

Ler História

79 | 2021

Portugal e Espanha: histórias comparadas

Dossier: Censura ao cinema nas ditaduras ibéricas

Censura ao cinema no marcelismo e tardo-franquismo: uma perspectiva comparada

Censorship of Cinema in Marcelism and Late Francoism: A Comparative Perspective

La censure du cinéma dans le marcelisme et le franquisme tardif: une perspective comparative

ANA BELA MORAIS

p. 63-84

<https://doi.org/10.4000/lerhistoria.9072>

Resumos

Português English Français

O objectivo deste artigo é comparar os sistemas de censura ao cinema, em Portugal e Espanha, no final de ambas as ditaduras (1968-1974). Quais as diferenças e semelhanças entre os regimes políticos e culturais no que respeita aos mecanismos de censura ao cinema? Quais os critérios que regiam as respectivas comissões de censura nos anos referidos? Verificou-se uma maior abertura ou, pelo contrário, um controlo mais apertado sobre o que era censurado ou não? Estas são perguntas às quais este artigo propõe encontrar possíveis respostas, baseando-se na análise e divulgação dos processos de censura aos filmes que se encontram nos Arquivos Nacionais de ambos os países. As respostas às perguntas elencadas permitem perceber que existem mais semelhanças do que diferenças no que respeita à censura ao cinema, notando-se em ambos os países ibéricos uma aleatoriedade nos critérios e um reforço da censura nestes últimos anos. Este artigo faz parte do dossier temático *Censura ao cinema nas ditaduras ibéricas*, organizado por Ana Bela Morais.

This article aims to compare the cinema censorship systems in Portugal and Spain at the end of both dictatorships (1968-1974). What were the differences and similarities between the political and cultural regimes with regards to the mechanisms of censorship of cinema? What criteria governed the respective censorship commissions during these years? Was there a greater openness, or on the contrary, tighter control over what was censored or not? These are questions to which this article proposes to find possible answers, based on the disclosure and analysis of film censorship files that can be found in the National Archives of both countries. The answers to these questions show that there are more similarities than differences regarding film censorship, with both Iberian countries showing randomness in the criteria and reinforcement of censorship in the last few years. This article is part of the special theme section on *Film Censorship in the Iberian Dictatorships*, guest-edited by Ana Bela Morais.



L'objectif de cet article est de comparer les systèmes de censure cinématographique, au Portugal et en Espagne, à la fin des deux dictatures (1968-1974). Quelles sont les différences et les similitudes des mécanismes de censure cinématographique? Quels étaient les critères qui régissaient les commissions de censure respectives au cours de ces années? Y a-t-il eu une plus grande ouverture ou, au contraire, un contrôle plus strict de ce qui était censuré ou non? Cet article se propose de trouver des réponses à ces questions à partir de la divulgation et de l'analyse des dossiers de censure cinématographique qui sont conservés dans les Archives nationales des deux pays. Les réponses aux questions énumérées nous permettent de constater qu'il y a plus de similitudes que de différences en matière de censure cinématographique, et de montrer que dans les deux pays ibériques existe un caractère aléatoire des critères et un renforcement de la censure durant ces années. Cet article fait partie du dossier thématique *La censure cinématographique dans les dictatures ibériques*, organisé par Ana Bela Morais.

Entradas no índice

Mots-clés : Portugal, Espagne, dictatures, image, contrôle de l'État.

Keywords: Portugal, Spain, dictatorships, image, state control.

Palavras-chave: Portugal, Espanha, ditaduras, imagem, controlo do estado.

Texto integral

- 1 O objectivo do presente ensaio é ser um contributo para a investigação comparada sobre o modo como funcionavam os mecanismos de censura ao cinema e quais os critérios das comissões de censura em ambos os países ibéricos, durante o período final das ditaduras (1968-1975). A documentação que está na base desta investigação consta de processos e relatórios de censura aos filmes, nacionais e estrangeiros, que no caso português se encontram no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), em Lisboa. Este artigo baseia-se nas informações e levantamento exaustivo dos processos e actas de censura portuguesas, efectuado para o período do regime marcelista (Morais 2017). No que respeita a Espanha, a documentação está depositada no Archivo General de la Administración, em Alcalá de Henares. Para o caso espanhol, esta investigação baseou-se em estudos mencionados ao longo do artigo, que fazem um levantamento dos processos de censura espanhóis. Seria necessária uma equipa de investigadores ou uma dedicação de anos de estudo para conseguir investigar todo o acervo de processos de censura espanhóis e as obras consultadas, embora assentem também num levantamento selectivo e subjectivo de processos de censura, parecem-nos aproximar-se dos nossos próprios objectivos de pesquisa.
- 2 Ainda que a investigação sobre a censura ao cinema, a nível mundial, esteja consideravelmente desenvolvida (Marwick 1998; Douin 2001; Muller e Wieder 2008; Biltereyst e Winkel 2013), o estudo sobre a censura ao cinema em Portugal, durante o Estado Novo, só de há uns anos para cá tem começado a ser desenvolvido de forma sistemática, sobretudo desde o projecto de investigação financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT) “Censura e mecanismos de controlo da informação no Teatro e no Cinema. Antes, durante e depois do Estado Novo”, liderado por Ana Cabrera, de 2010 a 2013. O referido projecto incentivou e permitiu o estudo deste tema e dos arquivos portugueses da censura ao cinema, demonstrando a sua forma de organização, hierarquia e ligações directas com o poder político e económico. Deste projecto resultou, para além da publicação de diversos artigos em revistas nacionais e internacionais e de um congresso internacional, um livro (Cabrera 2013). Alguns dos seus investigadores tinham já trabalhado o tema, ou continuaram a fazê-lo, sob diversas perspectivas: Paulo Cunha (2010) incidiu sobre a censura durante o Cinema Novo Português; Leonor Areal (2011), na sua obra em dois volumes, estudou o cinema português revelando casos de censura; Maria do Carmo Piçarra (2015) observou a censura nas colónias portuguesas; e nós fizemos um levantamento inédito do acervo documental respeitante aos processos de censura no tempo de Marcelo Caetano (Morais 2017b).



- 3 Em Espanha existem diversos estudos sobre a censura ao cinema no tempo da ditadura que demonstram a abrangência da investigação sobre o tema. Destaque-se, por agora, o estudo pioneiro de Gubern (1975); o de González Ballesteros (1981), que demonstra como a censura cinematográfica era efectuada de diferentes formas, consoante as diferentes jurisdições e leis, ao longo de todo o franquismo; o de Gil (2009), que estuda o tema de uma perspectiva alargada; ou o de Martínez Álvarez (2006) que se centra no tardo-franquismo. Refira-se ainda o projecto de investigação, actualmente em curso, denominado *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos: España, Italia y Alemania (1939-1945)*, [CSO2013-43631- P], financiado pelo Ministerio de Economía y Competitividad (2014-2017), codirigido por Núria Bou Sala e Xavier Pérez Torío, do grupo “Cinema” do Departamento de Comunicación de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, que originou a publicação de um livro, centrado no início das ditaduras nos referidos países (Bou Sala e Pérez Torío 2018).¹
- 4 No entanto, no que se refere à comparação entre os sistemas de censura ao cinema dos dois regimes ditatoriais ibéricos, pouco se tem adiantado. É esse o propósito da presente investigação, a qual é a continuação aprofundada de um trabalho nosso anterior (Morais 2013), abarcando agora o período final das duas ditaduras.² O artigo pretende contribuir para esse estudo comparado e dar resposta a um conjunto de questões: quais as diferenças e semelhanças entre os regimes políticos e culturais, no que respeita aos mecanismos de censura ao cinema, em ambos os países ibéricos? Quais os critérios que regiam as respectivas comissões de censura nos anos referidos? Verificou-se uma maior abertura ou, pelo contrário, um controlo mais apertado sobre o que era censurado ou não?
- 5 Quanto à organização interna do artigo, na primeira parte será feita uma breve contextualização da censura ao cinema em Portugal e Espanha durante o período referido. Num segundo momento procederemos à comparação, verificando as semelhanças e diferenças, dos critérios de censura aos filmes nacionais e estrangeiros que passavam obrigatoriamente pelas respectivas comissões de ambos os países, apresentando e comentando documentação inédita, sempre que nos pareça relevante. O acervo documental consultado é bastante volumoso, sobretudo e como referido acima o referente a Espanha, por isso o critério que presidiu à selecção de exemplos de processos de censura apresentados ao longo do artigo respeita à sua relevância no que concerne à perspectiva comparada entre os dois sistemas de censura.

