

# A CENSURA AO CINEMA CONTRA O CONTÁGIO DAS IDEIAS<sup>1</sup>

Leonor Areal<sup>2</sup>

**Resumo:** A instituição da censura e suas estratégias e práticas visam – em todas as épocas – combater e restringir o contágio das ideias consideradas perigosas para a manutenção de um certo poder. A propaganda, por seu lado, procura ampliar o efeito de contágio para construir e disseminar uma representação social abrangente. Censura e propaganda aliam pois no intuito comum de evitar o contágio de certas ideias e promover o contágio de outras. O fundamento destas estratégias – que no Estado Novo eram patentes e numa sociedade democrática não são evidentes – é iminentemente ideológico e visa a manutenção ou a criação de instâncias de poder. Durante a ditadura do Estado Novo, a preocupação com esse “contágio” é amiúde expressa nos documentos das Comissões de Censura. No caso do cinema, os censores manifestam frequentemente os seus receios acerca da força das imagens na disseminação de modelos de comportamento considerados subversivos para ordem político-social. O levantamento dessas preocupações constitui o objecto de análise que procuro articular com a “teoria do contágio das ideias”, elaborada a partir do conceito de epidemiologia das representações de Sperber (1996), segundo o qual a cultura, enquanto acervo colectivo, será o resultado de inúmeras representações partilhadas, difundidas e em permanente transformação – e cuja transmissão é alvo de mecanismos instituídos para a prevenir ou promover.

**Palavras-chave:** Cinema, Censura, Contágio, Propaganda, Estado Novo

**Contacto:** [leonor.areal@gmail.com](mailto:leonor.areal@gmail.com)

## Introdução

A instituição da censura e suas estratégias e práticas visam – em todas as épocas – combater e restringir o contágio das ideias consideradas perigosas para a manutenção de um certo poder. A propaganda, pelo outro lado, procura

---

<sup>1</sup> Por decisão pessoal, o autor do texto não escreve segundo o novo Acordo Ortográfico.

<sup>2</sup> Leonor Areal realizou diversos documentários, entre os quais *Fora da Lei* (2006), premiado no Doclisboa. Publicou *Cinema Português - Um país imaginado* (tese de doutoramento na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, UNL, 2009). Actualmente faz investigação sobre censura no cinema português.

utilizar o efeito de contágio para construir e disseminar representações sociais consideradas indispensáveis à manutenção desse poder. Podemos assim dizer que censura e propaganda se aliam no intuito comum de evitar o contágio de certas ideias e promover o contágio de outras.

Durante a ditadura do Estado Novo, a preocupação com esse *contágio* é amiúde expressa nos documentos das comissões de censura. No caso dos espectáculos e do cinema (o nosso *corpus* de trabalho), os censores manifestam os seus receios acerca da força das imagens na disseminação de modelos de comportamento considerados subversivos para a ordem político-social.

O levantamento dessas preocupações constitui o objecto de análise deste ensaio, que procuro articular com a “teoria do contágio das ideias”, elaborada a partir do conceito de *epidemiologia das representações* de Sperber (1996), segundo o qual a cultura, enquanto acervo colectivo, será o resultado de inúmeras representações partilhadas, difundidas e em permanente transformação.

Este estudo insere-se numa investigação mais abrangente sobre a actuação da Comissão de Censura aos Espectáculos, feita com base nas suas actas e relatórios existentes na Torre do Tombo<sup>3</sup> e que inclui diferentes vertentes: a) a questão legal e processual ou os métodos da censura; b) os conteúdos censurados e as questões ideológicas; c) as consequências a nível do cinema português especificamente; d) os objectivos, motivações e causas, área onde este artigo se enquadra.

### **O contágio das ideias**

A expressão “contágio das ideias” provém de Dan Sperber<sup>4</sup>, que o explica de forma muito simples e clara:

Certas ideias – as crenças religiosas, as receitas de cozinha, ou as hipóteses científicas, por exemplo – propagam-se tão bem que, sob diferentes versões, invadem populações inteiras durante muito tempo. A cultura é feita em primeiro lugar dessas ideias contagiosas (Sperber 1996, 8)<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Actas das sessões da Comissão de Censura (SNI-DGE), disponíveis *online* em <http://digitalq.dgarq.gov.pt/details?id=4323540>

<sup>4</sup> “La Contagion des Idées”, expressão que tomei emprestada para a formulação de uma “teoria do contágio das ideias”, apresentada na minha tese de doutoramento (Areal 2011, vol. II, 330-337).

