

PANORAMA

3ª MOSTRA DO DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS



O ARTISTA
ENQUANTO
ESPERA O
SUBSÍDIO
V-740

FICHA TÉCNICA PANORAMA 2009

CINEMA SÃO JORGE

ORGANIZAÇÃO

*Câmara Municipal de Lisboa/
Videoteca Municipal de Lisboa
EGEAC, E.E.M. - Empresa de Gestão
de Equipamentos e Animação Cultural
Apordoc - Associação pelo Documentário*

PROGRAMAÇÃO

*António Loja Neves
Fernando Carrilho
Inês Sapeta Dias*

PROGRAMAÇÃO "PERCURSOS
NO DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS"

*António Loja Neves
Fernando Carrilho*

PRODUÇÃO

*Alexandra Martins
Armanda Parreira
Inês Sapeta Dias
Nina Ramos
Rita Forjaz*

COORDENAÇÃO DO CATÁLOGO

Inês Sapeta Dias

IMPRENSA

Susana Seabra

DESIGN GRÁFICO
silvaldesigners

SPOT

Fátima Rocha

COORDENAÇÃO TÉCNICA

Fernando Carrilho

TIRAGEM

1000 Exemplares

ISBN

978-989-95561-3-3

DEPÓSITO LEGAL

288771/09

GESTORA

Marina Sousa Uva

ADJUNTO

Serafim Correia

ASSISTENTE

Manuel Fragoso

DIRECÇÃO TÉCNICA

Fernando Caldeira

PROJECCIONISTAS

Carlos Souto

Jorge Dias

BILHETEIRA

Jorge Malho

Paula Lima

6	APRESENTAÇÃO
6	DA IMPORTÂNCIA DO DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS OU "PAÍS SEM IMAGEM É PAÍS QUE NÃO SE VÊ" <i>Videoteca Municipal</i>
7	PANORAMA – 3ª MOSTRA DO DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS <i>Apordoc</i>
8	PANORAMA – 3ª MOSTRA DO DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS <i>Egeac, E.E.M.</i>
9	PORÇÃO DE TERRITÓRIO QUE SE ABRANGE NUM LANCE DE OLHOS <i>Fernando Carrilho</i>
10	COMO SE FAZ O DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS?
12	A PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA <i>Inês Sapeta Dias</i>
17	PROJECTOS DE FILMES
17	DAMA DE CHANDOR <i>Catarina Mourão</i>
31	BALAOU <i>Gonçalo Tocha</i>
36	NIKIAS SKAPINAKIS: O TEATRO DOS OUTROS <i>Jorge Silva Melo</i>
41	O JARDIM <i>João Vladimiro</i>
51	& ETC <i>Cláudia Clemente</i>
55	PRODUÇÃO DOCUMENTAL: PORTUGAL NA EUROPA
56	PRODUÇÃO DOCUMENTAL: PORTUGAL NA EUROPA <i>Tue Steen Müller para o PANORAMA</i>
58	COMENTÁRIOS SOBRE O PAPEL DO PRODUTOR NO DOCUMENTÁRIO
62	ESTRUTURAS DE PRODUÇÃO DO DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS <i>Fernando Carrilho</i>
71	PERCURSOS NO DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS: ANTÓNIO CAMPOS
72	PERCURSOS NO DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS <i>António Loja Neves</i>
74	A VIÚVA DO CARTEIRO <i>António Loja Neves</i>
76	ANTÓNIO CAMPOS – UMA VIDA PLANIFICADA <i>Augusto Mota</i>
80	ANTÓNIO CAMPOS, O PARADIGMA DO DOCUMENTÁRIO <i>Manuela Penafria</i>
96	FILMES ANTÓNIO CAMPOS
110	PANORAMA: MOSTRA DO DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS SESSÃO DE ABERTURA
112	PANORAMA: MOSTRA DO DOCUMENTÁRIO PORTUGUÊS
150	INVENTÁRIO 2008: OS DOCUMENTÁRIOS PRODUZIDOS EM PORTUGAL

António Campos, o paradigma do documentário

“Se me dissessem para fazer um filme, mas com a condição de não meter nada do documental, eu responderia: ‘desculpe, mas não posso comprometer-me’.”

(ENTREVISTA A ANTÓNIO CAMPOS POR MANUEL COSTA E SILVA E ANTÓNIO LOJA NEVES, 1997 IN CATÁLOGO ANTÓNIO CAMPOS, LISBOA, CINEMA-TECA PORTUGUESA, 2000, P.130).

INTRODUÇÃO

Enquanto cineasta, António Campos (Leiria, 29 de Maio de 1922 – Figueira da Foz, 7 de Março de 1999) segue o seu caminho afastado dos movimentos e movimentações do cinema português, estando a sua filmografia situada entre 1957 e 1993. António Campos faz um percurso solitário, seja por dificuldades em aceder a materiais e equipamentos para os quais não possuía recursos financeiros, seja por dificuldade de diálogo com os centros urbanos por onde circulavam as influências e as tomadas de decisão. Qualquer que seja a razão, temos sempre de acrescentar uma boa dose de preservação da sua própria autonomia. Nas palavras do próprio: “Escolhi o caminho da marginalidade. Gostei das minhas luzes, do meu ‘charriot’, da câmara, o tripé – a independência...”¹ António Campos fazia questão em ter liberdade de movimentos para poder fazer o que bem entendia, assumindo-se como único responsável das suas decisões. O seu percurso foi feito à sua própria custa, ultrapassando dificuldades, em especial, financeiras. A falta de apoios a que várias vezes se referiu era feita num tom misto de queixa e de orgulho. Afirma o realizador: “gosto de liberdade no meu trabalho. E, se é certo que fui aprendendo com os meus erros, o que me deixa tranquilo é que fui eu próprio quem os pagou.”²

Desconfortável com um cinema onde predomine a figura do produtor e fortemente avesso a uma organização que pudesse afectar a sua liberdade, António Campos encontra no documentário a possibilidade de um outro cinema mais arrojado, um “anticinema”,³ para usarmos uma expressão sua. O que interessa ao realizador é uma outra forma de produção, mais pessoal e mais íntima no contacto com os intervenientes do filme e, também, com os espectadores. De notar que no caso de *Terra Fria* (1992), único filme a ter exibição comercial (estreou em 1995, três anos após a sua conclusão) decorreram exposições anteriores em ambiente mais restrito, pois António Campos pretendia auscultar de perto as reacções dos espectadores.⁴ A tudo isto não é alheio o uso de equipamento amador (16 mm) largamente mais maneável que o formato profissional (35 mm) e mais facilmente transportável, permitindo a António Campos um acréscimo de mobilidade.

