os espetáculos de cinema a ser de 32%. Estamos perante um agravamento superior a 350% sobre a taxa de 1927, percentagem que não pode encontrar em razões de mero acerto inflacionístico o motivo fundamental para um aumento tão acentuado, tanto mais que os adicionais aplicados às restantes variantes artísticas não vão além de 10%.

Assim, será fora do âmbito do cinema e das artes que devemos encontrar essas razões fundadoras, nomeadamente nas implicações que o início das guerras coloniais tiveram ao nível do orçamento de Estado. Efetivamente, o período que vai de 1960 a 1964, é o segundo período na história do regime — o primeiro fora entre 1947-1949 — onde o défice na conta geral do Estado atingiu uma dimensão significativa, devido a um salto brusco nas despesas em 1961, «explicado pelo início das guerras coloniais e pela exigência de maiores gastos militares que daí resultou». Como «as receitas não puderam responder imediatamente na mesma escala, surgiram na Conta Geral do Estado saldos negativos muito pronunciados»

(Lopes, 1999, p. 36-39). Por esse motivo, pensamos que aquele agravamento se insere na estratégia de correção fiscal introduzida pelo governo para enfrentar a nova situação orçamental decorrente do problema colonial.

No tempo de Marcello Caetano, entre 1971-1973, assistiremos à revogação desta política tributária, com a publicação da última lei de proteção ao cinema e a respetiva regulamentação. Todos os impostos que até aí tinham sido criados seriam substituídos por um único imposto, um adicional de 15%, a incidir sobre o preço dos bilhetes. A receita seria dividida pelo Instituto Português de Cinema, pelo Fundo de Socorro Social, pela Caixa de Previdência dos Profissionais de Espetáculos, e eventualmente, pela câmara municipal do concelho onde o espetáculo tivesse sido realizado (Lei 7/71, 1971, Base XLIV).

É também significativo verificar que o espetáculo cinematográfico é aquele sobre o qual incide uma carga tributária mais pesada, comparativamente com outros tipos de espetáculo. Quando é possível estabelecer esse confronto, podemos verificar que, apenas nas deduções para a Caixa de Previdência dos Profissionais de Espetáculos e para o Fundo de Socorro Social, as touradas são taxadas com

Impostos por espetáculos					
Tipo de Espetáculos	IU 1927	IU 1927	CPPE 1943	FSS 1945	AIU 1965
Ópera, declamação, opereta, <i>vaudeville</i> , revista, variedades, circo	3%	3,5%	0,5%	—	13,5%
Espetáculos cinematográficos	4%	7%	1%	5%	32%
Touradas	5%	6%	1%	5%	
Desporto				5%	
Espetáculos Teatrais				2%	
IU: Imposto Único; CPPE: Caixa de Previdência dos Profissionais de Espetáculos; FSS: Fundo de Socorro Social; AIU: Adicional ao Imposto Único					

valores idênticos. Em relação aos restantes espetáculos há discrepâncias flagrantes, fator que nos proporciona indícios seguros quanto à implantação deste tipo de espetáculo na sociedade.

3. As opções sociais na política fiscal

A partir dos anos quarenta é possível detectar na política fiscal do Estado Novo um conjunto de preocupações sociais com incidência sobre os espetáculos. É o caso de um imposto temporário surgido em 1941, destinado à Comissão Nacional de Socorros, em que durante os noventa dias seguintes à publicação do decreto seria cobrado, sobre os bilhetes dos espetáculos públicos, uma importância que oscilava entre \$50 e 1\$50, consoante o preço de cada entrada. Deste imposto, a que inclusivamente as entradas gratuitas estavam sujeitas, apenas ficavam isentos, tal como no imposto único, os espetáculos em que 60% dos lugares fossem «ocupados gratuitamente por crianças das escolas do ensino primário ou dos asilos, militares sem graduação e velhos dos albergues» (Decreto 31182, 1941, Art.º 1º).

Em 1945 surge o Fundo de Socorro Social, com o «fim de auxiliar os indivíduos em caso de calamidade ou sinistro, ou quando os recursos da sua economia [fossem], por circunstâncias

anormais, insuficientes para dar satisfação às necessidades mínimas da família», fundo esse que receberia «5% sobre a receita bruta dos espetáculos cinematográficos» (Decreto 35427, 1945, Art.ºs 1º, 2º). Finalmente, é ainda de referir a criação em 1943 da Caixa de Previdência dos Profissionais de Espetáculos que, para além «das contribuições das empresas e do pessoal diretamente interessado», incluía a «contribuição do próprio público», sendo aplicado «um adicional sobre o preço dos bilhetes» que, no caso dos espetáculos cinematográficos seria de 1% (Decreto 32748, 1943, Art.º 2º).

Esta série de diplomas com finalidades sociais, inseridos no conjunto da política fiscal e económica do regime, adquirem um sentido global mais ajustado, nomeadamente em relação ao seu aparecimento. E neste aspeto, segundo Silva Lopes, a emergência de preocupações sociais, ao nível da gestão dos dinheiros públicos dá-se precisamente a partir do final da Segunda Guerra. Efetivamente, segundo aquele autor, durante a década de trinta, o orçamento do Estado destinava-se basicamente às funções tradicionais do setor público. Setenta por cento da despesa provinha, em primeiro lugar, das «forças armadas e de segurança», da «administração pública» e dos «juros da dívida pública» e, secundariamente, do setor das obras públicas, que começaram a receber maiores investimentos do Estado que

Impostos sobre o cinema (1927-1973)						
ANOS	1927	1941	1943	1945	1964	1973
Imposto sobre a lotação dos cinemas	•					
Comissão Nacional de Socorros		•				
Adicional para a Caixa de Previdência dos Profissionais de Espetáculos			•			
Fundo de Socorro Social				•		
Adicional ao imposto sobre a lotação dos cinemas					•	
Adicional sobre o preço dos bilhetes						•

anteriormente. No entanto, segundo aquele autor, «dispensia-se muito pouco com a educação e quase nada com a política social». Aquela situação viria a modificar-se «depois da guerra» com a «política de finanças a ser mais influenciada por objetivos económicos e sociais» tornado-se, desse modo, mais compreensível o aparecimento dos tributos anteriormente citados (Lopes, 1999, p. 36).

De qualquer forma, é também necessário compreender as razões que provocaram estas modificações na política de finanças, questão que nos conduz às dificuldades orçamentais enfrentadas pelo regime durante a guerra e aos efeitos sociais daí decorrentes, bem como às soluções encontradas para fazer face às dificuldades da generalidade da população. Sobre a questão orçamental aquilo que nos importa referir é que será com a guerra que o regime sofre o primeiro abalo ao nível das contas do Estado. Estas, até aí, «tinham apresentado sempre saldos positivos, surgindo nos anos de 1939 a 1941, 1943 e 1945 os primeiros défices orçamentais da gestão financeira do período salazarista». Essa situação ficou a dever-se fundamentalmente à diminuição das receitas fiscais, que terão descido cerca de 15% durante o período e ao agravamento inevitável das despesas militares. A consequente explosão inflacionista, visível na duplicação dos preços entre o início e o fim das hostilidades, traria às dificuldades de gestão orçamental inevitáveis problemas de ordem social, devido às crónicas incapacidades económicas da generalidade da população (Lopes, 1999, p. 39).

Porém, se através deste confronto farão sentido as novas opções políticas de cariz social, o problema poderá ainda ser entendido a uma escala mais alargada. Fará algum sentido um paralelismo hipotético, com o que se

passava no contexto europeu, nomeadamente em Inglaterra onde, desde os anos quarenta, se ensaiava a implementação do *welfare state*, e que virá a difundir-se pelos estados ocidentais no pós-guerra. É certo que a generalidade desses países apresentavam níveis de desenvolvimento não observáveis em Portugal, pelo que a hipótese da influência externa na implementação de um tímido estado-providência no país terá que ser reduzida aos seus parâmetros económicos, ou seja, ao nível de uma previdência elementar. De qualquer forma, pensamos ser uma hipótese plausível, na medida em que o esforço de guerra atingia a generalidade dos Estados, participantes ou não, e desse ponto de vista, seria natural que o regime estivesse atento ao modo como outros governos enfrentavam os problemas sociais decorrentes do conflito, nomeadamente aliados, e tentasse adequar essas opções ao contexto económico-social do país.

Referências:

Decreto, 1901, 24 de dezembro, *Coleção de Legislação Portuguesa*; Decreto, 1902, 24 de maio, *CLP*; Decreto, 1902, 9 de agosto, *CLP*; Decreto 3958, 1918, 16 de março, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 7772, 1921, 3 de novembro, 1ª série, *COLP*; Lei 1368, 1922, 21 de setembro, 1ª série, *Diário do governo*; Lei 1633, 1924, 17 de julho, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, *COLP*; Decreto 14396, 1927, 10 de outubro, 1ª série, *COLP*; Decreto 31182, 1941, 19 de março, 1ª série, *COLP*; Decreto 32748, 1943, 15 de abril, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 35427, 1945, 31 de dezembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 46091, 1964, 22 de dezembro, 1ª série, *Diário do governo*; Lei 7171, 1971, 5 de dezembro, 1ª série, *COLP*; Henrique M. Carreira, "Fiscalidade", António Barreto, *Dicionário de história de Portugal*, 8, Porto, 1999, p. 43; J. Silva Lopes, "Finanças públicas", António Barreto, *Dicionário de história de Portugal*, 8, Porto, 1999, p. 36-37.

Indústria

No conjunto do período que este dicionário contempla, a indústria cinematográfica é objeto de dois grandes tipos de medidas, preocupações que se estendem no tempo de forma algo independente relativamente aos regimes políticos.

O primeiro conjunto de diplomas relaciona-se com o desenvolvimento de ações preventivas que acautelem a perigosidade inerente ao desenvolvimento desta atividade económico-industrial, disposições que emergem no discurso republicano, em relação às quais o Estado Novo continuará a legislar, preocupação que se considera estabilizada a partir de 1959, ano a partir do qual não encontramos mais nenhum elemento que tenha subjacente aquele tipo de intenção. Efetivamente, desde que a indústria cinematográfica começa a ser objeto da atenção regulamentadora, concretamente desde 1913, assistiremos a uma preocupação sistemática que advem da classificação genérica do setor como indústria perigosa. Esta perigosidade incidirá essencialmente sobre duas áreas, a película e a energia ou, se quisermos, da sua combinação. A primeira derivava do caráter altamente inflamável e explosivo que as películas fabricadas em nitrato de celulose continham, conduzindo o poder republicano a legislar, de forma apertada, sobre tudo o que dissesse respeito à produção e armazenamento do celuloide. Até que o setor comesse a produzir película em acetato nos anos cinquenta, substancialmente menos perigosa que a antecessora, tanto a

Primeira República como o Estado Novo sujeitaram a indústria cinematográfica a fortes medidas de segurança que, genericamente, passaram por classificá-la entre a primeira e a segunda categorias das indústrias perigosas, num processo legislativo contínuo que se estende até 1935.

A agravar o problema surgia também o facto de a indústria, nomeadamente na sua componente espetacular, utilizar energia elétrica com correntes fortes que, cruzada com as características da película em nitrato, conduziu o poder republicano a nunca aceitar a utilização de energia elétrica de alta tensão nos cinematógrafos, disposição que será ainda reafirmada em 1927, na fase de transição que conduzirá ao Estado Novo. Porém, devido à evolução tecnológica, o Estado Novo não terá outra alternativa senão recuar neste último aspeto em 1931, devido à implementação da “cinematografia sonora”, como então era designada, porque o filme sonoro requeria a utilização de energia elétrica de alta tensão. Contudo, se a evolução do espetáculo obrigou a reformular o dispositivo de segurança, tal facto acabaria por conduzir a normas muito rigorosas relativamente à configuração da cabine de projeção, em relação à qual o poder legislará até 1959.

O segundo conjunto de medidas que referimos de início diz respeito à proteção da indústria cinematográfica nacional, preocupação que emerge no discurso do poder a partir de 1927, ainda antes da institucionalização do Estado Novo mas já depois da revolução de 28 de maio de 1926, ou seja, é uma preocupação que não emerge no discurso republicano. De facto, o diploma publicado no ano seguinte

à revolução de 1926, que ficou impropriamente conhecido como a “lei dos cem metros”, determinava, com o objetivo de promover a produção cinematográfica nacional, que em todos os espetáculos cinematográficos fosse obrigatória a «exibição de uma película de indústria portuguesa com um mínimo de 100 metros», que mudaria todas as semanas e que, preferencialmente, deveria alternar entre «paisagem» e «argumento». Para além disso, com o mesmo objetivo promocional, ficavam «isentas de direitos alfandegários as películas virgens, negativa e positiva, comprovadamente destinadas a ser impressionadas no país» (Decreto 13564, 1927, art.º 136º).

Porém, teríamos de esperar pelos anos quarenta para que o Estado Novo criasse um conjunto estruturado de diplomas com o objetivo de desenvolver a indústria nacional, intitulado Fundo do Cinema Nacional (FCN), e que foi criado no hiato temporal que vai de 1946 a 1949. Na origem destas diretivas estava a lei de bases do fomento e reorganização industrial de 1945, onde se explicitava que o governo auxiliaria «a instalação de novas indústrias» através de «créditos, (...) isenção de direitos de importação, [ou] de impostos ao Estado», processo que viria a ser regulado por decreto, e que ficaria materializado no conjunto legislativo que viria a dar corpo ao FCN (Lei 2005, 1945, bases IV, XX). O caráter protecionista do Fundo determinava inclusivamente que «os contratos com filmes portugueses [tinham] preferência sobre quaisquer outros contratos que as empresas de cinema [tivessem] celebrado para a exibição de filmes estrangeiros, tanto para o efeito de data de estreia como de duração da sua permanência no cartaz» (Decreto 36058, 1946, art.º 20º).

Este será o normativo fundamental que o regime criará para o efeito, e que vigorará quase até ao fim do regime. Apenas na era marcelista virá a surgir um novo enquadramento, que emerge com a lei 7/71, que leva à criação do Instituto Português de Cinema (IPC). Neste diploma, embora de forma não tão explícita, continuava presente a intenção de privilegiar a produção nacional relativamente à estrangeira, estabelecendo anualmente um «contingente de distribuição de filmes nacionais» de forma a salvaguardar os «interesses das atividades cinematográficas portuguesas», definindo normas sobre as «condições de exibição de filmes incluídos no contingente, de modo a garantir a oportunidade da sua exibição, a rentabilidade da sua exploração e o equilíbrio dos legítimos interesses de produtores, distribuidores e exibidores» (Lei 7/71, 1971, bases XXV, XXVII). Este diploma, apesar da mudança significativa que provocou na forma de fazer cinema em Portugal, virá no entanto a ser de curta duração para o regime, não obstante a vigência do IPC para além de 1974.

Deste modo, independentemente do maior ou menor contributo que estes diplomas deram para a promoção e construção da indústria cinematográfica nacional, é uma realidade objetiva a intenção que o Estado Novo teve em relação à criação de um quadro legal que permitisse o funcionamento apoiado e protegido do setor, de forma a permitir a existência de um cinema que funcionasse nos estritos limites económico-financeiros e culturais que o poder determinava.

Referências:

Decreto, 1913, 4 de janeiro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 4351, 1918, 29 de maio, 1ª

série, COLP; Decreto 8364, 1922, 25 de agosto, 1ª série, COLP; Decreto 10443, 1925, 9 de janeiro, 1ª série, COLP; Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, COLP; Decreto

 **Cabine de projeção;**
Fundo do Cinema Nacional;
Lei 7/71;
Instituto Português de Cinema;
Película | armazenamento

25743, 1935, 14 de agosto, 1ª série, COLP; Decreto 36058, 1946, 24 de dezembro, 1ª série, COLP; Decreto 37369, 1949, 11 de abril, 1ª série, COLP; Decreto 40715, 1956, 2 de agosto, 1ª série, COLP; Decreto 286/73, 1973, 5 de junho, 1ª série, COLP; Lei 2005, 1945, 14 de março, 1ª série, *Diário do governo*; Lei 2005, 1945, 14 de março, 1ª série, *Diário do governo*; Lei 2027, 1948, 18 de fevereiro, 1ª série, COLP; Lei 7/71, 1971, 5 de dezembro, 1ª série, COLP; Portaria 5046, 1927, 3 de outubro, 1ª série, COLP; Portaria 6065, 1929, 30 de março, 1ª série, COLP.

Inspeção dos Espetáculos (1944-1968)

Com a criação do Secretariado Nacional da Informação (SNI) em 1944, os serviços de Inspeção dos Espetáculos deixarão de existir num organismo autónomo e serão integrados no SNI, mudança que não é apenas uma questão de reorganização orgânica mas, mais do que isso, obedece à intenção de aumentar a capacidade controladora da opinião pública do país, aspeto sobre o qual os espetáculos públicos tinham uma grande influência. E a demonstração mais clara dessa preocupação passa pela importância política atribuída aos organismos que controlam os espetáculos, deixando de estar dependentes do Ministério do Interior como anteriormente, para passarem a ser tutelados diretamente pelo centro emissor do poder, a Presidência do Conselho, em

coordenação com o Ministério da Educação Nacional (Decreto 34133, 1944, art.ºs 2º, 5º).

A nível orgânico, a Inspeção dos Espetáculos (IE), que fiscalizará desde então o cinema, viverá de disposições transitórias até 1959, ano em que o Estado Novo reorganiza o setor dos espetáculos públicos. Até lá, pelos diplomas publicados, verificam-se pequenas modificações na estrutura herdada da Inspeção Geral dos Espetáculos, nomeadamente a existência de delegados do SNI para as matérias de censura cinematográfica enquanto a IE não fosse integrada no novo Secretariado (Decreto 34133, 1944, art.º 5º), assim como indicações sobre o Conselho Técnico ao nível das remunerações e da sua constituição, ou ainda sobre a distribuição nacional da IE (Decreto 35165, 1945).

Chegadas a 1959, o setor sofre uma profunda remodelação legislativa, com a publicação de dois diplomas, um sobre os princípios gerais e outro com o regulamento dos espetáculos e divertimentos públicos, superando assim o dispositivo normativo que datava de

1927 e que vinha sendo objeto de sucessivas modificações. Neste contexto serão também publicados dois diplomas relativos à IE, criando o enquadramento jurídico que tardava desde 1944, e que se manterá durante a vigência do organismo. Nessa linha, a reforma da IE era justificada com a incapacidade dos serviços existentes em responderem aos novos desafios, nomeadamente pela insuficiência dos quadros de pessoal, facto que levava ao reconhecimento de irregularidades e ilegalidades que o Estado não conseguia controlar. Desse modo, para obviar a esta limitação

fiscalizadora do Estado, os serviços de pessoal da IE eram reforçados, quer através de recrutamento, quer pela coordenação com o SNI, situação a que não deverá ser alheio o contexto recente das eleições presidenciais a que Humberto Delgado concorrera, bem como o problema indiano e a guerra colonial que já se perfilavam na linha do horizonte (Decreto 42663, 1959, preâmbulo).

Na linha da Inspeção Geral dos Espetáculos, a IE mantém uma orgânica idêntica com exceção de dois aspetos. Desaparece a Junta Consultiva, deixando assim de existir

Inspeção dos Espetáculos	
1959 - Decretos 42.663; 42.664 / tutela: Presidência do Conselho (SNI)	
Funcionários superiores	Inspector-chefe
	Subinspetores
	Subinspetores adjuntos
	Chefe da 2ª secção
	Agentes fiscais
	Delegados concelhios
Serviços Centrais	1ª secção
	expediente e registos
	classificação e vistos
	2ª secção
	serviço técnico
Conselho Técnico	contencioso e fiscalização
	Inspector-chefe
	Engenheiro civil da Direção-Geral de Urbanização
	Engenheiro sanitário da Direção-Geral de Saúde
	Arquiteto designado pela Presidência do Conselho
Delegações concelhias	Comandante do Batalhão de Sapadores Bombeiros de Lisboa
	Porto: delegação do SNI
	Secretários dos governos civís
	Chefes de secretaria das câmaras municipais

Modelos anexos à Portaria n.º 17 623

Modelo n.º 1

(Anverso)

PRESIDÊNCIA DO CONSELHO



SECRETARIADO NACIONAL DA INFORMAÇÃO



INSPECÇÃO
DOS
ESPECTÁCULOS

LIVRE TRÂNSITO
VÁLIDO EM TODO O PAÍS

NOME _____

CATEGORIA _____

O INSPECTOR,

O SECRETÁRIO NACIONAL,

Modelo n.º 2

(Anverso)

PRESIDÊNCIA DO CONSELHO



SECRETARIADO NACIONAL DA INFORMAÇÃO



INSPECÇÃO
DOS
ESPECTÁCULOS

LIVRE TRÂNSITO
VÁLIDO PARA _____

NOME _____

CATEGORIA _____

O INSPECTOR,

Modelos n.ºs 1 e 2

(Reverso)

O titular deste cartão tem direito a:

- a) *Livre acesso* a todos os recintos de espectáculos e divertimentos públicos e seus anexos (artigo 10.º do Decreto-Lei n.º 42 663);
- b) *Solicitar* o auxílio das autoridades administrativas e corporações policiais (artigo 12.º do Decreto-Lei n.º 42 663).

ASSINATURA DO PORTADOR,

a possibilidade institucional de os diversos setores profissionais do espetáculo estarem representados no órgão e, em segundo lugar, a estrutura torna-se mais pesada, quer ao nível da sua distribuição pelo território nacional, quer no que diz respeito à representatividade de alguns departamentos centrais, como é o caso do Conselho Técnico, onde novas áreas passam a estar representadas.

A IE era dirigida por um inspetor-chefe que dependia diretamente do Secretário Nacional da Informação. As funções de fiscalização do espetáculo cinematográfico, bem como dos restantes eventos similares, apenas são exercidas pelos funcionários superiores, podendo nessa qualidade, tal como nos tempos da Inspeção Geral dos Espetáculos mas agora com mais amplos poderes, ter livre acesso a todos os recintos, «sem aviso prévio, a qualquer hora do dia ou da noite, desde que neles se encontre alguém», solicitar auxílio policial para o desempenho das suas funções, e tinham «direito ao uso de porte de arma, nos termos da legislação em vigor» (Decreto 42663, 1959, art.ºs 9º, 10º, 12º, 13º). Estes funcionários superiores, bem como os membros da Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos eram os únicos a quem eram atribuídos cartões de identidade da IE havendo, para o efeito, cartões com validade em todo o território nacional e outros circunscritos apenas aos concelhos ou freguesias (Decreto 42664, 1959, art.º 30º, Portaria 17623, 1960).

Ao nível das qualificações, refira-se ainda que os lugares de subinspetores, subinspetores adjuntos e de chefes de 2ª secção tinham de ser providos por licenciados em

Direito (Decreto 42664, 1959, art.ºs 37º, 38º). Ou seja, se todos os cargos obedeciam naturalmente a critérios de confiança política, no caso do inspetor-chefe tal era absolutamente determinante por não se referir qualquer tipo de formação académica, já nos restantes inspetores, para além da proximidade política, deveriam ter qualificações académicas elevadas, não sendo exigida qualquer habilitação específica para os agentes fiscais e delegados concelhios, cargos que, como vimos, estavam entre o restrito número daqueles que tinham competência para autorizar ou proibir espetáculos cinematográficos.

Ao nível dos Serviços Centrais, a 1ª secção envolvia o serviço de expediente e registos, cabendo-lhe a organização da correspondência, arquivo, dados relativos a pessoas e entidades e, ao serviço de classificação e vistos, competia o registo e organização dos processos relativos a filmes «submetidos à apreciação da Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos», a classificação das películas no concelho de Lisboa, bem como a «aposição do visto nos documentos apresentados para esse efeito» e em todas as formas de publicidade ao evento. Já relativamente à 2ª secção dos Serviços Centrais, o serviço técnico tinha entre outras funções a «elaboração e permanente atualização do cadastro de recintos [...] e das máquinas de cinema ambulantes», e a preparação de processos relativos «aos pedidos de autorização para a instalação e reabertura de cinemas e cineteatros».

Já as Delegações Concelhias, nas respetivas áreas, tinham por atribuição exercer o mesmo papel que os serviços centrais desempenhavam

em Lisboa, nomeadamente classificar e visar os filmes e documentos afins, de «harmonia com as decisões da Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos» (Decreto 42664, 1959, art.ºs 6º, 7º, 9º, 11º).

Na IE ficariam ainda sediados livros e ficheiros sobre matérias relevantes para o controlo do poder sobre agentes e espetáculos, nomeadamente livros sobre registo de correspondência entrada e saída, sobre autorizações para a realização de espetáculos cinematográficos, tradutores de legendas, todos estes no serviço de expediente e registos. Já no serviço de classificação e vistos, existiriam livros para registar os «filmes submetidos à apreciação da Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos e respetiva classificação» e ainda outro sobre os «documentos submetidos a visto». Finalmente, no serviço técnico, existiriam livros para registar os «projetos de construção, reconstrução, alteração e adaptação de recintos» de cinema, das vistorias, das licenças e «das máquinas de projeção ambulantes». Para além dos livros, haveria ainda ficheiros atualizados dos

cinéclubes registados (Decreto 42664, 1959, art.ºs 19º, 24º).

A Inspeção dos Espetáculos terminará a sua vigência com o advento do caetanismo, no qual será criada em 1968 a Secretaria de Estado da Informação e Turismo, surgindo desde então a Direção dos Serviços de Espetáculos como novo organismo inspetivo com responsabilidades diretas no controlo do espetáculo cinematográfico. Porém, no que diz respeito à IE, quando comparada com a sua congénere anterior, verificou-se um acentuado aperfeiçoamento na sua orgânica, no aumento do corpo de funcionários, nos poderes atribuídos aos seus representantes, assim como no seu isolamento relativamente ao mundo espetacular, deixando os seus agentes de ter representatividade de forma organizada. Os tempos eram outros, há muito que o regime deixara a fase de afirmação inicial, estando agora num tempo fortemente defensivo, que se refletia no seu discurso político e nas diretivas e orgânicas que criava sobre o universo do divertimento público, no qual estava incluído o cinema.



Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos;
Organismos inspetivos;
Secretaria de Estado da Informação e Turismo;
Direção dos Serviços de Espetáculos;
Visto

Legislação:

Decreto 34133, 1944, 24 de novembro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 35165, 1945, 23 de novembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 42663, 1959, 20 de novembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 42664, 1959, 20 de novembro, 1ª série, *COLP*; Portaria 17623, 1960, 8 de março, 1ª série, *COLP*; Decreto 48619, 1968, 10 de outubro, 1ª série, *COLP*.

Inspeção Geral dos Espetáculos (1929-1944)

No seguimento das reestruturações que se vinham efetuando desde 1927 nos organismos inspetivos dos espetáculos, em 1929 é criada a Inspeção Geral dos Espetáculos para substituir a então extinta Inspeção Geral dos Teatros, que fiscalizara o setor desde meados do século XIX, tornando-se Óscar Neto de Freitas o primeiro inspetor geral da nova Inspeção. Porém, apesar da designação mais adequada ao tempo, a nova Inspeção Geral dos Espetáculos (IGE), que se mantinha tutelada pelo Ministério do Interior, apresenta uma estrutura orgânica de continuidade relativamente à sua antecessora, nomeadamente a reorganização implementada em 1927, diferindo apenas na nomenclatura, na criação do Conselho Técnico, e na subdivisão do órgão por pequenos núcleos distribuídos pelo território do continente. De resto, surge agora um Conselho Superior em vez dos anteriores funcionários superiores, mantem o estipulado em 1927 para as secções administrativas e no lugar do anterior Conselho Teatral surge agora uma Junta Consultiva.

Ao Inspetor Geral cabia, entre outras funções, a superintendência em todos os espetáculos, a organização de cadastros de artistas e empresários, conceder diplomas a empresários e carteiras profissionais a artistas e conceder licenças de exploração a

casas de espetáculos. Ao Conselho Superior da Inspeção competia julgar todas as questões relativas a contratos escritos, ao Conselho Técnico aprovar projetos e memórias descritivas de casas e recintos destinadas a espetáculos e à Junta Consultiva emitir pareceres quando solicitados pelo Inspetor Geral. Ao nível do cinema, nomeadamente no campo da censura, apesar de competir à IGE a sua execução, competia ao ministro do Interior estabelecer os procedimentos de aplicação (Decreto 17046-A, 1929, Art.ºs 1º-12º).

A partir de 1942 começamos a notar alguma indefinição no discurso do poder relativamente a este organismo inspetivo, nomeadamente com a publicação de um decreto naquele ano pelo Ministério da Educação Nacional, com indicações sobre o funcionamento da IGE, facto em si estranho por ser tutelado pelo Ministério do Interior desde 1927. Observava-se nesse diploma que a Inspeção, apesar de ter desempenhado uma ação «fortemente disciplinadora na vida dos artistas e das empresas», não tinha a possibilidade de «propor ou até impor a realização de uma política educativa [na qual] o espetáculo público [podia] ser um instrumento precioso» (Decreto 32241, 1942, preâmbulo). Por outro lado, o decreto, quando se refere ao organismo, apenas utiliza a expressão “Inspeção dos Espetáculos”, facto também estranho atendendo à designação existente desde 1929. O discurso legislativo acaba por não esclarecer este equívoco, desconhecendo-se qualquer diploma que extinga a IGE, tornando-se porém

Inspecção Geral dos Espetáculos	
1929 — 1944 / tutela: Ministério do Interior	
Conselho Superior de Inspecção	Inspetor Geral dos Espetáculos Diretor Geral da Administração Política e Civil Intendente Geral da Segurança Pública Teatros do Estado, projetos de casas de espetáculos, vistorias, reclamações Expediente, vistos, estatística
Secções	Arquivo, biblioteca, cadastro de artistas, autores, indumentistas, cenógrafos, maestros Constituição de empresas, licenças de artistas, organização de excursões artísticas, fiscalização de espetáculos
Conselho Técnico	Inspetor Geral dos Espetáculos Diretor Geral de Saúde Engenheiro do Ministério do Interior Comandante dos Bombeiros de Lisboa
Junta Consultiva	Artista teatral Músico Empresário Sociedade de Autores e Compositores Artista tauromáquico Confederação dos Desportos
Inspetores Distritais	Governador Civil Secretário Geral do Governo Civil
Chefes de expediente distrital	
Delegados da Inspecção	Administrador concelho Chefe da secção administrativa do concelho
Chefes de expediente concelho	
Secção dos Serviços de Espetáculos	Chefe de secção Dois terceiros oficiais
Subinspetores	Inspetores distritais Chefes de expediente distrital

um facto aceite pois, em 1944, no seguimento da criação do Secretariado Nacional da Informação, refere-se que «são integrados no Secretariado os serviços da Inspecção dos

Espetáculos» (Decreto 34133, 1944, art.º 5º). Deste modo, para efeitos de vigência da IGE, vamos considerar que termina em 1944. Por um lado, o decreto de 1942 do Ministério da

Educação Nacional, apesar de se inserir no âmbito de funções do Ministério do Interior, não esclarece as dúvidas levantadas e, por outro, a criação do SNI, apesar de também não clarificar o facto, provoca uma alteração de substância na configuração do órgão inspetivo porque, mais do que a aceitação tácita da nova designação, desde então fica

 **Inspecção Geral dos Teatros;**
Inspecção dos Espetáculos;
Organismos inspetivos

claramente estabelecido que a Inspecção dos Espetáculos vai passar a ficar sob a dependência da Presidência do Conselho, em colaboração com o Ministério da Educação Nacional (Decreto 34133, 1944, art.ºs 2º, 5º).

Legislação:

Decreto 17046-A, 1929, 28 de junho, 1ª série, COLP; Portaria 6501, 1929, 26 de novembro, 1ª série, COLP; Portaria 6502, 1929, 26 de novembro, 1ª série, COLP; Portaria 6975, 1930, 5 de dezembro, 1ª série, COLP; Decreto 32241, 1942, 5 de setembro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 34133, 1944, 24 de novembro, 1ª série, COLP.

Inspecção Geral dos Teatros (1846-1929)

A Inspecção Geral dos Teatros (IGT) foi o primeiro organismo vocacionado para a inspeção dos espetáculos, surgindo durante a Monarquia Constitucional, mantendo-se em funções durante a Primeira República e ainda por breve período após a revolução de 28 de maio de 1926.

Na Monarquia Constitucional, este organismo inspetivo tutelado pelo Ministério

do Reino é liderado por um Inspetor Geral dos Espetáculos, sendo coadjuvado pelos governadores civis e pelos administradores de concelho. A supervisão dos espetáculos públicos está à responsabilidade do Inspetor Geral, competindo-lhe a administração e inspeção artística e económica dos espetáculos, promovendo para esse efeito a execução das leis e regulamentos teatrais, nomeadamente mandando aprovar as peças e representações que a censura fiscalizara. Fazia ainda parte do seu âmbito de ação «visitar amiudadas vezes os teatros e espetáculos públicos, para obviar, ou reprimir, os abusos e relaxações

Inspecção Geral dos Teatros	
1846 (Ministério do Reino)	
Delegados	Inspetor Geral dos Teatros Governadores Civis Administradores de Concelhos

ofensivas dos bons costumes, ou as que [fossem] prejudiciais ao exercício e progresso das artes». Já o policiamento preventivo dos eventos está à responsabilidade dos governadores civis e administradores de concelho competindo-lhes, nesse âmbito, inspecionar as casas, suspender espetáculos, empregar medidas de prevenção ou «fazer reprimir os motins, os arruados ou quaisquer outros atos, que excedam os limites da decência e justa liberdade, ou perturbem a paz e a ordem entre os espetadores, ou as representações entre os artistas» (Decreto, 1846, 30 de janeiro, Art.ºs 6º, 7º, 11º).

Em 1853, a orgânica da IGT será objeto de algumas reformulações. Os governadores civis e administradores de concelho, apesar de manterem as mesmas funções policiais, deixam de ser considerados delegados do Ministério do Reino nestas funções, surgindo porém três novos delegados, o comissário do governo no teatro de D. Maria II, os vogais do Conselho Dramático e os censores do teatro de D. Maria II. As funções do Inspetor Geral mantem-se quase inalteradas, com exceção do Teatro de D. Maria II que por ser considerado de primeira ordem passa a estar à responsabilidade do comissário especial do governo (Decreto, 1853, 22 de setembro, art.ºs 5º, 7º). Em 1860 toda a estrutura é mantida, com exceção dos censores do Teatro de D. Maria II que já não figuram como delegados do governo na fiscalização dos espetáculos públicos (Decreto, 1860, 4 de outubro, art.º 8º).

Em 1869 surge a primeira alteração estrutural na orgânica inspetiva dos espetáculos, com a extinção do lugar de Inspetor Geral dos Teatros, passando as funções a ser exercidas

pelos governadores civis e respetivos delegados, disposições que serão de novo reafirmadas em 1870 (Decreto, 1869, art.ºs 1º, 2º; Decreto, 1870, 18 de abril). Esta modificação na estrutura, cuja face mais visível é a supressão de recursos humanos, não deverá ser entendida numa lógica de abrandamento da necessidade fiscalizadora do poder relativamente aos espetáculos, mas antes pelo contexto de dificuldades financeiras em que os governos da Monarquia Constitucional foram envolvidos no último terço do século XIX, fruto do progressivo endividamento externo, obrigando a medidas de contenção financeira deste género, em paralelo com o aumento da carga fiscal. Desse modo, tanto a IGT como o cargo de Inspetor Geral desaparecem, continuando as funções inspetivas e reguladoras destes eventos a ser dirigidas pelos governadores civis, a quem compete conceder autorizações para a realização de espetáculos públicos, situação que se irá manter até ao fim do regime e expressa num diploma publicado em 1900 (Decreto, 1900, art.º 7º).

Com a instauração da República, logo em 1911 é reassumida a figura e a função do Inspetor Geral dos Teatros, exercício que é desempenhado pelo governador civil de Lisboa. Ou seja, não há a recuperação de qualquer orgânica, verificando-se apenas a indexação do cargo às funções que o governador civil de Lisboa já desempenha, exercício que será afirmado em 1919 e 1923 (Decreto, 1911, art.º 70º; Decreto 5787-C, 1919, art.º 40º; Decreto 9088, art.º 83º). Finalmente, em 1924 é de novo recuperada uma estrutura orgânica para a Inspeção Geral dos Teatros, que se manterá até ao fim do regime. O aparelho fica dependente

Inspecção Geral dos Teatros	
1924 -1927 (Ministério da Instrução Pública)	
Inspetor Geral dos Teatros	Diretor Geral de Belas Artes
Inspetores de teatros	Governadores civis
Teatros do Estado	Comissários do governo

do ministério da Instrução Pública, por intermédio da Direção-Geral de Belas Artes, cujo diretor exerce a função de Inspetor Geral, a quem incumbe a «superintendência de todas as casas de espetáculos públicos, competindo-lhe interferir em quaisquer assuntos teatrais que por lei não sejam atribuídos exclusivamente a outras entidades», sendo ainda coadjuvado pelos governadores civis como inspetores de teatros, e pelos comissários do governo para os teatros do Estado (Decreto 9584, 1924, art.º 2º, 5º).

Relativamente ao cinema, será apenas em 1925 que começamos a notar a intervenção da IGT sobre a matéria, obrigando-se desde então as empresas de espetáculos cinematográficos a comunicarem com a «antecedência mínima de 24 horas», em Lisboa à Inspecção e no resto do país aos governadores civis, «os títulos e assuntos das películas novas e o dia em que serão apresentadas ao público», sendo desde então interditas «as exhibições perniciosas para a educação do povo, incitamento ao crime e atentados à moral social», ficando ainda as empresas que exibissem películas proibidas sujeitas a processo pela IGT para lhe ser «imediatamente retirada e aplicada [...] uma multa proporcional à lotação da casa de espetáculos em que essa exhibição se fizer», coima que nunca seria inferior a

500\$ (Decreto 10573, 1925, art.º 11º, 13º). Estas disposições, ao nível da censura, virão ainda a ser objeto de maior clarificação em 1926 (Decreto 11459, 1926).

A revolução de 28 de maio de 1926, da qual o Estado Novo será herdeiro, manterá este organismo inspetivo, criando no entanto a estrutura mais complexa que a IGT teve durante a sua existência. Continuava sob a dependência da Direção-Geral de Belas Artes, cujo presidente mantinha as funções de Inspetor Geral, e também sob a tutela do Ministério da Instrução Pública. Eram criadas quatro novas secções e passava a funcionar junto da IGT um Conselho Teatral. Ao nível das funções da Inspecção, competia-lhe particularmente «autorizar os espetáculos públicos e mandar visar os respetivos programas», bem como «fiscalizar os

espetáculos e promover a repressão de quaisquer factos ofensivos da lei, da moral e dos bons costumes» que, no caso do cinema, passavam pelo registo das empresas do setor e pela censura às fitas, procedimento que continuava a ser feito no primeiro dia de exibição (Decreto 13564, 1927, art.ºs 4º, 130º, 132º). Ainda em 1927, devido ao crescimento da importância social e política dos espetáculos, a IGT passa para a dependência do Ministério do Interior sem que, no entanto,

Inspecção Geral dos Teatros	
1927 – 1929 (Ministério da Instrução Pública)	
Funcionários superiores	Inspetor Geral dos Teatros (Diretor Geral de Belas Artes) Subinspetor Geral dos Teatros Inspetores distritais Inspetores concelhios Teatros do Estado, projetos de casas de espetáculos, vistorias, reclamações Expediente, vistos, estatística
Secções	Arquivo, biblioteca, cadastro de artistas, autores, indumentistas, cenógrafos, maestros Constituição de empresas, licenças de artistas, organização de excursões artísticas, fiscalização de espetáculos
Atribuições policiais	Governadores Cívicos
Conselho Teatral	vogais natos: Inspetor Geral dos Teatros Diretor do Conservatório Nacional de Teatro Subinspetor Geral dos Teatros Magistrado vogais eleitos: Associação de Empresários Sociedade de Escritores e Compositores Teatrais Grémio dos artistas Teatrais Crítico Teatral

se verificassem modificações ao nível da respetiva estrutura orgânica.

A longa vigência da Inspecção Geral dos Teatros termina em 1929 adquirindo, desde então, uma designação mais ajustada aos tempos passando, de forma mais abrangente, a ser designada por Inspecção Geral dos Espetáculos.

 **Inspecção Geral dos Espetáculos;
Organismos inspetivos**

Referências:

Decreto, 1846, 30 de janeiro, *Coleção de Legislação Portuguesa*; Decreto, 1853, 22 de setembro, *CLP*; Decreto, 1860, 4 de outubro, *CLP*; Decreto, 1869, 29 de dezembro, *CLP*; Decreto, 1900, 1 de outubro, *CLP*; Decreto, 1911, 22 de maio, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 5787-C, 1919, 10 de maio, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 9088, 1923, 30 de agosto, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 9584, 1924, 9 de abril, 1ª série, *COLP*; Decreto 10573, 1925, 26 de fevereiro, 1ª série, *COLP*; Decreto 11459, 1926, 20 de fevereiro, 1ª série, *COLP*; Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, *COLP*; Decreto 14637, 1927, 28 de novembro, 1ª série, *COLP*.