1. Censura ao cinema nas ditaduras ibéricas: breve contextualização

- 6 No longo período em que vigoraram, embora as duas ditaduras ibéricas tenham convergido em vários aspectos enquanto formas de regimes autoritários, tiveram origens muito diferentes. Enquanto sistema político, o franquismo inspirou-se muito mais no fascismo do que o regime de Salazar e Caetano, rejeitando por completo o legado liberal. O franquismo rompeu de forma absoluta com a II República e foi “produto de uma guerra civil longa e sangrenta, na qual houve um maior número de saneamentos políticos e execuções do que no derrube de qualquer outro regime democrático depois da Primeira Guerra Mundial” (Pinto 2012, 231). No caso de Portugal, no tempo de Salazar e Caetano, assim como na Espanha franquista, os partidos únicos foram criados como “instrumentos de governação do líder” (Pinto 2012, 218). O mesmo se pode dizer de todas as instituições criadas para apoiar o poder vigente, assente numa centralização administrativa. Com o passar do tempo, o partido único de Espanha (oficialmente denominado Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista) foi perdendo a sua influência, tornando-se mais burocrático, assemelhando-se neste aspecto à União Nacional portuguesa, constituído por um corpo de funcionários e dotado de uma vasta rede de imprensa



espalhada por todo o território, até à morte de Franco em 1977, ano em que a organização foi extinta. No que respeita à periodização do franquismo, Payne (1992, 262) considera que, a partir de 1942, com Serrano Súñer arredado da governação, a perda de importância do falangismo no interior do núcleo nacionalista, que vencera a guerra civil, marca o começo do fim do período semifascista, potencialmente imperialista, do franquismo, que vai de 1936 a 1945, sucedendo-lhe a fase do corporativismo nacional-católico, de 1945 a 1957, e, desde então ao final, a fase de desenvolvimento tecnocrático.

- 7 Devido sobretudo à tendência colonialista do regime de Salazar, que perdurou com Marcelo Caetano, a evolução foi diferente em Portugal, levando-o a desviar-se da relativa e gradual liberalização política e económica a que se entregava a Espanha nos anos 50/60. Sánchez Cervelló (1989, 105-106) considera que o governo de Marcelo Caetano se divide em duas épocas: “La primera puede definirse con una frase de su primer discurso como Presidente de Consejo: renovación en la continuidad; y la segunda podemos denominarla continuidad sin renovación”. Esta última definição de duas épocas distintas parece-nos muito eficaz no modo como, de forma sintética, consegue alcançar uma das características centrais do governo de Marcelo Caetano que mais parece ajudar a explicar o falhanço final do regime: as mudanças que propunha eram apenas na forma e não no conteúdo.
- 8 A existência da censura permitia alcançar dois grandes objectivos: salvaguardar a recriação propagandística e apologética da realidade, tal como era traçada pelos ideólogos e propagandistas da ditadura, na linha de orientação de Salazar, Marcelo Caetano e Franco, segundo a qual “a aparência vale a realidade”; e constituía um instrumento para condicionar consciências e manipular ideias e comportamentos (Azevedo 1999, 24). No que respeita aos sistemas de censura ao cinema, em Portugal a ditadura começou por superintender a actividade cinematográfica no âmbito do Ministério da Instrução Pública, através da Inspeção-geral dos Teatros (IGT). Em 1944, o Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI) substituiu o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), no que constituiu um processo de centralização do aparelho de controlo da informação. Chamou a si a tutela da Inspeção dos Espectáculos (IE) e o controlo político das exposições cinematográficas e teatrais através de Licenças de Exposição, Vistos de Censura e, sobretudo, através da constituição de uma Comissão de Censura directamente dependente do Secretariado, à qual tinham de ser apresentados todos os filmes a estrear em Portugal. À semelhança do que sucedia com as obras cinematográficas estrangeiras, todos os filmes portugueses tinham de passar obrigatoriamente pela Comissão de Censura aos Espectáculos que, a partir de 1957, passa a denominar-se Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos (António 2001; Areal 2011; Morais 2017b).
- 9 Uma mudança legislativa importante, no caso português, dá-se no governo marcelista com o Decreto-Lei nº 263/71, de 18 de Junho de 1971. Este quadro legal aprova o novo regime de classificação de espectáculos, reformulando os quadros etários vigentes. A partir desse momento, a classificação A corresponde a espectáculos para maiores de 6 anos, a B significa que são aptos para maiores de 10 anos, a C para maiores de 14 e a D classifica os espectáculos aprovados para maiores de 18 anos. A constituição da Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos fica também alterada por este diploma, passando a subdividir-se em dois grupos de vogais diferentes: um para a avaliação do cinema e outro para as peças de teatro. É também estabelecida a criação de uma comissão de recurso, independente da Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos, na qual passam a figurar os representantes da corporação dos mesmos (Cabrera 2008, 38).
- 10 No caso espanhol, ao longo de quarenta anos que se situam entre Março de 1937 – em plena Guerra Civil – quando a censura começou a funcionar no país, e Novembro de 1977, momento em que foi suprimida por decreto do primeiro governo de Adolfo Suárez, toda a produção nacional e filmes estrangeiros destinados ao ecrã tiveram de passar pelo grupo de censores. A partir de 1921, a censura tornou-se tão rigorosa que o historiador Juan Antonio Cabero (*apud* Douin 2001, 150) chegou a afirmar que “ella



llegó al punto de poner en peligro el propio cine”. A crise industrial e institucional marcou a década de setenta na cinematografia espanhola. Desde 1969, Sánchez Bella permanece no Ministerio de Información y Turismo até à reestruturação ministerial provocada pela morte de Carrero Blanco em 1973. A gestão cinematográfica fica a cargo de Enrique Thomas de Carranza, que encarna um último esforço no sentido de reforçar a censura, apesar de uma progressiva e inevitável abertura no que pode ser dito e mostrado. Segundo dados do Ministério da Cultura espanhol, nos dez primeiros meses de 1971 foi proibida a exibição de 28,4% dos filmes estrangeiros, 25% dos argumentos de filmes espanhóis apresentados à censura prévia foram proibidos (e nos autorizados foram mandadas efectuar 600 alterações), enquanto 60% dos filmes aprovados voltaram a sofrer modificações (Trenzado Romero 1999, 151). Rogelio Díaz, novo responsável pela cinematografia espanhola, anunciou um conjunto de medidas destinadas a conter a crise e a reorganizar uma censura caracterizada pela arbitrariedade e cheia de contradições – um dos aspectos idênticos à censura cinematográfica portuguesa, como será aprofundado na secção seguinte.

