

A vocação etnográfica do cinema de António Campos

Catarina Alves Costa*

Resumo: Partindo do trabalho documental de António Campos discute-se aqui a vocação etnográfica do seu cinema. Partindo de materiais recolhidos para as filmagens de *Falamos de António Campos*, filme que realizei em 2009, discuto aqui a singularidade do percurso deste realizador e, por outro lado, a forma como o seu cinema se aliou a uma certa forma de representar o país. Uma das características que atravessam a sua obra é essa ideia de um cinema que, embora muitas vezes construído em torno da ideia do passado — imaginado, construído e selecionado —, se remete para um futuro em que, enfim, será tomado como testemunho de um certo país.

Palavras-chave: documentário; cinema português; filme etnográfico.

Resumen: A partir de la obra documental de António Campos, se discute aquí la vocación etnográfica de su cine. A partir de materiales recopilados para el rodaje de *Falamos de António Campos*, película que realicé en 2009, discuto aquí la singularidad del camino de este director y, por otro lado, la forma en que su cine se alió a una determinada manera de representar el país. Una de las características que recorren su obra es esa idea de un cine que, aunque muchas veces fue construido en torno a la idea del pasado —imaginado, construido y seleccionado—, remite a un futuro en el que, finalmente, será tomado como testimonio de un país determinado.

Palabras clave: documental; cine portugués; cine etnográfico.

Abstract: Starting from the documentary films of António Campos, the ethnographic vocation of his cinema is discussed here. Based on materials collected for the filming of *Falamos de António Campos*, a film I made in 2009, I discuss here the singularity of this director's path and, on the other hand, how his cinema was allied to a certain way of representing the country. One of the characteristics that run through his work is this idea of a cinema that, although often built around the idea of the past — imagined, constructed, and selected —, refers to a future in which, finally, it will be taken as a testimony of a certain country.

Keywords: documentary; Portuguese cinema; ethnographic film.

* Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH), *Centro em Rede de Investigação em Antropologia* (CRIA). 1099-085 Lisboa, Portugal. Email: catarina.costa@fcs.unl.pt

Résumé : On discute ici de la vocation ethnographique du travail cinématographique et documentaire d'António Campos. À partir de matériaux collectés pour le tournage de *Falamos de António Campos*, un film que j'ai réalisé en 2009, j'aborde ici la singularité du parcours de ce réalisateur et, d'autre part, la manière dont son cinéma s'est allié à une certaine manière de représenter le pays. L'une des caractéristiques qui traverse son travail est cette idée d'un cinéma qui, bien que souvent construit autour de l'idée du passé – imaginé, construit et sélectionné –, renvoie à un futur dans lequel, enfin, il sera pris comme témoignage d'un certain pays.

Mots clés : documentaire ; cinéma portugais ; film ethnographique.

