

Do que aprendi com António Campos

Paula Mota Santos*

Resumo: Tomando a obra de António Campos como uma, e não dividida entre documentário e ficção, apresenta-se uma reflexão pessoal sobre duas aprendizagens que a obra deste autor permite: o seu não amadorismo e a necessidade de mudança social no Portugal de então. Palavras-chave: afetos; amador; centro-periferia; classe social; poético.

Resumen: Tomando la obra de António Campos como una sola, sin diferenciar entre documental y ficción, presentamos una reflexión personal sobre dos aprendizajes que permite la obra de este autor: su no amaturismo y la necesidad de cambiar la sociedad portuguesa de esa época. Palabras clave: afectos; aficionado; centro-periferia; clases sociales; poético.

Abstract: Taking the filmography of António Campos as one, and not divided between documentary and fiction, a personal reflection is presented on two learnings that this author allows: his non-amateurism and the need to change Portuguese society at the time. Keywords: affect; amateur; center-periphery; social classes; poetics.

Résumé : En considérant l'œuvre d'António Campos comme un tout, et non partagée entre documentaire et fiction, nous présentons une réflexion personnelle sur deux des leçons que l'œuvre de cet auteur permet d'apporter : son non-amateurisme et la nécessité de changer la société portugaise de l'époque. Mots clés : affections ; amateur ; centre-périphérie ; classes sociales ; poétique.

* Universidade Fernando Pessoa, CAPP-ISCSP Universidade de Lisboa. 4249-004, Porto, Portugal. Email: pmsantos@ufp.edu.pt

Introdução

António Campos é um cineasta maior. Mais não o foi, porque os tempos não o permitiram, ou porque ele não realmente o quis. Prefiro pensar que foi mais pela segunda que pela primeira razão que António Campos anda continuamente a ser redescoberto em vez de ser um cineasta reconhecido como grande. Este texto vai versar sobre duas coisas que aprendi com os filmes de António Campos. Uma é sobre o seu contexto como artista no Portugal de então, e a outra é sobre a inevitabilidade de um evento histórico maior do Portugal do século XX.

A ciência do concreto: sobre taxonomias e sua (in)utilidade

A mente humana requer ordem. Basta lembrarmo-nos das aulas de língua, quer ‘a materna’ quer ‘as estrangeiras’, para claramente percebermos que o próprio pensar é formatado por regras. Podem estas últimas variar na forma, mas língua sem regras gramaticais, não as temos. Para ter ordem é preciso ter classificação de singularizações, sendo estas depois postas em locais próprios segundo os ditames da estrutura. Como dizia Levi-Strauss quando teorizava sobre o chamado ‘pensamento selvagem’, e no seguimento de enunciação de agrupamento de classificações várias (frutos, tubérculos, sementes, etc):

Um filósofo primitivo ou um poeta teria podido trabalhar com esses reagrupamentos, inspirando-se em considerações estranhas à química ou a qualquer outra forma de ciência: a literatura etnográfica revela uma quantidade delas cujo valor empírico e estético não é menor. (Levi-Strauss, 1989:28).

Serve esta abertura para trazer à liça a frequente classificação de António Campos como documentarista e como cineasta amador.

Ele era O documentarista do cinema português.^(*)

(...) Havia imensas confusões sobre o que é que era Campos. A primeira de todas as confusões era a questão DO grande documentarista português. Falou-se muito disso, por causa do *Almadraba*, o *Vilarinho*, o *Rio de Onor*. (...) E eu uma vez perguntei-lhe (...) Realmente, o que é que você queria fazer no princípio? O que é que sonhava? (...) E ele respondeu sem nenhuma hesitação: Ficção!^(**)

^(*)Augusto M Seabra; ^(**)José Manuel Costa

in *Falamos de António Campos* (2009)