11 Desde 1939, a Espanha permaneceu dividida entre os que venceram a Guerra Civil e os que a perderam e quem sabe esta não seja uma ideia indispensável para compreender os sucessivos códigos de censura que percorreram a ditadura: Março de 1941, Novembro de 1942, Junho de 1946, Fevereiro de 1963 e Fevereiro de 1975. Estes códigos podem também explicar-se no âmbito mais alargado das leis fundamentais do regime, que obedeciam sobretudo a razões estratégicas; o regime franquista só teve algo semelhante a uma constituição trinta anos após ter nascido. Como explica Javier Tusell Gómez (1989, 50), “en realidad una de las razones por las que el régimen no se institucionalizó es porque, habiendo nacido de una coalición conservadora, sus diferentes componentes tenían visiones acerca de este particular que eran distintas cuando no contradictorias”.

12 Em Espanha, a partir de 22 de Julho de 1969, quando Franco designa como seu sucessor o príncipe Juan Carlos e o regime parecia estar numa situação mais estável, irrompe o “escândalo Matesa”.³ Na sua sequência, Franco decidiu proceder a uma grande remodelação do seu gabinete que, paradoxalmente face ao que se podia pressupor, veio reforçar o poder de Luis Carrero Blanco e dos tecnocratas, pois Franco precisava do seu apoio após o “escândalo” e, pela primeira vez, não conseguiu conciliar e gerir as várias “famílias” que compunham o regime: assim surgiu o governo Carrero-López Rodó, que não deixava de ser um gabinete de facção dentro do regime (Carr e Fusi 1979, 248; Payne 1987, 569). Por sua vez em Portugal, em Janeiro de 1970, pouco depois de ser eleito Presidente do Conselho de Ministros (Setembro de 1968), Marcelo Caetano realizou uma mudança ministerial tendente a levar ao executivo uma jovem geração de tecnocratas, vinculados em grande parte à Opus Dei, para realizar em Portugal o que os “Lopeses” estavam a fazer em Espanha – Marcelo Caetano era amigo íntimo de López Rodó: uma gestão actualizada e eficaz da economia e do estado sem, no entanto, democratizar o país (Sánchez Cervelló 1989, 110). Assim, os últimos anos das duas ditaduras ibéricas apresentam semelhanças e, sem cair em fáceis mimetismos e reconhecendo as diferenças entre o marcelismo e o “último” franquismo, no final dos anos sessenta, princípios dos setenta, ambos os regimes tentavam integrar-se nas instituições europeias, debatendo-se com a difícil contradição de não poderem ser plenas ditaduras e, muito menos, transformarem-se em sistemas democrático-liberais. A estes aspectos não foram indiferentes os sistemas de censura ao cinema.

2. Comparando os dois sistemas de censura



Grande parte do século XX ibérico foi marcado pela censura imposta por regimes ditatoriais que visavam todas as formas de expressão, principalmente a comunicação social, o teatro, o cinema e a literatura. A tentativa de controlar o discurso público

legitimando certas vozes e relegando outras ao silêncio constitui um dos principais objectivos da censura. Esta está intimamente ligada ao exercício da coerção estatal com o fim de se impor uma ideologia a pretexto da protecção dos valores de uma sociedade. Nos anos sessenta, como verificaremos em seguida, o controlo do estado sobre o que se mostrava e ouvia começa a ficar cada vez difícil de se impor. Em ambos os países ibéricos, à semelhança do que sucedeu na Europa e no mundo ocidental, os anos sessenta foram anos decisivos. No que respeita a Portugal, a década de 60 altera profundamente a sociedade portuguesa, segundo António José Telo (1989, 93), o período das transformações mais rápidas verifica-se entre 1961 e 1973, no qual o sector terciário ultrapassou o primário, numa evolução que acompanhou um aumento da população envelhecida e, por consequência, uma diminuição da população activa e total. A explosão do turismo data do início dos anos sessenta, com o aumento do nível de vida europeu, o esforço de propaganda e o desenvolvimento de infraestruturas por parte do governo. Até ao final dos anos cinquenta, a população portuguesa vivia relativamente isolada da Europa e do que sucedia no mundo em geral e, de repente, tudo se altera: muitos portugueses emigram e os que ficam passam a ter um contacto regular com estrangeiros, sobretudo europeus. Também nos anos sessenta se difunde a televisão, com uma rede nacional sob monopólio do estado. Como ainda refere Telo (1989, 87):

Os modestos 31.256 televisores existentes em 1960, transformaram-se em 722.315 (23 vezes mais) em 1974. [...] De repente, as cenas do Vietnam, de Hollywood, de Maio de 68 ou da missa na Basílica de S. Pedro, entram pelo lar dos portugueses, alterando de forma permanente a sua visão do mundo que, até aí, pouco excedera a vila ou a aldeia.

14 Nos anos referidos, em Espanha, sucedeu o mesmo que em Portugal. A sociedade espanhola estava em mudança acelerada, aumentando o número da população activa nas indústrias e serviços; como consequência das migrações internas desenvolve-se o urbanismo nas cidades, generaliza-se o acesso à saúde e ao ensino superior, verifica-se o aumento do turismo e o aumento do consumo de produtos culturais. Em meados dos anos sessenta, a cobertura televisiva chega a 75% do território espanhol, passando dos 250 000 televisores em 1960 para quase seis milhões em 1970 (Nieto Ferrando 2012, 35). A 15 de Novembro de 1966 apareceu o segundo canal de TVE e, em 1969, a TVE estreia as emissões em PAL, o que tecnicamente lhe permite emitir programas a cores. Em 1973 estreiam oficialmente as emissões a cores, paralelas à existência da produção televisiva ainda a preto-e-branco (Sánchez Crespo e Galende 2018, 64). Sem dúvida, as emissões televisivas contribuíram muito para a divulgação de hábitos culturais estrangeiros, até porque nela passavam programas internacionais, mais liberais ideológica e moralmente do que os espanhóis, apesar da apertada censura. Nieto Ferrando (2012, 35) refere que nestes anos, mais precisamente na segunda metade dos anos sessenta, de modo semelhante ao que sucede em Portugal com o cinema ambulante,⁴ existiam os chamados “teleclubs”, impulsionados pelo próprio Ministerio de Información y Turismo, com o suposto objectivo de fazer chegar formação e cultura aos meios rurais. Como explica em seguida, os locais onde funcionavam eram cedidos pelas paróquias e as juntas de freguesias, com “una mínima infraestructura y un aparato televisor, donde además eran desarrolladas otras actividades como las proyecciones de cineclub”. Dada a sua enorme repercussão, a televisão converteu-se num instrumento de socialização fundamental “que mediante su tripla función de informar, formar y entretener buscará la difusión de los valores y pautas ideológicas de la dictadura franquista”.

15 E se em Portugal a Revolução de 25 de Abril de 1974 constitui o fim de um regime que implodiu, o ano de 1973 marca uma inflexão no franquismo. As possibilidades de abertura foram utilizadas de forma cada vez mais audaz pela oposição democrática, conseguindo incidir cada vez mais no cenário político; propagava-se a opinião de que só um regime democrático conseguiria integrar todo (ou em parte) o movimento nacionalista basco, sendo que o franquismo era incapaz de pôr fim ao terrorismo da



ETA. Os movimentos sociais alcançaram níveis desconhecidos, quando comparados a qualquer outra época da ditadura: em 1974 perderam-se entre dez e oito milhões de horas de trabalho por motivo de greve, três vezes mais que em 1970; este aumento das mobilizações sociais foi consequência da crise económica de 1973, que em Espanha se viveu com particular intensidade (Gortázar 1989, 122).