Colocar-se à parte era um posicionamento consciente e ciente das vantagens: “... faço cinema um pouco à margem desse sistema [circuitos comerciais], o que me oferece uma certa liberdade de actuação.”⁵ mas, também, ciente da desvantagem: “...de um ponto de vista de lucro não são filmes comerciáveis; não é o tipo de filme de que se diz que é bestial e que portanto as empresas desejem comprar e projectar. Todos sabemos que quem tem dinheiro para investir no cinema ou outra coisa qualquer, quer primariamente o rendimento do capital.”⁶ António Campos vai mais longe: “O objectivo de captar aspectos da realidade da vida portuguesa não apaixona as pessoas que podiam produzir os filmes com base no argumento de que estes não são rentáveis. Tal impede um melhor aproveitamento das possibilidades que o cinema nos dá dos mecanismos de que hoje dispõe.”⁷ António Campos acusa a concepção mercantilista do cinema de, no mínimo, mutilar um cinema como o seu, empenhado em colocar no ecrã a vida e originalidade das gentes do seu país.

O DOCUMENTÁRIO COMO EXPERIMENTAÇÃO

António Campos encontrou no documentário a possibilidade de experimentação, em especial, a possibilidade de se acostumar à câmara de filmar. *Um Tesouro* (1958) foi o primeiro filme que considerou suficientemente acabado para ser exibido. Mas, na sua filmografia, *O Rio Lis* (1957) é anterior a essa sua primeira curta-metragem. O próprio António Campos não lhe reconhece valor: "O 'Rio Lis' não é um documentário, nem nunca foi idealizado para isso. Tem sido apenas uma espécie de cobaia."⁸ *O Rio Lis* foi o seu primeiro contacto com a realização cinematográfica. No cenário natural, António Campos encontrou o seu laboratório para exercitar a agilidade técnica. "O que me motivou a realização do pequeno filme *Rio Lis* foi somente o experimentar a primeira máquina de filmar que eu tinha nas minhas mãos. Porque o rio Lis passa na minha terra, porque passei a minha infância e juventude a poucos metros de onde há muita água, onde eu ia e vinha com as marés."⁹ E a partir das suas afirmações destacamos já uma ideia essencial: a escolha de temas que lhe são próximos, no caso, geográfica e sentimentalmente próximos. Mas, só por si o rio Lis, ou seja, a paisagem natural não era o assunto que mais seduzia António Campos. No filme imediatamente seguinte, aperfeiçoou a selecção temática. Depois de ter lido o conto de Loureiro Botas, entusiasmou-se com a ideia de o cinematizar¹⁰ por se tratar da vida de uma mulher pobre que vivia junto ao mar, e que António Campos situou na Praia da Vieira de Leiria.

O mesmo carácter de experimentação tem o filme intitulado *Campos de Leiria* (1979), um pequeno filme a cores cuja data coincide com *Ti Miséria*, filme produzido pela RTP. Em *Campos de Leiria*, António Campos ensaia aproximações ao real, por exemplo, depois de um grande plano de flores amarelas e brancas, segue-se um plano geral dessas mesmas flores e a câmara abre caminho por entre um jardim florido num dia de sol. Com este filme de apenas 8 minutos apercebemo-nos clara e inequivocamente do "António Campos operador de câmara". Totalmente rodado em exteriores, as panorâmicas ao ombro abundam. Mas, apesar de todo este movimento, a câmara não faz sentir a sua presença enquanto aparelho técnico ou olho mecânico, para usarmos uma expressão mais vertoviana. Para António Campos, a câmara não é um olho mecânico, é sinónimo de olho humano. Dito de um modo mais radical, a câmara está "colada" ao olho do operador, um e outro são um só. Manuseada pelo homem que explora o ambiente que o rodeia, a câmara é absolutamente cúmplice do olhar do cineasta. Em *Campos de Leiria*, vemos a especial sensibilidade de operador de câmara de (António) Campos, de Leiria. Admitimos ter havido uma montagem neste filme mas, parece que estamos perante um operador que faz a montagem ao filmar (pelo ligar e desligar da câmara). Também os filmes que realizou para a Fundação Calouste Gulbenkian (sobre Arte), permitiram a António Campos treinar a câmara. Segundo o próprio: "São filmes talvez sem grande interesse mas que o têm, enorme, para mim, pois me permitem, pela experiência resolver certos problemas de ordem técnica o que me dá maior à vontade para filmes que me interessam mais."¹¹

AS DUAS PRIMEIRAS CURTAS-METRAGENS E A ADAPTAÇÃO

As duas curtas-metragens *Um Tesouro* (1958) e *O Senhor* (1959) rodadas em 8 mm, são uma adaptação de dois contos literários homónimos, de Loureiro Botas e Miguel Torga, respectivamente. Em *Um Tesouro* as legendas do genérico inicial surgem sobre um plano de ondas do mar que batem levemente na areia. Quando o genérico termina entra em campo uma mulher vestida de preto que caminha de costas voltadas para o espectador. Nos dois planos seguintes ela surge já em campo, mostrando ao espectador uma figura distante e solitária. Esta é a protagonista do filme que vemos de corpo inteiro, inserida no meio ambiente de uma pequena povoação piscatória ou da qual vemos apenas o rosto sublinhando que o filme tem como enfoque

