

A problemática receção de filmes ‘antiguerra’ dos anos 60/70 em Portugal

Gerald Bär¹

Resumo: Esta pequena retrospectiva sobre a receção problemática de vários filmes rotulados ‘antiguerra’² e produções que tematizam a revolta estudantil no final dos anos 60 baseia-se no meu artigo ‘The Subversive and the Sublime: Aspects of the British, German and Portuguese Critical Reception of ‘Anti-War’ Films in the Aftermath of May ’68’, publicado no livro *Plots of War. Modern Narratives of Conflict* (org. Isabel Capelo Gil e Adriana Martins, 2012). A minha abordagem junta intencionalmente duas temáticas e dois géneros cinematográficos, porque os filmes sobre a juventude rebelde escolhidos apresentam em muitos casos também atitudes ‘antiguerra’ direccionadas contra a geração dos pais que foi responsável pelos conflitos armados.

Palavras/chave: Filmes "antiguerra", Censura, Receção em Portugal, Estetização da violência.

Contacto: gbar@uab.pt

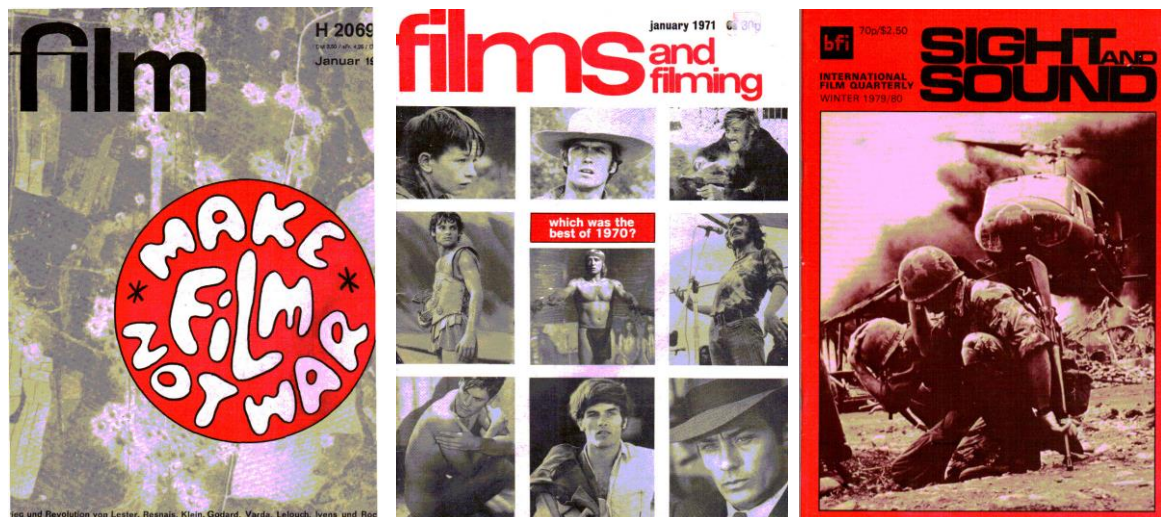
O estudo analisa publicações em revistas portuguesas e aborda problemas da estetização cinematográfica da violência, o seu potencial subversivo e sobretudo a censura. O foco incide sobre produções como *If...* (Lindsay Anderson, 1968), *Alice's Restaurant* (Arthur Penn, 1969), *Oh! What a lovely War* (Richard Attenborough, 1969), *M*A*S*H* (Robert Altman, 1970), *Zabriskie Point* (Michelangelo Antonioni, 1970), *The Strawberry Statement* (Stuart Hagmann, 1970) e *Catch 22* (Mike Nichols, 1970).

¹ Gerald Bär obteve o *Magister Artium* na Albert-Ludwigs-Universität Freiburg (Alem.) e doutorou-se na Universidade Aberta onde ocupa o lugar de Professor Auxiliar, cf. <http://orcid.org/0000-0002-3948-2153>.

² Pode-se considerar estes filmes um subgénero ambíguo de filmes de guerra. Na época em questão várias destas películas não passaram a censura portuguesa, como por exemplo *Assim nascem Heroes (Too late the Hero*, Robert Aldrich, 1970). Justificação em 16 de outubro de 1970: “O filme, todo ele passado em ambiente de fortíssimo stress psicologico, tendo a influencia no sentido da criação dum sentimento de horror à guerra. No momento presente julga-se não oportuna a sua exibição” (SNI/IGAC, cx. 358, proc. 938/70). Cf. para esta temática o artigo de Jorge Vaz Pereira (1959, 1-9).

O ponto de partida da investigação levantou uma certa reticência minha perante a investigação do tema, por várias razões: um determinado fascínio por cenas de violência como, por exemplo a explosão em camara lenta no fim de *Zabriskie Point*, o inerente conflito entre categorias morais e estéticas e, num segundo plano, a falta de estatísticas sobre os números dos espectadores na época e a escassa informação sobre a reacção dessas audiências.

Uma vez que estas películas americanas não foram dobradas nem censuradas nas ilhas britânicas, foi nestas regiões da Europa onde se estrearam e onde foram pela primeira vez criticamente apreciadas em revistas como *Sight and Sound*, *Movie* ou *films and filming*.



Obviamente, a sua recepção em Portugal antes do 25 de Abril ou na Alemanha dividida do pós-guerra foi mais complicada.

Só para dar um exemplo: *The Strawberry Statement*, de Stuart Hagmann (1970), um filme relativamente desconhecido em Portugal, não entrou no circuito comercial na Alemanha ocidental até 1976, mas foi um dos poucos filmes norte-americanos divulgados e apreciados pela crítica marxista da RDA.



The Strawberry Statement: RDA (1973); RFA (1976)

Semelhante a *Alice's Restaurant* e *Zabriskie Point* este filme não assume a sua posição 'antiguerra', mostrando o absurdo em campo de batalha, como acontece em *MASH* e *Catch 22*. *The Strawberry Statement* retrata o ambiente pós Maio de '68 na sociedade norte-americana, sobretudo a contestação contra a guerra no Vietname no âmbito universitário.

No final dos anos sessenta as bilheteiras nos Estados Unidos e no Reino Unido ainda tiveram grandes lucros com filmes de acção que evocaram a causa justa da segunda guerra mundial, glorificando os seus heróis, por exemplo: *The Dirty Dozen* (Aldrich, 1967), *Where Eagles Dare* (Hutton, 1968) ou *Battle of Britain* (Hamilton, 1969).

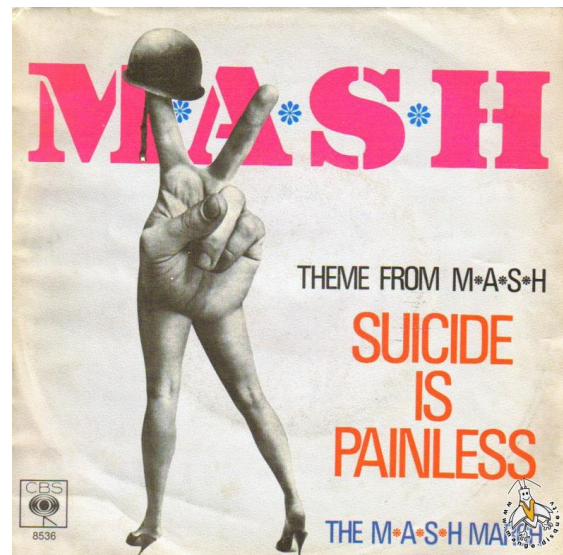
A Pictorial History of War Films de Clyde Jeavons, uma tentativa para estabelecer um cânone, publicada em 1974, dedica relativamente pouco espaço a filmes, como *Catch 22* ou *M*A*S*H*. O comentário do autor começa com a alerta ao seu cinismo inerente, não distinguindo entre filmes de guerra e 'antiguerra':

Latterly, cynicism has become a prime ingredient of the American war film. First used in any appreciable quantity by Stanley Kubrick in *Dr Strangelove ...*, it has since become the dominating flavour in such films as Robert Altman's *M*A*S*H* (1969), Mike Nichols's *Catch 22* (1970), and Robert Aldrich's *Too late the Hero* (1970) (Jeavons 1974, 240-241).