<sup>5</sup> Sperber, Dan. 1996. *La Contagion des Idées*. Paris: Odile Jacob. O título original, na versão inglesa, foi traduzido para: “Explaining Culture: A Naturalist Approach” (Oxford: Blackwell, 1998).

Algumas representações são transmitidas lentamente de geração em geração; são as chamadas tradições, comparáveis a endemias. Outras representações, típicas das culturas modernas, espalham-se rapidamente através de uma população, mas têm uma vida curta; são as chamadas modas, comparáveis às epidemias (Ibidem, 81).

A partir daqui, Sperber desenvolve um instrumento metodológico – uma *epidemiologia das representações* – que (teoricamente) permitirá analisar uma cultura com base nas suas representações dominantes, já que, para Sperber, “são as representações espalhadas e duráveis que constituem por excelência as representações culturais” (Ibidem, 40).

Todavia, a opção ou preferência pelas ideias dominantes parece-me uma restrição desnecessária do conceito de cultura. É certo que são as representações dominantes que definem os traços grossos de uma cultura, mas as representações minoritárias e individuais também existem, persistem e geram a dinâmica do sistema.

A analogia, usada por Sperber, com as epidemias biológicas leva à metáfora da doença e permite considerar que certas ideias actuam como vírus dentro de uma cultura, podendo espalhar-se e invadir um amplo meio social<sup>6</sup>. Diz Sperber:

O espírito humano é receptivo às representações culturais, como o organismo humano é receptivo às doenças. É claro que as doenças são por definição prejudiciais, e o mesmo não acontece com as representações culturais.(...) Umas são úteis, outras são prejudiciais (Ibidem, 80).

E são precisamente estas ideias – as prejudiciais – que a censura se esforça por conter e manter na sua expressão mínima. Aqui temos o dever de perguntar: prejudiciais para quem? Na resposta estará contida a chave que explica a origem e a motivação de cada acto de censura.

---

<sup>6</sup> Aliás, o termo “viral” é muito apropriadamente usado hoje para designar as ideias que se espalham rapidamente na Internet, em particular pelo actual Facebook. Note-se porém que a empresa Facebook já começou a delinear estratégias censurantes, usando meios automáticos para reduzir o possível efeito de contágio – por exemplo, confinar as interacções dos utilizadores a um círculo restrito de interlocutores (amigos) de modo a impedir a propagação de informação; naturalmente, essa técnica de delimitação pode ser defendida como uma medida de combate à “entropia informativa” do sistema; a questão da censura põe-se no exacta medida em que cada indivíduo tem ou não a possibilidade de definir as suas preferências.

### **A censura ao cinema**

À Comissão de Censura aos Espectáculos (CCE)<sup>7</sup> não incomodava tanto a existência de ideias perigosas quanto a sua difusão. Logo em 1927, a lei de censura interdita “a exibição de fitas perniciosas para a educação do povo, de incitamento ao crime, atentatórias da moral e do regime político e social vigorantes”<sup>8</sup>, designadamente: maus tratos a mulheres, torturas a homens e animais, execuções capitais, assassinios, casas de prostituição, a glorificação do crime, etc.

Este receio alarga-se depois a outros costumes considerados imorais, como o adultério ou os beijos demasiado prolongados ou sensuais, bem como a cenas de jogo ou de vício: “incide o critério, nas suas linhas gerais, no combate ao vício do jogo e à omissão de cenas que reproduzam o obcecado ambiente de casinos ou congéneres” (Acta s.n. da CECE de 14-12-1966).

