

Maria Manuela Tavares Ribeiro

Coordenação



utros Combates
pela História

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra
Email: imprensauc@ci.uc.pt
URL: http://www.uc.pt/imprensa_uc
Vendas online: <http://livrariadaimprensa.com>

CONCEPÇÃO GRÁFICA

António Barros

ORGANIZAÇÃO DOS TEXTOS

Isabel Maria Luciano
Marlene Taveira

PRÉ-IMPRESSÃO

António Resende
Imprensa da Universidade de Coimbra

EXECUÇÃO GRÁFICA

SerSilito • Maia

ISBN

978-989-26-0041-3

DEPÓSITO LEGAL

.....

OBRA PUBLICADA COM O APOIO DE:

2



CEIS 20
CENTRO DE ESTUDOS
INTERDISCIPLINARES
DO SÉCULO XXI
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia

MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR Portugal

PROGRAMA OPERACIONAL CIÊNCIA, TECNOLOGIA,
INOVAÇÃO DO QUADRO COMUNITÁRIO DE APOIO III



Maria Manuela Tavares Ribeiro
Coordenação



utros Combates
pela História

HISTÓRIA, IDEIAS E ARTES

Paulo Cunha

A CENSURA E O NOVO CINEMA PORTUGUÊS

Nesta apresentação pretende-se rever as relações entre a censura e o cinema português no período pós-António Ferro. Interessa sobretudo analisar a influência da censura no percurso do designado novo cinema português, período de renovação do cinema português que se estende desde o abandono de António Ferro da política cultural e artística do Estado Novo até à remodelação da Cinemateca Portuguesa no contexto da reorganização institucional do pós-25 de Abril (1980), então dotada de autonomia administrativa e financeira.

A publicação, em 2000, do volume *O Cinema sob o Olhar de Salazar...*, coordenado pelo Prof. Doutor Luís Reis Torgal, assinalou simbolicamente o culminar de uma aproximação entre a ciência histórica e o cinema que foi ganhando forma durante a década anterior. De facto, esta publicação, ao reunir um conjunto de investigadores maioritariamente com formação historiográfica, representou um ponto de viragem significativo na produção historiográfica em torno do fenómeno cinematográfico em Portugal.

Os primeiros textos sobre cinema português, publicados durante as décadas de 1920-30, partiram essencialmente da iniciativa de jornalistas cinematográficos, divulgando uma natural curiosidade em torno de uma invenção técnica que revolucionara visivelmente as actividades sociais e recreativas das populações urbanas. O conteúdo destes escritos mediáticos passava sobretudo pela divulgação de informações sem grande cuidado analítico. Em contrapartida, a análise e a reflexão foram as principais preocupações das produções escritas dos primeiros intelectuais cinéfilos portugueses. Movidos por interesses artísticos e culturais, os primeiros cronistas e críticos que dedicaram especial atenção à escrita sobre cinema abordavam essencialmente as questões estéticas e éticas da máquina de filmar, denunciando simultaneamente pouco interesse pelo desenvolvimento de uma historiografia com bases científicas.

A partir da década de 40, começam a ser publicados os primeiros escritos proto-históricos. Procurando construir uma história do cinema português, estes primeiros autores limitavam a sua investigação ao inventário e registo de elementos considerados fundamentais — «filmes, figuras, factos» — sem grandes preocupações reflexivas.

A partir do final dos anos 70, começam a dar à estampa as primeiras publicações de carácter histórico subordinadas ao cinema português. Os seus autores — sem formação histórica específica — eram essencialmente cinéfilos mais entusiasmados e

empenhados no estudo do cinema português, figuras geralmente associadas a entidades públicas ligadas ao cinema, nomeadamente a Cinemateca Nacional.

Na viragem para a década de 1990 verificou-se um importante surto dos primeiros estudos universitários dedicados à temática do cinema. Um pouco por todas as áreas disciplinares, «esta temática começa a adquirir estatuto universitário, dando lugar a teses académicas focadas por diversos ângulos de análise e diferentes metodologias.»¹ De uma forma cada vez mais consistente, as temáticas relacionadas com o cinema começam a servir de objecto de estudo em disciplinas metodologicamente tão diversificadas como a Antropologia, a Psicologia, a Estética, as Literaturas ou a Arquitectura.

A chegada de historiadores ao nicho cinéfilo permitiu o desenvolvimento de uma actividade historiográfica orientada por critérios e métodos científicos até aí desconhecidos nessa área. A valorização da história do cinema retirou-a definitivamente do gueto cinéfilo e a designada «gente do cinema» perdeu o monopólio da escrita sobre o cinema português, permitindo o desenvolvimento de uma produção historiográfica independente que parte agora sobretudo de centros de investigação agregados a instituições de ensino superior.

Esta aproximação entre historiadores e a prática historiográfica em torno do cinema português ou do cinema em Portugal permitiu rever ou reler diversas teses sustentadas em publicações entretanto consagradas. Entre os períodos mais revistos pela prática historiográfica recente encontra-se o designado novo cinema português, o período de renovação da cinematografia portuguesa que marcou as décadas de 1960-70. Desse período resolvi trazer aqui uma reflexão sobre o papel da censura cinematográfica durante esse período, exercício que se pretende integrar no tema mais geral das relações de poder entre a geração do novo cinema português e o poder político de então.

a) Durante a vigência de António Ferro (1933-1949)

Entre 1933 e 1949, durante o período em que António Ferro dirigiu a política cultural e artística do Estado Novo, no momento da sua institucionalização e de reconhecido maior investimento ideológico, a censura ao cinema português fazia-se sentir sobretudo na fase da pré-produção. A monopolização dos meios de produção não permitia a concretização de nenhum projecto cinematográfico fora da alçada ou vigilância oficial.