Esta introdução reprovadora não surpreende. Após o declínio do sentimento antiguerra ou pacifista durante os anos que antecederam a segunda Guerra mundial, o nacionalismo teve um papel fundamental na formação da ideia que a guerra era um mal

inevitável e necessário. Também havia uma forte motivação ideológica para aceitar um conflito armado, expresso na retórica antifascista e, em termos culturais, para salvar a ‘civilização ocidental’ – um sentimento de *justa causa* que continuou a determinar a perspectiva das gerações dos vencedores, apesar dos horrores experienciados. É quase impossível substituir narrativas que dão sentido a quem lutou e sofreu durante a guerra por narrativas sobre o seu absurdo (cf. *Catch 22*, *M*A*S*H*). Serão rejeitadas pelas pessoas que acreditam que participaram numa guerra justa. Além disso, os meios estéticos aplicados nas várias tentativas de desconstrução cinematográfica podem ser mal-interpretados em contextos culturais de países diferentes.

Mas no final dos anos sessenta, filmes ‘antiguerra’ e sobre a revolta estudantil tiveram como grupo alvo a geração que já não participou activamente na segunda guerra mundial. Frequentemente estas produções foram acompanhadas por uma banda sonora alusiva, com canções que comentavam a acção (*Alice’s Restaurant*, *M*A*S*H*, *The Strawberry Statement*, *Zabriskie Point*).



Filmes frontalmente polémicos contra a guerra não atraíram grandes audiências nos Estados Unidos e no Reino Unido, mas quando a mensagem foi transmitido com humor, mesmo humor macabro, o resultado era diferente. Em 1970 *M*A*S*H* chegou ao segundo lugar na bilheteira, com 82 milhão de Dólares de lucro. Desde *Dr Strangelove* (Kubrick, 1964) e *How I Won the War* (Lester, 1967), os assim chamados ‘anti-war’ films assumiram uma atitude provocadora, antimilitarista e antiburguesia, que

esteticamente já tinha atingido um ponto alto em 1963 com *Les Carabiniers* de Jean-Luc Godard.

No final da década o seu efeito foi posto em questão, não só a nível moral, mas também em termos sociológicos, políticos e estéticos. Tanto o género de filmes de guerra, como os meios de representação dos filmes ‘antiguerra’ foram criticamente analisados. (Cf. O artigo de Ernst Wendt (RFA) “fuck for peace.” *Film*, Jan. 1968)

Enquanto o heroísmo foi alvo de ridicularização, a percepção da guerra, transmitida através da sua visibilidade e reprodução permanente no ecrã, ficou suspeita – mesmo visto de uma perspectiva pacifista.

Em *Pierrot, le Fou* (1965) de Godard e mais tarde em *Zabriskie Point* de Antonioni a Guerra não tem presença visível, mas audível através de transmissão de rádio – um distanciamento intencional destes realizadores contra as imagens glorificadoras nas *newsreels*.

A Recepção no Reino Unido e nas duas Alemanhas

Nesta altura, a receção de filmes antiguerra e sobre a revolta estudantil não foi muito entusiástica na revista Britânica *Sight and Sound*. Na sua análise de *How I Won the War* a crítica Penelope Houston compara o filme com o paradigmático *Les Carabiniers*”:

Godard chose to make a simple statement with almost baffling directness; Lester’s equally simple statement is complicated through technical indirection. Characteristically, Godard’s point was not that war is horrible (that we might take for granted) but that it is an ultimate in brutish stupidity. Lester pins the brutish stupidity, as it were, on to the adulatory combat movies, the anti-war films which get caught up in their own heroics. To do so, he goes back to square one: war is horrible. But the net effect of *How I Won the War* is that it’s not so much directly anti-war, as anti other war movies (*Sight and Sound* 1967, 202).

Nem John Lennon no papel de um soldado pode evitar o fracasso nas bilheteiras desta comédia absolutamente séria. O efeito didáctico que o realizador pretendia alcançar através da desconstrução de filmes antiguerra que ainda apresentam a guerra de uma maneira racional, é questionável. Para a maioria dos espectadores a aplicação da técnica Brechtiana de alienação resultou em confusão e não criou uma distância crítica da acção.

Não só desde Woodstock é que produções cinematográficas incluíam mensagens musicais conta a guerra. Em *Alice’s Restaurant* (1969), filme baseado num ‘talking

blues' de Arlo Guthrie, o cantor mostra como se evita ser recrutado para Vietname. A utilização cínica da canção popular “We’ll meet again ...” (em *How I won the War*), a ironia de “Suicide is painless” (em *M*A*S*H*) ou “The End” (em *Apocalypse Now*) deram avisos claros aos espectadores de língua inglesa.

Todavia, em vários países (por exemplo na Alemanha) estas canções não foram legendadas e poderão não ter produzido o efeito desejado. Em combinação com as imagens apresentadas o efeito pode tornar-se pelo menos ambíguo ou até contraprodutivo, como vamos ver. Na Alemanha, os estudantes que entendiam e apreciavam as canções de teor antiguerra foram alertados por Theodor W. Adorno³ contra a expressão de sentimentos antiguerra na música pop, porque esta tornava a atrocidade consumível.

No seu artigo de 1971 “Ein Anti-Kriegsfilm ist noch kein Anti-Kriegsfilm” [um filme antiguerra ainda não é um filme antiguerra], Michael Radke afirma que seria mais fácil carregar imagens com mensagens antiguerra, do que sons (marchas, espingardas, gritar ordens). No seu reparo sobre a utilização de música no género de filmes de guerra observa o aproveitamento irónico de canções em *Catch 22*. Radke sugere a impossibilidade de produzir filmes “antiguerra”, porque implicitamente legitimam qualquer filme sobre a guerra, utilizando a guerra como pano de fundo para um modelo de paz que raramente é explicado. Consequentemente, na mente do espectador a guerra não é associada com o mal a evitar, mas fica como facto inalterável. Em produções como *Dr Strangelove*, *How I Won the War* e *Catch 22*, Radke critica a falta da reflexão sobre o género. Lamenta que os seus realizadores não tiveram consciência que o efeito de imagens contra guerra é neutralizado. Declara a inexistência de imagens contra a guerra, uma vez que a função das imagens é transferir o estranho para o conhecido, para diminuir o horror, em vez de o aumentar. Seguindo a sua argumentação, metáforas

³ “Ich glaube allerdings, daß Versuche, politischen Protest mit der *Popular Music*, also der Unterhaltungsmusik zusammenzubringen, deshalb zum Scheitern verurteilt sind, weil die ganze Sphäre der Unterhaltungsmusik - auch wo sie irgendwie modernistisch sich aufputzt - so mit dem Warencharakter, mit dem Amusement, mit dem Schielen nach dem Konsum verbunden ist, daß also Versuche, dem eine veränderte Funktion zu geben, ganz äußerlich bleiben. Wenn also dann Irgendjemand sich hinstellt und auf eine im Grunde doch schnulzenhafte Musik irgendwelche Dinge darüber singt, daß Vietnam nicht zu ertragen sei, dann finde ich, daß gerade dieser *Song* nicht zu ertragen ist. Weil er, indem er das Entsetzliche noch irgendwie konsumierbar macht, schließlich auch daraus noch etwas wie Konsumqualitäten herauspreßt!” (<http://www.video4viet.com/watchvideo.html?id=UdmAAUXasXE&title=Adorno+About+Beckett+And+The+Deformed+Subject/>). Acedido em 08/08/2009.