Introdução

Parto aqui do filme que realizei, *Falamos de António Campos* (2009), um retrato da biografia e do cinema de Campos,¹ cuja sinopse reproduzo: “um retrato de António Campos, cineasta excepcional a que chamaram amador, um dos mais singulares pelo modo como filmou o país nas décadas de 60 e 70. Considerado um realizador à margem, um solitário, um instintivo que trabalhava sem meios e com a cumplicidade de alguns, Campos representa a paixão de filmar. Usando excertos dos seus filmes, e revelando em conversas o seu cinema e a importância que este tem, este documentário quer mais do que tudo encontrar o homem, a pessoa”. Considero que este filme se constitui como um elemento que permite contextualizar a obra do realizador, mas parece-me importante, agora, a propósito deste número especial a ele dedicado, ir além dele. O meu filme situa a narrativa no passado dos arquivos fílmicos e, ao mesmo tempo, num presente não romantizado de paisagens que servem um propósito mais reflexivo, de centrar a ação na atualidade, lembrando ao espectador que algumas vistas permanecem, mas o olhar muda. Foi um percurso em que procurei não só os territórios sociais e naturais onde Campos filmou, mas também as memórias que dele ficaram nos que o conheceram e que com ele trabalharam, além das reflexões de especialistas da sua obra, críticos, familiares, colegas e colaboradores. O material resultante da elaboração desse filme, nomeadamente as extensas entrevistas servem, aqui, para complementar aquilo que o filme não incluiu. Ao falar de António Campos, tentarei identificar, por um lado, a singularidade do percurso deste realizador e, por outro, a forma como o seu cinema se aliou a uma certa forma de representar o país. Durante a realização do meu filme, e à medida que fui pesquisando a sua biografia, lendo as suas entrevistas ou visionando os seus filmes, fui percebendo que a linguagem e o olhar que estes revelam só podiam ser inteiramente entendidos tendo em conta a individualidade do seu percurso familiar e pessoal, assim como o contexto social em que cresceu: a cidade de Leiria, o teatro amador, a ligação às Belas Artes, o cineclube, a ligação à Gulbenkian etc. Este centramento na biografia e no percurso de um realizador criou-me, de certo modo, uma dificuldade em classificar o seu trabalho dentro de um grupo, escola ou época. A circulação por sociabilidades e redes culturais complexas, as influências aparentemente divergen-

1. *Falamos de António Campos/Lets Talk about António Campos* (2009), realização de Catarina Alves Costa, documentário para a RTP2, Produção Midas Filmes, 60 min. Edição Midas Filmes.

tes, conjugadas com a personalidade de um homem que é visto como orgulhoso, mas humilde, solitário e inseguro, tal como me foi inúmeras vezes caracterizado nas entrevistas, faz de Campos uma personagem cujo trabalho não resulta de um conjunto de influências cinematográficas, políticas ou sociais muito claras. Volto agora a ler os longos testemunhos recolhidos aquando da pesquisa para o meu documentário e redescubro materiais novos que remetem para pistas que permitem entrar, mais claramente, numa discussão acerca da obra de Campos.

Em 2008 fiz uma extensa pesquisa e uma viagem às paisagens da serra do Gerês e Vilarinho das Furnas, incluindo uma estadia em Rio de Onor, ao Algarve da Ria Formosa, Praia da Vieira e Leiria, em busca da nascente do Rio Liz. O contacto com o país que Campos havia filmado aliado a uma série de conversas com especialistas como Augusto Seabra e José Manuel Costa, Bénard da Costa, o realizador Paulo Rocha e ainda familiares e amigos que acompanharam o percurso de Campos pelo teatro amador foram muito importantes. Muito me ajudou a conversa com Vitor Bandeira, com que o realizador fez o filme acerca de uma das exposições para a Gulbenkian, desta feita de arte ameríndia, *Arte do índio brasileiro* (1966). A estadia mais longa em Trás-os-Montes trouxe memórias e episódios do tempo passado aí aquando da realização de *Falamos de Rio de Onor* (1974) e a estadia em Santa Luzia, no Algarve, permitiu-me compreender, com os pescadores, a localização da desaparecida ilha da Abóbora, cenário natural do seu filme *A almadraba atuneira* (1961). Trata-se aqui, portanto, de relembrar essas viagens e esses encontros, recorrendo aos materiais filmados na época e a muitas das transcrições que na altura fiz das entrevistas realizadas. Ressalvo, mais do que tudo, o significado de conversas com aqueles que com ele trabalharam nos seus filmes, como Acácio de Almeida, diretor de fotografia e Alexandre Gonçalves, diretor de som, assim como o seu assistente, mais tarde operador de som nos filmes de Campos, Carlos Pinto (Pintex). Retomo aqui estas conversas, no sentido de trazer algumas das vozes que, com enorme disponibilidade, acederam ao escrutínio da câmara e do microfone.

