

O CINEMA DA REVOLUÇÃO PORTUGUESA: A IDEIA REVOLUCIONÁRIA FRENTE ÀS IMAGENS

Mickaël Robert-Gonçalves¹

Resumo: Qual é o papel do cinema durante as lutas? Essa questão provocou, dentro do Portugal revolucionário, uma produção de filmes e de documentos sobre as manifestações políticas que acompanhou o país nos anos setenta. A través da análise de um corpus de filmes realizados entre 1974 e 1975 e de textos (artigos, manifestos, entrevistas) publicados na mesma época, observa-se umas das últimas tentativas europeias para atingir um cinema de intervenção (política, social e cultural) inspirado das práticas militantes e da proposta subversiva dos argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino que falavam dum “terceiro cinema”. Num primeiro momento, é preciso entender o que está em jogo na construção orgânica e teórica no cinema deste período, notavelmente em termos de toma de poder da criação e de semelhança entre o programa de produção cinematográfica e o programa revolucionário geral. Num outro lado, e considerando a pouca visibilidade deste corpus, é interessante confrontar a qualidade documental dos filmes efetivamente produzidos com o discurso sobre os filmes dos próprios testemunhas e realizadores desta época. Além disso, pode-se então tentar responder as grandes questões relativas a essência do cinema e começar uma reflexão sobre o que a “ideia revolucionária” pode fornecer ao cinema. Quais foram as experiências feitas durante o PREC? E, finalmente, que ficou dessas tentativas?

Palavras-chave: Cinema português, Revolução, História do Cinema, Documentário, Cinema e Política

Contacto: mickael.robertgoncalves@gmail.com

“A história é feita de duas necessidades em conflito, a que exige a continuidade da acumulação capitalista e a da resposta a essa opressão crescente: a necessidade da revolução”.

Rosa Luxemburgo²

¹ Mickaël Robert-Gonçalves prepara atualmente uma tese de doutoramento sob a orientação da professora Nicole Brenez em Paris. O título da tese é “O cinema português (1974-1980): a revolução pela imagem”. Além disso, ele também é curador e tradutor na editora Lowave e conferencista na Cinemateca francesa. O autor agradece sinceramente a Raquel Schefer pela sua ajuda inestimável na redação deste artigo.

² Frase de Rosa Luxemburgo presente como citação no início do filme *Contra as Multinacionais*, da Cinequipa (1977).

Durante o período revolucionário em Portugal, verificou-se uma importante produção de filmes e de documentos sobre as manifestações e as organizações revolucionárias do PREC. De acordo com filmografias consultadas em diversos livros e artigos, podem contar-se mais de cem filmes de diferentes durações produzidos entre 1974 e 1977. Em muitos dos títulos desse corpus – que se encontram disponíveis, em grande parte nos arquivos da Cinemateca Portuguesa e da RTP, é possível detetar uma clara vontade de colaboração com a luta política – neste caso, revolucionária –, partilhando ou dando ao povo, aos camponeses, aos operários, às mulheres, a possibilidade de exprimir-se. A articulação da pesquisa histórica e da análise estética favorece uma aproximação a esses objetos audiovisuais complexos.

O papel do cinema, entendido como porta-voz dos oprimidos, mostra-nos que este pode ser repensado tanto a partir das práticas, como dos objetivos de produção. O facto de que os cineastas tenham pensado em organizar-se coletivamente em cooperativas é também uma prova de que durante esse período histórico singular houve uma emulação que provocou debates e interrogações sobre o que deveria ser o cinema. O cinema de luta deva, talvez, responder às seguintes perguntas: “que imagens são mostradas e que imagens são escondidas?” (Brenez 2006, 51-52) Além disso, apoiando-nos em filmes “de intervenção social e cultural”, vislumbramos o modo como o cinema, enquanto instrumento de registo da realidade, é também uma arma na luta pela emancipação: representação dos acontecimentos, participação ativa nas lutas, vontade de cartografar o fenómeno cooperativista e revolucionário. Qual é, então, o papel do cinema durante a luta política? Assumir um papel único de registo, aspeto que não deixa de ser muito importante, ou tentar, com os seus meios, realizar a sua própria revolução? A análise proposta tenta abordar as particularidades do cinema militante em Portugal – se o 25 de Abril foi uma das últimas “revoluções românticas”, também é legítimo afirmar que a revolução portuguesa constituiu uma das últimas tentativas europeias de produzir um cinema político herdeiro do cinema francês do Maio de 1968 ou inspirado no cinema Sul-Americano (Solanas sobretudo). Num primeiro momento, é preciso voltar a certas questões ontológicas da prática da história e confrontá-las com o cinema enquanto documento; logo, é possível perceber como o cinema tenta coincidir com o acontecimento. Enfim, o ultimo ponto consiste em saber que