Instituto de Meios Audiovisuais de Ensino

Surgido em 1964, este instituto é criado na sequência do aparecimento da televisão (1955-1957), com o objetivo de potenciar as possibilidades do novo meio ao serviço da educação, ficando, por esse motivo, sob a dependência do Ministério da Educação Nacional. Porém, na esteira de todos os mecanismos desenvolvidos pelo regime em matéria de cinema educativo, se era pretendido «promover a utilização, a expansão e o aperfeiçoamento das técnicas audiovisuais como meios auxiliares e de difusão do ensino», preconizava-se também a conceção de emissões destinadas a promover a «elevação do nível cultural e social das camadas populares, designadamente nos aspetos cívico, literário, artístico, científico, económico, higiénico e sanitário», domínios que acabariam por funcionar favoravelmente

ao regime, tendo em conta os mecanismos de censura e controlo de informação existentes (Decreto 46135, 1964, art.ºs 1º, 4º).

Embora o início da utilização do audiovisual marque o começo da secundarização da sétima arte na educação, que mais tarde será plenamente confirmado com argumentos de operacionalidade e onerosidade, na fase de implementação do novo instituto o cinema continua a figurar entre os seus meios de ação, fazendo parte do segundo serviço do organismo, em paralelo com a televisão, a fotografia e a projeção fixa, prevendo-se ainda a «aquisição, produção, troca e distribuição de material de cinema» (Decreto 46135, 1964, art.º 2º). Ainda nesse mesmo ano, como complemento da ação do Instituto, será criada a telescola (Decreto 46136, 1964).

Referências:

Decreto 46135, 1964, 31 de dezembro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 46136, 1964, 31 de dezembro, 1ª série, *COLP*.

Instituto de Meios Audiovisuais de Ensino	
	Direção
Órgãos	Conselho administrativo
	Conselho pedagógico
Serviços	Radiofusão e gravação sonora
	Televisão, cinema, fotografia e projeção fixa

Instituto Português de Cinema (1971-1974)

Este organismo, instituído em plena era marcelista através da lei 7/71, virá a representar uma modificação estrutural na relação que o Estado Novo tinha com o setor cinematográfico. Desde logo, a simples criação do órgão representa um salto qualitativo assinalável relativamente ao formato legislativo anterior que fora dominado, desde 1946, pelo Fundo do Cinema Nacional (FCN). Efetivamente, se em ambos os casos estamos perante finalidades semelhantes, pois tanto o FCN como o Instituto Português de Cinema (IPC) tinham por missão dinamizar e regular a atividade cinematográfica, contribuindo particularmente para apoiar financeiramente a realização de novos filmes, a verdade é que, anteriormente, não existia qualquer órgão com esse objetivo, competindo a gestão dos processos ao Secretariado Nacional da Informação. Ou seja, se no período anterior o regime cria um pacote legislativo destinado à regulação e apoio do cinema, facto em si significativo se atendermos ao vazio existente na era do Secretariado da Propaganda Nacional, a criação do IPC significa igualmente um salto relativamente ao Secretariado Nacional da Informação (SNI), pelo que deixa de subentender em termos de importância que o regime conferiu ou foi levado a atribuir ao setor.

Desse modo, o IPC, apesar de se situar numa linha de continuidade que a seu tempo assinalaremos, inaugurava também uma nova

forma de o regime se relacionar com o setor, assumindo que competia ao Estado «fomentar e regular as atividades cinematográficas nacionais» contando-se, entre as várias atribuições do organismo, a regulação da produção, distribuição e exibição, a representação em organizações internacionais, a promoção de relações internacionais, o estímulo do «cinema de arte», «ensaio» e de «amadores» e ainda o fomento da «cultura cinematográfica». Para o exercício dessas funções, competia-lhe «conceder assistência financeira», «atribuir prémios», «definir regras de exploração de filmes nacionais», proporcionar estágios para «promover o aperfeiçoamento profissional de realizadores, artistas e técnicos portugueses», estabelecer «acordos cinematográficos internacionais» para a realização de coproduções, estudar as formas de produção de filmes em «regime de coparticipação», dinamizar a «produção de filmes destinados à infância e à juventude», «organizar, patrocinar ou promover festivais de cinema», «dirigir e programar a atividade da Cinemateca Nacional», e «estimular o desenvolvimento de publicações especializadas e de organizações de cultura cinematográfica» (Lei 7/71, 1971, base I-III).

Nessa linha, o IPC surgia com uma estrutura orgânica própria, presidida pelo Secretário de Estado da Informação e Turismo, e constituída por um Conselho Administrativo e pelo Conselho do Cinema. Como o IPC possuía autonomia administrativa e financeira, ao Conselho Administrativo competia fazer a gestão, nomeadamente o orçamento, o plano de distribuição de verbas para assistência e o relatório e a conta da gestão, contando

entre os seus membros com elementos de órgãos afins ao regime. Já o Conselho do Cinema, que fora criado pela lei 2027, continuava com as mesmas funções de produção de pareceres para a atribuição de financiamentos e prémios à realização de filmes.

Ao nível dos meios financeiros que o IPC dispunha, o envolvimento do Estado continua a ser reduzido, visível no carácter excecional das «dotações especiais atribuídas pelo Estado» continuando, tal como no tempo do FCN, a socorrer-se dos montantes provenientes das taxas de distribuição

e exibição, de «juros dos fundos capitalizados e dos empréstimos concedidos», multas, dotações, heranças e legados, radicanando a novidade maior na «percentagem do adicional sobre bilhetes de cinema». Ou seja, era criada uma taxa aplicada sobre as entradas, comprometendo assim o público espetador como fonte de financiamento do IPC. Porém, este último meio de receita insere-se na tendência descomprometida do Estado ao nível do apoio financeiro, continuando a recair o ónus desse esforço sobre os agentes que operavam no setor

Instituto Português de Cinema	
Lei 7/71; Decreto 286/73 / tutela: Presidência do Conselho (SEIT)	
Presidência	Secretário de Estado da Informação e Turismo
Conselho Administrativo	Diretor-geral da Cultura Popular e Espetáculos (presidência) Secretário do Instituto Português de Cinema (vice-presidência) Representante do Ministério das Finanças Diretor dos Serviços Centrais da SEIT Diretor dos Serviços de Espetáculos Conselho do Cinema (2 representantes: interesses patronais e profissionais)
Conselho do Cinema	Secretário de Estado da Informação e Turismo (presidente) Diretor-geral da Cultura Popular e Espetáculos (vice-presidente) Presidente da Corporação dos Espetáculos Secção de Cinema da Corp. dos Espetáculos: interesses patronais (2) e profissionais (2) Junta Nacional de Educação (1) Instituto de Meios Audiovisuais de Educação (1) Secretário do IPC Diretor dos Serviços de Espetáculos Chefe da Repartição de Teatro, Cinema e Etnografia Diretor dos Serviços de Trabalho da Direção-Geral do Trabalho e Corporações Cinema de Amadores (1) Crítico da especialidade (1) Representante do Ministério do Ultramar (1)

através das taxas de distribuição e exibição, tendência que agora era reforçada com o envolvimento do público espectador nesse esforço. Contudo, em termos objetivos, pode ainda deduzir-se que a solicitação do público significava a criação de uma fonte de receita mais abundante e abrangente que o produto das licenças de exibição, existentes desde o tempo do FCN, que no entanto se mantinham (Lei 7/71, 1971, base VII).

Estes recursos financeiros seriam aplicados no «fomento da indústria cinematográfica», nomeadamente na «assistência financeira» de projetos, na «concessão de prémios» e «na guarda, conservação e funcionamento da Cinemateca Nacional». Deste conjunto de intenções é possível verificar um salto qualitativo ao nível do apoio concedido ao cinema, cujo âmbito é significativamente mais abrangente do que aquele que existia do tempo do FCN. Efetivamente, o discurso do poder apresenta uma perspetiva mais global sobre o referido «fomento da indústria cinematográfica», apoiando todos os setores envolvidos, numa lógica que pressupunha que o desenvolvimento do cinema passava pelo crescimento simultâneo das áreas nucleares, de forma a que o filme, o elemento socialmente mais visível desta indústria, circulasse com fluidez pelos canais da produção, distribuição e exibição.

No caso da produção, os apoios destinavam-se em primeiro lugar à realização de filmes, sendo que a legislação referencia dois tipos a merecerem eventuais apoios. Os projetos enquadráveis nos então designados «filmes nacionais», que se situam no seguimento do chamado «filme português», e as coproduções, que passavam desde então a usufruir da possibilidade de financiamento estatal. Porém,

para eventualmente beneficiarem de apoio, os produtores tinham de preencher dois requisitos prévios: primeiro «caucionarem, mediante garantias idóneas, o cumprimento de todas as obrigações que [tivessem] de assumir até à conclusão do filme, de acordo com o orçamento aprovado» e, em segundo, «mostrarem estar assegurado o concurso dos meios humanos e materiais indispensáveis, nas condições e datas previstas no projeto, até à conclusão do filme». No caso das coproduções, para além daqueles requisitos, estavam obrigadas a apresentar mais quatro condições. Garantir um «mínimo de 20% de capital português, com igual participação nos respetivos lucros de exploração global ou com atribuição de valor correspondente a essa participação», uma «versão falada em língua portuguesa», existir «intervenção de portugueses nos vários grupos de pessoal técnico e artístico, bem como na execução das demais tarefas, na proporção regulamentar» e, finalmente, a «utilização de locais de filmagem portugueses, nas condições e com as eventuais ressalvas a fixar em regulamento» (Lei 7/71, 1971, base XIV).

Após o cumprimento daquela formalidade, então os projetos estariam em condições de aceder a financiamentos, que poderiam ser de três tipos: empréstimo, subsídio e garantias de crédito, cujos montantes para as longas-metragens nunca poderiam exceder 50% do orçamento previsto ou, eventualmente, 75% no caso de acumulação. De qualquer das formas, a assistência às coproduções referia-se apenas à «quota-parte do capital investido pelo produtor nacional», e os filmes de atualidades ou publicitários estavam excluídos deste tipo de apoio, «a não ser em casos excecionais de relevante interesse geral ou

cultural» (Lei 7/71, 1971, base XV). Em função desta definição jurídica, importa dizer que estamos perante duas evoluções relativamente ao quadro que o Fundo do Cinema Nacional estabelecera desde 1946. Caso os projetos fossem financiados, o montante de apoio passava a ser no mínimo de 50% do orçamento previsto, deixando de ser apenas 30% como no tempo do FCN e, para além dos empréstimos e subsídios já anteriormente previstos, havia agora as garantias de crédito como terceira tipologia de apoio, que se aplicavam essencialmente às empresas do ramo.

No entanto, se as longas metragens poderiam beneficiar de maiores apoios financeiros, podendo inclusivamente acumular subsídio e empréstimo, a verdade é que o discurso do poder é absolutamente omissivo quanto à distinção entre as duas modalidades. Efetivamente, se no tempo do FCN os filmes subsidiados eram considerados de interesse nacional por despacho do Presidente do Conselho, agora essa categorização desaparecia da justificação do poder mantendo-se porém o privilégio que aquele tipo de projetos já tinha. Tal como anteriormente, apenas os projetos apoiados com empréstimos estavam obrigados a devolver ao Estado o montante financiado, num prazo que deixava de ser apenas de um ano para poder prolongar-se até seis, a «contar da data da sua concessão» (Decreto 268/73, 1973, art.º 37º). Porém, em última instância, o maior silêncio radica na ausência de qualquer critério objetivo a distinguir a atribuição de subsídios. Tanto a lei 7/71, como o decreto 268/73 que a regulamentava, nada dizem quanto a esta questão, deduzindo-se que a atribuição do subsídio se baseava em procedimentos casuísticos e subjetivos de

acordo com a vontade e o interesse do poder instituído, e que no caso emanaria a partir do Conselho do Cinema.

A nível processual, as candidaturas estavam obrigadas a apresentar um orçamento segundo o modelo estipulado pelo IPC, «um plano de trabalho com a indicação dos períodos previstos para a preparação do filme, filmagem e trabalhos complementares», a informação comprovativa de outros financiamentos conseguidos pelo produtor, o «plano das prestações da assistência financeira» pretendida, os contratos-promessas com diversos elementos técnico-artísticos previstos para o filme e o documento comprovativo da caução para o «cumprimento de todas as obrigações que tenham de assumir até à conclusão do filme» (Decreto 268/73, 1973, art.º 32º, 35º).

Concluído o filme, o IPC poderia admitir a substituição da caução anteriormente solicitada, para assegurar todos os compromissos financeiros da produção, «pelo penhor do filme e consignação dos respetivos rendimentos ao pagamento do crédito concedido», ficando ainda a produção do filme obrigada a entregar à Cinemateca Nacional uma cópia no prazo de «sessenta dias após a sua conclusão» (Lei 7/71, 1971, base XVI; Decreto 268/73, 1973, art.º 42º).

Ainda no campo da produção, a assistência financeira do IPC poderia também passar pela concessão de empréstimos ou garantias de crédito às empresas que se propusessem explorar «estabelecimentos técnicos destinados à produção de filmes» e, no caso da exibição, «auxiliar a instalação de recintos de cinema em localidades onde não [existissem] ou [estivessem] encerrados e onde o número de habitantes ou outras circunstâncias [justificasse] o seu funcionamento, sendo que, no

apoio aos recintos de cinema, o IPC poderia facultar «projetos-tipo com diversas lotações» para cinema ou cineteatro, «assistência técnica gratuita durante a fase de instalação ou remodelação» (Lei 7/71, 1971, bases XX, XXIX-XXXI).

Contudo, o apoio ao cinema não surgia apenas pelo financiamento à realização de filmes ou pelo incentivo à edificação de empresas que na produção e exibição quisessem operar no mercado cinematográfico. Passava também pela previsão de medidas protecionistas que permitissem às empresas uma laboração sem a concorrência do exterior, e aos filmes portugueses circular no mercado nacional de forma vantajosa relativamente aos estrangeiros. Por um lado, era dado às empresas o exclusivo da sonorização de filmes nacionais, a tiragem das respetivas cópias, a cópia de filmes estrangeiros, de coproduções, coparticipações, pistagem de documentários e legendagem de filmes estrangeiros que fossem destinados ao mercado nacional e, por outro, relativamente à distribuição e exibição fílmicas, o IPC estabelecia um número anual de filmes que repartia entre os distribuidores, «de acordo com um coeficiente anual a estabelecer para cada um deles, [definidos] em função do [...] número de filmes estrangeiros importados durante o ano cinematográfico anterior, e do número total de filmes [nacionais] designados pelo Instituto». A este protecionismo apenas era colocada uma exceção, concedendo a possibilidade de a sonorização de filmes nacionais ser efetuada por empresas estrangeiras se ficasse comprovada a «inexistência de equipamento», «deficiência manifesta de qualidade em trabalhos equivalentes», «incapacidade de entrega nos prazos convenientes» ou «preço acentuadamente

superior ao praticado no estabelecimento estrangeiro». No campo da exibição, para cada recinto de cinema, o IPC determinava ainda o «número de sessões de filmes nacionais ou equiparados de longa-metragem», número que era determinado em «função do total das sessões noturnas e diurnas efetuadas por cada recinto [...] nos doze meses imediatamente anteriores», sendo que as «datas de exibição [deveriam] ser distribuídas equitativamente ao longo de todo o ano cinematográfico [...], salvo para os cinemas que só [funcionavam] na época de verão (Decreto 268/73, 1973, art.ºs 55º 62º, 64º, 67º).

Deste modo, em função do exposto, e no que diz respeito ao apoio da indústria cinematográfica, verificamos que existem alguns saltos qualitativos de assinalar em particular no que se refere ao montante total de financiamento que poderia chegar a 75% do orçamento. Porém, registe-se também que se verificam várias permanências que já vêm do tempo do FCN, nomeadamente a continuação do não comprometimento do Estado relativamente ao apoio monetário à realização de filmes, insistindo em delegar o ónus desse esforço nos agentes e público interessados. Outra linha de continuidade radica no reforço das medidas protecionistas que já vinham do período anterior, que se criavam condições de exclusividade às empresas e filmes no mercado nacional, deixam transparecer uma visão minorizadora e inferiorizante que o poder tinha sobre o cinema português, não lhe permitindo uma efetiva confrontação com outros tipos de cinematografia, que exigisse disputar a distribuição e a exibição em condições de igualdade e obrigariam o setor a outra dinâmica de crescimento.

Finalmente, a criação do IPC representa ainda uma rutura fecunda ao nível da emergência de uma nova ideia sobre o cinema, em paralelo com outra que já vem do tempo do Fundo do Cinema Nacional. Efetivamente, o discurso do poder apresenta-nos um vetor que se situa numa linha de continuidade relativamente à legislação que deu corpo ao FCN, que diz respeito ao chamado “filme português”, agora designado por “filme nacional”, cujo protecionismo sai significativamente reforçado com o novo corpo legislativo, e por outro lado, uma linha em rutura com a legislação anterior, que consiste numa nova conceção valorizadora do cinema enquanto expressão estética.

A forma como o cinema é concebido é a principal novidade introduzida pelo diploma. Este aspeto rompe com a conceção introduzida em 1944 - 1948, onde a essência e o destino da sétima arte radicava antes de mais na função educativa e doutrinária. Diferentemente daquela, referia-se na nova lei que se pretendia, entre outras finalidades, «estimular o desenvolvimento do cinema de arte e ensaio e do cinema de amadores; fomentar a cultura cinematográfica; promover o aperfeiçoamento profissional de realizadores, artistas e técnicos portugueses, designadamente por meio de cursos de estágios [...]; organizar, patrocinar ou promover festivais de cinema; estimular o desenvolvimento de publicações especializadas e de organizações de cultura cinematográfica [...]» (Lei 7/71, 1971, Base II).

Da lei subjaz um conjunto de novos conceitos, nomeadamente o entendimento do cinema como arte e como expressão cultural, competindo ao poder potenciar essa visão nos

diversos segmentos da atividade, quer pela regulação do setor, quer no incentivo de «publicações especializadas e de organizações da cultura cinematográfica». Inclusivamente, o filme passava a ser concebido como património a preservar, decorrendo daí a obrigação de os produtores beneficiados pela assistência financeira entregarem «à Cinemateca Nacional uma cópia» (Lei 7/71, 1971, Bases II, XVII).

Provavelmente, será devido ao espírito que subjaz da lei, que valoriza a estética pela estética, que explica a aproximação de cineastas que nada têm a ver com as conceções políticas do poder, cujas intenções eram apenas, dentro dessa linha, desenvolver novos caminhos para a arte cinematográfica, dado que a componente socialmente interventiva continuava vigiada pela Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos.

É também provável que esta lei seja o culminar de um processo desenvolvido pelas gerações mais novas, no sentido de alterar a forma e o conteúdo do ofício cinematográfico em Portugal. Durante os anos sessenta, o momento mais visível dessa tendência fraturante será a Semana de Estudos sobre o Novo Cinema Português, ocorrida no Porto em 1967. Desse encontro surgirá uma reflexão dirigida à Fundação Calouste Gulbenkian — «O ofício do cinema em Portugal» — onde lhe era sugerida a criação de um centro de cinema, dela dependente, e que à margem do Estado apoiasse o cinema. Daí resultará em 1969 a criação do Centro Português de Cinema, uma sociedade cooperativa subsidiada financeiramente pela Fundação (Monteiro, 2000, p. 319-321).

Com a publicação da lei 7/71, pela relativa abertura que o regime revelava em relação aos novos cineastas — visível em apoios a projetos cinematográficos e em convites para cargos institucionais — a Fundação deixou de apoiar o Centro, que viria a terminar a sua atividade



Adicional;
Conselho do Cinema;
Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos;
Coparticipação;
Coprodução;
Filme português;
Fundo do Cinema Nacional;
Lei 2027;
Lei 7/71.

pouco tempo depois, dado que o poder criava, por intermédio da nova lei, um organismo semelhante, o Instituto Português de Cinema, destinado a coordenar o desenvolvimento da atividade cinematográfica. Provavelmente devido a esta última rutura, o IPC terá uma duração que se estende para além do fim do Estado Novo em 1974, não obstante a reformulação a que foi sujeito em 1975, vindo apenas a ser substituído em 1993 pelo Instituto Português de Arte Cinematográfica.

Referências:

Lei 7/71, 1971, 5 de dezembro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 268/73, 1973, 5 de junho, 1ª série, *Diário do governo*; Paulo Filipe Monteiro (2000). «Uma margem no centro: a arte e o poder do “novo cinema”», Lisboa, Círculo de Leitores.

L

Laboratórios

 Estabelecimentos técnicos

Legendas

Tratando-se de um assunto que apenas aparece no discurso legislativo do Estado Novo, duas ideias essenciais devem ser salientadas nas deliberações do poder. Embora a legendagem dos filmes falados em outras línguas seja uma matéria relativamente óbvia, que os próprios agentes económicos não terão dificuldade em reconhecer, aceitar e incluir no circuito exhibicional, em bom rigor apenas em 1971 é publicada a obrigação que determina a «legendagem em português dos filmes falados em outras línguas quando destinados à exibição comercial» (Lei 7/71, 1971, base XXII). Ou seja, apesar ser uma matéria presente na legislação desde 1927, na qual existia a obrigação de serem declarados os nomes «dos tradutores de películas», de estes terem «previamente [de] comprovar a sua idoneidade quando não [pertencessem] a qualquer academia ou sociedade intelectual reconhecida oficialmente, ou se não possuísem curso «cujas habilitações [constituíssem] por si garantia suficiente», parece que o poder terá partido sempre do princípio do óbvio, de que as legendas se impunham por si, para apenas no final do regime colocar aquela

obrigação na legislação, princípio que deveria estar subjacente ao primeiro quadro legislativo de proteção do cinema, nomeadamente na lei 2027, onde nada é dito sobre a matéria (Decreto 13564, 1927, art.º 132º).

Outro aspeto bem mais curioso, situa-se entre 1927 e 1928, ainda na fase de transição que levará ao Estado Novo, dizendo respeito à atenção concedida às minorias presentes no império colonial, nomeadamente no território moçambicano, onde a comunidade de origem indiana era significativa. Inicialmente foi estabelecido que nas «localidades onde a colónia estrangeira [fosse] superior a 40% da sua população, [poderiam] autorizar-se fitas cinematográficas com legendas redigidas em qualquer outra língua, desde que cumulativamente se [apresentassem] transcritas em português» (Decreto 13564, 1927, art.º 132º). Contudo, no ano seguinte, «considerando que [havia] colónias onde a população estrangeira [estava] em percentagem inferior à indicada no decreto anterior», que por esse facto afastava «dos cinemas coloniais uma frequência avultada de indivíduos que não conheciam a língua nacional, considerando também que «algumas colónias portuguesas [eram] visitadas por grupos de excursionistas estrangeiros, os quais não [procurariam]

essas casas de espetáculos se apenas a língua portuguesa [fosse usada nos] respetivos *filmes*», e finalmente porque também convinha «proteger e auxiliar a indústria cinematográfica das (...) colónias», era decidido que a anterior percentagem de 40% não era aplicável, «podendo as legendas das fitas cinematográficas ser redigidas em qualquer idioma desde que, cumulativamente ou precedendo a língua estrangeira, se [apresentassem] transcritas em português» (Decreto 15710, 1928, art.º 1º). Ou seja, com esta decisão,

era irrelevante a percentagem de potenciais espetadores não nacionais, competindo aos agentes económicos, em função da população onde os filmes fossem exibidos, decidir pela colocação de legendas alternativas.

Referências:

Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 15354, 1928, 13 de abril, 1ª série, COLP; Decreto 15710, 1928, 5 de julho, 1ª série, COLP; Lei 2027, 1948, 18 de fevereiro, 1ª série, COLP; Lei 7171, 1971, 5 de dezembro, 1ª série, COLP.

Lei 2027

Promulgada em 1948, esta lei ficou conhecida como a lei da proteção do cinema português ou a lei do Fundo do Cinema Nacional. Na verdade, este diploma faz parte de um conjunto legislativo destinado a promover o desenvolvimento da atividade cinematográfica durante o Estado Novo, mas não é através dele que se inicia ou conclui esse processo. De facto, a vontade do poder em legislar sobre a matéria começa a verificar-se com a instituição do Secretariado da Informação Nacional em 1944 e o primeiro diploma destinado especificamente ao desenvolvimento do cinema surge em 1946, processo esse que fica

concluído apenas em 1958, com a plena clarificação do âmbito de aplicação das verbas disponibilizadas pelo Fundo.

Deste modo, a lei em causa é apenas um diploma de continuidade, diferindo apenas no facto de ter sido decretada pela Assembleia Nacional, ao contrário de todos os outros diplomas, que são decretos nascidos da vontade exclusiva do governo. Nessa linha, apesar de ser um texto que legisla sobre o Fundo do Cinema Nacional, sobre o conceito de filme português, dobragem e legendagem e a exibição de filmes portugueses, são disposições que já tinham sido decididas e publicadas em anteriores decretos, com exceção da criação do Conselho do Cinema, a única novidade absoluta que a lei traz em matéria de proteção do cinema nacional.

Referências:

Lei 2027, 1948, 18 de fevereiro, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*.



Filme português;
Fundo do Cinema Nacional

Lei 7/71

Este diploma, publicado a 5 de dezembro de 1971, em plena era marcelista, apesar de a sua vigência não ter chegado sequer a três anos, viria, no entanto, a representar uma rutura estrutural no conceito de cinema que o Estado Novo apresentara desde a criação do Fundo do Cinema Nacional (FCN), cujos efeitos perdurarão para além da queda do regime a 25 de abril de 1974.

Efetivamente, desde o aparecimento do Secretariado Nacional da Informação (SNI) e particularmente com a instituição do FCN a partir de 1948, implantara-se o chamado “cinema nacional” que, no essencial, determinava serem apenas passíveis de apoio os projetos cinematográficos enquadráveis no perfil identificado pelo discurso do poder como filme português. Esta tipologia, apesar de se manter e ser ainda mais restritiva com a lei 7/71, será no entanto acompanhada de uma relativa abertura do regime, ao admitir e valorizar a existência de conceções estéticas que não se enquadrassem nos então chamados “filmes nacionais”, posicionamento que permitiu o apoio a cineastas que não se enquadravam naquela linha.

Um dos marcos decisivos desta lei foi a criação do Instituto Português de Cinema, o

primeiro órgão que o regime criou especificamente para regular toda a atividade cinematográfica, que tinha entre os seus propósitos estimular e desenvolver o «cinema de arte e ensaio», o «cinema de amadores», o fomento da «cultura cinematográfica», ou ainda o estímulo de «publicações especializadas e de organizações de cultura cinematográfica», desígnios que, ao nível do discurso, rompiam claramente com a exclusividade do apoio à matriz “nacional” de cinema (Lei 7/71, 1971, base II).

Assim, esta nova lei-quadro que surge na fase final do regime, se mantém as linhas estruturantes da política cinematográfica, visível na manutenção e acentuação do protecionismo menorizante sobre a atividade, reforça os montantes de assistência financeira à produção cinematográfica e ensaia uma abertura a outras conceções de cinema, novidade que, apesar de controlada pelos mecanismos de fiscalização e censura em vigor, será provavelmente a principal razão para compreendermos a vigência do IPC para além da queda do regime, vindo apenas a ser substituído em 1993, com a criação do Instituto Português de Arte Cinematográfica.

Referências:

Lei 7/71, 1971, 5 de dezembro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*.

Lei dos cem metros

Designação impropriamente atribuída ao decreto 13564 de 6 de maio de 1927, publicado no período transitório que mediou entre a queda da Primeira República e a instauração do Estado Novo, numa fase em que Salazar ainda não fazia parte do governo. O qualificativo por que ficou conhecido o decreto, provinha daquilo que era estipulado no artigo 136º, segundo o qual, para fomentar a produção cinematográfica nacional, tornava-se desde então «obrigatória, em todos os espetáculos cinematográficos, a exibição de uma película de indústria portuguesa com o mínimo de 100 metros (3,34mn), que [deveria] ser mudada todas as semanas e, sempre que [fosse] possível, apresentada alternadamente, de paisagem, de argumento e interpretação portuguesas» (Decreto 13564, 1927, art.º 136º). O caráter conotadamente ridículo que estava subjacente ao qualificativo com que o diploma ficou conhecido, provinha da seriedade e eficácia do que era determinado no referido artigo, nomeadamente ao nível do incremento da produção fílmica nacional, em particular no que se refere à ficção, cujos efeitos foram nulos, vindo eventualmente a ter reflexos positivos ao nível dos documentários de atualidade que, no entanto, foi negada pelo meio cinematográfico do tempo.

Porém, como dissemos, trata-se de uma identificação imprópria e incorreta, na medida em que o citado decreto virá a

revelar-se estruturante para todo o Estado Novo, vindo apenas a sofrer algumas atualizações em 1959, sem que no entanto aquilo que de mais substantivo estipulava fosse modificado, nomeadamente ao nível da censura cinematográfica. Contam-se, entre as principais determinações, a definição do âmbito de ação da Inspeção Geral dos Teatros, a normatização dos recintos destinados a espetáculos públicos, o funcionamento das empresas e artistas, os direitos de autor, contratos, cinemas, espetadores e policiamento.

Para além disso, refira-se ainda que este propósito de incentivar a produção nacional por via legislativa não é novo, existindo no discurso do poder antes de 1927, não tendo por isso qualquer sentido que apenas aquele decreto tenha alcançado aquele qualificativo, reforçando de alguma forma a visão estreita que no tempo se adquiriu sobre a medida. Em 1924, durante o período republicano, para atingir o mesmo objetivo de promoção da produção fílmica nacional, as empresas de espetáculos cinematográficos que não renovassem «em cada período de trinta dias os *films* da indústria portuguesa» que exibissem, teriam de passar a pagar 10% de imposto de selo enquanto não procedessem à renovação (Lei 1633, 1924, art.º 2º). De igual modo, depois de 1927, tornou-se comum a partir dos anos quarenta a obrigatoriedade de as salas de cinema exibirem «filmes portugueses de grande-metragem, na proporção mínima de uma semana de espetáculo cinematográfico nacional por cada cinco

semanas de [filmes] estrangeiros», a não ser que a produção nacional de cada ano

 Cinema | edifício;
Empresas;
Espetadores;
Exibição;
Inspeção Geral dos Teatros;
Propriedade cinematográfica

não conseguisse assegurar o contingente de filmes necessários (Decreto 36058, 1946, art.º 19º). Esta prática protecionista manter-se-ia até ao fim do regime.

Legislação

Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 36058, 1946, 24 de dezembro, 1ª série, *COLP*; Lei 1633, 1924, 17 de julho, 1ª série, *Diário do governo*.

Licenças

Entende-se por licença uma autorização escrita, passada pelas autoridades inspetivas às empresas organizadoras de espetáculos públicos, com a finalidade de poderem exercer a atividade através daquele documento, permissão que normalmente é concedida por um determinado período de tempo. Desde que o termo surge em 1926 assistimos ao aparecimento de diferentes tipos de autorizações, passadas igualmente por distintas organizações inspetivas.

A emergência do conceito dá-se nos finais da Primeira República. Se atentarmos no Regulamento geral de construção, reconstrução ou alteração de casas de espetáculos públicos, datado de 1925, verificamos que qualquer modificação necessita de autorização da Inspeção Geral dos Teatros porém, em nenhum artigo do diploma é referida a necessidade de licenças (Decreto 11091, 1925), sendo necessário esperar por 1926

para que o termo entre em uso no discurso do poder.

Os primeiros tipos de licença a serem solicitados dizem respeito à autorização para explorar casas de espetáculos, cujo aparecimento se verifica em 1925. Então, era o Ministério da Instrução Pública que deveria conceder esses documentos, decisão que assentava essencialmente na garantia da empresa quanto «à solvência dos seus encargos» (Decreto 10573, 1925, art.º 4º). No ano seguinte reiterava-se aquele procedimento, acrescido da necessidade de as casas de espetáculos possuírem também licenças para a instalação elétrica, «destinada à iluminação, projeção ou efeitos de luz», sendo necessário, para o efeito, fazer acompanhar o requerimento dos documentos necessários para o estabelecimento e exploração de instalações elétricas. Simultaneamente a esta licença, que no caso apenas afirmava que o estabelecimento estava autorizado a utilizar energia elétrica, as autoridades administrativas e policiais que [tinham] de «conceder licenças prévias para o funcionamento de casas de espetáculos», só

poderiam fazê-lo se a licença passada pela «fiscalização das indústrias elétricas» fosse exibida àquelas autoridades. Ou seja, entre 1925 e 1926, inauguravam-se assim dois tipos de licença, uma para o funcionamento das casas de espetáculos, outra para a instalação elétrica, documentos passados por autoridades distintas mas indispensáveis para que esses locais estivessem autorizados a organizar este tipo de eventos (Decreto 11462, 1926, art.ºs 1º, 30º).

Relativamente ao licenciamento elétrico, verifica-se uma simplificação do processo em 1936, ficando as «funções exclusivamente técnicas de fiscalização» à responsabilidade da Repartição dos Serviços Elétricos, deixando-se à «Inspeção dos Espetáculos o encargo de as licenciar», evitando-se desse modo o duplo licenciamento que até então se verificava (Decreto 26922, 1936). Ainda no mesmo ano, mas agora exclusivamente para os cinemas, e após a divisão dos recintos em três grupos, no qual se incluía no primeiro os cinemas em recinto fechado e os estúdios cinematográficos, considerava-se que estes últimos deveriam requerer, para a instalação elétrica, «licença prévia ao Inspetor dos Espetáculos». De igual forma se entendia, agora relativamente às instalações elétricas pertencentes ao 2º e 3º grupos, onde estavam incluídas as esplanadas de cinema, que não necessitavam «de licença prévia para o estabelecimento, mas só poderiam ser exploradas depois de concedida a competente licença de exploração» (Decreto 26922, 1936, art.ºs 1º, 2º, 4º).

Relativamente à licença para explorar espetáculos, será uma exigência que não mais será abandonada, pelo contrário, será repetida por diversas vezes e anexada de outros requisitos. Logo em 1927, o referido

licenciamento seria concedido depois de um «processo tendente a inquirir da idoneidade do requerente e a assegurar, por meio de diagnóstico ou garantia equivalente, a solvência dos seus encargos e o funcionamento normal dos seus espetáculos durante o mínimo de três meses», devendo ainda os «interessados mencionar no pedido as condições em que constituem a empresa, espécie de espetáculos e casas ou recintos que pretendem explorar, [e] os elementos financeiros de que dispõem ou garantias que podem oferecer», sendo que, no caso de o licenciamento ser concedido, seria anualmente reavaliado (Decreto 13564, 1927, art.º 4º, 92º, 98º). Estas disposições manter-se-ão até 1945, altura em que a periodicidade é alterada, passando as licenças a ter apenas validade semestral, sendo requeridas de 1 a 15 de janeiro ou de 1 a 15 de julho (Decreto 34590, 1945, art.º 2º).

Ainda em 1927 emerge um outro tipo de licença que diz respeito às condições sanitárias do recinto de espetáculo. Tratava-se de uma avaliação que era da «exclusiva competência das inspeções e subinspeções de saúde, na qual ficavam indicadas as «condições de higiene a que [devia] obedecer o funcionamento do estabelecimento licenciado», situação que era reavaliada anualmente, «com o fim de verificar o cumprimento dessas condições», eventualmente proceder «à revalidação da licença sanitária», e cujos procedimentos eram mais detalhados em portaria do mesmo ano (Decreto 14096, 1927, art.º 1º; Portaria 5049, 1927).

Em 1959, o sistema de licenciamento será uniformizado, determinando-se genericamente que o licenciamento das casas de espetáculos pressuponha a «verificação das suas condições técnicas e de segurança».

Desaparecia a avaliação da idoneidade e capacidade financeira dos requerentes, era também obrigatória a «licença de recinto para a realização de espetáculos ou divertimentos particulares com a presença de mais de 100 pessoas» (Decreto 42660, 1959, art.º 5º), a periodicidade da licença passava de novo a ser anual, sendo que a sua reavaliação era gratuita e, finalmente, as eventuais tolerâncias relativamente ao encerramento dos espetáculos também passavam a ser objeto de licenciamento. Estando determinado que os eventos deveriam terminar até às 24h, com meia hora de tolerância, estes não poderiam exceder aquele horário «salvo prévia licença da Inspeção dos Espetáculos (IE), baseada em razões ponderosas, ou caso de força maior, como tal reconhecido pelo representante da IE ou, na sua ausência, pelo comandante da força policial, o qual, neste caso, comunicará por escrito a ocorrência à Inspeção ou delegação no prazo de 24 horas» (Decreto 42661, 1959, art.ºs 1º, 2º, 55º).

Finalmente, a partir de 1946, durante o processo legislativo que vai conduzir à criação da primeira lei de proteção do cinema nacional, o Fundo do Cinema Nacional, começam a surgir disposições sobre a exibição de filmes que requerem também licenciamento. Inicialmente, e de forma reveladora quanto à perigosidade que qualquer filme estrangeiro poderia representar de subversivo para a sociedade portuguesa, determinou-se que «a exibição em Portugal de qualquer filme estrangeiro [dependia] da prévia passagem da respetiva licença pela IE», licença passada depois da aquisição da aprovação pela censura (Decreto 36058, 1946, art.º 1º). Três dias depois deste diploma, o mesmo texto era publicado com modificações de pormenor no

Diário do governo, uma delas referente ao licenciamento para exibição, determinando-se que aquela exigência não dizia respeito a filmes estrangeiros mas a todo e qualquer filme que fosse exibido, afirmando-se então que a «exibição em Portugal de qualquer filme [dependia] da prévia passagem da respetiva licença pela IE, licença que inclui o atual visto da Comissão de Censura» (Decreto 36062, 1946, art.º 1º). Esta preocupação virá inclusivamente a estender-se aos filmes de formato reduzido a partir de 1957 com o advento do cineclubismo, ficando decidido que a «produção, importação, distribuição e exibição com fins comerciais de filmes, de formato inferior a 35mm [ficavam] sujeitos às disposições das leis em vigor para os filmes de formato de 35mm, em tudo o que doutra forma não dispuser o presente decreto» (Decreto 41062, 1957, art.º 1º).

Referência ainda para o facto de na província angolana, em 1969, serem implementadas algumas destas licenças, nomeadamente as que diziam respeito aos recintos, que só podiam funcionar depois de «licenciados pelos Serviços de Espetáculos, depois de verificadas as suas condições técnicas e de segurança», sendo igualmente necessária a «licença de recinto para a realização de espetáculos (...) com a presença de mais de 100 pessoas, dependendo a sua concessão apenas da vistoria» daqueles serviços (Decreto 48874, 1969, art.º 12º).

Enfim, e para concluir, em matéria de licenças, diríamos que estas se organizam em duas tipologias. Aquelas que se aplicam genericamente a todo o tipo de espetáculos, que começaram a aparecer de forma avulsa a partir de 1926, primeiro com a autorização elétrica, simultaneamente seguido da permissão para o funcionamento da casa de espetáculos,

Licenças para espetáculos	
1926	Licença para a instalação elétrica Licença para funcionamento de casas de espetáculos
1927	Licenciamento sanitário anual
1936	Licença única da Inspeção dos Espetáculos (elétrica e funcionamento das casas de espetáculo) Licença de instalação elétrica para cinemas
1945	Licenças com validade semestral
1946	Licença para exibição de filmes
1959	Licenciamento único (condições técnicas e segurança)

e no ano seguinte é criado o licenciamento sanitário. Estas três tipos passarão, a partir de 1959, a ser concentrados no designado licenciamento “técnico e de segurança”, modo que genericamente se manterá até ao fim do Estado Novo. Por outro lado, o segundo género de autorização, aplicava-se exclusivamente ao espetáculo cinematográfico, concretamente os filmes necessitavam de estar licenciados para poderem ser exibidos, significando assim que a obra já tinha sido apresentada perante a comissão de censura que avaliava do seu ajustamento para o público, determinação que se aplicou a partir de 1946 apenas a filmes de 35mm e a partir de 1957 também ao formato inferior. Estes dois tipos de licença acabam por refletir dois tipos de preocupação, um legítimo e óbvio, relativo à segurança do espetador, outro, igualmente defensável do ponto de

vista do poder instituído, porque se tratava de licenças que visavam a sua própria segurança, licenciando para exibição apenas aquilo que seria apropriado mostrar ao público.

Referências:

Decreto 10573, 1925, 26 de fevereiro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 11462, 1926, 22 de janeiro, 1ª série, *COLP*; Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, *COLP*; Decreto 14096, 1927, 9 de agosto, 1ª série, *COLP*; Decreto 34590, 1945, 11 de maio, 1ª série, *COLP*; Decreto 41062, 1957, 10 de abril, 1ª série, *COLP*; Decreto 11462, 1926, 22 de janeiro, 1ª série, *COLP*; Decreto 48874, 1969, 20 de fevereiro, 1ª série, *COLP*; Decreto 26922, 1936, 24 de agosto, 1ª série, *COLP*; Decreto 11091, 1925, 18 de setembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 42660, 1959, 20 de novembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 42661, 1959, 20 de novembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 36058, 1946, 24 de dezembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 36062, 1946, 27 de dezembro, 1ª série, *COLP*; Lei 2027, 1948, 18 de fevereiro, 1ª série, *COLP*; Portaria 5049, 1927, 3 de outubro, 1ª série, *COLP*.