A tão clássica divisão entre filme-documentário e filme-ficção é uma que dificilmente se pode alicerçar no que ao objeto fílmico final concerne. Na sua análise da obra de António Campos, Manuela Penafria lista três pontos na sua averiguação do lugar reservado ao filme documentário na cinematografia deste realizador: (1) o registo *in loco*, (2) a atualidade dos temas e (3) o enraizamento no povo português (Penafria, s.d.). No entanto, e porque o filme não é objetivo, mas objetiva (Santos e Alzetta, 2015:18) creio que é realmente mais no terreno da produção do que na forma final do objeto fílmico, que as diferenças entre documentário e ficção (se as quisermos fazer existir) serão mais marcantes. E essas diferenças serão as seguintes (tanto para o caso de António Campos como para qualquer outro cineasta): (1) a não pré-existência de um argumento escrito por mão profissional (filme-documentário), (2) a possibilidade de realizar repetidas tomadas de imagem de uma mesma ação ou sequência de ações, implicando também aqui a direção de atores (filme-ficção), e (3) a quase sempre pequena equipa técnica, por vezes reduzida a uma só pessoa (filme-documentário)¹. A modos de exemplo destas três demarcações veja-se a transição do Pedro Costa de um *Sangue* (1989), *Casa de Lava* (1994), ou até mesmo do já híbrido *Ossos* (1997) para o Pedro Costa do radical *No quarto da Vanda* (2000).

Com António Campos encontramos uma obra cinematográfica que é normalmente classificada como tendo obras pertencentes ao filme-documentário e obras pertencentes ao filme-ficção. Mas porque as classificações devem ser vistas não só como uma forma de descrever e organizar o mundo, mas como uma forma de pensar o mundo para sobre ele agir, proponho aqui olhar a obra de António Campos como uma, escapando à ditadura da dicotomia filme-documentário e filme-ficção – não só pelas razões acima apontadas, mas principalmente porque as dicotomias não são pré-ontológicas, sendo sim classificações que contêm em si uma estrutura cognitiva que é imbuída de um desequilíbrio de poder entre as duas partes: quando uma realidade é dicotomicamente – ou mesmo só dualmente constituída, uma das duas singularidades é imbuída de maior correção, e logo de superioridade de essência e forma². E a obra de António Campos é uma, porque a força criativa que a fez existir é igualmente igual, por exemplo, num *O Senhor* (1959) e num *Vilarinho das Furnas*

1. Já Grierson, quando escreve sobre os princípios-base do documentário explicita os seguintes pontos: “(1) We believe that the cinema’s capacity for getting around, for observing and selecting from life itself, can be exploited in a new and vital art form. The studio films largely ignore this possibility of opening up the screen on the real world. They photograph acted stories against artificial backgrounds. Documentary would photograph the living scene and the living story. (2) We believe that the original (or native) actor, and the original (or native) scene, are better guides to a screen interpretation of the modern world. They give cinema a greater fund of material. They give it power over a million and one images. They give it power of interpretation over more complex and astonishing happenings in the real world than the studio mind can conjure or the studio machanician recreate. (3) We believe that the materials and the stories thus taken from the raw can be finer (more real in the philosophic sense) than the acted article. Spontaneous gesture has a special value on the screen. Cinema has a sensational capacity for enhancing the movement which tradition has formed or time worn smooth. Its arbitrary rectangle specially reveals movement; it gives it maximum pattern in space and time. Add to this that documentary can achieve an intimacy of knowledge and effect impossible to the shimsham mechanics of the studio, and the lily-fingered interpretations of the metropolitan actors. (...)” (Grierson, 1932:146-7).

2. Sobre a questão da divisão, ou não destes dois géneros de cinema, ver Penafria (2004).

(1971) – e igualmente iguais são estas duas obras em termos do superlativo da sua essência e da sua forma. E se se supõe que essa igualdade vem dos universos populares filmados quer em *O Senhor*, quer em *Vilarinho da Furnas*, então eu trago à afirmação o belíssimo e moderno *A invenção do amor* (1965), filme que se segue ao épico bucólico que o *A almadraba atuneira* (1961) é. Mas mais sobre isto no final deste texto.

