

## O cinema etnográfico de António Campos: entre uma abordagem observacional, expositiva e participativa

Bertrand Lira\*

**Resumo:** Trataremos aqui da construção da narrativa documental empreendida pelo cineasta português António Campos ao apontar seu aparato fílmico para o mundo histórico, utilizando o conceito de “voz” de Bill Nichols (2005) para se referir aos modos de abordagem do real que cada realizador utiliza na elaboração de um discurso sobre um tema e os sujeitos dessas representações. Na obra documental de Campos, identificamos o uso dos modos expositivo, observacional e participativo.

Palavras-chave: documentário; narrativa; estilo; António Campos; mise-en-scène.

**Resumen:** Nos ocuparemos de la construcción de la narrativa documental emprendida por el cineasta portugués António Campos al apuntar su aparato fílmico al mundo histórico, utilizando el concepto de “voz” de Bill Nichols (2005) para referirse a los modos de abordaje de lo real que cada cineasta utiliza en la elaboración de un discurso sobre un tema y los sujetos de estas representaciones. En el trabajo documental de Campos identificamos el uso de los modos expositivo, observacional y participativo.

Palabras clave: documental; narrativa; estilo; António Campos; puesta en escena.

**Abstract:** This article deals with the construction of the documentary narrative undertaken by the Portuguese filmmaker António Campos when he points his camera toward the historical world. To do so, I will use the concept of “voice” formulated by Bill Nichols (2005) to refer to the ways of approaching the real that directors use in the elaboration of their discourses about reality. In Campos’ documentaries, I identify the use of expository, observational, and participatory modes.

Keywords: documentary; narrative; style; António Campos; mise-en-scène.

**Résumé :** Cet article se penche sur la construction du récit documentaire élaboré par le réalisateur portugais António Campos lorsqu’il dirige sa caméra vers les choses et les être du monde historique. Pour le faire, nous nous servons de la notion de « voix » créée par Bill Nichols (2005) pour désigner les diverses manières qu’utilisent les metteurs en scène dans l’élaboration de leurs discours sur les éléments du réel. Dans le travail documentaire de Campos, nous identifions l’utilisation des modes : d’exposition, d’observation et participatif. Mots-clés : documentaire ; récit ; style ; António Campos ; mise-en-scène.

---

\* Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Departamento de Mídias Digitais (Demid), Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC). 58051-900, João Pessoa, Brasil. E-mail: lirabertrand@gmail.com

A efeméride que provocou esta coletânea de textos, a saber, a celebração dos cem anos de nascimento do cineasta português António Campos (1922-1999), levou-me a uma imersão na sua obra, entre curtas, médias e longas-metragens de ficção e documentários. Neste texto, debruço-me sobre sua obra documental refletindo sobre as estratégias de abordagem de aspectos do real selecionadas pelo autor na estruturação de suas narrativas. Optei por assistir aos filmes de António Campos com um olhar “virgem”, sem nenhuma informação prévia do que foi dito sobre o cineasta. Percebi que o afeto de Campos por Leiria, cidade onde nasceu, salta aos olhos no seu *Leiria 1960* (1960), contudo, esse amor transborda para todo o país nos demais documentários de sua filmografia. É o Portugal arcaico, cujos costumes ancestrais caminham para o desaparecimento, que Campos urge em registrar. Neste sentido, há uma cristalina conexão com as inquietações de Robert Flaherty e seu “naturalismo documental”. Até mesmo na sua produção ficcional vislumbramos essa necessidade do uso dos cenários naturais e urbanos para situar o enredo dos seus filmes, criando uma ambientação para suas histórias ao mesmo tempo em que documenta um determinado estágio da vida social.

