



O Paradigma do Documentário
António Campos, Cineasta

Manuela Penafria

Livros LabCom 2009

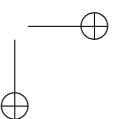
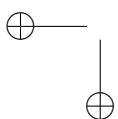




Manuela Penafria

O Paradigma do Documentário
António Campos, Cineasta

2009





Agradecimentos: Universidade da Beira Interior: Departamento de Comunicação e Artes e Biblioteca; ao Prof. António Fidalgo e Prof. João Mário Grilo; ao Luís Nogueira e Frederico Lopes; e a Paulo Serra, Marcius Freire, José de Matos-Cruz, António Loja Neves, Cinemateca Portuguesa, Teresa Borges, Maria João Madeira, Maria de Jesus, ANIM-Arquivo Nacional das Imagens em Movimento da Cinemateca Portuguesa, Sara Moreira, Luís Gameiro, MIMO-Museu da Imagem em Movimento de Leiria, Ana David, Museu de Cinema de Melgaço, Videoteca de Documentários da Amascultura, Hemeroteca Municipal de Lisboa, Biblioteca Nacional, Fundação Calouste Gulbenkian, Diário do Ribatejo; Joaquín Jordà, Pedro Sena Nunes, Henrique Espírito Santo, José Vieira Marques, Paulo Rocha, Fernando Lopes; Cine Clubes: da Figueira da Foz, do Porto, de Avanca, Ao Norte, da Beira Interior e de Faro. Ao meus pais e ao Diogo. Ao meu filho com quem a felicidade ganhou o seu mais profundo sentido.

Livros LabCom

www.livroslabcom.ubi.pt

Série: Estados da Arte

Direcção: António Fidalgo

Design da capa: Carolina Lopes

Paginação: Marco Oliveira, Manuela Penafria

Covilhã, 2009

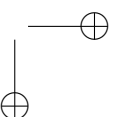
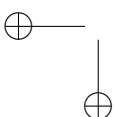
ISBN: 978-989-654-013-5

Depósito Legal: 290862/09

Apoio financeiro: FCT-Fundação para a Ciência e a Tecnologia, MCTES-Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior.

LABCOM-Laboratório de Comunicação On-line.

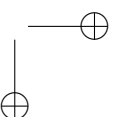
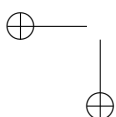
Projecto Teoria e Estética do Cinema Documentário.

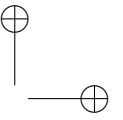
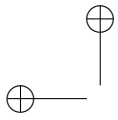




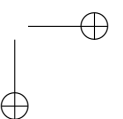
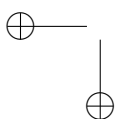
Índice

Preâmbulo	1
Introdução	3
1 Cinema português: o caso de António Campos	7
2 O Cinema de António Campos	19
2.1 O documentário como experimentação	19
2.2 Os dois primeiros filmes e a adaptação	23
2.3 Uma missão a cumprir: <i>filmar o presente</i>	36
2.4 <i>A poesia com os pés na terra</i>	66
2.5 Duas notas: o filme etnográfico e os documentários sobre Arte . .	69
2.6 Documentarismo: o paradigma do documentário	77
Conclusão	84
Bibliografia	89
Filmografia	104
A Anexos	1
A.1 Depoimentos de António Campos	1
A.2 Outros depoimentos	23
A.3 Entrevistas	33
A.4 Bibliografia anotada	135
A.4.1 Catálogos / Obras Gerais	135





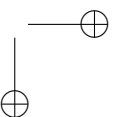
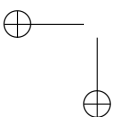
A.4.2 Jornais e Revistas	137
A.5 Filmografia cronológica, prémios e exposições	198
A.6 Filmografia classificada	227
A.7 Documentários sobre Arte	230
A.8 Filmes disponíveis para visionamento	231
A.9 Financiamento dos filmes	232
A.10 Prémios e distinções ao cineasta	234



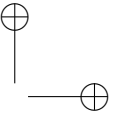


Errata

Na página 12 a frase: “Convém, no entanto, notar que António Campos foi assistente de realização em *Mudar de Vida* (1966), de Paulo Rocha, um dos filmes-chave do “Cinema Novo Português”, deve ser ignorada. O nome António Campos que surge nos créditos do filme *Mudar de Vida*, como Assistente de Realização, não é o António Campos cineasta, nascido em Leiria e estudado no presente livro. O António Campos que foi assistente de realização em *Mudar de Vida* era um jovem cinéfilo do Porto e não terá seguido a carreira cinematográfica. Esta correcção foi enviada pelo próprio Paulo Rocha a Manuela Penafria, por email, a 25 de Novembro de 2010.



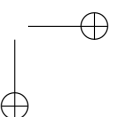
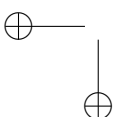




Preâmbulo

O texto aqui apresentado é uma parte da tese de Doutoramento realizada na Universidade da Beira Interior. O documentário foi o tema dessa investigação e a filmografia de António Campos (1922-1999) constituiu-se como nosso *estudo de caso*. Trata-se de um realizador que a História do cinema português tem como principal referência quando está em causa a realização sistemática de documentários. Apesar de termos explorado as opções de criação cinematográfica de António Campos é nossa maior convicção que a documentação (em especial, depoimentos e entrevistas ao realizador) recolhida no decorrer desta investigação poderá ser de grande utilidade a todos quantos se interessam pelo documentário português. De igual modo, entendemos ser relevante desde já afirmar que a filmografia de António Campos não é uma filmografia fechada quanto à leitura que sobre ela possamos lançar. Ao longo da nossa investigação apercebemo-nos que se trata de um realizador profícuo que ia muito para além do apenas “documentarista etnográfico” como, em geral, é conhecido. A sua filmografia abre a perspectiva de uma *praxis* cinematográfica onde o documentário não é apenas uma opção de realização, mas um modo de estar no panorama da criação de imagens em movimento e essa sua filmografia poderá servir de inspiração a novos realizadores e contribuir para discutir a especificidade da cinematografia portuguesa.

Na História do cinema português, a falta de um movimento ou conjunto de realizadores que reclamassem o documentário como opção de realização oferece-se como uma oportunidade para aqui nos concentramos apenas na filmografia de António Campos. Talvez por causa da falta de um passado facilmente identificável, entendemos como urgente afirmar que essa falta não se constitui em falha. Ainda que não seja possível identificar um movimento de documentaristas, tal não implica, necessariamente, que não exista um passado ao qual possamos recorrer como ponto de referência. Seria melhor perguntar: que passado existe? Ou aliás, que tradição existe? Cineastas como Manoel de Oliveira, João César Monteiro, Paulo Rocha e Fernando Lopes realizaram documentários. Não seria de todo inoportuno nem forçado verificar a relação das suas obras posteriores (de ficção) com as primeiras obras de carácter documental. Aparentemente, o passado reveste-se de avanços e recuos na área do documentário e de cineastas que começaram por fazer do documentário a sua escolha de realização. Mas, também, é possível encontrar nomes que apostam





no documentário de modo mais sistemático e que ao longo da sua carreira fizeram os seus filmes em suportes amadores, é o caso de António Campos. Se os documentários dos realizadores atrás citados não são numerosos e ainda que esses mesmos realizadores tenham enveredado por outros caminhos (a ficção) tal não impede a possibilidade de vermos nesse passado uma produção nacional com um sentido e originalidade próprios e um passado que efectivamente existiu. No decurso da nossa investigação tivemos oportunidade de conversar com Paulo Rocha. Ouvimo-lo dizer que o documentário lhe interessa para verificar se a sua ficção avança no caminho certo. Esta postura é sintomática de um outro entendimento do documentário, um entendimento que vai para além do documentário como filme associado a um qualquer movimento ou grupo e que o liberta das amarras de momentos e/ou circunstâncias de época. Não havendo um entendimento com sabor a identidade de grupo podemos supor que na cinematografia portuguesa, o documentário terá um lugar, se não de destaque, pelo menos de suporte, ou de experimentação. Existe uma tradição de documentário em Portugal. O passado não é um vazio de referências. O passado poderá ser rejeitado, mas não negado.

Feitas estas observações gerais, avancemos com o nosso estudo que se apresenta com dois objectivos principais: contribuir para aprofundar o conhecimento do nosso património cinematográfico e contribuir para recuperar a memória de um realizador ressaltando que o conhecimento da sua filmografia se encontra aberta a mais interpretações que aquelas a que António Campos tem sido sujeito. E este nosso estudo não pretende tornar-se, de modo algum, um estudo definitivo sobre esse realizador. Será para nós mais gratificante se a partir daqui o leitor visitar António Campos e encontrar nele - e a partir dele - outras leituras para o cinema português, em especial para uma história e estética do documentário português.





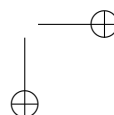
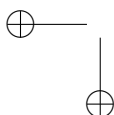
“Para a pergunta ‘O que é o documentário?’ a única resposta é a pergunta de André Bazin ‘O que é o cinema?’.”

Jean-Louis Comolli in Catálogo *O Olhar de Ulisses*, Vol. II, Ed. Porto 2001-
Capital Europeia da Cultura e Cinemateca Portuguesa, Setembro 2000, p. 12.

Introdução

O que é o documentário? Esta será a principal interrogação que se coloca a quem pretende estudar o conjunto de filmes que tomam a designação de documentário. Esta interrogação já foi por nós discutida na dissertação de Mestrado.¹ Perante a profusão de definições, abordámos o documentário a partir da sua especificidade de produção (usando este termo num sentido alargado, quer dizer, de como se faz um documentário). Aí propusemos um conjunto de pressupostos que nos permitiriam garantir a criação de um filme na sua especificidade de documentário, a saber, a obrigatoriedade de um registo *in loco*, adoptar um ponto de vista sobre o assunto a tratar, e um uso criativo mas, também, judicioso dos recursos cinematográficos. Ainda que tenhamos proclamado uma identidade para o documentário, tratámos apenas de clarificar procedimentos de produção ou de metodologia para a criação e, eventualmente, para a análise do documentário. A abordagem adoptada afigurou-se-nos a mais indicada para resolver a nossa inicial e principal preocupação: demarcar o documentário quer da ficção quer dos restantes filmes de não-ficção, categoria maior onde o documentário se inclui. É certo que os pressupostos enunciados contribuem para a demarcação do documentário enquanto género e colocam a ênfase na sua especificidade, no processo de produção. Mas, também é certo que esses pressupostos não são absolutos, e muito menos restritivos, ou seja, não impedem que o documentário possa ser visto como transcendendo o registo de género. Se não chegámos a uma definição, chegámos a uma demarcação capaz de lhe garantir autonomia perante outros filmes. No entanto, esse nosso estudo não foi um ponto de chegada, mas um ponto de partida. Continuamos a apostar em ter como objecto de estudo o documentário, um filme a que estamos ligados, não só por já termos escrito sobre ele mas, também, porque com a nossa participação em diversos

¹ Essa dissertação de Mestrado foi revista e publicada sob o título: *O Documentário. História, Identidade, Tecnologia*. Prefácio de João Mário Grilo, Lisboa, Ed. Cosmos, 1999.





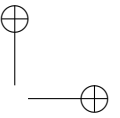
eventos – académicos, festivais de cinema, . . . – temos tido a oportunidade de discutir os filmes com os próprios realizadores, o que tem sido crucial para uma constante descoberta de questões que o documentário coloca. Já a afirmação de Jean-Louis Comolli em epígrafe tem, para nós, uma importância especial, pois contribuiu para esclarecer o caminho que devemos percorrer. Substituindo a pergunta “O que é o documentário?” por “Onde está o documentário?”, a resposta seria a afirmação: “O documentário está no cinema.” Esta afirmação não lhe esclarece nem lhe aponta qualquer tipo de especificidade, mas tem a grande vantagem de contribuir para estabelecer o cenário do nosso percurso: o documentário é o nosso objecto de estudo e é, também, a partir do documentário que iremos abordar e entrar no cinema.

O cinema tem sido, essencialmente, estudado a partir do filme de ficção de longa-metragem. Esta é a face mais visível da realização, produção, distribuição e exibição cinematográficas. Como afirmou Christian Metz: “No reino do cinema, todos os géneros que não os ‘narrativos’ – o documentário, o filme técnico, etc. – tornaram-se províncias marginais, degraus por assim dizer, enquanto a *longa metragem de ficção romanesca* [que chamamos corriqueiramente, através de uma espécie de uso pregnante, de “filme” simplesmente] apontava de modo cada vez mais claro a via real da expressão fílmica.”² Esta afirmação que data de 1968 é, ainda hoje, actual. O documentário é uma das faces menos visíveis do cinema ocupando uma posição tanto ambígua quanto polémica na história, teoria, estética e crítica do cinema. Ambígua na medida em que se tem destacado em determinados momentos da história mundial ao cumprir, essencialmente, a função de “arma propagandística” ou de denúncia social. Nos restantes momentos, é colocado à retaguarda do cinema como um género menor suplantado pela criatividade (construção de personagens, cenários, . . .) adstrita ao filme de ficção. E polémica porque suscita (infinita) controvérsia quanto à sua (suposta) proposta em “representar a realidade”.

O documentário pode insistir numa existência exterior do seu representado – sendo esta a base em que assenta a crença no documentário (Cf. Nichols, 2001) – mas, a partir do momento em que nos encontramos perante imagens num ecrã, essas imagens tornam-se uma matéria com autonomia própria, em que os objectos reais estão ausentes. Trataremos aqui de combater um ex-

² Christian Metz, 1968, *A Significação no Cinema*, Editora Perspectiva, São Paulo Brasil, 2ª Ed. 1977, p. 113.





cesso de crença no documentário. Entendemos que para além de um discurso assente na função política ou social do documentário, ou de um cinema próximo da realidade (em sentido quase literal), é possível um outro discurso em que as imagens registadas *in loco* questionam a função de *re-presentação*, de apenas tornarem presente algo ausente. A consequência imediata é o documentário não arrastar consigo o peso de ser o legítimo representante da realidade.

Mas, desde já, apenas algumas observações a respeito da ficção vs documentário. A propósito de um filme de ficção podemos sempre dizer que é apenas um filme, no documentário tal afirmação afigura-se menos provável. Visionar um filme será, então, participar de uma experiência e de uma ligação ao nosso mundo com diferenças de grau, maior no caso do documentário e menor no caso da ficção. Mas, é nossa convicção e ponto de partida que uma visão do cinema por géneros já não é mais possível. Uma divisão de géneros (no caso que nos interessa, documentário e ficção) implica um demasiado rigor de produção e de recepção. A nosso ver, o Neo-realismo italiano, um marco incontornável na história e estética do cinema, evidenciou a desadequação dessa divisão. Antes do Neo-realismo, a distinção entre géneros era uma prática a que os próprios filmes não ofereciam resistência e que os espectadores não contestavam. Após esse movimento tornou-se (pelo menos, assim o supomos) evidente uma constante interferência entre os recursos típicos do filme de ficção e os recursos associados ao documentário. Nada impede (a não ser constrangimentos exteriores ao cinema) que ambos os filmes recorram a procedimentos narrativos, formais e estéticos que em vez de serem próprios deste ou daquele género, são próprios do cinema.

Neste estudo não pretendemos procurar ou propor uma definição para o documentário. Em vez disso, interessa-nos discutir a questão: Que lugar ocupa o documentário no cinema? Concretizar esta nossa abordagem implica tomar como estudo de caso uma filmografia concreta de modo a despistar observações demasiado gerais e abstractas. Por outro lado, o estudo de uma determinada filmografia tem como vantagem poder contribuir para a compreensão dessa mesma filmografia. No nosso caso seleccionámos o cineasta português António Campos por este ser, como referimos atrás, um nome de referência no documentarismo português.

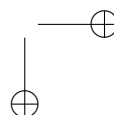
Tendo como objecto de estudo a filmografia do realizador português do passado mais conhecido pela sua aposta continuada e sistemática na produção





e realização de documentários, António Campos, interessa desde já realçar que, muito embora António Campos seja considerado documentarista – e isto pode ser confirmado em livros sobre o cinema português -, a sua filmografia é composta quer por ficção, quer por documentários.

Dedicarmo-nos a um único realizador português sem investigar e apresentar uma visão histórica do cinema português pode ser tido como um luxo ou, pior ainda, constituir logo à partida uma deficiência ou precariedade da nossa investigação. Temos como certo, no entanto, que as poucas investigações e as ainda menos publicações sobre cinema português nos garantem a utilidade quer da recolha de informações levada a cabo, quer da discussão da sua concepção de cinema. Julgamos que está ainda por fazer uma história do cinema português. Uma visão global dessa história dependerá sobremaneira de uma confrontação de pequenas peças suficientemente bem limadas e a encaixar num quadro relacional e clarificador do que tem sido o nosso cinema. De qualquer modo, a questão que nos aproximou de António Campos não foi, no imediato, a de escrever uma história do cinema português. O que, de facto, nos motiva é verificar se na sua filmografia o material recolhido *in loco* ou totalmente ficcionado, nos permite elaborar um único discurso em que a classificação de género importa menos que uma ligação ao mundo através do cinema. Assim, e enquanto espectadores, iremos então fixar a nossa reflexão na filmografia de António Campos, com o propósito de averiguar o lugar aí reservado ao documentário. Insistimos, não se trata de procurar uma definição, mas apenas que esta nossa investigação possa contribuir para os modos possíveis de pensar o documentário.





Capítulo 1

Cinema português: o caso de António Campos

“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 AA VV, *António Campos*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa, 2000, p.130.

A partir dos trabalhos publicados por Luís de Pina,¹ em especial um documento de 1977 intitulado: *Documentarismo Português*, podemos afirmar que, no que respeita ao documentário, ao contrário do que aconteceu em outros países, não houve, em Portugal, um grupo de cineastas, nem um movimento que tivesse o documentário como forma de expressão por excelência. Segundo Luís de Pina, no documento acima mencionado e que define como “um estudo sucinto sobre a evolução e tendências” dos documentários portugueses, apenas em 1928 “surge nas telas o nosso primeiro documentário digno desse nome, “ ‘Nazaré, Praia de Pescadores’, realizado por Leitão de Barros com António Lopes Ribeiro como assistente”. Luís de Pina realça uma primeira

¹ Luís de Pina, *Panorama do Cinema Português, das Origens à Actualidade*, Lisboa, Ed. Terra Livre, 1978 e do mesmo autor, *História do Cinema Português*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1986.



fase de um “documentarismo nascente” de que fazem parte três títulos, dois deles de Leitão de Barros, *Nazaré, Praia de Pescadores* e *Lisboa, Crónica Anedótica de uma Capital* (1930) a que se junta *Douro, Faina Fluvial* (1931), de Manoel de Oliveira. Logo a seguir, verifica um retrocesso na possibilidade que esses filmes abriram para a passagem do “documento ao documentário”. Esse retrocesso deve-se essencialmente à “lei dos 100 metros”, um diploma de 6 de Maio de 1927 que obrigava que todas as exibições cinematográficas fossem precedidas de “uma película de indústria portuguesa com o mínimo de 100 metros”. Embora tivesse aumentado a produção de película impressionada com motivos da realidade nacional, esse decreto provocou uma produção à justa, com um mínimo de investimento financeiro e um ainda menor investimento criativo, ficando-se pela produção oficiosa ou propagandística. A produção de documentários foi tendo avanços e recuos, quer em quantidade quer em qualidade, com filmes muito diversos: de propaganda, sobre Arte, realizados para a indústria, de carácter turístico, os produzidos para a RTP, . . . A respeito de António Campos, Luís de Pina refere o seu “trabalho paciente e persistente” e faz referência a *Vilarinho das Furnas* (1971), *Falámos de Rio de Onor* (1974), *Gente da Praia da Vieira* (1975) e *A Festa* (1975).

Ao longo do nosso estudo, a recolha que fizemos das entrevistas e depoimentos de António Campos (e que julgamos bastante completa) é um material que nos servirá de grande ponto de apoio. A partir desse material e do visionamento dos seus filmes pretendemos ser capazes de compreender e explicitar o modo como António Campos entende e faz cinema.

António Campos (Leiria, 29 de Maio de 1922 – 7 de Março de 1999) realizou os seus filmes de 1957 a 1993. Dos 49 filmes que constam na sua filmografia, 3 foram realizados na década de 50, 27 na década de 60, 16 na década de 70, 1 na década de 80 e 2 na década de 90.

À filmografia que consta no catálogo intitulado *António Campos*, da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema que data de 2000, acrescentámos os filmes: *Colóquio do Comité Internacional dos Museus de Instrumentos Musicais* (1962) e *Exposição da Obra do Escultor Joaquim Correia Realizada na Biblioteca da Escola – 1968* (1968). Sobre o primeiro não nos foi possível obter mais informações para além da sua menção em duas páginas web: em www.cinemaportugues.net e numa página sobre cinema feita por José Poeta em <http://figueira.net/cinema/personalidades.html> Sobre o filme *Exposição da Obra do Escultor Joaquim Correia Realizada na Biblioteca da Escola – 1968*

obtivemos a confirmação da sua realização na Escola Secundária de Domingos Sequeira onde à data e sob a designação Escola Industrial e Comercial de Leiria, António Campos foi funcionário. Esse filme terá sido uma encomenda ao realizador, e encontra-se na Escola Secundária de Domingos Sequeira.

Da filmografia de António Campos, tivemos oportunidade de visionar dezoito filmes, dado que os restantes não se encontram disponíveis para visionamento no ANIM-Arquivo Nacional das Imagens em Movimento. Desses dezoito filmes, onze estão catalogados de documentário e os restantes sete de ficção. Esses filmes são os seguintes: *Um Tesoiro* (ficção, 1958), *O Senhor* (ficção, 1959), *Leiria 1960* (documentário, 1960), *A Almadra da Atuneira* (documentário, 1961), *A Invenção do Amor* (ficção, 1965), *Retratos das Margens do Rio Lis* (documentário, 1965), *Chagall-Breve a Lua, Lua Cheia, Vai Aparecer* (documentário, 1966), *Vilarinho das Furnas* (documentário, 1971), *Falámos de Rio de Onor* (documentário, 1974), *A Festa* (documentário, 1975), *Gente da Praia da Vieira* (documentário, 1975), *Paredes Pintadas da Revolução Portuguesa* (documentário, 1976), *Ex-Votos Portugueses* (documentário, 1977), *Histórias Selvagens* (ficção, 1978), *Campos de Leiria* (documentário, 1979), *Ti Miséria, um Conto Tradicional Português* (ficção, 1979), *Terra Fria* (ficção, 1992) e *A Tremonha de Cristal* (ficção, 1993).

Os filmes que não visionámos são, sobretudo, documentários sobre Arte realizados para a FCG-Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa. Supomos tratem-se de filmes, essencialmente, sobre eventos organizados pela FCG e que a pedido da mesma António Campos preservou em imagem. A ainda não preservação destes filmes prende-se, segundo informações não oficiais obtidas no ANIM com o facto de se tratarem de obras usualmente não consideradas na esfera “autor António Campos”. Tal facto parece-nos um equívoco já que é suposto essa entidade ter como função principal a preservação de filmes sem julgamentos *a priori* a respeito da maior ou menor importância dos mesmos dentro da filmografia de um cineasta. Para além disso, verificámos que esses documentários sobre Arte foram pouco ou nada divulgados já que não encontramos referência a exposições. Verificámos ainda que esses mesmos filmes que à partida seriam apenas registos de eventos organizados pela FCG, chegaram a ser montados, não sabemos se por iniciativa de António Campos, se a pedido da Fundação. A respeito dos documentários sobre Arte v. em anexo “Filmografia Classificada” e “Documentários sobre Arte”, pontos nos

quais mencionamos todos esses filmes e listamos, de acordo com informações obtidas no ANIM, os filmes que foram montados.

Atendendo aos filmes que tivemos oportunidade de visionar, a questão que norteou o nosso estudo foi a seguinte: que lugar ocupa o documentário na filmografia de António Campos? Interessa-nos então, saber que ideia de documentário podemos encontrar nos seus filmes e que elementos concorrem para essa mesma ideia. Esses elementos fazem parte daquilo que, seguindo Jacques Aumont (2001) entendemos por estilo, ou seja, “o conjunto de caracteres singulares de uma obra de arte que permitem aproximá-la de outras obras para compará-la ou opô-la” (p.109). A respeito do estilo, Aumont faz uma separação entre o estilo individual (no caso, interessa-nos o do António Campos) e o estilo colectivo. Este diz respeito não a um único autor ou a uma única obra, mas a um conjunto de autores ou a um conjunto de obras. A questão do estilo coloca em relação filmes com outros filmes ou autores com outros autores. Por tal, permite uma leitura retrospectiva da história por “períodos” e a oportunidade de fundamentar linhas prospectivas. Neste sentido, o nosso estudo poderá, de algum modo, eventualmente contribuir para uma história do documentário português.

António Campos foi funcionário na Escola Industrial e Comercial de Leiria,² na Fundação Calouste Gulbenkian³ e um cineasta amador. Podemos entender o termo “amador” em sentido restrito, e dizer que à excepção de *Terra Fria* e *A Tremonha de Cristal*, realizados em 35 mm, todos os seus filmes tiveram como suporte o 8 ou o 16 mm. Num outro sentido, no sentido mais nobre do termo, António Campos foi um amador porque se dedicou a homenagear

²Segundo informação do Eng. Carlos Costa, professor na actual Escola Secundária de Domingos Sequeira, António Campos exerceu funções na antiga Escola Industrial e Comercial de Leiria, de 01 de Fevereiro de 1946 a 12 de Maio de 1974, tendo entrado em licença ilimitada a partir de 13 de Maio de 1974.

³ Segundo informações do Serviço de Recursos Humanos da Fundação Calouste Gulbenkian, António Campos foi contratado em 1 de Outubro de 1970 para integrar o quadro de efectivos da Fundação, no Serviço Auditório e Som, na qualidade de Técnico de Cinema, categoria que viria a ser alterada em 1974. Campos passa para o Serviço de Belas Artes como Realizador Cinematográfico. O seu contrato com a Fundação termina a 12 de Maio de 1978. Na sua ficha de funcionário consta a informação que António Campos colaborava já com a Fundação desde 1962 no Serviço de Projectos e Obras. O seu primeiro filme para a Fundação data precisamente de 1962 e intitula-se: *Instrumentos Musicais Portugueses I / Exposição de Instrumentos Musicais Populares Portugueses*.



o seu povo, o seu árduo trabalho, o seu modo de vida, sem qualquer tipo de oportunismo e sem daí tirar ou esperar qualquer contrapartida.

A fim de compreendermos melhor o alcance da obra que António Campos nos deixou, colocámos em anexo duas apresentações da sua filmografia. Uma primeira apresentação intitulada “Filmografia Cronológica” consiste, como será fácil depreender, numa cronologia da mesma, mas à qual acrescentámos as sinopses dos filmes que visionámos, os prémios que cada um desses filmes recebeu e outra informação obtida pela consulta de jornais e revistas. Essa outra informação diz respeito ao onde e quando da rodagem e locais e datas de exibição. O onde e quando da rodagem é uma informação suplementar ao filme. Já os locais e datas de exibição dos seus filmes, permitem-nos identificar o percurso seguido pelos filmes de António Campos. Esse percurso permite-nos realçar os circuitos paralelos e alternativos de exibição por oposição às formas de exibição bem organizadas e lucrativas. Entre *Histórias Selvagens* (1978), um filme em 16 mm nunca estreado e *Terra Fria* (1992), o único estreado comercialmente e rodado em 35 mm, cine clubes, colectividades, associações, agremiações, escolas e festivais de cinema apresentaram os filmes de António Campos aos espectadores. A julgar pelas suas afirmações em entrevista, esta situação era do agrado do realizador, visto tratarem-se de espectadores mais avisados e com os quais tinha oportunidade de estabelecer uma relação próxima.⁴ Em *O Comércio do Porto* de 1971,⁵ António Campos afirma: “O que me enriquece não é só fazer os filmes. Depois irei mostrá-lo [Vilarinho das Furnas] onde me pedirem. Interessa-me o contacto directo com as pessoas, as suas críticas, o enriquecimento que daí resulta, o que não se verifica com a entrega das películas a uma distribuidora, para exhibir.”

Uma segunda apresentação da sua filmografia consistiu em estabelecer uma visão geral da sua realização. Para isso fizemos uma listagem com toda a sua filmografia, dividindo-a em não-ficção e ficção (v. em Anexos o item “A.6 Filmografia Classificada”). A partir dessa listagem não retiramos conclusões

⁴ V. José de Matos-Cruz, “António Campos fala de Histórias selvagens – o seu último filme”, *Diário Popular*, 12 de Outubro de 1978, p. 25 e Entrevista feita em Leira a 18 de Abril de 1997 por António Loja Neves e Manuel Costa e Silva, publicada no catálogo *António Campos*, Cinemateca Portuguesa, 2000 e que pode ler-se na íntegra em “Anexos” item “A.3 Entrevistas”.

⁵ José Gomes Bandeira, “Vilarinho das Furnas: Novo filme de António Campos”, *O Comércio do Porto*, 2 de Abril de 1971, p. 16.



dado que não tivemos oportunidade de visionar toda a sua filmografia. Sere este *item* apenas para clarificar a actuação de António Campos e serviu-nos como primeiro instrumento de trabalho.

A maior parte dos filmes de António Campos foi realizada durante a década de 60, década essa chamada de “Cinema Novo Português”. Luís de Pina divide-a em dois períodos: “Há, de facto, dois períodos diferentes do cinema novo português a partir da estreia de *Dom Roberto*, em Maio de 1962. O primeiro abrange grosso modo as produções Cunha Teles (1963-1966), coincidindo com o regresso de Manoel de Oliveira e Jorge Brum do Canto; o segundo acompanha a produção do Centro Português de Cinema subsidiado pela Fundação Calouste Gulbenkian, até um pouco depois do 25 de Abril (1972-1975), coincidindo também com um facto importante que é a publicação da Lei 7/71, de 7 de Dezembro.” (Luís de Pina, 1986:143). E, fazendo referência a António Campos, escreve: “Neste novo cinema de resistência cabem, de facto, alguns nomes, depois das Produções Cunha Teles e ao tempo dos ‘anos Gulbenkian’. Coloco em primeiro lugar António Campos, descoberto para o novo cinema depois dos filmes de formato reduzido *O Senhor e Um Tesouro*, rodados na maior modéstia mas com apreciáveis resultados criativos. Continuando a trabalhar na província, realiza, escreve e produz *Vilarinho das Furnas* (1971) e *Falámos de Rio de Onor* (1974), ambos em 16mm e a cores, dois filmes sobre velhas comunidades nortenhas em riscos de desaparecer. A primeira, no Alto Minho, desapareceu mesmo, levada nas águas da barragem; a segunda, em Trás-os-Montes, pertence à arqueologia etnográfica. Mas, os dados sociológicos, culturais e naturais apresentados sobre estas duas relíquias do comunitarismo nortenho, colhidos no estilo despojado, mas rico de informações, do autor, transformam os filmes em verdadeiras preciosidades históricas.” (Luís de Pina, 1986:149).

Apesar de António Campos ter estabelecido contacto com os nomes de referência do “Cinema Novo Português”, nomeadamente com Fernando Lopes e Paulo Rocha, nunca participou activamente nas reivindicações desse movimento. O nome de António Campos encontra-se ligado a uma actuação mais marginal de todo o centro de actividade. Convém, no entanto, notar que António Campos foi assistente de realização em *Mudar de Vida* (1966), de Paulo Rocha, um dos filmes-chave do “Cinema Novo Português”. António Campos não foi parte activa de, pelo menos, dois momentos significativos desse período do cinema português. O seu nome não consta do documento de Março

de 1968 intitulado “Do Ofício do Cinema em Portugal” - documento assinado por Alberto Seixas Santos, Alfredo Tropa, António de Macedo, António Pedro Vasconcelos, Artur Ramos, Fernando Lopes, Fernando Matos Silva, Gérard Castello Lopes, Ernesto de Sousa, José Fonseca e Costa, Manuel Costa e Silva, Faria de Almeida, Manoel de Oliveira, Manuel Ruas e Paulo Rocha – e enviado à Fundação Calouste Gulbenkian no qual se sugere a criação de um Centro de Cinema dependente dessa Fundação. Esta não aceitou a sugestão, mas apoiou a criação de uma cooperativa de realizadores, o que viria a ser CPC-Centro Português de Cinema. Deste Centro, criado em 1970, António Campos não foi elemento activo. No entanto, as despesas laboratoriais do seu filme *Falámos de Rio de Onor* foram custeadas pelo Centro. Este subsídio não foi, digamos, incluído no plano de produção do CPC. Conforme noticiado nos jornais *Diário de Lisboa*⁶ e *Diário Popular*,⁷ e pelas palavras de Fernando Lopes, director do CPC, o Centro iria apoiar, se possível, a conclusão do documentário sobre Rio de Onor. E, *O Século Ilustrado*,⁸ entre outros assuntos, refere o subsídio da Fundação Calouste Gulbenkian a *Vilarinho das Furnas*, por proposta da Comissão organizadora do CPC (no que diz respeito a financiamento v. em Anexos o item “A.9 Financiamento dos Filmes”).

O cinema de António Campos é um cinema que segue o seu caminho por entre ou, se aliás, afastado dos movimentos e movimentações do cinema português. 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 o meio lisboeta 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...”.⁹ António Campos fazia questão em ter liberdade de movimentos para poder fazer o que bem entendia, assumindo-se como único responsável das suas de-

⁶ “Show”, 3 de Fevereiro de 1972, p. 6.

⁷ “Cinco filmes portugueses (subsidiados pela Gulbenkian) vão ser produzidos este ano”, 1 de Fevereiro de 1972, p.4.

⁸ “A Gulbenkian apoia o ‘novo cinema português’”, 25 de Setembro de 1971, p. 76 (Suplemento Noticioso).

⁹ Pedro Rosa Mendes, “Os filmes que o frio tece”, Público (Magazine), 13 de Janeiro de 1991, p.26.

cisões. Não raro, encontramos afirmações onde o adjectivo sozinho sobressai: “Sou sozinho, normalmente, a fazer os filmes os meus filmes. Melhor, eu e as pessoas que intervêm.”¹⁰ E, em outro momento: “De uma maneira geral torno-me marginal, não por querer trabalhar sozinho mas porque, ao fazer essa forma de cinema, dificilmente tenho colaboração, e os problemas económicos tornam-me um pouco independente.”¹¹ O seu percurso foi feito à sua própria custa, ultrapassando constantes dificuldades, em especial, financeiras, como o próprio fazia questão de afirmar. A falta de apoios a que várias vezes se referiu era feita num tom misto de queixa e 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.”¹² “Quando me dizem que o filme [*Vilarinho das Furnas*] tem interesse eu fico a pensar como foi possível, apesar de estar sozinho, de não ter dinheiro e de defrontar a hostilidade da população, fazer uma fita com algum valor.”¹³

Numa conversa informal com Paulo Rocha, ouvimo-lo dizer exactamente o que escreveu sobre António Campos a respeito do seu relacionamento com o meio lisboeta: “Durante vinte anos fiz um esforço para tentar impô-lo nos círculos de jornalistas e cineastas em Lisboa. Nunca foi uma relação simples porque as pessoas ficavam desarmadas, ele cheirava a campo. Havia um conflito entre ele e a cidade. Nunca soube adoptar a linguagem, a roupa, o bigode ao que estava na moda. Presentemente, ao olhar para trás, vejo muitos cineastas que tiveram um papel preponderante nos media, que conseguiram obter subsídios, fama e cobertura jornalística. Esses cineastas, nem de perto nem de longe, se equiparam a António Campos, à qualidade e à originalidade do caminho por ele trilhado. Olhando a carreira de António Campos, há um mistério, um desencontro sistemático entre a obra dele e os vários círculos dos poderes. O António era assim, mas foi o país quem perdeu. . . O António

¹⁰ Carlos Pina, “V Festival Internacional do Filme Turístico, Hoje estreia mais um filme do português António Campos”, *Diário de Notícias*, 17 de Outubro de 1974, p. 6.

¹¹ José de Matos-Cruz, “Encontro com António de Campos no Festival de Santarém”, *Platéia*, 10 de Dezembro de 1974, p. 19-20.

¹² Catálogo *Cinema Português*, Instituto Português do Cinema, S/ data.

¹³ José Vieira Marques, “Vilarinho das Furnas – Entrevista com António Campos”, *Cultura Zero*, nº 3, Lisboa, Março de 1973, pp. 19-33.



Campos é um cineasta muito complexo, superior ao documentarista intuitivo e marginal, onde as pessoas condescendentes o queriam arrumar.”¹⁴

António Campos é, estamos quase certos, o cineasta menos cinéfilo da história do cinema, chegando mesmo a afirmar sem qualquer pudor ou complexo e com toda a frontalidade que nenhum cineasta lhe servia de referência. Mais, que não ia ao cinema para não se deixar influenciar. “Vigilante contra as influências”,¹⁵ afirma: “Aliás, quando me dizem para fazer um plano parecido com algum outro que existe num filme, eu escolho logo não o fazer, não vão dizer que o António Campos roubou uma ideia a alguém.”¹⁶

Para António Campos, fazer cinema não é uma actividade onde os técnicos formam equipas variáveis, organizadas e salvaguardadas por um sistema de produção bem estruturado na distribuição e especialização de tarefas. Por exemplo, um técnico de som que hoje está a trabalhar num projecto e amanhã noutra é algo que não se coaduna com o método de António Campos. Campos não aceitaria facilmente ter em seu redor pessoas com as quais não comunhasse do mesmo entusiasmo, do mesmo envolvimento num determinado projecto. Aliás, o grupo de Teatro Miguel Leitão de Leiria, ou individualmente pessoas que pertenciam a esse grupo e com as quais António Campos tinha um contacto mais próximo, por afinidade de sensibilidades, são uma constante nos genéricos dos seus filmes. Embora encontremos algumas variações, há nomes que se repetem, como é o caso de Joaquim Manuel (Quiné).

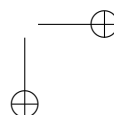
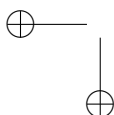
Desconfortável com um cinema onde predomine a figura do produtor e fortemente avesso a uma organização que pudesse afectar a sua liberdade, António Campos encontra no documentário a possibilidade de um outro cinema mais arrojado, um “anticinema”,¹⁷ para usarmos uma expressão sua. O que interessa ao realizador é poder olhar pelo visor da câmara, interessa-lhe uma

¹⁴ in AA VV *António Campos*, Cinemateca Portuguesa, 2000, p. 42.

¹⁵ “ ‘Para mim é muito difícil aliar o cinema à organização comercial cinematográfica’ – afirma o cineasta-amador António Campos”, *Jornal de Letras e Artes*, 27 de Março de 1963, p.14.

¹⁶ Jorge Leitão Ramos, “O Homem da Câmara”, *Expresso (Cartaz)*, 1 de Dezembro de 1995, p.10. E em “Os caminhos de António Campos, Quando o cinema é paixão...”, *Diário Regional – Leiria*, 30 de Novembro de 1995, p. 3, pode ler-se: “Pouco frequentador das salas de cinema, António Campos não se quer deixar influenciar por outros realizadores. Sabe que tem o seu estilo próprio, a sua própria visão de fazer cinema. É assim que quer continuar.”

¹⁷ Entrevista feita em Leiria a 18 de Abril de 1997 por António Loja Neves e Manuel Costa e Silva in AA VV *António Campos*, Cinemateca Portuguesa, 2000, p. 133.



outra forma de produção mais pessoal e mais íntima no contacto com os intervenientes do filme e 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 exibições anteriores em ambiente mais restrito para auscultar mais de perto as reacções dos espectadores.¹⁸ 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.”¹⁹ 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.”²⁰ António Campos vai mais longe e refere a consequência desse desinteresse ou recusa pelo que não é rentável: “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.”²¹ António Campos acusa a concepção mercantilista do cinema de, no mínimo, amputar a diversidade de cinematografias e de mutilar um cinema como o seu, empenhado em colocar no ecrã a vida e originalidade das gentes do seu país.

Segundo João Mário Grilo (1991), 1960 a 1990 são os anos de um “cinema de autores”. E é precisamente o que António Campos foi no cinema português, um autor. *Grosso modo*, os anos referidos coincidem com as datas da sua filmografia mas, o essencial é que António Campos manteve, como

¹⁸ Cf. “‘Terra Fria’ de António Campos, Região de Leiria, 30 de Novembro de 1995.

¹⁹ José Gomes Bandeira, “Vilarinho das Furnas: Novo filme de António Campos”, *O Comércio do Porto*, 2 de Abril de 1971, p. 16.

²⁰ José Vieira Marques, “Vilarinho das Furnas – Entrevista com António Campos”, *Cultura Zero*, Lisboa, Centro de Estudos e Animação Cultural, n.º 3, Lisboa, Março de 1973.

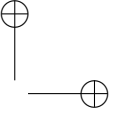
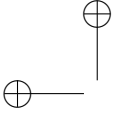
²¹ Tito Lívio, “Encontro com os novos cineastas ‘Fazer cinema, para mim é auscultar os verdadeiros problemas das pessoas’ diz-nos António Campos”, *Diário Popular*, 15 de Julho de 1974, p.3.



veremos a seguir, uma coerência temática e formal na sua realização ao longo dos anos,. Trata-se de uma filmografia constante do ponto de vista formal e temático, mesmo depois do evento que costuma ser um marco e uma oportunidade para justificar mudanças, o 25 de Abril de 1974. Entendemos pois que o nome António Campos não é apenas uma referência obrigatória na história do documentário - ou do cinema - português, a sua obra afigura-se-nos como um dos caminhos da cinematografia portuguesa.







Capítulo 2

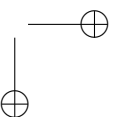
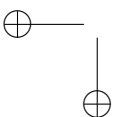
O Cinema de António Campos

2.1 O documentário como experimentação

O termo experimentação é aqui usado para nos referirmos aos filmes que, na filmografia de António Campos *experimentam*, ou seja, que servem de experiência para um determinado objectivo. Neste sentido, António Campos encontrou no documentário a possibilidade de experimentar, a possibilidade de, essencialmente, se acostumar à câmara de filmar. *Um Tesouro* foi o primeiro filme que considerou suficientemente acabado para ser exibido e que enviou ao Festival de Cinema de Carcassone, França. Mas, na sua filmografia, *O Rio Lis* é anterior a essa sua primeira curta-metragem. Apesar de não o termos visionado,¹ não é de todo inoportuno chamar a atenção para o mesmo. 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.”² Ou seja, antes de aventurar na realização de *Um Tesouro*, uma adaptação de um conto de Loureiro Botas, *O Rio Lis* foi o seu primeiro contacto com a realização cinematográfica. Numa outra entrevista, podemos comprovar que *O Rio Lis* serviu de laboratório a António Campos: “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

¹ Trata-se de um filme não preservado e, por isso, indisponível para visionamento.

² F.X.P., “António Campos”, *Jornal de Notícias*, 20 de Maio de 1960, p. 9.



metros de onde há muita água, onde eu ia e vinha com as marés.”³ O que nos parece interessante é, precisamente, o facto de *O Rio Lis* anteceder aquele que é considerado o seu primeiro filme, *Um Tesoiro*, uma adaptação do conto homónimo do escritor natural de Vieira de Leiria, Loureiro Botas.⁴ E a partir das suas afirmações destacamos 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 cinematizar⁵ 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. Por outro lado, como sabemos que *O Rio Lis* foi adquirido pela Comissão de Turismo de Leiria supomos ter havido uma montagem, pelo que terá sido, em simultâneo, o seu primeiro exercício de câmara e de montagem. Podemos afirmar, com uma boa margem de segurança, que esse exercício decorreu totalmente em exteriores e sem ou com poucas pessoas. Na natureza ou, se se preferir, no cenário natural, António Campos encontrou o seu laboratório para exercitar a agilidade técnica.

O mesmo carácter de experimentação tem o filme intitulado *Campos de Leiria*, um pequeno filme a cores cuja data, 1979, coincide com *Ti Miséria*, filme produzido pela RTP. Em *Campos de Leiria*, António Campos ensaia aproximações ao real. A câmara caminha por um jardim em direcção a um pilar com um vaso, segue-se uma panorâmica para a esquerda desde esse pilar até um conjunto de árvores. Depois de um grande plano de flores amarelas e brancas, segue-se um plano geral dessas mesmas flores e a câmara começa a caminhar abrindo caminho por entre um jardim florido num dia de sol. Um pato passeia num relvado, a câmara segue-o e deita-se no chão enchendo o ecrã com a cor verde. Logo a seguir, levanta-se e balançando vemos surgirem ao longe os edifícios da cidade de Leiria. Uma estátua rodeada por água é

³ 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.

⁴ *Um Tesoiro* é um dos contos do livro *Maré Alta, Contos*, 1952.

⁵ “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.



percorrida em movimento descendente para, logo a seguir, uma longa panorâmica percorrer o curso de água que passa à volta da estátua. Num outro momento, a câmara parte do cimo de um prédio vermelho até um outro prédio em construção para, logo em seguida, se colocar e movimentar de frente para esse primeiro prédio.

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 vertoviana. Para António Campos, a câmara não é um olho mecânico, é sinónimo de olho humano. Dito de um modo mais radical, a câmara pura e simplesmente desaparece, está “literalmente” 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 suma, em *Campos de Leiria*, vemos o (António) Campos, de Leiria expor a sua especial sensibilidade de operador de câmara. 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).

É uma presença humana que se faz sentir em cada plano e na ligação entre eles. Esta sua particularidade já nos tinha surgido em outros filmes, por exemplo, em *Histórias Selvagens*, de 1978. A dado momento desse filme, a Ti Lobina, protagonista do filme, passa numa rua de Montemor-o-Velho, para ir buscar comida para o seu porco. Em planos acompanhados por música, vemos-la cruzar-se com uma mulher de avançada idade que caminha a passo lento e esforçado. Esta mulher parece-nos surgir apenas por acaso, ía por ali a passar. Num grande e demorado plano do seu rosto, o seu olhar dirige-se para a câmara de filmar. Não notamos nesse olhar o avistar de um instrumento técnico, mas sim um olhar que se dirige a outro ser humano. Assim, entendemos que enquanto operador de câmara, António Campos possui a particularidade de fazer desaparecer a presença da câmara, e isso é por demais evidente quando alguém olha em direcção à câmara.

Também os filmes para a Fundação Calouste Gulbenkian 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.”⁶ Na sua grande maioria, os filmes para a Fundação não chegaram a ser montados e contêm, essencialmente, as exposições por ela apresentadas. Mas, sem termos tido acesso a esses filmes não avançamos com considerações. Apenas damos conta que, filmar exposições ou outros eventos, tal constituía uma oportunidade de experimentar/treinar a câmara.



1a



2b



3c



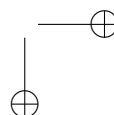
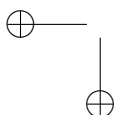
4

Um Tesoiro (Ficção, 1958)

Fonte dos fotogramas: ANIM-Arquivo Nacional das Imagens em Movimento.

Os números indicam que se trata de um fotograma de um determinado plano e as letras indicam a sucessão dos planos, por exemplo, 1a seguido de 1b significa que são dois planos distintos e que, no filme, o plano a é imediatamente anterior ao plano b. Se dois fotogramas tiverem o mesmo número e letra significa que são dois fotogramas do mesmo plano.

⁶ José Vieira Marques, “Vilarinho das Furnas – Entrevista com António Campos”, *Cultura Zero*, nº 3, Lisboa, Março de 1973.





2.2 Os dois primeiros filmes e a adaptação

As duas curtas-metragens *Um Tesoiro* e *O Senhor*, rodadas em 8 mm, são uma adaptação de dois contos literários homónimos, de Loureiro Botas e do escritor natural de Trás-os-Montes Miguel Torga,⁷ respectivamente. Estes dois filmes - a preto e branco e sem inter-títulos - foram realizados nos anos 50. Uma década considerada de crise no cinema português, com um ano negro: em 1955 não foi produzido nenhum filme. “Que filmes realmente significativos para não dizer bons, foram produzidos neste período? Julgo que ninguém escolherá mais do que um *Chaimite*, de Jorge Brum do Canto, um *Saltimbancos*, de Manuel Guimarães, ou um *Frei Luís de Sousa*, de António Lopes Ribeiro.” (Luís de Pina, 1986:122). Esta declaração tem apenas em conta as longas metragens (também chamados “filmes de fundo”). Mas, podemos sempre responder com os dois primeiros filmes de António Campos, porque (talvez) uma história do cinema português não deva deixar de lado os circuitos alternativos de produção e exibição, como é o caso. Bénard da Costa afirma: “Os anos 50 foram uma década negra para o cinema português. Nessa década sem esperança, António Campos foi uma luz de esperança, pela sua ruptura com o conformismo e o abastardamento.”⁸

Em *Um Tesoiro*, tal como em outros filmes, *Gente da Praia da Vieira*, *A Almadraba Atuneira* ou mesmo em *A Invenção do Amor*, o mar (ou mais correctamente a água, para abarcarmos quase toda a sua filmografia) está sempre presente. No entanto, António Campos nunca fez dele uma personagem. O mar é o cenário que lhe permite o *raccord* entre planos (v. 1a a 3c). No filme *Um Tesoiro*, ao terminar o genérico inicial cujas legendas vão surgindo sobre um plano de ondas do mar que batem levemente na areia, entra em campo uma mulher vestida de preto que caminha de costas voltadas para o espectador (v. 1a). Esta figura de negro, distante e solitária espalha curiosidade e suspeita nas vizinhas que a vão espreitar mal entra na sua casa, uma barraca de madeira junto à praia. Um pequeno saco que traz ao pescoço é o motivo para toda a curiosidade e desconfiança. À protagonista do filme vemo-la quer a corpo inteiro, inserida no meio ambiente de uma pequena povoação piscatória, quer

⁷ O conto *O Senhor* encontra-se no livro *Novos Contos da Montanha*, 1944.

⁸ In *Jornal Público*, artigo: “Morreu o realizador António Campos, O cineasta que renovou as raízes”, 9 de Março de 1999, Secção Cultura, p. 26.



o seu rosto, sublinhando que o filme tem como enfoque a sua vida pessoal. Uma vida pessoal atormentada pela perda de um filho.

O filme é substancialmente diferente do conto de Loureiro Botas; uma leitura desse conto elucida-nos da posição de realizador face à adaptação literária. António Campos distancia-se do conto. Cinema e literatura podem partilhar de um mesmo espírito mas, tratam-se de obras diferentes, cada uma possui os seus próprios materiais. Cada uma deve seguir o seu próprio caminho e a haver mérito ou demérito é da estrita responsabilidade de cada uma. Nenhuma poderá (deverá?) encontrar na outra a justificação para o seu sucesso ou fracasso. No conto, abundam os diálogos e é ao narrador que a protagonista que “ultimamente já via e ouvia mal” e de quem as crianças fugiam “porque era velha e feia”, fala do seu menino que lhe morreu nos braços. António Campos abdicou dos inter-títulos que poderiam substituir os diálogos e/ou contribuir para explicar a história, antes optou por contextualizar esta história pessoal numa povoação de pescadores onde a todo o momento se vêem passar mulheres com cestos à cabeça. Optou, também, por introduzir acções esclarecedoras de uma vida afastada da vida da aldeia: uma chusma de crianças vê a protagonista aproximar-se e vai rodeá-la em animada agitação. Uma mulher entra em campo para dispersar as crianças, mas sem se aproximar da protagonista que a passo seguro e sem hesitações continua a caminhar. Depois de a vermos de costas, a câmara filma o seu rosto de frente a resmungar uma qualquer espécie de esconjuro. Uma outra novidade de António Campos é as vizinhas espreitarem a protagonista, um modo eficaz e económico de instigar o espectador. Ainda no conto, um grupo de mulheres encontra a protagonista morta depois de dois dias sem que a chaminé da sua casa deitasse fumo. O filme não cede a esta sugestão visual. A morte da protagonista é anunciada pela porta da sua casa que abre e fecha sozinha. Uma mulher com um cesto à cabeça que vai a passar na rua estranha este abanar, aproxima-se e olha para dentro para imediatamente confirmar o que já prevíamos. A mulher vira-se de frente para a câmara que se encontra afastada num enquadramento em plano geral e gesticula anunciando à povoação a morte da velha mulher, a protagonista do filme. O plano final do filme retoma o plano da porta, para a vermos fechar-se, sem sabermos quem a fecha. Mas, isso não é relevante, o que importa é que ao fechar-se essa porta, termina uma vivência na primeira pessoa da dor de uma mulher que perdeu um filho - dor que não se partilha -



mas, cujos indícios podemos encontrar nas profundas e vincadas rugas do seu rosto.

António Campos colocou em filme um único plano que podemos considerar uma ilustração da palavra escrita. A respeito da protagonista do filme, pode ler-se no conto: “Ficou no mundo como um barco sem tripulantes, gasto, abandonado no areal. . .” No filme, António Campos introduz um plano de um barco no areal junto ao mar a seguir às duas vizinhas que espreitaram a protagonista e antes de alguns planos de galos que se passeiam pela povoação. Neste encadear de planos, o abandono e solidão são imediatamente seguidos de alguma altivez e orgulho. A protagonista vai pedir esmola a uma feira, longe da povoação, evitando ensejos de humilhação ou compaixão por parte dos que vivem na mesma localidade.

Para além da protagonista, outras mulheres são personagens secundárias e figurantes, todas vivem na mesma povoação. Ao caminhar em direcção a casa, a protagonista passa por uma mulher que está a schar num quintal. Seguem-se dois planos, um geral e outro mais aproximado dessa mesma mulher junto a um estendal de roupa que balouça ao sabor do vento.

Todas estas personagens partilham o mesmo espaço físico, mas entre a protagonista e as restantes personagens, figurantes (ou habitantes que possam ter sido filmadas por mero acaso), não existe uma relação afectiva. A protagonista vive no seu mundo, afastada de todos. Quando, numa rua, se aproxima de uma criança, uma das varinas que ia a passar, afasta-a da criança, pega na criança e leva-a a uma benzedeira, para que esta lhe tire o “quebranto”.

O rosto cheio de rugas e recordações da protagonista surge em vários momentos do filme. Num deles, esse rosto dá início a uma sequência em que a protagonista se confronta com ela própria, vem-lhe à memória o seu passado. Este regresso ao passado explica a razão porque traz sempre consigo o saco pendurado ao pescoço e qual o seu conteúdo. A passagem do presente ao passado é feita através do fumo da lareira e a mão da protagonista com o que parecem ser castanhas (que lhe foram dadas na feira), e com a imagem de uma criança que está ao colo de uma jovem. Durante este regresso ao passado, há um plano que entendemos estar na origem da associação deste filme a *Terra sem Pão*, de Buñuel feita por um crítico de cinema.⁹ Enquanto

⁹ V. André Cornand, “Cinéma portugais”, *La Revue du Cinéma, Image et Son*, n.º 261, Maio de 1972. O autor do artigo apenas sugere essa associação sem explicar o porquê.



a jovem mãe aperta a criança contra si balouçando em desespero, o barbeiro-sangrador prepara-se para arrancar um dente a um homem que está ao seu lado de boca aberta; uma boca em tudo idêntica à boca doente da criança do filme de Buñuel. Mas, ao contrário de Buñuel que faz um grande plano da boca da criança, a câmara de António Campos permanece em plano médio centrando-se no decorrer da acção para lhe introduzir um tom anedótico. Um rapaz entra em campo chamando a atenção do barbeiro-sangrador para uma carta que lhe traz. Enquanto a lê, esquece-se do seu “paciente” que continua de boca aberta. Antes de se afastar, o barbeiro-sangrador fecha-lhe a boca e faz-lhe sinal com a mão para que aguarde o seu retorno.

No final da sequência de regresso ao passado, revela-se o mistério do conteúdo do saco que a protagonista traz ao pescoço. Um movimento de câmara descendente desde a jovem mãe até à pequena mão da criança que tem ao colo, revela um objecto que a criança deixa cair, uma concha do mar. O plano muda para a concha acabada de cair ao chão e para a pequena mão aberta de uma criança que acaba de se despedir da vida. Para fechar o regresso ao passado surge um plano idêntico ao que inicia esta sequência. Por entre o fumo da lareira, a protagonista mexe nas castanhas com uma mão.

Ao longo do filme, destaque-se a grande gesticulação de todas as personagens, actrizes que (praticamente) se representam a si próprias. O bracejar das gentes de Vieira de Leiria concorre para a naturalidade e espontaneidade que se sente em todo o filme. Em nenhum momento a câmara marca a sua presença, é como se tivesse captado as personagens no decorrer das suas acções. A chusma de crianças que vai atirar a protagonista tem início com um plano que apesar de ter claramente resultado de uma planificação cuidada, surpreende pela sua naturalidade. As crianças brincam na areia da praia, um deles avista a protagonista e chama a atenção dos outros que se levantam; olham todos na mesma direcção e desatam a correr em direcções opostas. Cada um deles sabia de antemão o que devia fazer. Este plano foi preparado antecipadamente, mas nada faz pressentir essa preparação. A reacção das crianças nada tem de artificial, nada põe em causa a espontaneidade que lhes é tão característica. Diríamos que esta planificação cuidada prevê de antemão a inclusão dos gestos espontâneos de personagens encarnadas por actores não-profissionais. *O Senhor*, um outro filme em formato reduzido, uma curta-metragem é, tal como *Um Tesouro*, adaptado de uma obra, um conto. *O Senhor* tem, de igual modo, o seu enfoque no universo feminino e o mesmo enraizamento na vida



das gentes do povo. Mas, há um aperfeiçoamento das personagens. Campos recrutou actores do teatro amador a que sempre esteve ligado, o Teatro Miguel Leitão, de Leiria.

Em *O Senhor* deparamo-nos com a mulher-mãe como personagem central e aglutinadora de toda a acção. As velas do moinho giram, constantes no seu movimento lento, mas firme; a mó do moinho gira incessantemente transformando os grãos em farinha, um pintainho dentro do ovo está prestes a irromper, a mulher do moleiro contorce-se com dores de parto e a câmara encontra-se ao nível da sua cama, solidária com o seu sofrimento. . . Tudo se verga e movimenta em torno da mulher do moleiro a sofrer com dores de um parto que se afigura fatal. Perante um nascimento iminente o universo não pára, antes continua o seu ritmo como uma força que chama a si mais uma vida.

O tempo marca a sua presença. Enquanto a mulher do moleiro sente dores muito para além do suportável, o tempo passa. Mas, não estamos perante planos em que o tempo sirva para criar *suspense* (relativo ao nascimento da criança). Tudo na vida tem a sua própria duração, o movimento das velas do moinho, a gestação de uma criança no ventre materno, a gestação de um pintainho dentro do ovo, . . . A ida e regresso do moleiro tem, também, a sua própria duração, a duração necessária. A um primeiro plano, um movimento de câmara ascendente até às velas do moinho enquanto o moleiro dele se afasta, segue-se um plano da mulher do moleiro. O plano muda para um movimento de câmara descendente desde as velas do moinho para terminar tendo em campo parte do moinho e o moleiro que regressa; o plano muda para o moinho e o moleiro do lado esquerdo do plano. No cinema, a duração de uma acção pode ser encurtada ou alongada, neste caso um único plano, a mulher do moleiro separa a saída e regresso do moleiro, um único plano que por mostrar a mulher em sofrimento não nos parece contribuir para encurtar a duração da ausência do moleiro. O sofrimento da mulher suporta essa ausência por mais prolongada que tenha sido. O tempo passa, não por ser uma dimensão primordial em relação ao movimento e duração das acções da vida, da gestação, da dor, . . . antes pelo contrário, o tempo passa porque a dinâmica da vida assim o exige.

Desde o início do filme, apercebemo-nos da gravidade da situação em que se encontra a mulher do moleiro, a parteira que o moleiro foi buscar no seu burro, nada pôde fazer para ajudar ao nascimento. Quando foi chamar o





médico, encontrou na porta um papel com os dizeres “AUSENTE”, dizeres que foram acrescentados por António Campos ao conto de Miguel Torga. No conto, ficamos a saber, já quase no final, pelo diálogo entre o Padre e o moleiro que este foi procurar o médico. No entanto, o médico não podia socorrer a sua mulher porque se encontrava doente. No filme, a vida de quem luta pela sobrevivência, que trabalha e habita num moinho, local ermo e distante de qualquer povoação é ainda mais endurecida, pela falta de assistência médica e dificuldade em contactar o apoio absolutamente necessário, numa situação de risco de vida. Depois de chegar à porta de “Rui Silva Médico” e ver o papel informando da sua ausência, a resignação toma conta do moleiro. Antes de regressar a casa, desce por uma rua deserta puxando o burro pela rédea e pára num fontanário para beber água.

Como último e derradeiro recurso e, porventura, tendo por certo que a vida da sua mulher dificilmente seria salva, o moleiro vai buscar o Padre. Montado no seu burro é interessante ver que os planos que antecedem o seu diálogo (diálogo que o espectador não tem acesso via som, apenas vê os gestos) em campo/contra-campo com o Padre, realçando a facilidade de diálogo com o mesmo, António Campos não faz, tal como em *Um Tesouro* uma coreografia de entradas e saídas em campo. Depois de um plano de uma paisagem, com uma árvore algo frágil, tal como o estado da sua mulher, segue-se o moleiro montado no burro e um plano picado a partir do sino da igreja com o moleiro minúsculo, perante a grandiosidade divina a que recorre. O moleiro percorre um caminho, António Campos mostra-o já em campo, não o vemos percorrer uma distância. O espaço fílmico não é, com António Campos, um espaço de entradas e saídas de campo, é um espaço de permanência. Definindo os limites do campo, diríamos que o enquadramento apenas tem sentido quando dentro dele estão coisas ou pessoas (em geral, mais pessoas que coisas preenchem o ecrã). O chamado “frame vazio” (planos sem elemento humano) não tem, em António Campos, qualquer utilidade. A partir desta permanência no ecrã podemos afirmar, com segurança, que o realizador dedica especial atenção à planificação dos seus filmes. Cada plano é pensado, é definido o seu enquadramento, conteúdo,...

Após a chegada do moleiro à Igreja e depois de falar com o Padre segue-se uma montagem alternada entre o badalo do sino e a procissão que sai da Igreja. Logo a seguir uma outra montagem alterna entre a procissão que se aproxima do moinho e o rosto da mulher do moleiro, anunciando uma intervenção fora





do alcance da parteira e do médico. Chegada a procissão ao moinho, o Padre entra aproximando-se da mulher, a roda da moagem gira a alta velocidade, um crucifixo e duas velas, o Padre, o marido, o rosto da mulher, uma corda que começa a rebentar ficando só ligada por um fio indicam que este é um momento decisivo. O Padre atira com as vestes para cima de um banco e decide-se a fazer o parto. Lá fora, o moleiro e as pessoas que vinham na procissão aguardam notícias, umas rezam outras falam entre si. Do interior apenas vemos o rosto do Padre. Mais uma e outra vez, no exterior a multidão aguarda, do interior apenas o rosto do Padre. Já o rosto da mulher que até ali tinha preenchido o ecrã nunca é visto, entregue que está ao seu destino; impotente perante a intervenção das mãos de um homem representante de uma Força maior que rege a vida e a morte, entregue, em suma, a um desfecho a respeito do qual não tem qualquer controlo.

Antes do Padre anunciar a boa notícia, sigamos o encadear de três planos: rosto do Padre durante o parto, plano picado da multidão que está no exterior e, por fim, um plano do rosto de um Padre sorridente. Em todo o filme, o único plano picado anterior ao da multidão é o da chegada do moleiro à Igreja. Com estes dois planos picados fecha-se o ciclo de um pedido ao Senhor e a prece que foi atendida. Através do Padre, Seu representante na Terra, o Senhor interveio fazendo mais um milagre da vida. Antes do rosto sorridente do Padre anunciar o nascimento é o plano picado da multidão que nos garante o final feliz. Todo este filme é uma evocação, um sopro de vida. Mesmo quando no interior do moinho vemos um crucifixo, este é menos um símbolo e mais uma presença, o materializar de uma invocação, de um pedido de intervenção, de auxílio divino, numa situação que envolve o mistério da vida.

Para terminar, impõe-se uma nota relativa ao conto e à sua transposição cinematográfica. Sem recorrer a inter-títulos, o filme tem no entanto uma legenda final que coincide com o final do conto. No filme, depois de um plano em que o Padre e mais dois ajudantes se afastam do moinho (de costas voltadas para a câmara), surge com fundo negro a legenda: “O SENHOR ERGUEU-SE ENTÃO SOLENE E COBRIU-SE NOVAMENTE DO PÁLIO DA SUA GLÓRIA”. No conto pode ler-se: “ (...) o Senhor ergue-se então solene, chegou à porta, e cobriu-se novamente do pálido da sua glória”. Mas, esta coincidência não é suficiente para deixarmos de ver que o filme apenas foi buscar o essencial ao conto, a saber, o parto da mulher do moleiro feito pelo Padre. Por exemplo, toda a descrição e diálogos iniciais sobre o fim de



um dia de trabalho no campo foram deixados de lado. Transcrevemos um parágrafo do conto que foi deixado de lado: “A cabaça passava de boca em boca a chocalhar, babada de saliva pegajosa e de mosto. E os lábios, espessos e gretados, sorriam com avidez daquele manancial o renovo da vitalidade que ficara enterrada na fundura dos lameiros.” E uma diferença substancial: no conto “a moleira estendida no leito, com um filho dentro dela a pedir mundo” só é mencionada quando o Padre Gusmão, ao passar com a procissão, é informado do seu estado e Malaquias, o moleiro, participa no parto trazendo água quente. Com António Campos esta mulher absorveu à sua volta todo e qualquer elemento do filme.

O trabalho de adaptação de uma obra literária é, também (e sobretudo), um trabalho de transformação. Cada obra, como já tínhamos visto em *Um Tesoiro*, tem a sua autonomia. Em *O Senhor*, António Campos mostra que o cinema tem a capacidade de através da imagem que é sempre concreta e “objectiva” (no sentido em que mostra objectos, pessoas, paisagens,...), transcender essa dimensão de *a-presentação* ou *re-presentation* para atingir a energia e força que emanam do mundo quotidiano, em especial, dos que lutam diariamente pela sua sobrevivência.

Com *Um Tesoiro* e *O Senhor*, António Campos entende o cinema como uma Arte contemporânea de outras Artes, designadamente o conto literário. E a adaptação não implica fidelidade ao texto escrito. Pelo contrário, a adaptação é precisamente uma prática pela qual mais se pode manifestar a especificidade cinematográfica (Cf. Bazin, 1975). Em vez de procurar um equivalente em imagens e sons do texto escrito, o cinema, mantendo-se fiel ao espírito de uma outra obra, encontra aí a oportunidade de exercitar a sua *linguagem* (ou seja, cada Arte exercita os seus meios de expressão, a palavra na literatura, os gestos e o verbal no teatro e as imagens e sons no cinema). Os contos *Um Tesoiro* e *O Senhor* foram as matérias que António Campos adaptou/trabalhou conferindo-lhes um movimento e uma duração temporal, que só o cinema torna possível. E, ao fazê-lo, foi de encontro ao cinema como “arte impura”, como lhe chamou Bazin¹⁰ a propósito precisamente da adaptação. O cinema como “arte impura” é o cinema que contamina e se deixa contaminar por outras proveniências. E mesmo no caso da adaptação que procura equivalentes

¹⁰ André Bazin, “Por um cinema impuro”, in André Bazin (1975), *O que é o Cinema?* (trad. port. Ana Moura), Lisboa, Livros Horizonte, 1992, pp.91-117.

fílmicos, há uma contaminação saudável uma vez que esses *equivalentes* não estando propriamente recenseados, são sempre um exercício da linguagem fílmica, já que imprimem um movimento e um determinado tempo à palavra escrita, transformando-a em uma outra expressão. E, no caso de António Campos isso acontece nos seus dois primeiros filmes, mas, também, no seu penúltimo filme. 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.

Seguimos João Mário Grilo que a propósito de um texto, sobre a adaptação, da autoria de Eisenstein, intitulado: “Dickens, Griffith e nós”¹¹ afirma: “Eisenstein deixa bem claro que as razões por que um livro é adaptado para um filme transcendem muito a dimensão do próprio livro, enquanto **objecto de ficção** e, ainda mais, enquanto **objecto literário**. As razões por que Dickens está presente no cinema de Griffith (e através dele – e segundo Eisenstein – em todo o cinema americano) prende-se menos com a diferença específica da escrita (afinal, Griffith nunca foi um ‘grande adaptador’ de Dickens) mas com a forma como a constelação Dickens (muito mais o imaginário do que a escrita) é, já em si, uma **adaptação** (literária) de uma certa **visão do mundo** e de um determinado conceito de vida.” (João Mário Grilo, 1995a:211).

Terra Fria 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 Padronelos, aldeia barrosã de Trás-os-Montes, para onde o escritor se deslocou para escrever o seu romance. Padronelos é, também, a aldeia para onde António Campos e toda a equipa se deslocaram para a rodagem. À parte ter acrescentado cenas que não estão no romance, como o sonho de Ermelinda ou a noite iluminada na Ponte da Misarela, não é estranho que António Campos se tenha interessado pelo romance de Ferreira de Castro. Esta história de infidelidade, “um tema actual”, como comenta

¹¹ Texto escrito em 1943. Em língua portuguesa pode ler-se em: Sergei Eisenstein, *A Forma do Filme* (trad. port. Teresa Ottoni), Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2002, pp. 176-224.

¹² “António Campos cinematiza Ferreira de Castro”, *O Correio Semanário* (Marinha Grande), 10 de Fevereiro de 1989.

o realizador em entrevista,¹³ assenta raízes no modo de vida de uma aldeia transmontana. O ecrã enche-se com genuinidade local (ou se se preferir, a etnografia): a chega de bois, a feira transmontana com vendedores autênticos e uma cena de pancadaria a contribuir para a autenticidade, a neve, o baptismo de fertilidade na Ponte da Misarela (e não o baptismo de uma criança no ventre materno, como encontrámos noticiado em jornais),¹⁴ as casas e o seu interior, os capotes dos homens e os lenços das mulheres, ... À data da rodagem, Dezembro de 1991, não foi difícil recriar o ambiente dos anos 40, altura que o romance tem por referência, pois a etnografia pouco mudou e menos ainda a paisagem barrosã.

O plano inicial do filme, um cartaz no chão alusivo às “Festas do Duplo Centenário” (aquando da “Exposição do Mundo Português”) elucida o ano, 1940. E não falta, uma referência ao regime da época. Um grupo de crianças aproxima-se de cartazes colados na parede onde se lê: “Beber vinho é dar pão a um milhão de portugueses”, “Ministério da Economia, Capoeira povoada, riqueza amealhada” ou “Produzir e poupar, hoje mais que ontem”. Aparentemente, as crianças sentem-se inspiradas e cantam em uníssono: “... o alemão levar, o inglês chatear e o povo faminto gritar: Salazar! Salazar! Salazar!” e, por entre gargalhadas correm em debandada cientes do atrevimento.

Sempre ao lado do seu povo, António Campos mais que uma história de traição conjugal, faz um retrato do sofrimento, do engano, por parte de quem tem mais poder ou mais dinheiro sobre aqueles que pouca ou nenhuma possibilidade têm para se defender ou os combater. António Campos nunca se cansou de homenagear toda “essa gente ignorada, espezinhada, que não tinha caixa de previdência, que ganhava mal.”¹⁵ - uma homenagem quase a resvalar para o fatalismo, que ainda assim, nos parece evitar. De qualquer modo, “essa gente”, é uma expressão demasiado vaga. Nos filmes António Campos, a mulher-mãe e a mulher-trabalhadora, ocupam um lugar especial e de destaque.¹⁶ Especial porque António Campos nutre simpatia pelas mulheres,

¹³ “Realizado pelo leiriense António Campos, Leiria já viu Terra Fria”, Diário de Leiria, 24 de Junho de 1992.

¹⁴ É certo que o baptismo ocorreu com Ermelinda já grávida, mas essa é uma informação que apenas o espectador e os respectivos implicados sabem, não quem fez o baptismo.

¹⁵ Jorge Leitão Ramos, “O homem da câmara”, Expresso (Cartaz), 1 de Dezembro de 1995, p. 10.

¹⁶ 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 es-



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*, ou a mulher em *Retratos dos Margens do Rio Lis* 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.

Ainda que reconheçamos a infidelidade como o tema do filme, não podemos deixar de ver mais assédio sexual que propriamente infidelidade. Se tivermos sem conta o seguinte: Ermelinda é o protótipo da mulher que vive numa aldeia governada por uma moral de contornos bem definidos que exige da mulher todas as virtudes e cujos passos são seguidos de perto: pelos pais, pelo marido, pelas outras mulheres, ... Observada por todos que constantemente lhe cobram justificações pelo mínimo gesto. A mãe do “americano” vai ter com Ermelinda depois desta ter rejeitado os avanços do filho. Começando por esclarecer que o que quer que tenha acontecido é por certo culpa dela e dá-lhe as razões porque deve continuar a trabalhar como criada. Se deixar de trabalhar é porque alguma coisa aconteceu o que levanta suspeitas graves e mancha a sua reputação e se negar, dizendo que nada aconteceu, então porque há-de deixar de trabalhar em casa do “americano”? Ermelinda fica

treia 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.





sem resposta. Para ela, este é um dilema sem solução, restando-lhe aceder ao pedido de uma mulher mais velha e mais experiente. Ermelinda fica aqui tão enredada quanto, mais adiante, o “americano” ao dar-lhe a cheirar os perfumes “que trouxe da América”. A câmara rodopia à volta deles antecipando uma relação de maior intimidade e um crescente interesse de Ermelinda pelos modos e fortuna do “americano”.

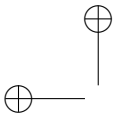
Ao longo do filme, destacamos dois momentos em que é mais patente a solidariedade do realizador pela personagem feminina e figura central em toda a trama e drama. Ao tomar banho, Ermelinda baixa-se para apanhar água com as mãos e levanta-se deixando a água correr pelo seu corpo. Aqui, a câmara segue 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. Num outro momento, depois de Ermelinda ter assumido a autoria material do assassinato, chega o dia em que é libertada da prisão. No 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, Loureiro Botas, Miguel Torga e Ferreira de Castro encontram-se enraizados na originalidade cultural portuguesa, no imaginário e no quotidiano do povo português, dos homens e mulheres que trabalham na terra e no mar para daí retirarem o seu sustento e para quem o nascimento e a morte são os momentos fundamentais da vida. Aos autores mencionados podemos acrescentar A. Passos Coelho - cujos contos *O Chino* e *A Neve*¹⁷ serviram de inspiração ao filme *Histórias Selvagens* (1978) e Teófilo Braga - cujo conto *Ti Miséria*, de 1883, está na origem do filme homónimo, de 1979. O povo é o grande protagonista para todos estes autores que celebram uma ligação ao meio rural. A essa ligação acrescentam algum inconformismo pela vida tal qual ela é e um entendimento do Homem como se este “não passasse de um esboço que saiu mal acabado das mãos de Deus”.¹⁸

¹⁷ in A. Passos Coelho *Histórias Selvagens, Contos*, 1963.

¹⁸ Frase de António José Barreiros a respeito da obra de Miguel Torga, mas que nos parece de sobremaneira adequada a este universo que tem por referência o homem-aldeão (in *História da Literatura Portuguesa*, vol. 2, 11^a ed., Editora Pax, s/ data, p. 481).





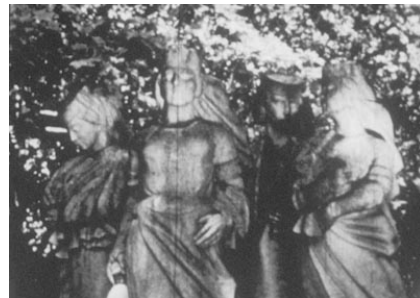
5a



5a



6b



6b

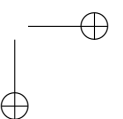
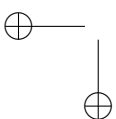


7c



8d

Leiria 1960 (Documentário, 1960)



2.3 Uma missão a cumprir: *filmar o presente*

Leiria 1960 é, logo à partida, 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”. A rodagem ou, pelo menos, grande parte dela, terá tido lugar em Março de 1960; trata-se, com toda a certeza, da feira anual de Leiria. Antes de apresentarmos as nossas razões para a escolha da expressão “filmar o presente”, comecemos pelo filme *Leiria 1960*.

Se nos filmes *Um Tesoiro* e *O Senhor* as mulheres são as protagonistas, são elas que dão corpo e alma aos filmes, em *Leiria 1960*, António Campos presta-lhes claramente uma homenagem associando a *mulher* a estátuas (v. fotogramas 5a a 10d). Quanto aos homens, em dois momentos do filme vemos um rosto de homem em alto relevo esculpido numa parede e uma estátua. Mas, nestes dois casos seguem-se e antecedem-se planos fixos de edifícios (casas e ruas, ponte). Aos homens, o realizador reconhece uma actuação menos dinâmica que às mulheres, compensando-a, no entanto, com mais imponência e solidez.

Leiria 1960 é uma encomenda da Comissão Municipal do Turismo. António Campos terá sido incumbido de colocar no ecrã a cidade de Leiria com o objectivo de a promover turisticamente. Perante esta encomenda, o que o realizador faz ultrapassa largamente o mero postal ilustrado. Ao longo de todo o filme, 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*. Nos *filmes de montagem*, o ponto de vista da câmara de filmar não é atribuível a nenhuma personagem. É precisamente neste ponto que *Leiria 1960* difere. A câmara está “literalmente” colada ao olho do operador. Por detrás da câmara há uma força humana que a conduz. Estamos, com António Campos, muito distanciados da concepção vertoviana de um olho mecânico que vê melhor que o olho humano. 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 espe-

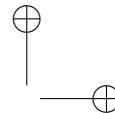


cial, nas pessoas). Com António Campos, Leiria é percorrida durante um dia e uma noite, a partir do ponto de vista de um visitante. A grande quantidade de movimentos de câmara (convém ressaltar que esses movimentos não são desleixados) e o plano final, um *travelling*, com a câmara colocada num comboio que se vai afastando da estação de caminhos-de-ferro onde está escrito na parede “LEIRIA”, garante-nos esta nossa leitura. Ruas da cidade, as pessoas na feira, o rio Lis, os trabalhadores do campo, as instituições da cidade (por exemplo, Escola Industrial e Comercial de Leiria, Centro de Assistência Social do Concelho de Leiria, Jardim Infantil Afonso Lopes Vieira), são vistos a partir desse olhar visitante que ora se desloca (em panorâmica) para a direita ora para a esquerda, qual perscrutar da cidade, lançando um olhar curioso e atento a tudo o que o rodeia.

Depois de um plano picado, em panorâmica, da esquerda para a direita de uma rua da cidade, segue-se um plano picado mais apertado dessa mesma rua, em panorâmica, da direita para a esquerda acompanhando um homem que passa. Numa fábrica de “matérias plásticas” vários planos terminam com um operário que retira de dentro de um molde um boneco e mostra-o para a câmara. Mais adiante, jogadores de futebol estão num campo de jogo. O plano muda para o Castelo e a muralha que o circunda, regresso ao campo de futebol para ver os jogadores entrarem no balneário, a câmara entra também. Ao plano aproximado de um chuveiro segue-se um plano médio de um rapaz de costas que toma banho. O plano muda para gotas de água que caem nas folhas de uma planta, a câmara movimenta-se para cima até um repuxo de jardim. Ainda no jardim, a câmara detém-se numas flores e movimenta-se para cima até um jovem casal que passa. A seguir, sinalética fluorescente anunciam um passeio pela noite. Alguém segura uma folha com a indicação da peça de teatro: “Margarida (...) pelo Grupo de Teatro Miguel Leitão (...)”. Seguem-se dois planos dos actores em palco, um geral e outro mais aproximado; o público aplaude e uma rua à noite com carros que passam dá por encerrada a saída nocturna.

“Mostrar a nossa terra” será, em grande parte, a força que move a câmara de António Campos, o que imediatamente lança a suspeita de ter sido apresentado o que “a nossa terra” tem de bonito mas, tendo em conta o modo como foi apresentado, tal coincide com o que alguém (um visitante), imbuído de um espírito de visita, procura. Em *Leiria 1960*, António Campos regista o “aqui e agora”, fornecendo-nos uma data e um local concretos. Encontramos

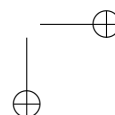




esta mesma abordagem em *A Festa* (1975), curta-metragem realizada como complemento a *Gente da Praia da Vieira* (1975), o primeiro filme de António Campos depois do 25 de Abril. Em *A Festa*, a câmara de António Campos respira o mesmo ar que a gente de Vieira de Leiria e os sons são os oriundos do local (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 de S. Pedro e “em benefício da capela local”. O filme acompanha um dia da festa, o dia 10 de Agosto, conforme o realizador assegurou.¹⁹ Esta informação relativa ao dia de rodagem não está no filme, nele podemos apenas comprovar que acompanha um dia da festa, pois o plano inicial da praia faz ligação com o último plano, o pôr-do-sol na praia da Vieira, num dia de Verão.

A câmara observa o início das festividades do dia, uma banda de música a tocar perante o içar da bandeira portuguesa. Já no baile, a câmara ao ombro balança e partilha o mesmo apertado espaço dos alegres e entusiastas dançarinos. Mais adiante, percorre demoradamente o dinheiro pregado com molas num arame de forma oval, enquanto ouvimos uma voz masculina: “luta popular... a única solução que se abre à classe operária, ao proletariado português é a tomada do poder, levando a revolução democrática e popular até ao fim”. Em imagem surge o estandarte do dinheiro cuja placa esclarece: “Oferta do emigrante”. A atenção da câmara segue para os enchidos e pães com cara de gente, expostos nas barracas. A voz continua “... luta popular, órgão central do MRPP...”. Depois de, em som ambiente, pessoas pregarem dinheiro nos andores, depois de vários rostos de mulheres e homens e de uma menina que segura um barco enfeitado com notas, a voz prossegue: “... quer comprar o último número da Luta Popular?” Esclarecida a intenção deste homem que nunca vemos em imagem, tem início a procissão feita de barcos enfeitados, de andores de santos e dos rostos que os olham. A mensagem política que inicialmente surge como um apelo é afinal o pregão de um ardina, como se o alerta político já tivesse deixado de o ser, para passar a fazer tão parte do quotidiano como o ritual religioso. Um aspecto que é imperativo destacar e que, em grande medida, naturaliza o discurso político mencionado atrás, é a simul-

¹⁹ “António Campos cinematiza Ferreira de Castro”, *O Correio Semanário* (Marinha Grande), 10 de Fevereiro de 1989.





taneidade da imagem e do som (cada plano vem acompanhado do respectivo som ambiente).

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. Imagem e som é fornecida em simultâneo, por exemplo, homens e mulheres cruzam os braços entre si, formando uma cadeia unida, cantam e gesticulam como se estivessem dentro de um barco a remar. A câmara circula por entre o rancho folclórico. A dado momento fixa a sua atenção nos pés dos dançarinos e, ao terminar a dança, ergue-se e movimenta-se em panorâmica até ao público que assiste e que os aplaude. Homens e mulheres trajados a rigor são parte essencial do folclore, por isso, quer as vozes, quer os trajés e gestos são colocados em simultâneo no ecrã. 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, e sem cair no mero postal ilustrado, oferece-nos um registo sereno, tranquilo e, sobretudo, um olhar atento a tudo o que rodeia.

Leiria 1960 e *A Festa* registaram o “aqui e agora”, fornecendo-nos inclusive datas que situam o acontecimento. Se alguma semelhança quisermos estabelecer com o “cinema directo” temos de estabelecer, também, a grande diferença de António Campos se ter preocupado em situar/datar os acontecimentos registados. Estes dois filmes permitiram-nos verificar um traço de coerência na filmografia de António Campos. *Filmar o presente* parece-nos ser a expressão que melhor se adequa ao seu cinema. De todas as entrevistas e depoimentos que consultámos fomos encontrar no Catálogo do *1º Congresso Internacional sobre o Rio Douro*²⁰ uma declaração sua cuja importância vai para além do filme a que se refere, *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.” O passado é opaco, nada tem de transparente, já aconteceu. Para acedermos ao passado é necessário desenterrá-lo e para Campos esse processo é doloroso e, podemos acrescen-

²⁰ Vila Nova de Gaia, 25 Abril a 2 de Maio de 1986.





tar, pouco contribui para “articular o futuro” já que esse esforço nos distrai do que existe à nossa volta. Por seu lado, o presente, o que está a acontecer e as pessoas que vivem junto a nós (e a câmara de filmar) estão “aqui e agora”. O cinema é então chamado a colaborar para uma consolidação do presente, para dar a conhecer e promover a discussão dos acontecimentos do mundo e da vida das pessoas. O cinema impede que o presente se escape e evita que se transforme num passado opaco; compete-lhe encher o ecrã com o mundo que nos rodeia.

Esta ideia de “filmar o presente”, também pode ser vista em *A Almadraba Atuneira*, o primeiro filme em 16 mm de António Campos e onde 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. Parece que o mar esperou pela câmara de António Campos para que uma homenagem aos pescadores pudesse ser concretizada. Segundo o próprio afirmou, foi com *A Almadraba Atuneira* que encontrou o seu caminho.²¹ 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 *Almadraba*, António Campos enche o ecrã com o árduo e comunitário trabalho dos pescadores de atum e a vida em terra, por exemplo, crianças que saem da escola e uma mulher a fazer uma meia de lã. O nosso

²¹ 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, n.º 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.





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 *Almadraba* prima pelo rigor e cuidado no enquadramento e composição dos planos.

Em *Almadraba Atuneira*, a montagem não é um mero dispositivo formal, é colocada ao serviço da energia dos pescadores da Ilha da Abóbora. 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. A ligação entre os planos faz-se por um tipo de *raccord* a que podemos chamar *raccord por analogia*, isto porque os planos são muito iguais entre si, há um mesmo preenchimento do ecrã, um mesmo equilíbrio de composição.

E a música, a *Sagração da Primavera*, que acompanha as imagens de *Almadraba Atuneira*, mais parece ter sido feita propositadamente para este filme. O som ambiente surge em poucos momentos do filme. Destacamos dois: o início dos trabalhos por um homem que toca uma corneta e o apito de uma embarcação que dá por finalizada a faina. Este filme acompanha toda a preparação, todo o processo de armação, com uma demorada “levantada do atum” quase no final do filme. Esta “levantada do atum” é um empreendimento arrojado e arriscado que estes homens conseguem levar a cabo. Todo o trabalho dos pescadores é apresentado cena a cena, por exemplo, a feitura das redes é apresentada num único conjunto de vários planos que se sucedem. Sem que a presença da câmara se faça notar e estrategicamente colocada para enquadrar com rigor e determinação todos os gestos necessários para a pescaria, este filme evidencia uma planificação antecipada. Não há aqui um protagonista único, o filme não se concentra em apenas um interveniente. O grupo de pescadores é o protagonista. Esta opção contrasta com o aparecimento de um guarda logo no início do filme. Após um conjunto de barcos de pescadores passamos a um único barco com o guarda a remar. Da sua chegada a terra apenas vemos a âncora que é atirada para a areia e as suas botas que descem do barco. Nos planos seguintes, um pequeno animal foge e um



caranguejo esconde-se num buraco. A presença policial destaca-se por entre uma multidão de pescadores, aquando da supervisão da divisão do peixe por lotes,.

Em suma, 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**. E nos seus filmes encontramos modalidades e nuances de uma missão que António Campos entende ser a do cinema e que assumiu como sua. Clarificar essa expressão que se apresenta como objectivo maior a cumprir, implica referir três pontos que nos parecem essenciais. Em primeiríssimo 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 longamente, 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. Com António Campos fazer cinema implica, necessariamente, participar e viver o modo de vida daqueles que habitam o seu ecrã. Tal como o miúdo em *Falámos de Rio de Onor* que, atento, presença e assiste espantado 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 colocada em ecrã para aí permanecerem. Num segundo ponto, referimos os protagonistas dos seus filmes. Como já sabemos, o povo português, em especial os mais desfavorecidos são os protagonistas dos seus filmes. Mais concretamente, como também já tivemos oportunidade de verificar, 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 dos 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. Lembramos, por exemplo, o plano que fecha o filme, uma panorâmica ascendente de uma criança de



tenra idade quase nua que, sentada no chão, brinca com um ramo de oliveira, ilumina e renova a vivência à beira rio.

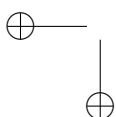
Dois planos muito curtos, um de parte da cara de um homem e outro em que alguém segura uma máquina fotográfica, estabelecem a abordagem do autor. O que iremos ver são retratos das margens do rio Lis, margens que marcam os limites onde as águas do rio terminam e começa a terra (ou vice-versa), habitada por pessoas que trabalham arduamente. Mas os retratos que se seguem, ao contrário daqueles que vimos no genérico inicial: 4 gravuras em azulejo (três delas de mulheres com potes à cabeça e cestos de fruta e uma outra com dois homens, um deles carrega um saco às costas), não são estáticos. A câmara fotográfica não mais aparece para dar lugar a uma câmara de filmar que se movimenta acompanhando a dinâmica, quer das águas do rio quer da vida das pessoas. Um dos planos iniciais quebra precisamente qualquer tentativa de construção de um retrato estático. Começamos por ver as árvores espelhadas nas águas do rio. A força das águas “empurra” a câmara rio abaixo até uma queda de água. Ao longo do filme não encontramos mudanças de ritmo dignas de nota; o que está aqui em causa é o fluir da vida que António Campos associa ao fluir natural das águas do rio.



9

Retratos das Margens do Rio Lis (Documentário, 1965)

Planos do rio vão alternando com a vida da população: a feira de gado, o árduo e esforçado trabalho no campo de homens e mulheres, as casas junto ao rio, as mulheres a lavar roupa no rio, uma mó de moinho que roda ao sabor das





águas, duas crianças a brincar “à macaca”, marcada no chão... Neste filme, a primeira vez que António Campos individualiza e se detém numa pessoa é numa mulher com uma vara na mão (v. fotograma 9), durante uma feira de gado, uma feira povoada por homens a negociar, essencialmente bois e vacas. A câmara desce da vara até à mulher e aí se detém por alguns instantes, detém-se nas mudanças de expressão facial, enquanto conversa com alguém ao seu lado, alguém que nunca vemos.

Já as crianças surgem-nos com a câmara de frente, ao nível dos seus olhos, ou em movimento de câmara, em panorâmica dos pés à cabeça ou ao contrário, partilhando connosco o silêncio. Estas panorâmicas verticais incidem o nosso olhar para os pés descalços das crianças. 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-nos 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 António Campos escolheu, 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* é o filme que começamos por destacar, por dizer respeito ao que o próprio chamou de “realidade subentendida”.²² António Campos tem, essencialmente, como cenário a geografia nacional, as terras mais afastadas das cidades. 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. Este não é o único filme que tem a cidade por cenário. Como sabemos, Leiria foi também registada, mas esta é a cidade ru-

²² in José de Matos-Cruz, “António Campos fala de Histórias selvagens – o seu último filme”, *Diário Popular*, 12 de Outubro de 1978, p. 25.





ral. Lisboa é a metrópole dos prédios altos, dos carros e de multidões amorfas pelas ruas.