De facto, não se conhece neste período qualquer proibição integral de um filme e são poucos os exemplos de cortes de cenas por parte da censura. Dos filmes produzidos entre 1933-1949, são publicamente conhecidos cortes em apenas dois filmes:

- *Maria Papoila* (1937), de Leitão de Barros – O filme teve cortes em algumas cenas;²
- *Aldeia da Roupa Branca* (1938), de Chianca de Garcia – O filme teve um «pequeno corte» por «imoral»;³

¹ TORGAL, Luís Reis – «O cinema português e os estudos universitários», In: TORGAL, Luís Reis (coord.) – *O Cinema sob o Olhar de Salazar...* Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, pp. 13-14.

² MATOS-CRUZ, José de – *O Cais do Olhar*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1999, p. 55.

³ *Ibidem*, p. 56.

Estes dois títulos foram assinados por duas das figuras cinéfilas mais marcantes das décadas iniciais do Estado Novo. Apesar de desconhecermos concretamente quais as cenas ou planos cortados, acreditamos que se trataram de cortes pouco ou nada significativos na construção fílmica das obras. Estes dois filmes constroem-se em torno de um confronto entre a valorizada imagem da mulher rural e a depreciada imagem da mulher urbana, que se reforça essencialmente nos elementos visuais. Ambos os filmes apresentam algumas sequências filmadas em espaços considerados de alguma reserva moral, nomeadamente em casas de diversão como os *cabarets*, onde as mulheres fumam e bebem de forma social e moralmente reprovável. Não estranhamos, portanto, que os planos censurados integrassem algumas dessas sequências mais sensíveis para a moral dominante da época.

Neste período inicial de acção de António Ferro e do seu Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), o regime conseguiu rodear-se de um importante núcleo de realizadores que asseguraram uma produção de conteúdos geralmente condizentes com os princípios da *Política do Espírito*. Esse núcleo, encabeçado por António Lopes Ribeiro e integrando figuras como Leitão de Barros, Brum do Canto, Chianca de Garcia e Arthur Duarte, monopolizou a produção fílmica de longa-metragem ficcional. Dos filmes portugueses produzidos e estreados entre 1933-44, cerca de 75 por cento do total são da responsabilidade deste núcleo, a saber: António Lopes Ribeiro (5), Leitão de Barros (5), Jorge Brum do Canto (5), Chianca de Garcia (3) e Arthur Duarte (3).

A estratégia de António Ferro passou pelo apoio de iniciativas que se enquadrassem dentro do espírito da sua política cultural. Desta forma, os meios e os recursos humanos da recém-criada e pequena «indústria» cinematográfica portuguesa envolviam-se nestes projectos e não teriam disponibilidade para embarcar noutros.

Entre os filmes directamente patrocinados ou louvados pelo regime encontram-se títulos que comprovam a existência de uma linha programática do regime para o cinema português:

- *As Pupilas do Senhor Reitor* (1935), de Leitão de Barros – Louvado pela Inspeção dos Espectáculos como «bela expressão da arte nacionalista»;⁴
- *A Revolução de Maio* (1937), de António Lopes Ribeiro – Patrocínio da Presidência do Conselho de Ministros, Ministérios dos Negócios Estrangeiros, do Interior, da Agricultura, da Marinha e da Guerra, União Nacional e PVDE;⁵
- *Ala-Arriba* (1942), de Leitão de Barros – Patrocínio do SPN, Comissariado do Desemprego/Ministério das Obras Públicas;⁶

A instituição, em 1944, dos Prémios de Cinema do Secretariado Nacional de Informação (SNI, nova designação para o SPN) representou mais uma forma de discriminação positiva. Os primeiros filmes premiados foram realizações dos membros do núcleo de cineastas afectos ao regime, assim como as consideradas jovens promessas como Perdigão Queiroga, João Mendes e Manuel Guimarães. Para além do prestígio

⁴ Ibidem, p. 52.

⁵ Ibidem, p. 55.

⁶ Ibidem, p. 65.

social do prémio, os contemplados também beneficiaram de prémios monetários que podiam ser significativos comparativamente ao custo de produção, nomeadamente no caso das curtas-metragens.

Também em 1944, a responsabilidade da censura prévia passou para a alçada do SNI. No ano seguinte, foi instituída legalmente uma Comissão de Censura que tutelava a censura teatral e cinematográfica. Esta Comissão era constituída pelo Secretário-Geral do Ministério (presidente), pelo Inspector dos Espectáculos (vice-presidente), nove vogais e um secretário. O SNI estava representado através de três delegados.

A legislação cinematográfica de 1948 — a célebre lei de protecção ao cinema nacional — impunha que qualquer tipo de exibição só seria possível após a atribuição de uma «licença de Exibição», dependente de um «visto de censura». Era a institucionalização do controlo, legislando ainda sobre a criação de salas de cinema e a segmentação etária dos filmes.

De facto, todos os principais mecanismos de discriminação — tanto positiva como negativa — aplicados à produção e exibição cinematográfica foram institucionalizados durante o período de vigência de António Ferro na direcção do SPN/SNI.

b) Os anos 50 e o singular caso de Manuel Guimarães

Após a demissão de António Ferro, o sector cultural do Estado Novo conheceu um período de clara descaracterização ideológica. Perdido o fulgor dos primeiros anos⁷, ao mentor da *Política do Espírito* sucederam José Manuel da Costa e Eduardo Brazão, cujos apagados consulados (1949-1958) ficariam marcados pela falência técnica do cinema português. O fracasso das direcções de Costa e Brazão significaria igualmente o insucesso do legado de Ferro, materializado, em 1955, com o designado «ano zero do cinema português». A saída de Ferro significou também a perda de influência e a fragmentação do núcleo de cineastas afectos ao poder.⁸

A falência da política cinematográfica de Ferro tornava-se evidente quando, logo em 1948, o prémio de melhor filme não foi atribuído. Na década seguinte, entre 1950 e 1959, num total possível de 10 prémios para o melhor filme foram atribuídos apenas 4 prémios (*Frei Luís de Sousa*, 1950; *Chaimite*, 1953; *Rapsódia Portuguesa*, 1958; *A Luz vem do alto*, 1959). Parecia evidente que o regime passou progressivamente a não se identificar com a produção cinematográfica nacional.