O gênero documental, como sabemos, nasceu sob a égide da *mise-en-scène*. Os irmãos Lumière tentaram pelo menos três vezes registrar com a sincronia desejada a saída dos operários da usina da família para que o portão se fechasse exatamente com todos os operários tendo cruzado o portão. Robert Flaherty encenou diversas situações para representar costumes dos inuítes (indígenas do Ártico canadense, Groenlândia e do Alasca) e práticas não mais em voga, solicitando à gente da comunidade a representação de papéis que convinham à narrativa. Narrativa esta estruturada numa construção dramática bem próxima à ficção com direito à tensão (clímax) e desfecho. Para Silvio Da-Rin (2004: 47), “Flaherty incorporou a *Nanook of the North* as conquistas, ainda relativamente recentes, da montagem narrativa, que resultam na manipulação do espaço-tempo, na identificação do espectador com o personagem e na dramaticidade do filme.”

Flaherty, portanto, selecionou as estratégias de *mise-en-scène* que achou mais pertinentes para falar do mundo histórico, usando artifícios da narrativa ficcional. *Nanook, o esquimó* (1922), o documentário pioneiro, terminou por fazer escola. *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), considerado inspirador do Cinema Novo brasileiro é herdeiro direto de *Nanook*. A forma como o cineasta recorre às matérias de expressão do cinema para organizar o seu discurso redundando no que Nichols (2005) chama de “a voz” do documentário, sua perspectiva sobre o tema e a visão de mundo do diretor. Como Flaherty e Jean Rouch, António Campos se insere na tradição do que se estabeleceu como documentário etnográfico, quando usando seus próprios sistemas de representação aborda uma determinada cultura com o fito de descrevê-la e interpretá-la. Para Marcius Freire, “Em termos cinematográficos, portanto, considera-se que a apreensão de uma manifestação humana qualquer se traduz em uma interação de dois processos de *mise en scène*: a auto-*mise en scène* das pessoas filmadas e a *mise en scène* do cineasta. É da imbricação desses dois processos que nasce o documentário etnográfico.” (Freire, 2011: 163).

Nesta construção de uma perspectiva sobre o sujeito de sua representação (*mise en scène* do cineasta), o documentarista utiliza de forma unívoca, ou híbrida, um ou mais modos de modos de representação do real identificados por Nichols (modo expositivo, poético, observacional, participativo, reflexivo e performático) para seduzir o espectador com sua narrativa. Identificamos em António Campos a utilização de três modos: a estética expositiva, a observacional (no estilo cinema direto dos anglo-saxões) e a participativa/interativa do *cinéma vérité* dos franceses. Esta denominação vai entrar em cheque quando o *grupo sincrónico cinematográfico ligeiro* de Jean-Rouch, Louis Comoli, Michel Brault, entre outros, vão rever o uso do termo “cinema verdade”

Veremos em Fernão Ramos (2008) que a expressão *cinéma vérité* ficou incômoda para o grupo francês de Rouch que reconheceu ter usado mal o termo a partir das palavras *Kino-Pravda* usada nos textos de Vertov, quando, em 1963, num colóquio em Beirute, anuncia a adesão à expressão em francês *cinéma direct* a partir da denominação *direct cinema* dos anglo-saxões. Estes, por seu turno, simpáticos à denominação *cinéma vérité* (grafada assim mesmo em francês) vão usar para definir o modo documental da câmara em recuo e evitando qualquer interação visível com os sujeitos dos seus filmes, um modo de representação do real oposto ao que praticavam os franceses.

Sobre essas diferentes formas de tratamento cinematográfico do mundo histórico, o modo expositivo representa o mundo através de um argumento (perspectiva) que lança mão de uma *voz over*, onisciente e onipresente que explica as imagens que lhe corroboram o discurso (oral ou através de legendas). Essa voz, usualmente é de um profissional da oratória (ator, locutor, etc.) que na maioria das vezes não tem nenhum envolvimento direto com o tema abordado. É uma voz que imprime credibilidade ao conteúdo do que é dito. Esse tipo de representação ficou conhecido como “documentário clássico” e tem forte presença desde o surgimento do gênero aos dias atuais.