Dos grupos sociais susceptíveis à influência das ideias prejudiciais, destaca-se a juventude, cuja receptividade às ideias “subversivas” é vista como problema:

O problema dos filmes sobre delinquência juvenil, sobretudo daqueles que descrevem e pormenorizam cenas de turbulência, rebeldia, estupefacientes, relações amorosas imorais ou amorais, crimes, etc., considera-os o Governo como uma perigosa escola que muito pode contribuir para comportamentos colectivos ou de grupo que são uma das características de certa delinquência juvenil dos nossos dias. Ainda que Portugal deva considerar-se imune deste mal, convém estar precavido, tomando preventivamente as medidas aconselháveis. As principais delas terão de ser a proibição de noticiário da imprensa dando relevo, em determinados termos, a estes comportamentos e a exibição de filmes de tal natureza. Nestas condições, chama muito particularmente a atenção da Comissão para este assunto, não devendo nenhum destes filmes ser autorizado sem que previamente o caso seja examinado e ponderado em sessão. Quanto a filmes já em exibição, devem desde já considerar-se proibidos os seguintes: ‘Uma História Confidencial’ (*High School Confidential*); ‘Sementes de Violência’ (*Blackboard Jungle*); ‘Juventude em Perigo’ (*Crime in the Streets*); ‘Antes do Dilúvio’ (*Avant le Déluge*); ‘Os Semi-Homens’ (*Die Holbstrarken*); ‘Fúria de Viver’ (*Rebel Without a Cause*) (Quesada Pastor, presidente da CECE, apud Acta n° 113 de 29-9-1959).

---

<sup>7</sup> A partir de 1957 designada de Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos (CECE).

<sup>8</sup> Artigo 133° do Decreto n° 13564 de 6 de Maio de 1927.

Uma preocupação ainda maior rodeia todas as questões políticas e em especial as “cenas que possam suscitar o espírito de revolta” (Acta nº 14 da CCE de 12-6-1945). A Comissão de Censura fora oportunamente criada em Março de 1945<sup>9</sup>, ainda antes do fim da *Grande Guerra*, evoluindo os seus critérios a par do rescaldo da derrota fascista e do início da *Guerra Fria*. Assim, em Junho desse ano, “foi decidido eliminar [filmes contendo] cenas que possam considerar-se desprimorosas para os japoneses e bem assim os planos referentes à guerra civil de Espanha, devendo os assuntos russos ser reduzidos o mais possível” (Acta nº 14 da CCE de 12-6-1945).

A determinação de censurar particularmente as ideias comunistas permanece central ao longo dos anos; em 1953, o então presidente da CCE, Eduardo Brazão, lembra “o perigo da infiltração de ideias comunistas pela propaganda velada, arma contra a qual a Comissão deve precaver-se” (Acta nº 1 da CCE de 23-7-1953).

A ideologia comunista é mesmo considerada parte de uma campanha orquestrada contra a segurança do Estado. Em 1960, Eurico Serra, então presidente da Comissão de Exame e Classificação aos Espectáculos, chamava a atenção para

a recente campanha, de inspiração manifestamente comunista, com que se pretende perturbar as boas relações actuais entre os países do ocidente, a pretexto de uma pretensa renascimento de ódios de raça e de perseguições aos judeus. Torna-se necessário não autorizar filmes ou documentários que possam servir esta mais que suspeita campanha (Acta nº 129 da CECE de 19-1-1960).

E imediatamente se confirma o total branqueamento das atrocidades do fascismo alemão, quando o vogal Simão Gonçalves “a este propósito comunicou à Comissão que tendo recentemente procedido ao exame do ‘Jornal Francês’, efectuara um extenso corte (cerca de 200m de filme), por conter imagens arrepiantes relativas aos fornos crematórios da última guerra” (Ibidem).

Escudados na sensibilidade do público, ou ainda não perfeitamente esclarecidos sobre os crimes de guerra, os censores mostram-se cegos, assumindo uma posição política extremamente cautelosa, portanto, aquela que corresponderia à posição de Estado, senão oficial, pelo menos oficiosa. Como

---

<sup>9</sup> Data de 6 de Março de 1945 a primeira reunião da Comissão de Censura dos Espectáculos, criada por portaria de 21-2-1945, publicada no Diário do Governo nº 45 – II série – de 24 do mesmo mês.

podemos ver neste outro exemplo, onde o presidente da CECE comenta o filme *Il Generale della Rovere*<sup>10</sup>:

Pôde assim verificar que, em seu parecer, se trata de um filme integrado no mesmo espírito de ódio e de reivindita que inspirou muitos outros filmes de guerra. Volta este filme a ocupar-se com demasiado realismo das torturas, fuzilamentos e outras atrocidades atribuídas aos alemães durante a guerra. Não lhe falta também o renascimento do problema do racismo nas suas relações com o judaísmo em condições de fazer reviver uma questão morta e perturbadora das boas relações políticas dos países ocidentais, agora congraçados.