O casal que inventa o amor com carácter de urgência é individualizado, em imagem, quando se encontram no meio de uma rua por entre a multidão. Um homem e uma mulher cruzam-se num dia de chuva, no interior de um bar de hotel e inventam o amor, com carácter de urgência. A seguir transcrevemos parte do diálogo entre o casal que enquanto conversa, desconhece que as suas palavras estão a ser gravadas pela mulher sentada na mesa ao lado e a ser ouvidas por homens que, algures, num quarto à média luz, fazem accionar toda uma engrenagem com vista à captura e eliminação deste casal:

“Homem: *Seria tão belo um mundo de amor!*

Mulher: *Duvido muito da capacidade de amar, vinda dos outros.*

Homem: *Todos a temos dentro de nós. É só preciso utilizá-la... e saber utilizá-la. Mostrá-la-emos, estou certo.*

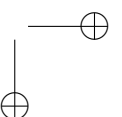
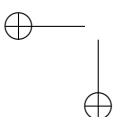
Mulher: *Não nos compreenderão, rir-se-ão de nós. E depois, a vida é curta demais para jornada tão longa!*

Homem: *Alguém disse há muitos anos: transporta todos os dias um punhado de terra e terás uma montanha...*

Mulher: *É verdade! E não disse: transporta todos os dias uma gota de água e terás o mar?*

Homem: *Bravo! É urgente começar... os outros farão o cume da montanha.*”

Quando este diálogo tem início, a câmara desloca-se em panorâmica para a esquerda, desde o casal até uma mulher que, sentada na mesa do lado, retira um pequeno aparelho da sua mala para gravar a conversa. A partir deste momento, apenas ouvimos estas palavras que lançam a semente para um mundo de amor sobre os planos da mulher sentada ao seu lado e dos homens que através desse aparelho de gravação ouvem a conversa do casal. O estado de vigia nesta cidade (nesta sociedade) é constante. Mal tem início uma conversa num local público, mesmo ao lado, o mais insuspeito dos cidadãos é um delator, um colaborador com o *estado das coisas*. A denúncia coloca em alerta a Polícia e os cidadãos que com ela colaboram. A cidade não é apenas sinónimo de falta de afectividade é, também, sinónimo de uma estrutura bem organizada, uma “máquina” bem oleada que imediatamente detecta e persegue os que a põem em causa.





Enquanto ele e ela passeiam pela cidade, em separado, mas unidos pela sua “invenção”, ouvimos um telefone tocar; a notícia do acto criminoso está a espalhar-se, a rede de captura está em marcha. A Polícia (que podemos substituir por PIDE²³) lança um alerta geral e urgente. Cartazes com a fotografia do casal sentado à mesa de um bar de hotel estão colados nas paredes e em letras garrafais: “BUSKATT PER I POLITZYA”. Se seguirmos o poema homónimo que inspirou este filme, essas letras são “do tamanho do medo, da solidão, da angústia”. A mesma fotografia e os mesmos dizeres encontram-se nos televisores espalhados pelas montras das lojas e elucidam os cidadãos que passam na rua da ameaça que se abateu sobre a ordem pública. É precisamente por este meio que o homem fica a saber que ele e a sua companheira estão juntos na invenção do amor, mas terão de o estar, também, na fuga, a única hipótese de sobrevivência. Um movimento de câmara descendente desde um prédio da cidade até cartazes colados na parede é acompanhado por uma voz masculina e grave que lança o apelo: “Que todos estejam atentos. . . Vigilância é a palavra de ordem. . .” Repetem-se os dizeres: “BUSKATT PER I POLITZYA. . .”. Com vários planos encadeados de cartazes, a cidade veste-se de avisos numa língua estranha, numa cidade e país que não sendo nenhum conhecido pode bem ser o de todos - e, mais claramente, o de todos os portugueses já que, num dos planos, um dos cartazes é, digamos, traduzido para português. Por tudo isto, trata-se de um filme que é uma clara metáfora do ambiente não apenas de opressão mas, também, de perseguição, vivida antes do 25 de Abril de 1974. Mais que o ambiente de conspiração, o que se respira nesta cidade é o absoluto controlo e vigia sobre os seus cidadãos.

A cidade está em movimentação, a cidade apenas tem vida porque tem uma missão a cumprir: capturar o casal cujo “encontro criminoso” inventou a mais eficaz de todas armas que põe em causa a sua estabilidade (estabilidade, bem entendido, é sinónimo de marasmo e de uma total falta de afectividade). A cidade alimenta-se, fortalece-se pela denúncia e perseguição do casal que

²³ PIDE-Polícia Internacional de Defesa do Estado na dependência do Ministério do Interior, criada em 1945 como um organismo autónomo da Polícia Judiciária, invocando o modelo a Scotland Yard. Possuía funções administrativas (serviços de emigração e passaportes, passagem de fronteiras terrestres e marítimas, . . .) e funções de repressão e de prevenção criminal (instrução preparatória dos processos respeitantes a crimes contra a segurança do Estado, . . .). Em 1969, o governo de Marcello Caetano extinguiu a PIDE e criou, em sua substituição, a Direcção-Geral de Segurança (DGS).





“inventou o amor com carácter de urgência”. A perseguição alarga-se a todos os que apresentem sintomas de por eles terem sido contaminados. Um agente da Polícia que se deixou sensibilizar com as palavras do casal é executado. Todos os meios são convocados e colocados ao serviço do restabelecimento da ordem pública. A rádio apela a todos os cidadãos que colaborem na perseguição “que a bem da moral pública lhes está a ser movida”. Quando a mulher entra num autocarro, um cidadão empenhado cola na janela do autocarro um cartaz e uma voz masculina impõe: “Procurem a mulher e o homem que num bar de hotel se encontraram numa tarde de chuva... para bem da cidade, do país e da cultura é preciso encontrar o casal fugitivo que inventou o amor, com carácter de urgência...” E, mais adiante: “... importa descobri-los onde quer que se escondam antes que seja tarde e o amor como um rio inunde as alamedas, praças, becos, calçadas...”

Os protagonistas fogem da Polícia e de todos os cidadãos que foram convocados para ajudar nas buscas, sem encontrarem um lugar seguro onde repousar ou viver. O campo junto ao mar, local deserto de gente, de edifícios e das ruas da cidade é onde ocorre o assassinato da mulher. Quando a mulher é atingida e cai por terra em agonia, roda e deixa-se cair por uma ribanceira até junto do mar; não há qualquer vestígio de sangue nas suas costas. Mais que ter sido atingida fisicamente, ela foi atingida interiormente, na sua capacidade de amar. Aqui, junto ao mar, o Farol (trata-se do Farol de S. Pedro de Moel), ilumina a noite. O rosto dela alterna com o dele sob o acender e apagar da luz do Farol, o que introduz intensidade dramática à cena e antecipa a luz vinda do nascer do sol para o qual (último plano final do filme), o casal caminha de mãos dadas, num sinal de esperança; assegurando-nos que a semente por eles lançada irá frutificar, ainda que encontre dificuldades nesse seu percurso.

Mas, neste filme, a crítica mais incisiva ao regime autoritário diz respeito ao sistema de ensino. Trata-se de uma cena bastante longa se comparada com o poema. Neste pode ler-se:

“... ”

Fechem as escolas Sobretudo
protejam as crianças da contaminação

Uma agência comunica que algures ao sul do rio
um menino pediu uma rosa vermelha
e chorou nervosamente porque lha recusaram



Segundo o director da sua escola é um pequeno triste inexplicavelmente dado aos longos silêncios e aos choros sem razão
Aplicado no entanto Respeitador da disciplina
Um caso típico de inadaptação congénita disseram os psicólogos
Ainda bem que se revelou a tempo Vai ser internado
e submetido a um tratamento especial de recuperação
Mas é possível que haja outros. É absolutamente vital
que o diagnóstico se faça no período primário da doença
...”

O filme enquanto denúncia e exposição do *estado das coisas* aproveita esta oportunidade para alongar a crítica ao sistema de ensino como local privilegiado de doutrinação. Junto a um rio, um grupo de crianças brinca na água com barquinhos de papel. Um dessas crianças, um rapaz, apanha a única rosa que floriu junto ao rio e corre para dentro da escola. Lá dentro, oferece a rosa à professora que surpreendida e chocada com este gesto de afectividade leva o rapaz para fora da sala. Sobem umas escadas em caracol e, lá em cima, entram no gabinete do Director a quem é entregue a rosa, a prova do desvio à normalidade reinante. A professora sai e o rapaz é entregue a outro homem. O Director abre uma gaveta onde coloca a rosa; dentro dessa gaveta está já uma outra rosa. Este não foi, então, o primeiro nem o único caso de uma força subterrânea que está a alastrar. A seguir, vemos esse rapaz num internato. De todas as camas enfileiradas uma é a sua. Local de depósito de crianças a “educar”, o internato é, também, o local onde uma outra ordem está a fortalecer-se. À noite, os outros rapazes levantam-se e vão ter com o recém-chegado à “família”, cada um deles oferece-lhe uma rosa, por entre olhares e sorrisos cúmplices.

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 é contemporâneo de uma vivência que haveria de se prolongar até 1974. Sendo uma inegável metáfora e representante do ambiente vivido antes do 25 de Abril, o filme que começou por ter exhibições restritas terá imediatamente começado a ter problemas com a censura e António Campos apressou-se a depositar uma cópia na Cinemateca para que aí ficasse a salvo de cortes ou qualquer outro tipo de adulteração.²⁴

²⁴ Informação obtida no MIMO-Museu da Imagem em Movimento, de Leiria.



Baseado no emblemático poema homónimo, de 1961, do poeta natural de Cabo Verde, Daniel Filipe (1925-1964), o filme é uma iniciativa original de António Campos, um filme nascido das tertúlias havidas em Leiria entre António Campos e um conjunto de amigos que colaboraram na feitura do filme como actores, figurantes ou ajudantes em determinadas cenas.

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. *A Invenção do Amor* que Paulo Rocha tanto refere como o único filme surrealista português,²⁵ é um filme distanciado de um registo *in loco*, no sentido em que não coloca em imagem uma situação que está a decorrer num local preciso e identificável como acontece, por exemplo, em *Vilarinho das Furnas*. Ainda assim, é *A Invenção do Amor* que coloca em imagens e sons uma situação *inventada*, que surge como o mais claramente político de todos os seus filmes. *Vilarinho das Furnas* e *Falámos de Rio de Onor* surgem-nos como exemplares na missão de António Campos em filmar *o presente*.

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, nomeadamente, nos escritos pelo antropólogo Jorge Dias. Esses livros são fonte de informação, ajudando a preparar a rodagem. 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 *Vilarinho das Furnas* trata do afundamento de uma aldeia pelas águas de uma barragem imposta por uma “lei” exterior mas, também (e so-

²⁵ Cf. AA VV *António Campos*, Cinemateca Portuguesa, 2000.



bretudo), trata da resistência da população ao desaparecimento do seu modo de vida. O filme é um acto de resistência, solidário com os habitantes que tiveram de se espalhar, sem que para isso estivessem preparados.

Vilarinho das Furnas, aldeia minhota do concelho de Terras de Bouro, distrito de Braga, tinha, em 1948, cerca de 250 habitantes, conforme consta no livro intitulado *Vilarinho das Furnas - Aldeia Comunitária*, da autoria de Jorge Dias, com 1948 como primeira data de edição. A agricultura e, essencialmente, a pastorícia eram as duas fontes de subsistência de Vilarinho, aldeia auto-suficiente apoiada num sistema de organização comunitária, que construía os carros de bois necessários, que se orgulhava de aí não haver miséria e que sempre se recusaram a alugar alojamento aos trabalhadores da barragem. Geograficamente isolada, sem localidades vizinhas com quem trocar os bens em excesso pelos que lhes faltavam, os fortes laços comunitários de governo e leis próprias eram passadas de geração em geração entre os seus habitantes. Um muro construído pelos próprios furnenses e a que chamavam “Muralla da China” delimitava o seu mundo, um mundo que foi totalmente devastado pela construção de uma barragem, uma imposição e símbolo dos “tempos modernos” que engole, indiscriminadamente, tudo o que impeça a sua progressão.

A Barragem de Vilarinho das Furnas, construída pela HICA, Hidro Eléctrica do Cávado e propriedade da CPPE-Companhia Portuguesa de Produção de Electricidade, tem como início do projecto o ano de 1966 e 1972 como ano de conclusão. A partir de Janeiro de 1969, data do início da rodagem do filme realizado por António Campos, a aldeia de Vilarinho das Furnas tinha já como definitiva a sua sentença de morte. António Campos acompanhou os últimos meses de uma aldeia numa fase dramática de desagregação imposta pelo exterior, um exterior do qual nunca dependeu para a sua sobrevivência. No filme, cada palavra, cada gesto são uma palavra e um gesto derradeiros de um povo que sempre se bastou a si mesmo e que disso se orgulhava.

Vilarinho das Furnas é o filme mais aclamado de António Campos, o filme que o afirmou (rotulou?) de documentarista etnográfico, ou seja, de realizador que documentou os usos e costumes do que vulgarmente se chama o “Portugal profundo”. Como o próprio se queixou: “Se uma pessoa faz muitas coisas da sua própria terra é considerado um regionalista.”²⁶ Sempre inte-

²⁶ Carlos Alberto Silva, “António Campos aguarda estreia de ‘Terra Fria’”, Região de Leiria (Suplemento 2º Caderno), 7 de Outubro de 1994, p. 13.



ressado e apaixonado pelas gentes do povo, pelos que nada têm e que trabalham arduamente tendo apenas como certo nada virem a ter, António Campos nunca poderia conceber fazer um filme, no caso, sobre Vilarinho das Furnas, sem viver com as pessoas que filmava. Para o realizador, era imprescindível sentir-se, comportar-se, falar, como se fosse “nascido e criado” em Vilarinho das Furnas. Com esta posição extremada e impregnado de toda a vivência de um povo, o realizador legou-nos um filme justo, escorreito e digno sobre uma população ameaçada.

As dificuldades de António Campos em fazer este filme foram mais que muitas e não apenas económicas. Por diversas vezes, em entrevista, o realizador expôs e realçou a desconfiança da população em relação à sua presença e intenções que, a bem dizer, apenas foi ultrapassada depois de, pelo menos uma parte da população, ter visto o filme.²⁷ O realizador refere, também, que o filme se ressentia dessas dificuldades sentidas ao longo de toda a rotação. Se, em parte, os furnenses ultrapassaram a sua desconfiança em relação a António Campos ser um “espião da HICA”, foram sempre reservados no relacionamento e avessos a qualquer facilidade durante a rotação. No entanto, a dado momento do filme, já quase no final, em som ambiente temos uma família reunida à lareira a ceiar. A cozinha não é apenas o local onde se preparam os alimentos é, também, o centro da vida familiar. A intrusão de uma câmara de filmar nada parece alterar o ambiente familiar, os planos de uma intimidade absoluta surgem-nos como uma das mais dramáticas tomadas de consciência de gestos que em breve desaparecerão.

O aspecto mais interessante desta povoação é o seu sistema comunitário. As encostas montanhosas e o vale pequeno, mas fértil em que vivem prestam-se ao pasto do gado, vacas, bois, cabras e carneiros e ao cultivo de cereais, essencialmente, milho e centeio, e exigem uma organização social assente no contributo de todos para o benefício de todos. A Junta reúne todas as quintas-feiras, desde o nascer do sol prolongando-se até ao final do dia. O sinal de chamada é dado pelo *Juiz*, com três toques espaçados de uma corneta feita de corno de boi. A Junta renova-se nos seus elementos de seis em seis meses e é composta por: um *Juiz* que preside à Junta, com voto de desempate sendo sempre um homem casado que é substituído por um outro homem casado, por

²⁷ V. José Gomes Bandeira, “Vilarinho das Furnas: Novo filme de António Campos”, *O Comércio do Porto*, 2 de Abril de 1971, p. 16.



ordem de casamento; pelos *Seis*, que elegem e participam na Junta, eleitos por voto secreto e, finalmente, por todos os chefes de família, homens e mulheres - mas estas apenas em caso de viuvez ou se o marido se encontrar ausente, em geral, emigrado. Sobre todo e qualquer assunto a decisão dos *Seis* é soberana, que procedem de acordo com a vontade de todos os chefes de família, uma vez que antes da tomada de uma decisão os problemas são discutidos entre todos. Na Junta, são definidos os trabalhos a fazer, por exemplo, as *vezeiras* (à vez, os furnenses levam o gado de todos a pastar), discutidos e resolvidos todos os problemas, e decididas as sanções a aplicar àqueles que faltem ao cumprimento das obrigações comunitárias, ou por falta de comparecimento à Junta sem apresentação de uma justificação válida. A sanção mais grave que pode ser aplicada a um furnense é ficar *fora de vizinho*, o que significa que nenhum outro membro da comunidade o deve ajudar em absolutamente nada. O *fora de vizinho* é deixado por sua própria conta e risco. O regresso *a vizinho* só pode ser decidido, a pedido do próprio, pela Junta.

Toda esta informação mais descritiva sobre a organização da aldeia é-nos dada pela banda som do filme, mais concretamente pela voz e, por vezes, voz e imagem, de Aníbal Gonçalves Pereira. Nos planos iniciais do filme um homem apresenta-se dizendo o seu nome: Aníbal Gonçalves Pereira, diz que é de Vilarinho das Furnas, “nascido e criado”, e que nos vai “contar os usos e costumes desta terra”. A partir dos vários planos, em som ambiente, de pedras e água a correr e deste homem, somos colocados perante a existência concreta e consolidada de um povo, organizado em comunidade agro-pastoril, que vive em união com a natureza e, tal como esta, apenas tem como motivação seguir o seu próprio caminho. O início do filme estabelece, também, a abordagem adoptada pelo realizador que abdica da imposição do seu “ponto de vista”, elimina a sua “pele” para vestir a de um furnense. O que sobre Vilarinho das Furnas virmos e ouvirmos será a partir de dentro, a partir de um olhar interno. Mas, não se trata aqui do tradicional “dar voz ao Outro”, a postura de António Campos tem uma outra dimensão, a de saber ouvir e respeitar o Outro.

O Sr. Aníbal, apesar de nos surgir na sua individualidade não é protagonista do filme. A sua história de vida ou a da sua família não têm sentido isoladamente, o que importa é a vida da e em comunidade. Imediatamente a seguir ao plano do nosso ciclerone vemos uma árvore e o plano abre até à paisagem. Tal como o Sr. Aníbal, a árvore tem vida própria, mas a sua existência apenas faz sentido se tivermos em conta o ambiente em que ela se insere. O



Sr. Aníbal fala sempre no plural, e o que vai contar-nos não é aquilo que faz, os seus usos e costumes, mas os da terra, não expõe aquilo que pensa, mas o que todos pensam; seja quando ternamente explica as reuniões que “tivemos”, como a que decorreu “com o Sr. Padre Manuel, para saber a opinião do povo sobre o dinheiro da capela”; seja quando, com serenidade, nos diz que o Governador Civil de Braga foi mandado chamar pelo *delegado* (um dos homens da Junta), “para ver a nossa situação porque imos ser invadidos por uma barragem”.

Em geral, a imagem e som constituem-se em duas bandas autónomas. As palavras em *voice over* são, sobretudo, o meio pelo qual se transmite aos ouvidos do espectador informação que descreve os usos e costumes da aldeia. Já a banda imagem, acompanhada de som ambiente nunca serve exactamente como ilustração, uma vez que nunca nos mostra uma tarefa do princípio ao fim. Por isso, a banda imagem não é ponto de apoio para uma etnografia do local. As imagens aéreas iniciais e os diferentes mapas e gráficos que vão surgindo, por exemplo, das zonas cultivadas à volta da aldeia e dos locais de pastagem das *vezeiras*, tornam mais precisos os lugares e a localização da aldeia. Ao longo do filme, a câmara está com as pessoas, preservando uma certa distância - a boa distância - mas sempre partilhando o mesmo espaço e mais uma vez, como é habitual em António Campos, o olho da câmara identifica-se com o do operador. Por exemplo, a dado momento do filme, a câmara ao ombro caminha. Em som ambiente vamos detendo o olhar e apreciando pequenos aglomerados de pedras, a água do rio, os marcos (pedras usadas para delimitar os terrenos). A dado momento, com uma panorâmica para a esquerda surge uma parede de betão, o plano abre (em *zoom out*) para deixar surgir a barragem em toda a sua imponência. Nesse preciso momento, fica claro que tudo o que vimos antes é demasiado pequeno, demasiado insignificante. . . A barragem apenas volta a surgir no plano final do filme, preenchendo todo o ecrã e com a legenda: “Morreu Vilarinho das Furnas sob o manto de água que lhe deu vida.”

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. Se o interesse do espectador se vira mais para os aspectos que possam ser mais exóticos, parece-nos que um olhar atento a este filme não pode deixar de real-



çar uma grande carga crítica aos governantes. A chegada do Governador Civil a Vilarinho das Furnas é hilariante sem, no entanto, cair na exploração gratuita, sensacionalismo ou crítica fácil. 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, enquanto a população assiste 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 no chão dispersando as abelhas. A comunidade visitada está, também, em vias de ser dispersada por causa da barragem, faltando apenas um “golpe de misericórdia”. E a visita do Governador pode muito bem ser esse golpe que faltava.

Planos de Vilarinho, de uma aldeia deserta de gente, com ruas e casas, acompanham a conversa entre o Governador e os furnenses. O Governador alerta que: “... eles não podem pagar aquilo que vocês querem...”; um furnense tenta iniciar uma frase “a companhia...” sendo logo interrompido pela voz grave do Governador: “a companhia é boa gente...” E, mais adiante, depois de colchas à janela segue-se a placa: “B. Vindo Seja o Sr. Governador Civil”. Este promete falar com o Sr. Engenheiro. Enquanto em som ouvimos um furnense queixar-se que “querem-nos pagar um terço do que as coisas valem” e um outro explica que criou seis filhos - e o Governador exclama: “Seis filhos...!?” - e que “... oferecem-me 100 contos. O que é que vou fazer com 100 contos?”, em imagem um homem lavra a terra e carrega uma carroça. O valor das terras contém o suor e a dedicação de uma vida inteira, de cada um e de todos os furnenses. Mas toda a conversa com o Governador não passou disso mesmo e o que o futuro reserva a esta comunidade é nada mais que o desmembramento dos laços que os unem e que cada um fique por sua própria conta. O discurso final do Governador, acompanhado por planos ou de furnenses a trabalhar a terra ou a passar com gado pelas ruas da aldeia, anuncia que a decisão de Vilarinho das Furnas ficar submergida pelas águas da barragem está tomada. Diz o Governador: “... uma coisa há-de ficar que é a saudade, que vos há-de prender à vossa maneira de ser, estejam onde estiverem ... o amor a Deus e o amor à Pátria [e repete] ... o amor a Deus e o amor à Pátria. ... amar a Deus e amar a Pátria em todo o lado se cultivam esses grandes ideais...”



Os furnenses nada mais podem fazer do que continuar, para já, a vida comunitária. Durante a procissão de S. João ouvimos o cântico “Salvé Nobre Padroeira”, dedicado à Padroeira de Portugal, N^a. Sr.^a da Conceição, como um derradeiro apelo ou um apoio para executar aqueles que serão já os últimos gestos: do trabalho da segada, do abrir caminho para a água passar e regar a terra cultivada, da apanha do milho, das reuniões e discussões com o padre,... Por entre esses planos da vida comunitária, surgem-nos planos a negativo, sintoma de um povo à beira de perder a sua identidade; sem possui nenhum modo de se preparar para tal perda. A sentença de morte a Vilarinho é, também, uma sentença de morte para a alma de um povo e, extrapolando, para um país em decadência.

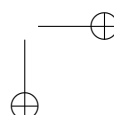
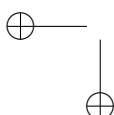
Apercebemo-nos agora que em *Vilarinho das Furnas* ainda não tínhamos ouvimos os furnenses cantar. Nas montanhas, em locais isolados as cantigas são entendidas como expressão de alegria e os furnenses organizam-se e preocupam-se, em primeiríssimo lugar, com a sua sobrevivência, e com a organização do trabalho que a garante.

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 aos 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,²⁸ 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.

António Campos interessou-se por *Vilarinho das Furnas* por se tratar de um povo obrigado a abandonar a sua terra. Se o registo da originalidade desse povo pressupõe uma etnografia em imagens e sons, o realizador reconhece uma outra importância ao seu filme: “A minha ideia era dar a conhecer ao País o caso de *Vilarinho das Furnas* (...) era pôr o problema: haveria necessidade de sacrificar uma aldeia comunitária para construir mais uma barragem?”²⁹

²⁸ Em “António Campos, leiriense distinguido em Itália com o prémio cinematográfico Agri-film Festival”, *Jornal de Leiria*, 29 de Julho de 1988, encontramos referência a esta dimensão política: “. . . esta obra foi uma ‘pedra no charco’ na Primavera política da época.”

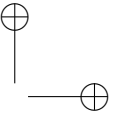
²⁹ Mário Alexandre, “António Campos: ‘passei por espião em *Vilarinho das Furnas*”, *A Capital*, 23 de Outubro de 1971, p. 23.



A respeito de *Falámos de Rio de Onor*, começemos por um dos seus últimos planos para precisar o título deste filme. António Campos entra em campo para dizer: “Falámos de Rio de Onor”. O título correcto é então: *Falámos de Rio de Onor* e não, como em geral é mencionado: *Falamos de Rio de Onor*. O tempo verbal correcto é o pretérito perfeito (que, gramaticalmente, indica uma acção passada e plenamente concretizada).

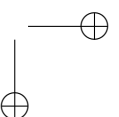
Em oposição ao total isolamento e fortes laços comunitários em Vilarinho das Furnas, aqui surge a relação com o lado de lá da fronteira, com Espanha, e um comunitarismo menos cerrado. Ao total trabalho manual em Vilarinho das Furnas contrasta o recurso às máquinas, como, por exemplo, tractores, para um trabalho agrário menos enraizado no comunitarismo. Neste filme temos uma aldeia, nas margens do rio Contensa, com dois nomes: Rio Onor de Baixo, no lado português, distrito de Bragança e Rio Onor de Cima (Ri-ononor de Arriba) no lado espanhol, província de Samora. Dois países e uma mesma população que, por direito, não necessita de vistos para passar para o outro lado. No filme, uma mulher de visita a Rio de Onor pergunta ao Sr. Comandante se pode passar para o outro lado. Juntamente com essa mulher, o espectador fica a saber que só quem tem terrenos do outro lado pode circular livremente. A câmara de António Campos não passa para o lado de lá da fronteira, concentra-se no lado português, tendo como fio condutor essa mulher que vem de Lisboa porque “tinha curiosidade em ver, a partir do livro de Jorge Dias, se os costumes são os mesmos”, ao que um rionorês responde: “São praticamente os mesmos”, que apenas foram abolidas as multas a pagar por decisão do Conselho de Mordomos.

Mas, antes deste pequeno diálogo e num dos momentos mais interessantes do filme, António Campos filma uma missa, mais concretamente o sermão do Padre em que este acusa o povo pelo aviltamento dos valores comunitários de outrora. Enquanto ouvimos o Padre dizer que o Dr. Jorge Dias publicou um livro sobre Rio de Onor, a câmara detém-se longamente no rosto das mulheres, homens e crianças presentes na missa. A seguir, a câmara de António Campos posiciona-se próxima do Padre para ouvir o seu sermão, naquele que será o plano mais longo de toda a sua filmografia. Vemos e ouvimos o Padre: “... para a vida em comunidade não era necessário tribunais nem a força militar ... todos os vizinhos se respeitavam. ... os homens bons davam a sentença aos transgressores ...” E, após uma descrição da cerimónia de casamento – em que o noivo pede a bênção aos pais, vai a casa da noiva onde ambos



pedem a bênção aos pais e padrinhos dela, e só depois seguem juntos para a Igreja - o Padre continua, regressando à vida comunitária, para destacar que “todo aquele que transgredia e não se acusava era envergonhado... a sentença era a vergonha... nesta justiça havia caridade... quantos de vós semeáveis linho... e que linho tão bom...” É aqui que o plano aproximado do Padre é interrompido para passar a um plano em que a câmara, dentro da Igreja e centrando a porta de saída, em contra-luz, deixa ver algumas pessoas que saem, enquanto ouvimos o padre continuar o seu sermão. Logo a seguir voltamos ao Padre para o ver e ouvir dizer que não devemos esquecer as lições dos nossos antepassados e que “Rio de Onor está moribundo”. Num misto de excitação e irritação, o Padre explica as razões para a degradação dos valores comunitários: “. . . porque se pôs de parte os costumes, porque vos deixastes arrastar por pessoas que vindas de fora procuravam o bem estar delas e não se importavam com o vosso bem estar. . . respeitai e procurai viver o dia a dia segundo a obra do Dr. Jorge Dias. . . que o Rio de Onor há-de tornar a ser o Rio de Onor de então.” A câmara esteve atenta ao sermão do Padre, mal este acaba de falar, desloca-se em movimento ascendente até um ramo de flores; num possível regresso à natureza com a qual é suposto viver em harmonia.

Durante todo o sermão, a palavra de Deus foi substituída pela de Jorge Dias, um discurso (antropológico) que o Padre elogia e transmite aos fieis para lhes indicar o bom caminho, o caminho que devem seguir. Mas, o que aqui mais nos surpreende é a duração, nem demasiado longa nem demasiado curta, do plano da porta da Igreja que medeia os dois longuíssimos planos (diga-se, absolutamente iguais em ângulo) do Padre. Esse plano não nos liberta do retrato do Padre para dele fazermos uma caricatura, não nos distrai do seu sermão até ao ponto de o entendermos desfasado da realidade de uma aldeia abalada pela emigração e o considerarmos como um *sermão* (em sentido pejorativo). Esse plano não chega a introduzir uma crítica a esse sermão de tom acusatório e moralista, mas introduz a possibilidade de um outro modo de entender a perda ou desagregação de uma identidade comunitária. Em suma, esse plano retira ao sermão do Padre o carácter afirmativo para o colocar como apenas um dos lados da questão, lançando sobre Rio de Onor a interrogação do seu futuro. Interrogação essa reforçada pelo plano final do filme, uma fotografia de uma criança - não se trata de uma imagem em movimento - que, em silêncio e sem qualquer traço de comiseração, nos olha e nos interroga. Esta cena da missa revela a postura de António Campos em relação ao que filma.



Acima de tudo e antes de tudo, estamos perante um realizador que sabe ouvir e um realizador solidário com os problemas do seu povo.

Se em *Vilarinho das Furnas* temos uma comunidade que fala a uma só voz (através do Sr. Aníbal), aqui encontramos uma multiplicidade e variedade de vozes e conversas e um filme feito com outros meios, este é o seu primeiro filme a cores. Um homem mais velho fala com outro mais novo insistindo para que não se vá embora da sua terra: "... lembra-te que és português. ...". O comentário em *voice over* de uma voz masculina esclarece a especificidade geográfica de Rio de Onor: "... diremos que a 27 Km de Bragança, a 15 da Puebla [Puebla de Sanabria, Espanha] e a 700 metros de altitude no nordeste transmontano se vai perdendo Rio de Onor" enquanto a imagem a negro chama a atenção para o som de um sino. Este "perdendo" remete para dois sentidos: Rio de Onor estende-se pela zona fronteiriça mas, também, estamos perante um Rio de Onor cujo sino soa o dobre a finados. Os caminhos dificultam a chegada dos médicos e dos correios, ainda assim, "alguma estrada está má, outra parte não. ..." Mas, o modo de vida dos habitantes de Rio de Onor está ou a perder-se ou a alterar-se: "... antigamente éramos todos pastores. ..." explica uma rionorêsa à mulher visitante, num dos momentos de maior poesia telúrica do filme. Enquanto ouvimos a história de um homem que foi ferido por uma vaca e que, por causa disso, teve de ir ao hospital uma mulher em imagem dá de mamar ao filho. Logo a seguir, uma voz masculina informa que o número de habitantes em 1520 era de 67 almas e que em 1940 podiam contar-se 228.

Duas mulheres pousam dois fachos de palha para lhes servir de banco e enquanto repousam um pouco, falam das dificuldades da vida e daqueloutro que emigrou. Uma voz feminina lê um documento dos privilégios concedidos a Rio de Onor pela Casa de Bragança confirmados pela Rainha D. Maria, enquanto em imagem uma mulher que carrega um facho de palha passa diante da câmara, para logo a seguir a vermos de costas a caminhar a passo lento, mas determinado. Mais adiante, uma outra voz feminina faz uma pequena evocação a Santa Bárbara num dia de trovoadas e, em outro momento, explica que a povoação vai a Bragança vender o que colhem e trazem de lá tudo "o que faz falta para governar a casa": sacos de farinha, sabão, ... Depois de um velho e uma criança (supomos serem avô e neto) surgirem em imagem, segue-se uma paisagem verdejante acompanhada pela carinhosa pergunta do avô: "... tu queres-me muito a mim?" Dois homens sentados numas escadas



de pedra falam em dialecto (uma mistura de português e castelhano). Num outro momento, a conversa entre a mulher visitante e a professora primária sobre a diminuição da taxa de natalidade é cortada, para dar lugar a um plano geral, em som ambiente, de um grupo de crianças no meio de uma paisagem imensa que, alegres, se aproximam de um castanheiro e começam a descascar e a comer castanhas.

As vozes raramente coincidem com a imagem, ou seja, a fonte sonora não está presente em campo. O som vem, o mais das vezes, desassossegando a tranquilidade campestre e a poesia telúrica das imagens, introduzindo uma tensão conflitual com as imagens que só por si poderiam ser sinónimo de uma vida pacata e calma numa pequena aldeia fronteiriça. Aliás, aqui António Campos detém-se mais longamente nos gestos dos intervenientes que em *Vilarinho das Furnas*, embora encontremos o mesmo equilíbrio na predominância de exteriores (não será de todo despropositado lembrar que António Campos ao comparar *Vilarinho das Furnas* com *Falámos de Rio de Onor* disse, por diversas vezes, que no segundo as pessoas estavam muito mais dispostas a colaborar e que a sua presença foi, não só bem vinda, como apreciada, muito ao contrário do que aconteceu em *Vilarinho das Furnas*³⁰).

A variedade de vozes e conversas em *Falámos de Rio de Onor* é sintomática das alterações provocadas pela emigração, que vai estabelecendo diferenças entre os que partem e os que ficam. A viagem até Rio de Onor é muito cansativa, diz a mulher visitante mal chega à aldeia. E a resposta surge: "... estamos muito longe da cidade, mas isto aqui é tudo muito bonito." A aldeia encontra-se numa fronteira geográfica e na fronteira entre ser uma comunidade e perder esse estatuto.

Ainda no que diz respeito à actualidade dos seus temas, *Ti Miséria, um Conto Tradicional Português* introduz aqui uma *nuance*. Trata-se de um filme que concretiza em imagens e sons o imaginário popular.

Baseado num conto homónimo de Teófilo Braga, o filme recorre a um narrador, um homem anão que conta a história da Miséria, uma mulher que negociou com a Morte a sua eternidade. O anão enriquece e contribui para projectar esta história para o universo do fantástico. Um efeito de magia –

³⁰ Por exemplo, em José de Matos-Cruz, "Encontro com António de Campos no Festival de Santarém", *Plateia*, 10 de Dezembro de 1974, p. 19-20.



um *jump cut* ou *trucagem* à Georges Méliès -, antecede a lenda que explica porque existe miséria no mundo.

A Ti Miséria, uma mulher vestida de negro que começamos por ver à noite, sentada junto a uma lareira e acompanhada por sons de cães a uivar e a ladrar, vive num cortiço junto a um rio, único local de toda a acção. Um homem que passou por ali, pede um copo de água a Ti Miséria. Após a passagem deste homem, a Ti Miséria passa a ter o poder de prender na sua pereira quem lhe vem roubar as pêras. Quando a Morte chega para a levar consigo e a persegue, num dos planos mais longos do filme, a Ti Miséria pede-lhe uma pêra. A Morte salta para a árvore e fica aí presa. Mas, sem Morte o mundo não funciona. Acompanhados pelo Bispo chegam o coveiro, as carpideiras, o escrivão, o Dr. Juiz. O Bispo culpa-a de o mundo estar em “convulsão”, acusa-a de não deixar que a Morte cumpra o seu dever e que o poder que a Ti Miséria possui em prender a Morte na sua Pereira lhe foi dado pelo Demónio. Num momento que faz lembrar os Autos de Gil Vicente, a Morte propõe deixar a Ti Miséria viver eternamente em troca de sair da árvore e o mundo continuar assim o seu negócio; o Bispo fica encantado e exclama: “Magnífica ideia! Isso vem resolver perfeitamente todos os nossos problemas. Vamos meus irmãos, vamos rezar todos em acção de graças.” E partem todos atrás do Bispo, um dos acompanhantes começa a tocar realejo. Após o acordo, a Ti Miséria, rejuvenescida, parte a correr mundo. A Miséria e a Morte povoam, não raro, as lendas, contos da tradição oral do imaginário popular, porque estão presentes na vida quotidiana. E explicar porque existe miséria no mundo, clarifica o seu funcionamento, dá resposta a questões incompreensíveis e conforta a vivência do dia-a-dia.

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 no mercados e nos talhos, principalmente a das mulheres e dos homens que estão relacionados com essa ficção.”³¹

³¹in José de Matos-Cruz, “António Campos fala de Histórias selvagens – o seu último filme”, *Diário Popular*, 12 de Outubro de 1978, p. 25.

Os pescadores da Vieira de Leira que se vêem obrigados a emigrar para o Rio Tejo, para o Escarpim, é o tema de *Gente da Praia da Vieira*. Nas margens desse rio, os pescadores formam uma comunidade denominada de “Avieiros”. Deste filme destacamos dois aspectos. O primeiro diz respeito à inclusão de imagens de dois dos seus filmes anteriores, *Um Tesoiro* e *A Invenção do Amor*. Esta é a primeira vez que António Campos - que sempre recusou “copiar” outros realizadores – se cita a si próprio. Este procedimento de citação podemos encontrá-lo, também, em *À Descoberta de Leiria* (1987) onde imagens de *Leiria 1960* e *Retratos dos das Margens do Rio Lis* são convocadas para, como o próprio afirmou, “fazer a ponte entre a Leiria dos anos 60 e a actual”³² (dos anos 80, bem entendido).

Em *Gente da Praia da Vieira*, planos retirados de *Um Tesoiro* acompanham a *voice over* de Quiné, o personagem-interveniente, que conta a história da Praia da Vieira e explica que por causa das suas condições de vida, os pescadores emigravam à procura de trabalho. Com a *voice over* ficamos a saber que os pescadores da Praia da Vieira faziam as suas casas com madeira da mata. Mas, as árvores começaram a ser cortadas por empresas que as enviavam para outros locais. Durante o Inverno, o vento soterrava as casas com areia. Por isso, os pescadores são obrigados a emigrar indo, a maior parte deles, para o Rio Tejo. Da retrospectiva histórica com recurso a *Um Tesoiro*, o filme parte para o presente. Uma peça de Teatro encenada por Quiné sobre as pessoas que vivem no Escarpim, muitos deles já netos de “Avieiros”, dá conta do seu modo de vida e problemas. Especialmente relevante, porque esclarece o lugar que António Campos reserva ao espectador, é o plano em que Quiné explica a necessidade de se fazer uma peça de Teatro sobre a “vida desta gente” do Escarpim. De costas para a câmara estão Carolina e o marido e sentado à sua frente, o mesmo é dizer, de frente para o espectador tão ouvinte quanto Carolina e o marido, está Quiné que expõe a injustiça a que foram votados os pescadores da Vieira. Estes eram impedidos de construir casas que não fossem em madeira por isso, durante o Inverno, viam-se obrigados a sair dessas casas que ficavam soterradas e emigravam. E esta era uma injustiça ainda maior porque existia legislação que obrigava à preservação e alargamento do núcleo habitacional da Vieira.

³² Carlos Alberto Silva, “António Campos aguarda estreia de ‘Terra Fria’”, Região de Leiria (Suplemento 2º Caderno), 7 de Outubro de 1994, p. 13.

Já *A Invenção do Amor*, filme que chegou a ser proibido pela censura, é apresentado para se falar da Revolução de Abril. Quiné encontra-se numa fábrica, ouvimos tocar um telefone. “És tu Quiné? Sou eu a Carolina. Estou em Portugal e queria ver-te.” Joaquim Manuel (Quiné) e Maria Carolina Young foram os actores principais de *A Invenção do Amor*. Em som ambiente, Quiné sai da fábrica e enquanto o vemos passar de carro por uma estrada ouvimos a sua voz: “Parece que foi ontem e já passaram tantos anos e tantas lutas que te obrigaram a ir embora. Tem graça ela querer encontrar-se no sítio onde filmámos a última parte. E se eu metesse na peça algumas cenas do filme que eles proibiram? Até como testemunho da opressão que vivemos tantos anos.” Surgem então várias cenas de *A Invenção do Amor*, como a do encontro no bar do casal que “inventou o amor com carácter de urgência” ou a da morte da protagonista.

Um outro aspecto diz respeito ao modo como, em *Gente da Praia da Vieira*, apesar de posterior ao 25 de Abril, António Campos mantém o seu registo. Notamos até uma maior serenidade. Aqui, mais que em qualquer outro filme, a sua câmara detém-se longamente nas pessoas e nos locais. Lembramos os planos do interior de um barco que serve de 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. E à excepção de um plano que rodeia o barco enquanto o homem deita as redes e a mulher rema, são vários os planos que faz desse barco. Esta é uma cena que lembramos especialmente pela serenidade de registo coincidente com as águas calmas do rio.

Num outro momento do filme, num longuíssimo plano, um grupo de homens que deitam abaixo as barracas de madeira da Vieira, fazem questão em falar para a câmara. Um deles diz que tiveram de ser eles próprios a deitar as barracas abaixo porque “os banhistas já faziam cá as suas necessidades” e chama um rapaz que, por ter sido o “principal nesta obra”, foi abordado pela GNR. O rapaz discursa acusando “os fascistas da Marinha Grande” e todos os que “no tempo do Salazar e do Caetano viviam bem”, de desprezarem as gentes da Vieira e de nunca se importarem pelo facto delas viverem em con-



dições miseráveis. E que eles, o grupo de homens e jovens, não estão a fazer mal nenhum, estão ali “a limpar, a dar higiene”.

Atenta a esse discurso, a câmara apenas se afasta do rapaz e do primeiro homem quando acabam de falar. O mesmo procedimento, a mesma atenção ocorre logo a seguir. Um homem, sentado a uma secretária, diz: “só quem não tem sensibilidade é que poderia desejar a demolição de toda aquela malha velha”. Ao longo do seu discurso, ficamos a saber que este homem era “arquitecto consultor da Câmara da Marinha Grande” e que tinha a seu cargo a Praia da Vieira. E, assegura-nos, que “com aquela gente” conseguiu que se restaurassem barracas, mas que agora eles estão “entregues só à sua fúria”. Enquanto arquitecto, chegou a propor à Câmara que recuperasse as barracas para Ateliers para artistas, porque aquela zona é muito procurada por pintores. Mas, da parte da Câmara não encontrou receptividade e muito menos da parte dos habitantes: “não está no espírito deles fazer esses Ateliers”. Conta ainda que um dia, ao passar por lá, teve “a infeliz ideia de sair do carro” e quase lhes batiam “quando lhes chamei à atenção que estavam a cometer um crime”.

A câmara apenas se desloca no preciso momento em que o arquitecto acaba o seu discurso. António Campos apresenta-nos os dois pontos de vista exactamente do mesmo modo, sem cortes, com uma ou outra aproximação (em *zoom*) ao rosto dos intervenientes e com uma câmara igualmente atenta a cada um dos discursos. O plano seguinte é uma panorâmica (da esquerda para a direita) de uma inscrição em azulejo: “Quinta do Escaropim”. Começamos a ouvir em *voice over* uma menina que lê uma redacção de escola: “A minha aldeia fica situada à beira do Rio Tejo...” Essa *voice over* continua sobre uma longa panorâmica (da esquerda para a direita, na continuação do plano anterior) da aldeia, realçando as suas cores e o verde da vegetação. A uma situação de conflito, António Campos responde com o futuro. Assim, podemos afirmar que António Campos nos deixou um cinema íntegro. Não é por ter filmado os mais desfavorecidos que António Campos se assumiu legítimo representante desta ou daquela facção, nem reclamou dar “voz ao povo”. O seu cinema é, como já dissemos, mas não nos parece demais repetir, de uma integridade a toda a prova e desabrigado de qualquer ornamento panfletário.





10a



11b



12a



13b

Histórias Selvagens (Ficção, 1978)

Em *Histórias Selvagens*, tal como em *Gente da Praia da Vieira*, parte-se do passado para chegar ao presente. Quase nos apetece dizer que António Campos pega no espectador pela mão, pois começa por estabelecer, demoradamente, a história de Montemor-o-Velho cujo primeiro Foral foi concedido por D. Sancho I. Uma *voice over* feminina acompanha quadros de Luís Osório alusivos à sua história. Situada na margem direita do Mondego, as cheias do rio são uma constante. Depois da incursão histórica passa-se, então, à dura realidade do quotidiano dos habitantes de Montemor-o-Velho. Um poema de Gomes Ferreira, *Dia de Chuva na Cidade*, dito por uma *voice over* feminina fecha toda a sequência histórica, e dá início à trágica vida deste casal de rendeiros. Uma *voice over* masculina clarifica que as cheias do rio Mondego são um flagelo na vida desta população, já desde há anos e que todos os esfor-



ços, incluindo projectos políticos, se mostraram incapazes de colmatar. As cheias passaram a fazer parte integrante da vida dos habitantes de Montemor-o-Velho.

Já no presente, o filme centra-se na vida de Ti Bastião e Ti Lobina, um casal de rendeiros que trabalha na criação de gado ao ganho (ou seja, em comparticipação com o dono dos animais). Por entenderem que tal situação os prejudica, pois o trabalho de criar o porco é deles e o talhante é que fica com a maior parte do lucro, o casal decide comprar um leitão, a que dão o nome de Chino, e criá-lo. No dia da matança, os vizinhos são chamados para a festa. Bebe-se vinho ao desafio e dança-se. No fim da festa, um homem embriagado dança sozinho ao som do acordeão. Os convivas comem o porco quase todo. Em vez de comercializado, o porco foi partilhado por todos. Lobina, congratula-se, ao menos “não foi parar ao cu daquele guloso” (o talhante). Os anos passam, os filhos emigraram. Bastião e Lobina, ficam velhos e sem forças. Ao abrigo da lei do arrendamento, são substituídos por novos rendeiros. Por caridade, e desde que não criem problemas, o senhorio deixa-os viver numa cozinha velha e degradada. Por ironia, morrem quando a sorte e a fortuna lhes poderia sorrir. Depois de terem queimado quase tudo o que tinham para manterem a lareira acesa, incluindo as traves da cama; ficou uma caixa que Ti Bastião insistia em não queimar. Quando já pouco mais havia para queimar e Lobina desmaia com o frio e fome, Bastião aflito parte a caixa para por no lume deixando ver moedas de ouro. Mas a desgraça teima em impor-se. Nos planos finais do filme uma ambulância vem tentar, sem sucesso, salvar o velho casal de rendeiros. Ambos morrem, consumidos pelas chamas. A esperança que encontramos nos filmes de António Campos surge aqui pelas palavras do poeta militante Gomes Ferreira. O seu poema *O Nosso Mundo é Este*, é-nos dito por uma *voice over* masculina que acompanha esses planos finais do filme. Um poema que nos fala de um mundo vil e suado, de cárceres com grades e súplicas, um mundo suado de morte, mas que termina com uma palavra de esperança: “O nosso mundo é este, mas há-de ser outro.”

Histórias Selvagens é um dos filmes mais interessantes da filmografia de António Campos; trata-se de um filme que denota maturidade de realização, em especial aquando da alternância entre o presente do casal de rendeiros, na mais completa miséria, e o seu passado, quando eram jovens, quando havia alguma fartura de mantimentos e eram cheios de energia e esperança (v. passagem do presente para o passado nos fotogramas 10a e 11b e uma ou-





tra passagem do presente para o passado nos fotogramas 12a e 13b). Já os dois contos *O Chino* e *Neve*, do escritor transmontano A. Passos Coelho interessaram António Campos por se tratarem de “narrativas muito humanas, de relação com o nosso povo”.³³ *Neve* dá conta da história trágica do casal e o primeiro é, essencialmente, um elogio a um leitão que se transforma num belo animal e uma exposição das diferenças entre pobres e ricos, quanto ao modo como tratam os porcos que têm. Os últimos não “ganham amizade pelos animais”, apenas os querem para ganhar dinheiro. Este conto está presente no filme quando o jovem Bastião vai à feira comprar um leitão. O que no conto é uma exposição passa, no filme, a plano longo de uma conversa entre Bastião, a vendedora e um feirante, sobre a tão diferente sensibilidade dos ricos e dos pobres. Ambos matam os animais, mas os pobres por necessidade e os ricos por pura ganância. Os planos são maioritariamente longos, seguindo os gestos e as falas das personagens. Um dos planos iniciais é um longo travelling desde Bastião que se senta à mesa até uma fotografia de África. Um travelling que absorve diferentes elementos, vozes, personagens, e que pela continuidade com o plano anterior e seguinte, permite-nos aqui lembrar as palavras do próprio António Campos, para o entendermos como um plano que torna “sólido um presente onde o futuro se possa articular.”³⁴

2.4 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 Tesouro*.³⁵ Mas, esta é uma expressão que melhor nos parece resumir e definir o seu cinema. 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, nem mero exercício formal, nem tão pouco 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

³³ in José de Matos-Cruz, “António Campos fala de Histórias selvagens – o seu último filme”, *Diário Popular*, 12 de Outubro de 1978, p. 25.

³⁴ in Catálogo do 1º Congresso Internacional sobre o Rio Douro, Vila Nova de Gaia, 25 Abril a 2 de Maio de 1986.

³⁵ Francisco Xavier Pacheco, “Cinema em Leiria, Entrevista com António Campos”, *Filme*, nº16, Julho de 1966, p.41.





dos seus intervenientes. Encontramos, em resumo, um trabalho de criação cinematográfica.

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.³⁶ A planificação antecipa a rodagem *in loco*, próxima daqueles que filma, mas estabelecendo a distância necessária, nem de mais nem de menos, absolutamente justa e moralmente irrepreensível. 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 rodagem possa estimular o mais pequeno sensacionalismo, ou qualquer tipo de *voyeurismo*. É um corte seco e preciso, de um rigor extremo. A montagem é, no essencial, uma actividade onde António Campos trabalha “corpo a corpo” com o material rodado. 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, homens, 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 fílmico não se encontra representada a vida dos intervenientes, o espaço fílmico 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 cum-

³⁶ Cf. José Vieira Marques, “Vilarinho das Furnas – Entrevista com António Campos”, *Cultura Zero*, Lisboa, Centro de Estudos e Animação Cultural, n.º 3, Lisboa, Março de 1973.





prir, constitui-se como fundo moral do cinema, e do qual o cinema de António Campos é o mais perfeito exemplo.

Se tivéssemos de escolher os planos mais representativos da filmografia de António Campos, os três primeiros de *Um Tesouro* (v. fotograma 1a a 3c) 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 (v. fotogram 2a) mostra-a já em campo; também, no terceiro plano surge já em campo. António Campos não recorre a uma orquestração de entradas e saídas em campo. O espaço fílmico é, então, 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 Almadra de Ateneira* é absolutamente exemplar, o seu *raccord* por analogia remete-nos, precisamente, para o espaço fílmico como local de permanência. Por isso, os seus planos manifestam um especial cuidado de planificação quanto à composição e enquadramento. Da composição destacamos que, maioritariamente, os seus planos se constituem de uma figura e o seu fundo (a profundidade de campo é composta por 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 Tesouro*, 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 os livros de investigações científicas. Podemos ainda acrescentar a peça de Teatro em *Gente da Praia da Vieira*. A protagonista de *Um Tesouro* é a concretização em imagem de uma personagem descrita num conto mas é, também, ela própria uma mulher idosa que sempre viveu à beira-mar. Actores amadores, profissionais e intervenientes povoam os seus filmes.

Do ponto de vista temático, a entrada em campo da protagonista de *Um Tesouro*, lança-nos imediatamente para a vida dessa mesma personagem. E





foi com a vida do povo português, com a sua vida de trabalho que António Campos preencheu e encheu o ecrã, atento aos seus gestos e ouvindo o que tinham para dizer. Locais que distam geograficamente dos centros urbanos são o cenário e palco dos seus filmes e que o próprio realizador bem conhece, pois fez sempre questão de viver com as pessoas nos locais que filmou. E esse não é um outro país, distante e exótico. O que nesses locais encontrou era o seu país que é, também, o Nosso.

Nos seus filmes nenhum traço panfletário vem perturbar a concentração naquele que é o valor maior, o Homem. Desprovido de acérrimas militâncias ideológicas ou reivindicações a respeito das condições de miséria e de árduo trabalho dos portugueses; 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.

Como imediata conclusão e a respeito da questão que colocámos antes de iniciarmos o nosso percurso pela filmografia de António Campos para verificarmos que lugar reservou ao documentário, como é que ele o pensou e o viu, entendemos que o documentário não ocupa um lugar específico. O registo documental serviu-lhe de experimentação, constituiu-se como um missão para o cinema e esteve presente nos filmes de ficção intrometendo-se por entre os planos encenados.

2.5 Duas notas: o filme etnográfico e os documentários sobre Arte

Juntar num mesmo ponto dois assuntos distintos, impõe uma justificação. Os filmes etnográficos são colocados como nota porque entendemos que esses não são, ao contrário do que vimos sempre anunciado, a vertente mais notória de António Campos. Já os filmes sobre Arte dizem respeito a uma dimensão sobre a qual entendemos por bem não apresentar conclusões. Como já tivemos oportunidade de mencionar, desse vasto conjunto de filmes (ainda que muitos ou, grande parte, não tenham sido montados), não visionámos filmes suficientes para avançar com maiores considerações. Registamos aqui uma dimensão do realizador que nos parece digna de *nota*. Temos apenas como certo que





António Campos é um dos poucos realizadores portugueses do passado que se dedicou ao filme sobre Arte.

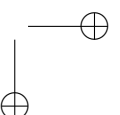
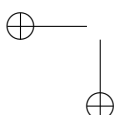
A Etnografia tem por incumbência observar e descrever uma determinada cultura, já a Antropologia usa esses dados e “sistematiza, compara, generaliza e interpreta em termos gerais”.³⁷ Percebe-se, então, o interesse pelo registo visual.

Margaret Mead e Gregory Bateson foram os primeiros antropólogos a substituir o bloco de notas pela câmara de fotografar e filmar³⁸ para anotar, com a possibilidade de mais tarde repetir (visionar) e analisar em detalhe, aspectos da vida de uma determinada cultura.³⁹ O empenho de Margaret Mead na defesa de um afastamento da descrição verbal a favor da utilização de “melhores meios de registar vários aspectos da cultura” é um momento marcante da história da Antropologia. (Mead, 1974). Perante comportamentos, rituais, linguagens, . . . que provável ou efectivamente desaparecem, as palavras apenas oferecem uma fraca descrição, por exemplo, de uma dança que não é mais dançada, de uma língua que não é mais falada, de um ritual que não é mais praticado. . . e o melhor trabalho resulta quando realizador e etnógrafo são a mesma pessoa em pleno trabalho de campo. “Devemos, acredito, clara e inequivocamente reconhecer que por existirem tipos de comportamento a desaparecer, necessitamos de os preservar em formas que permitam não apenas aos seus descendentes reapropriarem-se da sua herança cultural (. . .), mas que dêem ao nosso conhecimento da história e potencialidades humanas um corpus fiável, reproduzível e re-analizável.” (Mead, 1974:8/9). Podemos exemplificar esta defesa de Mead recorrendo a Reyna (1997) que refere a experiência de Edward T. Hall. Este registou três famílias: “uma anglo, uma tewa (índia) e uma espanhola, todos desfrutando de um passeio em uma feira de

³⁷ Cf. Jorge Dias, 1984.

³⁸ O apoio que a investigação científica encontra na imagem data de 1870. Edward Muybridge demonstrou através de fotografias fixas, em intervalos controlados, que as quatro patas de um cavalo a galope ficam suspensas no ar ao mesmo tempo.

³⁹ V. Gregory Bateson e Margaret Mead, *Balinese Character: a Photographic Analysis*, 1942. Nesta obra, o casal não estuda tanto a cultura dos balineses (das montanhas de Bali), mas a aprendizagem dessa cultura pelos próprios balineses. Pela análise de fotografias mostraram a importância do corpo e dos gestos na aprendizagem dos modelos culturais balineses. Através de várias experiências corporais (contacto com a mãe, higiene e cuidados, aprendizagem do andar, da dança, do transe, . . .) a criança balinesa vai, progressivamente, tornando-se um membro da sua cultura.





uma cidade ao norte de New México”; só o filme pode fornecer “a natureza, a duração e frequência do contato familiar”. “Observar e descrever são ações inerentes a toda a prática antropológica” (Reyna, 1997), e a problemática da utilização da imagem em movimento “como meio de obter conhecimento na Antropologia” é uma discussão que envolve conceitos, categorias e fundamentos teóricos próprios da Antropologia, assim como a afirmação da Antropologia Visual.⁴⁰

Naquilo que nos interessa, o filme etnográfico⁴¹ pode então ser visto como o resultado da pesquisa antropológica e o seu maior interesse é divulgar a mensagem antropológica: o relativismo cultural. Assim, o filme etnográfico trata de observar e registar (em papel, ou com mais interesse, recorrendo ao registo

⁴⁰ Se a Antropologia é uma disciplina já constituída no corpo das Ciências Sociais o mesmo não se passa com a Antropologia Visual. Esta ganhou destaque no âmbito da Antropologia a partir dos anos 70. “O termo Antropologia Visual (...) não esclarece se estamos envolvidos com a produção de filmes etnográficos, com o estudo das coisas visuais ou com a relação entre os dois”, estando em discussão o reconhecimento do filme etnográfico como uma forma de investigação (Faye Ginsberg, “Não necessariamente o filme etnográfico: traçando um futuro para a Antropologia Visual” in Cornelia Eckert, Patrícia Monte-Mór (orgs.), *Imagens em Foco, Novas Perspectivas em Antropologia*, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Ed. Universidade, 1998, p.35). Paul Hockings dá conta da ainda pouca visibilidade académica da Antropologia Visual e relaciona-a com a teoria e métodos da Antropologia Cultural a fim de clarificar que o desenvolvimento da primeira contribui para o desenvolvimento da teoria antropológica (Paul Hockings, “Conclusion: ethnographic filming and Anthropological theory” in Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, 3rd ed., Mouton de Gruyter, 2003 (1ª ed. 1974), pp. 507-529). Claudine de France, *Cinéma et Anthropologie*, Paris, Fondation de la Maison des Sciences de l’Homme, 1982, discute a Antropologia fundada na “imagem animada” a que chama de “Antropologia fílmica”, essencialmente os seus problemas metodológicos a partir da questão: “até que ponto a introdução do cinema na etnologia modificou a maneira como o etnólogo tinha de observar e descrever?” e verifica que os meios audiovisuais implicam uma ruptura com os modos tradicionais de observar e descrever abrindo um novo conjunto de relações entre pesquisador e as pessoas filmadas e entre o primeiro e outros pesquisadores.

⁴¹ O primeiro filme etnográfico data de 1895, sendo mesmo anterior à primeira exibição pública dos irmãos Lumière, quando o médico e membro da *Société d’Anthropologie de Paris*, Félix-Louis Regnault registou com a câmara cronofotográfica de Jules Marey uma mulher *ouolova* a fazer potes de cerâmica, em Paris, durante a *Exposition Ethnographique de l’Afrique Occidentale*, ou de um ano antes quando, em 1894, William Dickson - com equipamento de chancela Thomas Edison - registou em estúdio duas manifestações índias *Indian war council* e *Sioux Ghost Dance*, uma re-construção, em que os índios se representam a si próprios. (Cf. Piault, 2000:22).



visual) uma determinada cultura; trata da “grande variedade de formas que os seres humanos encontraram para se adaptar e viver”⁴² e a Antropologia resgata esse acervo a fim de estudar o que é o Homem, para estudar o “homem intemporal e anónimo”. (Cf. Jorge Dias, 1984). Aqui, estamos perante o filme etnográfico entendido em sentido restrito. Pelos seus objectivos e especificidade, os filmes etnográficos são apenas os realizados por antropólogos (Ruby, 1975). Mas, encontramos quem entenda o filme etnográfico em sentido alargado. Neste sentido, todo o filme é etnográfico se por “etnográfico” entendermos “sobre pessoas”; mesmo aqueles que são sobre, por exemplo, nuvens são etnográficos, porque remetem para a cultura de quem fez esses mesmos filmes. (Heider, 1976). Um filme chinês, árabe, italiano, português, africano pensado e rodado pelos Homens desse país é um documento com valor etnográfico (Cf. Leroi-Gourhan, 1948). A variedade de formas que o homem encontra para viver (e sobreviver) apresenta uma inesgotável fonte temática para o registo cinematográfico.

Como sabemos, António Campos não fez os seus filmes com o intuito de observar e registar as manifestações culturais do povo português. Os seus filmes não cabem na definição restrita de filme etnográfico, cabem na alargada. Mas, no sentido alargado de filme etnográfico cabem, também, todos os filmes portugueses. Ainda assim, reconhecemos a Etnografia nos seus filmes, mas não que António Campos seja um realizador etnográfico. Em sentido mais restrito, podemos ver nos seus filmes o rancho folclórico em *A Festa*, os homens a falar em dialecto em *Falámos de Rio de Onor*, uma mulher a fazer manteiga em *Vilarinho das Furnas*, a matança do porco em *Histórias Selvagens*, a feira transmontana em *Terra Fria*. . . Mas, para esclarecermos melhor como entendemos esta questão da Etnografia recorreremos ao seu último filme, *A Tremonha de Cristal*. Este chegou a ser noticiado como biográfico (algo que António Campos recusou), e é um filme *sui generis* na sua filmografia por ser a única ficção que não é adaptada ou apoiada numa obra escrita (conforme podemos verificar em anexo em “Filmografia classificada”). É, se assim o quisermos, uma “pura ficção”. Mas é aqui que encontramos a resposta para

⁴² In Jorge Prelorán, *Etnobiografias, uma Forma de Entender a Humanidade* (s/ data, não publicado). Trata-se de um documento em que Prelorán apresenta os seus filmes a que chama de Etnobiografias, filmes que o antropólogo realiza e em que aborda determinada cultura a partir de um único membro dessa mesma cultura, de que é exemplo o filme *Hermógenes Cayo* (1965), um *coya* do norte da Argentina, da zona montanhosa de Jujuy.



a Etnografia. Armando, o único neto de um velho trabalhador das Salinas de Aveiro, estuda música em França e faz rarear notícias suas. O avô Abílio decide enviar-lhe uma carta anunciando a sua morte e Armando apressa-se a regressar. Tal como Armando, que ao atravessar a ria de Aveiro se cruza com uma regata, parte integrante das festividades a S. Pedro, também António Campos se cruzou com a Etnografia.

António Campos soube definir uma ideia de cinema legando-nos um trabalho de realização coerente em todos e em cada um dos seus filmes. O cinema é um meio de divulgar, preservar a originalidade de um povo mas, também, um meio de promover o debate acerca do seu presente, mas muito em especial de preparação para o futuro. Entendemos que os seus filmes vão para além do que se entende por filme etnográfico. Mas, ao colocar no ecrã a vida do povo português, os seus problemas e anseios, as manifestações de carácter etnográfico (em sentido restrito), não podiam deixar de ser arrastados para um apelido de “etnográficos”.

Em suma, em vez de etnográfico entendemos como mais adequada uma outra leitura. A propósito *Histórias Selvagens*, escreveu Jorge Leitão Ramos: “traça os sinais de uma realidade dura e feia, guardando a atenção etnográfica, mas sabendo testemunhar uma situação humana.”⁴³ A partir daqui e alargando esta afirmação à sua filmografia, entendemos ser mais adequado dizer sobre António Campos que testemunhou situações humanas. Profundamente humanista, admitimos mais facilmente que o cinema de António Campos aponte no sentido de um cinema antropológico.

A respeito dos filmes sobre Arte, abstermo-nos de avançar com maiores considerações, mas aproveitamos para fazer referência a 3 filmes.

Breve a Lua, Lua Cheia, Vai Aparecer - Filme Inspirado e Realizado sobre Reproduções de Obras de Chagall (1966), um filme catalogado de documentário foi realizado durante o período em que António Campos trabalhou para a Fundação Calouste Gulbenkian.⁴⁴ Poderá este filme estar no seguimento dos filmes sobre Arte que realizou ou resultado de experiências anteriores.

⁴³ Jorge Leitão Ramos, “Um filme a ver (se possível)”, Diário de Lisboa, 21 de Fevereiro de 1980.

⁴⁴ Segundo informação em: “António Campos cinematiza Ferreira de Castro”, O Correio Semanário (Marinha Grande), 10 de Fevereiro de 1989, o filme terá sido uma iniciativa do realizador proposta à Fundação Calouste Gulbenkian que custeou a sonorização.



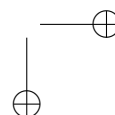


Destaque-se o cuidado de, no título, ressaltar que se trata de um filme realizado *sobre reproduções* das obras do pintor russo. Convidando a uma apropriação liberta de constrangimentos contemplativos, as reproduções ganham vida. Trechos de Bach, Wagner, aplausos, assobios e gargalhadas de um público entusiasta acompanham cortes bruscos (*jump cut*). As pernas de um homem deslocam-se da esquerda para a direita do ecrã (também recorrendo ao *jump cut*), uma bailarina parece levantar e baixar uma perna enquanto o público manifesta ruidosamente o seu agrado.

Este filme é um exercício delirante de cor, som e movimento, que percorre o interior das reproduções das obras de Chagall dando-lhes vida, animando-as para além dos limites do seu enquadramento. Coloca-as num outro enquadramento onde o movimento e a curta duração de cada plano desfaz, refaz e transforma as cores, figuras, paisagens e objectos do pintor. Em toda esta agitação, destaquemos um plano de curta duração de uma fotografia de Chagall como se o percurso pelo interior da reprodução dos seus quadros fosse colocado em diálogo com o autor dos mesmos, ou com a sua supervisão. António Campos chega a referir o nome de Chagall, como um dos seus artistas preferidos.⁴⁵ Esta sua aproximação não nos surpreende se tivermos em conta o universo do pintor grandemente enraizado em lendas e tradições populares, sua constante fonte inspiração.

Em *Ex-Votos Portugueses*, António Campos coloca no ecrã os quadros de Arte popular feitos por devotos e oferecidos aos Santos pelas graças concedidas. Esses quadros, designados por Ex-Votos, servem de pretexto para referir a falta de preservação da cultura portuguesa e exaltar o fim do fascismo. Mas, não falta uma vertente pedagógica. Um homem entra em campo e aí permanece para explicar o que são os Ex-Votos. Já durante o filme e antes de vermos os quadros que são percorridos pela câmara e mostrados na sua totalidade fazendo coincidir a moldura com os limites dos planos que os mostram, um homem está numa estação de comboios. Em *voice over*, esse homem recorda que descobriu as “pinturas das promessas”, numa altura em que “não se podiam manifestar ideias que não fossem as do Estado Novo...”. Essas “pinturas” são, mais adiante, tema de conversa quando procura um Ex-Voto de D. João IV, para alertar que o “nosso património” não tem sido devidamente pre-

⁴⁵ Cine Clube do Porto, *Homenagem a António Campos Promovida pela Secção de Cinema Experimental*, Programa n.º 80/512, 19 de Março de 1966.





servado e divulgado, uma negligência de “todos nós”. António Campos filma os quadros fazendo-os acompanhar com música e uma ou outra explicação que ajuda a esclarecer a legenda de cada quadro. Por exemplo, o feito por um contrabandista que “durante um ano escapou às atenções da guarda fiscal” ou o dedicado ao Sr. dos Passos por um milagre que o beneficiado não quis revelar.

A julgar por uma declaração de António Campos, o modo como coloca em imagem os Ex-Votos coincide com o que fazia para a Fundação Calouste Gulbenkian: “Diziam que tinha jeito para fazer a leitura dos quadros porque ia à procura das pessoas. Lembro-me de um quadro com a estátua de Camões, com as pessoas a segurar o chapéu que estava virado ao contrário devido à ventania. Eu procurava as personagens, depois ia andando, percorria-as e no fim enquadrava-as no sítio. Ou então o inverso, mostrar que elas estavam ali e depois seguir os passos de cada uma.”⁴⁶ De entre os filmes sobre Arte, António Campos preservou em imagem, essencialmente, as exposições de pintura na Fundação Calouste Gulbenkian tendo montado alguns desses registos em curta-metragem.⁴⁷

Em 1976, a pintura encontra-se nas paredes e muros das ruas de Lisboa e foi aí que o autor se deslocou. Produzido pela Célula de Cinema do PCP (Partido Comunista Português) à qual António Campos pertenceu,⁴⁸ *Paredes Pintadas da Revolução Portuguesa* dá conta do fenómeno das paredes e muros pintados com figuras, frases e palavras de ordem do 25 de Abril, alusivas ao “caminho da liberdade apontado pelo Movimento das Forças Armadas às 4 da madrugada do dia 25 de Abril de 1974”. Celebrando a Revolução, o texto (em *voice over* masculina) que acompanha as imagens, da autoria do pintor António Domingues, esclarece a origem dessas pinturas e realça que se tratam de obras colectivas. Essas obras são apresentadas como uma forma de expressão que ampliou “o horizonte da arte até às mãos daqueles irmãos que nunca tinham pegado num pincel” constituindo, por isso, mais uma das liberdades

⁴⁶ Vasco Câmara, “António Campos, realizador de ‘Terra Fria’ ao Público, O amador de cinema”, Público, 1 de Dezembro de 1995, p. 28.

⁴⁷ V. em Anexos o item “A.7 Documentários sobre Arte”.

⁴⁸ Obtivemos esta informação junto de Henrique Espírito Santo que fez questão de sublinhar que António Campos ia às reuniões e colaborava com o partido quando assim o entendia, e que esta sua actuação era coerente com uma personalidade muito ciosa da sua própria autonomia e um nunca sentir-se obrigado a nada.



conquistadas. O texto assegura que essas paredes pintadas “contam a história recente como o povo foi libertado e se libertou” e que esse mesmo povo se posiciona ao lado da “grande revolução internacional rumo à sociedade socialista em que será destruída a monstruosa e humilhante exploração do homem pelo homem”.

Na madrugada de 14 para 15 de Março de 1975, “escassos dias após a vitória do povo português sobre o ataque fascista” de 11 de Março,⁴⁹ a Célula dos Artistas Plásticos do Partido Comunista Português e “artistas simpatizantes sem filiação partidária”, pintaram a primeira parede em Lisboa em plena Avenida Fontes Pereira de Melo. Esta foi a primeira manifestação de “uma festa de cor que alastrou por todo o país, dando às aldeias, vilas e cidades as formas e as frases da nossa revolução”, como por exemplo: “Avante com a Reforma Agrária”, “Viva o internacionalismo proletário” que estão nas ruas, por todo o lado. É precisamente nesse ambiente, no espaço público por excelência, que a câmara de António Campos as registou. Por entre ramos de árvores, carros, autocarros e comboios que passam, vemos surgir pintadas nas paredes e muros homens e mulheres a trabalhar no campo, vivas ao PCP, símbolos de liberdade, palavras de ordem, apelos à adesão e envolvimento de todos na Revolução ainda em curso,...

Os planos finais são sintomáticos desse estágio de consolidação da Revolução, em pleno PREC.⁵⁰ Ao longo de todo o filme, a câmara nunca se afastou das “formas e frases da nossa revolução”, nunca se afastou destas obras plásticas já acabadas e expostas pelas ruas da cidade de Lisboa e acessíveis a todos, para se deter num qualquer objecto ou nas pessoas. Apenas no penúltimo plano do filme encontramos um movimento de câmara ascendente desde o mural onde está escrito “P.C.P.” até uma hélice que gira incessantemente, apresentando-se como mais um símbolo da força do partido, ao que se segue, em fundido, o plano final que abre (em *zoom out*) desde um sol pintado na pa-

⁴⁹ A 11 de Março de 1975 dá-se uma tentativa de golpe de estado pelo General Spínola com um ataque aéreo ao Quartel do Regimento de Artilharia Ligeira nº1 fruto de uma divisão entre os oficiais do MFA-Movimento das Forças Armadas com a consequente fuga de Spínola e apoiantes para Espanha e um reforço do COPCON-Comando Operacional do Continente chefiado por Otelo Saraiva de Carvalho.

⁵⁰ PREC-Período Revolucionário em Curso que vai desde Abril de 74 até cerca de 23 de Setembro de 1976, data da tomada de posse do I Governo Constitucional, chefiado por Mário Soares.



rede até os dizeres: “O sol brilhará para todos nós” e “Avante com a Reforma Agrária”. Nessa pintura está, também, uma bandeira do partido e a figura de um camponês a vermelho já no limite esquerdo do plano, “caminhando” na boa direcção, suportado pelos ideais do partido, empenhado numa reforma e confiante no rumo socialista da Revolução. Tudo isto pintado não num muro, mas na parede de uma casa. A Revolução está a ser feita pelo povo e para o povo; é então uma manifestação que vem do interior.

Os movimentos de câmara são uma constante e quando a câmara está fixa, os desenhos, palavras de ordem e vivas ao partido surgem por entre o ecrã obscurecido pela passagem do trânsito. Durante o filme, ora se parte de um pormenor para o geral ou o contrário (e nestes casos, trata-se de um movimento apenas óptico, em *zoom out* ou *zoom in*), ora se percorre, em panorâmica, os murais, dinamizando, dando vida e fazendo apelo a um olhar atento ao traçado dos desenhos, às palavras e frases que reflectem as aspirações e expectativas de um povo, ora se percorre os dizeres: “A vitória é difícil mas é nossa”. O colorido das pinturas é uma manifestação, tal como nos é dito em *voice over*, do “poder criador do povo português” que assim liberta “uma forma de expressão sufocada pelo fascismo durante 48 anos”. Esta manifestação plástica assume-se pois, como mais uma manifestação da vontade de liberdade do povo português e o filme exalta essa vertente criativa e, ao registá-la em imagem, assegura a preservação, para o futuro, desta manifestação tão genuína.

Este é um filme que prima por colocar em imagem o espírito de uma revolução feita na rua, que se pretende feita pelo povo e para o povo. Não são apenas as paredes e muros que constituem meio eficaz para espalhar a nova mensagem ideológica, este filme fá-las surgir por entre a escuridão no ecrã provocada pela passagem do trânsito, o que tem como efeito iluminar e realçar a mensagem ideológica como uma boa nova que está a irromper e inundará todo o quotidiano e a vida de todos os cidadãos.

2.6 Documentarismo: o paradigma do documentário

Começemos por algo pessoal. Parafraseando António Campos (em epígrafe na p.7): se me dissessem para não ver nada do documental num filme, responderia: “desculpe, mas não posso comprometer-me”. E, podemos acrescentar, mesmo nas ficções que vêm acompanhadas da advertência: “esta é uma obra





de ficção, qualquer semelhança com pessoas, nomes ou situações é mera coincidência”.

Seguindo Geneviève Jacquinot: “Não há de um lado o cinema (ou o audiovisual) como meio de representação do real e, do outro, o cinema como meio de expressão ao serviço do imaginário (...)” (1994:78). A respeito de documentário e ficção, o mesmo autor, muito oportunamente, afirma que “são dois modos diferentes de dar conta e de interrogar o mundo.” (*idem*:64). Podemos então, afirmar e reafirmar que ficção e documentário são dois modos de documentar, *de comentar* o mundo em que vivemos.

Assim, ultrapassar a dicotomia ficção/documentário justifica-se não pela dificuldade em estabelecer as suas fronteiras, mas porque há uma questão anterior e fundamental que é a relação do cinema com o nosso mundo. Ficção e documentário contribuem quer para o desenvolvimento da chamada *linguagem cinematográfica*, quer para o modo como olhamos e questionamos o nosso mundo. Ainda que algumas imagens tenham uma ligação especial com o objecto representado, também é importante lembrar que, a partir do momento em que os objectos se tornam imagem, estamos perante uma matéria com autonomia própria. As imagens cortam o cordão umbilical que as liga ao real, vão muito para além da *re-presentação*. Então, o cinema dá-nos a ver muito mais que apenas a presença de algo (o objecto x, a pessoa y), dá-nos a *imagem de algo*.

Só por si *documentário* é um termo que arrasta consigo um peso: a obrigação de “representar a realidade”. O cumprimento ou não cumprimento dessa promessa que lhe está subjacente tem sido, em suma, o que motiva grande parte da discussão que rodeia o documentário. Já a ficção parece ser um companheiro sempre presente. Ora é um companheiro incómodo que ofusca ou acusa o documentário, ora um aliado inestimável na defesa de um cinema de elevada qualidade, um cinema de efectivo trabalho de realização cinematográfica. E o passado histórico tem sido fonte de inspiração para alimentar polémicas. O movimento documentarista britânico dos anos 30 introduziu um tom sério e responsável ao documentário e os *movimentos de cinema realista* (expressão que propomos para designar os seguintes movimentos: “cinema directo” nos EUA; “Free cinema” na Inglaterra, “cinema verdade”, na França e o movimento “Candid Camera” ou “Candid Eye”, no Canadá) dos anos 60 celebraram o registo do acaso e do espontâneo como garantia de um contacto íntimo e imediato com o “real”.





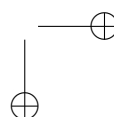
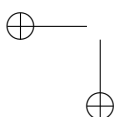
Nos estudos sobre o documentário que tivemos oportunidade de ler (v. bibliografia), verificámos, no essencial e muito resumidamente, que se esgrimem argumentos a favor e contra a ideia do documentário efectivamente “representar a realidade”. Os primeiros destacam a ligação que as imagens do documentário possuem com o que tem existência fora dessas imagens e os segundos - os que são contra - lembram que a imagem cinematográfica em si e só por si não garante que não tenha ocorrido uma total fabricação.

Relativamente à questão que norteou o nosso estudo: que lugar ocupa o documentário na filmografia de António Campos?; a resposta é que não conseguimos identificar um lugar específico. O registo documental serviu-lhe de experimentação, constituiu-se como um projecto de cinema – o seu objectivo maior era *filmar o presente* - e podemos, também, encontrá-lo nos filmes classificados de ficção intrometendo-se por entre os planos encenados, como é o caso de *Histórias Selvagens* com o drama das cheias em Montemor-Velho ou as chegadas de bois e a feira transmontana feita propositadamente para a rodagem de *Terra Fria*, mas com vendedores autênticos.

Assim, se tivermos em conta que, em António Campos, o documentário não ocupa um lugar específico, avançamos com o conceito de *Documentarismo* que se explicita tendo em conta uma dimensão mais restrita e uma outra dimensão de carácter geral e constitui-se como resposta à questão por nós estudada. A partir da *praxis* documental, propomos aqui o conceito de *Documentarismo* já não apenas como um termo que designa essa mesma *praxis*, mas que se alarga para abarcar um modo de olhar o cinema que dele destaca a sua parte documental. O Documentarismo assume-se uma perspectiva que coloca em destaque diferentes modos de ver o mundo através do cinema e no cinema. No Documentarismo falamos de um cinema em que o género pouco importa. Mas, a grande vantagem do Documentarismo é que nos lembra (e garante) que a realidade se manifesta, inevitavelmente.

Na sua dimensão restrita, diremos que, com António Campos, o documentário está sempre presente em toda a sua filmografia. Neste sentido, o documentário funciona como um paradigma para a realização cinematográfica. E no caso de António Campos a força documental do seu cinema encontra-se enraizada em *filmar o presente*, independentemente do género a que cada um dos seus filmes possa pertencer.

Entendido o documentário como um paradigma para a realização cinematográfica, os planos *documentais* de António Campos não se resumem aos



planos da chega de bois em *Terra Fria*, ou aos da praia da Vieira em *Um Tesouro*, ou aos das salinas em *A Tremonha de Cristal*, ou aos das cheias de Montemor-o-Velho em *Histórias Selvagens*, nem tão pouco aos das mulheres a ceifar em *Vilarinho das Furnas*, mas complementam-se e fundamentam-se com a sua não-orquestração de entradas e saídas em campo, a duração equilibrada dos seus planos, os seus temas, a sua missão em *filmar o presente*, os intervenientes nos seus filmes, o seu *raccord* de ambiente,... Esses elementos fazem parte dos seus planos documentais porque, a partir deles, podemos chegar à sua ligação ao mundo através do cinema. É então o estilo de um realizador que nos permite estabelecer e averiguar da sua ligação ao mundo através do cinema. Os planos documentais são aqueles que concorrem para o modo de ver o mundo que está presente no seu cinema. Ou seja, são os aspectos que mencionámos atrás a respeito do seu estilo cinematográfico – não apenas as suas escolhas mais estritamente cinematográficas mas, também, as suas escolhas temáticas – que nos permitem a nós espectadores, estabelecer e averiguar uma ligação ao mundo através do seu cinema. Muito resumidamente, podemos dizer que no cinema de António Campos o Homem (com H maiúsculo) é o valor maior e está aí presente um olhar militante nas causas que apresentou, mas absolutamente despojado de qualquer reivindicação panfletária. Qualquer plano (ou elemento dentro do plano) que concorra para um tal modo de ver o mundo será um plano documental. Com António Campos, ficção e documentário são então opções afins da realização cinematográfica. Assim, na sua filmografia (e apenas como exemplo) o filme *A Invenção do Amor* será tão documental quanto o é, por exemplo, *A Almadra de Atuneira*.

Na sua dimensão geral, o Documentarismo assenta no pressuposto que visionar um filme é participar de uma experiência, com uma ligação ao nosso mundo, num grau maior (mais explícito) ou num grau menor (menos explícito). Ou seja, mais explicitamente ou à retaguarda, a componente documental está sempre presente no cinema. Sendo assim, a importância do Documentarismo assenta, essencialmente, na troca de experiências sobre o mundo em que vivemos tendo o cinema como ponto de referência. Pelo Documentarismo olhamos o mundo através do cinema.

O Documentarismo lembra-nos que as imagens - todas as imagens - possuem uma autonomia própria e solicitam da nossa parte que nos dirijamos a elas sem que nos percamos pelo acessório, ou seja, chamar constantemente o que é exterior às imagens, para averiguarmos da veracidade ou não veracidade



da representação; isso seria ficarmo-nos apenas por uma leitura das imagens assente na sua ligação especial com o representado.

Em entrevista, no filme *Cinema Verité, Defining the Moment* (1999), de Peter Wintonick, Jean Rouch, disse ter visto pela primeira vez *Nanook, o Esquimó* quando tinha 5 ou 6 anos de idade e perguntou ao seu pai se era verdade, o pai respondeu-lhe que sim, “mas que tinha sido representado diante de uma câmara”. Desde esse dia, percebeu a diferença entre documentário e ficção. Jean Rouch entre um registo e outro escolheu os dois. O mesmo é dizer: escolheu o cinema. Assim, acreditar no cinema e não apenas neste ou naquele género é a pedra basilar do Documentarismo. A consequência a retirar paremos ser esta: é a realidade que não aceita chegar até nós, espectadores, apenas através do documentário. Enquanto o documentário *tout court* se encontra, o mais das vezes, enredado nas malhas da realidade “tal qual”, o Documentarismo não é já e apenas uma *praxis* de carácter estritamente documental, mas passa a dizer respeito a uma ligação ao mundo através do cinema.

Tendo em conta que nos filmes de ficção, cada universo cinematográfico remete para um modo particular de ver o mundo, um modo que o autor revela através das suas escolhas temáticas e cinematográficas (ângulo, composição, enquadramento dos planos, . . .), os planos mais *documentais* serão então os que nos mostram que estamos perante um filme de determinado autor e permite-nos chegar à concepção que determinado autor tem do mundo (ou de uma determinada parte do mundo). Em todo e qualquer filme (e, em especial, naqueles que nos apresentam a marca do seu autor) é inevitável verificar um conjunto de ideias e pressupostos que constituem um determinado universo. Os planos que melhor nos permitirem (a nós espectadores) reconhecer a presença ou a visão deste ou daquele autor são, precisamente, os planos de carácter documental.

Um outro conceito que o Documentarismo convoca é o de *fronteira* que destaca a interligação e o esbater de fronteiras e refere-se aos filmes que transcendem o registo de género. Ou seja, diz-se que um filme é de *fronteira* quando a sua classificação de género importa menos que o *olhar* que o autor do filme propõe (através de recursos próprios ao cinema) a respeito de determinado tema e/ou a sua visão a respeito do nosso mundo (ou seja, o modo como pensa o mundo através dos e nos filmes). Nos filmes de *fronteira* verifica-se e destaca-se uma circulação de influências entre diferentes géne-



ros; ainda que alguns filmes não sejam problemáticos quanto a pertencerem a determinado género.

Se há filmes que não são problemáticos quanto a uma designação de género, outros há que se situam numa fronteira que nos impelem a pensá-los como mais que um género. São filmes onde importa mais averiguarmos a sua ligação ao mundo através do cinema. Foi assim que a filmografia de António Campos nos ensinou a ver o cinema.

Em suma, partimos do documentário e chegámos ao Documentarismo. Enquanto perspectiva, enquanto um modo de olhar para os filmes, o Documentarismo une a diversidade de registos cinematográficos, destaca a contiguidade entre géneros, abala essa autonomia de géneros, tem como pressuposto que a componente documental que se encontra na ficção não é tão pouca quanto isso e, acima de tudo, valoriza a realização cinematográfica. Podemos ainda acrescentar que, pelo Documentarismo, se enriquece a experiência do espectador. O Documentarismo tem em conta a ligação ao nosso mundo. Podem os filmes não ser verdadeiros, mas há uma verdade que cada filme constrói, uma “verdade cinematográfica” como diria Jacques Rivette (1954). Por isso, o Documentarismo acredita no cinema e não apenas neste ou naquele género. Considerarmos que o documentário é o legítimo representante da realidade seria relegar a componente documental presente nos outros filmes. Assim, colocamos lado a lado ficção e documentário. Todo o filme tem um lado documental porque remete para modos de ver o nosso mundo. Retirar a parte documental aos filmes de ficção é retirar-lhes uma componente essencial. De igual modo, retirar ao documentário essa mesma parte documental - e dizer que todo o filme é uma ficção porque nenhum filme poderá substituir as efectivas experiências de vida - é retirar-lhe uma componente essencial, é retirar-lhe a sua capacidade de olhar e afectar o mundo através do cinema. O nosso esforço concentra-se em compreender, parafraseando Serge Daney (1992), de que modo olhamos e somos olhados pelo cinema. Assim, o Documentarismo é, para nós, um conceito vital por destacar que não só o documentário mas, também, um qualquer outro filme remetem para o nosso mundo. No nosso estudo, enveredamos pelo lado documental dos filmes, não apenas pelo facto do documentário ser, digamos, a “nossa porta de entrada” no cinema mas, também, por entendermos o cinema como um meio de manifestação/preservação/discussão, essencialmente, cultural [e por cultura entendemos tudo aquilo que “recebemos do ambiente social em que



nos criamos e desenvolvemos” (Jorge Dias, 1984:11)]. Neste sentido, entendemos o Documentarismo como um modo legítimo de olhar o cinema. Para justificarmos a importância desta visão recorremos a Paul Connerton (1989) que ao investigar o modo como “a memória de grupos é transmitida e sustentada” considera a memória como uma faculdade cultural e não individual e que a cultura manifesta-se visualmente: gestos, cerimónias, rituais, ... É deste modo que as sociedades recordam, preservam e constroem a sua identidade, o que é essencial para a sua sobrevivência. E o Documentarismo permite-nos viver o cinema como parte integrante do nosso mundo.



Conclusão

A filmografia de António Campos - que se situa entre 1957 e 1993 - é aparentemente diversa: documentários propriamente ditos, filmes institucionais, sobre Arte ou ficção adaptada de obras literárias. Há, no entanto, uma coerência temática e formal, muito em especial, antes e depois 25 de Abril de 1974, altura de oportunidades para de um acontecimento que costuma servir de marco e oportunidade para uma mudança de discurso, o. Ainda que admitamos haver algum tipo de avanço ou recuo, o que gostaríamos de destacar é que estamos perante uma filmografia suportada por uma ideia de cinema muito precisa, a saber, o cinema tem uma missão tão importante quanto urgente a cumprir: **filmar o presente**. E esta é uma missão que António Campos tomou como sua e na qual se empenhou profundamente. O cinema é assim chamado a colaborar numa consolidação do presente impedindo que o mesmo se transforme num passado opaco.

Filmar o presente é, no entanto, uma expressão demasiado vaga e que trataremos de clarificar com 3 pontos que nos parecem essenciais:

1) Em primeiro lugar, um registo *in loco*. O realizador deslocou-se aos locais onde os acontecimentos estavam a decorrer e onde as pessoas viviam. Os seus filmes são pois o resultado de experiências vividas com pessoas concretas em situações concretas.

2) Um segundo ponto diz respeito à actualidade dos temas e aqui podemos destacar dois filmes: *A Invenção do Amor* e *Vilarinho das Furnas*. *A Invenção do Amor*, um filme adaptado do poema homónimo de Daniel Filipe, é uma metáfora ao ambiente de opressão mas, em especial, de perseguição vivida antes do 25 de Abril de 1974. Por seu lado, *Vilarinho das Furnas* trata de um tema não menos dramático: uma pequena aldeia minhota que foi submersa pelas águas de uma barragem e onde António Campos registou os derradeiros gestos de uma vivência em comunidade.

3) Por fim, um terceiro ponto para nos referirmos aos intervenientes. António Campos aproximou-se das pessoas que fazem os trabalhos mais pesados, as que mais se esforçam mesmo sem qualquer garantia de um benefício correspondente ao seu esforço. Sempre ao lado do seu povo e solidário com os seus problemas, a filmografia de António Campos encontra-se enraizada na vida do povo português, mas essa filmografia caracteriza-se, essencialmente,



por prestar homenagem às mulheres, à mulher-mãe e à mulher capaz de executar trabalhos pesados.

Estes três pontos dependem e são percorridos por um outro que nos interessa particularmente, já que foi no cinema que António Campos encontrou o meio mais adequado para divulgar a originalidade do povo português; esse aspecto diz então respeito ao seu estilo cinematográfico. Trata-se de um estilo que definimos utilizando uma expressão de António Campos a propósito de *Um Tesoiro*, a sua primeira curta-metragem, e que nos parece adequada alargar a toda a sua filmografia, a saber, a *poesia com os pés na terra*. Esta expressão destaca que estamos perante um aturado trabalho de realização cinematográfica que não coloca em causa nem distrai o espectador do conteúdo da sua filmografia.

Sem nunca cair no mero postal ilustrado, nem no mero exercício formal, António Campos é o realizador da planificação cuidada e amadurecida, uma planificação que lhe permite não recorrer à re-construção dos acontecimentos e que prevê de antemão a inclusão dos gestos espontâneos de personagens encarnadas por actores não-profissionais, por actores profissionais ou por quem se representa a si mesmo.

E não é por ter filmado os mais desfavorecidos que António Campos se assumiu legítimo representante dos mesmos. Nunca reclamou dar “voz ao povo” nem tão pouco se trata aqui de um “assalto ao real” (no sentido de um registo “nu e cru”). A sua câmara está próxima daqueles que filma, olhando-os de frente, mas estabelecendo a distância necessária, nem de mais nem de menos, absolutamente justa. É uma câmara que se substitui ao olho humano. O que nos filmes se pressente é que por detrás da câmara há uma força humana que a movimenta.

António Campos operador 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. Trata-se enfim de uma câmara curiosa e atenta a tudo quanto a rodeia que apreende, ou melhor, que absorve, o que está à sua frente e movimenta-se como uma força centrípeta que atrai e enquadra pessoas e acontecimento em cenários naturais - e esta é uma câmara que se detém, em especial, nas pessoas e para quem os cenários naturais: o mar, a montanha, os rios, os vales, nunca são constituídos em personagem.

António Campos 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) possa estimular o mais pequeno sensacionalismo, ou qualquer tipo de *voyeurismo*. É um corte seco e preciso, de um rigor extremo. A montagem é, no essencial, uma actividade onde o realizador trabalha “corpo a corpo” com o material rodado, recorrendo àquilo a que chamámos *raccord por analogia*, ou seja, uma ligação entre os planos que mantém o equilíbrio de composição e de enquadramento, de um plano para o plano seguinte. E é, finalmente, o realizador do e para o espectador. É para ele que faz filmes; é com ele que António Campos se preocupa, pretendendo tocar tanto o espectador do presente, aquele que é colocado perante acontecimentos que estão a decorrer, como o espectador futuro, aquele que poderá olhar para o passado através dos seus filmes.

O espaço fílmico não é um espaço para uma orquestração de entradas e saídas em campo, é um espaço de permanência. Podemos dizer que a partir do momento em que uma pessoa ou um objecto entram em campo é para não mais de lá saírem. Por exemplo, em *Um Tesouro*, no primeiro plano do filme uma mulher entra em campo, nos dois planos seguintes essa mesma mulher surge já dentro de campo e apenas se movimenta dentro dos limites do enquadramento.