Os documentários expositivos dependem muito de uma lógica informativa transmitida verbalmente. Numa inversão da ênfase tradicional do cinema, as imagens desempenham papel secundário. Elas ilustram, esclarecem, evocam ou contra-põem o que é dito (...). O comentário é geralmente apresentado como distinto das imagens do mundo histórico que o acompanham. Ele serve para organizar nossa atenção e enfatiza alguns dos muitos significados e interpretações do fotograma. (Nichols, 2005:143).~

Outra forma de documentário surge ainda na década de 1920 (o modo poético) em concomitância com o trabalho no cinema das vanguardas artísticas. Neste tipo de criação, a ênfase está no tratamento criativo (enquadramento, movimento, ritmo...) das imagens capturadas do mundo histórico: “o modo poético sacrifica con-

venções de montagem em continuidade, e a ideia de localização muito específica no tempo e no espaço derivada dela, para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais.” (Nichols, 2005: 138).

Só em meados dos anos 50 e início da década de 1960, surgem duas novas estéticas no gênero documental. O desejo dos cineastas alimentado ao longo do pós-guerra por equipamentos leves de captura de imagem e som de forma sincrônica vai se concretizar no final da década possibilitando o registro da interação entre o realizador e os personagens de seus filmes. A pesquisa participante das ciências Sociais se materializa destarte na sua forma cinematográfica. A abordagem participante do documentário vai permitir ao realizador sua inserção no universo representado, tornando ele próprio um personagem (ator social) da sua narrativa. O modo participativo já estava ensaiado nas experimentações de Jean Rouch antes do clássico *Crônicas de um verão* (1960) realizado por ele e o sociólogo Edgar Morin. O filme é tão inovador que já antecipa outros modos de representação como o reflexivo e o performático que vão aparecer no início dos anos 1980.

Nichols (2005) entende como modo participativo o conjunto de procedimentos que revelam a experiência do encontro entre cineasta e sujeitos da sua representação – e o diálogo que se estabelece entre esses dois polos da narrativa: o que detém a autoridade de, no limite, decidir o que será visto e ouvido (em suma, o que será excluído do seu relato) e aqueles que emprestam sua imagem e voz para esta narrativa. Os franceses vão denominar essa modalidade de *cinéma-verité*, que depois seria substituído por cinema direto, nomenclatura adotada primeiramente pelos anglo-saxões. Assim,

O documentário participativo pode enfatizar *o encontro real, vivido entre cineasta e tema* (...). A sensação da presença em carne e osso, em vez de ausência, coloca o cineasta na “cena”. Supomos que o que aprendemos vai depender da natureza e da qualidade do encontro entre cineasta e tema, e não de generalizações sustentadas por imagens que iluminam uma dada perspectiva. (Nichols, 2005: 155, grifos nossos).

Entre os anglo-saxões, também nos anos 60, a abordagem que ganha força é a do modo observativo, também fruto dos ganhos tecnológicos que a indústria cinematográfica proporcionou nas décadas de 1950 e 1960, e denominado de *direct cinema*. Técnica e estética aí igualmente caminham juntos favorecendo a prática documental. No ideário da estética observacional, o cineasta captura o real numa tomada em recuo, tentando uma não-interferência na cena. Nichols 2005: 151) observa que “a premissa básica subjacente aos filmes observativos (...) é a de que (...) “o que vemos é o que teria acontecido se a câmera não estivesse ali para observar.” Fernão Ramos chama esse modo de “ética da imparcialidade/recuo” iniciados nas obras de Frederick Wiseman e dos irmãos David e Albert Maysles na segunda metade da década de 1950.

No documentário que representa de modo mais típico essa atitude, a posição do sujeito que enuncia começa a ser pioneiramente questionada, como se fizesse parte integrante do quadro ético da narrativa documentária. Trata-se de um conjunto de valores que se constrói a partir da necessidade de trazer a realidade, sem interferências, para o julgamento do espectador. (Ramos, 2008: 36).

Identificamos na obra documental de António Campos essas três estratégias de tratamento do real (o modo expositivo, o modo participativo e o modo observativo). Em *Leiria, 1960* (1960, 19'26), Campos exercita um olhar observacional sobre a cidade onde nasceu, estudou, se envolveu com o teatro e acompanhou interessado o movimento cultural da cidade. Neste documentário, Campos concretiza sua inquietação maior com o cinema: o registro dos costumes em transformação da gente de sua terra. Nada passa despercebido ao seu olhar endógeno, de quem conhece de dentro a realidade do lugar.