Acresce que, precisamente neste momento, foi lançada no mundo, por inspiração comunista, uma campanha fazendo crer que há novamente perigo de renascimento de ódios e perseguições fascistas contra os judeus, o que não passa de um mais que suspeito manejo político. Ora este filme, com os seus judeus mártires, morrendo perseguidos e torturados pelos alemães e entoando impressionantemente rezas e hinos hebraicos, parece servir precisamente os designios desta campanha inconveniente. Tem sido de resto orientação da Comissão, de há muito estabelecida, não autorizar filmes desta natureza. Parece-lhe que as circunstâncias presentes e que acaba de referir, aconselham a que se mantenha esta orientação (Acta nº 131 da CECE de 2-2-1960).

Mas não são só os comunistas que metem medo ao Estado Novo, os ideais democráticos americanos constituem uma ameaça talvez mais premente. Já em 1956, a propósito do filme *Helena de Tróia*<sup>11</sup>, o censor Caetano Beirão elaborara um extenso parecer onde considerava “o perigo de difusão de democráticos e maçónicos, da paz universal, da liberdade, da luta contra a opressão”:

É francamente enjoativa a estupidez de colocar na boca dos Menelaus, Príamos, Aquiles e Ajax, etc. frases feitas de propaganda política e social dos ideais democráticos e maçónicos, da “paz universal”, da ‘liberdade’, da luta contra a ‘opressão’ e tantos outros que os desgraçados pretensos heróis homéricos se vêem obrigados a defender, ao serem colocados nas mais variadas e inverosímeis situações (Acta nº 160 da CCE de 7-2-1956).

O cinema é assim visto como um temível “instrumento de penetração das massas” (Ibidem). E a preocupação da comissão de censura com a propagação dessas ideias é particularmente notória no diz respeito aos assuntos militares, desde que se inicia a guerra colonial portuguesa em África:

...ao ser invocada a razão de oportunidade, há que considerar que o País se encontra na situação de guerra e que este filme apresenta exactamente a história de um exército vencido e em

---

<sup>10</sup> Filme de Roberto Rossellini (1959) cuja importação não foi autorizada.

<sup>11</sup> Filme de Robert Wise (1956).

debandada, onde não há actos heróicos, nem sequer espírito de combatentes, e onde, ao contrário disso, surgem permanentemente imagens de soldados impotentes perante o inimigo, além de uma ou outra fala desagradável (Caetano de Carvalho apud Acta s. n. da CECE de 15-12-1965).

Ainda sobre o mesmo filme, *Os Dias do Fim*, o vogal José Cabral

salientou o facto de terem sido apresentadas, através de todos estes anos, diversas imagens do que foi a retirada das forças aliadas de Dunquerque, pelo que o filme não traz nada de inédito ao público. Por outro lado, não dá ao tema geral do filme a interpretação enunciada por alguns dos seus colegas, na medida em que apresenta um exército derrotado e em debandada. Reconhece, porém, tratar-se de um filme, sob o ponto de vista de censura, não desejável neste momento (Ibidem).

Porém nem todos os censores concordaram e, após longa discussão, o filme acabou por ser aprovado com alteração do título para *O começo da vitória*<sup>12</sup>.

Assinale-se que, se o tema da guerra era delicado para os censores, as suas decisões dependiam inteiramente da perspectiva enunciada pelo filme: reprovavam-se filmes derrotistas e aprovavam-se filmes de incitamento bélico que servissem ou coadjuvassem a arregimentação da juventude para a guerra em África, como referiu Lauro António: "...filme pacifistas (...) passaram a ser proibidos a partir de 1961. Com o País em guerra, o pacifismo era 'inaceitável'. E diversas obras de cariz abertamente belicista eram aprovadas para públicos relativamente jovens, como preparação para a guerra" (António 2011, 57).