imagens marcam os espíritos e que imagens se tornam símbolos, ultrapassando assim a sua ingénuo definição como imagens instantâneas, vividas como ações e condenadas à passagem imparável do tempo.

A difícil receção de um corpus rico: entre a história e a memória

A história do cinema da revolução foi esclarecida e descrita com precisão num estudo sobre as políticas de cinema entre 1974-1976 de José Filipe Costa, publicado no livro *O Cinema ao Poder! A revolução do 25 de Abril e as políticas de cinema entre 1974-1976: os grupos, instituições, experiências e projectos* (2002). Nesse retrato da “conquista do poder cinematográfico”, José Filipe Costa mostra como os serviços cinematográficos foram ocupados, como os profissionais tomaram conta do Instituto Português de Cinema e fizeram desaparecer o papel do produtor. Tal como a revolução portuguesa, descrita pelo historiador Jean-François Labourdette como fazendo-se “com uma rapidez alucinante” (Labourdette 2000, 612), o cinema seguia com alegria e dinamismo o desenrolar dos acontecimentos decisivos do PREC. A celeridade da revolução mencionada por Jean-François Labourdette recorda-nos que, de facto, a queda do fascismo se deu em pouco tempo, com uma organização precisa e um relativo pacifismo, excetuando os confrontos à frente da sede da PIDE/DGS. A rapidez dos acontecimentos contrasta com a riqueza do material fílmico disponível e com a multiplicidade de imagens da revolução.

A profusão de imagens responde à proposição de que era desejável e necessário “representar ou prolongar através da imagem os acontecimentos surgidos e as transformações causadas” (Christian Delage in Ferro 1989, 97). O caso português é, desta forma, exemplar de uma procura de imortalização permanente dos acontecimentos revolucionários através da utilização massiva da câmara. Como modo de expressão móvel e moderno, a câmara, instrumento e máquina, cumpria o seu antigo papel, muitas vezes abandonado, o de um registo possível da realidade. A massa de imagens sugeria, então, uma espécie de ideal democrático em que cada indivíduo que possuísse uma câmara, que observasse e quisesse mostrar, poderia registar o que então acontecia. O cinema outorgava a possibilidade de expressão de vozes até então abafadas, escavava olhares frequentemente proibidos. Esse fenómeno não só atingia os portugueses, mas também os europeus, que observavam, preocupados, ou

felizes, a efervescência que se vivia em Portugal, facto que foi depois confirmado pelo sucesso obtido pelo cinema militante português nos festivais europeus até ao fim da década de setenta.

Um pouco mais tarde, no filme-síntese, *Bom Povo Português*, o realizador Rui Simões "ralentiza" imagens do 25 de Abril. A velocidade antes evocada e a repetição frenética das imagens poderão ser suscetíveis de diminuir a força do momento histórico. O mecanismo escolhido por Rui Simões reanima um problema cinematográfico já muito discutido, que é a relação entre a realidade histórica e a imagem cinematográfica. O cinema militante interroga permanentemente a realidade, como o diz Christian Zimmer em *Cinema e Política*:

O cineasta *engagé*, no fundo, está obcecado pela historicidade. A historicidade da ação. Uma ação cumprida toma imediatamente lugar na História e modifica então a minha situação. Uma obra toma lugar nessa História falsa que é a história da arte, isto é, o museu. Ela foge de mim e os outros servem-se dela para escrever a minha própria História. Um filme *engagé* deveria coincidir exatamente com o momento em que surge, em que se insere na História. (Zimmer 1974, 241).