a sua vida pessoal, uma vida pessoal atormentada pela perda de um filho. Em *O Senhor*, deparamo-nos com a mulher-mãe como personagem central e aglutinadora de toda a acção. António Campos não faz, tal como em *Um Tesoiro*, uma coreografia de entradas e saídas em campo. A dado momento do filme, o moleiro cuja mulher está prestes a dar à luz, vai pedir ajuda ao padre. Depois de um plano de uma paisagem, segue-se o moleiro montado no burro e um plano picado a partir do sino da igreja com o moleiro diminuído em tamanho, perante a grandiosidade divina a que recorre. O moleiro percorre um caminho, mas António Campos mostra-o sempre dentro de campo. O espaço filmico não é, com António Campos, um espaço de entradas e saídas de campo, é um espaço de permanência. Diríamos que o enquadramento apenas tem sentido quando dentro dele estão coisas ou pessoas (no caso, mais pessoas que coisas preenchem o ecrã). A partir desta permanência podemos afirmar, com alguma segurança, que o realizador dedica especial atenção à planificação dos seus filmes. E com *Um Tesoiro* e *O Senhor*, António Campos entende o cinema como uma Arte contemporânea de outras Artes, designadamente a da escrita, com a qual pode partilhar de um mesmo espírito sem, no entanto, perder a sua autonomia uma vez que possui os seus próprios recursos.

Terra Fria (1992) partiu do romance respeitando o “espírito da obra”, como o realizador fez questão de notar.¹² O romance conta uma história de infidelidade que tem lugar nos anos 40, em Padornelos, (Trás-os-Montes), onde o escritor se deslocou para escrever o seu romance e onde decorreu a rodagem desse mesmo filme. Sempre ao lado do seu povo, o realizador mais que uma história de traição conjugal, faz um retrato do sofrimento e do engano, por parte de quem tem mais poder ou mais dinheiro sobre aqueles que pouca ou nenhuma possibilidade têm para se defender. António Campos nunca se cansou de homenagear toda “essa gente ignorada, espezinhada, que não tinha caixa de previdência, que ganhava mal.”¹³ – uma homenagem quase a resvalar para o fatalismo, que ainda assim, nos parece evitar. De qualquer modo, “essa gente”, é uma expressão demasiado vaga para um realizador como António Campos. Nos seus filmes a mulher-mãe e a mulher-trabalhadora, ocupam um lugar especial e de destaque.¹⁴ Especial porque António Campos nutre simpatia pelas mulheres, lança-lhes um olhar algo distanciado porque há um universo que é só delas, a maternidade e admira-lhes a capacidade e coragem de não se esquivarem à execução de trabalhos pesados. E de destaque porque, efectivamente, as mulheres são as principais protagonistas dos seus filmes (é a elas que concede mais tempo de permanência no ecrã). De momento, lembramos o grande plano do rosto de uma mulher a ceifar em *Vilarinho das Furnas* (1971) ou a mulher em *Retratos das Margens do Rio Lis* (1965) que a câmara individualiza durante uma feira e que conversa com alguém a seu lado, sem vermos quem seja, apenas as suas expressões faciais nos ficam deste plano. Em *Terra Fria*, Ermelinda, a criada seduzida pelo patrão, um homem regressado da emigração, é mulher de Leonardo. Ermelinda fica grávida do patrão, de alcunha o “americano” e, instruída por este, deixa o marido pensar que o filho é dele. Num acesso de fúria extrema, Ermelinda mata o “americano” e o marido prontifica-se a assumir a culpa e foge para Espanha. Ao longo do filme, destacamos dois momentos em que é mais patente a solidariedade do realizador pela personagem feminina. Ao tomar banho, Ermelinda baixa-se para apanhar água com as mãos e levanta-se deixando a água correr pelo seu corpo. Aqui, a câmara segue os seus movimentos enquanto se baixa e levanta, num registo largamente afastado da (já muito) clássica apresentação do corpo feminino como mero objecto de desejo. Depois de Ermelinda ter assumido a autoria material do assassinato, chega o dia em que é libertada da prisão. Naquele que é o plano final do filme, Ermelinda está no meio de um enorme átrio e um dos guardas vai abrir os portões. A claridade que vem de fora inunda todo o ecrã e Ermelinda caminha para a liberdade. Guardadas as devidas distâncias, António Campos e os escritores Loureiro Botas, Miguel

Torga, Ferreira de Castro, A. Passos Coelho e Teófilo Braga encontram-se enraizados na originalidade do povo português, no quotidiano dos homens e mulheres que trabalham na terra e no mar e para quem o nascimento e a morte são momentos fundamentais da vida. E a adaptação de António Campos não é a da fidelidade ao texto, mas ao “espírito” das obras. Em *Terra Fria* (1992), adaptado (livremente) do romance homónimo de 1934, de Ferreira de Castro, é, também, patente essa afinidade e intimidade entre obras, não tanto pela equivalência, mas por partilharem o mesmo modo de ver o mundo, por participarem e possuírem um mesmo fundo cultural.

UMA MISSÃO A CUMPRIR: FILMAR O PRESENTE

Leiria 1960 é um exemplo e, também, um título exemplarmente esclarecedor daquela que é, segundo António Campos, a missão do cinema: filmar o presente. Se quisermos, a respeito deste filme, temos oportunidade de ser ainda mais precisos. Num plano em ligeiro contra-picado, num letreiro suspenso de um ao outro lado de uma rua lemos: “FEIRA DE”. Um homem levanta a parte final desse letreiro: “MARÇO”. Neste filme, Leiria é percorrida durante um dia e uma noite, por um hipotético visitante. Para além de muitos outros planos, temos esta certeza de um hipotético visitante porque no plano final a câmara dentro de um comboio afasta-se da estação onde se lê: “LEIRIA”.

