

António Campos, o insubmisso: uma veia do amador no registo documental

Guiomar Ramos*

Resumo: A proposta deste artigo é refletir sobre o processo de criação de António Campos a partir da ideia do filme amador, extraindo daí a sua potência estética. O artigo debate essa potência definidora de uma estilística a partir das noções de documentalário e de cinema experimental ou de invenção.

Palavras-chave: António Campos; análise fílmica; documentalário; cineamador.

Resumen: El propósito de este artículo es reflexionar sobre el proceso de creación de António Campos a partir del concepto de película amateur, extrayendo de ella su potencial estético. Potencia definidora de una estilística relacionada con las definiciones de documental y de cine experimental o de invención.

Palabras-clave: Antonio Campos; análisis fílmico; documental; director de fotografía.

Abstract: The purpose of this article is to reflect on the process of the creation of António Campos from the idea of the amateur film, extracting from it its aesthetic power. The article discusses the power of his stylistic considering the definitions of documentary and experimental or inventive film.

Keywords: António Campos; film analysis; documentary; cinematographer.

Résumé: L'objet de cet article est de réfléchir au processus de création d'António Campos à partir de l'idée du film amateur, en mettant en valeur sa puissance esthétique. Définir le pouvoir d'une stylistique par rapport aux notions de cinéma documentaire et expérimental ou d'invention.

Mots clés : António Campos ; analyse de film ; documentaire ; directeur de la photographie

* Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO - UFRJ), Programa de Pós-Graduação em Mídias Criativas (PPGMC). Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes (FBAUL), Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA). 1249-058, Lisboa. E-mail: guiomarramos@yahoo.com.br

Preâmbulo

Quando iniciei este ensaio não tive facilidade em escolher o caminho a seguir a partir do visionamento de parte da obra filmográfica de António Campos. São filmes documentários, com carácter etnográfico, docudramas, ficções, adaptações da literatura, da poesia.¹ A simplicidade do final do verbete do *Dicionário do Cinema Português: 1962-1988*, de Jorge Leitão Ramos parecia-me dar um caminho: “A filmar o campo, a filmar o povo, conseguiu António Campos um lugar na primeira fila do cinema português...” (Ramos, 1989: 72). A frase me indicava que seus filmes seriam os mais genuínos sobre o povo português. Isso seria facilmente apurado em documentários como *A almadraba atuneira* (1961), *Vilarinho das Furnas* (1971), *Falamos de Rio de Onor* (1974), *Gente da Praia da Vieira* (1975). Todos apresentavam o povo de maneira legítima, verdadeira, autêntica. Mas a segunda parte da frase: “apesar de seu estilo de trabalho o afastar naturalmente do grande público e do seu reconhecimento”, de certa forma contradiz a primeira e me intrigou. Que estilo de trabalho seria esse que o afastaria do público? E meu olhar orientou-se por esse viés que leva em conta também sua personalidade, algo da sua biografia.

António Campos não teve o reconhecimento que merecia em vida, apesar de ter realizado ampla produção entre 1958 e 1993, com muitos pontos de diálogo com o Cinema Novo português, com a *Nouvelle Vague* francesa ou algo de Jean Rouch.

Não teve seus filmes exibidos em cinema, apesar de ser “o escolhido” em ciclos de cineclubes. Ficou mais de uma década sem filmar.² Era considerado um cineasta amador e por ser chamado dessa forma teve imensa dificuldade para realizar seus filmes, falecendo em 1999 sem uma mostra completa de sua produção. Hoje seu nome foi resgatado por pesquisas de fôlego, resultaram em livros como *O paradigma do documentário – António Campos, cineasta* (2009), de Manuela Penafria, uma análise profunda sobre sua obra e *Cinema e povo – representações da cultura popular no cinema português*, 2021, de Catarina Alves Costa, insere Campos em meio a outros realizadores portugueses que documentaram o popular. Costa realizou também o documentário *Falamos de António Campos* (2009) 60min, p&b/cor, coproduzido pela Midas Filmes e RTP2.

Apesar do reconhecimento, sua obra ainda hoje é apresentada sempre como algo a ser descoberto, a ser valorizado. E não posso deixar de incluir como influência deste artigo o clima geral de certa comoção que rege o centenário de nascimento de

1. Os filmes de António Campos que tive contato para escrever este ensaio foram os curtas *A invenção do amor* (1965), *A festa* (1975), *Paredes pintadas da revolução portuguesa*, (1976), *Ti Miséria, um conto tradicional português* (1979), *A tremonha de cristal* (1993). Os longas-metragens: *Vilarinho das Furnas* (1971), *Falamos de Rio de Onor* (1974), *Gente da Praia da Vieira* (1975) e *Terra fria* (1992). “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, três foram realizados na década de 1950, 27 na década de 1960, 16 na década de 1970, um na década de 1980 e dois na década de 1990” (Penafria, 2009: 8).

2. *Terra fria* (1992) foi o único filme a ter exibição comercial (estreou em 1995, três anos após a sua conclusão) Cf. *Terra fria*, de António Campos, Região de Leiria, 30 nov.1995 (In Penafria, 2009: 16).

António Campos. Em julho de 2022 ele é o homenageado do *30º Festival internacional de Curtas Vila do Conde*, sendo lembrado como “um dos mais importantes documentaristas portugueses do século XX e considerado o ‘pai’ do cinema etnográfico português” (Redação: 2022, online).³ Ou como Jorge Mourinha menciona a propósito dessa homenagem “Por muito que se fale dos grandes nomes unânimes do cinema português, há um do qual nunca se fala que chegue: António Campos (1922-1999)”, o artigo leva o nome de “António Campos: um diamante bruto em Vila do Conde”. (Mourinha, 2022: online). Ou ainda Tiago Bartolomeu Costa, coordenador do projecto *FILMar* da Cinemateca Portuguesa, que afirma: “António Campos é o mais extraordinário dos realizadores portugueses que ainda não conhecemos” (Portugal, 2022: online).

“Diamante bruto”, “por muito que se fale... há um do qual nunca se fala que chegue”, “o mais extraordinário...que ainda não conhecemos” etc. são afirmações que remetem a uma dívida com a obra e a pessoa de António Campos. O termo “diamante bruto” refere-se a uma pedra dura, não-sensível algo que tem de ser lapidado para se descobrir o valor. A lapidação pode ser realizada com a óptica de hoje para finalmente sua obra ser valorizada. O que pode estar ainda escondido?

Este preâmbulo é fundamental, pois meu início nesta pesquisa e o estudo da produção de Campos passa inevitavelmente por sua pessoa, personalidade, a solidão profissional, as possíveis mágoas, as venturas e desventuras que aparecem inscritas muitas vezes nos créditos e com certeza na sua forma fílmica. Ajuda a compreender a marginalidade de Campos, a partir da qual ele parece ter construído o seu “*ethos* de documentarista solitário”, como propõe Catarina Alves Costa (2021: 216).

