

OS TABUS DO CINEMA PORTUGUÊS¹

Leonor Areal²

Resumo: O cinema português do período do Estado Novo foi vítima directa da censura oficial, como é sabido, mas também da censura social, da censura comercial e ainda, e sobretudo, da autocensura resultante daquelas. Assim foram os cineastas encontrando formas de contornar as incontáveis limitações, por meio de processos de alusão e eclipse. E por entre gestos subtis e referências mais ou menos crípticas — que dificultassem a tarefa aos censores — insinuam-se uma série de tabus semi-desvelados. Estes tabus vão deixando cair algumas vestes ao longo dos anos, num processo lento que se prolonga muito além da ditadura, e cujos campos semânticos se revelam sobretudo pela sua quase ausência: poder, religião, guerra, sexo e morte.

Palavras-chave: cinema português, Estado Novo, censura

1. A censura

Durante cinco décadas, a existência de censura — no geral e em particular no cinema — exerceu-se fortemente através dois métodos principais:

- a) as penalizações continuadas impostas pela Comissão de Censura aos Espectáculos³: a autorização para filmar, os cortes nos filmes, as proibições;
- b) um sistema de controle baseado na tentação e recompensa — representado pelo Conselho do Cinema que seleccionava os projectos de filmes a apoiar financeiramente pelo Fundo do Cinema Nacional.

A conjugação de ambos os métodos — o penalizador e o recompensador — permitiu controlar e ter na mão a maioria dos intervenientes na cena artística cinematográfica. Era mais eficaz este controlo no cinema do que era no teatro ou na imprensa, onde as possibilidades de fuga e de desobediência surgiam aqui ou ali, escapando a uma vigilância, aliás, cerrada.

¹ Este texto segue a ortografia tradicional por opção da autora.

² Centro de Investigação Media e Jornalismo / Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

³ A partir de 1957, com a mudança de legislação, teve a designação alterada para Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos (CECE).

No cinema os efeitos eram mais radicais, pois é mais definitiva a sua sanção: fazer um filme sai caro, leva tempo e assume uma forma final definida — que é mais severamente amputável do que noutros meios de expressão. Basta pensar em como Manoel de Oliveira esteve três décadas quase remetido ao silêncio e sem poder realizar mais do que curtas-metragens e documentários.

Os realizadores, fugindo como podiam à ameaça pendente da censura, encontravam formas oblíquas de transmitir pontos de vista divergentes. Criou-se assim uma linguagem de alusão, elipse e subentendido, com recurso à alegoria e ao simbolismo⁴.

Conhecedora dos sucessivos insucessos do neo-realista Manuel Guimarães às mãos impiedosas da censura, a geração seguinte, a do Novo Cinema, encontrou no recurso à *mise-en-scène* formas indirectas de contornar a censura e um outro modo de falar do mundo através das imagens.

E se já Manuel Guimarães havia dedicado os seus filmes a personagens marginais da sociedade, retratados enquanto colectivo (os saltimbancos, os pescadores e estivadores, os mendigos, os malteses e os serrazinos), os filmes do novo cinema pegam nessas personagens isolando-as da sociedade e subjectivando a sua situação, como, por exemplo: o saltimbanco em *Dom Roberto*, os pescadores em *Mudar de Vida*, ou o maltês em *Pedro Só*. Ou ainda invertendo o ponto de vista central do filme, como em *Pássaros de Asas Cortadas*, onde os serviçais se tornam centrais à intriga, e em *Os Verdes Anos*, onde o mundo é visto através dos olhos da criada e do sapateiro, e os patrões — omnipresentes no resto da cinematografia conformista — não são mais do que figurantes do seu universo.

Apesar das restrições impostas tanto pela *censura prévia* como pela censura posterior dos filmes, os realizadores e produtores precisavam de viver

⁴ “Também o *novo cinema* abunda em elipses, metonímias e metáforas que designam ou aludem ao que não pode ser dito ou visto. Em *Domingo à Tarde* (1965) é a própria morte que ninguém consegue nomear. Em *Mudar de Vida* (1966) a relação amorosa esconde-se em poços e atrás de paliçadas. Em *Uma Abelha na Chuva* (1971) o ruído dos cavalos representa a sexualidade imaginada através de uma carta onde se referem mulheres ‘pretas’. *O Cerco* (1969) todo ele é um filme acerca de tabus quebrados (a sexualidade) e tabus mantidos: o silêncio, as alusões, as vidas clandestinas que, por fim, calam a morte do contrabandista. Aqui há um outro tabu que abrange os outros: esse tabu é falar-se, dizer-se, nomear-se; é o tabu de existir censura, perseguição política, falta de liberdade” (Areal 2011, 280).

e de criar — e concorriam aos magros orçamentos disponíveis para financiamento do cinema. A quantidade de filmes não apoiados é grande e as desilusões provavelmente muito maiores. O Fundo do Cinema Nacional seleccionava — com grande pontaria — projectos cujo resultado conhecido é no geral abaixo de medíocre.