Cinema | edifício

Livro de registos

Este livro passa a ser obrigatório a partir de 1973, na sequência da publicação da lei 7/71, a partir da qual o poder tem de exercer um controlo efetivo sobre as entradas nos recintos de cinema, porque sobre estas passava a incidir uma taxa, o adicional, que se destinava a financiar o cinema português. Este livro de registos seria um «modelo aprovado pela Direção dos Serviços de Espetáculos», funcionava em paralelo com a folha de bilheteira, apresentando a informação sobre a «receita bruta proveniente das entradas [e] a

indicação (...) do adicional total», devendo ser escriturado «sem emendas ou rasuras, até ao fim do dia imediatamente seguinte àquele a que respeitam». O livro deveria ser «apresentado ao delegado da Direção dos Serviços de Espetáculos competente na área da situação do recinto e, em Lisboa, à própria Direção dos Serviços de Espetáculos, antes de utilizado, para serem assinados os termos de abertura e encerramento, bem como numeradas e rubricadas as folhas». E, tal como a folha de bilheteira, os empresários eram obrigados a conservar e arquivar os livros em boa ordem durante os cinco anos seguintes ao termo do seu uso (Decreto 184/73, 1973, art.º 43º-44º).



Adicional;
Lei 7/71

Referências:

Decreto 184/73, 1973, 25 de abril, 1ª série, *Diário do governo*.

Data	Número do Espectáculo	Bilhetes utilizados				Adicional		Receita bruta
		A preços normais		Nos termos do n.º 1 do artigo 31.º		Porcentagem	Valor total	
		Número de unidades	Valor	Número de unidades	Valor			

Longa-metragem

A designação apenas surge no discurso do poder em 1971. Até então, e desde 1946, a expressão utilizada na legislação para designar esta categoria fílmica é “filme de fundo”, que envolvia todas as obras com mais de 1800 metros (65mn). Contudo, paralelamente a este termo, é por vezes comum o

aparecimento de similares, como “grande-metragem”, sempre em referência à categoria oficial então instituída. Será apenas com o marcelismo que emerge a “longa-metragem”, passando também desde então a considerar-se incluídas neste tipo de obras todas aquelas que tivessem metragens a partir de 1600 metros (58mn).

Referências:

Decreto 36058, 1946, 24 de dezembro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Lei 7/71, 1971, 5 de dezembro, 1ª série, *COLP*.



Filme | categorias

M

Matinée

Embora atualmente seja uma expressão pouco comum na definição do tipo de sessões cinematográficas, foi no entanto usada durante grande parte do século XX e, ao nível da legislação, foi pelo menos até ao fim do Estado Novo. Etimologicamente francesa, a expressão entrou no vocabulário português em referência a uma sessão espetacular que se realizaria entre a alvorada e o meio dia, surgindo pela primeira vez em 1927, na fase de transição que conduziria ao salazarismo, aplicando-se genericamente a todo o tipo de espetáculos infantis, realizados durante o período da manhã (Decreto 13564, 1927). Até 1956 o conceito é vago, ficando claro apenas a partir desse ano que as *matinéés* podem ter lugar aos domingos, dias feriados e inclusivamente em dias úteis (Decreto 40715, 1956, art.º 3º).

São considerados espetáculos fiscalmente contributivos desde 1927, sofrendo apenas um pequeno ajuste na percentagem em 1956, consoante fossem realizados ao domingo e dias feriados, casos em que seria 50% da receita apurada depois de deduzido o imposto único e de 30% se as referidas *matinéés* fossem realizadas em dias úteis. No que se refere ao cinema, também desde 1927, verificamos

tratarem-se de eventos educacionalmente promovidos e tributariamente favorecidos, pois nas «*matinéés* pedagógicas», expressão emergida nesse ano, as películas que se destinassem àquele fim estavam «isentas de direitos de importação» (Decreto 13564, 1927, art.º 137º).

Como dizíamos de início, trata-se de um conceito assumido durante todo o Estado Novo, em relação ao qual ainda em 1971 são tomados alguns cuidados, nomeadamente quando existem programas complementares às referidas *matinéés*, casos do Carnaval, em que a «admissão de menores nos teatros ou cinemas onde, como complemento dos programas das *matinéés* de Carnaval» se realizassem bailes, a referida admissão de menores seria «regulada pela classificação atribuída ao respetivo espetáculo» (Decreto 263/71, 1971, art.º 10º). Contudo, apesar de existente e assumido pelo discurso do poder, é um conceito que não tem uma expressão específica notória, devendo a sua leitura e compreensão ser complementarizada com a legislação geral para menores, não obstante alguns particularismos relativamente às *matinéés* cinematográficas, como acima notámos.

Referências:

Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 40715, 1956, 2 de agosto, 1ª série, COLP; Decreto 41051, 1957, 1 de abril, 1ª série, COLP; Decreto 263/71, 1971, 18 de junho, 1ª série, COLP.



Menores

Menores

A classificação dos espetáculos para menores surge a partir do Estado Novo. Decorrente do clima de vigilância e censura a que os espetáculos cinematográficos estavam sujeitos, seria expectável que a classificação destes eventos para menores estivesse submetida a normas desde o início do período. No entanto, não só não encontramos essa intenção precoce na legislação, como virá a ser uma preocupação tardia nos desígnios normativos do regime, apresentando-se plenamente consolidado e estruturado apenas a partir dos anos cinquenta, situação de resto comum em relação aos restantes espetáculos.

Contudo, apesar deste tardio enquadramento da questão, antes daquele período encontramos dois diplomas que se referem ao assunto de forma muito genérica e inconsequente. Em 1927, surge-nos a informação de que «a entrada de menores de catorze anos» nos cinemas ficaria condicionada a um posterior regulamento da Inspeção Geral dos Espetáculos, situação que não se concretizou (Decreto 13564, 1927, Art.º 134º), sendo apenas em 1939 que a Assembleia Nacional decreta a primeira lei sobre a matéria. Afirmava-se então o seguinte: «(1) aos menores de seis anos é proibida a assistência a espetáculos públicos. Poderão excepcionalmente ser autorizados espetáculos puramente infantis; (2) os espetáculos de teatro e cinema serão, obrigatoriamente, classificados em *espetáculos para menores* e *espetáculos para adultos*. Os menores de seis a doze anos só

poderão assistir aos espetáculos para menores, de dia; os menores de doze a quinze anos poderão assistir: aos espetáculos para menores, de dia ou de noite; e aos espetáculos para adultos quando acompanhados por seus pais ou responsáveis pela sua educação; (3) consideram-se espetáculos para adultos os de variedades e os bailes públicos». Finalmente, seriam ainda estabelecidas sanções para os pais ou empresas que transgredissem estas normas (Lei 1974, 1939, base I e II).

Pela primeira vez, aparece para o teatro e cinema a divisão entre espetáculos para menores e para adultos, sendo que a idade mínima de acesso era de seis anos. Os menores eram subdivididos em dois grupos: 6 - 12 anos e 12 - 15 anos. Ao primeiro grupo apenas era dada a possibilidade de assistirem a espetáculos diurnos. Como posteriormente veremos, tratava-se de uma classificação ousada para aquilo que virá a ser o discurso dominante, nomeadamente pela inclusão da possibilidade de os menores de 12 a 15 anos poderem assistir a espetáculos para adultos quando acompanhados por seus pais ou responsáveis pela sua educação (Lei 1974, 1939, base I). Era, no entanto, uma lei com algumas omissões, nomeadamente a indefinição quanto ao início do escalão adulto e, como se reconhecerá em 1952, virá a revelar-se inconsequente por dificuldades de execução e fiscalização (Decreto 38964, 1952).

O período de 1952 a 1957 é aquele onde vai ser produzido o essencial sobre a legislação de menores que irá vigorar até 1971. O decreto de 1952 é particularmente fundador, marcando o arranque das normas para

o setor, com a apresentação de um conjunto de organismos e tendências que definirão a classificação dos espetáculos até ao final do regime. Efetivamente, este diploma surge no seguimento da reestruturação organizativa a que a Inspeção dos Espetáculos foi sujeita depois de 1945, na sequência da qual é inaugurada, desde 1952, a prática do exame prévio a estes eventos (Decreto 38964, 1952, Art.º 5º). É também com este decreto que surge a Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores, o organismo mais credenciado para avaliar os espetáculos para o setor, cujo aval favorável era imprescindível para licenciar qualquer evento destinado aos mais novos, afirmando-se taxativamente sobre esse aspeto que «na apreciação prévia dos espetáculos intervirá sempre um dos representantes da Comissão [de Literatura e Espetáculos para Menores], não podendo nenhum espetáculo ser incluído nas categorias [de menores] sem o seu voto favorável». (Decreto 38964, 1952, Art.º 5º).

O diploma cria três tipos de escalões. “Para crianças” até aos treze anos, “para todos” e “para adultos” a partir dos dezoito anos. Sobre esta divisão, importa comentar dois aspetos. Por um lado, é omissis quanto à idade a partir da qual as crianças poderão assistir a espetáculos, referindo-se apenas,

para o caso do cinema, que aquelas apenas poderão frequentar estes eventos a partir dos seis anos. Por outro, vem também esclarecer que os espetáculos para adultos são a partir dos dezoito anos, situação não esclarecida na legislação anterior. Para além disso, exclui uma possibilidade existente desde 1939, a de os menores entre 12-15 anos poderem assistir a espetáculos para adultos quando acompanhados dos pais ou encarregados de educação e, independentemente dos casos, todos os eventos para crianças não poderiam ir além das 20 horas (Decreto 38964, 1952, Art.º 2º, 3º).

Ou seja, começa a verificar-se uma nova tendência, a da menorização dos pais e encarregados de educação no ajuizamento das situações a que os seus dependentes podem assistir, invocando-se a falta de formação «de grande número de pessoas com aquela responsabilidade» como argumento para lhes retirar a prerrogativa anterior. Inclusivamente, o discurso é endurecido caso os responsáveis pelos filhos sejam apanhados em contravenção, podendo incorrer em multas de «100\$ a 1000\$ e, em caso de reincidência, na pena de prisão até três meses» (Decreto 38964, 1952, Preâmbulo, Art.º 8º). Subjacente a esta atitude, deixa-se transparecer o receio perante os efeitos de alguns espetáculos públicos, nomeadamente o cinematográfico, classificado

Evolução dos escalões etários	1939	1952	1957	1971
Menores			4 - 6	4 - 6
Menores	6 - 12	6 - 13	6 - 12	6 - 10
Menores	12 - 15	13 - 17	12 - 17	10 - 14
Menores				14 - 18
Adultos		+ 18	+ 17	+ 18
	Lei 1974	Decreto 38.964	Decreto 41.051	Decreto 263/71

como potencial instrumento de «subversão moral», importando defender os menores da sua «ação nociva» (Decreto 38964, 1952, preâmbulo).

Em 1957 é publicado um novo diploma sobre a matéria. Diferentemente do anterior, cria quatro escalões etários, «para crianças» entre 4-6 anos, «para todos», «para maiores de 12 anos» e «para adultos» a partir dos 17 anos, sendo que ao primeiro apenas era permitido assistir a sessões de «teatro infantil». Ou seja, por um lado, esclarece a idade mínima para se aceder a espetáculos públicos (4 anos), aspeto omissivo no anterior decreto, antecipa o início da idade adulta em 1 ano, mantém como idade mínima de acesso ao espetáculo cinematográfico os 6 anos, continua com a tendência menorizante dos pais e encarregados de educação na avaliação destes eventos, ameaçando-os com penalizações pecuniárias ou de prisão caso haja contravenção. Ao nível dos horários, os eventos para menores passam a poder terminar às 20,30 horas, prevendo-se em situações excepcionais devidamente autorizadas uma tolerância de 30 minutos, e a possibilidade de assistirem a espetáculos noturnos a partir dos 6 anos aos sábados e vésperas de feriados, desde que devidamente acompanhados e não sejam espetáculos para maiores de 12 anos (Decreto 41051, 1957, art.ºs 1º, 2º, 4º, 6º, 15º). Estas disposições estarão em vigor no Ultramar a partir de 1958, através de portaria publicada pelo ministério respetivo (Portaria 16696, 1958).

Em 1959, quando da publicação do segundo grande diploma regulador dos espetáculos públicos, que substitui o anterior já datado de 1927, são reafirmadas as disposições de

1957, abrindo-se apenas mais uma tolerância, a autorizar pela Presidência do Conselho, permitindo que crianças a partir dos 4 anos de idade, «quando devidamente acompanhadas», possam assistir a espetáculos que terminem até às 20,30 horas, se estes «não se mostrarem inconvenientes para elas». Apesar de o decreto não apresentar mais nada de substancialmente novo, o preâmbulo reafirma a necessidade de vigiar e escalonar os espetáculos para menores, fundamentando com o perigo do «relaxamento moral», argumentando que, acima dos interesses económicos das empresas, ou das famílias que, por «comodidade [...] deem mais valor às facilidades na assistência aos espetáculos», deve estar a «defesa moral e a boa formação» dos menores (Decreto 42660, 1959, preâmbulo, art.º 38º). As medidas previstas neste decreto serão aplicadas na província angolana em 1969, quando aí for criado o respetivo Centro de Informação e Turismo (Decreto 48874, 1969).

Finalmente, durante o marcelismo, as crianças com menos de quatro anos continuam excluídas dos espetáculos, até aos seis anos podem assistir a peças de teatro infantil e o acesso ao cinema começa a partir desta idade. Continuam a existir os quatro escalões anteriores, embora com ligeiras modificações etárias. O grupo A (para todos) situa-se entre os 6-10 anos, cujos espetáculos poderão ir até às 22 horas, o grupo B entre os 10-14 anos, o C até aos 18 e o D somente para adultos com mais de 18 anos. Aos sábados e vésperas de feriados o grupo A pode assistir a espetáculos até às 24 horas, com 30 minutos de tolerância, e os dias de férias passam a ser equiparados a feriados. Ao nível das tolerâncias, em circunstâncias excepcionais devidamente autorizadas,

entre os 4-6 anos torna-se possível assistir a eventos até às 22 horas e os maiores de seis anos poderão assistir a espetáculos noturnos adequados mantendo-se ainda, agora relativamente aos pais, a tendência minorizante da legislação anterior, excluindo-os da capacidade de ajuizarem sobre os eventos que os filhos podem frequentar e continuando a prever multas e prisão para as infrações cometidas (Decreto 263/71, 1971, Art.ºs 1º-21º).

Analisada a legislação segundo um ponto de vista global, verifica-se que desde 1952 até 1971, assistimos a uma crescente tolerância do poder em relação ao horário de encerramento dos eventos. De início, os espetáculos para menores realizados em dias úteis não poderiam ir além das 20 horas. Em 1957 já podem terminar 30 minutos mais tarde e, em 1971, poderão inclusivamente ir até às 22 horas. Concomitantemente a esta extensão do horário, há também igual alongamento nas idades. A partir de 1959, mesmo em dias úteis, as crianças com mais de 4 anos, desde que «devidamente acompanhadas», poderão beneficiar da tolerância de 30 minutos (Decreto 42660, 1959, Art.º 38º; Decreto 263/71, 1971, Art.º 2º). Também a partir de 1957, os maiores de 6 anos alcançaram a possibilidade de acederem a espetáculos noturnos, em vésperas

de feriados, e em dias úteis a partir de 1959, desde que «devidamente acompanhados» (Decreto 41051, 1957, Art.º 6º; Decreto 42660, 1959, Art.º 38º).

Não nos parece que estas duas tendências flexibilizadoras tenham na sua base uma evolução dos valores, de forma a explicar as tolerâncias relativamente aos escalões etários e ao alargamento dos horários para menores. Para tal seria necessário que encontrássemos elementos demonstrativos de uma visão menos conservadora dos espetáculos, particularmente do cinematográfico. Efetivamente, aquilo que nos surge é a constante ligação do espetáculo ao mundo da subversão moral, em relação ao qual é necessário agir com cuidado, particularmente através da censura.

Nessa conformidade, não havendo modificações quanto à forma de encarar estes eventos, admitimos apenas como hipótese tratar-se da pressão efetuada pelos interesses económicos ligados ao setor, no sentido de conseguirem as modificações registadas na legislação. A limitação de acesso para menores, pela via dos escalões e dos horários, redundava também em igual impedimento para os pais, resultando daí prejuízos para os agentes económicos. Ao contrário, a flexibilização nos escalões e nos

Horários dos espetáculos para menores	1952	1957	1959	1971
Espetáculos em dias úteis	6 - 18 anos 20 h	6 - 18 anos 20,30 h	+ 4 anos 20, 30 h	+ 4 anos 22 h
Espetáculos noturnos em dias úteis			+ 6 anos	+ 6 anos
Espetáculos noturnos nas vésperas de feriados e sábados		+ 6 anos		+ 6 anos até 24 h
Decreto 38.964; Decreto 41.051; Decreto 42.660; Decreto 263/71				

horários para menores, ao possibilitar maior margem de ação aos pais no acesso aos espetáculos, trazia também benefícios para os referidos agentes.

Já em relação à tendência verificada desde 1952 para retirar aos pais a capacidade de ajuizarem sobre a frequência dos espetáculos pelos filhos, que vai durar até ao fim do regime, para além de ter subjacente princípios de incompetência, irresponsabilidade e negligência daqueles

 **Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores; Centro de Informação e Turismo**

na matéria, ante a necessidade de proteger a juventude dos perigos morais que a rodeavam, o Estado assumia-se como o guardião moral da nação, exercendo uma paternidade omnipresente e omnividente sobre os seus protegidos.

Referências:

Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Lei 1974, 1939, 16 de fevereiro, 1ª série, *COLP*; Decreto 38964, 1952, 27 de outubro, 1ª série, *COLP*; Decreto 41051, 1957, 1 de abril, 1ª série, *COLP*; Portaria 16696, 1958, 8 de maio, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 42660, 1959, 20 de novembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 48874, 1969, 20 de fevereiro, 1ª série, *COLP*; Decreto 263/71, 1971, 18 de junho, 1ª série, *COLP*.

Missão cinegráfica

Este tipo de missão tinha por objetivo utilizar o cinema para promover o Estado Novo através da ação desenvolvida no Império Colonial. A primeira missão cinegráfica surgiu em 1929, ainda na fase de transição que conduzirá ao salazarismo. No entanto, o seu aparecimento ao nível do discurso do poder far-se-á apenas em 1937, através de um decreto publicado pelo Ministério das Colónias, então dirigido por Vieira Machado, com o objetivo de criar uma «missão cinegráfica às colónias [africanas] do império, destinada à preparação e realização de documentários de propaganda que [evidenciassem] o esforço

civilizador dos portugueses». A missão será executada em 1938, dela fará parte António Lopes Ribeiro como responsável artístico e, *O feitiço do império* que este virá a realizar em 1940, será também em parte resultado desta colaboração. A missão era então justificada pela necessidade de dar publicidade, dentro e fora do país, ao «estado atual de desenvolvimento e progresso» dos territórios e, nessa perspetiva, considerava-se «que a propaganda pela cinematografia [era] mais impressionante e eficiente, [quer] pela sua facilidade de expansão, [quer] pelos seus meios diretos de ação, [quer] pelo modo como atinge as camadas profundas das populações». A missão seria executada nas colónias de Cabo Verde, Guiné, S. Tomé e Príncipe, Angola e Moçambique, num prazo máximo de catorze meses, e as despesas

ficariam à responsabilidade dos respetivos orçamentos coloniais de cada território

(Decreto 27859, 1938, Preâmbulo, artºs 1º, 11º, 16º).

 propaganda

Referências:

Decreto 27859, 1937, 14 de julho, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*.

Multas

Este assunto, direcionado para a área dos espetáculos e particularmente para o campo do cinema, começa a ser referido no discurso do poder a partir de 1918, surgindo assim de uma forma que não nos parece muito tardia relativamente à emergência do cinema. A incidência sancionatória recai essencialmente sobre quatro grandes áreas: os recintos, o espetáculo, as empresas do setor e o processo e tipologia das multas.

I. Recintos

As coimas sobre os espaços aparecem concentradamente em dois grandes períodos,

1927 e 1959, anos determinantes ao nível da legislação sobre cinema, no primeiro caso com a promulgação do diploma que vai regular a atividade durante mais de trinta anos, no segundo, quando a legislação sobre a matéria é objeto de ampla reformulação. Como se pode verificar na tabela seguinte, em 1927 o poder entende que apenas são penalizáveis as infrações puramente legalistas, nomeadamente a ausência de licença ou a inauguração sem vistoria. Sem desvalorizar a sua importância, nomeadamente se atendermos ao vazio anterior sobre o assunto, verificamos que a pormenorização não existe, facto que emerge claramente em 1959, com o detalhe de infrações consideradas multáveis. Ou seja, se o discurso do poder continua a ostentar uma vontade penalizadora que é oriunda de

Multas sobre recintos	1926	1927	1959
Modificações sem licença prévia	•		
Inauguração sem vistoria		•	
Reabertura sem vistoria		•	
Exploração sem licença prévia		•	•
Ausência de licença para espetáculos particulares com mais de 100 pessoas			•
Não cumprimento das condições técnicas e de segurança constantes do projeto			•
Se os urinóis não tiverem autoclismos ou descarga automática periódica			•
Se os camarins não tiverem posto de socorro dotados de material de urgência			•
Se nas cabines de projeção tiverem objetos combustíveis além das fitas			•

uma razão de fundo legalista, como sejam os casos das licenças e das vistorias, a novidade fundamental radica na decisão de penalizar aspetos onde está subjacente o conforto, a higiene e a saúde pública dos frequentadores, nomeadamente com a especificação de multas caso os urinóis não tenham autoclismos ou descarga automática periódica, ou se os camarins não tiverem um posto de socorro dotado de material para as primeiras urgências. Assim, mantendo-se o tipo de multas que vem desde 1927, nomeadamente a penalização por ausência de licença e de vistoria, factos referentes à segurança estrutural dos edifícios, o espetro do multável alarga-se notoriamente, com incidência particular sobre o detalhe, inferindo-se daí que a sanidade pública das casas de banho não era relevada e penalizada antes de 1959, conferindo-se desde então maior atenção ao conforto e

à higiene dos espaços frequentados pelos espetadores.

2. Espetáculo

Esta segunda tipologia, para facilitar o seu entendimento e alcance, deverá ainda ser subdividida em três secções: a classificação, a segurança e a sessão cinematográfica propriamente dita. Relativamente à classificação, trata-se da componente onde o poder mais exerce o seu exercício penalizatório, num reflexo óbvio da importância que atribui a esta componente. Classificar era um ato decisivamente importante, porque significava efetuar um juízo sobre o filme e materiais promocionais adjacentes, no sentido de averiguar se podia ou não ser visto por todos ou exclusivamente apenas por alguns escalões etários, facto que redundava numa sinalética atribuída, o visto, procedimento que

Multas sobre a classificação do espetáculo	1918	1919	1927	1928	1945	1952	1957	1959	1969	1971
Venda de bilhetes para filmes proibidos		•								
Venda de bilhetes para filmes proibidos a indígenas		•		•						
Cartazes sem visto			•							
Espetáculo sem visto ou não classificado			•			•	•	•	•	•
Exibição de filmes proibidos			•		•					
Alterações nos filmes depois de aprovados					•					
Utilização de elementos publicitários não aprovados					•					
Alterações feitas à classificação sem nova avaliação								•		
Não colocação nos cartazes dos elementos de classificação								•		
Não projecção da autorização do filme na tela								•		•
Desajustamento entre o visto e o concelho do espetáculo								•		
Publicidade sonora fora das condições permitidas									•	

tinha de ser cumprido em diversos parâmetros e cuja desobediência ou incumprimento resultava em coima.

E, se analisarmos com atenção a tabela das multas relativas à classificação podemos comprovar como efetivamente o assunto era sério, especialmente durante o Estado Novo. De facto, durante a Primeira República, apenas encontramos duas referências sobre a matéria, em 1918 e 1919, ambas com incidência colonial, sendo determinante a do último ano, pois retifica a abrangência da multa do ano anterior. Tendo em conta a classificação atribuída pelo governo para os filmes em exibição em Moçambique, multava-se generalizadamente os exibidores que vendessem bilhetes para filmes não autorizados. Porém, ante os protestos surgidos, particularmente dos setores europeus, a proibição foi no ano seguinte retificada e restringida exclusivamente a indígenas, autuando-se quem vendesse bilhetes àquela camada da população colonial, disposição repetida na legislação em 1928.

Chegados a 1927, apesar de estarmos no período de transição que conduzirá à implantação do Estado Novo em 1933, verifica-se o início de uma produção legislativa sobre esta matéria onde é dominante a diversificação de multas que têm na sua base a questão da classificação. É penalizável o cartaz ou o espetáculo sem visto ou não classificado, a exibição de filmes proibidos, a introdução de modificações nos filmes depois de aprovados, a utilização de elementos publicitários não aprovados, as alterações feitas à classificação sem nova avaliação, a não colocação dos elementos de classificação nos cartazes, a não projeção da autorização do filme na tela no início da sessão ou o desajustamento entre

o visto e o concelho onde o espetáculo está a ser realizado. Ou seja, e como poderá ser comprovado na tabela anexa, todas estas multas não surgem simultaneamente, pelo contrário, distribuem-se ou repetem-se ao longo do tempo entre 1927 e 1971 mas, e isto é que é significativo do nosso ponto de vista, a multiplicação do multável ganha uma dimensão até aí inexistente em matéria de classificação, facto que, como já dissemos, revela a importância que o poder atribui ao assunto através do seu discurso oficial, procurando exercer uma vigilância cada vez mais fina e apertada, que no caso é materializada na diversificação dos factos que podem ser objeto de coima.

Passando agora para a questão da segurança, verificamos que o âmbito do multável se situa num domínio que poderemos classificar como óbvio e consensual, em função das especificidades que caracterizavam o espetáculo cinematográfico até aos anos cinquenta, evento que continha elevados riscos de incêndio derivados da inflamabilidade da película em nitrato de celulose. Desse ponto de vista, poderemos até considerar que a decisão de multar as casas que não apresentassem piquete de bombeiros será tardia em função desse fator, pois apenas surge no período que transita da Primeira República para o emergente Estado Novo, facto inclusivamente reforçado pelas medidas preventivas que já eram tomadas desde antes dos anos vinte relativamente aos depósitos de fitas cinematográficas. Já a presença da autoridade policial a partir de 1959 deverá ter uma explicação exclusivamente relacionada com as necessidades intrínsecas que o Estado Novo tinha de tornar a presença da autoridade e da vigilância visíveis para a população.

Multas sobre segurança do espetáculo	1927	1959
Espectáculo sem piquete de bombeiros	•	
Franqueamento das entradas sem autorização policial		•
Espectáculo sem força policial		•

Finalmente, a encerrar a tipologia das multas relativas ao espetáculo, havia ainda aquelas que incidiam sobre a sessão e os agentes nela implicados. Neste domínio, o poder vai determinar aquilo que considera como condições mínimas de funcionamento para que a projeção não decorresse em contraordenação. Do lado da produção, as obras, pelo menos para o caso moçambicano, tinham de ser legendadas em português e, caso a população estrangeira atingisse 40% da comunidade local, tinham de estar igualmente legendadas noutra língua, determinações que têm a sua origem na proliferação naquela colónia de exhibições de filmes estrangeiros sem qualquer legendagem; ainda aplicado ao setor da produção, em 1973 surgem coimas que procuram defender a qualidade do espetáculo cinematográfico, como eram os casos da multa se fossem efetuadas dobragens para língua portuguesa sem autorização, pois a opção dominante era pela manutenção da língua original legendada ou, nos casos em que a dobragem fosse obrigatória, esta seria penalizada se não tivesse qualidade, havendo ainda a aplicação de multas no caso de os filmes de atualidades não serem sonorizados em língua portuguesa.

A fatia maior das penalizações recaía, porém, sobre a exibição. Desde a ausência de representante da empresa na sessão, passando pela transgressão do horário,

pelas infrações sobre bilhetes, pelo não franqueamento das entradas até 20 minutos antes da sessão, pela publicidade fora das condições permitidas, pela permissão de entrada sem bilhete ou ainda a não informação aos espetadores da obrigatoriedade de manutenção do bilhete até ao fim do espetáculo, todas estas situações, no seu conjunto, e a partir de diferentes momentos darão azo à intervenção penalizatória do poder. Finalmente, o espetador também não estava livre da alçada do poder, incorrendo em multa caso entrasse sem bilhete, situação que arrastava o vendedor que fora conivente, e se não mantivesse o bilhete até ao final da sessão.

Intimamente relacionado com as sessões cinematográficas e com os espetadores estavam algumas coimas a aplicar exclusivamente sobre infrações cometidas relativamente a menores. Desde que foi criada a Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores que se revela um cuidado cada vez mais fino relativamente a esta matéria, procurando impedir que as componentes nefastas e imorais que as obras aprovadas para adultos influenciassem os menores, e a sua materialização no domínio do múltável irá envolver os pais, os agentes ligados à exibição e os próprios menores.

Começando pelos responsáveis parentais, poderiam ser multados ou inclusivamente mandados prender se a coima não fosse paga, numa lógica que pressupunha a ascendência e a sobreposição do olhar e da avaliação do poder relativamente aos pais, configuração que está presente desde 1952 até 1971 ou seja, manter-se-á até ao fim do regime. Por outro lado, todos os profissionais que trabalhavam nas salas e que de alguma forma facilitassem

o acesso a menores, caso dos vendedores, porteiros, fiscais ou outro tipo de agentes, seriam igualmente objeto de sanção durante o mesmo período. Finalmente, os menores estavam incluídos no processo sancionatório, recaindo sobre eles a classificação de indisciplinados facto que, se não era consubstanciado em qualquer pena material, conduzia à identificação social e pública dos infratores na matéria como “indisciplinados”, ultrapassando mais uma vez o limite da linha definida pelo poder relativamente àquilo que este grupo poderia observar nas salas.

Finalmente, um último segmento que poderá ser incluído no domínio das multas sobre o espetáculo é o circuito dos festivais de cinema enquanto mostras públicas de filmes onde, mais uma vez, verificamos que a tipologia do multável pressupõe a sobre-determinação do olhar do poder sobre o das entidades organizadoras. Esta legislação, surgida na sequência do novo quadro legislativo definido pela lei 7/71, na qual emerge um

contexto de valorização de outras estéticas cinematográficas, não obstante este novo indicador, não impedia o exercício de um olhar censório que no caso se materializava através de multas. Ou seja, os dois elementos que poderiam ser objeto de coima, indicam que tinha de ser aprovado previamente o evento e os filmes a exhibir no certame e, depois dessa decisão das autoridades, não poderia ser efetuada qualquer alteração aos elementos do festival. Dito de outro modo, o pressuposto das duas multas subentende que a abertura estética era condicionada e controlada, sendo apenas exibíveis as obras que não afrontassem o poder instituído ao nível do eventual caráter subversivo.

Festivais de cinema	1973
Não comunicação do evento pela entidade organizadora com antecedência mínima de um mês	•
Alteração dos elementos do festival depois de comunicado às autoridades	•

Multas sobre sessões de cinema	1928	1945	1959	1969	1971	1973
Ausência de legendas em português	•					
Ausência de legendas noutra língua	•					•
Transgressão do horário		•				
Infrações sobre bilhetes			•			
Ausência de representante da empresa na sessão			•			
Recintos não franqueados até 20 minutos antes da sessão			•			
Publicidade sonora fora das condições permitidas				•		
Ingresso sem bilhete (empresário, vendedor, espetador)					•	
Não manutenção do bilhete até ao fim do espetáculo					•	
Dobragem para língua portuguesa sem autorização						•
Atualidades não sonorizadas em língua portuguesa						•
Filme dobrado sem qualidade na dobragem						•
Não informação da obrigatoriedade da manutenção do bilhete						•

3. Empresas do setor

Referir as multas aplicadas às empresas ligadas ao setor cinematográfico significa, em primeiro lugar, apontar um conjunto de coimas com caráter transversal, envolvendo simultaneamente a produção, a distribuição e a exibição, penas essas que, por outro lado, também não serão específicas do cinema mas comuns à generalidade das atividades empresariais. São os casos das multas na ausência de registo prévio das empresas, do não envio de informações solicitadas pela Inspeção dos Espetáculos ou exigidas pela lei, ou ainda nas situações em que alguém impeça ou dificulte a ação dos agentes de fiscalização.

Olhando agora para as penalizações a que cada um dos setores está sujeito, verifica-se que a maior incidência se situa na produção e na exibição. Relativamente à produção, é importante começar por sinalizar que todas as multas que recaem sobre estas empresas apenas surgem em 1973, na sequência da reforma introduzida pela lei 7/71. Verifica-se, por um lado, a construção de um dispositivo que visa um exercício amplo de controlo sobre estes agentes, multando a ausência de licenças em estúdios, laboratórios e salas de sonorização ou, para o caso dos filmes comerciais, se

os laboratórios estiverem a trabalhar em contração. De igual modo sobre a rodagem surgem várias coimas, que passam pela ausência do visto de rodagem, pela não comunicação da data de início das filmagens ou, de novo, para os filmes publicitários, a não informação da conclusão da rodagem. Já relativamente aos projetos apoiados financeiramente, os beneficiários seriam penalizados se não apresentassem às autoridades as cópias dos contratos de exploração dos filmes ou se não entregassem um exemplar fílmico à Cinemateca Nacional.

Em segundo lugar, surgem também medidas que visam a proteção da indústria cinematográfica nacional, casos das multas sobre filmes estrangeiros sonorizados em português ou a pistagem e tiragem de cópias de documentários fora do país. Finalmente, dentro da lógica corporativa, as empresas estavam obrigadas a não ultrapassar os limites de lucros e preços impostos pela lei, sendo, a partir desse ponto de vista, que se entende a penalização da prática de preços superiores aos estabelecidos, o início de atividades sem que os limites máximos das tabelas de preços estejam superiormente aprovados ou ainda a não apresentação de tabelas de preços às autoridades no espaço de um mês.

Multas sobre acesso indevido de menores a espetáculos	1952	1957	1971
Pais que permitam incorretamente acesso a sessões proibidas a menores	•	•	•
Vendedores que vendam incorretamente bilhetes a menores	•		
Julgados indisciplinados os menores que tentem aceder incorretamente	•	•	
Porteiros, fiscais e agentes que facilitem ingresso indevido de menores		•	•
Pena de multa substituída por prisão quando não for paga		•	

Relativamente às distribuidoras, como já anteriormente afirmámos, a quantidade de penalizações a que estas empresas estão sujeitas é substancialmente menor relativamente às que se aplicam sobre a produção e a exibição. A sujeição à multa está prevista a partir de 1956, incidindo sobre dois domínios. Primeiro, a proteção do cinema português, penalizando as distribuidoras que imponham como condição de aluguer de filmes portugueses o contrato de filmes estrangeiros ou que não distribuam os filmes nacionais que lhes forem atribuídos; em segundo lugar, multando-as, dentro da lógica corporativa anteriormente referida, se impuserem ou arrecadarem montantes diferentes

dos estipulados por lei e, apenas a partir de 1973, se não cumprirem as suas obrigações fiscais, nomeadamente se não depositarem à ordem do Instituto Português de Cinema a quantia consignada das receitas relativas ao mês anterior.

Finalmente, as empresas exibidoras eram aquelas que estavam sujeitas à maior incidência penalizatória. A área dominante do multável diz respeito, mais uma vez, à proteção do cinema português, aparecendo, entre 1949 e 1973, 10 coimas num total de 14 possíveis sobre este assunto. De todas, a mais saliente talvez seja a da obrigatoriedade de exibição do contingente de filmes nacionais estipulado para cada exibidor e que se desdobrava em

Multas transversais às empresas do setor	1959	1969	1971	1973
Não registo prévio da empresa ou dos espetáculos a que se destina	•			
Não envio de informações exigidas pela lei à Inspeção dos Espetáculos	•	•	•	•
Pessoa que impedir ou dificultar a ação dos agentes de fiscalização				•

Multas sobre empresas produtoras	1973
Instalação de estúdios, laboratórios e salas de sonorização sem licença	•
Laboraço pelos estabelecimentos técnicos de filme comercial em contravenção	•
Falta de visto de rodagem	•
Não comunicação ao Instituto Português de Cinema da rodagem de filme publicitário até cinco dias após a sua conclusão	•
Não comunicação da data de início das filmagens	•
Beneficiários de assistência financeira que não comuniquem às autoridades as cópias dos contratos de exploração do filme	•
Beneficiários de assistência financeira que não entreguem cópia do filme à Cinemateca Nacional	•
Sonorização de filme estrangeiro em português fora do país	•
Pistagem de documentário ou tiragem de cópias fora do país	•
Prática de preços superiores aos estabelecidos pela Secretaria de Estado da Informação e Turismo para estabelecimentos técnicos	•
Estabelecimentos técnicos que iniciem atividades sem aprovação dos limites máximos das tabelas de preços	•
Estabelecimentos que não apresentarem no prazo de um mês a tabela de preços	•

diversas variantes de multa. O simples não cumprimento da totalidade do cômputo era penalizado, bem como o não envio da relação de filmes nacionais exibidos até ao dia 10 de cada mês, a ausência de informação às autoridades do contrato de exibição, se a distribuição da mostra não fosse efetuada ao longo do ano cinematográfico, se os filmes fossem contratados por tempo inferior ao estipulado, se não houvesse o cumprimento das sessões obrigatórias, se houvesse omissão de informação obrigatória no locais de exibição de filmes portugueses ou ainda se os exibidores não assegurassem até 30 de setembro, para o ano seguinte, o número mínimo de sessões de filmes portugueses. Como se pode verificar, o espetro do multável denota claramente a intenção protecionista relativamente ao cinema nacional, que chegava ao cuidado de os filmes não estarem em exibição em programa duplo, dando-lhes condições de exclusividade e não concorrência dos filmes estrangeiros na mesma sala, e de o legislador especificar objetivamente que os cinemas de Lisboa e Porto estivessem igualmente obrigados à exibição do contingente de filmes nacionais, depreendendo-se daqui que aqueles exibidores não estavam excluídos ou nem sempre cumpriam a legislação.

Para além das multas relativas aos filmes portugueses havia ainda, tal como para os segmentos da produção e distribuição, e dentro da lógica corporativa que obrigava as empresas a não se excederem nos lucros a auferir com a atividade, o Estado penalizava os exibidores que arrecadassem montantes diferentes dos estipulados por lei ou ainda, por comparação com os filmes portugueses, se os exibidores praticassem preços diferentes dos cobrados para filmes nacionais. Este rol de coimas sobre a exibição incluía ainda o cinema ambulante, cujos agentes seriam multados se exibissem a menos de 3km do cinema fixo mais próximo.

4. Processo e tipologia das multas

Relativamente ao processo das multas, deve também ser referido que o discurso do poder se pautou durante muito tempo por alguma omissão. Até 1973 apenas é referido que os infratores dispunham de 10 dias para o pagamento da coima e, desde aquele ano, ficamos a saber que as pessoas, agentes ou empresas seriam notificados através de carta registada com aviso de receção, sendo que a informação produzia efeitos mesmo que a carta fosse devolvida e a receção não

Multas sobre empresas distribuidoras	1956	1973
Se impuserem como condição de aluguer de filmes portugueses o contrato de filmes estrangeiros	•	
Se não depositarem à ordem do IPC a quantia consignada das receitas relativas ao mês anterior		•
Se não distribuírem o número de filmes nacionais que lhes forem atribuídos	•	
Se impuserem ou arrecadarem montantes diferentes dos estipulados por lei	•	

assinada. Para além disso, a partir daquela data, tomamos também conhecimento que da notificação deveria constar o montante, as disposições infringidas e a tesouraria da Fazenda Pública onde deveria ser feito o pagamento, assim como o respetivo prazo. Ainda no que se refere ao processo das multas, é também apenas em 1973 que surge a única menção condescendente. Desde então determinava-se que a coima seria reduzida a metade no caso de pagamento espontâneo, definindo-se o ato quando efetuado pelo infrator antes do auto da notícia ou de a participação ter entrado em qualquer serviço competente, devendo o faltoso, para o efeito, solicitar esse pagamento por escrito.

Outra nota importante diz respeito à tipologia das multas. A entrega ao poder judicial como desobedientes ou indisciplinados é um processo que está presente na legislação desde 1918 até 1974. Por outro lado, a prisão é um recurso presente na legislação desde 1952 quando a multa não for cumprida pelo infrator, ameaça que se manterá até ao final do Estado Novo.