Da relação com o documentário

Vamos começar pela afirmação de que António Campos é um dos grandes documentaristas portugueses. Nesse quesito, Campos se diferencia de realizadores como Manoel de Oliveira, Paulo Rocha, Fernando Lopes, João César Monteiro, que produziram nesse gênero em meio a uma trajetória de filmes ficcionais. “É possível encontrar nomes que apostam de modo mais sistemático no documentário e que ao longo da sua carreira fizeram os seus filmes em suportes amadores, é o caso de António Campos” (Penafria, 2009: 2). Não há uma tradição de documentário no cinema português: “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” (Penafria, 2009: 7).⁴

3. De acordo com Tiago Bartolomeu Costa em entrevista: “António Campos legou à Cinemateca a preservação do seu histórico fílmico, e esse trabalho, iniciado há alguns anos com cópias analógicas, tem agora a oportunidade, através do *FILMar*, no que respeita aos filmes com uma relação direta ou indireta com o mar, ou na política continuada de preservação e digitalização, reforçada pelo programa PRR, de devolver os filmes a um público que, na sua grande maioria, não teve contacto direto ou, em alguns casos, tendo existido, apenas em contextos muito específicos.”

4. A partir dos trabalhos publicados por Luís de Pina, em especial um documento de 1977 intitulado:

No Brasil existiu esse espaço específico para a expansão de realizadores documentaristas. Nos anos 1960 ocorre uma reunião de cineastas liderados pelo fotógrafo Thomaz Farkas, que saem em busca de um retrato do país por meio de curtas documentários, a Caravana Farkas: “São filmes de reconhecida importância para a história do cinema brasileiro e ao abordar seu conjunto compreende-se o papel que essa experiência assumiu no desenvolvimento do documentário brasileiro... devido aos aspectos característicos, sobretudo, dos modos de produção...”. (Sobrinho, 2013: 86).⁵

Os documentaristas da Caravana Farkas e mais especificamente Geraldo Sarno, voltam seu interesse “...para as consequências do movimento migratório no próprio país, as formas da religiosidade popular, as manifestações da cultura popular, a organização da economia e do mundo do trabalho” (Sobrinho, 2013: 87).

Nessa década existe uma noção de povo, de cultura popular, que surge a partir dos anos 1940, sob a influência do Neorealismo, “que não veio impor-se enquanto modelo, a exemplo das produções hollywoodianas, mas apareceu como um elemento deflagrador a mais daquela tentativa de levar para as telas uma cultura nacional autêntica” (Fabris, 2007:82). O ponto auge desse processo, representando uma negação ao tipo de nacional encontrado nas produções da Companhia Cinematográfica da Vera Cruz ocorre com o *Rio, 40 graus* (1955) ficção, 90min, 35mm/p&b, de Nelson Pereira dos Santos, que atrai por “...sua visão da realidade nacional bem alinhada com as diretrizes do Partido Comunista Brasileiro e, logo, consoante com a de um pintor como Cândido Portinari e de um escritor como Jorge Amado, que transformaram negros e marginais nos protagonistas de suas obras” (idem: 8).

Alguns anos mais tarde o Cinema Novo, sob a influência do Cinema Verdade, com a chegada do gravador Nagra e a possibilidade de captação do som direto no documentário, configura nos filmes uma outra ideia de povo. Esta categoria torna-se muito ampla e problemática, pois sua presença no cinema envolve toda a classe trabalhadora, o pescador, o camponês, o operário, o marginal. Nos anos 1960 a identidade com o popular está cravada nas produções ficcionais e documentais do cinema brasileiro.

Em Portugal o interesse pela representação do popular é obstruído pela censura e o cerco que a ditadura promovia. Em função desse contexto político a chegada do Neorealismo em Portugal muitas vezes ocorreu por meio da literatura e dos filmes italianos exibidos em cineclubes: “O espírito do Neorealismo não tendo podido se concretizar na película por razões políticas e históricas excetuando alguns casos

Documentarismo Português. E para Penafria este gênero, de qualquer forma, está presente na filmografia portuguesa: “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” (idem: 2).

5. “Em virtude de uma mostra de filmes organizada pelo cineasta Sérgio Muniz, em 1997, para o Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, o cineasta Eduardo Escorel nomeou como Caravana Farkas, a produção independente de filmes, em sua maior parte financiados e produzidos por Thomaz Farkas. São filmes de reconhecida importância para a história do cinema brasileiro e ao abordar seu conjunto compreende-se o papel que essa experiência assumiu no desenvolvimento do documentário brasileiro” (idem).

passou pelo espírito construtivo, batalhador e formador de consciências operado pelo cineclube tão forte em Portugal”. (Costa, 2021: 89). Paulo Cunha aponta para a originalidade do filme *Nazaré* (1952), de Manuel Guimarães, que “relançou e acalorou o debate acerca das possibilidades de um cinema neorrealista produzido em Portugal”. (Cunha, 2007: 88). Chega como uma ruptura em relação às produções de caráter folclórico, diferenciando-se “de outros filmes que reproduziam as fórmulas que os órgãos oficiais do Estado Novo procuravam definir como imagem-tipo do ser português, construída a partir das referências da chamada cultura popular” (idem: 84).

Nos anos 1960 o povo aparece em alguns filmes portugueses como *Mudar de vida* (1966), ficção, 93min, 35mm/p&b, de Paulo Rocha ou *Acto da primavera* (1963), doc, 94min, 35mm/cor, de Manoel de Oliveira. Nessa década é a realidade urbana e não a rural que interessa os cinemanovistas. O foco no popular se amplia nos anos 1970 por meio de documentários apontando para um momento histórico fundamental em Portugal, que foi a Revolução dos Cravos de 1974. Destacam-se as obras dirigidas por mulheres precursoras como Margarida Cordeiro e seu companheiro António Reis com *Trás-os-Montes* (1976), doc, 110min, 16mm/cor e Noémia Delgado com *Máscaras* (1975), doc, 110min, 16mm/cor. A identidade do popular também está em produções coletivas como a do Grupo Zero, *A lei da terra* (1977), doc, 104min, 16mm/cor, sobre a reforma agrária e *Junho no Alto Alentejo* (1978), doc, 106min, 16mm/cor, de Manuel Costa e Silva.

António Campos parece iniciar sua trajetória como cineasta já com um espírito documental e com o interesse em protagonizar o que poderia ser o popular. Ele se interessa instintivamente pelo mundo do trabalho braçal:

com minha compleição física, débil, metia-me uma impressão extraordinária ver aqueles homens com um carro de mão com uma roda só à frente (...) 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 (...) a esforçada azáfama das mulheres (...) fez-me aproximar dessas trabalhadoras e passei a ser um passageiro clandestino que andava nos vagões para baixo e para cima. Sabia toda a lógica da sua movimentação (...). (*apud* Madeira, 2000: 123).

E para saber do mecanismo de tudo, convive com quem vai filmar. Isso aconteceu desde seus primeiros filmes: *Um tesoiro* (1958), ficção, 14 min, 8mm/p&b e *O Senhor* (1959), ficção, 15min, 8mm, p&b, adaptações da literatura, do conto homônimo de Loureiro Botas e de Miguel Torga, respectivamente. A representação com não-atores é decorrente dessa vivência com as pessoas do local e do teatro amador, o Grupo Dramático Miguel Leitão, em Leiria, com o qual trabalhou na juventude e irá manter contato durante seu percurso de cineasta.

Em seu terceiro filme, *A almadraba atuneira* (1961), doc, 26 min, 16mm/p&b, aprofunda a relação com o que seria o documentário, mantendo longo contato com

os pescadores antes de filmar. O mesmo ocorre com *Vilarinho das Furnas* (1971), doc, 77min, 16mm/p&b, reside por 18 meses com os habitantes da aldeia de camponeses e pastores, que iria desaparecer com a construção de uma barragem.