Contudo houve excepções: o facto de um realizador ter um currículo de oposicionista (Manuel Guimarães) não impediu que viesse a ter duas longas-metragens apoiadas; nem o facto de se ser um realizador do regime (Arthur Duarte) impediu que um seu filme fosse proibido. Outro caso paradigmático será António da Cunha Telles: criador do Estúdio Universitário de Cinema Experimental da Mocidade Portuguesa, apoiado pelo Fundo, e simultaneamente produtor e realizador de diversos filmes oposicionistas do novo cinema, alguns bem penalizados pela censura. A maior parte dos realizadores do novo cinema, aliás, tiveram bolsas do Fundo para estudarem no estrangeiro. Isso mantinha-os de certo modo obrigados a não morder a mão que lhes dava de comer, na expectativa de mais algum naco de carne. É que além dos filmes de fundo — que são a aspiração máxima dos realizadores — outros trabalhos surgiam na área do documentário institucional, apoiados pelo Estado.

Estas simples contingências práticas eram o bastante para impôr a autocensura — bem como outras formas paralelas de censura, a saber:

- a censura comercial exercida pelos produtores a bem da sua bilheteira,
- a censura social exercida pelas denúncias espontâneas de cidadãos mais moralistas,
- a censura informal pela qual os fautores do filmes negociavam os cortes com os próprios censores,
- e ainda uma série de processos subtis de intimidação e represália, que funcionavam também indirectamente: bastava a PIDE chamar alguém para um *esclarecimento*, para logo isso se espalhar silenciosamente e sustar muitos mais.

O truque preferido pela censura é a *criação do temor*. A melhor forma de controlo dos comportamentos é o medo. Porque o medo é uma reacção animal, e antes de tudo estimula reacções de sobrevivência. Aniquilando o pensamento livre. Assim era.

2. Os tabus

Os alvos da censura — apesar de não expressos na lei e sujeitos a grande subjectividade, variações estratégicas e até pressões — eram razoavelmente bem compreendidos — e são hoje evidentes a um olhar analítico sobre os filmes e sobre as actas da censura e respectivos relatórios.

Havia uma espécie de conhecimento partilhado sobre o que eram representações aceites ou não pelo escopo dos censores. Assim se criaram vários tabus — partilhados por toda uma cultura, independentemente do campo político em que cada um se situava.

Todos sabiam que:

- não se podia sequer mencionar a palavra ‘guerra’;
- não se podiam fazer histórias de adultério — a não ser que o condenassem claramente e castigassem os prevaricadores, mas são raras as suas aparições;
- não se podia mostrar a miséria nem esboçar uma oposição de classe em que houvesse qualquer sombra de conflito;
- não se podiam sugerir comportamentos sexualmente livres, pelo que os filmes de fadistas estão repletos de avisos sobre a sua boa moral;
- não se podia beliscar a religião;
- não se podia tocar nem mencionar o poder.

Assim é que não há praticamente menções às autoridades políticas, que eram — metonimicamente — representadas por outras personagens:

- pelas autoridades policiais,

- pelas autoridades eclesiásticas, os padres,
- pelas autoridades económicas, os patrões,
- pela autoridade patriarcal na figura do pai de família
- pela noção de Pátria — que apenas os filmes de propaganda acalentam.

Esta representação metonímica era, curiosamente, comum tantos aos filmes conformistas como nos filmes resistentes, ou seja, qualquer que fosse o sentido moral ou ideológico do seu discurso fílmico.

Os *conformistas* recorrem com frequência a protagonistas padres e a muitos polícias figurantes (Lopes 2003); há também uma série de filmes moralistas que cuidadosamente falam do problema das mães solteiras⁵, para lhes dar um final reparador através da solução para todos os males: o casamento; outros numerosos filmes expõem o conflito de gerações, entre a autoridade do pai e os jovens yé-yé, conflito que no final se resolve pela mesma solução milagrosa, pois.