A permanência em campo remete-nos para um outro aspecto importante: a riqueza de conteúdo. Entendemos que essa riqueza de conteúdo diz, essencialmente, respeito à relação constante que o cinema estabelece com outras obras. O cinema não se encontra alheado das preocupações de outros autores, nomeadamente dos que têm na palavra o seu modo de expressão, em romances, contos, poesias - ou mesmo em livros de investigação científica, nomeadamente os livros do antropólogo Jorge Dias que serviram ao realizador para preparar a rodagem de *Vilarinho das Furnas* e de *Falámos de Rio de Onor*.

Em António Campos, o trabalho de adaptação é, também (e sobretudo), um trabalho de transformação. O cinema é entendido como uma Arte contemporânea de outras Artes e que pode partilhar com elas de um mesmo espírito sem, no entanto, perder a sua autonomia uma vez que possui os seus próprios recursos. Ao posicionar-se assim, António Campos vai ao encontro da concepção de André Bazin do cinema como uma “arte impura”, isto é, o cinema que contamina e que se deixa contaminar por outras proveniências.

Guardadas as devidas distâncias, António Campos e os escritores Loureiro Botas, Miguel Torga, Ferreira de Castro, 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 para daí retirarem o seu sustento e que têm no nascimento e na morte os momentos fulcrais da vida. 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. Os seus filmes respiram tranquilidade.

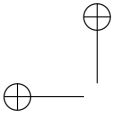
Há ainda um aspecto que podemos apresentar apenas como nota, mas que entendemos não poder deixar de realçar e que diz respeito às condições para fazer cinema. Desconfortável com um cinema onde predomine a figura do produtor e fortemente avesso a tudo o que pudesse de algum modo afectar a sua liberdade, António Campos encontra nos procedimentos do documentário uma outra possibilidade ou uma outra forma de fazer cinema.

O seu percurso encontra-se afastado dos movimentos e movimentações do cinema português. É 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 o meio citadino por onde circulavam as influências e as tomadas de decisão.

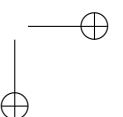
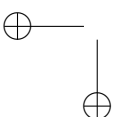
Para o realizador, fazer cinema não é uma actividade onde se formam equipas que se organizam e salvaguardam num sistema de produção, distribuição e exibição bem estruturado e assente na especialização de tarefas. Em vez disso e ao redor de um determinado projecto é necessário que todos comunguem do mesmo entusiasmo e de uma mesma afinidade de sensibilidades.

A actuação de António Campos é então mais pessoal e mais íntima. Mais pessoal porque é ele o operador e montador dos seus filmes usando, quase exclusivamente equipamento amador (8 e 16 mm) largamente mais maneável que o formato profissional (35 mm). Da sua filmografia chegam mesmo a constar filmes que apenas foram feitos com o intuito de experimentar a câmara de filmar, nomeadamente, *O Rio Lis* e *Campos de Leiria*. A sua actuação é, também, mais íntima porque estabelece um contacto muito próximo não apenas com os intervenientes dos seus filmes como, também, com os espectadores. À excepção de *Terra Fria* (1992), único filme a ter exibição comercial, foram os cines clubes, as colectividades, as associações, as escolas ou os festivais de cinema que apresentaram os filmes de António Campos aos espectadores e quase sempre na presença do próprio.





A filmografia aqui estudada é composta por filmes de *fronteira*, mais que *darem a ver o mundo*, são filmes que remetem para *um modo de dar a ver o mundo* destacando que é no cinema e pelo cinema que se traça o nosso pensar, sentir e agir.



Bibliografia

ESTUDOS

Nos casos de divergência entre a data da edição original e a data da edição consultada, optámos por colocar em primeiro lugar a data da edição original em parêntesis e no fim, em parêntesis recto, a data da edição consultada.

AITKEN, Ian (1990), *Film and Reform, John Grierson and the Documentary Film Movement*, London and New York, Routledge.

___ (ed.), (1998), *The Documentary Film Movement, an Anthology*, Edinburgh University Press.

ALMEIDA, Manuel Faria de (1982), *Cinema Documental: História, Estética e Técnica Cinematográfica*, Porto, Edições Afrontamento.

ANDACHT, Fernando (2004), “Formas documentárias da representação do real na fotografia, no filme documentário e no *reality show* televisivo atuais”, in *CCCC-Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã, III SOPCOM, VI LUSOCOM, II IBÉRICO*, UBI-Universidade da Beira Interior.

ANDREW, J. Dudley (1976), *The Major Film Theories: an Introduction*, London, Oxford, New York, Oxford University Press.

___ (1984), *Concepts in Film Theory*, Oxford, New York, Toronto, Melbourne, Oxford University Press.

___ (1989) “Cognitivism: quests and questionings” in *Íris*, n.º 9, Spring, pp. 1-10.

___ (1997) “André Bazin’s ‘Evolution’” in Peter Lehman (ed.), *Defining Cinema*, London, The Athlone Press, pp.73-94.

ARMES, Roy (1974), *Film and Reality: an Historical Survey*, Penguin Books.

___ (1978), "Grierson and the documentary idea" in Roy Armes, *A Critical History of the British Cinema*, London, pp. 127-141.

AUMONT, Jacques *et alii.* (1983) *A Estética do Filme*, (trad. port. Marina Appenzeller), 2ª Ed., São Paulo, Papyrus Editora [2002]

___ AUMONT, Jacques (1990), *A Imagem*, (trad. port. Estela dos Santos Abreu e Cláudio César Santoro), 8ª Ed., São Paulo, Papyrus Editora [2004].

___ (1996) *À Quoi Pensent les Films*, Paris, Séguier.

___ AUMONT, Jacques, MARIE, Michel (orgs.), (2001), *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema* (trad. port. Eloisa Araújo Ribeiro), São Paulo, Papyrus Editora.

____ (2002) *As Teorias dos Cineastas* (trad. port. Marina Appenzeller) Campinas, São Paulo, Papyrus Editora, [2004].

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel (1988) *L'Analyse des Films*, Paris, Nathan, 2ª Ed. [1999].

BAKKER, Kees (ed.), (1999), *Joris Ivens and the Documentary Context*, Amsterdam University Press, Amsterdam.

BARNOUW, Erik (1983), *Documentary: a History of the Non-Fiction Film*, Revised Ed., Oxford University Press.

BARTHES, Roland (1970), "Le troisième sens: notes de recherche sur quelques photogrammes d'Eisenstein" in *Cahiers du Cinéma*, nº 222, pp. 12-19.

BARSAM, Richard Meran (1973), *Nonfiction film: a Critical History*, London, George Allen&Unwin Ltd, 1974.

BAZIN, André (1945), "Ontologia da imagem fotográfica" in André Bazin (1975), *O que é o Cinema?* (trad. port. Ana Moura), Lisboa, Col. Horizonte de Cinema, Livros Horizonte, 1992, pp. 13-21.

____ (1946), "O mito do cinema total", *ibidem*, pp.23-29.

____ (1948), "O realismo cinematográfico e a escola italiana da libertação" *ibidem*, pp.273-302.

____ (1954), "O cinema e as viagens de exploração", *ibidem*, pp. 31-41. (Nota: este texto é uma síntese de 2 artigos, optámos por usar a data do último.)

____ (1955), "A evolução da linguagem cinematográfica", *ibidem*, pp. 71-89. (Nota: este texto é uma síntese de 3 artigos, optámos por usar a data do último.)

____ (1956), "O mundo do silêncio", *ibidem*, pp.43-48.

____ (1956a), "Um filme bergsoniano: 'Le mystère picasso' " *ibidem*, pp.205-215.

____ (1957), "Montagem interdita", *ibidem*, pp.57-70. (Nota: este texto tem a indicação "in *Cahiers du cinéma*, 1953 e 1957", optámos por usar a última data.)

____ (1957a), "À margem do 'erotismo no cinema'", *ibidem*, pp. 263-271.

BERNARD, Jean-Jacques (1992), "A chacun sa vérité, JFK" in *Première*, França, Fevereiro, nº 179, pp. 42-44.

BOURDIEU, Emmanuel (2001), "Stanley Cavell: pour une esthétique d'un art impur" in Sandra Laugier, Marc Cerisuelo (eds.) *Stanley Cavell Cinéma et Philosophie*, Presses de la Sorbonne Nouvelle.

BORDWELL, David (1972), "Dziga Vertov" in *Film Comment* 8/1, pp. 38-42.

____ (1985) *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press.

____ (1989), *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge, Harvard University Press.

____ (1997), *On the History of Film Style*, 2^a Ed., Harvard University Press [1999].

BORDWELL, David, CARROLL, Noël (eds.) (1996), *Post-theory, Reconstructing Film Studies*, Madison, University of Wisconsin Press.

BRESSON, Robert (1975) *Notas Sobre o Cinematógrafo* (trad. port. Pedro Mexia) Elementos Sudoeste, Porto Editora [2003].

BROMHEAD, Toni de (1996), *Looking Two Ways: Documentary Film's Relationship with Reality and Cinema*, Intervention Press.

BRUZZI, Stella (2000), *New Documentary: a Critical Introduction*, London & New York, Routledge.

CARROLL, Noël (1996), "From real to reel: entangled in non-fiction film" in Noël Carroll, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press, pp.224-252.

____ (1996a), "Nonfiction film and Postmodernist Skepticism" in David Bordwell, Noël Carroll, *Post-theory, Reconstructing Film Studies*, Madison, University of Wisconsin Press, pp. 283-306.

____ (1997), "Fiction, non-fiction and the film of presumptive assertion: A conceptual analysis" in Richard Allen and Murray Smith, *Film Theory and Philosophy*, Clarendon Press, Oxford, pp.173-202.

____ (1997a) "Kracauer's Theory of film" in Peter Lehman (ed.), *Defining Cinema*, London, The Athlone Press, pp.111-131.

CASETTI, Francesco (1994), *Teorías del Cine* (trad. cast. Pepa Linares), Madrid, Cátedra.

CAVELL, Stanley (1996), "Words of welcome" in *Beyond Documents, Essays on Nonfiction Film*, Charles Warren (ed.), Hanover and London, Wesleyan University Press, pp. xi-xxviii.

CHION, Michel (1982), *La Voix au Cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma Ed. de L'Etoile.

COLES, Robert (1997), *Doing Documentary Work*, New York, Oxford, Oxford University Press.

COLLEYN, Jean-Paul (1993), *Le Regard Documentaire*, Paris, Ed. C. Georges Pompidou.

COLLEYN, Jean-Paul, CLIPPEL, Catherine de (eds.) (1992), *Demain le Cinema Ethnographique? CinémAction*, n° 64, 3° Trimestre, Corlet – Télérama.

COMOLLI, Jean-Louis, “Le détour par le direct”, *Cahiers du Cinema*, n° 209, Fev. 1969, pp.48-53.

____ “Le détour par le direct (II)”, *Cahiers du Cinema*, n° 211, Abril 1969, pp.40-45.

CONNERTON, Paul (1989), *How Societies Remember*, Themes in the Social Sciences, Cambridge University Press [1992].

CORNER, John (1996), *The Art of Record, a Critical Introduction to Documentary*, Manchester and New York, Manchester University Press.

COWIE, Elizabeth (1999), “The spectacle of actuality” in Jane M. Gaines e Michael Renov (eds.) *Collecting Visible Evidence*, University of Minnesota Press, Visible evidence, Vol. 6, 1999, pp. 19-45.

CRAWFORD, Peter Ian, TURTON, David (1992), *Film as Ethnography*, Manchester University Press

DANEY, Serge (1983) “L’orgue et l’aspirateur” in *La Rampe*, Cahiers du Cinéma, Gallimard, Petite Bibliothèque des Cahiers du Cinéma, Paris, 1996, pp. 162-176.

____ (1992), “O travelling de Kapo” in *Revista de Comunicação e Linguagens*, n° 23, *O que é o Cinema?* (trad. port. Célia Quico), Orgs. João Mário Grilo e Paulo Filipe Monteiro, Lisboa, Ed. Cosmos, 1996, pp. 205-221 (Orig.: “Le travelling de Kapo” in *Trafic*, n° 4, Outono 1992 e posteriormente in *Persévérance, Entretien avec Serge Toubiana*, Paris, P.O.L., 1994.).

DELEUZE, Gilles (1983), *Cinema 1, L’Image-Mouvement*, Paris, Minuit. [A *Imagem-Movimento*, (trad. port. Rafael Godinho), Lisboa, Assírio & Alvim, 2004].

____ (1985), *Cinema 2, L’Image-Temps*, Paris, Minuit.

DIAS, Jorge (1984), *Antropologia Cultural*, Lisboa, Separata de “Estudos Políticos e Sociais”, Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas.

EISENSTEIN, Sergei, (1944), "Dickens, Griffith e nós" in Sergei Eisenstein, *A Forma do filme* (trad. port. Teresa Ottoni), Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, pp. 176-224 [2002].

EITZEN, Dirk (1995), "When is documentary?: Documentary as a mode of reception" in *Cinema Journal*, nº 1, 35, pp. 81-102.

EPSTEIN, Jean (1926), *Écrits sur le Cinéma*, Vol. I e II, Paris, Seghers.

____ (1926), "Le cinématographe vu de l'Etna" in *Écrits sur le Cinéma, 1921-1947*, Vol. I, Cinéma Club/Seghers, Paris, pp.131-168 [1974].

____ (1935), "Photogénie de l'impondérable", *ibidem*, pp. 249-253 (este texto também se encontra no Vol. II sendo parte integrante do capítulo intitulado "Esprit du Cinéma").

____ (1946) "L'intelligence d'une machine", *ibidem*, pp.255-334.

____ (1947), "Le cinéma au diable" *ibidem*, pp. 335-410.

FETZER, James H., (2004), *The Great Zapruder Film Hoax, Deceit and Deception in the Death of JFK*, Catfeet Chicago Press.

FORESTIER, François (1992), "Autopsie de l'affaire, Kennedy" in *Première*, França, Fevereiro, nº179, pp. 42-45.

FREIRE, Marcius (2003) "Por uma ecologia do filme documentário", Núcleo de Antropologia e Imagem/UERJ, (Resenha), Rio de Janeiro

____ (2004) "Fronteiras imprecisas: o documentário antropológico entre a exploração do exótico e a representação do outro" in *CCCC-Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã*, III SOPCOM, VI LUSOCOM, II IBÉRICO, UBI-Universidade da Beira Interior.

GAUDREAULT, André, MARION, Philippe (1994), "Dieu est l'auteur des documentaires..." in *Cinémas, Revue d'Études Cinématographiques*, Hiver, Vol. 4, nº 2, pp.11-26.

GAUTHIER, Guy (1995), *Le Documentaire un Autre Cinéma*, Nathan/VUEF, Paris, 2002

____ (2001), *Chris Marker, Écrivain Multimédia ou Voyage à Travers les Media*, Paris, L'Harmattan.

GODOY, Hélio (2002), *Documentário, Realidade e Semiose: os Sistemas Audiovisuais como Fontes de Conhecimento*, São Paulo, AnnaBlume, FAPESP.

____ (2002a), "Paradigma para a fundamentação de uma teoria realista do documentário" in BOCC www.bocc.ubi.pt

GRIERSON, John (1926), “Flaherty’s Poetic *Moana*”, *The New York Sun*, 8 de Fev. In Lewis Jacobs (ed.), *The Documentary Tradition*, 2nd ed., New York, London, W.W. Norton & Company, pp.25-26 [1979].

____ (1932) “First Principles of documentary” in Forsyth Hardy (ed.), *Grierson on documentary*, Revised Edition, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, pp.145-156 [1966] (Este artigo foi originalmente publicado em 3 partes na Revista *Cinema Quarterly*, nos números de Winter 1932; Spring 1933 e Spring 1934.).

____ (1937) “The course of realism” in Forsyth Hardy (ed.), *Grierson on Documentary*, Revised Edition, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, pp.199-211 [1966].

____ (1942) “The documentary idea” in Forsyth Hardy (ed.), *Grierson on Documentary*, Revised Edition, Berkeley and Los Angeles, University of California Press,(1966),pp.248-258

GRILO, João Mário (1991), “Cinema português” in *Enciclopédia Temática Portugal Moderno*, Vol. Artes & Letras, Lisboa, Pomo Edições Portugal Moderno, pp. 153-165.

____ (1994), “Figuras americanas da culpa no cinema de Otto Preminger” in *Figuras, Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 20, Lisboa, Edições Cosmos, pp.221-229.

____ (1995), “Um presente interminável” in Mário Mesquita (org.), *Comunicação e Política, Revista de Comunicação e Linguagens*, Universidade Nova de Lisboa, nº 21/22, Lisboa, Edições Cosmos, pp. 337-345.

____ (1995a), “O cinema não filma livros” in Revista *Discursos. Estudos de Língua e Cultura Portuguesas*, Literatura e Cinema, nº 11-12, Ed. Universidade Aberta, pp.209-212.

____ (1997), *A Ordem no Cinema, Vozes e Palavras de Ordem no Estabelecimento do Cinema em Hollywood*, Lisboa, Col. Grande Plano, Relógio d’Água.

____ (1997a), “Figuras da tecnologia no cinema e a improbabilidade da sua história” in Catálogo *Interactividades, Conferência Internacional sobre Tecnologias e Mediação*, Lisboa, Ed. Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, Universidade Nova de Lisboa, pp.46-51.

GRODAL, Torben (1997), *Moving Pictures, a New Theory of Film Genres, Feelings and Cognition*, Oxford, Clarendon Press [2002].

GRUNDMANN, Roy, ROCKWELL, Cynthia (2000), "Truth is not subjective, An interview with Errol Morris" in *Cineaste*, Vol. XXV, nº3, pp. 4-9.

GUYNN, William (1990), *A Cinema of Nonfiction*, Rutherford, Fairleigh Dickenson University Press.

HARDY, Forsyth (ed.), (1966), *Grierson on Documentary*, Revised Edition, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

HEIDER, Karl G. (1976), *Ethnographic Film*, Austin, University of Texas Press.

JACOBS, Lewis (ed.), (1971), *The Documentary Tradition*, 2nd Ed., new York, London, W.W. Norton & Company [1979].

JACQUINOT, Geneviève (1993), "Le genre documentaire, exist-t-il?" in *CinémAction*, 68, 3^o Trimestre, Paris, pp.163-170.

_____(1994) "Le documentaire, une fiction (pas) comme les autres" in *Cinémas, Revue d'Études Cinématographiques*, Hiver, Vol. 4, nº 2, pp.61-81.

KRACAUER, Siegfried (1960), *Theory of Film, The Redemption of Physical Reality*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press [1997].

LEDO, Margarita (2004) *Del Cine-Ojo a Dogma 95, Paseo por el Amor y la Muerte del Cinematógrafo Documental*, Barcelona, Buenos Aires, México, Paidós.

LEÓN, Bienvenido, (1999), *El Documental de Divulgación Científica*, Barcelona, Paidós.

LEROI-GOURHAN, André (1948), "Cinéma et sciences humaines. Le film ethnologique existe-t-il?" in *Revue de Géographie Humaine e d'Ethnologie*, nº 3, Paris, pp.42-50.

LEVIN, G. Roy (1971), *Documentary Explorations, 15 Interviews with Filmmakers*, New York, Anchor Press.

LOPES, Frederico (2001) "Uma certo sorriso e urgência do olhar" in www.urbi.ubi.pt (URBI et ORBI, edição de 14 a 21 de Maio).

MACDONALD, Kevin, COUSINS, Mark (eds.) (1996), *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary*, London and Boston, Faber&Faber.

MACDOUGALL, David (1975), "Beyond observational cinema" in Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, Berlin, New York, Mouton de Gruyter, 3rd Ed., 2003, pp.115-132.

MACHADO, Arlindo (1996), "O Fonógrafo visual" in *Revista de Comunicação e Languages*, nº 23, *O que é o cinema?*, Edições Cosmos, Lisboa, pp. 39-60

MANUEL, Maria, JORGE, Araújo (1996), “O que é a realidade?” in *Brotéria*, 4, Vol. 142, Abril, p. 391- 411.

MAQUA, Javier (1992), *El Docudrama. Fronteras de la Ficción*, Col. Signo e Imagen, nº 29, Madrid, Ed. Cátedra.

MARQUES, António (2003) “Ficção e representação: nóvula sobre o conceito de representação e as suas conexões estéticas” in Paulo Filipe Monteiro (org.) *Ficções, Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 32, Lisboa, Relógio d’Água, pp.13-16.

MEAD, Margaret (1974), “Visual Anthropology in a discipline of words” in Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology*, 3rd ed., Berlin, New York, Mouton de Gruyter, 2003, pp. 3-10.

MENDES, Maria Teresa (1999) “A máquina perceptiva: uma visão de ‘O homem da câmara de filmar’ de Dziga Vertov” in *Revista de Humanidades e Tecnologias, Os Universos da Comunicação*, nº 2-2º Semestre, Lisboa, Universidade Lusófona, pp. 45-50.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1945), “Le cinéma et la nouvelle psychologie” in Maurice Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Col. Pensées, 5ème Ed., Paris, Ed. Nagel, pp.85-106 [1966].

METZ, Christian (1964), “Cinema: língua ou linguagem?” in Christian Metz, *A Significação do Cinema*, São Paulo, Editora Perspectiva, pp. 45-110 [1977].

_____(1972), *A Significação no Cinema*, São Paulo, Editora Perspectiva [1977].

_____(1977), *O Significante Imaginário*, Lisboa, Livros Horizonte [1980].

MONTEIRO, Paulo Filipe (1996), “Fenomenologias do cinema” in João Mário Grilo e Paulo Filipe Monteiro (orgs.), *O que é o Cinema?*, *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 23, Lisboa, Edições Cosmos, pp. 61-112.

_____(1999) “A realidade das imagens do real” in *Congresso SOPCOM, As Ciências da Comunicação na viragem do século - 22 a 24 Março 1999*, Lisboa, Col. Comunicação e Linguagens, Veja Editores (2002), pp. 485-491.

_____(2003) “Parentescos entre ficção e real: O caso do cinema” in Paulo Filipe Monteiro (org.) *Ficções, Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 32, Lisboa, Relógio d’Água, pp.37-51.

MONTERO, Julio, PAZ, Maria Antónia (1999), *Creando la Realidad. El Cine Informativo 1895-1945*, Barcelona, Ariel comunicación.

MORIN, Edgar (1956), *O Cinema ou o Homem Imaginário* (trad. port. António-Pedro Vasconcelos) Lisboa, Col. Grande Plano, Relógio d'Água [1997].

NEALE, Steve (1990), "Questions of genre", in *Screen*, Vol. 1, nº1 Spring, p. 45-66.

NEDELEC, Yves (1992), "Oliver Stone - Seul contre tous" in *Première*, nº 179, França, pp.46-49.

NICHOLS, Bill (1976), (ed.), *Movies and Methods*, Vol. I, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

____ (1981), *Ideology and the Image-Social Representation in the Cinema and Other Media*, Bloomington, Indiana University Press.

____ (1985), (ed.), *Movies and Methods*, Vol. II, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

____ (1985a) "The voice of documentary", in *Movies and Methods*, Vol. II.

____ (1991), *Representing Reality, Issues and Concepts in Documentary*, Bloomington, Indiana University Press.

____ (1994), *Blurred Boundaries, Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press.

____ (1999) "The documentary and the turn from Modernism" in Kees Bakker (ed.), *Joris Ivens and the Documentary Context*, Amsterdam University Press, Amsterdam, pp.142-159.

____ (2001), *Introduction to Documentary*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press.

NINEY, François (1994), "One image always conceals another" in *DOX Magazine*, nº 3, pp.18-23.

____ (2002), *L'Épreuve du Réel à L'Écran, Essai sur le Principe de Réalité Documentaire*, 2^a ed., Bruxelles, De Boeck Université.

OLIVEIRA, Luís Miguel (1999), "Um lugar na terra como no céu", in *Godard 1985-1999*, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, pp.67-87.

ORBANZ, Eva (ed.), (1998), *Filming Robert Flaherty's Louisiana Story, The Helen van Dongen Diary*, The Museum of Modern Art, New York in collaboration with the Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin, Distributed by Harry N. Abrams, Inc., New York.

OUDART, Jean-Pierre (1971), "L'effet de réel" in *Cahiers du Cinéma*, nº 228

PAGET, Derek (1990), *True stories? Documentary Drama on Radio, Screen and Stage*, Ed. Cultural Politics, Manchester University Press.

PASOLINI, Pier Paolo (1965) “O ‘Cinema de Poesia’” in (1972) *Empirismo Hereje*, (trad. port. Miguel Serras Pereira), Lisboa, Assírio & Alvim, 1982, pp.137-152.

____ (1966/7) “Pistas para o cinema”, *ibidem*, pp. 185-192.

____ (1966) “A língua escrita da realidade”, *ibidem*, pp.161-183.

____ (1967), “Observações sobre o plano-sequência” *ibidem*, pp. 193-196.

____ (1967a) “Que será natural?”, *ibidem*, pp. 197-201.

PENAFRIA, Manuela (1999), *O Filme Documentário. História, Identidade, Tecnologia*. Lisboa, Ed. Cosmos.

PERRET, Jean (1994), “Eye-openers” in *DOX Magazine*, nº 2, pp. 18-27.

PETRIC, Vlada (1987), *Constructivism in Film, The Man with the Movie Camera, A Cinematic Analysis*, Cambridge University Press.

____ (1996), “Vertov’s cinematic transposition of reality” in *Beyond Documents, Essays on Nonfiction Film*, Charles Warren (ed.), Hanover and London, Wesleyan University Press, pp.271-294.

PIAULT, Marc Henri (2000), *Antropología y Cine* (trad. cast. Manuel Talens), Madrid, Catedra, 2002.

PINA, Luís de (1977), *Documentarismo Português*, Ed. Instituto Português do Cinema.

____ (1986), *História do Cinema Português*, Mem Martins, Publicações Europa América.

PLANTINGA, Carl R. (1991) “The mirror framed: a case for expression in documentary” in *Wide Angle*, Vol. 13, nº 2, pp.40-53.

____ (1996), “Moving pictures and the rethoric of nonfiction, two approaches” in David Bordwell, Noël Carroll (ed.), *Post-Theory, Reconstructing Film Studies*, Madison, University of Wisconsin Press, pp. 307-324.

____ (1997), *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge University Press.

PONECH, Trevor (1997), “What is non-fiction cinema?” in Richard Allen and Murray Smith, *Film theory and Philosophy*, Clarendon Press, Oxford.

RABIGER, Michael (1999), *Directing the Documentary*, 3^a Ed., Focal Press.

RAMOS, Fernão Pessoa (1998), “Bazin espectador e a intensidade na circunstância da tomada” in *Revista Imagens*, nº 8, Maio/Agosto, pp.98-105 [retirado de www.bocc.ubi.pt].

RASKIN, Richard (1987), *Nuit et Brouillard, On the Making, Reception and Functions of a Major Documentary Film*, Denmark, Aarhus University Press.

REYNA, Carlos Pérez (1997), “VÍdeo & Pesquisa antropológica: encontros e desencontros” in www.bocc.ubi.pt

RENOV, Michael (1993), “Introduction: the truth about non-fiction” in Michael Renov (ed.), *Theorizing Documentary*, New York and London, Routledge, pp.1-11.

____ (1993a) “Toward a poetics of documentary”, *ibidem*, pp.12-36.

____ (2004), *The Subject of Documentary*, Visible Evidence Series, vol. 16, Minneapolis, London, University of Minnesota Press.

RIVETTE, Jacques (1954), “L’essentiel” in *Cahiers du Cinéma*, nº 32, pp. 42-45.

ROLLWAGEN, Jack R. (ed.), (1988), *Antropological Filmmaking*, State University of New York, Brockport, Harwood Academic Publishers.

ROMAGUERA, Joaquim, THEVENET, Ramio Homero Alsina (1998), *Textos y Manifiestos del Cine*, Madrid, Cátedra.

ROSCOE, Jane, HIGHT, Craig (2001), *Faking it, Mock Documentary and the Subversion of Factuality*, Manchester & New York, Manchester University Press.

ROTHA, Paul (1939), *Documentary Film*, New York, Norton.

ROTHMAN, William (1997), *Documentary Film Classics*, Cambridge University Press.

ROSENTHAL, Alan (ed.), (1988), *New Challenges for Documentary*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.

ROSENTHAL, Alan *et alii.* (1980), *The Documentary Conscience: a Casebook in Film Making*, Berkeley, University of California Press.

RUBY, Jay (1975), “Is an Ethnographic film a filmic ethnography?”, *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 2, pp. 104-111.

(1988) “The Image mirrored: reflexivity and the documentary film” in Allan Rosenthal (ed.), *New Challenges for Documentary*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.

SALT, Barry (1983), *Film Style & Technology: History & Analysis*, New York, Starwood, 1992.

SANTOS, José Manuel (s/ data) *Ética da Comunicação* in www.bocc.ubi.pt

SARRIS, Andrew (1973) *Nonfiction Film: a Critical History*, New York, E. P. Dutton and Co.

SCHEFER, Jean-Louis (1979), “L’Homme ordinaire du cinéma: entretien avec Jean Louis Schefer”, *Cahiers du Cinéma*, n.º 296, pp. 5-14.

____ (1980), *L’Homme Ordinaire du Cinéma*, Paris, Ed. Gallimard/Cahiers du Cinéma.

____ (1998), *Cinématographies, Objects Périphériques et Mouvements Annexes*, Paris:POL

SOBCHACK, Vivian, “Inscribing ethical space:tem propositions on death, representation, and documentary” in *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 9, nº 4, Fall, pp. 283-300.

STOLLER, Paul (1992), *The Cinematic Griot, The Ethnography of Jean Rouch*, Chicago and London, The University of Chicago Press.

STONE, Tammy (2003), “(Non)fiction and the viewer: re-interpreting the documentary film” in *Journal of Moving Image Studies*, Center for Cognitive Studies of the Moving Image. <http://www.avila.edu/departments/journal/fall03/StonePaper.htm>

STUBBS, Liz (2002), *Documentary Filmmakers Speak*, New York, Allworth Press.

SUSSEX, Elisabeth (1975), *The Rise and Fall of British Documentary: The Story of the Film Movement Founded by John Grierson*, Berkeley University of California Press.

TOBIAS, Michael (ed.), (1998), *The Search for Reality, the Art of Documentary Filmmaking*, Michael Wiese Productions.

TORRES, António Roma, (1974), *Cinema Português Ano Gulbenkian, s/ Ed.* [impresso na Gráfica Maiadouro, Vila da Maia]

TUDOR, Andrew (1973), *Teorias do Cinema* (trad. port. Dulce Salvato de Meneses), Lisboa, Edições 70, 1985.

WILLIAMS, Linda (1993), “Mirrors without memories, Truth, History and the new documentary” in *Film Quarterly*, vol. 46, nº 3, pp. 9-21.

WINSTON, Brian (1988) “Documentary: I think we are in trouble” in Alan Rosenthal (ed.), *New Challenges for Documentary*, University of California Press, pp.21-33.

____ (1988a), “The tradition of the victim in griersonian documentary”, *ibidem*, pp.269-287.

____ (1993), “The documentary film as scientific inscription” in Michael Renov (ed.), *Theorizing Documentary*, New York and London, Routledge, pp. 37-57.

____ (1995), *Claiming the Real: the Documentary Film Revisited*, London, BFI - British Film Institute Publishing.

____ (1999), *Fires were started*, BFI Classics, BFI Publishing.

____ (2000) *Lies Dam Lies and Documentaries*, BFI Publishing.

WUSS, Peter (2002), “Analyzing the reality effect in Dogma Films” in *Journal of Moving Image Studies*, Center for Cognitive Studies of the Moving Image. <http://www.avila.edu/departments/journal/spring02/dogma.htm>

VAUGHAN, Dai (1999), *For Documentary, Twelve Essays*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.

VIANO, Maurizio (1993), *A Certain Realism, Making Use of Pasolini's Film Theory and Practice*, Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press.

YAHNI, Sarah (2001), *O Eu e o Outro no filme documentário, uma possibilidade de encontro*, Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes – Mestrado em Múltiplos da UNICAMP, Campinas, Brasil in www.bocc.ubi.pt

CATÁLOGOS / OBRAS GERAIS

AA VV

(1984), *Robert Flaherty*, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

(1994), *Frederick Wiseman, Um Olhar sobre as Instituições Americanas*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, Amascultura-Associação de Municípios para a Área Sociocultural.

AA VV

(1999), *Novo Documentário em Portugal*, Lisboa, AporDoc - Associação pelo Documentário, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

AA VV
(2000), *António Campos*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

AA VV
(2000), *Pedro Sena Nunes, Retrospectiva*, Ed. Ovarvídeo-Festival Nacional de Víde de Ovar.

AA VV
(2000), *Doc's Kingdom, Os Debates - Seminário Internacional de Cinema Documental em Serpa*, Ed. AporDOC-Associação pelo Documentário.

AA VV
(2001), *Olhar de Ulisses*, Ed. Porto 2001-Capital Europeia da Cultura, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, Vol. I *O Homem e a Câmara*; Vol. II *O Som e a Fúria*; Vol. III *A Utopia do Real*; Vol. IV *Resistência*.

AA VV
(2001), *Mr. Death, A América de Errol Morris*, Porto, Ed. Porto 2001-Capital Europeia da Cultura.

AA VV
(2002) *Doc's Kingdom, Os Debates - Seminário Internacional de Cinema Documental em Serpa*, Ed. AporDOC-Associação pelo Documentário.

AA VV
(2002), *Cinq Films de Nicolas Philibert*, Lisboa, Ed. Ministère des Affaires Étrangères, Instituto Franco-Portugais.

AA VV
(2004), *Abbas Kiarostami*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

AA VV
Catálogos dos Encontros de Cinema de Viana do Castelo (desde 2001 – em 2002 foi criado o *Olhares Frontais*, um dos eventos do programa dos Encontros).

AA VV
Catálogos do Festival Internacional de Cinema Documental, Amascultura, Lisboa (12 edições do Festival, a primeira em 1990 e a última em 2001).

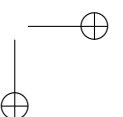
AA VV
Catálogos do DOC LISBOA - Festival Internacional de Cinema Documental (desde 2002 - no ano de 2003 não houve edição tendo sido retomada em 2004).



MATOS-CRUZ, José de (1999), *O Cais do Olhar, O Cinema Português de Longa Metragem e a Ficção Muda*, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.

MOUTINHO, Anabela, LOBO, Maria da Graça (orgs.), (1997), *António Reis e Margarida Cordeiro - A Poesia da Terra*, Cineclube de Faro.

RAMOS, Jorge Leitão (1989), *Dicionário do Cinema Português 1962-1988*, Lisboa, Ed. Caminho.



Filmografia

- Almadraba Atuneira, A* (1961)
Breve a Lua, Lua Cheia, Vai Aparecer (1966)
Campos de Leiria (1979)
Ex-Votos Portugueses (1977)
Falámos de Rio de Onor (1974)
Festa, A (1975)
Gente da Praia da Vieira (1975)
Histórias Selvagens (1978)
Invenção do Amor, A (1965)
Leiria, 1960 (1960)
Paredes Pintadas da Revolução Portuguesa (1976)
Retratos dos das Margens do Rio Lis (1965)
Senhor, O (1959)
Ti Miséria, um Conto Tradicional Português (1979)
Terra Fria (1992)
Tesoiro, Um (1958)
Tremonha de Cristal, A (1993)
Vilarinho das Furnas (1971)



Apêndice A

Anexos

A.1 Depoimentos de António Campos

Neste ponto apenas tivemos em conta os depoimentos de António Campos sobre os seus filmes, fora do formato entrevista.

Um Tesouro, 1958 e *O Senhor*, 1959

“(…) A acção decorre na Praia de Vieira de Leiria – diz-nos António Campos – sendo os actores todos daquela praia, com excepção do barbeiro-sangrador, e da mulher das benzeduras. Não calcula como todos se portaram, sabendo o que estavam a fazer! Que coisas maravilhosas se poderão fazer, tendo a realizá-las pessoas com mais possibilidades do que eu, em todos os aspectos. Todas as histórias são belas desde que sejam arrancadas à vida, dando-lhes depois só o tratamento necessário para que possam voltar a viver e ser vividas nas salas de projecção. (...) – Claro que o filme tem muitos defeitos, mas talvez seja animador o resultado, visto que este é o primeiro que faço, e o primeiro concurso em que me faço representar. Para mim, tudo isto representou muito, pois tendo começado há três anos a filmar, embora esse desejo estivesse latente desde os anos da juventude, vivendo num meio nada desenvolvido no que respeita a cinema, lutando ainda com poucos meios materiais, eu vi o meu filme seleccionado, entre os 193 concorrentes, e além disso escolhido para ser projectado ao público na segunda sessão do festival.

- Quanto tempo empregou na realização de ‘Um Tesouro’?





- De Outubro a Dezembro de 1957 foi o trabalho de planificação, com visitas amiúde, para o estudo de luz, ângulos, estudo dos habitantes e ver quando estes poderiam *estar para me aturar*. De Fevereiro a Abril, as filmagens, e os 15 dias de Maio para a montagem. Lutei com bastantes dificuldades, estas resultantes da minha pouca experiência.”

“Mais um filme português distinguido no Festival Internacional de Carcassone de 1958”, *Cinema de Amadores*, nº 100, Junho/Julho de 1958, pp. 1589-1590.

“Todos os ‘actores’ tinham conhecimento integral das minhas intenções (...) ‘Habitei’ com eles para poder sentir a sua verdadeira personalidade, tornando assim mais fácil o caminho que me levaria a um determinado fim. Há pessoas permeáveis e outras impermeáveis. Luta-se sempre com dificuldades. (...) Contactei com muita frequência com os ‘actores’, que já estavam indigitados, em especial com a que seria a principal intérprete.”

Antero Soares, “Nas Jornadas Internacionais de 8 mm, Um prémio especial foi concedido ao filme português ‘Um Tesoiro’”, *Cinema de Amadores*, nº 112, Junho/Julho 1960, pp. 1858-1861 e 1866.

“ ‘Um Tesouro’ (1958), baseado num conto de Loureiro Botas, de Vieira de Leria, foi estreia auspiciosa a merecer prémio de esperança em França, e prémio de interpretação feminina, no Festival Internacional de Paris. ‘A personagem premiada – explica – era uma velhota de setenta anos que só bebia. Morreu pouco depois de haver terminado o filme.’”

Alexandre Manuel, “Vilarinho: A memória duma aldeia”, *Flama*, nº 1207, 23 de Abril de 1971, pp. 28-33.





“Os seus primeiros temas foram a Praia da Vieira e as suas gentes, especialmente as mulheres. ‘Tenho um grande apreço pelo seu trabalho’ diz Campos. Aqui nasceram ‘O Senhor’ e ‘O Tesouro’, este último baseado num conto de Loureiro Botas nascido naquela localidade. ‘O filme passa-se numa Vieira que hoje já não existe’ relembra o cineasta. ‘Cada remo levava mais homens que um barco dos dias de hoje’, diz. Quinze anos depois, voltaria ao tema com ‘Gente da Praia da Vieira’. No entanto, a Vieira de hoje já pouco lhe diz. ‘Será pouco provável que volte à Vieira com olhos cinematográficos’, conclui. (...) O seu amor por Leiria está bem patente na opção que fez em nunca se afastar por muito tempo desta terra. ‘Para lá do aspecto exterior, frio e indiferente, a cidade tem gente capaz de realizar coisas muito extraordinárias’.”

Carlos Alberto Silva, “António Campos aguarda estreia de ‘Terra Fria’”, *Região de Leiria* (Suplemento 2º Caderno), 7 de Outubro de 1994, p. 13.

“Passados poucos dias de ter comprado a sua primeira máquina de filmar, António Campos aventura-se a fazer um filme – em 1958 – com duração de 20 minutos. O local escolhido foi a Praia da Vieira. ‘Uma Vieira pobre que já não existe. Era tudo barracas e estacas sobre o mar’. A história é uma adaptação de um conto, ‘O Tesouro’, da autoria de Loureiro Botas. (...) A partir daí ‘comecei a aperfeiçoar-me e a trabalhar em força’. Pouco tempo depois já comprava tudo o que era livros sobre cinema e a conhecer Portugal de lés a lés, para saber com que terras podia contar para servirem de cenários aos seus filmes.”

“Os caminhos de António Campos, Quando o cinema é paixão...” , *Diário Regional - Leiria*, 30 de Novembro de 1995, p. 3.

“Fiz o ‘Tesouro’ porque em Vieira de Leiria havia casas engraçadas e as mulheres usavam meias de lã que vão do tornozelo ao joelho.”

Vasco Câmara, “António Campos, realizador de ‘Terra Fria’ ao PÚBLICO, O amador de cinema”, *Público*, 1 de Dezembro de 1995, p.28.



(...) A ideia de possuir uma câmara de filmar vem dos anos de meninice, e bem me lembro a poesia que sentia com variados aspectos da natureza e o desejo que tinha em transmiti-la com uma ‘máquina de filmar’. As impossibilidades económicas fizeram-me lançar mão da pintura e da modelação. Um dia, vinte e cinco anos depois, tive a coragem de adquirir uma câmara de filmar e ensaiei um pequeno documentário, sobre o Rio Liz, que por sinal, vai ser adquirido pela Comissão de Turismo de Leiria, para os seus arquivos. Não me dei mal com a experiência, mas não era este assunto que mais me seduzia. Li ‘Maré Alta’ e encontrei então no conto ‘Um Tesoiro’ da autoria de Loureiro Botas, o assunto que me atraía. Estudei no local, de Outubro a Dezembro de 1957, a luz, os enquadramentos, os personagens, etc., tendo iniciado as filmagens no mês de Fevereiro as quais se prolongaram até final do mês. Não esquecerei nunca as gentilezas e facilidades concedidas por todas as pessoas que tive de maçar. Bobine acabada, bobine começada para mais uma mão cheia de trabalhos a que já quase não me sei esquivar. Calhou desta vez ao escritor Miguel Torga o pedido de autorização para transformar em imagens modestíssimas o seu conto ‘O Senhor’. Foi uma realização mais difícil, e por isso a planificação levou-me sete meses e na montagem gastei dois meses. Este filme, ao contrário do primeiro em que apenas dois personagens eram representados por pessoas estranhas ao meio de Vieira de Leiria (Praia), teve como actores elementos do Teatro do Grupo Miguel Leitão desta cidade. Este grupo tem também sido o grande acalentador deste meu entusiasmo pelas coisas do cinema. O valor que este filme possa ter, aos actores do grupo de Teatro Miguel Leitão se deve. Quanto a projectos para o futuro, não há dúvida, que tenho o cérebro cheio deles. Peco bem sei, por ser um pouco ambicioso, mas confesso que não tenho interesse em continuar a caminhar na rectaguarda. Ou com os que vão à frente ou nada. Receio no entanto pouco mais poder fazer, visto que a minha situação económica não pode suportar muito mais despesas, além do ‘déficit’ já existente.”

“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, pp.710-712.



***Leiria 1960*, 1960**

“Trata-se da Leiria rural, etnográfica’ (...) ‘Filmei o bailado das pessoas finas’, a feira de Março de então, mais viva, mais autêntica que a que hoje se faz, desenraizada da tradição. Algumas dessas imagens foram usadas para um videograma que realizou posteriormente [*À Descoberta de Leiria*, 1987], que fazia ‘a ponte entre a Leiria dos anos 60 e a actual’.”

Carlos Alberto Silva, “António Campos aguarda estreia de ‘Terra Fria’”, *Região de Leiria* (Suplemento 2º Caderno), 7 de Outubro de 1994, p. 13.

***A Almadraba Atuneira*, 1961**

“ ‘Almadraba Atuneira’ (1961) em que diz [António Campos] ter encontrado o seu caminho.”

Pedro Rosa Mendes, “Os filmes que o frio tece”, *Público* (Magazine), 13 de Janeiro de 1991, p.25.

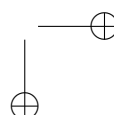
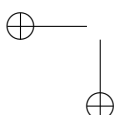
***A Almadraba Atuneira*, 1961 e *A Tremonha de Cristal*, 1993**

[Texto de António Campos aquando da exibição destes dois no ciclo *António Campos e os Caminhos do Real*, 19 de Novembro de 1993, na Cinemateca Portuguesa].

“Não foi por mero acaso ou necessidade de programação, que junta hoje aqui dois filmes, do mesmo autor. É que, distanciados no tempo, eles têm entre si uma certa aproximação.

O primeiro, começou a sua gestação, quando numa manhã de Março do ano de 1961 acordei na Ilha da Abóbora, ao som de foguetes e buzinas de traineiras que iam chegando, que eu, ainda estremunhado, não descortinava a razão de tal festa. Observada, com a água do mar banhando suavemente os meus pés ainda dormentes da viagem que acabava de fazer, do Barreiro até Conceição de Tavira, num ronceiro comboio nocturno, tomei, comigo próprio, uma revolução: Voltar no ano seguinte, para ali fazer o meu primeiro filme em 16mm sobre tão curioso acontecimento.

www.labcom.ubi.pt





Quanto ao segundo filme acima indicado, penso num estranho vaticínio que me foi feito por um jornalista, quando da minha estreia em 1958, em Carcassone, com o filme UM TESOIRO. Reza assim: - “Campos veut dire champs et tesoiro, trésor. Aussi l’on peut rappeler au sympatique concurrent portugais les vers de la Fontaine au sujet des champs que le laboureur lègue à ses enfants – Travaillez, prenez de la peine, un trésor est caché dedans”.

Ao ler a mensagem do meu profeta, pensei que não andaria longe, um achado singular, porque, ainda na minha infância eu tinha encontrado um tesouro, que me veio parar às mãos, quando esgravatava através da frincha de um palheiro, sal para condimento doméstico. A minha ignorância relativa ao minúsculo objecto que tinha condão de atrair o meu olhar, associou-se uma sempre escondida emoção. . . por muitos anos.

Mais tarde alguém ofereceu-me um livro de estudo da disciplina de química, da autoria do prof. Francisco Ribeiro Nobre, “desactualizada” no ensino dessa época, que me desfez cruelmente o enigma que mantinha desde criança. O que eu tinha encontrado, chamava-se simplesmente, tremonha, de sal marinho e não é mais que uma reacção química do cloreto de sódio e do cloreto de potássio, que, depois ao cristalizar, quando esta se faz tranquilamente, forma as tais pirâmides quadrangulares de face em escada, que foi baptizada com o nome de tremonha. Os nascimentos são raros e em vias de extinção.

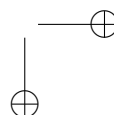
Só agora, no ano de 1993, me é possível divulgar o meu segredo, mas não esqueço a profecia do jornalista francês.

António Campos”

Textos CP [Cinemateca Portuguesa], Pasta nº 49, p. 344.

Documentários sobre Arte realizados na Fundação Calouste Gulbenkian

“Diziam que tinha jeito para fazer a leitura dos quadros porque ia à procura das pessoas. Lembro-me de um quadro com a estátua de Camões, com as pessoas a segurar o chapéu que estava virado ao contrário devido à ventania. Eu procurava as personagens, depois ia andando, percorria-as e no fim enquadrava-as no sítio. Ou então o inverso, mostrar que elas estavam ali e depois seguir os passos de cada uma.”





António Campos in Vasco Câmara, “António Campos, realizador de ‘Terra Fria’ ao Público, O amador de cinema”, *Público*, 1 de Dezembro de 1995, p. 28.

***Vilarinho das Furnas*, 1971**

“António Campos, o realizador ‘louco’ (o adjectivo é dele), que passou dezoito meses testemunhando a agonia de uma aldeia comunitária do Gerês, condenada pelas águas de uma barragem. Dezoito meses, contados a partir de Janeiro de 1969, entre gente desconfiada, triste, revoltada, que até ao fim suspeitou do intruso, considerando-o um espião da empresa hidroeléctrica que ameaçava e haveria de submergir a aldeia. (...) – A minha ideia era dar a conhecer ao País o caso de Vilarinho das Furnas – declarou-nos António Campos – era pôr o problema: haveria necessidade de sacrificar uma aldeia comunitária para construir mais uma barragem? (...) – Tive de enfrentar todos obstáculos. O povo de Vilarinho não me deixou fazer o filme que eu queria. Mesmo que levasse planos, eles não colaboravam. Por exemplo, nas reuniões das juntas (conselho de habitantes), mesmo naquelas desprovidas de carácter secreto, nunca fui admitido. O que consegui foi gravado por meio de subterfúgio e filmado com teleobjectiva. (...) Sou solteiro posso dispor da minha vida até à camisa mas cheguei a pontos de as pessoas de família terem de me levar os alimentos a Vilarinho. Eu só tinha um desejo: que Vilarinho não morresse. Vilarinho afinal morreu, embora viva ainda neste documentário, preciso, apesar de tudo. (...) Gostaria de fazer uma película sobre outra aldeia comunitária, Rio de Onor (...) Já pedi um subsídio à Fundação Gulbenkian mas foi-me negado (...) Gostaria que houvesse entidades que subsidiassem estes filmes, a fim de nós termos a tranquilidade necessária para o trabalho. Senão, ninguém os faz. Fá-los o António Campos porque é louco! Se não interessam, então digam francamente que não interessam - eu aceitarei essa opinião. Mas, eu creio que sim, serão peças indispensáveis do futuro museu do filme português.”

Mário Alexandre, “António Campos: ‘passei por espião em Vilarinho das Furnas’”, *A Capital*, 23 de Outubro de 1971, p. 23.



“Como 99 por cento dos Portugueses também eu desconhecia a existência de Vilarinho das Furnas. Foi Paulo Rocha quem, um dia, me falou duma aldeia comunitária, perto de Vila Verde, ali para os lados de Braga. Algum tempo depois (Dezembro de 68), voltei a encontrá-lo e ele disse-me que a aldeia ia ser destruída por causa da nova barragem. Senti, então, como que uma mola a despertar-me o interesse e a curiosidade por um povo que era forçado a abandonar a sua terra natal. Fui lá, mas fiquei desiludido, perante os habitantes demasiadamente fechados e ciosos dum viver comunitário que lhes ia ser roubado pela técnica. Porém, à saída, um lavrador que me veio indicar o caminho começou a desvendar-me o mistério dessa aldeia condenada à morte. Regressado a Lisboa, conheci o Prof. Jorge Dias, que ao assunto dedicou grande atenção, e documentei-me melhor. Quando lá voltei, já sabia mais alguma coisa sobre o viver isolado dum povo, governado por um conselho de anciãos e com junta e zelador eleitos semestralmente. (...) Vilarinho das Furnas era uma aldeia onde todos se orgulhavam de não haver miséria. O gado era a sua *Caixa Geral de Depósitos* e a agricultura o seu modo de subsistência. Não tinha tabernas e um único estabelecimento, aberto só à noite, servia toda a população. Eles próprios construía as casas e os carros de bois. Orgulhavam-se de se bastarem a si próprios e, por isso, se opunham à entrada de estranhos. Quando começaram as obras de barragem, negaram-se sempre a alugar dependências aos funcionários, vindos de fora. Já no início do século passado, quando uma companhia inglesa tentou a construção de uma fábrica de vidros, o povo foi lá de noite e destruiu tudo. Só deixaram as condutas’. (...) O cinema é a sua [de António Campos] vida e o seu modo de expressão (...) ‘Por causa do cinema, tenho vindo a empenhar-me ao longo dos anos’, comenta: ‘Agora tenho de parar porque a conta já vai grande de mais.’ (...) Patrocinado, em parte, pela Fundação Calouste Gulbenkian, ‘Vilarinho das Furnas’ contou com a colaboração duma ‘equipa de amigos que gastou, sem algum benefício económico, muitas das suas horas vagas.’ Foram eles, Jorge Pereira, pintor e professor na Amadora; ‘Quiné’, empregado de escritório em Leiria, Glória, doméstica e Jorge Pereira, funcionário dos Serviços Municipalizados da cidade do Lis. O som é de Alexandre Gonçalves. ‘A estada em Vilarinho das Furnas foi de grande proveito para mim. Pude contactar com as pessoas, viver com elas, sentir, em grande parte, a dimensão dum drama’, conclui António Campos.”



Alexandre Manuel, “Vilarinho: A memória duma aldeia”, *Flama*, nº 1207, 23 de Abril de 1971, p. 28-33.

“Paulo Rocha, com quem me costumava encontrar frequentemente, disse-me um dia que havia uma aldeia que ia ser destruída e que isso me devia despertar interesse. Mas ele não conhecia nem o seu nome, nem o local onde se encontrava. Sabia apenas que era uma aldeia comunitária, etc. Nessa época o assunto não me entusiasmou muito. Mais tarde, em Dezembro de 1968, quase na altura da destruição dessa aldeia, ele voltou a falar-me do assunto e deu-me o nome de um amigo do Porto que eu poderia visitar. Pediu-me para rodar alguns planos porque, dizia, era uma pena deixar desaparecer esta aldeia sem recolher algumas imagens (...)

... Fui até lá. Quando cheguei, soube logo que o assunto me interessava. Estas coisas deviam ser feitas com entusiasmo senão não se fazia o filme.”

As Imagens do Real, Textos de Apoio, Centro Cultural Regional de Santarém, Casa de Cultura das Caldas da Rainha, Centro Cultural da Beira Interior, 1982.

“Este filme ‘é o resultado de uma aventura’, ‘não havia produtores para filmes deste tipo, que não dão dinheiro’, conta o autor que passou um ano sozinho nesta aldeia que ia morrer. Com ‘um desdentado a contar a sua vida no seu português’, esta obra foi uma ‘pedra no charco’ na Primavera política da época.”

“António Campos, leiriense distinguido em Itália com o prémio cinematográfico Agrifilm Festival”, *Jornal de Leiria*, 29 de Julho de 1988.

“Não tenho nenhum filme nem nenhum cineasta que me sirva de referência. Fiz sempre aquilo que me apeteceu, que me pareceu melhor. Talvez porque trato de mim, da minha vida, até da minha educação, desde os cinco





anos. Construí a minha própria existência à minha custa, não devo nada a ninguém. Quando fiz Vilarinho das Furnas, fui para Vilarinho com a máquina debaixo do braço, três ou quatro bobinas - e fui para lá morar. E filmei o que lá estava. Eu faço as coisas de uma maneira espontânea, nunca ninguém me ensinou nada de cinema. Os meus primeiros filmes foram feitos numa máquina de filmar de 8 mm – e quando a comprei não sabia sequer o que era uma película de 100 Asa. Fui comprando livros, fui aprendendo alguma coisa de técnica. Nunca aprendi a ver cinema, porque quando faço um filme nunca me sirvo de coisas que já tenha visto. Não consigo. Há pessoas que acham isso uma grande asneira, mas é a verdade. Aliás, quando me dizem para fazer um plano parecido com algum outro que existe num filme, eu escolho logo não o fazer, não vão dizer que o António Campos roubou uma ideia a alguém. ”

Jorge Leitão Ramos, “O Homem da Câmara”, *Expresso* (Cartaz), 1 de Dezembro de 1995, p.10.

Falámos de Rio de Onor, 1974

“Depois da hipótese, não concretizada, de uma longa-metragem, produzida por Cunha Teles, sobre o romance ‘Bonecos de Luz’ de Romeu Correia, António Campos prepara, agora, um documentário sobre Rio de Onor, a aldeia portuguesa de Trás-os-Montes que, além da sua situação geográfica, comum a Portugal e à Espanha, permanece, após o afogamento de Vilarinho das Furnas, como singular exemplo de comunitarismo. ‘Ainda sem o dramatismo de Vilarinho, esta aldeia, vizinha de Bragança, enfrenta uma lenta destruição, motivada pela emigração’, comenta o realizador. ‘Sempre me interessaram todos estes temas que falam do povo e da sua luta. Assim aconteceu com Vilarinho e, há dez anos, com ‘Almadraba atuneira’, um documentário sobre os processos ancestrais da pesca do atum, na ilha da Abóbora, no Algarve’.

Alexandre Manuel, “Vilarinho: A memória duma aldeia”, *Flama*, nº 1207, 23 de Abril de 1971, p. 28-33.





“É possível que haja um lado de arqueologia, de coisa morta: 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. Mas eu continuo a achar importante essa homenagem, e o relembrar de quem viveu e morreu a pedir esmola . . . - António Campos (1975)”.

Catálogo do *1º Congresso Internacional sobre o Rio Douro*, Vila Nova de Gaia, 25 Abril a 2 de Maio de 1986.

“(...) houve um rápido diálogo em que António Campos disse o seu realismo de ver as coisas e da sua vontade de desenvolver o seu amor ao cinema, pensando realizar outro [filme, para além de *Vilarinho das Furnas*] sobre o mesmo tema, a Aldeia Comunitária do Rio de Onor onde a perspectiva de dissolução é diferente, sistematizada na evolução sócio-económica das suas gentes.”

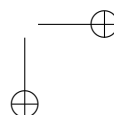
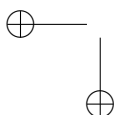
“Vida Rotária do Clube de Leiria”, *Região de Leiria*, 6 de Maio de 1972.

António Campos: “Entendo que estes filmes [*Vilarinho das Furnas* e *Falámos de Rio de Onor*] daqui a 30 ou 40 anos é que vão recuperar o seu valor. Porque então serão páginas de história.”

Graça Menitra, “Retratos: António Campos, cineasta”, *Jornal de Leiria*, 16 de Abril de 1992, p.35.

Gente da Praia da Vieira, 1975

“Depois de ‘O Tesouro’, pensei que voltaria a realizar um filme, mais completo, sobre a praia da Vieira e a sua gente. Como sou da região, de Leiria, tinha uma vivência, já de muitos anos. . . E apareci-lhes como um simples conterrâneo. Ao partir para o filme, quis ilustrar, antes de mais, uma parte





histórica que, como já não pode repetir-se, procurei exprimir através de ‘O Tesouro’, sobre a mesma zona. Havia, depois, os problemas do Escaroupim propriamente dito, que introduzi na forma de uma peça de teatro, encenada para “Gente da Praia da Vieira”. O texto dessa peça incide sobre os problemas da região, ficcionados, que depois, em estilo de reportagem, são debatidos pelas pessoas a que respeitam. . . A peça é, pois, uma característica da realidade, não parte da pura ficção. Gosto de evoluir, de tentar meios de expressão distintos, mas sem trair a minha verdadeira criatividade. Por isso não sigo a mera linha etnográfica. . . Trata-se de conceber um cinema documental rigidamente, de que me quero libertar. Eu luto por desvios à rotina, 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.”

Catálogo *Cinema Português*, Instituto Português do Cinema, S/ data [com introdução de Eduardo Prado Coelho].

“Sempre senti o desejo latente, uma necessidade de fazer cinema. Ao ter possibilidade de arranjar uma máquina, fui-me acercando dos assuntos a que cultural ou afectivamente, me encontro ligado. Creio que todos os meus trabalhos respondem ou, pelo menos, correspondem a essa intenção que está latente. Tudo correspondia a uma necessidade de transmitir. ‘O Tesouro’ foi rodado sem fotómetro, sem nada! A minha tendência natural logo me puxou para a Vieira, talvez porque sou da região, e a encher o écran dessa terra, das suas barracas. . . Depois de fazer ‘O Tesouro’ (baseado num conto de José Loureiro Botas e interpretado pelo povo e em 8 mm), pensei sempre em fazer algo mais completo sobre a praia da Vieira e a sua gente. Pelo meio meteram-se outros projectos. . . 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.”

“Documentarismo e etnografia: António Campos no Festival de Cinema de Santarém”, *Diário do Ribatejo*, 1 de Outubro de 1976, p.capa e 4; mesmo depoimento em “António Campos no Festival de Santarém”, *Diário Popular*, 12 de Outubro de 1976, p.26.





A Festa, 1975

“Como explicou António Campos, ‘A festa’ constitui um corpo autónomo mas, de qualquer forma, paralelo à sua mais recente longa metragem de características etnográficas, ‘Gente da Praia da Vieira’.”

José de Matos-Cruz, “Festival de Santarém (4), a homenagem a Artur Duarte”, *Diário Popular*, 23 de Novembro de 1976, p.26.

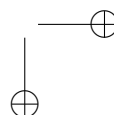
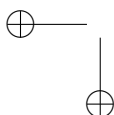
A Festa, “complemento a ‘Gente da Praia da Vieira’, isolado a partir do conjunto de material fílmico, em virtude das suas características próprias e de unidade temática. *Uma narrativa temporalmente linear, construída algo ao sabor do imprevisto* (A.C.)”

José Matos-Cruz, *Anos de Abril, Cinema Português 1974-1982*, 2ª Ed. 1982, p. 28.

Histórias Selvagens, 1978

“Histórias selvagens desejava ser uma crónica cinematográfica sobre o trabalho rural, implantada na área de Montemor-o-Velho, desde tempos recuados até aos nossos dias... Como começaria Fernão Lopes nas suas crónicas: *Quem buscar formosura e novidade de palavras e não certidão das histórias, desprazer-lhe-á de nosso razoado.*”

Catálogo do 8º Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz, 14 a 23 de Setembro de 1979; mesmo depoimento em Catálogo do 23º, *Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz*, 1 a 11 de Set. de 1994; e em *Panorâmica*, “Exibição especial de ‘Histórias selvagens’”, nº 14/16, Dezembro 1979/Agosto 1980.



***Terra Fria*, 1992**

António Campos planificou “Bonecos de Luz” (filme que não chegou a realizar), de Romeu Correia

“- (...) Desistiu do projecto?”

- O contrato entre mim e o produtor para a realização do filme “Bonecos de Luz” continua em vigor. Parece aguardar-se uma melhor oportunidade financeira.

- Se amanhã surgisse um produtor que lhe quisesse confiar a realização em 35 mm, que fita gostaria de fazer?

- Há muito que tenho o desejo de fazer um filme adaptado do romance de Ferreira de Castro ‘Terra Fria’.”

Artur Monteiro, “Um cineasta amador no Cineclube do Porto”, *Républica*, [jornal cita passagens de uma edição feita pelo Cineclube do Porto], 13 de Abril de 1966, p. 5 e 11.

“(…) ‘Queria filmar esta história desde que a li pela primeira vez. Há 28 anos.’ Quatro décadas de documentário e alguns minutos de conversa revelam em Campos um arauto das nobres misérias e ínvias injustiças sofridas pela ‘classe dos portugueses que vivem em piores condições’. Ainda que sejam portugueses dos anos 40, pois ‘hoje interessar-me-ia à mesma por eles, mesmo que os problemas não sejam contemporâneos’ (...) ‘Terra Fria’ lido por António Campos resultará num ‘filme da alma das pessoas’ segundo a previsão do próprio realizador, que tem oportunidade de dissecar em longa-metragem o que até aqui fabricava com algum custo em documentários e fitas curtas: o abuso, o sofrimento, o engano. Objectos de contemplação e respeito para uma figura desinteressada ‘pelos filmes de alta burguesia e que marca maiores proximidades com ‘o lavrador, o operário’. Entre o quotidiano de sofrimento do barroirão e a comiseração ficcionada por Ferreira de Castro, António Campos interfere com a sua própria biografia, herdando para a conversa memórias de abusos, sofrimentos e enganar. ‘Não ia à escola para ir ver trabalhar as cerâmicas. O que me impressionava era o tirar da telha do forno com carros de mão – com uma só roda à frente -, três vigas de telha quentíssimas tiradas por homens que vinham para o frio cá fora.’ (...) no filme,



Ermelinda recolhe a preferência do realizador entre as psicologias ficcionadas de ‘Terra Fria’. ‘Propus-me ser o advogado de defesa’, explica António Campos, ‘numa reabertura do processo passados anos sobre a história’ (...) ‘Terra Fria’ será um olhar etnográfico’ polvilhado pela importância das ‘panelas, dos arados, dos carros-de-bois’. De tudo aquilo que António Campos se sente ‘ligado por cultura própria: como o livro – uma obra de etnografia com história de amor metida dentro’ (...) Na vontade do realizador, a diferença importante entre ‘Terra Fria’ e a sua anterior filmografia “é que antes fazia sozinho o que fazem agora 40 pessoas. Falta saber se vou fazer melhor ou pior por esta com esta gente. Cristina dá achegas: ‘Não é um filme naturalista, não é uma reportagem. Isto é mais literário e ele dá-se conta disso nas coisas que pede’. António pede, em suma, referências culturais, memórias rurais do mundo num cuidado quase doentio sobre a presença e genuidade dos elementos. Com o pormenor com que outrora apareceram o rio Liz, Rio de Onor ou Vilarinho das Furnas, os interiores de ‘Terra Fria’ insistem em reproduzir as casas de divisão única, os escanos, os liteiros, as paredes seguras pela pintura de gordura e fumo, os socos de madeira, os capotes de lã ou as capas de palha. (...) Fora das casas paupérrimas a equipa zela para que cada dia de filmagens signifique dois minutos para a posteridade: discute-se se os coelhos são adereços ou animais, evita-se que uma vaca tombe uma torre de três metros com projector e respectivo homem (...), no Porto, arranjam-se táxis de 69, contentam-se as figurantes que se queixam da sopa, esconde-se pichagens de revoluções à época não pensadas. Bebe-se cerveja pedindo ‘anti-congelante’ no Sandokan, a ‘roulotte’-bar que acompanha a caravana, fala-se de burel e lã com o responsável pelo guarda-roupa, nascido numa cidade alemã do Brasil, atende-se a lavadeira que clama por roupa suja, corre-se atrás de um aquecedor para evitar esfriados ‘à actriz’... Atrás de tudo, olhos tão inquietos como boca calada, António Campos distancia-se das paranóias do realizador-tipo, dispensando discussões ou exigências agressivas e preocupando-se sobretudo com a direcção de actores. Destilando piadas ingénuas e polidas (‘Acácio, não ponhas o chapéu em cima da cama que dá azar’), usando uma linguagem com ressonância arcaica, dá ‘liberdade aos actores para incarnarem completamente o personagem’: ‘Aquilo que eu lhes dei é um guião. A alma tem que ser deles.’ Até rodar ‘Terra Fria’, Campos nunca tinha necessitado de produtor, ‘porque estava convencido de que podia fazer tudo sozinho, tudo posto no carro e ia para o sítio’. A boa fortuna sai-lhe em ares de resignação: ‘Escolhi o caminho



da marginalidade. Gostei das minhas luzes, do meu ‘charriot’, da câmara, o tripé – a independência. . . Embora isso tenha que ter um fim’. ‘Terra fria’, história de 1940-42, quando o mundo tinha a Grande Guerra e Portugal se bastava com os ecos da Civil espanhola, obriga-o a lidar com feiras de 250 figurantes, sonhos premonitórios peçados de efeitos especiais, maquetas gigantes de Padornelos ou as três câmaras utilizadas na ‘chega’ de bois. Um choque não dissimulável nos primeiros dias de rodagem. Valeu a equipa, que está oleada para a ‘tranquilidade’. A estreia de António Campos numa produção cuidada ocorre pela mão de um filme de almas e uma história de vítimas. Curiosamente para ele, que se considera ‘extraordinariamente melhor tratado do que merecia ser no meio cinematográfico português’ e, ao mesmo tempo, ‘vítima da sociedade, sim, mas onde não estão pessoas que trabalham no cinema’.”

Pedro Rosa Mendes, “Os filmes que o frio tece”, *Público* (Magazine), 13 de Janeiro de 1991, pp.22-26.

(...) A conversa parece não ter sentido. De um momento para o outro saltamos das máquinas de 8 e 16 mm, utilizadas nos anos 60 para o seu último filme ‘Terra Fria’ montado por computador, do ‘não ter dinheiro para nada’, ao último orçamento de 200 mil contos e acabamos no ‘isto somos nós a conversar, mas ainda não recebi nada e já estou a trabalhar neste projecto há dois anos’. O percurso de realizador ou do director, como prefere que lhe chamem, não tem sido fácil. Na sua vida contam-se três décadas de paixão pelo cinema, de um amor romântico pelos filmes, de caminhadas serra acima com a máquina às costas, de mil e uma histórias mirabolantes que se confundem, no essencial, com a história do cinema português. (...) Na vida e obra de António Campos uma nota ressalta imediatamente à vista: a sua urgência em transmitir emoções através de imagens. Este sentimento levou-o a tentar o desenho e a escultura, o que mantém ainda, no segredo dos deuses. (...)

Em todos os seus trabalhos é visível a paixão pelo ‘retratar’ do povo, do etnográfico, que aliás lhe valeria o reconhecimento do meio cinéfilo nacional. António Campos mais uma vez não tem dúvidas: ‘apaixonam-me as pessoas que fazem os trabalhos mais duros’. Esta tendência está aliás, novamente patente no seu novo filme, ‘Terra Fria’, onde António Campos vai buscar toda a



riqueza documental do romance de Ferreira de Castro, acrescida do facto do filme ter sido rodado em Padornelos (Trás-os-Montes), onde supostamente o escritor tirou os seus apontamentos. (...) ‘Terra Fria’ conta uma história de infidelidade conjugal, ‘um tema actual’, segundo o realizador, conjugando a acção com os ‘aspectos etnográficos de Trás-os-Montes, onde tudo se passa’. Prova que António Campos não se consegue libertar daquilo que mais gosta, o tal ‘retrato’ do povo, ‘dos que fazem os trabalhos duros’. (...) [Segundo Campos as produtoras não disponibilizaram apenas dinheiro] Mais que isso, segundo António Campos, ‘disponibilizaram todos os meios materiais e humanos, para que nada me faltasse, o que sempre aconteceu.’ ‘Tive tudo para fazer um bom filme, se isso não acontecer a culpa é só minha’. António Campos encerra desta maneira o capítulo das (sempre) polémicas produções em Portugal, que prolonga, por vezes indeterminadamente, a rotação dos filmes. ‘Estou satisfeitiíssimo com a Inforfilmes’, conclui. Aliás, não foi fácil ‘arrancar’ uma crítica a António Campos. Para ele os actores foram ‘extraordinários’, os ‘produtores trataram sempre bem de tudo’, os seus técnicos, em grande parte professores do Conservatório de cinema de Lisboa, ‘foram impecáveis’ e até os figurantes ‘não deram trabalho nenhum’. É obra!

A paixão do realizador pela sua obra, neste caso, deixaria qualquer um confuso, assim como a sua (in)certeza quanto ao resultado do final. ‘Eu gosto do filme. Se o público gostar como eu gosto, está tudo bem’. No entanto, António Campos está ciente da ‘histórica’ frieza dos portugueses aos filmes falados na sua língua. ‘Se num cinema estivesse um cartaz anunciado o filme inglês ‘Cold land’ e noutro ao lado o português ‘Terra Fria’, as pessoas preferiam decerto o inglês’, afirma o realizador, que adianta, ‘mas isto está a mudar’. O filme entrará, porém, nos circuitos comerciais normais do nosso país, para além de Espanha e França, onde irá concorrer nos respectivos festivais. Como curiosidade diga-se que a rodar em Espanha haverá duas versões do filme, uma com a tradicional dobragem em castelhano e outra em português.

Quanto ao desconhecimento a que é relegado pelos seus conterrâneos, António Campos responde com a prática: ‘eu sou, acima de tudo, um operário do cinema e por isso quero é que me deixem fazer filmes, que é o que gosto.’”

Rui Ramusga, “António Campos: mercador de coisa nenhuma”, *Diário de Leiria*, 22 de Novembro de 1991, p. capa e 9.



“Baseado no romance homónimo de Ferreira de Castro, ‘Terra Fria’ conta uma história de infidelidade conjugal, ‘um tema actual’, segundo o realizador. (...) Durante quatro anos, o realizador e a sua equipa (cerca de 45 elementos, incluindo os actores) ‘construíram’ o filme ‘TerraFria’ (...) ‘Tive tudo para fazer um bom filme. Se isso não acontecer a culpa é só minha.’ Afirmou António Campos, que não tem críticas a fazer à produção: ‘O filme foi feito tal e qual como pedi’ (...) ‘não deixei de fazer uma cena por implicar mais gastos’.”

“Realizado pelo leiriense António Campos, Leiria já viu Terra Fria”, *Diário de Leiria*, 24 de Junho de 1992.

“Diz-nos o realizador: - ‘O filme tem o meu olhar, a minha assinatura, o meu estilo’. Tratando-se de um trabalho de ficção desenvolvido a partir do romance homónimo de Ferreira de Castro, ‘Terra Fria’ regista para o futuro a textura do dia-a-dia de uma aldeia de Barroso com a marca do passado, não obstante ainda hoje assim. Num décor real, com figurantes tão autênticos como o são os adereços, até a história poderia ser real: uma mulher, jovem, bonita e fulgurosa cai no assédio do “americano” jovem e rico, regressado da emigração. E encontra com ele aquilo que o marido lhe não dá: satisfação. O décor é tão autêntico que... a casa do ‘americano’ não é mais do que a residência do Sr. António Canedo e esposa que, durante duas semanas, fizeram a sua vida doméstica zigzagueando por entre câmaras, projectores, microfones, actores, técnicos... (...) quando o marido de Ermelinda salta a raia e se acoita em casa do Iglésias, está a contracenar com um espanhol de verdade. Um actor galego a quem António Campos dá elogios. Demos, entretanto de barato que a protagonista - uma jovem de Padornelos – seja incarnada por uma actriz espanhola. Com notável desempenho, diga-se. Aliás, o realizador não esconde a sua satisfação perante a qualidade de todos os actores e técnicos que dirigiu. Explica-nos, entretanto ter optado por uma actriz estrangeira para o papel da protagonista, por não ter encontrado, entre as profissionais portuguesas disponíveis, aquela que correspondesse à Ermelinda da história. Para além de que, tratando-se de uma co-produção com Espanha e França, o contrato determinava a inclusão de meios humanos de todas as partes. (...)”



Aliás, manda a justiça que aqui anotemos um equilíbrio de interpretação entre actores e figurantes, conseguido a um nível que nem sempre se vê. ‘Terra fria’ mobilizou 250 figurantes, tendo encenado uma feira transmontana (a que não falta a crónica cena de pancadaria ou a chega de bois barrosões), feira em que até os ourives e outros vendedores são autênticos, cuja arregimentação não há-de ter sido fácil para a produção... (...) Um filme cujo orçamento não há-de andar muito longe da centena de milhar de contos (embora adiantemos esta cifra sem confirmação do realizador) desafogará a bolsa do autor? Responde António Campos: ‘Ando a trabalhar neste projecto há quatro anos, sem ter visto ainda, um tostão. O produtor tem de pagar, de imediato, aos actores, técnicos, etc.; e o realizador é sempre o último’. Mas, isto não desencorajará este leiriense cujo palmarés conta com 27 realizações.” [em subtítulo, na última página do artigo, pode ler-se: “ ‘Sou alheio à carreira que o meu filme venha a ter’ - António Campos.”]

José Oliveira, “Fomos ver Terra Fria, o novo filme do leiriense António Campos”, *Região de Leiria*, 3 de Abril de 1992, p.capa, 3 e 4.

“(...) o cineasta, como referiu ao DN, recriou a citada obra [*Terra Fria*, de Ferreira de Castro], não lhe alterando, porém, ‘a mensagem, como constava do contrato estabelecido com os herdeiros do escritor’ (...)”

Faria Artur, “A ficção também é documento”, *Diário de Notícias*, 9 de Junho de 1993, p. 40.

“ ‘É uma história vulgaríssima, mas com a cor local’, diz António Campos. (...) a película já percorreu um bom número de festivais internacionais onde colheu as simpatias dos críticos e espectadores. ‘Estou muito satisfeito com a reacção das pessoas’ disse ao REGIÃO DE LEIRIA António Campos. Mas, o ‘filme foi feito para ser visto em Portugal pelos portugueses’ (...) Quase três anos depois de concluído, o autor considera que a ‘sua retenção já está a passar das marcas’. Sendo o cinema uma ‘arte difícil’, a sua divulgação no nosso país é ainda mais complicada.”

www.labcom.ubi.pt



Carlos Alberto Silva, “António Campos aguarda estreia de ‘Terra Fria’”, *Região de Leiria*, 7 de Outubro de 1994, p. 13 (Suplemento 2º Caderno).

Terra Fria foi exibido em alguns círculos restritos antes da sua estreia e “para António Campos tratou-se de uma necessidade sentida de efectuar uma primeira auscultação do trabalho em meios intelectuais, da crítica e da juventude. Das opiniões recolhidas, refere ao DIÁRIO DE LEIRIA, António Campos, a surpresa veio sobretudo da juventude. Adiantando pensar que o filme iria interessar às pessoas com referências culturais ligadas aos anos 40, António Campos referiu ter recebido muito boas críticas por parte da juventude.”

“‘Terra Fria’ de António Campos”, *Região de Leiria*, 30 de Novembro de 1995, p. 46.

“ ‘Sempre tive um grande apreço pelas mulheres, não me refiro ao aspecto sexual mas ao trabalho, à vida que elas têm. Ficava extasiado em frente a estas mulheres capazes, que duravam até muito tarde e acabavam a pedir esmola a um canto da casa de um filho’ – é uma pálida sombra disso, de qualquer modo que ficou na Ermelinda (Cristina Marcos) do filme. ‘Ao ler ‘Terra Fria’ dividi-o em duas partes: uma, a vida das criadas que levavam pontapés ou ficavam grávidas e depois já não serviam; outra, etnográfica, já que o romance é quase um roteiro etnográfico. Juntando-as poderia fazer um filme.’ (...) não sentiu que estivesse a ‘trair o real’. Impôs mesmo, sequências que não estavam no livro e, se quisermos, poderemos ver nelas a ingenuidade de quem faz questão de prosseguir totalmente só; a cena do beijo com a câmara a rodopiar, o sonho da criada seduzida e a noite iluminada na ponte.”

Vasco Câmara, “António Campos, realizador de ‘Terra Fria’ ao Público, O amador de cinema”, *Público*, 1 de Dezembro de 1995, p. 25.



“O adultério sempre existiu e sempre existirá, por isso será sempre um assunto actual’, considera o realizador. A acção desenrola-se numa pequena aldeia de Trás-os-Montes e, no seguimento das características porque se rege o trabalho de António Campos, mostra ao mesmo tempo o adultério e a forma de viver da década de 40, numa aldeia do interior.”

“ ‘Terra Fria’ estreia hoje, Inspiração aveirense...”, *Diário Regional - Aveiro*
- Viseu, 1 de Dezembro de 1995, p. 3.

“ ‘Terra Fria’ é, à sua maneira – diz-nos o realizador – um testemunho sobre um mundo que está a desaparecer. Gosto de andar com uma rede a apanhar valores morais e arquitectónicos que, de algum modo, estão em vias de extinção’. Documentarista até à medula, António Campos assume que, neste caso, entre realidade e ficção há muito mais que meras coincidências. ‘Terra Fria’ é uma história trágica de sedução e engano.”

Maria João Martins, “António Campos, Odisseia solitária”, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 3 a 16 de Janeiro de 1996, p. 27.

***A Tremonha de Cristal*, 1993**

“Faltava ao realizador leiriense prestar um preito de homenagem à terra ‘onde sentiu revelar-se-lhe uma não definida atracção pela actividade artística’. Fê-lo agora, com uma história simples (...) À saída da projecção [no 22º Festival da Figueira da Foz] um homem das marinhas que cedera meios de operacionalidade ao realizador e este convidara para a estreia portuguesa dizia que ‘- aquilo é mais bonito aqui no filme, do que na realidade’.”

José de Oliveira, “ ‘A Tremonha de cristal’ no 22º Festival Internacional de Cinema”, *Região de Leiria*, 17 de Setembro de 1993, p. 4 (Suplemento 2º Caderno).



“António Campos chegou mesmo a rodar um filme em Aveiro. Tudo aconteceu em 1992, quando este realizador esteve na cidade para filmar uma série para a RTP. ‘A tremonha de cristal’ era o nome do trabalho, baseado em recordações da infância do menino que gostava de observar as pessoas. (...) Agora, não coloca de parte a hipótese de voltar a filmar aqui. ‘É uma terra a que estou muito agarrado e tudo pode acontecer’, refere acrescentando logo em seguida que a verificar-se essa possibilidade, seria uma coisa espontânea.”

“‘Terra Fria’ estreia hoje, Inspiração aveirense...”, *Diário Regional - Aveiro*
- Viseu, 1 de Dezembro de 1995, p. 3.

“O SETE esteve em Aveiro [aquando da rodagem de *A Tremonha de Cristal*] e falou com o realizador, que fez questão, logo à partida de esclarecer que **‘a minha ligação com Aveiro não é muito grande, só que vivi aqui 22 anos.’** Acerca do argumento do seu documentário preferiu não falar, mas adiantou que se trata de ‘uma família proprietária de várias marinhas de sal...’ e deixou bem sublinhado que fez a história e, simplesmente, a adaptou à região. Em relação à música e aos actores – ‘muito novos’ – também considerou que era cedo para falar. No entanto, não viu nenhum inconveniente em explicar o significado do título (‘Tremonha de cristal’). Após uma pausa, António Campos recordou que no processo de formação do sal constituem-se cristais que adquirem formas diversas. **‘Quando se andava a recolher sal’** – numa alusão ao tempo da sua infância – **‘às vezes aparecia um cristal em forma de pirâmide quadrangular, escadada, que cabia na palma da mão, e isso era raríssimo de acontecer’**. Essa forma denominava-se, então, tremonha. **‘Ora, se uma tremonha era raro de encontrar, uma tremonha de cristal nem se fala!’** – explicou o realizador – **‘Mas não é uma autobiografia!’** António Campos deixa, assim o filme em suspenso, e nada mais se pode desvendar até ao próximo ano, altura em que será, tal como os restantes filmes, exibido quer na televisão quer no cinema.”

Teresa Dias Costa, “Cristal de Campos”, *Sete*, 1 de Setembro de 1992, p. 4.



A.2 Outros depoimentos

Neste ponto apresentamos uma recolha de depoimentos vários sobre o trabalho de António Campos e depoimentos do próprio sobre a actividade cinematográfica.

“(...) É pena que a jovens dotados como este [António Campos], cujos filmes têm sido premiados em Festivais Internacionais de Filmes Amadores, não sejam proporcionados os meios necessários para trabalhar com formato maior. Aqui estão dois filmes tipo, que apontam caminho apropriado à criação de um cinema de raiz portuguesa. Um pé na ficção e na ideia poética de dois contos escolhidos na nossa literatura, outro na realidade do meio ambiente que escolheu para fazer decorrer as histórias *Um Tesoiro* e *O Senhor, de Loureiro Botas* e *Miguel Torga*, respectivamente. António Campos oferece sóbrios e genuínos exemplos.”

Manoel de Oliveira, *Filme*, nº 57, Dezembro de 1963.

“- A minha estadia em Londres com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian, tinha uma característica de inteira autonomia como eu desejava. Por isso tive contactos com alunos e professores de duas escolas de cinema – London School of Film Technique e Overseas and Television Centre várias empresas produtoras, entre elas o British Transport Films. Mais do que no aspecto cinematográfico foi altamente proveitoso o conhecimento de um mundo diferente do meu habitual e o contacto com essas pessoas, para a realização dos meus filmes. Quero com isto dizer que não me valia a pena, dado o pouco tempo, visitar estúdios, conhecer novos mecanismos, trabalhar num estúdio, para depois vir resolver os meus problemas cinematográficos com uma simples máquina de corda, uma visionadora feita de uma lupa para selos e um candeeiro, etc.

(...)

- Que pensa da actual renovação do cinema português, consubstanciada até agora pela obra de Ernesto de Sousa, Paulo Rocha, Fernando Lopes e António Macedo?

www.labcom.ubi.pt



- Não tenho dúvida que qualquer deles nos dará Bom Cinema. O que se torna indispensável é que lhes sejam dados todos os meios para isso.

- Importa-se de nos descrever ainda que sucintamente, as suas condições de trabalho, as dificuldades que tem sido obrigado a vencer e também a colaboração que tem obtido e o tem, certamente, ajudado a superar muitos obstáculos?

- Parto do quase nada. Apenas a máquina de filmar, o tripé e o fotómetro. Vejo quanto posso ainda retirar do meu pequeno (é na verdade pequeno) ordenado para amortizar a letra que pagará as despesas do novo filme. Volto as costas a essas preocupações e olho pelo visor. Os amigos emprestam as viaturas, dão o combustível para elas, são actores, são ajudantes e pagam as suas despesas quando em deslocações. No caso deste último trabalho [*A Invenção do Amor*], constitui-se uma equipa composta por elementos tão notáveis que só a ela se deve o mérito que o filme possa ter. Registamos ainda um depoimento de Carlos Cristelo (...) ‘Grito claro, um brado de incitação, eis o que é o filme de António Campos. Uma voz audível, necessária, ergue-se acima do charco. Filme viril e poético, faz do Amor a sua arma’.”

Artur Monteiro, “Um cineasta amador no Cineclube do Porto”, *Républica*, [jornal cita passagens de uma edição feita pelo Cine Clube do Porto], 13 de Abril de 1966, p. 5.

Sobre *Vilarinho das Furnas*, 1971

“(...) À ante-estreia do seu filme feita há pouco pelo Cine Clube do Porto, assistiram alguns habitantes da aldeia, que expressamente se deslocaram a esta cidade a convite do realizador. Um deles (cuja voz, aliás, se ouve ao longo de todo o filme, como narrador) diria nessa sessão: ‘Agradecemos ao Sr. António Campos, porque fez uma prova que conta, para o povo português, do que era a nossa vida comunitária. Assim, a nossa tradição não desaparece.’ E diria ainda: ‘Não tivemos pessoas que, pela nossa parte, fossem em nosso auxílio’.”

José Gomes Bandeira, “Vilarinho das Furnas: Novo filme de António Campos”, *O Comércio do Porto*, 2 de Abril de 1971, p. 16.



“(...) ‘Enquanto estou a filmar, entusiasmo-me, não penso noutra coisa, depois, está feito, não me interessa’ eis em resumo a posição deste amator que se transforma na coisa amada ao ponto de se esquecer dos sacrifícios que ficaram pelo caminho.”

Cinéfilo, nº 14, 3 a 9 de Janeiro de 1974.

“Sou sozinho, normalmente, a fazer os filmes os meus filmes. Melhor, eu e as pessoas que intervêm. Por exemplo, para captar o som e a imagem, como não posso fazer as duas coisas ao mesmo tempo, indico às pessoas como devem fazer e elas põem o gravador a funcionar. Digo-lhes: quando fizer assim com a mão, carregue neste ponto vermelho. Certo?”

Carlos Pina, “V Festival Internacional do Filme Turístico, Hoje estreia mais um filme do português António Campos”, *Diário de Notícias*, 17 de Outubro de 1974, p. 6.

“O que me levou ao cinema etnográfico foi o amor que tenho às pessoas, com especial relevo para as mais desfavorecidas economicamente e que se confrontam portanto, com problemas mais graves. Fazer cinema para mim é auscultar os seus problemas, um acto de convívio, que demora muito tempo, durante o qual vou criando amizades, ganhando a sua confiança, ouvindo o que têm para dizer. Uma das maiores dificuldades para este género de cinema consiste em não receber importâncias que dêem a hipótese de se realizarem obras com o mínimo de condições técnicas. 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 rendíveis. Tal impede um melhor aproveitamento das possibilidades que o cinema nos dá e dos mecanismos de que hoje dispõe.”

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.



“Como sabes ao pensar realizar um trabalho cinematográfico, está sempre posta de parte a questão comercial. É uma pecha de eu não poderei libertar-me. Foi este defeito que me levou recusar um contrato do Animatógrafo para Vilarinho e Almadraba.

Este facto não tem diminuído o número de interessados em vê-los. No que respeita a Vilarinho, que figurou nas mostras do Cinema português de Nice, Caracas, Bruxelas, Semana para os críticos em Paris, e ainda individualmente, em Pesaro, Berlim, Florença e Santarém, e parece que na Suíça, mas não tenho confirmação. Mais recentemente em La Rochelle.

Por outro lado, o número de pedidos registados e satisfeitos ultrapassa hoje os 150 com cópia da Fundação. Não controladas são as sessões feitas com as 8 cópias entregues às Forças Armadas, com as sessões da Comissão Dinamizadora o Ministério dos Assuntos Sociais. Nos Açores, pelos inspetores do Ensino Básico e Companhia de um grupo de alunos do I.S.T. [Instituto Superior Técnico?]. Neste momento, não tenho a certeza, durante um mês, creio que no distrito de Leiria. Por outro lado, uma cópia segue na Alemanha a sua carreira. A Almadraba tem tido carreira mais modesta. Festival de Bruxelas e Santarém, cerca de 80 pedidos registados na Fundação Gulbenkian, oito cópias nas Forças Armadas e viagens aos Açores com a Inspeção do Ensino Básico. Rio de Onor permanece até agora quase desconhecido, porque não tenho cópia para divulgar nem existe nenhuma neste momento. Este filme sofreu e sofre ainda hoje os maiores revezes.

Em poucas palavras:

Depois de conseguida a verba mínima para a sua realização, através do Centro Português de Cinema, recolha de fundos na área de Leiria e Fundação Calouste Gulbenkian, parti para Rio de Onor munido com uma autorização para filmar na parte espanhola da aldeia. Ao chegar lá apresentei-a às autoridades espanholas que me negaram a autorização apresentada, dizendo-me que tinha de apresentar um licença militar. Disparo para Zamora onde me atenderam muito bem e acontece que quando recebi a autorização militar, tinha caducado a civil. Vim a Lisboa e na Embaixada Espanhola entreguei as duas licenças para serem passadas novas com datas iguais para não acontecer o mesmo. Até hoje ainda estou à espera delas com a ameaça de que se tentasse filmar, seriam confiscados os aparelhos.



Por outro lado, tinha combinado, mais que combinado (!) com o pintor Júlio para colaborar. Nunca apareceu, não obstante eu lhe ter pedido pelo telefone encarecidamente que não me lixasse o trabalho. Perante a sua recusa tive de sair por uma porta de emergência. No dia apazado para filmar a [ilegível] o gerador nunca trabalhou, tendo de sair por outra porta de emergência. Foram muitas mais as portas de emergência por onde tive de sair.

O meu colaborador habitual, homem polivalente, quando em Março ia ajudar-me, teve um acidente de automóvel de que resultou o carro destruído que nem o reconheci em Mirandela e ele esteve doente à volta de 4 meses.

Sem colaboração, sem dinheiro e completamente só, solicitei à Fundação um subsídio para acabar o filme. Até hoje ainda estou à espera de resposta. Nestas circunstâncias escrevi-lhes dizendo que desistia do projecto. Mas como sabes não se pode facilmente desistir. Então comuniquéi que ia retomar o trabalho. É pá foi como tivesse lançado uma bomba!!

Bom, o filme lá acabou com as misturas no Valentim de Carvalho, que me entregaram o trabalho com os sinos a “Chorar”. A cópia da Ulysea não se vê não se ouve. Peço dinheiro emprestado, vou a França e demoram 3 meses para dar a cópia e no fim tenho que lá ir para a arrancar e venho sem a projectar. Uma vez cá, verifico que na 3ª parte estava dessincronizada.

Uma vez cá a cópia mando fazer legendas na Ulysea e o filme fica com um ruído que o inutiliza.

Finalmente vai para a televisão para visionamento e perdem o fie e passaram 10 meses e ainda estou à espera da cópia de indemnização.

Por outro lado, o engenheiro Gil manda fazer de sua conta uma cópia para substituir a que inutilizaram com a legendação.

É natural que neste sudário me falte alguma coisa, mas continuará.

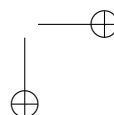
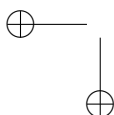
António Campos, 1975”

Catálogo do 1º Festival Internacional de Cinema Documental, Amascultura, Lisboa, 1990 aquando da *Retrospectiva António Campos* (nota: não há qualquer referência a quem se dirige a carta).