Contexto: neorealismo e cineclubismo

Recuemos ao momento em que, na passagem dos anos 1950 para a década de 1960, se desenvolveram duas vias geradoras deste cinema imaginado como etnográfico, amador e documental: o neo-realismo e o cineclubismo. A primeira, ligada a este movimento social e cultural, relaciona-se com os usos da imagem enquanto lugar de resistência e de subversão. Trata-se da instância segundo a qual, como tem sido estudado pelo território da *cultura visual*, o efeito dos *objectos visuais* criados dentro de certas condições sociais podem ser analisados. A segunda via — a dos cineclubes como lugares que permitiram a este cinema ter um certo tipo de existência — relaciona-se com o modo e as condições em que foram vistas, recebidas, estas imagens. Estes movimentos ou tentativas de, num determinado período, encontrar formas alternativas de fazer e receber imagens foram geradoras de rupturas, permitindo o aparecimento de um movimento de intelectuais com inspiração neo-realista, uma geração que tenta construir uma ideia de nação e de cultura nacional alternativa

à do Estado Novo, apesar de existirem óbvios fenómenos de persistência e continuidade entre a ideia de uma nação alternativa e a dominante. De certo modo, um cineasta como Campos, que afirmava, na senda dos neorrealistas, o documentário como uma *missão*, que mantinha ligações com o Partido Comunista e que, por outro lado, encontrou nos cineclubes os seus aliados e o seu público por excelência, acaba por fazer, embora de forma discreta, e mantendo-se sempre numa certa margem e no amadorismo, um corte mais radical e efetivo com o regime vigente do que os seus conterrâneos ligados ao movimento do Cinema Novo. António Campos, fora dos debates intelectuais, tinha, apesar do seu tão modernista *A invenção do amor* (1965), consciência desta ligação do cinema com o mundo concreto e consequente engajamento social de quem realizava. Mas, ao contrário dos que realizavam o cinema revolucionário do pós-25 de Abril, Campos partia da observação e do registo, mais do que de um discurso em *off*, panfletário. Aquilo que contextualiza o aparecimento de um cineasta como António Campos tem, portanto, origem em debates anteriores, que explicam o modo como o próprio se vê e é visto: um amador e autodidacta. Assim, incluiria Campos na categoria que denominei, em pesquisas anteriores (Costa, 2021) de *documentário etnográfico*, ou de *vocação etnográfica*, um conjunto de filmes que, não sendo parte de um projeto científico institucional, também não deriva da produção propagandística e pedagógica do Estado Novo. Julgo poder definir aqui três dimensões que permitem ir mais longe nesta ideia: *ethos* e ética, metodologia e terreno e, finalmente, cinematografia. As duas primeiras relacionam-se mais estritamente com questões da sua biografia. A última, parece-me, relaciona-se com questões internas aos dispositivos de linguagem que marcaram o seu cinema.

O ethos ou o sonho de Campos

A partir de António Campos, e através da análise do percurso individual e das vivências e sociabilidades que o marcaram, interessa-me, antes de mais, a forma como foi construído um *ethos*, uma identidade social no sentido de Bourdieu, de humildade perante o *outro* com a missão de lhe *dar voz*. Campos faz parte de um conjunto de realizadores, mediadores e *objectificadores* da cultura popular, que se imaginam e romantizam a si próprios numa missão de desocultar um mundo que imaginavam estar a acabar, o mundo rural. Como afirmava Campos, numa entrevista à RTP que encontrei nos arquivos, «o meu sonho desde há muitos anos era ter um camião, uma *furgonete*, um meio de transporte qualquer e ter lá a máquina de filmar, o gravador, e percorrer o país e ir gravando, contactando, registando costumes que vão desaparecendo, ou que estão lá, mas as pessoas desconhecem, acho que seria uma via extraordinária».