Os filmes *resistentes* arriscam-se mais nas representações de alguma sensualidade ou no esboço de um retrato social com classes diferentes e com classes não pequeno-burguesas.

Contudo, os tabus relativos à sexualidade eram constantemente testados e levados aos limites do consentido, tanto pelos realizadores conformistas como pelos renovadores. Uns e outros viram os seus filmes cortados nos pequenos atrevimentos.

3. A ruptura

Os censores — os homens que viam mais filmes do que qualquer outro espectador — teriam todos os meios para ter uma mente aberta, já que os viam inteiros e na sua força intrínseca. Mas, talvez por serem escolhidos a dedo directamente pelo Dr. Salazar e por dependerem da sua autoridade, eram mais

⁵ Por exemplo: *Um Homem às Direitas* (Jorge Brum do Canto, 1944), *Duas Causas* (Henrique Campos, 1952), *Rosa de Alfama* (Henrique Campos, 1953), *O Dinheiro dos Pobres* (Artur Semedo, 1954), *Raça* (Augusto Fraga, 1961), etc. Cf. Areal 2011, 245.

intolerantes e papistas que o comum dos cidadãos. Tinham uma visão paternalista do povo, considerando que a sociedade não estava preparada para ver os filmes que lá fora se faziam. Em relação aos artistas tinham atitudes de prepotência, em vez de respeito. Em relação aos filmes portugueses, eram duplamente mais castradores do que para com os estrangeiros.

Entretanto, o mundo mudava lá fora — à vista dos seus olhos ilustrados por tantos filmes estrangeiros — e eles cada vez mais se agarravam aos dogmas morais que era suposto defenderem. De tal modo que não perceberam que o mundo mudaria mesmo independentemente da sua vontade. Eram eles que não estavam preparados para a revolução que afinal viria.

Os sinais dessa mudança começam a sentir-se em filmes que no início dos anos 70 começavam a pôr em cheque o sacrossanto pai de família, que como toda a gente sabe representa todo o sistema patriarcal em que assentava a ideologia daquela sociedade e de toda a civilização que a antecede. Este sintoma de rebelião é portanto importante. É o princípio do fim do tabu.

“O novo cinema começa a forçar os tabus em *O Cerco* [1969], com a figura discreta do polícia, juntamente com todo um cerco de homens em torno da figura feminina desejada. Com *Uma Abelha na Chuva* [1971], é mais claramente a ordem masculina e patriarcal que é posta em evidência como agente da clausura da protagonista feminina. Depois *Índia*, com o fantasma do pai que representa e exerce a repressão e a guerra. Depois *Sofia e a Educação Sexual* (1973), onde o pai é patrão e proxeneta. Depois *O Mal-Amado* [1973], com o patriarca inquestionável mas vítima do escárnio dos filhos. E por fim *Brandos Costumes* (1974) com a figura patriarcal familiar bem definida e fazendo-se directamente alegoria do poder estatal, personificado no pai da nação: Salazar que morria e fazia supor o fim daquele outro pai de família doente e vencido” (Areal 2011, 282).

Vários filmes que ousam atacar aquilo que chamei o *totem do Pai* (idem, 279) ou foram proibidos ou nem se sujeitaram à Censura. Não tanto por essa

representação do Pai, mas porque a ele se associavam referências à guerra ou à sexualidade que eram provavelmente até mais contundentes. A exemplo contrário, o filme *Lotação Esgotada* (1972) de Manuel Guimarães — todo ele uma sátira ao poder local e à figura caquética do Pai — conseguiu passar na Censura, apesar de levar cortes.

Nos filmes proibidos⁶, creio que a referência à guerra seria determinante da proibição. De facto, essa referência só fora autorizada em um filme do regime — *29 Irmãos* (1965) de Augusto Fraga — onde a sua justificação e reparação estava almofadada com a conveniente ideologia.