Essa obsessão é também palpável no cinema do PREC. Zimmer descreve outra questão que era então importante nos grupos de cineastas e, por vezes, de jornalistas: a rejeição da arte. Um pouco depois, Zimmer cita um artigo dos *Cahiers du Cinéma* dos cineastas Paolo e Vittorio Tavani:

Cinema militante. Filme como instrumento: realizado no tempo mais curto possível, assente numa palavra de ordem surgida de um momento de luta, testemunha da própria luta – como exemplo, resultado a propor de novo noutro lado ou como fracasso que deve ser impedido. Propostas-testes sobre alguns problemas concretos, para solicitar respostas não-cinematográficas, mas sim respostas diretas da assembleia de espetadores... (Ibidem, 241).

Zimmer explica que os irmãos Taviani tinham em mente o filme de Solanas e Getino, *La Hora de los Hornos*, sendo que uma das palavras reiteradamente utilizada por Solanas para falar do filme é a palavra "ação", como se o filme fosse uma "ação política", o "ação (facto-ação) revolucionária". Eis aqui um dos pontos de definição do cinema militante e coletivo, ponto que é partilhado por vários cinemas mundiais paralelos: a necessidade de fazer corresponder a ação do filme ao momento histórico. Uma das maneiras consiste em dar a palavra ao povo que não pode fugir à história e que deve então tornar-

se o criador do filme (Ibidem, 242). A prioridade da ação política ou da crítica social sobre o pensamento artístico sente-se nas palavras dos realizadores que estiveram ativos durante o PREC, como Fernando Matos Silva, José Nascimento ou Rui Simões; que contam peripécias sobre o ritmo de produção que impedia a existência de preocupações artísticas, mesmo se todos eles procuravam produzir boas imagens e “experimentar” com a pobreza do material.

O uso da câmara lenta no início de *Bom Povo Português*, de Rui Simões, pode também ser lido como apontando para um interstício entre a história e a memória. A história é uma reflexão, uma interrogação, um “ir e vir entre o passado e o presente”; opõe-se à memória que não é objetivada e que “revive com uma carga afetiva inevitável” (Prost 1996, 111-113). O processo em obra no *Bom Povo Português* produz exatamente essa diferenciação e retrata a complexidade do que então se vivia e daquilo que se pode ainda ser recordado.

O tempo da Revolução... e do cinema?

A importância do “cinema de Abril” reside na “sua capacidade de mostrar, através de todos os géneros cinematográficos, os acontecimentos e as questões do tempo presente, realçados com o retorno do passado recente de Portugal, elaborando-se uma verdadeira investigação sobre as mentalidades e a identidade do povo português” (Christian Delage *in* Ferro 1989, 99). Esta enunciação quase programática poderia ser entendida como uma tentativa de resumir o cinema português do período revolucionário.

A questão da profusão de imagens imbrica-se noutra questão cinematográfica que é a escolha das imagens na rodagem e, depois, na montagem. Aqui, os cineastas podem escolher várias soluções: respeitar a cronologia ou jogar com a temporalidade. Por exemplo, quando Rui Simões realiza *Bom Povo Português* ou quando José Nascimento (Cinequipa) faz a montagem de *Contra as Multinacionais*, os cineastas tinham já uma certa distância dos acontecimentos, a revolução no caso de Rui Simões, que acaba *Bom Povo Português* em 1980; o caso simbólico do despedimento das operárias da empresa norte-americana Applied Magnetics durante a revolução, no filme de José Nascimento. Essa distância parece ser a mesma que encontra o historiador, de acordo com Michel de Certeau em *L'écriture de l'histoire*:

Os resultados da pesquisa apresentam-se segundo a ordem cronológica. Certamente, a constituição de séries, o isolamento de

“conjunturas” gerais, tanto como as técnicas da literatura ou do cinema tornaram flexível a rigidez dessa ordem, permitiram a instauração de quadros sincrónicos e renovaram os meios tradicionais de fazer jogar entre eles momentos diferentes. No entanto, a historiografia coloca o tempo das coisas como contraponto e introduz a condição de um tempo discursivo (o discurso “anda” mais o menos rapidamente, atrasa-se ou adianta-se). Com esse tempo de referência, a historiografia pode condensar ou estender o seu próprio tempo, produzir efeitos de sentidos, redistribuir e codificar a uniformidade do tempo que flui. Essa diferença possui já a forma de uma bissecção. Permite um jogo e fornece ao saber a possibilidade de produzir-se num “tempo discursivo” (ou num “tempo diegético”, diz Genette) que se opõe à distância do “real”. (De Certeau 2008, 123)