Julgo que será interessante perceber o discurso de quem com ele trabalhou. Carlos Pinto, que entra, em 1975, vindo do curso de Engenharia, para a recém fundada Escola de Cinema cujo interesse pelos aspectos técnicos fez dele um apaixonado do

som, começa a ser requisitado pelo então professor de som Alexandre Gonçalves, de quem acaba por ser assistente. Juntos, acompanharam quase toda a obra documental de Campos. E conta,

Adorei trabalhar com o António Campos, que era uma pessoa que respirava honestidade. Silenciosa, discreta, mas pelo olhar deduzia-se imediatamente uma grande bondade, uma honestidade sem paralelo. Era mesmo uma figura que imprimia um carisma muito específico. E essa bondade ajudava à própria arte em si, não é? Isso foi uma época, os anos 70 do cinema, em que o som estava a despontar pela primeira vez, a tentativa de som directo que era uma inovação. Porque a maior parte dos filmes eram dobrados, nos primeiros documentários do António Campos, o som era feito a posteriori. O Alexandre fazia uns dias de fabricação de sons, ambiências e depois aquilo tudo era feito a posteriori. A figura do Campos fazia lembrar aquele português antigo, o homem bom do Conselho. Havia aquele peso que emanava daquela figura, uma brandura no olhar...digamos que o uso da voz era para assuntos realmente importantes. Não havia aquele falar por falar, uma pessoa extremamente silenciosa, quando falava era porque havia alguma coisa importante a dizer, era esse o seu modo de funcionar. Ele faz mesmo o tipo da pessoa escondida, discreta, não quer estar em contacto com a publicidade que é feita, uma pessoa escondida e que fazia disso gala. Ele cultivava essa intimidade com uma certa arte de ser, modo de ser que ele queria exprimir nos seus filmes. Não tinha nada a ver com esse universo mundano, desses grandes encontros com cineastas da época. Grandes jantaras, totalmente fora disso...

Em especial a partir de *A almadraba atuneira*, o seu cinema documental reflete esta postura, à medida que se vai tornando cada vez mais depurado na intenção ética e moral de *dar voz* e devolver os gestos do povo com precisão etnográfica. Um realizador como Campos sabia da importância etnográfica do seu cinema. Uma das características que atravessam a sua obra é essa ideia de um cinema que, embora muitas vezes construído em torno da ideia do passado — imaginado, construído e seleccionado —, se remete para um futuro em que, enfim, será tomado como testemunho de um certo país. Estes são filmes que *mostram*, mais do que *sugerem*. Nesse sentido, afastam-se da visão bucólica, *folclorizada* e romantizada do povo, para se aproximarem de uma visão que não deixa de propor um *bucolismo alternativo*, numa visão mais crua e concreta, centrada na rudeza, rusticidade e no trabalho a partir de dispositivos formais de *constatação* e de *realismo* como a captação de ações em direto, a entrevista ou a reconstituição documental. Trata-se de usar uma certa contenção, alternando efeitos de poética ou de contemplação com uma deriva para o registo preciso de determinados processos. Uma das pistas para pensar o que é o filme etnográfico, e que não parece poder encontrar-se na especificidade no tema

a trabalhar, nem na forma de filmar, nem sequer na presença formal de um antropólogo na equipa, está justamente na questão de uma ética, de uma posição moral relativamente àqueles que filma. Vejamos as afirmações de José Manuel Costa:

Primeiro, era um homem que tinha um princípio unificador de tudo o que ele fazia, que não era um princípio de estilo, era um princípio moral. Se me pedissem para definir o que unifica a obra dele, eu acho que é um princípio moral. E era uma pessoa que, tanto no que se chama documentário como na ficção, estava sempre a misturar registos diferentes. Falo de um discurso ético sobre as pessoas que filmava, que é válido em relação a tudo. As pessoas falam no povo, talvez ele se sentisse próximo, mas é sobretudo o filmar à altura dos olhos das pessoas, uma obsessão limite de nunca, com o cinema, diminuir a pessoa filmada, nem engrandecer, pôr-se nessa visão, comprometer-se nessa visão. O que acontece no fim de “Falamos de Rio de Onor” não é por acaso. Quando ele se põe em grande plano antes de aparecer o miúdo que fecha o filme. Eu acho que aí, nesse momento e nesse confronto de olhares, ele quis pôr-se lá. “Falamos quem?”. “Eu, António Campos, falo destas pessoas...” e quando passa para o plano da criança faz anteceder do seu grande plano. Ele está ao nível dele. É sempre a mesma coisa, ele de facto quando filma as pessoas põe-se ao nível delas, é incrivelmente atento ao que as pessoas dizem.