Estes exemplos demonstram como, tendo a censura como objectivo imediato o controlo da disseminação de ideias ou factos prejudiciais ao poder, o seu objectivo último não é outro senão a manutenção desse poder.

### **O contágio das imagens (ou o poder do cinema)**

A noção de que o cinema é um meio especial de propagação de ideias está presente desde início na política cultural do regime, tanto através do apoio a filmes de cariz propagandístico por via do Fundo de Cinema Nacional<sup>13</sup>, como

<sup>12</sup> Filme de Henri Verneuil (1964) que vem a estrear (salvo erro) com o título "Os Longos Dias de Junho", em 11 de Março de 1966.

<sup>13</sup> O Fundo do Cinema Nacional é criado em 1948 pela Lei nº 2027 de 18 de Fevereiro, que define o regime de protecção ao cinema nacional, depois regulamentada pelos decretos-lei nºs 37369 e 37370 de 11 de Abril de 1969; o Fundo era gerido pelo Conselho do Cinema, presidido pelo Secretário Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNICPT), tendo uma

no pensamento dos censores, que reconhecem – e temem de facto – a capacidade que as imagens, em geral, têm para propagar ideias, modelos, comportamentos.

Contudo, no período de ténue abertura do *marcelismo*, alguns filmes foram tolerados pela comissão desde que apenas passassem em salas-estúdio<sup>14</sup>, ou seja, para um público restrito, uma elite bem-pensante cuja expressão minoritária não trazia riscos de contágio (imediato...).

A colecção de cortes feitos pela censura nos filmes – que o filme de montagem *Cinema - Alguns Cortes: Censura* (1999), de Manuel Mozos, compila e encadeia – seria suficiente para demonstrar quais as imagens mais temidas pelos censores<sup>15</sup>. Aquelas imagens – entre beijos e outras irreverências carregadas de emoção e significados considerados inadequados – são imagens de um tipo a que precisamente se chama *cliché*.

Um cliché é uma imagem que, condensando um significado por meio de uma emoção, assume uma forma capaz de se fixar na mente e capaz de influenciar e fixar-se na memória das pessoas. A força do cliché está em que é difícil libertarmo-nos dele. Um cliché é uma imagem que persiste retinidamente no nosso pensamento consciente ou subconsciente. Uma cena pode ficar-nos na memória por um gesto, um dito, uma expressão, um enquadramento, um significativo imaginário. O cinema vive de clichés e gera clichés<sup>16</sup>.

Assim, o cliché pode ser definido como uma imagem que associa e condensa três elementos (coesos): uma forma, uma ideia e uma emoção. Como elemento fundamental da linguagem do cinema, creio mesmo que o cliché é um processo essencial e criador da força do cinema enquanto *mimesis*. É este efeito dos clichés

...que podemos extrapolar a toda a influência que a imagem (fixa ou cinemática) tem nas representações sociais, culturais, psicológicas pelas quais olhamos e lemos a nossa própria existência – a importância do cliché enquanto forma de reprodução social de ideias, conceitos e estruturas de significação; como forma *tout court* de representar o mundo, à qual ninguém é imune (Ibidem, 367).

---

composição corporativa. O Fundo apoiava os filmes em duas modalidades: empréstimo (a reembolsar) ou subsídio (a fundo perdido), alguns filmes beneficiando de ambos os apoios.

<sup>14</sup> Por exemplo, *O Salto* (1969) de Christian Chalonge ou *Perdido por Cem* (1973) de António Pedro-Vasconcelos.

<sup>15</sup> Mas só um próximo visionamento me permitirá inventariar essas imagens, de que não tenho já memória muito definida.

<sup>16</sup> Para desenvolvimento e discussão da noção de cliché ver: Areal 2011, vol. II, 366-396.

É certo que os censores de cinema também cortavam diálogos; as palavras, por vezes uma só palavra, têm um poder de comunicação prenhe de leituras e imagens. Por exemplo, a mera menção a um cargo militar era motivo de corte liminar. Uma só palavra pode tornar-se perigosa de ser ouvida e os censores cortavam-nas cirurgicamente.