A cronologia histórica não se impõe por si mesma. Se alguns dos filmes da revolução tentam seguir uma estrita sucessão de factos – dando as datas, os lugares, por vezes inscritos mesmo no filme –, outros deixam as imagens e a montagem construir um sentido. A questão da montagem pode também fazer-nos pensar qual é o tempo que o filme apresenta e tenta atingir. No filme *As Armas e o Povo*, destaca-se três momentos no filme – o primeiro corresponde às manifestações do 1º de Maio de 1974, com uma focalização sobre a multidão aí presente nesse dia; o segundo corresponde às entrevistas de Glauber Rocha, que permitem ver e ouvir o povo; por fim, os discursos políticos de Soares e de Cunhal. Sobre a realização do filme, Fernando Matos Silva conta numa entrevista de Fevereiro de 2011 :

É engraçado porque, durante uma reunião, dizia-se: “temos que fazer a montagem do filme, temos que fazer a montagem do filme!” e arrisco-me a levantar o braço e a dizer: “posso fazer a montagem”, e toda a gente gritou: “então, faz isso!”. Fiz a montagem e foi bastante interessante. No filme, a sequência no estádio que agora se chama Estádio 1º de Maio, e que era o estádio dos trabalhadores durante o fascismo, é a sequência onde vemos as intrigas entre Soares e Cunhal: já se vê o que está a acontecer.³

Fernando Matos Silva descreve o momento, lendo já nas imagens os acontecimentos futuros e mostrando que a distância entre o momento histórico e a distância analítica pode ser facilmente atravessada. As declarações do realizador mostram-nos também que a equipa de rodagem nem sempre coincidia com a equipa de montagem; o carácter coletivo da produção deste tipo de cinema conjuga a realização e os olhares no plural. Quando Rui Simões narra

³ Salvo indicação em contrário, as citações de realizadores portugueses provêm de entrevistas realizadas durante a pesquisa realizada no âmbito das minhas teses de mestrado e de doutoramento, entre 2010-12, em Lisboa, em francês e em português.

a construção dos seus filmes, refere sempre a reação aos acontecimentos e a vontade de mostrar algo de preciso, o que pode parecer uma ambiguidade. Na verdade, o cineasta, ainda que aproximando-se do historiador, não cumpre o mesmo papel; os filmes trazem a sua própria temporalidade como possibilidade: o tempo da imagem pode constituir um adiantamento do tempo da revolução. Mais, a dimensão coletiva dos filmes faz com que cada filme seja o resultado de uma convergência ideal de pontos de vista. Aquilo que é mostrado pelo cinema da revolução é que, enquanto lugar que combina temporalidades, rostos e espaços, o cinema é capaz de produzir olhares singulares que permitem interrogar a existência e a história.

Nos filmes da revolução, as entidades individuais – representantes políticos, patriarcas – opõem-se à massa difusa e dinâmica do povo. As pessoas gritam, falam, choram, querelam-se entre partidos políticos e movimentos militares, entre camaradas, entre famílias. As efusões da história alcançam a tragédia da palavra de Jean Renoir em *La Règle du jeu*: “O mais terrível neste mundo é que toda a gente tem os seus motivos”.

Iconografia e cartografia do cinema do PREC

As primeiras imagens fixadas pela cinematografia da revolução são as imagens da comunhão nacional e popular e de uma efusão entre o povo e os militares. São talvez as imagens mais conhecidas da revolução, sobretudo no estrangeiro – os tanques em Lisboa, a gente na rua, partilhando a liberdade com os soldados. As imagens mostram as manifestações de alegria, mas também as primeiras ações do Movimento das Forças Armadas (ocupações das instituições políticas, prisão dos oficiais da PIDE, a instauração da Junta de Salvação Nacional). Aqui, o corpus é muito rico, com várias imagens desses acontecimentos; contudo, as imagens são todas parecidas: as imagens de *Caminhos da Liberdade* (Cinequipa, 1974) – filme que responde à urgência de captação bruta dos acontecimentos – encontram-se também nas *Armas e o Povo* (1975) e na curta-metragem *O Povo Unido Jamais Será Vencido*, de António Escudeiro (1974). Fernando Matos Silva fala, então, de “documento” para confirmar essa vontade do filme de inserir-se na história:

Estávamos a espera do sinal, e logo, filmámos desde a madrugada, aqui, nas ruas, no Carmo, no Terreiro do Paço... Foi assim que nasceu o filme *Caminhos da Liberdade*, que foi mostrado em

vários países depois. É um documentário ou, mais precisamente, um documento, que foi realizado sobre o que estava a acontecer e que tinha a vantagem de reunir as primeiras imagens da revolução.