Sobre *Ex-Votos Portugueses*, 1977

“Segundo Armando Terremoto [fez locução no filme *Ex-Votos Portugueses*], António Campos aponta, mais uma vez, ‘para uma realidade que é a

www.labcom.ubi.pt



nossa – e que ignoramos ou minimizamos; mais uma vez ‘descobre’ e comunica o que não vemos ou não sabemos ver: guia-nos na descoberta dos ‘Ex-votos’ pintados e das múltiplas leituras que deles podemos fazer. ”

Isto é Cinema, “ ‘Ex-Votos portugueses’ novo filme de António Campos”, nº 5, 24 de Fevereiro de 1978; mesmo depoimento em *A Capital*, “Ex-Votos Portugueses”, 31 de Outubro de 1977; e em *A Luta*, “António Campos revela Ex-Votos”, 5 de Novembro de 1977.

Na Retrospectiva de Cinema Português, no Centro Georges Pompidou, 5 de Abril a 7 de Junho de 1982, questionado sobre a sua opinião a respeito do cinema português e situação actual do mesmo, Jean Loup Passek, principal organizador da retrospectiva, responde: “Penso que há, em Portugal, quatro ou cinco realizadores com valor internacional incontestável. Existe uma escola do documentário muito boa. Um realizador que nem conheço, mas de que gosto muito, que é António Campos, desenvolve um trabalho muito interessante relacionado com o património. Tenho a impressão, do exterior, de que é um homem muito só, que não tem meios. Mesmo assim conseguiu fazer um filme como ‘Vilarinho das Furnas’ que não é de maneira nenhuma indigno de ‘Terra sem pão’ de Buñuel. E esta impressão foi partilhada por muitos críticos que viram o filme, numa cópia que nem sequer era boa. . . com uma tradução francesa que não segue o texto, não sei se por causa de uma certa censura. . . trata-se de um cineasta documentarista importantíssimo. Talvez me engane, mas é um homem que não parece viver nos corredores dos intelectuais de Lisboa. Não há somente Campos, mas sim uma escola de documentário muito interessante, com uma tradição muito curiosa.”

Daniel Ribeiro, “Paris vê cem filmes portugueses”, *Sete*, 21 de Abril de 1982, p. 8-9.

A Almadraba Atuneira é, segundo Jean Rouch, ‘um filme clássico do cinema etnográfico: a vida quotidiana de uma comunidade de pescadores do atum hoje desaparecida (. . .) filmada com a ternura e a maestria de Flaherty de NANOOK ou de Wright de SONG OF CEYLON.’



“António Campos, leiriense distinguido em Itália com o prémio cinematográfico Agrifilm Festival”, *Jornal de Leiria*, 29 de Julho de 1988 [Original: Carta de Jean Rouch ao IPC, Junho de 1976].

“António Campos considerou-se ‘um exemplo a não seguir’. ‘Os meus filmes – explicou – foram um misto de aventura e ingenuidade’ e com este espírito ‘hoje já não os posso fazer.’ Exemplificou com ‘Vilarinho das Furnas’ (retrato de uma povoação condenada ao desaparecimento) que iniciou com 60 metros de filme.”

António Melo, “A longa marcha do documentário português”, *Público*, 4 de Dezembro de 1990 [nos 1^o *Encontros Internacionais de Cinema Documental*, Amascultura, Lisboa].

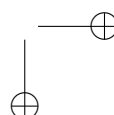
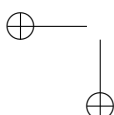
A propósito de uma discussão no 22^o Festival de Cinema da Figueira da Foz sobre a revogação da lei 7/71

“António Campos, na sua infinita modéstia, pouco disse, até por se afirmar ‘afastado até geograficamente dos centros de poder’, mas afirmou-se como ‘um cineasta marginal’ que está sempre a aprender. Para ele ‘o problema é quando precisamos de um produtor’.”

Paulo Portugal, “Do estado do cinema português a Rossellini”, *A Capital*, 13 de Setembro de 1993, p. 37.

No debate do 22^o Festival da Figueira da Foz “Como filmar Portugal nos anos 90?”, António Campos “apresentou-se como um “marginal” (porque vive longe dos centros de decisão) e declarou gostar disso, não se mostrando preocupado com o futuro, salientando, no entanto, como é difícil arrancar com um filme em Portugal.”

Artur Faria, “Desventuras do cinema português”, *Diário de Notícias*, 13 de Setembro de 1993, p. 46.





“ Nelson Pereira dos Santos, ao agradecer na festa de encerramento [Fes-Tróia, 1993], a homenagem que o festival lhe prestou (...) pôde dar uma notícia que o enchia de contentamento, e que acabara de receber (...) os Governos do Distrito Federal e do Estado do Rio tinham tomado a decisão conjunta de abrir crédito ao cinema brasileiro que estava suspenso há dois anos. Uma notícia de tipo semelhante esperam os cineastas portugueses tendo Jorge António e António Campos, os dois realizadores presentes no festival (...) lamentado passarem o tempo ‘a pedir, como mendigos’. Campos disse mais: ‘Escolhi uma profissão que obriga ao uso do chapéu... E eu não tenho jeito para usá-lo...’.”

Vitoriano Rosa, “Os grandes filmes de Tróia”, *Correio da Manhã*, 13 de Junho de 1993, p.36.

“Sendo o cinema ‘uma arte difícil’, a sua divulgação no nosso país é ainda mais complicada. ‘A concorrência é muito grande, o circuito comercial difícil, os distribuidores e os produtores nacionais são poucos’, constata António Campos. ‘Fazemos o filme, acarinhamo-lo, e ele passa para as mãos do produtor e nunca mais sabemos dele’. António Campos acha fundamental o apoio do Estado à produção nacional. ‘Tem que haver indubitavelmente um auxílio do Estado’. Não tanto ao nível de fundo perdido mas, ‘com função bancária, digamos assim’. E é claro que o filme ‘tem que ter sucesso junto do público e da crítica’. (...) Individualista até ao extremo, diz-se livre desde os cinco anos. ‘Nunca se quis ligar a ideologias, religiões, família. Obrigação só tenho uma: fazer aquilo que me apetece fazer’. (...) Mas, esse individualismo quase irreduzível não impede que tome como divisa a defesa dos mais fracos. ‘Amassarei a dor, o prazer, a vida / E a morte, / De muitos, do país em que nasci’, escreve num poema autobiográfico, pulsante de visões cinematográficas. (...) tem fugido um pouco das temáticas locais. ‘Corre-se um risco quando ficamos demasiado presos ao local em que nascemos. Se uma pessoa faz muitas coisas da sua própria terra é considerado um regionalista’ queixase António Campos. Mas, ‘gostaria de fazer uma outra coisa de Leiria, um





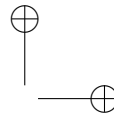
filme de ficção. Ainda não perdi as esperanças de o fazer’, afirma com convicção Já tem uma ideia mas, diz que ainda é cedo para falar dela. Levanta um bocadinho o véu: ‘seria baseado na ambiência que todos nós sentimos em Leiria, os leirienses e os que cá vivemos’. (...) Autor de dezenas de trabalhos, de que destaca ‘catorze mais divulgados’, acabou há pouco uma curta-metragem intitulada ‘A tremonha de cristal’, por desafio de um grupo da Dinamarca apostado na renovação do documentário. O filme foi estreado o ano passado em Locarno. (...) Que projectos tem António Campos para o futuro? ‘O cinema é uma arte cara, não se pode fazer um filme assim...’ (...) E desabafa: ‘fazer cinema não me cansa, só o não fazer...’”

[poema de António Campos intitulado “Homem – Água – Terra” cujo excerto é citado acima encontra-se em caixa de destaque nesta referência bibliográfica.]

Carlos Alberto Silva, “António Campos aguarda estreia de ‘Terra Fria’”, *Região de Leiria* (Suplemento 2º Caderno), 7 de Outubro de 1994, p. 13.

“ ‘Eu quando era miúdo, era muito observador. Muitas vezes, quando andava na instrução primária, faltava à escola, escondia a mala dos livros num silvado e ia para a fábrica de cerâmica que ficava perto de minha casa [Fábrica João Pereira e Campos-Materiais de Construção Civil, em Aveiro]. O que é que me encantava na fábrica? Não era a prensa a fazer as telhas ou os tijolos a sair, era o trabalho das pessoas. Isso encantava-me e também me assustava, porque eu sempre fui fisicamente muito frágil e sentia um verdadeiro pavor em ver aqueles homens magros, esqueléticos, mal alimentados a fazerem trabalhos de uma grande força física. E fui propondo a mim mesmo uma missão: ao fazer cinema, homenagear essa gente ignorada, espezinhada, que não tinha caixa de previdência, que ganhava mal.’ Um punhado de documentários fizeram dele o nosso melhor cineasta a captar a vida no seu pulsar directo. Pouco vistos e divulgados, isso nunca o preocupou muito. Mas tem recebido, com agrado, homenagens internacionais por esse labor. O seu trabalho como ficcionista, mais que uma opção, é um constrangimento. ‘Hoje não faço documentários porque não tenho condições. O que gosto de fazer são documentários em que eu seja operador. Quando estou a filmar com um





operador que não sou eu, isso não me diz nada. Só sinto o coração a palpitar quando estou com o visor da câmara, é aí que estão as minhas emoções’.”

Jorge Leitão Ramos, “O Homem da Câmara”, *Expresso* (Cartaz), 1 de Dezembro de 1995, p. 10.

“ ‘Ali [em Aveiro, a observar os trabalhadores] aprendi o que era a vida. Os maus ordenados, as más condições, as pessoas a dormir no chão’ (...) ‘Era muito observador e isso influenciou o meu trabalho’ considera António Campos. Agora, ‘ao fazer ficção não posso deixar de parte a vida das pessoas, a sua história, as suas profissões, os seus instrumentos de trabalho’.”

“ ‘Terra Fria’ estreia hoje, Inspiração aveirense...”, *Diário Regional - Aveiro* - Viseu, 1 de Dezembro de 1995, p. 3.

“António Campos nunca fala do cunho dos seus filmes sem passar pela sua infância. Nasceu em Leiria, mas cresceu em Aveiro (...) hoje, cineasta, acredita que a sua ‘escola foi essa’. Afinal, nunca frequentou nenhuma escola artística ou de cinema. Reflexo dos ‘valores’ da sua juventude (...) um cinema de raiz, cariz etnográfico, etnológico e antropológico. É um cinema ‘próprio e especial’ e ‘mais difícil’. Importante para António Campos, ‘é gastar dinheiro no cinema mas que ele sirva para alguma coisa, para os que já existem e para os que hão-de vir’. Um cinema histórico, porque é essencial ‘gravar o que neste momento existe, para daqui a 100 anos, as pessoas possam conhecer o país que tinham em determinada altura’. Nos seus documentários, o cineasta não se limita a mostrar, de uma forma fria, uma terra ou uma paisagem. ‘Há uma história criativa’ e muitos dos filmes que tem de ficção, são autênticos documentários. (...) Nos seus filmes, António Campos tem sempre um ‘motivo alto’ que serve de ‘fio condutor’ das suas obras: ‘o ser humano: o homem mas, principalmente, as mulheres’ por quem tem ‘muita consideração’. A imagem de uma mulher carregada e cheia de trabalho, merece-lhe todo ‘o respeito’. (...) Pouco frequentador das salas de cinema, António Campos não se quer deixar influenciar por outros realizadores. Sabe que tem o seu estilo





próprio sua própria visão de fazer cinema. É assim que quer continuar. Em Leiria, também não gosta de mostrar as suas obras, um problema que não se lhe coloca no exterior. 'Não sei explicar porquê mas é assim', afirma."

"Os caminhos de António Campos, Quando o cinema é paixão..." , *Diário Regional* - Leiria, 30 de Novembro de 1995, p. 3.

" Quando diz: 'Estou numa margem e o cinema está na outra de um rio bastante largo, talvez não o Nilo, talvez o Tejo na sua desembocadura' começa a entrar-se pela solidão dentro de alguém que faz filmes desde 1957."

Vasco Câmara, "António Campos, realizador de 'Terra Fria' ao PÚBLICO, O amador de cinema", *Público*, 1 de Dezembro de 1995, p.28

A.3 Entrevistas

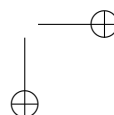
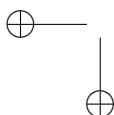
Neste ponto apresentamos entrevistas integrais feitas a António Campos.

"(...) António Campos, que 'não gosta de responder a perguntas e, muito menos, falar de si', foi entrevistado para 'Filme'. Prevenidos os leitores contra a excessiva modéstia de António Campos, vamos às perguntas:

- *Como e quando resolveu começar a fazer cinema?*

- A sua expressão "fazer cinema" tira-me, de algum modo, a possibilidade de lhe responder. No entanto, como sei o que pretende, devo dizer-lhe que, desde muito novo, sentia desejo de mostrar às outras pessoas como via e sentia os variados aspectos da vida. Pouco conversava, não escrevia, não desenhava nem pintava e nenhuma outra possibilidade de expressão estava ao meu alcance. Por isso fui acumulando em 'matéria invisível' tudo o que os meus olhos observavam. A expressão que empreguei 'mostrar às outras pessoas' não é a que deveria ser usada, pois só teria desejo para isso quando concluísse que, qualquer trabalho feito, teria valor para tanto.

Entre parêntesis, António Campos esclarece-nos: A pergunta que me fez é como se me perguntasse como e por que tenho um sinal nas costas. Esta é a resposta sincera, mas descortês e, por isso, não publicável. Que António



Campos nos desculpe a nossa discordância com o seu critério sobre o que é publicável...

- *Antes de pegar numa câmara de filmar, qual era o seu género de filmes preferido?*

- Principalmente aquele em que me era mostrado o homem, no seu dia a dia, há uns séculos atrás.

- *Algum realizador o impressionou ou entusiasmou especialmente, através do 'écran', levando-o a fazer cinema?*

- Não.

- *Do "documentário" e do "filme de fundo" qual o género que mais lhe apraz realizar?*

- Filme de fundo,

- *Dos seus três filmes já realizados, qual aquele que considera mais conseguido?*

- Todos os meus trabalhos ficaram a uma distância enorme daquilo que tinha 'visto'.

- *Além do cinema interessa-se por outras formas de expressão artística?*

No caso, afirmativo que papel lhe parece que elas teriam desempenhado na sua formação artística cinematográfica

- Sim, interesse-me, mas não creio que tenham desempenhado algum papel. O cinema foi o pai das outras manifestações artísticas a que, esporadicamente, me dediquei ou dedico.

- *Planifica cuidadosamente os seus filmes ou durante as filmagens deixa uma larga margem à improvisação? Porquê?*

- Planifico o mais cuidadosamente possível, com a ajuda de implantações e esboços. Mas uma coisa é a tranquilidade do local onde concebo a planificação e outra a realidade dada pelo visor.

- *O que o levou a escolher os contos 'O Senhor', de Miguel Torga e 'Um Tesouro' de Loureiro Botas, para argumentos dos seus filmes homónimos?*

- A poesia com os pés na terra de um e a humanidade do outro (refiro-me em primeiro lugar a 'Um Tesouro').

- *Já recebeu algum subsídio para realizar um filme?*

- Nem recebi, nem pedi,.. nem peço por enquanto, um subsídio para realizar um filme. Pedi e pedirei, sim, para aprender cinema.

- *Quais os seus projectos para o futuro?*



- Neste momento tenho a cabeça cheia de realidades... Pedir espera no fornecedor do vestuário para arranjar a prestação para a máquina de filmar.

- *Dos filmes portugueses que viu qual aquele que mais favoravelmente o impressionou?*

- 'Frei Luís de Sousa'.

- *Se, aproveitando a sua experiência de amator, eu lhe pedisse um conselho para os jovens cineastas amadores que iniciam na Arte, o que lhes diria?*

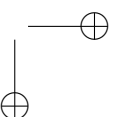
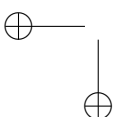
- Pedir-lhe-ia a si que não me fizesse tal pedido; pois a minha experiência é nenhuma e os conhecimentos ainda menos.

Por aqui nos quedamos, certos de termos revelado aos leitores um nome que poderá contribuir para a dignificação artística do cinema e de que António Campos não se esquecerá das responsabilidades que lhe impõem a sua vocação cinematográfica.

António Campos é um realizador que precisa de ser acarinhado e ajudado, pois parece-nos tratar-se do caso típico dum homem que 'nasceu para fazer cinema'."

Francisco Xavier Pacheco, "Cinema em Leiria, Entrevista com António Campos", *Filme*, nº 16, Julho 1960, p. 41

"António Campos, funcionário da Escola Industrial de Leiria, é na verdadeira acepção da palavra, um autêntico amator. É com verdadeiro sacrifício que tem realizado os seus filmes. E é pena que não seja ajudado, pois um amator de tal envergadura tem de se sacrificar a trabalhar em tão reduzido formato: o de 8 mm. Realizador experimental autêntico, integrou-se como actor no teatro amator de Leiria, 'Grupo de Teatro de Miguel Leitão', que com a encenação de 'Tá-mar', por Miguel Franco, ganhou o primeiro prémio no concurso de Teatro Amador. Até hoje realizou três filmes. Um, 'O rio Liz', documentário; Em 1958, 'Um Tesoiro' de um conto de Loureiro Botas, em 1959, 'O Senhor', segundo um conto de Miguel Torga. Ocupa-se presentemente na montagem de um documentário para o Turismo de Leiria. Tem sido à sua própria custa que tem realizado os seus filmes. Inteligentemente tem sabido aproveitar a nossa moderna literatura realista, mostrando definida vocação para o cinema, com uma real intuição, e ao mesmo tempo uma perfeita compreensão da linguagem cinematográfica. 'Um Tesoiro' no Festival



Internacional de Carcassone ganhou o ‘Trophée de l’Espoir’. Este filme teve o mencionado prémio de entre os 195 filmes apresentados, e de doze países concorrentes. Também em Carcassone ‘O Senhor’ foi premiado. António Campos não é um amador qualquer, que se tenha prendido unicamente ao cinema familiar ou ao Documentário. Aproveitando sabiamente os contos portugueses tem sabido trazê-los para o celulóide. E não é sem expressão que o faz, pois, sabe impor em cada cena, sequência e composições plásticas de alto valor. Deve-se dizer que António Campos trabalha sem uma visionadora e uma coladeira. Observa os fotogramas, um por um, com uma lente e cola-os com acetona e com os próprios dedos, como ele próprio já afirmou. Tive o prazer ainda que por carta de ter com ele uma pequena conversa. Recebi respostas e palavras que só podem ser de um sincero e verdadeiro homem:

- Quando pensou pela primeira vez em cinema?
- *Senti necessidade de uma câmara e filmar, nos alvares da minha meninice.*
- Quais as suas ocupações de arte antes do cinema?
- *Trabalhei em pintura, escultura e mosaística.*
- Qual o seu primeiro filme? Que dificuldades se lhe deparam ao realizá-lo?
- *O meu primeiro trabalho cinematográfico foi a realização do filme ‘Um Tesoiro’. As dificuldades encontradas na realização deste filme foram inúmeras visto tratar-se do meu primeiro trabalho em que não contava ainda com a devida preparação.*
- No seu filme ‘O Senhor’ de um conto de Miguel Torga, como lhe foi possível encontrar actores?
- *Para a realização do filme ‘O Senhor’ foram escolhidos actores (não profissionais) do grupo de Teatro Miguel Leitão desta cidade*
- Trabalha só ou com a ajuda de alguém?
- *Trabalho absolutamente só.*
- Quais os seus projectos futuros?
- *Quanto a projectos, dir-lhe-ei que é muito triste querer e não poder.*

António Campos apresenta uma envergadura ainda não alcançada por muitos dos nossos realizadores. São, pois, os homens de boa vontade que se devem ajudar, para que o Cinema Nacional seja erguido bem alto, e para que possamos mostrar aos outros, aos países estrangeiros, que o Cinema Português anda não morreu.”

“Cinema em Leiria”, *O Padrão* (Organização da Mocidade Portuguesa, 3^a Região, Manica e Sofala, [Moçambique]), 1 de Novembro de 1960, p. 5.

“(. . .) Eis as perguntas e as respostas desta entrevista-relâmpago:

- **O que o levou a pegar numa câmara de filmar?**

- Transmitir em imagens as sensações colhidas na vida.

- **Lê, assiduamente, críticos e artigos de cinema?**

- Não.

- **Se lhe dissessem que o seu documentário sobre o rio Lis era o seu pior filme e ‘O Tesouro’ o melhor, estava de acordo? Porquê?**

- Não. O ‘Rio Lis’ não é um documentário, nem nunca foi idealizado para isso. Tem sido apenas uma espécie de cobaia. O filme ‘O Senhor’ está para mim em primeiro lugar, porque está mais cinematográfico.

- **Se lhe fossem proporcionadas todas as facilidades para realizar um filme que tema escolheria?**

- Justiça e compreensão humanas.

- **De todos os ensaios que realizou qual aquele de que mais gosta?**

- Quando os projecto sinto-me envergonhado por causa do meu trabalho feito.

- **Qual o realizador português que mais admira?**

- De momento, não gostaria de responder a essa pergunta. . .

- **E quanto a projectos?**

- Neste momento tenho o cérebro cheio de realidades. . . Pedir espera no fornecedor do vestuário, para arranjar a prestação para a máquina de filmar.”

F.X.P., “Uma esperança para o cinema português: António Campos”, *Jornal de Notícias*, 20 de Maio de 1960, p.9.

“No momento em que o cineasta amador António Campos está a concluir o seu documentário sobre Leiria, não quisemos que terminasse a rodagem sem dizer algumas palavras sobre a maneira como se interessou pelo cinema.

De máquina em riste, foi o melhor momento para entabularmos uma pequena conversa que, com certeza, vai interessar os nossos leitores, principalmente aqueles, que, mais de perto, vivem os momentos do Cinema de Amadores.

Acompanhámos A. Campos por várias ruas da cidade, para o ver colher alguns pormenores para o seu documentário. Deste não falamos para não perder o interesse que possa despertar aos nossos leitores.

A primeira pergunta surgiu logo depois da primeira tomada de vista em determinado local.

- Como começou o seu interesse pelo Cinema de Amadores?

Imediatamente A. Campos respondeu, recordando dias distantes: “Desde muito novo que senti a necessidade de possuir uma câmara de filmar. Porém, tive de contentar-me em olhar para elas através dos vidros das montras onde estavam expostas, durante muitos anos. Um dia quando me nasceu a barba e ainda não tinha desaparecido a inocência, calcorreei todas as casas bancárias desta cidade à procura de quem me emprestasse mil escudos para uma máquina em segunda mão. Finalmente, veio a máquina para a segunda mão, mas com dinheiro de uma daquelas almas benfeitoras que sempre aparecem.

- O que o levou a realizar os filmes de fundo “Um Tesoiro” e “O Senhor”?

- Senti-me atraído pelos argumentos dos escritores Loureiro Botas e Miguel Torga. “Um Tesoiro”, cheio de poesia, com os pés na terra, e a humanidade de “O Senhor”. Além disto, prefiro os filmes de argumento ao documentário - redarguiu A. Campos.

Antes de encontrarmos novo poiso fomos arriscando algumas palavras mais sob os olhares curiosos dos transeuntes.

- Quantos filmes já produziu, e qual deles acha melhor?

- Realizei os dois filmes referidos. Rodei também, a título experimental, algumas imagens, tendo como tema o rio Lis. É difícil responder qual me parece melhor, visto que nenhum deles corresponde à ideia que para cada um tinha traçado.

- Além do documentário que tem entre mãos, pensa realizar na próxima época mais algum?

- Penso realizar dois documentários em 16 mm, no próximo Inverno.

- Tem tido dificuldade nas realizações dos seus filmes, no que diz respeito a intérpretes porque financeiramente não falamos, não é assim?



- Na realização dos meus filmes, os actores tem sido o que menos me tem dificultado a acção. Só a eles se deveria mérito que os trabalhos possam ter.

- Gostaria de se dedicar mais à produção de filmes de pequenas dimensões, ou desejava um filme de grande metragem?

- Só depois de estragar muitos metros de película de formato reduzido poderei analisar as possibilidades de ir mais além e por “caminho mais largo”
- respondeu A. Campos.

Mais umas tomadas de vista cujos ângulos foram bem estudados para que o efeito resultasse; e só depois da manivela parar é que arriscámos:

- Como é a actual situação do Cinema de Amadores no nosso país?

- O cinema não comercial no nosso país tem, ultimamente, tomado grande incremento, tendo surgido valores, dos quais me apraz destacar o dr. Vasco Branco, de Aveiro, que tem realizado trabalhos na técnica - imagem a imagem - com muitíssimo valor. O seu filme “Circo etc.” foi seleccionado para representar Portugal, no festival da UNICA em França, e para o qual auguro um bom resultado. Trabalhando colectivamente, o Cine-Clube do Porto está na fase de montagem do filme subsidiado “Auto das Floripes”, que espero poder mostrar em Leiria em sessão a organizar. Temos ainda os trabalhos dos Cine - Clubes de Setúbal e Oliveira de Azeméis, que já, tive ocasião de apreciar.

- Gostaria de filmar a cores, ou o preto e branco prende-o mais?

- Gostava de atingir uma certa perfeição em fotografia a preto e branco.

Máquina na mala e empunhando o tripé, lá vamos de abalada até ao centro da cidade, sem contudo não deixarmos de arriscar:

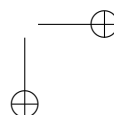
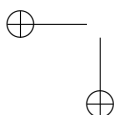
- Como encara a possibilidade de se criar em Leiria uma secção de cinema, para produção de filmes, como se faz lá fora?

O nosso amigo parou e olhando-nos, talvez surpreso, por a pergunta ser um pouco ousada, respondeu:

- Já alguma coisa se tem falado nesse sentido, mas... os que têm boa vontade não podem.

E a conversa terminou. Esperamos ter a oportunidade de, em breve, ver o filme - documentário de Leiria, produzido para a Comissão Municipal de Turismo.”

Acúrcio Alves “Uma máquina, mil escudos... e nasceu um cineasta amator”,
Região de Leiria, 4 de Agosto de 1960, p. capa e p.4.





“O nome de António Campos já é sobejamente conhecido dos nossos leitores, não só pela entrevista que em tempos tivemos com ele, como pelas notícias dos seus filmes de pequena metragem que nos tem apresentado, e pelos prémios que tem obtido, quer no nosso país quer no estrangeiro.

Soubemos da concessão, pela Fundação Calouste Gulbenkian, da Bolsa de Estudo para frequentar em Londres o Curso de Documentarista, que lhe foi dada na melhor altura, já que A. Campos tem trabalhado de molde a ser premiado com esta Bolsa.

Não quisemos deixá-lo partir sem lhe darmos os parabéns e, ao mesmo tempo, termos esta pequena conversa com o cineasta leiriense cujos filmes têm sido a melhor justificação para o que lhe foi concedido agora.

Fizemos a ligação: 22206.

- 22206? - perguntámos. Poderemos falar com o sr. Campos?

Esperámos alguns segundos, e eis que nos surge ao ouvido a voz de quem procurávamos:

- Antes de mais, os nossos parabéns, amigo, pela ‘Bolsa’ . .

- Mas...

- O’ homem, espere um pouco para podermos tomar fôlego e ficarmos à vontade para o que me traz perante você, além dos parabéns que já lhe transmiti. O nosso nome foi transmitido através dos fios e um muito obrigado do sr. Campos. A conversa foi rápida, pois não queríamos fazê-lo perder o tempo precioso de que dispõe.

- Soubemos pelos jornais nortenhos da apresentação do seu último filme, ‘A Almadraba Atuneira’, do êxito que alcançou e a maneira como o público o recebeu tendo-o obrigado a fazer segunda exibição, não é verdade?

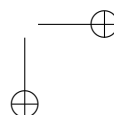
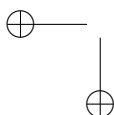
- Sim. Fiquei satisfeito como o público recebeu esta minha última obra.

- Mas de que trata, verdadeiramente, o seu filme? - prosseguimos.

- O filme ‘A Almadraba Atuneira’ procura dar a conhecer a grande parte do público o que é preciso fazer para que uma armação de atum esteja apta a apanhar o peixe - esclarece A. Campos.

- Visto tratar-se de um filme rodado na nossa costa algarvia, teve dificuldades para a sua realização?

- As dificuldades de realização foram muitíssimo grandes, não só por se tratar de filmagens a levar a efeito a muitos quilómetros de distância, exigindo





muitas deslocações, como também pelo facto de trabalhar completamente só a maior parte do tempo. Infelizmente, as pessoas de família que sempre se sacrificam pelos meus problemas não puderam totalmente prestar a sua valiosa colaboração.

- Ou teve algum auxílio? - Inquirimos mais.

- Quanto a dificuldades materiais são sempre as mesmas. O filme teria de parar a meio, se não fosse a concretização de uma oferta feita em tempos, pelo Grupo de Teatro Miguel Leitão, que contribuiu com metade da despesa feita, até à montagem da cópia de trabalho, que é a com que se está a fazer as projecções. As últimas cenas do filme foram rodadas com o auxílio valioso de meia dúzia de bons amigos que se juntaram para reunir o capital necessário para as últimas filmagens.

- Tudo decorreu como previa, ou teve dificuldades, não só materiais como nas personagens que enchem o filme?

- Tudo decorreu melhor do que havia sido previsto. Todos foram muito amáveis colaborando totalmente na missão que nos havíamos proposto - re-darguii.

-Nessa altura tinha pensado já nas possibilidades da Fundação contribuir para a realização do seu sonho? - perguntámos.

- O aviso para concessão de bolsas de estudo da fundação Gulbenkian, apareceu quando já iam adiantadas as filmagens de 'A Almadraba Atuneira' assunto que me prendia totalmente.

- Como recebeu a notícia da concessão da Bolsa?

- É para mim difícil descrever o que senti, ao ver possibilidades de realizar um desejo antigo - estudar cinematografia.

- Leva algumas ideias ou os trabalhos vão obedecer ao Curso?

- O plano de aprendizagem a realizar em Londres vai ser feito de acordo com o realizador e grande amigo Manuel de Oliveira.

- Num ambiente completamente estranho pensa ter dificuldades não é verdade?

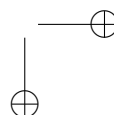
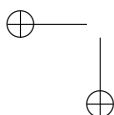
- Sim, devo ter muitas dificuldades, mas não tenho interesse em lembrar-me delas.

- É o único português que vai tirar o Curso?

- Desconheço completamente.

- Foi através dos seus trabalhos que a Fundação lhe atribuiu a Bolsa?

- Absolutamente - afirma A. Campos.



- Encontra-se satisfeito ou ainda vive sonhando?
- A concessão de uma Bolsa de Estudo não é o fim, mas sim o princípio - remata o nosso entrevistado.

E despedimo-nos do Sr. Campos, funcionário distinto da Escola Industrial desta cidade e um dos melhores cineastas amadores da nova vaga.”

Acúrcio Alves, “António Campos foi para Londres, frequentar um Curso de Documentarista”, *Região de Leiria*, 19 de Outubro de 1961, p. capa e p.4

“Vive em Leiria, longe de publicidades fáceis, tertúlias influentes e padrinhos espirituais (...) Embora se furte sempre que possível a entrevistas e reportagens conseguiu o repórter de ‘Letras e Artes’ que António Campos respondesse a uma breve entrevista que passamos a relatar:

- *Qual a função que julga dever exercer o cinema no contexto nacional?*
- Ao cinema, meio de expressão poderoso do pensamento e da sensibilidade humanas, deveria ser dado lugar cimeiro como meio de cultura e informação, através de uma cinematografia sã.
- *Para um encontro entre o público cinematográfico (avisado) e a realidade portuguesa, que escritores e obras lhe parecem mais importantes?*
- Principalmente Aquilino Ribeiro, Ferreira de Castro, Manuel da Fonseca, Alves Redol e Fernando Namora que têm obras cujos temas me interessam particularmente.
- *Qual a sua opinião sobre a importância dos cineclubes e da jovem crítica na formação dos cineastas de amanhã?*
- Por enquanto tenho mais esperanças na jovem crítica do que na actividade dos cineclubes, salvo raras excepções.
- *Nesta hora de melhores perspectivas para o nosso cinema, acha mais importante o documentarismo que nunca tivemos ou o filme de fundo que nos proporcionasse uma visão do homem português contemporâneo?*
- Opto pelo documentarismo sem quaisquer entraves.
- *Quais os cineastas que mais influenciaram a sua formação cinematográfica?*
- Conscientemente não me sinto influenciado por qualquer cineasta ou escola. Pelo contrário, gosto de estar vigilante contra as influências.



- *Nos seus projectos põe-se a hipótese (longínqua ou próxima) de uma obra profissional?*

- Já me foram oferecidas ocasiões para ingressar no profissionalismo, não só por parte de alguns amigos, mas também, por pessoas que não conheço pessoalmente. Mas para mim é muito difícil aliar o Cinema à organização comercial cinematográfica. Actualmente, trabalho em reportagem para uma entidade particular. Entretanto, espero uma oportunidade de trabalhar em harmonia com o meu desejo.”

“ ‘Para mim é muito difícil aliar o cinema à organização comercial cinematográfica’ – afirma o cineasta-amador António Campos”, *Jornal de Letras e Artes*, 27 de Março de 1963, p.14.

“Só há pouco tempo soubemos que o Senhor António Campos chefe da Secretaria da nossa Escola, obtivera no estrangeiro distinções em Festivais de Cinema Amadores. Foi sobre o assunto, marcámos com ele uma breve conversa e que abaixo vem relatada, ao qual desde já agradecemos todas as amabilidades concedidas. Entretanto alguns dados a fim de podermos avaliar um pouco melhor a sua obra. Vive em Leiria (como todos nós sabemos), longe de fáceis publicidades, tertúlias influentes e padrinhos espirituais, o jovem Cineasta-Amador, Senhor António Campos, autor dos filmes ‘O rio Liz’, ‘O Tesouro’, ‘O Senhor’, ‘Leiria, 1960’ e ‘Almadraba Atuneira’, cuja obra, pertencendo muito justamente a História do cinema amador em Portugal, já o impôs internacionalmente. Na verdade, as suas películas ‘o Tesouro’ e ‘O Senhor’ foram premiados no Festival Internacional de Cinema Amador de Carcassone, tendo a primeira conquistado o ‘Trophée de l’Espoir’, entre 193 obras oriundas de 42 países. Sempre com respostas breves, eis o diálogo que a reportagem de ‘O ARAUTO’ registou para todos os colegas da nossa Escola que já conhecem pessoalmente, o entrevistado:

Desde quando se dedica ao cinema e o que o levou a escolher esse meio de expressão artística?

- *Em mim, o cinema e a minha barba devem ter a mesma idade. Depois de procurar em outras artes, materialmente mais acessíveis, o escoamento da minha necessidade de dizer algo, o cinema foi, segundo creio, o que mais probabilidades me dá de realizar o que desejaria.*



- A sua paixão pelo cinema leva-o por certo a realizar determinado género de filmes. Que argumentos prefere?

- *Interessam-me principalmente os assuntos que ponham em evidência a solidariedade humana, alegrias, tristezas e labor da nossa gente.*

- Sabemos que já obteve no estrangeiro distinções em Festivais de Cinema para Amadores. Queira dizer-nos alguma coisa sobre o assunto.

- *O valor dessas distinções só conta na medida em que me foi dado prever as minhas possibilidades no campo da cinematografia.*

- Sabemos também que, como bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian, esteve em Londres durante três meses a fim de aperfeiçoar os seus conhecimentos sobre cinema. Acha que frequentar estágios no estrangeiro nos poderia acelerar o desenvolvimento técnico que tanto necessitamos nos campos da produção industrial?

- *Não. A resolução dos nossos problemas cinematográficos está dentro das nossas fronteiras.*

- O que o levou a escolher temas literários para argumento de alguns dos seus filmes?

- *Como sabe o romance é dos géneros literários que mais afinidade tem com o cinema, principalmente psicológica e sociológica. Ora, esta afirmação tem em mim um dedicado simpatizante, e por isso dedico a minha atenção na procura de obras literárias que me forneçam material para a transposição cinematográfica.*

- Que tem a dizer sobre 'Cinema e Educação' e 'Cinema e Técnica'?

- *Infelizmente ao cinema ainda não foi dado exercer, com a sua força, uma actividade totalmente positiva nos campos da educação e da técnica.*

- Trabalha presentemente em algum filme?

- *Neste momento faço 'exercícios de casa'. No entanto, vou começar em breve a adaptação e a planificação de um filme de fundo em 35 mm baseado numa obra literária actual.*

- Projectos para o futuro?

- *Não vale a pena fazer projectos com grande antecedência. Um trabalho sem desânimo, honesto e profundo trará sempre consigo novas realizações.*

- Mas possivelmente põe-se a hipótese (longínqua ou próxima) de uma obra profissional?

- *Já me foram oferecidas ocasiões para ingressar no profissionalismo, não só por parte de alguns amigos, mas também por pessoas que não conheço*



pessoalmente. Mas para mim é muito difícil aliar o Cinema à organização comercial cinematográfica. Actualmente, trabalho em reportagem para uma entidade particular. Entretanto, espero duma oportunidade de trabalhar em harmonia com o meu desejo.”

Alfredo A. Faustino, “O Arauto entrevista o cineasta amador António Campos”, *O Arauto* (Escola Industrial e Comercial de Leiria), nº 13, Junho de 1963, p. capa e p. 5.

“Aproveitando uma breve estadia de António Campos no Porto, foi possível estabelecer com o nosso amigo de Leiria o curto mas agradável diálogo que a seguir se transcreve:

- *Importa-se de nos dizer como e porque razões se decidiu empreender a realização do seu primeiro filme?*

- Era uma vez um rapazito que vivia muito pobre numa cidade da beira-mar. Tinha muita liberdade e muitos sonhos. Ia para o largo fronteiro ao cinema e via os outros entrarem; mas ia sempre à sessão de aniversário do Diário de Notícias. Já em outra localidade empregou-se (esta foi a grande decisão) e mesmo com um pequeníssimo ordenado, comprou uma velha máquina de 9,5 mm de filmar e outra de projectar. Sentiu uma alegria indescritível quando viu a película impressionada. . .

- *Que influências exerceu na sua formação cinematográfica a escola ou escolas que frequentou?*

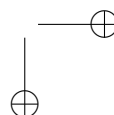
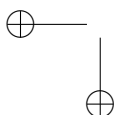
- Nunca frequentei qualquer escola cinematográfica.

- *Antes de ter feito a ‘descoberta do cinema’, quais eram os seus interesses no plano cultural e artístico?*

- Nas pausas que tinha de ter na obra cinematográfica, gostava de pintar (?) [sic] e de modelar (?) [sic].

- *Sabemos que depois de ter realizado alguns filmes, teve oportunidade de ‘conhecer’ uma escola de cinema. Querirá dizer-nos algo sobre essa experiência, situá-la geográfica e cronologicamente?*

- A minha estadia em Londres com uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian tinha uma característica de inteira autonomia como eu desejava. Por



isso tive contactos com alunos e professores de duas escolas de cinema – London School of Film Technique e Overseas and Television Centre e várias empresas produtoras, entre elas o British Transport Films. Mais do que no aspecto cinematográfico foi altamente proveitoso o conhecimento de um mundo diferente do meu habitual e o contacto com essas pessoas, para a realização dos meus filmes. Quero com isto dizer que não me valeria a pena, dado o pouco tempo, visitar estúdios, conhecer novos mecanismos, trabalhar num estúdio, para depois vir resolver os meus problemas cinematográficos com uma simples máquina de corda, uma visionadora feita de uma lupa para selos e um candeeiro, etc.

- *Também é do nosso conhecimento que planificou ‘Bonecos de Luz’, de Romeu Correia. Desistiu de concretizar esse projecto?*

- O contrato entre mim e o produtor para a realização do filme ‘Bonecos de Luz’ continua em vigor. Parece aguardar uma melhor oportunidade financeira.

- *Se amanhã surgisse um produtor que lhe quisesse confiar a realização de um filme em 35 mm, que fita gostaria de fazer?*

- Há muito que tenho o desejo de fazer um filme adaptado do romance de Ferreira de Castro, ‘Terra Fria’.

- *Sem lhe querermos ‘entrar demasiado em casa’, gostaria de saber:*

a) – *quais os filmes e cineastas que mais admira e quais terão exercido influência na sua obra de realizador?*

b) – *no campo da literatura, das artes plásticas e da música, quais são os seus artistas preferidos e as obras porque tem particular predilecção?*

a) – Lamentavelmente vejo pouco Cinema e portanto pouco conheço dos seus autores. No entanto La Dolce Vita, o Milagre de Milão, A Infância de Gorki, Pânico no Comboio, entusiasmarão-me. Tenho interesse por Fellini, René Clair, Orson Welles, Bergman. Quanto a influências nos meus trabalhos posso dizer concretamente que nenhum. E estou tão certo disto que me causou decepção alguém ter dito em relação ao meu último filme [*A Invenção do Amor*]: - é um trabalho pretensioso à Antonioni.

b) - Eça de Queirós, Miguel Torga, Manuel Ferreira, Manuel da Fonseca, Redol. Miguel Ângelo e Chagall. Beethoven. A Nona Sinfonia.

- *Que pensa da actual renovação do cinema português, consubstanciada até agora pela obra e Ernesto de Sousa, Paulo Rocha, Fernando Lopes e António Macedo?*



- Não tenho dúvidas que qualquer deles nos dará BOM CINEMA. O que se torna indispensável é que lhes sejam dados todos os meios para isso.

- Em 'A invenção do amor' haverá uma modernidade mais conseguida do que em 'D. Roberto', 'Verdes anos', 'Belarmino' e 'Domingo à tarde'? Terão o 'novo-cinema', o 'cinema-verdade', a 'nouvelle vague' e o 'aggiornamento' do cinema italiano exercido qualquer influência na sua última obra [A Invenção do Amor]

- Não me sinto influenciado por qualquer corrente cinematográfica.

- Importa-se de nos descrever, ainda que sucintamente, as suas condições de trabalho, as dificuldades que tem sido obrigado a vencer e também a colaboração que tem obtido e o tem, certamente, ajudado a superar obstáculos?

- Parto do quase nada. Apenas a máquina de filmar, o tripé e o fotómetro. Vejo quanto posso retirar do meu pequeno (é na verdade pequeno) ordenado para amortizar a letra que pagará as despesas do novo filme. Volto as costas a essas preocupações e olho pelo visor. Os amigos emprestam as viaturas, dão o combustível para elas, são actores, são ajudantes e pagam as suas despesas quando em deslocações. No caso deste último trabalho constitui-se uma equipa composta por elementos tão notáveis que só a ela se deve o mérito que o filme possa ter. Depois vem o sofrimento de três em três meses...

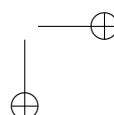
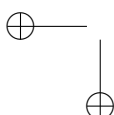
- Acredita que hoje em Portugal é possível fazer cinema adulto?

- Temos tudo para o fazer."

Cine Clube do Porto, *Homenagem a António Campos Promovida pela Secção de Cinema Experimental*, Programa nº 80/512, 19 de Março de 1966.

—

"Entrevistador: Insistindo no propósito de trazer até aos espectadores deste programa os realizadores de cinema mais significativos do cinema dito **novo** Ensaio traz hoje António de Campos. António de Campos é um realizador desconhecido do grande público. Tem feito cinema por sua conta e risco. Nos seus trabalhos contam-se versões de obras de autores como Loureiro Botas e Miguel Torga (...). *O Tesouro* baseava-se numa história de Loureiro Botas. Mais recentemente, António de Campos filma em 16mm *A Invenção do Amor* a partir do poema de Daniel Filipe. É também uma obra quase ignorada de um realizador que vem trabalhando em silêncio. Ensaio quis ouvir





António de Campos sobre um tipo de cinema quase inédito entre nós: o cinema documento. António de Campos e uma equipa de 5 pessoas passaram 18 meses a registar imagens de Vilarinho de Furnas, aldeia com um modo de vida colectivo anterior ao Direito Romano. Acontece que Vilarinho de Furnas desapareceu há um ano, submergida pelas águas de uma barragem. Com a dispersão da sua gente por outras terras, só o cinema pode agora testemunhar de um modo de vida de que só resta memória.

[... imagens de Vilarinho das Furnas sem som]

E - Tratando-se de uma comunidade isolada foi fácil realizar o seu filme?

António Campos - Bom, foi de facto bastante difícil não só porque... já agora quero ter a oportunidade de corrigir uma informação de que eu não estive a trabalhar com 5 pessoas, mas sim era eu sozinho com uma pessoa só que me tratava dos arranjos da casa, digamos. Foi bastante difícil porque o começo das filmagens coincidiu com o último ano da vida da aldeia e nessa ocasião tratavam-se dos problemas graves para a comunidade visto que as pessoas tinham que sair e havia os problemas das compensações materiais pelas... que chamarei expropriações embora pareça não ser bem este o termo adequado e, portanto havia uma série... um ambiente digamos um pouco efervescente e que não permitia a introdução ou a recepção de uma pessoa que ia estranho a toda aquela comunidade e com uma máquina de filmar, de gravar que ia talvez gravar muitas coisas que as pessoas não lhe interessaria dar a conhecer cá fora. Portanto foi bastante difícil nesse aspecto até porque mesmo mesmo no final já das filmagens, bastante tempo depois, ainda a população não aceitava a minha presença com a máquina e com o gravador e portanto tornou difícil a realização deste documentário até por que pretendia ir dentro das casas e imiscuir-me mais do que aquilo que as pessoas estavam habituadas ou desejariam.

E. - Não obstante as dificuldades que encontrou como conseguiu então realizar este documentário?

A.C. - Claro... duas ou três vezes desisti, vim embora, mas quando cheguei ficava aborrecido porque o ir-me e não poder captar aquelas imagens que eram as últimas... e das duas vezes que desisti, as duas vezes voltei e claro com as dificuldades... sabendo de antemão que não poderia realizar o filme que tinha interesse e que tinha em mente, mas pelo menos alguma coisa ficava e então esforcei-me por dentro das limitações que eram impostas conseguir o melhor que me era possível.



E. - Contou com algum apoio para a realização deste filme?

A.C. - Sim, quando fui para lá não tinha ideia nenhuma de pedir um apoio, aliás como costume fazer, porque me parece que estes filmes só me dizem respeito a mim, embora depois as pessoas venham a gostar e a interessar-se por eles, mas quando chegou a um certo volume eu via que já não tinha possibilidades se não de a alguém que me ajudasse porque também não gostaria de desistir não só pelas razões que à bocado expliquei, mas porque também era aborrecido agora depois de já ter gasto uma certa quantia de dinheiro. De maneira que a única solução que achei e viável foi solicitar à Fundação Gulbenkian um subsídio para, pelo menos, ajudar nas despesas deste filme e até visto tratar-se de um filme que poderia enfim... no caso de ficar alguma coisa que pudesse interessar... estar dentro das normas da Fundação de ajudar nestes aspectos.

E. – Parece-lhe possível explorar uma via de cinema documento em Portugal?

A.C. – Eu acho que sim, há coisas extraordinárias, e eu tomaria... o meu sonho até, desde há muitos anos era ter um camião, uma furgoneta ou qualquer meio de transporte e ter lá a máquina, ter lá os gravadores e percorrer o país e ir gravando, e tratando, e contactando, registando costumes que vão desaparecendo, costumes que estão... mas que nem todas as pessoas os conhecem, enfim eu acho que sim é uma via extraordinária, o que é preciso de facto é dinheiro e geralmente estes filmes não rentáveis, as pessoas não dão dinheiro, suponho eu não sei, posso estar a falar um bocadinho fora do problema, mas são filmes que dificilmente se vendem, de maneira que não sei... se houver uma entidade que os patrocine sem ideia de remuneração, sem ideia de compensação material isso era o ideal, era extraordinário, qualquer pessoa, temos pessoas competentíssimas para o fazer e resultaria e enriqueceríamos uma cinemateca com os nossos costumes que se perdem. Como por exemplo agora, eu gostaria imenso de fazer o Rio de Onor. É claro, será uma repetição do Vilarinho das Furnas? Não é bem porque o regime comunitário de Rio de Onor é um pouco diferente parece-me, mas não tenho possibilidades materiais e não me foi concedido qualquer subsídio nem... de resto pedi pouco, mas isso já me deu pouca, pouca... pouco incentivo para continuar a pedir um subsídio. Portanto, era mais uma aldeia comunitária que poderia servir para estudo em paralelo com esta de Vilarinho das Furnas e que me parecia interessante si-

tuada mais longe e com um regime comunitário, como há pouco disse, um pouco diferente de Vilarinho das Furnas.”

Programa *Ensaio*, RTP, 29 de Julho de 1971.

Vilarinho das Furnas, uma longa metragem de 80 minutos sobre o último ano de vida da aldeia comunitária Vilarinho das Furnas. Do António Campos. O homem que mais filmes tem feitos sobre ‘a problemática humana perante determinadas conjunturas da vida’. Perto de trinta fitas. Uma sobriedade consciente do verdadeiro amor por uma arte que ‘está dentro das pessoas’.

- **É uma paixão** – declara o realizador - , **são coisas. O cinema está dentro de mim. Bem me tem custado manter este desejo. Não estou totalmente satisfeito com a minha obra sobre Vilarinho das Furnas, na medida em que fui sempre atraído nos meus planos. Tinha ideia de fazer uma coisa e fui obrigado a fazer outra.**

- Mas porquê?

- A reacção das pessoas da aldeia foi muito desfavorável. Não estavam interessados em colaborar. Ninguém conseguia penetrar ali. Também não queriam outras testemunhas do seu fim, além das pessoas da aldeia. Embora lhes tivesse explicado que já tinha feito outros filmes do género sobre outras aldeias, elas viam sempre em mim o forasteiro, o aliado dos homens da bargagem. Sempre desconfiaram. Nunca se estabeleceu comunicação entre nós. Colocaram-me sempre a uma curta distância, apesar de ter vivido 18 meses entre elas.

- Porque resolveu fazer este filme?

- O Paulo Rocha lembrou-me que havia uma aldeia destruída. O tema interessou-me. Parti para lá com ideia de fazer uma coisa pequena. Documentei-me com o livro “Vilarinho das Furnas”, do prof. Jorge Dias. Fiquei por lá a captar o último ano de vida da aldeia comunitária. . .

- Esta segunda fita de fundo do festival é muito sóbria e de grande valor documental. Não tem actores profissionais. A grande vedeta é o povo da aldeia. Os acontecimentos são relatados por um furense. Não tem música.

- Só via ali a própria música deles. Mas naquele momento não havia música na aldeia, porque as pessoas estavam mais interessadas noutros problemas. E eu queria retratar Vilarinho o mais fiel possível. . .



- Cinema verdade?
- Não sei. Talvez cinema directo. Aquela gente é muito sóbria e dotada de uma inteligência clara e aberta.

António Campos nos últimos planos mostra-nos as casas abandonadas e sem telhas. A fita acaba com a barragem – que veio desalojar aquela gente – vista do lado da foz do Rio Homem e com uma legenda que diz: ‘Morreu Vilarinho das Furnas sob o manto de água que lhe deu vida’.

Lourdes Féria, “Festival do filme agrícola e de temática rural, Às portas do sol”, *Rádio e Televisão*, nº 780, 23 de Outubro de 1971, pp.38-40.

“ (...) António Campos, cineasta experimentado no documentário começa por nos dizer:

- *Pretendi fazer o filme [Vilarinho das Furnas] como se fosse habitante da aldeia, pondo as pessoas na sua realidade a contar os seus próprios problemas. A ideia do filme foi-me dada pelo Paulo Rocha (‘uma aldeia comunitária que vai desaparecer, deve-lhe interessar’), mas o primeiro contacto foi desanimador. A leitura do livro do prof. Jorge Dias sobre Vilarinho das Furnas é que me decidiu de novo.*

- Porque disse isso o Paulo Rocha?

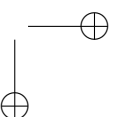
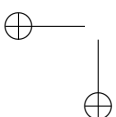
- *Interessam-me, na verdade, estes filmes. Talvez pelos contactos que tenho tido e pela minha formação – os problemas do povo e o peso dos seus trabalhos aproximam-me dessa gente e pretendo conhecê-los para os divulgar. Há uma certa identidade que me atrai.*

- O que não é vulgar...
- *Estes filmes são naturalmente caros, pelas deslocações e pelo fraco rendimento nos circuitos comerciais. Mas faço cinema um pouco à margem desse sistema, o que me oferece uma certa liberdade de actuação.*

- Não acha estar nesse campo uma actividade a desenvolver pelo cinema amador, que é tão fraco?

- *É realmente muito fraco. E deviam fazer filmes deste género. Mas o ‘fim-de-semana’ não basta e talvez as suas condições de trabalho não os deixem ir mais longe.*

E continuou:



- *O que me enriquece não é só fazer os filmes. Depois irei mostrá-lo onde me pedirem. Interessa-me o contacto directo com as pessoas, as suas críticas, o enriquecimento que daí resulta, o que não se verifica com a entrega das películas a uma distribuidora, para exhibir.*

- *Falando agora de Vilarinho, o seu filme documenta um tipo de vida. . .*

- *A vida comunitária era mesmo uma realidade, rigidamente cumprida, embora no fim os hábitos fossem perdendo força. Eles eram mesmo solidários. . .*

- *Por temperamento?*

- *Mais por necessidade, julgo eu. A verdade é que não havia miséria em Vilarinho. E não admitiam intromissões alheias: nenhum operário da barragem conseguiu hospedar-se ou viver na aldeia.*

- *Teve igualmente essas dificuldades?*

- *Tive. Em duas ocasiões desisti de fazer o filme. As dificuldades foram enormes, não só pelas condições de trabalho como pela falta de dinheiro. Fui para Vilarinho com uma máquina de filmar, um tripé, dez bobinas de trinta metros e um gravador; mas nada. Depois à medida que a familiaridade aumentou, as pessoas confiaram um pouco mais. Mas nunca me deixaram filmar alguns dos seus costumes, como foi o caso da ‘Junta’.*

(A ‘Junta’ era a entidade colectiva que presidia à aldeia comunitária)

- *Como resolveu o problema, já que o filme nos apresenta uma dessas reuniões?*

- *Usando tele-objectivas e escondendo o gravador num curral.*

- *Não teve outras ajudas?*

- *A presença, no local, de um montanhista, ali acampado – o Sr. Pichel – facilitou os meus contactos com a população. . .*

- *A que se deve a visita do governador civil de Braga a Vilarinho?*

- *Foi só para criar um bom ambiente entre a empresa construtora da barragem e a população.*

- *Há no filme alguns planos com mapas da região! Que pretendeu? Quebrar o ‘encanto’ da imagem?*

- *Chamar a atenção das pessoas para a realidade e situar concretamente o problema de Vilarinho.*

- *Que pensa fazer a seguir?*

- *Um filme sobre outra aldeia comunitária: Rio de Onor, perto de Bragança. Aguardo um subsídio. Este filme será filmado a cores.*



- Também em 16 mm?
- *Enquanto fizer estas recolhas etnográfica usarei os 16 mm. A câmara é mais fácil de manejar, há mais mobilidade. E isso em Vilarinho facilitou o meu trabalho – eu tinha que filmar coisas que iam acabar, que não voltavam a repetir-se; não podia perder nada – as ‘juntas’, a procissão, os diversos costumes.”*

José Gomes Bandeira, “Vilarinho das Furnas: Novo filme de António Campos”, *O Comércio do Porto*, 2 de Abril de 1971, p.16.

“(…) Ignorando, pura e simplesmente, os circuitos cinematográficos ‘normais’ (Produção Distribuição Exibição), António Campos tem uma prática cinematográfica própria: a explicitação dessa prática ‘própria’ e ‘marginal’ é, antes de tudo, feita aqui pelas suas palavras.

V.M. – Quando (e como) é que V. sentiu necessidade de fazer cinema, pela primeira vez?

A. C. - A necessidade de transmitir alguma coisa de mim próprio às outras pessoas está em mim desde bastante jovem. A primeira coisa que fiz com o primeiro dinheiro que ganhei foi comprar uma máquina de filmar de 8 mm e um projector; com essa máquina fiz então um pequeno filme , ‘O Tesouro’, baseado num conto de José Loureiro Botas, um contista de Vieira de Leiria. Nessa altura (em 1958), como o cinema amador me era quase inteiramente desconhecido, mandei o filme a um festival em Carcassonne (França), para poder avaliar o seu valor em relação aos filmes concorrentes. Deram-me então o Prémio de Esperança, o que me deu uma certa coragem para poder continuar. Fiz outro filme a seguir, baseado num conto de Miguel Torga, ‘O Senhor’, filme que mandei também a Carcassonne. No entanto o 8 mm era um bocado... enfim, não dava muitas possibilidades... e depois eu não tinha material nenhum: nem sequer uma coladeira ou uma visionadora... Pensei então passar para o 16mm.

V.M.- O seu primeiro filme em 16mm será um documentário (‘Almadraba Atuneira’), bem como o último ‘Vilarinho das Furnas’). No entanto, entre ambos encontramos um filme de ficção (‘A Invenção do Amor’). É-lhe indiferente fazer cinema - ficção ou cinema - documental?



A. C – Não. Eu gostaria, na realidade, de me dedicar apenas a filmes do género de ‘Almadraba Atuneira’ ou de ‘Vilarinho das Furnas’. Por exemplo: se eu for a um mercado e vir as peixeiras ou os homens a descarregarem batatas, não os vejo sob o prisma de os ‘transformar’ e fazer com eles um filme de ficção; o que me interessaria seria agarrar na máquina e seguir um dos homens, saber onde ia ele comer, se tinha mulher, filhos, onde vivia... enfim, para ele me contar as suas dificuldades, etc. É este o tipo de cinema que me atrai.

V.M. - Portanto, para si o mais importante, agora, é o puro cinema documental, o cinema documental ‘vivido’, ou seja, um tipo de cinema que só é possível fazer vivendo intensamente aquilo que se filma, no local das filmagens, convivendo longamente com as pessoas, etc.

A. C. - Exactamente. É isso o que me interessa. De resto, mesmo para o meu primeiro filme (‘O Tesouro’), que era um filme de ficção, fui conviver dias e dias com a personagem principal do filme (uma mulher paupérrima que vivia numa aldeia perto de Leiria), conversando com ela, porque queria de facto compreender a sua mentalidade, as suas reacções. Era ali que eu passava o tempo sempre que não estava a filmar.

V.M. – V. conhece os filmes de Jean Rouch?

A. C. - Não. Apenas conheço a sua obra através da leitura de críticas, dos argumentos, etc.

V.M. – Isso é muito importante, porque poderia dizer-se: ‘V. limitou-se a retomar o exemplo do Rouch’... O que não aconteceu, porém, visto V. nunca ter visto o cinema de Rouch. E o que é também bastante importante é que, ao contrário de partir de qualquer ideia preconcebida de cinema, V. fala, antes de tudo, como participante dos acontecimentos.

A.C. – O Manuel de Oliveira, quando há dias viu ‘Vilarinho das Furnas’, referiu-se precisamente a isso. Ele disse-me: ‘V. fez um filme que eu não faria; V. ‘despiu-se’ da sua arte para fazer um filme totalmente imparcial, sem quase nada de seu...’. E só nessa altura é que tomei consciência de que o que ele dizia era a verdade. Quando filmo faço-o pelo meu instinto, pela minha ideia, enfim. E a minha ideia era fazer um filme como se eu fosse de Vilarinho..., Só tenho pena que o filme não cheirasse a terra...

V.M. - V. como autodidacta que é aprende de filme para filme: creio que o próximo filme que pensa fazer, sobre Rio de Onor, será bastante diferente de ‘Almadraba Atuneira’ e de ‘Vilarinho das Furnas’.



A. C. - Sim. A ideia é, pelo menos, completamente diferente.

V.M. – Até agora, V. não tem utilizado equipa: V. é o realizador, o operador; o técnico de som, o moldador, ‘Rio de Onor’ será feito nos mesmos moldes?

A. C – Não poderá ser feito de outra maneira. Bem vê: são filmes morosos; vou para lá viver (como sempre). O dinheiro que me dão é muito reduzido, é um dinheiro – limite..., e isto é lamentável: eu gosto de fazer certas coisas, e se se constata que, com outros meios, eu, poderia fazer essas mesmas coisas de uma forma melhor... não sei... deveria haver algum mecenas que financiasse esses filmes. Mas não: é preciso quase, mendigar. Para fazer ‘Vilarinho das Furnas’ fui sozinho para lá, num país de não sei quantos milhões de habitantes.... E depois do filme feito não houve ninguém que me tivesse perguntado: ‘Mas quanto é que V. gastou? De quanto é que V. precisa para pagar o filme?’. Não, não há ninguém. Não houve ninguém para dar o dinheiro suficiente de modo que eu, ou outra pessoa qualquer, pudesse fazer um filme sobre Vilarinho das Furnas.

V.M. – V. empenhou-se até ao pescoço...

A. C. – Venho empenhado quase desde que nasci – desde que comprei a minha primeira máquina.

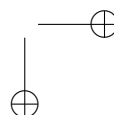
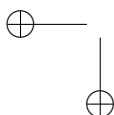
V.M. – V. nunca pensou passar para 35mm?

A.C.- Pensei. Simplesmente 80 contos a multiplicar por 4 são 320 contos...

V.M. - V. nunca agiu em termos de exibição comercial? Dado que não há um mecenas (ou seja, a Fundação Gulbenkian) ou um qualquer ‘Museu do Homem’ que lhe encomende que compre os filmes, nunca pensou exhibir os filmes em França ou na Bélgica, por exemplo, já que em Portugal a exibição do 16 mm não tem sido permitida?

A.C. – Bom, V. sabe eu tenho uma maneira de ser bastante particular. Quando penso num filme preciso mesmo de fazer esse filme. Gosto de estar a fazer os filmes, de viver a realização deles, de os construir. Mas depois disso não estou nada interessado já... Gosto de os mostrar; mas andar a comercializá-los... isso não. Já se sofreu tanto para se pedir o subsídio, que não sou capaz de voltar novamente ao princípio. Não tenho quaisquer preocupações de exibição.

V.M. - Portanto V. vive apenas o acto da filmagem...



A.C - E da montagem também. Toda a construção, em suma. E depois gostaria que as pessoas... Também não gostava que me encomendassem, que me dissessem: 'Há uma aldeia chamada Vilarinho das Furnas que está prestes a desaparecer. Vá fazer um filme sobre ela. Não sou capaz de estar a fazer algo 'forçado': gosto de fazer quando as coisas me apaixonam, quando sinto uma afinidade com esse assunto e consigo 'meter-me' dentro das pessoas que vivem os problemas que procuro focar. Mas interessava-me que, depois do filme pronto, por exemplo, houvesse alguém que dissesse: 'Vamos pagar-lhe o filme. Vamos mandá-lo para os liceus, para as escolas, etc., para que as pessoas conheçam Vilarinho.' Porque 95 por cento das pessoas não sabem da existência e desaparecimento de Vilarinho das Furnas.

V.M. - Praticamente 100 por cento das pessoas não sabem que existe um filme-documento sobre Vilarinho das Furnas...Por outro lado, quando há pouco falei em termos de exibição comercial, estava a raciocinar do seguinte modo: como não há ninguém que o subsidie completamente, essa comercialização serviria para o - compensar financeiramente das despesas feitas e poder assim continuar a realizar filmes. Seria uma medida de pura sobrevivência...

A. C. - Exactamente.

V.M. - V. falou há pouco na divulgação dos seus filmes nos liceus e escolas. O que pensa V. sobre a função do 16 mm neste campo?

A. C. - É um formato que tem muito maiores possibilidades de divulgação porque as escolas, as universidades, os cineclubes têm muito mais facilidade em projectar um filme de 16 mm do que um de 35 mm.

V.M. - Se V. tivesse, porém, condições para trabalhar em 35 mm, - continuaria a filmar em 16 mm?

A. C. - Não sei. Talvez passasse para o 35mm. O 16mm tem, no entanto, bastantes vantagens para o meu trabalho, porque faço um tipo de filmes que só podem ser feitos, com máquinas leves, com material facilmente transportável, que se possa esconder. Por isso não sei. Enquanto me não disserem que me dão o dinheiro mantenho a ideia de filmar Rio de Onor, porque acho que tem certo interesse filmar duas aldeias comunitárias com algumas características diferentes...

V.M. - ... E numa situação diferente: Vilarinho ia desaparecer cada plano que V. filmava era um último momento de vida da aldeia; esse plano



nunca se poderia repetir caso falhasse. Isso não acontecerá em Rio de Onor, creio.

A. C. - Em Rio de Onor trata-se de um desaparecimento a longo prazo. Portanto esse receio do falhanço não existirá.

V.M. – Creio que seria extraordinário que a televisão fizesse algo com os filmes que V. faz se lhe dessem condições para trabalhar para a TV, aceitaria?

A. C. - Eu não gostaria de trabalhar ‘para’ ninguém. Gostaria sim de ter as condições e facilidades de trabalho mas podendo estar entregue a mim próprio, independente. Não me seduz trabalhar noutras condições.

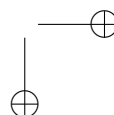
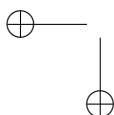
(Entrevista conduzida por Borges Palma e João Assis-Gomes a 1 de Abril de 1971).”

Borges Palma, João Assis-Gomes, “Uma prática Marginal (I)”, *Vida Mundial*, 4 de Junho de 1971, pp. 47-48.

“Foi sobretudo depois da realização de *Vilarinho das Furnas* que António Campos se tornou conhecido através de um tipo de cinema que, inserindo-se nas constantes do filme documentarista, apresenta igualmente interessantes características específicas. Conhecer o trajecto de António Campos até ao cinema é conhecer também as motivações profundas de um modo de fazer cinema.

- Como veio você até ao cinema?

Eu nasci em Leiria em 1920. Desde muito jovem apaixonei-me sempre pelo cinema, embora não tivesse possibilidade de ver filmes devido à pobreza grande em que fui criado. Contentava-me e encantava-me nessa altura com ver as pessoas a entrarem para o cinema e sobretudo a ver os cartazes. Era talvez algo de artístico patente nestes, o que me a traía.. Depois, muitos anos mais tarde, quando ganhei o primeiro dinheiro, um miserável ordenado, é claro que comprei logo uma máquina. Comecei assim a fazer umas experiências e a entusiasmar-me. De paralelo, tinha outros interesses artísticos que não foram avante por razões da própria sociedade; eu era funcionário público e gostava de tirar um curso artístico. Ainda cheguei a fazer o exame de Belas-Artes, mas a frequência foi-me boicotada pelo director da escola que eu pretendia



frequentar com a intenção de acumular o horário da escola com o do serviço. Portanto essa ideia foi posta de parte. Aliás, nessa altura eram ainda poucas as possibilidades de bolsas de estudo. Por outro lado, eu também não era nenhum aluno exemplar, com manifestações artísticas que pudessem demover as pessoas a investirem capitais numa coisa que não conheciam. Assim tive de desistir. Entretanto não esqueci o cinema. O meu primeiro trabalho foi a adaptação de *O Tesouro*, um conto de Loureiro Botas, escritor natural de Vieira de Leiria, quase um conterrâneo. Eu quase nada sabia nessa altura. Praticamente ignorava o cinema amador. Desconhecia, pois, o padrão do que havia. Sentindo-me, por isso, até um pouco envergonhado e enviei *O Tesouro* para teste, digamos assim, ao Festival de Carcassone, em França. Acompanhei o filme porque tinha interesse não só em mandá-lo mas também em ver o que por lá se fazia. Ainda hoje me sinto admirado quando recordo do que então se passou: é claro que vi coisas extraordinárias, incomparavelmente melhores que o meu filme. Mas no Festival receberam-me extraordinariamente bem, disseram-me que pela primeira vez tinham visto Portugal sem ser através dos bailados da Nazaré. Gostaram mesmo do filme deram-me o *prémio da Esperança* e incluíram *O Tesouro* na projecção final do Festival.

- Isso passou-se em que ano?

Em 1958. Naturalmente fiquei muito contente, mesmo entusiasmado na medida em que, para além da atracção exercida pelo cinema sobre mim, eu sentia que poderia também exprimir-me através dele. Mas pretendia uma confirmação; queria que as pessoas dissessem "sim, você pode continuar", para não andar a enganar-me a mim próprio, o que fácil, nem a enganar os outros o que é sempre mais difícil. Por isso mesmo, tentei no ano seguinte, em 1959, uma adaptação de outro conto; este de Miguel Torga, também em 8mm. Convidei o autor a ver o filme e ele gostou. Para avaliar do meu aperfeiçoamento durante um ano, mandei também este filme a Carcassone e foi igualmente premiado.

- Realizados estes dois filmes de ficção, como explica que tenha enveredado pelo cinema documental?

Justamente, surgiu-me então a oportunidade de fazer um filme no Algarve sobre a vida dos pescadores do atum que se chama *Almadraba Atuneira*. 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 neces-



sidades, 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. Também este filme foi muito bem aceite, e anda hoje quando o projecto conjuntamente com *Vilarinho das Furnas*, apesar de passar sem som, deixa as pessoas encantadas, como aconteceu recentemente. Não sei até que ponto poderei ou quereirei ir; ando a tactear em relação ao cinema que efectivamente me interessa fazer. Mas não há dúvida nenhuma que a realização de a *Almadraba* me deu grande satisfação.

- Mas não sentiu necessidade de uma preparação, digamos, mais específica?

Sim, entretanto eu tinha pedido uma Bolsa de Estudo à Fundação Calouste Gulbenkian. A Fundação começou a dar bolsas também para cinema até que a minha, juntamente com a de um outro moço foram as primeiras. Se falo da experiência que essa Bolsa de Estudo me permitiu realizar em Inglaterra, não é por glória ou coisa parecida. Na ocasião não compreendi e até me decepcionei um pouco que, ao mostrar o filme aos professores da Escola de Cinema, me tenham perguntado: ‘mas afinal o que é que o sr. quer aprender aqui para Inglaterra?’ Respondi então ‘bom , eu quero aprender cinema porque não sei de facto (aliás ainda hoje não sei)’. Depois de terem visto *Almadraba Atuneira* queriam eles dizer que eu já não tinha nada a aprender. Se isso me agradou, a decepção veio depois. Salvo os contactos que a estadia me proporcionou e algumas coisas que vi, no que respeita à aprendizagem pouco obtive de facto.

- Passou-se junto de algum Instituto essa presença em Inglaterra?

Não. Eu dispunha apenas de três meses que, por si só, seria o tempo indispensável a uma adaptação. Por isso preferi contactar diferentes escolas como a do British Film Institute ou então o British Transport com outra casa de reportagem onde mostrei os meus filmes. A partir daí preferi sobretudo contactar pessoas. Como não foi uma aprendizagem sistemática nem profunda não poderia portanto dar uns frutos muito maduros.

- Em qualquer caso, de regresso, não vinham mais clarificados os seus interesses de autor?

Certamente, tal como acontecera com *Almadraba Atuneira*, decidi-me a procurar sempre - o que acontece ainda hoje – os temas que mais me apaixonam. Assim, quando voltei, um amigo meu falou-me do poema *Invenção do Amor*, de Daniel Filipe. Eu empolguei-me de facto com o poema mas qual-



quer coisa do momento obrigou-me a pôr a ideia momentaneamente de parte. Peguei-lhe mais tarde e é um filme de que as pessoas gostam. Foi na ocasião em que fiz *Invenção do Amor* que a Fundação Calouste Gulbenkian me começou a dar diferentes tarefas tais como filmar exposições de arte de que fiz até hoje uns trinta e tal filmes. 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. De entre estes realizei, ainda, um sobre *Chagall*. Em 1968 quis fazer uma coisa a que chamei *Colagem* alusivo às grandes inundações de Novembro desse ano.

- Surgiu então a oportunidade de *Vilarinho das Furnas*...

Através de uma notícia de Paulo Rocha que me falou do desaparecimento, para breve, inundada pela albufeira de uma barragem de uma aldeia comunitária. Parti imediatamente, mas, ao chegar fiquei muito desanimado. Pensava ir encontrar comunitarismo a escorrer pelas paredes e pendurado nas janelas; afinal sairia de lá decepcionadíssimo. O entusiasmo é que nos leva a querer ver as coisas onde afinal não estão. Hoje reconheço que não é assim, mas enfim...

- Portanto, o seu contacto com a aldeia foi difícil...

Quando cheguei quis meter conversa com o homem que mais tarde me autorizaria a filmar a cena da ceia que aparece no filme. Ao meter conversa com ele fi-lo com um ponto de partida aliás verídico, 'eu conheço um doutor que tem terras aqui e gostaria de saber...' Mas ele não deixou acabar a pergunta e com um ar frio de lâmina disse-me apenas, 'não, aqui nenhum doutor tem terras'. Quase me meti pelo chão abaixo. Já não consegui articular palavra, despedi-me e fui-me embora. Fiquei logo desanimado; totalmente desiludido vinha-me já embora. Mas como nos filmes e nos romances aparece sempre um homem que gosta de falar. Aqui foi o tio Manuel da Silva que, digamos assim, põe a claro, levantou uma pontinha do véu sobre toda a vida comunitária falando dos vários acontecimentos. Foi essa conversa que voltou a entusiasmar-me bastante. Como para os outros filmes, parti para Vilarinho das Furnas, para aí passar dezoito meses sem mais nada senão o meu pequeno vencimento e meia dúzia de bobines. Foi o que julguei necessário. E assim nasceu *Vilarinho das Furnas*.

- Antes de continuar a falar de *Vilarinho das Furnas*, gostava de constatar que após um período inicial de ficção, você, deixada a muleta de um autor



literário sente a necessidade nos outros filmes de contactar longamente com a realidade: de Março a Outubro entre os pescadores para realizar *Almadraba Atuneira*; dezoito meses em Vilarinho das Furnas. Uma vez que, para muita gente, o cinema é como um olhar frio que olha a realidade e a regista, por que razão você sente a necessidade de se demorar nos locais, de se instalar no meio das pessoas? Por outras palavras, que é para si o cinema?

Não. Não há ali reconstituição alguma, até porque as pessoas não permitiam reconstituições. Limitei-me a captar, a ter a máquina sempre presente a todos os acontecimentos porque sabia que cada coisa que se estava a passar era a última da existência de Vilarinho das Furnas: a última procissão, a última apanha do milho. Não podia repetir porque não voltariam a semear milho. A máquina, portanto, captou ao longo de 18 meses as últimas tarefas. Eu limitei-me a preparar umas coisas, a escolher os ângulos de filmagem, praticando, portanto, uma determinada linguagem cinematográfica. O assunto filmado era aquilo mesmo que se estava a desencadear.

- Aliás impressionou-me aquilo a que eu chamaria a vontade de um tratamento específico pela câmara. Dou exemplos: a panorâmica sobre o público da discussão com o pároco (a propósito das imagens) e, ao longo do filme, o acareciamento praticado pela câmara em relação àquelas casas que vão desaparecer. A câmara está já traçando o caminho para o vazio do que vai acontecer ali. Impressão prática e nostálgica, extremamente curiosa. Outra impressão muito nítida foi a de um tratamento de iluminação muito cuidado. Para estes resultados quais foram as suas relações com a equipe de realização se a teve?

Não existiu equipa de realização. Fui eu sozinho. Aliás, quando comecei a fita e ainda onze meses depois de começada, não sabia se não seria eu unicamente a fazer as despesas. Portanto, sem esse problema não podia tomar técnicos de som ou de fotografia sob pena de não poder vir a pagá-los. Eu tinha que resolver, sozinho, todos os problemas. Aliás essa tem sido uma constante do meu desejo de fazer cinema. Ainda não experimentei filmar através do operador e não sei se a mesma sensação acontece com outros realizadores, mas para mim tem uma grande importância que seja e próprio a filmar. Não me vejo a filmar Vilarinho das Furnas ao lado de um operador e a dizer-lhe 'capte isto, aponte para cima, etc'. Interessam-me, principalmente, os problemas das pessoas. Depois, como eu tenho necessidade de transmitir alguma coisa a alguém, a maneira que me está mais dentro do sangue é o cinema. Portanto aquilo de que eu gosto é abeirar-me de todos os problemas





das pessoas, de certas comunidades, de certa sociedade, de problemas que, portanto, me arrebatam, que me chocam e traze-los para o alcance de outras pessoas, passando-os através de mim, pondo-os em cinema pior ou melhor. De qualquer maneira, pretendo que esses problemas sejam entregues às outras pessoas sob a forma de perguntas ou de soluções. Em qualquer caso, o importante é entregá-los às outras pessoas.

- Portanto você sente-se movido, em última análise, sobretudo pelo que tem para comunicar e não tanto pelo modo como o vai dizer...

Sim, é isso mesmo. O modo como vou dizer pode até variar. Não é isso coisa que me preocupe. Você, por exemplo, podia-me dizer agora 'há um problema, há uma determinada sociedade extraordinária' aqui ou acolá; eu sou capaz de partir para lá imediatamente e se sinto um arrebatamento agarro logo na máquina e ponho-me a filmar. Depois estudo o assunto e a forma de o apresentar. Não quero dizer que tudo seja feito assim, mas quando se trata de cinema directo não há absolutamente nada de preparação. Enfim, como um escritor poderia transmitir através do livro ou o pintor através de um quadro, nós transmitimos os problemas às pessoas através do cinema. Há maior ou menor criação conforme o assunto, o momento e a inspiração.

- Você falava agora mesmo de *cinema directo*. Dado que passou dezoito meses em Vilarinho das Furnas, é natural que tenha feito uma certa escolha das coisas e pessoas que queria filmar, até por causa das relações estabelecidas com o tio Manuel Silva. Ter-se-á dado o caso, portanto, de você ceder à tentação de reconstituir algumas das situações descobertas previamente ou limitou-se a surpreender as coisas no seu acontecer?

[a julgar pelo início da resposta que se segue parece-nos faltar algum texto]

Porque enquanto eu saí junto da máquina perdi o contacto, o meu coração deixou de estar a trabalhar junto da máquina. Não sei se o farei alguma vez até porque já fui criticado por o tentar. Fazer um documentário não é fazer um filme de enredo. Neste, há muito maior liberdade pois existe uma planificação onde se pode prever colocações da câmara, ângulações, etc. Eu coloco a máquina em função da inspiração momentânea e do agrado que me provoca colocá-la de uma maneira ou de outra. Aliás, não são estes problemas os que mais me preocupam pois gosto de levar avante e, até hoje não me tenho dado mal. A sua crítica à parte fotográfica de *Vilarinho das Furnas* dá-me esperanças de poder obter melhores resultados. Nesse campo tenho tentado





progredir não só com o estudo e leituras pois gosto de obter, nos meus trabalhos, bons efeitos de luz que possam esconder o imediato, o não preparado das cenas, como muitas vezes aconteceu em *Vilarinho das Furnas*. Um exemplo de filmagem não preparada foi a subida para a [ilegível – falta primeira letra da palavra “oseira”] que os habitantes da terra nunca me falaram. Às cinco da manhã senti o tilintar das campainhas do gado, acordei imediatamente e segui-os para filmar a cena. Aí nada podia ser preparado. Neste aspecto, bem difícil no cinema directo, tenho tentado dar aos meus filmes uma qualidade fotográfica aceitável.

- Mas em relação som você teve naturalmente alguma ajuda?...

Sim, a pessoa de família que se ocupava de mim ajudava-me e obedecia às minhas instruções para gravar.

- Por outro lado, você falou já dos primeiros contactos extremamente desanimadores. No entanto, não pensa você que o típico trabalho de cinema directo, realizado, possa ter funcionado no meio como uma espécie de psicodrama, como um teste, um catalizador da problemática das pessoas? A vossa presença no meio das pessoas terá clarificado situações e revelado as pessoas um pouco mais a si mesmas?

Não. Aliás nunca aceitaram a minha presença nem a de ninguém. Era uma aldeia um bocado fechada com toda a gente habituada a viver afastada, no seu mundo. Até há pouco não tinham sequer estradas. Os estranhos chegavam até ao campo e não sabiam mais nada para diante porque para se chegar a Vilarinho era preciso andar mais um pouco e debruçarmo-nos de um como que parapeito para ver o Vale do rio Homem. Aí viviam tranquilamente as gentes de Vilarinho. Sendo muito contemplativos de natureza, com a sua religião e suas crenças e superstições, admito perfeitamente que, no último ano da existência da aldeia, não precisassem ali de uma testemunha com uma máquina na mão. Isso era inerente à sua maneira de ser, agravado com o facto de, nesse último ano, eles manterem constante guerra surda com a Companhia construtora da barragem que lhes pagava as compensações. Isso mesmo provocava um ambiente febril, terrível. Eles dificilmente podiam compreender a minha presença ali. Eram homens que viviam de uma economia pesada, comedida e concentrada. Não tinham coelhos porque não dava resultado. Não tinham maçãs porque não tinham pesticidas nem os comprasse, porque não era rentável. Não compreendiam quando lhes dizia que [não] tinha um vencimento porque gostava de fazer cinema deste género para dar a conhecer ao país uma



aldeia que a maioria não conhecia. Quando lhes respondia que uma bobine custava trezentos escudos mais a revelação, etc., eles não compreendiam que eu pudesse estar a fazer aquilo sem ter uma remuneração, uma companhia a financiar-me ou coisa do género. A animosidade provocada na população por tudo isto, levou a considerarem-me um espião. Aliás, quando eu entrava na aldeia sem máquina sentava-me à vontade, comia da broa, bebia do vinho ‘americano’, enfim, não havia problema nenhum. Conversava-se. Se eu aparecia com a máquina nem a porta abriam; davam as saudações do costume, ‘bom dia’, ‘boa tarde’, e não faziam menção nenhuma de se aproximarem. Nunca me deixaram assistir às ‘Juntas’ que eram as reuniões colectivas entre eles. Trocaram-me sempre as voltas. Se diziam que eram às cinco da tarde, já tinham sido de manhã. Se diziam que eram de manhã, transferiam-nas para tarde. Por isso, quando me foi possível assistir, fiz sempre as filmagens em péssimas condições de som e imagem. Na última reunião com o pároco da freguesia, que se vê no filme e que era, de facto, muito importante fui proibido de gravar. Dizia-me um dos habitantes, do pequeno grupo com quem me dava melhor: ‘os homens quando vêem um gravador acanham-se e é preciso que eles digam tudo’. Mas para mim o problema é que assim se perdia algo de muito importante para o filme. Porque conhecia bem a aldeia, a única solução foi dar uma volta muito grande e meter-me num curral que ficava perto. Aí estive quatro horas enterrado no estrume até aos joelhos e de gravador na mão. Se me tivessem descoberto decerto não me atacavam mas expulsar-me-iam, talvez da aldeia. *Vilarinho das Furnas* foi filmado sempre num clima de luta com os habitantes e com as próprias condições materiais. Foi um filme pensadamente feito. Quando me dizem que o filme tem interesse eu fico a pensar como foi possível, apesar de estar sozinho, de não ter dinheiro e de defrontar a hostilidade da população, fazer uma fita com algum valor.

- Nestas últimas observações suas eu sinto uma certa contradição. Por um lado, as principais razões da animosidade dos habitantes eram de origem económica pelas questões que o seu trabalho levantava num meio sujeito à violência e crueza de condições de sobrevivência. Aliás essas condições conforme o filme documenta, são a razão principal das terríveis [?] respeitantes às águas ou às regras de convivência em geral. Por outro lado, ao longo do filme sente-se a câmara ao ritmo das pessoas, buscando permanentemente centros de interesse, fazendo, em suma, um tratamento ‘amoroso’ daquela realidade



brutal. Foi intencional da sua parte essa contradição entre a natureza do que é apresentado e o modo mesmo com nos é dado?

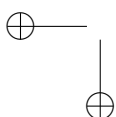
Por minha parte, eu quis transmitir aos espectadores, o melhor possível o conhecimento que realizei daquela aldeia. É claro que se as pessoas me abrissem as portas das casas, poderia ter feito um filme muito diferente. Assim tive, sobretudo, de aproveitar ao máximo os exteriores. Em relação a todas aquelas situações em que me davam liberdade de agir, eu fiz como entendia para melhor dar a conhecer a aldeia. Aliás, quando parti para lá, não levava planificação alguma. Apenas conhecia o que pessoas idas lá três ou quatro vezes, me tinham dito. Conhecia também o livro do professor Jorge Dias mas já ultrapassado em vinte ou trinta anos. Portanto, foi no próprio local que o filme se foi construindo à medida das sugestões. . .

- Em certa medida, pode dizer-se que a convivência fechada dos habitantes da aldeia lhe impôs a si uma estrutura do filme que vive muito do narrador. Ele, para assim, dizer, é uma espécie de ponte que se estabeleceu entre você e o povo da aldeia. Se não estu em erro, você faz aparecer o Sr.Manuel Aníbal umas três vezes. . .

Pois, o Sr. Aníbal aparece três vezes relatando os acontecimentos que se seguem e que precisavam de ser explicados. Ele foi, de facto, para mim, uma chave no meio daquelas pessoas. Por várias razões. Primeiro porque se não fosse ele, ninguém falaria com tanto à vontade, com tanto pormenor, daqueles assuntos. Depois, porque ele próprio contava tudo com todos os pormenores e com grande riqueza de palavras. De tal maneira que cheguei a pensar – e disse-lho aliás – senão havia ali também um pouco de fantasia. Aliás ele tinha uma maneira de ser muito curiosa; fazia umas citações filosóficas à sua maneira, verdadeiramente de espantar sobre acontecimentos da existência. Foi isto também que em dado momento me criou o receio de que estivesse a dar informações menos certas. . .

- O que não parece, dado que as imagens recolhidas vêm confirmar. . .

É claro. Aliás as gravações com o Sr. Aníbal umas vezes foram feitas antes de filmar o acontecimento a que diziam respeito, outras vezes depois. Lembro-me de que numa das vezes em que fizemos a gravação antes, as filmagens posteriores vieram confirmar ponto por ponto as suas declarações até no pormenor das posições das pessoas que variavam quanto muito por milímetros das que ele me havia indicado. Agradei-lhe publicamente na primeira exibição do filme no Porto a sua extraordinária veracidade e colaboração. (Nessa





sessão estiveram presentes muitos dos habitantes de Vilarinho das Furnas que convidei.) Importa dizer também que o trabalho acabou por não ser muito fácil dado que a sua linguagem era um pouco arrevesada e a locução difícil porque não tinha dentes. Além disso falava sem preocupações ora coçando-se, ora virando-se gritando para a rapariga ‘tá quieta com a campainha do gado’. Enfim, não foi propriamente uma gravação de laboratório com um microfone de 50 contos a 50 centímetros de distância. . .

- Tudo isto me leva a pensar que, com este seu filme, você se insere na polémica que dialecticamente, divide hoje críticos e cineastas no que respeita à perspectiva-base para a realização de cinema directo: deverá partir-se com um esquema pré-estabelecido de análise ou não. Por tudo aquilo que acaba de relatar e pelo que se vê em *Vilarinho das Furnas*, penso que você rejeita esquemas pré-estabelecidos, preferindo cingir-se à realidade. Uma ideologia, se a há como instrumento de leitura do que se vê, parece-me depreender-se apenas daquilo que foi projectado e não lhe ser imposta explicitamente à partida. . .

Acho que sim. Aliás a ideologia esta indubitavelmente, na procura dos assuntos e na sua apresentação. Parece-me que ninguém tem dúvidas sobre a existência de determinados aspectos da vida social do mundo que nos rodeia, quando sabem que eu fiz *Vilarinho das Furnas* ou *Almadraba Atuneira*. Portanto é interessante por determinadas coisas que me levou a fazer o filme. Agora é um interesse por determinadas coisas que me levou a fazer o filme. Agora aconteceram-se estes aspectos mas não posso garantir que amanhã, se vier a fazer outros filmes, vá usar do mesmo sistema. O processo agora utilizado penso que me permitiu ir buscar com êxito aquele problema e trazê-lo do Vale do rio Homem cá para cima.

- Pensa que no panorama do cinema português há outros realizadores que já tenham utilizado os processos que você descreveu?

Eu não conheço mas é natural que eu não seja o único a trilhar este caminho. É possível que haja outros filmes semelhantes mas que as pessoas os guardem em casa. Por outro lado, 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. Insisto, no entanto, em que estou a dizer isto na total ignorância de que algo de semelhante a *Vilarinho das Furnas* se esteja a fazer





ou já esteja feito. Em relação às dificuldades, posso aliás fazer exemplo do que me aconteceu a mim: ninguém apareceu a financiar-me ou ajudar-me. A Fundação Calouste Gulbenkian apesar do meu pedido prévio, só depois do filme terminado me deu metade do dinheiro dispendido. E acrescia a circunstância muito real de que os responsáveis gostaram muito do filme. Confesso aliás que para obter aquele dinheiro tive que insistir 'sou um desgraçado que não tem onde cair morto'; o problema, na altura, era pagar as dívidas na altura contraídas, mais urgentes. Desde um conto até cento e tal que era o montante da dívida e qualquer coisa me deixaria satisfeito. Portanto, tenho de concluir que é muito difícil obter dinheiro para coisas do género de *Vilarinho das Furnas*.

- Uma última questão: o seu é um cinema etnográfico que vai surpreender os costumes das pessoas e a maneira de viver. Tanto a experiência que para si constitui a realização de *Vilarinho das Furnas*, como o conhecimento do país e da maneira como vivemos e nos conhecemos uns aos outros que a sua realização supõe, que lhe permite opinar sobre a utilidade e oportunidade de se desencadear a realização de filmes deste género entre nós?

É uma coisa importantíssima dar a conhecer as verdades e realidades do nosso povo que são tantas. Ao contrário dos filmes de ficção que são sempre ficção, mostrando as coisas bem preparadinhas, aqui são os costumes que falam por si. E as pessoas não podem estar a tirar férias para ir descobrir estas coisas... Tinha muito interesse trazer às plateias a realidade da vida dos pescadores, dos agricultores dum sem número de coisas. Quantas vezes moramos num prédio e não conhecemos sequer os vizinhos. É claro que os temas dos filmes deveriam ser assuntos mesmo válidos. Muitos dos filmes deste género podiam constituir uma filmoteca do Museu do Homem Português. Filmes como *Vilarinho das Furnas* são já o seu começo mas agradava-me muito armazenar e arquivar muitas mais manifestações do mesmo género. É claro que se trata de um género de difícil aceitação, maçador, sem nenhuma 'compensação' para o espectador. A única compensação para o autor é a de ter mostrado às pessoas algo de importante e elas terem compreendido. Mas isso não chega para viver. Um cineasta, como um escritor, electricista ou um seralheiro tem de viver do seu trabalho. Por isso, em relação às condições de realização deste cinema creio que só através de financiamento por uma Companhia ou pelo Estado, ele é possível. (Aliás, os filmes que vimos neste Festival [Festival do Filme Agrícola e de Temática Rural, de Santarém], enviados



pelas Secretarias de Estado de Indústria ou da Agricultura, são realizados por assalariados daqueles organismos oficiais; aí não há preocupações de sobrevivência).

- A referência que acaba de fazer aos filmes didácticos aqui projectados lembra-me que o seu filme vem realizar um certo carácter de complementaridade em relação a esses filmes. As propostas de tipo económico e social propostas por eles não necessitarão de ser completadas por outros filmes que ajudem a conhecer um pouco o povo a que se destinam?

De acordo. De facto, após a visão de tantas fitas técnicas, fica-se com a impressão que a agricultura é uma coisa muito bonita, uma coisa extraordinária; são tractores por todo o lado, plantações excepcionais, enfim, uma coisa muito fácil. Mas depois projectou-se *Vilarinho das Furnas* e vêem-se os queixumes daquelas pessoas, vê-se a agricultura de enxada, do antigo arado, e, de facto, houve um contraste que achei curioso. Justamente por isso perguntei a um técnico se a agricultura era o que tínhamos visto nos filmes didácticos. Não obtive resposta.

Santarém, Outubro de 1971 (no I Festival de Filme Agrícola e de Temática Rural)

(Entrevista conduzida e montada por José Vieira Marques. Transcrição do magnetofone por Adelaide Lourenço e António Gonçalves.)”

José Vieira Marques, “Vilarinho das Furnas – Entrevista com António Campos”, *Cultura Zero*, Centro de Estudos e Animação Cultural, nº 3, Lisboa, Março de 1973, pp.19-33.