16 Ou seja, em ambos os países ibéricos o final dos anos sessenta marca uma maior abertura nos critérios da censura ao cinema. Tal abertura veio posteriormente a revelar-se menos liberal, como poderia parecer a uma primeira aproximação. Como refere Martínez Álvarez (2006, 333), a palavra “apertura”, no que respeita ao caso espanhol no tardo-franquismo, nunca representou uma significativa transformação do regime político, “aunque si un deseo, más o menos vago, de aflojar los severos controles de las décadas anteriores. Y este ligero liberalismo será posible gracias al optimismo que supuso el crecimiento económico de los 60, el cambio generacional y la falta de una oposición auténtica”. Quanto ao funcionamento da censura ao cinema, podem distinguir-se dois momentos, tanto em Portugal como em Espanha: a censura prévia sobre o argumento do filme e a censura definitiva, depois de terminado o filme.⁵ A autocensura, em ambos os países, era mais uma forma de censura, que acompanhava o sistema censório desde o seu início, que os realizadores e produtores eram desde logo incitados a fazer, para evitar que os seus filmes fossem rejeitados. A existência da censura pressupõe a autocensura e esta última existiu tanto em Portugal como em Espanha. Podemos afirmar que a retórica da elipse presente no cinema realizado ao longo das ditaduras permite apontar aquilo que não podia ser dito e/ou mostrado aos espectadores. Quanto mais um assunto é considerado tabu, menos vezes surge nas exhibições cinematográficas.⁶

17 Nestes anos finais das ditaduras ibéricas, os sistemas de censura ao cinema apresentam grandes semelhanças. As autoridades marcelistas e tardo-franquistas tinham consciência de que o cinema apresentava uma influência determinante sobre a difusão do pensamento e educação das massas. Esta característica está relacionada com o facto de, ao longo do Estado Novo português e do franquismo em Espanha, a maioria dos filmes nacionais serem feitos para um público considerado inculto e/ou analfabeto. Em Portugal, mas o mesmo se pode dizer relativamente a Espanha, através dos processos e actas da Comissão de Censura, podemos constatar que a opinião dos censores era a de que o cinema deveria apresentar modelos moralmente correctos e socialmente aceitáveis. Como refere Areal (2011, v. 1, 45), até ao aparecimento da televisão em Portugal, em 1957, o cinema era um dos meios de comunicação social de massas mais abrangentes, juntamente com a rádio, e por isso era entendido, pela ideologia oficial e pela crítica em geral, como um meio de educação popular. Como refere a autora, não era apenas desejado que os filmes apresentassem essa vertente paternalista; também a própria Comissão de Censura a exhibia, chegando a corrigir erros ortográficos nos guiões dos filmes.

18 Numa das actas da Comissão de Censura portuguesa, datada de 3 de Julho de 1973, confirmam-se as observações anteriores, quando é solicitado que a legendagem e locução dos filmes publicitários seja obrigatoriamente feita em português, “embora se admita um ou outro termo em língua estrangeira em casos devidamente justificados”. Nessa mesma acta são mencionados os frequentes erros ortográficos gravados nas legendas dos filmes, referindo-se mesmo que se não forem prevenidos e corrigidos, tal facto poderá conduzir à reprovação do filme pela Comissão, pois tal ocorrência “prejudica a função cultural do cinema”.⁷ A mesma chamada de atenção é feita na acta do dia 8 de Janeiro de 1974, na qual é mencionada a “falta de qualidade da tradução das legendas de determinados filmes, quer no que respeita à falta de coincidência com o diálogo, quer no tocante à deficiência do português” e, também, alguns problemas técnicos, como a dificuldade dos vogais em visionar (para exame) os filmes nos *écrans* de dezasseis milímetros nos laboratórios das empresas distribuidoras.⁸ Podemos assim perceber a importância pedagógica do cinema, entendido pelos censores não apenas como formador no que respeita a aspectos sociais e éticos, mas também na valorização e ensino da escrita da língua portuguesa.



19 Se, nos anos 70, a comissão já admitia que certos filmes fossem exibidos, muitos deles só o poderiam ser em salas de cinema-estúdio, de pequena lotação, reservadas a públicos instruídos; a exibição em cinemas de grande lotação desses filmes específicos continuava proibida ao público em geral (Areal, 2011, vol. 1, 45). Também em Espanha se verificou a criação deste tipo de salas de exibição reservadas apenas para um certo tipo de público. Os acontecimentos políticos nos países ibéricos influenciaram muito a censura que era feita aos filmes e explicam flutuações nos aspectos que eram mais censurados em certas alturas e menos noutras. Para dar a ideia de abertura, atribuiu-se uma maior valorização aos festivais de cinema e criaram-se as já referidas “salas estúdios” em finais dos anos sessenta. Os filmes que nelas passavam não iam para a província – o público provinciano era considerado pouco culto e, de facto, o analfabetismo era elevado (Telo 1989, 73-88). Também neste sentido foram criados festivais de cinema e semanas dedicadas ao cinema de outros países o que, em Portugal, levantou problemas relacionados com os critérios a aplicar pelos censores a estes filmes.⁹

20 Um exemplo de um filme português permitido apenas em salas de projecção especiais é *Perdido por cem...*, de 1973, realizado por António-Pedro Vasconcelos. O relatório de censura ao filme refere que a 29 de Dezembro de 1972 foi classificado “do Grupo D [maiores de 18 anos], com os seguintes cortes: a) corte das imagens em que aparecem Artur e a prostituta, a partir da frase ‘saí para a rua’, na legenda 398, até ao fim da 4ª bobine (legenda 406, inclusive); b) eliminação das palavras ‘porra’, na legenda 508 e ‘sacana’ na legenda 678”. Porém, a 25 de Janeiro de 1973 foi considerado conceder, em parte, um recurso, “levantando os cortes para exibição em salas de cinemas de estúdios e mantendo o 1º corte (cenas da prostituta) para exibição nos restantes recintos”.¹⁰ Podemos perceber, pelo relatório de censura, que este filme mostrava não apenas imagens de prostitutas, mas também diálogos que incluíam calão; por esse motivo, se os cortes foram levantados, só o poderiam ser para que o filme fosse exibido para um público considerado apto a compreender o seu conteúdo, não correndo o risco de por ele ser influenciado.

21 Uma característica comum aos dois países ibéricos no período em que vigoraram as respectivas ditaduras e relacionada com a anterior foi a preocupação em controlar os filmes elaborados por realizadores nacionais. Ou seja, tanto em Portugal como em Espanha a censura aos filmes nacionais era muito mais rigorosa que a exercida aos filmes estrangeiros. Em Espanha, também por razões económicas, as coproduções originavam versões duplas dos filmes: uma para ser exibida aos espanhóis, mais rigorosa; e outra, mais liberal, para exportação. Esta preocupação com o entendimento do que era mostrado e referido nos filmes pode explicar os poucos filmes espanhóis e ibero-americanos censurados tanto em Portugal como em Espanha. De facto, a grande maioria da produção cinematográfica dos referidos países era simplesmente proibida. Em Portugal, foi o caso do filme *Los días de cabirio (As noites do delicadinho)*, de origem hispano-italiana, realizado por Fernando Merino: foi proibido a 28 de Dezembro de 1973. Porém, a 30 de Janeiro de 1974, pouco antes do 25 de Abril, foi deliberado conceder provimento a um recurso e o filme foi classificado do grupo D – maiores de 18 anos, sem cortes (Morais 2017a, 95).