Centros e periferias

A qualidade de ‘amador’ é quase sempre interligada com uma ideia de menor alcance da atividade referenciada. Esse menor alcance é produzido por uma comparação por oposição com a qualidade de ‘profissional’. Constitutivo desta diferenciação de estatuto está uma diferenciação do tempo alocado à atividade classificada. O amador não dedica todo o seu tempo à atividade em questão, enquanto o profissional, sim, o faz. Desta diferenciação de tempo investido na atividade advém uma maior qualidade do produto da mesma na condição de profissional por comparação com a condição de amador. “Amadorístico” é qualificação de algo como menor. Veja-se o notoriamente famoso restauro amadorístico do *Ecce Homo* da igreja de Borja, Espanha em 2012.³ Já “profissional” é qualificação de algo como correta e pensadamente executado. Veja-se o processo de restauro do quadro de Rembrandt, *A ronda da noite*, iniciado em 2022 envolvendo cerca de vinte especialistas de diferentes áreas que trabalharão por um ano no Rijksmuseum, em Amesterdão.⁴

António Campos, sabemos, era funcionário público (administrativo) na Escola Industrial e Comercial de Leiria, sua terra natal. Não dedicava o seu tempo inteiro à arte do cinema. Mas funcionário público (e curiosamente, também ele administrativo) o foi Carlos Paredes, no Hospital de São José, em Lisboa desde 1949 até 1959, altura em que foi expulso da função pública por ser membro do Partido Comunista. Após a revolução de Abril de 1974 Carlos Paredes é reintegrado nos quadros do Hospital de São José e conseqüentemente, reintegrado na função pública. O seu tempo, tal como com António Campos, não era dedicado na sua totalidade ao ofício musical. No entanto, nunca ouvi, ou li, referirem-se a Carlos Paredes como músico “amador”. Não obstante, tal epíteto é atribuído a António Campos e sua cinematografia. E há que pensar porquê.

A primeira, e quiçá mais central razão que explica esta classificação de António Campos (e concomitantemente, também a classificação da sua obra cinematográfica) como ‘amador’ é que quem sobre ele escreve, fala, ou filma, fá-lo a partir da centralidade de Lisboa e dos circuitos culturais que nessa cidade se teciam e se tecem. Interessante de ver no filme de Catarina Alves Costa, *Falamos de António Campos* (2009), é o testemunho de Paulo Rocha, ele próprio de um lugar outro que não Lisboa (da cidade do Porto) e que é dos poucos que na altura em que Campos está a fazer os filmes (e não à posteriori) reconhece o valor imenso das obras e do

3. Ver: https://english.elpais.com/elpais/2012/08/29/inenglish/1346247076_925496.html

4. Ver: <https://news.artnet.com/art-world/rembrandt-night-watch-restoration-1372738>

homem-artista que por detrás delas estava. António Campos era natural de Leiria. E Leiria nos anos 50 do século passado era claramente uma cidade outra que não Lisboa. Ao que parece, não se sabe ao certo como foi que António Campos se ‘educou’ quanto ao ofício do cinema. Refere-se a sua atividade num grupo de teatro amador sediado em Leiria – mas teatro não é cinema, por mais pontos de convergência que possam ter.⁵ Refere-se também a centralidade dos cineclubes como locais de exposição a (e de germinação de) ideias e saberes cinematográficos. Mas a cultura cinematográfica que os seus primeiros filmes amplamente demonstram, na ausência de informação histórica factual, parece, a quem dele fala, ser saída do nada:

Aquela economia narrativa, aquela sensação que cada plano tem o tempo certo, a força expressiva dos objetos, os enquadramentos incríveis do filme...por um lado incompreensível. De onde é que aquilo vem? É o tal instinto. Está bem, mas um instinto de um homem de facto tão isolado, cuja formação intelectual, essa tal formação, nomeadamente no caso do grupo de Leiria, não era, apesar de tudo, uma formação cinematográfica muito sofisticada, era uma formação de contacto geral com o cinema, que ele apanhou com uma pancada enorme, com uma força enorme, mas não era nenhuma escola, nenhum movimento. (*)

(...)