sempre pretendem estabelecer uma ordem, criar mitos que representam, e ritos que estabilizam esta ordem.⁴

A melhor publicidade para *M*A*S*H* de Robert Altman foi fornecida pela US Army e Air Force, que proibiram a exibição do filme nos seus cinemas. No Reino Unido esta “hilarious, blasphemous black comedy” recebeu críticas muito favoráveis, sendo considerado por Jan Dawson (*Sight and Sound*) um dos filmes mais divertidos de todos os tempos (“probably one of the most irreducibly funny films ever made”, *Sight and Sound* 1970, 161-162). Outro crítico levanta o problema do subgénero, comparando a película com *Catch 22*:

People have been debating for months whether *M*A*S*H* is really an anti-war movie, but there should be no doubt at all about the intentions of Mike Nichols’ bleak film of *Catch 22* (Paramount). It is ironic that of the two films *M*A*S*H* seems more indebted to Joseph Heller’s novel; the screwball black comedy that is Heller’s trademark is central to the conception of *M*A*S*H*, but it plays a relatively minor part in the film of *Catch 22* (Steven Farber 1970, 218).

De facto, Mike Nichols não conseguiu satisfazer as expectativas criadas com *The Graduate* (1967). *Catch 22* foi considerado um fracasso, tal como *The Strawberry Statement*, apesar da sua banda sonora apelativa. Inicialmente, também *Zabriskie Point* de Antonioni foi condenado na *Time* e na *Newsweek* magazine que alegaram uma pobreza intelectual do filme em combinação com um desconhecimento dos Estados Unidos por parte do realizador - uma exploração cínica do mercado juvenil.

Evocando a posição de Antonioni cuja intenção não foi de explicar a América, no sentido de uma análise social, Julian Jebb de *Sight and Sound* defende a abordagem poética do filme contra as “simplicidades de *Easy Rider*” e contra a “ironia e charme de *Alice’s Restaurant*”:

... because each of them is a polemical film in one way or another; and *Zabriskie Point* is offensive precisely because it is not polemical and yet suspect because it is intelligent and beautiful. [...] The more you search for a message, the more obstinately will the structure and the poetry of the film elude you (Jebb 1970, 126).

⁴ “... die Hersteller und Produzenten solcher Filme verwenden zu wenig Reflexion auf das Genre, mit dem sie umgehen wollen; sonst nämlich müsste ihnen aufgegangen sein, dass sich Bilder gegen den Krieg in ihrer Wirkung stets selbst aufheben. Es gibt keine Bilder gegen den Krieg, denn Bilder sind darauf aus Fremdes in Vertrautes umzuwandeln, Entsetzen abzubauen, statt zu potenzieren. Metaphern wollen immer Ordnung stiften, Mythen schaffen, die diese Ordnung repräsentieren, Riten, die sie stabilisieren” (Radke 1971, 16).

Por outro lado, Robin Wood num artigo na revista *Movie*, também critica precisamente a “vazia beleza estética” de *Zabriskie Point* comparado com *Alice’s Restaurant*: “The film itself is, in the last resort, not unlike Rod Taylor’s house: as beautiful, superfluous and dehumanised” (Robin Wood 1970-71, 23).

Mesmo assim, a revista *Films and Filming* (Jan. 1971) considerou este trabalho de Antonioni como a melhor realização e *M*A*S*H* como a melhor comédia e adaptação literária do ano 1970 (*Films and Filming* 1971, 43-46).

A Recepção em Portugal

Após a implementação da comissão para a censura de teatro e cinema em Maio de 1945, o cinema em Portugal tinha dupla função educacional, como ilustra o título de um artigo publicado por Luís de Pina em 1963: "Educação pelo Cinema e para o Cinema". Foi impossível evitar os mecanismos de censura e autocensura, não só para a produção nacional, mas também para a divulgação comercial de filmes estrangeiros por parte das distribuidoras. O conflito de interesses económicos e políticos ficou instalado, causando uma estranha dinâmica entre as expectativas criadas no público pela imprensa, as tentativas das distribuidoras de satisfazer estas expectativas e a atuação da censura. A relutância crescente das distribuidoras estrangeiras de fazer negócios com as suas congéneres portuguesas adveio de problemas contratuais sobre filmes que não passaram a censura e a implícita falta de pagamento das verbas acordadas pela sua exibição prevista.

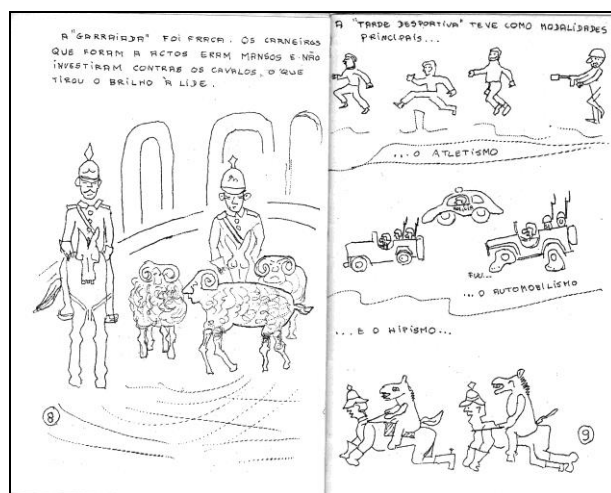
A 27 de Setembro de 1968, Salazar confirmou que as “mentiras e ficções e os receios de algum modo injustificados acabam por criar estados de espírito que constituem uma realidade política.” – “Em política, o que parece é.” – “De um ponto político só existe aquilo que o público sabe que existe.” (Meyer-Clason 2013, 47). Nos últimos cinco anos do Estado Novo esta situação não se alterou significativamente, nem para instituições como o Goethe-Institut de Lisboa – antes pelo contrário. A censura impediu a apresentação de temas políticos, como o Maio de '68, filmes ‘antiguerra’ ou a literatura de autores como Bertolt Brecht e Peter Weiss (cf. *Ibidem*). Já em 1968 foi proibida a exibição de filmes mudos alemães previstos para uma retrospectiva: *Lucrezia Borgia* (R. Oswald, 1922), *Die Weber* (F. Zelnik, 1927) e *Alraune* (H. Galeen, 1928).

Além da hipersensibilidade política exigida pelo ofício, os censores tiveram o ‘prazer’ de mandar cortar cenas de nudez, ou de homossexualidade (como por exemplo em *Midnight Cowboy* de John Schlesinger, 1969). Este trabalho intelectualmente e

estruturalmente exigente serviu para a afirmação dos valores do regime totalitário (“A bem da Nação”), contra os interesses económicos das distribuidoras dos filmes,

A apreciação dos processos implicava uma boa formação geral e o conhecimento de línguas para comparar as legendas com os textos falados. Os censores podiam optar entre formulações vagas, defensivas com frases pré-concebidas e análises austeras, diferenciadas, sempre dependente das suas próprias ambições e convicções políticas.⁵ Nos seus comentários e justificações a situação política de Portugal, nomeadamente o regime ditatorial e a guerra colonial foram tratados com delicadeza. Com o afastamento de influências estrangeiras nefastas sobre a juventude da pátria, pretendia-se evitar conflitos intergeracionais e atitudes pacifistas, ou seja o contágio das ideias (cf. Sperber 1996).