Finalmente, as multas e penalizações foram essencialmente de três tipos: a monetária, o encerramento dos espaços e a suspensão do exercício da atividade. A coima monetária está presente pelo menos desde 1926 até ao fim do Estado Novo, sendo que, inicialmente, apenas uma quantia é definida para a infração, que poderá ser elevada para um determinado

Multas sobre empresas exibidoras	1949	1956	1957	1973
Não cumprimento do contingente de filmes portugueses	•			
Imposição ou arrecadação de montantes diferentes dos estipulados por lei		•		
Se retirarem filmes de exibição fora das condições previstas		•		
Prática de preços diferentes dos cobrados para filmes portugueses		•		
Se os filmes portugueses forem exibidos em programa duplo com filmes estrangeiros		•		
Não envio até dia 10 a relação de filmes nacionais e estrangeiros exibidos no mês anterior		•		
Cinemas de Lisboa e Porto que não exibam contingente de filmes nacionais obrigatório		•		
Responsabilização do exibidor pelo não cumprimento das obrigações do distribuidor				•
Exibição de filmes a menos de 3 km do cinema fixo mais próximo			•	
Não cumprimento do número de sessões obrigatórias para filmes portugueses				•
Não comunicação dos filmes portugueses a exhibir nos 10 dias seguintes à celebração do contrato				•
Se não houver distribuição das exibições "nacionais" ao longo do ano cinematográfico				•
Se não assegurarem até 30 de setembro, para o ano seguinte, o número mínimo de sessões de filmes portugueses				•
Contratação de filme nacional para exibição por tempo inferior ao estipulado				•
Omissão de informação obrigatória nos locais de exibição de filmes portugueses				•

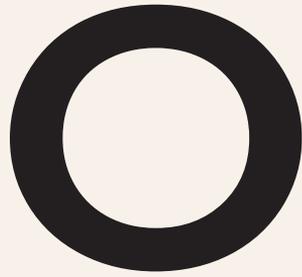
montante em caso de reincidência e que, a partir de 1952, estabilizará no dobro da multa inicial. A partir de 1945 surge uma variante nova para as multas pecuniárias, formulando-se um intervalo quantitativo a definir em função da avaliação das autoridades e, desde 1959, esse quantitativo será fixado em função da importância da empresa avaliada, da categoria e da lotação do recinto ou da contribuição industrial coletada, conforme as circunstâncias e a gravidade da infração, situação que persistirá até ao fim do regime. Relativamente ao encerramento dos espaços por períodos determinados, é uma modalidade que surge a partir de 1945, período que a partir de 1971 poderá ir até 6 meses. A suspensão do exercício da atividade surge desde 1959, sem definição temporal, lapso que poderá ir até 2 anos a partir de 1969.

Concluindo este tema, parece-nos que em termos globais se verifica um peso excessivo e tendencialmente crescente das multas e penalizações, exercício sancionatório que é paradigmaticamente exemplar na proliferação de coimas que têm como razão de fundo a proteção do cinema nacional. Se algumas coimas serão aceitáveis, nomeadamente aquelas que resultam da não apresentação do produto

em conformidade com o que será expectável pelo espetador, penas que remetem essencialmente para o domínio da produção fílmica, já existem outras medidas onde se verifica algum excesso de zelo, particularmente no que se refere a algumas multas aplicadas aos exibidores, cuja abundância parece ter subjacente alguma avidez de controlo.

Referências:

Decreto 4244, 1918, 4 de maio, 1ª série, *Coleção de Legislação Portuguesa*; Decreto 5206, 1919, 7 de março, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 11462, 1926, 22 de janeiro, 1ª série, *COLP*; Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, *COLP*; Decreto 15354, 1928, 13 de abril, 1ª série, *COLP*; Decreto 35165, 1945, 23 de novembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 37369, 1949, 11 de abril, 1ª série, *COLP*; Decreto 38964, 1952, 27 de outubro, 1ª série, *COLP*; Decreto 40715, 1956, 2 de agosto, 1ª série, *COLP*; Decreto 41051, 1957, 1 de abril, 1ª série, *COLP*; Decreto 41062, 1957, 10 de abril, 1ª série, *COLP*; Decreto 42660, 1959, 20 de novembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 42661, 1959, 20 de novembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 42662, 1959, 20 de novembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 48874, 1969, 20 de fevereiro, 1ª série, *COLP*; Decreto 263/71, 1971, 18 de junho, 1ª série, *COLP*; Decreto 184/73, 1973, 25 de abril, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 286/73, 1973, 5 de junho, 1ª série, *Diário do governo*; Lei 7/71, 1971, 5 de dezembro, 1ª série, *COLP*.



Organismos inspetivos

A Inspeção Geral dos Teatros (IGT) foi o primeiro organismo inspetivo que surgiu para gerir a fiscalização dos espetáculos públicos. Esta estrutura teve uma existência intermitente enquanto vigorou, verificando-se o seu desaparecimento temporário entre 1869 e 1924, apesar de as respetivas funções estarem adstritas aos governadores civis até ao fim da Monarquia e ao governador civil de Lisboa durante a Primeira República. No entanto, apesar de o aparelho estar direcionado para a fiscalização dos espetáculos públicos, somente a partir de 1925 emergem disposições legislativas para o exercício inspetivo da IGT sobre o cinema, com a enunciação de alguns procedimentos sobre censura às fitas (Decreto 10573, 1925). Estas normas do final da Primeira República receberão uma configuração mais sistemática em 1927, ainda na fase de transição para o Estado Novo, no qual fica estabelecido o organograma mais complexo da IGT, ao mesmo tempo que é objetivamente definido o âmbito de ação da Inspeção ao nível da fiscalização e censura do espetáculo cinematográfico (Decreto 13564, 1927).

Ao nível das tutelas, os ministérios que foram sucessivamente administrando o organismo acabam por revelar a progressiva importância conferida aos espetáculos públicos. A IGT esteve à responsabilidade do Ministério do Reino no período monárquico e do Ministério da Instrução Pública na República, dependência que se vai manter inclusivamente nos dois anos iniciais após a revolução de 28 de maio de 1926,

passando a estar sob a alçada do Ministério do Interior a partir de 1927, situação que se manterá até 1944. Em 1929 verifica-se um ajustamento na designação do organismo, mais adequado ao tempo porque a sua alçada ia já para além do teatro, passando desde então a conhecer-se por Inspeção Geral dos Espetáculos.

A passagem de tutela da Instrução para o Interior desde 1927 era justificada pelo «reconhecimento da importância política e social de tais serviços, e [pela] consequente necessidade de os subordinar diretamente aos organismos do Estado, aos quais [incumbia] a sua gerência e execução». Exemplificava-se com o caso do cinema, que por apresentar um grande desenvolvimento e viver quase exclusivamente da indústria estrangeira, não atendia «ao seu fim essencialmente moralizante, educativo e social», pelo que o poder de então entendeu criar um pressuposto de norma sobre o que deveria ser aquela atividade, nomeadamente no âmbito das finalidades, princípio esse que implicaria a vigilância condenadora dos desvios, pelo que a atividade cinematográfica não poderia estar apenas adstrita à área da educação, passando a estar sob a alçada do ministério encarregue da vigilância e segurança interna do país (Decreto 17046-A, 1929, preâmbulo).

A importância conferida aos espetáculos, enquanto meios de expressão das tensões existentes na sociedade, fará com que ganhem ainda mais destaque político ficando, desde 1944, sob a tutela da Presidência do Conselho, diretamente dependentes do centro emissor de poder (Decreto 34133, 1944). Nessa altura, ocorre também a reestruturação do Secretariado da Propaganda Nacional, passando

a designar-se por Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI). Concomitantemente, o organismo inspetivo a que nos vimos referindo passou a intitular-se Inspeção dos Espetáculos, integrando desde então o SNI, inserção que só produzirá efeitos em 1959, altura em que é publicado o terceiro grande diploma regulamentador das inspeções sobre espetáculos. Finalmente, em 1968, na altura da ascensão do marcelismo, com a criação da Secretaria de Estado da Informação e Turismo, assistimos à publicação do último decreto normativo do regime sobre esta matéria, ficando o organismo conhecido desde então por Direção dos Serviços de Espetáculos (Decreto 48686, 1968).

A produção destes quatro diplomas normativos sobre a Inspeção dos Espetáculos ocorre em momentos vitais. Os dois primeiros na fase de ascensão e implementação do futuro Estado Novo, o de 1959, depois da candidatura de Humberto Delgado à Presidência da República, em plena vivência da questão indiana e nas vésperas da guerra colonial, e o de 1968, na fase conturbada do desaparecimento político do líder fundador do regime, com uma guerra colonial em três frentes, em paralelo com o crescente isolamento internacional do regime. Desse modo, será lógico

colocar a hipótese de que, à medida que a conflitualidade interna e externa em torno do regime aumentava, assim se refletiria no seu discurso oficial, num crescente processo de endurecimento legal face aos obstáculos que se deparavam pelo caminho.

Na verdade, do ponto de vista da substância, não nos parece que essa lógica evolutiva esteja subjacente aos diplomas. Pelo contrário, desde o decreto de 1927 até ao de 1968 que encontramos uma coerência interna assinalável ao nível da matéria inspecionável. Nesse sentido, talvez seja mais correto afirmar que, para o poder instituído com a rutura de 1926, está claro aquilo que pretende vigiar nos espetáculos públicos. Independentemente das variações formais existentes nos diplomas, encontramos sempre os setores de fiscalização e vistorias, expediente e vistos, arquivo e licenciamentos para que qualquer casa de espetáculo, artista ou empresário, ou o próprio espetáculo, estejam dentro da legalidade. E ao Estado Novo, desde o começo que interessou ter poder legal para autorizar espetáculos públicos e visar os respetivos programas, organizar a estatística dos teatros, o cadastro dos artistas, exercer censura sobre estes eventos ou aprovar contratos.

Já na perspetiva dos aparelhos que progressivamente foram dando corpo às

Inspeção dos Espetáculos		
Período	Organismo	Tutela
1846 – 1929	Inspeção Geral dos Teatros	Ministério do Reino (1846-1869) Ministério da Instrução Pública (1924-1927) Ministério do Interior (1927-1929)
1929 – 1944	Inspeção Geral dos Espetáculos	Ministério do Interior
1944 – 1968	Inspeção dos Espetáculos	Presidência do Conselho
1968 – 1974	Direção dos Serviços de Espetáculos	Presidência do Conselho

inspeções encontramos duas tendências evidentes. Por um lado, o desaparecimento dos setores profissionais como parceiros do governo; por outro, o recurso crescente a pareceres cada vez mais técnicos, ao nível dos órgãos de decisão das inspeções.

Sobre o primeiro aspeto, podemos verificar que nos decretos de 1927 e 1929, os profissionais do setor, quer sejam artistas, empresários, críticos, músicos, escritores ou compositores, estão presentes em conselhos destinados a fornecerem pareceres ao governo, presença que desaparece completamente nos decretos de 1959 e 1968. Ou seja, parece haver na fase inicial de implantação do novo regime alguma abertura aos profissionais do espetáculo, reconhecendo-os como parceiros no processo de definição de políticas, situação que desaparece nos dois últimos decretos e que, eventualmente, poderá ser explicada com a anterior hipótese de endurecimento do regime. Outra nota curiosa, relativamente à presença dos profissionais, é a ausência de elementos oriundos do cinema, indício provável da sua ainda escassa presença profissional e, por esse facto, não merecendo ainda a credibilidade suficiente para integrarem o Conselho Teatral de 1927 e a Junta Consultiva de 1929, estando somente presentes artistas teatrais.

Quanto ao recurso a contribuições de natureza técnica, trata-se em primeira instância, de um processo normal à medida que o poder político toma consciência da importância social dos espetáculos. Na fase inicial, é possível constatar que se verifica a herança de toda a configuração que vinha do Liberalismo e da República, onde a vistoria das condições de segurança em relação aos recintos estava à responsabilidade dos Governadores Civis.

Desse modo, não admira que no diploma regulamentador de 1927 não tenhamos ainda o concurso de qualquer parecer de natureza técnica, situação que começa a modificar-se ainda nesse mesmo ano, com a obrigatoriedade do licenciamento sanitário para as casas de espetáculos, passado pela Inspeção de Saúde (Decreto 14096, 1927, Art.º 1º).

Essa norma virá a ser integrada no decreto de 1929 onde, para além da participação da Direção-Geral de Saúde, surge um engenheiro do Ministério do Interior e o Comandante da Corporação de Bombeiros de Lisboa. A contribuição da inspeção sanitária e dos bombeiros manter-se-á nos decretos seguintes, surgindo então, como novidades, um engenheiro civil da Direção-Geral de Urbanização e um arquiteto designado pela Presidência do Conselho. Dentro deste crescimento do recurso a opiniões mais especializadas, há ainda a referir, em 1959, especificamente para o cinema, o aparecimento de uma Comissão de Condicionamento dos Recintos de Cinema, com a finalidade de avaliar e fiscalizar este tipo de espaços, reflexo provável do maior crescimento deste tipo de espetáculo (Decreto 42660, 1959).

Para concluir esta abordagem aos organismos inspetivos, parece-nos importante assinalar algumas notas sobre o discurso subjacente ao poder. Em primeiro lugar, é evidente a ascensão de importância política adquirida pelos espetáculos. Os organismos encarregues da fiscalização destes eventos foram progressivamente colocados na dependência dos centros de decisão política, estratégia particularmente visível a partir de 1926, quando deixam de estar apenas circunscritos ao Ministério da Instrução, passando a estar na dependência do Ministério do Interior e, a partir de 1944, da Presidência do

Conselho, o centro emissor do poder, situação que se manterá até ao fim do regime. Em segundo lugar, verifica-se o crescimento do recurso a opiniões técnicas especializadas na tomada de decisões relativas a estes eventos, tendência de resto natural, atendendo à sua progressiva complexificação, situação que vai inclusivamente exigir, para o caso do cinema, a criação de instâncias específicas para avaliarem os recintos destinados a estes espetáculos. Por último, verifica-se ainda a tendência autárquica do poder na tomada de

 **Comissão de Condicionamento dos Recintos de Cinema;**
Direção-geral dos Serviços de Espetáculos;
Inspeção dos Espetáculos;
Inspeção Geral dos Espetáculos;
Inspeção Geral dos Teatros

decisões, deixando de auscultar os profissionais do setor a partir de 1944, indiciando claramente a vontade de fazer depender as decisões relativas às matérias das pessoas exclusivamente afetas ao poder instituído.

Referências:

Decreto, 1846, 30 de janeiro, *Coleção de Legislação Portuguesa*;
Decreto, 1853, 22 de setembro, *CLP*; Decreto, 1868, 22 de outubro, *CLP*; Decreto, 1869, 29 de dezembro, *CLP*; Decreto, 1870, 18 de abril, *CLP*; Decreto 9584, 1924, 9 de abril, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 10573, 1925, 26 de fevereiro, 1ª série, *COLP*; Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, *COLP*; Decreto 17046-A, 1929, 28 de junho, 1ª série, *COLP*; Decreto 34133, 1944, 24 de novembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 48686, 15 de novembro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 14096, 1927, 9 de agosto, 1ª série, *COLP*; Decreto 42660, 1959, 20 de novembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 48619, 1968, 10 de outubro, 1ª série, *COLP*; Decreto 48686, 1968, 15 de novembro, 1ª série, *Diário do governo*.

P

Prêmios

O aparecimento da ideia de premiar a criatividade artística surge pela primeira vez durante o Estado Novo, com a instituição do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN), competindo a este órgão «estimular [a] vida do espírito, [...] colaborando com os artistas e escritores portugueses e podendo estabelecer prêmios que se [destinassem] ao desenvolvimento de uma arte e de uma literatura acentuadamente nacionais» (Decreto 23054, 1933, art.º 4º). Porém, como se pode depreender, estamos ainda perante uma vontade difusa porque o assunto não volta a ser esclarecido, deduzindo-se que essas eventuais menções seriam casuísticas e irregulares, sem qualquer tipo de periodicidade ou regulamentação. Para além disso, a ideia de premiar é em grande parte indefinida, ficando-se a saber que envolveria o campo da literatura e da arte, inferindo-se que neste último campo poderia estar incluído o cinema. Não obstante, apesar destas omissões, o que é mais claro é a tipologia de obras a premiar, cuja orientação deveria ser "acentuadamente nacional", ou seja, os trabalhos a destacar deveriam ser apenas aqueles que se situassem na linha da edificação cultural que o regime pretendia instituir. Esta tendência manter-se-á ao longo da vigência do SPN, permanecendo ainda nos anos iniciais do Secretariado Nacional da Informação (SNI), referindo-se apenas, tal como anteriormente, que uma das suas atribuições era a concessão de «prêmios literários e artísticos» (Decreto 34134, 1944, art.º 18º).

A inversão deste quadro começará com a publicação dos primeiros diplomas de proteção do cinema português, nos quais a ideia de premiar é entendida como um complemento natural do estímulo que se pretende dar ao setor. Assim, é com o aparecimento do Fundo do Cinema Nacional (FCN), em 1946, que, pela primeira vez, é consignada na lei a ideia de premiar as obras e pessoas que no campo do cinema se destacassem, afirmando-se para o efeito que as disponibilidades do Fundo seriam também aplicadas na concessão de prêmios que distinguissem «os filmes de maior mérito artístico e técnico e os artistas e técnicos» que neles interviessem (Decreto 36058, 1946, art.º 5º). Porém, tal como no tempo do SPN, esta valorização do mérito cinematográfico significava a distinção das obras de cariz nacionalista, porque uma das funções do SNI no campo da cultura popular, setor onde a sétima arte se inseria, passava por valorizar as obras que elevassem «o nível moral e intelectual do povo português» e que exaltassem e valorizassem a sua «individualidade nacional» (Decreto 34134, 1944, art.º 2º).

Contudo, apenas em 1949, com a regulamentação do FCN, ficaremos a saber em concreto como seriam estabelecidos os prêmios. Desde então estas menções teriam caráter anual, periodicidade que se manteria até ao fim do regime, não obstante algumas transformações sofridas durante o marcelismo. E, entre 1949 e 1973, conforme podemos verificar na tabela, as distinções são relativamente escassas, consistindo apenas em cinco menções, envolvendo a área dos então designados «filmes de fundo», do documentário, da

interpretação masculina e feminina, adaptação cinematográfica e fotografia. Curioso também é a inclusão do produtor nos elementos a premiar em ambos os tipos de filme, assim como a pouca relevância que a componente monetária tem nos galardões a atribuir.

Com a publicação da lei 7/71 haverá uma transformação significativa no entendimento do poder relativamente ao mérito cinematográfico a premiar. Se por um lado existe continuidade na tipologia de prémios a atribuir, mantendo-se as menções para o melhor filme de ficção e documentário, de interpretação masculina e feminina, para a adaptação cinematográfica e fotografia, a verdade é que, dentro dessa permanência, se verifica um significativo aumento na variedade de prémios ao nível das obras e dos artistas e técnicos. A melhor curta-metragem passa também a ser distinguida, a melhor realização de longa-metragem, bem como os papéis de interpretação secundários masculinos e femininos, a originalidade do argumento, a fotografia de curta-metragem, assim como a música, a montagem e o filme de animação são igualmente objeto de galardão. Paralelamente a esta diversificação

das menções, verifica-se também uma acentuada subida dos prémios monetários, que passam de um total previsível de 40.000\$ desde 1949 para um montante global de 470.000\$, cifrando-se este incremento numa percentagem superior a 1000%.

Outro aspeto que se poderá salientar numa linha de continuidade diz respeito à distinção da produção. Refira-se em primeiro lugar que, do ponto de vista do poder, criatividade artística e produção cinematográfica devem ser tratadas de igual modo no que diz respeito à ênfase do mérito, aspeto que, existindo já no quadro legislativo anterior, sai agora nitidamente reforçado. Efetivamente, se desde 1949 a produção do melhor filme de fundo e o melhor documentário recebem respetivamente uma taça de prata e uma medalha de bronze, a partir de 1973 os produtores passam a receber prémios monetários, que são iguais aos da realização para os casos do documentário e da curta-metragem (25.000\$) e, inclusivamente, superiores aos da realização para os casos do grande prémio de longa-metragem (100.000\$ para a produção e 40.000\$ para a realização), assim como para a longa-metragem que tiver obtido melhor

Prémios estabelecidos entre 1949-1973	
Grande prémio do SNI (filme de fundo)	Produtor: taça de prata Realizador: 20.000\$
Prémio Paz dos Reis (documentário)	Produtor: medalha de bronze Realizador: 10.000\$
Prémio de interpretação masculina	Máscara de bronze
Prémio de interpretação feminina	Máscara de bronze
Prémio de adaptação cinematográfica	Medalha de bronze e 5.000\$
Prémio da melhor fotografia	Medalha de bronze e 5.000\$

receita, cujo produtor recebe 50.000\$ e o realizador 30.000\$.

Para além deste incremento na diversificação dos prémios, a componente industrial será pela primeira vez objeto de menção, sendo distinguida a longa-metragem que tivesse obtido maior receita, bem como o exibidor que tivesse alcançado melhor encaixe financeiro em filmes nacionais ou equiparados, prémio este destinado a estimular a mostra da produção portuguesa.

Assim, e em conclusão, será de salientar que a vontade em premiar o mérito

cinematográfico aparece algo tardia, mantendo-se pouco estimulante e inalterada durante 24 anos (1949-1973), distinção avaliada apenas em função do interesse do regime instituído. Já o conjunto de modificações operadas a partir de 1973, um ano antes da queda do regime, acabam por ser demonstrativos da genuinidade que orientou a política cinematográfica durante a era do marcelismo, nomeadamente após a publicação da lei 7/71 e com a criação do Instituto Português de Cinema. Efetivamente, a criação daquele instituto foi a assunção de uma nova visão para o cinema em Portugal que,

Prémios estabelecidos entre 1973-1974	
Obras	
Grande prémio de cinema nacional (longa-metragem)	Produtor: 100.000\$ e troféu Realizador: 40.000\$ e troféu
Prémio Paz dos Reis (documentário)	Produtor: 25.000\$ e troféu Realizador: 25.000\$ e troféu
Prémio João Tavares (curta-metragem ficção)	Produtor: 25.000\$ e troféu Realizador: 25.000\$ e troféu
Prémio Leitão de Barros (melhor realização longa-metragem)	50.000\$ e troféu
Indústria	
Prémio Raul Lopes Freire (longa-metragem com maior receita)	Produtor: 50.000\$ e troféu Realizador: 30.000\$ e troféu
Prémio João Ortigão Ramos (exibidor com maior receita em filmes nacionais ou equiparados)	Troféu
Artistas e técnicos	
Prémio de interpretação masculina (papel principal)	20.000\$ e troféu
Prémio de interpretação feminina (papel principal)	20.000\$ e troféu
Prémio interpretação masculina (papel secundário)	10.000\$ e troféu
Prémio interpretação feminina (papel secundário)	10.000\$ e troféu
Prémio argumento original	25.000\$ e troféu
Prémio adaptação cinematográfica	20.000\$ e troféu
Prémio de fotografia	20.000\$ e troféu
Prémio de fotografia (curta-metragem)	10.000\$ e troféu
Prémio de música original	15.000\$ e troféu
Prémio de montagem	15.000\$ e troféu
Prémio de animação cinematográfica	15.000\$ e troféu

se não fazia desaparecer o chamado “cinema nacional”, possibilitava a emergência de novas conceções que valorizavam a estética pela estética, sem que esta tivesse de estar ao serviço do poder e desde que não fosse hostil às linhas políticas dominantes. A atribuição de prémios aos filmes de animação, às curtas-metragens, à montagem, à música, ao argumento e aos agentes económicos, bem como a diversidade e a quantidade de novos prémios, são a evidência

 **Fundo do Cinema Nacional;**
Instituto Português de Cinema;
Lei 7/71

do esforço que o poder procurou desenvolver no sentido de conferir uma nova dinâmica ao cinema produzido em Portugal.

Referências:

Decreto 23054, 1933, 25 de setembro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 34134, 1944, 24 de novembro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 36058, 1946, 24 de dezembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 36062, 1946, 27 de dezembro, 1ª série, *COLP*; Lei 2027, 1948, 18 de fevereiro, 1ª série, *COLP*; Decreto 37369, 1949, 11 de abril, 1ª série, *COLP*; Lei 7/71, 1971, 5 de dezembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 184/73, 1973, 25 de abril, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 286/73, 1973, 5 de junho, 1ª série, *Diário do governo*.

Produção

Tal como para o setor da importação, os primeiros diplomas relativos à produção aparecem a partir de 1927. Começam por surgir disposições que visam o desenvolvimento de mecanismos de controlo pelo poder, como a obrigação de as empresas do ramo requerem «a sua inscrição no registo especial que, com esse fim, [seria] organizado na Inspeção Geral dos Teatros» (IGT), obrigação que os produtores já existentes teriam de solicitar no «prazo de sessenta dias», ou ainda, agora no campo da censura, a mesma obrigação de comunicar à IGT os «títulos e assuntos das películas novas, assim como a indicação da casa de espetáculos em que se [fizesse] a primeira exibição», norma comum aos importadores

e exibidores, e que vigorou enquanto o dispositivo censório não foi feito previamente (Decreto 13564, 1927, art.º 130º, 131º).

Outro aspeto que emerge diz respeito às obrigações derivadas da atividade do produtor. A primeira a surgir refere-se à necessidade de qualquer produtor de filmes portugueses ter de indicar a data da estreia à empresa que contratou para esse efeito com «pelo menos seis semanas de antecedência» (Decreto 36058, 1946, art.º 21º). Por outro lado, desde 1971 que os produtores assumiam a responsabilidade de se tornarem «fléis depositários dos negativos e internegativos, bem como das cópias destinadas ao mercado português» (Lei 7/71, 1971, base XVI). Será também durante o marcelismo que se podem considerar normais, se perspetivarmos o Estado como entidade financiadora

da produção fílmica. Os produtores que usufruísem de «assistência financeira do Instituto Português de Cinema (IPC) [eram] obrigados a entregar à Cinemateca Nacional uma cópia do filme» e, independentemente dessa circunstância, deviam facultar-lhe, «para a tiragem de cópias, o negativo ou internegativo dos filmes em cuja produção [participassem]» (Lei 7/71, 1971, base XVII). Por último, aqueles que tivessem «beneficiado de assistência financeira do IPC [deveriam], enquanto subsistissem as respetivas obrigações, habilitar o Instituto com cópias de todos os contratos relativos à exploração do filme, incluindo os contratos para o estrangeiro e para a televisão» (Decreto 286/73, 1973, art.º 41º).

Assim, ao contrário dos seus congéneres ligados à exibição ou à distribuição, as entidades que operavam na produção não encontram na legislação determinativos compulsórios relacionados com a proteção do cinema português. Neste caso a situação era dispensável, não por

inerência da sua atividade — produzir filmes — mas pelos filmes que o Estado apoiaria financeiramente. Ou seja, os produtores poderiam “livremente” escolher outras obras para produzir mas, nessa possibilidade arriscar-se-iam a que o projeto não entrasse no conceito de “filme português” e, desde logo, veriam limitadas as possibilidades de apoio financeiro. Ou seja, os mecanismos de proteção relativos ao apoio à produção de filmes portugueses já existiam e, em função dessa condicionante prévia, os produtores, se quisessem operar no mercado nacional, teriam de funcionar de acordo com aqueles constrangimentos, logo, não era necessário que fosse enunciada como obrigação dos produtores a proteção do cinema português, porque essa já era uma pré-condição exigida pelo poder para apoiar os projetos.

Referências:

Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 36058, 1946, 24 de dezembro, 1ª série, *COLP*; Lei 7/71, 1971, 5 de dezembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 286/73, 1973, 5 de junho, 1ª série, *Diário do governo*.

Produtor

Produtor

Apesar de as primeiras referências à produção cinematográfica aparecerem em 1927, teremos de esperar pelos anos quarenta para surgirem disposições relativas à atividade profissional do produtor, nomeadamente os compromissos que tinha de assumir com o

Estado relativamente à exploração económica da obra, em particular nos casos de filmes que tinham sido objeto de apoio financeiro. Nessa linha, o produtor, enquanto responsável pela concretização da obra, deveria indicar a data da estreia com um prazo estipulado de antecedência, era o responsável pelo depósito dos negativos e internegativos, e era ainda obrigado a entregar à Cinemateca Portuguesa

uma cópia dos filmes apoiados financeiramente, bem como cópias de todos os contratos de exploração do filme.

Contudo, será apenas nos anos sessenta que se define de forma abrangente as funções do produtor, devido particularmente às implicações da sua atividade com a propriedade cinematográfica. No essencial, competia-lhe assegurar os interesses dos autores, produzindo os negativos de montagem e as cópias necessárias, tratar dos assuntos relativos à distribuição e exibição, tendo para o efeito prazos, nomeadamente para a sua conclusão, que não podiam exceder três anos. Ou seja, a influência e a importância desta entidade era de tal forma elevada que lhe era atribuída a prerrogativa de introduzir modificações na criação cinematográfica, se as exigências técnicas assim o determinassem, questões que, em caso de discordância dos autores, o seu estatuto só por si não bastava para o impedir, tendo a situação de ser resolvida através de uma comissão de peritos que representasse as partes. Enfim, fica patente a importância que se atribui ao produtor, cujas palavras são bem elucidativas, dizendo-se que, aquele que «organiza a produção da obra» tinha por função

assegurar a «complexa realização da mesma, quer sob o [ponto de vista] técnico, quer sob o aspeto financeiro» (Decreto 46980, 1966, art.º 122º, 125º, 127º, 133º).

Não obstante a relevância destas funções, bem como a determinação rigorosa das suas competências e obrigações, que por si nos permitem conceptualizar como é que o Estado define a entidade, a verdade é que será apenas durante o marcelismo que se enuncia o que se entende por produtor cinematográfico, considerando-o a «entidade, singular ou coletiva, que [reunia] os meios financeiros, técnicos e artísticos necessários para a feitura de um filme» (Lei 7/71, 1971, base X), conceito ainda clarificado dois anos depois, definindo os requisitos necessários para o exercício da atividade, ficando claro que «nenhuma entidade [seria] admitida a exercer a [função] própria de produtor cinematográfico sem que [fizesse] prova perante o IPC de que [dispunha] dos meios previstos para o exercício da atividade» (Decreto 286/73, 1973, art.º 15º).

Referências:

Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 36058, 1946, 24 de dezembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 46980, 1966, 27 de abril, 1ª série, *COLP*; Lei 7/71, 1971, 5 de dezembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 286/73, 1973, 5 de junho, 1ª série, *Diário do governo*.

Produção; Propriedade cinematográfica

Profissionais do cinema | assistência social

As preocupações sociais em relação aos profissionais do espetáculo começam a manifestar-se na legislação de forma regular com o Estado Novo, nomeadamente a partir dos anos quarenta, havendo até aí apenas medidas avulsas, destinadas a resolver situações pontuais e sem qualquer intenção em enveredar por decisões mais estruturantes.

Foi o caso das repercussões nacionais decorrentes da recessão mundial iniciada em 1929, da qual os espetáculos também se ressentiram. Nessa altura, apesar de a generalidade das pesquisas apontar para efeitos mais suavizados que noutros países — decorrentes da moderada abertura da economia nacional ao exterior, da relativa falta de concorrência em relação às principais exportações portuguesas e da absorção do desemprego pela estrutura agrária — o governo não deixou de tomar um conjunto de disposições que se inseriam na tendência protecionista assumida pela generalidade dos estados (Fernando Rosas, 1994, p. 136-146). O crescimento do desemprego conduzirá o governo, em 1930, a exigir que todas as empresas comerciais ou industriais só poderiam «ter ao seu serviço empregados de nacionalidade portuguesa enquanto [constasse] a existência de desempregados» (Decreto 18415, 1930, Art.º 1º), medida que será também aplicada ao setor dos espetáculos, exigindo-se que

na admissão de artistas ou empregados para as casas de divertimentos públicos fossem observadas as disposições daquele decreto (Portaria 7480, 1932).

Em 1943 os profissionais do cinema e do espetáculo em geral veem criada a Caixa de Previdência dos Profissionais do Espetáculo, destinada a proporcionar assistência médico-social ao setor (Decreto 32748, 1943). Apesar de existir uma tradição assistencialista entre os atores teatrais, que encontramos na legislação desde 1846 e se prolonga pela República, que originou a permanente criação de Caixas de Socorros Mútuos, destinadas a apoiar os mutualistas em casos de aposentação e doença, o Estado Novo vai assumir a responsabilidade da criação e gestão de organismos destinados à assistência social, opção que deve ser entendida no conjunto das tendências que começamos a verificar a partir dos anos quarenta e que conduzirão à lenta implementação do estado-providência.

Mas, por aquilo que nos é dado a perceber pela legislação posterior, a proteção exercida pelo Estado àqueles profissionais e respetivas famílias era ainda reduzida. O abono de família constitui direito dos descendentes apenas a partir de 1961 (Despacho, 1961). Em 1962, o regime publicará uma nova lei-quadro onde as componentes de apoio serão objeto de revisão e alargamento, passando a abranger a assistência na maternidade, na invalidez, na velhice e na morte, no desemprego e no abono (Lei 2115, 1962, Base V), lei que conduzirá à constituição da Caixa Nacional de Pensões em 1965. No entanto, os profissionais do espetáculo só virão a beneficiar destas novas

componentes de assistência em 1971 (Portaria 346/71, 1971, I), uma vez que a portaria regulamentadora destes novos direitos os excluía daquela situação (Portaria 21799, 1966, I). Desse modo, somente no final do regime aqueles profissionais adquiriram o direito à proteção na invalidez, na velhice e na morte, situação que estava prevista desde 1962 para a generalidade da população ativa.

Em função do exposto, estamos perante o indício de um lento e tardio retorno do poder para com a generalidade dos profissionais de cinema e do espetáculo, se atendermos aos



Caixa de Previdência
dos Profissionais do Espetáculo

serviços que estes prestavam à sociedade, e que eram solicitados pelo governo, adquirindo a assistência na maternidade, a proteção na velhice, na invalidez e na morte com nove anos de atraso relativamente aos restantes setores.

Referências:

Decreto 18415, 1930, 16 de maio, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 32748, 1943, 15 de abril, 1ª série, *Diário do governo*; Despacho, 1961, 29 de novembro, 2ª Série, *COLP*; Fernando Rosas (1994), *História de Portugal*, 7, Lisboa, Círculo de Leitores; Lei 2115, 1962, 18 de junho, 1ª série, *Diário do governo*; Portaria 7480, 1932, 6 de dezembro, 1ª série, *COLP*; Portaria 21799, 1966, 17 de janeiro, 1ª série, *COLP*; Portaria 346/71, 1971, 28 de junho, 1ª série, *COLP*.

Profissionais de cinema | estatuto profissional

I. Do conceito e do exercício da profissão

Datam do período republicano os primeiros diplomas que definem o conceito de artista, assim como as medidas iniciais tomadas no sentido de enquadrar estatutariamente o desenvolvimento da profissão. Um dos diplomas que faz referência a estes profissionais surge em 1920, a propósito da criação do Grémio de Artistas Dramáticos, no qual são indicados os elementos que poderiam fazer

parte do organismo, nomeadamente atores, ensaiadores, diretores de cena e contrarregras (Decreto 7133, 1920). Ou seja, é possível deduzir duas notas que se manterão durante muito tempo. Primeiro, os profissionais do espetáculo são genericamente designados por «artistas» onde, independentemente da sua função, todos parecem estar relacionados com o domínio da criação, quer nos estejamos a referir a atores ou ensaiadores, funções especificamente criativas, ou contrarregras, cujo papel é essencialmente técnico. Em segundo lugar, a exclusividade das tarefas está relacionada com o teatro, não havendo ainda qualquer referência à especificidade profissional do cinema, situação que perdurará longamente na legislação. Portanto, nesta fase inicial da

década de vinte, apesar de as profissões diretamente relacionadas com o cinema estarem em Portugal em plena ascensão, tendo já sido criadas algumas produtoras, nomeadamente a Invicta Filme, o facto é que se opta por uma visão conservadora e clássica, não fazendo qualquer referência ao universo de atividades laborais já existentes no cinema.

Em segundo lugar, relativamente ao exercício da profissão, é importante salientar um diploma de 1924, a partir do qual passa a ser exigida uma licença emitida pela Inspeção Geral dos Teatros (IGT) para o desempenho da profissão de "artista dramático", «sem a apresentação da qual nenhuma autoridade poderá visar cartazes ou autorizar espetáculos» (Decreto 9764, 1924, Art.º 1º). Em 1925, o poder republicano virá ainda a definir o que entende por «artistas dramáticos», englobando nesse grupo «todos os indivíduos, nacionais ou estrangeiros, que se exibam em espetáculos públicos, representando, cantando, executando pantominas, bailados ou peças histriónicas congéneres, quer se apresentem isoladamente, quer em conjunto com outros artistas» (Decreto 10798, 1925, Art.º 1º). Ou seja, apesar de a obrigatoriedade da licença conferir já alguma dignidade à profissão, o facto é que o período republicano será caracterizado pela hibridez no conceito de profissional do espetáculo e, por outro, não transparecerá em nenhum momento qualquer indicação relativa ao domínio do cinema.

Na fase de transição entre a queda da Primeira República (1926) e a implantação do Estado Novo (1933), manter-se-á a herança republicana, nomeadamente através da exigência da licença para o exercício da profissão, reforçando-a inclusivamente com a

determinação de que os «os artistas teatrais, do género dramático, lírico ou variedades, que exerçam a sua profissão em Portugal são obrigados [...] a possuir carteira profissional, passada pela Inspeção Geral dos Teatros, [...] sem a apresentação da qual não podem cooperar em espetáculos públicos. A carteira seria passada a «todos os que [possuíssem] licença de artista dramático», aos «diplomados pelo Conservatório Nacional de Teatros», aos que «tenham exercido a profissão de artista teatral por mais de cinco anos e tenham estado afastados da cena», e ainda aos «artistas estrangeiros que [ingressassem] em companhias portuguesas representando em português e em conjunto» (Decreto 13564, 1927, art.º 101º, 102º). Sobre esta matéria, em 1939 acrescentar-se-ia ainda que competia ao Subsecretariado de Estado das Corporações «determinar as profissões em relação às quais a carteira profissional [era] título indispensável ao respetivo exercício», esta seria passada pelo sindicato nacional correspondente, e visada pelo Instituto Nacional de Trabalho e Previdência (Decreto 29931, 1939, art.º 3º).

Simultaneamente, desde então, o exercício da profissão será tendencialmente controlado, tornando-se «obrigatória para ensaiadores, cabeleireiros, indumentistas, cenógrafos, pontos, contrarregas, coristas, artistas de circo, toureiros e qualquer outra categoria de artistas que se exibam em espetáculos públicos (...) a inscrição no registo que para esse fim será organizado na IGT, e sem a qual não poderão exercer a sua profissão em casas de espetáculos públicos ou trabalhar para elas» (Decreto 13564, 1927, art.º 111º). Deste modo, mesmo nesta fase de transição, apesar de este decreto ter uma

importância decisiva no edifício legislativo do futuro Estado Novo relativamente ao cinema, o facto é que, em matéria de ofícios relacionados com a imagem em movimento a situação continua a primar pela ausência, não obstante o aumento de referências profissionais como acabámos de verificar.

2. O reconhecimento dos profissionais de cinema

Teremos de esperar por 1943 para notarmos uma mudança tímida neste discurso, nomeadamente no alargamento do conceito de profissional do espetáculo, no qual vamos já subentender a existência dos ofícios ligados ao cinema. Naquele ano, passam a ser «considerados profissionais do [setor] os indivíduos, nacionais ou estrangeiros, em condições de serem representados pelos sindicatos nacionais dos artistas teatrais, dos maquinistas teatrais, dos músicos, dos profissionais de cinema e dos toureiros portugueses, e que, exercendo a sua arte ou ofício em espetáculos públicos, por eles auferem os meios necessários à subsistência» (Portaria 10374, 1943). Estamos agora já numa lógica de organização corporativa, através da qual os profissionais estavam obrigados a filiar-se nos sindicatos respetivos, para poderem usufruir de assistência médico-social e intervirem sobre as questões laborais que lhes dissessem respeito, mas onde, simultaneamente, há a menção objetiva aos de cinema, sinal evidente de que o poder já os reconhece e por isso mesmo nomeia no seu discurso.

Aliás, em consonância com o pensamento corporativo, quando a legislação volta a referir-se a este assunto, numa lógica de

continuidade, mantem a obrigação de os profissionais do espetáculo possuírem «carteira profissional válida» para o exercício do ofício mas, e aqui radica a novidade, «quando se [tratasse] de profissões abrangidas por sindicatos nacionais». Ou seja, o exercício da profissão obrigava à posse de carteira profissional que, em si, significava uma profissão reconhecida pelo Estado, porque aquele documento só seria emitido para ofícios que já estivessem organizados em sindicatos nacionais, que era o caso dos profissionais de cinema, cujo sindicato significava o reconhecimento oficial dos ofícios cinematográficos (Decreto 43181, 1960, art.º 1º).

Não obstante esta dedução, quando o regime nesse mesmo ano publica outro decreto onde define o enquadramento para o exercício de profissão na área dos espetáculos, parece que, de novo, regressamos a um tempo anterior, afirmando-se explicitamente que «os profissionais de espetáculos abrangidos pelo presente diploma são apenas os artistas teatrais, líricos, musicais, tauromáquicos, de bailado, circo e variedades, as coristas, os ensaiadores e pontos, os contrarregas, maquinistas e respetivos ajudantes», não se verificando qualquer menção a artistas ou profissões relacionadas com o cinema (Decreto 43190, 1960, art.º 1º).