A câmara inicia percorrendo as sinuosidades da correnteza do rio que perpassa Leiria ao qual se junta o rio Lena e que dá vida à cidade. Leiria se situa entre Lisboa e Coimbra, no Centro de Portugal. Campos apresenta a cidade a partir do rio e adentra suas construções, ora suntuosas, ora modestas, as lavadeiras de roupas que se servem do rio, esculturas que ornaram os prédios e praças, mulheres com seus trajes tradicionais, as fontes e as quedas d'água, o tráfego de carros, ônibus e de pessoas com seus animais. A mescla do antigo e moderno. A feira livre, e seus produtos, e o formigamento de seus frequentadores e a sociabilidade que daí resulta. O progresso que chega com as usinas e suas máquinas. Em suma, o cotidiano da cidade e suas atividades: do fabrico do pão, as salas de aulas, maternidade, centro de assistência social, jardins públicos, o futebol, o teatro, o trem na estação de Leiria a cenas da vida noturna da cidade.

Em *Leiria, 1960*, Campos aponta sua câmara observativa para as cenas prosaicas do cotidiano de sua cidade natal. 62 anos depois de capturadas, entendemos o porquê da motivação de seu registro: o desejo de eternizar para a posteridade aquilo que o tempo não poderá preservar: a dinâmica da transformação dos costumes e até mesmo da paisagem urbana. Sem uma aparente intervenção na cena filmada, o documentarista busca um distanciamento para que a captura das cenas transcorra de fora a mais espontânea possível. Assim, “A presença da câmara na “cena” atesta sua presença no mundo histórico. Isso confirma a sensação de comprometimento ou engajamento com o imediato, o íntimo, o pessoal, no momento em que ele ocorre.” (Nichols, 2005: 150)

Na sua fase sonora, iniciada com *A almadabra atuneira* (1961, 25'32), Campos usa uma cartela para identificar o local da ação, “Na ilha de Abóbora na Costa do Algarve”. A almadabra é uma armação utilizada na pesca do atum. O documentário versa sobre essa atividade intensa na ilha, hoje ilha das Cabanas, mas anteriormente chamada de ilha da Abóbora. É uma forma artesanal da captura do atum com redes. Lançando mão de uma estratégia inteiramente observativa, Campos registra em re-

cuo o cotidiano dos pescadores e suas famílias que dão, na terra, suporte à atividade no alto mar. Com o uso de recursos sonoros (ruídos ambientes e burburinho das falas dos pescadores, animados por uma intensa trilha musical, acompanhamos o lançamento dos barcos apinhados ao mar. A quantidade de pescadores e de gente envolvida, a sincronia dos gestos e a grandiloquência da música que embala o movimento dos pescadores e da gente que lhe dá suporte, tornam o registro numa cena épica. A associação ao *Homem de Aran* (Robert Flaherty, 1934) é imediata, embora sem a ênfase do conflito homem-natureza que está presente em Flaherty desde *Nanook, o esquimó* (1922). Neste documentário, também fortemente etnográfico, Campos documenta a atividade pesqueira do seu início ao final, quando se dá o corte do atum.

O tratamento que Campos dá ao documentário *A almadabra atuneira* é, como vimos, observacional, com um registro em recuo isto é, sem intervenção direta sobre o processo que desenrola e que não se altera mesmo com a intervenção da equipe de filmagem. Neste sentido, é cinema direto na concepção estética dos anglo-saxões o que faz Campos, mesmo sem o recurso do som sincrônico, pois o desejo desse modo de abordagem do real já se faz presente com uma tentativa de sincronia entre som ambiente e imagem. No entanto, Leonor Areal (2011) não inclui esse documentário de Campos na categoria de cinema direto, mas também não o coloca em nenhuma das categorias propostas por Nichols.