Apesar dos trajes, praxes e tunas tradicionais que muitos estudantes portugueses ainda apreciam no século XXI, as revoltas estudantis de Maio de ‘68 tiveram algumas repercussões no Estado Novo, como mostram, por exemplo os protestos de estudantes em Lisboa e ‘os contestas’ de Coimbra em 1969:



Folheto subversivo “Queima das Fitas junho 1969 Coimbra”

Também as Publicações *Dom Quixote*⁶, cuja serie ‘cadernos de cinema’ tinha sido lançada em 1968, trouxeram uma nova atitude crítica, sobretudo quando o nº 7 (Out. de 1969) escolheu ‘Censura e Cinema’ como título. Embora a situação em Portugal não

⁵ Cf. o filme premiado com um Oscar *A Vida dos Outros* (*Das Leben der Anderen*, Donnersmarck, 2006) que mostra aspetos da controle de expressão artística na RDA.

⁶ Cf. *Cadernos D. Quixote* nº 7: *Que Futuro para o Vietname?* (Julho de 1968); nº 11: *A Revolução de Maio em França* (Novembro de 1968), com artigos traduzidos de Jean-Paul Sartre, Daniel Cohn-Bendit, Henri Lefebvre, etc. e também nº 18: *Black Power Poder Negro*.

tenha sido abertamente debatida, a pequena antologia no final do volume (org. Carlos Araújo) alerta para um total de 145 filmes proibidos entre 1964 e 1967:

... entre os filmes aprovados, houve 695 que sofreram cortes de maior ou menor extensão. Refere-se também o facto de 29 dos filmes proibidos terem sido autorizados em Angola e Moçambique (*Censura e Cinema* 1969, 209).

No seu estudo *O Imperialismo e o Fascismo no Cinema* (1977) Eduardo Geadá junta um quadro elucidativo sobre as películas proibidas e aprovadas com cortes entre 1964 e 1973⁷ e explica as várias leis e formas de censura, incluindo a autocensura das distribuidoras. Estas companhias não importavam filmes que provavelmente iriam reprovar, ou omitiam diálogos potencialmente controversos. Por exemplo no caso de *The Strawberry Statement* não há registo de pedido para a sua importação ou exibição.

Tendo sido autorizada a revisão de filmes proibidos, solicitada numa exposição que a União de Grémios dos Espectáculos apresentou em Novembro de 1968, as distribuidoras elaboraram uma lista de 121 filmes para reapreciação. Mesmo assim, a maioria dos filmes em questão neste estudo só entraram no circuito comercial dos cinemas após o 25 de Abril de '74 – alguns nunca foram exibidos nos cinemas portugueses.

Durante os conflitos coloniais o debate sobre violência e guerra no ecrã tinha de ser confinado a um espaço público restrito. Segundo Geadá a partir de meados dos anos sessenta surgiram críticos em algumas revistas culturais e em jornais diários, dispostos a lutar “por um cinema esteticamente consequente e socialmente comprometido” (Geadá 1977, 98).

No artigo ‘Cinema e violência’ (baseado no programa 394 e 396 do Clube de Cinema de Coimbra), publicado em Janeiro de 1969 pela revista *Vértice*, o assunto é abordado através de uma camuflagem filosófica. Menciona timidamente tendências políticas atuais nas quais deteta “um falso conceito de revolução permanente”, que é imediatamente posto de lado pelo implícito “certo ‘gauchisme’ de Cohen [*sic*] Bendit a Régis Debray” (*Vértice* 1969, 61).

Sendo assim, não surpreende que o filme analisado neste contexto seja *Johnny Guitar* de 1954, realizado por Nicholas Ray.

⁷ Entre 1964 e 1967 145 filmes (11%) foram proibidos e 693 (53%) foram exibidos com cortes; entre 1971 e 1973 123 filmes (quase 15%) foram proibidos e 352 (44%) foram exibidos com cortes (cf. Geadá 1977, 210).

As produções mais recentes e potencialmente polémicas só entraram no circuito do cinema comercial após a Revolução do 25 de Abril: *M*A*S*H* em Setembro de 1974, *If ...* em Novembro de 1974, *Catch 22* em Maio de 1975, *Zabriskie Point* em Abril de 1978 e *The Strawberry Statement* em Março de 1984. Alguns dos filmes em questão, como *How I Won the War*, *Oh! What a lovely War* e *Alice's Restaurant* não foram exibidos nos cinemas portugueses, mas chegaram a ser emitidos na televisão.⁸

Na Torre do Tombo ficam guardados os processos sobre os filmes examinados juntos em caixas de cartão; alguns já desapareceram. Abrindo a caixa com a designação SNI / IGAC, 473 encontramos, por exemplo as atas sobre *If ...* e *Weekend*, entre outros. Embora a produção de *If ...* tenha coincidido com as revoltas estudantis, o tema do filme é a violência implícita na sociedade civilizada, evidenciada no sistema de ensino das escolas privadas inglesas (*public schools*).⁹ Não é invulgar o processo deste filme incluir o texto censurado das legendas em português, neste caso já traduzidas em 1969 – um investimento considerável pela distribuidora. Na sua reabertura e consequente aprovação imediatamente após o 25 de Abril, recebeu um novo número de registo (412/74).

O veredito oficial sobre *If ...* a 10 de Setembro de 1969, utilizou a fórmula estandardizada pelo Director dos Serviços de Espectáculos: “não pode ser exibido em território nacional (Continente e Ilhas Adjacentes), alegando que naquele momento o filme era “inoportuno, dado o clima que se vive na nossa universidade”. Mesmo assim, o censor reconhece que a “história tem aspectos muito positivos” implicando uma crítica válida e a existência de “alguma hipocrisia” tanto no sistema educativo inglês como no português (cf. SNI/IGAC, cx. 473, proc. 739/69).

A proibição de *Alice's Restaurant* não surpreende, pois a intenção de Arthur Penn e Arlo Guthrie era a de provocar a pequena burguesia. No dia 9 de Outubro de 1970 foi considerado um “Filme sobre “hippies”, de crítica às estruturas básicas da sociedade, como a autoridade, a magistratura, o exército etc. O ambiente em que vive o grupo

⁸ Estreias Portuguesas: *Week-End*, Setembro de 1974, Festival de Cinema da Figueira da Foz; *M*A*S*H*: Londres, 17/09/1974, Filmes Castello Lopes; *If (Se)*: Apolo 70, 08/11/1974, Lusomundo; *Catch 22* (*Artigo 22*): Apolo 70, 16/05/1975, Sonoro; *Zabriskie Point* (*Deserto de Almas*): Satélite, 28/04/1978, Filmes Castello Lopes; *The Strawberry Statement* (*Morangos Amargos*): Hollywood 1, 23/03/1984, Filmes Castello Lopes. Este último filme de 1970 nunca foi apresentado a Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos na altura.

⁹ “Entretanto, os conflitos académicos são igualmente vedados, como por exemplo no caso de *The Explosive Generation* [1961], de Buzz Kulic: «O conflito entre as autoridades académicas e os estudantes, que é um dos temas deste filme, impede, nesta oportunidade e atendendo aos acontecimentos recentes, que se dê um voto favorável à importação do filme»” (António 1978, 104).

apresentado com drogas, sexo, abuso de álcool etc. e as outras razões apresentadas anteriormente levam-nos a propor a não autorização da importação” (SNI/IGAC, cx. 358, proc. 1010/70).¹⁰

Todavia, o sucesso que estes filmes obtiveram em cinemas e festivais no estrangeiro foi registado e frequentemente comentado, confiando em artigos franceses, como no caso de *Zabriskie Point*. Já 1968, a *Vértice* (vol. XXVIII, Nº 301-3, p. 899) tinha anunciado que *Zabrisky Point* [sic] iria ser um “presente político de Antonioni” que “constituirá o seu filme mais comprometido”. Em Abril de 1970, a revista *Celuloide* reportou reacções durante a estreia deste filme em Nova Iorque, citando Philippe Labro, correspondente de um jornal francês:

A propósito, Philippe Labro, correspondente nos Estados Unidos de um grande jornal francês, escreve: «Antonioni dá-nos com esta pintura, ao mesmo tempo sublime e pessimista da América, uma obra que completa os mais recentes filmes «yankees» dos últimos anos. Está tudo ali, quer dizer os novos temas dum cinema que se tornou adulto e francamente contemporâneo: um pouco de droga um certo humor, muita violência, muitíssimo sexo. E a par de tais ingredientes estão patentes o absurdo e a beleza da época que vivemos, a incompreensão e o contraste entre as aspirações duma juventude revoltada e dum capitalismo deprimente». Há quem pretenda ver na reacção da crítica a dureza de um retrato que não procurou atenuar os traços mais desagradáveis. Mas o público, finda a projecção fica nos seus lugares, esmagado pela visão deste mundo estranho e alucinante, e aplaude demoradamente o espectáculo (*Celuloide*, 1970, 15-16).