Ao longo de *Leiria 1960* encontramos associações entre planos. Por exemplo, num parque, a câmara olha de frente uma menina que sorridente brinca num baloiço, segue-se um plano fixo de pássaros pousados nos frágeis ramos da vegetação, junto ao rio. Não nos parece, no entanto, estarmos perante um *filme de montagem*. Nestes, o ponto de vista da câmara de filmar não é atribuível a nenhuma personagem. E é precisamente neste ponto que *Leiria 1960* difere. A câmara está *colada* ao olho do operador. Por detrás da câmara há uma força humana que a conduz. Estamos aqui muito distanciados da concepção vertoviana da câmara como um olho mecânico que vê melhor que o olho humano. António Campos tem a particularidade de “fazer desaparecer” a presença da câmara e de proceder a um enquadramento dinâmico, no sentido em que se adapta ao que está a filmar. A câmara apreende, ou melhor, absorve o que está à sua frente e movimenta-se como uma força centrípeta que atrai e enquadra as pessoas e o meio ambiente (e esta é uma câmara que se detém, em especial, nas pessoas). Em *Leiria 1960*, António Campos regista o “aqui e agora”, fornecendo-nos uma data e um local concretos. Encontramos esta mesma abordagem em *A Festa* (1975), curta-metragem realizada como complemento a *Gente da Praia da Vieira* (1975), o primeiro filme de António Campos depois do 25 de Abril. Em *A Festa*, a câmara de António Campos respira o mesmo ar que a gente de Vieira de Leiria e os sons são os oriundos do local (som ambiente). O plano inicial é uma longa panorâmica da praia até um cartaz que anuncia: “Praia da Vieira em festa!”, nos dias 9 e 10 de Agosto de 1975. A festa é em honra do S. Pedro e “em benefício da capela local”. Em *A Festa*, durante a actuação de um rancho folclórico apercebemo-nos que António Campos nunca utilizou os cantares populares para acompanhar outras imagens que não as que lhe correspondem. Ou seja, os cantares típicos não são usados aqui, nem em nenhum outro filme, para embelezar genéricos iniciais, genéricos finais ou qualquer outro momento do filme. A imagem é sincronizada com o som. Absolutamente sóbrio nas suas escolhas, António Campos regista a vida das pessoas com dignidade, sem nunca procurar alimentar um olhar sobre o pitoresco. Em vez disso oferece-nos um registo sereno, tranquilo e, sobretudo, um olhar atento a tudo o que rodeia.

Em *A Almadraba Atuneira* (1961), o primeiro filme em 16 mm, António Campos presta homenagem ao trabalho e esforço dos pescadores de atum algarvios. Esta é a última almadraba ou “companha” por eles feita. Pouco depois do filme terminado, o mar destruiu este arraial

algarvio. Segundo o próprio afirmou, foi com *A Almadraba Atuneira* que encontrou o seu caminho.¹⁵ Um caminho que supomos ser o de ter encontrado, em definitivo, um sentido para o (seu) cinema. E esse é um caminho que apresenta dois aspectos essenciais. Um desses aspectos diz respeito à aproximação de António Campos às pessoas, homens e mulheres que trabalham. Em *A Almadraba*, António Campos enche o ecrã com o árduo e comunitário trabalho dos pescadores de atum e a vida em terra. O nosso visionamento deste filme surpreendeu-nos precisamente pela presença constante do elemento humano. Em praticamente todos os planos estão presentes corpos, rostos, expressões, gestos dos pescadores ou das varinas. São estas as pessoas que filma, as que fazem os trabalhos mais pesados, as que mais se esforçam sem que lhes sejam dadas garantias de um benefício correspondente ao seu esforço. Um outro aspecto diz respeito a António Campos ter encontrado no cinema o meio adequado para prestar homenagem às gentes do (seu/nosso) povo. Um investimento plástico que em *A Almadraba* prima pelo rigor e cuidado no enquadramento e composição dos planos.

Em *A Almadraba Atuneira*, o ecrã transborda de uma vitalidade invulgar, de um mesmo trabalho feito a várias mãos que depende de todos e de cada um; uma união como se de um único corpo, de uma única coluna dorsal se tratasse. Já a montagem não é um mero dispositivo formal, é colocada ao serviço da energia dos pescadores da Ilha da Abóbora. A ligação entre os planos faz-se por um tipo de *raccord* a que podemos chamar "*raccord* por analogia". Os planos são muito iguais entre si, há um mesmo preenchimento do ecrã, um mesmo equilíbrio de composição. E, com *A Almadraba Atuneira*, António Campos terá, em definitivo, assumido que os seus filmes teriam como objectivo maior uma tarefa tão importante quanto urgente: filmar o presente. Nos seus filmes encontramos modalidades e nuances de uma missão que António Campos entende ser a do cinema e que assumiu como sua. "Filmar o presente" é uma expressão composta de três aspectos essenciais. Em primeiro lugar, os seus filmes foram rodados nos locais onde os acontecimentos tiveram lugar, onde as pessoas viviam. António Campos deslocou-se a diversas localidades e aí permaneceu, levando na bagagem uma boa dose de tacto e tomando como cenário o mar, a montanha, o rio, os vales, em suma a paisagem natural. Tal como a criança em *Falámos de Rio de Onor* (1974) que, atenta, presencia e assiste espantada ao nascimento de um vitelo; vive essa experiência deixando-se impressionar, directamente, sem artificialismo; também, em António Campos, encontramos um cinema que resulta de experiências vividas directamente com pessoas concretas e que são colocadas em ecrã para aí permanecerem. Num segundo ponto, referimos os protagonistas dos seus filmes. Mais concretamente, as mulheres ocupam um lugar de destaque. Mas, não só as mulheres, as crianças são também intervenientes. O filme em que mais evidente se tornou para nós a figura das crianças no cinema de António Campos é *Retratos das Margens do Rio Lis*. Trata-se de um filme suportado por uma associação entre o fluir das águas do rio e o fluir da vida dos homens e mulheres que trabalham dia-a-dia, lutando pela sua sobrevivência. O título do filme refere que o enfoque será colocado nas pessoas que vivem nas margens do rio Lis, ou seja, o filme oferece-nos retratos dos que são das margens do rio Lis. O trabalho e a pobreza das gentes que habitam nas margens do rio correm lado a lado mas, também, a esperança já que as crianças têm um lugar especial neste filme. O plano que fecha o filme é uma panorâmica ascendente de uma criança de tenra idade que, sentada no chão, brinca com um ramo de oliveira. Este plano ilumina e renova a vivência à beira rio. Ao longo de todo o filme, as crianças surgem-nos de frente, ao nível dos seus olhos, ou em movimento de câmara, em panorâmica dos pés à cabeça ou ao contrário, o mais das vezes partilhando connosco o silêncio. Num dos planos, um rapaz calça umas botas de borracha e começa a caminhar desajeitado, tentando encontrar equilíbrio com umas botas manifestamente grandes demais para os seus pés. O plano seguinte é uma panorâmica para a direita

desde os pés descalços de uma criança até às botas de borracha, a câmara sobe até à cara desse rapaz que calçou as botas e que olha para a câmara de frente. A partir deste rosto que exclui o cómico ou o tragicómico da situação, elucida-se o modo como as crianças nos surgem ao longo de todo o filme. As crianças apresentam-se apenas com uma convicção inabalável: “eu existo”. E existir, o simples existir é em si o maior sinal de Esperança.