Apesar das expectativas motivadas pela publicação de diversa legislação que prometia o contrário, o apoio financeiro estatal ao cinema português nesta década foi muito discreto:

⁷ «Mas o tempo correu, os pioneiros envelheceram, António Ferro saiu para a diplomacia, o organismo cresceu, absorveu novas tarefas, admitiu muito pessoal que já não tinha o fogo, o entusiasmo, a imaginação (e até a fidelidade ideológica...) das primeiras horas e apenas procurava ganhar a vida.» In: CAETANO, Marcello – *Minha memórias de Salazar*. Lisboa: Editorial Verbo, 1977, p. 460.

⁸ António Lopes Ribeiro abandonou as longas-metragens com *O Primo Basílio* (1959) e Leitão de Barros com *Vendaval Maravilhoso* (1949), enquanto Brum do Canto iniciava um exílio voluntário do cinema após a rodagem de *Chaimite* (1953) e Chianca de Garcia partira, já em 1938, para o Brasil.

- *Frei Luís de Sousa* (1950), de António Lopes Ribeiro – Primeiro apoio do recém-criado Fundo de Cinema Nacional;⁹
- *Eram Duzentos Irmãos* (1952), de Armando Vieira Pinto – Patrocínio do Ministério da Marinha;¹⁰
- *Rapsódia Portuguesa* (1958), de João Mendes – Patrocínio do SNI;¹¹

Em relação aos filmes censurados, não se conhecem neste período proibições integrais. Dos filmes com cortes parciais são públicos os seguintes exemplos:

- *Salimbancos* (1951), de Manuel Guimarães – O filme teve alguns cortes da censura;¹²
- *A Garça e a Serpente* (1952), de Arthur Duarte – O filme teve cortes da censura;¹³
- *Nazaré* (1952), de Manuel Guimarães – O filme teve muitos cortes da censura;¹⁴
- *Vidas sem Rumo* (1956), de Manuel Guimarães – Uma versão original do filme foi cortada em 45%, segundo o realizador, por critérios comerciais e de censura;¹⁵

Na história do cinema português, a década de 50 ficaria marcada pela discussão em torno da figura de Manuel Guimarães, um dos casos mais singulares do cinema português dessa década. Depois de ser assistente de Manuel de Oliveira e de alguns dos mais profícuos realizadores da época, como António Lopes Ribeiro, Jorge Brum do Canto, Arthur Duarte e Armando de Miranda, Guimarães estreou-se na realização com o documentário *O Desterrado* (1949), distinguido com o Prémio Paz dos Reis, com que o Secretariado Nacional da Informação (SNI) distinguia as melhores curtas-metragens.

Dois anos depois realizou o seu primeiro filme de fundo, *Salimbancos*, no qual, a partir dum argumento do romancista Leão Penedo, se focava a decadência dum pequeno circo ambulante. No entanto, a censura não perdoaria alguns pormenores do filme e impôs alguns cortes. Alguns meses depois, Guimarães apresentou *Nazaré* (1952), com argumento do escritor neo-realista Alves Redol, a segunda longa-metragem que retratava agora a vida difícil da comunidade piscatória daquela vila. Mais uma vez, a censura não permitiria o filme conforme fora concebido. De uma forma esperada, o regime, e a censura em particular, ainda não estavam preparados para revelar a dura realidade da vida do pescador, preferindo uma visão mais corporativista da mesma realidade.

Tal como acontecera com *Salimbancos*, também este *Nazaré* foi desfigurado pela acção da censura prévia, em particular uma passagem que o próprio realizador muitas

⁹ MATOS-CRUZ, José de – *op. cit.*, p. 93.

¹⁰ *Ibidem*, p. 97.

¹¹ *Ibidem*, p. 109.

¹² CUNHA, Paulo – «A recepção crítica de Manuel Guimarães». In: *Cadernos do CEIS20*, no prelo.

¹³ MATOS-CRUZ, José de – *op. cit.*, p. 97.

¹⁴ *Ibidem*, p. 99.

¹⁵ *Ibidem*, p. 107.

vezes lembrou: um pescador desesperado vê-se obrigado a penhorar o próprio casaco que o agasalha para se poder alimentar e à sua família. Ao que parece, Henrique Tenreiro, presidente da Direcção da Junta Central das Casas dos Pescadores e reconhecido «patrão das pescas», ficou muito susceptibilizado com esta sequência do filme que punha em causa a imagem pública do pescador propagandeada e difundida pelo Estado Novo, o eterno trabalhador remediado que vive na alegria da pobreza.¹⁶

Mais grave seria, no entanto, o que se viria a passar com *Vidas Sem Rumo* (1956), a sua terceira longa, a partir de um argumento original do próprio Manuel Guimarães com diálogos de Alves Redol. Três anos de rodagem e uma significativa parte de cenas censuradas — autores calculam que 45% a 80% de cenas originais foram cortadas — tornaram este filme num dos casos mais tristemente célebres do cinema português. Enquanto projecto, *Vidas sem Rumo* existia pelo menos desde 1948, antes mesmo de *Saltimbancos* e *Nazaré*. No entanto, a sua rodagem só começou em 1952, com um segundo argumento feito em colaboração com Alves Redol. Porém, *Vidas sem Rumo* haveria de sofrer inúmeros cortes da censura e o realizador só o deu por concluído em 1956, depois de ter filmado uma segunda vez um número significativo de cenas e de ter substituído uma actriz, para conseguir que o filme resultante tivesse ainda inteireza. Ainda assim, o filme só seria aprovado com cortes da censura.¹⁷