“VILARINHO DAS FURNAS - assinala uma etapa importante no panorama cinematográfico português. Documentando uma realidade que desapareceu (Vilarinho das Furnas, aldeia comunitária do nordeste de Portugal que, há cerca de dois anos, foi executada pelo aparecimento de uma barragem), o último filme de António de Campos revela-se uma obra decisiva na ‘grande viragem’ que os anos de 1971-1972 anunciam (ou presumiam) para o cinema nacional. Primeiro filme português de certa envergadura a optar por um formato não estandardizado (Vilarinho foi rodado em 16 milímetros), a película de António de Campos aparece-nos como trabalho apaixonante de um



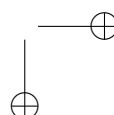
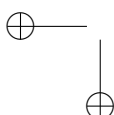
etnólogo, tentando o 'levantamento' sócio-cultural de uma região. Para além destes aspectos, 'Vilarinho das Furnas' aparece-nos ainda como um filme independente, à margem de todo o sistema, nele incluindo o das subvenções, representando uma 'aventura' pessoal de um cineasta que ao cinema tudo oferece. O facto da Fundação Calouste Gulbenkian ter participado com cento e sessenta contos, para cobrir parte das dívidas do autor, nada retira ao arrojo do empreendimento. Vindo do cinema dito 'amador' (com maioria do qual António de Campos mantém apenas uma relação de formato: todos trabalham com película de 8 milímetros) Campos dirigiu alguns filmes de ficção e meia dúzia de documentários, donde se deverá salientar *A Aladraba Atuneira*. *Vilarinho das Furnas* é verdadeiramente o seu primeiro filme de longa metragem e com ele se anuncia um dos mais importantes e urgentes caminhos de uma cinematografia como a portuguesa. Se para tanto possuímos a humildade (e a grandeza) necessária. De uma conversa havida, há já algum tempo, com António de Campos damos seguidamente completo registo. A ela se deverá acrescentar uma notícia da última hora: o Centro Português de Cinema irá produzir uma nova película de António de Campos, durante o presente ano de 1972. Seguindo o mesmo método utilizado em *Vilarinho das Furnas*, Campos irá estudar e recolher informes numa outra aldeia comunitária do nordeste: Rio de Onor. Donde resultará, estamos crentes, novo filme de interesse irrecusável e de verdadeiro valor polémico.

- António de Campos: como aparece no cinema?

- Desde muita tenra idade que sentia qualquer coisa impondo-me a necessidade de me exprimir. Não sabia ainda se pelo cinema ou se por qualquer outra forma de expressão. Pode ter surgido até por influência familiar, pois tenho na família e entre as pessoas amigas alguns artistas da nossa região. Comecei por desenhar. Não tinha sequer noções de perspectiva e fui desenhar uma coisa muito difícil: o frontão de uma igreja que há em Aveiro, cidade onde eu passei a minha juventude. Mas aquilo não me satisfez. Quando comecei a ganhar uns 'cobres', comprei logo uma máquina de filmar. Nessa altura percebi que seria o cinema que teria de tentar exprimir-me e comunicar com os outros.

- Começou, portanto, a filmar em 8 milímetros?

- Sim. Os meus primeiros trabalhos são duas adaptações de contos, feitas em 8 milímetros. Um, de um escritor de Vieira de Leiria, Loureiro Botas, que tinha um conto muito simples, muito singelo, que me apaixonou, para





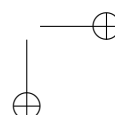
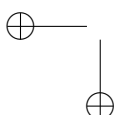
além de me permitir trabalhar no meio de gente humilde, o que tem sido uma das minhas preocupações. Assim apareceu o Tesouro. Praticamente não fiz nenhuma planificação. Comprei a máquina e fui logo meter película lá dentro. Não tinha ideias nenhuma do que era o cinema, mas, apesar de tudo, parece que resultou. Quando terminei, não sabia se aquilo tinha algum valor ou não. Não o mostrei a ninguém. Enfim, com um certo acanhamento, e mandei-o a Carcassone. O choque seria muito menos penoso para mim. Verifiquei que o filme teve o prémio de ‘Esperança’ e que os jornais franceses falaram dele com um certo entusiasmo. Assim começou tudo... Adaptei depois um conto de Miguel Torga, O Senhor, ainda em 8 milímetros. Mas este formato não me dava possibilidades de ir mais além e por isso abandonei-o.

- Os documentários que faz seguidamente são todos em 16 milímetros e muitos deles subsidiados pela Fundação Calouste Gulbenkian. Como é que eles surgem?

- Há a referir dois níveis distintos: os filmes que eu quero fazer, aqueles que eu gosto de fazer, esses, faço-os à minha custa. Sou eu o meu próprio produtor. No que respeita aos trabalhos feitos para a Fundação Gulbenkian, eles não têm o que se possa chamar um valor verdadeiramente cinematográfico. Resumiram-se a filmes para arquivar, sem preocupações estéticas ou criadoras. Eles diziam-me: Olhe, gostaríamos que ficasse documentada esta eu aquela exposição e eu limitava-me a ir lá e a fazer o melhor possível, dentro daquilo que me pediam. Não me era pedido mais de que aquilo que realmente fiz: documentários que nem sequer estão sonorizados e dos quais um ou dois podem talvez ser um pouco melhores de que os outros, porque tive mais interesse neles. Quanto aos outros trabalhos, nesses sim, empenho-me todo, levo a família, levo os amigos e enfim... são estas as únicas possibilidades de fazer cinema nas condições materiais em que eu o faço.

- Dos seus trabalhos, quais os que mais o entusiasma?

- O primeiro que fiz, empolgou-me bastante. Tinha (e tenho) um amigo no Algarve, que um dia me convidou a ir lá a casa. Ele era a única pessoa que possuía uma casinha na praia da Abóbora, em Conceição de Tavira. Eu fui até lá e, por casualidade, cheguei no dia em que saíam os pescadores de atum. Aquilo empolgou-me: aquela saída... aquele cortejo... aqueles foguetes... os vapores a apitarem... Eu, que não conhecia nada daquilo, a não ser de leitura - as descrições extraordinárias de Teixeira Gomes - fiquei apaixonado. Estava já nessa altura a pensar mudar para 16 milímetros, mas ainda não tinha





máquina. No entanto, fiquei a pensar: ‘Para o ano, venho para aqui fazer um filme. De facto assim foi. Vendi a aparelhagem de 8 milímetros que tinha comprada recentemente - uma Paillard - fui para o Algarve em Março, e foi, de facto, admirável. Os pescadores estavam realmente interessados em fazer o filme e celebravam comigo. Alguns, antes de saberem do que se tratava, julgavam que era para a TV e pediam-me que eu dissesse mais isto e mais aquilo. Infelizmente eu não tinha um gravador e perderam-se muitas coisas extraordinárias. Tinha a máquina de filmar e isso já era muito. Mesmo assim as objectivas eram de um amigo que mas emprestou e levei para lá uma pessoa de família, uma tia, que foi uma colaboradora admirável, que fazia a comida e andava a correr atrás de mim, com a máquina e os acessórios todos. No entanto, perdeu-se tudo o que dizia respeito ao som.

- Está a falar de Almadraba Atuneira?..

- Sim. São trinta e cinco minutos de projecção a preto e branco. Parece que tem valor documental e eu também gosto dele. Conta a vida dos pescadores, desde que chegam, vindos de todo o Algarve para se reunirem nessa ilha da Abóbora, onde ficam de Março a Setembro, a pescar o atum. Eu aí fiquei, também, de Março a Setembro, a assistir às diversas fases dessa actividade.

- Esse filme é de 1961. Daí até agora, quais são os trabalhos de que mais gosta?

- Bem... ‘gostar’ é uma forma de expressão. De uma maneira geral eu fico sempre descontente. Posso falar deles em função da reacção das pessoas que os vêem, mas não da minha própria reacção. Sempre que parto para um filme, penso que vou fazer o melhor possível, quase que sinto mesmo que vou fazer uma coisa boa, ou, pelo menos, que eu possa considerar quase boa. Mas fico quase sempre decepcionado. As contrariedades, as dificuldades são tantas... E talvez também seja, a minha incapacidade... Mas, continuando a falar dos meus filmes há um outro que deixou boas recordações. É um pequeno filme sobre Chagall, uma recreação sobre vários quadros. Parece que resultou bem não só como fundo sonoro, mas também por tentar dar vida aos quadros de Chagall através de pequenas reproduções. Parece ter um certo interesse. É aproximadamente de 67. Posterior a este é a Invenção do Amor, baseado num poema de Daniel Filipe. Comecei a interessar-me pelo poema, surgiram-me logo várias ideias, mas tudo me pareceu muito difícil, dados os meios de que dispunha. Até que um dia, acordei e resolvi-me. Vários amigos meus prontificaram-se a auxiliar-me e foi a primeira vez que eu tive uma equipa de





trabalho que funcionou comigo. Eram moços que estavam ali a estudar em Coimbra e andaram sempre comigo. Extraordinários. Eram como eu. Não se importavam de atravessar o centro da cidade com os projectores e com os paus na mão. A equipa resultou em cheio. Colaboravam comigo. Davam sugestões. Levantavam problemas. Foi a primeira vez que, de facto, trabalhei em equipa. Depois da Invenção do Amor, foi agora o Vilarinho das Furnas, que demorou, aliás, dois anos a filmar.

- Como surgiu a ideia de ‘Vilarinho das Furnas’?

- Não se pode dizer que a ideia tenha surgido de mim. Foi-me entregue. O Paulo Rocha conversava muito comigo e disse um dia que havia uma aldeia que estava para ser destruída e que eu me devia interessar por ela. Mas ele nem sequer sabia o nome, nem sítio. Só que era uma aldeia comunitária, etc. Na altura aquilo não me empolgou grandemente, talvez porque [ilegível, linha em branco] Mais tarde, em Dezembro de 68, já quase em cima da destruição, ele voltou a falar-me nisso e deu-me o nome de um amigo do Porto, para eu lá ir falar. Para eu lá ir fazer umas bobinazitas, que era uma pena aquilo ir ser destruído e que ninguém recolhesse umas imagens, que era o tipo de trabalho de que eu iria gostar, etc., etc. A partir dessa altura, fiquei interessado. Fui lá. Cheguei à aldeia convencido de que me ia apaixonar. Estas coisas têm de ser de paixão; se não se fazem. Levei dois amigos, e lá fomos. Paisagisticamente, a coisa tinha interesse, o resto decepcionou-me muito. Julgava que ia naquele momento saber tudo e não consegui saber nada. . . ia com a esperança de que naquele momento mesmo ia descobrir Vilarinho. Abeirei-me de um senhor - que viria depois a ter uma acção importante, deixando-me filmar lá em casa dele e comecei a conversar: ‘Parece-me que há aqui um doutor do Porto que tem por aí umas propriedades...’ Enfim, a ver se metia conversa. O homem olhou para mim com um ar muito sério e respondeu-me: ‘Não, aqui nenhum doutor tem terras’. Nessa altura pensei que não havia mesmo nada a fazer. Vinha-me já embora um pouco triste - entretanto eu estava mesmo já com vontade de fazer aquele filme - quando veio ter connosco um senhor, chamado Manuel da Silva e que começou a conversar. Era já quase noite e começávamos a ter medo de nos perdermos. Chegar a Vilarinho tinha sido uma trabalheira... Ninguém sabia onde ficava. Foi uma senhora que puxou de um alfarrábio e nos disse ‘Vilarinho das Furnas, no Rio do Homem?’ Enfim, se iam construir uma barragem era provável que fosse esse. Assim tínhamos chegado, mas, começava a escurecer muito e nós com medo de nos perdermos,





sem estrada, nem caminhos fáceis de localizar. No entanto fomos ouvindo o Manuel da Silva que continuava a falar: ‘Que temos mais isto, que temos mais aquilo, temos um juiz, enfim...’ Daí para diante começámos ainda a fantasiar muito mais sobre o que haveria por detrás de Vilarinho das Fumas. Entretanto, eu conhecia já o professor Jorge Dias. Fui ter com ele e ele emprestou-me um livro que tinha sobre Vilarinho. Comecei a documentar-me. Era o livro de um especialista, que tratava do assunto a fundo. Então, devidamente documentado, cheguei a Vilarinho.

- Dos dois anos de permanência em Vilarinho, quais os aspectos que retém como essenciais?

- A permanência em Vilarinho foi toda ela rica de experiências. Conheci um povo um bocado diferente do restante, que tinha nesse momento um problema extraordinário a resolver, um problema que se ligava à sobrevivência. Toda a estadia e as lutas que tive de travar com as pessoas para que se deixassem filmar – porque na verdade nunca deixaram – tudo isto se revestiu de aspectos extraordinários. Cinematograficamente é claro que o filme se ressentiu dessas dificuldades. Até porque continuava sozinho. É muito difícil estar a filmar, a pensar no filme, a fazer a fotografia, a pensar na montagem... O filme ressentiu-se disso. Em relação a ALMADRABA, por exemplo, que foi feito com a colaboração directa das pessoas, estive muito mais à vontade. Nunca pedi a ninguém, nem é natural que o faça, para fazer determinadas coisas para eu depois filmar. Gosto de filmar o que acontece espontaneamente. Mesmo que estejam a olhar para a máquina, mesmo que titubeiem, eu não lhes digo para fazerem nada. O que me interessa, na verdade, é retratar aquilo que as pessoas fazem, sentem ou dizem. Com VILARINHO, tive muitas dificuldades. Desisti três vezes. Estive cansado. Muitas vezes pensei. ‘Então estou aqui para elogiar estes homens, estou aqui a derreter dinheiro que não tenho, estou aqui a gastar dinheiro que só hei-de reembolsar daqui a vinte anos, tudo isto para os homenagear...’ E vinha-me embora. Três vezes. Mas, chegava ao meu destino, pensava que era uma pena, e tornava a voltar. Voltei sempre, até acabar. Foi uma aprendizagem neste aspecto. Para outros trabalhos deste género, que pretenda fazer, já saberei como reagir.

- Este filme foi subsidiado pela Gulbenkian?

- Olhe fui para Vilarinho com dez bobines de trinta metros, pensando que era só isso que ia gastar. Não ia gastar mais porque não tinha dinheiro, andava muito empenhado com os meus filmes anteriores. Mas depois empolguei-me,



esqueci-me do dinheiro, e só me recordei no dia em que recebi um postalzinho muito amável dos senhores a quem eu encomendara a película. Dizia: 'Campos a sua dívida já vai em quarenta contos'. Deitei as mãos à cabeça. De facto, quarenta contos tinham-se ido. Só tinha uma alternativa que era: ou abandonar, o que me custava, ou pedir um subsídio. A quem? Ocorreu-me a Fundação. Fiz o pedido e ele por lá andou. Estas coisas são morosas. Tive de trabalhar sempre no desconhecimento de quem é que me ia pagar as dívidas, pois só em fins de Setembro do ano passado é que a Gulbenkian me disse que me dava o subsídio. Recebi, de facto, cento e sessenta contos que me cobriam para aí um terço do custo total do filme.

- A que critério obedeceu a construção de VILARINHO DAS FURNAS?

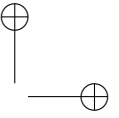
- A minha intenção foi, acima de tudo, informativa. Documentar a actividade de Vilarinho. Numa parte diurna decorreram os trabalhos que se passam durante o dia e depois, criando uma espécie de noite, desenvolveram-se as actividades nocturnas. Procurei dar a tudo isto uma certa sequência em relação, por exemplo, às colheitas. Aparece, assim, primeiro a sementeira e depois a colheita. Para não tornar o filme longo, houve necessidade de fundir certos aspectos. Por exemplo: aquando da visita, do senhor Governador de Braga, aproveitei para mostrar um bocado da aldeia e das sementeiras. Aspectos que já não se repetem. Enfim, procurei uma linha que informasse o espectador do futuro.

- Na realização do seu filme serve-se de certos símbolos (aquando da chegada do Governador de Braga, há um enxame de abelhas que cai, marcando-se assim o fim da vida comunitária; já no fim do filme, os muros de pedra crescem, emparcelando a propriedade... Ao mesmo tempo que já documenta uma realidade, dá-lhe significado...)

- A minha ideia ao fazer o filme foi realizá-lo como se eu fosse de Vilarinho. Por isso mesmo estive a viver lá, a comer lá, a dormir, a falar tardes inteiras à lareira, a comer do chouriço e da broa. Interessava-me pôr-me na pele deles. Queria que o filme cheirasse a terra, ao suor dos homens que a trabalham... Enfim, parece-me que não consegui, mas foi essa a minha intenção. Ainda não é possível dar cheiro aos filmes...

- O filme foi realizado durante os últimos tempos de Vilarinho?

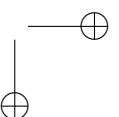
- No último ano de vida de Vilarinho. Os últimos planos documentam já o abandono total. Só me interessou filmar até à saída das pessoas. Aliás a mim



também não me interessava ver as pessoas a sair, a tirar os móveis... Uma das críticas que me fizeram foi o facto de não se ter visto a água da barragem a subir. Mas isso também não me interessava. Seria uma maneira fácil de impressionar. O que me interessava era dizer que aquele povo existiu ali, era assim, lavrava, levava o gado, fazia isto e aquilo e agora foi-se embora. Quando à barragem, fala-se nela, vê-se num dos últimos planos, mas mais nada.

- Fale-nos dos aspectos que mais o impressionaram na vida de Vilarinho.

- Creio que o mais importante é a maneira daquelas pessoas se governarem comunitariamente. Como é que umas pessoas absolutamente incultas, quase todas analfabetas – hoje em dia a grande maioria é só velhos e crianças, os homens emigraram quase todos - conseguiram organizar-se através de um governo privativo. De uma Junta. Diga-se que aquela maneira de viver era absolutamente indispensável naquela região, não havia outra hipótese de subsistência... tratando cada uma por si, não conseguiam viver ali... E curioso como as pessoas cumpriam as leis estabelecidas pela Junta, pagavam as multas... Tudo aquilo é extraordinário. Reúnem essa Junta à quinta-feira para resolver problemas. Por vezes essas reuniões eram verdadeiramente tumultuosas. A mim nunca me deixaram assistir com a máquina e eu, como qualquer habitante de Vilarinho, cumpria. É importante frisar este aspecto, porquanto há certas cenas filmadas com deficiência que, se assim se encontram, em virtude das proibições. Eu era apenas um cidadão de Vilarinho e cumpria o que me era ordenado. Só em casos muito extremos é que tive de recorrer a subterfúgios para levar a cabo a minha ideia. Uma coisa que documenta bem aquela organização extraordinária, é um caso que lhe vou contar: aqui há tempos um homem de fora de Vilarinho casou com uma rapariga de lá. Mas não estava para ser governado da mesma maneira que os outros. Em determinados aspectos, claro. Quando tocava para a Junta, o homem não comparecia. Não compareceu uma, não compareceu duas, não compareceu três. E os homens avisaram-no. O Juiz foi ter com ele e disse-lhe: ‘Você mora aqui, casou com uma rapariga de cá, portanto tem de se submeter às leis daqui. Ou então não pode viver aqui. Ou compenetra-se ou é posto ‘fora de vizinho’. O homem disse que não tinha nada a ver com isso e reagiu sempre. Até que agarraram numa padiola, foram-no buscar, puseram-no em cima da padiola levaram-no para o atirarem – ou ameaçaram de o atirar – ao rio. Mas, entretanto, veio o





padre e o homem, vendo que os outros eram homens de cumprir, lá se resolveu. Daí para diante foi até um dos da aldeia que mais cumpria. Mas é preciso ver: o povo é que mandava. O juiz não mandava. Só tinha direito de desempate. O povo convocava a Junta para o dia tal, para tomar uma decisão sobre as sementeiras. Os delegados iam a casa do juiz que mandava tocar o corno e anunciava a data da Junta. Os deputados então que eram em número de seis, resolviam o caso de acordo com o povo e o juiz só tinha direito de voto para desempate. Como havia leis que regiam grande parte da actividade da comunidade, as outras coisas eram quase feitas em regime comunitário sem o serem obrigatoriamente. É realmente extraordinário... Por exemplo, todos os habitantes construíram um muro de pedras em redor de um monte... A Serra Amarela toda, tudo o que era Vilarinho, está tudo vedado por um muro que eles chamam a Muralha da China. Todo esse muro foi inteiramente feito por eles e todos os anos o iam reparar, conforme o que era preciso.

- Que hipóteses de exibição vê para VILARINHO DAS FURNAS?

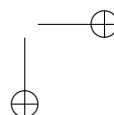
- Ao fazer o filme, a minha ideia inicial era mostrar Vilarinho das Furnas. Andar de furgonete pelo país, a mostrar Vilarinho, tenho a certeza que 95 por cento das pessoas não sabem o que é Vilarinho das Furnas. Como o meu filme é 16 milímetros e como a lei não permite ainda a sua exibição comercial, terei de aguardar a nova lei. Entretanto, sempre que me for possível, projectarei VILARINHO DAS FURNAS, onde quer que seja. É esse o meu desejo.

- Tem alguns projectos imediatos para trabalhar em cinema?

- Quando acabo um filme penso sempre que é o último. A minha situação económica depois deste é muito má para poder pensar em cinema. No entanto, penso que seria extremamente interessante fazer um estudo semelhante numa outra aldeia comunitária que existe ainda hoje perto de Bragança, Rio de Onor.
”

Lauro António, “Cinema português em 1972 – António Campos ou a lição de ‘Vilarinho das Furnas’ ”, *Diário de Lisboa* (Suplemento), 7 de Fevereiro de 1972 p.2-3.

“O nome de António Campos é bem conhecido daqueles que têm dedicado as suas atenções aos últimos anos da nossa cinematografia, no sector do





documentário. ‘A Almadra atuneira’, ‘Vilarinho das Furnas’ ou ‘Falamos de Rio de Onor’ – são títulos marcantes desta especial produção, reveladores da maior dignidade e dinamismo -, justamente pelo modo (exemplar) como registam os flagrantes modestos da cena portuguesa (ao mesmo tempo), com justeza da crónica e a actualidade e óptica inerentes à reportagem étnica. Autor despretenso, Campo revela-se, todavia, um lúcido investigador, lutando contra circunstancialismos por vezes ostensivamente adversos... E não vindos daqueles que filmava, propriamente!...

- Quais as principais dificuldades e preocupações de um trabalho como o seu?

- Procuo ir junto das pessoas, auscultar os seus problemas, para que possam ser divulgados, entendidos, debatidos e resolvidos, pelos outros e por elas mesmas. ‘É indispensável que haja gente com mais possibilidades (técnicas, científicas) que as minhas para fazer estas recolhas a partir do nosso povo e da sua vida. De uma maneira geral torno-me marginal, não por querer trabalhar sozinho mas porque, ao fazer essa forma de cinema, dificilmente tenho colaboração, e os problemas económicos tornam-me um pouco independente. Tenho contado, no entanto, com a ajuda do Instituto Português de Etnologia, graças às minhas relações de amizade com Jorge Dias e Veiga de Oliveira. Na questão dos subsídios, é sempre difícil, porque ou sou eu que não sei pedir, ou os outros que não mos dão... Com ‘Rio de Onor’, correu melhor. Tive de arranjar cem contos meus... e o Centro Português de Cinema ajudou-me, depois, bem como a Fundação Gulbenkian. Acho que devia acentuar-se os exemplos. O Costa e Silva fez já, em ‘Festa, trabalho e pão em Grijó de Parada’, um filme interessante, mas que não vai muito aos problemas do povo, passa um pouco pela rama. De qualquer forma, é necessário que ele continue. Além disso, o Instituto de Tecnologia Educativa melhor do que ninguém pode fazer uma obra de levantamento por todo o país. Eu é que só posso actuar por paixão.

- Como processa o acercamento dos motivos a filmar?

- Os meus filmes têm sido baseados numa estada mais ou menos longa (oito a de meses). Como sou um estrangeiro na aldeia, procuro conversar com as pessoas, estabelecer um conhecimento que me permita desvendar toda a vida do aglomerado. Uma película destas poderia ficar relativamente barata... Eu, por exemplo, pagava em Rio de Onor, cento e vinte e cinco escudos por mês, de renda de casa... No entanto, a experiência final tornou-se



brutalmente cara, absolutamente desastrosa, revelando ser impraticável trabalhar em 'inversível', porque cá não há laboratórios preparados, o que dificulta tudo. . . Voltando à pergunta, em 'Rio de Onor' tive dos exemplos de melhor colaboração, pois as pessoas vinham, justamente, até mim, procurando colocar no filme os seus problemas. . . 'Vilarinho' deu azo a que se revelasse já uma certa antipatia pelo meu trabalho, o que se deve mais à reserva natural do seu povo. . .

- O 25 de Abril melhorou, em alguma coisa, o seu trabalho?

- Não tenho dúvidas de que passámos a dispor de maiores possibilidades materiais, além de que poderei falar abertamente e sem preocupações. . . De qualquer forma, não perdendo o sentido das responsabilidades sobre o que queira tratar ou fazer, em conjunto com as outras pessoas.

- A que público se dirige as suas obras?

- Como, normalmente, pretendo mostra temas etnográficos, além de uma parte social e política, acho que posso atingir um equilíbrio bem doseado, que me permite despertar o interesse das pessoas na sua maioria, que, assim, podem assistir, e, principalmente, participar. . . Devo, todavia, constatar que é mais restrito o volume de um público interessado apenas num carácter etnográfico.

- E as repercussões da sua obra no estrangeiro?

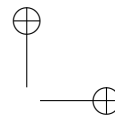
- Em relação a 'Vilarinho das Furnas', causou-me admiração que, ao ser projectado em Pesaro, haja sido elogiado. Assisti, ainda a uma exibição em Florença, e as pessoas reagiram bem, interessaram-se e perguntaram mesmo coisas. Na Alemanha, está, também, a correr durante cinco anos. Tenho, ainda, uma cópia do 'Rio de Onor' para apresentação em Paris. O que tudo me leva a concluir que haja boa recepção a este género de trabalhos. . .

- Tecnicamente, temos condições ideais para os produzir?...

- O quê!... Os nossos laboratórios, é lamentável, mas dão cabo dos filmes de 16 mm. . . Quase inutilizaram 'Falámos de Rio de Onor', riscando o filme, pondo legendas péssimas, e tudo isto me deixava triste, pois sou forçado a apresentar uma coisa que afinal não é o que eu fiz. Por outro lado, os filmes de 16 mm não são rodeados, entre nós, dos cuidados de projecção (geral) que exigem, o que faz com que não mantenham toda a sua eficácia. . .

- Planos para o futuro. . .

- Estou a pensar fazer um filme sobre as corridas dos avieiros. . . Refiro-me aos pescadores de Vieira de Leiria que, desde recuados tempos, vinham



em migração temporária até ao Tejo, e depois se fixavam por cá. É o estudo dessas comunidades, pois... Tenho tudo preparado, falta-me o melhor!

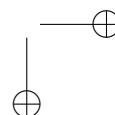
José de Matos-Cruz, “Encontro com António de Campos no Festival de Santarém”, *Plateia*, 10 de Dezembro de 1974, pp. 19-20.

“António de Campos é um dos poucos cineastas portugueses que se tem dedicado a um cinema etnológico, debruçado sobre os costumes e modos de vida centenários do nosso povo, que a expansão dos modernos meios de comunicação audiovisuais e as conquistas das técnicas modernas vêm a ameaçar de adulteração ou até de extinção. Com efeito apenas um escasso grupo de precursores, de que fazem parte Helder Mendes (*‘A terra, o mar e a gente’*), Alfredo Tropa e Michel Giaccommetti (*‘Povo que canta’*) na Televisão e Costa e Silva (*‘Festa, trabalho e pão em Grijó de Parada’*), se tem dedicado a espaços e dentro de escassas possibilidades económicas, a uma tentativa de levantamento da realidade etnográfica portuguesa tão rica e variada.

- *‘O que me levou ao cinema etnográfico foi o amor que tenho às pessoas, com especial relevo para as mais desfavorecidas economicamente e que defrontam portanto com problemas mais graves. Fazer cinema, para mim, é auscultar os seus problema, um acto de convívio que demora muito tempo, durante o qual vou criando amizades, ganhando a sua confiança, ouvindo o que têm para dizer.’*

O cinema etnográfico torna-se só possível devido ao mecenato e apoio de várias instituições oficiais (Institutos de Tecnologia Aplicada, Televisão Portuguesa) ou particulares (Fundação Gulbenkian). A sua não rentabilidade constitui, assim, um, poderoso obstáculo a um financiamento por parte de produtores privados, habitualmente interessados num cinema de ficção.

- *‘Uma das maiores dificuldades para este género de cinema consiste em não receber importâncias que dêem hipótese de se realizarem obras com o mínimo de condições técnicas. O objectivo de captar aspectos da realidade da vida portuguesa não apaixonou 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. Assim, a equipa reduz-se quase sempre apenas a uma pessoa, eu, com todos os problemas de aceitação da parte das populações que,*



por vezes, e no caso de Vilarinho das Furnas me não deixam até entrar dentro de casa. Por sua vez, a distribuição também se torna mais difícil embora não pense na parte comercial como interesse supremo o que iria reduzir automaticamente a minha actuação. Tenho pessoalmente animosidade por tudo o que seja comércio. O Cunha Teles mandou-me um contrato para 'Vilarinho das Furnas' um pouco confuso por forma que havia certos pormenores como a publicidade que ficariam talvez à minha custa. Tal fez com que lhe dirigisse uma contraproposta muito simples de me dar uma pequena quantia para comprar duas ou três bobinas, ficando com a película e explorando-a assim a seu bel-prazer. Assim, os meus filmes foram exibidos todos até agora em cineclubes e colectividades e agremiações, contando com maior número de público do que aquele que teriam se exibidos normalmente no circuito comercial. Gastei cerca de 160 contos em Vilarinho das Furnas, empatando dinheiro em material vário como um gravador, um fotómetro, um motor síncrono da máquina de filmar. A Fundação Gulbenkian emprestou-me 62 contos para 'Rio de Onor', mas, por motivos de acordo, fiquei de ceder uma cópia, cujo custo, por ser em irreversível e ter de ser feita em França, custou cerca de 30 contos.'

'Vilarinho das Furnas' é um dramático e belo testemunho de uma população de regime comunitário (o único exemplo conhecido juntamente com 'Rio de Onor') em vias de extinção, ameaçada pela subida das águas de uma barragem. Nela podemos ver e assistir aos últimos dias de uma aldeia, cujos membros foram posteriormente separados, disseminados por aqui e por ali, arrancados à força do meio em que nasceram e se criaram, de um estatuto quotidiano que ganhara raízes e eficácia ao longo dos séculos.

- *'Foi o Paulo Rocha que me falou de Vilarinho. Interessado contactei com o prof. Jorge Dias que fizera um excelente trabalho sobre a povoação. Só quando lá cheguei pude verificar a riqueza do material que tinha entre mãos. Tinha ali uma comunidade em perigo. O ambiente inicial foi-me hostil como não podia deixar de ser em relação a um estranho dentro de uma comunidade envolvida em problemas graves de subsistência e solidária perante eles. Diziam até que eu era um espião da Hidroeléctrica do Cávado, construtora da barragem que cobriria Vilarinho das Furnas. As pessoas baralhavam as coisas, impedindo-me de assistir às reuniões da Junta onde participavam todos os chefes de família. Nessas alturas diziam-me francamente: 'Vamos tratar dos problemas da nossa vida, o senhor tem de retirar'. Só pude filmar*



uma sessão da junta com uma teleobjectiva em cima do telhado e o gravador em cima do curral. O povo era autêntico, precisava de falar à vontade e quando via um estranho acanhava-se. Fazia-lhes imensa impressão eu estar ali com aquele trabalho todo, durante 18 meses, sem ser para ganhar dinheiro, o que era natural em pessoas que tanto trabalhavam em troca de uma compensação tão pequena. As casas eram muito pobres; desta forma, como tinham a consciência da sua pobreza, pediam-me para não entrar e não filmar assim o seu interior. Os costumes mantinham-se com pouca excepção. Eu tive um grande auxiliar no Ti Aníbal que me foi contando todos os usos de forma exacta. Às 5^{as} feiras realizavam-se as reuniões da Junta. Os vários vizinhos ajudavam-se entre si: os lameiros e os pastos eram comuns. Havia ainda o uso da vezeira em que as pessoas se revezavam para trabalhos comuns como guardar o gado de forma a poderem ficar livres para as restantes tarefas. O arranjo das águas e caminhos, dos carreiros e das represas também se incluía dentro da vezeira. Houve uma grande discussão sobre a transferência da capela num povo que era extremamente religioso. A situação dos habitantes foi diversa: os que receberam bastante dinheiro compraram propriedades melhores, perto dos acessos e da rede eléctrica enquanto outros, pior indemnizados ficaram mais perto e mais mal servidos. Os mais idosos deixaram mesmo a lavoura.'

'Rio de Onor' é o primeiro filme a cores de António de Campos, extremamente belo e incisivo, na reconstituição dos costumes e usos de uma outra povoação comunitária, com sequências e flagrantes notáveis como a do nascimento do bezerro e onde o realizador nos revela um domínio da cor raro entre os nossos cineastas.

'O regime comunitário de Vilarinho, a 47 km de Bragança foi muito mais vivido em pormenor e autenticidade do que em Rio de Onor, a 27 km de Bragança, e onde muito poucas coisas características se mantinham. Aqui o regime comunitário estava mais desfeito, até por razões de natureza geográfica por ficar mais perto de Espanha, por ser objecto da visita de inúmeras pessoas vindas de fora. Em Rio de Onor, o contacto com a população foi mais fácil dado que a sua maior abertura correspondia a uma população não ameaçada e, portanto, em situação diferente da de Vilarinho, uma gente que estava habituada a uma maior comunicação e que pretendia a promoção e a melhoria da vila.'



‘Rio de Onor’ constitui um documento extremamente lúcido das deficientes condições de vida do Nordeste transmontano, de uma terra povoada apenas por velhos, crianças e mulheres, ‘as viúvas dos vivos’, trabalhando com técnicas primitivas uma agricultura de subsistência.

‘O Centro Português de Cinema custeou as despesas laboratoriais de ‘Rio de Onor’. Havia o projecto do ‘Museu da imagem e do som’ que abrangeria um levantamento da realidade etnográfica do país. Pediu-se antes do 25 de Abril, ao Instituto Português de Cinema, uma pequena verba para este imenso trabalho. Até agora não foi possível fazer uma distribuição de verbas a este respeito. Claro que este é um projecto que só pode ser feito com pessoas desinteressadas de um prestígio imediato, de um cinema pessoalista e de autor. Não se pode fabricar toda uma realidade. Trata-se de um cinema que não visa, de imediato, uma rendibilidade. Assim, acho que o IMAVE, o Instituto Português de Cinema e o Centro Português de Cinema deveriam subsidiar e custear um cinema etnográfico, evitando que as pessoas como um António de Campos gastem o dinheiro que têm e não têm penas por carolice. Só com subsídios se pode permitir que os cineastas deste cinema se dediquem a ele, em tempo inteiro’.

‘A invenção do amor’, baseado no poema de Daniel Filipe, proibido durante largos anos pelo impacte das suas imagens, é uma obra que António de Campos sabe traduzir, em imagens de grande força, os principais significados de um poema que retrata uma realidade portuguesa cerrada e oprimida, revelando, ao mesmo tempo, a capacidade do seu autor para um cinema de ficção. Magnífico, aqui, mesmo o aproveitamento da imagem de uma Lisboa cinzenta e entristecida.

‘Quero salientar ainda a precisa ajuda de 3 homens excepcionais que me ajudaram, tantas vezes com prejuízo da sua vida. O Quiné, o Jorge e a Carlota. São eles os meus principais e únicos colaboradores’.

‘Vilarinho das Furnas’ e ‘Rio de Onor’ ficam assim como duas obras fundamentais de um cinema que urge continuar, traçando o verdadeiro perfil e originalidade de um povo.”

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.

"Algumas projecções revelaram-me a riqueza do novo cinema português, na sua diversidade e audácia. Quem teve o privilégio de descobrir autores tão secretos e pessoais, como António Reis e António Campos deve preservar estes monstros sagrados'. Com tais palavras, definiu Jean Rouch as suas impressões sobre o contacto que lhe foi, oferecido durante uma estada entre nós. Se sabemos como são justas e, intimamente, não precisássemos delas, ainda assim decidimos registá-las nesta terra onde santos da porta continuam a não fazer milagres,... António Campos, após 'A Festa' e 'Gente, da Praia da Vieira', dois documentos exemplares, em 16 mm, de 1975, encontra-se na contingência de, para tornar ao cinema, dar um passo atrás, embora interessante como experiência, ao super 8 mm! Isto o que nos confia, com amargura, ao longo de uma conversa que registámos para os leitores do 'Diário Popular'... Sobre o que fica em suspenso, só poderá responder a quem compete os destinos do cinema em Portugal.

- Quais as preocupações, ao filmar 'Gente da Praia da Vieira'?

- Ao partir para o filme, quis ilustrar, antes de mais, uma parte histórica que, como já não pode repetir-se - até porque não existem, hoje, barracas como as que me interessava apresentar -, procurei exprimir através de um extracto do meu primeiro filme, 'O Tesouro', sobre a mesma região. Havia, depois, os problemas do Escaroupim propriamente dito, que introduzi na forma de uma peça de teatro encenada para o próprio filme. O texto dessa peça incide sobre os problemas da região, ficcionados, que depois, em estilo de reportagem, são debatidos pelas pessoas a que respeitam. A peça é, pois, uma característica da realidade, não parte da pura imaginação.

- 'Vilarinho das Furnas' (69-70) e 'Rio de Onor' (74) eram cinema com fortes características documentais, se não etnográficas...

- Sim, houve certa alteração no meu cinema, talvez para eu próprio me renovar e abrir novos caminhos. Amanhã, outros métodos poderão surgir... Gosto de evoluir, de tentar meios de expressão. Distintos, mas sem trair a minha verdadeira criatividade. Por isso, não sigo a mera linha etnográfica de pôr, por exemplo, a câmara até ao fim da feitura de uma certa tarefa, só para deixar imagem da sua forma de produção... Trata-se de conceber o cinema documental rigidamente, de que me quero libertar. Eu luto por desvios à rotina, gosto de ter 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.

- Tem uma concepção de tempo distinta da usada para as obras de ficção...

- É por isso que, quando, estou na fase de montagem de um filme, tenho a sensação de estar a conceber um tempo interior, do cinema, que, por via psicológica, vem a dar a noção do tempo real. . .

- Que papel atribui à montagem?

- A montagem está dependente do material que se filmou. Há uma ideia prévia, que eu filmo, e depois, a montagem corrige, aperfeiçoa, leva mais longe. Em 'Vilarinho das Furnas' não havia planificação pois eu não sabia o que ia suceder. O facto de estar ali, com as pessoas, deu-me a conhecer a realidade e as respectivas personalidades. Quando não conheço previamente o assunto a montagem pode tornar-se, até, o momento principal de elaboração do filme.

- Com 'A Festa' e 'Gente da Praia da Vieira', porquê um regresso à mesma região?

- Depois de fazer 'O Tesouro' pensei sempre que em algo mais completo sobre a praia da Vieira e a sua gente. Pelo meio meteram-se outros projectos... Agora, depois de fazer 'A Festa' e 'Gente da Praia da Vieira' sinto que algo me ficou para pôr em relevo: a existência corajosa e optimista das suas mulheres, verdadeiras lutadoras.

- O que influi na escolha dos temas?

- O carácter emocional pode ser importante, como primeiro ponto. As coisas (os factores sociais e políticos) devem despertar, na sua conjugação, a minha sensibilidade. Não é um fenómeno meramente gratuito, passageiro. Torna-se necessário que um conjunto de elementos me sejam caros, queridos, para fazer um filme... A chamada emoção compósita.

- Como despertou para o cinema?

- Sempre senti o desejo latente, uma necessidade de fazer cinema. Ao ter possibilidade de arranjar uma máquina, fui-me, acercando dos assuntos a quem cultural ou afectivamente, me encontro ligado, Creio, que todos os meus trabalhos respondem ou, pelo menos, correspondem a essa intenção que está latente. Tudo correspondia a uma necessidade de transmitir... 'O Tesouro' foi rodado sem fotómetro, nem nada! A minha tendência natural logo me puxou para Vieira, talvez porque sou da região e a encher o 'écran' dessa terra das suas barracas...

- Tinha acesso ao cinema?



- É incrível mas nessa altura, praticamente não via cinema, excepto quando me deixavam entrar de graça, ou anualmente, quando o Diário de Notícia efectuava umas sessões para os miúdos! Gostava era de ver os cartazes... Abeirava-me deles, espiolhava. . . Com a minha máquina de 8 mm, tinha uma espécie de conversa, era um objecto com quem dialogava! Isto, talvez pelo meu espírito fugidio, de certa forma marginal, habituado a ter de resolver os meus problemas. Foi uma luta solitária, nunca ninguém me ajudou.

- Quais os seus projectos?

- Como não tenho possibilidades materiais vou continuar a fazer cinema em 16 mm, comprei uma máquina de super 8, para não me deixar dominar pelos condicionalismos que, actualmente, nos envolvem, embora espere manter os meus meios de produção em 16 mm, para a eventualidade de regressar a este formato. Digo isto com mágoa, mas com esperança... As minhas primeiras experiências foram em 8 mm. Faz-me pena, porque é cair um pouco num labirinto, mas prefiro a estar parado. Vou tentar fazer um filme de não muita responsabilidade, mas que pode ter o seu interesse. Mais um trabalho dentro da linha documental... ”

José de Matos-Cruz, “António Campos e o cinema português ‘Comprei uma máquina super 8 mm para não me deixar dominar pelos condicionalismos. . .’”, *Diário Popular*, 20 de Agosto de 1976, p. 21.



O nome de António Campos representa uma via original e significativa do cinema português – ligado à terra e suas gentes, essa árdua e reiterada labuta pela subsistência. Filmes como ‘A Almadra atuneira’, ‘Vilarinho das Furnas’, ‘Falamos de Rio de Onor’ ou ‘Gente da Praia da Vieira’, constituem marcos essenciais de cariz etnográfico e sociológico, que agora se acrescenta ‘Histórias selvagens’.

- Após ‘A invenção do amor’, este é o seu segundo filme de ficção?

- ‘Histórias selvagens’ é, melhor, um filme de realidade, com uma gota de ficção. Realidade de hoje – a que se fala nos mercados nos talhos, principalmente a das mulheres e dos homens que estão relacionados com essa ficção. Em ‘A invenção do amor’ tratei duma realidade subentendida; ‘Histórias selvagens’ refere-se a uma realidade directa, e de temática rural. Procurei focar a



realidade de todas as pessoas que trabalham e se esforçam, de manhã à noite, sem direito a sentirem-se doentes. Anda à volta da criação de um porco, o Chino. . . É a história dos que têm as canseiras, para depois venderem os animais baratos e quem fica a lucrar é o talhante. Falamos, ainda, da velhice dessas pessoas que se sacrificaram toda a vida, para enfim não terem quase nada de seu.

- Pela primeira vez, utiliza actores profissionais. . .

- Sim, porque a gota de ficção tinha de ser dada com perfeição; os actores amadores poderiam não atingir uma tal justeza. Eu pretendia segurança, até no aspecto físico. . . Cremilda Gil – por exemplo – encantou-me, pois está perfeitamente integrada no meio onde se insere o papel, excedendo o que eu podia pensar. Havia muita gente que perguntava porque não explicava eu aos actores o que deviam fazer; mas preferia que criassem e vivessem as personagens, a partir do diálogo escrito, sem cercear a sua representação; e eles compreenderam plenamente. No caso de Cremilda, integrou-se entre as pessoas, repetiu a sua maneira de assoar-se e de comer, como se pertencesse à realidade geral. . .

- ‘Histórias selvagens’ não alterou o seu modo de conceber o cinema?

- Continuo a pensar que não me interessa que os meus filmes vão para cartaz. O que desejo é que circulem entre o povo, que conhece ou não os problemas focados, pois poderá debatê-los. . . Mantenho os mesmos objectivos e preocupações. Basta-me pensar num filme, e ter um mínimo de dinheiro para o fazer. Entrego-me de corpo e alma quando os temas me sensibilizam, me apaixonam. . . A maneira como trabalho é a mesma de quando o fazia sozinho. Escolhi uma equipa que nos entendemos. Nalguns casos existe uma afinidade ideológica; em todos, subsiste compreensão entre as pessoas que estão comigo. Acácio de Almeida, por exemplo, é um homem em que eu tenho confiança como operador, que sempre me ajudou sem esconder o que sabia, criando-se uma amizade e simpatia que penso recíproca; acredito na sua competência e dou-lhe liberdade em relação à planificação do seu trabalho. Apesar de poucas verbas disponíveis, acho ainda que as pessoas devem trabalhar com um mínimo de interesse ligadas ao tema.

- De ‘Um Tesouro’ a ‘Histórias selvagens’ vai um longo caminho. . .

- A minha actividade tem sido muito discreta. Desde que comecei, com uma máquina de 8 mm, as pessoas rodearam-me de carinho, e têm-me empurrado, pensando talvez que tenho possibilidades de fazer filmes com um certo



interesse... Isso é que me vem estimulando a seguir esta linha de trabalho. Não aprecio só os que dizem bem dos meus filmes, mas também os que me podem alertar, e a todos chego a criar simpatia. Têm-me dedicado um calor humano muito grande! Se faço cinema é porque gosto, e não só como fonte de subsistência. As pessoas estimulam-me a realizar filmes e, se alguma coisa tenho feito, muito se deve a elas. Porque são gente honesta, em que acredito, vou-me alicerçando. Refiro-me não só aos críticos que escrevem, como às pessoas que vão aos colóquios e fazem considerações sobre os filmes. Não sou um profissional das escolas de cinema; fiz-lhes só visitas... Trabalho com a minha intuição, a minha sensibilidade, aproveitando as capacidades artísticas que possuo. Nunca entrei em guerra com outros realizadores, todos me têm demonstrado a sua simpatia: Manoel de Oliveira, Paulo Rocha, Fernando Lopes, António de Macedo, José Fonseca e Costa...

- O António Campos tem um projecto para a Televisão...

- Sim, Fernando Lopes falou-me para ser um dos realizadores da série para o II Programa baseada em 'Contos tradicionais portugueses'. Deu-me possibilidade de escolher o que mais agradasse; aceitei e elegi 'Ti Miséria', da colectânea de Teófilo Braga... Mas preocupa-me, não por ser ficção, mas pelas magras disponibilidades: pela primeira vez, desde que me dão dinheiro para fazer filmes, sinto-me receoso. Há muito pano para mangas em imaginação, mas parece-me que tenho de pôr capital do meu bolso... O filme exige, pelo menos, três actores profissionais, embora em pequenos papéis. Na sua arquitectura, desejaria fazer algo de belo, com o meu toque pessoal, mas é aí que me sinto cerceado. Será em 16 mm, cor (reversível), com trinta minutos e deve estar pronto até 31 de Dezembro.

- Ainda sobre 'Histórias selvagens': não se trata de um título forte?...

- Exactamente, quero mesmo dar o esclarecimento de que não se trata de Histórias selvagens, como poderia sugerir. Decidi manter o título geral da colectânea de A. Passos Coelho, de onde extraí o conto 'O Chino'. São aliás, narrativas muito humanas, de relação com o nosso povo. E, já agora, acrescento que tinha muito interesse em apresentar 'Histórias selvagens' no Festival de Santarém, não só porque foi lá que 'Vilarinho das Furnas' alcançou um êxito muito grande, mas porque se concentram durante o certame críticos de várias correntes e espectadores que conhecem os meus trabalhos, e que me poderiam dar primeiras notícias do filme. Além disso, até tenho estado desde o início deste Festival, e só no ano passado não pude ir...





Por outro lado, é um filme que não está dentro da temática da manifestação: ligado à terra, à sua exploração – aos que exploram e são explorados... Não irá a concurso, mas só com o objectivo de ser mostrado: eu não entro em competições com ninguém porque não tenho capacidade nem físico para isso, aproveito é as competições dos outros – entendo, aliás, que elas devem existir!”

José de Matos-Cruz, “António Campos fala de Histórias selvagens - o seu último filme”, *Diário Popular*, 12 de Outubro de 1978, p. 25.

Jornalista – (...) talvez porque estava mais à mão?

António Campos – Ah! Sim, porque estava mais à mão e porque gostava muito, e como eu já anteriormente, como referi, procurava o isolamento do Rio para ir tentar pintar, digamos, entre aspa. Portanto a continuação do rio é, portanto, o ir com a máquina, depois era uma continuação daqueles... já daqueles bocados, que eu por lá tinha já andado. De maneira que fui fazendo assim, foi como para experiência. Para experimentar a máquina. Para me experimentar a mim próprio. Como ensaio.

J – Como é que encara esse filme? Quando o vê o que é que sente acerca desse filme?

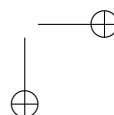
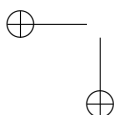
AC – Acho... sinto... Sinto que ... (...) Só depois de Vilarinho das Furnas é que eu tenho uma máquina fotográfica, eu nem uma máquina fotográfica tinha. Portanto não tinha a mínima noção de fotografia, mas adaptei-me à fotografia do cinema e depois comecei a comprar muitos livros, comprava muita coisa, comprava muitas revistas, depois não foi só assim à espera que as coisas me nascessem. Comecei a interessar-me. Portanto, foi actividade que eu, de facto, me dediquei fundo.

J – Naturalmente começou a interessar-se até antes de começar a filmar.

AC – Não! Não! A partir... isto é, comprei a máquina, peguei nela, comprei o filme, meti-o, fui experimentar.

J – Tinha que idade, mais ou menos, nessa altura?

AC – Ah! Sim, tinha vinte e poucos anos sim! Vinte e poucos anos. De maneira que peguei na máquina e fui filmar. Depois em face daquilo que eu estava a fazer é que eu depois comecei a procurar as minhas deficiências, a





procurar o que eu sabia fazer, e enfim o rio foi até uma coisa que eu projectei algumas vezes. Hoje desfi-lo e introduzi-o numa série porque propriamente um filme sobre o rio não tinha interesse (...) que passava em Leiria e então meti-o nesse filme que se chama *Leiria 1960*. De maneira que gostei, gostei isto é... porque foi o primeiro trabalho, enfim tinha de facto uma imagem muito boa, fixa, apanhava aqueles aspectos mais curiosos do rio, ainda não tinha lá, como tem agora, uns tubos a captar a água, portanto a água nascia mesmo dali assim com os calhaus a levantarem-se, nascia com muita força. Era no Inverno e portanto com a ajuda também da Estação. A estação climática também dava, enfim ajudava. De maneira que fiz aquilo, projectei, as pessoas até gostaram, projectei no Cine Clube do Porto onde eu tinha sempre... O Cine Clube do Porto era onde eu fazia os testes dos meus filmes e as pessoas gostaram, acharam... estava curioso. Mas depois vi que não tinha interesse sozinho, como corpo de trabalho. Não tinha e introduzi-o ali. Depois na altura estava assim um Sr. lá da Comissão de Turismo que me disse: “Mas você faça um filme, um filme sobre Leiria.” Está bem, faço um filme sobre Leiria. Antes tinha estado um Sr. também a fazer um filme mas de 35mm que eu não cheguei a ver. Penso que mesmo assim de Leiria, assim com os recantos como aquilo tem, com, enfim, com os episódios, com os aspectos humanos de Leiria e enfim dos seus arredores, daquelas pessoas que vêm à feira que hoje desapareceu. Aquela quantidade de burros enorme, as mulheres a virem nos burros, tudo isso desapareceu. Portanto eu tinha ali patente... porque isso dos aspectos humanos foram sempre aqueles que me entusiasmaram e que me puxavam para eu fazer filmes.

J – O Sr. Preocupou-se bastante em ir criando um património p'ró futuro.

AC – Sim, é, é assim é, e até agora há poucos dias, segunda-feira, quarta ou quinta-feira fui fazer uma projecção dum filme das histórias selvagens (...) Não é nenhum segredo que até fiquei encantado não só pela agremiação que eu pensava que não existia numa povoação da Vila como a Rebolaria que é uma povoação pequena, penso que sim, que eu só tinha lá passado de dia, cheguei agora lá de noite mas fiquei encantado com a dimensão que tem, até gostei muito de lá ir e gostei mais por aquilo que lhe vou agora referir porque há bocado pareceu-me que ficou aqui só assim de raspão, é que o filme, o filme é um filme longo de duas horas e onde eu, de facto, à semelhança com os outros, coloco o aspecto humano, o aspecto etnográfico e, enfim, posso dizer, enfim não sou um profissional de etnografia nem lá pensar, são aspectos





que me prendem, portanto eu posso dizer que são aspectos etnográficos, mas não sou um etnógrafo.

J – Mas é uma pessoa atenta, pelo menos nesse aspecto.

A – Sou sim. De maneira que meto ali, meto no filme todas as coisas, os utensílios, aquilo que as pessoas faziam, meto o amolador que, enfim, nos aparece, o catavento que hoje nos vão desaparecendo da imagem desta geração.

J – Deixe que lhe diga que o Senhor mete esses aspectos, mas mete-os de uma forma proveitosa de uma forma que funciona, porque eu digo isto porque é um dos aspectos do seu filme de Vilarinho das Furnas e justamente tenho retidos na memória utensílios, utensílios e sons também, isto digo eu entre parêntesis; e faça favor de continuar.

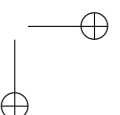
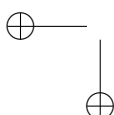
AC – Pois, de maneira que essa é a minha preocupação. Mas o que eu queria dizer há bocadinho era que eu entrei para fazer a projecção. . .

J – Na Rebolaria portanto!

AC – Na Rebolaria pois, que eu referi que foi agora na quinta-feira, aliás, quinta-feira eu vi nos bancos, nos assentos da frente, sei lá, mais de quarenta crianças. Quarenta crianças mas que não iriam, sei lá, do 1º ano ou do 2º ano do Ciclo. O resto seriam da instrução primária ainda. E eu por um lado fiquei certo, coitados dos miúdos, é aborrecido, daqui a bocado estão a dormir ou vão-se embora por o filme não. . . não. . . isto é. . .

J – Não lhes diz nada.

AC – Ou diz-lhes pouco. Não é? Diz-lhes pouco. Bom aquilo que eu achei extraordinário é que eles ficaram até ao fim. Todas aquelas crianças que estavam ali, independentemente de alguns adultos e alguns daqueles de 16, 17 anos que se foram embora, esses, enfim, logo passados alguns minutos, aquelas crianças ficaram até ao fim, e não foi só ficar até ao fim. Eu verifiquei que não estavam a dormir ou , pelo menos, que não estavam desinteressadas, não estavam a rir nem a fazer nada que estivesse a estorvar a própria projecção. É que eles na sua óptica iam examinando as cenas à medida e diziam: ‘Olha a mulher que está a tirar (a determinada altura) o pão de dentro do forno.’ Eles brincam porque a mulher utilizava, de facto, pá de forno que parecia uma enchada e o cabo um bocado curvo; e eles riam-se muito, portanto não estavam habituados aquele tipo, aquela maneira; não é a maneira, mas o objecto com que tirava o pão, não era aquele a que estavam habituados e eu vi que eles estavam a aderir ao filme e ficaram até ao final do filme. Isso foi uma coisa





que aliás disse aos senhores que nunca tinha acontecido e disse mesmo que fiquei com pena dos miúdos, que daí a bocado estariam a dormir, que iam embora porque o filme não lhes dizia nada. Muitos adultos foram, muitos daqueles podiam interessar que é os 16, 17 anos, o ensino secundário portanto, com algum interesse em procurar enriquecimento, não é? Portanto, enfim, já nos cursos secundários esses desapareceram. Mas aquelas crianças... fiquei encantado porque foi a primeira vez até que me aconteceu e disse isso mesmo, fiquei encantado e não esperava que eles ficassem, mas ficaram a ver na sua óptica com as suas próprias reacções, mas não estorvavam, nem riram, nem fizeram nada que perturbasse a sessão. Foi para mim um êxito, o filme das histórias selvagens.

J – Quem sabe se isso não acontecerá pelo facto disso suceder na Rebolaria onde me parece haver um certo interesse por parte das pessoas, em experiências colectivas, sei lá, o teatro, o folclore e outras actividades.

AC – Até Arqueologia. Estive lá a ver objectos, objectos e outras escavações que estão a fazer, e o moço que está à frente daquilo conversou comigo e enfim fez-me uma conversa assim detalhada daquilo que estavam a construir, por isso...

J – Não se recorda do nome do moço?

AC – Sei que ele é professor do ensino secundário e é professor de História, não fixei o nome.

J – Pois, unicamente porque não seria descabido fazer-se aqui realmente...

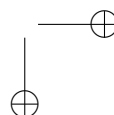
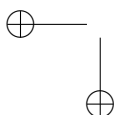
AC – Ah! Sim, Sim.

J – Porque...

AC – Pois, pois, não fixei, sabe é daquelas coisas, apresentam as pessoas mas a gente, pronto, não regista, só registei a presença dele e o interesse.

J – E o trabalho dele...

AC – E o trabalho que ele teve enfim aquilo que ele me disse, e achei claro, entrei em pormenores porque também me interessa por essas coisas, enfim, o que é que iam fazer? Quem é que subsidiava? Como era? Quem é que pagava para virem para ali? Enfim, depois entrei em pormenores, fiquei encantado e não era muito vulgar encontrar e fiquei satisfeito por ter sido, enfim por me terem feito aquele convite e de ter ido, enfim, a uma povoação aqui tão perto por onde algumas vezes tenho passado, porque das minhas povoações, gosto aqui deste nosso recanto. Terei passado já por Rebolaria algumas vezes mas, enfim como passeante, agora ir ali mesmo de noite e, ir ali contactar





com as pessoas, aliás as pessoas. . . até duas moças ou três, pelo menos, três absolutamente conversadoras sobre o assunto com interesse e com perguntas até depois das pessoas terem ido embora, ficaram duas ou três, enfim, mas gostei imenso, foi uma sessão que me trouxe muito agrado, esta sessão.

J – Eu não sou um conhecedor profundo do tipo de vida nomeadamente das manifestações relacionadas com a cultura que se fazem na Rebolaria. Não sou, dizia eu, um conhecedor profundo mas tenho estado suficientemente atento para verificar que efectivamente por ali assim as pessoas se preocupam com as questões da cultura mas de uma forma natural numa forma que não é propriamente a tal da erudição como há bocado dizíamos, snob, ali efectivamente as pessoas cultivam-se em termos muito naturais. Seria talvez proveitoso que nós leirienses e não leirienses nos habituássemos a conhecer um pouco melhor o tipo de experiências que se fazem em terras como a Rebolaria. Porque efectivamente parece-me que por vezes nos deixamos avassalar pelo tipo de cultura, enfim, pois não vamos menosprezar à partida qualquer maneira, talvez ela esteja a ser sobrevalorizada a cultura que nos é imposta pelos massmedia, como agora se diz, pelos meios de comunicação. O Senhor como homem do cinema ao fim e ao cabo, peço-lhe que faça o favor de não nisto uma acusação de maneira nenhuma, porque eu tenho muito respeito pelo seu trabalho mas gostaria de saber se o Senhor também acha que estas manifestações estão em perigo ou se estão ou não estão a ressurgir desse perigo que porventura tenham sofrido, refiro-me então às actividades dos clubes da aldeia, actividades essas que por vezes se reflectem na organização do grupo cénico, grupo folclórico, etc.

AC – Ah! Sim! Pois eu acho que sim. Eu tenho conhecido pouco, é como digo, tenho muito prazer em estar aqui a referir, porque isto reflecte o encanto que isso me deixou da sessão. Não por ir representar o filme, naturalmente, se fosse lá conversar com as pessoas aconteceria o mesmo. Não está em causa publicitar o filme, nem sequer..., até porque estou a dizer que as reacções as pessoas não tem nada a ver com o filme, podia ter lá ido a convite: ‘Olhe venha cá beber um cálice de Porto, ou comer um bolo.’ O que eu digo é que gostei da actividade das pessoas e principalmente aqueles miúdos encantaram-me no fundo, e aquelas três moças mesmo muito jovens, uma soube que andava a estudar à noite, portanto chegava tarde a casa e morava lá para o fundo do lugar, mas com perguntas curiosas, perguntando-me: Então o Senhor tem feito filmes? Faça agora um aqui da Rebolaria, agora de como é a aldeia agora





neste momento porque eu ainda me lembro, dizia uma mais velha, eu ainda me lembro das cozinhas pintadas a amarelo com o oca como as pessoas dizem.

J – Sabe que aqui há dias eu soube, aqui fiquei a saber aqui nestes arredores...

AC – E forrados a papel, portanto, foi tudo referido o que aparece no filme, mas a outra é que disse faça um filme agora se tem feito filmes destes. Achei aquilo muito interessante, foi um encontro para mim muito proveitoso.

J – Foi aqui nesta mesa que eu aprendi a diferença entre a oca e o ocre. O nosso convidado que é o arquitecto, o arquitecto José Fava, realmente elucidou-me que o oca é o pó com que se faz o ocre diluído em água portanto. Mas ainda assim insisto na pergunta se o Senhor tem apreciado que haja um certo renascer nas tais actividades colectivas.

AC – Acho que sim, o que acompanho pelo noticiado que me chega às mãos, o que eu procuro não me chega e interessa-me saber a que as pessoas se dedicam, que as pessoas fazem escavações ou que as pessoas vão renascer velhos cantares daquelas povoações ou que vão renascer os vestuários que fazem grupos de teatro isso é espantoso, é extraordinário que as pessoas façam uma espécie de barreira contra uma espécie de cultura da cultura de massas que é dada pela televisão que alguma coisa serve mas enfim, é para todos igual e enfim essas pessoas que todas elas são ricas, cada povoação tem a sua história. Cada povoação tem a sua história.

J – Não lhe parece que esteja em perigo, digamos assim, esse tipo de manifestação?

AC – Não eu penso que não. Que estão a ressurgir. Têm é como sempre de lutar com muitas dificuldades, as pessoas não têm dinheiro. Tudo hoje custa muito dinheiro, não é? O ir ... vamos convidar o Senhor fulano ... vamos fazer aqui. ... Custa o ir buscá-lo de automóvel, custam as refeições. Hoje uma folha de papel de cenário custa xis, portanto as pessoas têm muita dificuldade, quem tem dinheiro gosta de o por a render ou então investir em que renda. Agora há a lei do mecenato, mas a lei do mecenato é para grandes organizações é para grandes manifestações. A lei do mecenato não vai ser aplicada a uma Rebolaria ou a uma Batalha ou Cortes enfim localidades que eu estou sem. ... é um mero exemplo, enfim as pessoas lutam sempre com dificuldade. É a carolice, ainda vai estando à frente. São as pessoas que dão a quem vem, para lá fomos no carro de um Senhor, para cá viemos noutro. Portanto é mesmo isto, continua à mesma, isto depois torna-se cansativo, as pessoas depois também se





cansam de contribuir, a uma altura da vida cansam-se e depois é difícil virem outros, portanto a onda está a andar, a vaga está a andar, simplesmente anda com muita dificuldade por causa do dinheiro, as autarquias têm muitos caminhos, muitas coisas para fazer e também essas coisas às vezes vêm sempre no último e se houver dinheiro far-se-á isto assim, penso eu que será, não sei, nunca pertenci a nenhuma autarquia, não sei mas penso que. . .

J – O Senhor supõe que o facto da Rebolaria, o facto de estar a paredes meias com a Batalha, que é realmente uma peça curiosa e uma peça de grande recorte artístico e têm inclusivamente consigo um certo espírito, pensa que isso ajuda a contribuir para que aquelas pessoas ali das redondezas tenham um certo espírito empreendedor no domínios das artes?

AC – Hum! Penso que não.

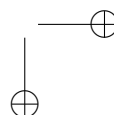
J – Digo isto porque reparo que pela Batalha e pelas imediações há um certo culto, parece-me a mim. É evidente que eu estou a dizer isto como observação que faço, pouco mais do que distraída, mas reparo que abundam por ali assim por exemplo artistas.

AC – Pois eu conheço mal, como digo, não é? Eu conheço mal para fazer assim uma afirmação dessas, mas pode ser que sim, pode ser que não, penso que eles, pronto, moram perto da Batalha, estão ali perto da Batalha, mas o aspecto deles se interessarem, eu até perguntei ao moço ‘então como é que vocês descobriram, como se lembraram de fazer uma escavação e de encontrarem peças romanas, peças do Paleolítico Superior e isso assim, como é que se lembraram que aqui podia haver?’ Depois ele esteve-me a explicar que a lenda - vão atrás da lenda e depois vão despojando a lenda daquilo que possa ser, enfim, toda a roupagem dos séculos e a roupagem da imaginação das pessoas que vão contribuindo e depois chegam ao cerne e à cova do mouro ou uma coisa qualquer assim, não é? não será, penso que não, mas então o que é que será? E lá estava a tal cova, a tal galeria lá está. Pronto e lá foram e então naquela galeria andam a fazer o tal castro. Andam a fazer escavações porque alguma coisa existiu na tradição. . .

J – A própria toponímia, o nome das povoações, o nome dos locais por vezes ajuda bastante.

AC – Ah! Pois é, o ponto de partida que ele me disse.

J – Falávamos da Rebolaria e do associativismo que as pessoas põem em prática ou não põem nomeadamente para fazer trabalhos antigos é claro. Por exemplo, Teatro. O Senhor António tem experiência neste domínio.





AC – De Teatro?

J – Em trabalhos de Teatro em...

AC – Não, não. A minha experiência de Teatro é curta e desastrosa, porque...

J – De qualquer maneira, suponho que o Senhor ajudou a que um grupo obtivesse um prémio?

AC – Não, não ajudei nada porque até o meu papel é um papel pequenino. Eu também não queria um papel muito grande embora eu durante algum tempo na minha vida, uma também das minhas aspirações, eu julgava que tinha jeito para actor, depois vim confirmar que não tinha jeito nenhum. Portanto aquilo foi uma experiência que para mim me indicou, vai fazer outra coisa que para actor não tens jeito nenhum. De maneira que não. A peça de Teatro deve-se ao Miguel Franco, ele é que a encenou e com muito talento.

J – Isso aconteceu aonde?

AC – Em Leiria.

J – Aqui em Leiria?

AC – É, é o Ta-mar.

J – Sim.

AC – No entanto, eu estava muito próximo dele. Ele era um amigo já da minha família antes de eu vir cá para Leiria. Já eram pessoas das relações, e entrei também no ciclo, ele é um homem encantador, enfim, com uma certa cultura. Com gosto para o Teatro, de facto, extraordinário, cm grande talento. Não há duvida nenhuma. Ainda outro dia eu disse e disse-lhe a ele depois que ainda hoje tenho na memória o que foi o espectáculo da Inês Pereira no Castelo que nunca mais se vai repetir, penso que não, é um espectáculo próprio pronto, teve a sua época. Mas quanto a mim, não tenho... , foi uma passagem desastrosa. Desempenhei mal, depois também entrei em Inês Pereira e depois vi que não podia ser.

J – Daí o Senhor saltou para o cinema, digamos assim.

AC – Não, já estava, já estava, já estava no cineama, já.

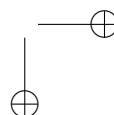
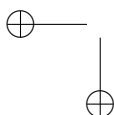
J – Mas o cinema nunca actuou então, também como intérprete?

AC – Não nunca.

J – Preferiu sempre ficar do lado de fora, por trás da máquina, digamos assim.

AC – Sim, sim.

(...)





AC – Tinha ainda um resto de um filme, umas bobines que eu não tinha gasto do filme que tinha feito que se chamava “Invenção do Amor” sobre um poema de Daniel Filipe. Quatro, eram quatro bobines de 30 mm. E pronto agarrei na máquina que tinha, quis sempre adquirir o meu material para ter a tal independência e liberdade para poder partir quando me apetecesse e não ter de ir alugar, pois agora não temos uma máquina, vem avariada, assim eu sabia o que é que tinha, uma novíssima máquina Acord, e vá lá ter arranjado dinheiro para isso. Arranjava com dívidas e com dificuldades, mas pronto, agarrei no material, meti aquilo na máquina e fui.

J – Com 120 metros de filme?

AC – Sim, aproximadamente.

J – Isso dá para colher quanto em tempo?

AC – Ah! Pois é claro um documentário tem que se... Gasta-se muito para depois se recolher pouco, mas enfim, 120 metros dá à volta de 20 minutos ou 30 minutos. De maneira que fui para lá. ... Eu estava muito em Lisboa. Numa casa de Lisboa que me fiava, eu ia fazendo contas e ia pagando como podia. De maneira que fui para lá e disse assim ‘bom tenho que resolver, isto não é assim, isto não é coisa para aqui.’

J – Mas nós... até talvez se me permitisse recuássemos um pouco e explicássemos àqueles ouvintes que ou porque não conheçam o seu filme ou porque tem isso há demasiado tempo, recordaríamos as circunstâncias que antecederam a realização do seu filme. Ou seja, o desaparecimento de uma aldeia portuguesa.

AC – Sim! Pois... ali na...

J – E não uma aldeia qualquer, parecia uma aldeia com características muito especiais.

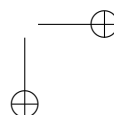
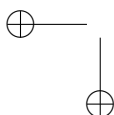
AC – Que era uma aldeia comunitária e que mesmo naquela época ou seja, no ano de 1969 e mesmo enfim, prestes a morrer que mantinha todas as características de uma aldeia comunitária, até abandonarem o solo pela última vez com os seus haveres e partirem. Até à véspera, até aquelas reuniões, o Ajusto, como eles lhe chamavam eram às quintas-feiras. Nessa mesma quinta-feira, última quinta-feira ainda se fez o tal ajuntamento.

J – Uma assembleia.

AC – Uma assembleia, portanto...

J – Quer era usual, todas as semanas.

AC – Todas as semanas.





J – Isto acontecia em Vilarinho das Furnas no Norte do país, mesmo no Norte.

AC – Quase encostado... a 40km de Braga e próximo da fronteira com a Espanha.

J – Um quilómetro ou dois da fronteira, talvez, é isso?

AC – Não, mais, mais. Por estrada. Por estrada devem ser aí talvez uns dez, sim, mais ou menos, agora pelos caminhos ali é mais fácil (...) e depois é mais simples.

J – Isto instalada, essa aldeia, instalada em pleno parque na Peneda Gerês?

AC – Sim, existia pois naquilo que depois não estava instituído, nessa altura em 69 andavam a pensar já, diziam que iam fazer um parque, mas ainda não estava delimitado, não estava nada feito.

J – Bom mas já agora convirá, e perdoe ainda que continue com este preâmbulo, mas convirá levar ao conhecimento dos ouvintes a noção do que seja um parque. Eu tenho verificado que por vezes as pessoas, algumas pessoas menos informadas supõem que um Parque Nacional é assim uma coisa que é uma espécie de jardim, digamos assim. E não é nada disso.

AC – Não, um parque é..., são sítios que pela sua natureza turística e cultura e harmonial têm que ser preservados.

J – Preservados, unicamente.

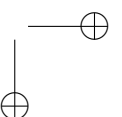
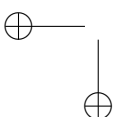
AC – E pronto.

J – Na sua, nas suas características genuínas.

AC – Não se pode caçar, não se pode andar de automóvel, não se deve andar com carros que provoquem cheiros, automóveis, motorizadas. Havia lá há um tempo, mas outro dia já não vi lá o letreiro, por isso não sei se ainda está em vigor. São regiões que pelas suas características devem ser preservadas.

J – Devem ser resguardadas dos malefícios.

AC – Mas nessa altura já se pensava fazer mas não estava ainda em vigor, porque até S. João do Campo que fica na parte de cima, Vilarinho das Furnas fica no Vale, ficava no Vale do Rio Homem e portanto na depressão formada pelo Rio; e portanto aquilo falava-se que ia ser, mas não estava ainda delimitado, porque a gente dizia: ‘a minha casa está aqui em S. João de Campo’, portanto isso não estava ainda feito, de maneira que a aldeia ia desaparecer. Ele disse-me isso e eu cheguei lá e vi que era uma coisa estrondosa, filmei logo ali, naquele momento, a chegada dos animais, uma coisa enorme, que eu nunca tinha visto, uma quantidade de cabras e ovelhas que vinham, de ma-





neira que decidi de facto ir fazer o filme. Mas eu não tinha nem um tostão. Nunca tive nenhum dinheiro para fazer um filme e então fi-lo deste (...) Se eu for projectar o filme todo como eu filmei (pró público em geral eu corto metade); tem quase quatro horas porque tem lá aspectos que eu depois para não ser cansativo para as pessoas... o filme em si tem quatro horas, para um estudo futuro. Pronto, resolvi ficar só que tinha que resolver era problemas...

J – Mas essa aldeia ainda não dissemos então e isso é do conhecimento de que conhece o seu filme, essa aldeia ia desaparecer porque ...

AC – Pois ia. A barragem era feita mesmo no rio, mesmo junto à povoação portanto como era uma depressão e as casas estavam mesmo ... quando havia cheias até quase chegavam a... quando enchiam muito como era natural (ainda lá passei uma cheia) subia até quase às casas, as que estavam ali mais próximas. Porque claro, a barragem tinha uma altura enorme, não sei quantos metros, quanto é que tem...

J – Senhor António Campos eu faria aqui uma interrupção, por dois motivos, um deles para reportar os nossos ouvintes para aquilo que seja então a Aldeia de Vilarinho das Furnas através de um pequeno programa de televisão que passou há três ou quatro dias cujo nome não me ocorre neste momento mas como referência direi que é patrocinado por uma marca de combustíveis cá em Portugal. É um filme realizado por um qualquer coisa Hipólito salvo erro. E refere-se, reporta-se, reporta-nos paisagens monumentos, enfim todo um património deste país, e justamente a três ou quatro dias mostrava-nos Vilarinho das Furnas numa altura em que a barragem por qualquer circunstância foi esvaziada e então lá estavam as paredes no ar as tais paredes de Vilarinho das Furnas. Mas como neste momento nós também, enfim, os artifícios da técnica hoje possibilitam e nós temos aqui em linha um ouvinte que já foi convidado deste programa, uma pessoa que nos preza muito e supomos saber que é do relacionamento próximo do senhor António Campos e proporcionar de alguma maneira, proporcionar que este nosso ouvinte dialogasse connosco até porque me parece que ele conhece bastante este seu filme. Está a ouvir? Quiné, Estou?

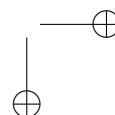
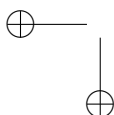
J - Estamos a falar com o senhor Quiné. Sim?

Q - Exacto.

J - Ora sim Senhor! Como está? Boa noite.

Q -Boa noite.

J - Já sabe que temos aqui o Senhor António Campos.





Q - Sim tenho estado a ouvir com muito prazer.

J - Sim Senhor.

Q - É mais um encontro que tenho com o António Campos. Desta vez cá de longe.

J - Cá de longe? Não está. É como se estivesse aqui connosco sentado nesta mesma mesa, aliás que conhece, não é assim? Ora bom o seu conhecimento, nós estamos aqui a falar acerca dum filme que penso ser do seu conhecimento. Vilarinho das Furnas.

Q - Sim que eu tive o prazer de colaborar nele com o Campos.

J - Sim estávamos aqui a falar daquela região nortenha em que se insere, aquela aldeia que enfim, que foi engolida pelas águas. Como é que...? Quer comentar a sua vivência o seu conhecimento que teve, quando me diz... uma vez que me diz...

Q - Eu recordo com alegria e saudade a primeira vez que eu e o António Campos e mais um amigo nosso, Guilherme Salente, nos deslocámos lá para ver. O Campos ia todo entusiasmado e depois a inacessibilidade daquela gente que o Campos acabou de dizer, realmente até ao último dia de filmagens, eles não autorizaram que o Campos gravasse as Juntas, porque aquilo era uma coisa de tanto segredo para eles, eles tinham tanto receio de serem burlados pela Éolica que não autorizavam ninguém. Aquilo era realmente uma coisa impressionante lembro-me perfeitamente de uma certa desilusão que se aposou de nós, quando nós contactámos pela primeira vez aquela gente, não sei se o Campos está a ouvir...

AC - Estou...

J - Sim ele está a ouvir bem.

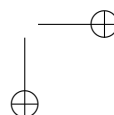
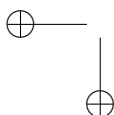
AC - Estou a ouvir.

Q - Não sei se ele quer recordar algumas passagens disso.

AC - Sim. Sim estou contente por o Quiné estar a recordar.

Q - Lembro-me perfeitamente que aquela gente se tornou de repente inacessível. O Campos teve uma dificuldade enormíssima em entrar lá.

J - Era isso mesmo que eu queria perguntar. Mas enfim, ao fim e ao cabo é desnecessário perguntar porque isto está a ser aflorado já. Era justamente a minha curiosidade perante o facto de que eu presumo ser uma dificuldade. Homens idos do outro mundo que não os daquela aldeia e de fora, portanto, e serem encarados como intrusos.





Q - Só estava surpreso de uma certa retaliação que aquela gente tinha em relação à desonestidade com que recontava até ali aquele problema.

J - Os homens ditos civilizados provavelmente não estariam. . .

Q - Quer dizer as pessoas deturpavam. Os jornalistas, cineastas e outras coisas, outras pessoas que por ali passavam deturpavam completamente o sentido e o viver daquela gente, não é? Eles sentiam-se um pouco defraudados em relação. . . pelo que acabavam ao fim e ao cabo por ter conhecimento do que se dizia deles. É claro que o cinema de António Campos assenta sobre uma base de realidade. É cinema etnográfico científico e portanto nem tinha que tomar partido nem tomar decisões. Filmava-se aquilo que se via, não é? E. . . mas as pessoas não o conheciam não sabiam das intenções. Recordávamos então entusiasmados eu, o Campos o Guilherme Valente. Lembro-me. . .

J - E aliás eu, dá-me a impressão que valentes eram três. . .

Q - Éramos três!? Ah! Valentes não. Eles não autorizavam ninguém. Diziam-nos logo ao princípio, a gente começou a fazer indagações diziam-nos assim: 'aqui ninguém passa mal, toda a gente (..) portanto não há aqui fome'. Já a princípio talvez a responderem-nos a nós . . . aquilo que outros tinham dito . . . a dar resposta a outros com certeza.

J - Naturalmente.

Q - Não sei se o Campos se lembra disto.

AC - Lembro-me perfeitamente Quiné, lembro perfeitamente disso e da nossa satisfação quando encontramos o Senhor Manuel da. . .

Q - Exacto.

AC - Que foi a única pessoa, foi a única pessoa que nos deixou. . .

Q - Foi a chave para abrir a porta.

AC - Que nos deixou a porta entre aberta.

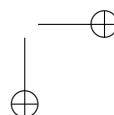
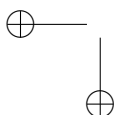
Q - Exacto.

AC - Quando falava e o Quiné e o Valente recordavam e diziam, com uma certa entoação quando ele dizia, quando tocava o Búzio para juntar, para fazer o ajuntamento de maneira que o Senhor Manuel da Silva foi de facto um achado que no acompanhou até depois à noite para nos ensinar o caminho.

Q - Exacto.

AC - Foi de facto uma viagem, sei lá. . .

Q - Há coisas em Vilarinho das Furnas que me impressionaram profundamente, mas que, é um caso curioso e claro está no filme que o campos em





guardado, não está no filme que o mundo inteiro já viu, e devo esclarecer, talvez o Campos na sua modéstia não queira dizê-lo. Que o filme *Vilarinho das Furnas* é o filme português mais visto em todo o mundo. (...)

Transcrição escrita obtida (em 2005) no MIMO – Museu da Imagem em Movimento, Leiria, sem indicação de data. Trata-se da transcrição de uma gravação áudio de uma entrevista feita num programa de rádio eventualmente por José Oliveira.



“Após várias curtas metragens (Um Tesouro Português, 1958; Chagall, 1966; Colagem, 1987), ele aborda o documentário de longa metragem e impõe-se como um dos melhores observadores da evolução do seu país nomeadamente da transformação económica e psicológica do meio rural: Vilarinho das Furnas (1971), Falamos de Rio de Onor, (1974); Gente da Praia da Vieira (1975), Histórias Selvagens (1978). J.LP.

Dictionnaire du Cinéma sous la direction de Jean Loup Passek, Assité de Michel Ciment, Claude Miche Cluny e Jean-Pierre Fronard. Librairie Larousse – 1986.

A notícia veio no ‘Europeu’ de sábado passado: O Instituto Português de Cinema subsidia a realização de um filme ‘Terra Fria’, de António de Campos, natural de Leiria. É um dos quatro filmes que aquele organismo do Estado vai financiar durante o corrente ano [1989]. A notícia fez-nos retomar o projecto já antigo de ouvir António de Campos que, então como amador do cinema começou a dedicar-se à realização de filmes de curta metragem há mais de 30 anos. Os seus mais velhos amigos lembram-se ainda da sua primeira adaptação de um conto de Loureiro Botas ‘O Tesouro’, cuja acção se desenrola na Praia de Vieira, constituindo também um elemento etnográfico de raro valor, por fixar aspectos daquela povoação que a urbanização desenfreada não respeitou. Em 1959, António Campos, baseando-se num conto de Miguel Torga, produziu a segunda curta metragem, ‘O senhor’. Nestas duas realizações entrou, como actor, o dramaturgo leiriense Miguel Franco, desaparecido no ano passado. ‘Leiria 1960’ - documento de grande interesse para o estudo e conhecimento da cidade rural dessa época foi o terceiro filme deste apaixonado cineasta, que desde sempre teve como objectivo e preocupação transmitir para o celulóide a sua criação de imagens e situações. 1961 foi o ano, da epopeia piscatória do atum, na ‘Almadraba atuneira’. Este filme e o de ‘Vilarinho das Furnas’ (desaparecimento de uma povoação próxima de Terras do Bouro, engolida pelas águas do Rio Homem ali represadas em albufeira alimentadora de central eléctrica) constituem património cultural da cinematografia portuguesa. Tratam-se de dois documentos de inegável interesse cultural, só possíveis graças à dedicação, entusiasmo e sacrifício deste

Homem de Cinema que, quase exclusivamente à sua custa, registou essas imagens. Aí, mas sem que isso tenha sido condição para a realização destes dois filmes, António Campos veio a ter algum apoio de Amigos da Cidade e da Fundação Gulbenkian.

Talvez seja melhor, passarmos a ouvi-lo:

O Correio - Depois de Vilarinho das Furnas, em que passou cerca de dezoito meses na povoação que veio a ser inundada, que outros filmes realizou e em que condições?

A.C. - A expensas minhas, com a ajuda de leirienses amigos, adaptei para cinema o poema do malogrado DANIEL FILIPE 'A invenção do Amor', curta metragem de cerca de vinte minutos de projecção. De seguida, com encargo meu e sonorização suportada pela Gulbenkian, realizei um filme de Homenagem ao pintor Marc CHAGALL, por ocasião do seu 82º aniversário.

O Correio - Sabemos que se lhe seguiu 'RIO de ONOR'. Que motivos o levaram até essa povoação raiana?

C.C. - O que me determinou, em 1973, a realizar esse filme foi o de se poder estudar o estádio do nível comunitário em Vilarinho das Furnas, em 1969, e o de Rio de Onor, em 1973, visto que ambas as localidades eram os melhores expoentes do regime comunitário em extinção no país.

O Correio - Desculpe termos interrompido a resposta à pergunta sobre as realizações...

A.C. - Continuemos, pois. Após 'Rio de Onor' realizei vários filmes para o Instituto Português de Cinema, tais como 'Gente da Praia da Vieira', 'A Festa', 'Os ex-votos portugueses' e 'Histórias selvagens', cujos temas foram, respectivamente, a Vieira de Leiria na época efervescente de 75, uma reportagem da festa anual dos pescadores da Praia em 10 de Agosto, as pinturas populares ofertadas aos santos pelas graças recebidas por devotos e a adaptação de dois contos da autoria do médico de Vila Real Dr. Passos Coelho.

O Correio - Consta-nos que trabalhou também para a Televisão. O que fez?

A.C. - Em 1979, de facto, realizei para a RTP uma curta metragem que se integrava num programa de adaptação de contos populares portugueses. Esse filme, de cerca de trinta minutos, intitula-se 'A Ti Miséria'.

O Correio - No quinto encontro de professores de História da Zona Centro foi deliberado convidá-lo para realizar um videograma sobre a cidade de Leiria. Chegou a bom termo esse projecto?

A.C. - Embora com algumas vicissitudes e desajustamentos conclui esse videograma [*À Descoberta de Leiria*, 1987] cujo original se encontra depositado no Museu de Etnologia, em Lisboa. Esse vídeo é constituído por duas partes distintas, a primeira a preto-e-branco com excertos do filme 'Leiria 1960', já acima referido, e de um outro filme, bastante curto, intitulado 'Retratos das Margens do Rio Lis' e, uma segunda parte, a cores, da cidade actual. Este videograma teve a colaboração de três professores, os Drs. Vitorino Guerra, Camilo Fialho Barata e Acácio de Sousa e a valiosa colaboração da Escola Superior de Educação de Leiria.

O Correio - Vemos, assim, que já há bastantes anos que o António Campos não realiza nenhum filme. Porquê?

A.C. - Como deve calcular, a realização de qualquer filme, por curto e simples que seja, exige gastos incomportáveis para quem não disponha, como não disponho, de fundos muito avantajados. Essa razão tem-me impedido de continuar a produzir, o que aliás, sucede com muitos outros cineastas portugueses.

O Correio - Essa paragem, segundo julgamos saber, não tem impedido, contudo, a divulgação da sua obra. Julgamos que continua a ser exibida e que sobre ela se debruçam os estudiosos do cinema e da etnografia. O prémio que recentemente lhe foi atribuído não é disso demonstração?

A.C. - Posso informar que muitos dos meus filmes, com predominância para 'Almadraba atuneira', 'Vilarinho das Furnas', 'Ex-votos portugueses' e 'Histórias selvagens' têm sido exibidos não só no país, mas também em Itália, França, Inglaterra, Alemanha Ocidental e Cabo Verde, pelo menos. Com frequência tais filmes são pedidos à Cinemateca Nacional, à qual ofereci alguns, e ao Instituto Português de Cinema os que são de sua propriedade.

O Correio - Mas o prémio que lhe foi concedido no 7º Encontro de Sociologia Rural em Bolonha, significa ou não interesse pela sua obra cinematográfica? Como reage a essa distinção?

A.C. - Essa distinção concedida aquando da comemoração do milénário da Universidade de Bolonha e que o foi pelo conjunto da minha obra cinematográfica parece revelar a sua actualidade como documentário de índole cultural. Fiquei naturalmente satisfeito, além de surpreendido pois só soube da sua atribuição quando fui chamado ao palco para me ser entregue o respectivo troféu.

O Correio – Sentiu-se, de algum modo, compensado pelos esforços desenvolvidos durante tantos anos?

A.C. - Embora me tenha dedicado, de alma e coração à criação cinematográfica, senti-me e sinto-me ainda hoje largamente compensado. Foi um momento de grande emoção. Creio, sem falsa modéstia, que o mérito do prémio ultrapassa o da minha obra.

O Correio - Falemos agora do presente anunciado pelo ‘Europeu’. O que se passou? Porquê a obra de Ferreira de Castro, o Autor de garra que agora parece um pouco esquecido?

A.C. - Há mais de trinta anos que eu sonho com a transposição para o cinema dessa admirável obra do autor de ‘A Selva’. É uma ideia incumbida no meu subconsciente, que periodicamente aflora. Era, como na generalidade da minha obra, o apelo da rusticidade, com figuras genialmente desenhadas e uma descrição primorosa do ambiente vivido pelo autor. Retomei essa ideia no ano passado. Não tendo eu vocação para produtor, contactei a empresa produtora Inforfilmes a quem o projecto agradou plenamente, incumbindo-se da apresentação ao concurso de Novembro de 1988 para as produções de 89.

O Correio - O subsídio concedido pelo IPC de 29 250 contos foi suficiente para a realização do filme?

A.C. - Não. Por isso, o ICP emprestará 14 000 contos, a RTP concede um apoio de 10 000 contos, aguardando-se ainda a resposta da Fundação Gulbenkian, já que o orçamento do filme é da ordem dos 70 000 contos.

O Correio - Julgamos que ficou satisfeito com a concessão do subsídio. Mas não fica igualmente preocupado pela responsabilidade de mais esta criação cinematográfica?

A.C. - Para o projecto ser aprovado, teve de passar por cinco apreciações que foram positivas: aceitação pela produtora do tema apresentado, adesão desta e da RTP à adaptação cinematográfica por mim elaborada, bem como pela família do Autor do livro que só cedeu os direitos por a adaptação respeitar o espírito da obra e, finalmente, a do Júri nomeado pelo IPC para este concurso. Obra maduramente reflectida, como o foi - costume dizer que a ideia de cinematizar ‘Terra fria’ atingiu já a maioria -, apresentará as dificuldades que sempre se nos deparam na linguagem filmica. Estou confiante, contudo, pois, trabalhando com isenção, com amor ao cinema, com honestidade intelectual e artística como sempre o tenho feito, espero corresponder à confiança que tantas entidades me concederam.

O Correio - Esperemos voltar a falar consigo sobre cinema. E sobre este filme. Mas só depois, claro, de regressar da sua deslocação a Paris, onde sabemos que irá integrar um júri internacional. De que se trata?

A.C. - Fui convidado, com efeito, para fazer parte do júri internacional de um Festival denominado ‘Cinema du réel’ que terá lugar no Centro Georges Pompidou, em Paris, de 1 a 15 de Março. Até lá vou estar ocupado com a preparação do novo filme. Depois continuarei, por tempo que não deverá ser inferior a 18 meses, mas terei sempre muito gosto em falar para o nosso semanário.

O Correio – Auguramos-lhe novo êxito nesta criação cinematográfica. Obrigado! ”

“António Campos cinematiza Ferreira de Castro”, *O Correio Semanário* (Marinha Grande), 10 de Fevereiro de 1989, p. capa e p. 6.

(...) Atrevemo-nos a classificar António Campos tendencialmente como um realizador do artístico e do popular, dos aspectos etnográficos. Realizador dos árduos quotidianos rurais. Da vida comunitária pastoril. Das condições de subsistência. Enfim, um realizador do povo... Fomos encontrá-lo mais a sua equipa a filmarem esse planalto que alguém designou um dia por Terra Fria e que provavelmente vai estrear no Festival de Cannes, em França. *Barrosânia* não quis desperdiçar a oportunidade e fez-lhe a entrevista que se segue.

Barrosânia - Como é que surgiu a ideia de realizar um filme sobre uma obra de Ferreira de Castro e porquê concretamente ‘Terra Fria’?

António Campos - *O projecto “Terra Fria” surge na sequência do meu interesse em filmar, de uma maneira geral, as raízes da sociedade portuguesa. Principalmente a sociedade fechada de pequenos aglomerados, mas com características e força próprias à semelhança dos meus filmes anteriores. ‘Terra Fria’, de certo modo, é um caminho para o meu desejo de filmar o povo português nessa perspectiva. Este projecto não nasceu agora. Nasceu há alguns anos, ainda Ferreira de Castro era vivo, só que na altura não se proporcionou fazê-lo por razões financeiras. Guardei a ideia até há dois anos.*

B. – Podemos então dizer que este projecto foi impulsionado pelo realizador?

A.C. – *Pois. Fui eu que apresentei o projecto à Inter-Filmes. Seguidamente apresentaram-no à Espanha e à França para arranjar colaboração, cooperação. Foi assim que começou a desenvolver-se.*

B. - Quer falar-me acerca do financiamento do filme?

A.C. - *Decorre fora do meu âmbito. Não é um assunto que me diga respeito. Só sei que temos uma co-produção espanhola e francesa, mas não tenho elementos que lhe possa dar sobre o assunto. A minha área é outra.*

B. - Mas foi-lhe entregue um filme. A escolha dos actores?

A.C. - *Todos os actores foram escolhidos por mim em colaboração com o meu assistente.*

B. - A escolha não tem a ver com o financiamento?

A.C. - *Sim. A actriz principal é espanhola. Foi escolhida pela produtora espanhola entre as candidatas que concorreram. Depois nós analisámos. Podíamos ter rejeitado, por exemplo, se não agradasse fisicamente. Não foi imposta. Podíamos dizer: esta não serve.*

B. - Em parte já me respondeu, mas pergunto-lhe: o filme visa ser essencialmente comercial ou é mais um filme que lhe dá gosto fazer?