Isto é um cinema primitivo. (...) É uma característica do Campos. (**)

(*)José Manuel Costa; (**)Alexandre Gonçalves in *Falamos de António Campos* (2009).

E trago aqui de novo Levi-Strauss, e o seu trabalho sobre o ‘pensamento selvagem’ quando escreve, após enunciar uma pluralidade imensa de palavras e conhecimentos de sociedades ‘selvagens’ várias, e que caberiam no que hoje chamamos etno-medicina:

De tais exemplos, que se poderiam retirar de todas as regiões do mundo, concluir-se, de bom grado, que as espécies animais e vegetais não são conhecidas porque são úteis; elas são consideradas úteis ou interessantes porque são primeiro conhecidas. (Levi-Strauss, 1989:24).

António Campos lembra-nos aqui um Tarantino, Quentin, de nome próprio, realizador que durante muito tempo não foi (e não é...) incluído no mainstream da indústria cinematográfica de Hollywood: um sobredotado que se auto-educou so-

5. As obras de Campos normalmente classificadas como filme-ficção denotam mais esse entrelaçamento com o teatro, nomeadamente nas cenas em interiores, quer pela composição, mas fundamentalmente pela iluminação utilizada e pelo frequentemente carácter imóvel da câmara, que simula o olhar fixo, porque sentado em lugar numerado, do espetador da peça de teatro. E nessa obras há algo de Campos que lembra algo de Manoel de Oliveira.

bre cinema, que nunca frequentou uma escola de cinema. Um self-made realizador/montador/produtor tal como Campos o foi. António Campos é um outsider, não por ser de Leiria, mas por não ser produto de uma socialização padronizada à pertença da comunidade do cinema de então. E quando finalmente Campos vai formalmente aprender sobre cinema e documentarismo – a sua ida para Londres em 1961 como bolsheiro da Gulbenkian, afirma que não aprendeu nada. Pelo menos nada do que desejaria aprender. Porque, e parafraseando Levi-Strauss, os filmes de António Campos não são cinematograficamente superlativos porque os fazedores de opinião assim os analisaram e classificaram. Os filmes de António Campos são cinematograficamente superlativos porque Campos sabia de cinema.

O “amador” António Campos terá pegado pela primeira vez numa câmara de filmar só quando rondava os seus 30 anos. Mas tal também o fez Jean Rouch (nascido em 1917) quando viaja pelo rio Níger em 1946. E ao Rouch não li nunca o ser classificado como “amador”. E se Robert Flaherty acaba por não poder mostrar o filme que construía com as primeiras imagens recolhidas aquando das suas viagens pela baía do Hudson em 1913 – impossibilidade essa devido ao fogo que consumiu os rolos de filme na altura da montagem –, as tomas de imagem que vão construir o tão célebre *Nanook of the North/ Nanook, o esquimo* (1922) decorrem em 1920. Flaherty tem então 36 anos. Ao Flaherty nunca li também o ser classificado de “amador”. Se amadorismo é menor qualidade do produto da atividade, basta ver as curta-metragens com que António Campos inicia a sua obra cinematográfica para percebermos que de amador, Campos tem pouco. Ver *O Senhor* (1956), é de um prazer absoluto pelos tintes quer do Neorealismo (pelos universos sociais filmados e pelas as gentes que dão corpo às personagens), quer do Expressionismo alemão nos grandes planos dos rostos humanos e no uso do claro/escuro. É de um prazer absoluto também pela genialidade e proficiência da mão e olho que filma naquela limpeza de enquadramentos e ângulos de câmara, na economia narrativa e temporização certa da mão e olhar que fazem a montagem perfeita, lembrando aqui a eficácia do Construtivismo soviético, como corporealizada por um Dziga Vertov no seu *O homem da câmara de filmar* (1929). E se tudo isto não fosse suficiente, os picos de dramatismo de *O Senhor* – daquilo que sucede, mas que não vemos, embora o presenciemos – trazem à lembrança o clássico de Sojstrom, *O vento* (1928).