Será, no entanto, a definição das questões contratuais entre as entidades patronais e laborais, referidas no mesmo diploma, que nos permitirá deduzir mais uma vez que os profissionais de cinema também faziam parte do sistema. A relação laboral entre as entidades que realizassem espetáculos e os profissionais do setor, obrigava à existência de um contrato escrito entre as partes, que teria de

ser homologado pelo Instituto Nacional do Trabalho e Previdência, disposição que era «aplicável aos contratos celebrados entre as empresas produtoras de filmes e profissionais de espetáculos» (Decreto 43190, 1960, art.º 18º, 19º). Apesar de não serem identificados no artigo respetivo, os profissionais de cinema existem, embora não saibamos quem são.

3. A definição das questões contratuais

Os termos de elaboração dos contratos seriam provavelmente um dos melhores elementos para aferir a segurança jurídica e o reconhecimento social dos profissionais do espetáculo, âmbito onde, pelo que acabámos de verificar, devemos finalmente incluir os ofícios relacionados com o cinema. Dos contratos deveriam «constar as obrigações assumidas por ambas as partes, nomeadamente o ordenado, a forma do seu pagamento, a data do início da execução do contrato e a do seu termo». Para além disso, os profissionais não podiam «comprometer-se a atuar gratuitamente, exceto em espetáculos ou divertimentos de beneficência comprovados como tais». O contrato, depois de homologado, ficaria arquivado no Instituto Nacional do Trabalho e Previdência (INTP), ficando ainda um na empresa, outro na Inspeção dos Espetáculos (IE), outro para o profissional, para o sindicato respetivo e ainda um para a Caixa de Previdência dos Profissionais de Espetáculos. Finalmente, o INTP não podia aprovar contratos de empresas não registadas na IE, que não tenham pago salários anteriormente, ou ainda de profissionais que não tivessem as quotizações em dia no sindicato. Em termos de garantias, para salvaguardar os casos de incumprimento salarial

das empresas e das obrigações para com a Caixa de Previdência, estas deveriam «preservar caução de montante igual aos encargos médios prováveis com os respetivos ordenados durante 45 dias de exploração normal, e a contribuição para o referido organismo durante o mesmo período», caução que era «igualmente devida pelas empresas produtoras de filmes». Já da parte dos profissionais, aqueles que se eximissem «repetidamente aos compromissos assumidos», causando «graves prejuízos às empresas e aos demais» colegas, ou que revelassem «falta de compreensão dos seus deveres», seria «aplicada a pena de suspensão do exercício da profissão até dois anos» (Decreto 43190, 1960, art.ºs 20º, 22º, 23º, 35º, 36º, 45º, 49º).

Enfim, perspetivando em termos globais o discurso do poder sobre o estatuto social destes profissionais, verifica-se que durante a Primeira República as medidas tomadas se confinam à obrigatoriedade da licença passada pela Inspeção Geral dos Teatros para o exercício da profissão, sendo a partir do período de transição para o Estado Novo que algo de mais substancial surge, com a obrigatoriedade da carteira profissional, facto que já confere reconhecimento social aos profissionais relacionados com o espetáculo. Por outro lado, especificamente sobre os ofícios relativos ao cinema, verifica-se um tardio reconhecimento legislativo deste setor, apenas a partir de 1943 vai surgindo a menção a estas atividades, indicação que, no entanto, é sempre marginal, ou seja, nunca são plenamente integrados no corpo dos profissionais relativos ao espetáculo, surgindo sempre por exceção. Exemplificando, em 1927, quando são referidos os profissionais obrigados a possuir

carteira profissional para o exercício da profissão são apenas indicados os «artistas teatrais, do género dramático, lírico ou variedades» (Decreto 13564, 1927, Art.º 101º). Em 1960, na definição das condições gerais do exercício da atividade dos espetáculos, diz-se explicitamente que os profissionais abrangidos pelo diploma «são apenas os artistas teatrais, líricos, musicais, tauromáquicos, de bailado, circo e variedades, as coristas, os ensaiadores e pontos, os contrarregras, maquinistas e respetivos ajudantes» (Decreto 43190, 1960, Art.º 1º). Apenas num outro artigo deste mesmo decreto se afirma, para que não fique esquecido, que as condições também são válidas para os contratos estabelecidos entre profissionais do espetáculo e companhias produtoras de filmes. Ou seja, os profissionais dominantes no setor são os referidos em primeiro e, marginalmente, surgem os ofícios relacionados com o cinema.

O tempo que medeia entre o decreto de 1927 e 1960 é de trinta e três anos. Não nos parece que, em ambos os casos, a ausência dos profissionais do cinema na legislação seja uma omissão involuntária. Trata-se de um gesto consciente. Será provavelmente o não

 **Argumento;**
Ator;
Caixa de Previdência dos
Profissionais do Espetáculo;
Grémio dos Artistas Dramáticos;
Realizador

reconhecimento jurídico daquela categoria autónoma de profissões, em função ainda da sua filiação ao teatro, situação válida para os atores mas que deixa de fora todos os ofícios e especializações técnicas que o cinema já tinha em 1927 e cuja tendência será para aumentar. Os elementos demonstrativos desta situação provirão dos cadastros que os organismos tutelares de inspeção estavam obrigados a fazer. No entanto, parece-nos que se trata de uma situação desfasada dos anos sessenta, tempo onde o movimento de pessoas e ofícios no setor deveria já justificar aquele reconhecimento jurídico e social. Embora admitamos que a tradição teatral exerça influência no sentido de orientar o juízo do poder a incorporar aqueles profissionais no setor do teatro, objetivamente, para além de incluir funções inexistentes no teatro, aquele demonstra estar algo desfasado da realidade, negando a identidade jurídica aos profissionais de cinema e o reconhecimento social que o desenvolvimento da profissão já justificaria.

Referências:

Decreto 7133, 1920, 18 de novembro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 9764, 1924, 4 de junho, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 10798, 1925, 27 de maio, 1ª série, *COLP*; Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, *COLP*; Decreto 29931, 1939, 15 de setembro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 43181, 1960, 23 de setembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 43190, 1960, 23 de setembro, 1ª série, *COLP*; Portaria 10374, 1943, 22 de abril, 1ª série, *Diário do governo*.

Propaganda

Este tema, particularmente caro aos regimes que dominaram entre as duas guerras mundiais, apresenta características semelhantes a outras entradas deste dicionário, em especial no que se refere ao Estado Novo. A prática do convencimento da opinião pública, a criação de organismos com essa finalidade e a utilização do cinema para esse efeito, foi uma atitude desenvolvida com regularidade pelo regime criado por Salazar. Inúmeros estudos têm demonstrado essa característica. Porém, e era este aspeto que pretendíamos salientar no enquadramento deste texto sobre a propaganda, o discurso legislativo não acompanha de forma sintonizada a prática do regime, como a seu tempo veremos. Por outro lado, com a demonstração dessa dessintonização não pretendemos negar a prática então existente, na qual o cinema era também participante, mas apenas evidenciar o pensamento expresso através da legislação publicada e, simultaneamente, explicar as razões para esse facto, questão que nos parece ter toda a pertinência, tal como já afirmámos para outros assuntos deste dicionário. O facto de a prática do poder não ter um suporte legislativo que a justifique em determinados momentos, não significa que não devamos estudar o pensamento expresso na legislação, por mais negador ou contraditório que se apresente. Pelo contrário, achamos que adquirimos mais um instrumento para tornar a realidade histórica que este dicionário tem por objeto mais compreensível e clara.

Porém, e começando pelo princípio, o primeiro organismo de que se tem conhecimento para esta finalidade explícita da propaganda através do cinema é a Secção Fotográfica e Cinematográfica do Exército, criado por Norton de Matos em 1917 (Helena Pinto Janeiro, 2013, p. 62-63), mas publicado no Diário do Governo apenas em 1918, durante a governação de Sidónio Pais, estrutura muito condicionada pelo contexto da Primeira Guerra Mundial. O Estado Novo, apesar de ter criado logo em 1933 um organismo destinado a defender interna e externamente a imagem do regime, apenas a partir de 1944 formulará de forma consistente a ideia da utilização do cinema a esse nível, não obstante, como já referimos, ter desenvolvido desde os inícios dos anos trinta a prática regular de utilizar o cinema como meio de propaganda. Efetivamente, apesar de o cinema já figurar no âmbito de ação do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) (1933-1944), demonstrável no apoio que deu a filmes como *Revolução de maio* (António Lopes Ribeiro, 1937), *Feitiço do império* (A. L. Ribeiro, 1940), ou através das atualidades cinematográficas, como foi o caso do *Jornal português*, produzido a partir de 1938 pela Sociedade Portuguesa de Atualidades Cinematográficas, a verdade é que estas iniciativas, no tempo em que surgem, não são acompanhadas de um pensamento estruturado ao nível do discurso legislativo quanto ao papel e ação do cinema em termos de formação da opinião pública.

Será com a reestruturação do SPN, em 1944, e a sua transformação em Secretariado Nacional da Informação (SNI), que teremos

a assunção plena do cinema como instrumento ao serviço da propaganda política em termos de reflexão e discurso político. Administrativamente, o cinema passa a constituir a 2ª secção da Repartição de Cultura Popular, tendo por missão a divulgação «das realizações do Estado, e de quanto interesse à divulgação do carácter e do esforço do povo português, no presente o no passado». Em simultâneo, devia elevar a obra do Estado e o nacionalismo português, sendo-lhe ainda apontado «o seu interesse fundamental como instrumento de penetração, de cultura popular», e como instrumento de promoção turística do país (Decreto 34134, 1944, Art.ºs 3º, 18º).

Apesar de já haver mais clarividência quanto ao que se preconiza para o cinema, um dos momentos mais importantes quanto à utilização do cinema na propaganda política será tomada dois anos mais tarde, em 1946, com a criação dos Serviços Cinematográficos Oficiais à responsabilidade do SNI.

Fica o Secretariado Nacional da Informação [...] autorizado a criar os serviços de noticiário e documentação cinematográfica, com os seguintes objetivos:

a) Utilizar o cinema como meio informativo e cultural de exposição e divulgação, por meio de atualidades cinematográficas, documentários e filmes culturais, patrocinados ou realizados diretamente pelo Secretariado Nacional da Informação;

O Secretariado Nacional da Informação pode fazer projetar em qualquer cinema do território português os filmes de que julgar conveniente a divulgação [...] (Decreto 36058, 1946, art.ºs 26º-27º).

Em termos práticos, a medida não traz nada de novo. A realização de documentários destinados à propaganda e à divulgação da obra do regime já remontam aos tempos do SPN. No entanto, institucionalmente, pela via do discurso do poder, era a primeira vez que tal era formulado, significando o reconhecimento público e oficial desse interesse e desse serviço. A formulação com que é apresentada é no entanto bastante suavizada. O reposicionamento internacional do regime no pós-guerra, e o ambiente internacional então vivido, muito favorável às ideias democráticas, deverão ser as razões explicativas.

Apesar dos cuidados patenteados na sua definição, apesar de não se notarem nas palavras utilizadas qualquer carga doutrinária e propagandística, em termos objetivos serviam os interesses do regime. Os «serviços de noticiário e documentação cinematográfica» destinavam-se a ser usados «como meio informativo e cultural de exposição e divulgação, através de atualidades cinematográficas, documentários e filmes culturais, patrocinados ou realizados diretamente pelo SNI». Como único elemento coativo, o Secretariado podia «fazer projetar em qualquer cinema do território português os filmes [...] que [julgasse] conveniente a divulgação» (Decreto 36058, 1946, Art.º 26º). A chegada de Marcello Caetano ao poder conduzirá ao desaparecimento do SNI e dos Serviços Cinematográficos Oficiais, aparecendo no seu lugar a Secretaria de Estado da Informação e Turismo (SEIT), a estrutura mais complexa que o Estado Novo criou ao nível do controlo da informação, havendo porém, ao nível da promoção do regime,

um claro abandono do cinema a esse nível, passando a televisão a ocupar lugar de destaque nessa matéria, particularmente a partir de 1969, quando Marcello Caetano começou a dirigir-se ao país através do pequeno ecrã, situação que sofreu forte dinamização com a implementação das *Conversas em família* nos inícios dos anos setenta, nas quais o líder do regime se dirigia à população sobre assuntos da atualidade.

Deste modo, no essencial, a relação do Estado Novo com o cinema e a propaganda política foi globalmente assumida de forma ligeira. Só quando o SNI é instituído, onze anos depois da promulgação da constituição de 1933, é que o cinema é reconhecido como um instrumento importante no esclarecimento e orientação da opinião pública, vindo para esse efeito a ser criados os serviços que permitiriam o desenvolvimento da vontade então enunciada.

No entanto, mesmo nesse momento, os elementos discursivos utilizados não transportam uma carga ideológica e doutrinária acentuada, de molde a notarmos uma assunção clara da propaganda, como foi no tempo da criação do SPN, onde aquela ideia foi assumida sem rodeios por Salazar. Pelo contrário, aquela enunciação é feita de forma «tímida», marcadamente intencional em nossa opinião, devido ao contexto de reajustamento interno e externo que o regime atravessava após o fim da Segunda Guerra, situação que está nos antípodas do existente na época da criação do SPN, de modo que essa prudência nas palavras vai continuar, com tendência para se acentuar à medida que as dificuldades se vão colocando no horizonte.

Tal não significa que a prática do “convencimento” da opinião pública tenha desaparecido. Pelo contrário, a proliferação de organismos estatais destinados a coordenar ou produzir o registo da imagem cinematográfica demonstram o oposto. Entre 1945 e 1974, para além do SNI e da SEIT, encontramos o Centro de Audiovisuais da Força Aérea, os Serviços Cartográficos do Exército, a Secretaria Geral da Defesa Nacional, os Serviços de Informação Pública das Forças Armadas e o Ministério da Defesa Nacional, a produzirem ou a realizarem filmes que, com toda a probabilidade, se destinariam ao esclarecimento da opinião pública sobre as posições e intenções do regime.

Ou seja, aquilo que se nos afigura passível de ser afirmado é que o Estado Novo foi progressivamente diluindo as conotações de propaganda no seu discurso oficial. Retirou a expressão do seu vocabulário, optando pela modernização da linguagem, deixando de usar termos com a carga doutrinária dos anos trinta.

Ao contrário dos constrangimentos a que a propaganda política explícita foi progressivamente ficando sujeita, a doutrinação pela utilização educativa do cinema apresentar-se-ia com um grau de eficácia substancialmente maior. Através daquela via o convencimento da opinião pública surgiria encoberto, eventualmente menos sujeita à resistência passiva das pessoas, com a vantagem de possibilitar o elogio ao Estado Novo e permitir a inoculação de valores identitários.

Referências:

Decreto 23054, 1933, 25 de setembro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 34134, 1944, 24 de novembro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 36058, 1946, 24 de dezembro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto

 Secretaria de Estado da Informação e Turismo; Secretariado Nacional da Informação; Secretariado da Propaganda Nacional; Serviços Cinematográficos Oficiais

48686, 1968, 15 de novembro, 1ª série, *Diário do governo*; Helena Pinto Janeiro, 2013, "The People in Arms in the People's Entertainment: Cinema and Political Propaganda in Portugal (1916–1917), e-*Journal of Portuguese History*, vol 11, nº 2, Porto, pp. 50-73.

Propriedade cinematográfica

O reconhecimento jurídico da propriedade intelectual e artística existe em Portugal desde 1911, através de um decreto do então governo provisório, de 18 de março daquele ano, pelo qual Portugal aderira à Convenção de Berna. Este tratado nasce de uma reunião efetuada na Suíça em 1886, entre a Alemanha, Inglaterra, Bélgica, França, Espanha, Itália, República do Haiti, República da Libéria, Suíça e Tunísia, e da qual nasceu a União Internacional de Propriedade Intelectual. Surgirão entretanto duas atas adicionais ao texto inicial, uma de 1896, em Paris, e outra de 1908, em Berlim, esta última já com representação portuguesa, da qual emerge a versão que o governo provisório subscreveu. Este protocolo virá a tornar-se a norma internacional para a defesa da propriedade intelectual e artística, bem como dos respetivos direitos de autor até meados do século, tendo sofrido novas retificações em Berna (1914), Roma (1928) e Bruxelas (1948). Em 1952 surge a Convenção Internacional

do Direito de Autor, um novo instrumento jurídico-internacional sobre esta matéria.

Será o papel social conferido à instrução que levará os republicanos a dignificarem a «função intelectual», englobando nesta a «produção de ideias e a manifestação de sentimentos», efetuada por «pensadores e sábios [...] literatos e artistas», ou seja, a «elite intelectual que [constituía] a consciência nacional em ação». Essa dignificação, que passava pelo reconhecimento da propriedade intelectual, era tanto mais justa quanto «não se compreendia que se protegesse a indústria, o comércio e a propriedade material, e não se fizesse o mesmo aos produtos do pensamento humano». Desse modo, era uma questão de justiça «assegurar a propriedade individual da obra que germinou no espírito do pensador, ou que [nasceu] da fantasia do poeta e do artista». Simultaneamente, dever-se-ia «assegurar a tais produtos da inteligência e da emoção a proteção recíproca nos vários países», em direção a uma «cultura universal», que contribuía para o estreitamento «das relações internacionais» numa base que garantia a «continuidade da civilização» (Decreto, 1911, preâmbulo).

I. Do conceito de propriedade literária, científica e artística e da sua necessidade de proteção

Assim, neste contexto, nascia em Portugal um novo conceito de propriedade que, até meados dos anos sessenta, seria conhecido como “propriedade literária”, compreendendo «toda a produção do domínio literário, científico ou artístico, qualquer que [fosse] o modo ou a forma de reprodução», (Decreto, 1911, art.º 2º) expressão reafirmada em moldes idênticos em 1927 (Decreto 13725, 1927, art.º 2º) e 1951 (Decreto 38304, 1951, art.º 2º) e que, em 1966, aquando da aprovação do Código do Direito de Autor, de forma mais abreviada seriam designadas por “obras intelectuais”, nelas se integrando todas as «criações do espírito, por qualquer modo exteriorizadas» (Decreto 46980, 1966, art.º 1º).

Simultaneamente, é neste contexto fundador, onde emerge a valorização legal de obras não materiais e de raiz intelectual que a jovem república portuguesa, imbuída neste espírito de confraternização universal e da elevação da cultura dos povos, subscrevia também pela Convenção de Berna a elevação da obra cinematográfica à categoria de manifestação artística idêntica às restantes, considerando deverem ser «protegidas como obras [...] artísticas as produções cinematográficas quando, pelos dispositivos de *mise-en-scène* ou pelas combinações de incidentes representados, o autor tiver dado à obra um carácter pessoal e original. [E], sem prejuízo dos direitos de autor de obra original, a reprodução pela cinematografia de uma obra literária, científica ou artística [era também] protegida como uma obra original» (Decreto, 1911, Art.º 14º).

Em 1927, quando é criada a “lei da propriedade literária”, expressão como então ficou conhecida, o emergente regime reafirma aquilo que os republicanos já haviam decidido sobre a propriedade cinematográfica, acrescentando apenas que só poderiam ser «objeto de propriedade artística (...) as obras de arte que [revelassem] originalidade e beleza na concepção ou execução, qualquer que [fosse] o processo material desta» (Decreto 13725, 1927, art.º 87º). Em 1966, a rematar esta elevação da obra cinematográfica à categoria artística com direitos de proteção, afirmava-se que as obras cinematográficas eram produções intelectuais, entrando assim no rol das criações do espírito e, incisivamente, decidia-se que «o produtor da película, salvo convenção expressa em contrário, não [tinha] a faculdade de vender a preço de saldo ou de destruir as cópias que tiver produzido», mesmo que alegasse «falta de procura destas» (Decreto 46980, 1966, art.ºs 2º, 135º), norma que, se enfatiza a importância conferida à obra fílmica, ao ponto de proibir a sua destruição não convencional, faz recordar as primeiras décadas do cinema em que muitos filmes desapareceram depois de terminado o seu ciclo comercial, perdendo-se dessa forma importantes registos e memórias fílmicas desse tempo.

Deste modo, no que se refere à emergência do conceito de propriedade artística, e no que toca à sua aplicação relativamente ao filme, no período que vai de 1911 a 1966, uma dupla ilação é possível retirar deste reconhecimento. Os países europeus signatários da Convenção de Berna colocavam o cinema desde 1908, então ainda uma jovem manifestação cultural, no mesmo patamar de artes

como a pintura, a escultura ou a literatura. Mais importante ainda, pela primeira vez era reconhecido o estatuto de propriedade às manifestações científicas, artísticas ou literárias, entre as quais figurava o cinema, ou seja, a produção intelectual gozava da mesma configuração jurídica atribuída à propriedade material.

2. Dos autores e dos seus direitos

Decorrente da decisão em proteger a propriedade literária, científica e artística vai emergir a necessidade de conceder direitos aos autores. Inicialmente, o conceito de autor é incipiente, declarando-se apenas, quando Portugal subscreve a Convenção de Berna em 1908, que «os autores não nacionais que publiquem pela primeira vez as suas obras num dos países da União gozam, nesse país, dos mesmos direitos que os autores nacionais (...) concedidos pela presente convenção» (Decreto, 1911, art.º 6º). Ou seja, ficavam implícitas já algumas proteções ao autor da propriedade, mas o conceito de autor não era claramente definido. Será essa a novidade introduzida em 1927, reputando-se «autor de qualquer obra intelectual, literária ou artística quem produz um trabalho original não proibido por lei», bastando «que o seu nome esteja indicado» na mesma, devendo ainda a criação, para lhe ser atribuída, «ser nova na substância, isto é, nos seus elementos característicos e na sua forma, ou somente na forma» (Decreto 13725, 1927, art.ºs 12º-14º).

Relativamente à autoria cinematográfica, a questão surge pela primeira vez em 1927 quando, de forma indireta, a propósito da reprodução de originais literários pela

cinematografia, se diz que estas últimas serão «equiparadas às obras originais, sendo propriedade exclusiva do reproduutor», ou ainda, nos casos em que não forem «reprodução ou transformação de obra alheia, tais como as paisagens, panoramas, cenas cómicas, etc. serão havidas como propriedade literária ou artística do respetivo produtor» (Decreto 13725, 1927, art.º 35º). Ou seja, nesta primeira abordagem da legislação à autoria cinematográfica predomina a ambiguidade porque, como podemos verificar, no caso das reproduções o autor é o reproduutor; ou seja, aquele que transpõe para película a obra literária, não se identificando em nenhuma parte do decreto a quem se refere e, no caso de películas originais, o autor é o produtor, não se devendo entender por tal a aceção financeira que hoje temos daquela figura, mas antes aquele que faz, mantendo-se a indefinição quanto à identificação dessa personagem.

Apenas em 1966 essa situação é clarificada, quando da aprovação do Código do Direito de Autor classificando-se, em primeiro lugar, o filme como obra de colaboração, porque uma pluralidade de pessoas participaram na sua criação, que são os seus autores, definindo-se desse modo a obra cinematográfica como obra de autoria coletiva. Assim, consideravam-se «coautores da obra cinematográfica (1º) o autor do assunto ou argumento literário, musical ou literário-musical; (2º) o realizador; (3º) [o adaptador] quando se trate de adaptação cinematográfica de obras não compostas expressamente para o cinema» (Decreto 46980, 1966, art.ºs, 10º, 17º). Ficava assim clarificado que, em termos de autoria, o filme era uma obra de colaboração, terminando com uma indefinição que se arrastava

desde o diploma de 1911 e, juridicamente, era apresentada uma perspetiva bastante inovadora ao distribuir a autoria fílmica pelos autores do argumento, da música, da realização e eventualmente do adaptador da obra literária. Apesar da tradição atribuir ao realizador um lugar de destaque em relação aos demais, a legislação vem considerar o filme uma obra coletiva, proveniente de diversas colaborações com igual importância na atribuição da definição da autoria.

No diploma de 1966, ainda relativamente às autorias cinematográficas, efetuava-se ainda uma separação curiosa entre obra principal e acessória. Considerava-se que o «argumento, bem como a sua realização e a [eventual] adaptação cinematográfica [eram] consideradas obras principais, dizendo-se obras acessórias os diálogos, os versos e a música». Inclusivamente, «a criação destas últimas [dependia] da autorização escrita dos autores das primeiras, a cuja aprovação se [deviam] sujeitar tanto a escolha dos autores das obras acessórias como as respetivas produções» (Decreto 46480, 1966, art.º 19º).

Clarificada a questão da autoria, não deixa de ser notório o atraso com que tal é feito, se tivermos em conta quando surgem os primeiros diplomas sobre o assunto. Para além disso, durante esse período de indefinição legal, resta saber como seriam efetivamente atribuídos os referidos direitos, uma vez que tal estava consignado na lei desde 1911. Sem dúvida que os profissionais do setor devem ter registado com agrado uma elevação tão precoce do filme à categoria de manifestação estética protegida pela lei. Mas, fica por saber como terão reagido à longa indefinição existente quanto à atribuição do respetivo direito de autor.

Relativamente aos direitos que a propriedade científica, literária ou artística proporcionava, apesar de o conceito se tornar explícito na legislação em 1966, identificando que «o direito sobre uma obra intelectual (...) denomina-se direito de autor» (Decreto 46980, 1966, art.º 4º), é uma matéria que começa a ser referenciada na legislação a partir de 1927. São explicitados os respetivos direitos, começando pela exclusividade de «reproduzir ou editar e negociar ou vender a (...) obra», que no caso do filme eram designados por «direitos de representação cinematográfica» (Decreto 13725, 1927, art.º 15º), em 1951, quando da revisão da Convenção de Berna ocorrida em 1948, é indicado o direito à «paternidade da obra» através da qual o autor se podia «opor a toda e qualquer deformação, mutilação ou outras modificações», tendo ainda o «direito exclusivo de autorizar a adaptação e a reprodução cinematográficas», bem como a «distribuição das obras assim adaptadas ou reproduzidas» (Decreto 38304, 1951, art.ºs 6º, 14º). Em 1966, refletindo a maturação que estas matérias foram sofrendo, afirmava-se que os direitos de autor abrangiam os «de caráter patrimonial», que eram transmissíveis, e pessoais, estes últimos designados morais, que apenas podiam ser transmitidos nos termos da presente lei. Estes direitos significavam a faculdade de «divulgar e (...) explorar economicamente por qualquer forma», direta ou indiretamente, através «dos modos atualmente conhecidos ou que de futuro o venham a ser» (Decreto 46980, 1966, art.ºs 61º, 62º).

Referência ainda para o facto de o Código do direito de autor promulgado em 1966 apresentar um conjunto de disposições novas sobre a criação cinematográfica, com

implicações diretas nos direitos de autor, nomeadamente as que se referiam à adaptação de obras intelectuais preexistentes. Havia sempre a necessidade de uma autorização escrita dada pelo autor, representante ou herdeiros para a realização da adaptação, da produção do «negativo de montagem e os positivos correspondentes a cópias», para a «exibição do filme (...) e para a sua exploração económica». Para além da menção de todas as condições relativas à produção, distribuição e exibição, o «exclusivo para a produção cinematográfica [caducava] ao fim de sete anos» após a celebração do respetivo contrato se não houvesse cláusula expressa em contrário; careciam também de autorização as traduções, transformações e dobragens, bem como filmes-anúncio ou as reproduções de trechos da película; finalmente, os autores tinham o direito de exigir que «os seus nomes [fossem] indicados na projeção da película», assim como o título da obra adaptada (Decreto 46980, 1966, art.ºs 122º, 123º, 130º 131º).

Por outro lado, agora do lado dos elementos ligados à criação fílmica, o decreto fazia também referência a algumas das componentes específicas, nomeadamente aos autores do argumento e da «parte musical», que podiam «reproduzi-las e utilizá-las separadamente por qualquer modo, desde que não [prejudicassem] a exploração da obra no seu conjunto» (Decreto 46980, 1966, art.º 132º). Finalmente, ao produtor, eram também mencionadas desde 1966 um conjunto de questões que se relacionavam com os direitos autorais, porque aquele, ao empreender a «organização da produção da obra», «quer sob o aspeto técnico, quer (...) financeiro», possuía a «faculdade de

fazer introduzir nas obras (...) as modificações que fossem determinadas pelas exigências da técnica», desde que não alterassem a «essência do filme». Estas sugestões, contudo, caso os autores não estivessem de acordo, seriam «definitivamente resolvidas por três peritos designados pelo autor ou autores de quem se reclama a modificação, outro pelo produtor e o terceiro pelo juiz da comarca do domicílio da empresa produtora». Ultrapassadas todas as questões que poderiam distanciar o produtor dos autores das obras a adaptar cinematograficamente, ou daqueles que tivessem criado partes específicas da eventual obra, o produtor tinha três anos para a concluir, findo o qual, em caso de inconclusão, «os autores das referidas partes [teriam] o direito de dispor livremente delas» (Decreto 46980, 1966, art.ºs 125º, 127º, 133º).

Finalmente, a última questão, que diz respeito à propriedade cinematográfica e aos direitos autorais daí decorrentes, refere-se à definição do tempo de proteção que a legislação atribuía aos respetivos criadores. Na verdade, desde que este assunto surge em 1911, até 1966, data do último decreto sobre a matéria, vigoraram três modalidades de abordagem à questão que, em termos práticos, redundam apenas em duas, na medida em que a última decisão é um retomar da primeira. Em 1911, com a subscrição da Convenção de Berna, determinava-se que a «duração da proteção concedida [compreendia] a vida do autor e cinquenta anos depois da sua morte» (Decreto, 1911, art.º 7º). Em 1927, quando da publicação do diploma sobre a "propriedade literária", verifica-se um enorme avanço relativamente à temporalidade anterior, convencendo-se que um «autor português de um

trabalho literário, científico ou artístico publicado por qualquer forma em território português ou estrangeiro, [gozava] perpetuamente do direito exclusivo de reproduzir ou editar e negociar ou vender a sua obra», direitos que por sua vez se transmitiam «perpetuamente aos herdeiros do autor» (Decreto 13725, 1927, art.º 15º). Contudo, em 1951, quando é publicada a revisão da Convenção de Berna de 1948, regressamos à duração anterior, compreendendo «a vida do autor e cinquenta anos depois da sua morte», ressaltando-se que, para o caso das obras cinematográficas, «a duração da proteção [determinava-se] pela lei do país onde a proteção [era] reclamada, sem que tal duração [pudesse] exceder a fixada no país de origem da obra» (Decreto 30304, 1951, art.º 7º).

Em 1966 esta formulação era reafirmada, sendo apenas introduzido um novo conceito, o das obras que caíam no domínio público, que se aplicava às [produções] em relação às quais «cessaram por qualquer motivo os direitos exclusivos que a lei [assegurava], em geral, ao autor (...) ou aos seus sucessores», abrindo-se, no entanto, uma situação de exceção, que tinha em conta a situação de perpetuidade estabelecida no decreto de 1927, que na prática conduzia a que o presente código seria aplicado nessas situações apenas depois de decorridos 25 anos sobre a sua publicação (Decreto 46980, 1966, art.ºs 25º, 33º, 37º).

Concluindo, parece-nos que em primeiro lugar se impõe uma nota que, se não terá tido uma tradução automática na realidade social e cultural, se materializa no reconhecimento precoce do filme como manifestação artística. De facto, essa assunção ocorre em 1908, treze anos depois do registo do

cinematógrafo Lumière, ocorrido em 1895, e que Portugal assumiu no seu corpo legislativo em 1911, dezasseis anos depois de 1895. No caso português, a situação surge na transição da Monarquia Constitucional para a Primeira República, sendo este novo regime que assume o conceito no corpo legislativo português. Prematuramente, poder-se-ia afirmar tratar-se de um impulso da jovem república, imbuída de um novo espírito de elevação e transformação cultural do país; porém, a realidade fria do discurso do poder desmente essa impulsividade, pois o assunto não mais sairá da legislação, sendo a questão igualmente assumida pelo poder transitório em 1927, depois da queda da República, mantida pelo Estado Novo, que verterá na legislação portuguesa todas as revisões da Convenção de Berna e produzirá em 1966 o Código do Direito de Autor, que aprofunda a questão da obra cinematográfica como criação artística.

Em segundo lugar, e decorrente da assunção anterior, virá a impor-se o reconhecimento jurídico da propriedade cinematográfica, com estatuto legal idêntico ao da propriedade material, logo em 1911 para o caso português, significando a atribuição de direitos de proteção como obra original, facto que terá suscitado o melhor acolhimento junto dos profissionais ligados ao setor. Concomitante à aceitação da obra cinematográfica como criação original com direitos à proteção da lei, surgirão os direitos autorais como passo óbvio e conseqüente, nomeadamente a paternidade, a duração e a dispensa de autorizações. Porém, neste domínio, predominou durante muito tempo a ambiguidade e o vazio. A primeira referência à autoria fílmica surge em 1927, sendo identificado como “reprodutor”

e “produtor”, termos necessariamente vagos e que assim ficarão longamente, até 1966, data em que surge o Código do Direito de Autor onde, finalmente, a obra fílmica é apresentada como coletiva, sendo identificados dois autores, o argumentista e o realizador, e ainda o adaptador, para os casos de filmes baseados em obras literárias.

Assim, como nota final, será importante salientar esta dualidade que o discurso do poder manteve, sendo lesto e atualizado no reconhecimento do filme como propriedade

 **Convenção de Berna;**
Realizador

artística, com direitos semelhantes às congéneres materiais e, por outro, lento, vago e tardio no reconhecimento dos direitos autorais que decorriam do estabelecimento do filme como criação artística.

Referências:

Decreto, 1911, 18 de março, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 2, 1913, 1 de julho, 1ª série, COLP; Decreto 364, 1914, 11 de março, 1ª série, COLP; Decreto 5787-C, 1919, 10 de maio, 1ª série, COLP; Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, COLP; Decreto 13725, 1927, 3 de junho, 1ª série, COLP; Decreto 38304, 1951, 16 de junho, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 46980, 1966, 27 de abril, 1ª série, COLP; Lei 1748, 1923, 24 de outubro, 1ª série, *Diário do governo*.

Publicidade

Apenas em 1959 surge a primeira determinação sobre publicidade durante a realização ou nos intervalos de espetáculos públicos. Daquilo que conseguimos obter, apenas em 1969 voltará a surgir nova disposição na legislação, através do Ministério do Ultramar, repetindo a anterior, mas com o objetivo de ser aplicada aos territórios ultramarinos. Até ao fim do regime não voltamos a encontrar mais nenhuma referência sobre publicidade em espetáculos públicos, deduzindo-se que a legislação não sofreu alteração nem foi revogada.

Assim, desde 1959 entende-se que deve ser proibida a «publicidade sonora durante a realização ou nos intervalos dos espetáculos

e divertimentos públicos em que haja entradas pagas, mesas reservadas, consumos mínimos obrigatórios ou qualquer outra forma de pagamento, ainda que indireta». Ou seja, fica subjacente que se trataria de uma prática existente e que, a partir daí, os empresários de espetáculos públicos não poderiam obter outra fonte de rendimento para além daquela que derivava da presença do espetador, que pagava a sua entrada por via direta ou indireta. Contudo, havia apenas duas exceções publicitárias admitidas, apenas para os intervalos, e desde que não ocupasse «mais de metade dos mesmos», uma que passava pela utilização de discos, outra «por meio de filmes» (Decreto 42660, 1959, art.º 34º).

Deste modo, relativamente ao cinema, particularmente no que se refere ao segmento

da exibição, o discurso do poder apenas se pronunciou sobre o assunto durante o Estado Novo, admitindo a existência de publicidade durante o espetáculo cinematográfico, no intervalo das sessões e num espaço de tempo

que não poderia ir além de metade da pausa entre a projeção, situação que se terá mantido até ao fim do regime.

Referências:

Decreto 42660, 1959, 20 de novembro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 48874, 1969, 20 de fevereiro, 1ª série, *COLP*.



Espetáculo cinematográfico

R

Realizador

A utilização deste termo com o significado autoral que atualmente lhe é conferido é algo tardia. Se tivermos como aferidor os diplomas relativos à propriedade cinematográfica, nomeadamente o decreto fundador de 1911, através do qual Portugal reconhecia as obras fílmicas como artísticas, e em relação às quais conferia direitos de proteção, o nome que o diploma utiliza é apenas autor, dizendo-se que «são protegidas como obras literárias ou artísticas as produções cinematográficas quando, pelos dispositivos da *mise-en-scène* ou pela combinação de incidentes representados, o *autor* tiver dado à obra um caráter pessoal e original».

Em 1927, também num decreto relativo às questões da autoria da propriedade artística continua a persistir o mesmo nome de 1911. Porém, dois novos termos surgem, “reprodutor” e “produtor”, ao que supomos também em referência ao criador da obra fílmica. Dizia-se então que «as reproduções cinematográficas ou análogas (...) serão equiparadas às obras originais, sendo propriedade exclusiva do *reprodutor*. As produções cinematográficas (...) tais como paisagens, panoramas, cenas cómicas, etc serão havidas como propriedade literária ou artística do respetivo *produtor*» (Decreto 13725, 1927, art.ºs 34º, 87º). Note-se como fica ainda subjacente um caráter elementar e pioneiro para as obras fílmicas concebidas, referindo-se a paisagens, panoramas ou cenas cómicas, e onde a expressão “realizador” continua ausente, sendo utilizado indistintamente “reprodutor”, “produtor” ou “autor”, em referência àquele que a realizou. Pelo contrário, já

em 1927, no decreto 13564 são referidos “distribuidores e produtores”, agora já como agentes económicos, mas o realizador continua sem emergir no discurso do poder.

Teremos de aguardar por 1949 para que o nome seja utilizado, ao que supomos pela primeira vez, no contexto da regulamentação da lei relativa ao Fundo do Cinema Nacional. Note-se que nem a lei 2027, datada de 1948, utiliza a expressão, surgindo num diploma de 1949 sobre o processo de administração do Fundo. A propósito dos pedidos de financiamento de filmes, dizia-se que o projeto devia conter o «orçamento pormenorizado, distinguindo as verbas relativas a autores, *realizador*, pessoal técnico, intérpretes, música, pessoal auxiliar, estúdios, exteriores, cenários, mobiliário e adereços, indumentária, caracterização, película, laboratório, licenças, seguros e diversos». Naturalmente que o nome já há algum tempo que seria de uso comum, quer na sociedade, quer no meio cinematográfico e, embora admitindo que possa existir já algum diploma anterior com o uso do nome, não deverá ser distante desta data, pelo que é no mínimo estranho esta utilização tardia do termo. Aliás, no ponto de vista autoral, apenas em 1966 se reconhecia explicitamente o realizador como um dos autores da obra cinematográfica, facto que, de alguma forma, reforça este uso tardio da expressão (Decreto 46980, 1966, art.º 17º).

Referências:

Decreto 1911, 18 de março, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 13725, 1927, 3 de junho, 1ª série, COLP; Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, COLP; Decreto 46980, 1966, 27 de abril, 1ª série COLP.

Registo de empresas

Os órgãos inspetivos que existiram até 1974, sempre tiveram por função proceder ao registo das empresas que operavam nos espetáculos públicos, pelo menos desde 1925, momento em que surge o primeiro diploma indicador dessa função. Sinteticamente determinava-se então que na «Inspeção Geral dos Teatros (IGT) [seria] organizado um registo especial das empresas [então] constituídas no país para a exploração de espetáculos públicos, devendo aquelas requerer a sua inscrição no prazo de sessenta dias» indicando, para o efeito, «a data da sua constituição, a sede, elementos que a compõem, espécie de espetáculos e casas ou recintos que exploram» (Decreto 10573, 1925, art.º 3º).

Com este diploma inaugurava-se uma prática inexistente até aí, tardia relativamente ao funcionamento dos espetáculos, daí que fosse solicitado às empresas já constituídas e em atividade que viessem, *a posteriori*, efetuar o seu registo na IGT. Porém, terá sido desta forma o funcionamento relativo ao registo de empresas até 1959, momento em que, fruto da atualização verificada na legislação sobre espetáculos, são introduzidas algumas modificações no assunto que, mais uma vez, se apresentam tardias relativamente à evolução da realidade.

Apenas naquele ano era afirmado aquilo que parecia óbvio desde 1925, que consistia no registo prévio da empresa na Inspeção dos Espetáculos (IE) para o exercício da atividade. Isto é, em 1925, dizia-se que as empresas então existentes deveriam efetuar o registo, decisão

lógica porque estas já existiam e o diploma apenas procurava ganhar controlo sobre a realidade. Porém, nada era afirmado quanto à norma a aplicar a partir daí, depreendendo-se que as empresas poderiam continuar a efetuar o registo apenas depois de iniciarem a atividade, facto que o diploma de 1959 retifica com a obrigação do registo prévio. Para além desse ato antecedente, o poder está atento a novas formas de exercício da atividade, enfatizando que as empresas sem recinto próprio deveriam também efetuar esse registo, assim como os importadores e distribuidores de filmes e ainda os cineclubes. Taxativamente determinava-se que a IE não poderia autorizar «a realização de espetáculos ou divertimentos públicos promovidos por entidades não registadas (...) nem licenciar filmes cuja distribuição [pertencesse] a empresas nas mesmas condições» (Decreto 42661, 1959, art.º 27º).