22 Outro aspecto comum a ambos os sistemas de censura ao cinema é a arbitrariedade nos critérios que presidiam às comissões e a cada censor em particular. No Brasil, por exemplo, a partir do período da Ditadura Militar, eram entregues manuais aos censores (1967-1968), verificando-se uma reformulação no sistema censório, e apareceram cursos para dar formação cinematográfica aos censores; em Portugal tal não ocorreu. Em Espanha, como explica Martínez Álvarez (2006, 335), García Escudero reorganiza a Junta de Clasificación y Censura (decreto 2.373, de 20 de Setembro de 1962) e a partir daí muda a sua composição, substituindo os representantes do Exército, da Falange e da Igreja, como ocorria desde 1937, por teóricos e críticos de cinema. García Escudero apoiou a *Escuela Oficial de Cinematografía*, pois desejava criar em Espanha um Novo Cinema espanhol, semelhante aos movimentos que surgiam no resto da Europa (*Nouvelle Vague*, Cinema Novo português) e nos Estados Unidos da América, com o



Novo Cinema Americano, o *Free Cinema*, que abrisse os mercados da produção nacional, pudesse ser exportado e triunfasse nos festivais de cinema (Martínez Álvarez 2006, 345). No entanto, tal não significa que a censura e a sua arbitrariedade de critérios deixassem de existir. No marcelismo, um dos exemplos mais explícitos da subjectividade inerente ao trabalho dos censores são os comentários feitos nos relatórios de censura pela censora Mariana Rita Nova Goa.¹¹ Em 1947 surgem algumas normas internas, do que deveria ou não ser sujeito a censura, num documento intitulado “Directrizes para uso da censura cinematográfica”. Estas directrizes constituem um desenvolvimento das estabelecidas no artigo 133 do decreto de 6 de Maio de 1927. Transcrevemos algumas passagens (itálico nosso):

Devem ser sujeitos a proibição: a) todos os filmes que tenham por intenção excitar ou acordar os baixos instintos do público; b) as situações licenciosas ou obscenas; as cenas de nu integral ou semi-nudez com propósitos sensuais; os bailados que contenham movimentos intencionalmente lascivos [...]. Será proibida a exibição de: a) filmes com uma exagerada preocupação social ou em que se sinta qualquer tendência comunizante; b) filmes que foquem *tendenciosamente* o problema das injustiças sociais; c) filmes que explorem as lutas de classes ou as diferenças de casta; d) que atentem contra o prestígio, a honra ou a disciplina das forças armadas; e) que exaltem a guerra, ou que criem um estado de espírito de excitação para a guerra [...] nenhum filme poderá constituir um factor de perturbação da paz social [...] ficam sujeitos à acção proibitiva da censura: a) os filmes que criem uma legenda, ou estabeleçam uma auréola, à volta de uma figura de criminoso, assim como quaisquer outros filmes de carácter policial que rodeiem os culpados de certo prestígio romântico [...].¹²

- 23 Ainda no que se refere aos critérios legislados em Portugal, o decreto-lei publicado em 1971 retoma sem alterações, no seu artigo nº 26, a redacção do artigo nº 40 de 1959: “[...] não poderá autorizar[-se] o licenciamento de filmes... ofensivos dos órgãos da soberania nacional, das instituições vigentes, dos chefes de Estado ou representantes diplomáticos de países estrangeiros, das crenças religiosas e da moral cristã tradicional, [...] ou que sejam perniciosos à educação do povo”.¹³ Em Espanha, até à promulgação da Ley Miró (1983), García Escudero será o responsável pelas mudanças de política no cinema, devendo-se-lhe as “Normas de Censura Cinematográficas”, promulgadas a 9 de Fevereiro de 1963. Pela primeira vez, estas normas surgiram por escrito, tentando evitar as arbitrariedades das décadas anteriores. No entanto, como eram bastante gerais e passíveis de interpretação subjectiva, “su sucesor, Carlos Robles Piquer, no necesitó ninguna modificación en el texto para apretar las clavijas de nuevo a la libre expresión de los cineastas” (Martínez Álvarez 2006, 336). Posteriormente Rogelio Díaz, que durante o período tardo-franquista foi o responsável pela cinematografia, anunciará um conjunto de medidas com o propósito de reorganizar a censura que, à semelhança do caso português, era maioritariamente caracterizada pela arbitrariedade de critérios. Das suas propostas permanecerá a perpetuação da censura até Novembro de 1977, reeditando-se as suas normas em Fevereiro de 1975:

La obra cinematográfica podrá presentar hechos o propugnar tesis sobre cualquier clase de temas o problemas, dentro del respeto debido a: a) la verdad, no admitiéndose el *falseamiento tendencioso de hechos*, personajes o ambientes históricos o actuales [...]; b) los principios y Leyes Fundamentales del Estado Español [...]; d) las más elementales normas del buen gusto en la expresión plástica y verbal; e) las exigencias de la defensa nacional, de la seguridad del Estado, del orden público interior y de la paz exterior; f) las creencias, prácticas y sentimientos religiosos y en especial los de a Iglesia católica, su dogma, su moral y su culto [itálico nosso].¹⁴

- 24 No entanto, ao longo das ditaduras ibéricas, o que se proíbe, censura ou permite ver permanece quase sem alterações. O objectivo de ambos os sistemas de censura era o controlo político, religioso e moral, parecendo constituir o que era considerado “óbvio” para os censores, como atentado aos bons costumes, à moral, à autoridade, aquilo que é proibido e censurado, o que pode explicar os lacónicos e sucintos pareceres dados nos



processos de censura a um elevado número de filmes, tanto em Portugal como em Espanha. O tema mais censurado a filmes nacionais e estrangeiros foi o amor erótico, seguido da censura ao corpo nu. Porém, como já notámos noutra lugar, à medida que o regime marcelista avança, deixam de ser permitidas quaisquer alusões ao regime político vigente ou à guerra colonial, e a decadência do marcelismo parece ser acompanhada por um reforço da censura (Morais 2017, 145). De modo semelhante, em Espanha, se os nus e cenas eróticas e de cama eram permitidas com alguma abertura, os temas políticos eram sujeitos a um férreo controlo por parte da censura.

25 O poder económico sempre foi fundamental no controlo do que podia ou não ser exibido, tanto em Portugal como em Espanha, no teatro como no cinema, e tanto no tempo do marcelismo como no tardo-franquismo. Ou seja, o cinema era controlado ideologicamente, através da censura, mas também do ponto de vista económico, pois a realização de filmes estava dependente de prémios e subvenções. A liberalização que ocorreu em Espanha apresentou uma dimensão mais económica do que cultural e, até ao fim do regime franquista, verificou-se uma contradição entre a abertura económica e as práticas retrógradas no âmbito cultural, o que ajuda a explicar que, nesta fase final, a censura, em vez de se tornar menos repressiva, se tornasse mais apertada. Simultaneamente, a indústria cinematográfica internacional começou a exigir uma maior permissividade para poder comercializar os seus filmes. Perante este dilema, a Espanha socorreu-se de diversos recursos, como por exemplo, e como é referido acima, a produção de versões duplas nas coproduções internacionais – uma mais permissiva para o mercado internacional, e outra mais rigorosa para consumo interno. Entre estas medidas surge uma das diferenças entre os dois sistemas de censura neste período final das ditaduras: “el destape”, quando o regime franquista, em plena contradição com a sua própria moral oficial, permitiu as primeiras cenas de nus no teatro e no cinema, sempre que “estuvieran justificadas por la lógica de la acción” (Neuschäfer 1994, 54).