A.C. - *Sim. Tem de ser um filme para ser exibido nos cinemas. Não gosto muito do termo comercial, mas é um trabalho que visa a afluência de espectadores, visto ser uma obra muito cara e tem de possuir as suas compensações.*

B. - O que é que pensa desta região como potencial fílmico, ou seja, acha que naturalmente, sem grandes truques cinematográficos se tem potencial que se impõe, através da paisagem, da flora, dos penedos já que é composta disto?

A.C. - *Sim. Eu já fiz um trabalho documental sobre Rio de Onor. Tem pessoas extraordinárias, simpáticas. No que diz respeito a esta ficção, tem potencialidades de sobra e tem boas vontades. Só temos encontrado facilidades para o nosso trabalho. Isto é um mundo. Mesmo tendo-se feito imensos filmes, sobre a região, não está esgotado. Esta zona continua a dar oportunidade às pessoas que a querem ir trabalhar. Não estão esgotadas, nem a paisagem, nem o povo.*

B. - No seu filme vai utilizar mais a imagem ou a palavra? Evidentemente que estão no filme estas duas componentes...

A.C. - *Está doseado.*

B. - Segue integralmente a história de Ferreira de Castro?

A.C. - *Foi feita uma adaptação, não direi livre, mas obedece ao espírito do autor. Não se vai fazer uma outra história baseada nos seus parâmetros, mas estou a segui-lo.*

B. - Mas pode haver alguns episódios, algumas descrições que Ferreira de Castro na obra parece sobrevalorizar. No entanto, o realizador poderá valorizar outros.

A.C. - *A minha missão é fazer. Interesso-me pelos problemas etnográficos e vou seguir dentro desse princípio. Obviamente que tenho de adaptar o romance à imagem, que é outra linguagem.*

B. - Quais os locais onde decorrem as filmagens?

A.C. - *Padornelos, Padroso e a Ponte da Misarela.*

B. - Vai utilizar mais os interiores ou os exteriores?

A.C. - *Pode haver mais uma pequena percentagem de interiores, em relação aos da história, relativamente aos exteriores, mas também tem muitos exteriores.*

B. - Em termos de guarda-roupa foi muito difícil recriar o da altura?

A.C. - *Não tem sido difícil. Têm-nos sido oferecidos modelos para fazerem cópias, para utilizar directamente ou emprestados. E as pessoas oferecem-se para descobrir qualquer peça.*

B. - A nível das instituições, do poder local ou a nível particular? Houve apoios?

A.C. - *A nível do particular houve a ajuda do Padre Fontes. Ele conhece e é uma porta aberta. A ajuda dele é excepcional, assim como a do António Orfão, que é de Padornelos. O António Orfão, mesmo antes de chegar aqui, fez com que eu não fosse um estranho em Padornelos e em toda a região. Ele também é bastante conhecido. Lembro-me, por exemplo, do episódio da taberna. Vimos uma taberna que era tal e qual como nós a queríamos para o filme. Não era preciso mexer em nada. Só que o dono ia fazer obras, mas como era amigo do António facilitou-nos as filmagens. Foi de facto um guia muito bom. É uma espécie de S. Pedro que tem as chaves, abrindo as portas das pessoas que eu precisava para colaboração. Prezo-o muito porque também tem um grande à-vontade e uma linguagem que, sendo de uma pessoa daqui, ajuda bastante qualquer pessoa estranha ao meio. António arranja duas vacas, tantos carneiros e ovelhas, tantas galinhas, um cântaro...*

B. - Que dificuldades é que teve em transpor uma obra como esta para o cinema?

A.C. - *Não lhe posso dizer que tive ou não dificuldades. Fui fazendo. Fui adaptando. O filme inicialmente tinha três horas, depois tive de encurtá-lo. Tenho um olhar para as atitudes etnológicas e queria meter mais do que aquilo que comportava. Só que os produtores, a CEE e do Programa Média-92, disseram não e tive de passá-lo para duas horas. Fui reduzindo aquilo que não era propriamente a força da história.*

B. - *Leu outros livros, outras obras...*

A.C. - *Do Ferreira de Castro?*

B. - *Sem ser do Ferreira de Castro. Qualquer outra literatura que ajude esses traços culturais.*

A.C. - *Sim, leio outras obras...*

B. - *Rio de Onor, de Jorge Dias, podia trazer-lhe algumas referências!?*

A.C. - *Sim ajudou e li-o duas ou três vezes. A obra do Jorge Dias ajudou a penetrar teoricamente neste mundo. Aliás, fiz um outro filme, 'Vilarinho das Furnas', metendo-me também dentro daquela comunidade.*

B. - *Pensa que Ferreira de Castro, pelo facto de não ser daqui conseguiu captar esses traços que fazem parte desta comunidade fechada?*

A.C. - *Sim. E não é só a minha opinião. 'Terra Fria' é dentro da bibliografia dos livros etnográficos, mesmo sendo um romance, considerado também um livro sobre etnografia transmontana.*

B. - *Pensa que muita coisa ainda se manteve desses traços?*

A.C. - *Já está mesmo por um fio. Não sei o que se pode fazer. Naturalmente se eu vivesse aqui também faria como eles. Já fiz alguma coisa que não me competia. Quando vim às primeiras vezes, achei que os variadíssimos fornos deveriam ser preservados. Deviam ter um letreiro, de harmonia com as autarquias, de património nacional. Estes fornos são para mim monumentos. Neles se cozinhou o pão de muitas centenas de pessoas barrosãs. Por exemplo, o forno de Padornelos tem a soleira da porta com um grande desnível. São muitos anos com sacos a passarem ali. Uma pedra de granito leva muito tempo a desgastar-se assim. Escrevi para o Património Cultural para preservarem aqueles fornos que fossem de mais interesse nomeadamente para Padornelos. A determinada altura obtive uma resposta diplomática, dizendo que iam tratar do assunto com as autarquias. Por outro lado, fiquei decepcionado com a Ponte de Misarela. Na primeira vez que fui lá, nas guardas da ponte que são constituídas por blocos enormes só faltava um. Perguntei se não se poderia repor. Disseram-me que dava muito trabalho. Eu pergunto*

que trabalho devem ter tido aquelas pessoas que não tinham meios como hoje e construíram-na? Agora qual não foi o meu espanto ao ver...

B. - Tudo deitado abaixo...

A.C. - *Não é deitado abaixo. É roubado. Se tivessem deitado abaixo, as pedras estavam lá no fundo. Foi roubado pura e simplesmente. Isso é que me faz pena. Que haja evolução é natural. Não se pode fazer nada mas sobre estes aspectos pode-se fazer qualquer coisa no sentido de preservar e dignificar o nosso património cultural português. A ponte tem uma história verídica sobre as invasões francesas. Seja o que for é uma ponte que está num local excepcional. Aquelas pedras são um encanto. Todo aquele recanto é num local paradisíaco. Também fiz o pedido para preservarem, mas nunca obtive resposta. Não me preocupam as casas, pois cada um tem de as fazer à sua maneira. Têm de procurar a comodidade. Entende-se que o alumínio é mais barato. Mas o património é de todos. Já perguntei ao Padre Fontes a que Freguesia pertencia a Ponte da Misarela para se saber o que tinha acontecido e o que os poderes autárquicos poderiam fazer para repor as pedras. Roubaram aquelas. Não há dúvida. E se fazem o mesmo do outro lado?! Ninguém reage!? Não se prende com o facto de eu a filmar para o filme. Não sou o primeiro. Outros já a filmaram antes de mim.*

B. - Quer acrescentar algo de especial ao que já disse sobre esta região?

A.C. - *É uma região interessantíssima. Gosto do tipo enérgico das pessoas. São pessoas de palavra. Pessoas com quem se pode contar. Agrada-me também a sua rigidez perante certas atitudes. .*

B. - Vai pôr estas características nas personagens do filme?

A.C. - *Sim. Sim. Estou a esforçar-me por isso.*

B. - Quando é que pensa que vai estrear o filme?

A.C. - *Penso tê-lo pronto em Maio de 91.*

B. - Estreia em Portugal, Espanha e França?

A.C. - *Penso que a ideia deles é estreá-lo em França, no Festival de Cannes.*

B. - Em que língua sai? Nas três línguas?

A.C. - *Sim. Vai ser dobrado para os diferentes países. O original é em Português."*



Judite Aguiar, “ ‘Terra Fria’: um filme e um livro sobre Barroso”, *Barrosânia*
– Revista Trimestral da Região de Barroso, nº 6, Outubro/Dezembro de
1990, pp. 45-51.

“(...) ‘Terra Fria’ constitui uma surpresa absoluta para alguns e a confirmação da originalidade específica do Cinema português, acrescentada, no caso presente, com uma fortíssima dose de referências regionalistas quase imperceptíveis a uma audiência estrangeira e distante da realidade geocultural do nosso país, situação aliás que se poderá repetir entre os potenciais espectadores portugueses, na sua maioria oriundos de meios urbanos ou por eles influenciados. Não obstante, arriscamos dizer que os fenómenos de estranheza e distanciação a que o filme nos possa convidar não são desafios gratuitos, espoletados por um qualquer desejo de exotismo. Para exemplificar o que dizemos, não será difícil encontrar quem levante sérias dúvidas e, diga-se em abono da verdade, pertinentes interrogações sobre certos episódios a que assistimos no decorrer da acção, o baptismo de uma criança no ventre da mãe ou uma luta de touros ritual, como se, por momentos, recuássemos no tempo e na História. Só que estes aspectos despontam primitivos, no melhor sentido que a palavra pode adquirir, ao falarmos da reconstituição de universos que de algum modo estavam preservados da massificação e normalização cultural.

António Campos, responsável pelo regresso ficcional do Cinema português ao desfrutar das leis simples da natureza e da sociedade tanto no plano físico como humano, no que pode considerar-se um duplo retorno a figuras clássicas do Cinema nacional, foi durante muitos anos empregado de secretaria no liceu de Leiria, a cidade que partilhou com a arte das imagens e dos sons sobretudo na área do documentário. Nasceu em 1922 e ganhou talvez inesperada notoriedade ao realizar ‘Vilarinho das Furnas’, 1969/70, em torno de uma aldeia comunitária destinada a morrer em nome do progresso. ‘Falamos de Rio de Onor’, 1974, e ‘Gente da Praia da Vieira’, 1975, consolidaram a vertente documentarista na obra do autor. ‘Histórias Selvagens’ representou uma mudança de registo rumo ao visível desejo de ficção que atravessa as sequências de ‘Terra Fria’. Sobre o filme e os seus pressupostos falou-nos António Campos, entrevistado, em Montreal.

- *O António Campos é conhecido sobretudo como documentarista. Para alguns realizadores, poderia ser um estigma. No seu caso, penso que serviu*



de elemento catalisador a um discurso de ficção que agora desponta em pleno. Começo pela pergunta clássica, Como surgiu 'Terra Fria'?

- Esta ideia de transformar ou de adaptar o romance de Ferreira de Castro não é recente e remonta ao princípio dos anos 60. O Paulo Rocha, grande amigo a quem devo muitas atenções, já conhecia alguns dos meus trabalhos e deslocou-se a Leiria com o António da Cunha Teles que, nessa altura, iniciava a actividade de produtor. Estava a montar 'Almadraba Atuneira' e pediram-me para lhes indicar um argumento. Foi então que lhes disse que tinha pensado há muito tempo adaptar 'Terra Fria'. Como sabe, o Ferreira de Castro não aceitava que o Estado financiasse obras que resultassem da adaptação dos seus livros. O produtor não tinha os meios necessários e precisava de os pedir ao SNI [Serviço Nacional de Informação]. Por esta razão o projecto acabou por não se concretizar, tendo ficado adormecido até que desafiei o Acácio de Almeida a pegar nele.

- Desde quando é que se interessa pelo Cinema?

- Quando tinha 12, 13 anos, vivi em Aveiro com os meus avós, perto de uma grande fábrica de cerâmica que pertencia à família do meu avô. Como tenho uma compleição física frágil, sempre considerei extraordinária a dureza de certos trabalhos. O que acontecia que, em vez de ir para a escola, ia ver as mulheres a rebarbar os tijolos, os homens no forno, os carrinhos de mão com duas fiadas de telha a serem transportadas para um vagão na ria. Tudo aquilo era fascinante e fui descobrindo a minha sensibilidade. Claro está que reprovei. Mais tarde, depois de fazer exame a Belas-Artes curso que não me seduziu comprei uma câmara de 8 mm e, em vez de trazer filmes de família, decidi aprender a fazer Cinema. Sou um autodidacta. Tive de pagar tudo à minha custa. Não recebi dinheiro de ninguém e não devo nada ao Estado. Comecei por realizar "O Tesouro", baseado num romance de Loureiro Botas, um jornalista escritor.

- Qual foi o ano dessa primeira experiência?

- 1958. O filme chegou a ir a Carcasone, onde recebeu o Prémio da Esperança. Apercebi-me de que poderia ser útil. Nunca andei à procura de fama ou de prémios. No entanto, não sou diferente das outras pessoas, gosto de ver o meu trabalho apreciado. Mas, interessa-me sobretudo mostrar o pouco que sei. Essa é a minha missão no Cinema.

- Tratando-se de uma co-produção entre Portugal, Espanha e França, 'Terra Fria', será exibido, pelo menos, neste países. Em Montreal, durante a

conferência de imprensa, verificámos que o público se interrogava a propósito dos ritos, e entusiasmando-se com o clima mágico de sequências, como o do baptismo no ventre da mãe, a luta de touros, iludindo um aspecto fundamental que é a importância dada à participação feminina, no acto de transgressão adúltera que culmina na revolta violenta contra a arbitrariedade dos que usavam as mulheres como puro objecto sexual. Para além do mais, existe uma época determinada, os anos 40, definida através de incisivas referências políticas. Seja como for, que importância dá aos ritos na sua obra? Qual é, por exemplo, a correspondência actual daquela luta de touros?

- Na época em que decorre a acção, aqueles confrontos ainda sucediam com regularidade. Cada freguesia possuía um touro, digamos, comunitário. Todos concorriam para a sua alimentação e tratamento. Quando um dia cheguei a Padornelos e encontrei uma construção em forma de capela, perguntei que igreja era e se tinha algum santo. Disseram-me que era a casa do *Touro*. O que é engraçado é que tem o traçado de uma capela, com duas águas, a fachada toda em pedra, tem uma cruz e uma sineta. Tempos houve em que era grande a rivalidade entre as populações por causa do seu animal que, ao mesmo tempo tinha a função de reprodutor. Hoje não há pastos em abundância, os encargos são maiores, os mais novos abandonaram as aldeias e a tradição desapareceu, excepto aqui e além por razões turísticas.

Voltaremos a 'Terra Fria' no momento em que se perfilarem as condições para a sua estreia em Portugal salientando por agora, das suas linhas gerais, a cristalina preocupação de confrontar o passado nas contradições de uma realidade ainda sobrevivente de uma época em que uma mulher podia ser seduzida pela diferença que um homem, apelidado O Americano, lhe despertava, sublimando os fantasmas da sua condição social. Do texto e do filme ressalta a sua emancipação sacrificial, brutal e combativa na atitude para com o emigrante que representava a transgressão da norma, mas não os valores concretos da vida simples oferecida pelo marido, e a visão da esperança aventureira, dividida entre o contrabando e o espectro da morte.

Destaque para o trabalho dos actores, Joaquim de Almeida, Carlos Daniel, Cristina Marcos e Isabel Ruth, composições plenas de sentimento que corporizam a atmosfera portuguesa da acção. 'Terra fria' pode ser visto na cinemateca no próximo dia 30 de Setembro."

João Garção Borges, “Sangue Quente em Terra Fria”, *Sábado*, 2 a 8 de Outubro de 1992, pp. 52-53.

[Dois textos, um de Jorge Amado e outro de Jorge Dias sobre a aldeia de Vilarinho das Furnas precedem o início da entrevista.]

LUCERNA- A leitura destas palavras sugere-lhe uma reflexão especial, dão que prospectivam para memória colectiva e para a Cultura Nacional a aldeia desaparecida?

CAMPOS – A leitura dos textos que antecedem a sua pergunta não me sugere agora qualquer reflexão especial, pois esta já a tive quando parti com a máquina de filmar e quatro rolos de 30 metros de filme de 16 mm, para recolher as últimas actividades do derradeiro ano de permanência dos Furnenses em Vilarinho das Furnas. Apenas não testemunhei o último enterro porque ele não se realizou na data que me foi transmitida por alguns habitantes, tendo eu ficado todo o dia de máquina em punho à espera do acontecimento.

L.- Em ‘Falamos de Rio de Onor’ dá-nos o retrato de uma aldeia também ‘típica’, embora diferente de Vilarinho, tanto na organização sócio-económica, como no destino ‘físico’; esta desapareceu do mapa, aquela ainda existe, fisicamente, mas correndo riscos de desaparecer por adulteração. Fale-nos destes dois casos.

A.C. – Desejei fazer um filme de Rio de Onor imediatamente quanto possível após ter acabado Vilarinho das Furnas, justamente para dar possibilidades aos estudiosos da matéria e fazerem a comparação entre a vida comunitária de Rio de Onor, onde àquela época – em 1973 – se encontrava já em grande declínio no que respeita ao seu sistema comunitário Agro-Pastoril.

L. – Tendo em conta que os temas dos seus filmes andam sempre à roda da Etnologia, pode considerar-se que é uma opção sua, ou há uma motivação especial?

A. C. – Não é uma opção meditada, mas sim uma questão de instinto que me levou sempre a praticar este tipo de cinema. Mesmo os vários filmes de ficção de que se compõe até ao momento a minha filmografia todos eles abordam a etnografia, sem que eu dê por isso. Misturo sempre a realidade presente ou passada com o fio condutor da história. Deixo ao eventual espectador a função

de saber destrinçar, quando se trata de um documentário, se é documentário ficcionado ou simples ficção.

L. – Em que ano pensou o ‘Rio Lis’, quando o realizou, e qual foi a motivação?

A.C. – 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. A filmagem foi no ano de 1957 e não foi pensada para ser espectáculo. Empreguei o material com que gosto de trabalhar.

L.- Porquê não o guardou como título independente? Conservou o negativo?

A.C. – Porque senti que acompanhado por imagens da localidade e localidades por onde já passa a custo, ficaria mais beneficiado e também beneficiará as outras imagens. Este trabalho não foi feito com negativo, mas sim com filme reversível, o que significa dizer que serve de negativo e positivo. O filme no seu todo está resguardado contra todos os males.

L. – Qual, na data, era o grau de poluição do rio Lis?

A.C. – Se em 1957 já se falava em poluição desconheço. O rio Lis tinha as suas águas límpidas e só se viam detritos de árvores ou animais mortos, quando alguma cheia das então frequentes invernia os arrastava na sua corrente impetuosa. Os animais da feira dos Oito bebiam mansamente, espeelhando os seus focinhos nas águas límpidas.

L.- Com que meios o concebeu, realizou e montou?

A.C. – Só lhe posso dizer: o desejo de fazer cinema. O resto da pergunta está ligado ao dramatismo que os bastidores escondem quando alguém deseja fazer cinema, com características de total independência: paga-se caro.

L.- Na feitura dos seus filmes tem um plano ou fio condutor prévios, que respeita e segue, ou há ‘desvios’?

A.C. – Um filme, tem na maioria das vezes, um fio condutor ou mais propriamente um guião. Há quem já tenha experimentado não escrever nada antecipadamente. Seguir um guião rígido, de ferro, ou um maleável depende de quem faz o filme. Mas por norma as alterações são inevitáveis.

L.- ‘Um Tesouro’ baseia-se num conto de uma simplicidade marcante. Qual a razão desta escolha? Os ‘actores’ foram escolhidos ou ‘aceitou’ o material humano que havia ao seu alcance?

A.C.- O conto de autoria de Loureiro Botas, escritor de Vieira de Leiria, foi-me sugerido por uma pessoa de família, cujas sensibilidades tinham e têm grande afinidade com as minhas. ‘Um Tesouro’ é um elo dessa corrente. A actriz principal, que ganhou um prémio para a melhor interpretação feminina, num Festival de Paris, estava à minha espera. Rodado o filme, morreu com a idade de 75 anos. Todos os outros foram ‘actores geniais’.

L.- A Praia da Vieira constitui uma atracção especial, ou foi uma questão de facilidade/comodidade de ambiente próximo?

A.C. – A Praia da Vieira de então era um cenário extraordinário, não só no que respeita ao ‘décor’ propriamente dito, mas também aos habitantes. Eu tinha um enorme apreço, principalmente, por todas aquelas mulheres que partiam de madrugada, canastra à cabeça, para a venda do peixe, calcorreando quilómetros sobre quilómetros, com alegria natural ou fictícia, pernas musculosas e ancas bamboleantes como bateira ao sabor das ondas. Como sabe, mais tarde voltei aos vieirenses, mas na pele de AVIEIROS.

L.- ‘EX-VOTOS PORTUGUESES’. Porquê esse título? Localize o ambiente geográfico e defina o clima sócio-económico. Há alguma personagem especial na trama ou o conjunto de circunstâncias jogou forte no tema?

A.C.- Ex-Votos é o nome da matéria que iria ser utilizada no filme mencionado, que foi rodado em Santa Maria do Bouro, no Minho, e o Alentejo, em todas as localidades onde tive notícia de existir um Ex-voto. Este filme, que eu considero o meu trabalho mais fraco, tem milhares de personagens, ou seja, todas aquelas figuras que fazem parte das centenas de quadros que filmei.

L. - Para terminar: há meses a Rádio Clube de Leiria sugeriu uma retrospectiva dos seus filmes; acha uma boa ideia, desde que se materializem as condições necessárias, com relevância para a tiragem de algumas novas cópias indispensáveis para garantia de boa qualidade?

A.C. – Por agora a minha actividade muito preenchida não me permite meter ombros à tarefa de modo a materializar essa ideia. Por outro lado a tiragem de cópias custa tanto dinheiro. . .

L. – Fale-nos um pouco do seu último, em fim de montagem, com o título ‘A tremonha de cristal’.

A.C. – O meu mais recente filme, intitula-se ‘Tremonha de cristal’. Não se trata de uma tremonha de moinho, mas sim de uma pirâmide quadrangular perfeita e minúscula, que se forma com o cloreto de Sódio mais o cloreto de Potássio; os cristais aglomeram-se formando tremonhas, isto quando a crista-



lização se faz tranquilamente. É raro e por isso quase desconhecida. É uma curta-metragem para a Televisão e em 35 mm para exibição em salas de Cinema. Está em vias de conclusão e os tele-espectadores vê-la-ão num dos canais de Rádio Televisão Portuguesa. Uma história de minha autoria e o filme da minha realização.”

Lucerna (Boletim da Associação dos Antigos Alunos da Escola Domingos Sequeira), “António Campos e a sua obra”, nº 8, 1 de Junho de 1993, pp.1-6.

O que é que o influenciou ao ponto de vir a ser um cineasta? Que filmes viu que relação com o cinema foi essa, inicial que o levou a apaixonar-se pela sétima arte?

Vim para o cinema... não usaria o termo ‘começar a minha carreira’ porque não considero que tive uma carreira. Eu vivi em Aveiro até aos vinte e tal anos, mas quando andava na 4ª classe disparou qualquer coisa cá dentro do meu cérebro - até aí, na 1ª, na 2ª e na 3ª classes, era muito regularzinho - disparou qualquer coisa que mexeu com a minha estrutura pessoal. Morava, a casa ainda lá está, com os meus avós e a minha tia, muito perto da cerâmica, a João Pereira e Campos-Materiais de Construção Civil, e comecei a não ir à escola, a fingir que para lá ia, mas a esconder-me no velho edifício que devia ter sido antes uma igreja e possuía muitas dependências, sacristia, despensas e coisas assim, que não tinham chegado a ser tapadas. Escondia-me ali, pois tinha para isso bom sítio, e quando a senhora contínua se afastava, eu safava-me e ia para a minha vida.

Como era ela, nessa fase de fugas?

Escondia a mala dos livros - a saca, nessa altura era uma saca - numa vedra e ia para a fábrica. Se considerasse a minha carreira, eu afirmaria que ela nasceu na fábrica, na atracção que sentia pelo sortilégio daquele mundo do trabalho e da criação. Porque também no que respeita ao cinema eu sempre fui fazendo aquele que me atraía. Voltando atrás, se me perguntar porque é que eu ia para a cerâmica, já não conseguirei responder. E porque é que eu, andando até aí tão direitinho na escola, de repente me safo para a cerâmica? Porque já tinha mais idade? Eu teria nessa altura treze anos, naquele tempo as licenciaturas faziam-se muito tarde. O que é que eu procurava, instintivamente? Analisando hoje a situação, não tenho dúvidas de que era o mundo





do trabalho. Com a minha compleição física débil, metia-me uma impressão extraordinária ver aqueles homens com um carro de mão com uma roda só à frente, cheiinho de telha até lá acima, saindo dos fornos quentes onde eles estavam a desenformar, e ir até à ria, onde está sempre frio, com o carrego a fumegar. Era como que uma homenagem! Fui ganhando amor àquilo, naquela divagação, e nunca mais fui à escola, nunca mais tirei a 4^a classe ali em Aveiro! Pronto... Havia também outra actividade que à altura tinha uma pujança enorme, com a saída de vagões cheios de sal, composições que tinham dois, três quilómetros de comprimento, puxadas por duas locomotivas. Embora o meu avô nada tivesse a ver com os caminhos-de-ferro - ele era da fábrica onde tinha um lugar mais de relevo e coordenação do que de actividade fabril - passei a conviver com o ambiente das salinas. Ia ver as mulheres, franzinas, com uma canasta de mais de 50 quilos à cabeça, a subir penosamente um plano inclinado que ligava o depósito dos barcos salineiros com a margem quando a maré estava baixa. E espalhavam sal nas pranchas para que não escorregassem nelas, o que lhes gretava os pés. Algumas andavam até com os pés entapados. Toda aquela laboração - ver chegar os vagões vazios, a esforçada azáfama das mulheres, o movimento das composições para trás e para diante - fez-me aproximar dessas trabalhadoras e passei a ser um passageiro clandestino que andava com os vagões para baixo e para cima. Sabia toda a lógica da sua movimentação, havia uma agulha próximo da casa onde eu vivia que facilitava as coisas.

Foram duas actividades ligadas ao ser humano que me influenciaram imenso para toda a vida e que moldaram sem dúvida a minha arte e a aproximação ao cinema e um certo olhar através do cinema. Agora, se me perguntarem se eu tinha alguma ideia de fazer cinema, eu não...

Mas ia ao cinema havia já uma relação como espectador?

Claro que sim. É verdade que ia ao cinema.

E o que é que via?

Principalmente as coisas com ternura, e o trabalho. E tinha uma paixão por enredos com as famosas falsificações, as malandrices da malandragem. Ia ver não para aprender, mas pelo gozo da trama. Eu, aliás, podia ter-me tornado num grande vigarista. Já se percebeu que ninguém me educou, ninguém me dizia 'António', Antoninho como me chamavam e ainda hoje algumas pessoas me chamam, 'faz isto, não faças aquilo!', embora vivesse com os meus avós e a minha tia. E esses foram os melhores anos da minha vida.





Porquê?

Foram os de maiores dificuldades financeiras, é verdade: o meu avô ganhava pouco e ainda por cima era pouco governado, governava pouco a casa, a minha avó estava cega e a minha tia Laura não continha a situação. De maneira que andávamos sempre empenhados em letras. Foi o que desgraçou a família. Ainda hoje lastimo não poder ter a casa da minha infância, que também foi nessa voragem das letras e deixou de ser património familiar. Mas, mesmo assim, foram anos de intensa liberdade e muita vivência.

Aqueles dois mundos laborais exerceram um apelo irresistível. E com a arte propriamente dita, quando é que se dá o confronto?

Tinha, de facto, uma tendência para as coisas da arte, embora não percebesse muito nem soubesse nada disso. Havia coisas que me fascinavam. Gostava muito da entrada da Igreja da Nossa Senhora das Barrocas, por exemplo. O que me atraía era o desenho, a pintura. Não era o cinema, que irrompia com toda a sua novidade e pujança. Havia até um moço que trabalhava no cinema e falava muito connosco, sabia de cor os nomes dos artistas todos e extasiava-nos com as suas conversas. Mas aquilo que me atirou certamente para uma carreira artística foi um episódio bem preciso, quando passei diante de uma sapataria que há em Aveiro e vi uma reprodução, feita por alguém da terra, do quadro *S. Francisco Despedindo-se de Assis*, a preto e branco, a lápis. Fiquei encantado com aquilo. O que é que eu fui fazer, à minha moda? Fui logo comprar lápis, eu que quase não tinha um tostão para nada, "crayons" nºs 1, 2, 3 e 4, umas folhas, agarrei em tudo e fui experimentar.

Já tinha algum contacto com o desenho, nos poucos tempos em que ia à escola?

Nunca tinha desenhado, até nem era grande aluno em desenho geométrico, era muito mau, não fazia bem aquelas coincidências obrigatórias! E então fui copiar a entrada da tal Igreja da Senhora das Barrocas, que ainda guardo de recordação. Digo isto para tentar explicar o meu espírito. Eu era uma espécie de atiradiço, não sabia de nada mas acreditava que era capaz de fazer alguma coisa. Nem sequer era uma questão de acreditar, queria fazer e fazia mesmo. Foi este episódio que abriu as portas à arte na minha vida, enfim modestamente, claro.

Um começo com continuidade?

Comecei a fazer coisas, a fazer modelação, experimentei a pintura, para ensaiar as tintas, mas eu nunca tinha pegado em pincéis, era como se me



pussem um navio nas mãos e me dissessem ‘governa-te. Vai-te embora, faz-te ao mar.’ Por isso continuo a insistir que não chamo ao meu percurso artístico uma carreira, chamo busca de mim próprio, ser útil por qualquer maneira às pessoas. Mas estas experimentações iniciais eu não mostrava a ninguém. Pronto, foi assim!

Chegou a estudar Artes Plásticas, não foi?

Fiz exame às Belas Artes no Porto e fiquei bem. Cheguei a matricular-me e a frequentar alguns dias, mas senti que não era aquilo. E desisti.

A dada altura, impõe-se fatalmente o cinema.

Foi numa época em que já comprava muitos livros sobre a arte cinematográfica, alguns deles ofereci à Cinemateca Portuguesa, à volta de duzentos. Desactualizados, claro, mas fazendo parte da história, eram livros que estavam em vigor naqueles anos 40. Comprava muitos livros técnicos na Livraria Portugal e na Bertrand, em Lisboa. Gostava de aprender, simplesmente eu não tinha possibilidades de ir para uma escola, no estrangeiro. Encantava-me quando me diziam que um senhor chamado Manoel de Oliveira tinha uma carrinha e gravava os filmes todos. Eu ficava espantado, e dizia para mim: ‘Eh! Era uma coisa dessas que eu queria!’ Só mais tarde vim a conhecê-lo, com muito prazer, numa fase em que as técnicas tinham evoluído muito. E nunca tive essa carrinha de sonho.

Dessas manifestações artísticas de que nos falou, até chegar ao cinema vai um salto significativo.

Não vai muito. Quando comecei a ver que não tinha mão para a pintura e para o desenho, mudei de rumo, mudei a agulha de marear para o cinema.

Já nos anos 50?

Vim para Leiria em plena guerra. E pode-se colocar a ligação ao cinema nessa passagem, cerca de 1945. A mudança geográfica alterou a vida toda, até familiarmente. Vim para casa de família da minha mãe, enquanto que em Aveiro era a família do meu pai.

Em Aveiro era um meio familiar ligado ao mundo fabril. E em Leiria, foi a ligação com o campo?

Não tenho família ligada à agricultura. Eram dos caminhos-de-ferro, empregados da CP. Cheguei a Leiria e fui-me entusiasmando com o cinema. Até que uma prima minha me interpelou: "Ó António! Andas aí a desejar experimentar o cinema, porque é que não fazes o conto do Loureiro Botas, que é tão bonito?" E deu-mo, para ler, *Um Tesoiro*. O que é que eu fui fazer? Exac-



tamente a mesma coisa que com a história dos "crayons". Fui ter com um homem que tinha uma máquina de filmar Keystone de 8mm à venda na sua loja.

Nunca filmou em 9,5mm?

Ainda bem que se lembram disso porque era capaz de me escapar e é importante, porque foi realmente o arranque. Houve uma altura em que eu estava para entrar para funcionário das Finanças, e o meu pesar era ter de passar o resto da minha vida fechado numa secretária, para mais de Finanças, eu que abominava aquilo tudo! Havia um senhor açoriano, Perestrelo, que tinha família com posses e alguém com máquinas Pathé de 9,5mm. Mas não me entendi com ela. Ia para filmar, aquilo tinha um motor, tinha a manivela, e eu filmava tudo menos o que queria. Foi um desastre e decepcionou-me. Quase ia perdendo o entusiasmo. Entretanto, aparece o 8mm e compro uma Payard, a máquina dos meus sonhos, de corda, pequenina, sem tripé, sem nada. É espantoso como eu não tinha noção absolutamente de nada.

No entanto, dispôs-se a experimentar fazer filmes.

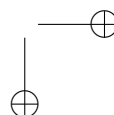
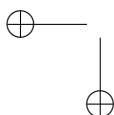
Mas era uma santa ignorância. Uma vez estava a ver uma revista chamada *Cinéma Chez Soi* e li que se acertava o fotómetro para os dines, e asa, conforme... Fiquei aflito, o que seria aquilo? Telefonei ao Manoel de Oliveira dizendo que estava a ler um livro em que se explicava que eu tinha de acertar o fotómetro, o que é que aquilo significava. E ele lá me disse, 'você faz sim, faz assado' e eu nunca mais larguei o fotómetro. Começo a entusiasmar-me, quase como uma pessoa que faz a festa, deita os foguetes e apanha as canas. Filmava, aquilo tinha de ir para Lisboa revelar, depois regressava, era uma excitação. .

O que é que filmava?

Em vez de andar a filmar as pessoas da família, para treinar a mão pelo menos, não senhor, agarrei no conto *Um Tesouro* e fui filmá-lo para Vieira de Leiria, sem saber nada de nada. Assustadoramente ignorante. Finalmente montei o filme no meu quarto, com um candeeirozito de mesinha de cabeceira, não tinha máquina de cortar, tinha de usar duas peças com que raspava e colava os planos. Por intuição. No fundo eu sentia que tinha alguma intuição para a actividade, ao contrário do que senti quando ensaiei o desenho.

Já vislumbrava a sua relação futura com o cinema?

Achei que ali havia qualquer coisa que me poderia abrir caminho à criatividade. Nunca procurei ser um cineasta de grande cartaz, nem ter o nome



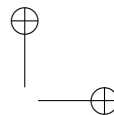
no jornal. Queria fazer filmes que fossem úteis às pessoas, que me dessem prazer ao fazê-los e que os pudesse mostrar às pessoas e elas aderirem. Claro, disse toda a gente gosta e eu também. De maneira que agarrei na tralha e disse para a minha prima: ‘Olha, vou fazer UM TESOIRO.’ ‘Vais mesmo?’, respondeu-me ela. ‘Vou, estou decidido.’ Tinha a minha tia, mãe dessa prima, que era duma sensibilidade extraordinária, e gostava muito dos filmes que eu fazia, eu era o melhor realizador do mundo, para ela. Apoiou-me também. E era uma purista. Uma vez foi a S. Martinho do Porto e viu uma filmagem em que atiravam um vulto das escarpas. Ficou muito indignada por atirarem um boneco, achava inadmissível que não atirassem mesmo o homem, não se capacitava que pudessem fazer um truque daqueles, para ela era um embuste. E participou no meu filme.

UM TESOIRO é de que ano?

É de 1958. Eu não sabia o que havia de fazer ao filme, em Portugal eram todos como eu, faziam as coisas e guardavam. Um dia vi um anúncio de um festival internacional de cinema de amadores, mas estava hesitante. A minha prima é que me motivou: ‘Homem, concorre. Olha, é lá longe, não ficas nada envergonhado. Se tiveres azar deixas-te ficar sossegado e pronto.’ Pois é, lá mandei o filme para Carcassone. E fui com o filme. Quando apareci na estação - pagaram-me as viagens para ir lá - estava uma pessoa da organização, um velho republicano espanhol exilado, que me recebeu dizendo: ‘O senhor fez uma obra extraordinária, com as suas ingenuidades, mas muito boa.’ Eu estava à espera que me descompusessem... Foi uma festa. Lembro-me que houve um espectador que disse: ‘Aprendemos mais nestes vinte minutos que em dez anos a ver as mulheres da Nazaré e o Fado.’ Foi um bom empurrão. Depois fiz O SENHOR e fui andando sempre.

Como olhava para o cinema português, nessa altura, nos anos 50?

Espero que não vá melindrar alguém, espero que não, que as pessoas me compreendam. Mas eu isolei-me em mim próprio, mal, quis resolver os meus problemas, ter o meu próprio material e vivia afastado do nosso mundo do cinema. Gostava de saber os seus nomes, de saber que havia outros que faziam cinema em Portugal, mas como tinha em mente fazer um cinema que não estaria nunca no pensamento das pessoas que tinha oportunidade de ler em entrevistas, o cinema português passava por mim como o francês ou o inglês.



E com o aparecimento de novos cineastas, que vêm de estudar no estrangeiro, e a constituição do Cinema Novo, sente-se de alguma forma o percursor dessa movimentação ou parte dela?

Não. O que eu queria era fazer cinema. Não fui inspirado por ninguém. E certamente que não abri portas a nada, eu vivia muito isolado. As pessoas ficam um bocado melindradas, às vezes, quando eu digo que não fui influenciado por outros cineastas, arrastado por correntes estéticas. Mas é realmente verdade. Eu ia ao cinema, não é porque eu quisesse. Há-de haver alguém que diga: ‘Olha este, armado em génio.’ Não. Eu fiz asneiras toda a minha vida, - mas fi-las à minha custa. Não tinha possibilidade de ir estudar lá para fora, como foram o Fernando Lopes para Londres, o Paulo Rocha e o Cunha Telles para Paris, tu próprio, Costa e Silva, para a Suécia. Eu ainda escrevi para diversas escolas dizendo que era pobre e não podia pagar anuidades, mas eles respondiam-me que não, ali quem tinha dinheiro ia, quem não tinha não ia. Se tivesse essa possibilidade, acho que poderia ter ido além, porque muitas coisas estão por fazer na minha obra. Mas foi tudo à minha custa. Claro que o Manoel de Oliveira e as pessoas do Cineclube do Porto começaram a saber da minha existência e disseram-me para mostrar o filme, *UM TESOIRO*. O Manoel de Oliveira tratou-me como um igual, e eu tinha muito empenho em ver o seu *DOURO, FAINA FLUVIAL*. Levou-me à fábrica da passamanaria, onde tinha um estúdio, e chegou até a dizer que se eu morasse ali perto podia utilizar o estúdio. Mais tarde o Oliveira falou ao Paulo Rocha no *A ALMADRABA ATUNEIRA* e o Paulo escreveu-me uma carta dizendo que gostava de ver o filme. Aliás, ele foi sempre uma das pessoas que me foram aconselhando, com a autoridade que tinha na matéria.

Por esses anos estava a trabalhar na secretaria da escola em Leiria. Era nos fins-de-semana que rodava as suas obras?

Não! É que os directores passaram a compreender, gostavam também de cinema. Um deles, o Dr. Narciso Costa, era um cinzelador genial, pena que fosse preguiçoso, teria deixado obra importante. Aproveitei disso e da sua estima para pedir alguns tempos para as filmagens. Ele autorizava: ‘Vai lá. Vai lá mas que os inspectores não te vejam.’ E foi assim. Uma das personagens do filme *EX-VOTOS PORTUGUESES* é o próprio inspector das escolas, o Machado da Luz, pai do crítico de cinema. Sinto muito a falta dessas pessoas amigas.





Tem consciência que foi uma peça fundamental no cinema que havia nessa época dominada pela ditadura que condicionava a criatividade, dando um pouco a volta a isso?

Consciência? Consciência como? Não se trata de sentir regozijo por isso, era um orgulho comigo próprio. Pensava que antes não se tinha feito muito daquele cinema. Questionava o porquê de tanto brado em torno do VILARINHO DAS FURNAS. Terá sido porque se tratava de um filme de uma época crucial da nação, um filme feito de maneira diferente, com a Payard ao meu lado preparada para descarregar quando fosse preciso, durante um ano inteiro. Comecei a sentir essa noção quando as pessoas demonstraram gostar do VILARINHO DAS FURNAS. E há uma coisa curiosa de que não me esqueço. O filme não tinha nada a ver com o Centro Português de Cinema [cooperativa criada com o apoio da Fundação Gulbenkian e que suportou a produção de filmes basilares do chamado Cinema Novo Português], mas o Galvão Telles, já estava eu empregado na Fundação, foi-me lá desatinar duas ou três vezes para que o filme pudesse ser projectado em Paris. Eu respondia-lhe que não: ‘Galvão Telles, você é um tipo porreiro, até me custa estar a dizer que não, mas não vale a pena.’ Até que ele insistiu tanto que eu disse: ‘Está bem, pronto! Leve o filme.’ E fiquei muito satisfeito quando foi apurado para a Quinzena de realizadores, em Cannes. É claro que as actualidades que se viam nas salas de cinema antes dos filmes de ficção eram totalmente diferentes do meu. O que eu criava era um cinema documental diferente do que via fazer. Documentários, falo dos documentários.

Pois, porque o António Campos é um homem da ficção e do documentário. O que é que lhe interessa no documentário e o que é que lhe interessa na ficção?

No documentário é filmar como se fosse a alma das pessoas, tudo o que diga respeito à função dos seres humanos. Na ficção, acho que paguei um bocado por querer meter-lhe a minha raiz documental. Se me dissessem para fazer um filme, mas com a condição de não meter nada do documental eu responderia ‘desculpe, mas não me posso comprometer.’ É porque às tantas estou lá, sem querer. É uma atracção. Quando penso em ficção estou com a condição do documentário ao meu lado.

Apesar do que afirma, é quando se torna conhecido como grande documentarista, o que poderia facilitar-lhe essa carreira, que de repente volta à ficção.





Porque naturalmente a ficção me faz falta. Ela falta, mas tenho de lá pôr o parceiro, porque este não se afasta, não cede o lugar.

Há um momento de passagem nesta caminhada que valeria a pena ser precisado. Os primeiros filmes são ficções, embora muito especiais por retratarem o quotidiano das populações envolvidas, e de repente passa à fase do documentário cru, inovador, directo e vivo. Qual foi o "clic" para isso?

VILARINHO DAS FURNAS, primeira dessas obras da fase documental a que fazem referência, foi obra de um acaso. Fui visitar o Paulo Rocha a Lisboa e ele disse-me: 'Você, tenho uma coisa para lhe dizer, talvez arranje um filme que é uma coisa do seu jeito.' Perguntei logo o que era. 'Não sei muito bem o que é, não sei se se chama Vilarinho das Furnas, se das Fragas. Olhe, é lá para os lados de Braga. Você meta-se no carro e vá-se embora ver o que é.' No outro dia fiz-me à estrada, acompanhado do Quiné, o homem do teatro em Leiria, Joaquim Manuel de Oliveira, e um moço que está em Macau. O percurso para chegar lá? Daqui para a frente foram só acasos felizes. Saímos de manhã, mas qual encontrar Vilarinho! Bem perguntávamos: 'O senhor conhece isto assim e assim?' Resposta invariável: 'Não, não conheço...' Fomos sempre andando às cegas e a determinada altura alguém nos indicou o caminho. Depois foram acertos e desacertos, entendimentos e desentendimentos até conseguir concluir o filme. Quando o 'homem do Estado', ainda no alto da serra, me ia falando do quotidiano da aldeia... 'às quartas-feiras é o ajunto'... aquilo ia-me entrando como pedras cá dentro - poum! E eu disse para mim: 'Daqui já não saio.' Mas não tinha dinheiro. A Pathé Baby, que me vendia o filme, um dia escreve-me um postal para lá, assim: 'António Campos. É para lhe dizer que os filmes não se fazem só com arte, também se fazem com dinheiro. Você já deve aqui 40 contos.' Eh pá! Quarenta contos? Então onde é que eu vou buscar quarenta contos?! Mas eu tinha de acabar o filme, já não saía de lá. Só que o dinheiro levou seis meses a chegar, e eu cada vez mais aflito.

De onde é que veio o dinheiro?

Da Fundação Calouste Gulbenkian. Deram-me 120 contos. O resto era meu. Comida, deslocações, gasolina, película, era meu. O dinheiro da Fundação deu para sonorizar. Montei o filme em Leiria, com uma moviola comprada a prestações, e fui ter com o Paulo Rocha, pois eu não conhecia ninguém e ele disse que conhecia um homem que era capaz de fazer som. Era o Alexandre Gonçalves. Telefonei ao senhor, ele estava a filmar no antigo Monumental, lá



fui, expliquei o que é que era. Eu nunca gostei de estar a pedir, nunca pedi nada, só pedi na minha vida para o cinema, para mais nada. Por isso devia estar com uma cara meio assanhada. Há pessoas que têm muita fé e pedem um tostãozinho para o Santo António... eu faço a mesma coisa mas para o cinema. Ele disse-me. 'Pois é! Você não tem dinheiro nenhum para pagar a minha tabela.' Caíram-me os ditos ao chão! Pronto, paciência. E ele continuou: 'mas eu vou fazer-lhe o trabalho.' E fez. Não levou um tostão. Temos hoje uma amizade grande.

Quanto tempo para fazer o VILARINHO DAS FURNAS?

Um ano na aldeia, mais o tempo de montagem.

E como foi passar dos pequenos filmes de ficção em que dirige actores para uma relação em que tem de conquistar a confiança e ficar quase como que invisível no meio de uma população?

Foi um problema bem grande. A Hica, Hidroelétrica do Cávado, empresa proprietária da barragem, estava em guerra aberta com a população porque queria dar menos dinheiro pelas terras. A maioria das pessoas não via com bons olhos a minha presença porque dizia que eu era um espião. Humanamente não estava muito desajustado, porque nos primeiros três dias eu não tinha para onde ir e fui pernoitar para a estalagem da Hica, e fazia isso tudo às claras. Foi preciso conquistá-los.

Estou a pensar que fica um ano em Vilarinho. Com uma espécie de licença com vencimento!

Continuava na escola, já não era o Narciso Costa. Era um director, José Manuel Malheiro do Vale, de Tondela, que, embora tivesse ideias políticas e religiosas opostas às minhas, tínhamos longas conversas com a maior delicadeza e cordialidade. Ele tinha fama de ser rígido, inflexível. Mas percebeu. O seu slogan era o seguinte: 'o Campos ainda há-de ter o seu dia.' Convidei-o para a estreia, ele era também co-autor: se não fosse ele eu não teria feito o filme. Ele bem podia ter-me dito que era tudo muito bonito mas que eu tinha de estar 'ali' das nove e meia ao meio-dia e meia e das duas às cinco. E não tinha havido filme.

É raro como atitude.

Já não existe!

Também não se faz a qualquer funcionário...

É verdade. Durante muito tempo guardei segredo, pelo menos um certo recato, por respeito à sua posição. Vinha à Escola só de vez em quando. A



minha prima, que também lá trabalhava, avisava-me: ‘Olha passa por cá, há umas contas para assinar -e assim já tens pretexto.’ Eu vinha, assinava as minhas coisas e regressava no dia seguinte. Ele foi um homem extraordinário. Hoje em dia não há ninguém que faça uma coisa dessas. Fui um privilegiado. E nem colhíamos no mesmo campo, não tínhamos as mesmas ideias. Mas era um homem bastante humano e ajudou-me desta forma.

Estamos em Vilarinho. Perante uma população muito especial com todas as regras de uma comunidade clássica do regime agro-pastoril e você com a necessidade de esfumar-se no meio dela, uma sociedade tão fechada.

Hermeticamente fechada. A aproximação foi sempre difícil. Havia dois irmãos, homens excepcionais - um deles não me sai da memória, tinha sido emigrante na América - que me ajudaram muito. Explicava-lhes as minhas dificuldades e o meu desinteresse por ganhar dinheiro com a filmagem das suas vidas. Eles estavam escaldados com uns jornalistas que por lá tinham andado e, do ponto de vista deles, apenas tinham feito pouco da sua gente. Depois o padre meteu-se, porque se tinham de salvar os valores da igreja e houve um ajuntamento muito grande.

Segundo sei, o padre não tinha uma relação brilhante com a população.

Pior que eu. O padre combinou essa reunião e quando ele me viu agachado a por mais filme nas bobines debaixo de uns casacos, veio ter comigo a desaconselhar-me de filmar, ameaçando que os homens talvez não se comportassem da mesma forma diante da câmara e não dissessem tudo o que pensavam. Eu lá cumpro o que o padre me disse. Era verdade: às tantas eles perderam a cabeça e chamaram ao padre tudo quanto queriam. Devia ser uma raiva acumulada de anos, porque foi explosivo. Quanto à minha relação com a população, ela foi arrancada a ferros, mas nunca respondi a qualquer provocação, cumprimentei sempre toda a gente, fui como sempre sou, simplesmente estava com mais cuidado, para não ter qualquer deslize, pois eles agarravam em mim pelos colarinhos, mandam-me embora e ali já não entrava outra vez. Mais tarde quiseram ver o filme e fui lá mostrar-lhes.

Qual foi a reacção ao ver o filme?

Foi extraordinária. Eles não falaram no filme. Gostaram do filme e descascaram na Hica de cima abaixo. A sessão foi no refeitório da empresa. Mas, antes, logo que acabei o filme fui a Vilarinho e trouxe cerca de cinco ou seis dos mais renitentes, mais o tal americano, para virem ao Cine Clube do Porto visionar o filme, para confirmarem da minha honestidade na forma como via



as suas vidas. A sala estava à cunha. O filme passa, faz-se um silêncio muito grande, alguém começa a falar e eu disse que podia responder, mas que eles é que eram de lá e sabiam mais de Vilarinho do que qualquer outra pessoa. O americano levantou-se e depois outros, mas o ex-emigrante falou serenamente do que era Vilarinho e da minha actuação lá. No fim disse: 'Nós estamos aqui todos para agradecer ao senhor Campos o filme que fez sobre a nossa terra.' Ainda estou emocionado agora, tantos anos depois. Foi um belo prémio, melhor que o de um festival.

Regressa a Leiria. Mas não é homem para se encafiar na secretaria e não pensar mais em cinema.

Pois. Fui fazer RIO DE ONOR. Tinha conhecimento do livro do Jorge Dias e desejei fazer o filme para que ficasse o registo de uma sociedade daquelas antes do seu desaparecimento. Já encontrei poucas coisas incólumes. Tive muitos percalços técnicos. O bacalhau, que devia ter sido comido às seis da tarde, só o foi às duas da manhã, contando com a paciência daquela gente. Estava a trabalhar completamente sozinho.

Filmando sozinho, como é que lidava com os momentos de grande deslocação de pessoas como há no filme?

Era o cabo dos trabalhos, por exemplo no caso da procissão. Eu tinha mais uma máquina, que era da Fundação e usava um tanto 'abusivamente', mas que não estragaria nunca, até porque ela me estava entregue e era eu o responsável e tinha de prestar contas. Então fui saber qual era o trajecto que a procissão fazia e coloquei estrategicamente as duas máquinas nos sítios que desejava. Quando a procissão começou a sair carreguei no botão e deixei-as a trabalhar - tinha carretos de 120 metros - e depois fui buscar uma delas após a procissão passar no local, para filmar os planos móveis. É assim. Falar comigo acerca de cinema parece que é falar sobre o antcinema. Eu nunca fiz cinema na minha vida, isto são aventuras em que ninguém se mete, porque cada um tem o seu nome a defender, estudos, percursos. As situações são diferentes e eu, como não precisava do dinheiro, pois tinha o meu ordenado, até que ele chegasse podia gastar sem colocar nada em jogo. E se ficasse mal deitava fora. Outros não poderão ou não quererão fazer assim, preferem ensaiar obras-primas... Eu também gostava de fazê-las, mas faço estas e nunca quis depender de ninguém.

Apesar desse despojamento, os seus filmes são obras muito importantes e conseguidas.



Preocupo-me mais em transmitir a minha vontade, o meu desejo, os meus sentimentos através do cinema. E se é através do cinema é apenas porque o faço através de uma máquina de filmar, podia ser através de uma máquina fotográfica, de escrever, ou através de um computador se fosse nos dias de hoje. Não me posso considerar igual nem sentar-me nos mesmos sítios onde se sentam os realizadores portugueses.

Quando fala em anticinema está a referir-se especialmente à máquina de produção, ou também a um certo olhar peculiar?

O olhar é meu. O que é meu posso dá-lo e dou-o através das minhas obras. Referia-me mais a todo aquele arsenal de pessoas. Este trabalho gosto de fazê-lo a um ritmo diferente, com uma certa discricção. Por isso é que eu desejava ter aquela carrinha do Manoel de Oliveira de que tanto se falava, para poder andar a correr o país. Mesmo hoje, com a concorrência da televisão, eu não ia fazer a mesma coisa, não tinha nada a ver. Portanto, a minha situação é assim. Eu sempre disse que era um marginal do cinema. Cinema porque é um utensílio para mostrar aquilo que eu quero, porque é o instrumento de que me sirvo melhor.

Parece que, em *TERRA FRIA*, gostava que os actores sentissem na pele as temperaturas muito baixas, porque assim seria mais verídica a cena. É verdade?

As opiniões sobre o filme foram geralmente desfavoráveis, mas eu acho, por exemplo, que o Joaquim de Almeida tem ali o melhor papel da sua carreira, ninguém o distingue de um verdadeiro aldeão. Ninguém fazia o papel como ele o fez. A rapariga irá menos bem... Mas fez cenas muito belas, que ainda hoje me fazem chorar como uma madalena desmamada, como aquela em que ela vai despedir-se da mãe para ir para a cadeia. Fê-la como eu desejava. Para mim, um dos meus melhores filmes é *TERRA FRIA*.

É difícil, para um realizador que se habituou a ter um olhar autónomo sobre as coisas, que habitualmente também é cameraman dos seus filmes, relacionar-se na ficção com um director de fotografia? Eles souberam sempre interpretar esse seu olhar tão peculiar?

Tive vários problemas com o Acácio. Ele não tem nenhuma queda para fazer filmes documentários e houve momentos de alguma agressividade. Mas a situação era mais complicada porque ele era, à uma, produtor e operador de câmara, e eu estava dominado pelo produtor. A verdade é que ele nunca me disse que alguma coisa era demasiado cara. Havia era problemas de ordem





estética. E também é verdade que eu queria fazer tudo e ele dizia-me: ‘Ó Campos, nós também estamos aqui, não estás sozinho. Estás tão viciado em fazer as coisas sozinho que chegas aqui e nem te lembras que existimos!’ Mas a equipa era um bocado esfrangalhada, cumpriam, mas esqueciam-se de alguns pormenores essenciais, faltava algum esforço para tentar sempre o mais perfeito em todas as coisas.

Mas como é capaz de transmitir o seu olhar a outro director de fotografia? Como é que divide o olhar com o outro?

Penso que se fosse com o Costa e Silva eu tinha um à vontade maior. Em *TERRA FRIA* havia qualquer coisa que não funcionava. Penso que o facto de o Acácio de Almeida também ser o produtor influenciou imenso, na nossa relação, e no equilíbrio tonal do filme. No princípio não me apercebi disso e acabei por enfraquecer a minha autoridade sobre a cor, a imagem do meu filme.

O António Campos é uma pessoa que habitualmente tem o seu olhar atrás da câmara, num percurso tão importante, singular no cinema português, e que para mais sabe dividir magistralmente o seu olhar com o espectador. Se faz tão bem essa partilha de olhares, acha que não o consegue com um técnico de imagem?

Confesso que não me preparei para isso, foi instintivo. À noite, ficava comigo próprio a traçar o balanço do dia e via quais as coisas que corriam menos bem. E havia sempre o espinho do Acácio. Isto não tem nada de animosidade, só que ele queria levar a água ao seu moinho como operador, o que me trouxe embaraço e encolhimento em alguns momentos em que teria sido melhor que eu reagisse e decidisse. A dada altura da rodagem eu preferia já nem olhar pelo visor, senão teria de desmanchar, dizer alguma coisa sobre a luz... e à medida que os relacionamentos se foram modificando, não queria mais intervir, retraí-me. No entanto, devo referir que mantemos o melhor relacionamento, devo-lhe muitos actos de companheirismo em vários filmes, cedendo-me materiais. Ainda há pouco tempo estava a pensar fazer um filme e ele prontificou-se logo a emprestar-me a câmara.

Isso também dependerá da sensibilidade, da empatia?

Certamente que sim. Sensibilidade para perceber a forma como cada realizador se liga ao material e ao acto de filmar, certamente que ajuda. Tive sempre uma humildade pela minha falta de sabedoria perante outras pessoas que fazem filmes todos os dias e que rodam centenas e centenas de metros de





película. Tenho a certeza que essas pessoas sabem mais do que eu. Quando estou sozinho, estou sozinho e tomo as decisões e resolvo as coisas. Mas face a um operador eu estou inibido. São dois mundos diferentes.

Dir-se-ia que, mais do que famílias e clãs, no cinema existem cumplicidades de olhar e sensibilidade, sentimentos face ao cinema. E mesmo em polémica e debate permanente, será mais fácil tratar com pessoas do mesmo olhar, do que de outras sensibilidades cinematográficas. Em *TERRA FRIA* terá existido o choque entre duas almas com um percurso cinematográfico diferente.

Adivinho que deve existir situação em que se enquadre uma dinâmica de trabalho entre realizador e operador que esteja envolvida por uma mesma onda de carinho e paixão pelo tema e pelo projecto. Nunca ninguém me questionou tão pormenorizadamente sobre o assunto. Mas a verdade é que eu não estava à vontade na experiência de *TERRA FRIA*. Quando deixei de ir espreitar ao visor, não era por preguiça ou demissão, era porque o Acácio me infundia respeito, tinha rodado quilómetros de película, na Itália, em França... mas ele recebia isso de outra maneira. E o filme perdeu com a minha atitude e com a dele. Se eu fizesse todos os dias cinema, claro que íamos a meças.

Porque é que se voltou, nos últimos filmes, para a adaptação de obras literárias?

No caso de *TERRA FRIA*, deve-se ao facto de a viúva e a filha de Ferreira de Castro se recusarem a assinar a cedência dos direitos se o filme não correspondesse à obra do escritor. Eu tinha muito desejo em fazer aquilo, tinha sido uma promessa feita a mim próprio, acho mesmo que ainda nem tinha máquina de filmar. Sinto-me contente por tê-lo feito. Mesmo agora, quando visiono o filme, estou a sentir o que senti quando lá estive, e é um gosto estar a reviver o convívio com aquelas pessoas. Foi muito bom ir buscar às raízes da nossa nação aquilo que vai faltando e vai sendo destruído em nome do progresso, contra o qual não estou, note-se. É por isso que procurei sempre assuntos menos conhecidos.

As tradições e os gestos primordiais do quotidiano estão a desaparecer, e de forma intempestiva.

Tudo está a acontecer de forma muito agressiva. Estou a falar das próprias raízes e essas é que eu gostaria que se conservassem. A roda do progresso modifica as coisas e isso é salutar. Só não acho correcta é a violência que se emprega para forçar a essa modernidade, sem dar tempo ao tempo.





O mar. UM TESOIRO, A ALMADRABA ATUNEIRA, GENTE DA PRAIA DA VIEIRA, A TREMONHA DE CRISTAL... sempre o mar. Exerce em si um fascínio especial?

Claro. Primeiro porque fui criado à borda de água e lá passei a minha infância. Tive uma bateira minha onde eu navegava cheio de sonhos de criança, mesmo quando já era crescido, desde a casa do meu avô até à Gafanha. Era uma volta muito grande, embora trabalhasse com as marés, e para lá ia com a maré a esvaziar e no regresso vinha com a enchente.

Ia à boleia das marés...

Era menos cansativo, mais de marinheiro. Mas houve outros factos, como o daquela caravela que construíram pelos anos 40, para as festividades que o Salazar quis fazer para a Exposição do Mundo Português, e que ruiu no dia do lançamento à água. Ainda hoje tenho nos ouvidos os gritos das pessoas. Eu não apanhei com ela por acaso porque com o meu avô ficámos mais longe. O construtor estava convencido que aquilo se equilibrava. Os canhões todos lá dentro, aquelas coisas todas, os mastros, e depois o barco a virar, é uma imagem que eu ainda hoje tenho na memória e ainda sinto pânico ao pensar naquela imagem.

Uma imagem forte, essa.

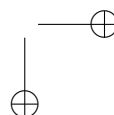
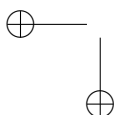
Nunca mais a esqueci. Aquilo provocou-me uma visão com som síncrono. O barco com as velas enfunadas, primeiro, com todos a bater palmas e a gritar vivas! Estourou champagne e depois, coisa de segundos, começou a adornar, a adornar, e foi a tragédia. E quando fugia à escola, passava a minha vida sobre a água ou perto dela. E quando vim para Leiria não me desprendi das imagens do mar.

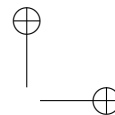
Dáí a fuga para Vieira.

Com o mar e os pescadores e aquele núcleo de casas sobre o areal. Mas sempre gostei de filmar onde estivesse a água como primeiro elemento, e o ser humano.

Os seus 'anos Gulbenkian' vão influir imenso no percurso de cineasta, incentivando-o, de forma única no nosso país, para a relação do cinema com as obras de arte. O que é que perde e o que é que ganha quando sai de Leiria para ingressar na Fundação Gulbenkian?

Quando saí de Leiria perdi muito, quando ingressei na Gulbenkian ganhei muito. Não dinheiro, mas enriquecimento cultural. Ali eu tinha música, bailado, as excelentes bibliotecas, os museus. Era extraordinário. Primeiro fui





contactado para realizar um filme sobre a construção das instalações da Fundação em Palhavã. Depois ingressei nos quadros da instituição. Mas, apesar da relação com a criação artística, foi um período muito mau da minha vida. Casas muito grandes não têm rosto e eu costumo dar-me com pessoas. Ali as coisas eram mais impessoais, anónimas.

O objectivo era realizar filmes sobre obras de arte, registar exposições?

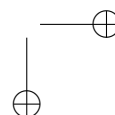
Uma vez alguém me disse que eu tinha um olhar especial para fazer filmes de quadros, pois era descritivo, da mesma forma que gostava de descrever as pessoas e os seus ambientes. Lia os quadros, os que tinham leitura, é claro. Mas não me senti muito bem na Gulbenkian, entendo que fui maltratado. E o meu erro foi tentar enfrentar um império daqueles. É melhor esquecer.

E do ponto de vista cinematográfico como foi a experiência de tratar quotidianamente com as obras de arte?

Foi uma excelente escola. Tinha máquinas, tinha película, não estagnava, ia descobrindo novas formas para descrever uma estátua, um quadro. Era uma espécie de escola interdisciplinar. Mas ninguém ligava muito, era decepcionante. Só agora é que talvez seja possível perceber a importância desse acervo, uma vez que os materiais terão sido depositados no ANIM. Apesar de tudo, foram muito enriquecedores os sete anos que lá passei.

Como aparece A ALMADRABA ATUNEIRA e como se dá o relacionamento com aquela comunidade sazonal algarvia?

A data altura apareceu um novo director do Ciclo Preparatório na escola, o professor Vaiadas, e como ele e a mulher não tinham para onde ir, ficaram em nossa casa até que a dele estivesse pronta. Entretanto falou-se de cinema e ele nem ligou muito a isso. Apenas insistia no convite para irmos até à casa que tinha na ilha da Abóbora, no Verão. Um dia fui passar um fim-de-semana, de comboio correio, e cheguei cedo. Deitei-me no areal a ouvir o marulhar das ondas e adormeci. Acordei com o som dos foguetes, sobressaltado, e deparei com uma coisa bonita: era uma correnteza de traineiras a puxar outros barcos. Combinei logo com o meu anfitrião que me emprestasse a casa para o ano seguinte, durante a companhia do atum. Fui pedir uma câmara emprestada a um moço - que depois viria a ser preso pela PIDE e eu tive de ficar com a guarda da máquina até ele sair. Fui na companhia da minha tia, que até me apoiava na vigilância dos barcos que iam para o mar, para apanhar os momentos cruciais. Foi um filme que estive uma data de anos por sonorizar. Fui fazer o bater do peixe na água, quando os atuns já estão presos na armadilha, num tanque de





água de reserva da Escola de Leiria. A ALMADRABA não me deu maçadas ou incompreensões. Aquela almadraça foi a última companha do arraial, que foi arrasado pela força das águas no Inverno seguinte.

Este tipo de documentário, característico do seu cinema é uma espécie de crónica dos nossos dias. São peças fundamentais para a memória de um povo e de um país. E quando está no auge dessa tarefa volta-se de rompante para a ficção. Não foi certamente um acaso. Essa inflexão dá-se com HISTÓRIAS SELVAGENS, embora esta obra tenha aquele início com a cerimónia da manança do porco que revela uma atitude de documentarista.

Não o foi em consciência. O que me atraiu para as HISTÓRIAS SELVAGENS foi o conto. Um amigo descobriu-o num alfarrabista do Rossio e mandou-mo pelo correio, todo entusiasmado, sugerindo-me que escolhesse um. Aquela história foi a adaptação de dois contos, um trabalho meu e do amigo que me enviara o livro. Outra coisa que me influenciou para fazer o filme foi a actividade nos arrozais, as mulheres à labuta com os seus trajas pintalgando o verde da paisagem.

O que é que ainda falta na sua obra? Que projecto está na forja?

Há um projecto, mas seria uma derrocada. Apetece-me dizer que felizmente adoeci. Porque era uma coisa quase megalómana. O ambiente é o do período de ilusões e riquezas súbitas do tempo do volfrâmio. Não resisti. Esquadrinhei tudo e cheguei ao actual dono da mina, que me deu autorização para filmar. Mas seria um desastre, primeiro porque aquilo está desmantelado, só o que está em pé, mais ou menos, é o bairro dos mineiros, a escola, o edifício da administração. E meteria muita gente, pelo menos mil e duzentos figurantes! Depois, era uma imagem do povo português que eu não sei se seria bem aceite.

Por ser um período muito especial em que os princípios e os conceitos de moral social foram, por assim dizer, esquecidos?

Roubavam, matavam por causa do volfrâmio. Tiroteios, vinganças e mortes. Mas era um excelente décor e uma história fabulosa. Estou a ver as camionetas antigas, os minhotos a chegarem e a organizarem logo um baile ao som da harmónica. Os miseráveis, pobres e andrajosos que enriqueciam de repente e, sem saber ler nem escrever, adquiriam canetas de aparo de ouro para fazer riscos. E compravam Cadillac. Chegaram a organizar concursos de beleza. Mas é uma produção muito dispendiosa, que só poderia ser internaci-





onal, quase à moda dos americanos. É um projecto que me é caro... nos dois sentidos da palavra.

E do ponto de vista do documentário?

Neste momento nada. Estive doente, o que me perturbou um bocado. Quatro meses num hospital roubam o ritmo. Não está nada na forja. E nada está esquecido: está tudo presente. Tudo o que for interessante e pouco comum merece a minha curiosidade de cineasta.

Tem a noção de que muitos dos seus filmes são peças essenciais para podermos conhecer melhor este povo nas suas vertentes antropológicas?

Realmente tenho a impressão de que fiz alguns bons retratos do meu povo. Isso depende mesmo da forma como construo os filmes, dando apreço a coisas que certamente outros não darão porque são demasiado comuns ou estão por demais escondidas.

Que mensagem gostaria de deixar aos documentaristas?

Que trabalhem para o bem da sociedade, que nunca desistam quando os problemas chegarem, que eles chegam inevitavelmente, e que sigam para a frente, se possível com melhores condições de trabalho do que eu tive. Aproveitem as condições, que hoje são menos degradantes.

Entrevista feita em Leiria a 18 de Abril de 1997 por António Loja Neves e Manuel Costa e Silva [retirada de AA VV *António Campos*, Cinemateca Portuguesa, 2000, pp. 123-139].

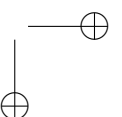
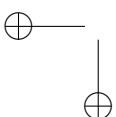
A.4 Bibliografia anotada

A.4.1 Catálogos / Obras Gerais

AA VV

António Campos, O Amador e a Coisa Amada: Um Olhar sobre o Real, Homenagem da MAT 97-Mostra Atlântica de Televisão, Açores, 1997

Contém Prolegómeno (carta de António Campos ao IPACA, 1996); Entrevista a António Campos feita em Leiria por António Loja Neves e Manuel Costa e Silva, a 18 de Abril de 1997; Depoimentos de, entre outros, realizadores e actores; bibliografia e bio-filmografia.



AA VV

António Campos, Lisboa, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 2000. Biografia, filmografia, bibliografia e textos de Maria João Madeira, José Manuel Costa, Jean-Loup Passek, Paulo Rocha, Joaquim Pais de Brito, Joana Ascensão, João Bénard da Costa.

AA VV

Cine Clube do Porto, *Homenagem a António Campos Promovida pela Secção de Cinema Experimental*, Programa nº 80/512, 19 de Março de 1966.

Entrevista. Filmografia e depoimentos de Manoel de Oliveira, Carlos Cristelo, Francisco Xavier Pacheco e Alves Costa sobre António Campos. Poema de Egito Gonçalves a propósito da morte de Daniel Filipe.

AA VV

Textos CP (Cinemateca Portuguesa), Pastas nºs 25, 47, 49, 54, 60, 62, 68 e 85.

Pasta 25 – Exibição de *Histórias Selvagens* no 14º Encontro com o Cinema Português, 20 de Janeiro de 1983. Entrevista a António Campos ao Diário Popular de 12 de Outubro de 1978 e artigo de Jorge Leitão Ramos, “Um filme a ver (se possível)”, Diário de Lisboa, 21 de Fevereiro de 1980.

Pasta 47 – Exibição de *Terra Fria* a 30 de Setembro de 1992 (contém carta de António Campos a Ferreira de Castro).

Pasta 49 - Texto de António Campos sobre *A Almadraba Atuneira* e *A Tremonha de Cristal* (v. texto integral em “Anexos sobre António Campos” item “1. Depoimentos sobre os Filmes”) aquando do ciclo *António Campos e os Caminhos do Real*, 19 de Novembro de 1993, com a exibição desses dois filmes.

Pasta 54 – Exibição de *Vilarinho das Furnas* a 3 de Abril de 1996 no ciclo *Cinema e Real*, 3 de Abril de 1996.

Pasta 60 – Exibição de *Paredes Pintadas da Revolução Portuguesa* no ciclo *25 de Abril, 25 Anos – Imagens da Revolução* a 30 de Abril de 1999.

Pasta 62 – Exibição de *Terra Fria* a 4 de Novembro de 1999, no ciclo *Isabel Ruth*

Pasta 68 – Textos de todos os filmes exibidos no ciclo de Homenagem de 2000.



Pasta 85 – Exibição de *Vilarinho das Furnas* no ciclo Sôbolos Rios a 9 de Março de 2004.

PASSEK, Jean-Loup, “António Campos, Le gardien de la mémoire”, Catálogo do 22º *Festival International du Film de La Rochelle*, 30 Junho a 10 de Julho, 1994.

O autor do artigo considera António Campos uma “testemunha insubstituível de um mundo muito tempo adormecido no casulo das suas tradições ancestrais e muitas vezes confrontado com a irrupção de uma vida moderna” e que o seu cinema é o “do respeito e da fraternidade, um cinema que se apoia nas tradições e nas lendas locais”. Campos aborda o que filma com total cumplicidade e sem qualquer tipo de ideologia revolucionária, não impõe nunca “o ponto de vista doutrinal do etnólogo, [nem] do intelectual que “sabe tudo”, que descortina com comiseração os usos e costumes de um povo exótico”. Raras vezes saiu do campo do documentário e quando “abordou a ficção, fê-lo com o olhar agudo do documentarista”, por exemplo, em *Terra Fria*, o melodrama de Ferreira de Castro é mais interessante pela acumulação de detalhes (reconstituição minuciosa da atmosfera de uma aldeia perdida de Trás-os-Montes nos anos 40) que pelo fio da própria intriga”.

A.4.2 Jornais e Revistas

O ARAUTO (Escola Industrial e Comercial de Leiria)

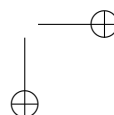
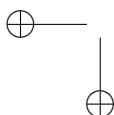
FAUSTINO, Alfredo A., “O Arauto entrevista o cineasta amador António Campos”, nº 13, Junho de 1963, p. capa e 5.

Entrevista.

BADALADAS (Torres Vedras)

“VII Encontro Católico de Cinema”, 23 de Dezembro de 1961, p. 4.

Sobre o 1º dia do Encontro em que segundo o Revº Padre José Honorato Rosa “como meio de expressão o cinema é uma revelação do homem ao homem”. No debate sobre “O cinema português” participaram Manoel de Oliveira e António Campos onde se discutiram as causas da “crise actual uma vez que o nosso cinema afirmou e afirma possibilidades que teima em não realizar”. Foram exibidos *Um Tesoiro* e *O Senhor*.



SALES, António Augusto, “O cinema de António de Campos em Londres”, 20 de Janeiro de 1962, pp.1-2 (Suplemento do Badaladas).

Sobre o percurso do realizador e prémios recebidos por *Um Tesoiro e O Senhor*. Depoimentos retirados da revista IMAGEM, nº 32, Setembro 1959. Refere que em Outubro de 1960 foi para Londres com bolsa da Gulbenkian e transcreve carta ao realizador da Overseas Film and Television Centre que felicita o cineasta pelo filme *A Almadraba Atuneira* acrescentando que “à parte uns pequenos enganos na montagem, não se encontram sérios erros nesta produção. A continuidade de imagem é também excelente. O argumento foi seguido facilmente sem som nem sub-títulos.”. O artigo refere também que António Campos reviu “aspectos de montagem”.

BARROSÂNIA – REVISTA TRIMESTRAL DA REGIÃO DE BARROSO

AGUIAR, Judite, “ ‘Terra Fria’: um filme e um livro sobre Barroso”, nº 6, Outubro/Dezembro de 1990, pp. 45-51.

Entrevista.

CADERNOS DE CINEMA

IRIARTE, Rodolfo Rodrigues, “O verdes anos no novo cinema nacional”, nº1, Maio de 1964, pp.21-3.

Artigo sobre uma “renovação” no cinema português que “para além do aparecimento de jovens trabalhando nos diversos campos na indústria cinematográfica, corresponde a uma integração do cinema na cultura portuguesa”. Sobre António Campos diz: “iniciado no cinema amador, lança-se no profissionalismo. Mas as suas primeiras longas metragens ainda não apareceram”.

CAHIERS DU CINÉMA

VATICAN, Vicent, “Terre Portugaise”, nº 483, Setembro 1994.

A Almadraba Atuneira, Vilarinho das Furnas, Gente da Praia da Vieira, Rio de Onor, A Festa e A Tremonha de Cristal, exibidos em *Homenagem* no 22º Festival International du Film de la Rochelle, 30 de Junho a 10 de Julho de 1994.

A CAPITAL

ALEXANDRE, Mário, “Santarém: o Festival já caminha”, 21 de Outubro de 1971, p. 23

Refere a repetição de exibição de *Vilarinho das Furnas* no 1º Festival do Filme Agrícola uma segunda vez em ecrã próprio (16 mm) e que António Campos estará presente para debater a obra.

ALEXANDRE, Mário, “António Campos: ‘Passei por espião em Vilarinho das Furnas’”, 23 de Outubro de 1971, p.23.

Depoimentos.

“Estabelecida cooperação entre o Centro de Cinema e a Fundação Gulbenkian”, 13 de Setembro de 1971, p. 3.

Refere subsídio atribuído a *Vilarinho das Furnas* pela Fundação Calouste Gulbenkian.

“Doze países representados no festival do filme agrícola”, 6 de Outubro de 1971, p. 23.

1º Festival Internacional de Cinema de Santarém, Festival do Filme Agrícola, de 18 a 24 de Outubro com filmes e colóquios para agricultores, um deles será sobre Adolfo Coelho, precursor do documentário agrícola em Portugal. Refere exibição de *Vilarinho das Furnas*.

CAUTELA, Afonso, “III Festival do Filme Turístico, E o resto foi paisagem”, 6 de Março de 1972, p.16.

Sobre *Vilarinho das Furnas* exibido no Festival diz: “é ainda a prova directa de que um cinema-reportagem, um cinema-verdade pode começar a nascer entre nós. Mas a prova também de que pode ficar em bruto o que deveria ser mas elaborado. *Vilarinho das Furnas* fica, cronológicamente antes de ‘Les Hurdes’. Ora já não é possível (nunca foi, aliás) apresentar matéria como essa experiência comunitária sem o autor se distanciar crítica e dialecticamente dela. Do comentário falado se esperaria o que a imagem não dá: mas desse comentário não chegam auditivamente até nós duas palavras seguidas perceptíveis. Sem clareza não há visão nem sequer crítica, seja do que for. E ‘*Vilarinho das Furnas*’ permanece obscuro de mais na realização, embora claríssimo nas intenções. Enorme de metragem, não chega a grande de filme. Falta de clareza e de síntese seriam apenas dois ‘handicaps’ a apontar, para não se dizer que o li de má vontade. Antes pelo contrário: a simplicidade, o ‘naif’, a inocência e a tosca ruralidade dos processos de António Campos são

até coisas que me esforço por prezar neste ofício de crítica. Simplesmente, nem só de intentos vive um cinema.”

“Festival do filme turístico”, 28 de Janeiro de 1972, p. 18.

3º Festival Internacional do Filme Turístico de 1 a 5 de Março, Lisboa, organizado pelo segundo ano por Vasco Granja que explica que a função do certame é “informar o público português da actividade turística de diferentes países, convidar o público o espectador a visitá-lo e a conhecer melhor o seu próprio país”. Atribui os prémios Sol de Ouro, Sol de Prata e Sol de Bronze. Para este festival Granja diz que espera receber filmes de vários realizadores, entre eles António Campos.

“Festival do filme turístico termina hoje”, 13 de Março de 1973, p.22.

Na cerimónia de encerramento do IV Festival Internacional do Filme Turístico será exibido *A Almadraba Atuneira*.

“Ex-Votos Portugueses”, 31 de Outubro de 1977, p. 12.

Último título de António Campos já com cópia síncrona. Depoimento de Armando Terremoto (fez locução no filme, v. “2. Outros Depoimentos”).

“Como a exibição dos filmes”, 31 de Outubro de 1977, p. 12.

Gente da Praia da Vieira exibido na Quinzena do Moderno Cinema Português promovido pela Casa da Cultura de Juventude de Lisboa e Delegação Regional do FAOJ dia 31 de Outubro.

PRATA, José, “FesTróia em dia de desilusões, ‘Terra Fria’ falha promessa”, 8 de Junho de 1993, p. 41.

Terra Fria exibido no FesTróia, é um filme que desiludiu o autor do artigo, trata-se de uma história “servida aos espectadores com enquadramentos correctos e uma bonita fotografia. (...) os desempenhos (à excepção de Joaquim de Almeida) são de uma enorme teatralidade. O argumento, paupérrimo, apenas transpõe para o cenário de Trás-os-Montes uma situação mil vezes explorada na literatura e cinema lusos.(...) poderia resultar numa obra razoável desde que tivesse uma realização à altura. Mas não tem. O cineasta, nesta sua estreia na longa metragem da ficção, revela-se incapaz de se livrar das práticas típicas do documentarismo. No documentário a ligação entre os su-



cessivos blocos de imagens costuma se dada pela voz 'off'. 'Terra Fria' por não recorrer a essa técnica, apresenta-se como uma série de planos desconectados entre si (...) cuja narrativa parece ter sido feita aos soluços. Por outro lado, a visão etnográfica (...) é mal explicada e, pior ainda fora de contexto. A título de exemplo, a certa altura mostra uma luta de touros (uma das manifestações mais ricas da cultura serrana) que nada tem a ver com o drama dos protagonistas e que é dada a ver sem qualquer explicação (...)" todavia registe-se o facto de 'Terra Fria' possuir enormes vantagens em relação às corriqueiras produções nacionais: conta uma história (...) e, acima de tudo, evita cair nas tentações do chamado 'cinema de autor'."

PORTUGAL, Paulo, "Do estado do cinema português a Rossellini, Festival da Figueira arranca coro 'grande alternativa' ", 13 de Setembro de 1993, p. 37.

Sobre 22º Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz. António Campos participou no Colóquio "Como filmar Portugal nos anos 90?" Sobre os seus filmes pode ler-se " (...) tivemos a oportunidade de assistir às belíssimas imagens de 'A Tremonha de Cristal', a curta metragem de António Campos. Se António Campos insiste que já não faz documentários (muito mais neste filme que em 'Terra Fria') é na verdade o seu prazer de filmar (este é o seu 27º filme) e a sua paixão pelas gentes que retemos. Rodado na ria de Aveiro, 'A tremonha de cristal' é o percurso de um jovem em busca daquele cristal de sal, respondendo ao desafio do seu jovial avô. Se em 'Terra Fria' tínhamos a pulsão que brotava da terra, aqui temos a sensualidade aquática, que em certos momentos nos atrevemos a lembrar de 'A Atalante' de Jean Vigo."

"Filmes portugueses correm em festivais", 23 de Outubro de 1995, p. 37.

Terra Fria será exibido no Festival de Cinema Europeu, Nairobi, Novembro de 1995.

AMARO, Aníbal João, " 'Terra Fria' de António Campos, Olhar fílmico documenta região", 14 de Dezembro de 1995, p. 44.

Considera *Terra Fria* como "um exercício com qualidades na mostragem documentária e defeitos na elaboração da ficção" onde ressalta o "olhar fílmico como documento de uma região" mas "falta-lhe o outro lado da ficção, falta-lhe a garra de uma história" e salienta a fraqueza do filme no desempe-



nho dos actores.

SILVA, Helena da, “A homenagem mais ‘urgente’ ”, 21 de Junho de 1997, p. 39.

Na MAT 97 (13^a edição da Mostra Atlântica de Televisão, Ponta Delgada, Açores) homenagem a António Campos, onde foram exibidos *Gente da Praia da Vieira* e *A Almadraba Atuneira* e depoimentos de Fernando Lopes e Lauro António sobre António Campos, o primeiro refere a mistura de ficção e realidade que faz dele um autor “onde o olhar sensível e amoroso se confundem com a coisa amada”, comparando-o a Manoel de Oliveira com “Douro, Faina Fluvial” e “A caça”. O segundo, refere que António Campos “não se limita, desde o princípio, a registar imagens sem alma (...)”

CINECLUBE (Boletim trimestral do Clube Português de Cinematografia)

CORREIA, Victor, “ ‘O Chino’ e ‘A Neve’, Histórias selvagens”, n^o 23, Setembro de 1979, p. 6-7.

Critica ao filme destacando a direcção de actores e “o apetrechamento que Campos possui na difícil área dos actores espontâneos em representações artísticas” e que se trata de um “documento, impressionantemente vivo e real, para a história do campesinato em Portugal”.

CINÉFILO (chefe de redacção Pedro Vasconcelos)

VASCONCELOS, António Pedro, “A hora e a vez do cinema português (2) - António Campos: transforma-se o amador na coisa amada”, n^o 14, 3 a 9 de Janeiro de 1974.

Considerações gerais sobre personalidade e obra de António Campos. Depoimentos.

CINEMA

CASTRO, José Coutinho e, “Terra Fria de António Campos”, n^o 22, Set/Nov., 1993, p. 34.

Sobre o filme *Terra Fria* que alia documentário e ficção e “um dos filmes mais dignos e escorreitos do cinema português”.

CINEMA DE AMADORES



“Mais um filme português distinguido no Festival Internacional de Carcassone de 1958”, n^o 100, Junho/Julho de 1958, pp. 1589-1591.

A propósito do prémio a *Um Tesoiro*. Depoimentos.

SOARES, Antero, “Nas Jornadas Internacionais de 8 mm, Um prémio especial foi concedido ao filme português ‘Um Tesoiro’”, n^o 112, Junho/Julho 1960, pp. 1858-1861 e 1866.

O artigo destaca António Campos na “directão dos intérpretes”, a sua sensibilidade para conseguir essa naturalidade, neles assentando o “clima emocional que prende o espectador”, todos agem com extrema naturalidade, ninguém olha para a câmara. O prémio de melhor interpretação feminina não fazia parte da organização do festival, o júri é que decidiu atribuí-lo. Depoimentos.

CELULÓIDE

“Concurso Nacional de Filmes de Amadores”, n^o 30, Junho de 1960, p. 12.

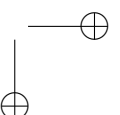
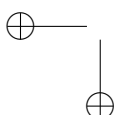
Concurso promovido pelo Clube Português de Cinema de Amadores atribuiu o 4^o prémio para *Um Tesoiro* ex-aequo com *Carnaval do Estoril*, de José Moreira, e 1^o prémio para *O Senhor*, ex-aequo com *Circo e etc.*, de Vasco Branco, de Aveiro.

“António Campos e as Jornadas Internacionais de 8 mm”, n^o 31, Julho de 1960, p. 19.

Refere o prémio para melhor interpretação feminina a *Um Tesoiro*, nas Jornadas a que António Campos concorreu com este filme e com *O Senhor*.

“Um festival em Portugal”, n^o 166/167, Outubro/ Novembro de 1971, pp. 1-14.

Artigo alargado sobre o 1^o Festival Internacional de Cinema de Santarém, Festival do Filme Agrícola, que decorreu de 18 a 24 de Outubro. Refere a exibição de *Vilarinho das Furnas* e a presença do cineasta. O locutor do filme é por vezes inaudível “pelo arrezado sotaque e pela pouca sorte de ainda por cima ser desdentado...” e o filme “não nos conta no entanto, a verdade possível daquela gente, nem nos põe a temática do seu destino... Gente agarrada



à terra, aos animais e à miséria do seu 'habitat' - onde irá morrer 'afogada'?"

“Apoio da Gulbenkian ao cinema português”, nº166/167, Outubro/Novembro de 1971, p. 15.

Refere subsídio atribuído pela Fundação Calouste Gulbenkian a *Vilarinho das Furnas*, filme já concluído.

CAMPOS, António, “Falamos de rio de Onor”, Celulóide, nº 202/203, Novembro de 1974, p. 46-47.

Trechos da entrevista por Tito Lívio ao Diário Popular de 15 de Julho de 1974.

DUARTE, Fernando, “Cinema português em Cannes”, nº 228, Agosto de 1976, p. 9.

Refere *Falámos de Rio de Onor e Vilarinho das Furnas* sobre os quais e entre outros filmes portugueses, foi editado material promocional, fichas e sinopses incluídos num volume intitulado “Resistance: Portugal”. Autor do artigo não sabe se os filmes foram “apresentados no ‘mercado do Filme’, uma das secções de Cannes.

REIS, Maria Fernanda e VIANA, Norberto “Festival de Santarém”, nº 234-235, Dezembro 1976, p. 3-17.

Reportagem alargada sobre o 6º Festival Internacional de Cinema de Santarém, Festival do Filme Agrícola, 15 a 21 de Novembro de 1976. António Campos deu uma conferência de imprensa sobre “o seu modo muito pessoal de fazer cinema, dos seus filmes etnográficos, das temporadas passadas nos locais de filmagem para se identificar com o povo e os seus problemas”. (Director do Festival e, também, director da Revista Celulóide: Fernando Duarte).

“Cine-Clube Universitário de Lisboa”, nº 242/243, Julho de 1977, p. 19.

Na celebração do seu 25º aniversário, o Cine Clube promove Retrospectiva de António Campos e Fernando Lopes.

CRUZ, José de Matos “Novo filme português”, nº 280, Agosto de 1979, p. 8-206/9-207.



Crítica a *Histórias Selvagens*. Texto igual ao do Diário Popular, 31 de Maio de 1979, p. 31.

“Histórias selvagens”, nº 265, Outubro de 1978, p. 211.

Refere que o novo filme de António Campos, a sua primeira longa metragem de ficção será estreado no 8º Festival Internacional de Cinema de Santarém, Festival do Filme Agrícola e que o cineasta “cuja cinematografia se associa, como é do consenso geral, a uma temática enológica e documental, procurou enquadrar esta obra de ficção num ambiente e tema que prossegue a sua anterior obra”. (Contém cartaz do 8º Festival Internacional de Cinema de Santarém, Festival do Filme Agrícola e de Temática Rural e Meio Ambiente, Almeirim, Golegã, Rio Maior e Torres Novas, 6 a 12 de Novembro de 1978).

COLÓQUIO ARTES

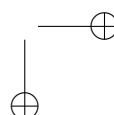
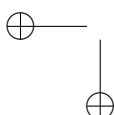
LEÇA, Carlos de Pontes, “O cinema à procura de Portugal”, nº32, Abril de 1977, p.65-67.

Sobre o percurso de António Campos, “um homem apaixonado pela realidade social, pelo mundo do trabalho, pela luta quotidiana do povo a que pertence e se sente solidário, quer essa luta se trave na montanha, quer na beira-mar ou na beira-rio”. (Refere, ainda que não especifique, exibição de *Vilarinho das Furnas* em Caracas, Berlin, Bruxelas, Paris, Florença, Pesaro e Nice, exibição de *A Almadraba Atuneira* em Paris e Bruxelas).

O COMÉRCIO DO PORTO

COSTA, Alves, “Um fiasco... e uma esperança”, 12 de Dezembro de 1961, p. 5.

Autor do artigo expõe as suas críticas ao cinema português exemplificadas pelo fiasco que foi a exibição do filme *Raça*, de Augusto Fraga no Festival de San Sebastian com uma transcrição da crítica negativa no jornal *Film Ideal*, que considerou que o cinema português não estava à altura do cinema europeu. Refere António Campos como cineasta amador cujos filmes “batem de longe muitos outros feitos, com outros meios, por profissionais experimentados” de que é exemplo, para além de *Um Tesoiro* e *O Senhor*, o filme *A Almadraba Atuneira*, este último como “um verdadeiro documento etnográfico”.



“António Campos – Afirmação pujante de um homem de cinema”, 25 de Março de 1966, p. 16.

Sobre o percurso de António Campos, em especial a sua persistência em fazer cinema. Refere a sua ida ao Porto para acompanhar a exibição dos seus filmes e elogia o filme *A Invenção do Amor* pela sua “modernidade formal”. Não fornece informação a respeito de exibições. Referência também para o próximo projecto, a adaptação de *Terra Fria*, romance de Ferreira de Castro. Contém Filmografia.

BANDEIRA, José Gomes, “Vilarinho das Furnas: Novo filme de António Campos”, 2 de Abril de 1971, p. 16.

Depoimento de habitante de Vilarinho das Furnas e entrevista a António Campos.

“Zona de Barroso vai ser palco do filme ‘Terra Fria’”, 5 de Agosto de 1990, p. 15.

Refere a realização do filme por António Campos e assinala que “há algumas dezenas de anos” houve polémica pelo facto de a protagonista do romance, uma mulher barrosã, ter sido “tentada pelo adultério”.

CHAVES, Agostinho, “Um belo retrato da terra transmontana”, Secção Ponto Crítico (publicação que supomos ser de *O Comércio do Porto* do ano de 1993 já que refere à nona edição do Festróia; existe cópia do artigo na Cinemateca Portuguesa com a referência PS447 com a informação de se tratar de uma *press shet* da Inforfilmes)

Sinopse alargada do filme afirmando-se que se trata de um filme de “características marcadamente documentais” e que “é esta componente que se salienta no trabalho de António Campos, um realizador que vive em Leira e que se debruça nos filmes que faz sobre a maneira de ser do nosso país e sobre a nossa vertente histórica e tradicional”. Para além disso, menciona que nas incursões pela ficção “a intriga se desenvolve à volta das histórias populares, das vivências comunitárias, da nossa memória identificadora, dos nossos mitos ancestrais”. Refere ainda que a população de Padronelos (local onde decorreu a rodagem do filme *Terra Fria*) é parte integrante do filme. É ainda referido que no decorrer do Festival Festróia, onde o filme foi premiado com uma “grande salva e palmas”, uma distribuidora estrangeira irá lançá-lo no

mercado europeu.