Desde 1959 tomávamos também conhecimento sobre os elementos necessários ao registo prévio, que consistiam no «documento comprovativo do pagamento da contribuição industrial»; no «depósito da caução prestada no Instituto Nacional de Trabalho e Previdência, no caso de empresas que [empregassem] normalmente artistas e auxiliares»; no «requerimento solicitando o licenciamento da máquina, quanto aos ambulantes de cinema»; «do exemplar dos estatutos, acompanhado de documento comprovativo» da sua aprovação, particularmente para os cineclubes. O requerimento deveria indicar, «sempre que possível, o recinto ou recintos onde a entidade [solicitadora] se [propunha] realizar os (...) espetáculos» ou, caso tal não fosse possível, faria menção de se tratar de uma

empresa ambulante (Decreto 42661, 1959, art.º 28º). Este normativo viria ainda a ser aplicado no Ultramar a partir de 1969 (Decreto 48874, 1969, art.º 18º) e, no seu conjunto, não sofreria mais alterações até 1974, funcionando o registo de

empresas ligadas ao cinema e aos espetáculos em geral da forma que acabou de ser exposta.

 Empresas

Referências:

Decreto 10573, 1925, 26 de fevereiro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 42661, 1959, 20 de novembro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 48874, 1969, 20 de fevereiro, 1ª série, *COLP*.

Repartição de Estudos, Informação e Propaganda

Em 1936, o Ministério da Agricultura, num diploma reorganizador dos seus serviços, criava este organismo através do qual podemos perceber a utilização do cinema, que ficava à responsabilidade da Direção-Geral dos Serviços Agrícolas. Como serviço de estudos, informação e propaganda ligado às atividades do ministério, competia-lhe «promover e orientar superiormente a propaganda necessária para a completa eficiência dos serviços da Direção-Geral, por meio de conferências, publicações, cinematografia, TSF e outros meios de publicidade». No ano seguinte, surgem alguns esclarecimentos complementares sobre a utilização do cinema pela Repartição, diploma através do qual ficamos a conhecer a existência de uma cinemateca na Direção-Geral dos Serviços Agrícolas, e que havia, inclusivamente, lugar à realização de filmes, à responsabilidade do

antigo adjunto do serviço de propaganda da extinta Campanha de Produção Agrícola, que agora estava colocado na referida Direção-Geral.

Ou seja, existia uma cinemateca e um gabinete de realização, competindo à Repartição de Estudos, Informação e Propaganda desenvolver a dinâmica necessária no sentido de os filmes serem vistos pelas pessoas e entidades com interesses no setor agrícola, nomeadamente serviços de vários ministérios, sindicatos, associações agrícolas e casas do povo, organismos corporativos e entidades particulares. As obras eram cedidas gratuitamente pela Direção-Geral dos Serviços Agrícolas, e a sua exibição tinha de ser realizada em espetáculos onde a entrada não fosse paga.

De referir ainda que o conceito de propaganda subjacente ao âmbito de ação da Repartição está circunscrito ao campo da formação profissional. Porém, a sua ação deverá também ser entendida para além desse propósito formativo, nomeadamente pela competência que lhe era atribuída de estabelecer a ligação com o Secretariado da Propaganda Nacional (Decreto 27207, 1936, Art.º 31º), servindo de veículo transmissor das ações

desenvolvidas pelo Ministério da Agricultura junto do organismo de propaganda nacional, conferindo por essa via uma imagem positiva da ação do regime na população.

Referências:

Decreto 27207, 1936, 16 de novembro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Portaria 8642, 1937, 2 de março, 1ª série, COLP.

Revendedor de bilhetes

Trata-se de uma atividade profissional da qual a legislação nos dá conhecimento entre 1927 e 1949. Embora não sejamos informados sobre a forma como a função seria desenvolvida, sabemos que desde o fim da década de vinte existe a possibilidade de vender bilhetes de cinema fora das bilheteiras (Decreto 13564, 1927, art.º 166º). Porém, em 1947, vinte anos depois, afirma-se que «a partir do próximo dia 1 de junho é proibido exercer o mister de contratador ou revendedor de bilhetes de entrada em recintos de espetáculos, (...) caducando nessa data a validade das licenças concedidas» (Decreto 36371, 1947, art.º 1º). Contudo, salvaguardava-se que as casas de espetáculos poderiam montar agências ou pontos de venda de bilhetes, não podendo, contudo, cobrar quantia superior à do seu custo nas bilheteiras.

Ou seja, o que estará na base da decisão em terminar com a atividade de revendedor de bilhetes seriam as margens de lucro que aqueles levariam pela sua atividade, ao ponto de se entender terminar com aquela função. Estranhamente, dois anos depois, em 1949, novo diploma vem referir-se ao assunto, reafirmando

a permissão para a existência dessas agências de venda de bilhetes, que poderiam localizar-se inclusivamente em secções de outros ramos de comércio, «assim como fazer-se a sua entrega ao domicílio». Mas, a novidade radicava no facto de as vendas nesses locais poderem ser «acrescidas de 10%» e, «no caso de entrega ao domicílio a importância [poderia] ser acrescida de 1\$ por cada bilhete» (Decreto 37534, 1949, art.º 1º, 2º).

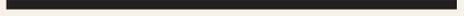
Desta modificação de posição efetuada ficamos sem saber quem efetuava as vendas a partir de 1949, se um funcionário da empresa onde a sessão se realizava, se um revendedor que adquiria os bilhetes e os comercializava em outros locais, ganhando para o efeito a margem que agora estava estipulada legalmente. O que não suscita dúvidas é que, desde 1927 até 1947, durante vinte anos, existiu a atividade de revendedor de bilhetes de cinema, cuja atividade comercial seria exercida em locais provavelmente mais favoráveis à aquisição pública e que, a partir de 1949, a função existiu de novo, inclusivamente com a entrega ao domicílio, restando apenas saber se continuamos com uma atividade de revenda ou se são as próprias empresas cinematográficas a gerirem esse processo.

Referências:

Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 36371, 1947, 25 de junho, 1ª série, COLP; Decreto 37534, 1949, 30 de agosto, 1ª série, COLP.



S



Salão cinematográfico

Esta constitui uma das expressões por que as salas de cinema foram conhecidas, uso que surgirá no período final do republicanismo, não obstante o termo ser conhecido no meio industrial e comercial do setor desde 1904, altura em que surgiu em Lisboa o Salão Ideal. Efetivamente, enquanto o nome era utilizado regularmente pelos agentes económicos, nomeadamente no registo de novas salas na 2ª Série do *Diário do governo*, a legislação irá continuar a utilizar durante muito tempo as designações

“cinematógrafo” ou “salas cinematográficas” para se referir aos espaços de projeção pública de imagens em movimento, vindo apenas a utilizar a expressão «salões cinematográficos» a partir de 1925 e em 1926, uso que, porém, será feito em simultâneo com outras, como “animatógrafo” ou “cine”, antes de o termo estabilizar definitivamente em “cinema”, sensivelmente a partir de 1927 (Lei 1748, 1925, art.º 2º; Decreto 11459, 1926, art.º 2º).

Referências:

Lei 1748, 1925, 14 de fevereiro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 11459, 1926, 20 de fevereiro, 1ª série, *COLP*.

Salas de sonorização

 Estabelecimentos técnicos

Secção Fotográfica e Cinematográfica do Exército

A SFCE constituiu o primeiro organismo de propaganda criado em Portugal. Apesar de

publicado no Diário do Governo em 1918, durante o consulado de Sidónio Pais, a Secção foi uma iniciativa de Norton de Matos enquanto Ministro da Guerra em 1917, com a finalidade de promover a imagem portuguesa no exterior e instruir a população e o exército, utilizando para o efeito o cinema (Helena Pinto Janeiro, 2013, p. 62-63). Tinha por missão registar «todos os assuntos relativos à educação

e preparação do exército, na paz e na guerra, e tudo quanto possa aproveitar à instrução pública, à educação física e à propaganda de Portugal no estrangeiro, quer pela cinematografia de assuntos panorâmicos e regionais, [...] quer pela reprodução de monumentos, obras de arte e documentos oficiais ou históricos que possam interessar às repartições do Estado». Para além da função principal, a Secção deveria também estabelecer relações de «permuta com organismos similares dos exércitos estrangeiros, tanto durante o estado de guerra como depois» (Decreto 4214, 1918, art.ºs 2º, 12º).

Esta Secção, pressupunha uma estrutura que envolvia já um conjunto de meios técnicos e humanos significativo que, tal como se pode verificar no organograma, previa uma estrutura relativamente complexa e um quadro de pessoal que comportava quatro oficiais e cinco praças.

Propaganda; Serviços Cartográficos do Exército

A Secção é em primeiro lugar uma criação condicionada pelo contexto da guerra, em sintonia com organismos similares surgidos em outros países que participaram na Primeira Guerra Mundial. Ou seja, esta primeira intenção propagandística deverá ser entendida primordialmente numa lógica defensiva do Estado, não deixando de constituir a primeira iniciativa orgânica onde o desiderato político-promocional está subjacente. Os Serviços Cartográficos do Exército, criados em 1932, serão o organismo militar com funções cinematográficas que de alguma forma sucederão a esta Secção, embora as funções sejam fundamentalmente militares.

Referências:

Decreto 4214, 1918, 13 de abril, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Helena Pinto Janeiro, 2013, "The People in Arms in the People's Entertainment: Cinema and Political Propaganda in Portugal (1916–1917), *e-Journal of Portuguese History*, vol 11, nº 2, Porto, pp. 50-73.

Secção Fotográfica e Cinematográfica do Exército 1918			
Estrutura técnico-administrativa	Uma secretaria Um laboratório cinematográfico Um gabinete de tiragem de cópias Uma sala de acabamentos Uma câmara escura Um laboratório de manipulações Uma galeria fotográfica Um depósito de material Um arquivo técnico		
		Oficiais	Praças
Pessoal	Chefe Adjunto técnico para os serviços cinematográficos Adjunto técnico para os serviços fotográficos Arquivista Operadores, sargentos do ativo, da reserva ou reformados Servente, praça reformada	1 1 1 1 — —	— — — — 4 1
	Total	4	5

Secretaria de Estado da Informação e Turismo (1968-1974)

A chegada de Marcello Caetano ao poder conduzirá ao desaparecimento do Secretariado Nacional da Informação (SNI) e ao aparecimento da estrutura mais complexa que o Estado Novo criou ao nível da promoção da imagem e do controlo da informação, a Secretaria de Estado da Informação e Turismo (SEIT), instituída oficialmente a 10 de outubro de 1968, para entrar em funções a partir do início do ano seguinte (Decreto 48619, 1968, Art.º 1º). Competia-lhe a superintendência dos «serviços e atividades relativos à informação, ao turismo e à radiodifusão sonora e visual, teatro, cinema, e outros espetáculos e formas de cultura popular» (Decreto 48686, 1968, Art.º 1º).

Dos órgãos que constituíam a Secretaria de Estado, que poderão ser consultados na tabela seguinte, a Direção-Geral de Informação era aquela que estava vocacionada para a defesa da imagem do regime. Fazia-o através da promoção, «no país e no estrangeiro, [...] dos factos mais importantes da vida portuguesa», contribuindo «para o conveniente exercício da função informativa, e para a correta formação da opinião pública» (Decreto 48686, 1968, Art.º 22º). Na linha da instituição do SNI, podemos constatar que essa promoção é feita através de uma formulação onde a componente propagandística e doutrinária

está ainda mais ausente que anteriormente. Não há qualquer referência explícita àqueles termos. Salienta-se apenas a necessidade da «correta formação da opinião pública», formulação subjetiva e entendível segundo os interesses de quem coordenava esse processo.

Para além dessa ausência de explicitação, não encontramos qualquer referência aos Serviços Cinematográficos Oficiais criados em 1946, omissão que não causará estranheza atendendo ao “fator televisão». Ou seja, um serviço do género «jornal filmado», espécie de instrumento de comunicação oficial do poder, faria sentido antes da existência da televisão, mas nunca depois, momento em que aquela função passou a ser exercida pelo «pequeno ecrã».

Ao nível da orgânica, a Direção-Geral da Informação, no essencial, pouco acrescenta à anterior estrutura promocional, excetuando a inserção da televisão nessa estratégia. Era constituída por três repartições: Imprensa Portuguesa, Imprensa Estrangeira e Informação Audiovisual. Esta última, por sua vez, dividia-se em duas secções, a de fotografia, por um lado, e a de cinema e radiodifusão, por outro (Decreto 48686, 1968, Art.ºs 1º, 22º).

Relativamente ao cinema, faz parte da Direção-Geral da Cultura Popular e Espetáculos, estrutura que também envolvia alguma complexidade, conforme se poderá verificar na tabela seguinte. A sétima arte constitui uma secção autónoma da repartição de Teatro, Cinema e Etnografia. Para além disso, a Direção-Geral é constituída por vários conselhos, um dos quais o de Cinema, cujos membros eram o Diretor-Geral, o chefe da

Repartição de Teatro, Cinema e Etnografia, o chefe da Secção de Cinema, que secretariava, e o presidente da Corporação dos Espetáculos.

Por sua vez, a importância do diretor-geral da Cultura Popular e Espetáculos era visível no facto de integrar os conselhos nacionais de Informação e Radiodifusão, dois dos órgãos da SEIT, e era ainda presidente da Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos e da Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores. Deste modo, no tempo do marcelismo, a SEIT era o organismo que fiscalizava tudo aquilo que dizia respeito ao controlo do cinema em Portugal competindo-lhe, para esse efeito, através destes dois últimos organismos, censurar previamente as películas e avaliar sobre a sua adequação para os menores, assim como estabelecer as necessárias ligações com a Presidência do Conselho, mantendo-se por esta via, tal como no tempo de Salazar, diretamente dependente do centro emissor do poder.

Os funcionários da SEIT, tal como acontecera no tempo do SNI, tinham uma identificação própria através de cartão de identidade, conforme figura na imagem, podendo estes ser de três tipos: para as «categorias entre diretor-geral e chefe de secção ou equivalentes eram de cor branca e assinados pelo secretário de estado; para as categorias compreendidas entre primeiro-oficial e segundo escrivão ou equivalentes, de cor verde e assinados pelo Secretário Geral ou pelo diretor dos Serviços Centrais; para o pessoal menor de cor azul e assinados pelo chefe da Repartição de Expediente e Pessoal (Portaria 24152, 1969, 3º). A SEIT será extinta na sequência da revolução de 25 de abril de 1974.

Referências:

Decreto 48619, 1968, 10 de outubro, 1ª série, *COLP*;
Decreto 48686, 1968, 15 de novembro, 1ª série, *Diário do governo*; Portaria 24152, 1969, 2 de julho, 1ª série, *Diário do governo*.

Secretaria de Estado da Informação e Turismo	
1968 — Decreto 48.686 / tutela: Presidência do Conselho	
	Gabinete do Secretário do Estado
	Gabinete Técnico
	Conselho Nacional da Informação
	Conselho Nacional do Turismo
	Conselho Nacional da Radiodifusão
	Secretaria-Geral
Órgãos	Direção-Geral da Informação
	Direção-Geral do Turismo
	Direção-Geral da Cultura Popular e Espetáculos
	Serviços locais
	Serviços no estrangeiro
	Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos
	Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores

REPÚBLICA  PORTUGUESA

PRESIDÊNCIA DO CONSELHO
SECRETARIA DE ESTADO DA INFORMAÇÃO E TURISMO

Cartão de identidade n.º

Nome

Categoria

Lisboa, de de 19.....

(a)

Todas as autoridades a quem este bilhete for apresentado deverão prestar, em caso de necessidade, todo o auxílio que pelo portador for requisitado a bem do serviço da República.

Assinatura do Portador,

(a) Entidade que assina o cartão.

Direção-Geral da Cultura Popular e Espetáculos		
Repartições	Direção dos Serviços de Espetáculos	Repartição de Expediente Repartição de Fiscalização e Contencioso
	Artes Plásticas	
	Teatro, Cinema, Etnografia: secções	Teatro, Música, Bailado Cinema Etnografia
Conselhos	Teatro	
	Cinema	
	Conselho Administrativo do Fundo do Teatro Conselho Administrativo do Fundo do Cinema	
Conselho Técnico		
Comissão de Condicionamento dos Recintos de Cinema		

Secretariado da Propaganda Nacional (1933-1944)

Instituído a 25 de setembro de 1933, o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) foi o primeiro de vários organismos criados pelo Estado Novo, com o propósito político de esclarecer e doutrinar a opinião pública nacional e estrangeira acerca da atividade governativa do regime instituído na sequência do golpe militar de 28 de maio de 1926. Nesse sentido, a parte preambular do decreto promulgador era claramente objetiva quanto às razões invocadas para a criação do novo órgão. Considerava-se que «todos os países novos ou renascentes», como era o caso do regime recém-implantado em Portugal, «sentiam a necessidade de organizar e centralizar

a propaganda interna e externa da sua atividade» que levara, inclusivamente, alguns estados modernos a «formar um ministério» destinado àquele fim, nos quais Portugal era «o único país que ainda não tinha resolvido esse problema». Desse modo, «para complemento da indiscutível obra de ressurgimento já realizada», urgia «integrar os portugueses no pensamento moral que deve dirigir a nação», tarefa que competia à nova estrutura criada, que ficava sob a dependência direta de Salazar, competindo-lhe «coordenar toda a informação relativa à ação dos diferentes ministérios, de modo que, pela sua sistemática e oportuna difusão, pudesse evidenciar-se, no país e no estrangeiro, o espírito de unidade que preside à obra realizada e a realizar pelo Estado português» (Decreto 23054, 1933, preâmbulo, art.º 1º-2º).

O SPN tinha dois âmbitos de ação, interno e externo, cabendo-lhe em cada um dos setores o seguinte:

Secretariado da Propaganda Nacional

1933 — Decreto 23.054 / Tutela: Presidência do Conselho

Secções	Interna	<ul style="list-style-type: none">- Regular as relações com a imprensa e os poderes do Estado;- Fomentar publicações destinadas a dar a conhecer a ação do Estado;- Organizar um serviço de informação da ação desenvolvida pelos serviços públicos;- Servir permanentemente como elemento auxiliar de informação dos respetivos ministérios;- Combater a penetração no país de ideias perturbadoras e dissolventes da unidade e do interesse nacional;- Organizar manifestações nacionais e festas públicas com intuito educativo ou de propaganda;- Estimular a solução de todos os problemas referentes à vida do espírito, colaborando com artistas e escritores portugueses. Estabelecer prémios que se destinem ao desenvolvimento de uma arte e de uma literatura acentuadamente nacionais.
	Externa	<ul style="list-style-type: none">- Utilizar a radiodifusão, o cinema e o teatro como meios indispensáveis à sua ação.- Colaborar com organismos portugueses de propaganda existentes no estrangeiro;- Superintender os serviços oficiais de imprensa que atuem fora do país;- Promover a realização de conferências com individualidades estrangeiras e portuguesas; fortalecer o intercâmbio com jornalistas e escritores de grande nomeada; elucidar a opinião pública internacional sobre a nossa ação civilizadora, em especial sobre a ação exercida nas colónias e o progresso do nosso império ultramarino; promover a expansão, nos grandes centros, de todas as manifestações da arte e da literatura nacionais.

Como podemos deduzir a partir do diploma, a integração do cinema nesse processo de promoção e defesa da imagem do regime é ainda incipiente na formulação adotada pelo poder. Existe alguma indefinição nesta fase inicial, onde a única referência à sétima arte é a de que esta, a rádio e o teatro são «meios indispensáveis» à ação do organismo (Decreto 23054, 1933, Art.º 3º), sem qualquer referência ao modo como tal se efetuará, e sem a previsão de qualquer secção que organicamente os integresse e coordenasse. Ou seja, concluímos que o cinema já é previsto como instrumento de ação pelo poder, mas o pensamento expresso é demasiado sintético. Estamos perante uma

evidente dessintonização entre a prática e o discurso do poder porque, como é sabido, durante a vigência do SPN e de António Ferro, seu diretor, surgirão as primeiras iniciativas no sentido de potenciar o cinema como instrumento de propaganda do regime, nomeadamente através do aparecimento do *Jornal português*, um jornal de atualidades dirigido por António Lopes Ribeiro, do apoio ao filme *A revolução de maio* (1937), também de Lopes Ribeiro, assim como aos primeiros documentários de Leitão de Barros, *Legião Portuguesa* e *Mocidade Portuguesa* (1937). Ou seja, o que se pode concluir é que o discurso legislativo não acompanha o exercício prático do poder, faltando-lhe a sistematicidade orgânica

que surgirá com a instituição do Secretariado Nacional da Informação (SNI) em 1944.

Aliás, o poder virá confirmar a sua incipiência discursiva quando, em 1940, em pleno decurso da segunda guerra mundial, cria o Gabinete de Coordenação dos Serviços de Propaganda e Informações, justificando essa decisão com a necessidade de clarificar alguns aspetos que não haviam ficado devidamente esclarecidos aquando da criação do SPN. Afirmava-se então que, atendendo à situação internacional que se vivia, o diploma vinha complementar aquilo que fora decidido aquando do aparecimento do SPN sobre as relações entre a imprensa e os

poderes do Estado, nomeadamente em relação a algumas atribuições incumbidas ao presidente do SPN. Porém, tal como anteriormente, o diploma não acrescenta qualquer novidade relativamente ao cinema, em particular sobre o seu uso pelo poder como meio de propaganda do regime (Decreto 30320, 1940). O SPN será extinto em 1944, surgindo no seu lugar o SNI, órgão que vai inaugurar uma nova atitude discursiva do poder, no que concerne à utilização do cinema na promoção e defesa da imagem do salazarismo.

Referências:

Decreto 23054, 1933, 25 de setembro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 30320, 1940, 19 de março, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 33545, 1944, 23 de fevereiro, 1ª série, *COLP*.



Propaganda;
Organismos inspetivos

Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (1944-1968)

A 22 de fevereiro de 1944 é extinto o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) e, no seu lugar, é criado o Secretariado Nacional da Informação e Cultura Popular, termo pelo qual será oficialmente conhecido durante alguns meses, até que, em novembro do mesmo ano, adquirirá a sua designação definitiva,

Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI). Na base desta extinção e criação de organismos, estava o facto de o regime pretender criar um serviço mais abrangente, que envolvesse simultaneamente o antigo SPN, os serviços de imprensa, de censura e de exposições nacionais e internacionais. E, tal como anteriormente, estava sob a dependência direta da Presidência do Conselho, ficando ainda desde julho do mesmo ano sediado no Museu de Arte Popular, situado na Praça do Império em Belém.

Assim, tratando-se de um organismo com um âmbito de ação mais vasto que o anterior, competia ao SNI a «coordenação das atividades nacionais referentes à informação,

à cultura popular e ao turismo, assegurando nesses domínios a superior orientação e fiscalização do Estado» sendo, desde então, integrados no Secretariado os serviços de Inspeção dos Espetáculos que, até ao momento, estavam adstritos ao ministério da Educação Nacional, devendo existir, até à efetiva integração daquela Inspeção no Secretariado, «delegados deste naquela, a fim de estabelecerem a necessária coordenação entre os dois organismos, designadamente no que se refere à censura teatral e cinematográfica» (Decreto 34133, 1944, Art.º 3º, 5º).

A atenção que é manifestada sobre a informação que circula, se deve ser inserida numa lógica de continuidade relativamente ao SPN, parece ser mais cuidada que anteriormente, afirmando-se que, naquele domínio, competia ao SNI «promover no país e no estrangeiro a divulgação e a exata compreensão dos factos mais importantes da vida portuguesa, assegurando ao mesmo tempo a defesa da opinião pública contra tudo o que [pudesse] desviá-la do sentido da verdade, da justiça e do bem comum». Nesse sentido, o Secretariado devia receber todas as publicações oficiais ou oficiosas dos serviços do Estado, dos corpos administrativos, das entidades de utilidade pública, dos organismos corporativos e de coordenação económica, era obrigatório o envio de «todas as publicações periódicas editadas» no dia da sua publicação, e as oficinas de impressão eram obrigadas a remeter para o SNI «um exemplar dos livros nelas impressos, antes de postos a circular, sempre que neles [fossem] versados assuntos políticos, económicos ou sociais» (Decreto 34134, 1944, Art.ºs 2º, 5º, 10º, 11º).

O cinema passa a constituir a 2ª secção da Repartição de Cultura Popular e, ao contrário

da indefinição existente no tempo do SPN, é-lhe conferida a missão política de divulgar as «realizações do Estado» e daquilo que diga respeito «à divulgação do carácter e do esforço do povo português, no presente o no passado», estando ainda ao serviço da exaltação e valorização da individualidade nacional do povo português (Decreto 34134, 1944, Art.ºs 2º, 3º). Nesse âmbito, são apontadas um conjunto de determinações que deviam ser executadas pelo novo órgão que, se eram destinadas a «orientar e proteger a atividade cinematográfica», deviam-se também ao interesse fundamental que o cinema apresentava «como instrumento de penetração de cultura popular», que passavam pela «realização de filmes, [organização de] espetáculos, promovendo sessões de cinema, [...] mantendo a continuidade do cinema ambulante, fornecendo programas de filmes a outras entidades, organizando concursos cinematográficos em Portugal» e representações nacionais em concursos estrangeiros, «mantendo uma filмотeca» e «estudando as condições de fixação e desenvolvimento da produção de filmes nacionais no interesse da cultura popular» (Decreto 34134, 1944, Art.º 18º). Finalmente, dentro do espírito da lei dos cem metros, o Secretariado podia «fazer projetar nos cinemas portugueses os filmes da sua produção ou por ele patrocinados, nas condições habituais de exibição de filmes dos mesmos tipos» (Decreto 34134, 1944, Art.º 20º).

Deste modo, ao contrário do SPN, onde o cinema surgia com indefinição orgânica e funcional, no SNI, para além de passar a constituir uma secção autónoma, percebe-se com clareza que emerge no discurso do poder um

conjunto de novas atribuições a desempenhar, que pressupõem uma nova visão para o setor, politicamente mais utilitária, marcando o arranque de uma fase em que o cinema constitui um instrumento ao serviço da propaganda do regime instituído. Sublinhe-se, porém, que esta nova fase a que nos estamos a referir, deve ser entendida ao nível do discurso legislativo do poder, não podendo ser confundida com a

prática daquele, onde o cinema era assumido como instrumento de propaganda já desde os tempos do Secretariado da Propaganda Nacional. Com o advento do marcelismo, o SNI virá a ser extinto a 10 de outubro de 1968, surgindo no seu lugar a Secretaria de Estado da Informação e Turismo.



- Lei dos cem metros;
- Organismos inspetivos;
- Propaganda;
- Serviços Cinematográficos Oficiais

Referências:

Decreto 33545, 1944, 23 de fevereiro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 33570, 1944, 11 de março, 1ª série, *COLP*; Decreto 33820, 1944, 28 de julho, 1ª série, *COLP*; Decreto 34133, 1944, 24 de novembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 34134, 1944, 24 de novembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 48619, 1968, 10 de outubro, 1ª série, *COLP*.

Secretariado Nacional da Informação Cultural Popular e Turismo	
1944 — Decretos 34.133; 34.134 / tutela: Presidência do Conselho	
Repartições	Secções
Serviços Centrais	Secretaria Arquivo Depósito Expedição de publicações
Informação	Estudos e difusão de informações Imprensa portuguesa Imprensa estrangeira Intercâmbio luso-brasileiro
Cultura Popular	Exposições e realizações diversas Cinema Etnografia, Teatro e Música
Turismo	Turismo geral Turismo local Indústria hoteleira

Serviços Cartográficos do Exército

Os SCE foram instituídos em 1932 com o objetivo de criar a carta militar do país, desígnio justificado com a falta de instrumentos existentes a esse nível no território, e à sua importância na instrução e mobilização do exército. Até então, o único organismo similar surgira com a formação da Secção Fotográfica e Cinematográfica do Exército (1918), cujas funções se limitavam porém à instrução do exército e ao controlo da informação no país.

A importância estratégica destes serviços é constatável a dois níveis. Por um lado, pela proximidade que sempre viriam a manter relativamente ao comando do exército, funcionando «junto do estado maior do exército, de cujo chefe dependem diretamente, ficando sob a ação diretora e fiscalizadora do subchefe» e, por outro, atendendo à sua

estrutura orgânica, à qual ficaram desde início adstritos meios e recursos humanos assinaláveis (Decreto 21904, 1932, art.º 2º, 3º). A estrutura virá a sofrer um ajustamento na reorganização a que o Ministério do Exército foi sujeito em 1959, tornando-se mais flexível, refletindo provavelmente por antecipação os tempos de guerra colonial que se avizinhavam.

A utilização do cinema por este organismo do Estado, como se pode verificar pelo organograma, esteve presente desde a sua criação através de uma secção em conjunto com a fotografia, sendo-lhe atribuídas até 1959 finalidades exclusivamente militares, realizando os trabalhos necessários «à instrução do exército e aos reconhecimentos militares para o estudo e defesa do país» (Decreto 21904, 1932, art.º 10º). Apesar de, em 1959, os SCE começarem a apresentar maior abrangência de atuação, sendo-lhe incumbidas «quaisquer outras finalidades» que se situassem para além das especificamente militares, facto que deverá ser entendido no quadro crítico que o regime começaria a viver a breve trecho a propósito dos territórios coloniais (Decreto 42564, 1959, art.º 105º).

Serviços Cartográficos do Exército	
1932	1959
Divisão de topografia e geodesia cartográfica	Secção de Estudos Gerais
Divisão de fotogrametria	Divisão de Cartografia
Secção de desenho	Divisão de Fotografia e Cinema
Secção fotográfica e cinematográfica	Secção de Expediente e Administração
Secção de expediente	
Brigadas topográficas de campo (nº variável)	

Aliás, o melhor indicador do crescimento de importância dos SCE deverá ser deduzido através da contratação de pessoal civil a partir de 1964. Desde então, passam a existir mais dois operadores de cinema e um ajudante de operador no quadro de pessoal, facto explicável com o provável avolumar de trabalho solicitado e ao qual os elementos especificamente militares já não conseguiam responder.

Assim, sobre a utilização do cinema pelo Exército, podemos concluir que se trata de um recurso valorizado pela instituição desde 1917, então apenas com funções instrutivas

Secção Fotográfica e Cinematográfica do Exército

e informativas, ganhando a partir do Estado Novo finalidades cartográficas, estando ainda ao serviço de outros desígnios que a legislação não esclarece a partir de 1959, mas que seguramente deverão ser entendidos no quadro crítico que o regime atravessa desde o início da guerra colonial em três frentes.

Referências:

Decreto 4124, 1918, 13 de abril, 1ª série, *Diário do governo*;
Decreto 21904, 1932, 24 de novembro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 22398, 1933, 4 de abril, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 34365, 1945, 3 de janeiro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 42564, 1959, 7 de outubro, 1ª série, *Diário do governo*; Portaria 19840, 1963, 2 de maio, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 45777, 1964, 29 de junho, 1ª série, *Diário do governo*; Portaria 21845, 1966, 29 de janeiro, 1ª série, *Diário do governo*.

Serviços Cinematográficos Oficiais

Com a criação do Secretariado Nacional da Informação (SNI), em 1944, o Estado Novo inaugura, ao nível do seu discurso oficial, uma nova atitude no que diz respeito à utilização do cinema como meio de propaganda, particularmente na sua colocação ao serviço da produção de uma imagem favorável ao regime. Na verdade, se desde a instituição do Secretariado da Propaganda Nacional (SPN)

as imagens em movimento estavam presentes na prática governativa a esse nível, nunca se verificou, ao nível da produção legislativa, qualquer enquadramento orgânico que permitisse avaliar eficazmente as intencionalidades do regime quanto à utilização propagandística do cinema.

Esta situação começa a inverter-se com a instituição do SNI. Dir-se-ia que é no momento em que o Estado Novo inicia a fase mais defensiva, decorrente do contexto internacional menos favorável, que o pós-guerra inaugura, que o regime sente a necessidade de iniciar novas práticas quanto à utilização do cinema, nas quais a criação dos Serviços Cinematográficos Oficiais ganham pleno sentido.

Estes serviços, surgidos em 1946, destinavam-se em primeiro lugar a colmatar a lacuna atrás referida. Desde então, terminava a possibilidade que alguns organismos oficiais tinham de apoiar individualmente a realização de filmes, «passando a sua produção a ser coordenada pelo Secretariado Nacional da Informação». Nessa linha, este aparelho ficava «autorizado a criar os serviços de noticiário e documentação cinematográfica», com o objetivo de «utilizar o cinema como meio informativo», através de «atualidades cinematográficas, documentários e filmes culturais» e, em segundo lugar, «reunir e arquivar» na futura Cinemateca Nacional «os filmes de atualidades, documentários culturais ou artísticos que [interessasse] conservar como documento histórico ou obra de arte». Finalmente, a exibição também ficava acautelada, podendo o SNI «fazer projetar em qualquer cinema do território português os filmes de que [julgasse] conveniente a divulgação» (Decreto, 36058, 1946, art.ºs 25º-27º).

Em 1948, quando da publicação da lei 2027, os Serviços Cinematográficos Oficiais serão de novo reafirmados, ficando porém definido de forma mais clara o seu âmbito de ação. Designados também como «serviços de noticiário e documentação cinematográfica», seriam dinamizados pelo SNI com o objetivo de «utilizar o cinema como meio informativo e cultural de exposição e divulgação, por meio de filmes

de atualidades, documentários e congéneres», podendo ser projetados em qualquer cinema desde que a sua «divulgação» fosse julgada «conveniente» (Lei 2027, 1948, art.ºs 22º-24º).

Como se pode verificar, o poder assume no seu discurso a importância política do cinema mas essa assunção é realizada de forma manifestamente suavizada onde, inclusivamente, a expressão “propaganda” deixa de ser utilizada. Porém, é objetivamente assumida a necessidade da criação de serviços cinematográficos do regime, coordenados diretamente pelo SNI, um organismo sob a dependência direta da Presidência do Conselho que, para além da função de patrocínio ou realização, podia obrigar qualquer cinema do território a projetar as películas que entendesse, vontade que, naturalmente, deve ser entendida em função dos interesses do poder instituído.

Com a emergência da televisão, a função atribuída aos Serviços Cinematográficos Oficiais será progressivamente desempenhada pelo pequeno ecrã, conduzindo ao seu apagamento, não existindo já no período em que foi criada a Secretaria de Estado da Informação e Turismo.

Referências:

Decreto 36058, 1946, 24 de dezembro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 48686, 1968, 15 de novembro, 1ª série, *Diário do governo*; Lei 2027, 1948, 18 de fevereiro, 1ª série, *COLP*.

Serviços de Espetáculos | Angola (1969-1974)

Trata-se de um organismo inspetivo criado na província de Angola para fiscalizar os espetáculos públicos e que, por inerência, exercia essa função sobre as exibições cinematográficas. A sua criação, vinha colmatar uma lacuna existente desde o aparecimento dos Centros de Informação e Turismo (CIT) instituídos em Angola, Moçambique e Estado da Índia em 1959, falha que radicava precisamente ao nível do controlo dos espetáculos públicos. Efetivamente, apesar de estar previsto nas funções dos CIT a inspeção daquele tipo de eventos, no único artigo dedicado a essa competência, a informação é escassa, não sendo referido qualquer tipo de normativo ou dispositivo quanto à forma como essa atividade fiscalizadora se desenvolveria, sendo nessa linha que devemos entender a necessidade de corrigir essa situação com a criação dos Serviços de Espetáculos, que ficariam na dependência do CIT de Angola (Decreto 42194, 1959, art.º 12º).

Assim, os Serviços de Espetáculos (SE) tinham por competência a «superintendência e fiscalização dos espetáculos e divertimentos públicos e dos recintos a eles destinados», eram dirigidos por «um chefe de serviços dependente do diretor do Centro de Informação

e Turismo», apresentando três secções fundamentais, acrescidas de um gabinete técnico (Decreto 48874, 1969, art.º 1º, 2º-8º).

Deste modo, os Serviços de Espetáculos de Angola, criado à semelhança do seu congéner metropolitano, deve ser essencialmente compreendido em função do contexto de adversidade vivido pelo regime nas duas principais províncias ultramarinas, nas quais o conflito colonial obrigava também ao controlo da informação veiculada através dos divertimentos públicos, entre os quais se situava naturalmente o espetáculo cinematográfico.

Serviços de Espetáculos de Angola (tutela: Ministério do Ultramar; Centro de Informação e Turismo)	
	1ª secção (secretaria)
	Serviço de expediente geral
	Serviço de contencioso
Serviços Centrais de Luanda	Serviço de fiscalização
	2ª secção
	Serviço de classificação
	Serviço de registos
	Serviço de vistos
	3ª secção (apoio burocrático)
	Conselho técnico
Delegações distritais	
Subdelegações concelhias	

Referências:

Decreto 42194, 1959, 27 de março, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 48874, 1969, 20 de fevereiro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*.



Sindicato Nacional dos Profissionais de Cinema

O sistema representativo preferencial do Estado Novo passava pela reunião dos profissionais em corporações da respetiva área, onde normalmente existiam dois organismos fundamentais, os sindicatos, de inscrição tendencialmente obrigatória para quem trabalhava no setor, e os grémios, que reuniam os interesses patronais. No caso dos sindicatos, eram a única forma permitida para os profissionais se poderem associar e, simultaneamente, expressarem opiniões sobre assuntos laborais, e através das quais podiam usufruir de apoio

médico-social, por via das contribuições que faziam para a respetiva caixa de previdência. Embora a Corporação dos Espetáculos apenas seja criada em 1959, encontramos uma portaria de 1943 que já faz referência à existência do Sindicato Nacional dos Profissionais de Cinema e ainda um decreto de 1944 com igual indicação. Deste modo, a legislação apresenta-se lacunar relativamente aos organismos profissionais relacionados com o cinema, impedindo dessa forma que se conheça melhor o pensamento do poder sobre estas instâncias representativas que, como é sabido, desempenhavam um papel importante na organização corporativa que o regime implementou, e que, no caso do cinema, foi presidido por figuras próximas do regime como foi o caso de António Lopes Ribeiro.

Referências:

Portaria 10374, 1943, 22 de abril, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 34134, 1944, 24 de novembro, 1ª série, *COLP*.

 Corporação dos Espetáculos

T

Taxas

A criação do regime das taxas é uma das novidades introduzidas pelo Estado Novo na política fiscal sobre os espetáculos. Ao contrário dos impostos, que podem ter uma abrangência global, caso dos impostos gerais, ou setorial, caso dos tributos que se dirigem a um conjunto

determinado da população, as taxas têm uma incidência diferente, destinando-se a atuar sobre situações em que os particulares são agentes e interessados. Por hipótese, um empresário ligado à exibição ou à distribuição de filmes, para poder desenvolver essa atividade, necessita de um conjunto de licenças, que têm de ser taxadas para as respetivas autorizações lhe serem facultadas pelas autoridades.

Licenças para espetáculos		
1927 — Decreto 14.027		
Secretarias dos governos civis	— licenças para teatros, espetáculos e divertimentos públicos, no concelho capital de distrito até seis meses	30\$00
	até um ano	60\$00
	— licenças para companhias ambulantes no concelho capital de distrito até um mês	20\$00
Administrações do concelho ou bairro e dos comissariados de polícia	— licenças para teatros, espetáculos e divertimentos públicos, exceto no concelho capital de distrito até seis meses	6\$50
	até um ano	13\$00
	— licenças a companhias ambulantes, exceto na capital de distrito até um mês	5\$00

Taxas sobre o cinema		
1945 — Decreto 43.590		
Apresentação de projetos	— Casas de espetáculos públicos	100\$00
Licenças	— Cinemas	
	. 1ª categoria (estrela) — Lisboa e Porto	2400\$00
	. 2ª categoria (superior a 1000 lugares)	1200\$00
	. 3ª categoria (501 a 1000 lugares)	900\$00
	. 4ª categoria (inferior a 500 lugares)	600\$00
	— Cinemas ao ar livre	400\$00
	. 1ª categoria (cidades)	200\$00
	. 2ª categoria (vilas)	100\$00
	. 3ª categoria (aldeias)	
Censura aos filmes	— cada 100 metros ou fração	10\$00
Vistos	— Lisboa ou Porto	30\$00
	— Outras localidades	15\$00

No conjunto do período, o seu aparecimento processa-se de uma forma tímida. Começam por incidir sobre a necessidade de os agentes do espetáculo possuírem uma licença para desenvolverem a sua atividade em qualquer tipo de espetáculo público, incluindo os promovidos por companhias ambulantes, que pode ser de um mês, seis meses ou um ano. O custo pela solicitação desse tipo de documentos é flagrantemente maior nos concelhos capital de distrito, rondando um preço superior a quatro vezes o do custo nas zonas que não são concelho capital de distrito, provavelmente devido à maior procura deste tipo de autorizações para o primeiro género de concelhos (Decreto 14027, 1927). Nove anos depois surge a segunda taxa, esta especificamente dirigida ao cinema, com a aplicação de pautas de importação sobre fitas de quaisquer dimensões (Decreto 27033, 1936, Art.ºs 1.º, 2.º).