Às sequências de registo etnográfico é por vezes dada, acrescentada, uma certa poética através, por exemplo, do uso da música. Veja-se o gesto que encontramos no *Almadraba* de Campos em que Stravinsky é a banda sonora da pesca do atum. Ao re-sonorizar os registos do real, Campos afasta-se do registo cinematográfico etnográfico e aproximam-no do poético, de um certo deslumbramento. Estes são, portanto, filmes que estão entre a constatação e a imaginação etnográfica. Neles está presente uma tensão entre intencionalidades que parecem opor-se criando desequilíbrios dentro do filme: a oposição entre o *registo* do mundo e uma certa *visão* do mundo.

Fugir da cidade

Outra questão, muito tratada por todos os que entrevistei, ainda dentro da discussão acerca do modo como este realizador se vê, e que me levou a eleger Campos como protagonista do documentarismo etnográfico — para lá da sua obra ficcional, que não tratarei aqui — tem que ver com referências a que este foi o único realizador que, de facto, fugiu da cidade por longas temporadas, o que suscita uma dupla explicação: por um lado, queria deixar o mundo citadino onde se integrava com alguma dificuldade e, por outro, queria que a experiência do estar no terreno ficasse nos seus filmes. Não transportava consigo um guião, uma história pessoal e subjetiva para ser

representada pelo povo, como me referiu Acácio de Almeida, mas sim uma vontade de que, dessa experiência do encontro, surgisse o guião. Se a obra de Campos tem uma *vertente etnográfica*, ela pode, então, enunciar-se de várias formas.

António Campos, embora não viesse diretamente do terreno da etnologia, foi por ela contaminado, realizando, como referi antes, aproximações ao terreno com estadias prolongadas de investigação que procuram cobrir a totalidade dos aspectos da vida cultural e social das populações, aproximando-se do trabalho monográfico de Jorge Dias, um etnólogo que o influencia e que parece ter servido, algumas vezes, de inspiração para suprir a falta de um guião. Paulo Rocha decifrou, na entrevista que lhe fiz, a forma como a obra de Jorge Dias chega às mãos de Campos:

Os Pinto Azevedo eram grandes colecionadores de Arte Moderna, de pintura moderna. Tinham uma espécie de galeria aberta de pintura moderna, que eram os pintores protegidos do tio, o Manuel Pinto de Azevedo. Eu ia lá ver. A certa altura a D. Maria Pinto de Azevedo, que era especialmente inteligente, deu-me um livro sobre Vilarinho das Furnas, daquele antropólogo mais conhecido, Jorge Dias. Eu comprei o livro e dei ao Campos e ele foi para Vilarinho das Furnas com o livro debaixo do braço e durante um ano desapareceu. Passado um ano apareceu-me com o Vilarinho das Furnas que era o produto do empréstimo do livro. O que é engraçado, na altura eu estava a preparar o Mudar de Vida e falei com o Cardoso Pires que me disse no “Vá-Vá” que tinha estado em Vilarinho das Furnas e que aquilo dava um romance espantoso!

Podemos, assim, compreender a forma como Campos foi influenciado pela *démarche* científica presente no trabalho de Jorge Dias, nomeadamente na escolha de Vilarinho das Furnas, localidade onde Dias escreve o livro que viria a ser a sua tese de doutoramento em etnologia, financiado pelo Instituto de Alta Cultura e editado em 1948. O filme conta a história da construção da barragem que submerge a aldeia, mas vai para além disso. Como me referiu José Manuel Costa, a propósito de um plano em que o realizador acompanha os personagens que se deslocam numa paisagem muito ampla, “não está só em causa a questão da barragem, ou da aldeia. Está em causa a relação do homem com aquele lugar num sentido muito vasto, e percebe-se que isso é fundamental na obra dele.” Não se trata, assim, de uma facticidade etnográfica, mas de uma leitura mais vasta da obra de Jorge Dias e do seu carácter humanista. No seu filme *Falamos de Rio de Onor (1974)*, e para um exemplo mais concreto, Campos utiliza o sermão do padre, num longo plano fixo, para fazer passar o discurso daquele etnólogo. Como afirmou José Manuel Costa,