Sem qualquer dúvida, podemos afirmar que a censura a estes filmes de Manuel Guimarães foi movida por razões puramente ideológicas. A declarada influência da literatura neo-realista nestes filmes foi vista pelo regime como uma ameaça à sua organização e ordem política. O tratamento da crítica mais conservadora e os próprios relatórios de visionamento dos filmes pelos censores não deixam margem para dúvidas, tratava-se claramente de uma censura ideológica.¹⁸

c) A década de 60

Em 1958, Marcello Caetano, então Ministro da Presidência, entregou a direcção do SNI a César Moreira Baptista, seu fiel político, que impôs um alento renovado ao organismo. Com poucas esperanças nos realizadores no activo — a designada «geração dos assistentes» — o novo responsável pela política cultural decidiu investir em duas frentes distintas: por um lado, decide investir dinheiro do Fundo para conceber bolsas de estudo no estrangeiro a novos valores que o sector carecia; por outro lado, investiu significativamente na recém-criada televisão pública, procurando aí a formação de novos valores para a tão desejada renovação cultural.

Ao contrário do que reproduz a generalidade da opinião publicada, a década de 1960 encerra profundas contradições no que diz respeito às relações entre o regime político e a geração do novo cinema português.¹⁹ A história do cinema português

¹⁶ CLETO, Germano – *Rumos do cinema Português*. Lisboa: FAOJ, 1979, p. 24.

¹⁷ CUNHA, Paulo – *op. cit.*

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ CRUCHINHO, Fausto – «O Conselho de Cinema. Notas sobre o seu funcionamento», In: TORGAL, Luís Reis – *O Cinema sob o Olhar de Salazar...*, pp. 344-345.

entretanto consagrada e institucionalizada defende que a geração do novo cinema constituía um movimento de oposição política e ideológica ao regime e, por esses motivos, conheceu um feroz ataque por parte do poder vigente. No entanto, os recentes trabalhos de investigações têm revelado novos dados e factos que não permitem ver esse período da história do cinema português com tanta clareza.

As contradições deste período ao nível das relações entre poder político e o novo cinema começam ao analisarmos comparativamente as listas dos filmes censurados e dos filmes subsidiados com dinheiros públicos. Ironicamente, nessa lista comparativa encontramos dois filmes que são exemplos flagrantes do desacerto da nova estratégia cultural do regime: *Catembe* (1965), de Faria de Almeida, e *Domingo à Tarde* (1965), de António de Macedo, foram subsidiados pelo Fundo de Cinema Nacional e conheceram a dureza da censura. No caso do filme *Catembe*, o filme foi sujeito a 103 cortes. Tinha uma metragem original de 2400m e ficou reduzido a 1200m, apenas 48 minutos. Os cortes terão sido sugeridos pela Agência Geral do Ultramar. Todo o material cortado foi destruído. O filme acabou por não ser exibido.²⁰

Vejamos então a lista dos filmes censurados e, quando possível, as razões apresentadas para os cortes:

- *Pássaros de Asas Cortadas* (1963), de Artur Ramos – O filme teve 17 cortes impostos pela comissão de censura.

«No fundo, o filme ‘Pássaros de Asas Cortadas’ – que originalmente é uma peça de Luiz Francisco Rebello, representada dois anos antes pela Eunice Muñoz, no Teatro da Trindade – é quase como que o desenvolvimento de duas histórias, porque o filme vai ser igualmente a história da ruptura da Elsa com a sua classe social, com a família, com o amante. Evidentemente que o filme, tal como acabou por ser passado nas salas de cinema, já não tinha a força com que o queríamos, já não foi o sucesso que imaginávamos, antes pelo contrário.

Agora o que é importante, no que respeita à censura, é que esta intervém para limar todas as arestas, todas as imagens, até imagens simples, como a de um olhar para o relógio, a deixar perceber que o rico pensava estar já a perder muito tempo com o funeral da filha do chaffeur, ou a imagem de um olhar panorâmico para o copo de whisky, quando a filha percebe a estratégia do pai. Quer dizer: enquanto eu, através desses grandes planos e dessas panorâmicas, procurava transmitir essas diferenças de classe, de estatuto social, ou seja, procurava denunciar essas diferenças, a censura agia exactamente ao contrário, cortando todos os diálogos, todas as imagens, mesmo as que não tinham diálogos, que pudessem salientar o domínio de uma classe sobre outra. (...)

Digamos que nós sublinhámos mais aqueles aspectos da diferenciação de classes. E a verdade é que a peça no teatro não foi censurada, mas o filme levou dezassete cortes, cortes verdadeiros, cortes cirúrgicos exactamente nos planos ou nas cenas em

²⁰ CANDEIAS, Rodrigo – *Catembe: a «outra banda» de Lourenço Marques*. Coimbra: Trabalho de seminário de licenciatura apresentado no Instituto de História e Teoria das Ideias da FLUC, 2003.

que eu pretendia sublinhar a diferença de classes e o domínio de uma classe sobre a outra, o que evidenciava que a censura aos filmes era feita por gente que sabia de facto o que era cinema.»

Artur Ramos, 1999²¹.

- *Catembe* (1965), de Faria de Almeida – O filme foi sujeito a 103 cortes. Tinha uma metragem original de 2400m e ficou reduzido a 1200m, apenas 48 minutos. Os cortes terão sido sugeridos pela Agência Geral do Ultramar. Todo o material cortado foi destruído. A Inspeção-Geral dos Espectáculos justificou a interdição «por não ser oportuna a sua exibição».
- *Domingo à Tarde* (1965), de António de Macedo – O filme teve 4 cortes da Censura.

«O primeiro choque foi com o ‘Domingo à Tarde’. O filme ficou concluído no Verão de 1965 e já tinha estreia no Império para Outubro. Foi submetido à censura obrigatória e depois de muito tempo por lá andar foi ‘aprovado’ com quatro cortes. Dois abrangiam a sequência do ‘filme dentro do filme’, onde o ‘emissário das trevas’ destrói um crucifixo, outro era a sequência da discoteca onde duas raparigas dançam uma com a outra, acariciando-se; e finalmente o quarto era uma parte do diálogo entre o ‘diabo’ e o padre, já quase no final.