Quando chegamos a 1945 assistimos ao arranque da plena implementação das

taxas sobre o cinema e os espetáculos em geral, movimento que deverá ser justificado com as condições económico-financeiras do Estado, nomeadamente os défices orçamentais então verificados. As taxas aplicadas para o cinema serão a matriz do regime taxativo iniciado em 1959, simplesmente com um nível de rigor mais elevado, incidindo sobre as licenças para espetáculos — distribuídas por quatro categorias de salas — sobre a avaliação de projetos de salas, sobre as vistorias às salas de exibição, sobre o exame e classificação dos filmes (Decreto 34590, 1945, Art.º 9º), constando da forma seguinte:

A exibição passa a ser taxada a partir de 1948. Como se poderá verificar na tabela seguinte, são criados dois grandes escalões. Os filmes de fundo e os filmes de complemento. Os filmes de fundo dividiam-se em duas categorias, A e B, que podiam ser apresentados em programa de estreia simples ou acompanhada. Os filmes de complemento envolviam quatro

Licenças de exibição		
1948 — Lei 2.027		
Filmes de fundo (mais de 1800 metros)	— Categoria A (filmes destinados a serem exibidos, em programa de estreia, como principal atração do espetáculo)	10.000\$00
	— Categoria B (filmes destinados a serem exibidos, em programa de estreia, juntamente com outro filme de fundo)	5.000\$00
Filmes de complemento (entre 300 a 1800 metros)	— Categoria C (farsas e atrações musicais)	500\$00
	— Categoria D (desenhos animados)	400\$00
	— Categoria E (documentários e congéneres)	200\$00
	— Categoria F (atualidades)	100\$00

categorias, as farsas, desenhos animados, documentários e atualidades. A passagem da licença exigia o pagamento da taxa respetiva, a que nenhuma categoria estava isenta, sendo aquela emitida pela Inspeção dos Espetáculos, que pressupunha já o visto da Comissão de Censura.

No ano de 1959 assistimos à implementação de um conjunto de taxas, que se situam dentro do modelo implementado em 1945, diferindo no entanto na variedade, facto que estará relacionado com a profunda revisão a que os espetáculos foram sujeitos. Tratou-se de um ano decisivo ao nível da sua configuração jurídica. Foi publicado o segundo e último diploma sobre a regulamentação geral dos espetáculos, notando-se, comparativamente com

o primeiro do género (1927), o reconhecimento de diversas componentes do espetáculo e, provavelmente por essa razão, assistimos ao crescimento do número de taxas.

No caso do cinema, são quatro os tipos de taxas que aparecem: (1) pela apreciação de projetos de construção ou reconversão de salas, salas de cinema ambulante ou esplanadas de cinema; (2) pelo registo de novos cinemas, novas salas para cinema ambulante ou novas esplanadas de cinema; (3) pelas vistorias realizadas àqueles locais; (4) pela classificação dos diversos elementos dos espetáculos (Decreto 42660, 1959, tabela I, II). Os respetivos valores organizavam-se da forma que se apresenta nas quatro tabelas seguintes:

Apresentação e apreciação de projetos para novas salas			
1959 — Decreto 42.660			
		construção	adaptação
Cinemas de estreia (Lisboa e Porto)	. 1ª classe — lotação superior a 1500 lugares	2000\$00	300\$00
	. 2ª classe — lotação entre 1001 e 1500 lugares	1600\$00	200\$00
	. 3ª classe — lotação até 1000 lugares	1200\$00	
Outros cinemas	. 1ª classe — lotação superior a 1500 lugares	1000\$00	200\$00
	. 2ª classe — lotação entre 1001 e 1500 lugares	800\$00	200\$00
	. 3ª classe — lotação entre 501 e 1000 lugares	600\$00	200\$00
	. 4ª classe — lotação até 500 lugares	400\$00	100\$00
	. 5ª classe — lotação até 500 lugares em vilas ou aldeias com menos de 5000 habitantes e que não sejam centros de turismo ..	300\$00	100\$00
Salas de cinema ambulante	. classe única	300\$00	50\$00
Esplanadas para cinema	. 1ª classe — lotação superior a 1500 lugares	500\$00	100\$00
	. 2ª classe — lotação entre 1001 e 1500 lugares	400\$00	100\$00
	. 3ª classe — lotação até 1000 lugares	300\$00	50\$00
Cinemas ambulantes com barraca	. classe única	100\$00	30\$00

Exame e classificação de filmes

1959 — Decreto 42.660

Se o filme for aprovado — taxa de licença fixada no artigo 5º da Lei 2027 e nos artigos 2º a 5º do Decreto-lei 41062

— Se o filme for reprovado	200\$00
— Exame prévio a requerimento dos interessados	200\$00
— Pedido de revisão dos filmes reprovados (restituição de metade da taxa se houver deferimento)	1000\$00
— Pedido de revisão para efeitos de nova classificação e outros	500\$00

Taxas de registo sobre novos cinemas

1959 — Decreto 42.660

		por ano
Cinemas de estreia (Lisboa e Porto)	— 1ª classe — lotação superior a 1500 lugares	4000\$00
	— 2ª classe — lotação entre 1001 e 1500 lugares	3600\$00
	— 3ª classe — lotação até 1000 lugares	3000\$00
Outros cinemas	— 1ª classe — lotação superior a 1500 lugares	1500\$00
	— 2ª classe — lotação entre 1001 e 1500 lugares	1200\$00
	— 3ª classe — lotação entre 501 e 1000 lugares	900\$00
	— 4ª classe — lotação até 500 lugares	500\$00
	— 5ª classe — lotação até 500 lugares vilas ou aldeias com menos de 5000 habitantes que não sejam centros de turismo	300\$00
Salas para cinema ambulante	— classe única	200\$00
Espaladas para cinema	— 1ª classe — lotação superior a 1500 lugares	400\$00
	— 2ª classe — lotação entre 1001 e 1500 lugares	200\$00
	— 3ª classe — lotação até 1000 lugares	100\$00
Cineclubes		150\$00
Cinemas ambulantes com barraca	— classe única	100\$00
Cinemas ambulantes	. por cada aparelhagem de projecção	50\$00

Vistorias realizadas às salas

1959 — Decreto 42660

Cinemas de estreia (Lisboa e Porto)	— 1ª e 2ª classes	30\$00
	— 3ª classe	20\$00
Outros cinemas	— 1ª, 2ª e 3ª classes	20\$00
	— 4ª e 5ª classes	10\$00

Ficavam isentas do pagamento das taxas, entidades ligadas ao regime ou que circulassem próximo da órbita do poder, nomeadamente os organismos do Estado, as autarquias locais, instituições de coordenação económica, corporações, a Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, os Centros de Alegria no Trabalho e outros centros de recreio popular. Igual situação para os estabelecimentos de ensino, os teatros do Estado, os espetáculos cujo produto se destinasse exclusivamente a fins caritativos, os centros paroquiais e as instituições de beneficência, as empresas exploradoras de estabelecimentos classificados de utilidade turística (Decreto 42660, 1959, Art.º 72º).

Em 1973 surgem-nos as duas últimas taxas do período, incidindo na distribuição e exibição de filmes publicitários, constituindo ambas receitas do Instituto Português de Cinema. A primeira, a cargo dos distribuidores, era «devida pela estreia de filmes de longa-metragem e dos filmes de curta-metragem, com exceção dos de atualidades» (Lei 7/71, 1971, Base XLVI) sendo de 15.000\$ e de 500\$, respetivamente (Decreto 184/73, 1973, Art.º 54º). A segunda, a cobrar aos anunciantes, seria paga sempre que houvesse «projeção de filmes publicitários em recintos de cinema, ou pela televisão» (Lei 7/71, 1971, Base XLVII), no valor de «2% sobre o preço da projeção do filme» (Decreto 184/73, 1973, Art.º 59º).

Taxas sobre o cinema									
anos	1927	1936	1941	1943	1945	1948	1959	1964	1973
Licenças para espetáculos	•				•				
Pauta de importação de filmes		•							
Licença de exibição						•			
Avaliação de projetos de salas					•		•		
Registo de salas de exibição							•		
Vistoria de salas de exibição					•		•		
Exame e classificação de filmes					•		•		
Distribuição de filmes									•
Exibição de filmes publicitários									•

Assim, como se verificou, o regime de taxas é uma criação exclusiva do Estado Novo. Porém, a sua implementação é lenta, apesar de surgir logo em 1927. A plena instituição das taxas verifica-se apenas a partir de 1945, com o avolumar progressivo das suas tipologias, situação que se manterá até ao fim do período, e ao qual não será alheia a progressiva complexificação da organização do espetáculo cinematográfico e

a evolução do sistema tributário pelo qual o regime foi passando.

Referências:

Decreto 14027, 1927, 2 de agosto, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 27033, 1936, 25 de setembro, *COLP*; Decreto 34590, 1945, 11 de maio, *COLP*; Lei 2027, 1948, 18 de fevereiro, *COLP*; Decreto 42660, 1959, 20 de novembro, *COLP*; Decreto 184/73, 1973, 25 de abril, 1ª série, *Diário do governo*; Lei 7/71, 1971, 5 de dezembro, *COLP*.

Tobis-Klangfilm

A Companhia Portuguesa de Filmes Sonoros Tobis-Klangfilm, criada em 1932, recebeu desde o começo um apoio significativo do Estado Novo, não obstante o período economicamente difícil que a Europa atravessava na altura, em plena fase da mundialização da crise económico-financeira iniciada nos Estados Unidos a partir de 1929. Com António Ferro e Leitão de Barros como membros do Conselho de Produção, afirmava-se na altura da constituição da empresa que, «muito mais do que quaisquer considerações de carácter industrial ou comercial», a companhia era impulsionada através de «um pensamento eminentemente patriótico, o de tornar possível a criação de uma arte nacional que, em muitos aspetos e por muitos títulos, pode e deve ter uma vasta influência na vida e no progresso da nação» (Manuel Félix Ribeiro, 1983, p. 292-293).

Em função deste desiderato e das personalidades que integravam a empresa, em 1933 o governo reconhecia que a «cinematografia sonora [era] um poderoso meio de educação e cultura», merecendo por isso a «atenção dos poderes públicos», pelo que, «tendo em conta a sua valiosa influência na vida social, e reconhecendo» [...] que esse contributo poderia ser utilizado «com grande proveito para a nação», isentava a Tobis, «durante cinco anos, a contar da data da sua constituição, do pagamento das contribuições predial e industrial, e bem assim dos direitos de importação de maquinismos, aparelhos e materiais necessários ao estabelecimento e exercício da sua indústria» (Decreto 22966, 1933, art.º 1º). Em 1934, este carácter

de excecionalidade contributiva era de novo esclarecido pelo poder, informando, também por decreto, como deveria proceder a companhia para beneficiar das isenções de importação (Decreto 23866, 1934, art.º 1º). Em 1935, provavelmente fruto do incómodo que o privilégio fiscal causava, a isenção dos direitos de importação será alargada às empresas constituídas em Portugal que exerçam «a indústria produtora de filmes» (Decreto 25259, 1935, art.º único). Ainda em 1944, aquele benefício, já com mais de dez anos, será ainda prorrogado até junho de 1945 (Decreto 33883, 1944, art.º 1º).

Assim, desde a sua criação até 1945, a Tobis-Klangfilm beneficiou da proteção fiscal do poder. Ou seja, se esta situação nos inícios dos anos trinta, devido aos efeitos da crise de 1929, era absolutamente excecional atendendo aos mecanismos protecionistas implementados pela maioria das economias relativamente às importações, esse carácter extraordinário era ainda mais evidente se atendermos aos quatro anos iniciais em que a companhia usufruiu em exclusividade daquele benefício relativamente às demais empresas do setor, situação que só poderá ser explicada pela importância estratégica que o meio cinematográfico já representaria para o regime e pela existência de personalidades próximas do poder no seu seio.

Referências:

Decreto 22966, 1933, 14 de agosto, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 23866, 1934, 17 de maio, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 25259, 1935, 17 de abril, 1ª série, *COLP*; Decreto 33883, 1944, 23 de agosto, 1ª série, *COLP*; Manuel F. Ribeiro (1983). *Filmes, figuras e factos da história do cinema português (1896-1949)* Lisboa, Cinemateca Portuguesa.

Tradutor

A colocação de legendas que traduzissem para as línguas nacionais as falas inseridas entre as imagens durante a época do cinema mudo, ou sobrepostas na própria imagem nos tempos do cinema sonoro, é uma necessidade que se verifica quase desde os inícios do cinema. Daí que, de forma mais profissional ou amadora, o recurso a tradutores foi uma prática comum na organização do espetáculo cinematográfico mas que, apenas a partir de 1959, surge na legislação. Desde aquele ano passava a ser «obrigatória a inscrição, em registo especial para esse fim organizado, na Inspeção dos Espetáculos dos tradutores de legendas de películas exibidas em Portugal, os quais, [deveriam] comprovar previamente

 **Espetáculo cinematográfico**

as suas qualificações para o efeito, quando não [possuíssem] diploma que [constituísse] por si garantia suficiente» (Decreto 42660, 1959, art.º 58º). Em consonância com aquela decisão, na orgânica administrativa da Inspeção dos Espetáculos deveria existir, no serviço de expediente e registos, um livro destinado ao «registo dos tradutores de películas» (Decreto 42663, 1959, art.º 19º). Deste modo, devemos concluir que a prestação do serviço de tradução poderia ser ou não efetuada até 1959 por pessoas academicamente competentes e que, a partir daquela data, esta determinação obrigava as empresas que trabalhavam do setor a recorrer a pessoas qualificadas, fazendo com que mais uma profissão gravitasse em torno da atividade cinematográfica.

Referências:

Decreto 42660, 1959, 20 de novembro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 42663, 1959, 20 de novembro, 1ª série, *COLP*.

Trailer

A expressão surge pela primeira vez na legislação em 1971. A Secretaria de Estado da Informação e Turismo, a propósito da classificação dos diversos elementos dos espetáculos públicos, determinava que «a

exibição de anúncios de filmes (*trailers*) não depende da classificação do filme anunciado, mas apenas da classificação que ao próprio anúncio foi dada».

Referências:

Decreto 263/73, 1971, 18 de junho, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*.

V

Visto

Este vocábulo surge pela primeira vez no discurso do poder em 1913, perdurando na legislação até 1974, não obstante deixar de ser utilizado a partir de 1971, sendo substituído a partir de então por “autorização”, ou seja, adquirindo o termo que objetivamente significou desde o seu aparecimento. Na verdade, o visto significava, em primeira instância, a obrigatoriedade de os agentes económicos que promoviam espetáculos públicos mostrarem junto das autoridades inspetivas os documentos exigidos por lei para poderem realizar qualquer evento, prova que, depois de aceite, era validada através da concessão do “visto”, isto é, da autorização para a realização da iniciativa que, materialmente, redundava ainda na emissão de um documento comprovativo e num carimbo que era colocado em todos os documentos relativos ao espetáculo. Esclareça-se ainda que esta exigência não dizia propriamente respeito aos conteúdos do espetáculo, mas antes à necessidade de o evento estar em conformidade com a lei ao nível dos documentos obrigatórios para a sua efetivação. Ou seja, o visto não dizia respeito ao exercício da censura, embora a respetiva classificação constasse também dos documentos solicitados a partir de 1952 para a passagem do visto.

Os requisitos exigidos para a passagem da autorização foram crescendo ao longo do tempo. O primeiro a aparecer, e que se manterá até ao final do Estado Novo, foi o da defesa da propriedade intelectual, através da apresentação por escrito da autorização do «autor, dos seus herdeiros, cessionários ou representantes»

para que «peças originais portuguesas» pudessem ser representadas» (Decreto 2, 1913, art.º 1º). Como se pode depreender, é uma exigência direcionada essencialmente para o teatro e para textos de autores portugueses, questão que virá a ser melhor clarificada em diplomas posteriores, nomeadamente no ano seguinte, incluindo autores não nacionais que tivessem estatuto idêntico aos portugueses, situação que derivava da adesão de Portugal à Convenção de Berna. Solicitava-se então que as autoridades administrativas, a quem incumbia «pôr o visto», que não o fizessem para «peças originais ou extraídas e adaptadas de obras originais de autores naturais de países que, por lei ou tratado, [gozassem] no nosso país de tratamento nacional, se não lhe fosse exibida a «autorização por escrito dos autores» ou respetivos representantes (Decreto 364, 1914, art.º 1º). Em 1925, o Conselho Teatral ainda produzirá um parecer sobre esta matéria, em reforço do quadro anteriormente expresso, considerando que as autoridades não deveriam permitir a representação de «peças estrangeiras» pertencentes aos países da União Internacional de Berna, a que Portugal aderira em 1911, sem que os respetivos autores ou representantes o autorizassem por escrito (Despacho, 1925). Como dissemos, esta exigência, que protege a propriedade intelectual, será uma permanente na legislação para a obtenção dos vistos, surgindo recorrentemente em diplomas do Estado Novo, sendo enunciada pela última vez na revisão geral que o regime efetuou sobre espetáculos públicos em 1959.

A partir de 1925, ainda durante a Primeira República, emerge uma nova exigência para a aposição do visto, que se manterá durante o

Estado Novo, e que diz respeito ao funcionamento administrativo e financeiro da empresa organizadora dos eventos. Afirmava-se desde então que nenhuma entidade obteria visto sem que previamente existisse um processo organizado pela Inspeção Geral dos Teatros, «tendente a inquirir da sua identidade e a garantir quanto possível a solvência dos seus encargos» (Decreto 10573, 1925, art.º 4º). Em 1927, no período de transição que conduzirá ao Estado Novo, aquela imposição será reiterada de forma mais clara ainda, afirmando-se que para a passagem do visto era necessário a entrega de «documento comprovativo de estarem pagos todos os impostos e contribuições devidos nos termos da lei em vigor» (Decreto 135664, 1927, art.º 141º). Em 1959, as normas fiscais para a aposição do visto serão reafirmadas, havendo a necessidade demonstrativa de «estarem pagos os impostos, taxas ou outros encargos que devam ser satisfeitos antes do espetáculo», sendo acrescentadas novas determinações a este nível, nomeadamente a prova de «se encontrar satisfeita a contribuição industrial, [e] de terem sido transferidas as importâncias [...] relativas ao imposto de Socorro Social» (Decreto 42661, 1959, art.º 41º).

Em 1927 surgirá ainda uma nova imposição, que apenas é afirmada nesse ano e que eventualmente deverá ser entendida em função das novas exigências que o sonoro viria a colocar relativamente à energia elétrica, que consistia na amostragem da «licença da Direção dos Serviços de Exploração Elétrica» para a passagem do visto. Refira-se contudo, que se este *item* deixa de figurar entre as exigências para a passagem daquela autorização, não significa que o Estado Novo passasse a considerá-lo como desnecessário, pelo contrário, enquanto

requisito de segurança, passou a ser enquadrado no normativo legislativo que dizia respeito às vistorias onde a peritagem de verificação era exigida (Decreto 13564, 1927, art.º 141º).

Outro domínio que vai passar a ser contemplado entre as exigências para a passagem do visto diz respeito à necessidade de existir uma autorização para cada espetáculo, norma que começamos a encontrar a partir de 1945, afirmando-se então, e de forma sumária, que o «visto respeita a cada espetáculo» (Decreto 34590, 1945, art.º 4º). A partir de 1959, especificamente para os espetáculos de cinema, o visto era exigido «para cada dia, quando [houvesse] uma única sessão, ou várias sessões de programas iguais, [e] para cada sessão, quando os programas [fossem] diferentes» (Decreto 42660, 1959, art.º 25º).

Para além de o visto passar a ser exigido para cada espetáculo, outras novas solicitações surgiam para a obtenção da autorização, umas de carácter burocrático, outras relativas à classificação do evento, significando neste último caso a amostragem do documento obtido pelo organismo que censurava e classificava o espetáculo. Tal começa a surgir em 1952 quando, a propósito de sessões infantis, a Inspeção dos Espetáculos (IE) só colocaria o visto nos elementos referentes ao evento se «as empresas ou entidades interessadas lhes [fizessem] prova de que tal classificação [fora] atribuída aos espetáculos a realizar» (Decreto 38964, 1952, art.º 8º), situação que é generalizada a todos os espetáculos a partir de 1959 (Decreto 42661, 1959, art.º 36º, 41º). Já relativamente aos requisitos burocráticos, a passagem da autorização obrigava desde 1959 que existisse um documento que informasse as autoridades sobre as «horas a que o espetáculo [deveria] principiar e o dia e o

local da sua realização, o preço das entradas [e a] empresa ou entidade responsável», sendo que, «quaisquer alterações que [fossem introduzidas nos elementos constantes do documento visado [ficavam] sujeitos a novo visto» (Decreto 42661, 1959, art.º 36º). Salientava-se ainda que «o visto não [legalizava] quaisquer infrações relativas a matérias constantes dos documentos visados», e os «funcionários da IE e os delegados concelhios [ficavam] disciplinarmente responsáveis pelos vistos ilegalmente apostos» (Decreto 42660, 1959, art.º 26º).

Refira-se também que as solicitações exigidas para a passagem do visto adquiriam um caráter imperativo, ao ponto de os eventos sem entradas pagas não poderem ser autorizados sem que o respetivo «cartaz ou programa tenha sido visado pela IE ou suas delegações» (Decreto 35165, 1945, art.º 8º). A única exceção a este princípio impositivo relacionava-se com os «espetáculos oficiais promovidos pelo governo» e as «sessões gratuitas de cinema realizadas pelos organismos do Estado» (Decreto 42660, 1959, art.º 27º). A enunciação desta exceção não passará de uma redundância, pois não será concebível que o poder se controle a si próprio, ou que, em função da natureza autoritária do regime não coloque no exercício destas funções inspetivas agentes da sua confiança. Contudo, a sua simples explicitação, pelo seu caráter lógico e desnecessário, apenas serve para reforçar a feição geral e absoluta do cumprimento das exigências para a obtenção da autorização, a que nenhum agente económico ficava imune, a não ser o próprio Estado enquanto fonte de poder e executante dessa vontade.

As disposições relativas ao visto serão aplicadas em Angola a partir de 1969 (Decreto 48874, 1969). Finalmente, a essência deste processo fiscalizador terá um avanço conceptual significativo no período do marcelismo. Como se pode depreender, o princípio fiscalizador assentava numa obrigação mostrativa, que se materializava na necessidade de os agentes económicos terem de exibir aquilo que era solicitado para colocar a sinalética “visto”, significando esta que o evento estava dentro do perímetro permitido pela lei. Ou seja, a norma em que o poder se baseava assentava num princípio de ocularização, de ver e comprovar pela sua consulta que o espetáculo estava em conformidade com a lei. Não satisfeito com esta base, o poder virá a permitir que a sociedade comungue e testemunhe essa prova de sujeição ao poder, impondo que os próprios agentes económicos da exibição cinematográfica fizessem «a sua reprodução fotográfica para ser projetada sobre a tela pelo lapso de tempo suficiente para a sua leitura», antes do início da projeção do filme, cuja falta, se porventura acontecesse, seria «punida com multa de 100\$ a 500\$» (Decreto 263/71, 1971, art.º 16º).

Referências:

Decreto 2, 1913, 1 de julho, 1ª série, COLP; Decreto 364, 1914, 11 de março, 1ª série, COLP; Decreto 10573, 1925, 26 de fevereiro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, COLP; Decreto 34590, 1945, 11 de maio, 1ª série, COLP; Decreto 35165, 1945, 23 de novembro, 1ª série, COLP; Decreto 38964, 1952, 27 de outubro, 1ª série, COLP; Decreto 42660, 1959, 20 de novembro, 1ª série, COLP; Decreto 42661, 1959, 20 de novembro, 1ª série, COLP; Decreto 48874, 1969, 20 de fevereiro, 1ª série, COLP; Decreto 263/71, 1971, 18 de junho, 1ª série, COLP; Despacho, 1925, 6 de janeiro, 1ª série, COLP.



Convenção de Berna;
Espetáculo cinematográfico

Visto | rodagem

Com o marcelismo, todo e qualquer filme comercial, nacional ou estrangeiro, que fosse rodado no território português necessitava obrigatoriamente de visto prévio do Instituto Português de Cinema, autorização que era solicitada pelo produtor. A permissão tinha subjacente intuítos protecionistas relativamente ao cinema português, dado que a sua concessão estava condicionada ao «emprego de profissionais portugueses, à utilização de

estabelecimentos técnicos nacionais e à expressa menção da participação portuguesa sob diversas formas» (Lei 7/71, 1971, base XIII). Para os casos de realização de jornais de atualidades, o visto poderia ser concedido de forma mais alargada às empresas, não podendo no entanto ter prazo superior a um ano (Decreto 286/73, 1973, art.º 26º).

Referências:

Decreto 286/73, 1973, 5 de junho, 1ª série, *Diário do governo*; Lei 7/71, 1971, 5 de dezembro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*.

Vistoria

Nenhuma casa ou recinto de espetáculos, nos quais naturalmente se incluem os cinemas, poderia iniciar a atividade para que fora programado sem ser previamente vistoriado. Embora a legislação sobre a matéria comece a surgir a partir de 1925, apenas em 1927 essa obrigatoriedade é objetivamente expressa, nomeadamente para verificar se a «construção e conservação possuem as condições necessárias à segurança e comodidade dos espetadores», norma que será reforçada em 1959, afirmando-se que «as obras, depois de terminadas, serão vistoriadas, a pedido dos interessados, para verificação da sua conformidade com o projeto aprovado pelos serviços do Estado e pela Câmara Municipal» (Decreto

13564, 1927, art.º 15º, 86º; Decreto 42660, 1959, art.º 11º).

Para além do início da atividade da casa de espetáculos, poderiam existir outras circunstâncias em que era exigida a vistoria, nomeadamente quando se realizassem «alterações ou modificações na construção, na lotação ou na disposição dos lugares», quando o estabelecimento estivesse fechado mais de seis meses, e todas as vezes que a autoridade inspetiva ou administrativa o julgasse conveniente, fundado em parecer técnico, e ainda as «casas destinadas a espetáculos particulares quando a eles [pudessem] assistir mais de 100 pessoas» (Decreto 13564, 1927, art.º 88º, 89º). Em 1959, eram acrescentados dois novos dados relativos a estas situações, determinando-se que a vistoria também seria necessária para os recintos ambulantes, sempre

que mudassem de local e, finalmente, dispensava-se de nova fiscalização os recintos que funcionassem regularmente apenas «em certa época do ano, e em relação aos quais se [entendesse] não resultarem inconvenientes dessa dispensa» (Decreto 42661, 1959, art.º 14º).

Outro aspeto relevado na legislação refere-se às competências das comissões de vistoria. Naturalmente que o primeiro objetivo era verificar a conformidade do edifício ao projeto que tinha sido aprovado mas, para além desse, deviam indicar as «condições gerais de segurança, especialmente durante o espetáculo, demarcar a lotação máxima dos lugares não numerados e fazer a marcação dos lugares reservados às autoridades [oficiais]» (Decreto 13564, 1927, art.º 87º; Decreto 42661, 1959, art.º 16º).

Relativamente à constituição das comissões de vistoria, o primeiro diploma que se refere ao assunto data de 1925, apenas de forma incompleta, referindo que um representante da Inspeção Geral dos Teatros fará parte da vistoria e, em 1927, igualmente de forma parcelar, percebemos que compete à Direção-Geral de Saúde designar a constituição das comissões (Decreto 10573, 1925, art.º 2º; Decreto 13166, 1927, art.º 19º). Esta indefinição terminará nesse mesmo ano, quando é estipulada a constituição das comissões, reunindo simultaneamente representantes de diversos organismos.

Comissões de vistoria
Autoridade administrativa
Inspeção Geral dos Teatros
Delegado de saúde
Arquiteto
Engenheiro ou construtor civil
Comandante dos bombeiros

Como se pode verificar na tabela, havia um representante da câmara municipal local, outro da Inspeção Geral dos Teatros, um delegado ou subdelegado de saúde nas terras onde tal fosse possível, um arquiteto ou engenheiro ou construtor civil e, relativamente aos bombeiros, se na localidade não houvesse, deveria ser da povoação mais próxima (Decreto 13564, 1927, art.º 86º). Porém, em 1936 verifica-se uma reformulação no modelo anterior, evitando o duplo licenciamento que até aí se praticava. Desde então competia somente à Repartição dos Serviços Elétricos «as funções exclusivamente técnicas de fiscalização daquelas instalações elétricas e [deixava-se] à Inspeção dos Espetáculos (IE) o encargo de as licenciar, evitando-se assim o duplo licenciamento das casas e recintos de espetáculos, como hoje se pratica». Desse modo, a vistoria seria «efetuada pelos membros do Conselho Técnico designados pelo Inspetor dos Espetáculos e por um representante da Repartição dos Serviços Elétricos» (Decreto 26922, 1936, Preâmbulos e art.º 6º). Ou seja, a entidade que possuía desde então a competência para vistoriar era o órgão inspetivo dos espetáculos, no tempo a Inspeção Geral dos Espetáculos, que nomeava os elementos técnicos para essa ação, havendo apenas um elemento externo à comissão, que provinha da Repartição dos Serviços Elétricos (Decreto 26922, 1936, Preâmbulo). Esta ascensão da IE na constituição das comissões de vistoria será inclusivamente reforçada em 1945, determinando-se que «nenhuma vistoria [poderia] realizar-se sem a devida autorização da IE, que [determinaria] por quem [deveria] ser executada» (Decreto 34590, 1945, art.º 14º).

Na legislação produzida em 1959, mantendo-se o modelo adotado em 1936, há, no entanto, algumas adaptações para as casas de espetáculos que se situassem fora do concelho de Lisboa. Nestes casos o Secretário Nacional da Informação poderia «alterar a (...) comissão, (...) constituindo-a, no todo ou em parte, com pessoas de reconhecida competência, [integrando-a o] delegado concelhio da IE, [o] delegado ou subdelegado de saúde, (...) um engenheiro civil ou agente técnico de engenharia, que será, quando possível funcionário da câmara, e pelo comandante do corpo de bombeiros, quando este exista, preferindo o dos bombeiros municipais [e], na falta de engenheiro civil ou agente técnico de engenharia [poderia] ser designado para a vistoria qualquer pessoa de comprovada competência». Deste modo, verifica-se que existe maior flexibilidade relativamente às casas de espetáculos situadas fora do concelho de Lisboa, salvaguardando, no entanto, que a IE poderia «adicionar às comissões locais [...] um vogal do Conselho Técnico [da IE] sempre que a categoria do recinto e a natureza da vistoria o [justificassem]» (Decreto 42660, 1959, art.ºs 11º, 13º).

Ainda relativamente aos elementos das comissões, desde 1945 que as funções são pagas, sendo devido a cada um «dos membros do Conselho Técnico e das comissões locais (...) a importância de 50\$, além das ajudas de custo e despesas de transporte a que tenham direito» (Decreto 34590, 1945, art.º 13º), situação que seria ligeiramente ajustada em 1959, com os requerentes das vistorias a terem de «depositar na IE, no prazo de cinco dias, a quantia que for calculada como necessária para os pagamentos a fazer aos peritos

da vistoria», da qual, eventualmente, seria devolvido aos interessados o excesso (Decreto 42661, 1959, art.º 9º).

A decisão da vistoria seria, a partir de 1936, fundamentada num relatório elaborado pela comissão, do qual constariam «os resultados das medidas e ensaios efetuados, como o seu parecer e propostas fundamentadas sobre o assunto, tendo especialmente em vista a segurança pública». Excepcionalmente, se não houvesse perigo, admitia-se a possibilidade de o proprietário iniciar a exploração do recinto em regime provisório, até que lhe fosse concedida a licença definitiva, ficando essa autorização «dependente da confirmação do inspetor dos espetáculos, supondo-se confirmada sempre que não houvesse comunicação em contrário» (Decreto 26922, 1936, art.º 7º). O relatório seria remetido para o inspetor geral e para o chefe da Repartição dos Serviços Elétricos (RSE), a partir do qual a RSE imporria as cláusulas que julgasse necessárias «para a segurança da instalação elétrica ou para a pôr em harmonia com o projeto aprovado, fixando para o seu cumprimento um prazo suficiente e mandando verificar, no fim desse [período], se as imposições foram cumpridas». Se as instalações fossem encontradas em boas condições após a primeira vistoria, ou depois de cumpridas as exigências colocadas pelos serviços elétricos, o Inspetor dos Espetáculos concederia a «respetiva licença de exploração, remetendo ao proprietário da instalação um título de licenciamento, em que conste a descrição da instalação licenciada» (Decreto 26922, 1936, Preâmbulo e art.ºs 9º-10º). Em 1959, acrescentar-se-ia ainda que a IE informaria os serviços que tivessem «promovido as vistorias e as câmaras municipais da concessão

ou denegação, conforme o caso» (Decreto 42661, 1959, art.º 10º).

Da decisão das comissões de vistoria estava ainda prevista a possibilidade de recurso desde 1927. Naquele tempo, a reclamação seria dirigida à Inspeção Geral dos Teatros, que submeteria o processo «a uma comissão de revisão composta pelo Inspetor Geral dos Teatros, pelo professor de arquitetura da Escola de Belas Artes de Lisboa e pelo Diretor Geral de Segurança Pública». O recurso poderia ser interposto pelo proprietário ou empresário, ou pela IGT, quando esta não concordasse com os resultados da vistoria. A decisão da comissão nomeada teria caráter executório após homologação pelo Ministério da Instrução Pública (Decreto 13564, 1927, art.º 90º). Em 1959, relativamente a esta matéria, apenas é dito que seria efetuada nova vistoria no «prazo de 20 dias e o relatório [será] aprovado nos dez dias seguintes» e, se o recinto fosse situado fora de Lisboa, poderia ser modificada a constituição da comissão, no todo ou em parte, «com pessoas de reconhecida competência». Afirmava-se ainda que, se

os resultados das vistorias não chegassem «no prazo de 60 dias, contados da data da entrada do requerimento na IE», esta deveria, caso não tivesse «recebido informações desfavoráveis das vistorias já realizadas, passar, nos 10 dias seguintes, licença provisória» que habilitasse o recinto a funcionar (Decreto 42661, 1959, art.ºs 11º-12º).

Desta forma funcionaram as vistorias às casas de espetáculos entre 1925 e 1974. Em 1969 surgiria ainda um decreto que estendia a legislação ao Ultramar (Decreto 48874, 1969), diplomas dos quais resulta, no essencial a preponderância natural dos organismos inspetivos dos espetáculos a partir de 1936, depois de ultrapassadas algumas hesitações iniciais.

Referências:

Decreto 10573, 1925, 26 de fevereiro, 1ª série, *Diário do governo*; Decreto 13166, 1927, 28 de janeiro, 1ª série, *Coleção Oficial da Legislação Portuguesa*; Decreto 13564, 1927, 6 de maio, 1ª série, *COLP*; Decreto 26922, 1936, 24 de agosto, 1ª série, *COLP*; Decreto 34590, 1945, 11 de maio, 1ª série, *COLP*; Decreto 42660, 1959, 20 de novembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 42661, 1959, 20 de novembro, 1ª série, *COLP*; Decreto 48874, 1969, 20 de fevereiro, 1ª série, *COLP*.



Cinema | edifício

Anexo

Legislação sobre cinema e espetáculos
(1846 - 1975)

Monarquia Constitucional (1846 - 1910)		
ano	día	sumário
1846	30/1	Inspeção Geral dos Teatros; licenças para espetáculos; censura dramática e fiscalização dos cartazes; propriedade intelectual.
1848	2/5	Criação da sociedade dos atores do teatro de D. Maria II. Regras de admissão.
1851	7/7	Decreto garantindo a propriedade das obras de letras, desenho, escultura e arquitetura.
1853	22/9	Inspeção Geral dos Teatros; criação do Conselho Dramático; licenças para espetáculos; censura dramática e fiscalização dos cartazes; caixa de socorros mútuos; propriedade intelectual.
1860	4/10	Inspeção Geral dos Teatros; conselho dramático; licenças para espetáculos; fiscalização de cartazes; censura dramática.
1868	22/10	Governadores civis e administradores de concelhos passam a conceder as licenças para teatros e divertimentos públicos.
1869	29/12	Extinção da Inspeção Geral dos Teatros. Funções da inspeção passam a ser exercidas pelos governadores civis ou administradores de concelhos.
1870	18/4	Inspeção dos Espetáculos. Instruções relativas à inspeção dos teatros e demais espetáculos públicos. Funções inspetivas dos governadores civis.
1890	29/3	Critérios de censura.
1898	4/8	Teatro de D. Maria II. Nova organização da exploração do teatro. Artistas, comissário do governo, disposições censórias, propriedade intelectual, cofre de subsídios e socorros.
1899	31/7	Cofre de subsídios e socorros. Fontes de receita.
	1/9	Decreto regulando as disposições da lei de 7 de agosto último, relativamente à entrada no cofre dos subsídios e socorros do teatro de D. Maria II.
1900	1/10	Distrito de Lisboa. Segurança contra incêndios; empresas, empregados, artistas e espetadores.
1901	24/10	Instituição do Conselho de Arte Dramática e do curso de arte dramática.
	24/12	Criação das estampilhas fiscais para cobrança de contribuições, impostos, emolumentos ou rendimentos do Estado. Forma como devem ser inutilizadas nos cartazes de espetáculos públicos.
1902	24/5	Aprovação da tabela do imposto de selo. Imposto sobre bilhetes e cartazes de espetáculos.
	9/8	Regulamento da cobrança do imposto de selo sobre espetáculos.
1903	17/1	Esclarecimento sobre censura aos programas de teatro.
1907	25/7	Regulamento do cofre de subsídios e socorros do teatro de D. Maria II. Condições de acesso à aposentação; receitas do cofre de socorros mútuos
	25/7	Regulamento de admissão de peças no teatro de D. Maria II. Critérios de aprovação e rejeição.
1908	15/12	Aposentação. Esclarecimento sobre as fontes de receita do cofre de subsídios e socorros dos artistas do Teatro de D. Maria II.
	31/12	Concedida a aposentação a um ator do teatro de D. Maria II.
1909	5/11	Teatro de D. Maria II. Organização dos artistas sem distinção de classes; direitos de autor; cofre de subsídios para aposentados.
	24/11	Regula a forma de inutilização das estampilhas do imposto de selo coladas nos bilhetes de admissão a espetáculos públicos.

Primeira República (1910 - 1926)			
ano	dia	diploma	sumário
1911	18/3	Interior	Adesão de Portugal à Convenção de Berna. São protegidas como obras artísticas as produções cinematográficas quando, pelo dispositivo da mise-en-scène, o autor tiver dado à obra um carácter pessoal e original.
	22/5	Interior	Cria em Lisboa uma escola denominada «Escola da Arte de Representar»; Instituição do Conselho Teatral.
	26/7	Finanças	Esclarecimentos ao decreto de 25 de abril sobre bilhetes de espetáculos públicos
	22/8	Instrução Pública	Inserção da adesão à Convenção de Berna sobre propriedade intelectual no Código Civil.
	4/11	Finanças	Designados os funcionários para fiscalização do selo. Têm entrada franca nos recintos dos espetáculos
1912	9/7	Interior; Justiça	Critérios de censura para a apreensão de publicações.
	12/7	Justiça	Normas sobre propaganda subversiva.
	19/7	Interior	Manda considerar artistas de primeira classe como societários do Teatro Nacional Almeida Garrett um ator e três atrizes
	23/7	Negócios Estrangeiros	Declaração acerca da adesão à Convenção de Berna para a proteção de obras literárias e artísticas.
1913	4/1	Interior	Considera como estabelecimentos perigosos os depósitos de fitas cinematográficas e determina várias providências em relação aos cinematógrafos.
	23/6	Fomento	Regulamento de segurança para a montagem de instalações elétricas. Prescrições de segurança para a construção de cabines de projeção dos cinematógrafos.
	1/7	Decreto 2 Interior	Concessão do visto em cartazes pelas autoridades implica a apresentação prévia pelos empresários da autorização por escrito do autor.
1914	11/3	Decreto 364 Instrução Pública	(repete o anterior)
1916	12/3	Decreto 2.270 Interior	Normas de apreensão e medidas a tomar caso sejam publicadas notícias que alarmem o espírito público ou que causem prejuízo ao Estado.
	28/3	Lei 495 Congresso	Sujeitos à censura preventiva enquanto durar o estado de guerra, os periódicos e quaisquer outras publicações.
	31/3	Decreto 2.308 Interior	Regulamentação da censura à imprensa.
	20/4	Decreto 2.352 Trabalho e Providência Social	Manda submeter à censura toda a correspondência postal expedida do território da república para países estrangeiros e colónias destes para o território da república e providencia quanto à censura telegráfica.
	31/7	Decreto 2.538 Colónias	Aplicação às colónias da censura preventiva à imprensa.
	22/11	Decreto 2.793 Guerra	Reorganiza os serviços de censura da correspondência postal.