Posicionando a obra de Antonioni na tradição de filmes recentes sobre a América (Kagan 1982), esta citação transmite uma impressão positiva do filme. O crítico português adopta a apreciação, louvando a sua fotografia, realização e edição. Em Julho de 1970, a revista coimbrese *Vértice* (318) publicou uma retrospectiva extensa da obra de Antonioni, referindo comentários do realizador sobre *Zabriskie Point* nos quais considera a revolução uma experiência interessante:

De «Zabriskie Point» (1969), o seu recente filme rodado nos E.U.A. ainda desconhecido entre nós, mas já anunciado, disse Antonioni: «o filme estará ligado a acontecimentos correntes. Trabalho melhor com um assunto em estado de contínua mudança, e o mundo inteiro está a experimentar uma revolução: movimentos extraordinários de grande vitalidade estão a emergir na América e noutros países» (*Vértice* 1970, 510).

¹⁰ O parecer do segundo censor (16/10/1970) confirmou o veredicto: “Trata-se de uma crítica dissoluta e destrutiva às estruturas da sociedade actual sob a forma da troça mas intencional. Concordamos inteiramente com a reprovação” (SNI/IGAC, cx. 358, proc. 1010/70).

O seu “compromisso moral e político mais visível” nesta produção foi demasiado óbvio para uma exibição nos cinemas do Estado Novo.

Zabriskie Point foi considerado “inconveniente no momento actual”.¹¹ No dia 10 de Abril de 1970, o censor responsável Pedroso de Almeida, justificou a sua sentença com a revolta juvenil nas primeiras partes do filme e com a destruição da civilização na última parte. Acrescentou que as cenas “pornográficas” na oitava parte poderiam ser facilmente eliminadas (António 1978, 255).

Apesar disso, a companhia distribuidora Filmes Castello Lopes, recorreu ao ofício nº 1045/70 e solicitou uma reexaminação do caso “Destino Zabriskie” no dia 27 de Abril de 1970, sublinhando o sucesso mundial do filme e a fama do seu realizador. Sem sucesso propôs a exibição do filme num espaço restrito para intelectuais interessados na problemática da decadência na América, insinuando a sua falta de atração “para as grandes massas” (Cf. *Ibidem*, 256).

Em Outubro de 1970, Evaristo de Vasconcelos, colunista de críticas cinematográficas da revista *Brotéria*, divulgou um artigo mais arriscado, intitulado ‘Filmes que ca não vimos’. Com ironia comenta o isolamento cultural de Portugal:

Julho – a – Agosto – ponte larga, deserta. Longa. Nada costuma acontecer. Nada aconteceu desta vez também. Para não falar de coisas faladas (em cinema precoce é a velhice) porque não curiosar o que se passa para além deste Jardim da Europa e talvez nunca venha aqui a passar-se por não o admitir o nosso – estilo – de – vida que, o mesmo é dizer, a – suavidade – dos – nossos – costumes? Falar-lhes-emos hoje de algumas obras recentes de que por aí se fala porque têm de quê, notáveis sob um ou outro ângulo, algumas mesmo caindo na bilheteira como pedra em formigueiro: fulminantes, inesperados êxitos comerciais” (*Brotéria*, 1970/10, 349).

Em nota de rodapé acrescenta: “Algumas apenas. Levar-nos-ia longe falar de *Z, L’Aveu* (Costa-Gavras), *Tristana* (Buñuel), *António das Mortes* (Glauber Rocha), *Adalen 31*, *Mash*, e tantas outras” (*Ibidem*).

Posteriormente, Vasconcelos analisa *Andrei Roublev* (1966) de Tarkowski e *Woodstock* (1970) de Wadleigh que também foi reprovado, tal como *More* (1969) e *La Vallée* (1972), ambos de Barbet Schroeder e com banda sonora dos Pink Floyd.

Em Fevereiro de 1972 também Duarte Vieira do jornal *Vida Mundial* lamenta “não termos visto certas obras consideradas importantes”. Mas não consta nenhum

¹¹ Comentário da censura: “O tema do filme – a revolta da juventude numa América do Norte que atingiu um nível industrial que não responde aos seus anseios – leva-nos a considerá-lo inconveniente no momento actual” (António 1978, 103).

filme de ‘antiguerra’ ou sobre a juventude inquieta entre as obras que menciona neste contexto. Todavia, Duarte Vieira elabora outra lista de obras cinematográficas dispensáveis:

Entre os filmes mais inúteis ou falseatórios de 1971, lembramos: “Love Story”, “Ruptura”, de Claude Chabrol; “Coisas da Vida” e “O Estranho Caso do Inspector Max”, de Claude Sautet; “A confissão” de Costa Gravas, e o “O Soldado Azul”, de Ralph Nelson (Vieira 1972, 54).

Os dois últimos filmes desta lista negra são de teor político explícito, e especialmente o Western “O Soldado Azul” (*Soldier Blue*, 1970), cujas cenas de chacina de índios indefesos foram comparadas noutros países¹² com os massacres de civis no Vietnam, ficou desacreditado.

Em Portugal, não só filmes sobre a juventude rebelde foram proibidos, tal como o clássico *Rebel without a Cause* (1955) de Nicholas Ray, mas também comédias ‘antiguerra’. Por exemplo: *What Did You Do in the War, Daddy?* (1966) de Blake Edwards e *Oh! What a lovely War* (1969) de Richard Attenborough.

No seu estudo fundamental sobre cinema e censura em Portugal, Lauro António cita vários comentários justificativos de censores que localizam o perigo pelo regime autocrático nas representações humorísticas e irónicas:

... *Oh! What a lovely War*, de Richard Attenboroug [sic] é impedido de ser visto entre nós porque, «apesar de ser apresentado como uma farsa, é um libelo cruel contra a guerra». Juntamente com o ódio ao pacifismo e consequente ao antimilitarismo, procura-se salvaguardar as «virtudes militares». Em *The Hill*, de Sidney Lumet, «as situações apresentadas criam um desrespeito completo pela hierarquia militar e até, em certos aspectos, ódio ao exército». De *King and Country*, de Joseph Losey, diz-se: «Num povo como o nosso, em que há o culto pelas virtudes militares, este filme seria sempre, (...) de reprovar. Mas na actualidade, mais do que nunca, dada a guerra que temos que sustentar pela sobrevivência da Pátria» (António 1978, 99-100).