O plano do Padre é uma exceção das obras dele, mas é um plano central. Aliás, acho que é um dos grandes planos do cinema dele e acho absolutamente vital que ele o tenha feito assim, na sua total ambiguidade. A maneira como aquilo

passa no filme cria uma ambiguidade enorme, mas isso era o António Campos, ele recusava-se a simplificar ou anular essa ambiguidade. Ele queria que isso lá estivesse dessa maneira. Vamos lá a ver, aquilo não tem sentido, nós vemos aquela cena e aquela espécie de alerta aos habitantes em nome de uma caução científica, que é o Jorge Dias, mas que no fundo é um alerta quase que em nome de uma visão científica, travar os ímpetos transformadores deles, há um lado conservador nessa atitude. O Campos põe isso no filme, não é por acaso que ele filma isto de uma ponta à outra sem cortes. Eu julgo não me ter enganado, contei 6 a 7 minutos de filme, de plano, que tanto quanto tenha reparado, é o maior plano que ele alguma vez filmou...esse não corte é uma maneira de ele sublinhar que ele não quer comentar. Ele acha que aquilo que acorda no espectador é uma sucessão de contradições que põe o espectador a pensar.

No caso de *Falamos de Rio de Onor*, vemos como o filme oscila entre essa experiência pessoal e subjectiva - a carta lida em *off* sobre o automóvel que parte- , e um discurso de sobriedade presente no já referido sermão do padre em que, como afirma Pais de Brito (2000: 82), se usa um recurso narrativo ambíguo “onde a evocação do livro de Jorge Dias parece ser sobretudo para substituir o que o cineasta não encontrou na própria aldeia”, numa construção hesitante que não sabe muito bem o que fazer com a voz autoritária do saber científico deslocado da experiência. É como se a voz etnográfica se perdesse do corpo que lhe deu origem. A obra de Campos tem, sem dúvida, uma *missão etnográfica*, fazendo parte do movimento ou *viagem* da cidade para o campo marcada por um fascínio pelo domínio do popular e — esta é a questão que interessa agora tratar — da sua representação em termos documentais, ou seja, usando determinados dispositivos cinematográficos vistos como próprios deste género. O documentarista é alguém que se vê, pela possibilidade e o poder que a fórmula documental lhe dá, a representar o *outro*. Como dizia Maria Lamas, “o que a natureza oferece à vida no campo só pode ser percebido na sua plenitude por quem vem da cidade” (*cf.* Neves, 2010: 234).

Augusto Seabra, em entrevista que lhe fiz para o meu filme, reforçou essa ideia de um cinema que, feito por alguém que vem de fora, parece vir do interior do lugar em que se regista o mundo. Como afirma,

O António Campos não tinha relação direta com Rio de Onor, ou com Vilarinho das Furnas, provavelmente não tinha relação com o Algarve quando faz o “Almadraba Atuneira”, acerca das atividades piscatórias. Mas o ponto de vista dele era o ponto de vista do interior. O título dele: “Falamos de Rio de Onor”, tem um duplo sentido: “falamos de” no sentido em que “falamos sobre”, e “falamos de”, “é daqui que falamos”. Portanto ele tinha essa característica única, que também encontramos em Reis, uma espécie de “primo” de Campos.