1917	16/3	Decreto 3.036 Trabalho e Previdência Social	Fiscalização à correspondência postal sobre mercadorias.
	18/4	Decreto 3.098 Trabalho e Previdência Social	Alteração ao regulamento de segurança na edificação das cabines de projeção.
	6/9	Lei 815 Congresso	Altera algumas disposições da lei da censura 495, enquanto durar o estado de guerra.
	10/9	Decreto 3.354 Guerra	Censura prévia a fitas cinematográficas com assuntos militares.
	5/12	Decreto 3.664-C Instrução Pública	Criação de comissão para elaboração de código de teatros.
1918	16/3	Decreto 3.958 Finanças	Cobrado sobre os bilhetes de espetáculos públicos do Porto uma taxa destinada ao auxílio às instituições de caridade daquela cidade.
	13/4	Decreto 4.082 Presidência da República	Restabelecida a lei 495, que mandou sujeitar à censura preventiva os periódicos e outros impressos, e a 9 de julho de 1912, relativa à apreensão de jornais, manuscritos, desenhos ou livros incursos nas disposições da mesma lei.
	13/4	Decreto 4.214 Guerra	Criada a Secção Fotográfica e Cinematográfica do Exército.
	25/4	Decreto 4.213 Presidência da República	Criado o adicional de 50% sobre todas as espécies de rendimento do imposto de selo enquanto durar o estado de guerra.
	4/5	Decreto 4.244 Colónias	Regulamento para os espetáculos cinematográficos no território sob administração da Companhia de Moçambique.
	25/5	Decreto 4.361 Instrução Pública	Acrescentados três delegados da Associação de Classe dos Trabalhadores do Teatro à composição do Conselho de Arte Teatral.
	29/5	Decreto 4.351 Trabalho	Reúne num só diploma a legislação sobre as indústrias insalubres, incómodas, perigosas ou tóxicas.
	17/6	Decreto 4.436 Interior	Forma por que deve ser feita a censura preventiva aos periódicos e outros impressos e aos escritos ou desenhos de qualquer modo publicados.
	12/7	Decreto 4.601 Interior	Regulado o serviço de censura à imprensa.
	31/10	Decreto 4.927 Presidência da República	A censura preventiva, estabelecida pelo decreto 4.436, é colocada sob a dependência da Secretaria da Guerra e autoridades militares suas subordinadas.
1919	7/3	Decreto 5.206 Colónias	Repete o decreto 4.244. Regulamento para os espetáculos cinematográficos no território sob administração da Companhia de Moçambique.
	29/4	Decreto 5.455 Guerra	Manda cessar a doutrina dos decretos 2.352 e 2.793, que determinaram o emprego da censura na correspondência postal, na telegrafia internacional e na telegrafia nacional.

	10/5	Decreto 5.787-C Instrução Pública	Reorganiza o Teatro Nacional de Almeida Garrett. Art.º 35º sobre direitos de autor.
1920	20/4	Decreto 6.561 Finanças	Regulado a forma de pagamento do imposto de assistência pública devido nas entradas das casas de espetáculos.
	18/11	Decreto 7.133 Instrução Pública	No Conselho Teatral devem ter representação o Grémio dos Artistas Dramáticos, por um delegado, e a 1ª Repartição da Direção-Geral de Belas Artes, pelo seu chefe.
1921	3/11	Decreto 7.772 Finanças	Atualização do imposto de selo.
1922	25/8	Decreto 8.364 Trabalho	Aprova os regulamentos da higiene, salubridade e segurança nos estabelecimentos industriais, e das indústrias insalubres, incómodas, perigosas ou tóxicas.
	21/9	Lei 1.368 Congresso	Imposto sobre o valor das transações sobre espetáculos.
	30/9	Decreto 8.403 Finanças	Instruções regulamentares do imposto sobre o valor das transações.
1923	30/8	Decreto 9.088 Instrução Pública	Teatro Nacional de Almeida Garrett. Retorno ao modelo da Sociedade Artística de gestão; disposições censórias relativamente ao repertório; cofre de subsídios e socorros.
	6/9	Decreto 9.088 Instrução Pública	Teatro Nacional de Almeida Garrett. Correções ao decreto 9.088.
	24/10	Lei 1.478 Congresso	Autoridades administrativas não podem conceder o visto a cartazes de espetáculos públicos que não apresentem previamente autorização escrita dos autores.
1924	9/4	Decreto 9.584 Interior; Instrução Pública	Responsabilidade da Direção-Geral de Belas Artes (Inspetor Geral dos Teatros) Definição e competências do Conselho Teatral.
	7/5	Decreto 9.648 Finanças	Instituição da necessidade de autorização governamental para a contratação de espetáculos oriundos do estrangeiro por razões cambiais.
	8/5	Decreto 9.659 Finanças; Trabalho	Remodela e atualiza algumas das disposições dos decretos 4.351 e 8.364 sobre as indústrias insalubres, incómodas, perigosas ou tóxicas.
	4/6	Decreto 9.764 Instrução Pública	Exigido aos artistas a posse de uma licença profissional.
	4/6	Decreto 9.765 Instrução Pública	Representantes da Associação de Empresários no Conselho Teatral.
	17/7	Lei 1.633 Finanças	Atualização do imposto de selo sobre sessões de cinema.
	25/9	Decreto 10.126 Instrução Pública	Custeamento das despesas da Inspeção Geral dos Espetáculos e do Conselho Teatral. Fixa a remuneração a abonar a cada membro do conselho por cada sessão.

	25/9	Decreto 10.127 Instrução Pública	Magistrado passa a fazer parte do Conselho Teatral.
1925	6/1	Declaração Instrução Pública	Cartazes de espetáculos públicos de peças estrangeiras não podem ser visados pela Inspeção Geral dos Teatros sem autorização dos autores.
	9/1	Decreto 10.443 Trabalho	Altera algumas rubricas das tabelas anexas ao regulamento das indústrias insalubres, incómodas, perigosas ou tóxicas, de 25 de agosto de 1922.
	14/2	Lei 1.748 Congresso	Proíbe nos salões cinematográficos a exibição de fitas contrárias à moral e bons costumes. Obriga todos os cinematógrafos de Lisboa e Porto a realizar duas vezes por mês uma sessão cinematográfica educativa, de hora e meia, na qual terão admissão gratuita as crianças das escolas primárias oficiais. Restrições de acesso a menores.
	26/2	Decreto 10.573 Instrução Pública	Determina que nenhuma construção, reconstrução ou alteração de casas destinadas a espetáculos públicos possa efetuar-se sem que o respetivo projeto ou memória seja previamente submetido a exame. Promulga várias disposições relativas à concessão de licenças para exploração de espetáculos públicos.
	27/5	Decreto 10.798 Instrução Pública	Regulamenta o disposto nos artigos 8º e 9º da lei 1.633 sobre licenças para artistas dramáticos e pagamento da respetiva taxa.
	18/9	Decreto 11.091 Instrução Pública	Aprova e manda pôr em execução o regulamento geral de construção, reconstrução ou alterações de casas destinadas a espetáculos públicos.
1926	22/1	Decreto 11.462 Comércio e Comunicações	Regulamento de segurança de instalações de espetáculos públicos. Normas de segurança relativas às cabines de projeção.
	20/2	Decreto 11.459 Instrução Pública	Decreto do Ministério da Instrução Pública que regulamenta a lei nº 1.748, que proíbe nos salões cinematográficos a exibição de fitas contrárias à moral e bons costumes e obriga todos os cinematógrafos de Lisboa e Porto a realizar duas vezes por mês sessões cinematográficas educativas de hora e meia com admissão gratuita para as crianças das escolas primárias oficiais. Restringe o acesso de menores.
	23/3	Despacho	Autorização de exploração de espetáculos cinematográficos.
	25/3	Despacho	Despachos da Inspeção Geral dos Teatros autorizando contratos e a exploração de vários espetáculos públicos.
	20/5	Despacho	Concessão de autorizações para exploração de espetáculos cinematográficos.
	10/9	Despacho	Autorizações de exploração de espetáculos cinematográficos.
	24/9	Despacho	Cancelamento de autorização de exploração de espetáculos cinematográficos.

Estado Novo (1926 - 1974)			
ano	dia	diploma	sumário
1926	7/6	Despacho	Concessão de autorizações para exploração de espetáculos.
	29/7	Decreto 12.008 Interior	Regula o exercício do direito de liberdade de imprensa.
	3/8	Despacho	Concessão de autorizações para exploração de espetáculos.
	12/8	Decreto 12.101 Finanças	Percentagem a que os funcionários das Finanças têm direito nas multas aplicadas.
	10/9	Despachos	Concessão de autorizações para exploração de espetáculos cinematográficos.
	24/9	Despacho	Retirada licença de exploração de espetáculos cinematográficos.
	11/12	Decreto 12.818 Instrução Pública	As entidades que se recusarem ao cumprimento voluntário das penas aplicadas pela Inspeção Geral dos Teatros serão obrigadas pelos tribunais a fazê-lo.
1927	28/1	Decreto 13.166 Instrução Pública	Regulamenta a execução da lei que rege os serviços de higiene pública.
	22/4	Despacho	Declaração pela Inspeção Geral dos Teatros, de haverem sido retiradas as licenças a duas empresas para explorarem espetáculos públicos.
	6/5	Decreto 13.564 Instrução Pública	Funções da Inspeção Geral dos Teatros; policiamento; Conselho Teatral; edifícios; empresas; artistas; autores; cinemas; lei dos cem metros; critérios de censura; espetadores.
	6/5	Decreto 13.607 Instrução Pública	Regulamenta a execução da lei que rege os serviços de higiene pública.
	3/6	Decreto 13.725 Instrução Pública	Promulga e codifica disposições sobre propriedade literária, científica e artística.
	22/6	Despachos	Nomeações. Inspeção Geral dos Teatros.
	21/7	Relação	Relação dos importadores e produtores de películas cinematográficas inscritos na Inspeção Geral dos Teatros.
	2/8	Decreto 14.027 Interior	Aprova a tabela de emolumentos pelos serviços a cargo das secretarias dos governos civis, administrações dos concelhos, comissariados de polícia, regedorias e corpos administrativos.
	9/8	Decreto 14.096 Interior	Declara ser da exclusiva competência das inspeções e subinspeções de saúde o licenciamento sanitário das casas de espetáculo e lugares de reunião e fixa as respetivas taxas.
	3/10	Portaria 5.046 Interior	Aprova as instruções para o licenciamento dos estabelecimentos insalubres, incómodos e perigosos da tabela anexa ao decreto 8.364.
	3/10	Portaria 5.049 Interior	Aprova as instruções para o licenciamento sanitário das casas de espetáculo.
	10/10	Decreto 14.396 Finanças	Estabelece um imposto único a pagar pelos empresários das casas ou recintos de espetáculos ou divertimentos públicos e pelas pessoas que promovam esses espetáculos ou divertimentos em quaisquer recintos; declara abolido o imposto de selo nos bilhetes de entrada ou assistência pessoal a espetáculos ou divertimentos públicos.
	26/10	Despacho	Licenças de exibição. Inscrição de uma firma como importadora e produtora de películas cinematográficas.
	16/11	Despacho	Concessão de exploração de cinema.

	28/11	Decreto 14.637 Presidência do Ministério	Determina que passem para o Ministério do Interior todos os serviços da Inspeção Geral dos Teatros.
	8/12	Louvor	Portaria louvando o empresário do Salão Cinematográfico Chamusquense pelo seu ato de benemerência e de interesse pela causa da educação popular.
1928	13/4	Decreto 15.354 Colónias	Regulada a exibição de películas cinematográficas nos territórios sob administração das Companhias de Moçambique e do Niassa e a assistência de indígenas aos espetáculos cinematográficos.
	5/7	Decreto 15.710 Colónias	Legendas das fitas cinematográficas podem ser redigidas em qualquer idioma e em português.
	10/7	Nomeação de comissão	Portaria nomeando uma comissão encarregada de elaborar o projeto de decreto discriminando as atribuições que, relativamente aos teatros e recintos de espetáculos, devem, por lei, pertencer ao Ministério da Instrução Pública e aquelas que devem competir ao Ministério do Interior.
	31/10	Decreto 16.103 Interior	Fixado o emolumento do «visto» (fiscalização da indústria de teatro), a que se refere o artigo 145º do decreto 13.564.
	29/12	Decreto 16.315 Interior	Reorganização dos serviços da Inspeção Geral dos Teatros.
1929	7/1	Portaria 5.830 Interior	Designa a entidade à qual pertencem as atribuições de delegado da Inspeção Geral dos Teatros em cada concelho (chefe de secretaria da câmara nos concelhos em que haja secção administrativa).
	30/3	Portaria 6.065 Interior	Aprova novas instruções para o licenciamento de estabelecimentos insalubres, incómodos e perigosos e para o licenciamento sanitário de casas de espetáculos.
	28/6	Decreto 17.046-A Interior	Cria no Ministério do Interior a Inspeção Geral dos Espetáculos.
	15/7	Nomeação	Nomeação do Inspetor Geral dos Espetáculos.
	24/7	Nomeação	Decreto colocando como terceiro oficial na Inspeção Geral dos Espetáculos uma datilógrafa do Quadro da Direção-Geral de Assistência.
	8/11	Sindicância	Conclusões da sindicância aos inspetores-censores e Comissão de Vitorias das Casas de Espetáculos.
	21/11	Exoneração	Exoneração de um vogal da comissão de vitorias aos teatros e cinemas.
	21/11	Dissolução	Dissolução e louvor da comissão de vitorias aos teatros e cinemas
	25/11	Nomeação	Nomeação de cidadãos para constituírem o Conselho Superior da Inspeção Geral dos Espetáculos
	25/11	Nomeação	Nomeação de cidadãos para constituírem o Conselho Técnico da Inspeção Geral dos Espetáculos
	26/11	Portaria 6.501 Interior	Que os governadores civis não passem licenças de funcionamento a casas de espetáculos sem autorização escrita da Inspeção Geral dos Espetáculos
	26/11	Portaria 6.502 Interior	Que as câmaras municipais não aproveem novos projetos de casas de espetáculos sem autorização escrita da Inspeção Geral dos Espetáculos
	30/11	Portaria Interior	Sindicância aos atos de um chefe de secção da Inspeção Geral dos Espetáculos.

	29/12	Decreto 16.315 Interior	Transfere do Ministério da Instrução Pública para a Inspeção Geral dos Espetáculos, no Ministério do Interior, um chefe de secção que tem desempenhado todo o serviço de expediente da referida inspeção geral.
1930	19/4	Decreto 18.222 Finanças	Aprova a relação geral das indústrias e dos comércios.
	16/5	Decreto 18.415 Presidência do Ministério	Proíbe, até 31 de dezembro de 1933, que as empresas comerciais ou industriais que exerçam a sua atividade no continente admitam ao seu serviço empregados que não sejam portugueses.
	5/12	Portaria 6.975 Interior	Esclarece as disposições do decreto nº 13.564 relativas ao lugar que compete aos oficiais da guarda republicana nas casas de espetáculos ou divertimentos públicos.
1931	12/5	Decreto 19.735 Comércio e Comunicações	Autorização de emprego de alta tensão nas casas de espetáculos.
	6/7	Portaria 7.142 Interior	Manda que os governos civis e as administrações dos conselhos não autorizem a realização de espetáculos senão a artistas nacionais ou estrangeiros devidamente munidos de alvará passado pela Inspeção Geral dos Espetáculos.
1932	11/1	Decreto 20.741 Instrução Pública	Regulamento do Ensino Secundário. Prevê o cinema como atividade circum-escolar com finalidades educativas e patrióticas junto da mocidade.
	4/2	Decreto 20.859 Instrução Pública	Comissão do cinema educativo; conceito de película cultural; exibição de filmes culturais e educativos nos cinemas; produção de filmes educativos.
	27/9	Decreto 21.705 Instrução Pública	Produção de filmes culturais e didáticos.
	24/11	Decreto 21.904 Guerra	Regulamento dos Serviços Cartográficos do Exército
	28/11	Decreto 21.916 Finanças	Nova tabela do imposto de selo sobre espetáculos.
	6/12	Decreto 21.946 Instrução Pública	Determina que, para o efeito da classificação dos concorrentes à realização das películas didáticas e culturais, sejam as planificações substituídas pela elaboração dos argumentos que, em face dos respetivos concursos abertos, os seus candidatos devem organizar.
	6/12	Portaria 7.480 Interior	Determina que para a admissão de artistas ou empregados nas casas de espetáculos se observem as disposições do decreto 18.415, que proíbe às empresas industriais ou comerciais que exerçam a sua atividade no continente admitirem ao serviço empregados que não sejam portugueses.
	29/12	Decreto 22.047 Obras Públicas	Obrigatório aos exploradores de instalações elétricas o envio de uma nota estatística da exploração do ano anterior.
1933	22/2	Decreto 22241 Presidência do Conselho	Promulga o projeto de Constituição Política da República Portuguesa.
	11/4	Decreto 22.468 Interior	Normas que presidem à autorização ou proibição de reuniões públicas.
	11/4	Decreto 22.469 Interior	Critérios que presidem a censura prévia às publicações.

	29/6	Decreto 22.756 Interior	Orgânica dos serviços de censura.
	14/7	Decreto 22.827 Presidência do Conselho	Determina que as empresas nacionais ou estrangeiras, que exerçam a sua atividade no território, só possam ter ao seu serviço empregados de nacionalidade portuguesa, sem prejuízo dos empregados estrangeiros legalmente existentes na presente data, nem das cláusulas de reciprocidade ajustadas entre Portugal e outros países.
	14/8	Decreto 22.966 Finanças	Isenta a Tobis Portuguesa do pagamento de contribuições e de direitos de importação.
	23/9	Portaria 7.694 Interior	Inclusão de maquinistas e eletricitistas de cinemas e teatros entre os auxiliares das respetivas empresas.
	25/9	Decreto 23.054 Presidência do Conselho	Criação do Secretariado da Propaganda Nacional.
1934	2/1	Despacho do SPN Presidência do Conselho	Rescisão de contrato de datilógrafa.
	5/1	Decreto 23.445 Colónias	Criação das Casas da Metrópole em Luanda e Lourenço Marques.
	27/2	Decreto 23.606 Finanças	Adita o artigo 97º das instruções preliminares das pautas (importação temporária) com o nº 8º-A, referente ao material de filmagem e fitas virgens para obtenção de documentários e filmes noticiosos que possam servir de propaganda de assuntos nacionais no estrangeiro pelo prazo de um ano.
	6/3	Despacho Secretariado da Propaganda Nacional	Contratação de um arquivista.
	12/5	Decreto 23.840 Comércio e Indústria	Elimina da tabela II anexa ao regulamento das indústrias insalubres, incómodas, perigosas ou tóxicas a rubrica «fitas cinematográficas (depósito de)» e inclui na tabela I anexa ao referido regulamento várias rubricas.
	17/5	Decreto 23.866 Presidência do Conselho	Determina a forma como a Tobis Portuguesa pode utilizar-se do benefício da isenção de direitos de importação concedido pelo art.º I do decreto 22.966.
1935	16/3	Lei 1.884 Assembleia Nacional	Especifica as instituições que ficam reconhecidas como sendo de previdência social.
	17/4	Decreto 25.259 Presidência do Conselho	Isenção de direitos de importação a outras empresas cinematográficas.
	7/6	Parecer da Procuradoria Geral da República Instrução Pública	Aprovando por despacho ministerial, acerca de um requerimento em que o concessionário de uma película cinematográfica, sobre a obra da administração pública portuguesa desde 28 de maio de 1926 até aos nossos dias, pede que a concessão seja transferida para o Secretariado da Propaganda Nacional nas condições em que foi adjudicada.

	20/6	Acórdão do Supremo Tribunal Administrativo Presidência do Conselho	Acórdão do Supremo Tribunal Administrativo no recurso nº 83, em que era recorrente a firma Castelo Lopes e recorrida Aurélia da Conceição Oliveira Silva Sanches, viúva do sinistrado Álvaro Gomes da Silva Sanches.
	14/8	Decreto 25.743 Comércio e Indústria	Nova redação às rubricas incluídas na tabela I, anexa ao regulamento das indústrias insalubres, incómodas, perigosas ou tóxicas, pelo artigo 2º do decreto 23.840, relativas a fitas cinematográficas.
	23/11	Decreto 26.116 Finanças	Promulga gratificações dos inspetores.
1936	14/5	Decreto 26.589 Presidência do Conselho	Fixa o número máximo de páginas dos jornais diários, regula a fundação de quaisquer publicações sujeitas ao regime de censura bem como a publicação dos anúncios dos serviços públicos e das empresas concessionárias e proíbe a entrada em Portugal, a distribuição e venda de jornais, revistas e quaisquer outras publicações estrangeiras que contenham matéria cuja divulgação não seria permitida em publicações portuguesas.
	8/8	Decreto 26.869 Obras Públicas e Comunicações	Atualiza e codifica o regulamento de segurança das instalações elétricas estabelecidas em casas e recintos de espetáculos.
	24/8	Decreto 26.922 Obras Públicas e Comunicações	Simplifica o processo de licenciamento das instalações elétricas estabelecidas em casas de espetáculos.
	25/9	Decreto 27.033 Finanças	Introduz um novo artigo na pauta de importação, relativo a fitas cinematográficas de quaisquer dimensões, impressionadas, não especificadas.
	16/11	Decreto 27.207 Agricultura	Reorganiza os serviços do ministério (criação dos serviços de propaganda).
1937	2/3	Portaria 8.642 Agricultura	Regulamenta o disposto no nº 8 do artigo 31º do decreto 27.207, no que respeita à propaganda cinematográfica que compete à Repartição de Estudos, Informação e Propaganda, da Direção-Geral dos Serviços Agrícolas.
	14/7	Decreto 27.859 Colónias	Cria no Ministério uma missão cinegráfica às colónias de África do Império, destinada à preparação e realização de documentários de propaganda que evidenciem o esforço civilizador dos portugueses.
1938	15/3	Decreto 28.521 Colónias	Isenção de contribuição e impostos às companhias nacionais que em Moçambique realizem espetáculos cinematográficos, cujos programas sejam principalmente constituídos por filmes portugueses de propaganda nacionalista ou com interesse cultural e educativo.
	10/9	Decreto 28.990 Educação Nacional	Determina que transitoriamente nos contratos de artistas, empregados teatrais e artífices de teatro, seja cumprida a antecedência mínima de 30 dias para aviso de despedimento aos contratados.
1939	16/2	Lei 1.974 Assembleia Nacional	Proibição de assistência de menores a espetáculos de cinema.

19/7	Decreto 29.762 Presidência do Conselho	Torna aplicável à Madeira e Açores o decreto 22.827, que estabelece o condicionamento do trabalho de estrangeiros no território nacional.
15/9	Decreto 29.931 Presidência do Conselho	Torna obrigatório para todas as empresas organizadas corporativamente o pagamento de joias para poderem ser sócias dos mesmos organismos. Autoriza a cotização sobre os profissionais não inscritos nos sindicatos nacionais, sempre que as circunstâncias o justifiquem. Concessão de carteira profissional a profissões especializadas.
1940	19/3 Decreto 30.320 Presidência do Conselho	Criação de um gabinete de coordenação do serviços de propaganda e informação.
1941	19/3 Decreto 31.182 Finanças	Imposto a aplicar aos espetáculos públicos.
	12/5 Decreto 31.264 Finanças	Imposto a aplicar aos espetáculos públicos.
1942	5/9 Decreto 32.241 Educação Nacional	Reorganização da Inspeção Geral dos Espetáculos.
1943	20/2 Decreto 32.674 Presidência do Conselho	Insere várias disposições relativas à constituição das caixas sindicais e de reforma ou de previdência.
	15/4 Decreto 32.748 Presidência do Conselho	Cria a Caixa de Previdência dos Profissionais de Espetáculos.
	15/4 Decreto 32.749 Presidência do Conselho	Regulamentação das condições de prestação de trabalho e remuneração, fixando os limites aos ordenados e salários, sempre que o exijam os interesses nacionais.
	22/4 Portaria 10.374 Presidência do Conselho	Considera profissionais de espetáculos os indivíduos em condições de serem representados pelos sindicatos nacionais dos artistas teatrais, maquinistas teatrais, músicos, profissionais de cinema e dos toureiros portugueses.
	30/12 Decreto 33.479 Finanças	Regula a cobrança de receitas e fixa as despesas do Estado para o ano de 1944.
1944	23/2 Decreto 33.545 Presidência do Conselho	Criação do Secretariado Nacional da Informação e definição dos organismos que vai integrar.
	11/3 Decreto 33.570 Presidência do Conselho	Disposições transitórias de funcionamento do Secretariado Nacional da Informação.
	28/7 Decreto 33.820 Finanças	Instalações do Secretariado Nacional da Informação.
	23/8 Decreto 33.883 Finanças	Prorroga até 3 de junho de 1945 da isenção de pagamento pela Tobis da contribuição predial e industrial, assim como dos direitos de importação de maquinismos, aparelhos e materiais necessários ao exercício da sua indústria.
	12/9 Decreto 33.947 Presidência do Conselho	Prorroga por mais 2 meses a reorganização definitiva do Secretariado Nacional da Informação.

	24/11	Decreto 34.133 Presidência do Conselho	Organização administrativa dos serviços do Secretariado Nacional da Informação. Integração da Inspeção Geral dos Espetáculos que passa a designar-se por Inspeção dos Espetáculos.
	24/11	Decreto 34.134 Presidência do Conselho	Regulamento dos serviços do Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo. Atribuições e serviços administrativos.
1945	14/3	Lei 2.005 Assembleia Nacional	Promulga as bases a que deve obedecer o fomento e a reorganização industrial.
	11/5	Decreto 34.590 Presidência do Conselho Educação Nacional	Regulamento da inspeção de espetáculos públicos.
	23/11	Decreto 35.165 Presidência do Conselho Educação Nacional	Modificações ao regulamento da Inspeção dos Espetáculos.
	29/12	Decreto 35.410 Presidência do Conselho	Estabelece as condições indispensáveis para assegurar a máxima regularidade à operação de recolha de contribuições destinadas às instituições de previdência e de abono de família.
	31/12	Decreto 35.427 Interior; Finanças	Institui para vigorar em 1946 o Fundo de Socorro Social e designa as receitas que constituem o respetivo fundo.
1946	19/1	Decreto 35.460 Educação Nacional	Determina que não sejam abrangidos pelo art.º 4º do decreto 34.590 os espetáculos promovidos pela Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho.
	24/12	Decreto 36.058 Presidência do Conselho	Lei de proteção do cinema: filmes estrangeiros; fundo cinematográfico nacional; filme português; dobragem e legendagem; produção e exibição; tutela.
	27/12	Decreto 36.062 Presidência do Conselho	Decreto igual ao anterior.
1947	25/6	Decreto 36.371 Interior	Locais e formas de venda de bilhetes para espetáculos públicos.
	30/12	Decreto 36.701 Presidência do Conselho	Aumentado o quadro de pessoal do Secretariado Nacional da Informação.
1948	18/2	Lei 2.027 Assembleia Nacional	Fundo do cinema nacional; aplicação e disponibilidades do fundo; definição de filme português; dobragem e legendagem; contingente de filmes portugueses; colocação e exploração de filmes nacionais; serviços cinematográficos oficiais.
1949	11/4	Decreto 37.369 Presidência do Conselho	Financiamentos para produção de filmes.
	11/4	Decreto 37.370 Presidência do Conselho	Administração do Fundo do Cinema Nacional; licenças de exibição, financiamentos e prémios.

	11/4	Decreto 37.371 Finanças	Inscrição de verba no orçamento do Ministério das Finanças para o Fundo do Cinema Nacional
	30/8	Decreto 37.534 Interior	Locais e formas de vendas de bilhetes de espetáculos públicos.
	9/12	Decreto 37.639 Presidência do Conselho	Financiamentos para produção de filmes.
1950	16/6	Lei 2.041 Assembleia Nacional	Cria o Fundo Teatro e regula o seu funcionamento.
	30/12	Decreto 38.126 Presidência do Conselho	Dependência do Secretariado Nacional da Informação em relação à Presidência do Conselho.
1951	16/6	Decreto 38.304 Negócios Estrangeiros	Aprova, para ser ratificada, a Convenção de Berna para proteção das obras literárias e artísticas.
1952	27/10	Decreto 38.964 Presidência do Conselho	Comissão de Classificação dos Espetáculos. Escalões etários.
	27/10	Decreto 38.968 Educação Nacional	Reforça o princípio da obrigatoriedade do ensino primário elementar, reorganiza a assistência escolar, cria os cursos de educação de adultos e promove uma campanha nacional contra o analfabetismo.
	27/10	Decreto 38.969 Educação Nacional	Estabelece o cinema como instrumento a utilizar na campanha de alfabetização de adolescentes e adultos.
1953	21/5	Portaria 14.395 Ultramar	Manda aplicar, com alterações, às províncias ultramarinas o decreto 38.964, que regula a assistência de menores a espetáculos públicos.
	29/12	Decreto 39.491 Ultramar	Gratificações das comissões de avaliação de espetáculos nas províncias ultramarinas
1954	20/5	Decreto 39.660 Presidência do Conselho	Inserir disposições destinadas a completar a regulamentação prevista sobre o exercício do direito de associação.
	31/5	Decreto 39.683 Presidência do Conselho	Regulamentação da cobrança de taxas para o Fundo do teatro.
	31/5	Decreto 39.684 Presidência do Conselho	Administração do Fundo; subsídios e compensações; exploração, arrendamento e cedência de teatros e cineteatros.
	24/11	Decreto 39.926 Presidência do Conselho	Participação do Fundo de cinema no capital de produtoras de filmes.
1956	16/4	Decreto 40.572 Presidência do Conselho	Cria a Federação Portuguesa dos Cineclubes.
	16/4	Decreto 40.573 Presidência do Conselho	Reorganização administrativa do Secretariado Nacional da Informação.

	2/8	Decreto 40.715 Presidência do Conselho	Regulamentação da exibição de filmes portugueses nos cinemas.
	17/8	Lei 2.085 Assembleia Nacional	Promulga as bases do plano de formação social e corporativa.
	22/8	Lei 2.086 Assembleia Nacional	Promulga as bases para a instituição das corporações.
1957	1/4	Decreto 41.051 Presidência do Conselho	Assistência de menores a espetáculos públicos.
	10/4	Decreto 41.062 Presidência do Conselho	Regulamentação da exibição de filmes de formato reduzido.
	4/7	Decreto 41.171 Presidência do Conselho	Disposições sobre a importação de filmes.
1958	8/5	Portaria 16.696 Ultramar	Manda aplicar às províncias ultramarinas o decreto de assistência de menores a espetáculos públicos.
	26/12	Decreto 42.052 Presidência do Conselho	Fundo do Cinema Nacional passa a gerir as participações em capital feitas nas produtoras de filmes.
1959	27/3	Decreto 42.194 Ultramar	Cria nas províncias ultramarinas Centros de Informação e Turismo e define as suas competências e funcionamento.
	23/9	Decreto 42.523 Corporações e Previdência Social	Preâmbulo da lei justifica a criação de duas novas corporações: da imprensa e dos espetáculos.
	23/9	Decreto 42.524 Corporações e Previdência Social	Instituição da Corporação dos Espetáculos.
	28/10	Decreto 42.619 Presidência do Conselho	Aumenta para dois vogais a Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos.
	7/10	Decreto 42.564 Exército	Reorganização dos Serviços Cartográficos do Exército
	20/11	Decreto 42.660 Presidência do Conselho	Nova lei dos espetáculos públicos: ação da Inspeção dos Espetáculos; recintos; exploração; realização de espetáculos; exame e classificação; taxas.
	20/11	Decreto 42.661 Presidência do Conselho	Licenças; construção; vistorias; exploração; classificação.
	20/11	Decreto 42.662 Presidência do Conselho	Regulamento das condições técnicas e de segurança dos recintos de espetáculos e divertimentos públicos.
	20/11	Decreto 42.663 Presidência do Conselho	Reorganiza os serviços da Inspeção dos Espetáculos.

	20/11	Decreto 42.664 Presidência do Conselho	Regulamento da Inspeção dos Espetáculos.
	12/12	Decreto 42.724 Corporações e Previdência Social	Corporação dos Espetáculos. Retificação ao decreto 42.524.
1960	8/3	Portaria 17.623 Presidência do Conselho	Aprovação dos modelos de cartão de identificação da Inspeção dos Espetáculos.
	27/4	Decreto 42.955 Corporações e Previdência Social	Concede o direito de brasão de armas, estandarte, bandeira e selo às corporações e estabelece as regras que devem presidir ao estudo, ordenamento e aprovação do brasão de armas das corporações.
	23/9	Portaria 17.955 Corporações e Previdência Social	Aprovação do regulamento das juntas disciplinares das Corporações do Comércio, Indústria, Transportes e Turismo e dos Espetáculos.
	23/9	Portaria 17.962 Corporações e Previdência Social	Aprovação das armas, estandarte, bandeira e selo da Corporação dos Espetáculos.
	23/9	Decreto 43.181 Corporações e Previdência Social	Regulamentação da atividade dos profissionais de espetáculos.
	23/9	Decreto 43.190 Corporações e Previdência Social	Regulamentação da atividade dos profissionais de espetáculos.
	23/9	Portaria 17.953 Corporações e Previdência Social	Regimento da Corporação dos Espetáculos.
1961	29/11	Despacho Corporações e Previdência Social	Despacho ministerial que determina a integração do abono de família na Caixa de Previdência dos Profissionais de Espetáculos. Revoga o despacho de 14 de junho de 1956.
1962	12/2	Portaria 19.024 Corporações e Previdência Social	Alterações ao regimento da Corporação dos Espetáculos.
	18/6	Lei 2.115 Assembleia Nacional	Promulga as bases da reforma da previdência social.
1963	2/5	Portaria 19.840 Finanças; Exército	Reorganização dos Serviços Cartográficos do Exército
	20/8	Decreto 45.201 Presidência do Conselho	Aumento dos elementos da Comissão de Exame e Classificação dos Espetáculos.
1964	29/1	Decreto 45.777 Exército	Nomeação de operadores de cinema para os Serviços Cartográficos do Exército.
	22/12	Decreto 46.091 Finanças	Orçamento Geral do Estado para 1965. Novo imposto para o cinema.
	31/12	Decreto 46.135 Educação Nacional	Cria no Ministério da Educação Nacional o Instituto de Meios Audiovisuais de Ensino e define os seus fins e atribuições.

1965	23/10	Decreto 46.608 Corporações e Previdência Social	Alterações aos decretos sobre corporações.
	23/10	Portaria 21.601 Corporações e Previdência Social	Alteração ao regimento da Corporação dos Espetáculos.
1966	17/1	Portaria 21.799 Corporações e Previdência Social	Generaliza, a partir do ano de 1966, a todas as caixas sindicais de previdência e caixas de reforma ou de previdência com entidades patronais contribuintes cujos beneficiários venham a ser integrados na Caixa Nacional de Pensões o regime de pensões pela mesma caixa.
	29/1	Portaria 21.845 Exército	Criação do Conselho Administrativo dos Serviços Cartográficos do Exército
	26/4	Despacho Corporações e Previdência Social	Despacho ministerial que altera os artigos 12º, 18º, 31º e 32º do Regimento da Caixa de Previdência dos Profissionais de Espetáculos.
	27/4	Decreto 46.980 Educação Nacional	Aprova o Código do Direito de Autor. Revoga o decreto 13.725, com ressalva do disposto nos artigos 11º e 65º a 68º e ainda, da regulamentação do direito à imagem.
1968	10/10	Decreto 48.619 Presidência do Conselho	Cria, na Presidência do Conselho, a Secretaria de Estado da Informação e Turismo.
	15/11	Decreto 48.686 Presidência do Conselho	Promulga a organização da Secretaria de Estado da Informação e Turismo. Extingue, a partir de 1 de janeiro de 1969, o Secretariado Nacional da Informação Cultura Popular e Turismo.
1969	20/2	Decreto 48.874 Ultramar	Criação dos Serviços de Espetáculos de Angola.
	2/7	Portaria 24.152 Presidência do Conselho	Cria cartões de identidade para uso do pessoal da Secretaria de Estado da Informação e Turismo.
	21/8	Decreto 49.199 Ultramar	Atualização do sistema de isenções fiscais a conceder a espetáculos públicos.
	2/12	Decreto 49.428 Ultramar	Fixa as gratificações mensais aos membros da Comissão de Literatura e Espetáculos para Menores em Angola.
	22/12	Portaria 24.477 Corporações e Previdência Social	Atualiza, com efeitos a partir de 1 de janeiro de 1970, os valores do quantitativo mensal das pensões regulamentares concedidas pela Caixa Nacional de Pensões e pelas caixas completamente abrangidas pela portaria 21.799.
1970	23/9	Portaria 476/70 Corporações e Previdência Social	Atualiza as pensões de invalidez ou velhice e de sobrevivência do regime geral da previdência.
1971	18/6	Decreto 263/71 Presidência do Conselho	Nova classificação dos espetáculos
	25/6	Contrato Corporações e Previdência Social	Contrato coletivo de trabalho celebrado entre o Grémio Nacional das Empresas de Cinema e o Sindicato Nacional dos Profissionais de Cinema.

28/6	Portaria 346/71	Corporações e Previdência Social	Alterações à Caixa de Previdência dos Profissionais de Espetáculos.
28/10	Lei 5/71	Assembleia Nacional	Lei de imprensa.
5/12	Lei 7/71	Assembleia Nacional	Criação do Instituto Português de Cinema: atribuições e competências; fomento da atividade cinematográfica.
9/12	Lei 8/71	Presidência da República	Promulga as bases relativas à atividade teatral - Revoga várias disposições legislativas.
1972	5/5	Decreto 150/72 Presidência do Conselho; Justiça	Regulamenta a lei de imprensa e insere as normas previstas na mesma lei relativamente ao direito à constituição de empresas, às garantias da liberdade de imprensa e aos seus limites.
1973	22/3	Decreto 118/73 Ultramar	Cria em Angola o Conselho do Espetáculo Público e o Fundo do Espetáculo Público.
	25/4	Decreto 184/73 Presidência do Conselho	Regula o funcionamento do Instituto Português de Cinema e adota outras providências atinentes à execução dos princípios gerais definidos nas leis 7/71 e 8/71, relativas à proteção do cinema nacional e à atividade teatral respetivamente.
	5/6	Decreto 286/73 Presidência do Conselho	Regulamento da atividade cinematográfica.
	27/7	Portaria 502/73 Finanças	Adiciona duas rubricas à relação geral das indústrias e dos comércioos, aprovada pelo decreto 18.222 de 19 de abril de 1930.
	8/10	Decreto 505/73	Altera a redação de vários artigos do decreto 42.524 de 23 de abril de 1959, relativo à Corporação dos Espetáculos.

Terceira República (1974 - 1975)

ano	dia	diploma	sumário
1974	14/5	Decreto 199/74	Extingue as Comissões de Exame e Classificação dos Espetáculos, de Recurso e de Literatura e Espetáculos para Menores. Enquanto não for criado um novo regime haverá uma comissão <i>ad hoc</i> .
	25/6	Decreto 281/74	Autoriza a Junta de Salvação Nacional a nomear uma comissão <i>ad hoc</i> , de caráter transitório, para controlo da imprensa, rádio, televisão, teatro e cinema.
	29/6	Decreto 296/74	Determina providências destinadas a permitir às empresas exibidoras de filmes dispor dos meios financeiros indispensáveis à sua manutenção e desenvolvimento.
	10/7	Decreto 424/74	Torna extensivo às províncias ultramarinas o decreto 281/74 de 25 de junho.
1975	26/5	Decreto 257/75	Define as normas a que deve obedecer a assistência financeira a conceder pelo Instituto Português de Cinema.

JORGE SEABRA é doutor em história contemporânea, com especialização no domínio do cinema, particularmente no tema do colonialismo e pós-colonialismo no universo dos cinemas em português.

Professor universitário desde 1994, lecionou na Universidade Católica Portuguesa e na Universidade de Coimbra, instituição a que continua vinculado através do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX (CEIS20), onde é membro da direção, exerce funções de coordenação do grupo *Correntes Artísticas e Movimentos Intelectuais* e no seminário *Sociedades e Culturas* do doutoramento em Estudos Contemporâneos.

Tem exercido funções de programação e coordenação de festivais de cinema, nomeadamente no *Festival internacional de cinema dos países de língua oficial portuguesa* (1982-1990), *Coimbra in motions* (2012-2013) e *Mar film festival* (2017).

Proferiu conferências em diversos países sobre temas da sua especialização e tem publicado em diferentes revistas nacionais e internacionais. É autor de *África nossa. O império colonial na ficção cinematográfica portuguesa (1945-1974)* (2ª ed. 2014) e *Cinema. Tempo, memória, análise* (2014), sendo ainda co-autor de *Territórios do cinema. Representações e paisagens da pós-modernidade* (2016); *O cinema português através dos seus filmes* (2ª ed. 2014) e *O cinema sob o olhar de Salazar...* (2ª ed. 2011).

I
IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS
U