26 Embora semelhante movimento não se tenha verificado em Portugal, durante a década de 70, em Espanha e no mundo em geral, no que respeita à produção cinematográfica, surgem subgéneros filmicos como “mulheres na prisão”, incluído nas “porno-chanchadas” que começam a surgir no Brasil e no mundo, nesses mesmos anos, e formam parte do movimento “exploração sexual”, um subgénero do género filmico “exploração” (Morais 2020b, 343 ss.) Os filmes de “destape” começam a proliferar depois da morte de Franco, em Novembro de 1975. No ano de 1976, quase cinquenta por cento das receitas cinematográficas provinha deste género de conteúdos eróticos, ainda que de pouca qualidade, onde as cenas eróticas e/ou de nudez se sobrepunham a um argumento demasiado simples. Em 1974, mais de dois milhões de espectadores foram ao cinema para ver as breves cenas em que Ana Belén – personagem de Aurora – mostra os seios em frente a um espelho, no filme *El amor del capitán Brando*, de Jaime de Armiñán. Mas o cúmulo das audiências deu-se no ano de 1976, com o filme *La trastienda*, de Jorge Grau, no qual a actriz María José Cantudo protagonizou o primeiro nu frontal integral. Com o passar dos anos verificou-se uma crescente sexualização do cinema espanhol, acompanhada de um aumento progressivo do número de atrizes nuas, até que nos anos oitenta surge o cinema “X”, explicitamente pornográfico, substituindo-se a letra “S”, que era a que qualificava este tipo de cinema (Sánchez Crespo e Galende 2018, 122) Há que sublinhar que tanto nos filmes do “destape”, em Espanha, como nos filmes pertencentes à “porno-chanchada”, no Brasil, a nudez só incidia sobre o corpo feminino e não sobre o masculino.

27 No caso espanhol, grande parte do cinema realizado no país nos anos setenta pertence a subgéneros. Quando o *spanish-western* entra em decadência, por volta de 1972, é substituído pelo terror hispânico, um filão barato e muito popular que permitiria contornar os problemas com as subvenções estatais. Aos realizadores especialistas no subgénero – como Jesús Franco, Paul Naschy ou Armando Ossorio – podem encontrar-se obras de realizadores com trajectórias diferentes, como Pere Portabella (*Cuadecuc-Vampir* 1971), Vicente Aranda (*La novia ensangrentada* 1972) ou Gonzalo Suárez (*Morbo* 1972). O terror também será erotizado, aproveitando a abertura progressiva da censura, e o mesmo sucederá com a comédia. A comédia “sexy”



hispânica será um outro filão nestes anos, explorando os estereótipos do macho ibérico, como no filme de Vicente Escrivá, *Lo vierde empieza en los Pirineos* (1973). No que respeita ao cinema português propriamente dito, a partir do surgimento do chamado Cinema Novo português, como afirma José Manuel Costa (2004, 108), a voz e figuras populares tornaram-se preponderantes. Tal sucedeu porque, até ao 25 de Abril, a censura forçou o olhar dos realizadores a formar-se pela metáfora.

28 À semelhança do que sucedeu em Espanha, com o regime de Marcelo Caetano, sobretudo na chamada “Primavera marcelista”, de finais de 1968 a cerca de 1971, passou a condescender-se ligeiramente no campo da representação do corpo nu e da sexualidade. Porém, após 1971, ou até um pouco antes, a censura manteve-se muito rigorosa, sobretudo no que respeitava a assuntos políticos e à guerra colonial. Como afirma Paulo Cunha (2014, 142), no período de transição marcelista, a censura também se intensificou para o cinema português, acompanhada por uma atitude contraditória por parte do governo: “Se, por um lado, se assistiu a um ‘abrandamento’ da censura em relação ao cinema estrangeiro, particularmente nas cenas de nudez, o comportamento em relação ao cinema português foi de intolerância”.

29 Em Espanha, também na década de 70, o sistema de censura torna-se mais rigoroso, como exemplifica Josefina Martínez Álvarez (2006, 350): o filme *El jardín de las delicias* (Saura 1970) esteve proibido seis meses; *La prima Angélica* teve o seu argumento proibido duas vezes e foi visto por seis ministros antes de ser aprovada a sua exibição; o filme *La semana del asesino* (Eloy de la Iglesia 1972) foi mandado cortar 62 vezes; o argumento de *Furia española*, de Fernando Betriu, foi proibido e o realizador manteve um contencioso com a censura durante três anos para que pudesse realizar o filme; ou *Canciones para después de una guerra*, de Martín Patino, que, mesmo com 27 cortes mandados efectuar para que pudesse receber o visto de exibição, foi proibido pelo próprio Carrero Blanco e só se estreou em 1976.

30 No entanto, talvez a maior diferença entre os dois sistemas de censura ibéricos seja a dobragem. No caso português, a prática da legendagem permitia controlar a tradução, o que não teria sido possível se tivesse sido institucionalizada a dobragem, que só não pôde concretizar-se devido às deficientes condições técnicas do país – não existiam laboratórios suficientes que permitissem uma constante e rápida dobragem de cerca de 400 filmes que estreavam anualmente em salas portuguesas. Em Portugal, quando se tratava apenas do corte de legendas, esses cortes eram indicados na lista de legendas e a sua tradução não se fazia. Como explica Lauro António (2001, 35), tal situação originava, por vezes, longos excertos de diálogos sem qualquer tipo de legendagem, o que justificava justos protestos do público. Por vezes, o espectador que conhecia línguas conseguia perceber o diálogo original, o que mostra, sublinhando o já referido acima, que os cortes eram dirigidos, sobretudo, a baixos escalões sociais. Porém, quando eram projectados filmes do realizador sueco Ingmar Bergman, por exemplo, longas partes legendadas eram cortadas e somente um ou outro turista, ou o pessoal da embaixada sueca, conseguia compreender o que diziam as personagens.

31 Um exemplo de alteração explícita das legendas encontra-se no processo do filme *Toys in the attic* (*O segredo*), realizado por George Roy Hill. O filme foi proibido a 13 de Março de 1964. Porém, a 24 de Junho de 1971, o filme foi aprovado “no Grupo D, com alteração das legendas 817 e 818, nos seguintes termos: 817 – sempre gostaste dele, sempre. 818 – Há anos receava por ti...”. No original, as legendas são: “817 – Queres dormir com ele, sempre quiseste; 818 – Há anos receava que o tentasses...”. A 26 de Outubro de 1971, são confirmados os cortes e a classificação do filme, e o *trailer* é classificado para o Grupo C, sem cortes.¹⁵ No processo de *Le mépris* (*O desprezo*), realizado por Jean-Luc Godard, para além de serem mandadas eliminar várias imagens e legendas com conotações eróticas é também pedida a “não gravação da 1ª palavra da legenda 560ª [Porra!]”.¹⁶ Outro exemplo é o do processo do filme *Billy two hats* (*Amigos até ao fim*), realizado por Ted Kotcheff, que foi classificado “do grupo C, devendo não gravar-se a legenda 461 ou gravar-se com a substituição da palavra ‘lavar’ pela palavra ‘vestir’ [Vá-se lavar...]”.¹⁷



- 32 Em Espanha, graças à existência da dobragem, as personagens dos filmes estrangeiros diziam o que a censura desejava que dissessem. Quando os filmes eram estrangeiros era obrigatório dobrá-los para castelhano. A dobragem originava muitas vezes efeitos mais perversos do que aqueles que pretendia proibir, e muitos são os exemplos de filmes em que os maridos ou amantes das protagonistas eram transformados em seus irmãos (Gubern 1975, 139). No filme *Morte a Venezia* (de Luchino Visconti 1971), os censores fizeram Gustav von Aschenbach dizer “hijo mío” a Tazio, em vez de “ti amo”; e o filme *Gypsy*, de Mervyn LeRoy (1962), foi proibido pela censura espanhola e só em 1970 recebeu o “visto bueno” dos censores que impuseram numerosas modificações nos diálogos, como por exemplo substituir “desnudarse” por “aligerarse de ropa” (Gil 2009, 365 e 46).
- 33 No entanto, o facto de existir a dobragem não impedia que imagens e legendas de um determinado filme fossem mandadas eliminar; tal foi o caso de muitas relacionadas com casais na cama que, tal como em Portugal, implicavam imagens de corpo nu. No western *Il grande duello*, realizado por Giancarlo Santi (1972), foi imposto um corte logo nos primeiros metros do filme quando este chegou a Espanha em 1973: “En la escena de cama de matrimonio se deben suprimir parte de los planos en los que aparece, parcialmente descubierto, el trasero de ella” (Gil 2009, 38). No ano seguinte, no filme *Finché c'è guerra c'è speranza*, realizado e protagonizado por Alberto Sordi, os censores exigiram: “Suprimir todos los planos de desnudos integrales que aparecen en la revista que están viendo los hijos del protagonista. Debe quedar sólo un flash que permita darse cuenta de lo que es, pero sin detalle y sin desnudo integral” (Gil 2009, 43). Ou seja, as semelhanças entre os dois sistemas de censura ao cinema, em Portugal e Espanha, no final de ambas as ditaduras, superam as diferenças. E se a dobragem dos filmes pode ser considerada a maior diferença entre os dois sistemas, o objectivo permaneceu o mesmo: controlar o que era visto e ouvido por um público considerado impreparado para compreender o que lhes poderia ser mostrado.