O pioneiro do cinema documental novo, em Portugal, foi António Campos com *Almadra Atuneira* (1961), seguido de *Vilarinho das Furnas* (1971), dois documentários que registaram, no momento da sua quase extinção, práticas sociais e culturais arcaicas. Contudo, Campos não utiliza - porque não possui os meios técnicos - o som síncrono, e por isso, apesar da sua atitude e desejo de documentar uma realidade directa, não podemos apelidá-lo de cinema directo. (Areal, 2011, 205).

Quatro anos depois, António Campos realiza *Retratos da margem do rio* (1965, 9'52), seu primeiro documentário em cores, onde a abordagem é também observacional. Curiosamente, o autor insere um breve momento onde duas mulheres falam para a câmara. Uma incursão no cinema direto (na sua vertente participativa). Como vimos, em 1965, o grupo do cinema ligeiro de Rouch, Rispolli, Commoli... já havia recusado a nomenclatura *cinéma vérité* e adotado o *cinéma direct*, mesmo com estéticas diametralmente opostas. O cinema direto francês aposta na representação do encontro entre realizador e sujeito do documentário e a “verdade” que daí resulta.

*Retratos das margens do rio Lis* traz também, como em *Leiria, 1960*, o cotidiano trivial da vida numa aldeia portuguesa: seus moradores e costumes arcaicos: feiras, o mercado de bens, artesanato, animais de carga, o casario antigo, a gente na sua atividade cotidiana, o rio, as mulheres que cuidam das videiras, uma festa religiosa. Mesmo numa abordagem observativa, Campos insere uma tomada de crianças que olham curiosas para a câmara revelando para o espectador a sua presença, o que destoa desse tipo de representação. Mais uma vez, a vida cotidiana de Leiria é o tema da obra de Campos, como uma marca de estilo do diretor.



António Campos dirige o seu primeiro longa em 1971, *Vilarinho das Furnas* (1971, 76min), exercitando com maior ênfase o modo participativo de representação, o *cinéma direct*, aqui no sentido que dão os franceses ao documentário com interação cineasta e personagens que falam direto para a câmara a partir da solicitação de quem registra. Contudo, Campos não deixa de cultivar seu olhar observativo sobre o universo que representa. Essas diferentes formas de tratar o real cinematograficamente vão sendo mescladas criando uma perspectiva (“uma voz”) na narrativa sobre o mundo histórico. Para Nichols,

Um modo novo tem um conjunto de ênfases e conseqüências e, por sua vez, acabará se mostrando vulnerável à crítica pelas limitações que um outro modo de representação prometa ultrapassar. Modos novos sinalizam menos uma maneira melhor de representar o mundo histórico do que uma nova forma dominante de organizar o filme, uma nova ideologia para explicar nossa relação com a realidade e um novo conjunto de questões e desejos para inquietar o público. (Nichols, 2005:138).

Inspirado na obra literária *Vilarinho da Furna – Aldeia Comunitária*, de Jorge Dias, retrata uma cidade prestes a desaparecer com a construção de uma barragem. Com a inquietação de documentar o que está se transformando ou em vias de desaparecimento, António Campos sentiu a urgência que o tema demandava. Sua narrativa tem início com um homem dando depoimento para a câmara sobre a luta da associação e os esforços do grupo para evitar a tragédia. Seu relato em voz *over* vai cobrir diversos momentos do documentário as imagens recorrentes na obra de Campos. alternado com diálogos também em voz *over*. Novamente o rio, sua correnteza, a vila, suas casas abandonadas, atividades religiosas, etc., reforçam o zelo do cineasta pela cultura e costumes do seu país. Estudiosa da obra de António Campos, Manuela Penafria (2009) ressalta o caminho solitário do cineasta na sua jornada particular de experimentar as estratégias que se lhe apresentam o cinema documental para sua abordagem do mundo histórico.

O cinema de António Campos é um cinema que segue 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 que acrescentar uma boa dose de preservação da sua própria autonomia.” (Penafria, 2009: 13).