Mas não bastava censurar, era preciso preencher o vazio com mensagens que pela sua repetição, insistência, permanência e redundância pudessem abafar as ideias que não interessavam ao poder.

Por isso, também a propaganda se quis usar do cinema (Torgal 2001) e pode dizer-se que o fez com êxito: durante mais de 40 anos o género com maior fatia na produção portuguesa é o dos filmes *fadistas* – que foram também sempre os mais populares, mesmo os piores deles todos... Era a cultura da distração e dos filmes *escapistas* que embalavam o espectador em sonhos, comédias e cantigas, evitando falar de assuntos relacionados com o real. O panorama dos *mass media* hoje não é muito diferente, como é fácil constatar. E a televisão será maior máquina de clichés de sempre.

### **Conclusão**

Vimos que a censura actuava aliada à propaganda de Estado, procurando que a sociedade fosse *protegida* – no caso particular do cinema – contra intrusões estrangeiras que pudessem vir influenciar a população. De facto, a censura ao cinema tinha como principal função estabelecer uma fronteira contra o contágio de ideias políticas vindas do estrangeiro, bem como de outras liberdades morais e de costumes que à questão política sempre conduziavam. No que concerne ao cinema português, as restrições e os critérios económicos faziam o necessário trabalho de dissuasão.

Pretendia-se assim manter a ilusão de um consenso social – ou consentimento<sup>17</sup> – e defender uma ideologia nacional que, efectivamente, conseguiu instalar-se enquanto verdade colectiva e duradoura. A criação daquilo que Fernando Pessoa certamente designou como “ficções sociais” (S.A. 1922); em especial aquela sobre a qual se alicerçava a sobrevivência do regime: a ideia de uma nação una, pluricontinental e multi-racial, ficção social

---

<sup>17</sup> No sentido chomskiano a partir Lippman (*vide* Chomsky e Herman 1988).

que o cinema “colonial” não deixou de registar (*vide* Piçarra 2001 e Vieira 2011).

A preocupação geral das censuras é que certas “modas” – por via do contágio de ideias – acabem transformando a própria cultura e tenham efeitos a longo prazo, nomeadamente efeitos que ponham em causa as próprias instâncias censurantes e as instituições que as promovem. Foi o que aconteceu nos cinco anos que antecederam o 25 de Abril de 1974. A penetração de ideias de transformação social foi em crescendo surgindo na imprensa, no quotidiano e também no cinema, onde alguns filmes acabaram sendo proibidos. É que, como diz um slogan actual que tenho visto muito repetido: “Não se pode matar uma ideia cujo tempo chegou”.

#### **Referências bibliográficas**

António, Lauro. 2001. *Cinema e Censura em Portugal*. Lisboa: Museu República e Resistência. 2.ª edição.

Areal, Leonor. 2011. *Cinema Português – Um país imaginado*, Vol. II, Lisboa: Ed. 70.

Cabrera, Ana, org. 2013. *Censura Nunca Mais! A censura ao teatro e ao cinema no Estado Novo*. Lisboa: Aletheia.

Chomsky, Noam e Herman, Edward S. 1988. *Manufacturing Consent: The Political Economy of the Mass Media*. New York: Pantheon Books.

Piçarra, Maria do Carmo. 2011. *Salazar vai ao Cinema II*. Lisboa.

S. A. 1922. “O Banqueiro Anarquista”. *Contemporânea*, nº1, Lisboa, Maio.

Sperber, Dan. 1996. *La Contagion des Idées*. Paris: Odile Jacob.

Torgal, Luís Reis, org. 2001. *O Cinema Sob o Olhar de Salazar*. Lisboa: Temas e Debates.

Vieira, Patrícia. 2011. *Cinema do Estado Novo – A encenação do Regime*. Lisboa: Colibri.

#### **Fontes**

Actas e relatórios da Comissão de Censura e existentes no fundo do “SNI Secretariado Nacional de Informação 1929/1974”, Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Disponível em <http://digitalq.dgarq.gov.pt/details?id=4314203>.