CORREIO DE COIMBRA

MARQUES, José Vieira, “Entrevista com António Campos, Cinema em Portugal”, 8 de Agosto de 1974, pp. 5-6.

Entrevista (trata-se de um excerto da entrevista publicada em José Vieira Marques, “Vilarinho das Furnas – Entrevista com António Campos”, Cultura Zero, Lisboa, Centro de Estudos e Animação Cultural, n.º 3, Março de 1973, pp.19-33).

O CORREIO SEMANÁRIO (Marinha Grande)

“António Campos cinematiza Ferreira de Castro”, 10 de Fevereiro de 1989, p. capa e 6.

Entrevista.

CORREIO DA MANHÃ

ROSA, Vitoriano, “Os grandes filmes de Tróia”, 13 de Junho de 1993, p.36.

Considerações sobre a falta de público no Festival. Refere o prémio especial da Câmara do Seixal (prémio não oficial) atribuído a Cristina Marcos, actriz de *Terra Fria*.

“Três filmes portugueses passam em Hong Kong”, 21 de Outubro de 1994, p. 36.

Retrato de Família, de Luís Galvão Teles, *Manhã Submersa*, de Lauro António e *Terra Fria* representam Portugal no Ciclo de Cinema Europeu, Hong Kong, de 1 a 25 de Novembro.

ROSA, Vitoriano, “Genuíno, forte, empolgante, ‘Terra Fria’ está no quadro de honra do cinema português”, 1 de Dezembro de 1995, p.38.

“O triângulo amoroso clássico, formado pelo marido, a mulher e o amante, poderia ser apenas um história igual a tantas de traições amorosas. Mas Ferreira de Castro, na sua profunda humanidade e compreensão pelo seu semelhante, quis mostrar também como as desigualdades sociais conduzem muitas vezes as pessoas a cometerem actos e crimes que as desonram e acabam por fazer expiar penas e culpas que não merecem” e que foi levado com fidelidade

ao cinema, ressaltando a interpretação dos actores e “toda a etnografia que António Campos soube dar à movimentação dos personagens, ao seu ‘habitat’ natural tanto na aldeia, como depois na prisão do Porto”.

ROSA, Vitoriano, “‘Terra fria’: Luz viva ao fundo do túnel do cinema português, 26 de Novembro de 1995, p.30.

Terra Fria como “uma adaptação livre, mas fiel ao espírito do romance homónimo de Ferreira de Castro sobre as terras do Barroso, a falta de trabalho, a fome, a servidão, as prepotências dos caciques, as superstições, o contrabando, a angústia de viver nessa década dos anos 30 em que se implantou o Estado Novo”.

“Cinema português volta ao Japão”, 1 de Novembro de 1995.

Terra Fria estará em Tóquio, Japão em Março de 1996 numa semana exclusivamente dedicada ao cinema português, com apoio de IPACA – Instituto Português das Artes Cinematográficas e Audiovisuais e Fundação Sasakawa.

CULTURA ZERO

[Trata-se de uma publicação composta por 3 números, o nº1 data de Abril de 1971, o nº2 de Fevereiro de 1972 e o 3º de Março de 1973. Tivemos acesso a esta publicação por intermédio de José Vieira Marques. A *Cultura Zero* foi editada pelo Centro de Estudos e Animação Cultural (Lisboa), actual CEDAC-Centro de Estudos, Documentação e Animação Cultural (Lisboa). O grupo que criou esta publicação foi a génese do Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz.]

MARQUES, José Vieira, “Vilarinho das Furnas – Entrevista com António Campos”, nº 3, Lisboa, Centro de Estudos e Animação Cultural, Março de 1973, pp. 19-33 (entrevista realizada em Santarém, no 1º Festival de Filme Agrícola e de Temática Rural, em Outubro de 1971 – Transcrição do magnetofone por Adelaide Lourenço e António Gonçalves).

Entrevista.

DEFESA DE ESPINHO

MARQUES, José Vieira, “Cinema em Portugal – Novos Caminhos: entrevista com António Campos”, 17 de Agosto de 1974, pp. 5 e 8.

Entrevista (trata-se de um excerto da entrevista publicada em José Vieira, “Vilarinho das Furnas – Entrevista com António Campos”, *Cultura Zero*, Lis-



boa, Centro de Estudos e Animação Cultural, nº 3, Lisboa, Março de 1973, pp. 19-33).

O DIA

PINA, Luís de, “Português legítimo”, 15 de Julho de 1976.

Crítica a *Falámos de Rio de Onor*, *Gente da Praia da Vieira* e *A Festa* destacando o “estilo calmo (...) está tudo ali, diante dos nossos olhos com o enquadramento mais certo, a distância mais exacta da máquina, a duração mais equilibrada do plano”.

“Novo filme de António Campos”, 28 de Outubro de 1977, p. 4.

Refere que o filme *Ex-Votos Portugueses* tem cópia síncrona. Depoimento de Armando Terremoto (fez locução no filme, v. “2. Outros Depoimentos”).

“Retrospectiva do cinema de Fernando Lopes e António Campos”, 4 de Julho de 1977, p.5.

Cine Clube universitário de Lisboa faz Retrospectiva de Lopes e Campos no anfiteatro da Biblioteca Nacional. Dia 8 de Julho inicia a retrospectiva de Campos com os filmes *O Senhor*, *Um Tesoiro* e *Vilarinho das Furnas*.

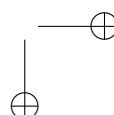
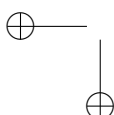
PINA, Luís de, “Novo filme português, ‘Histórias selvagens’ de António Campos”, 13 de Março de 1979.

Crítica a *Histórias Selvagens*. Aqui, como em todos os seus outros filmes “a realidade é captada de um modo directo, simples, procurando uma relação harmónica entre a natureza e as pessoas e fugindo sempre ao empolamento plástico ou dramático”.

O DIÁRIO

PINHÃO, Carlos, “Trinta e quatro anos depois, O cinema reencontra os Avieiros de Redol”, 19 de Março de 1976, p. 23.

1942 é a data da primeira edição do romance *Avieiros*, de Alves Redol cujo tema é o mesmo do filme “Avieiros” (trata-se de *Gente da Praia da Vieira*) que se encontra em fim de rodagem de António Campos. O realizador afirma que não leu o romance. Os pescadores da Vieira de Leiria partem para o Ribatejo onde são conhecidos como Avieiros. Como escreveu Redol: “Vagabundos do Tejo – tendo muitos o barco como lar e as estrelas como te-



lhas”. O autor do artigo inspirado nestas palavras apelida António Campos de “vagabundo do cinema”, que usa dinheiro e equipamento emprestados e vive durante longo tempo com os protagonistas dos seus filmes. Refere o seu percurso, destaca para a proibição pela Censura de *A invenção do amor* e as exibições de *Vilarinho das Furnas* (ainda que não especifique o suficiente) na RTP e em festivais: Nice, Pesaro, Florença, Paris, Venezuela, Cannes e que em Portugal tem sido exibido por escolas, cine clubes e através da Fundação Calouste Gulbenkian, em mais de 200 colectividades. Já como funcionário da Fundação em 1972 “deu-lhe nova veneta” e foi para Rio de Onor ainda que sem subsídio. Relatam-se algumas das muitas peripécias tragicómicas com esse filme como o caso da RTP que se interessou pelo filme, mas perdeu as caixas nas suas instalações tendo-as encontrado 15 meses depois. Este filme foi apresentado ao IPC em Maio de 1974 recebendo 400 contos aprovados em Maio de 1974, devendo estrear em 1976. Irá inicia-se a fase final do filme, nas palavras do realizador falta apenas “casar a imagem e o som”.

“Novo filme de A. Campos”, 31 de Outubro de 1977, p. 21.

Ex-Votos Portugueses pronto a ser exibido, feito a partir de “pinturas ‘ingénuas’ – figuras e vivências autênticas que representam modos de vida, problemas e anseios de gerações”.

DIÁRIO DE AVEIRO

“Aveiro inspira *Tremonha de Cristal*”, 15 de Setembro de 1992, p. capa e 5.

Refere que está em rodagem o filme realizado por António Campos, “um documentário ficcionado” para a televisão e que “a realização deste documentário é da responsabilidade do Grupo de Estudos e Realizações e uma produção conjunta de vários países da Europa”.

DIÁRIO DE COIMBRA

“Documentário sobre Leiria”, 4 de Setembro de 1960, p.2.

Jornal assistiu a um “documentário sobre Leiria, destinado à Comissão Municipal de Turismo” que “com arte se evidenciam as actividades desta cidade industrial progressiva”.

“Cineasta António Campos”, 18 de Novembro de 1961, p.2.

Refere que António Campos encontra-se em Londres a frequentar um curso de cinema e salientam “porque o merece, a atitude da Fundação Calouste Gulbenkian que foi quem lhe deu a bolsa de estudo”.

“Cineasta António Campos na Figueira da Foz”, 26 de Novembro de 1976, p. 4.

Refere que António Campos estará “hoje” na Figueira da Foz dada a projecção dos seus filmes (não refere quais) numa iniciativa organizada pelo KINO - Grupo de Dinamização Cultural.

(Através do Cine Clube da Figueira da Foz tivemos acesso à folha de sala destas projecções onde se mencionam os filmes: *A Aladraba Atuneira*, *A Festa*, *Gente da Praia da Vieira*, *Falámos de Rio de Onor* e *Vilarinho das Furnas*. Segundo essa mesma folha tiveram lugar três sessões, uma dia 26 e duas sessões, tarde e noite, dia 27 de Novembro, todas de entrada livre).

“Ciclo de cinema português”, 21 de Janeiro de 1981, p. 4.

Histórias Selvagens exibido dia 20 de Janeiro, no Teatro Gil Vicente de Coimbra integrado no Ciclo de Cinema Português, seguido de debate, com a presença do realizador. O Ciclo foi promovido pelo Centro de Estudos Cinematográficos da Associação Académica de Coimbra. António Campos considerado como um cineasta “puro e português” que testemunha um drama “intolerável, pleno de raiva e ternura”, o filme é, também, “uma crítica social a qual, quer aceitemos ou não, a perspectiva ideológica subjacente, dá novo sentido ao enredo e à própria realidade apresentada.”

DIÁRIO ILUSTRADO

J.M.F., “Provou-se em Carcassonne: nem só de nomes famosos vive o cinema nacional”, 19 de Setembro de 1958, p. 2-3.

Refere o Trophée de l’Espoir a *Um Tesouro* de entre 193 películas concorrentes, provenientes de 42 países no Festival Internacional de Cinema Amador de Carcassonne. Cita o Jornal Midi-Libre que escreveu: “pela sua veracidade, pelo seu realismo, esta obra sai nitidamente da série e bafeja-nos com uma fresca lufada de sinceridade e probidade intelectuais...” e que o filme “fez-nos ver e compreender Portugal muito melhor do que tantas metragens a cores mostrando cidades, com suas avenidas e monumentos manuelinos ou os pes-

cadores da Nazaré...” O autor do artigo refere que Campos “enamorado da Vieira” quis ir além da “reportagem familiar de paisagística” e que o conto de Loureiro Botas lhe serviu “de traço de união”, realçando, também, o ter recorrido a actores naturais.

DIÁRIO DE LEIRIA

RAMUSGA, Rui, “António Campos: mercador de coisa nenhuma”, 22 de Novembro de 1991, p. capa e 9.

Sobre o percurso de Campos. Depoimentos.

“Realizado pelo leiriense António Campos, Leiria já viu Terra Fria”, 24 de Junho de 1992, p. 2.

Terra Fria exibido no Teatro José Lúcio da Silva dia 22 de Junho de 1992. Depoimentos.

“Ciclo de Cinema dedicado a António Campos, Vida e obra do cineasta para ver em Leiria e Lisboa”, 29 de Setembro de 2000.

Refere a homenagem pelo MIMO António Campos no Teatro José Lúcio da Silva tendo na sessão de abertura as presenças de Quiné, Dulcina Sousa (do filme *O Senhor*), Paulo Rocha, Jean-Loup Passek e João Bénard da Costa. Paulo Rocha, na sessão de abertura, “falou da obra e marginalidade de António Campos”. Jean-Loup Passek “classificou António Campos como ‘um cineasta que conseguiu impor o seu nome em França e que até conquistou alguns prémios aesar dos poucos recursos financeiros para levar por diante a sua obra.’ João Bénard da Costa “lamentou ser preciso fazer uma homenagem póstuma a António Campo para que se juntassem tantos espectadores numa mesma” e que “os filmes de António Campos nunca foram vistos por tantos espectadores ao mesmo tempo” Bénard da Costa referiu-se à “particularidade da relação que existia entre António Campos e os actores dos seus filmes, ou seja, ‘a calma, amizade e compreensão que tinha com quem trabalhava, relacionamento que se nota nos filmes que realizou.’ O artigo refere ainda o agradecimento da viúva de António Campos que lamentou que o marido “só quando realizou *Terra Fria*, António Campos tenha conseguido concretizar um dos sonhos que o acompanhava há 30 anos. [supomos tratar-se da estreia o filme em sala de cinema] Finalmente, o artigo refere que foi editado um li-



vro com a vida e obra do cineasta.

DIÁRIO DE LISBOA

“Cinema de amadores em Portugal”, 25 de Agosto de 1959, p. 17.

Refere os dois prémios obtidos em Carcassone em 1958 e 1959 por *Um Tesoiro* e *O Senhor*, respectivamente e que se tratam de filmes que adaptou de obras “dos mais válidos escritores contemporâneos portugueses”.

SIMÕES, Manuel, “A invenção do amor ou a evolução dum cineasta”, 11 de Agosto de 1966, p. 2 (Suplemento “Vida literária e artística”).

Crítica ao filme e biografia de António Campos. Sobre o filme *A Invenção do Amor* destaca que sendo uma adaptação, o filme “consegui uma autonomia suficiente para se impor por suas próprias imagens” detendo-se nas conseqüências dessa *invenção*.

“Realidades e perspectivas do cinema amador – Estudo elaborado pela Secção de Cinema do Ateneu de Coimbra”, 2 de Janeiro de 1970, p.6-8.

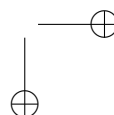
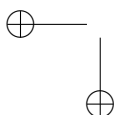
Artigo alargado que traça o perfil e as dificuldades do cinema amador. António Campos é apontado como o cineasta amador com maior destaque pela sua “observação rigorosa da realidade”.

OLIVEIRA, Ernesto Gil de, “Divergências acerca de um estudo sobre cinema amador”, 16 de Janeiro de 1970, p. 3 e 11 (em Suplemento).

O autor do artigo manifesta discordância com alguns aspectos apontados pelo Ateneu de Coimbra a respeito do estado do cinema amador em Portugal, por exemplo, que o cinema amador esteja afastado dos cineclubes e concordando, por exemplo, com o desinteresse dos críticos pelos filmes em causa. A respeito de António Campos diz que desconhece os filmes que fez.

“O cinema amador – A secção de cinema do Ateneu de Coimbra responde a Ernesto Gil de Oliveira”, 6 de Fevereiro de 1970, p.11.

O Ateneu de Coimbra contesta o artigo escrito por Ernesto Gil Oliveira por se tratar de uma visão demasiado tranquila e conservadora do estado do cinema amador em Portugal. Sobre António Campos fazem uma referência aos seus prémios em Carcassone e no Concurso Nacional de Filmes de Ama-



dores.

ANTÓNIO, Lauro, “A hora e a vez dos brasileiros”, 14 de Novembro de 1971, p. 3.

Artigo sobre o 1º Festival Internacional de Santarém, Festival do Filme Agrícola e de Temática Rural que decorreu em Outubro e de onde destaca os filmes brasileiros. Refere que o festival mostrou filmes do primeiro ano de trabalho da Cooperativa de cineastas portugueses com financiamento da Fundação Calouste Gulbenkian. Refere exibição de *Vilarinho das Furnas*.

ANTÓNIO, Lauro, “Festival de cinema de Santarém – 1 Súbita riqueza dos habitantes”, 2 de Novembro de 1971, p. 7.

Refere que o 1º Festival de Santarém dividido em três secções: uma informativa com filmes curtos e de média metragem, uma retrospectiva e uma outra de longas metragens de temática rural e que exibiu no Cine-Teatro Rosa Damasceno e no Grémio da Lavoura, não despertou o interesse dos habitantes da cidade de Santarém. No que diz respeito aos filmes nacionais refere a “terrível mediocridade dos mesmos” ainda que não especifique. De positivo o festival teve os filmes da Alemanha e Brasil e as estreias de *Vilarinho das Furnas* e de *Pedro Só*, de Alfredo Tropa.

CASTRIM, Mário, “À procura do tempo que se vai perder”, 30 de Julho de 1971, p. 7.

Sobre o programa “Ensaio” da RTP que tem vindo a melhorar “concedendo mais terreno à imagem” e tornando as “palavras menos pernósticas”. Refere a entrevista a António Campos que se “dedica ao cinema-documento” e que “acha que o cinema podia registar actividades e tradições e maneiras de viver do nosso povo que estão prestes a morrer, que em cada dia estão morrendo porque participam da condição de todos os seres vivos que é estarem morrendo um pouco cada dia.” Refere que se viram algumas imagens de *Vilarinho das Furnas* e que a “inegável capacidade para se documentar do real parece não ter encontrado o apoio indispensável. O realizador queixa-se. A magreza do subsídio recebido pela Fundação para terminar o documentário sobre *Vilarinho das Furnas* não o anima a solicitar apoio.” O autor do artigo avança com a proposta de a RTP enviar António Campos pelo país fora.



“Temas agrícolas ou rurais num festival de cinema”, 13 de Outubro de 1971, p. 7.

Anuncia o 1º Festival de Santarém que aí vai ter lugar de 18 a 24 de Outubro e, entre outros, refere a exibição do “documentário etnográfico” *Vilarinho das Furnas* que “tenta relatar o último ano de uma aldeia comunitária submersa pelas águas de uma barragem”.

ANTÓNIO, Lauro, “1971: Um ano de cinema – números, nomes e factos do que neste reino houve”, 2 de Janeiro de 1972, p. 15.

António Campos citado na secção “outras manifestações” que identifica as actividades marginais (fora da exibição nas salas de cinema) com a exibição de *Vilarinho das Furnas* no 1º Festival de Santarém, Festival de Filme Agrícola e de Temática Rural.

“Show”, 3 de Fevereiro de 1972, p. 6.

Sobre o anúncio de Fernando Lopes, durante a estreia de *O Recado*, de José Fonseca e Costa, de que o Centro Português de Cinema, cooperativa de cineastas subsidiada pela Fundação Gulbenkian financeira, se possível, a conclusão de um filme etnográfico de António Campos sobre Rio de Onor.

ANTÓNIO, Lauro, “Cinema português em 1972 – António Campos ou a lição de ‘Vilarinho das Furnas’”, 7 de Fevereiro de 1972, p.2-3 (Suplemento).

Entrevista.

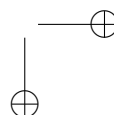
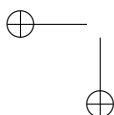
“Show”, 11 de Fevereiro de 1972, p. 7.

Lista de filmes que participam no 3º Festival Internacional do Filme Turístico, de 1 a 5 de Março, entre eles *Vilarinho das Furnas*.

“Filmes portugueses em Nice”, 4 de Março de 1972, p. 2 (Suplemento Show).

A 9ª Jornada do Novo Cinema de 21 a 25 de Março, organizada pelo Cine Clube de Nice será dedicada ao cinema português, entre eles *Vilarinho das Furnas*.

“Cinema português abre caminho em Nice”, 21 de Março de 1972, p. 2.





Refere a exibição de *Vilarinho das Furnas* nas Jornadas do Novo Cinema organizadas pelo Cine Clube de Nice com a colaboração do Centro Português de Cinema.

“Vilarinho das Furnas”, 4 de Maio de 1972, p. 5.

Jornal informa, a pedido de António Campos, que o filme *Vilarinho das Furnas* a exhibir pela RTP nada tem a ver com o seu filme homónimo estreado em Janeiro de 1971.

ANTÓNIO, Lauro, “Santarém 72 – Festival da desilusão”, 12 de Novembro de 1972, p. 12 (Suplemento Show).

2º Festival Internacional de Cinema de Santarém onde vários filmes anunciados não foram exibidos por falta de cópia. Sobre *A Almadraba Atuneira* diz ser um “belíssimo exemplo de um possível cinema de raiz etnográfica, documentando aspectos da pesca ao atum, (...) com uma aproximação discreta das pessoas e dos acontecimentos, a câmara de António Campos mostra-se um elemento de pesquisa sociológica de valor inegável”.

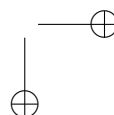
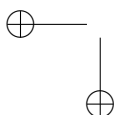
FÉRIA, Lurdes, “Festival do filme Agrícola de Santarém”, 30 de Outubro de 1972, p. 11.

Sobre o decorrer com alguns problemas de 2º Festival de Santarém, Festival do Filme Agrícola. *A Almadraba Atuneira* como “filme sóbrio, rigoroso, de imagens plenas de força, sobre a vida dos homens que labutam na pesca do atum”.

ANTÓNIO, Lauro, “Festival do filme turístico: mais um”, 18 de Março de 1973, p. 20.

4º Festival Internacional do Filme Turístico que decorreu de 9 a 13 de Março, organizado pelo Jornal Publituris onde foi exibido, na sessão de encerramento, *A Almadraba Atuneira*, “cinema autêntico, verídico, característico, profundamente inspirado no património cultural, etnográfico e humano de uma região”.

ANTÓNIO, Lauro, “Presença do cinema novo português”, 4 de Setembro de 1973, p. 6.





Sobre a vinda a Lisboa de Adriano Aprá para seleccionar filmes para a 9^o Mostra Internazionale del Nuovo Cinema em Pesaro a decorrer de 12 a 19 de Setembro. *Vilarinho das Furnas* foi um dos seleccionados.

“Vilarinho das Furnas tema para um debate”, 31 de Outubro de 1974, p. 6.

Refere exibição e debate do filme *Vilarinho das Furnas* na Associação de Estudantes do Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas a 4 de Novembro.

“Falamos de Rio de Onor de António Campos”, 17 de Outubro de 1974, p. 6.

Programa do quarto dia do 5^o Festival Internacional do Filme Turístico, entre os filmes consta a exibição de *Falámos de Rio de Onor*.

“Realizadores estrangeiros no Festival da Figueira da Foz”, 21 de Agosto de 1976, p. 14.

Theo Angelopoulos, Margarite Duras entre outros foram convidados para o festival da Figueira da Foz que se irá realizar em Setembro. Refere que aí serão exibidos *A Festa* e *Gente da Praia da Vieira*.

“Cinema português lança-se na ‘operação’ Cannes”, 5 de Abril de 1976, p. 14.

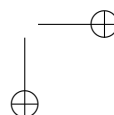
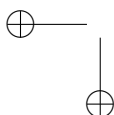
“Avieiros”, (trata-se do filme *Gente da Praia da Vieira*) de António Campos como um dos filmes a ser visto por Pierre-Henri Deleau com o intuito de os filmes portugueses serão exibidos em Cannes, numa acção promovida pelo IPC e pela Direcção Geral da Acção Cultural.

“Ex-Votos Portugueses”, 31 de Outubro de 1977, p. 13.

Anuncia que está quase terminado o filme que sairá com cópia síncrona e subsidiado pelo IPC-Instituto Português de Cinema.

“Vilarinho das Furnas–aldeia submersa por uma barragem”, 29 de Outubro de 1979, p. 4.

Refere as actividades da Cooperativa Diferença – Comunicação Visual na discussão do caso Vilarinho das Furnas e que em breve exhibirá o filme de An-



tónio Campos.

RAMOS, Jorge Leitão, “Histórias selvagens, um filme a ver (se possível)”, 21 de Fevereiro de 1980, p.19.

Crítica a *Histórias Selvagens*, um filme ainda por estrear que “traça os sinais de uma realidade dura e feia, guardando a atenção etnográfica mas sabendo testemunhar uma situação humana. Sem mitos, sem lágrimas, de frente”.

“Histórias selvagens”, 22 de Maio de 1981, p. III (Suplemento Sete ponto Sete).

Ficha técnica e texto que refere a não exibição do filme em “comércio cinematográfico” como uma “gritante injustiça”. Este filme “arrisca-se a misturar documento e ficção, arrisca-se a não respeitar a cronologia do que narra, arrisca-se a cerzir, pacientemente, várias ‘histórias’ num corpo que não sendo perfeito, tem a humildade de ser quase amador e o arrojo de ser quase vanguardista”.

“Encontro com o cinema português”, 5 de Janeiro de 1983, p. 18.

Sessões “Encontro com o cinema português” da Cinemateca Portuguesa que em 20 de Janeiro exhibirá *Histórias Selvagens*, filme injustamente nunca exibido pela distribuição/exibição comercial e onde “documento e ficção se entrelaçam em histórias de vida, morte, miséria e sonho com humildade e arrojo. É um filme que não exhibe, mas actua”.

RAMOS, Jorge Leitão, “Vinte anos de cinema português (dicionário)”, 10 de Julho de 1987, p. 12 (Suplemento Cartaz).

Biografia e filmografia (até *Ti Miséria*, 1978).

DIÁRIO DE NOTÍCIAS

“I Festival do Filme Agrícola”, 15 de Setembro de 1971, p. 8.

Sobre o 1º Festival de Santarém que irá decorrer de 18 a 24 de Outubro. Refere a exibição em estreia de *Vilarinho das Furnas*.

PINA, Carlos, “V Festival Internacional do Filme Turístico, Hoje estreia mais um filme do português António Campos”, 17 de Outubro de 1974, p. 6.



Falámos de Rio de Onor exibido no Festival. António Campos em Rio de Onor “documentou (...) praticamente o fim de um sistema comunitário único” e falam dos seus filmes como “documentário com alma”. Depoimento.

“António Campos no Instituto Alemão”, 28 de Junho de 1976, p. 12 (2º Caderno).

Dia 30 de Junho de 1976 serão exibidos os filmes *Gente da Praia da Vieira* e *A Festa* no Instituto Alemão com a presença do realizador.

“Festival de Poitiers, De Diogo Alves ao novo cinema”, 10 de Fevereiro de 1977, p. 4.

As Jornadas Cinematográficas do Festival de Poitiers dedicadas ao cinema português. Foi exibido *Vilarinho das Furnas*.

CARVALHO, Carlos, “Montalegre reanima ‘Terra Fria’”, 12 de Janeiro de 1991, p. 23.

Sinopse alargada de *Terra Fria* que se encontra em fase de rodagem.

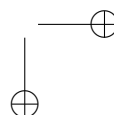
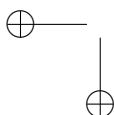
FARIA, Artur, “A ficção também é documento”, 9 de Junho de 1993, p. 40.

Sobre a exibição em competição de *Terra Fria* no Festival de Tróia e depoimentos.

FARIA, Artur, “Desventuras do cinema português”, 13 de Setembro de 1993, p. 46.

Sobre o 22º Festival da Figueira da Foz onde decorreu o debate “Como filmar Portugal nos anos 90?” iniciativa que coincide com a promulgação da Lei do Cinema e da Produção Audiovisual, mas sobre este assunto não se falou. Crítica a *A Tremonha de Cristal*, de António Campos “que nos desiludira, relativamente com *Terra Fria*.” A respeito de *A Tremonha de Cristal* que “com acção nas salinas da ria de Aveiro, este precioso documento regista algumas das tradições, comportamentos e património do povo da região. Dá para esquecer todo o mais...”. Depoimentos.

FARIA, Artur, “Mostra homenageou António Campos”, 21 de Junho de 1997, p. 53.



Sobre a 13^a Mostra Atlântica de Televisão que homenageou António Campos que não esteve na iniciativa por se encontrar doente. Foram exibidos *A Almadraba Atuneira* e *Gente da Praia da Vieira*. José Manuel Costa e Fernando Lopes fizeram a apresentação da sua obra, o primeiro referiu que a Cinemateca Portuguesa fez o restauro de *O Senhor e Um Tesoiro*.

“Morreu o realizador António Campos”, 9 de Março de 1999, p. 40.

Refere que nas palavras do próprio Campos tinha vocação “para captar as pessoas, a sua maneira de viver, os rendimentos, o trabalho”. Nas palavras de um crítico era um “ovni”. O artigo diz que foi “retratista por imagens em movimento” do “País Real”. Refere a sua filmografia e as dificuldades financeiras em fazer os filmes. Ao lado, pode ler-se uma opinião de Paulo Rocha para quem Campos foi o maior documentarista português, a seguir ao Manoel de Oliveira e que foi um “originalíssimo e quase desconhecido ficcionista”, que *A Invenção do Amor* é uma “obra maior dos anos 50, poema surrealista do *amour fou*” e que *Terra Fria* “ficará fora de época e tudo, como o melhor que o neo-realismo nos deixou”. Refere ainda que se encontrava de costas voltadas para as grandes cidades e era “teimoso, desconfiado, contra a corrente, modesto e orgulhoso, visionário, agudíssimo, o António era a nossa honra, mas nós não sabíamos”.

Romão, Jacinta, “António Campos para todos na Cinemateca e em Leiria”, 29 de Setembro de 2000.

Refere que é quase desconhecido em Portugal e que teve reconhecimento em França onde foi enaltecida a sua “sensibilidade e calor humanos de Campos e do seu dom”. Segundo Paulo Rocha o filme *O Senhor* é a “obra-prima em absoluto do cinema português até aos anos 60” e Campos é “anunciador de tudo o que ia mudar no cinema português”.

DIÁRIO POPULAR

“Filme português distinguido em Paris”, 5 de Julho de 1960, p. 4.

Um Tesoiro que depois de premiado no Concurso Nacional de Filmes Amadores, recebe em Paris o prémio de melhor interpretação feminina nas Jornadas Internacionais do Filme de 8 mm.



LÍVIO, Tito, “I Festival do Cinema Agrícola de Santarém, De ‘Vilarinho das Furnas’ ao encontro com o novo cinema alemão”, 29 de Outubro de 1971, p. 3.

Sobre *Vilarinho das Furnas* diz que “vai ao encontro da verdadeira dimensão do povo, através de uma vivência quotidiana, ao longo de dezoito penosos meses, numa sociedade fechada e hostil. Trata-se de autêntico cinema popular e etnográfico, documento de arquivo e estudo, com um ascetismo formal que renuncia a todos os efeitos fáceis, trazendo para o cinema uma problemática portuguesa: a sobrevivência de um povoado, de uma sociedade em choque com as modernas tecnologias”.

“António Campos no programa ‘Ensaio’”, 29 de Julho de 1971, p. 10.

Refere que António Campos será entrevistado no programa Ensaio, RTP de 29 de Julho de 1971 sobre *Vilarinho das Furnas* e onde serão “dadas algumas sequências” do filme.

“Cinco filmes portugueses (subsidiados pela Gulbenkian) vão ser produzidos este ano”, 1 de Fevereiro de 1972, p. 4.

Fernando Lopes anuncia, entre outros assuntos, que o Centro Português de Cinema se possível irá financiar a conclusão de um filme etnográfico de António Campos sobre Rio de Onor.

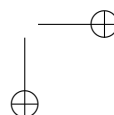
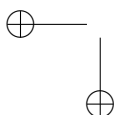
“A propósito do documentário ‘Vilarinho das Furnas’ na RTP”, 3 de Maio de 1972, p. 8.

Uma nota do jornal que diz: “Do cineasta António Campos recebemos um pedido de esclarecimento no sentido de informarmos os nossos leitores de que o filme ‘Vilarinho das Furnas’ que a RTP vai incluir na sua próxima programação, não é a sua obra homónima, estreada em Janeiro de 1971”.

LÍVIO, Tito, “Encontro com os novos cineastas ‘Fazer cinema, para mim é auscultar os verdadeiros problemas das pessoas’ diz-nos António Campos”, 15 de Julho de 1974, p. 3.

Entrevista.

VIERIA, Alice, “Depois das nove – televisão, A União Essencial”, 18 de Julho de 1974, p. 6.



Pequeno texto sobre Vilarinho das Furnas como um “documentário rigoroso e de extrema simplicidade” que passou na RTP.

“V Festival Internacional do Filme Turístico, uma autocrítica de Fidel Castro na programação de hoje”, 15 de Outubro de 1974, p. 3.

Refere António Campos como membro do júri do festival.

“Baptista Rosa no Festival de Berlim”, 9 de Julho de 1974, p. 4.

Refere exibição de *Vilarinho das Furnas* no Festival de Berlim onde está Baptista Rosa, correspondente do Diário Popular.

ROSA, Baptista, “Berlim e o seu festival”, 12 de Julho de 1974, p.3.

Refere exibição de *Vilarinho das Furnas*.

“António Campos no Festival de Santarém”, 12 de Outubro de 1976, p. 26.

Refere *Gente da Praia da Vieira* e *A Festa* a exhibir em concurso, em Novembro no 6º Festival Internacional de Cinema de Santarém, Festival do Filme Agrícola. Depoimentos.

MATOS CRUZ, José de, “Festival de Santarém (4), a homenagem a Artur Duarte”, 23 de Novembro de 1976, p.26.

6º Festival Internacional de Cinema de Santarém, Festival do Filme Agrícola onde foi exibido *A Festa*. Sobre este filme escreve Cruz: “é um trabalho minucioso e altamente crítico, em plena força visual, sobre um dia de descanso e confraternização dos trabalhadores do mar. Recupera-se, em precioso tempo cinematográfico, as suas cerimónias rituais e lúdicas, sem o demagógico discurso do documentarista, não escamoteando – embora – a puerilidade dos tributos místicos. Tal facto, em nada desrespeita as genuínas virtualidades dos testemunhos culturais do povo, claramente evocados no sue bizarro envolvimento com a colonização religiosa.”

LÍVIO, Tito, “Festival de Santarém (5), México: um cinema nacional”, 24 de Novembro de 1976, p.26.

Sobre António Campos diz fazer “um cinema da constatação, das minorias etnográficas portuguesas”. *Vilarinho das Furnas* é destruída pelo progresso e



no caso de *Gente da Praia da Vieira*, os pescadores vão deixando a pesca e emigram buscando trabalho nos campos e outros ofícios, como forma de sobrevivência.

MATOS CRUZ, José de, “António Campos e o cinema português ‘Comprei uma máquina super 8 mm para não me deixar dominar pelos condicionamentos...’”, 20 de Agosto de 1976, p. 21.

Entrevista.

MATOS CRUZ, José de, “António Campos fala de Histórias selvagens – o seu último filme”, 12 de Outubro de 1978, p. 25.

MATOS CRUZ, José de, “Novo filme português, Histórias selvagens de António Campos”, 31 de Maio de 1979.

Crítica a *Histórias Selvagens* onde “a ficção se desenha, numa ordenação poética ou simbólica, da realidade transbordante, transcrita segundo moldes documentais” e “um dos filmes mais humanos e realistas de António Campos, ao inscrever uma ficção dilacerante e tão verdadeira no recorte documental”.

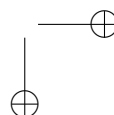
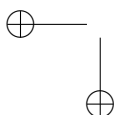
“VIII Festival Internacional de cinema da Figueira da Foz, Cinema documental”, 26 de Setembro 1979, p. 29.

Refere que a exibição de *Histórias Selvagens* foi interrompida “em virtude da cópia se encontrar incompleta – lamentável incidente que não impediu um amplo debate entre o realizador e o público, com o vivo testemunho da senhora Maria Jorge, natural de Montemor-o-Velho, onde decorre a tragédia dum casal de rendeiros anciãos, cercados pelas cheias do Mondego e vítimas da exploração”.

DIÁRIO REGIONAL AVEIRO-VISEU

“Terra Fria estreia hoje, Inspiração aveirense...”, 1 de Dezembro de 1995, capa e p. 3.

Sobre o percurso de António Campos, estreia de *Terra Fria* em Leiria, Porto, Lisboa e Vila Real. Depoimentos.



DIÁRIO REGIONAL – LEIRIA

“Os caminhos de António Campos, Quando o cinema é paixão...”, 30 de Novembro de 1995, p. capa e 3.

Exibição de *Terra Fria* em ante-estreia em Leiria. Sobre o percurso de António Campos. Depoimentos.

DIÁRIO DO RIBATEJO

“Documentarismo e etnografia: António Campos no Festival de Cinema de Santarém”, 1 de Outubro de 1976, p. capa e 4.

Participação dos filmes *A Festa* e *Gente da Praia da Vieira* no Festival de Santarém, Festival do Filme Agrícola; ambos os filmes foram produzidos pelo IPC. O artigo destaca que “documentarismo etnografia são constantes da obra filmográfica de António Campos” e que essa tendência está a “tornar-se característica do nosso cinema documental, mais válido e artístico” dando como exemplo *Festa, Trabalho e Pão em Grijó de Parada* (1973), de Manuel Costa e Silva, *Máscaras*, de Noémia Delgado e *Trás-os-Montes*, de António Reis e Margarida Martins Cordeiro. Depoimentos.

DISTRITO DE PORTALEGRE

Henriques, A. “O cinema português, Ecos de um encontro”, 14 de Outubro de 1961.

Refere o encontro em Setembro de 1961 em Fátima de realizadores, entre eles Manoel de Oliveira e António Campos. Discutiu-se a necessidade e possíveis soluções de apoio aos cineastas portugueses. Manoel de Oliveira defendeu que devem apoiar-se “aqueles que mostram melhor compreender e exprimir a alma portuguesa”.

ESTADO DE S.PAULO

TEIXEIRA, Novais, “Em Nice, jovem cinema português mostra caminho percorrido”, 16 de Abril de 1972.

Sobre as Jornadas organizadas pelo Cine Clube de Nice. Refere o “documentário etnográfico” *Vilarinho das Furnas* como a película que mais “tocou Nice”, onde os “habitantes, gente do povo, falam, inquietos da sorte que os espera, mas o abade das redondezas estimula a resignação com palavras bíblicas e algumas reconversões; e o governador da província com paternalismo autoritário. Se as palavras eclesíásticas bradam aos céus, as civis bradam às



terras.” O autor do artigo entende que o filme é excelente modelo para o levantamento etnográfico de Portugal e acrescenta que poderá daqui resultar “o que nunca houve em Portugal: um cinema português”.

EUROPEU

“Subsídios do IPC chegam para quatro”, 4 de Fevereiro de 1989, p. 19.

Instituto Português do Cinema vai subsidiar *Os Cornos de Cronos*, de José Fonseca e Costa; *Terra Fria*, de António Campos; *A Força do Atrito*, de Pedro Ruivo e *O Som da Terra a Tremar*, de Rita Azevedo Gomes; pelo 2º Concurso Geral de Assistência Financeira Condicional à Produção Cinematográfica de 1989. *Terra Fria* a produzir pela InforFilmes irá receber 29 mil e 250 contos.

EXPRESSO

“Filmes portugueses no AR.CO”, 9 de Abril de 1983 (in Revista, p. 3).

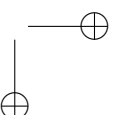
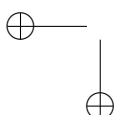
Refere a iniciativa da AR.CO exibir filmes entre 1974 e 1982, a maioria deles sem distribuição comercial. 15 de Abril será exibido *Histórias Selvagens*, “filme inédito de um documentarista que, desde **A Invenção do Amor**, não era tentado pela ficção”.

“Retrospectiva António Campos”, 2 de Julho de 1988 (in Revista, p. 27).

Refere a retrospectiva feita pelo Festival Agrifilm, Bolonha da obra de António Campos.

BORGES, João Garção, “Montreal ou a diferença americana”, 19 de Setembro de 1992 (in A Revista, p. 72-73).

Refere a exibição em competição de *Terra Fria* no 16º Festival des Films du Monde, Montreal e considera-o um filme que “apesar da sua especificidade ficcional e geográfica, melhor se pode reivindicar de uma nacionalidade e de uma identidade portuguesas. Por esta razão, surgiu como um produto estranho aos olhos de um público talvez habituado a lugares-comuns sobre o nosso país, espantando-se quem não estava à espera de ver uma criança ser baptizada no ventre da mãe, uma luta de touros ritual, hábitos e crenças esmagados pela redutora massificação cultural dos tempos. Expoente de um estilo que se pode apelidar de subversão do documentário na purificação da ficção, **Terra Fria**,



merece uma rápida estreia em Portugal”.

NEVES, António Loja, “O sonho Ibero-Americano”, 4 de Dezembro de 1993 (in *A Revista*, p. 61).

Refere a exibição de *A Tremonha de Cristal* no Festival de Huelva como o “único filme que vi aplaudir em todo o certame (...) e que não terá arrecadado prémio dada a surpresa do júri ao verificar que um argumento com uma carga ficcional tão grande estava, sem defesas, a concurso nos documentários.”

RAMOS, Jorge Leitão, “Amador de filmes”, 13 de Novembro de 1993 (in *Cartaz*, p. 12).

A propósito da exibição de *A Almadraba Atuneira* e *A Tremonha de Cristal* pela Cinemateca Portuguesa estabelece considerações sobre os filmes e sobre António Campos. “Para Campos, o cinema inventa-se no acto de ser feito. Não tem passado - e ele recusa genealogias para o seu trabalho. (...) Conhecer o cinema de António Campos, não é conhecer o grande cinema do mundo. É conhecer um cinema voluntariamente pequeno - e verdadeiro.”

RAMOS, Jorge Leitão, “Testemunhos portugueses”, 21 de Agosto de 1993 (in *A Revista*, p. 37).

Sobre a exibição fora de competição de *Oliveira, o Arquitecto*, de Paulo Rocha, *Zéfiro*, de José Álvaro Morais e *A Tremonha de Cristal*, de António Campos no Festival de Locarno. Une-os o “coexistir de uma matriz documental e uma irrupção de ficção, numa contaminação de territórios estéticos que apraz registar.” E crítica a esses filmes.

RAMOS, Jorge Leitão, “Ficções trocadas - Um filme para reencontrar um documentarista português: António Campos”, 1 de Dezembro de 1995 (in *Cartaz*, p. 10).

Considerações sobre a deficiente industria cinematográfica portuguesa que não leva um filme a estreia. No caso, *Terra Fria* data de 1992 a sua estreia em Portugal é de 1995. Crítica a *Terra Fria* por se tratar de um tipo de registo que o autor não domina e refere problemas de “credibilização da reconstituição” como, por exemplo, “a vida dos protagonista é escassamente caracterizada”.



RAMOS, Jorge Leitão, “O Homem da Câmara”, 1 de Dezembro de 1995 (in Cartaz, p.10).

Refere António Campos como “o nosso melhor cineasta a captar a vida no seu pulsar directo”. Depoimentos.

SOARES, Manuela Goucha, “A tourada do mar”, 28 de Setembro de 1996 (in Revista, p. 22-23).

Artigo sobre a vida dos pescadores do sotavento algarvio e referência ao filme *A Almadraba Atuneira* ressaltando a origem árabe do termo - “alma”, lugar e “darab”, matar. Refere também que as armações funcionavam em sistema cooperativo.

“Um lugar na história”, 15 de Junho de 1996 (in Revista, p. 64-65).

Páginas com várias personalidades como De Gaule, Vieira da Silva, António Silva, Pedroto, . . . Sobre António Campos pode ler-se: “É um nome pouco conhecido. Destacamo-lo pela coagem de pôr em cinema um conjunto de actores amadores, sem qualquer experiência anterior. Como ele realizou, a preto e branco, a **Invenção do Amor**, de Daniel Filipe. Nestes tempos difíceis para a criação artística, pegar um poema “maldito” aos olhos do regime é alertar os cidadãos “em todas as esquinas da cidade!”

RAMOS, Jorge Leitão, “O ano de todos os filmes”, 29 de Junho de 1996 (in Cartaz, p. 12).

Refere os filmes estreados na “temporada” 95/96, entre eles, *Terra Fria* e considerações sobre a exibição em Portugal.

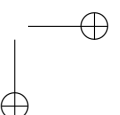
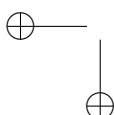
FILME

PACHECO, Francisco Xavier, “Cinema em Leiria. Entrevista com António Campos”, nº 16, Julho de 1960, p. 41.

Entrevista.

“António Campos triunfa em Londres”, nº 33, Dezembro de 1961, p. 13.

Refere o êxito obtido pela projecção do filme *A Almadraba Atuneira* na London School of Film Technique para onde foi estudar.



“António Campos: uma carreira que continua”, nº 29, Agosto de 1961, p.22.

Refere António Campos como uma esperança do cinema português e que se aguarda o filme *A Almadraba Atuneira*.

FLAMA

“Cinema português: a hora dos novos”, 6 de Setembro de 1963, p. 20.

Refere António Campos como um dos realizadores que aparecem a “assinar filmes novos para um novo cinema português”.

MANUEL, Alexandre, “Vilarinho: A memória duma aldeia”, nº 1207, 23 de Abril de 1971, p. 28-33.

Depoimentos. Contém fotografias de Vilarinho feitas por António Campos.

AMORIM, António, “Cinema português: a um passo do carimbo internacional”, nº 1258, 14 de Abril de 1972, p. 6-12.

Sobre a exibição de cinema português em Nice nas IX Jornadas do Jovem Cinema organizadas pelo Cine Clube de Nice onde foi exibido *Vilarinho das Furnas* assim como, entre outros, ter sido indicado para a Semana da Crítica em Cannes.

IDEIAS FIXAS

CRUCHINHO, Fausto, “António Campos, uma estética do desenquadramento”, nº 1 Nov. Dez. Jan. 01. 02, Ed. Porto, pp. 55-58.

O autor do artigo considera que a “arte de Campos” consiste no desenquadramento, como se aquilo que filma estivesse fixo e a câmara percorresse “o modelo” e que esse desenquadramento adquira a “função da não discursividade, retirando o retrato, da contemplação”. A contemplação é então substituída por um “deslizar da câmara do campo para o fora de campo”.

IMAGEM

“1959. Uma esperança para o cinema português: o renovo do cinema amador e experimental. Os cine-clubes fazem cinema”, nº 32 Setembro de 1959, pp.710-712.



Refere que a IMAGEM em conjunto com a Cooperativa do Espectador promoverão iniciativas de divulgação do cinema amador. Sobre António Campos cita o Diário Ilustrado e o jornal francês Midi-Libre a respeito de *Um Tesouro*. Depoimentos.

ISTO É CINEMA

“ ‘Ex-Votos portugueses’ novo filme de António Campos”, nº 5, 24 de Fevereiro de 1978.

Depoimento de Armando Terremoto (fez locução no filme, v. “2. Outros Depoimentos”).

O JORNAL

COSTA, Alves, “La Rochelle: a promoção do cinema português no estrangeiro”, 25 de Julho de 1975, p. 29.

Sobre os problemas de envio de cópias de filmes portugueses para exibição no estrangeiro e acompanhamento promocional dos mesmos. Exibição de *Vilarinho das Furnas* em La Rochelle, nos 3^{ème}. Rencontres Internationales d’Art Contemporain.

PRETO, Jorge Barata, “VIII Festival de Cinema da Figueira da Foz, Grupos de pressão influenciam votação”, 28 de Setembro de 1979, p. 35.

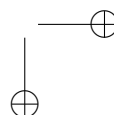
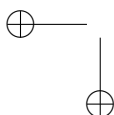
Desacordo com os filmes premiados. Lamenta que de *Histórias Selvagens*, por problema de exibição, “só se viu metade”.

RIBEIRO, Daniel, “Êxito da retrospectiva do cinema português em Paris”, 10 de Junho de 1982, p. 42.

Sobre a retrospectiva de cinema português no Centro Georges Pompidou, destaque para a “revelação” António Campos com *Vilarinho das Furnas* que a crítica francesa comparou a Buñuel.

RIBEIRO, Daniel, “Retrospectiva de Beaubourg continua a atrair público”, 30 de Abril de 1982, p. 36.

Refere a exibição de *Vilarinho das Furnas* e *Histórias Selvagens* na “Retrospectiva do cinema português” pelo Centro Georges Pompidou e compra do primeiro pelo Centro.



JORNAL DE LEIRIA

“António Campos, leiriense distinguido em Itália com o prémio cinematográfico Agrifilm Festival”, 29 de Julho de 1988, p. capa e 9.

Atribuição do prémio pelo conjunto da sua obra. Refere as dificuldades no seu percurso como a perda pela Cinemateca de uma cópia de *Histórias Selvagens* que António Campos aí ofereceu e depoimentos do reconhecimento internacional (Sadoul, Rouch. . .), sua participação no Festival del Popoli, Florença 1972 e como “observador” no Festival do nosso século XX, Cracóvia.

MENITRA, Graça, “Retratos: António Campos, cineasta”, 16 de Abril de 1992, p. 35.

Entrevista.

“Terra fria apresentado em Leiria”, 25 de Junho de 1992, p. 9.

Filme exibido em sessão privada dia 22 de Junho e que “retrata a vida numa aldeia de Trás-os-Montes, os hábitos e costumes, as superstições e dificuldades das gentes dessa aldeia nos anos 40. António Campos tem “grande apreço e obsessão pelas mulheres, sobretudo por aquelas que, pela sua condição são obrigadas a fazer trabalhos pesados.” Neste filme, foca “aquilo a que hoje vulgarmente se chama assédio sexual” e “dá especial ênfase à atitude do povo e a valores muito enraizados nas aldeias como a honra do marido e sobretudo o desprezo e rejeição da mulher que é injuriada e agredida fisicamente pela própria mãe.” Salienta a grande expressão e beleza das paisagens que surgem no filme.

“Leiriense no FesTróia”, 13 de Maio de 1993, p. 6.

Anuncia *Terra Fria* e presença do autor na 9^a edição do FesTróia, de 1 a 10 de Junho.

“O cinema foi à Escola José Saraiva”, 25 de Fevereiro de 1993, p.13.

António Campos esteve na escola onde foi exibido uma diaporama comentado pelo cineasta, numa acção de sensibilização para o cinema, motivando a criação mesmo de um Cine Clube na própria escola. “Para tal está a decorrer um concurso e posteriormente serão abertas inscrições”.

“António Campos em Macau”, 21 de Outubro de 1993, p. 8.



Cineasta esteve presente na exibição de *Terra Fria* na Quinzena do Cinema Português, 8 a 20 de Outubro, Macau.

“Festival de cinema La Rochelle homenageou António Campos”, 25 de Agosto e 1994, p. 14.

Refere a homenagem feita a António Campos pelo festival que mostrou “uma dezena de filmes de António Campos, testemunhando o percurso de uma obra cinematográfica muito ligada às gentes do seu país e realizada ao longo de quatro décadas”.

“RCL atribui prémios ‘Pedradas no charco’, Noite de estrelas no Teatro José Lúcio da Silva”, 12 de Outubro de 1995, p. 28.

Sobre a 3^a Gala do Rádio Clube de Leiria que “premiou personalidades da cultura nacional”, entre elas António Campos que foi elogiado por Lauro António como “um puro cineasta da actualidade”.

“Relevo”, 7 de Dezembro de 1995, p. 16.

Secção que destaca personalidades, no caso, António Campos por ter acabado de estrear *Terra Fria* e refere que, segundo a crítica, é um dos melhores documentaristas do país; segundo essa mesma crítica é pena que não faça mais documentários como *Vilarinho das Furnas* e *Gente da Praia da Vieira*.

JJD, “Cinemateca e Câmara de Leiria homenageiam cineasta, António Campos e a lanterna mágica”, 31 de Setembro de 2000, p. 3.

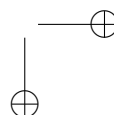
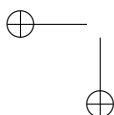
Refere o ciclo de Homenagem a António Campos em Setembro e Outubro de 2000 e breve referência à vida e obra.

“De 29 de Agosto a 8 de Setembro Filme de António Campos em Veneza”, 23 de Agosto de 2001.

Refere a exibição de *A Invenção do Amor* no 58^o Festival de Veneza, filme que segundo Paulo Rocha “é ímpar na história do cinema português”.

“Retrospectiva de homenagem a António Campos Finalmente”, 21 de Setembro de 2000, Secção Actual, p. 3.

Refere que a Câmara Municipal de Leiria e Cinemateca Portuguesa vão realizar uma homenagem a António Campos. Refere António Campos como



“um realizador apaixonado pela etnografia portuguesa e pelo cinema documental”. A Cinemateca também organizu uma exposição e que irá editar um livro sobre a sua vida e obra. A Câmara Municipal de Leiria irá pomover um “Café das Quintas” dedicado ao realizador.

“‘Terra Fria’ no Teatro José Lúcio”, 19 de Outubro de 2000, p 5.

Refere o segundo ciclo de projecções de obras de António Campos assim como a exposição fotográfica e a exposição de objectos que lhe pertenciam como máquinas de filmar e de projectar. Refere-se também que o ‘Café das Quintas’ irá edicaruma sessão especial ao cineasta com a projecção no Teatro José Lúcio do filme *O Senhor* numa versão snorizada a partir de indicações de António Campos e numa “interpretação livre do pianista Nicolas McNair”.

MENITRA, Graça, “Adeus António Campos, Cineasta de Leiria faleceu segunda-feira”, 11 de Março de 1999, Secção Actual, p. 6.

Refere que para “a posteridade fica o seu singular olhar etnográfico sobre o povo português” e que o próprio terá dito sobre os seus filmes que “só daqui a 30 ou 40 anos é que vão recuperar o seu valor. Porque então serão páginas de História”. Para Matos-Cruz, que investiga a obra de António Campos na Cinemateca Portuguesa “procurou sempre um estilo e uma temática que reflecta a sua imagem. Apesar de solitário, soube partilhar, transformar e dar ao seu cinema características universais. Numa atitude intimista, os seus filmes reflectem o seu olhar muito genuíno na forma como se emocionava e via as coisas. Recebeu alguns apoios oficiais, mas manteve sempre a sua integridade e até um certo pudor. Quando era necessário projectar os seus filmes, pagava do seu bolso as deslocações, pois fazia questão de estar sempre presente”. Em 1994 no Festival La Rochele foi recebido calorosamente na retrospectiva da sua obra, tendo sido reconhecido como o “guardião da memória do seu País”. Segundo Jorge Leitão Ramos, António Campos imiscui-se “na realidade com a sua câmara, até nela se fundir, quase como se não fosse um elemento a ela exterior, captar a labuta das gentes, a respiração dos lugares, as marcas das pedras, isso sabe fazer António Campos como, entre nós, quase mais ninguém”.

“Morreu António Campos”, Capa do Caderno do Jornal, 11 de Março de 1999.



Refere que ao longo da vida “amealhou um grande prestígio internacional” e que filmes como *Vilarinho das Furnas* são consideradas autênticas obras-primas da cinematografia nacional.

JORNAL DE LETRAS E ARTES

“Bonecos de luz”, 8 de Maio de 1963, p. 4.

Breve apontamento que anuncia a cinematização de “Bonecos de Luz”, de Romeu Correia por António Campos [projecto que nunca chegou a concretizar].

B.P., “Para mim é muito difícil aliar o cinema à organização comercial cinematográfica” – afirma o cineasta-amador António Campos”, 27 de Março de 1963, p.14.

Entrevista.

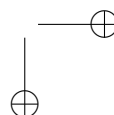
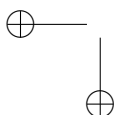
“Festival de cinema La Rochelle homenageou António Campos”

Refere que Jean-Loup Passek, director do Festival, com esta homenagem, pretendeu honrar o “outro cinema português”, mais secreto e mais profundo. Calorosamente recebido, foi considerado “um dos melhores observadores da evolução social e da transformação económica e psicológica recente em Portugal”. Jean-Loup Passek considerou a sua obra como “o insubstituível testemunho de um mundo durante muito tempo enclausurado nas suas tradições ancestrais e confrontado, de repente, com a irrupção de uma vida moderna, introduzida, a pouco e pouco, pelos imigrantes nas suas aldeias de origem”. Refere que segundo o crítico Manuel Osório do JL o seu cinema é feito não de imagens, mas de “seres humanos na exaltação e na nudez da vida em relação com a terra” e que o seu é um cinema da Dignidade, da dignidade do homem e da terra, em suma, da dignidade da vida.

JORNAL DE LETRAS, ARTES E IDEIAS

PORTUGAL, Paulo, “IX Festival Internacional de Cinema, Golfinhos a leste de Tróia”, 15 a 21 de Junho de 1993, p. 22-23.

Sobre os premiados do FesTróia 93, com crítica desfavorável aos vencedores. Quanto a *Terra Fria* que “soube captar o sentimento do povo barrosão” merecia melhor que apenas um “prémio de consolação” dado à actriz espa-



nhola Cristina Marcos.

OSÓRIO, Manuel, “António Campos: a dignidade do cinema”, 17 a 30 de Agosto e 1994, p. 29.

Refere a Homenagem a António Campos no 22º Festival International du Film de la Rochelle, de 30 de Junho a 10 de Julho de 1994 onde foi acolhido com o “guardião da memória do seu país” e “um dos melhores observadores da evolução social e da transformação económica e psicológica recente de Portugal” e considera-o “um cineasta erradamente considerado apenas como documentarista”.

MARTINS, Maria João, “António Campos, Odisseia solitária”, 3 a 16 de Janeiro de 1996, p 27.

Entrevista.

“Mortes”, 10 de Março de 1999, p.4.

Secção com 3 artigos intitulados: “Stanley Kubrik”, “António Campos” e “Francisco Iglésias e António Houaiss”

Refere-se a António Campos como “autodidacta, humilde, marginal muito à sua maneira” e que “não teve as honras que a ua obra merecia”. Refere também que Paulo Rocha afirmou, no Jornal de Letras 740 que o realizador de *A Invenção do Amor* (65), “o único filme surrealista português” era “ainda mais interessante como ficcionista do que o documentarista.” (No Jornal de Letras 740 encontra-se escrito o seguinte: “(...) Depois ajudei a acabar filmes que estavam encravados, cmo *Agosto* [88] do Silva Melo, chateando produtores franceses e alemães. E também passei anos a tentar convencer a crítica de Lisboa que o Antonio Campos era aidna mais interessante como ficcionista do que como documentarista. Veja-se *A invenção do Amor* [65], o único filme surrealista português.”)

JORNAL DE NOTÍCIAS

“Filmes portugueses no Festival de Artes e Letras da Escola de Belas-Artes”, 29 de Maio de 1960, p. 7.

Filmes *O Senhor e Um Tesoiro* exibidos no Festival de Artes e Letras, organizado pelos alunos da Escola Superior de Belas Artes do Porto com o



patrocínio da Fundação Gulbenkian.

F.X.P., “Uma esperança para o cinema português: António Campos”, 20 de Maio de 1960, p. 9.

Entrevista.

M. V. de A. , “Parabéns à Gulbenkian... A propósito de António Campos”, 2 de Outubro de 1961, p. 3.

Refere a apresentação de *A Almadraba Atuneira* a 30 de Setembro de 1961, no Teatro Experimental pelo Cineclube do Porto, das qualidades do filme destaque para: “um valor plástico cinematográfico e humano acima dos habituais documentários portugueses”; e felicita-se a Fundação Calouste Gulbenkian pela bolsa concedida a António Campos para ir para Londres.

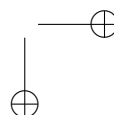
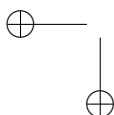
LOURES, Carlos, “Nova etapa no cinema amador português”, 15 de Abril de 1966, p. 15 e 16.

O filme *A Invenção do Amor* é referido como um projecto de um grupo de jovens dirigidos por António Campos “amadurecido ao longo de exaustivas discussões de café durante animadas trocas de impressões no estúdio de Campos, em Leiria” e que representa uma nova etapa no cinema português pela “beleza imagética” e “densidade emocional” realçando a sua autonomia em relação à obra original, o poema homónimo de Daniel Filipe. O filme segue personagens que no poema são apenas afloradas (podemos exemplificar com a cena da criança que oferece uma flor à professora). Este filme feito com poucos recursos é “um verdadeiro libelo contra o desperdício”. Realça, também, as qualidades do realizador que apesar dos prémios já recebidos tem sabido conservar a sua modéstia.

JORNAL DO BARREIRO

OLIVEIRA, Manoel de, “Depoimento: como encarar a nova geração de cineastas portugueses?”, 23 de Dezembro de 1965, p. 5.

António Campos “de temperamento tímido mas dotado” como parte de “um punhado de realizadores” que se iniciaram num “cinema de raiz artística que possa condignamente representar-nos”.



JORNAL NOVO

“Novo filme de António Campos”, 29 de Outubro de 1977, p. 12.

Ex-Votos Portugueses finalizado e com cópia síncrona. Depoimento de Amando Terremoto (fez locução no filme, v. “2. Outros Depoimentos”).

LES LETTRES FRANÇAISES

MARTIN, Marcel, “Aux Journées de Nice, Promesses du cinéma portugais”, n° 1432, Abril de 1972.

Sobre as Jornadas organizada pelo Cine Clube de Nice em 1972. Sobre *Vilarinho das Furnas* pode ler-se: “é uma reportagem, filmada ao longo de dois anos, sobre os últimos momentos de uma aldeia desse nome condenada a ser engolida pela construção de uma barragem: notável. testemunho social e humano, rigoroso exemplo do melhor ‘cinema verdade’”.

LUCERNA (Boletim da Associação dos Antigos Alunos da Escola Domingos Sequeira)[Escola Domingos Sequeira é o nome actual da Escola Industrial e Comercial de Leiria onde António Campos foi chefe de secretaria.]

“António Campos e a sua obra”, n° 8, 1 de Junho de 1993, pp. 1-6.

Biografia, filmografia, bibliografia (refere que António Campos estudou cinema em Inglaterra, Itália, França e Polónia). Depoimentos de Jorge Dias e de Jorge Amado sobre a aldeia de Vilarinho das Furnas. Entrevista.

LUTA POPULAR

“A propósito de uma retrospectiva”, 7 de Julho de 1977, p.23.

Retrospectiva de Fernando Lopes e António Campos organizado pelo C.-C.U.L. (Cine Clube Universitário de Lisboa), com o intuito de apreciar a obra destes cineastas “à luz das necessidades da Revolução portuguesa e de uma concepção materialista da arte e do cinema” ainda que essa mesma obra e no cinema português falte uma identificação com “o programa político mínimo dos operários”. O artigo realça ainda que a censura ideológica anterior à Revolução de Abril foi substituída, após esta, pela “censura económica” fazendo apelo a um debate amplo e que “todos os trabalhadores do cinema democratas e patriotas se unam”. De Campos foram exibidos *Um Tesouro*, *O Senhor*, *A Almadra da Atuneira*, *A Festa*, *Gente da Praia da Vieira*, *Falámos de Rio de Onor*.



A LUTA

“António Campos revela Ex-Votos”, 5 de Novembro de 1977, p. 12.

O novo filme de António Campos com cópia síncrona “é uma composição a partir de pinturas ‘ingénuas’ – figuras e vivências autênticas, que representam modos de vida, problemas e aspirações”. E depoimento de Armando Terremoto (fez locução no filme, v. “2. Outros Depoimentos”).

MENSAGEIRO (Leiria)

“Documentário cinematográfico sobre Leiria”, 10 de Setembro de 1960, p. capa.

Leiria 1960, exibido na “passada terça-feira” na Câmara Municipal de Leiria o filme que é “um retrato vivo do que Leiria possui de mais atraente sob o ponto de vista paisagístico, artístico e da sua própria actividade”.

C.E., “O cineasta António Campos que se encontra entre nós prepara novos trabalhos de cinema”, 26 de Agosto de 1976, p. 6.

Breve análise do percurso de António Campos cujos filmes “para além da verificação poética das paisagens e de seus quadros específicos, nos podem fornecer teorias fílmicas em relação à metafísica do humanismo do povo português, na análise científica do seu meios e em vários cortes da sociedade”. Depoimentos de Jean Rouch.

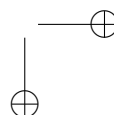
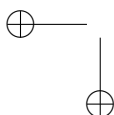
“António Campos”, 11 de Março de 1999, p. 13.

Refere a sua filmografia e que “homem activo lutou enquanto pôde pela arte e pela ciência da produção cinematográfica, aproveitando temas nacionais, usos e costumes”.

MINHO

TENDINHA, Rui Pedro, “Terra Fria, um filme de António Campos, Terra Nossa”, 16 de Outubro de 1992, p. 21.

Terra Fria considerado um dos filmes mais conseguidos do cinema português dos “últimos tempos”, e que António Campos foi capaz de “filmar com extrema intensidade e força o não menos forte romance de Ferreira de Castro” em especial, “quando as marcas documentais do cinema de António Campos surgem é que tudo ganha ainda maior sentido.” O realizador filma “em comunhão com a natureza e com os elementos humanos da aldeia”. O frio é “um



elemento vital e justificador as acções dos personagens” sendo este “o filme mais *português* e mais puro que porventura alguma vez se fez sobre a condição provinciana portuguesa.” No entanto, “se o filme não vai mais longe, talvez se deva a alguma falta de ambição e sua solução para o final francamente deficitária”.

NOTÍCIAS DE BARROSO

“Barroso em filme de longa metragem”, Janeiro de 1991, p. 4.

Depoimentos dos produtores. Refere palestra sobre vida e obra de Ferreira de Castro dia 21 de Janeiro de 1991 onde esteve presente António Campos e outros membros da equipa de rodagem. Refere, também, algumas “curiosidades acontecidas” na rodagem, por exemplo, muita da neve era espuma dos bombeiros de Montalegre e referência à Ponte da Misarela onde decorreu parte da rodagem.

“Terra Fria em filme”, Dezembro de 1988, s/p.

Refere que o Pe. Augusto Moura informou o Notícias de Barroso que uma empresa o convidou para apoiar a “realização do filme Terra Fria de Ferreira de Castro” e que ao Notícias de Barroso também foi feito o mesmo pedido.

NOTÍCIAS DE LEIRIA

Edição de 8 de Setembro de 2000 refere as exhibições de curtas-metragens no Teatro José Lúcio da Silva em Leiria.

N. H., “Homenagem a António Campos. Nove horas de cinema ‘leiriense’”, 13 de Outubro de 2000, p. 28

Refere que António Campos se considerava “um autodidacta e uma pessoa humilde, e dizia que a sua missão era mostrar o pouco que sabia no cinema.” Refere que um ano e meio depois da sua morte a sua obra será exibida no Teatro José Lúcio da Silva em Leiria. Refere as obras que serão projectadas e que *Falamos de Rio de Onor* e *Vilarinho das Furnas* são obras que “popularizaram o cineasta como um dos maiores nomes do cinema documental, que soube explorar as raízes etnográficas do nosso País como ninguém.” Refere ainda a exposição fotográfica que estará patente nesse Teatro no decorrer das exhibições que vão de 16 a 21 de Outubro e o livro a editar pela Cinemateca



Portuguesa.

“António Campos merece”, Secção Opinião, 13 de Outubro de 2000

Refere a sessão inaugural de homenagem a António Campos com fotografias dos presentes.

“‘Terra Fria’ em hora de despedida”, 20 de Outubro de 2000

Refere a exibição do filme *Terra Fria*, com sinopse, no âmbito de homenagem a António Campos, mas antes disso que haverá exposições de *Ti Miséria* e *Histórias Selvagens*. Refere o trabalho de “recuperação das películas” pela Cinemateca Portuguesa e o “olhar etnográfico profundo com que António Campos sabe captar o povo português”.

NOTÍCIAS DE VOUZELA

“Vozes de Manhouce em filme de António Campos”, 1 de Agosto de 1991, p. 4.

Refere que o Grupo de Cantares de Manhouce nas vozes de Isabel Silvestre, Cristina Nunes, Hermínia Tavares e Sandra Costa irão aparecer no “próximo” filme de António Campos, *Terra Fria*.

O PADRÃO (Organização da Mocidade Portuguesa, 3^a Região, Manica e Sofala, Moçambique)

“Cinema em Leiria”, 1 de Novembro de 1960, p. 5.

Entrevista.

PANORÂMICA [propriedade Cine Clube Católico]

“Exibição especial de ‘Histórias selvagens’”, n.º 14/16, Dezembro de 1979/Agosto de 1980, p. 16.

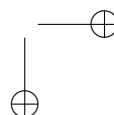
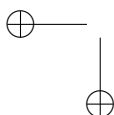
Refere exibição do filme dia 7 de Maio do “ano transacto” (1978?) no Cinema Satélite.

PLATEIA

“Os prémios do concurso Nacional de Filmes de Amadores”, n.º 60, 15 de Junho de 1960, p. 39.

Anuncia lista dos premiados (modalidades fantasia, enredo e documentário). *O Senhor*, primeiro prémio na modalidade Enredo e, também na mesma

www.labcom.ubi.pt



modalidade, 4º prémio para *Um Tesouro*.

MATOS-CRUZ, José de, “Encontro com António de Campos no Festival de Santarém”, 10 de Dezembro de 1974, p. 19-20.

Entrevista.

“Novo filme de António Campos”, nº 819, 15 de Novembro de 1977, p. 45.

Refere a conclusão do filme *Ex-Votos Portugueses*, “composição a partir de pinturas ‘ingénuas’ – figuras e vivências autênticas, reais, que representam modos de vida, problemas e anseios de gerações”.

O PRIMEIRO DE JANEIRO

“Homenagem a um cineasta amator”, 19 de Março de 1966, p. 8.

Refere homenagem a António Campos na cidade de Leiria. A exhibir, na sala de projecções experimentais, dia 19 de Março: *Um Tesouro*, *O Senhor*, *A Almadraba Atuneira* e *A Invenção do Amor*.

“António Campos e Michelangelo Antonioni e as identidades de expressão cinematográfica”, 16 de Maio de 1966, p. 6.

Partindo da decepção manifestada por António Campos por alguém ter dito que *A Invenção do Amor* era um filme pretensioso à Antonioni, assim como da sua recusa indignação por o quererem subordinar a determinada corrente cinematográfica, o artigo, ainda que aceite essa postura de Campos, por entender que a mesma significa que o realizador terá adoptado “soluções de expressão” que a ele lhe parecem mais adequadas, estabelece alguns paralelismos entre este filme de Campos e Antonioni e no filme deste, *O eclipse*. Destaque para a análise psicológica, diálogo escassos e a “acção, quando existe, é interior”.

“António Campos no Cineclube”, 10 de Dezembro de 1976, p. 15.

Refere que António Campos estará dia 10 e 11 no Cine Clube do Porto. Exibição dia 9 de Dezembro de *A Almadraba Atuneira*, dia 10 de Dezembro *Vilarinho das Furnas*, e dia 11 de Dezembro, *Falámos de Rio de Onor*, *Chagall-Breve A Lua*, *Lua Cheia*, *Vai Aparecer* e *Gente da Praia da Vieira*.

PÚBLICO

MELO, António, “A longa marcha do documentário português”, 4 de Dezembro de 1990, p. 28.

Sobre os 1º Encontros Internacionais de Cinema Documental, Malaposta onde António Campos esteve presente tendo participado no debate: “Documentário em Portugal, que futuro?”.

MENDES, Pedro Rosa, “Os filmes que o frio tece”, 13 de Janeiro de 1991 (PÚBLICO MAGAZINE), pp. 21-26.

O PÚBLICO acompanhou a 1ª semana de rodagem de *Terra Fria* em Padornelos. Fotografias da rodagem (por Fernando Veludo). Entrevista a Joaquim de Almeida. Depoimentos.

CÂMARA, Vasco, “Taiwan, sexo e Bacall”, 1 de Junho de 1993, p. 29. Refere que *Terra Fria* está em competição no FesTróia.

COUTINHO, Isabel, “A norte e a sul do Tejo”, 13 de Agosto de 1993, p. 20.

Sobre o Festival de Cinema de Locarno onde foi exibido *A Tremonha de Cristal e Zéfiro* de José Álvaro Morais, que são dois de três documentários produzidos por Joaquim Pinto que este propôs à RTP. O produtor refere que “funcionam, em termos internacionais, num sistema de “pool” de produção que permite que sejam exibidos numa série de países diferentes. No caso do [António] Campos, o filme enquadra-se nessa estrutura (...)”. O filme de Campos para além da RTP teve, também, financiamento do IPC.

SEABRA, Augusto, “Os mundos do cinema documental”, 19 Novembro de 1995, pp. 22-23.

A propósito de iniciativas como os 4º Encontros Internacionais de Cinema Documental, Malaposta, o ciclo *António Campos e os Caminhos do Real*, na Cinemateca Portuguesa e *Planeta dos Homens* pelo Centro de Estudos de Antropologia Social (do ISCTE), iniciativas que apontam para as “possibilidades cinematográficas de experiência do mundo”.

CÂMARA, Vasco, “António Campos, realizador de ‘Terra Fria’ ao PÚBLICO, O amador de cinema”, 1 de Dezembro de 1995, p. 28.

Sobre *Terra Fria*. Depoimentos.

“Morreu o realizador António Campos, O cineasta que renovou as raízes”, 9 de Março de 1999, Secção Cultura, p. 26.

Refere que para José Manuel Costa é uma figura “ferozmente individualista” e que segundo Bénard da Costa “Os anos 50 foram uma década negra para o cinema português. Nessa década sem esperança, António Campos foi uma luz de esperança, pela sua ruptura com o conformismo e o abastardamento” e que “Ele foi, com António Reis e Margarida Cordeiro, dos realizadores que melhor soube explorar as nossas raízes etnográficas”. Ao longo dos anos 60 a sua carreira foi ligada ao cinema documental; é referida a sua filmografia. O artigo refere ainda que foi um auto-didacta e que nunca se enquadrou em nenhum movimento ou grupo. José Manuel Costa refere que era o próprio que a sua era uma independência solitária e que “cuidava pessoalmente com grande estima de todo o seu material, preocupava-se com o estado de conservação dos seus filmes”. Bénard da Costa destaca que António Campos é um dos cineastas com melhor acolhimento da sua obra no estrangeiro e que em Portugal é praticamente desconhecido.

RÁDIO E TELEVISÃO

FÉRIA, Lourdes, “Festival do filme Agrícola e de temática rural, Às portas do sol”, nº 780, 23 de Outubro de 1971, pp. 38-40.

Entrevista. Sobre o 1º Festival de Santarém onde foi exibido *Vilarinho das Furnas* e entrevista a Fernando Duarte, director do Festival.

VASCONCELOS, António-Pedro, “À propos de Nice”, nº 804,8 de Abril de 1972, pp. 6-7

Sobre as Jornadas do Jovem Cinema, organizadas pelo Cine Clube de Nice. Foi exibido *Vilarinho das Furnas* (conforme vemos em fotografia a anunciar a sua exibição). Segundo o autor do artigo a crítica francesa “é preguiçosa e retardatária” e cinema português é sinónimo de “3º mundo e subdesenvolvimento, portanto técnica assim-assim e temas rurais”, e que não admira que tenham gostado de *Pedro Só* e de *Vilarinho das Furnas* “independentemente do seu valor relativo”.

“Ao cinema disse que não”, nº 808, 6 de Maio de 1972, pp.5-9.



Entrevista a Lauro António sobre a não atribuição de prémios de cinema pelo júri da Casa da Imprensa constituído por Adelino Cardoso, Afonso Cautela, José Vaz Pereira Saldanha da Gama, com a justificação de não ter sido exibido no ano em questão (1971) “qualquer filme que corresponda aos níveis de qualidade que têm caracterizado estes prémios”. Na entrevista, a propósito de António Campos, Lauro António refere o seu desacordo por não lhe ter sido atribuído o prémio de melhor realizador de longa metragem por *Vilarinho das Furnas*, estreado em 1971 e seria “a grande oportunidade de trazer para os circuitos comerciais uma obra que realmente interessa conhecer”.

CAUTELA, Afonso, “Carta amigável de Afonso Cautela a Lauro António”, nº 809, 13 de Maio de 1972, p. 19.

A propósito de Lauro António em entrevista à Rádio e Televisão a 6 de Maio ter feito declarações sobre a não atribuição de prémios de cinema pela Casa da Imprensa, Afonso Cautela. Escreve Afonso Cautela: “ (...) se o Lauro quer saber a minha opinião, considero essa fita [*Vilarinho das Furnas*] uma maçadora coisa nem sequer neo-realista 20 anos depois do. [sic] Mas (se quer saber), considero António Campos, seu realizador, homem a encorajar no campo das filmagens o mais possível, como considero de encorajar todas as boas intenções de quem as nutre. Mas o que tem a ver com isso um prémio, não me dirá o camarada Lauro? Do ponto de vista do júri, sabe ele, embora finja não saber para fazer demagogia perante um público que ignora os regulamentos da Casa da Imprensa, *Vilarinho das Furnas* apresentava-se mais do que problemático como candidato, por várias razões: já foi ou não estreado? É média ou longa metragem? Pode ou não ser abrangido pelo mesmo estatuto da fita produzida em regime, digamos normal 35mm? Sabe o Lauro que para o prémio só contam as estreias públicas (...)”.

REGIÃO DE LEIRIA

ALVES, Acúrcio, “Leiria por dentro, Alvitres, sugestões e...”, 20 de Novembro de 1958, p. 6.

Refere que um filme de António Campos será exibido pelo Clube de Cinema de Leiria durante as comemorações do seu segundo aniversário.

ALVES, Acúrcio, “Leiria por dentro, Alvitres, sugestões e...”, 27 de Novembro de 1958, p. capa.



Refere que antes da exibição no Ginásio do Ateneu de Leiria, o autor do artigo viu *Um Tesoiro* e que o “filme é para ver e tornar a ver. A história contada, a realização, a interpretação são de molde a que o Ginásio venha a encher-se”.

FRANCO, M. “Êxito português (leiriense)”, 3 de Julho de 1958, p. capa.
Refere o Prémio *Trophée de l’Espoir* atribuído ao filme *Um Tesoiro*, no Festival Internacional de Cinema Amador de Carcassone.

OS., “Cinema de amadores, O êxito de um concorrente leiriense em França”, 6 de Agosto de 1959, p. 2.

Artigo sobre a indiferença de alguns “sectores” da cidade de Leira perante “manifestações de arte” e refere os prémios de 1958 e 1959, obtidos por António Campos em Carcassone como um exemplo “daqueles que lutam pelo sagrado desejo de realizar algo em prol do Bem Comum”.

“Mais um êxito leiriense”, 5 de Novembro de 1959, p. capa.

Refere a reunião no Centro Espanhol em Lisboa, com vista à criação da “Cooperativa do Espectador” e eleição dos Corpos Gerentes. Destes faz parte António Campos. Foram exibidos os filmes *O Senhor* e *Um Tesoiro*.

ALVES, Acúrcio, “Documentário cinematográfico sobre Leiria”, 16 de Novembro de 1959, p. 2.

Refere o “documentário colorido” sobre Leiria feito pela Comissão Municipal de Turismo e que “tem percorrido o país de lés a lés mostrando a cidade” (não indica o título). Refere que António Campos tem em mente fazer um filme sobre Leiria, tomando o autor do artigo como certo o apoio dessa Comissão (supomos tratar-se de *Leiria, 1960*).

“1º Prémio”, 26 de Maio de 1960, p. capa.

Refere o 1º prémio a *O Senhor* no Concurso Português de Cinema de Amadores.

ALVES, Acúrcio, “Uma máquina, mil escudos... e nasceu um cineasta amador”, 4 de Agosto de 1960, p. capa e 4.

Entrevista.

“Documentário sobre Leiria”, 1 de Setembro de 1960, p. capa.

Refere exibição pela Comissão Municipal de Turismo de *Leiria 1960* e que nesse filme “tudo o que Leiria tem de valor e interesse no campo da Arte, da Cultura, do Turismo – tudo enfim que representa a actividade de uma grande cidade, passa ante os olhos do espectador”.

ALVES, Acúrcio, “Leiria por dentro, Alvitres, sugestões e...”, 17 de Novembro de 1960, p. capa.

Pequena nota que refere o início em Dezembro de um filme de fundo em 16 mm por António Campos (supomos tratar-se de *A Almadraba Atuneira*, seu primeiro filme em 16 mm).

ALVES, Acúrcio, “Leiria por dentro, Alvitres, sugestões e...”, 12 de Outubro de 1961, p. capa.

Refere que António Campos irá para Londres com bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian e que em outro número se publicará entrevista.

ALVES, Acúrcio, “António Campos foi para Londres frequentar um curso de documentarista”, 19 de Outubro de 1961, p. capa.

Entrevista.

ALVES, Acúrcio, “Leiria por dentro, Alvitres, sugestões e...”, 18 de Janeiro de 1962, p. capa e 5.

Refere que António Campos regressou de Inglaterra e que em outro momento falará do êxito do seu filme (*A Almadraba Atuneira*).

“Cinema”, 19 de Outubro de 1963, p. capa.

Refere a preparação do próximo filme de António Campos, *Bonecos de Luz* (trata-se de um projecto não concretizado), baseado no romance homónimo de Romeu Correia, produzido por Cunha Teles e no elenco dois artista leirienses, Miguel Franco e Francelino Barros, com “imagens recolhidas” em Leiria, Porto de Mós, Tomar e Lisboa.

FRANCO, Miguel, “O festival de cinema de Santarém”, 30 de Outubro de 1971, p. capa e p. 10.

Sobre o 1º Festival Internacional de Cinema de Santarém, Festival do Filme Agrícola e de Temática Rural que decorreu em Santarém. Refere a exibição de *Vilarinho das Furnas*.

“Vida Rotária do Clube de Leiria”, 6 de Maio de 1972, p. capa.

Sobre o jantar dos rotários e a projecção do filme na sessão inaugural de *Vilarinho das Furnas* no Ateneu de Leiria a 28 de Abril de 1972. Depoimento (em discurso indirecto) de António Campos.

“A 1ª sessão de Cinema no Ateneu de Leiria”, 6 de Maio de 1972, p. capa.

Sobre a sessão inaugural do Ateneu de Leiria a 28 de Abril de 1972 com a exibição de *Vilarinho das Furnas*.

“O II Festival de Cinema de Santarém”, 21 de Outubro de 1972, p. capa.

Refere o início do Festival onde estará presente António Campos (não refere que filmes).

“Ciclo de cinema dedicado ao cineasta leiriense António Campos”, 25 de Maio de 1979, p.2.

Ciclo organizado pelo Cine Clube de Leiria e Orfeão de Leiria realçando que os seus filmes “devem ser vistos sobretudo pelo Povo. Povo que ele tanto admira e respeita no seu trabalho. Povo pelo qual acima de tudo se sente solidário na sua árdua luta para sobreviver” e que as sessões serão animadas por críticos de cinema.

OLIVEIRA, José, “Campos... Do lis Nos... Elísios”, 17 de Fevereiro de 1989, p. 2.

Artigo de opinião sobre a falta do devido reconhecimento a António Campos pelos leirienses: “(...) poucos são os leirienses que dele viram, ao menos um filme (...)”. Refere que poucas pessoas se dão conta dele pois está instalado em Leiria “longe dos projectores da fama que por Lisboa se acendem e reacendem para alumiar artistas iluminados ou nem tanto, compadres e amigalhaços”. Refere o recente troféu internacional para o melhor filme de temática rural, recebido em Bolonha (mas não específica), um argumento que vai ser



subsidiado pelo IPC com 29.250 contos e a ida de António Campos para Paris para integrar o júri internacional do Festival Cinéma du Réel, no Centro Georges Pompidou (11^a edição, de 1 a 15 de Março de 1989).

SANTOS, José Travaços, “António Campos, Novo filme em breve”, 17 de Fevereiro de 1989, p. 10.

Entre outros nomes de vulto de Leiria, Rodrigues Lobo, Afonso Lopes Vieira, Joaquim Correia, António Campos é apontado como exercendo uma actividade semelhante à de Giacometti que recolheu o cancionero nacional e refere que a sua actividade quase suspensa por falta de apoios, vai ser retomada em 1989 com a realização de *Terra Fria*.

OLIVEIRA, José, “Fomos ver Terra Fria, o novo filme do leiriense António Campos”, 3 de Abril de 1992, p. capa, 3 e 4.

Refere a exibição de *Terra Fria* na Cinemateca Nacional (não refere a data) e que “os trabalhos mais significativos de António Campos, sejam documentários ou não, possuem sempre um cariz decididamente etnográfico”. Depoimentos.

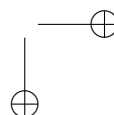
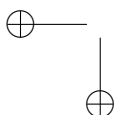
“António Campos: um cineasta de Leiria”, 10 de Dezembro de 1993, p. 4 (Suplemento 2^o Caderno).

Mesmo artigo do Jornal Expresso de Jorge Leitão Ramos, “Amador de filmes”, 13 de Novembro de 1993 (in Cartaz, p. 12), a que acrescenta uma pergunta ao vereador da Cultura de Leiria a ser eleito: “Quando vamos dar a conhecer aos leirienses este cineasta de Leiria?”

ROMÃO, Álvaro, “E assim se fez um festival...”, 18 de Junho de 1993, p. 41.

Sobre o 9^o Festival Internacional de Cinema de Tróia. Refere o Prémio Especial atribuído a Cristina Marcos, actriz de *Terra Fria* por, segundo o júri, por se tratar de “um talento muito prometedor”.

OLIVEIRA, José de, “27^o Filme de António Campos ‘A Tremonha de cristal’ no 22^o Festival Internacional de Cinema”, 17 de Setembro de 1993, p. 4 (Suplemento 2^o Caderno).



Filme exibido no 22º Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz, de 9 a 19 de Setembro e crítica ao filme. Trata-se de um filme que “assenta sobre um bem arquitectado esqueleto ficcional, sustem-se, durante 28 minutos, o desenrolar de um documentário sobre o pulsar da vida humana na Ria de Aveiro” e que se trata de um realizador que “registra hoje a memória do futuro”.

SILVA, Carlos Alberto, “António Campos aguarda estreia de ‘Terra Fria’”, 7 de Outubro de 1994, p. 13 (Suplemento 2º Caderno).

A estreia de Terra Fria marcada para Leiria para o dia 14 de Outubro foi adiada “sine die” pela distribuidora. Segundo responsável do Teatro José Lúcio da Silva de Leiria não havia material promocional para anunciar o filme. Depoimentos e um poema da autoria de António Campos intitulado “Homem – Água – Terra” com a indicação “estudo para auto-retrato” e datado de 1994.

“Rádio Clube de Leiria deu ‘pedradas no charco’. Santos da terra também fazem milagres”, 13 de Outubro de 1995, p. 9.

Sobre a 3ª Gala do Rádio Clube de Leiria que distingue personalidades da cultura nacional, entre elas António Campos. Troféu entregue por Lauro António.

“‘Terra Fria’ de António Campos”, 30 de Novembro de 1995, p. 46.

Finalmente estreado no circuito comercial o filme que data de 1991 embora tenha já sido exibido em 1992 em círculos restritos e que será exibido no Japão. Sinopse e depoimentos.

“António Campos homenageado em Veneza, A reinvenção do amor nas memórias de Quine”, (Suplemento RL), pp. 11-16.

A *Invenção do Amor* como um dos filmes convidados pela organização para estar no 58º Festival de Veneza. Refere que a realização do filme teve como génese tertúlias feitas na Esplanada do Jardim em Leiria e em casa de António Campos. O artigo percorre as cenas do filme apoiando-se no poema homónimo de Daniel Filipe e fazendo referência aos locais de rodagem.

“António Campos Homenagem no José Lúcio da Silva”, Capa do Suplemento, Outubro 2000



Refere o início do ciclo de homenagem a António Campos o dia 27 de Setembro e que para Bénard da Costa esta foi “talvez a maior assistência a uma projecção de António Campos”. Refere que a característica do cinema de António Campos é o “registo da Etnografia”.

“Realizador leiriense faleceu aos 76 anos, Filme da vida de António Campos”, 12 de Março de 1999.

Refere o percurso de António Campos que começou com experiências da sua câmara no rio Lis e outras experiências artísticas “pintura entre aspas”, como terá afirmado mais tarde. Numa entrevista a uma rádio, na altura das muitas rádios piratas, afirmou que “os aspectos humanos foram sempre o que me entusiasmou e me puxou para fazer os filme. As pessoas que vão à feira, as mulheres nos burros...” Refere a sua filomografia.

LA REVUE DU CINÉMA, IMAGE ET SON

CORNAND, André, “Cinéma portugais”, nº 261, Maio de 1972, pp. 75-78.

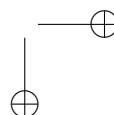
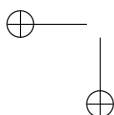
Sobre as 9 Jornadas do Jovem cinema dias 21 a 25 de Março de 1972, organizadas pelo Cine Clube de Nice. Sobre *Vilarinho das Furnas* pode ler-se: “documento de uma qualidade excepcional, ultrapassa a pura reportagem de estilo directo para evocar por vezes, guardadas as devidas distâncias, *Terra sem pão*, de Luís Buñuel”.

RÉPUBLICA

“Um realizador português triunfa em Londres – chama-se António Campos”, 11 de Novembro de 1961, p. 7.

Refere o êxito da exibição em Londres de *A Almadraba Atuneira*, de António Campos, funcionário da Escola Industrial de Leiria; e que o filme é “uma obra cinematográfica em que os elementos fílmicos se encontram expressos por forma realista, artística e humana, acrescentados a uma noção adulta do ritmo em cinema, que lhe conferem um valor plástico e humano muito acima do que é uso ver-se no cinema nacional. Só lhe encontraremos paralelo na obra do também nortenho, Manuel de Oliveira”.

LOURES, Carlos, “ ‘A invenção do amor’, um novo filme de António Campos”, 11 de Maio de 1966, p. 5.



A Invenção do Amor como fazendo parte dos filmes do novo cinema português como “um notável e ímpar exemplo de recriação e objectivação cinematográficas de um texto poético.” Pequeno excerto de depoimento retirado do que está, no mesmo jornal, em 13 de Abril de 1966.

MONTEIRO, Artur, “Um cineasta amador no Cineclube do Porto”, 13 de Abril de 1966, p. 5 e 11.

Secção experimental do Cine Clube do porto homenageia António Campos com a exibição de *Um Tesoiro*, *O Senhor*, *A Almadraça Atuneira* e *A Invenção do Amor*, sobre o seu cinema diz que “cria um cinema vivo, objectivo e colocado perante aquelas realidades que nos circundam, onde até ‘a invenção do amor’ é tabu.” Depoimentos retirados do programa editado pelo Cine Clube do Porto.

TAVARES, Joaquim Pedro, LÍVIO, Tito, “Festival do filme agrícola (Santarém)”, 22 de Outubro de 1971, p. 2.

Vilarinho das Furnas descrito como um documento etnográfico, humano, histórico, que recupera para o cinema a “realidade povo-cultura”.

“Um filme ‘Vilarinho das Furnas’ no 1º Acto de Algés”, 18 de Novembro de 1971, p. 8.

Filme exibido na presença do realizador no 1º Acto de Algés, dias 19 e 20 de Novembro. Dia 19 a sessão é na presença do realizador e Seixas Santos, Fernando Lopes, Fonseca e Costa e Alexandre Gonçalves.

“Vilarinho das Furnas”, 7 de Dezembro de 1971, p. 9.

Nota sobre o filme considerado uma obra que recusa o “folclore gratuito” e que é urgente mostrar a todo o país dada a sua temática para uma “leitura crítica do fenómeno tecnocratização e ilações daí decorrentes”. (Nesta edição do Jornal destaque de capa para a saída a 7 de Dezembro do Dec.-Lei que cria o IPC - Instituto Português de Cinema).

“ ‘Républica’ estará presente em Cannes”, 20 de Abril de 1972, p.III (Suplemento Letras e Artes).

Filmes *O Recado*, de José Fonseca e Costa, *Uma Abelha na Chuva*, de Fernando Lopes e *Vilarinho das Furnas*, de António Campos não foram ad-



mitidos a Cannes.

D'AGUIAR, Nuno, "II Festival Internacional de Cinema Agrícola e de Temática Rural- O Festival do compromisso", 31 de Outubro de 1972, p. 11.

Artigo que critica a má organização do Festival em que os filmes anunciados no programa não foram exibidos e que deve ir buscar apoio a outras entidades como a Feira do Ribatejo e ser melhor planificado e integrado na região. Ressalta o seu contributo para a exibição do novo cinema português como *Vilarinho das Furnas*.