3. Conclusão

- 34 Como tentámos demonstrar, tanto em Espanha como em Portugal, apesar da aparente liberalização dos regimes na década de sessenta, a censura não perdeu a sua eficácia. Nesta fase final das ditaduras, ambas continuavam a utilizar todos os meios que tinham ao seu alcance para controlar o povo, incluindo a censura. A nível europeu e mundial, estes anos criaram desafios importantes para os dois países por se verificar uma enorme e incontrolável difusão cultural, com o surgimento de movimentos pacifistas, difusão de conceitos de contracultura, contra o racismo e a favor da emancipação da mulher. Ambos os países, nos anos finais das suas ditaduras, tentaram resistir como puderam a todas as mudanças artísticas e culturais que ocorreram na Europa e no mundo. No entanto, como demonstrado ao longo do artigo, sensivelmente a partir de 1969, esse esforço torna-se vão, com a impossibilidade de controlar a entrada de meios artísticos e culturais estrangeiros na península, quando existiam milhões de emigrantes no exterior e milhões de turistas a entrarem anualmente em Portugal e Espanha.
- 35 O contexto político de ambos os países, conforme analisado na primeira secção, permite verificar que, no caso do franquismo, a sua especificidade emana de ter nascido de uma guerra civil, o que lhe conferiu enormes possibilidades de perdurar, coadjuvadas pela flexibilidade de Franco. A ausência de um ideário claro permitiu-lhe transitar de umas fórmulas ditatoriais para outras, roçando o fascismo nos anos quarenta e as ditaduras desenvolvidas nos anos sessenta. Talvez esta flexibilidade inerente ao franquismo ajude a explicar a transição pacífica da ditadura para a democracia em Espanha, mas, pelo referido acima, esta dependeu principalmente das mudanças ocorridas na sociedade espanhola – que sucederam também em Portugal, na Europa e no mundo – ao longo dos anos sessenta.



36 No que respeita especificamente à censura ao cinema, durante os anos finais das ditaduras ibéricas as semelhanças são muito significativas, como se demonstrou: ambas são forçadas tendencialmente a uma maior liberalização nos critérios, ainda que com flutuações; também o funcionamento da censura ao cinema era semelhante nos dois países; a existência da censura pressupunha a autocensura para que os filmes pudessem ser aprovados sem cortes; em ambos os países o cinema era considerado um meio de educação popular, o que explica o paternalismo e função pedagógica inerente aos critérios que presidiam à censura dos filmes nacionais e estrangeiros. Assim foram criadas as chamadas salas de estúdio e as semanas e festivais de cinema dedicados a filmes de outras proveniências, especificamente direcionadas para um público considerado culto e apto a compreender o que era mostrado; também por esse motivo, para os dois países ibéricos, a preocupação em controlar os filmes realizados por realizadores nacionais, em relação aos estrangeiros, era muito maior. Apesar da existência de alguma legislação, a arbitrariedade nos critérios que presidiam às comissões de Censura era outro aspecto comum a Portugal e Espanha, no período referido. E se em ambos alguma permissividade relativamente a imagens eróticas ou de corpo nu era tolerada, os critérios tornavam-se extremamente rigorosos no que respeitava a abordagens relacionadas com temas políticos e sociais.

37 No entanto, embora as semelhanças sejam muito notórias, existem algumas diferenças. Uma delas é a formação dos censores; em Espanha, García Escudero, a partir de 1962, reorganiza a Junta de Clasificación y Censura, substituindo os representantes do Exército, da Falange e da Igreja por teóricos e críticos de cinema; em Portugal não existiu esta preocupação com a formação cinematográfica dos censores que compunham a Comissão de Censura. Embora o cinema de ambos os países estivesse dependente de apoios económicos, uma das grandes diferenças entre os dois foi o surgimento de “el destape”, quando na fase tardia do franquismo começou a ser permitida a exibição de imagens do corpo nu, no cinema e no teatro. No entanto, a dobragem dos filmes em Espanha – por oposição à manipulação e/ou omissão de legendas no caso de Portugal – poderá ser considerada a maior diferença entre os dois sistemas de censura.

Bibliografia

António, Lauro (2001). *Cinema e Censura em Portugal*. Lisboa: Biblioteca-Museu República e Resistência.

Areal, Leonor (2011). *Cinema Português. Um País Imaginado*. 2 vol. Lisboa: Edições 70.

Azevedo, Cândido de (1999). *A Censura de Salazar e Marcello Caetano – Imprensa, Teatro, Cinema, Radiodifusão, Livro*. Lisboa: Editorial Caminho.

Biltreyest, Daniel; Winkel, Roel Vande (2013). *Silencing Cinema: Film Censorship around the World*. New York: Palgrave Macmillan.

DOI : 10.1057/9781137061980

Bou Sala, Núria; Pérez Torio, Xavier (2018). *El cuerpo erótico de la actriz bajo los fascismos España, Italia, Alemania (1939-1945)*. Madrid: Cátedra.

Cabero, Juan Antonio (1949). *Historia de la cinematografía española, 1896-1949*. Madrid: Gráficas Cinema.

Cabrera, Ana (2008). “A censura ao teatro no período marcelista”. *Media & Jornalismo*, 12 (7), pp. 27-58.

Cabrera, Ana (ed.) (2013). *Censura nunca mais! A Censura ao Teatro e ao Cinema no Estado Novo*. Lisboa: Alêtheia.

Carr, Raymond; Fusi, Juan Pablo (1979). *España, de la dictadura a la democracia*. Barcelona: Planeta.

Costa, José Manuel (2004). “Questões do documentário em Portugal”, in *Portugal: Um Retrato Cinematográfico*. Lisboa: Número – Arte e Cultura.

Cunha, Paulo (2010). “A censura e o Novo Cinema Português”, in *Outros Combates pela História*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 537-551.



Cunha, Paulo (2014). *O Novo Cinema português. Políticas públicas e modos de produção (1949-1980)*. Coimbra: Instituto de Investigação Interdisciplinar da Universidade de Coimbra (Tese de doutoramento).

Douin, Jean-Luc (2001). *Dictionnaire de la censure au cinéma, Images interdites*. Paris: Quadrige/PUF.

Gil, Alberto (2009). *La censura cinematográfica en España*. Barcelona: Ediciones B.

González Ballesteros, Teodoro (1981). *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España: con especial referencia al período 1936-1977*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense.

Gortázar, Guillermo (1989). “El último franquismo: actitudes y preocupaciones de los españoles según los sondeos del Instituto de la Opinión Pública”, in H. de la T. Gómez (ed), *Portugal y España en el cambio político (1958-1978)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia UNED, pp. 119-138.

Gubern, Román (1975). *Un cine para el cadalso: 40 años de censura cinematográfica en España*. Barcelona: Euros.