Manuela Penafria, na sua pesquisa de doutoramento sobre este realizador, dedica grande parte da discussão teórica à procura da definição do que seria o cinema de Campos, afirmando que este “não fez os seus filmes com o intuito de observar e registar as manifestações culturais do povo português”. Estes não cabem na definição restrita de filme etnográfico, cabem na alargada. Mas no sentido alargado de filme etnográfico cabem, também, todos os filmes portugueses. Para Penafria, “os seus filmes vão para além do que se entende por filme etnográfico” apesar de “colocarem no écran a vida do povo português, os seus problemas e anseios, as manifestações de carácter etnográfico (em sentido restrito)” (2005: 206–207). A discussão acerca do carácter etnográfico dos filmes de Campos, em especial dos seus documentários, pode ir mais longe e está, parece-me, interligada com o modo como, neste realizador, o *discurso cinematográfico* serviu a identificação, organização e formulação de uma série de ideias sobre a cultura popular do país. António Campos é uma chave central desta pesquisa, um realizador que escolhe um olhar sobre o *diferente*, a sua *cultura*, objeto da própria antropologia. A atenção ao particular, o postulado moral e ético, e a rejeição das generalizações e da objetividade como discursos de poder sobre o *outro*, fazem dos filmes de Campos objetos mais próximos da agenda da etnologia que se fazia na época do que, por exemplo, os filmes de arquivo do Centro de Estudos de Etnologia. Isto porque se trata de um cinema que, embora feito fora do quadro institucional da etnologia portuguesa, pode servir de barómetro daquela, justamente por se encontrar nessa zona desprovida dos compromissos científicos, académicos e museológicos do Centro de Estudos de Etnologia. A partir deste Centro, que dirige desde 1947, Jorge Dias e a equipa que formou, entre eles Margot Dias, Ernesto Veiga de Oliveira, Fernando Galhano e Benjamim Pereira, iniciam uma inquirição extensiva acerca dos elementos da cultura material e das tecnologias portuguesas especialmente ligadas ao mundo rural. Tratou-se, de facto, da constituição sistemática das principais colecções que ainda hoje encontramos no Museu Nacional e Etnologia. O campo de investigação traduzia-se, geralmente, em monografias que fornecem o quadro de interpretação para os objectos colectados. São disso exemplo de particular relevo os estudos sobre os arados, os sistemas de atrelagem, os equipamentos associados às actividades agro-marítimas, a tecnologia têxtil, a generalidade da alfaia agrícola. Dentro deste grupo, o trabalho de Jorge Dias destaca-se por uma abordagem mais intensiva a comunidades tantas vezes em transformação, como referimos antes para o caso e Vilarinho das Furnas ou de Rio de Onor, justamente os casos que são escolhidos por António Campos para os seus filmes. Mas é, ao mesmo tempo, no contraste com a *démarche* de Campos que podemos discernir, de forma cada vez mais clara, o carácter construído do popular, pois sobre ele se foram elaborando representações diferentes a partir de discursos também eles distintos.

A homogeneidade, coerência e existência fora do tempo dos filmes de arquivo do Centro de Estudos e Etnologia é assim substituída por uma ideia de comunidade cujos indivíduos tentam gerir os próprios destinos e história. Não só os filmes de Campos estão mais perto do trabalho monográfico de Jorge Dias do que da *extensive survey* de Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira, eles aparecem também mais próximos da categoria do filme etnográfico, tal como a entendo, quer dizer, enquanto

uma prática e uma teoria da antropologia. O filme etnográfico, em especial quando não utiliza uma narração em *off*, como é o caso dos filmes de Campos, permite, de acordo com aquilo que tem sido teorizado no interior da Antropologia, veicular aquilo que é a dimensão da *prática* da cultura e não tanto os seus valores ou racionalizações. No entanto, a questão é a de saber se era essa a agenda assumida destes filmes no período em que foram feitos. Seria Campos um *etnógrafo espontâneo*, um realizador de filmes de ficção que se refugia no documentário, um romântico que quer fugir da cidade ou um precursor do filme etnográfico que quer resgatar as tradições populares?