Quando o Cunha Telles (que era o produtor) me mostrou o ofício da Direcção Geral da Cultura Popular e Espectáculos, onde se anichava a censura, dei pinotes, porque aquelas amputações me obrigariam a cortar ainda mais, para não haver ‘saltos’ e continuar a manter-se algumas fluidez montagística. Além de que, é bom frisar, a crueldade máxima deste inqualificável regime que era a censura não cortava nada, impunha sadicamente ao pobre do autor que fosse ele a amputar a sua própria obra, com obrigatoriedade de ir depois, humildemente, àquela tenebrosa instituição com os pedaços cortados (provavelmente ainda a escorrer sangue) para verificação, após o que o filme seria então autorizado a circular.»

António de Macedo, 1992²².

Neste período há ainda, pelo menos, dois casos de um tipo de censura pouco habitual na época. Ao invés de cortar planos ou cenas consideradas excessivas, os filmes *A Caça* (1963) e *Os Verdes Anos* (1962) conheceram uma acção censória que passava pelo acréscimo de cenas. No caso do primeiro filme, uma curta de Manuel de Oliveira, o fim escolhido pelo realizador (a morte de uma personagem) foi considerado pessimista pela censura, que exigiu ao realizador — até porque o filme foi feito com fundos públicos — um final feliz. Perante a impossibilidade de ver aprovado o filme como o

²¹ Excertos do depoimento do realizador. In: AZEVEDO, Cândido – *A censura de Salazar e Marcelo Caetano*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999.

²² Excertos do depoimento do realizador. In: *Arte 7*, n.º 5, Outono de 1992.

havia concebido, Oliveira resolveu acrescentar cerca de um minuto ao filme, precisamente o prolongamento da cena final da morte, de forma que a personagem que deveria morrer fosse salva pelos seus companheiros. No caso de *Os Verdes Anos*, os censores terão exigido ao realizador uns acrescentos em algumas sequências consideradas ambíguas e dúbias, nomeadamente em relação à orientação sexual do protagonista.²³

No que diz respeito à discriminação positiva, este período também está marcado por diversas contradições. Se *Verdes Anos*, *Rio do Ouro* (projecto irrealizado de Paulo Rocha) e *Belarmino* não receberam qualquer apoio oficial, a partir de *Domingo à Tarde* quase todos os projectos apresentados pelo produtor/realizador Cunha Telles receberam apoio do Fundo:²⁴

- *Catembe* (1964) e *A Feira* (1970), de Faria de Almeida;
- *Domingo à Tarde* (1965) e *Sete Balas para Selma* (1967), de António de Macedo;
- *As Ilhas Encantadas* (1963) e *A Caminho do Sol* (1964), de Carlos Villardebó;
- *O Cerco* (1969) e *Meus Amigos* (1971), de Cunha Telles;

Para além das produções de Cunha Telles, também outros nomes relevantes da geração do novo cinema receberam apoios financeiros à produção:

- Paulo Rocha com *As Tentações de Santo Antão* (não concretizado);
- António de Macedo com *Almada Negreiros Vivo Hoje* (1969);
- Fernando Lopes com *Uma Abelha na Chuva* (1971);
- Manuel Costa e Silva com *Vermelho, Amarelo e Verde*;
- Faria de Almeida com *Portugal Desconhecido*;

Estes dados irrefutáveis obrigam a olhar de forma atenta a intervenção do poder político durante este período, permitindo desfazer alguns «mitos» que foram sendo consagrados e reproduzidos pelas principais obras publicadas sobre a história do cinema português.

Em relação aos prémios de cinema, tal como tinha acontecido na década anterior, esta década voltou a ficar marcada pela não atribuição de prémio de melhor filme em 1963 (ano de *Acto da Primavera*, filme financiado pelo Fundo), 1966 (ano de *Domingo à Tarde*, filme financiado pelo Fundo), 1967 e 1968 (ano de *Sete Balas para Selma*, filme financiado pelo Fundo).

d) As contradições do Marcelismo

A transição para a década de 1970 ficaria marcada sobretudo por um número inédito e significativo de proibições integrais por parte da censura cinematográfica:

²³ Depoimento de Fausto Cruchinho, 20 de Novembro de 2008.

²⁴ CRUCHINHO, Fausto – *op. cit.*, pp. 344-345.

- *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço* (1970), de João César Monteiro – Cortes da censura inviabilizaram a distribuição comercial;
- *Nem Amantes, Nem Amigos* (1970), de Orlando Vitorino – Filme exibido pela primeira vez em Portugal em 1983, na Cinemateca Portuguesa;²⁵
- *Nojo aos Cães* (1970), de António de Macedo – Filme proibido por ser considerado «perigoso e contrário aos interesses nacionais»;²⁶
- *Grande, grande era a cidade* (1971), de Rogério Ceitel e Lauro António – Filme interdito após ante-estreia no Festival de Santarém;²⁷
- *Índia* (1972), de António Faria – Proibição integral;²⁸
- *Deixem-me ao menos subir às palmeiras* (1972), de Lopes Barbosa – Primeiro filme feito no Ultramar por ultramarinos. Proibição integral;²⁹
- *O Mal-Amado* (1974), de Fernando Matos Silva – Proibição integral e negativo confiscado;³⁰
- *Sofia e a Educação Sexual* (1974), de Eduardo Geda – Proibição integral;³¹

Sobre este último, convém recuperar aqui o depoimento do realizador sobre o processo do filme com a censura:

«Tudo se passou em 1974, o ano de todos os prodígios.