Um terceiro ponto que nos permite afirmar que a filmografia de António Campos encontra-se radicada e empenhada em filmar o presente, diz respeito aos temas dos filmes. Os temas que o motivaram primam pela sua actualidade (o que, em grande medida, é correlativo de uma preservação da nossa memória colectiva). *A Invenção do Amor* (1965) é o filme que destacamos, por dizer respeito ao que o próprio chamou de “realidade subentendida”.¹⁶ Em *A Invenção do Amor*, a metrópole surge como metáfora da insensibilidade, da falta ou mesmo impossibilidade de comunhão e de qualquer tipo de afectividade entre os seus habitantes. O filme tem lugar num tempo e espaço sobre os quais não nos é fornecida qualquer indicação precisa, mas que facilmente podemos identificar como sendo o do regime salazarista. O filme baseado no emblemático poema homónimo, de 1961, do poeta natural de Cabo Verde, Daniel Filipe é contemporâneo de uma vivência que haveria de se prolongar até 1974. Mas, se *A Invenção do Amor* é mais claramente um filme político, *Vilarinho das Furnas* e *Falámos de Rio de Onor*, divulgados, exibidos e aclamados pela sua etnografia, encontram-se imbuídos de uma forte componente política, ainda que a mesma não seja totalmente explícita. Se a literatura foi, em outros momentos, fonte de inspiração, em *Vilarinho das Furnas* e *Falámos de Rio de Onor*, António Campos apoia-se em livros de carácter científico escritos pelo antropólogo Jorge Dias. Antes de mais, a respeito de *Vilarinho das Furnas* e *Falámos de Rio de Onor*, dois filmes dedicados ao comunitarismo agro-pastoril, gostaríamos de realçar que, a nosso ver, não são dominados pela dimensão etnográfica. Trata-se de uma dimensão doseada com outras preocupações, nomeadamente político-sociais. Esses filmes vão para além da mera preservação em imagem, dos usos e costumes de cada uma dessas comunidades.

Em *Falámos de Rio de Onor*, à vida comunitária na zona de fronteira junta-se o tema da origem do desmembramento dessa vida, a emigração. António Campos filmou esta comunidade (segundo sabemos de Outubro/Novembro de 1972 a Agosto de 1973), sem nunca pedir a nenhum habitante para recriar para a sua câmara isto ou aquilo que fosse mais pitoresco, exótico ou característico da vivência comunitária passada. Já em *Vilarinho das Furnas* trata do fundamento de uma aldeia pelas águas de uma barragem imposta por uma “lei” exterior mas, também, da resistência da população ao desaparecimento do único mundo que conhecem. E o filme é um acto de resistência, solidário com os habitantes.

Ainda que *Vilarinho das Furnas* tenha sido e continue a ser identificado como filme etnográfico, no sentido de observar e descrever uma determinada cultura, entendemos que a dose de etnografia não será a mais relevante do filme, ou, pelo menos, não é aquela que mais gritantemente se manifesta. Parece-nos que um olhar minimamente atento a este filme não pode deixar de realçar uma grande carga crítica. A chegada do Governador Civil a Vilarinho das Furnas é hilariante sem, no entanto, cair na exploração gratuita. Um plano, sublinhe-se, com a duração certa, mostra o jipe do governador a chegar à aldeia; chega com dificuldade, mal consegue passar por cima de algumas pedras; a população assiste à chegada e um homem ajuda na manobra. Por entre um aglomerado de pessoas, o Sr. Governador passa em frente à câmara compondo o casaco, ainda não refeito da chegada atribulada. Segue-se uma colmeia (leia-se, comunidade) de abelhas pendurada no ramo de uma árvore. Logo a seguir, essa colmeia cai ao chão, dispersando as abelhas. A comunidade visitada está, também, em vias de ser dispersada pela barragem, faltando apenas um “golpe de misericórdia”. E a visita do Governador pode muito bem ser esse golpe que faltava.

Em *Vilarinho das Furnas* não encontramos um único traço que diga respeito a uma observação ou um olhar curioso lançado sobre uma população com um modo peculiar de vida. Em vez disso, estamos perante um olhar atento à regressão dos valores que deveriam suportar a evolução de um país. Um olhar que não é de resistência ao progresso, mas que alerta para a sua violência. O que é colocado em questão é a leviandade em associar progresso a violência. Menos etnográfico e mais sócio-político, o que António Campos nos lega é um filme de uma crítica incisiva a um país que afunda a sua própria cultura a favor de um progresso que devia construir mas, ao invés disso, o impõe. Seguindo Jorge Leitão Ramos, em vez de etnográfico, entendemos mais adequado dizer que António Campos testemunhou situações humanas.¹⁷ Ainda no que diz respeito à actualidade dos seus temas, interessa referir que *Ti Miséria, um Conto Tradicional Português* (1979) introduz aqui uma *nuance*. Trata-se de um filme que concretiza em imagens e sons o imaginário popular.

Filmar o presente parece-nos ser, então, a expressão que melhor se adequa à concepção de cinema de António Campos e que se encontra presente em toda a sua filmografia. De todas as entrevistas e depoimentos que consultámos fomos encontrar no Catálogo do *1º Congresso Internacional sobre o Rio Douro*¹⁸ uma declaração sua cuja importância vai para além do filme a que se referia, *Falámos de Rio de Onor*. António Campos declara: "...se certas situações já não existem, ou tendem a desaparecer, então não há que desenterrar um passado que nos é penoso. Há sim que tornar sólido um presente onde o futuro se possa articular." Esta é, então, a missão do cinema – tal como entendida por António Campos – a de "filmar o presente". É uma missão que na sua filmografia se apresenta com rigor e justeza, sem lamentações, nem recorrendo a qualquer tipo de demagogia.