Veio a Revolução de 1974 e os tabus puderam soltar-se — e ser mortos, literalmente falando. É que, depois da revolução, uma série de filmes — começando com *Brandos Costumes* (1974) de Alberto Seixas Santos — mata realmente o protagonista pai, numa simbologia clara que atinge por inteiro o poder totalitário e a autoridade que a figura do Pai representava. Esse tabu era tão forte que era preciso mesmo matá-lo. No pós-25 de Abril,

“continuam a aparecer filmes onde o pai é alvo de sucessivas críticas e mortes: *Os Demónios de Alcácer-Kibir* (1975), *Lerpar* (1975), *O Funeral do Patrão* (1975), *A Santa Aliança* (1977), *Antes do Adeus* (1977), *Madrugada* (1977), *Manhã Submersa* (1980), onde o pai é propriamente o Patriarcado, *A Culpa* (1980), *Oxalá* (1980), *Sem Sombra de Pecado* (1982). Este pai é sempre símbolo da repressão, e é portanto símbolo do regime deposto, ou até da pátria. Mas continua sendo um pai, que se prolonga na figura do patrão. O pai tirano é agredido, humilhado e por vezes morto. Aquele que fora sagrado e intocável é destronado. O tabu acaba com violência, pela destruição do *totem*” (Areal 2011, 282).

E curiosamente, os filmes dos anos 80 e 90 continuam a matar os pais, num processo de emancipação prolongado: *O Desejado* (1987) de Paulo Rocha, *Tempos Difíceis* (1988) e *Aqui na Terra* (1993), ambos de João Botelho, *O Sangue* (1990) de Pedro Costa, *A Idade Maior* (1990) e *Três Irmãos* (1994),

⁶ *Sofia e a Educação Sexual* e *O Mal-Amado*.

ambos de Teresa Villaverde, *Paraíso Perdido* (1992) de Alberto Seixas Santos, *O Fio do Horizonte* (1993) de Fernando Lopes, etc.

4. O trauma

Após 1974, no *cinema livre*, ao contrário do tema do pai, a guerra é pouco revisitada. Seria porque a sua recordação fosse demasiado dolorosa? Ou porque, como disse João Botelho algures, há uma dificuldade portuguesa em falar da morte? O seu filme *Um Adeus Português* (1985) põe em evidência um trauma incapaz de se exprimir por palavras, personagens que guardam em si o indizível terror que as habita e que as torna ásperas e inacessíveis. Também em *Aqui na Terra* se encena essa espécie de trauma — recalcado e tornado tabu pela incapacidade de comunicar das personagens. E assim acontece em vários outros filmes⁷.

É como se 50 anos de autocensura tivessem deixado marcas profundas no cinema; tanto nas formas de expressão que mantêm uma linguagem de alusão e elipse, como nas próprios personagens que se recusam a exprimir os motivos da sua revolta ou dor. Esta dor está frequentemente ligada à intromissão da morte. Mas a morte encerra-se dentro das personagens e não tem palavras para se representar. A morte cala fundo.

O cinema português está cheio de mortes cuja enunciação se revela tabu. Já no primeiro filme de António de Macedo, *Domingo à Tarde* (1965), a morte silenciada e sofrida ganhava contornos de obsessão e sugeria, pela sua fatalidade inexorável, a presença dessa outra morte anunciada que seria a guerra — a verdade que nenhum dos personagens ousava encarar de frente. No filme *O Rapaz do Trapézio Voador* (2003), Fernando Matos Silva encena precisamente essa dificuldade colectiva em lidar a morte — que é a morte da aldeia que será submergida pelas águas da barragem de Alqueva, que é a morte de uma civilização agrícola tornada absurda, e que é a morte do Pai também.

⁷ Por exemplo: *Xavier* (Manuel Mozos, 1992-2002), *Quaresma* (José Álvaro Morais, 2003).

Mas há uma luminosa excepção: Manuel de Oliveira, o homem que não teme a morte e que a sabe representar sempre com sábia ironia⁸.

Outro tabu que se preserva, apesar dos tempos terem mudado, é o da religião. Os poucos filmes que ousam tocar-lhe são directa ou indirectamente censurados, já não pela censura oficial e normativa, mas pela censura social — as reacções dos sectores conservadores. É o caso de *As Horas de Maria* de António de Macedo, que em 1980 motiva a ameaça e efectivo ataque físico às instalações da Cinemateca pelo então presidente da Câmara Municipal de Lisboa, Krus Abecassis.

Outros filmes deste iconoclasta autor com algum pendor esotérico tocaram no tema da religião, como o seu anterior *A Promessa*, que — apesar de ter conseguido passar na Censura do Estado Novo e ter sido seleccionado em Cannes (Areal 2011, 421) — não logrou receber os favores da crítica, esse outro tipo de censura que também consegue impedir que os cineastas tenham público e dinheiro para filmar.

Mas, como é que poderemos saber se um tabu é mesmo tabu ou se é só um assunto que simplesmente não interessa a ninguém?