Nada vejo de amadorismo no cinema de António Campos. Vê-se sim o seu amor e paixão pelo cinema como forma de expressão artística – sendo que esta última é sempre um modo de existir no mundo. O que se descortina nesta classificação de António Campos como “amador” é a enunciação que vem de um centro (Lisboa e suas redes de fazer existir cineastas que implicavam já aprendizagens formais) sobre uma periferia (a cidade de província, a provinciana (?) Leiria e a suas gentes que se viam entendedoras do cinema como arte e ofício de artista). Mas António Campos conhecia a arte do cinema e seus ditames, e de primitivo não há nada no seu cinema, como o portentoso e arrojado *A Invenção do Amor* (1965) tão cabalmente demonstra.

E porque não só António Campos é quase sempre referenciado pela sua obra que é classificada como pertencendo ao filme-documentário, mas também porque a sua grande (em termos de escala de produção) incursão no cinema ficção, o seu

penúltimo *Terra fria* (1992), não foi obra que marcasse ao mesmo nível do nela investido, e também porque no campo da antropologia (onde me situo) é quase sempre o António Campos de *Vilarinho das Furnas* (1971) ou de *Falamos de Rio de Onor* (1973) que é invocado, irei debruçar-me de seguida sobre o que aprendi com o António Campos, em geral, e em particular do Campos destes dois filmes e do *A almadra atuneira* (1961).

A inevitável necessidade da revolução de 74

Esta é a segunda coisa que os filmes de António Campos me ensinaram. Não é possível ver os filmes de Campos, e nomeadamente os chamados filmes-documentários, sem clamar pela mudança das condições de vida das ‘gentes’ que o olhar deste cineasta gravou em celuloide. Podemos não colocar aqui em análise quer o *Um tesouro* (1958), quer *O Senhor* (1959) devido à natureza híbrida dos mesmos, mas com *A almadra atuneira* (1961), *Vilarinho das Furnas* (1971) e *Falamos de Rio de Onor* (1973) temos um registo direto da realidade dos universos sociais filmados.⁶ Embora nenhum destes filmes seja político – como *Gente da Praia da Vieira* (1976) o é mais explicitamente – o seu visionamento, mesmo no presente, constitui-se inevitavelmente um ato político.

Vilarinho e Rio de Onor são fundamentalmente a palavra falada, o que é uma abordagem marcadamente diferente das anteriores filmadas por António Campos. Em *Vilarinho* a palavra tem lugar central como testemunho e como presença e autoridade do “outro” rural. Só nos últimos dois minutos António Campos nos deixa vazios da palavra falada para nos dar o olhar que calcorreia os espaços agora já meio em ruínas e sem as gentes e os quotidianos que ele nos tinha mostrado. O diferencial de poder entre as gentes da aldeia de Vilarinho e os representantes do poder central é brutal, como brutais são as condições de vida desta comunidade que se autogoverna por inevitabilidade do isolamento em que vive e foi votada. Mas o olhar de Campos é sempre edénico, nunca sublinhando o que de realmente gravoso estas condições de vida são para esta comunidade, ficando a presença dessa gravosidade, ou não, a cargo de quem vê o filme. E se comparação precisássemos, só temos que olhar para o universo de urbanidade que nos é dado em *A invenção do amor* (1965), filmado seis anos antes de *Vilarinho das Furnas* (1971), para realizarmos os desequilíbrios que habitavam a sociedade portuguesa de então. Esses desequilíbrios estão também patentes na voz feminina que em *Falamos de Rio de Onor* (1975) fala sobre as dificuldades de acesso à aldeia. Mas quase de seguida Campos dá-nos imagens que constroem um Éden, como os grandes planos de ouriços de castanheiros com riacho em pano de fundo, ou o da jovem mulher que ao ar livre amamenta o filho, numa simbiose que se apresenta perfeita entre trabalho agrícola e maternidade. Aqui

6. E porque a obra de António Campos é aqui tomada como una, na realidade, tal filmagem direta de universos sociais as temos também em *A festa* (1975), *Ex-votos* (1977), *Histórias selvagens* (1978), *Terra fria* (1992) e *A tremonha de cristal* (1993).