Em *A almadraba atuneira*, sobre os pescadores de atum da Ilha das Cabanas no Algarve, Campos se aproxima de um diálogo com o que estava sendo realizado naquele momento pelo recém-inventado “Cinema Verdade” de Jean Rouch, que espalhara sua influência pelo Brasil. É quando começa a filmar em 16mm. Registra de maneira muito próxima, com sua câmera, os pescadores e o cotidiano das famílias, consegue gravar o ruído em torno compondo de maneira verídica o ambiente registrado.

Esse filme com certeza estabelece semelhanças com *Arraial do Cabo* (1959), doc, 17min, 16mm/p&b, de Paulo César Saraceni, curta que junto a *Aruanda*, de Linduarte Noronha (1960), doc, 22 min, 16mm/p&b, abriram o Cinema Novo no Brasil. Saraceni conta a história de uma aldeia de pescadores que é invadida pela chegada da Fábrica Nacional de Álcalis causando a morte dos peixes e fazendo com que seus habitantes tenham que emigrar. As imagens de seu cotidiano têm como fundo o violão com uma música de Heitor Villa-Lobos. Essa transformação destrutiva é orientada por uma *voz over* que se sobrepõe àquela realidade e nos fala sobre o êxodo a que são submetidos pela chegada da fábrica. Não há som ambiente e a montagem se constrói a partir do contraponto do violão de Villa-Lobos para representar, com certa melancolia, o dia a dia dos pescadores que vai ser desfeito pela chegada do progresso. Essa *voz-over* é chamada por Jean-Claude Bernardet como “a voz do dono” (Bernardet, 2007).⁶

Etnográfico

Em *A almadraba atuneira*, (1961) e *Vilarinho das Furnas* (1971), não existe essa “voz do dono”, calcada em modelos sociológicos, muitos deles próximos ao Cinema Novo brasileiro. Campos vai construindo seu caminho a partir da voz que o outro lhe apresenta. Em *Vilarinho das Furnas*, o diretor teve muitas dificuldades para fazer a filmagem. Os habitantes dessa aldeia tinham fortes tradições comunitárias e viviam em completo isolamento, por isso não aceitavam sua presença, mas em nenhum momento temos sua própria voz para explicar sobre qualquer aspecto. Em som direto um homem apresenta-se olhando para a câmera e pronuncia seu nome, Aníbal Gonçalves Pereira e diz pertencer àquele lugar, “nascido e criado” e adianta: “vou contar sobre os usos e costumes desta terra”. Campos firma seu interesse por esses povos como uma forma de se solidarizar com culturas que estavam em extinção. “*Vilarinho das Furnas* é o filme mais aclamado de Antônio Campos, o filme

6. Posteriormente, nos anos 1970, vai existir uma conjuntura politizada e, também, poética, que rompe por meio de produções experimentais com os modelos de documentários até então em voga, chamados por Jean-Claude Bernardet de “sociológicos”. Podemos citar os curtas-documentários de Arthur Omar e Aloysio Raulino, entre outros.

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’” (Penafria, 2009:50).⁷

Catarina Alves Costa reconhece certa pertinência na relação de Campos com o etnográfico no que diz respeito a um “registro *in loco* em que o realizador vai procurar os acontecimentos concretos, as experiências vividas por pessoas concretas... como o aspecto presente em sequências longamente descritivas no uso do som direto e numa certa preocupação conceitual...” (Costa, 2021: 266). Mas a identidade com o etnográfico é apenas uma das superfícies para onde a filmografia de Campos pode apontar. Em *A almadraba atuneira*, por exemplo, a aldeia de pesca nos é inicialmente retratada a partir do som ambiente. Mas, do momento em que os pescadores saem de suas casas em direção ao mar, a partir do som de uma espécie de apito tocado por um velho senhor, o diretor muda a forma de procedimento em relação à banda sonora. Passa a dramatizar intensamente as imagens dos pescadores puxando suas redes por meio do clássico *Sagração da primavera*, de Ígor Stravinski. Essa relação da música com as imagens é mantida até o fim, criando um tom épico, com o ápice na cena do embate dos pescadores, que munidos de foices travam uma luta corpo a corpo com os peixes enredados. O lado épico construído pela presença de Stravinski desenha os homens do mar como heróis, ideia que vai estar presente no filme *Gente da Praia da Vieira* em 1976.

Campos se aproxima do discurso etnográfico de maneira pessoal, conhece o grande etnógrafo português Jorge Dias, que possui estudos sobre locais que serão filmados por Campos, como os livros: *Vilarinho da Furna, uma aldeia comunitária* (1948) e *Rio de Onor, comunitarismo agro-pastoril* (1953). No filme *Falamos de Rio de Onor* (1974), doc, 63 min, 16mm/p&b, cor, se apropria mesmo da figura deste autor por meio de uma personagem, a mulher que chega ao local vinda de Lisboa e o cita: “tinha curiosidade em ver, a partir do livro de Jorge Dias, se os costumes são os mesmos”.

Em outro trecho do filme, no longo sermão do padre da aldeia, a palavra de Deus é substituída pela do antropólogo, “ ‘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’ (...) o padre elogia e transmite aos fiéis para lhes indicar o bom caminho, o caminho que devem seguir” (Penafria, 2009:57).⁸

Campos se identifica com esse pensamento que aponta para a preservação das populações com risco de extinção. Essa informação é destacada nos créditos finais de *A almadraba atuneira*: “Esta foi a última campanha neste arraial destruído pelo mar no inverno de 1962”. E, também, de *Vilarinho das Furnas*: “Morreu Vilarinho das Furnas sob o manto de água que lhe deu vida.”

7. A interrogação (?) a seguir da palavra rotulado pertence ao texto original.

8. Nestefilme como outros deste diretor, ele se utiliza da representação como forma de registro documental. Então nesse sentido não se sabe se no caso do padre foi sugerido a ele a menção ao trecho de Jorge Dias ou se essa opção ocorreu a partir do pároco.

Ao acompanhar a realidade em torno com um certo rigor científico, prezando a não interferência existe um apreço à etnologia. Mas há um curta, *A invenção do amor* (1965), 29 min, 16mm/p&b e cor, que abre uma exceção nessa trajetória inicial de Campos, pois não representa o viés documental *A almadraba atuneira*, *Vilari-nho das Furnas* (1971), *Falamos de Rio de Onor* (1974) e *Gente da Praia da Vieira* (1975). E, também, não dialoga com os dois curtas anteriores: *Um tesoiro* e *O Senhor*, que tinham como protagonistas figuras do povo.

Em *A invenção do amor* (1965), filmado na cidade de Lisboa, Campos mostra interesse pelo protagonismo do espaço urbano, fora do ambiente rural ou piscatório, aproximando o realizador do universo da *Nouvelle Vague* francesa e, também do Cinema Novo português. A homenagem feita a Campos pela *Seção de Cinema Experimental do Cineclube do Porto*, em 1966, destaca essa relação:

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*]?: (Cine Clube do Porto, 1966: 47).