Em Fevereiro, a cópia de montagem de ‘Sofia’ estava pronta. (...) Apesar do tema do filme ser inédito no panorama do cinema português e ‘ousado’, casos mais ou menos eruditos que, em nome da cultura e da modernidade, lhe deixassem passar algumas obras-primas do cinema mundial que se encontravam com ‘pena suspensa’. Lembro-me de ter intercedido, com mais ou menos êxito, em favor de Eisenstein, de Oshima, de Jean Vigo e de Glauber Rocha.

Devíamos estar em fins de Março quando fui chamado ao edifício da censura, mesmo ao lado do Instituto Português de Cinema. Fui recebido, salvo erro, por Caetano de Carvalho, que me explicou as razões que, finalmente, tinham levado à reprovação do filme. Que analisara a situação e que não era possível fazer cortes porque estes deixariam o filme sem sentido. Que as obras de arte não se deviam mutilar, pelo que era preferível pura e simplesmente proibi-las. Que, quando os distribuidores preferiam exhibir os filmes com cortes, enganando assim os espectadores, o problema era deles e não da censura, que se limitava a cumprir uma missão patriótica.»

Eduardo Geda, 1992³².

²⁵ MATOS-CRUZ, José de – *op. cit.*, p. 143.

²⁶ MACEDO, António de – *Como se fazia cinema em Portugal. Inconfidências de um ex-praticante*. Lisboa: Apenas Livros, 2007, p. 28.

²⁷ MATOS-CRUZ, José de – *op. cit.*, p. 145.

²⁸ *Ibidem*, p. 159.

²⁹ *Ibidem*, p. 149.

³⁰ *Ibidem*, p. 154.

³¹ *Ibidem*, p. 155.

³² Excertos do depoimento do realizador. In: *Arte 7*, Lisboa, n.º 5, Outono de 1992.

Destes oito títulos proibidos integralmente, não deixa de ser significativo que metade fazem referências directas ou indirectas à política colonial do regime: tanto *Índia* como *Deixem-me...* questionavam a ideia portuguesa de colonização exemplar, enquanto *O Mal-Amado* e *Grande, Grande era a Cidade* (1971) exploravam dois *faits-divers* relacionados com traumas resultantes da experiência colonial.

Para além das proibições integrais, conhecem-se mais dois casos de filmes que, apesar de ver concluída a rodagem anos ou meses antes da revolução, foram preservados e não arriscaram sequer o visionamento do exame prévio:

- *Fragmentos de um filme-esmola: A Sagrada Família* (1973), de João César Monteiro – Rodado entre 1972-73, mas estreado apenas em 1975;³³
- *Os Brandos Costumes* (1975), de Alberto Seixas Santos – Rodado entre 1972-73, mas estreado apenas em 1975;³⁴

O fim da «ilusão marcelista» coincidiu com a estreia dos primeiros filmes produzidos pelo Centro Português de Cinema com a protecção da Fundação Calouste de Gulbenkian. O apoio da Gulbenkian deu à generalidade dos cineastas da nova geração uma inédita autonomia financeira necessária para arriscarem em projectos que não necessitavam da receita de bilheteira para se financiarem.

Em Março de 1974, o Instituto Português de Cinema (IPC) — instituto público de apoio à produção cinematográfica criado pela legislação 7/71 com a clara missão de «combater» a crescente influência do CPC — apresentou o seu primeiro plano de produção que, de uma forma inédita, privilegiava abertamente um núcleo de cineastas conotados com o novo cinema português.

Em relação aos projectos de longa-metragem, foram contemplados oito de autores bem distintos:

- Manuel Guimarães (*Cântico Final*);
- Artur Ramos (*Matai-vos uns aos Outros*);
- Manuel de Oliveira (*Benilde ou a virgem-mãe*);
- António de Macedo (*O Princípio da Sabedoria*);
- José Fonseca e Costa (*Mefistófeles e Maria Antónia*);
- Paulo Rocha (*A Ilha dos Amores*);
- António da Cunha Telles (*Continuar a Viver*);
- José Sá Caetano (*Os Corpos Celestes*);

Na curta-metragem, de quarenta e um concorrentes foram contemplados cinco projectos de jovens promessas:

- Lauro António (*Vamos ao Nimas*);
- Ricardo Ruas Neto (*A Lenda do Mar Tenebroso*);
- António Escudeiro (*Os Últimos Aventureiros*);
- Sinde Filipe (*O Piano*);
- Hélder Mendes (*As Aves Migratórias*).

³³ MATOS-CRUZ, José de – *op. cit.*, p. 153.

³⁴ *Ibidem*, p. 156.

De um total inédito de vinte e três projectos apresentados, o Conselho de Cinema decidiu-se por beneficiar projectos de fundadores e membros do CPC, um estreante e um cineasta maldito, uma figura do velho cinema que procurara por várias vezes a renovação.

Hipótese de interpretação

Para interpretar estes dados contraditórios, propomos uma hipótese que passa pela valorização de um aspecto fundamental geralmente desvalorizado pelos autores das principais obras sobre a história do cinema português. A complexa teia de relações pessoais e institucionais entre elementos do novo cinema e figuras de destaque do aparelho estatal e de várias instituições privadas parece fornecer inúmeras pistas para explicar várias questões aparentemente paradoxais e inexplicáveis. A importância dos encontros informais e relações subterrâneas entre os diversos protagonistas e figurantes do novo cinema sugere jogos de cumplicidades e de influências e valoriza a *petite histoire* do cinema português como factor especulativo essencial para a compreensão de todo este período do novo cinema português. As listas de subsídios à produção, bolsas de estudo e prémios, atribuídos por instituições oficiais e privados, o desempenho de diversas funções públicas, a participação em iniciativas privadas, a cumplicidade profissional, entre outros, são factores que revelam a importância que algumas relações pessoais e institucionais poderão ter interferido no processo de afirmação e reconhecimento do novo cinema.

Entre as principais figuras oficiais ligadas à questão cinematográfica contam-se os sucessivos dirigentes do SNI/SEIT e o eterno director da Cinemateca Portuguesa.