Para concluirmos este ponto a respeito do objectivo maior do cinema, tal como António Campos o entende, o de filmar o presente, destacamos dois filmes: *Gente da Praia da Vieira* (1975), o seu primeiro filme depois do 25 de Abril, e *Histórias Selvagens* (1979), sobre o qual disse tratar-se de um "filme de realidade com uma gota de ficção. Realidade de hoje – a que se fala nos mercados e nos talhos, principalmente a das mulheres e dos homens que estão relacionados com essa ficção."¹⁹ Em *Histórias Selvagens*, tal como em *Gente da Praia da Vieira*, parte-se do passado para chegar ao presente. Em *Histórias Selvagens*, quase nos apetece dizer que António Campos pega no espectador pela mão, pois começa por estabelecer, demoradamente, a história de Montemor-o-Velho. Depois da incursão histórica passa-se à dura realidade do presente. Uma *voice over* masculina clarifica que as cheias do rio Mondego são um flagelo na vida da população, já desde há anos, e que todos os esforços, incluindo projectos políticos, se mostraram incapazes de colmatar. As cheias passaram já a fazer parte integrante da vida dos habitantes de Montemor-o-Velho. Os dois contos: *O Chino e Neve*, de A. Passos Coelho interessaram António Campos por se tratarem de "narrativas muito humanas, de relação com o nosso povo".²⁰ Em *Gente da Praia da Vieira*, posterior a 25 de Abril, mais que em qualquer outro filme, a câmara detém-se longamente nas pessoas e nos locais. Lembramos os planos do interior de um barco que serve da casa a uma família e onde estão tachos, um colchão, cestos... e, ao lado, mulheres lavam roupa no rio. Notamos, também, que António Campos mantém a mesma coerência a respeito do espaço fílmico. Tal como em filmes anteriores (e mesmo posteriores), não encontramos uma orquestração de entradas e saídas em campo. Este é, por excelência, um espaço de permanência. Quando acompanha um barco no rio que vai estender as redes, nunca esse barco sai ou entra de campo. Esta é uma cena que lembramos especialmente, pela serenidade de registo coincidente com as águas calmas do rio.

A "POESIA COM OS PÉS NA TERRA"

A "poesia com os pés na terra" foi a expressão usada por António Campos para se referir ao filme *Um Tesoiro*.²¹ Mas, esta é uma expressão que melhor nos parece resumir e definir o seu estilo de realização. Em António Campos, encontramos um aturado trabalho de realização cinematográfica sem que o mesmo afecte o conteúdo dos seus filmes. Sem nunca cair no mero postal ilustrado, no mero exercício formal, nem naquilo a que podemos chamar de um "assalto ao real" (um registo "nu e cru" a reivindicar uma aproximação "tal qual" a esse real), conseguindo preservar a espontaneidade dos gestos e falas dos seus intervenientes.

António Campos é o realizador da planificação cuidada e amadurecida, de um reconhecimento dos locais, de uma preparação anterior que lhe permita não recorrer à re-construção, optando por ter a câmara presente durante o decorrer dos acontecimentos. É, também, o realizador da montagem depurada, o seu corte aperfeiçoa o filme, distribui por cada plano a duração mais adequada e expurga o que (eventualmente) na rotação possa estimular o mais pequeno sensacionalismo, ou qualquer tipo de *voyeurismo*. E é, finalmente, o realizador do e para o espectador. É para ele que faz filmes; é com ele que António Campos se preocupa quando faz um filme, pretende tocar tanto o espectador do presente, aquele que é colocado perante realidades que estão a acontecer, como com o espectador futuro, aquele que poderá olhar para o passado através dos seus filmes.

O cinema de António Campos é o de um olhar rigoroso e cúmplice para com as pessoas que filma, em especial, mulheres e crianças do povo. Primando pela actualidade dos seus temas, António Campos filma o presente, com dignidade e justeza, sem lamentações, nem recorrendo a qualquer tipo de demagogia. Os seus filmes registam a vida do povo português com dignidade e respiram tranquilidade.

A sua câmara é sinónimo de olho humano, ou seja, no espaço filmico não se encontra representada a vida dos intervenientes, o espaço filmico pretende ser a vida mesmo. Ou seja, o que se pretende é uma sobreposição entre o ecrã e o objecto filmado e os limites do quadro fecham, guardam e preservam o objecto filmado para o futuro. Esta é uma câmara atenta a tudo o que a rodeia, movimentando-se para absorver e preservar no ecrã o mundo de "hoje". Percebemos assim que "tornar sólido um presente onde o futuro se possa articular" não será apenas uma missão a cumprir, constitui-se como fundo moral do cinema.

Se tivéssemos de escolher os planos mais representativos da filmografia de António Campos, os três primeiros de *Um Tesoiro* não seriam de todo uma escolha infeliz. Por várias razões: por se tratarem de um registo *in loco*, no caso a Praia da Vieira (a natureza esteve sempre presente nos seus filmes), porque entra em campo uma mulher – e foram elas quem mais tempo permaneceu e ocupou o ecrã de António Campos –, porque o *raccord* se apoia no meio ambiente (o mar, a montanha, os rios nunca foram constituídos em personagem), e porque depois de entrar em campo o segundo plano mostra-a já em campo e, também, no terceiro plano surge já em campo. António Campos não recorre a uma orquestração de entradas e saídas em campo. O espaço filmico é pois um espaço de permanência. Diríamos que depois de uma pessoa ou objecto entrar em campo é para não mais de lá sair. A respeito dessa não-orquestração, o filme *A Almadraba Atuneira* é absolutamente exemplar, o seu "raccord por analogia" remete-nos, precisamente, para o espaço filmico como local de permanência. Por isso, os seus planos manifestam um especial cuidado de planificação quanto à composição e enquadramento. Da composição destacamos que os seus planos se constituem de uma figura e o seu fundo (a profundidade de campo é a de um primeiro e segundo planos). Quanto ao enquadramento, os elementos encontram-se, maioritariamente, centrados.