Mas ele estava isolado em relação aos cinemanovistas portugueses. Em depoimento a Catarina Alves Costa em seu documentário, *Falamos de António Campos* (2009), o crítico Augusto Seabra tentava entender seu isolamento chamando a atenção para uma modéstia excessiva: “as pessoas humildes às vezes chateiam, porque são humildes demais e no caso de Campos isso foi também um pouco negativo pois ele depois não teve apoios suficientes” (50:44). Paulo Rocha, na mesma entrevista, publicada em livro da diretora, aponta para a incompatibilidade com o pessoal do Cinema Novo:

“O António Campos não tinha nada a ver com os cineastas portugueses, era muito modesto..., tinha um ar e uma maneira de falar que não era nada adaptada a Lisboa (...) eu dizia: `há um tipo de Leiria muito esquisito que gravou comigo, ele faz coisas tão bonitas. (...) mas aquilo não pegou, nunca conseguia que eles ficassem devotos por esse meu culto particular. Fiquei bastante decepcionado.” (Costa, 2021:215).

Campos era reconhecido como sendo do cinema dito ‘amador’, no início de sua carreira essa identidade estava relacionada ao formato que utilizava, a película de 8 mm, depois, essa alcunha permaneceu. Rocha manteve-se a seu lado durante diversos momentos.⁹

Amador

A questão do cineasta amador é trazida por Maya Deren em meio ao debate sobre o experimental em seu conhecido texto “*Amateur versus profissional*”. “O maior obstáculo para os cineastas amadores é seu próprio sentimento de inferioridade em relação às produções profissionais. A própria classificação ‘amador’ tem um tom apoloético. Mas essa mesma palavra – do latim *amador* – ‘amante’ significa aquele que faz algo por amor à coisa e não por razões econômicas ou de necessidade”. (Deren, 1965: 45).¹⁰

Não creio que Campos tivesse sentimento de inferioridade parecia ter uma certeza absoluta da liberdade que obtinha sendo amador. Nem a questão das “razões econômicas ou de necessidade” se aplica a seu caso, específico, pois poderia abranger todo o Cinema Novo português ou os realizadores independentes que não conseguissem sobreviver fazendo filmes. Campos trabalhava como funcionário administrativo da Escola Industrial, em Leiria, muitas vezes pedia licenças sem vencimento para ir filmar, ficando longos períodos sem receber ordenado.¹¹

O que pode remeter à outra definição para amador quando o filme é feito como um *hobby*. O cineasta brasileiro Allan Ribeiro realizou *Mais do que eu possa me reconhecer* (2015) doc, 72min/cor, sobre Darel Valença Lins, para dizer que ele, além de artista-plástico, era também um cineasta amador. Nos créditos, Allan Ribeiro dividiu a direção do filme com ele. Mas Darel era um artista reconhecido e fazia filmes em VHS, como *hobby*. No caso de Campos e de outros cineastas considerados “amadores” fazer filmes é sua única e grande paixão.

9. Paulo Rocha: “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. (...) 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 sua obra e os vários círculos dos poderes. O António era assim, mas foi o país quem perdeu. *António Campos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa. Museu do cinema. 2000. Biografia Filmografia Bibliografia e textos de Maria João Madeira, José Manuel da Costa, Jean Loup Passe, Paulo Rocha; Joaquim Paes de Brito, Joana Ascensão, João Bénard da Costa. In Penafria: 2009: rodapé 14, pág 15.

10. Tradução da autora a partir do trecho: “The major obstacle for amateur filmmakers is their own sense of inferiority vis-a-vis professional productions. The very classification ‘amateur’ has an apologetic ring. But that very word – from the Latin ‘amateur’ – ‘lover’ means one who does something for the love of the thing rather than for economic reasons or necessity.”

11. Campos trabalhou na Fundação Calouste Gulbenkian realizando curta-metragens para esta instituição. Eram produções que acompanhavam o âmbito das artes, um universo bem diferente do que o realizador estava a produzir anteriormente e que iria realizar depois.

Ser ou não ser amador é algo que também aparece nas reflexões de Stan Brakhage, reconhecido nome do cinema experimental americano. Em um de seus textos, de 1971, sobre o processo de criação, “In defense of amateur”, defende a possibilidade de trabalhar completamente sozinho e em casa e afirma:

A partir do momento que minhas obras mais caseiras passaram a ser valorizadas e se tornaram públicas, passei a ser chamado de “profissional”, “artista” e “amador”. Desses três termos, o último – “amador” – é o que realmente me honra. (Brakhage, 2014:1).¹²

O cineasta superoitista brasileiro, Jairo Ferreira, também crítico de cinema, pode ser visto como um amador que teve um reconhecimento tardio, somente após seu falecimento em 2003., realizou nove filmes, sete em Super 8, um em 35mm e um em vídeo. Era ligado ao grupo de Cinema Marginal, com quem conviveu, e conhecia a “turma” do Cinema Novo por meio de seu trabalho como crítico em jornais como a Folha e o Estado de São Paulo. Filmar para ele também não era um *hobby* apesar de viver como jornalista. Tinha obsessão pelo mundo cultural, artístico e cinematográfico que dispunha à sua volta na cidade de São Paulo, criando em suas produções o que ele mesmo denominou como um “cinema de invenção”, no livro homônimo, esgotado em três edições.¹³ Outros realizadores que nesse viés experimental podem ser identificados como amadores, pertencem ao universo de criação dos filmes-diários. Além de Ferreira, que entra nessa categoria, estão David Perlov e, também, o reconhecido Jonas Mekas.

Antônio Campos era um amador diferente dos exemplos trazidos acima. Não se embrenhou pelo cinema experimental como Brakhage e Maya Deren e não pertenceu a grupos ligados à cinefilia, como no caso de Jairo Ferreira ou dos realizadores que falam de seu cotidiano inserido em um grupo de arte ou de cinema, como Mekas. Paulo Cunha aponta para o Cinema Novo português como uma geração cinéfila, que rompeu com as referências portuguesas: “esteticamente, as maiores referências desta geração eram quase exclusivamente estrangeiras”. Nesse sentido cita depoimento do diretor cinemanovista Alberto Seixas Santos:

(...) para mim a história do cinema e os cineastas que conheci eram a minha família, de facto. Não pensava no meu pai português, pensava quem são as pessoas com quem me entendo, nas quais me reconheço. Tinha visto muitos filmes – eu e

12. Tradução da autora. Para Brakhage, o amador trabalha a partir de suas próprias necessidades: “if he takes pictures, he photographs what he loves or needs in some-such sense. surely a more real, and thus honorable, activity than work which is performed for some gain or other than what the work itself gives... surely more personally meaningful than.”

13. A primeira edição do livro *Cinema de invenção*, de Jairo Ferreira foi publicada em 1986. A segunda, ainda em vida do diretor, é de 2000. E finalmente a terceira, bem depois de seu falecimento, é de 2016. Neste livro, a partir da vivência como crítico, roteirista, ator e também fotógrafo still de vários filmes, traz à tona a produção de diretores que considerava como sendo inventores ou experimentais, muitos pertenciam ao chamado Cinema Marginal.

o António-Pedro [Vasconcelos], no tempo em que vivemos em Paris, íamos às três sessões da Cinemateca Francesa, e conhecíamos praticamente toda a história do cinema.¹⁴ (Cunha, 2010:186)

Campos não é cinéfilo nem faz menção a nenhum modelo de filmes portugueses, nem possui uma família que se reconhece através do cinema. Porém, mantém diálogo com suas próprias produções, com sua formação de juventude no teatro de Leiria e com as pessoas muito próximas em termos de afeto. Estas o incentivaram a fazer cinema e participaram de sua trajetória, como sua tia e a prima, com quem foi criado, o Quiné, ator e diretor do grupo de teatro amador de Leiria. Eles estão presentes nos créditos de *Um tesoiro*, *O Senhor*, *A almadraba atuneira*. Em *A invenção do amor*, há uma dedicatória especial para a tia, seu nome surge por meio da imagem de um rasgo sobre a tela preta: “para a Octavia companheira sempre presente”¹⁵. A relação com os familiares, e com o grupo de teatro de Leiria justifica muitas vezes seus próprios meios de produção, Campos revela uma ajuda substancial para conseguir terminar *A almadraba atuneira*: “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” (António Campos, 1961 *apud* Penafria, 2009: 42). Campos era um amador, no melhor sentido do termo, um inventor. E como inventor não se submete.