César Moreira Baptista, depois de ter desempenhado diversos cargos de responsabilidade intermédia em vários órgãos corporativos³⁵, foi responsável máximo pelo SNI/SEIT durante praticamente todo o período de afirmação do novo cinema (1958-73). Enquanto titular desse cargo, Moreira Baptista teve responsabilidade por um esforço de promoção de tímidas soluções para a crise do cinema português (criação do curso de cinema do EUCE, atribuição de diversas bolsas de estudo), mas também pelo silenciamento do movimento cineclubista e de luta contra outras formas de oposição cinéfila. A responsabilidade pela alteração da política de subsídios do Fundo, que passou a apoiar um novo tipo de documentarismo, é geralmente atribuída a Moreira Baptista, assim com uma falta de confiança na «geração dos assistentes» que condenou o velho cinema à falência³⁶.

Pela continuidade na Direcção-geral da Cultura Popular e Espectáculos, Caetano de Carvalho tornou-se numa das principais figuras oficiais a ter responsabilidade nas relações do Estado Novo com o cinema português. Apesar de se tratar de um «homem do sistema» — consultor literário dos serviços de programação da RTP, chefe da Repartição da Imprensa Estrangeira, director dos Serviços de Informação do SNI,

³⁵ Ó, Jorge Ramos do – «SPN/SNI/SEIT», In: *Dicionário de História do Estado Novo*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1996, p. 88.

³⁶ COSTA, João Bénard da – *Histórias do Cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991, p. 114.

vogal da Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos —, são várias as figuras do novo cinema que reconhecem aspectos positivos na figura e na acção de Caetano de Carvalho, atribuindo-lhe uma boa conduta em relações fulcrais no reconhecimento do novo cinema enquanto cinema português. António de Macedo recorda que este dirigente procurou «ser correcto no trato com os realizadores da ‘oposição’»³⁷. No caso concreto da discussão da lei 7/71, também se reconhece a Caetano de Carvalho um esforço de estabelecer um diálogo razoável com os vários interesses corporativos do sector cinematográfico, desde a sua deslocação à sede do SNPC ao estabelecimento de contactos pessoais com algumas figuras do novo cinema, nomeadamente com Fernando Lopes³⁸. O respeito manifestado por diversas ocasiões pela geração do novo cinema e o desempenho cordial das suas funções oficiais fizeram de Caetano de Carvalho uma figura simpática na gestão de algumas questões fundamentais ao novo cinema.

Pedro Pinto, que em 1973 sucedeu a Moreira Baptista como Secretário de Estado, é outra figura a quem a generalidade da nova geração atribui um desempenho positivo para o reconhecimento do novo cinema. De forma efémera mas decisiva, Pedro Pinto presidiu ao Conselho de Cinema que atribuiu o primeiro Plano de Produção do IPC, considerado como o principal sintoma da abertura do regime ao novo cinema.

Manuel Félix Ribeiro destacou-se como o primeiro director da Cinemateca Nacional e chefe da secção do Serviço de Cinema do SNI. Apesar de desempenhar estas funções institucionais, Félix Ribeiro manteve relações de cordialidade com diversas figuras do novo cinema.

Percorridas as principais figuras oficiais ligadas à definição institucional do cinema, resta agora cruzar estes dados com as relações estabelecidas entre o regime e alguns dos elementos com percursos mais contraditórios do novo cinema:

António da Cunha Telles ingressou muito jovem na Mocidade Portuguesa, «ali permanece longos anos, até à última fase no Centro Universitário da Rua D. Estefânia»³⁹. É um dos primeiros bolseiros do Fundo do Cinema Nacional (1959) e, no regresso do IDHEC, é chamado a dirigir o jornal de actualidades *Imagens de Portugal* (1961), a direcção do I Curso de Cinema Experimental da Mocidade Portuguesa (1961) e os serviços de produção da Direcção-Geral do Ensino Primário (1961). Apesar de não obter subsídios oficiais para as primeiras produções, Cunha Telles é beneficiado para algumas co-produções e para *O Cerco*.

Como sublinha Fernando Lopes⁴⁰, Cunha Telles «tinha então uma relação muito curiosa com o Poder — era à sua maneira um homem do Poder, um dos jovens que o Poder acarinhava». Noutra passagem, o mesmo Fernando Lopes afirma que o produtor «tinha relações privilegiadas com o regime (era um protegido de Baltasar Rebello de Sousa)», mas, no momento crucial, «deixaram-no cair»⁴¹.

³⁷ MACEDO, António de Macedo – Entrevista inédita ao autor, 3 de Março de 2004.

³⁸ SANTOS, Alberto Seixas – Entrevista inédita ao autor, 17 de Março de 2004.

³⁹ «António da Cunha Telles», In: *Plateia*. Lisboa, n.º 521, 26 de Janeiro de 1971, p. 44.

⁴⁰ LOPES, Fernando – «Centro Português de Cinema. Entrevista», In: *Cinema Novo Português 1960-74*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, pp. 58-59.

⁴¹ Idem, p. 73.

Apesar de tudo, foi com a primeira realização de Cunha Telles que o SNI finalmente reconheceu uma obra do novo cinema com o seu Grande Prémio de Cinema. Depois de alguns prémios de curta-metragem, pela primeira vez um filme do novo cinema conquistou o prémio mais cobiçado para a longa-metragem, contrariando o ostracismo a que destinaram anos antes as obras das Produções Cunha Telles. Em sintonia com esta abertura, Cunha Telles foi um dos realizadores beneficiados pelo primeiro plano de produção do IPC (*Continuar a Viver*). Jorge Leitão Ramos afirma que, independentemente da «nossa opinião estética ou ética da sua actividade», Cunha Telles esteve directa ou indirectamente relacionado com «muito do que de importante aconteceu nos últimos vinte e cinco anos do cinema português»⁴². Em relação a subsídios do Fundo de Cinema Nacional, o produtor Cunha Telles beneficiou de verbas para o documentário *Lisboa* e para as longas *As Ilhas Encantadas*, *Domingo à Tarde* e *Sete Balas para Selma*; o realizador Cunha Telles recebeu subsídios para os seus primeiros dois (*O Cerco* e *Meus Amigos*).