Neste caso, o filme “nasce” com o acontecimento. *Caminhos da Liberdade* é um filme realizado pelo grupo que conformava a Cinequipa e utiliza imagens de operadores da RTP. A relação com a televisão explica também o facto de que essas imagens tenham sido mostradas frequentemente e que sejam hoje conhecidas. Um dos primeiros símbolos da revolução fixado através do cinema é a síntese aparentemente feliz entre o povo e o MFA. Entre os militares, há figuras individuais que se destacam, como Otelo, muito presente nos filmes em variadas atitudes, discursos ou ações, e também Salgueiro Maia, outro herói do 25 de Abril, fixado também com o seu olhar sério em vários filmes da “euforia revolucionária”.

Depois de um período preliminar (25 de Abril-1º de Maio 1974), as cooperativas vão muitas vezes trabalhar em colaboração com a televisão para produzir programas culturais com o objetivo de colocar o cinema ao lado da revolução. Os títulos dos filmes desenhavam uma cartografia das lutas em Portugal até 1976-77, lutas agrárias sobretudo, mas também lutas operárias ou sociais (entre as quais se insere o a luta pela emancipação feminina). Os filmes traçam uma cartografia – ainda que não exaustiva – no sentido geográfico, atravessando vários lugares de Portugal: cidades ou outros pontos precisos, como a Herdade da Torre Bela (há pelo menos três filmes sobre essa cooperativa), Gonçalo (*Cooperativa Cesteira de Gonçalo* de António de Macedo, Cinequanon, 1975) ou Zambujal (*Herdade do Zambujal – Unidade de Produção Cinematográfica N°1*, 1975). Dão também a ver uma cartografia das possíveis formas de organização dos trabalhadores; assim, uma grande parte do corpus concentra-se no processo cooperativista. O trabalho da Cinequipa e da Cinequanon permite obter documentos visuais importantes sobre a maneira como as pessoas, os camponeses ou as mulheres se inseriam no movimento através do seu próprio trabalho e na sua própria localidade. *Comunal, Uma Experiência Revolucionária*, de José de Sá Caetano (Cinequanon), mostra diferentes testemunhas que se exprimem sobre a cooperativa em que participam; os sacrifícios, as vantagens ou as hesitações são aflorados numa descrição do significado que a cooperativa tinha para as pessoas. O filme *Torre Bela*, realizado pelo alemão Thomas Harlan,

sobre o qual José Filipe Costa fez uma pesquisa muito relevante⁴, é sem dúvida um dos exemplos mais singulares e interessantes do que era uma cooperativa e de como se organizavam as pessoas dentro dessas estruturas. Ao lado desses filmes, há uma outra cartografia complementar, que consiste em mostrar os diferentes pontos de luta nas empresas; assim, *Candidinha* de António Macedo relata a fuga dos dois patrões de um atelier de costura de Lisboa e a subsequente luta das costureiras para organizar uma cooperativa de produção; *Greve na Construção Civil* da Cinequanon mostra a contestação dos trabalhadores da construção civil que se opõem tanto ao patronato, como ao Ministério do Trabalho. Há também *Applied Magnetics* da Cinequipa que mostra a organização das operárias despedidas da empresa norte-americana homónima (o patrão preferiu voltar para os Estados Unidos) durante o PREC; o filme concentra-se sobretudo nas consequências dessa situação conflituosa sobre o estado moral das mulheres; a força do filme aparece nas várias entrevistas às operárias, mais nova das quais só tem quatorze anos, e explicando com um certa pudor a vivência do presente e a visão do futuro.

Uma outra espécie de cartografia possível seria uma cartografia da situação feminina em Portugal nos anos setenta. À primeira vista, muitas vezes, o caso das mulheres aparece em filmes cuja objecto é mais amplo – é possível entrever a situação das mulheres num filme sobre a reforma agrária ou sobre a revolução em geral, mas há também um corpus de filmes que se concentra principalmente nas mulheres. Aqui, são sobretudo filmes da Cinequipa, que fazia um programa especificamente sobre a condição feminina. Os filmes *Lúcia e Conceição* – retrato da vida de duas meninas que trabalham no campo nos Açores – e *Nascer, Viver, Morrer* que contém entrevistas a mulheres sobre a maternidade, o casamento e o divórcio são documentos que merecem também ser nomeados.