Martínez Álvarez, Josefina (2006). “El cine tardo franquista, reflejo de una sociedad”, in A. Mateos, A. Herrérin (eds), *La España del presente: de la dictadura a la democracia*. Madrid: Asociación del Historiadores del Presente, pp. 333-352.

Marwick, Arthur (1998). *The Sixties. Cultural Revolution in Britain, France, Italy and the United States, c.1958-c.1974*. Oxford: Oxford University Press.

Morais, Ana Bela (2013). “La censura cinematográfica en España y en Portugal: una primera aproximación”, in J. F. F. Casals, P. Numhauser, M. Orfali (eds), *Escrituras silenciadas. El paisaje como historiografía*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, pp. 61-66.

Morais, Ana Bela (2017a). “Censorship in Spain and Portugal of Spanish and Latin American Films (1968–1974): A Comparative Perspective”. *Interlitteraria*, 22 (1), pp. 93-106.

Morais, Ana Bela (2017b). *Censura ao Erotismo e Violência. Cinema no Portugal Marcelista (1968-1974)*. Vila Nova de Famalicão: Edições Húmus.

Morais, Ana Bela (2018). “Cine y censura en la Península Ibérica: el caso de las películas hispano-americanas (1968-1974)”, in J. F. F. Casals, P. Numhauser, M. Orfali (eds.), *Escrituras silenciadas. Heterodoxias y disidencias en la península ibérica y América*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, pp. 375-381.

Morais, Ana Bela (2020a). “A Woman Censor during the Portuguese Dictatorship (1968-1974)”, in E. Cordero-Hoyo, B. Soto-Vázquez (eds), *Women in Iberian Filmic Culture. A Feminist approach to the Cinemas of Portugal and Spain*. Bristol: Intellect, pp. 132-145.

Morais, Ana Bela (2020b). “Portugal no contexto marcelista. A receção de filmes brasileiros (1968-1974)”. *Revista de História das Ideias*, 38, 2ª série, pp. 337-358.

Muller, Raphaël; Wieder, Thomas (eds) (2008). *Cinéma et régimes autoritaires au XXe siècle, Écrans sous influence*. Paris: Éditions ENS.

Neuschäfer, Hans-Jörg (1994). *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Barcelona: Anthropos.

Nieto Ferrando, Jorge (2012). *Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1962-1982)*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca – Instituto Valenciano del Audiovisual y la Cinematografía Ricardo Muñoz Suay.

Nieto Ferrando, Jorge (2018). *La oposición al franquismo en el cine*. Barcelona: Editorial UOC.

Payne, Stanley G. (1987). *El régimen de Franco 1936-1975*. Madrid: Alianza.

Payne, Stanley G. (1992). *Franco, el perfil de la Historia*. Madrid: Espasa-Calpe.

Piçarra, Maria do Carmo (2015). *Azuis Ultramarinos. Propaganda Colonial e Censura no Cinema do Estado Novo*. Lisboa: Edições 70.

Piçarra, Maria do Carmo (2020). *Projectar a Ordem. Cinema do Povo e Propaganda Salazarista. 1935-1954*. Caxias: Os Pássaros.

Pinto, António Costa (ed) (2012). *Governar em Ditadura. Elites e Decisão Política nas Ditaduras na Era do Fascismo*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Sánchez Crespo, Ángel; Galende, Isabel (2018). *Madrid años 60-70. Dos décadas que nos cambiarán*. Madrid: Guadarramistas Editorial.

Sánchez Cervelló, José (1989). “El caetanismo”, in H. de la T. Gómez (coord), *Portugal y España en el cambio político (1958-1978)*. Madrid: UNED, pp. 101-117.

Telo, António José (1989). “Portugal, 1958-1974: sociedade em mudança”, in H. de la Torre Gómez (ed), *Portugal y España en el cambio político (1958-1978)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia UNED, pp. 73-88.



Torre Gómez, Hipólito de la (ed) (1989). *Portugal y España en el cambio político (1958-1978)*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Trenzado Romero, Manuel (1999). *Cultura de masas y cambio político: el cine español durante la transición*. Madrid: CIS/Siglo XXI.

Tusell Gómez, Javier (1989). “El franquismo como dictadura”, in H. de la T. Gómez (ed) *Portugal y España en el cambio político (1958-1978)*. Madrid: UNED, pp. 47-58.

Notas

1 Prevê-se a publicação em 2021 de um segundo volume respeitante ao final das ditaduras. Para mais informações, conferir a página web do projecto: <https://eroscensura.upf.edu/>.

2 Ver também Morais (2017a e 2018), especificamente para uma comparação entre os dois sistemas de censura ao cinema.

3 Para mais informações sobre este “escândalo”, cf. Gortázar (1989, 121).

4 Para um estudo muito recente e completo sobre o cinema ambulante em Portugal durante o salazarismo, cf. Piçarra (2020).

5 Como referido acima, em Portugal, a partir de 1957, a Comissão de Censura aos Espectáculos passa a denominar-se Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos. Como refere Areal (2011, v. 1, 47), com a modificação de nomenclatura parece deixar de verificar-se censura prévia dos argumentos para os filmes portugueses, tendo apenas de se submeter, já depois de concluídos, à censura final. A autocensura passa assim a desempenhar um papel fundamental para que o filme pudesse passar sem cortes.

6 Para um estudo em Espanha, sobre formas de resistência no cinema ao franquismo, veja-se Nieto Ferrando (2018).

7 Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT), Secretariado Nacional de Informação (SNI), Direcção-Geral dos Serviços de Espectáculos (DGSE), livro 30, acta nº 24/73.

8 ANTT, SNI, DGSE, livro 30, acta nº 1/74.

9 A acta de dia 9 de Março de 1971 refere-se à Semana do Cinema Brasileiro e reflecte sobre estes aspectos. Para o conteúdo da acta e a censura ao cinema brasileiro nesta época da história portuguesa, cf. Morais (2020b).

10 ANTT, SNI, DGE, Processo de censura nº 26551 (25 de Janeiro, 1973).

11 Sobre Mariana Rita Nova Goa e o levantamento de vários comentários desta censora nos relatórios de censura, cf. Morais (2020a).

12 Estas “Diretrizes para uso da censura cinematográfica” estão disponíveis para consulta na Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

13 Esta legislação está disponível para consulta ao público no ANTT.

14 Boletín Oficial del Estado, 1 de Março de 1975, in Nieto Ferrando (2012, 43).

15 ANTT, SNI, DGE, Processo de censura nº 24749 (26 de Outubro, 1971).

16 ANTT, SNI, DGE, Processo de censura nº 33274 (15 de Janeiro, 1974).

17 ANTT, SNI, DGE, Processo de censura nº 32474 (5 de Março, 1974).

Para citar este artigo

Referência do documento impresso

Ana Bela Morais, «Censura ao cinema no marcelismo e tardo-franquismo: uma perspectiva comparada», *Ler História*, 79 | 2021, 63-84.

Referência eletrónica

Ana Bela Morais, «Censura ao cinema no marcelismo e tardo-franquismo: uma perspectiva comparada», *Ler História* [Online], 79 | 2021, posto online no dia 20 dezembro 2021, consultado no dia 21 agosto 2022. URL: <http://journals.openedition.org/lerhistoria/9072>; DOI: <https://doi.org/10.4000/lerhistoria.9072>

Autor



Ana Bela Morais

CEC, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal

Artigos do mesmo autor

Censura ao cinema nas ditaduras ibéricas: introdução [Texto integral]

Film Censorship in the Iberian Dictatorships: Introduction

La censure cinématographique dans les dictatures ibériques: introduction

Publicado em *Ler História*, 79 | 2021

Direitos de autor



Creative Commons - Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional - CC BY-NC 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