5. Teoria do tabu

A existência e a importância da censura e da autocensura na cinematografia portuguesa levam-nos a pensar — ou a procurar — nos interstícios dos filmes todos aqueles assuntos que foram feitos tabu.

Entendemos aqui tabu, não enquanto interdito simbólico, mas no sentido que assumiu na linguagem corrente: aquilo de que não se deve falar ou ser mostrado.

Ora, como reconhecer e encontrar o que não se vê? Como, apesar de tudo, reconhecer no que há o que falta, se tão pouco temos onde procurar? Estes tabus tem que ser entrevistados nos pequenos indícios, nas entrelinhas daquilo que os autores quiseram subtilmente passar.

⁸ Desde *Acto da Primavera* (1962) a *Viagem ao Princípio do Mundo* (1997), passando por *O Passado e o Presente* (1971).

No cinema, a retórica da elipse tem a vantagem de nos apontar directamente aquilo que não pode mostrar-se. Mas que todos sabem que sabem, ou sabem que não podem dizer. Aliás, a maior parte dos tabus são criados e incutidos desde a infância⁹.

Contudo, os filmes procuram quase sempre avançar sobre ou desvendar um pouco os tabus, e as representações vão evoluindo sensivelmente¹⁰. O levantamento dos tabus a partir dos enunciados diegéticos é pois igualmente sintomático.

Os filmes chegam geralmente o mais longe que lhes é consentido, estabelecendo assim o limite dos possíveis de representar. Podemos mesmo postular que, quanto mais tabu, menos vezes uma coisa aparece. Donde, ao contrário de uma leitura estatística e representativa das ocorrências, devemos falar, no caso dos tabus, de uma representatividade inversa; quando menos aparece mais tabu é. A ocultação revela-se paradoxalmente; é o princípio da denegação (Areal 2011, 280).

Os tabus são representações partilhadas e não expressas. Toda a gente sabe que é tabu, mas ninguém fala dele. Se não soubessem que era tabu, naturalmente que falariam. Os tabus circulam pois numa zona interior reservada, oscilando entre o consciente (sabê-lo) e o subconsciente (evitá-lo). Revelar um tabu significa exteriorizá-lo, tornar público, trazê-lo ao consciente colectivo. Processo que se desenvolve paulatinamente no cinema dos anos 80 e 90.

Porém, podemos perguntar-nos: que outros tabus não desvendados ficaram apesar de tudo ignotos?

⁹ Como por exemplo no filme *Sarilhos de Fraldas* que, apesar de ser um filme para crianças e perfeitamente superficial, é dos raros que, dentro do cinema conformista da década de 60, alude claramente a estas duas situações: sexo fora do casamento e crianças enjeitadas.

¹⁰ O contrário, curiosamente, também se verifica, isto é, assuntos que não eram tabu (a prostituição, por exemplo) tornam-se silenciosos posteriormente, correspondendo possivelmente a um reforço dos critérios da censura à medida que se tornava cada vez mais difícil conter a realidade dos filmes estrangeiros. A omissão da prostituição poderá ter a ver também com a proibição de bordeis instaurada em 1963 – ilegalizando as casas que a isso se dedicavam e obrigando paradoxalmente a prostituição a passear-se pelas ruas.

6. Ainda há tabus?

O que haverá ainda de sagrado, intocável, inominável ou inatacável?

O inventário dos tabus fílmicos releva de um campo simbólico por excelência tabu: o campo da sexualidade expressa através de representações do corpo; mas muito menos a sexualidade representada em fórmulas verbais ou morais.

Assim, desde os filmes antigos que o aborto, a virgindade das raparigas, a violação são assuntos referidos, ainda que não sejam mostrados. Porque mostrar é sempre a última etapa na revelação de um tabu, sendo simultaneamente a sua destruição.

Aos poucos, a maior parte dos assuntos difíceis acabaram por atravessar a fronteira do interdito, como a sexualidade das mulheres, o incesto, a poligamia¹¹. Falta alguma coisa?

Sim, podemos ainda encontrar o tabu da homossexualidade, mantido até para além do ano 2000, mas desvelado em dois filmes de Jorge Silva Melo. Em *Agosto* (1988), no clima descontraído e um tanto nostálgico de um verão à beira-mar, dois amigos, homens jovens, sentem como intrusa a namorada de um deles. Em *Coitado do Jorge* (1993), um homem casado é importunado por um aluno rebelde que não o larga e que começa a obcecá-lo e nitidamente a afastá-lo da mulher; mas incapaz de conceber o apelo homoerótico latente, só o entende tarde demais, morrendo o rapaz antes que ele tenha podido *sair do armário*.