A invenção do amor

Em *A invenção do amor* (1965), 29min, 16mm/p&b, livre adaptação do poema homônimo de Daniel Filipe, Campos comprova uma mudança de rota em seu percurso que vislumbrava proximidade com a representação do povo português. A escolha por esse poema, lançado em livro em 1961, confirma sua tendência à autonomia na criação regida a partir de um sentimento profundo com o tema escolhido:

Certamente, tal como acontecera com *A almadraba atuneira*, decidi-me a procurar sempre - o que acontece ainda hoje – os temas que mais me apaixonam...um amigo meu falou-me do poema “A invenção do amor”, de Daniel Filipe. Eu empolguei-me de facto com o poema, mas qualquer coisa do momento obrigou-me a pôr a ideia momentaneamente de parte. Peguei-lhe mais tarde”. (Marques, 1973 *apud* Penafria, 2009: 59-60).

14. Cunha, Paulo. Um buraco chamado Portugal: Estudos do séc. XX. No 10. 2010 a «europeização» da geração do novo cinema português (1962-74) Imprensa da Universidade de Coimbra. Pag. 5 ou 186 <https://digitalisdsp.uc.pt/bitstream/10316.2/36528/1/Um%20buraco%20chamado%20Portugal.pdf>

15. “(...) o pai entretanto morre, a mãe adoce e a tia Octavia que tem uma filha a Hortência, que estava a amamentar, e o Antonio era da mesma idade, e ela acaba por amamentar ambos”. Depoimento de Fernando Cruz (familiar) a Catarina Alves Costa no documentário *Falamos de António Campos* (18:43 a 19:07).

O cabo-verdiano Daniel Filipe foi militante da esquerda portuguesa, com posições claras contra a ditadura, explicitadas neste poema e em outros como “Pátria lugar de exílio”. Ele é preso e torturado pela Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE), morrendo aos 39 anos em Lisboa, um ano antes do curta-metragem de Campos estar pronto (Efeméride, 2010: online).¹⁶ Fazer esse filme foi realmente um ato político. Campos diz que “pegou o poema” para realizar o filme “mais tarde” pode-se pensar que isso se deu, mobilizado pela morte do poeta. Sim, porque Campos era de esquerda e tinha ligações com o Partido Comunista Português (idem).¹⁷ Esta produção tem um significado muito especial para ele pois vai citá-lo em seu documental, *Gente da Praia da Vieira*, realizado no tempo da liberdade que sobreveio após o 25 de Abril de 1974.

O filme e o poema falam de um homem e uma mulher que são procurados pela polícia por terem se encontrado em um bar e inventado o amor. Campos irá dialogar com o texto poético de diversas maneiras e em alguns momentos trazer trechos inteiros para uma *voz-over* ou para imagens de cartazes de rua. Outras vezes vai recriar em termos filmicos, de forma quase literal, através das cenas que o poema sugere. A cidade como opressora é vista no filme como num espaço urbano de ficção-científica, uma alusão forte ao conhecido romance do britânico George Orwell: *1984*, publicado em 1948.¹⁸ Há um “quê” da presença dessa distopia futurista trazida para os anos 1960. Até na maneira como o diretor assume o ano “1965”, data da realização, colocando-o no centro do enquadramento, antecedendo o título mesmo.

Ao clima poético ficcional são inseridas imagens documentais, a narrativa inicia com um enorme estádio de futebol, a arquibancada lotada, pessoas anônimas, um aglomerado de homens que torce, se anima, se emociona, mas não há jogadores em campo, nem bola, nem traves. A multidão parece estar sendo movida por um hino, ouvimos ao fundo, faz alusão a um evento institucional esportivo, típico do fascismo. Na saída a multidão toma as ruas e se destaca um homem e muito ao longe a mulher, ambos serão os protagonistas da história. A situação persecutória do casal

16. Nascido em Cabo Verde, veio pequeno para Lisboa. Foi jornalista e poeta. Co-director dos cadernos *Notícias do Bloqueio*, colaborou assiduamente na revista *Távola Redonda* e realizou, na Emissora Nacional, o programa literário *Voz do Império*. Daniel Filipe iniciou a sua actividade literária em 1946 com *Missiva*, seguindo-se *Marinheiro em Terra* (1949), *O viajero solitário* (1951), *Recado para a amiga distante* (1956), *A ilha e a solidão* (1957) - *Prémio Camilo Pessanha*; o romance *O manuscrito na garrafa* (1960), *A invenção do amor* (1961) e *Pátria, lugar de exílio* (1963). O amor e a solidão, o indivíduo e a cidade recortam-se nos seus versos com acentos originais, fluentes e por vezes inesquecíveis.

17. Em conversa por e-mail em julho de 2022 com a pesquisadora Manuela Penafria, perguntei se António Campos era de esquerda e pertencia ao Partido Comunista Português. A seguir, o breve diálogo estabelecido com a pesquisadora. “Não tenho data da sua entrada para o PCP. Eu quase juro que nunca terá sido militante oficialmente. O Henrique Espírito Santo disse-me, há uns anos, que às vezes ele ia às reuniões, outras vezes não. Era simpatizante claramente, mas mantinha alguma distância. Não tenho dúvida nenhuma que ele era de esquerda, acontece que para ele a ideologia devia ir de baixo para cima, ou seja, a partir do povo.”

18. Há um trecho no texto de Filipe que menciona o termo ficção científica fazendo referência aos hábitos do homem que estava sendo procurado: “Era um homem como qualquer outro, com um emprego de trinta e oito horas semanais, cinema aos sábados à noite, domingos sem programa e gosto pelos livros de ficção-científica” (Filipe, 1972, p. 39).

que acaba de se conhecer no café de um hotel em um dia chuvoso e torna-se procurado pela polícia, é introduzida rapidamente pelo close de um mini-gravador retirado da bolsa de uma velha senhora que regista o breve diálogo entre eles. Este primeiro diálogo não está no poema de Filipe foi criado pelo realizador. A conversa é pueril, mas significativa, com frases repletas de metáforas retiradas de ditos populares e do pensamento do filósofo chinês Confúcio: “transporta todos os dias um punhado de terra e terás uma montanha...” ou “transporta todos os dias uma gota de água e terás o mar” e ainda “é urgente começar. . . os outros farão o cume da montanha”.¹⁹

Em uma sequência de planos rápidos temos o quadro da perseguição: homens em volta de uma mesa configuram a polícia, estão a ouvir as gravações realizadas no Café. Um deles entra na sala para entregar fotos do casal, veste um traje futurista: um jaleco branco e um óculos-escuro espelhado. A música eletrônica de Tom Dissevelt e Kid Baltan ajuda a compor o clima de ficção científica.²⁰ Nas cenas externas, a cidade moderna é situada no mesmo local do cenário do primeiro filme de Paulo Rocha, *Os verdes anos* (1963) 91min. 35mm/p&b. O casal perambula pelas ruas chamadas na época como “avenidas novas”, no bairro de Alvalade, entre os prédios modernistas recém-construídos, próximos ao Bar do Vavá, ponto de encontro dos cinemanovistas, na esquina da avenida de Roma com a avenida Estados Unidos da América.