É inquestionável que Campos estava atento ao que se produzia no campo documental na França e entre os anglo-saxões. O modo participativo/interativo, por

exemplo, caro ao cinema direto francês, é enfatizado em *Falamos de Rio de Onor* (1974, 59min59, cor) que tem como fio condutor o tema do isolamento do lugar e a diminuição gradativa da população. Numa tela preta, ouvimos em *off* o diálogo de dois camponeses e logo, na sequência, visualizamos seus rostos com voz sincrônica. Campos utiliza também o recurso de cobrir as imagens de pessoas trabalhando um arado com falas dos personagens entremeando-as com comentários de um narrador (o próprio António Campos) que nos dá informações do lugar, com textos extraídos do livro *Rio de Onor – Comunitarismo agro-pastoril*, de Jorge Dias, uma edição de 1954.

O recurso à tela preta com voz *over* ou sons como o de um telefone que toca e uma voz de mulher que lê um decreto antigo sobre a aldeia é uma das estratégias do diretor no documentário em questão. Campos recorre também à encenação, a exemplo de uma visitante que chega à aldeia a pretexto de conhecer seus antigos costumes impulsionada por uma obra que havia lido sobre o lugar. A visita é um pretexto para uma descrição etnográfica do lugar. O sermão do pároco da aldeia nos informa sobre a boa convivência entre seus habitantes. As conversas prosaicas da mulher turista com os dois aldeões vão cobrir cenas que apresentam o vilarejo: suas casas, seus ritos cotidianos como o fabrico do pão. Duas senhoras relembram dos velhos costumes do lugar e do que era permitido a elas pela moral conservadora da comunidade.

Campos constrói sua “voz” em *Falamos de Rio de Onor* lançando mão desses artifícios que enriquecem sua abordagem, inclusive emprestando sua própria voz para narrar seu documentário com excertos do livro de Dias que nos informam sobre o lugar, todavia o faz de forma poética e não argumentativa comumente presente no modo expositivo. Uma carta escrita pelos pais ao filho, um estudante que deixou a aldeia para obter uma educação formal num centro com mais recursos, também compõe essa “voz” sobre o tema tratado. Aqui a voz dos personagens difere da “voz de Deus”, uma voz de autoridade argumentativa e onisciente para ser uma voz carregada de subjetividade, que distoia do seu uso na estética expositiva. Essa voz diz muito de quem fala tanto quando o objeto do documentário. “As características de um dado modo funcionam como *dominantes* num dado filme: elas dão estrutura ao todo do filme, mas não ditam ou determinam todos os aspectos de sua organização. Resta uma considerável margem de liberdade.” (Nichols, 2005:136, grifo do autor). Essa liberdade de escolha de estratégias é usada por Campos em boa parte de sua obra.

Campos vai trabalhar um modo exclusivo de abordagem do real em *A festa* (1975, 23'38), uma produção do Instituto Português de Cinema. Neste documentário, Campos opta por mostrar o tema em recuo, no estilo cinema direto dos anglo-saxões, ou como prefere Nichols (2005), modo observacional. Uma panorâmica busca um cartaz que anuncia a festa na Praia da Vieira. A partir daí, vários aspectos da festa são mostrados acompanhados de ruídos que criam sua ambiência. Uma voz *over* proclama uma revolução popular do proletariado português. Segundo Penafria, “*Leiria 1960* e *A festa* registaram o “aqui e agora”, fornecendo-nos inclusive datas que situam o acontecimento. (...) Estes dois filmes permitiram-nos verificar um tra-



ço de coerência na filmografia de António Campos. *Filmar o presente* parece-nos ser a expressão que melhor se adequa ao seu cinema” (Penafria, 2009: 39, grifos da autora).

Com *Paredes pintadas da revolução portuguesa* (1975, 9 min), um documentário patrocinado pela Célula do Partido Comunista Português, Campos apresenta pinturas de vários artistas que fazem uma exaltação ao partido embalada por uma música sinfônica de Fernando Lopes Graça e uma voz *over* com texto de António Domingos que explica os murais. Aqui, o modo de representação adotado é o expositivo que expõe claramente um argumento em defesa do socialismo com pautas como a reforma agrária. O documentário que representa o mundo histórico no modo expositivo, segundo Nichols (2005:144), “ênfatiza a impressão de objetividade e argumento bem embasado. O comentário com voz-*over* parece literalmente “acima” da disputa; ele tem a capacidade de julgar ações no mundo histórico sem se envolver nelas”.