Em *António, Um Rapaz de Lisboa* (2002), o tabu da sexualidade mantém o seu véu discreto e Jorge Silva Melo atira-se a um outro tema que, curiosamente, pela sua raridade, configura um possível outro tabu: a droga¹².

¹¹ A poligamia, curiosamente, raramente é assumida enquanto tal, mas olhada com o rótulo de ‘adultério’ ou simplesmente de ‘amor livre’. Na prática, a poligamia consiste em ter mais que um parceiro sexual, mas é uma palavra que até as pessoas mais desassombradas evitam usar, e talvez por isso muito recentemente tenha surgido o termo *poliamor*.

¹² Importa referir que, apesar da sua raridade, outros filmes trataram o assunto da droga: *Vidas* (1984) de António da Cunha Telles, por exemplo.

Um pouco antes, em 2000, surgira *A Raiz do Coração* do veterano Paulo Rocha, filme irreverente que juntava dois temas tabu: os meandros obscuros do poder e as sexualidades travestidas.

No mesmo ano, surge o primeiro filme de João Pedro Rodrigues, *O Fantasma*, que, segundo foi dito, rompia o tabu da homossexualidade, mas este tabu é antes extrapolado ou trespassado por um outro tabu, o do bestialismo — o sexo visto enquanto animalidade, onde se inclui o sexo entre homens.

Em 2005, com *Odete*, Rodrigues volta a apresentar-nos dois homens homossexuais, mas um deles está morto e é alvo de uma obsessão mórbida por parte de uma mulher. Assim, levanta um pouco o véu da homossexualidade que poderíamos chamar *normal*, quotidiana — aqui associada à morte e conservando uma violência latente. Portanto, também aqui o tabu é não tanto desvelado, mas rasgado muito para além de si mesmo, indo desaguar num supremo tabu que continua a ser a morte.

Numa época em que a própria sociedade já tem suficientes vozes a defender abertamente o fim do tabu da homossexualidade, curiosamente ele perdura ao nível da expressão artística, cinematográfica neste caso. Talvez porque seja o cinema uma arte capaz desse trabalho misterioso de revelar o inconsciente colectivo.

No filme *A Outra Margem* (2007), Luís Filipe Rocha ataca por junto dois grossos tabus: a homossexualidade e o *mongolismo*, também referido eufemisticamente pelos termos médicos trissomia ou síndrome de Down.

E em 2009, em *Morrer Como um Homem*, João Pedro Rodrigues quebra de novo o tabu da homossexualidade e um outro, o da dupla identidade de género — o tema da mudança de sexo ou da trans-sexualidade — finalmente totalmente posto a nu.

No mesmo ano, João Mário Grilo realiza *Duas Mulheres*, a primeira ficção portuguesa sobre homossexualidade feminina, onde se encena uma relação lésbica assumida com dificuldade e acabando numa terrível morte. O tabu persiste e insiste em fazer vítimas.

7. Conclusão

Procurei demonstrar atrás como a censura institucional do tempo do Estado Novo marcou não apenas os filmes vitimados, mas marcou profundamente o subconsciente dos seus autores e da sociedade a que pertenciam, remetendo os motivos censurados para uma zona de limbo, onde apesar de tudo é possível pescá-los através de indícios mínimos.

Por outro lado, dado o seu peso a nível do inconsciente colectivo, os tabus criados nesse tempo por uma censura social ampla — a guerra, a morte, a droga, a homossexualidade, a deficiência — foram sendo desvelados pouco a pouco nas décadas que se seguiram à revolução, sendo o tabu da homossexualidade um dos mais recentemente rompidos, apesar de tingido de associações funéreas que evocam uma culpabilização antiga.

BIBLIOGRAFIA

- Areal, Leonor. 2011. *Cinema Português: Um país imaginado*, Vol.I. Lisboa: Edições 70.
- Azevedo, Cândido de. 1999. *A Censura de Salazar e Marcelo Caetano*. Lisboa: Caminho.
- Lopes, Frederico. 2003. “O Cinema Português e o Estado Novo — os cineastas portugueses e a imagem da polícia.” Tese de doutoramento, Universidade da Beira Interior.