Segundo o relatório da censura datado 20 de Novembro de 1969 *Oh! What a lovely War* foi banido por ser um filme contra a guerra. Uma semana depois acrescentou-se uma justificação mais explícita:

Reprovamos o filme, pois que apesar de ser apresentado como farsa, é um libelo cruel contra a guerra. O pacifismo e o derrotismo que dele resultam à evidência desaconselham a sua apresentação entre nós, pois que as famílias com soldados em África ficariam terrivelmente deprimidas com a

¹² Na RDA que costumava criticar as cenas violentas e de terror das produções de Hollywood, a violência brutal deste Western foi apreciada como “naturalista”. Uma citação das palavras do próprio realizador, emprestada da *Frankfurter Rundschau* (RFA), serviu como justificação: “If the film shocked you, it was my intention. I tried to show the true face of war” (cf. *Prisma*, 3, 202-3).

permanente sugestão (dada ao longo de todo o filme) de (?) nas frentes de batalha e com a frequente afirmação de que não há nenhum Ideal que justifique o sacrifício. Não deve, pois, consentir-se a importação (26-XI-1969) (António 1978, 248).

Na sua edição de Outubro de 1970 (nº 321, 745), a revista *Vértice* condenou *M*A*S*H* alegando que o Grande Prémio do Festival de Cannes foi atribuído “ao filme que melhor responde aos critérios artísticos dos banqueiros, dos especuladores, e dos mercadores da moda”. Esta opinião baseia-se na tradução de um texto da autoria de Nadine Sail, diretora da revista marroquina *Cinema 3*.

Segundo Lauro António (1978, 47), os jornais públicos foram impedidos de mencionar *M*A*S*H*, pois tinha causado uma polémica interna. No dia 10 de Fevereiro de 1971, o filme foi autorizado pela Comissão de Exame e Classificação dos Espectáculos, para adultos, maiores de 17 anos, em exame prévio, com cortes que visavam sobretudo conteúdos sexuais. Esta decisão foi comunicada ao gerente da FOX FLMES LD^a pelo Chefe da Repartição (Lisboa), Manuel Henriques da Silva, numa carta datada de 12/02/1971, que indica “os seguintes cortes:

- a) redução da cena entre o Burns e a Major, cerca da leg. 348; [o artigo foi corrigido manualmente de ‘o’ para ‘a’ uma vez que o filme subverte ‘gender expectations’: a Major é uma mulher]
- b) redução e desaparecimento dos sons da cena que decorre da legenda 374 a 387;
- c) redução da cena que decorre entre as leg. 574 a 586.”

Já no dia 16 de Março, esta deliberação foi revogada para exhibições “em território metropolitano (Continente e Ilhas Adjacentes)”, pelo ofício nº 705/71 DSE/EV. A base justificativa para esta interdição foi sem dúvida uma segunda análise, focando os aspetos subversivos antimilitaristas e ‘antiguerra’ em *M*A*S*H*. Com indignação, a distribuidora FOX FILMES LD^a alerta numa carta de 7 de Setembro de 1971 para várias irregularidades no processo da avaliação:

Como justificação havia o estado de guerra em que nos encontramos envolvidos, tendo-nos até sido afirmado que o filme não tinha sido aceite no Egipto e em Israel, pela idêntica situação (SNI/IGAC, cx. 473, proc. 102/71).

Outra carta junta ao processo da autoria de J.L. Rubin da companhia CENTFOX / Paris (22/4/1971) serviu para comprovar que *M*A*S*H* passou tanto pela censura israelita, como pela egípcia, e foi exibido nestes países: “As far as I know, there is no territory in the world where the Picture has been banned”.

O gerente holandês da Fox Filmes em Lisboa alega ainda que “o filme foi normalmente exibido em Moçambique e em Luanda encontra-se actualmente em exibição, já na 5ª semana ...”. De facto, a publicidade no jornal Delegação do ‘Notícias’ / Beira tinha anunciado a sua exibição no cinema ‘Scala’ para maiores de 17 anos (27/02/1971), citando referências favoráveis da imprensa estrangeira, como o *Time Magazine*: “MASH – Começa onde outros filmes antiguerra terminam!” (sublinhado pelo censor).

Também *A província de Angola* fez publicidade pela película no dia 29/08/1971, na página 3, com um cartaz explícito, mencionando a companhia *ANGOLA FILMES*, mas não a *FOX FILMES LD*^a.

Perante esta falta de critérios coerentes ou falha de comunicação entre as diversas comissões de Exame e Classificação de Espectáculos, a distribuidora solicitou a revisão deste caso. No dia 14 Setembro de 1971, o Director-Geral da Cultura Popular e Espectáculos expõe esta situação desagradável numa carta ao Chefe de Gabinete de Sua Excelência o Ministro do Ultramar:

A Comissão de Exame e Classificação de Espectáculos, que conta com a colaboração de um ilustre oficial do Estado-Maior, o coronel Almeida Nave, entendeu que, nas circunstâncias actuais da vida portuguesa, o referido filme oferecia grandes inconvenientes não só para os nossos soldados como para a retaguarda (especialmente em relação às famílias dos que se encontram a combater). Esta aplicação de critérios diferentes, que nalguns casos até pode ter justificação, noutros suscita dificuldades que valeria a pena considerar devidamente (SNI/IGAC, cx. 473, proc. 102/71).

Catch 22 (Artigo 22), outro filme ‘antiguerra’, baseado no *best-seller* homónimo de Joseph Heller, foi proibido em 1972. Mike Nichols rodeou esta tragicomédia algo surreal após o seu grande sucesso com *A primeira noite* (*The Graduate*, 1968) que o público português também só pôde ver com cortes. A decisão que *Catch 22* não podia ser exibida em território nacional (Continente e Ilhas Adjacentes), foi confirmada no dia 17 de Abril de 1973 – um ano antes da Revolução:

Trata-se de um bom filme; mas dado o momento extraordinário que o país atravessa o tema do filme e o seu tratamento não nos parece de modo algum apropriado visto atacar os fundamentos das virtudes militares (SNI/IGAC, cx. 483, proc. 362/72).

Contudo, os Portugueses tiveram que esperar até 1975 para ver *Catch 22* e mais três anos para a obra proibida de Antonioni que em 1978 foi exibida sob o título *Deserto de Almas*. Nessa altura um outro filme mais atual foi muito debatido devido às

suas pretensões ‘antiguerra’ e da sua banda sonora: *Apocalypse Now* (1978) de Francis Ford Coppola.

Nos tempos pós-25 de Abril, a estética de receção mudou radicalmente em Portugal (cf. *Cineclube* 1975) mas as questões estéticas levantadas no estrangeiro em finais dos anos 60 permanecem:

- Em que medida é que o sublime pode ser subversivo? Filmes sobre a guerra, violência e destruição que captam e fascinam o espectador podem ser meios apropriados para influenciar a sua atitude contra a guerra, ou para desenvolverem uma posição crítica no sentido Brechtiano (alienação)?
- Um irónico comentário musical sobre ações militares com helicópteros (*Suicide is painless* em *M*A*S*H*; *A Cavalgada das Valquírias* de Wagner em *Apocalypse Now*) revela o cinismo, ou simplesmente reforça o fascínio estético pela beleza das imagens de destruição em câmara lenta (*Careful with that axe Eugene* de Pink Floyd em *Zabriskie Point*)?