Enfim, para voltar à questão da iconografia e da cartografia: como se constrói uma iconografia memorável? A questão constitui um dos aspetos do cinema militante: não se sabe inicialmente quais são as imagens que se tornarão os símbolos do acontecimento na história visual, mas cada filme que acompanha o acontecimento é um documento e, como tal, pode deixar imagens que serão

⁴ José Filipe Costa escreveu uma tese de doutoramento com uma secção teórica (*Cinema forges the event. Filmmaking and the case of Thomas Harlan's Torre Bela*, thesis for the degree of Doctor of Philosophy, Londres, The Royal College of Art, 2011) e uma componente prática, que originou o filme *Linha Vermelha* (2011).

reutilizadas. Tal é evidente no caso das imagens do 25 de Abril presentes em vários filmes do PREC e depois reutilizadas em documentários recentes e reportagens da televisão. Um outro caso simbólico tem a ver com as imagens das operárias despedidas da Applied Magnetics – o rosto de uma jovem chorando, exausta, acabou por constituir um símbolo da dureza do capitalismo; essas imagens foram registadas pela Cinequipa em *Applied Magnetics – O Início de uma Luta* (1975), para além de terem sido utilizadas no filme de Rui Simões, *Deus, Pátria, Autoridade* (1975) como ilustração da violência capitalista; dois anos depois, a Cinequipa transformou o caso da Applied Magnetics num exemplo do capitalismo brutal que existia em Portugal e no mundo ocidental em geral no filme panfletário *Contra as Multinacionais* (1977). A circulação das imagens favorece a modificação do sentido – de um caso singular a um modelo exemplar – e contribui para introduzir essas imagens nas recordações e fazer com que a memória de uma luta particular entre também na história do movimento revolucionário ou, de uma forma mais em geral, na história do movimento histórico do capitalismo e dos seus impactos sobre as sociedades.

Anos depois da revolução, na edição digital do filme *Deus, Pátria, Autoridade*, Rui Simões incluiu um documento na caixa do DVD: um excerto de um artigo do *Diário Popular* de 24 de Abril de 1976, onde é descrita a vontade de alguns trabalhadores de ver o filme inserido no programa da RTP antes das eleições. Para obter a emissão do filme, os trabalhadores escreveram ao Presidente da República. Aqui, os fenómenos invertem-se: o cinema fazia parte da luta e tornava-se uma reivindicação dos trabalhadores. O cinema como arma, mas também como possível componente de emancipação.

Os conflitos entre os cineastas, as cooperativas e os indivíduos mostravam desde logo a complexidade do acontecimento e da sua inscrição na memória. O cinema do PREC, um cinema militante que tentava fazer coincidir o tempo da revolução com o tempo cinematográfico, oscilava entre respostas urgentes e a necessidade de recordar e de ver a história no processo de fazer-se. Se questões políticas separavam famílias inteiras, a prática artística e, no nosso caso particular, o cinema, revela as tensões e as experiências empreendidas. A coincidência entre o tempo do filme e o tempo histórico cria problemas na perceção dos filmes: pensados como objetos eficazes no quadro de uma temporalidade definida, passam a tornar-se documentos pertinentes mas sem

qualidades artísticas. A reflexão e a análise aqui propostas servem para repensar esse corpus como fonte documental, mas também como um panorama de práticas cinematográficas alternativas, por vezes muito simples, pobres, mas outras vezes mostrando que a beleza pode surgir da urgência.

Referências bibliográficas:

Brenez, Nicole. 2006. *Cinemas d'avant-garde*. Paris: Cahiers du Cinéma/SCEREN-CNDP.

De Certeau, Michel. 2008. *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard.

Ferro, Marc, dir. 1989. *Révoltes, révolutions, cinéma*. Paris: Centre Georges Pompidou.

Labourdette, Jean-François. 2000. *Histoire du Portugal*. Paris: Fayard.

Prost, Antoine. 1996. *Douze leçons sur l'histoire*. Paris: Seuil.

Zimmer, Christian. 1974. *Cinéma et politique*. Paris: Seghers.