António Campos lembra o Flaherty de *O homem de Aran* (1934), em que o universo difícil e pobre do arquipélago das ilhas de Aran, na costa oeste da Irlanda, é filmado de modo poético, e nunca crítico.

A nossa terra, graça a Deus, é muito visitada por gente que nos merece toda a atenção. E ao ser visitada apanhamos confiança. Depois de apanhar confiança - a gente até é um bocado aborrecida -, a gente procura pedir o que precisa. 'Olhe precisamos isto...?' Como realmente precisa: a gente não pede nada que não seja necessário. E depois, sendo nossos amigos, vai-se fazendo. Como o projeto da rua. O projeto já estava feito há mais de 20 anos. Mas só se conseguiu ser feito há 4 ou 5 anos, depois de muito pedir.

Voz feminina; *Falamos de Rio de Onor* (1975)

Esta presença direta da voz do sujeito que Campos filma, central quer em *Vilarinho* quer em *Rio de Onor*, faz desejar que as mesmas tivessem sido recolhidas no épico marítimo-bucólico que *A almadraba atuneira* (1961) é. Em *A almadraba* estão os heróis-protagonistas filmados por Campos que os filma nesse mesmo tom que o Construtivismo soviético filmou os seus heróis da classe trabalhadora revolucionária: corpos talhados pela dureza do trabalho, capazes e resilientes. E do mesmo modo que os Construtivistas, ou que uma Riefensthal ou até um Grierson, estas massas humanas são também em Campos sempre singularizadas pelos grandes planos de rostos individuais e individualizados. Mas em *A almadraba* está também presente (embora subtilmente) a estrutura capitalista que subjaz a esta campanha de pesca do atum, pois que esta não é uma pesca de subsistência, mas sim uma atividade parte de um mundo mais alargado da indústria conserveira. E percebemos os diferenciais de poder da forte diferença de classes que o Portugal de então tinha, e que aí estão como estavam (embora diferentemente concretizados) no *Vilarinho* e no *Rio de Onor*. Em *A almadraba* vemos as estruturas habitacionais da ilha arenosa, regulares e de um traço só construídas; vemos o capataz a mandar iniciar trabalho, vemos a loja do assentamento, vemos os escritórios da empresa, e vemos as multidões de braços que são precisas para puxar as embarcações e redes e para montar cerco ao atum. E a pergunta de quanto ganhariam por campanha vem à ideia..., com a certeza que o que era pago não emularia o esforço demandado. Mas de novo Campos filma a beleza e a nobreza que ele encontra nestes universos piscatórios que lhe são tão próximos e por isso tão queridos. E se o bucólico e o poético se guindam como valores altos dos filmes de António Campos, algo há no *A almadraba* que o faz ser próximo de um *Drifters* (1929). Em ambos se narra uma pesca que é industrial, que é feita para fins para além de si própria, narrando-se tal mostrando a complexidade e dificuldade da mesma, o que soergue os seus sujeitos enquanto coletivo a uma qualidade heróica.

António Campos como cineasta de afetos

O *A almadraba* de Campos tem assim pontos de luz que lembram um *Drifters* de Grierson. Mas numa coisa eles diferem de modo radical: Campos é um cineasta de afetos, coisa que Grierson não o é. E aí Campos, em todos os seu filmes, está então mais próximo de um Flaherty, que é um cineasta da empatia poética. Adicionalmente, António Campos, como um Pedro Costa (outro cineasta de afetos), tendem a filmar gente de quem gostam, e tendem a filmar com pouca gente (e frequentemente com a mesma, como as fichas técnicas o demonstram). Esta exiguidade de gentes é característica fundamental na possibilidade da intimidade cinematográfica, traço tão marcado do filme-documentário radicada na natureza do ambiente de produção, como afirmado no início deste texto.