José Fonseca e Costa, apesar do valor reconhecido, viu impedida a sua entrada na RTP por indicação da PIDE, depois de ter sido um dos seus presos políticos. Apesar de fazer parte da primeira «vaga» — estava previsto ser a quarta produção de Cunha Telles — Fonseca e Costa só realizou a primeira longa-metragem na década de 1970, atraso forçado pela acção da PIDE. Intensificando a sua prática fílmica no cinema industrial e turístico, Fonseca e Costa foi um dos membros mais activos na fundação do CPC. Através de Artur Ramos, Fonseca e Costa travara conhecimento com Pedro Pinto, o último responsável da SEIT e presidente do IPC. Fernando Lopes afirma mesmo que «Artur Ramos e Fonseca e Costa conheciam há muito o Pedro Pinto e eram amigos dele»⁴³. Em 1974, foi um dos elementos do novo cinema que foram beneficiados pelo primeiro plano de produção do IPC (*Mefistófeles e Maria Antónia*). Por outro lado, Fonseca e Costa foi colega de faculdade de Magalhães Mota, o elemento da «ala liberal» mais activo na discussão da lei 7/71.

Na prosopografia de António de Macedo, o facto mais relevante da ligação do realizador ao poder instituído foi a integração, por convite expresso de Pedro Pinto, no Conselho de Cinema saído da revisão legislativa de 1971. Outro dado significativo é uma reconhecida e «longa relação de amizade» com Félix Ribeiro, quando se torna um «assíduo frequentador» da Cinemateca Nacional. Quanto às relações com o SNI, António de Macedo foi premiado com o Prémio Paz dos Reis por três vezes (1967, 1969 e 1971) e recebeu subsídios do Fundo para *Domingo à Tarde*, *Sete Balas para Selma* e *A Promessa*. Para além disso, foi um dos beneficiados pelo primeiro plano de produção do IPC (*O Princípio da Sabedoria*). Em 1966, o realizador realizou dois trabalhos para a televisão pública⁴⁴. Paradoxalmente, António de Macedo conheceu a acção da censura em quase todas as suas obras de longa-metragem: proibição total de *Nojo aos Cães*; cortes parciais e «escurecimento laboratorial» em *Domingo à Tarde* e cortes em *A Promessa*, só autorizados posteriormente devido ao sucesso internacional do filme.

⁴² RAMOS, Jorge Leitão – *Dicionário do Cinema Português 1962-1988*. Lisboa: Caminho, p. 383.

⁴³ LOPES, Fernando, *op. cit.*, p. 68.

⁴⁴ MATOS-CRUZ, José de – *António de Macedo. Cinema, a viragem de uma época*. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Autores e Publicações Dom Quixote, 2000, pp. 61-66.

Algumas considerações finais

No caso particular da censura ao cinema durante a década de 60 e na primeira metade da década seguinte, o que se verifica é que existem demasiados dados contraditórios nas medidas de discriminação positiva e negativa por parte das autoridades políticas e culturais.

Parece evidente também que a ideia de uma censura cinematográfica irrepreensível e implacável está longe de ser a mais apropriada no caso do cinema português da década de 60 e da primeira metade da seguinte. Se na década de 50 a discriminação negativa ao cinema português foi mais coerente e eficaz — veja-se o exemplar caso de Manuel Guimarães —, o mesmo não sucedeu com o designado novo cinema português. Coerência e eficácia não são, definitivamente, as características que melhor assentam à acção da censura cinematográfica durante o período de afirmação e reconhecimento do novo cinema português.

Para melhor ilustrar a hipótese aqui apresentada, transcrevemos de seguida um excerto de um depoimento de António de Macedo acerca do processo de obtenção da autorização de exibição do filme *Nojo aos Cães* no Festival de Bérigamo:

«A situação era delicada, se os broncos das comissões de censura vissem o filme, que, do ponto de vista deles, devia ter peçonha até aos olhos, não haveria autorização. O Francisco de Castro [produtor] então lembrou-se de uma maroteira: como o despacho final dependia da autoridade do dr. Caetano de Carvalho, então director-geral, por sinal muito amigo dele, convidou-o a assistir a uma projecção privada no estúdio das 'Produções Francisco de Castro', na Rua Damasceno Monteiro, com a presença do realizador, mal a cópia acabasse de sair do laboratório. O director-geral anuiu.

O Castro organizou um bufete cheio de aperitivos e de garrafas de bom *whisky*, o dr. Caetano de Carvalho apresentou-se com o chefe da repartição, que era o saudoso dr. Félix Ribeiro, e passámos todos uma tarde agradabilíssima, a ver o filme, bobina a bobina, à medida que as bobinas chegavam do laboratório, conversando muito e bebendo mais. À saída, dizia-me o director-geral com um brilho de felicidade nos olhos:

- Senhor Arquitecto (era comigo), para a próxima faça um filme mais optimista, este é muito deprimente. Amanhã sem falta terá a autorização para ir a Bérigamo.»

António de Macedo, 2007⁴⁵.

Com este excerto não pretendemos, de forma alguma, atenuar ou aligeirar a castradora influência da censura na actividade cinematográfica portuguesa. Queremos apenas realçar a importância da complexa rede de relações subterrâneas de cumplicidade no desenlace de algumas decisões contraditórias relativas às práticas discriminatórias positivas e negativas no período do designado novo cinema português.

⁴⁵ Excertos do depoimento do realizador. In: MACEDO, António de — *op. cit.*, p. 29.

Série
Documentos

•

Imprensa da Universidade de Coimbra
Coimbra University Press

2010