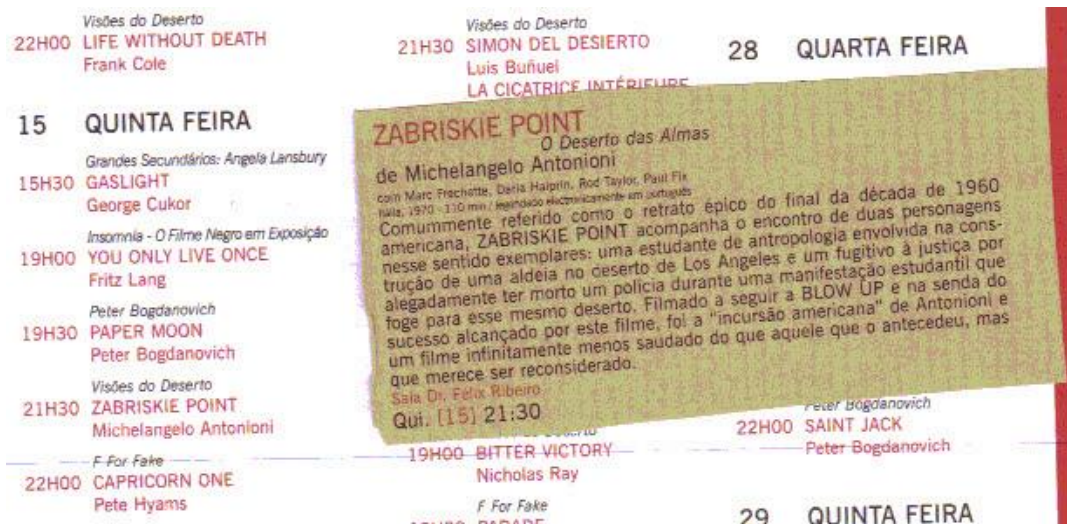
Em 1978, o crítico da revista *Isto é Cinema* (1978, 23) considerou ‘Deserto de Almas’ uma produção ‘brilantemente executada, com música inteligentemente utilizada [...] Um filme magnífico, duma actualidade assombrosa’.

Todavia, o diretor desta revista, Lauro António, suspeitava que o realizador tivesse feito um filme cheio de preconceitos, provenientes da cultura europeia, ou seja italiana:

Zabriskie Point é assim, um filme de «tese», demonstrativo, falso. O equívoco resulta da conjugação de duas culturas, procurando interpretar uma com dados recolhidos noutra. É o europeu que compreendeu «Maio de 68», que filma a América dos confrontos violentos dos anos 60. Mas a verdade é que a violência americana tem raízes e explicações diferentes da violência europeia dos universitários da Sorbonne, em 68 (António 1978b, 26).

Aparentemente, a sua reavaliação em Portugal ainda está em curso, como um comentário no programa da Cinemateca Portuguesa de Abril de 2010 comprova:

“... a “incursão americana” de Antonioni é um filme infinitamente menos saudado do que aquele que o antecedeu (*Blow Up*), mas que merece ser reconsiderado”.



Imediatamente após o fim do Estado Novo e da censura José Jorge Ramalho elogiou *If ...* que foi realizado seis anos antes do 25 de Abril: “*If* relembra «Zero em Comportamento» de Jean Vigo e o estilo da dramaturgia épica brechtiana, sendo uma obra plena de força pela atualidade do tema” (*Celulóide* 202/3, 30). Em termos ideológicos interpretação do filme por Ramalho vai mais longe que as recensões contemporâneas inglesas ou alemãs porque a sua crítica abrange a sociedade burguesa capitalista e a sua infraestrutura económica:

Anderson põe em causa a crise das instituições, ultrapassadas mas mantenedoras de uma superestrutura ideológica de ordem metafísica, ou seja invariante, alimentada pela formação de quadros humanos sucessivos portadores de uma herança classicista. A sociedade burguesa capitalista é, deste modo, criticada por não reconhecer o princípio da mutação dialéctica, viciada como se encontra de preconceitos originados na base, ou mais propriamente, na infraestrutura económica do seu *stato quo* (Ibidem).

Nem *If ...*, nem *M*A*S*H* conseguiram chegar ao topo da lista dos filmes considerados os melhores em Portugal durante o ano 1974. Esta lista foi liderada por obras mais radicais como *Week-End* de Godard e *O Encouraçado Potemkin* (1925) de Eisenstein.¹³ Com antevisão, a distribuidora fundada por António da Cunha Telles, tinha assegurado os direitos deste filme vanguardista antes do 25 de Abril, para exibição durante cinco anos após a sua aprovação.

¹³ *Cineclube* 3, 9-11. Cf. também: a revista *Cinex* (nº 2, Jan. de 1975), na qual tanto *MASH* como *If...* receberam classificações medíocres de sete peritos de cinema. *Week-End* é considerado agora ‘obra prima’, mas tinha sido proibido em 25 de Junho de 1970 pela censura: “O filme é, em nosso entender, tendencioso e esquerdista. Cheio de simbolismos, representa uma crítica á sociedade ocidental, que é preciso destruir” (SNI/IGAC, cx. 475, proc. 661/70).

Comparado com a situação em Portugal, a receção de filmes ‘antiguerra’ no Brasil parecia ainda mais problemática durante a ditadura do regime militar (1964-1985), sobretudo na sua fase muito repressiva, em termos político-ideológicos, entre 1968 e 1974. Em Dezembro de 1968 foi estabelecida o Ato Institucional nº 5 (AI-5) com as consequências abolição de direitos políticos e civis, implementação de censura nos média e nas artes, utilização da tortura como prática regular de interrogação e intimidação. No seu artigo “O Cinema Dentro do Filme” Zulmira Ribeiro Tavares cita um comentário sobre produções recentes de Hollywood, publicado pelo *Jornal da Tarde* (26/9/70), aludindo que a atitude rebelde e o protesto se tenham tornado um grande negócio.¹⁴ Numa nota de rodapé afirma que “Quase todos os filmes discutidos no presente artigo [*Easy Rider*, *Midnight Cowboy*, *Medium Cool*, etc.] foram definitivamente proibidos em todo o território brasileiro pelo Departamento de Polícia Federal” (Tavares 1973, 138-139).

Nessa altura a Espanha não estava envolvida em guerras colonias e aparentemente os filmes em questão sofreram menos pressão em termos de (auto)censura. Embora a dobragem obrigatória de filmes estrangeiros tenha sido implementado em 1941 que facilitou a manipulação de conteúdos durante o regime ditatorial de Franco, as suas recensões tornaram-se menos restritivos nos anos sessenta. O cinema novo Espanhol de reputação internacional (Buñuel, Saura, etc.) explorou os limites da representação permitida em produções Espanhois. Em Junho de 1970 a revista mensal *Nuestro cine* não só fez uma entrevista com Godard e analisou *Woodstock*, mas também *M*A*S*H*. Todavia, as suas lacunas relativamente a mensagem política ofuscou totalmente o debatem sobre o género do filme. O autor do artigo simplesmente focalizou a atitude irreverente, cuja crítica sarcástica nunca transcendeu o nível pessoal das figuras – não há condenação das atividades norte-americanas no Vietnam, e ainda menos protesto contra a guerra ou o exército.¹⁵ Também *Zabriskie Point* obteve a sua recensão, mas

¹⁴ “O *Jornal da Tarde* de 26/9/70 publicou um comentário sobre Hollywood intitulado: *PROTESTO: O MELHOR NEGÓCIO* e subintitulado: “E foi assim que a esperta Hollywood reencontrou o sucesso”. O artigo começava com os seguintes dizeres: “Crítica social e protesto político são os assuntos do momento e Hollywood descobriu que eles representam a solução para a crise financeira que ameaçou levar alguns grandes estúdios à falência” (Tavares 1973, 138-139). A autora menciona ainda uma outra fonte: o artigo de Rodolfo Konder na *Visão* (9/4/73) com o subtítulo: *POLÍTICA & BILHETERIA*. (Tavares 1973, 139).