Intimidava-se com algum aparato que uma equipa de filmagem leva atrás de si, todas as máquinas e tanta gente...(…). Hoje ao analisar todos os seus filmes (...), a forma como filmou a maior parte dos seus filmes, a forma em termos de equipa (...) seria possível que teria gostado de o ter feito no mesmo tom como tinha feito os outros.

Acácio de Almeida^(*); *Falamos de António Campos* (2009).

^(*) diretor de fotografia em *Gente da Praia da Vieira* (1976) e em *Terra Fria* (1992) a falar do contexto de produção deste último e da eventual relação da António Campos com esse ambiente.

E terá sido esta necessidade da intimidade que sempre afastou António Campos dos circuitos cinematográficos *mainstream*, circuitos esses que o rotularam de “amador”.

O Campos não fazia parte de grupo nenhum de café. Campos não frequentava o café. Se ia ao café, bebia um copo de água porque tinha sede, e ia embora. (...) Não ia para a esplanada. Não perdia tempo. Ele ia para o seu atelier estruturar os seus filmes, as suas ideias.

Augusto Mota, amigo; *Falamos de António Campos* (2009).

Mas foi precisamente essa sua capacidade para “o olhar cinematográfico de intimidade” que o trabalhar fora do *mainstream* lhe possibilitou, que nos permite ver os seus filmes anteriores à revolução de 1974, encharcados como estão de quotidianidade, e perceber como aquela era necessária e inevitável.

António Campos é um cineasta maior. Mais não o foi, porque os tempos não o permitiram, ou porque ele não realmente o quis; e prefiro pensar que tal aconteceu mais pela segunda que pela primeira razão.

Referências bibliográficas

- Grierson, J. (1932), 'First Principles of documentary' in Forsyth Hardy (ed.) Grierson on documentary, Revised Edition, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, (1966), pp.145-156
- Levi-Strauss, C. (1966), *O pensamento selvagem* [Orig. 1962], Campinas, SP: Papirus.
- Neuendorf, H. (2018), *Rembrandt's Monumental Masterpiece the 'Night Watch' Will Be Restored—and You Can Watch It Happen*. Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/rembrandt-night-watch-restoration-1372738>
- Penafria, M. (s.d.), *O Documentarismo do Cinema. Uma reflexão sobre o filme Documentário*. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-documentarismo-reflexao.pdf>
- Penafria, M. (2004). O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/penafria-manuela-filme-documentario-debate.html#foot1046>
- Santos, P. M. e Alzetta, R. (2015), 'The camera tends to lie and the audience tends to believe – the implications of the use of film in ethnographic research: the case of the international European research project TRESEGY', *ANTROPOLógicas*, nº2 5, pp.17.-22. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/antropologicas/article/view/2115>
- Verdú, V. (2012), '*Ecce Homo*' – *the rubbish Effect*. Disponível em: https://english.elpais.com/elpais/2012/08/29/inenglish/1346247076_925496.html

Filmografia

- A almadraba atuneira* (1961), de António Campos.
- A festa* (1975), de António Campos.
- A invenção do amor* (1965), de António Campos.
- A tremonha de cristal*, (1993) de António Campos.
- Casa de lava* (1994), de Pedro Costa.
- Drifters* (1929), de John Grierson.
- Ex-votos portuguesas* (1977), de António Campos.
- Falamos de António Campos* (2009), de Catarina Alves Costa.
- Falamos de Rio de Onor* (1974), de António Campos.
- Gente da Praia da Vieira* (1975), de António Campos.
- Histórias selvagens* (1978), de António Campos.
- Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty
- No quarto da Vanda* (2000), de Pedro Costa.
- O homem da câmara de filmar* (1929), de Dziga Vertov.
- O Homem de Aran* (1934), de Robert Flaherty.
- O Senhor* (1959), de António Campos.
- O vento* (1928), de Victor Sojstrom.
- Ossos* (1997), de Pedro Costa.

Sangue (1989), de Pedro Costa.

Terra Fria (1992), de António Campos.

Vilarinho das Furnas (1971), de António Campos.