A permanência em campo, em que o enquadramento e composição assumem especial importância, remete-nos para um outro aspecto que encontramos em *Um Tesoiro*, e que vamos

encontrar na restante filmografia: a riqueza de conteúdo. Essa riqueza de conteúdo diz, essencialmente, respeito a uma relação constante com obras literárias. O cinema não se encontra alheado das preocupações de outros autores, nomeadamente os que têm na palavra o seu modo de expressão, em romances, contos, poesia ou mesmo em livros de investigações científicas. Do ponto de vista temático, a entrada e permanência em campo lança-nos imediatamente para vida das pessoas. E foi com a vida do povo português, com a sua vida de trabalho que António Campos preencheu e encheu o ecrã.

Nos seus filmes nenhum traço panfletário vem perturbar a concentração naquele que é o valor maior, o Homem. Desprovido de acérrimas militâncias ideológicas a haver alguma ideologia terá de brotar do Homem, terá de ter como origem os problemas concretos das pessoas que mais dificuldades têm em sobreviver. A eficácia do cinema de António Campos não está no imediato. O realizador abre-nos as portas para a força maior de uma revolução tranquila, uma revolução prenhe de amor pela vida e pelo Homem enquanto valor maior.

CONCLUSÃO: O DOCUMENTÁRIO COMO PARADIGMA

O documentário em António Campos não ocupa um lugar específico ou restrito. O registo documental serviu-lhe de experimentação, constituiu-se como projecto – o de filmar o presente – e este projecto podemos, também, encontrá-lo nos filmes ditos de ficção. É o caso a que já fizemos referência de *A Invenção do Amor* e ao qual podemos acrescentar *Histórias Selvagens*, com o drama das cheias em Montemor-o-Velho. Assim, os planos “documentais” de António Campos não são, por exemplo, os da praia da Vieira em *Um Tesouro*, ou os das salinas em *A Tremo-nha de Cristal*, nem os das cheias de Montemor-o-Velho em *Histórias Selvagens*, nem os das mulheres a ceifar em *Vilarinho das Furnas* ou a chega de bois em *Terra Fria*. O lado documental da sua filmografia é constituído por planos onde não existe orquestração de entradas e saídas em campo, pela duração equilibrada dos planos, pela actualidade dos seus temas, pelo “*raccord* por analogia”. ... Este é o seu lado documental porque, a partir daqui podemos chegar à sua ligação ao mundo através do cinema. O universo documental é então bastante alargado pois interfere com os filmes que não são estritamente designados de documentário abrangendo a sua filmografia. Já não se trata aqui de uma *praxis* de carácter estritamente documental, estamos perante um modo de estar no cinema que toma o documentário como fundamento e alicerce. Mais explicitamente ou à retaguarda, a componente documental está sempre presente no cinema de António Campos. Qualquer plano que concorra para o seu modo de ver o mundo será então, um plano documental. E é neste sentido que o documentário serve de paradigma e dá unidade e sentido a uma filmografia onde independentemente do género a que determinado filme possa pertencer não será viável excluir a leitura de que o Homem é o valor maior a preservar e que sobre ele recai um olhar militante, mas absolutamente despojado de qualquer reivindicação panfletária.

¹ PEDRO ROSA MENDES, “OS FILMES QUE O FRIO TECE”, PÚBLICO (MAGAZINE), 13 DE JANEIRO DE 1991, P.26.

² CATÁLOGO CINEMA PORTUGUÊS, INSTITUTO PORTUGUÊS DO CINEMA, S/ DATA.

³ ENTREVISTA FEITA EM LEIRIA A 18 DE ABRIL DE 1997 POR ANTÓNIO LOJA NEVES E MANUEL COSTA E SILVA IN CATÁLOGO ANTÓNIO CAMPOS, CINEMATECA PORTUGUESA, 2000, P. 133.

⁴ CF. “TERRA FRIA’ DE ANTÓNIO CAMPOS”, REGIÃO DE LEIRIA, 30 DE NOVEMBRO DE 1995.

⁵ JOSÉ GOMES BANDEIRA, “VILARINHO DAS FURNAS: NOVO FILME DE ANTÓNIO CAMPOS”, O COMÉRCIO DO PORTO, 2 DE ABRIL DE 1971, P. 16.

⁶ JOSÉ VIEIRA MARQUES, “VILARINHO DAS FURNAS - ENTREVISTA COM ANTÓNIO CAMPOS”, CULTURA ZERO, LISBOA, CENTRO DE ESTUDOS E ANIMAÇÃO CULTURAL, Nº 3, LISBOA, MARÇO DE 1973.

⁷ TITO LÍVIO, “ENCONTRO COM OS NOVOS CINEASTAS ‘FAZER CINEMA, PARA MIM É AUSCULTAR OS VERDADEIROS PROBLEMAS DAS PESSOAS’ DIZ-NOS ANTÓNIO CAMPOS”, DIÁRIO POPULAR, 15 DE JULHO DE 1974, P.3.

⁸ F.X.P., "ANTÓNIO CAMPOS", JORNAL DE NOTÍCIAS, 20 DE MAIO DE 1960, P. 9.

⁹ LUCERNA (BOLETIM DA ASSOCIAÇÃO DOS ANTIGOS ALUNOS DA ESCOLA DOMINGOS SEQUEIRA), "ANTÓNIO CAMPOS E A SUA OBRA", Nº 8, 1 DE JUNHO DE 1993, P. 3.

¹⁰ "ENCONTREI ENTÃO NO CONTO 'UM TESOIRO' DA AUTORIA DE LOUREIRO BOTAS, O ASSUNTO QUE ME ATRAÍA." IN "1959. UMA ESPERANÇA PARA O CINEMA PORTUGUÊS: O RENOVO DO CINEMA AMADOR E EXPERIMENTAL. OS CINE-CLUBES FAZEM CINEMA", IMAGEM, Nº 32 SETEMBRO DE 1959, P.712.

¹¹ JOSÉ VIEIRA MARQUES, "VILARINHO DAS FURNAS - ENTREVISTA COM ANTÓNIO CAMPOS", CULTURA ZERO, Nº 3, LISBOA, MARÇO DE 1973.