"Cinema no 1º Acto em Algés", 14 de Julho de 1972, p. 5.

Anuncia a exibição de *Vilarinho das Furnas* e *A Almadraba Atuneira* no 1º Acto, em Algés, Lisboa (3 sessões: a 14, 15 e 16 de Julho, cada uma com os dois filmes).

BREHM, João, "O 'novo'- velho cinema português (2)", 24 de Maio de 1974, p. 5.

Artigo sobre as Journées du Nouveau Cinéma Portugais a decorrer em Bruxelas, Bélgica. Refere a exibição de filmes de António Campos (mas não especifica). Sobre o cineasta diz que "mostra um dos possíveis caminhos do futuro cinema a er feito em Portugal".

"V Festival Internacional do Filme Turístico", 16 de Julho de 1974, p.7.

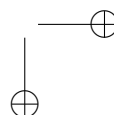
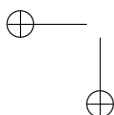
Anuncia o Festival onde será exibido em Retrospectiva o filme *Falámos de Rio de Onor*, filme que "marca a direcção mais viável para um novo tipo de cinema português, orientado para a realidade quotidiana do povo".

"Festival Internacional do Filme Turístico", 17 de Outubro de 1974, p.8.

Programa do Festival para o dia 17. *Falámos de Rio de Onor* exibido neste dia em Retrospectiva, na Cinemateca Portuguesa.

"Por um cinema português diferente", 15 de Outubro de 1974,p.7.

O artigo diz que o objectivo dos cineastas portugueses deverá ser "mostrar o homem português na sua luta por uma sociedade melhor", este rumo do cinema deverá, também, "retratar a vida do nosso povo sem subterfúgios". *Jaime*, de António Reis e *Falámos de Rio de Onor*, de António Campos, no



5º Festival Internacional do Filme Turístico, como filmes “exemplares pela maneira como apresentam a imagem autêntica do homem português”.

SÁBADO

BORGES, João Garção, “Sangue Quente em Terra Fria”, 2 a 8 de Outubro de 1992, pp. 52-53.

Entrevista.

BORGES, João Garção, “Diálogo norte sul”, 18 a 24 de Junho de 1993, pp.62-63.

Sobre o FesTróia de 1 a 10 de Junho de 1993. Refere a exibição de *Terra Fria* que considera “uma notável síntese da linguagem documental com os pressupostos da mais pura ficção”, tratando-se de um “filme moldado a partir do que desponta secreto e primitivo, no cristalino sentido da palavra, no interior subjectivo e objectivo da cultura e da vida comum dos povos cercados pela Natureza e por tradições só na aparência estranhas e de ancestral perenidade.” Sobre a história diz que uma “rapariga seduzida e abandonada carrega sobre os ombros o peso dos pecados mas incendeia a sua alma em busca de uma libertação redentora para o seu gesto de amor livre e insubmisso”.

O SÉCULO

VASCONCELOS, António Pedro, “‘Cinema Novo’ em Pesaro – Festival foi passaporte para os filmes portugueses?”, 20 de Setembro de 1973, p. 7.

Sobre a 9ª Mostra del Cinema Nuovo em Pesaro onde decorre uma mostra de “cinema independente português” e onde foi exibido *Vilarinho das Furnas*.

“Nunca tantos fizeram tanto, vinte e quatro realizadores portugueses projectam (e fazem) 17 filmes de fundo”, 24 de Maio de 1973, p. 20.

Página onde consta referência a vários realizadores, entre eles Campos, com o título “António Campos: um documentário cruel”. Biografia e refere que todos os seus filmes são em 8 ou 16 mm e que a maioria são sobre arte, realizados por encomenda para a Fundação Calouste Gulbenkian. Refere que António Campos é correspondente em Portugal da Federação Internacional dos Filmes sobre Arte e da UNICI-União Internacional dos Independentes e que esteve presente como observador no 2º Festival Internacional de Curta Metragem e na mesa redonda, de Filmes sobre Arte, Cracóvia. A respeito



de *Vilarinho das Furnas* pode ler-se que se trata de um “documentário cruel” sobre os últimos dias da aldeia seguindo a linha do realizador de “cinema-documento” que mostra como os seus habitantes “são por dentro”.

VASCONCELOS, António Pedro, “ ‘Cinema novo’ em Pesaro, Vilarinho das Furnas agradou no dia do cinema português”, 19 de Setembro de 1973, p. 7.

Sobre exibição de cinema português na Mostra de Pesaro (não indica datas). Refere que com *Vilarinho das Furnas* “ao fim de um quarto de hora a sala estava reduzida a uma centena de espectadores”, mas os que ficaram “manifestaram-se ruidosamente a favor da fita”, alertando o autor do artigo que muitos desses espectadores “são indígenas de Pesaro que assistem a estas sessões sem grande empenho nem curiosidade”.

SÉCULO ILUSTRADO

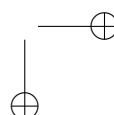
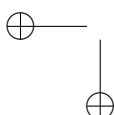
“A Gulbenkian apoia o ‘novo cinema português’ ”, 25 de Setembro de 1971, p. 76 (Suplemento Noticioso).

Refere a assinatura do “Modus Vivendi” entre o Centro Português de Cinema e a Fundação em que esta apoiará o cinema português. Refere subsídio da Fundação a *Vilarinho das Furnas*, por proposta da Comissão organizadora do Centro. No acordo assinado o Centro compromete-se a fornecer cópia dos filmes realizados à Fundação e que esta poderá utilizar nas suas actividades culturais. A Fundação “para apoio à actividade do Centro, a partir de agora, e por um período de 1 ano, está atribuído o subsídio de 3 200 contos”. Fernando Lopes, na qualidade de presidente do Centro entregou à Fundação e seu presidente Azeredo Perdigão diplomas de Sócios Honorários do Centro.

SETE

PRETO, Jorge Barata, “VII Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz”, 26 de Setembro de 1979, p. 4-5.

Sobre o Festival. Refere que *Histórias Selvagens* só foi exibido pela metade, por falta das restantes cópias e que segundo António Campos o filme pretende “ser uma crónica cinematográfica sobre o trabalhador rural, implantada na área de Montemor-o-Velho, desde tempos recuados até aos nossos dias. . .”.



RAMOS, Jorge Leitão, “Cinema português na década de 70, Do marasmo à dúvida, com passagem pela esperança”, 30 de Janeiro de 1980, pp. 6-7.

Artigo sobre o cinema português antes e depois do 25 de Abril de 1974. Refere *Histórias Selvagens* como um dos filmes que merecia “urgente apresentação pública”.

“A Comuna fura o bloqueio”, 9 de Janeiro de 1980, p. 13.

A Comuna “fura o bloqueio das distribuidoras” e exhibe filmes portugueses num ciclo intitulado “O cinema português que não é visto”, com entrada livre. Refere exibição de *Histórias Selvagens*.

“Filmes na prateleira”, 23 de Janeiro de 1980, p. 6.

Histórias selvagens como um dos filmes que não é exibido comercialmente “sob o pretexto de que o público não afluirá”.

RIBEIRO, Daniel, “Paris vê cem filmes portugueses”, 21 de Abril de 1982, pp. 8-9.

Sobre a Retrospectiva do Cinema Português, no Centro Georges Pompidou de 5 de Abril a 7 de Junho tendo como principal organizador Jean Loup Passek que é aqui entrevistado. (v. “2. Outros depoimentos”).

CRISTOVÃO, José Matos, “Menos que zero”, 24 de Janeiro de 1991, pp. 16-17.

Reportagem fotográfica da rodagem de *Terra Fria* que decorre a temperaturas negativas em terras de Montalegre.

COSTA, Teresa Dias, “Cristal de Campos”, 1 de Setembro de 1992, p. 4.

Refere a criação de uma “pool” de produtores europeus (Alemanha, Itália, Espanha, Portugal, Inglaterra, Bélgica, Finlândia, Holanda, Dinamarca e Grécia) propondo aos realizadores desses países a elaboração de documentários com “apenas um elemento em comum: registos de percursos ou de regiões de cada país”, para exibição em televisão e em cinema, cada país produzindo entre 3 a 5 filmes. Em Portugal o produtor Joaquim Pinto tem como realizadores António Campos, José Álvaro Morais e Paulo Rocha. Sendo co-produtora a RTP e a GER-Grupo de Estudos e Realização (produtora fundada nos anos 80 por Joaquim Pinto) e subsídio do IPC-Instituto Português de Cinema. Se-

gundo Joaquim Pinto, a escolha dos realizadores teve como critério a experiência em documentário e, simultaneamente em ficção. A Campos coube a rã de Aveiro cuja rodagem foi já iniciada. Depoimentos.

SETENTRIÃO, ARTES E LETRAS

GUIMARÃES, Belmiro, “Cinema português?”, n^o 2-3, Junho de 1962, pp. 60-63.

Breve resumo da história do cinema português. Refere os filmes de António Campos baseados nos contos de Loureiro Botas e Miguel Torga “que despertam um real e merecido interesse no meio cineclubista. Refere em 1959 a Cooperativa dos espectadores que está a permitir a realização de *D. Roberto*, de Ernesto de Sousa. Referência também à média metragem de António Campos sobre a pesca do atum “filme notável pelas suas qualidades documentais e plásticas”.

SIPARIO (Itália)

MARTIN, Marcel, “Non deve esistiere un cinema innocente”, n^o 315/316, Agosto/Setembro de 1972, p. 21.

Refere *Vilarinho das Furnas* como um “documento humano forte e directo” e uma “reportagem apaixonada”.

TV GUIA

“Série portuguesa”, n^o14, 12 a 18 de Maio de 1979, p. 13.

Ex-votos Portugueses na RTP, dia 12 de Maio (23h00) inserido no programa Série Portuguesa.

“Série portuguesa”, n^o 12, 29 de Abril a 4 de Maio de 1979, p.13.

Ti Miséria na RTP, dia 28 de Abril (21h30), inserido no programa Série Portuguesa.

VÉRTICE, Revista de Cultura e Arte

LOURES, Carlos, “Poesia em 16 mm- A invenção do amor”, n^o 274/275, Julho/Agosto de 1966, pp. 532-535.

Refere António Campos como um nome a “associar” ao “novo cinema português” e sobre o filme *A Invenção do Amor*, o autor do artigo destaca que o realizador “embora respeitando a essência do poema, o tenha sabido recriar

sem recorrer à ilustração” sendo o filme um “magnífico exemplo” do “grande poder e autonomia expressivas que o cinema possui”.

FIÚZA, António, “A situação do cinema em Portugal”, n.º 325, Fevereiro de 1971, pp.147-160.

e

FIÚZA, António, “A situação do cinema em Portugal”, n.º 331/332, Agosto/Setembro de 1971, pp. 690-696.

Tendo como referência a *Semana do Novo Cinema Português* organizada pelo Cine Clube do Porto, em Dezembro de 1967, ponto de partida para a criação da Cooperativa de Realizadores (CPC-Centro Português de Cinema), o artigo refere essa *Semana* como estando na origem do relatório enviado à Fundação Calouste Gulbenkian intitulado “Do ofício do cinema em Portugal” (documento de Março de 1968 que sugere a criação de um centro de cinema dependente da FCG, mas que esta não aceitou, apoiando, no entanto, a criação do CPC; esse documento foi assinado por Alberto Seixas Santos, Alfredo Tropa, António de Macedo, António Pedro Vasconcelos, Artur Ramos, Fernando Lopes, Fernando Matos Silva, Gérard Castello Lopes, Ernesto de Sousa, José Fonseca e Costa, Manuel Costa e Silva, Faria de Almeida, Manoel de Oliveira, Manuel Ruas e Paulo Rocha); e o *Encontro de Realizadores, Técnicos e Críticos*, organizado pelo mesmo Cine Clube em Dezembro de 1970, o autor do artigo faz o ponto da situação do cinema em Portugal nos aspectos de produção, distribuição e exibição com dados referentes ao número de salas e sua frequência, aos impostos pagos pela actividade cinematográfica, etc. para concluir que “a produção em Portugal, dentro das normas duma sociedade capitalista é completamente impossível”. No segundo texto, essa impossibilidade é reforçada pela análise de “soluções e fugas ao sistema mercantil que têm sido praticadas”, em que, entre outros, surge o exemplo de António Campos que foi fotógrafo, electricista, montador e realizador de *Vilarinho das Furnas*. O cinema português tem assim sido feito por figuras individuais que trabalham em todo o processo de feitura de um filme. Citando Ernesto de Sousa que diz: “Portugal é o único país do mundo em que há mais realizadores do que filmes”, o autor do artigo considera que tal estado da situação constitui um “grave prejuízo para uma possível futura normalização do cinema nacional”. Refere, também, que o Centro Português de Cinema teve existência efectiva a partir da sua 1ª Assembleia Geral a 29 de Dezembro de



1970, tendo a Fundação Calouste Gulbenkian comprometido subsidia-la por três anos, de 1970 a 1973. Depois de uma breve exposição dos seus estatutos e modo de funcionamento com a Fundação, o autor do artigo, apresenta o seu pessimismo quanto ao futuro uma vez que a criação do Centro “não representa qualquer alteração às estruturas económico-culturais organizadas.”

VIDA MUNDIAL

PALMA, Borges, ASSIS-GOMES, João, “Uma prática Marginal (I)”, 4 de Junho de 1971, pp. 47-48.

Entrevista.

VISÃO

GRILO, João Mário, “Terra Fria”, nº 142, 7 de Dezembro de 1995, p. 138.

Critica a *Terra Fria*. Para além dos géneros (ficção ou documentário), o que interessa a António Campos é “a presença da vida autêntica, de uma força animal e objectiva dos sentimentos e das acções”, sendo o filme “um grande fresco sobre a terra transmontana”.

GRILO, João Mário, “O contraste da morte”, 18 de Março de 1999, p. 120.

Refere a morte de “dois grandes cineastas: o americano Stanley Kubrik e o português António Campos”. O primeiro, “figura conhecida de praticamente todo o mundo” e com uma obra no “campo da experimentação e inovação” e o segundo, “um cineasta desconhecido de quase toda a gente” com uma obra “de uma realidade humana extraordinariamente rica e complexa”.

VOLTA AO MUNDO

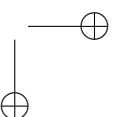
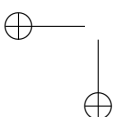
“Ferreira de Castro”, nº 2, Dezembro de 1994, p. 39.

Exibição de dois filmes baseados na obra de Ferreira de Castro, *Terra Fria* e *Eternidade*, de Quirino Simões, dias 12 e 13 de Dezembro no Centro Paroquial de Rio de Mouro, Lisboa.

A VOZ DO DOMINGO

SANTOS, José Travaços, “Quebrou-se o enguiço do teatro filmado”, 5 de Abril de 1992, p. 12.

www.labcom.ubi.pt



Autor do artigo diz-se agradavelmente surpreendido com o filme *Terra Fria* pela interpretação dos actores, fotografia, paisagens, reconstituição dos anos 40, costumes da região e “dinâmica cinematográfica”, que liberta o cinema português do “enguiço” de “mera e chatíssima sequência de cenas teatrais”.

SANTOS, José Travaços, “Até que enfim, o filme de António Campos!”, 9 de Outubro de 1994, p.12.

Exibição dia 14 de Outubro de *Terra Fria* no Teatro José Lúcio da Silva em Leiria e elogia o filme pelas mesmas razões atrás referidas.

SANTOS, José Travaços, “Tremonha de cristal”, 29 de Janeiro de 1995, p. 12.

Elogio ao filme pela sua poesia, “imagens invulgares”, a que se junta o “valor documental, sob o ponto de vista etnográfico” ou da “cultura popular” que o tornam “um testemunho precioso e aspectos culturais distintivos do nosso Povo que estão em vias de desaparecer” sendo também um cartaz turístico de Aveiro.

“António Campos em festivais mundiais”, 12 de Novembro de 1995, p. 4.

Terra Fria esteve na Mostra do Cinema Europeu em Nairobi, Quénia e estará em Tóquio, Japão em Março de 1996. Apesar desta sua carreira no exterior a sua estreia em Portugal ainda está por fazer.

“Filme de António Campos em Tóquio”, 10 de Março de 1996, p.4.

Terra Fria exibido num ciclo de cinema português em Tóquio, Japão, no mês de Março.

A.5 Filmografia cronológica, prémios e exposições

As sinopses foram por nós escritas a partir do visionamento dos filmes e consulta de: José de Matos-Cruz, *O Cais do Olhar; O Cinema Português de Longa Metragem e a Ficção Muda*, Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 1999; Jorge Leitão Ramos, *Dicionário do Cinema Português 1962-1988*, Ed. Caminho, 1989 e catálogos de vários Festivais. Nesta documentação consultada não encontramos concordância nos textos das sinopses, nem

as sinopses de todos os filmes. Quanto à informação da exibição de cada um dos filmes, alertamos para o facto de os mesmos poderem ter sido exibidos noutros locais que não os apenas referenciados. Quisemos apenas dar conta, na medida da informação que encontrámos, do percurso seguido pelos filmes de António Campos.

1957

O RIO LIS

8mm, curta metragem.

Depois de concluído foi adquirido pela Comissão de Turismo de Leiria.

1958

UM TESOIRO

Ficção.

Sinopse: Uma mulher que todos pensam ser bruxa, traz ao pescoço um pequeno saco que desperta a curiosidade da vizinhança. Nesse pequeno saco ela guarda o seu tesouro.

8mm, preto & branco, 14 minutos.

Realização: António Campos, [Micro Studio Apresenta], Intérpretes: Ti Clara Botas, gentes da Vieira de Leiria, Miguel Franco, Octávia de Almeida. Adaptação do conto homónimo de Loureiro Botas.

Ampliado para 35mm pela Cinemateca Portuguesa.

Rodado na Praia da Vieira de Leiria em Fevereiro de 1957.

Adaptado do conto homónimo do escritor José Loureiro Botas, natural da Praia da Vieira, este filme foi sonorizado posteriormente em suporte vídeo, pelo autor, com a música *Peer Gynt*, de Edvard Grieg e uma voz *off* feminina de apenas algumas frases, retiradas e, na sua grande maioria, inspiradas no conto. Na versão vídeo, o autor procedeu a algumas alterações de montagem.

Prémio *Trophée de l'Espoir*, no Festival Internacional de Cinema Amador de Carcassone, 1958.

Menção Especial do Júri e Prémio da Melhor Interpretação Feminina para Clara Botas, nas 2ª Jornadas Internacionais do Filme de 8mm, Paris, 2 a 10 de Junho de 1960.

4º Prémio no Concurso Nacional de Filmes de Amadores, do Clube Português de Cinema de Amadores, Lisboa, 1960.

Exibido no Ginásio do Ateneu de Leiria, Novembro (?) de 1958.

Exibido no Festival de Artes e Letras, da Escola de Belas-Artes do Porto, Maio 1960.

Exibido no VII Encontro Católico de Cinema, Dezembro de 1961.

Exibido no Cineclube do Porto, Abril de 1966.

Exibido na Sala de Projecções Experimentais, Leiria, 19 de Março de 1966.

Exibido em *Retrospectiva* pelo C.C.U.L. [Cine Clube Universitário de Lisboa], 8 de Julho de 1977.

Exibido em *Retrospectiva*, aquando da comemoração do 25^o aniversário do Cine Clube Universitário de Lisboa, Julho de 1977.

Exibido em Bolonha onde foi atribuído a António Campos o Prémio Cinematográfico Agrifilm Festival no 7^o Congresso Mundial de Sociologia Rural, pelo conjunto da sua obra, 1988.

Exibido em *Homenagem*, organizada pela Cinemateca Portuguesa e pela Câmara Municipal de Leiria (MIMO-Museu da Imagem em Movimento), Teatro José Lúcio da Silva, 27 de Setembro de 2000.

Exibido em *Homenagem*, organizada pela Cinemateca Portuguesa e pela Câmara Municipal de Leiria (MIMO-Museu da Imagem em Movimento), Cinemateca Portuguesa, 28 de Setembro de 2000.

1959

O SENHOR

Ficção.

Sinopse: A mulher do moleiro está prestes a dar à luz, deitada no seu leito contorce-se com dores. A parteira não consegue ajudá-la e o médico não está. É então que é chamado o Padre.

8 mm, preto & branco, 15 minutos.

Realização: António Campos. Adaptação do conto homónimo de Miguel Torga. Interpretação: Dulcina de Sousa, Miguel Franco, Manuel Catarro, Assis Brasil, Octávia de Almeida, gente de Telhados Grandes, Família Caseiro.

Ampliado para 35mm pela Cinemateca Portuguesa.

Rodado em Telhados Grandes (Porto de Mós, Leiria).

Adaptado do conto homónimo de Miguel Torga, natural de Trás-os-Montes. Este filme foi sonorizado posteriormente em suporte vídeo, pelo autor, com excertos de *A Sagração da Primavera* de Stravinsky. Na versão vídeo, o autor procedeu a algumas alterações de montagem.

Diploma de Honra no Festival Internacional de Cinema Amador de Carcassone, 1959.

1º Prémio no Concurso Nacional de Filmes de Amadores do Clube Português de Cinema de Amadores, na categoria Enredo, Lisboa, 1960.

Exibido no Festival de Artes e Letras, da Escola de Belas-Artes do Porto, Maio 1960.

Exibido no VII Encontro Católico de Cinema, Dezembro de 1961.

Exibido no Cineclube do Porto, Abril de 1966.

Exibido na sala de projecções experimentais, Leiria, 19 de Março de 1966.

Exibido em *Retrospectiva*, aquando da comemoração do 25º aniversário do Cine Clube Universitário de Lisboa, Julho de 1977.

Exibido em Bolonha onde foi atribuído a António Campos o Prémio Cinematográfico Agrifilm Festival no 7º Congresso Mundial de Sociologia Rural, pelo conjunto da sua obra, 1988.

Exibido em *Homenagem*, organizada pela Cinemateca Portuguesa e pela Câmara Municipal de Leiria (MIMO-Museu da Imagem em Movimento), Teatro José Lúcio da Silva, Leiria, 27 de Setembro de 2000.

Exibido em *Homenagem*, organizada pela Cinemateca Portuguesa e pela Câmara Municipal de Leiria (MIMO-Museu da Imagem em Movimento), Cinemateca Portuguesa, 28 de Setembro de 2000.

Exibido em versão musicada ao vivo segundo indicações deixadas pelo autor e numa interpretação livre do pianista Nicolas McNair, Teatro José Lúcio da Silva, Leiria, 19 de Outubro de 2000.

1960

LEIRIA 1960

Documentário.

Sinopse: Filme que percorre a cidade de Leiria a partir do olhar de um visitante.

8mm, preto & branco, 15 minutos.

Realização, Fotografia, Montagem, Argumento: António Campos. Para a Comissão Municipal de Turismo.

Ampliado para 16mm pela Cinemateca Portuguesa.

Rodado em Leiria.

Exibido em Leiria pela Comissão Municipal de Turismo, a 30 de Agosto de 1960 e em Setembro de 1960.

Exibido em Bolonha onde foi atribuído a António Campos o Prémio Cinematográfico Agrifilm Festival no 7º Congresso Mundial de Sociologia Rural, pelo conjunto da sua obra, 1988.

Exibido em *Homenagem*, organizada pela Cinemateca Portuguesa e pela Câmara Municipal de Leiria (MIMO-Museu da Imagem em Movimento), Teatro José Lúcio da Silva, Leiria, 27 de Setembro de 2000.

Exibido em *Homenagem*, organizada pela Cinemateca Portuguesa e pela Câmara Municipal de Leiria (MIMO-Museu da Imagem em Movimento), Cinemateca Portuguesa, 29 de Setembro de 2000.

1961

A ALMADRABA ATUNEIRA NA ILHA DE ABÓBORA NA COSTA DO ALGARVE [título que consta no filme] ou ***A ALMADRABA ATUNEIRA***
Documentário.

Sinopse: Esta foi a última actividade de “armação” ou “almadraba” da pesca do atum, na Ilha da Abóbora, Algarve, antes do arraial ter sido destruído pelo mar no Inverno do ano seguinte, em 1962.

16mm, preto & branco, 26 minutos (segundo declarações de António Campos em Lauro António, “Cinema português em 1972 – António Campos ou a lição de ‘Vilarinho das Furnas’”, Diário de Lisboa (Suplemento), 7 de Fevereiro de 1972, pp.2-3, o filme tem a duração de 35 minutos. Segundo António Augusto Sales, autor do artigo “O cinema de António de Campos em Londres”, Badaladas (Suplemento do Badaladas), 20 de Janeiro de 1962, pp.1-2, António Campos reviu aspectos da montagem do filme. No ANIM foi-nos dito que desconheciam qualquer alteração à montagem. A versão que possuem e que visionámos tem a duração de 26 minutos).

Realização, Produção, Câmara e Montagem: António Campos. Som: Alexandre Gonçalves (montado em 1974 com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian). Música: Excertos de *A Sagração da Primavera*, de Stravinsky. Colaboração dos pescadores: Octávia, Maria Manuela, Escalço Vaiadas, Malheiro do Vale. Subsidiado por: Grupo de Teatro Miguel Leitão e Fundação Calouste Gulbenkian.

Ampliado para 35mm pela Cinemateca Portuguesa.

Rodado na Ilha da Abóbora (Tavira, Algarve), de Março a Setembro de 1961.

Exibido em Londres, na London School of Film Technique em 1961 (exibição feita aquando da deslocação de António Campos a Londres com bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian. As boas reacções desta exibição foram noticiadas, entre outros, em “António Campos triunfa em Londres”, Revista *Filme*, nº 32, Novembro de 1961, p.13).

Exibido no Teatro Experimental pelo Cineclube do Porto, 30 de Setembro de 1961.

Exibido no Cineclube do Porto, Abril de 1966.

Exibido na sala de projecções experimentais, Leiria, 19 de Março de 1966.

Primeira apresentação pública: 2º Festival Internacional de Cinema de Santarém, Festival do Filme Agrícola e de Temática Rural, 23 a 29 de Outubro, 1972.

Exibido no 1º ACTO, Algés, Lisboa, dias 14, 15 e 16 de Julho de 1972.

Exibido na Sessão de Encerramento do 4º Festival Internacional do Filme Turístico, 9 a 13 de Março, Lisboa, 1973.

Exibido no Cine Clube do Porto, 9 de Dezembro de 1976.

Exibido pelo KINO-Grupo de Dinamização Cultural da Figueira da Foz, na presença do realizador, Novembro de 1976.

Adquirido pelo Museu do Homem, Paris por intermédio de Jean Rouch (1976?).

Exibido em *Retrospectiva*, aquando da comemoração do 25º aniversário do Cine Clube Universitário de Lisboa, Julho de 1977.

Exibido em *Retrospectiva* pelo C.C.U.L. [Cine Clube Universitário de Lisboa], 9 de Julho de 1977.

Exibido pelo Cine Clube de Leiria e Orfeão de Leiria, 27 de Maio de 1979.

Exibido em Bolonha onde foi atribuído a António Campos o Prémio Cinematográfico Agrifilm Festival no 7º Congresso Mundial de Sociologia Rural, pelo conjunto da sua obra, 1988.

Exibido em *Retrospectiva* nos 1º Encontros Internacionais de Cinema Documental, Amascultura, Lisboa, 16 de Novembro a 2 de Dezembro, 1990.

Exibido no ciclo *António Campos e os Caminhos do Real*, Cinemateca Portuguesa, 19 Novembro de 1993.

Exibido em *Homenagem* no 22º Festival International du Film de la Rochelle, 30 de Junho a 10 de Julho de 1994.

Exibido fora de competição no 10º Festival Internacional de Cinema de Tróia, 24 de Junho a 2 de Julho, 1994.

Exibido no Festival de Pesaro, 1988.

Exibido em *Homenagem* na MAT 97, 13^a Mostra Atlântica de Televisão, Ponta Delgada, Açores, Junho de 1997.

Exibido em *Homenagem*, organizada pela Cinemateca Portuguesa e pela Câmara Municipal de Leiria (MIMO-Museu da Imagem em Movimento), Cinemateca Portuguesa, 29 de Setembro de 2000.

Exibido em *Homenagem*, organizada pela Cinemateca Portuguesa e pela Câmara Municipal de Leiria (MIMO-Museu da Imagem em Movimento), Teatro José Lúcio da Silva, Leiria, 16 de Outubro de 2000.

1962

INSTRUMENTOS MÚSICAIS POPULARES PORTUGUESES I / EXPOSIÇÃO DE INSTRUMENTOS MÚSICAIS POPULARES PORTUGUESES

16mm, cor, 13 minutos.

Realização: António Campos para a Fundação Calouste Gulbenkian.

COLÓQUIO DO COMITÉ INTERNACIONAL DOS MUSEUS DE INSTRUMENTOS MÚSICAIS

Não conseguimos obter qualquer informação adicional sobre este filme, apenas encontramos referência em duas páginas web: www.cinemaportugues.net e numa página sobre cinema feita por José Poeta em <http://figueira.net/cinema/personalidades.html>. Apesar de termos solicitado esclarecimentos por e-mail não obtivemos resposta.

EXPOSIÇÃO COMEMORATIVA DO NASCIMENTO DE DEBUSSY

16mm, preto & branco, 10 minutos.

Realização: António Campos para a Fundação Calouste Gulbenkian.

1963

ARTE PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA EM LEIRIA

16mm, cor, 10 minutos.

Realização: António Campos para a Fundação Calouste Gulbenkian.

1964

ARTE PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA EM ÉVORA I / ARTE PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

16mm, cor, 10 minutos.

Realização: António Campos para a Fundação Calouste Gulbenkian.

INSTRUMENTOS MÚSICAIS PORTUGUESES II/EXPOSIÇÃO DE INSTRUMENTOS MÚSICAIS POPULARES PORTUGUESES

16mm, cor, 31 minutos.

Realização: António Campos para a Fundação Calouste Gulbenkian.

LA FILLE MAL GARDÉE

16mm, cor, 10 minutos (material existente na Cinemateca Portuguesa: 1 minuto).

Realização: António Campos para a Fundação Calouste Gulbenkian.

INCÊNDIO NO AUDITÓRIO ANTIGO DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

16mm, curta metragem (imagens não montadas).

Realização: António Campos para a Fundação Calouste Gulbenkian.

TEATRO JOSÉ LÚCIO DA SILVA LEIRIA - PRIMEIRA PEDRA PARA A CONSTRUÇÃO DO EDIFÍCIO

16mm preto & branco, 8 minutos.

Realização: António Campos para a Câmara Municipal de Leiria.

Ampliado para 35mm pela Câmara Municipal de Leiria.

1965

OUROS DO PERÚ

16mm, cor, 38 minutos.

Realização: António Campos para a Fundação Calouste Gulbenkian.

UM SÉCULO DE PINTURA FRANCESA 1850-1950

16mm, cor, 43 minutos.

Realização: António Campos para a Fundação Calouste Gulbenkian.

RETRATOS DAS MARGENS DO RIO LIS

Documentário.

Sinopse: O fluir das águas do rio Lis e o fluir da vida dos que vivem junto às suas margens são os protagonistas deste filme.

16mm, cor, 10 minutos.

Realização e Produção: António Campos.

Rodado em Leiria.

Ampliado para 35mm pela Cinemateca Portuguesa. Originalmente sonorizado com música. A versão a que tivemos acesso não possui som.

Exibido em *Homenagem*, organizada pela Cinemateca Portuguesa e pela Câmara Municipal de Leiria (MIMO-Museu da Imagem em Movimento), Teatro José Lúcio da Silva, Leiria, 27 de Setembro de 2000.

Exibido em *Homenagem*, organizada pela Cinemateca Portuguesa e pela Câmara Municipal de Leiria (MIMO-Museu da Imagem em Movimento), Cinemateca Portuguesa, 29 de Setembro de 2000.

A INVENÇÃO DO AMOR

Ficção.

Sinopse: Um casal é perseguido pela Polícia e pelos cidadãos da cidade pelo crime de terem inventado o amor.

16 mm, preto & branco e cor, 29 minutos.

Realização, Produção, Fotografia, Montagem de Imagem: António Campos. Argumento: António Campos baseado num poema homónimo de Daniel Filipe. Assistente: Camilo Mourão Colaboração: Carlos Loures, Manuel Simões, Arnaldo Tereso, Gui Bernardes, Regina Pestana. Os actores: Manuel Catarro, Francelino Barros, Jacinto Ferreira, Miguel Júlio, Maria de Lurdes Albuquerque, Arlindo Farinha, Regina Pestana, Camilo Mourão, Afonso de Sousa, Mário Martinho, Aníbal Pereira, Manuel Simões, Carlos Martins, Victor Agostinho, Victor Marques, Isabel Lousada, Maria Carolina Young,



Quiné. Música: Electronic Music, Electronic Movements, Tom Dissevelt e Kid Balton.

Ampliado para 35 mm pela Cinemateca Portuguesa.

Rodado em Leiria, Marinha Grande, Tomar, Lisboa, Figueira da Foz.

Conforme refere folha de programa do Cine Clube Imagem, Lisboa, “Exibição não autorizada pela censura”, Agosto de 1972. [Este documento foi-nos cedido por Henrique Espírito Santo. Contém biografia, filmografia e montagem de depoimentos de António Campos aos jornais *Diário de Lisboa*, de 7 de Janeiro de 1972 e *A Capital*, de 23 de Outubro de 1971. O documento não refere as datas de exibição dos filmes de António Campos.]

1ª Exibição na sala de cinema da Fábrica de Cimento da Maceira, 1966. [Informação obtida no MIMO-Museu da Imagem em Movimento, em Leiria que por sua vez a obteve com Augusto Mota. Supõe-se que a Fábrica de Cimento da Maceira terá apoiado de algum modo o filme.]

Exibido no Cineclube do Porto, Abril de 1966.

Exibido na Sala de Projecções Experimentais, Leiria, 19 de Março de 1966.

Exibido em *Seleção Oficial – Novos territórios*, no 58º Festival de Veneza, 29 Agosto a 8 de Setembro, 2001.

Exibido em *Homenagem*, organizada pela Cinemateca Portuguesa e pela Câmara Municipal de Leiria (MIMO-Museu da Imagem em Movimento), Teatro José Lúcio da Silva, Leiria, 27 de Setembro de 2000.

Exibido em *Homenagem*, organizada pela Cinemateca Portuguesa e pela Câmara Municipal de Leiria (MIMO-Museu da Imagem em Movimento), Cinemateca Portuguesa, 28 de Setembro de 2000.

Exibido em *Novos Territórios Seleção Oficial*, no 58º Festival de Veneza, 29 Agosto a 8 de Setembro, 2001.

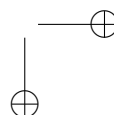
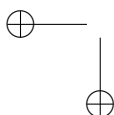
1966

BREVE A LUA, LUA CHEIA, VAI APARECER - FILME INSPIRADO E REALIZADO SOBRE REPRODUÇÕES DE OBRAS DE CHAGALL [título que consta no filme]

Documentário.

Sinopse: Percurso pelo interior de reproduções de quadros de Chagall.

16 mm, cor, 14 minutos.



Realização, Fotografia, Montagem, Sonorização: António Campos. Colaboração: Fernando da Cruz.

Ampliado para 35mm pela Cinemateca Portuguesa. Versão existente no ANIM: 10 minutos.

Exibido no Cine Clube do Porto, 11 de Dezembro de 1976.

Exibido pelo Cine Clube de Leiria e Orfeão de Leiria, 27 de Maio de 1979.

Exibido em *Homenagem*, organizada pela Cinemateca Portuguesa e pela Câmara Municipal de Leiria (MIMO-Museu da Imagem em Movimento), Cinemateca Portuguesa, 30 de Setembro de 2000.

ARTE DO ÍNDIO BRASILEIRO

16mm, cor, 25 minutos.

Realização: António Campos para a Fundação Calouste Gulbenkian. Argumento: António Campos, J. Bandeira, Montagem de Som: Alexandre Gonçalves. Locução: Cândido Mota, M. Bandeira. Colaboração: Rui Malhoa, Victor Bandeira.

INAUGURAÇÃO DO HOSPITAL S. JOÃO DE DEUS MONTEMOR-O-NOVO

Realização: António Campos.

1967

COLAGEM - FILME INSPIRADO NO CICLO DE UMA GOTA DE ÁGUA

16mm, cor e preto & branca, 6 minutos.

Realização: António Campos. Colaboração: Maria Manuela Guedelha.

INICIAÇÃO MUSICAL PELO MÉTODO ORFF

16mm, longa metragem.

Realização: António Campos para a Fundação Calouste Gulbenkian.

CONSTRUÇÃO DO CENTRO DE BIOLOGIA DE OEIRAS DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

16mm, curta metragem (imagens não montadas).

Realização: António Campos para a Fundação Calouste Gulbenkian.

1968

EXPOSIÇÃO DA OBRA DO ESCULTOR JOAQUIM CORREIA REALIZADA NA BIBLIOTECA DA ESCOLA – 1968 (1968)

16 mm. Filme para a Escola Domingos Sequeira.

O PRINCIPEZINHO

16mm, cor, 15 minutos (versão existente: 7 minutos).

Realização: António Campos para a Fundação Calouste Gulbenkian.

ART PORTUGAIS À PARIS / ARTE PORTUGUESA - DO NATURALISMO AOS NOSSOS DIAS / ARTE PORTUGUESA PINTURA E ESCULTURA DO NATURALISMO AOS NOSSOS DIAS

16mm, cor, 28 minutos.

Realização: António Campos para a Fundação Calouste Gulbenkian.

Assistente: Jorge Fonseca. Orientação artística: Fernando de Azevedo.
Colaboração: Jorge Pereira, Gui Bernardes, José Santos, Manuel Piçarra, Ricardino Abreu.

ENTREGA DE UM BUSTO DE LUÍS DE CAMÕES AO CENTRO CULTURAL DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN PARIS, 1968

16mm, cor, 3 minutos

Realização: António Campos para a Fundação Calouste Gulbenkian.

FESTA DE NATAL DOS FUNCIONARIOS DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN NO MONUMENTAL

16mm

Realização: António Campos para a Fundação Calouste Gulbenkian.

1969

RECORDANDO - OBRAS DE CONSTRUÇÃO DA SEDE, DO MUSEU E DO GRANDE AUDITÓRIO DA FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN (1962-1969)

16mm, preto & branco, 38 minutos.

Realização: António Campos para a Fundação Calouste Gulbenkian.

1970***RAÚL LINO***

16mm, cor, 7 minutos (imagens não montadas).

Realização: António Campos para a Fundação Calouste Gulbenkian.

1971***ARTE FRANCESA DEPOIS DE 1950***

16mm, cor, 19 minutos.

Realização: António Campos para a Fundação Calouste Gulbenkian. Banda sonora: Alexandre Gonçalves.

VILARINHO DAS FURNAS

Documentário.

Sinopse: Situada no Alto Minho, a aldeia de Vilarinho das Furnas viu chegar a hora da sua destruição pela barragem do mesmo nome. Aconchegada no sopé da Serra Amarela e por isso, defendida das nortadas frias de Inverno, aninhava-se entre o Rio Homem e a Ribeira do Eido que lhe irrigavam os campos. Remetida para um sistema de vida comunitária pastoril, único possível para vencer as deficientes condições de subsistência, Vilarinho das Furnas desaparece sob o manto das águas frias e límpidas que durante tantos anos lhe deram vida. António Campos presta homenagem à população de Vilarinho que acompanhou nos últimos meses de existência.

16mm, preto & branco, 77 minutos.

Realização, Produção, Fotografia, Montagem: António Campos. Argumento: António Campos a partir de uma ideia de Paulo Rocha e a partir da obra, *Vilarinho das Fumas, Aldeia Comunitária*, de Jorge Dias. Narrador: Aníbal Gonçalves Pereira. Som: Alexandre Gonçalves. Colaboração: Joaquim Manuel (Quiné), Glória, Carlota, Pichel, Fernando Cruz, Jorge Pereira. Intérpretes/Personagens: Aníbal Gonçalves Pereira, Manuel da Silva, Domingos Fecha, Povo de Vilarinho das Furnas. Laboratórios: Tóbis Portuguesa, Nacional Filmes. Patrocínio: Fundação Calouste Gulbenkian.

Ampliado para 35mm pela Cinemateca Portuguesa.

Rodado em Vilarinho das Furnas entre Janeiro de 1969 e Junho de 1970.

Adquirido pelo Centro Georges Pompidou para a sua colecção permanente.

Ante-estreia pelo Cine Clube do Porto, Março (?) de 1971.

1º Festival Internacional de Cinema de Santarém, Festival do Filme Agrícola e de Temática Rural, de 18 a 24 de Outubro de 1971.

Exibido no 1º Acto de Algés, Lisboa, 19 e 20 de Novembro de 1971.

Nomeado para o Prémio da Crítica, no Festival Internacional de Cinema de Cannes, 1972.

Exibido no 1º Acto, Algés, Lisboa, dias 14, 15 e 16 de Julho de 1972.

Exibido como primeira sessão de cinema no Ateneu de Leiria, 28 de Abril de 1972.

Exibido nas 9ème Journées du Jeune Cinema, semana Cinema Novo Português, Nice, Cine Clube de Nice, 21 a 25 Março de 1972.

Exibido no 3º Festival Internacional do Filme Turístico, Lisboa, 1 a 5 de Março 1972.

Exibido na 9º Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, 12 a 19 de Setembro 1973.

Exibido pela Associação de Estudantes do Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, Lisboa, 4 de Novembro de 1974.

Exibido em representação do *Novo Cinema Português*, no Festival dei Popoli, Florença, 1974.

Exibido no Festival de Berlin, Julho de 1974.

Transmitido pela RTP, Julho de 1974 (??).

Exibido na mostra *Six Aspects du Jeune Cinéma Portugais*, nos 3ème. Rencontres Internationales d'Art Contemporain, La Rochelle, 24 Junho a 5 de Julho, 1975.

Exibido no Cine Clube do Porto, 10 de Dezembro de 1976.

Exibido pelo KINO-Grupo de Dinamização Cultural da Figueira da Foz, na presença do realizador, Novembro de 1976.

Exibido no ciclo *Cinema da Resistência*, Cannes 1976.

Exibido em *Retrospectiva*, aquando da comemoração do 25º aniversário do Cine Clube Universitário de Lisboa, Julho de 1977.

Exibido nas Jornadas Cinematográficas sobre Cinema Português, Festival de Poitiers, 1977

Exibido em *Retrospectiva* pelo C.C.U.L [Cine Clube Universitário de Lisboa], 8 de Julho de 1977.

Exibido pela Cooperativa Diferença – Comunicação Visual, Lisboa 1979 (?).

Exibido pelo Cine Clube de Leiria e Orfeão de Leiria, 28 de Maio de 1979.

Exibido na *Retrospectiva do Cinema Português*, Centro Georges Pompidou, 1982.

Exibido em Bolonha onde foi atribuído a António Campos o Prémio Cinematográfico Agrifilm Festival no 7º Congresso Mundial de Sociologia Rural, pelo conjunto da sua obra, 1988.

Exibido no Festival de Pesaro, 1988.

Exibido na presença do realizador nas *Jornadas de Antropologia e Etnografia Regional*, organizadas pela ESEL – Escola Superior de Educação de Leiria, 20 e 21 de Novembro de 1988.

Exibido em *Retrospectiva*, nos 1º Encontros Internacionais de Cinema Documental, Amascultura, Lisboa, 16 de Novembro a 2 de Dezembro, 1990.

Exibido em *Homenagem* no 22º Festival International du Film de la Rochelle, 30 de Junho a 10 de Julho de 1994.

Exibido no ciclo *Cinema e Real*, Cinemateca Portuguesa, 3 de Abril de 1996.

Exibido em *Homenagem*, organizada pela Cinemateca Portuguesa e pela Câmara Municipal de Leiria (MIMO-Museu da Imagem em Movimento), Cinemateca Portuguesa, 30 de Setembro de 2000.

Exibido em *Homenagem*, organizada pela Cinemateca Portuguesa e pela Câmara Municipal de Leiria (MIMO-Museu da Imagem em Movimento), Teatro José Lúcio da Silva, Leiria, 19 de Outubro de 2000.

Exibido na Cinemathèque Française, 9 Outubro 2002.

Exibido no ciclo *Sóbolos Rios*, Cinemateca Portuguesa, 9 de Março de 2004.

1972

PORTUGAL E A PÉRSIA - EXPOSIÇÃO INTEGRADA NO ÂMBITO DAS COMEMORAÇÕES DO 2500 ANIVERSÁRIO DA FUNDAÇÃO DA MONARQUIA DO IRÃO

16mm, cor, 15 minutos.

Realização: António Campos para a Fundação Calouste Gulbenkian.

1973

RODIN

16mm, cor, 16 minutos.

Realização: António Campos para a Fundação Calouste Gulbenkian.

1974

MUSEU CALOUSTE GULBENKIAN EM LISBOA INSTALAÇÕES ACTUAIS

16mm, cor, curta metragem.

Realização: António Campos para a Fundação Calouste Gulbenkian.

FALAMOS DE RIO DE ONOR

Documentário.

Sinopse: Rio de Onor, aldeia raiana de Trás-os-Montes, a 27 km de Bragança, manteve, graças ao seu isolamento os velhos costumes comunitários de agricultores e pastores. O filme traça o retrato de uma aldeia de fronteira com Espanha a partir do tema da emigração e a desintegração dos seus costumes tradicionais.

16mm, cor, 63 minutos.

Realização, Argumento, Montagem e Comentários: António Campos. Colaboração: Joaquim Manuel (Quine), Jorge Pereira, Carlota. Fotografia: António Campos. Som: Alexandre Gonçalves. Laboratórios: Éclair (Paris). Realizado a expensas do autor e subsidiado por: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Português de Cinema, Rotary Clube de Leiria, José Vareda, Carvalho & Catarro. Com a colaboração do Centro Português de Etnologia. Textos extraídos do livro de Jorge Dias, “Rio de Onor, Comunitarismo Agro-Pastoril”, 1954.

Ampliado para 35 mm pela Cinemateca Portuguesa.

Rodado em Rio de Onor de (Outubro?)/Novembro de 1972 a Agosto de 1973.

Exibido no 4º Festival Internacional de Cinema de Santarém, Festival do Filme Agrícola e de Temática Rural, Outubro de 1974.

Exibido em *Retrospectiva*, 5º Festival Internacional do Filme Turístico, 14 a 18 de Outubro, 1974.

Exibido no Cine Clube do Porto, 11 de Dezembro de 1976.

Exibido pelo KINO-Grupo de Dinamização Cultural da Figueira da Foz, na presença do realizador, Novembro de 1976.

Exibido no ciclo *Cinema da Resistência*, Cannes 1976.

Exibido em *Retrospectiva*, aquando da comemoração do 25º aniversário do Cine Clube Universitário de Lisboa, Julho de 1977.

Exibido em *Retrospectiva* pelo C.C.U.L. [Cine Clube Universitário de Lisboa], 9 de Julho de 1977.

Exibido pelo Cine Clube de Leiria e Orfeão de Leiria, 29 de Maio de 1979.

Exibido no *Ciclo de Cinema sobre o Rio Douro*, no 1º Congresso Internacional sobre o Rio Douro, Vila Nova de Gaia, 25 Abril a 2 de Maio, 1986.

Exibido em Bolonha onde foi atribuído a António Campos o Prémio Cinematográfico Agrifilm Festival no 7º Congresso Mundial de Sociologia Rural, pelo conjunto da sua obra, 1988.

Exibido em *Homenagem* no 22º Festival International du Film de la Rochelle, 30 de Junho a 10 de Julho de 1994.

Exibido em *Homenagem*, organizada pela Cinemateca Portuguesa e pela Câmara Municipal de Leiria (MIMO-Museu da Imagem em Movimento), Teatro José Lúcio da Silva, Leiria, 18 de Outubro de 2000.

Exibido em *Homenagem*, organizada pela Cinemateca Portuguesa e pela Câmara Municipal de Leiria (MIMO-Museu da Imagem em Movimento), Cinemateca Portuguesa, 2 de Outubro de 2000.

1975

GENTE DA PRAIA DA VIEIRA

Documentário.

Sinopse: Em Vieira de Leiria dá-se o fenómeno de “emigração interna”. A sua população que vive junto à praia vai trabalhar para o Ribatejo, formando comunidades de “Avieiros”. O filme acompanha a vida quotidiana e os costumes das duas comunidades.

16mm, preto & branco e cor, 73 minutos.

Realização, Argumento, Montagem: António Campos. Adaptou e dirigiu diálogos: Joaquim Manuel (Quiné). Fotografia: Acácio de Almeida, António Campos (operador de câmara a preto & branco). Director de som: Alexandre Gonçalves. Assistente de imagem: Carlos Mena. Produção: Instituto Português do Cinema. Assistente de produção: José J. Mota. Música: Shostakovich, Luciano Bério, Bruno Maderna. Interpretação: João Daniel, José Ribeiro, Joaquim Manuel (Quiné), Camilo Karrodi, Armando Filipe, António Casa Branca e os actores do Grupo de Teatro do Orfeão de Leiria: Miguel Franco, Carolina Young, Octávia Ferreira. Colaboração: Arq. Camilo Kor-

rodi, Armando Filipe, José Ribeiro, João Daniel. Agradece à empresa de Limas União Tomé Feteira, ao arrais e pescadores da Companhia do “Vencedor” e a gente do lugar de Escaropim. Laboratórios: Tóbis Portuguesa, Nacional Filmes.

Ampliado para 35 mm pela Cinemateca Portuguesa.

Rodado em Vieira de Leiria, concelho da Marinha Grande e na aldeia de Escaropim, concelho de Salvaterra de Magos, em Julho/Agosto de 1975.

Inclui imagens de *Um Tesoiro* (1958) e de *A Invenção do Amor* (1965).

Exibido no Auditório do Instituto Alemão, Junho de 1975.

Exibido em competição no 6º Festival Internacional de Cinema de Santarém, Festival do Filme Agrícola e de Temática Rural, 15 a 21 de Novembro de 1976.

Exibido na mostra *Filmes Portugueses de 1974-76* no 5º Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz, 1976.

Exibido no Instituto Alemão, Lisboa, 30 de Junho de 1976.

Exibido no Cine Clube do Porto, 11 de Dezembro de 1976.

Exibido pelo KINO-Grupo de Dinamização Cultural da Figueira da Foz, na presença do realizador, Novembro de 1976.

Exibido em *Retrospectiva*, aquando da comemoração do 25º aniversário do Cine Clube Universitário de Lisboa, Julho de 1977.

Exibido na *Quinzena do Moderno Cinema Português*, Casa da Cultura de Juventude de Lisboa e Delegação Regional do FAOJ, 31 Outubro de 1977.

Exibido em *Retrospectiva* pelo C.C.U.L. [Cine Clube Universitário de Lisboa], 10 de Julho de 1977.

Exibido em *Portugal e o seu Cinema Depois do 25 de Abril de 1974*, Cinemateca do Québec, Montreal, 18 de Abril a 5 de Maio de 1978.

Exibido pelo Cine Clube de Leiria e Orfeão de Leiria, 30 de Maio de 1979.

Exibido em *Cinema Português: a Cidade e as Serras* no 11º Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz, 1982.

Exibido em Bolonha onde foi atribuído a António Campos o Prémio Cinematográfico Agrifilm Festival no 7º Congresso Mundial de Sociologia Rural, pelo conjunto da sua obra, 1988.

Exibido em *Retrospectiva* nos 1º Encontros Internacionais de Cinema Documental, Amascultura, Lisboa, 16 de Novembro a 2 de Dezembro, 1990.

Exibido em *Homenagem* no 22º Festival International du Film de la Rochelle, 30 de Junho a 10 de Julho de 1994.

Exibido em *Homenagem* na MAT 97, 13^a Mostra Atlântica de Televisão, Ponta Delgada, Açores, Junho de 1997.

Exibido em *Homenagem*, organizada pela Cinemateca Portuguesa e pela Câmara Municipal de Leiria (MIMO-Museu da Imagem em Movimento), Cinemateca Portuguesa, 3 de Outubro de 2000.

Exibido em *Homenagem*, organizada pela Cinemateca Portuguesa e pela Câmara Municipal de Leiria (MIMO-Museu da Imagem em Movimento), Teatro José Lúcio da Silva, Leiria, 17 de Outubro de 2000.

A FESTA

Documentário.

Sinopse: A câmara de António Campos participa dia 10 de Agosto de 1975 na festa anual dos pescadores que se realizou dias 9 e 10 de Agosto. A festa em honra de São Pedro teve lugar à beira mar, em Vieira de Leiria.

16mm, Cor, 24 minutos.

Realização, Argumento, Montagem: António Campos. Fotografia: Acácio de Almeida. Som: Alexandre Gonçalves. Assistente de Imagem: Francisco Silva. Assistente de Produção: José J. Mota. Produção: Instituto Português de Cinema. Laboratórios: Tóbis Portuguesa, Nacional Filmes. Com agradecimento à Comissão de Festas de São Pedro, a António Rodrigues da Silva, Cabo do mar e a gente da Praia da Vieira.

Rodado na Praia da Vieira.

Primeira apresentação pública (exibido em competição): 6^o Festival Internacional de Cinema de Santarém, Festival do Filme Agrícola e de Temática Rural, 15 a 21 de Novembro de 1976.

Exibido no Instituto Alemão, Lisboa, 30 de Junho de 1976.

Exibido no 5^o Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz, 1976.

Exibido pelo KINO-Grupo de Dinamização Cultural da Figueira da Foz, na presença do realizador, Novembro de 1976.

Exibido em *Retrospectiva*, aquando da comemoração do 25^o aniversário do Cine Clube Universitário de Lisboa, Julho de 1977.

Exibido em *Retrospectiva* pelo C.C.U.L. [Cine Clube Universitário de Lisboa], 10 de Julho de 1977.

Exibido em Bolonha onde foi atribuído a António Campos o Prémio Cinematográfico Agrifilm Festival no 7^o Congresso Mundial de Sociologia Rural, pelo conjunto da sua obra, 1988.



Exibido em *Homenagem* no 22º Festival International du Film de la Rochelle, 30 de Junho a 10 de Julho de 1994.

Exibido em *Homenagem*, organizada pela Cinemateca Portuguesa e pela Câmara Municipal de Leiria (MIMO-Museu da Imagem em Movimento), Cinemateca Portuguesa, 3 de Outubro de 2000.

Exibido em *Homenagem*, organizada pela Cinemateca Portuguesa e pela Câmara Municipal de Leiria (MIMO-Museu da Imagem em Movimento), Teatro José Lúcio da Silva, Leiria, 17 de Outubro de 2000.

1976

PROTECÇÃO ARQUITECTÓNICA SOB A COORDENAÇÃO DO CONSELHO DA EUROPA /PATRIMÓNIO ARQUITECTÓNICO EUROPEU

16mm, cor, 13 minutos.

Realização: António Campos para a Fundação Calouste Gulbenkian. Animação: Celeste Dias Campos.

PAREDES PINTADAS DA REVOLUÇÃO PORTUGUESA

Documentário.

Sinopse: No seguimento da Revolução de 25 de Abril de 1974, as paredes e muros da cidade de Lisboa tornaram-se meio para celebrar e transmitir os ideais e palavras de ordem revolucionários. O texto do pintor António Domingues exalta esta obra plástica iniciada pela Célula dos Artistas Plásticos do Partido Comunista Português.

16mm, cor, 8 minutos.

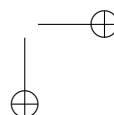
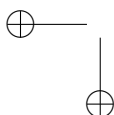
Realização, Fotografia: António Campos. Para a Célula de Cinema do Partido Comunista Português. Texto: António Domingues. Música: Fernando Lopes Graça (Sinfonia para Orquestra, 1º Andamento).

Exibido na mostra *A História no Cinema-Ciclo Comemorativo do 20º Aniversário do 25 de Abril de 1974*, no 10º Festival Internacional de Cinema de Tróia, 24 Junho a 2 de Julho de 1994.

Exibido na mostra *Cinema de Abril* no 2º Festival Internacional de Curtas-Metragens de Vila do Conde, 15 a 19 de Junho, 1994.

Exibido no ciclo *25 de Abril, 25 anos – Imagens da Revolução*, na Cinemateca Portuguesa, 30 de Abril de 1999.

Exibido em *Homenagem*, organizada pela Cinemateca Portuguesa e pela Câmara Municipal de Leiria (MIMO-Museu da Imagem em Movimento), Ci-



nemateca Portuguesa, 30 de Setembro de 2000.

XX ANIVERSÁRIO DA MORTE DE CALOUSTE GULBENKIAN

16mm, curta metragem (imagens não montadas).

Realização: António Campos para a Fundação Calouste Gulbenkian.

1977

EX-VOTOS PORTUGUESES

Documentário.

Sinopse: Percurso por um museu imaginário onde estão expostos os Ex-Votos, arte popular feita por devotos e oferecidas aos Santos pelas graças concedidas.

16mm, cor, 36 minutos.

Realização, Argumento, Montagem: António Campos. Diálogos: António Campos, José J. Mota, Armando Terremoto. Imagem: António Campos, Acácio de Almeida. Assistente: José Caldas. Som: Alexandre Gonçalves, Carlos Pinto (operador). Música: Carlos Seixas, José Afonso, Beethoven. Interpretação: Armando Terremoto (locução), Horácio Filipe, Raimundo M. da Luz, Fernando Oliveira, Armandina Pereira, Arménia, Paulo Alexandre, Adelino e António Ferreira. Produção: IPC-Instituto Português de Cinema.

Rodado em Santa Maria do Bouro, Minho e Alentejo, em 1976.

Exibido pelo Cine Clube de Leiria e Orfeão de Leiria, 30 de Maio de 1979.

Transmitido pela RTP, no programa SÉRIE PORTUGUESA, 12 de Maio 1979 (23h00).

Exibido em Bolonha onde foi atribuído a António Campos o Prémio Cinematográfico Agrifilm Festival no 7º Congresso Mundial de Sociologia Rural, pelo conjunto da sua obra, 1988.

Exibido em *Homenagem* no 22º Festival International du Film de la Rochelle, 30 de Junho a 10 de Julho de 1994.

Exibido em *Homenagem*, organizada pela Cinemateca Portuguesa e pela Câmara Municipal de Leiria (MIMO-Museu da Imagem em Movimento), Teatro José Lúcio da Silva, Leiria, 16 de Outubro de 2000.

Exibido em *Homenagem*, organizada pela Cinemateca Portuguesa e pela Câmara Municipal de Leiria (MIMO-Museu da Imagem em Movimento), Cinemateca Portuguesa, 30 de Setembro de 2000.

1978***HISTÓRIAS SELVAGENS***

Ficção.

Sinopse: Montemor-o-Velho, Beira Litoral. As cheias do rio Mondego são o flagelo da vida desta população. Ti Bastião e Ti Lobina, um casal de rendeiros que trabalha na criação de gado ao ganho - em comparticipação com o dono dos animais - decidem comprar e criar o seu próprio porco. Os anos passam, os filhos emigraram. Ti Bastião e Ti Lobina, já velhos e sem forças, são substituídos por novos rendeiros. Por caridade, e desde que não criem problemas, o senhorio deixa-os viver numa cozinha velha e degradada.

16 mm, cor, 102 minutos.

Realização: António Campos. A partir da obra *Histórias Selvagens* (contos *O Chino* e *A Neve*) de A. Passos Coelho (1963). Adaptação, planificação, escrita dos diálogos, montagem: António Campos. Poemas: José Gomes Ferreira – o poeta militante. Locução (poemas): Fernando Alves, Fernanda Lapa. Locução histórica: Maria de Deus. Locução inundações: Cândido Mota. Fotografia: Acácio de Almeida. Assistente de imagem: Carlos Mena. Director de som e imagem sonora: Alexandre Gonçalves. Operador de som: Carlos Pinto. Iluminação: João Silva. Electricista: Jorge Caldas. Decoração/Adereços: Francisco Baião. Vestuário: Maria Jorge. Caracterização: Luís Matos. Diálogos adicionais e efeitos Especiais: Joaquim Manuel (Quiné). Fotografia de cena: José Luís Madeira. Anotação: Felisberta Borges. Guarda-roupa e assistência: Maria Jorge. Estagiário adrecista: Francisco Baião. Títulos e genérico: Celeste Dias Santos. Música: J. S. Bach – excertos de suítes para violoncelo solo. Acordeão: Miguel Figueiredo. Interpretação: Glicínia Quartin (Lobina), Carlos Bartolomeu (Bastião), Cremilda Gil (vendedora), Márcia Breia (comadre no Talho), João Lagarto (feirante), Júlio Cardoso (advogado), Lurdes Jorge (filha), Fernando Manuel (filho), Laura Quintela (cliente do talho), Júlio Emílio (Avô), Alexandrino Teixeira (talhante), Vítor Cova, Francisco de Jesus, José Alberto, Gente de Montemor-o-Velho. Colaboração: Talho Florindo Rocha e bar Bearia Adriano de Leiria, Fábrica de Arroz Cantante de Louriçal, Bombeiros Voluntários e GNR-Guarda Nacional Republicana, Hidráulica do Mondego de Montemor-o-Velho e particulares montemorenses e de Tentúgal. Direcção de Produção: José J. Mota. Laboratórios Tóbis Portuguesa e Nacional Filmes [insere-se no Plano de Produção de 1977 do IPC- Instituto Português de Cinema].

www.labcom.ubi.pt

- Ampliado para 35mm pela Cinemateca Portuguesa.
Nunca estreado em circuito de exibição.
Rodado entre Fevereiro e Maio de 1978 em Montemor-o-Velho e outros locais da Beira Litoral (por exemplo, Figueira da Foz).
Exibido no 8º Festival Internacional de Cinema de Santarém, Festival do Filme Agrícola e de Temática Rural, 6 a 12 de Novembro de 1978.
Exibido no Cinema Satélite, Lisboa, 7 de Maio de 1978.
Exibido na mostra *Presença do Cinema português*, no 8º Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz, 14 a 23 de Setembro, 1979.
Exibido pelo Cine Clube de Leiria e Orfeão de Leiria, 31 de Maio de 1979.
Exibido pela Comuna, Lisboa, Janeiro de 1980.
Exibido em *Presença do Cinema português* no 10º Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz, 1981.
Exibido no Teatro Gil Vicente de Coimbra, Ciclo de Cinema Português, pelo Centro de Estudos Cinematográficos da Associação Académica de Coimbra, 20 de Janeiro de 1981.
Exibido na mostra *Cinema português: a cidade e as Serras* no 11º Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz, 1982.
Exibido na *Retrospectiva do Cinema Português*, Centro Georges Pompidou, 1982.
Exibido no *Encontro com o Cinema Português - 14º Encontro*, Cinemateca Portuguesa, 20 de Janeiro de 1983.
Exibido pela AR.CO, Lisboa, 15 de Abril de 1983.
Menção Honrosa do 1º Festival de Cinema dos Países de Língua Portuguesa de Aveiro, 1984.
Exibido em Bolonha onde foi atribuído a António Campos o Prémio Cinematográfico Agrifilm Festival no 7º Congresso Mundial de Sociologia Rural, pelo conjunto da sua obra, 1988.
Exibido em *Retrospectiva* nos 1º Encontros Internacionais de Cinema Documental, Amascultura, Lisboa, 16 de Novembro a 2 de Dezembro, 1990.
Exibido na mostra *Cinema Português Desconhecido* no 9º Festival Internacional de Cinema de Tróia, 1 a 10 de Junho de 1993.
Exibido em *Homenagem* no 22º Festival International du Film de la Rochelle, 30 de Junho a 10 de Julho de 1994.

Exibido na mostra *Filmes Realizados na Figueira da Foz e sua Região* no 23º Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz, 1 a 11 de Setembro de 1994.

Exibido em *Homenagem*, organizada pela Cinemateca Portuguesa e pela Câmara Municipal de Leiria (MIMO-Museu da Imagem em Movimento), Cinemateca Portuguesa, 4 de Outubro de 2000.

Exibido em *Homenagem*, organizada pela Cinemateca Portuguesa e pela Câmara Municipal de Leiria (MIMO-Museu da Imagem em Movimento), Teatro José Lúcio da Silva, Leiria, 20 de Outubro de 2000.

1979

TI MISÉRIA, UM CONTO TRADICIONAL PORTUGUÊS

Ficção.

Sinopse: A Ti Miséria tem um poder sobrenatural. Quando a Morte chega para a levar, ela consegue prendê-la na sua árvore das peras. Mas, sem a Morte o mundo não funciona. Aqueles cujo trabalho depende da Morte, querem-na liberta da árvore. É então que a Morte faz um acordo com Ti Miséria.

16mm, cor, 25 minutos.

Realização, Argumento, Montagem: António Campos a partir do conto homónimo de Teófilo Braga. Fotografia: Acácio de Almeida. Assistente: Octávio Espírito Santo. Jorge Caldas. Som: Alexandre Gonçalves. Operador: Carlos Pinto. Assistente: Paulo Fernando. Caracterização: Luís Matos. Assistente: Isabel Santos. Figurinos: Julieta Santos. Anotação: Felisbela Borges. Assistência de realização e Diálogos: Joaquim Manuel (Quiné). Genérico. Luís Osório. Interpretação: Cremilda Gil (Ti Miséria), Aida Meio, José Rodrigues, Joaquim Manuel (Quiné), António Carvalho, Claudemiro Teixeira, Jorge Ribeiro, José Loureiro, António Carvalho, António Freitas, Conceição Fernandes, Franklin Freitas, Luís Matos, Maria Umbelina, Paulo Vicente, Victor Cova, Diamantino Augusto, Pedro Alexandre, Vítor Manuel, Paula Alexandre, Carlos António, José Manuel, Paulo António, Paulo Jaime, Paulo Jorge. Produção: RTP-Radiotelevisão Portuguesa. Executivo de produção: José J. Mota. Colaboração: população de Vieira de Leiria e Bombeiros Voluntários de Vieira de Leiria.

Transmitido pela RTP, no programa SÉRIE PORTUGUESA, 28 de Abril de 1979 (21h30).

Exibido em Bolonha onde foi atribuído a António Campos o Prémio Cinematográfico Agrifilm Festival no 7º Congresso Mundial de Sociologia Rural, pelo conjunto da sua obra, 1988.

Exibido em *Homenagem* no 22º Festival International du Film de la Rochelle, 30 de Junho a 10 de Julho de 1994.

Exibido em *Homenagem*, organizada pela Cinemateca Portuguesa e pela Câmara Municipal de Leiria (MIMO-Museu da Imagem em Movimento), Cinemateca Portuguesa, 4 de Outubro de 2000.

Exibido em *Homenagem*, organizada pela Cinemateca Portuguesa e pela Câmara Municipal de Leiria (MIMO-Museu da Imagem em Movimento), Teatro José Lúcio da Silva, Leiria, 20 de Outubro de 2000.

Transmitido pelo canal da RTP A2, no programa ONDA CURTA, 7 de Agosto de 2005 (00h45).

CAMPOS DE LEIRIA

Documentário.

Sinopse: A câmara observa e caminha pelos jardins e exteriores dos prédios, alguns ainda em construção, da cidade de Leiria.

16mm, cor, 8 minutos.

Realização: António Campos.

Exibido em *Homenagem*, organizada pela Cinemateca Portuguesa e pela Câmara Municipal de Leiria (MIMO-Museu da Imagem em Movimento), no Teatro José Lúcio da Silva, Leiria, 27 de Setembro de 2000.

Exibido em *Homenagem*, organizada pela Cinemateca Portuguesa e pela Câmara Municipal de Leiria (MIMO-Museu da Imagem em Movimento), Cinemateca Portuguesa, 29 de Setembro de 2000.

1987

À DESCOBERTA DE LEIRIA

Vídeo U-MATIC, preto & branco e cor, 38 minutos.

Realização: António Campos. Pré-guiaio: Ana Repolho, José Vitorino G. L. Guerra, Camilo Barata, Acácio Fernando Sousa. Argumento e montagem: Camilo Barata, José Vitorino G. L. Guerra, António Campos. Texto: José Vitorino G. L. Guerra. Anotação: Isabel Leal. Imagem, montagem vt, sonorização: Jorge Gravato. Locução: Luís Mourão, Maria Clementina, Ana Repolho. Caracteres: Miguel Jerónimo, Carlos Sepodes. Estúdios: Escola

Superior de Educação de Leiria. Produção: Escola Superior de Educação de Leiria - Secretariado do V Encontro dos Professores de História da Zona Centro.

Inclui imagens de *Leiria, 1960* (1960) e de *Retratos dos das Margens do Rio Lis* (1965).

1992

TERRA FRIA

Ficção.

Sinopse: Nos anos 40, na aldeia de Padornelos, Montalegre, Leonardo procura sobreviver negociando em peles de marta e de raposa. Ermelinda, sua mulher e a rapariga mais bonita da aldeia, trabalha como criada na casa de Santiago, por alcunha o “americano”, acabando por ter um filho dele. Num acesso de fúria, Ermelinda mata o “americano” e Leonardo assume a autoria do crime.

35mm, cor, 94 minutos.

Realização e Argumento: António Campos. Baseado no romance homónimo de Ferreira de Castro. Poema: António Campos. Assistente de realização: João Cayatte, José Maria Vaz da Silva. Assistente local: António Orfeão. Fotografia: Acácio de Almeida. Operador de imagem (2ª câmara): Carlos Assis. Assistente de imagem: Remy Chevrin, Pedro Lopes, (2ª câmara) João Pedrosa. Maquinista: José Ramalho/Alché. Chefe electricista: Hélder Mendes. Electricistas: José Manuel, Paulo Rocha. Efeitos especiais: José Vian, Fernando Monteiro. Decoração: Luís Monteiro. Assistente de decoração: Jeanne Waltz. Cenários (adereços): Jaime Brito. Costureira: Catarina Santos. Vestuário: Jean Laffront. Assistente Guarda-roupa: Arlete Campos. Caracterização Teresa Rabal. Cabeleireiro: Iracema Machado. Fotografia de cena: José Amorim. Anotação: Teresa Garcia. Génério (truagem): José João. Efeitos laboratoriais: Gerónimo. Director de som: Luís Simões Ruídos: Marie-Jeanne Wickans. Operador de som: Vítor Ribeiro, Jean Pierre Duret, Pascal Metge. Sonoplastia/Mistura: Alfonso Piño. Música: Jorge Arriagada. Montagem: José Alves Pereira, (Supervisão) Pablo del Amo. Assistente de montagem: Fátima Ribeiro, Filipa Abranches, Alice Lary, A. Marcinak. Motorista: Juvenal Gonçalves. Laboratório de imagem: Tóbis Portuguesa. Etalonagem: Teresa Leite. Som: (dobragem) Novaga, (misturas) Exa Film. Produção: Inforfilmes-Produção, Distribuição e Exibi-

ção de Filmes e Audiovisuais, Lda. (Portugal), EI Deseo (Espanha), Titane (França). Apoio: EAVE, Programa Media da Comunidade Europeia [nomeado para o ciclo 89/90 da EAVE (Associação Internacional de Produtores do Audiovisual Europeu)]. Patrocinador: UMM Lda. Produção executiva: Acácio de Almeida, Agustín Almodóvar. Direcção de Produção: José Mazeda, Esther Garcia, Luís Rocha. Assistente de produção: André Trindade, João Fonseca. Director financeiro: Fernando Neto. Secretária de produção: Maria Júlia de Almeida, Eduarda Pacheco, Paula Coimbra. Interpretação: Joaquim de Almeida (Leonardo), Cristina Marcos (Ermelinda), Alexandra Lencastre (voz de Ermelinda), Carlos Daniel (Santiago), Alexandra Leite (Guida), Maria Emília Correia (Mariana), Isabel Ruth (D. Rita), Lucinda Loureiro (Custódia), João d'Ávila (Ti Inácio), Antonio Simon (Iglésias), Cremilda Gil (Ti Picheleira), Lola de Paramo (Rosália), Júlio Cardoso (Padre Guilherme), Bino (preso), Fernando Saraiva (irmão do preso), Barros (feirante), Zé do Capitão (pastor), Padre Fontes (padrinho), Luís Baptista (carregador da CP), Fernanda Gonçalves (1ª presa), Emília Silvestre (2ª presa) Teresa Nunes (1ª guarda), José Wallenstein (Dr. Moreira), Raquel Maria (Ti Augusta), José Pinto (Ti Tónio), Hugo Chaves (Palhanecas), Carlos Mourão (Zé Corujão), José Eduardo (Zagalote), João Romão (Bernardo), António Reis (Artur Lopes), Benjamim Falcão (Dr. Freitas), António Pires (Dr. Moreira), Maria Arminda (mulher), Teresa Mónica (2ª mulher), Ana Bustorff (3ª mulher), Simão Cayatte (miúdo na loja), Carla Nogueira (2ª guarda), Alexandre Oliveira (1º guarda), alunos da Academia Contemporânea do Espectáculo. Participação de barrosões - habitantes de Montalegre. Distribuição: Lusomundo.

Rodado em Padornelos (a 5km de Espanha, a mesma aldeia em que tem lugar o romance de Ferreira de Castro) e, também, em Padroso e Ponte da Misarela, no Inverno de 1991. Único filme de António Campos a ter exibição comercial. Estreado apenas em 1995, três anos após a sua conclusão.

Exibido no Teatro José Lúcio da Silva, Leiria, 22 de Junho de 1992.

Exibido em competição no 16º Festival des Filmes du Monde, Montreal, Canadá, Setembro, 1992.

Em competição no 9º Festival Internacional de Cinema de Tróia, 1 a 10 de Junho de 1993, p.37/8. Prémio especial da Câmara do Seixal atribuído a Cristina Marcos.

Exibido em *Cinema Português os Filmes da Figueira da Foz*, no 22º Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz, 1993.

Exibido em *Homenagem* no 22º Festival International du Film de la Rochelle, 30 de Junho a 10 de Julho de 1994.

Exibido no Teatro José Lúcio da Silva, Leiria, 14 de Outubro de 1994.

Exibido no Ciclo de Cinema Europeu, Hong Kong, de 1 a 25 de Novembro de 1994.

Exibido no Centro Paroquial de Rio de Mouro, Lisboa, Dezembro de 1994.

Exibido em competição (ou mostra?) no Festival de Cinema Europeu, Nairobi, Novembro de 1995.

Exibido na mostra *Olhar sobre a História do Cinema, Cem Anos de Cinema Português* no 25º Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz, 5 a 15 de Setembro, 1996.

Exibido num ciclo do cinema português, Tóquio, Japão, Março 1996.

Exibido na Cinemateca Portuguesa no Ciclo Isabel Ruth, 4 de Novembro de 1999.

Exibido em *Homenagem*, organizada pela Cinemateca Portuguesa e pela Câmara Municipal de Leiria (MIMO-Museu da Imagem em Movimento), Cinemateca Portuguesa, 7 de Outubro de 2000.

Exibido em *Homenagem*, organizada pela Cinemateca Portuguesa e pela Câmara Municipal de Leiria (MIMO-Museu da Imagem em Movimento), Teatro José Lúcio da Silva, Leiria, 21 de Outubro de 2000.

in *António Campos*, Catálogo da Cinemateca, 2000 vem a informação: Ante-estreia portuguesa: 30 de Setembro de 1992, Cinemateca Portuguesa.

Segundo a produtora Inforfilmes (in *press-sheet* CP, referência PS 4747): Ante-estreia: Teatro Municipal S. Luiz, Lisboa (29/11/95); Estreias: Teatro José Lúcio da Silva, Leiria (30/Novembro/95 [neste Teatro esteve em exibição de 30 de Novembro a 3 de Dezembro]); Amoreiras, Lisboa (1/Dezembro/95); Terço, Porto (2/Dezembro/95); Cine D. Diniz, Vila Real (1/Dezembro/95); Teatro Carlos Alberto, Porto (27/Dezembro/5) e lista de participação em Festivais:

1992

Festival des Films du Monde, Montreal, Canadá.

Semana do Cinema português, Marrocos.

Festival do Cairo, Egipto.

1993

Festival de Catagena, Colômbia.

Cumplicidades- Nordeste, Brasil.
Festival de Villeurbanne, França.
Chicago Latino Festival, EUA.
Quinzena do cinema português, Macau.
Festival Internacional de cinema de Tróia, Portugal.
1994
Festival de Cinema Europeu de Nova Delhi, Índia.
Festival de Cinema Europeu em Hong Kong, Hong Kong.

1993

A TREMONHA DE CRISTAL

Ficção.

Sinopse: Armando, o único neto de um velho trabalhador das Salinas de Aveiro, estuda música em França e faz rarear notícias suas. O avô Abílio decide então enviar-lhe uma carta anunciando a sua morte e Armando apressa-se a regressar. Quando era criança, Armando e o avô costumavam procurar no sal tremonhas, pirâmides quadrangulares perfeitas e muito raras.

35mm, cor, 28 minutos.

Realização e Argumento: António Campos. Poema e locução do poema: Maria Clementina. Fotografia: Edgar Moura. Som: Rui Henriques. Montagem: Cláudio Martinez. Decoração: Cristina Direito. Caracterização: Erika Porru. Assistentes de Imagem: Miguel Gaspar, João Natividade. Assistente de Montagem: João Niza. Chefe Electricista: Mário Castanheira. Interpretação: Manuel Wiborg, Rita Loureiro, Laura Soveral, José Pinto, Maria Natália, Maria Campos, Pedro da Naia, Vasco Pimentel (locutor de televisão). 1.º Assistente de realização: Serge Tréfaut, João Cayatte (na preparação). 2.º Assistente de realização: Mário Oliveira, Julia Buisel. Assistente de montagem: João Niza. Assistente de imagem: Miguel Gaspar João Natividade. Decors: Cristina Direito. Maquilhagem/cabeleireiro: Erika Porru. Administração de produção: Maria Fernanda Amorim. Assistente de produção: Sorahia Segall, António Câmara Manoel, João Simões. Chefe electricista: Mário Castanheira. Electricista: Mário Pereira Bastos. Produção: G.E.R. - Grupo de Estudos e Realizações Lda., RTP-Radiotelevisão Portuguesa. Produção: Joaquim Pinto. Direcção de Produção: Pedro Penha.

Rodado em Super 16mm e ampliado de origem, pela Cinemateca Portuguesa.



Rodado em Aveiro.

Menção Honrosa no 22º Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz, 9 a 19 de Setembro de 1993.

Primeira apresentação pública: Festival Internazional del Film de Locarno, 1993.

Ante-Estrelia portuguesa: ciclo *António Campos e os Caminhos do Real*, Cinemateca Portuguesa, 19 de Novembro de 1993.

Exibido em competição [como documentário] no Festival de Huelva, Espanha, 1993.

Exibido em competição no 1º Festival Internacional de Curtas-Metragens de Vila do Conde, 16 a 20 de Junho 1993.

Exibido no ciclo *António Campos e os Caminhos do Real*, Cinemateca Portuguesa, 19 Novembro de 1993.

Exibido em *Homenagem* no 22º Festival International du Film de la Rochelle, 30 de Junho a 10 de Julho de 1994.

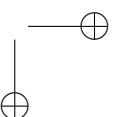
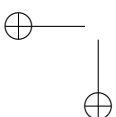
Exibido no *Stand IPACA*, no 10º Festival Internacional de Cinema de Tróia, 24 Junho a 2 de Julho de 1994.

Exibido em *Homenagem*, organizada pela Cinemateca Portuguesa e pela Câmara Municipal de Leiria (MIMO-Museu da Imagem em Movimento), Cinemateca Portuguesa, 29 de Setembro de 2000.

Exibido em *Homenagem*, organizada pela Cinemateca Portuguesa e pela Câmara Municipal de Leiria (MIMO-Museu da Imagem em Movimento), Teatro José Lúcio da Silva, Leiria, 16 de Outubro de 2000.

A.6 Filmografia classificada

A classificação aqui apresentada não é definitiva e julgamos não estar suficientemente trabalhada uma vez que, como já tivemos oportunidade de referir, parte da filmografia de António Campos não está disponível para visionamento. A divisão aqui apresentada foi um primeiro elemento de trabalho elaborado com vista a estabelecer um panorama geral da sua actividade e opções de realização.



a) Não-Ficção

Documentários de criação:

- O Rio Lis* (1957)
- Leiria 1960* (1960)
- A Almadraba Atuneira* (1961)
- Retratos dos das Margens do Rio Lis* (1965)
- Colagem - Filme Inspirado no Ciclo de uma Gota de Água* (1967)
- Vilarinho das Furnas* (1971)
- Falámos de Rio de Onor* (1974)
- A Festa* (1975)
- Gente da Praia de Vieira* (1975)
- Ex-Votos Portugueses* (1977)
- Campos de Leiria* (1979)
- À Descoberta de Leiria* (1987)

Documentários institucionais:

- Colóquio do Comité Internacional dos Museus de Instrumentos Musicais* (1962)
- Incêndio no Auditório Antigo da Fundação Calouste Gulbenkian* (1964)
- Teatro José Lúcio da Silva Leiria - Primeira Pedra para a Construção do Edifício* (1964)
- Inauguração do Hospital de S. João de Deus - Montemor-o-Velho* (1966)
- Construção do Centro de Biologia de Oeiras da Fundação Calouste Gulbenkian* (1967)
- Festa de Natal dos Funcionários da Fundação Calouste Gulbenkian no Monumental* (1968)
- Recordando - Obras de Construção da Sede do Museu e do Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian 1962-1969* (1969)
- Museu Calouste Gulbenkian em Lisboa - Instalações Actuais* (1974)
- XX Aniversário da Morte de Calouste Gulbenkian* (1976)

Documentários sobre Arte:

- Exposição Comemorativa do Nascimento de Debussy* (1962)
- Instrumentos Musicais Populares Portugueses I / Exposição de Instrumentos Musicais Populares Portugueses* (1962)

- Arte Portuguesa Contemporânea em Leiria* (1963)
Arte Portuguesa Contemporânea em Évora / Arte Portuguesa Contemporânea (1964)
Instrumentos Musicais Populares Portugueses II / Exposição de Instrumentos Musicais Populares Portugueses (1964)
La Fille Mal Gardée (1964)
Um Século de Pintura Francesa 1850-1950 (1965)
Ouros do Perú (1965)
Arte do Índio Brasileiro (1966)
Breve a Lua, Lua Cheia, Vai Aparecer - Filme Inspirado e Realizado Sobre Reproduções de Obras de Chagall (1966)
Iniciação Musical pelo Método Orff (1967)
Entrega de um Busto de Luís de Camões ao Centro Cultural da Fundação Calouste Gulbenkian Paris(1968)
O Príncipezinho (1968)
Art Portugais à Paris/Arte Portuguesa-Do Naturalismo aos Nossos Dias/Arte Portuguesa-Pintura e Escultura do Naturalismo aos Nossos Dias (1968)
Exposição da Obra do Escultor Joaquim Correia Realizada na Biblioteca da Escola - 1968 (1968)
Raúl Lino (1970)
A Arte Francesa Depois de 1950 (1971)
Portugal e Pérsia - Exposição Integrada no Âmbito das Comemorações do 2500 Aniversário da Fundação da Monarquia do Irão (1972)
Rodin (1973)
Paredes Pintadas da Revolução Portuguesa (1976)
Protecção Arquitectónica sob a Coordenação do Conselho da Europa (1976)

b) Ficção

Ficção de criação:

A Tremonha de Cristal (1993)

Ficção Adaptada:

Um Tesoiro (1958), do conto homónimo de José Loureiro Botas, 1952.

O Senhor (1959), do conto homónimo de Miguel Torga, 1944.

A Invenção do Amor (1965), do poema homónimo de Daniel Filipe, 1961.
Histórias Selvagens (1978), dos contos *O Chino* e *A Neve* de A. Passos Coelho, 1963.

Ti Miséria, um Conto Tradicional Português (1979), do conto homónimo de Teófilo Braga, 1883.

Terra Fria (1992), do romance homónimo de Ferreira de Castro, 1934.

A.7 Documentários sobre Arte

À excepção de *Breve a Lua, Lua Cheia, Vai Aparecer - Filme Inspirado e Realizado Sobre Reproduções de Obras de Chagall* (1966), tratam-se de filmes não disponíveis para visionamento. Ainda assim, apresentamos aqui a listagem dos documentários sobre Arte que António Campos realizou e montou na Fundação Calouste Gulbenkian (nesta listagem não constam os que não foram montados). São filmes que, geralmente, não são considerados na sua actuação de cineasta sendo precisamente essa a razão pela qual a divulgamos, no intuito de salientar que essa sua actuação foi bem mais alargada. É uma actuação que ultrapassa o documentário de carácter etnográfico. A listagem dos filmes foi obtida a partir da base de dados do ANIM que não foi por nós consultada (trata-se de uma base de dados cuja consulta é reservada aos funcionários da Cinemateca - diga-se que este é um procedimento, no mínimo, inusitado).

- Exposição Comemorativa do Nascimento de Debussy* (1962)
- Arte Portuguesa Contemporânea em Évora / Arte Portuguesa Contemporânea* (1964)
- La Fille Mal Gardée* (1964)
- Um Século de Pintura Francesa 1850-1950* (1965)
- Arte do Índio Brasileiro* (1966)
- Breve a Lua, Lua Cheia, Vai Aparecer - Filme Inspirado e Realizado Sobre Reproduções de Obras de Chagall* (1966)
- Art Portugais à Paris / Arte Portuguesa-Do Naturalismo aos Nossos Dias/Arte Portuguesa-Pintura e Escultura do Naturalismo aos Nossos Dias* (1968)
- A Arte Francesa Depois de 1950* (1971)
- Portugal e Pérsia – Exposição Integrada no Âmbito das Comemorações do 2500 Aniversário da Fundação da Monarquia do Irão* (1972)

Rodin (1973)
Protecção Arquitectónica sob a Coordenação do Conselho da Europa
(1976)

A.8 Filmes disponíveis para visionamento

a) ANIM - Arquivo Nacional das Imagens em Movimento - Cinemateca Portuguesa:

Um Tesoiro (1958)
O Senhor (1959)
A Invenção do Amor (1965)
Retratos dos das Margens do Rio Lis (1965)
Leiria 1960 (1960)
A Almadraba Atuneira (1961)
Breve a Lua, Lua Cheia, Vai Aparecer - Filme Inspirado e Realizado Sobre Reproduções de Obras de Chagall (1966)
Vilarinho das Furnas (1971)
Falámos de Rio de Onor (1974)
Gente da Praia da Vieira (1975)
A Festa (1975)
Ex-votos Portugueses (1977)
Histórias Selvagens (1978)
Campos de Leiria (1979)
Terra Fria (1992)
A Tremonha de Cristal (1993)

b) MIMO - Museu da Imagem em Movimento, em Leiria:

Ti Miséria, um Conto Tradicional Português (1979)
Teatro José Lúcio da Silva Leiria – Primeira Pedra para a Construção do Edifício (1964)

c) Na posse de Henrique Espírito Santo:

Paredes Pintadas da Revolução Portuguesa (1976)

d) RTP

Ti Miséria, um Conto Tradicional Português (1979)

www.labcom.ubi.pt

A.9 Financiamento dos filmes

a) Pelo próprio António Campos:

O Rio Lis (1957)
Um Tesouro (1958)
O Senhor (1959)
A Invenção do Amor (1965)
Retratos das Margens do Rio Lis (1965)
Campos de Leiria (1979)

b) Comissão Municipal de Turismo:

Leiria 1960 (1960)

c) Câmara Municipal de Leiria:

Teatro José Lúcio da Silva Leiria – Primeira Pedra para a Construção do Edifício (1964).

d) Fundação Calouste Gulbenkian:

Exposição Comemorativa do Nascimento de Debussy (1962)
Instrumentos Musicais Populares Portugueses I / Exposição de Instrumentos Musicais Populares Portugueses (1962)
Arte Portuguesa Contemporânea em Leiria (1963)
Arte Portuguesa Contemporânea em Évora / Arte Portuguesa Contemporânea (1964)
Instrumentos Musicais Populares Portugueses II / Exposição de Instrumentos Musicais Populares Portugueses (1964)
La Fille Mal Gardée (1964)
Incêndio no Auditório Antigo da Fundação Calouste Gulbenkian (1964)
Um Século de Pintura Francesa 1850-1950 (1965)
Ouros do Perú (1965)
Arte do Índio Brasileiro (1966)
Iniciação Musical pelo Método Orff (1967)
Construção do Centro de Biologia de Oeiras da Fundação Calouste Gulbenkian (1967)
Festa de Natal dos Funcionários da Fundação Calouste Gulbenkian no Monumental (1968)

Entrega de um Busto de Luís de Camões ao Centro Cultural da Fundação Calouste Gulbenkian Paris (1968)

O Príncipezinho (1968)

Art Portugais à Paris /Arte Portuguesa-Do Naturalismo aos Nossos Dias/Arte Portuguesa–Pintura e Escultura do Naturalismo aos Nossos Dias (1968)

Recordando - Obras de Construção da Sede do Museu e do Grande Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian 1962-1969 (1969)

Raúl Lino (1970)

A Arte Francesa Depois de 1950 (1971)

Portugal e Pérsia – Exposição Integrada no Âmbito das Comemorações do 2500 Aniversário da Fundação da Monarquia do Irão (1972)

Rodin (1973)

Museu Calouste Gulbenkian em Lisboa - Instalações Actuais (1974)

XX Aniversário da Morte de Calouste Gulbenkian (1976)

Protecção Arquitectónica sob a Coordenação do Conselho da Europa (1976).

e) Iniciados a expensas do próprio e para os finalizar solicitou a apoio:

A Almadraba Atuneira (1961) - Fundação Calouste Gulbenkian

Vilarinho das Furnas (1971) - Fundação Calouste Gulbenkian

Falámos de Rio de Onor (1974) - Instituições de Leiria e Fundação Calouste Gulbenkian

f) IPC-Instituto Português de Cinema:

Gente da Praia da Vieira (1975)

A Festa (1975)

Ex-votos Portugueses (1977)

Histórias Selvagens (1978)

Terra Fria (1992)

g) PCP-Partido Comunista Português (não temos a certeza ter havido financiamento):

Paredes Pintadas da Revolução Portuguesa (1976)

h) RTP:

Ti Miséria, um Conto Tradicional Português (1979)

www.labcom.ubi.pt



A Tremonha de Cristal (1993)

i) Produtores privados:

Terra Fria (1992)

A Tremonha de Cristal (1993)

j) 5º Encontro de Professores de História da Zona Centro:

À Descoberta de Leiria (1987)

l) Escola Secundária de Domingues Sequeira (antiga Escola Industrial e Comercial de Leiria, na qual António Campos foi funcionário)

Exposição da Obra do Escultor Joaquim Correia Realizada na Biblioteca da Escola - 1968 (1968)

A.10 Prémios e distinções ao cineasta

Este ponto diz apenas respeito aos prémios e homenagens que António Campos recebeu (os prémios à filmografia encontram-se no ponto A.5).

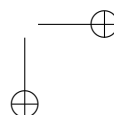
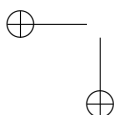
1959, primeiro Prémio no Concurso de Teatro Amador [como actor?] por *Tá-Mar*, encenado por Miguel Franco, pelo Grupo de Teatro Miguel Leitão, de Leiria.

1966, Cine Clube do Porto atribui prémio a António Campos pelo seu trabalho cinematográfico realizado em prol do Homem português.

1978 (10 de Abril), sócio honorário do Cine Clube do Porto.

1988, Recebe em Bolonha, Itália o *Prémio Cinematográfico Agrifilm Festival*, no 7º Congresso Mundial de Sociologia Rural.

1988, Câmara Municipal de Leiria distingue-o com o *Galardão da Cidade*.





1990, Amascultura atribui-lhe uma Menção Honrosa pelo seu trabalho em prol do documentário, 1^o Encontros Internacionais de Cinema Documental.

1995, Prémio “Pedrada no charco” destinado a personalidades da cultura nacional, 3^a Gala do Rádio Clube de Leiria.

1996, Cine Clube do Porto atribui Prémio Carreira “pelo trabalho realizado em prol da divulgação e estudo do povo português” (*Jornal de Leiria*, 31/09/2000).

2001 (2 de Julho), inauguração do Auditório António Campos, na Praia da Vieira (edifício do antigo cinema da Praia da Vieira remodelado pela Câmara Municipal da Marinha Grande).