A montagem é precisa, a linguagem tem o tom poético experimental da *Nouvelle Vague* francesa, em que se consegue perceber a existência de uma história, apesar de fragmentada ou absurda. Aqui representa a grande metáfora do poema de Filipe sobre o clima vivido pelo fascismo de Salazar. As outras vozes, diretamente adaptadas do texto poético, são sobrepostas ao casal em fuga, e trazem palavras de ordem que remetem à polícia do Estado, facilmente identificadas com a PIDE:²¹

O serviço de informação da polícia de costumes avisa que ontem à tarde um homem e uma mulher se encontraram em um bar da capital e no seu criminoso encontro inventaram o amor. Como não foi possível deter os criminosos dada a rapidez com que agiram peço a todos os cidadãos que colaborem com as autoridades na perseguição que a bem da moral pública lhe está a ser movida. Haverá pesadas sanções para os que auxiliarem os fugitivos.²² (00:7:37 a 00:8:00)

19. “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.”

20. Nos créditos está como “Eletronic Music, Eletronic Movements”, de Tom Dissevelt e Kid Baltan. Ambos são conhecidos como pioneiros da música eletrônica.

21. No poema original: “Em letras enormes do tamanho, do medo da solidão da angústia, um cartaz denuncia que um homem e uma mulher, se encontraram num bar de hotel, numa tarde de chuva, entre zunidos de conversa e inventaram o amor com caráter de urgência.” (Filipe, 1974:26).

22. Essas imagens são sugeridas por este trecho do poema: “Um homem e uma mulher um cartaz de notícia, colado em todas as esquinas da cidade. A rádio já falou a TV anuncia, iminente a captura. A polícia de costumes avisada procura os dois amantes nos becos e avenidas.” (Filipe, 1972:27)

Este trecho é dito por meio de um locutor televisivo e depois é inserido nos cartazes que estão em todos os muros da cidade. Os cartazes estão escritos em uma língua inventada: “Buskatt per I politzya”, mas por alguns segundos surge por meio de uma fusão, a mensagem em português: “Procurados pela polícia” e o texto subsequente já mencionado pela voz over.²³

Da parte dos perseguidos a ação também é mostrada de maneira veloz, o reencontro dos amantes ocorre já em situação de fuga. Além das cenas de deambulação da dupla em tensa retirada, o diretor abre mais duas pequenas narrativas sugeridas por fragmentos do poema. Elas se interligam à ação central através da imagem-símbolo de uma rosa vermelha. O poema diz:

escutem cuidadosamente a todas as portas antes de bater (...) alguém que os escutou deixou cair as armas e mergulhou nas mãos o rosto banhado de lágrimas (...) Foi condenado à morte é evidente. É preciso evitar um mal maior. Mas caminhou cantando para o muro da execução, foi necessário amordaçá-lo e mesmo assim desprendia-se dele, um misterioso halo de uma felicidade incorrupta. (Filipe, 1972:30/31).

A identidade desse “alguém que os escutou” e foi contaminado pelo afeto demonstrado pelos protagonistas é representada pelo close de um dos agentes da polícia, que, estando sozinho, ri para si mesmo, mostrando um comportamento diferente. A cena da condenação à morte por fuzilamento é quase pictórica, alude a cenas de execução dos anos da Revolução Civil Espanhola em 1936. O acusado está de camisa branca aberta é levado para um lugar com um muro repleto de furos. Ele não canta, não é amordaçado, mas discursa frente a seus algozes e o “halo de uma felicidade incorrupta” transforma-se na cena em que, depois de morto, vemos cair a flor de sua mão, e esta é apanhada pelo soldado-carrasco.

O realizador traça no filme “o percurso da flor” intercalado à sequência principal, por meio de outra mininarrativa, inspirada por outro trecho do poema:²⁴

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 lhe recusaram (...) Ainda bem que se revelou a tempo. Vai ser internado. E submetido a um tratamento especial de recuperação. Mas é possível que haja outros (...). (Filipe, 1972:28).

23. Poder sustentar essa evidência da polícia repressora dentro da narrativa, com certeza foi um ato de enfrentamento ao regime ditatorial, o que depois causou uma certa “paranoia”, por parte do realizador, bastante justificada, em relação à sua exibição. “Sendo uma inegável metáfora e representante do ambiente vivido antes do 25 de Abril, o filme que começou por ter exibições 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.” Informação obtida no Museu da Imagem em Movimento (MIMO), de Leiria (Penafria, 2009: 48).

24. A rosa, está presente desde o início do poema, chamada de “flor rubra essencial”, como um símbolo da luta contra o fascismo (Filipe, 1972: 27).

No filme a rosa vermelha aparece em meio ao fluxo contínuo de água de um rio onde está uma criança a brincar, ela pega a flor e depois entrega mais adiante à sua professora. Ela olha para este ato com estranheza e leva o menino para a sala do diretor, é possível entender que a criança é castigada. O diretor guarda a flor em uma gaveta que está repleta de outras. No dormitório de um internato com várias camas enfileiras, a entrada de um rígido inspetor nos leva à imagem-ícone do filme *Zero de conduta* (1928), de Jean Vigo, uma crítica ao sistema de ensino da França de então. Quando o inspetor sai do recinto, como forma de rebelião, cada criança se levanta sorrateiramente carregando uma rosa vermelha e entrega a este menino que ainda estava a dormir.

Esta sequência estende a crítica ao sistema de ensino presente na obra de Vigo e parece também inspirada pela palavra “ternura” do poema: “Um homem e uma mulher que tinham olhos e coração e fome de ternura”. Esse trecho não aparece citado pela voz *over*. É representado por outro viés construído pela montagem através da simbologia revolucionária atribuída à rosa vermelha. É ela que une as duas narrativas que se intercalam à principal. A flor é também visível sobre o busto, presa ao vestido da moça fugitiva.

O cineasta Fernando Lopes conta em entrevista sobre Campos, que François Truffaut estava de passagem por Lisboa em 1965 para filmar *Le peau douce*, com a produção do António da Cunha Telles. Foi apresentado ao cineasta francês alguns filmes do Cinema Novo português e, também, *A invenção do amor*: “Truffaut ficou maravilhado. Mostrei-lhe o primeiro filme do António de Macedo²⁵, o meu *As pedras e o tempo* e o Truffaut disse: ‘Pá, o que eu gosto mesmo é do António Campos.’” (António Campos, 2009: online).