¹² "ANTÓNIO CAMPOS CINEMATIZA FERREIRA DE CASTRO", O CORREIO SEMANÁRIO (MARINHA GRANDE), 10 DE FEVEREIRO DE 1989.

¹³ JORGE LEITÃO RAMOS, "O HOMEM DA CÂMARA", EXPRESSO (CARTAZ), 1 DE DEZEMBRO DE 1995, P. 10.

¹⁴ O QUE PODE SER CONFIRMADO EM VÁRIAS ENTREVISTAS E DEPOIMENTOS: "TENHO UM GRANDE APREÇO PELO SEU [MULHERES] TRABALHO" IN CARLOS ALBERTO SILVA, "ANTÓNIO CAMPOS AGUARDA ESTREIA DE 'TERRA FRIA', REGIÃO DE LEIRIA (SUPLEMENTO 2º CADERNO), 7 DE OUTUBRO DE 1994. "AGORA, DEPOIS DE FAZER 'A FESTA' E 'GENTE DA PRAIA DA VIEIRA' SINTO QUE ALGO ME FICOU PARA POR EM RELEVO: A EXISTÊNCIA CORAJOSA E OPTIMISTA DAS SUAS MULHERES VERDADEIRAS LUTADORAS." IN "DOCUMENTARISMO E ETNOGRAFIA: ANTÓNIO CAMPOS NO FESTIVAL DE CINEMA DE SANTARÉM", DIÁRIO DO RIBATEJO, 1 DE OUTUBRO DE 1976. "SEMPRE TIVE UM GRANDE APREÇO PELAS MULHERES, NÃO ME REFIRO AO ASPECTO SEXUAL MAS AO TRABALHO, À VIDA QUE ELAS TÊM." IN VASCO CÂMARA, "ANTÓNIO CAMPOS, REALIZADOR DE 'TERRA FRIA' AO PÚBLICO, O AMADOR DE CINEMA", PÚBLICO, 1 DE DEZEMBRO DE 1995. "A IMAGEM DE UMA MULHER CARREGADA E CHEIA DE TRABALHO, MERECE-LHE TODO 'O RESPEITO.'" IN "OS CAMINHOS DE ANTÓNIO CAMPOS, QUANDO O CINEMA É PAIXÃO...", DIÁRIO REGIONAL - LEIRIA, 30 DE NOVEMBRO DE 1995.

¹⁵ CF. PEDRO ROSA MENDES, "OS FILMES QUE O FRIO TECE", PÚBLICO (MAGAZINE), 13 DE JANEIRO DE 1991, P.25. E, EM OUTRO MOMENTO, O REALIZADOR AFIRMOU: "FOI ESSE O PRIMEIRO FILME CUJA TEMÁTICA ME INTERESSOU A FUNDO, ISTO É, A VIDA DAS PESSOAS, AS SUAS DIFICULDADES. ENTUSIASMAVA-ME, ASSIM, COMO NOS FILMES DE TEMA SOCIAL, POR PENETRAR DENTRO DAS DIFICULDADES DAS PESSOAS, DAS SUAS NECESSIDADES, DOS SEUS PENSAMENTOS. NO LOCAL DAS FILMAGENS, PASSEI O PERÍODO DE MARÇO A OUTUBRO, COM O OBJECTIVO DE DAR UMA PAISAGEM, UMA PANORÂMICA DE TODA A VIDA DOS PESCADORES, DESDE A SUA CHEGADA À ILHA, ETC." IN JOSÉ VIEIRA MARQUES, "VILARINHO DAS FURNAS - ENTREVISTA COM ANTÓNIO CAMPOS", CULTURA ZERO, LISBOA, CENTRO DE ESTUDOS E ANIMAÇÃO CULTURAL, Nº 3, LISBOA, MARÇO DE 1973. O EMPENHO DE ANTÓNIO CAMPOS EM FAZER FILMES SOBRE OS PROBLEMAS CONCRETOS DAS PESSOAS, LEVAM-NO A PROFERIR UMA DECLARAÇÃO ALGO INUSITADA NO SEU DISCURSO CONTIDO EM RELAÇÃO AOS FILMES DE OUTROS REALIZADORES. TRATA-SE DE UMA CRÍTICA A *FESTA, TRABALHO E PÃO EM GRIJÓ DE PARADA* (1973), DE MANUEL COSTA E SILVA: "UM FILME INTERESSANTE, MAS QUE NÃO VAI MUITO AOS PROBLEMAS DO POVO, PASSA UM POUCO PELA RAMA" IN JOSÉ DE MATOS-CRUZ, "ENCONTRO COM ANTÓNIO DE CAMPOS NO FESTIVAL DE SANTARÉM", PLATEIA, 10 DE DEZEMBRO DE 1974.

¹⁶ IN JOSÉ DE MATOS-CRUZ, "ANTÓNIO CAMPOS FALA DE HISTÓRIAS SELVAGENS - O SEU ÚLTIMO FILME", DIÁRIO POPULAR, 12 DE OUTUBRO DE 1978, P. 25.

¹⁷ JORGE LEITÃO RAMOS, "UM FILME A VER (SE POSSÍVEL)", DIÁRIO DE LISBOA, 21 DE FEVEREIRO DE 1980.

¹⁸ VILA NOVA DE GAIA, 25 ABRIL A 2 DE MAIO DE 1986.

¹⁹ IN JOSÉ DE MATOS-CRUZ, "ANTÓNIO CAMPOS FALA DE HISTÓRIAS SELVAGENS - O SEU ÚLTIMO FILME", DIÁRIO POPULAR, 12 DE OUTUBRO DE 1978, P. 25.

²⁰ IN JOSÉ DE MATOS-CRUZ, "ANTÓNIO CAMPOS FALA DE HISTÓRIAS SELVAGENS - O SEU ÚLTIMO FILME", DIÁRIO POPULAR, 12 DE OUTUBRO DE 1978, P. 25.

²¹ FRANCISCO XAVIER PACHECO, "CINEMA EM LEIRIA, ENTREVISTA COM ANTÓNIO CAMPOS", FILME, Nº16, JULHO DE 1966, P.41.