Seabra afirma esta especificidade da sua filmografia:

Eu acho que ele é o documentarista, e acho que pelas suas próprias características pessoais, acho que ele deveria ter dificuldades em trabalhar com uma equipa maior e acho que isso deve ter sido uma experiência difícil para ele. E repare-se quando ele faz ficção, nas primeiras coisas que faz que são ficção, é uma espécie de underground, e, portanto, havia também essa pulsão, mas eu penso que pelo seu carácter e por haver sempre um cordão umbilical, ele tentou sempre a aproximação às gentes. Eu acho que ele é, sem dúvida, o documentarista do cinema português.

É no modo de produção do próprio filme que encontramos, em Campos, uma outra proximidade à categoria do documentário etnográfico. Vimos que este é um realizador que empreende numa deriva solitária, numa *praxis* metodológica semelhante à da própria etnologia. Como afirmou,

Eu sempre preferi trabalhar entregue a mim próprio e aprender à custa dos meus erros, que pagava do meu bolso, e bem assim a realização dos filmes que me propunha fazer. Trabalhava sempre completamente só, acompanhado de pessoas de família, que variavam segundo as necessidades domésticas de cada uma, e por essa razão os trabalhos contêm fraquezas técnicas.

Este modo de fabricação solitária do filme, associada à ideia de um olhar objectivo é uma marca do filme etnográfico que parece contraditória: a vasta equipa do filme de ficção produz a visão subjetiva do autor e o solitário na câmara produz a visão objectiva e científica. A personalidade e o modo individualista de trabalhar de Campos está, no entanto, bem presente no que aqueles que o conheceram contam. Estas ideias podem ser acrescentadas às conclusões de Penafria, para quem a vertente documental de Campos está no estilo, e não nessa espécie de pano de fundo antropológico, ou na construção de um *ethos* romântico no qual o realizador se vê com uma missão de filmar um país que, metaforicamente, se estava a afundar.

Para Penafria, “os planos *documentais* de António Campos não são as da chega de bois em *Terra Fria*, ou os da praia da Vieira em *Um Tesoiro*, ou os das salinas em *A Tremonha de Cristal*, mas sim o seu *raccord* de ambiente, a sua não-orquestração de entradas e saídas de campo, a duração equilibrada dos seus planos” (Penafria, 2005: 219). De facto, segundo esta autora, essa não orquestração de entradas e saídas tem a ver com o espaço fílmico ser um espaço de permanência. Como afirma “podemos dizer que a partir do momento em que uma pessoa ou um objecto entram em campo é para não mais de lá saírem” (2009: 86). No caso de Campos, julgo não só que existem claramente sequências de registo etnográfico, e demos anteriormente o exemplo extremo do plano do padre em Rio de Onor, mas há também uma postura documental clara e uma ética ou uma moral de *olhar ao nível do outro* também muito evidenciada. O facto de Campos ter feito pelo menos dois filmes colados, no sentido literal, à produção científica de Jorge Dias, tornam-no no único realizador que pode assumir essa categoria do *filme etnográfico*, também ela fabricada no seio da antropologia académica e validada enquanto tal.

Referências bibliográficas

- Brito, J. P. (2000). Cinema e conhecimento antropológico. In Maria João Madeira (org.) *António Campos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, pp. 79-85.
- Costa, C. A. (2021). *Cinema e povo – representações da cultura popular no cinema português*. Lisboa: Edições 70.
- Neves, J. (2010). *Comunismo e nacionalismo em Portugal. Política, cultura e história no século XX*. Lisboa. Tinta-da-China.
- Penafria, M. (2005). *O documentarismo do cinema – uma reflexão sobre o filme documental*. Tese de Doutoramento. Covilhã: Universidade da Beira Interior.

Filmografia

- A almadraba atuneira* (1961), de António Campos.
- A invenção do amor* (1965), de António Campos.
- Arte do índio brasileiro* (1966), de António Campos.
- Falamos de António Campos* (2009) de Catarina Alves Costa.
- Falamos de Rio de Onor* (1974), de António Campos.