Os elogios explícitos de Truffaut ao filme de Campos demonstram existir uma identidade, neste momento, com a produção que o diretor francês estava para realizar, o projeto *Fahrenheit 451* (1966) ficção, 116min, 35mm/cor.²⁶ O diretor francês com certeza levou em conta o clima que Campos conquista por meio da representação do poema de Daniel Filipe. Nele é a flor e não o livro, o elemento de contaminação, considerado perigoso pelo Estado. A cena da perseguição ao casal do filme de Campos se assemelha ao do filme de Truffaut, o mesmo apelo impositivo à po-

25. Desconheço o curta de Fernando Lopes, mas o primeiro filme de António Macedo a que ele faz referência é o *Verão coincidente* (1962) 13min, 35mm/cor. Este curta realmente dialoga com *A invenção do amor* ao interpretar o poema de Maria Teresa Horta. Revela o lado mais experimental deste cineasta, que não aparece em outras obras. Esse curta é espantoso, com uma linguagem bastante radical se comparada com a produção do Cinema Novo português da época. Macedo experimenta para todos os lados: na banda sonora o som é gritante contínuo e incômodo, o ruído contínuo de uma lancha que leva um garoto de jet-ski é sincopado com a imagem e com a declamação do poema de Horta traz a sensação de um verão duro, realçado pela imagem estourada nas cores. Traduz de forma abstrata e sensorial a sensação do calor proposta pelas três partes do texto poético: a manhã, a tarde e a noite ou o calor, o ócio, o trabalho, o amor. Este curta foi visto na *Mostra Cinema e Poesia*, promovida pela Cinemateca Portuguesa em abril de 2022. Após a sessão houve debate com a presença do compositor e artista multimídia António de Sousa Dias, filho do realizador.

26. O filme *Fahrenheit 451* foi adaptado do romance homônimo de ficção científica escrito por Ray Bradbury (1920-2012) publicado pela primeira vez em 1953.

pulação, a voz do Estado fascista se sobrepondo à fotografia do personagem Montag também açoitado pela polícia, sua imagem ampliada em diversos televisores na vitrine de uma loja.

Fiquem atentos a um homem correndo pelas ruas. Repetindo, chamando todos os cidadãos. Procurado por assassinato Montag. Profissão bombeiro. Que cada um fique à entrada de sua casa. Olhe e escute. Fiquem atentos a um homem correndo pelas ruas. Repetindo, chamando todos os cidadãos. O criminoso está sozinho e a pé. Que cada um fique à entrada de sua casa. Olhe e escute. (1:38:30 a 13:40:00)

Trata-se de dois filmes muito diversos em relação ao formato e à produção, um curta-metragem artesanal realizado totalmente com recursos próprios e o outro um longa, da fase inglesa de Truffaut, com trilha sonora de Bernard Herrmann (compositor conhecido dos filmes de Hitchcock) com os reconhecidos atores Julie Christie e Oskar Werner. Mas é interessante lembrar do momento vivido por cada país onde foi realizado. A narrativa de *Fahrenheit 451* acontece mais explicitamente no futuro. A performance dos livros sendo queimados e a perseguição ao cidadão por qualquer atitude não autorizada pelo governo é metáfora do nazifascismo que havia sido eliminado com o final da Segunda Guerra Mundial em 1945. Em *A invenção do amor*, poema e filme são reflexões corajosas de quem estava vivendo dentro das regras de uma ditadura cruel. Essas considerações fazem sentido se lembrarmos o cenário que se configurava no Portugal de então. José Dias Coelho, artista-plástico e importante integrante do Partido Comunista Português havia sido assassinado a tiros em uma rua de Lisboa por agentes da PIDE em 19 de dezembro de 1961 (Tengarrinha, s/d: online).²⁷

Podemos interpretar o temor sentido pelo diretor frente a essa configuração política nos créditos finais: seu nome surge após o dos protagonistas, sem nenhuma menção à sua função como realizador. Nove anos depois, em entrevista ao *Diário Popular*, julho de 1974, todo o afeto e companheirismo necessários para a realização deste filme, retornam nesta fala: “Quero salientar ainda a precisa ajuda de 3 homens

27. O texto “A morte saiu à rua”, de Margarida Tengarrinha, pode esclarecer mais especificamente o que ocorria, a ditadura portuguesa vivia momentos de tensão nesse início dos anos 1960: “Estávamos em 1961, ano de um forte abalo no regime fascista. Logo no início do ano houve o assalto ao paquete Santa Maria, baptizado de “Santa Liberdade” por Henrique Galvão, o que constituiu um escândalo internacional contra a ditadura salazarista. Em 4 de Fevereiro, com o início da insurreição do povo angolano começaram as guerras coloniais, tendo o Partido Comunista desencadeado desde logo a luta contra a guerra. Antes e depois das “eleições” de Novembro realizaram-se manifestações contra a farsa eleitoral, tendo sido morto o Cândido Martins na manifestação de Almada. No dia 4 de Dezembro um grupo de dirigentes comunistas consegue fugir audaciosamente de Caxias no carro blindado de Salazar. Poucos dias depois dá-se a queda de Goa, início da derrocada do império colonial português. Salazar, desesperado e raivoso pelos sucessivos reveses que o regime vinha sofrendo, exige ao chefe da PIDE que intensifique os métodos repressivos e a vigilância de rua. A partir de 15 de Dezembro foram efectuadas sucessivas prisões de camaradas da direcção do Partido, entre os quais Octávio Pato, Pires Jorge, Carlos Costa e Américo de Sousa. É então que José Dias Coelho, responsável de um sector extremamente vulnerável, é detectado pela brigada da PIDE chefiada pelo criminoso José Gonçalves e assassinado a tiro, na rua que hoje tem o seu nome, no dia 19 de Dezembro de 1961.

excepcionais que me ajudaram, tantas vezes com prejuízo das suas vidas: o Joaquim Manuel - Quiné, o Jorge e a Carlota. São eles os meus principais e únicos colaboradores” (Lívio, 1974: 3). [apud Penafria, 2009: 82].

Em *A invenção do amor* (1965), Campos aborda um outro tipo de saída forçada do local de origem, a do autoexílio por razões políticas ideológicas. Na penúltima sequência vemos o protagonista na praia junto ao mar, carregando a amada morta nos braços. Ali ele encontra três homens que o abraçam e o ajudam a seguir em frente. É uma cena rápida, mas representa a possibilidade de um outro lugar para viver. Talvez por essa razão Campos tenha trazido este curta de maneira explícita para dentro de *Gente da Praia da Vieira* (1975), realizado logo após a Revolução dos Cravos, como um grito de liberdade de um filme que ficou preso na garganta.²⁸

Gente da Praia da Vieira

Gente da Praia da Vieira (1975) 16mm, 63m/P&B e cor, fala da história dos pescadores que são forçados a emigrar para o Rio Tejo, para o Escarpim. “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”. (Penafria, 2009: 214).

O tema segue novamente a história de populações mais pobres coagidas a abandonar seu lugar de origem como nas aldeias de *A almadraba atuneira* (1961) e *Vilarrinho das Furnas* (1971), que deixaram de existir ou que se encontravam ameaçadas como em *Falamos de Rio de Onor* (1974). Como foi visto, esse tópico inseriu o realizador dentro de uma das características do que pode ser o filme etnográfico.