¹⁵ “Pero la realidad es que únicamente es una comedia más o menos erótica, irreverente, sarcástica o «divertida» sobre la vida de un grupo de médicos militares en campaña durante la guerra de Corea, donde la leve crítica que la película contiene nunca trasciende de las personas físicas para llegar a la actividad U.S.A. en Vietnam y mucho menos a la guerra o al Ejército” (*Nuestro cine*, nº 98, 48-49).

pouco favorável: “superficial”, “provincial”, “sentimental” são alguns dos atributos bem expressivos.¹⁶

A receção de filmes ‘antiguerra’ depende de vários contextos (históricos, sociopolíticos, geopolíticos, demográficos, etc.) durante a sua exibição, mas também na atitude política individual e no background educacional de cada espetador. Nas recensões da época em países como a República Federal da Alemanha e o Reino Unido dominaram os discursos estéticos (estetização de violência, debate sobre o género, etc.). Na RFA esta receção foi condicionada pela ‘incapacidade de luto’ da geração implicada na II Guerra Mundial (cf. Mitscherlich 1967). Na República Democrática Alemã os filmes rotulados ‘antiguerra’ e os que tematizavam a revolta estudantil foram instrumentalizados para o discurso ‘anti-imperialista’ e ‘anticapitalista’; o mesmo se aplica a grande parte da crítica portuguesa pós-25 de Abril. Durante o Estado Novo estes filmes foram suprimidos ou mutilados pela censura devido à percepção que o seu potencial subversivo poderia questionar a política salazarista, pôr em causa a guerra colonial, enfraquecer a moral das tropas e os fundamentos da moral católica em geral. Este último ponto está relacionado com a substituição do *Hays Code*, adotado pelas maiores companhias de Hollywood entre 1930 e 1968, pelo ‘MPAA film rating system’. Enquanto o antigo código moral já tinha filtrado as produções internamente antes da sua chegada aos ecrãs dos Estados Unidos e do estrangeiro, este novo sistema de autocensura dos produtores incluía os ‘x-rated movies’ (proibido a menores de 17 anos). As repercussões desta mudança – uma qualidade voyeurística e dramatúrgica da violência estetizada - e as suas consequências - filmes mais violentos, como *The Wild Bunch* (Peckinpah, 1969) ou de terror, como *Night of the Living Dead* (Romero, 1968) - foram também visados pela censura mais severa em países como Portugal e Espanha.

Bibliografia

António, Lauro. 1978. *Cinema e Censura em Portugal 1926-1974*. Coleção cinema/arcádia. Lisboa: Editora Arcádia S.A.R.L.

António, Lauro. 1978b. Artigo em *A Memória do Cinema. Anuário Cinematográfico*, Março 78, pp. 26-27 (previamente publicado no *Diário de Notícias*).

¹⁶ “Adaptándose de una forma superficial, a las presuntas necesidades de una película sobre la juventud norteamericana – la Universidad, el amor libre, las drogas, la discriminación racial...-, no ha podido más que repetir los tópicos habituales ya conocidos. Así, «Zabriskie point» es, otra vez, la recitación monótona de esos enunciados que, como de costumbre, dejan de estar estudiados, profundizados, analizados” (*Nuestro cine*, nº 103-104, 42-43).

- Araújo, Carlos, org. 1969. *Censura e Cinema, Cadernos de Cinema*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Bär, Gerald. 2012. "The Subversive and the Sublime: Aspects of the British, German and Portuguese Critical Reception of 'Anti-War' Films in the Aftermath of May '68". In *Plots of War Modern Narratives of Conflict*, Isabel Capeloa Gil / Adriana Martins (org.), Berlin, Boston: De Gruyter, 2012, 177-210.
- Brotéria. Cultura e Informação* (7/1969 – 10/1970). Dir. Manuel Antunes, Lisboa: Livraria Apostolado da Imprensa.
- Celulóide. Revista Portuguesa de Cultura Cinematográfica* (148, April 1970-202/3, Nov. 1974), Dir. Fernando Duarte, Rio Maior: Gráfica Editora.
- Cineclube* (3 / Abril 1975), Porto: Edição do Cineclube do Porto.
- Fernsehen + Film* (Feb. 1969 – Mai, 1971), ed. M. Brocker, E. Netenjakob, H. Rischbieter, Velber: Friedrich Verlag.
- Film* (Januar 1968 – September 1969), ed. Werner Kliess, Velber: Friedrich Verlag.
- Filmkritik* (5/1967 – 3/1971), Dir. Enno Patalas / Filmkritiker Kooperative, Frankfurt /M.: Verlag Filmkritik.
- Films and Filming* (vol. 17 / 4, Jan. 1971), ed. Robin Bean, London: Hansom Books.
- Geada, Eduardo. 1977. *O Imperialismo e o Fascismo no Cinema*, Lisboa: Moraes Editores.
- Heller, Arno. 1998. "Fantasies of Violence and their Functions in Contemporary American Film." In *Visible Violence: Sichtbare und verschleierte Gewalt im Film; Beiträge zum Symposium „Film and Modernity. Violence, Sacrifice and Religion“*, Graz, 1997, ed. G. Larcher, F. Grabner, C. Wessely (Münster: LIT Verlag).
- Isto é cinema*. Dir. Lauro António. Lisboa: EDP [distrib.].
- Jahrbuch des Films 1958 – 62* (1959- 1964), ed. Baumert, Heinz, Berlinghaus, Hermann, etc. Berlin: Henschelverlag.
- Jeavons, Clyde. 1974. *Pictorial History of War Films*, Feltham: The Hamlyn Publishing Group Ltd.
- Kagan, Norman. 1982. *Greenhorns: Foreign Filmmakers Interpret America*, Ann Arbor, MI: The Pierian Press.
- Meyer-Clason, Curt. 2013. *Diários Portugueses*, trad. João Barrento, Lisboa: Sistema Solar, Crl / Documenta.
- Mitscherlich, Alexander e Margarete. 1969 [1967]. *Die Unfähigkeit zu Trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*, München: R. Piper & Co. Verlag.
- Movie* (18, Winter 1970-71), ed. Ian Cameron, London: Movie Magazine Limited.
- Nuestro cine* (98 / jun. – 103-104 / Nov.-Dec. 1970), Dir. Santiago de las Heras Andrés, Madrid: Escelicer, S.A.
- Pereira, Jorge Vaz. 1959. "Situação do Filme de Guerra." *Boletim 8*, ABC Cine-Clube de Lisboa, fevereiro-1959, 1-9.
- Pina, Luís de Andrade de. 1963. "Educação pelo Cinema e para o Cinema." *RUMO*, Dir. Mário Pacheco (Lisboa: Bertrand, Lda.), Ano VII, 81 (Nov. 1963), 304-311.
- Prisma. Kino- und Fernseh-Almanach*, (1 / 1969 - 18 / 1987), ed. Horst Knietzsch, Berlin: Henschelverlag.
- Radke, Michael. 1971. "Ein Anti-Kriegsfilm ist noch kein Anti-Kriegsfilm.", *Fernsehen + Film* (5 May 1971).
- Sight and Sound* (vol. 35 / 1 1965/6 – vol. 39 / 4 1970) ed. Penelope Houston, London: The British Film Institute.

Sperber, Dan. 1996. *Explaining Culture: A Naturalistic Approach* [O contágio das ideias: teoria naturalista da cultura], Oxford: Blackwell.

Tavares, Zulmira Ribeiro. 1973. “O Cinema Dentro do Filme” *debate & crítica*. Revista Semestral de Ciências Sociais (nº 1 / Julho-Dezembro de 1973), Dir. Luís Wejs, São Paulo: HUCITEC Ltda.

Vértice. Revista de Cultura e Arte (301-3 / Out. a Dez. 1968; 304 / Jan. 1969; 318 / Jul. 1970; 321 / Out. 1970), Dir. Raul Gomes, Coimbra: Atlântida.

Vieira, Duarte. 1972. “Hábitos de Crítica.” *vida mundial. O mundo numa semana*. (4/II/72) Dir. e Ed. Carlos Ferrão, Lisboa: Sociedade Nacional de Tipografia, S.A.R.L.