Campos vai empregar mais de uma estratégia de abordagem num mesmo documentário em *Ex-votos portuguesas* (1977, 35’44). Num tom didático, exposto inicialmente por um palestrante que fala para uma plateia numa sala, o recurso à voz *over* é utilizado em diversos momentos da narrativa. Campos recorre também à encenação (numa casa luxuosa uma mulher costura, enquanto uma menina faz seus deveres escolares). O documentário versa sobre ex-votos pintados, uma prática comum no universo religioso português no século XIX, com uma significativa presença no Alentejo, mas que roubos e incêndios provocaram a sua redução. Num determinado momento, a câmara documentária de Campos passeia por uma quantidade generosa de exemplares com menções escritas que informam sobre o motivo da oferta de cada ex-voto (a realização de casamentos difíceis, marinheiros agradecidos por sobreviverem a tormentas, etc). Na cena final, revela-se um guia do museu que apresenta a exposição de ex-votos pintados cuja voz escutávamos desde o início da narrativa.

À guisa de uma breve conclusão, entendemos que a obra documental de António Campos é diversa e criativa. O cineasta não se limita ao emprego de um modo de abordagem apenas na maior parte dos seus documentários e, quando o faz, não adota todos os procedimentos que são característicos de cada uma dessas formas de tratamento cinematográfico do real. Por exemplo, em *Ex-votos portuguesas* não há uma única voz *over*, uma voz de autoridade, cobrindo as imagens comum nos documentários expositivos. Campos lança mão de procedimentos diversos mesclando-os de forma criativa. Nichols afirma que “Cada modo compreende exemplos que podemos identificar como *protótipos* ou *modelos*: eles parecem expressar de maneira exemplar as características mais peculiares de cada modo”. No entanto, chama a atenção para o fato de que esses modos de representar o real “não podem ser copiados, mas podem ser emulados quando outros cineastas, com outras vozes, tentam representar aspectos do mundo histórico de seus próprios pontos de vista distintos”. (Nichols, 2005: 135-136, grifos nossos). Ao longo da análise desses oito documentários de Campos, tentamos identificar como o cineasta optou por diversas formas de organização o material filmico para representar suas narrativas do real,

mesmo vivendo aparentemente desconectado do meio cinematográfico de Lisboa. Talvez esse distanciamento tenha contribuído para deixá-lo livre das amarras das influências de uma estética dominante praticada no centro cultural do país, permitindo uma maior inventividade na escolha e tratamento dos temas de seus documentários.

### Referências bibliográficas

- Areal, L. (2011). O cinema-directo no período revolucionário português. In *Tradição e reflexões: contributos para a teoria e estética do documentário*. Covilhã: Livros LabCom.
- Da-Rin, S. (2004). *Espelho Partido: tradição e transformação do documentário*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.
- Freire, M. (2011). Prolegômenos para um entendimento da descrição etnocinematográfica. In *Tradição e reflexões: contributos para a teoria e estética do documentário*. Covilhã: Livros LabCom.
- Nichols, B. (2005). Introdução ao documentário. Campinas, SP: Papyrus.
- Penafria, M. (2009). *O Paradigma do Documentário: António Campos, Cineasta*. Covilhã: Livros LabCom. Disponível em: <http://www.labcom-ifp.ubi.pt/livro/40>
- Ramos, F. R. (2008). *Mas afinal...o que é mesmo documentário?* São Paulo: editora Senac São Paulo.

### Filmografia

- Leiria, 1960* (1960), de António Campos.
- A almadraba atuneira* (1961), de António Campos.
- Vilarinho das Furnas* (1971), de António Campos.
- Falamos de Rio de Onor* (1974), de António Campos.
- A festa* (1975), de António Campos.
- Gente da Praia da Vieira* (1975), de António Campos.
- Paredes pintadas da revolução portuguesa* (1976), de António Campos.
- Ex-votos portuguesas* (1977), de António Campos.