Campos demonstra aqui uma enorme liberdade de criação e transforma este filme em um campo de experimentação movido pelo sentimento que festeja o período revolucionário do 25 de Abril.²⁹ Mistura estratégias, usa com intensidade os recursos do Direto, com os pescadores falando para a câmera seu discurso rebelde contra as condições que antes lhe eram impostas pela ditadura, acompanha a encenação

28. No mesmo ano realiza o curta *A festa* sobre as homenagens em Leiria à Nossa Senhora da Conceição padroeira de Portugal, é possível que tenha sido realizada para confirmar sua relação com o povo agora depois de finalizada a longa ditadura. Não sei porque seu nome não aparece junto aos realizadores portugueses, incluindo o brasileiro Glauber Rocha que filmaram as ruas logo após o 25 de Abril. Talvez não tenha sido convidado para fazer parte do grupo de realizadores ligado ao Cinema Novo. Ou como sugerido em conversa com pesquisadora Manuela Penafria, “ele não foi, simplesmente porque outras pessoas já estavam a fazê-lo”. Mas o olhar representado por sua câmera e por uma maneira muito singular de estar com o outro, teria sido fundamental para o cinema português. De qualquer forma, Campos realizou ainda em 1975, a partir de uma encomenda do PCP, o curta-documentário *Paredes pintadas da revolução portuguesa*. Registrando em filme uma homenagem à Revolução de 25 de Abril. Os ideais e palavras de ordem revolucionários nos muros da cidade de Lisboa surgem como forma de representar o texto do pintor António Domingues que elogia como obra plástica os grafites iniciados pela Célula dos Artistas Plásticos do Partido Comunista Português.

29. Junto com esse documentário o realizador filma o curta-metragem *A festa*, mas é em *Gente da Praia da Vieira*, que vai refletir sobre o momento que está sendo vivido.

de uma peça sobre a vida desses trabalhadores, traz materiais provindos de outras filmagens suas, *Um tesoiro*, (1958) e *A invenção do amor* (1965), filma em preto e branco e a cores. O aproveitamento das texturas dos diferentes suportes, 8mm, o 16mm, em P&B e a cores, evidenciam uma opção de linguagem. *Um tesoiro* é tratado como material de arquivo, a história original não é respeitada. O filme é mudo e aqui é acompanhado por uma *voz-over*.

Essa voz inicial dura mais de seis minutos, fala sobre a antiga praia da Vieira e o porquê do exílio dos pescadores. Eles construíam suas casas com madeira da mata, as árvores começaram a ser cortadas por empresas. No inverno, a areia trazida pelo vento soterrava as casas. Eles eram obrigados a emigrar para o Tejo. A *voz over* destaca que os pescadores que lá viveram foram heróis no embate com o mar: um naufrágio tirou a vida de 13 pescadores. Para a história do naufrágio a montagem constrói um contraponto poético com as imagens, criando uma complementação às vezes mais direta, como a cena em que uma mulher muito velha chega a seu casebre na praia e vê uma criança marcar o sinal da cruz em sua porta. O sentido é mais metafórico quando se conecta a dor pela perda dos naufragados com a imagem de um dentista que está a arrancar o dente de um homem, com as próprias mãos. Na cena o paciente está sentado com a boca bem aberta, ao ar livre, na praia. Há todo um detalhamento em relação ao relato do naufrágio, como a idade de um dos homens afogados, um rapaz de 18 anos. Menciona ainda que alguns pescadores tinham nome de mulheres, como Ti Luzia Tocha e Maria do Rosário, “pois são elas que permanecem, não morrem no mar”. Quando o conteúdo desta fala é conectado com outra voz, agora em som direto, vemos o ator (protagonista), o Joaquim Manuel (Quiné), a ler um livro para uma velha senhora. Ele nos revela que o autor do livro, daquela longa fala em forma de depoimento, chama-se António Vitorino (Infopédia, s/d: online).³⁰ Destaca-se aqui a importância da literatura para Campos que segue o que é importante para a gente do local. Este escritor, como também José Loureiro Botas, de *Um tesoiro*, moraram naquela região e fizeram parte da vida daquela senhora. Ambos são considerados como escritores do Neorealismo português. Isso confirma a chegada do Neorealismo nos anos 1950 em Portugal por meio da literatura, fonte de pesquisa que Campos traz para o cinema, além dos escritos etnográficos de Jorge Dias.

Esse passado atravessado por mortes, desespero e exílio, desemboca no ano de 1975. Joaquim Manuel de Oliveira (o Quiné) faz a ponte com o momento histórico da Revolução dos Cravos, por meio dele são inseridos trechos de *A invenção do amor*, filme esquecido pelo cinema português. Esse personagem representa a si mesmo: na vida real é mesmo conhecido encenador do teatro amador e na história está organi-

30. Vitorino, António. *Gente de Vieira*. Luiz André, Maria do Rosário, Ti Luzia Tocha, Nazário e *Naufragados* do Salsinha. Edição do Autor. Lisboa, Depositários: Editorial, Organizações, Ltda., 1938. No curta *Ti Miséria, um conto tradicional português*. (1979) Campos vai adaptar outra história do imaginário popular, o conto homónimo de Teófilo Braga. O autor possui obras da história literária baseadas na “etnografia (com especial destaque para as suas recolhas de contos e canções tradicionais).

zando um grupo de teatro para falar da vida desses pescadores.³¹ Ele irá encontrar a atriz do filme para lhe contar sobre seus projetos. Campos resgata seu filme proibido (nesta hora em que tantas obras censuradas aparecem) e ainda o insere dentro de um documentário sobre pescadores da praia da Vieira local tão conhecido por ele.³²

O personagem Quiné trabalha em uma fábrica, ele nos é apresentado em meio às máquinas. O registro da saída dos operários é documental. Aqui temos a figura do povo como operário, o que não estava nos outros documentários de Campos.³³ Por meio de sua voz em *off*, a simbolizar seus pensamentos, vamos saber de seu encontro com Maria Carolina Young, a atriz.

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. (00:09:21:06) a (00:10:09:11).

As cenas deste casal inseridas em *Gente da Praia da Vieira* como “pensamentos-memória” têm uma finalidade bem definida, surgem para presentificar a força, a rebeldia e a militância política da produção de 1965, agora na pós-ditadura. Para retirar qualquer possibilidade que pudesse nos levar a pensar em um encontro amoroso, Maria Carolina Young chega acompanhada do marido e filhos pequenos que permanecem presentes durante o encontro. Quiné de frente para câmera com os amigos de costas, no escuro, passa a falar dos pescadores como heróis e da peça sobre esse tema que pretende representar com os moradores locais. A ideia dramática resgata novamente a história da emigração forçada dos pescadores contada pela voz inicial expondo a injustiça por serem obrigados a construir apenas casas de madeira quando essas eram destruídas durante o inverno, destacando que nessa história “há um ponto social e ponto político”:

eram esses homens, eram esses heróis que eram obrigados a emigrar da Vieira no inverno (...) iam para o Alentejo para fazer carvão (...) a praia da Vieira alargou e começaram a fazer casas para os senhores... e a eles que era vedado fazer casas que não fossem de madeira (...) até a reconstrução tinha de ser de madeira velha (...) e eles perguntaram o que vcs querem de nós? Nós queremos que vocês saiam daqui. Mas esses terrenos não são nossos, pra nós darmos pros nossos filhos?

31. Quiné é parceiro e amigo de Campos desde os tempos que o diretor foi ator no Teatro Amador de Leiria. Adaptou e dirigiu diálogos para *Um tesouro* e em *O Senhor* trabalhou na produção. Já como ator trabalhou em *A invenção do amor* e também em *Vilarinho das Furnas* como: Joaquim Manuel (Quiné).

32. Pode-se pensar que este universo ficcional aí introduzido tem algo de autorreflexivo, já que Quiné e o Grupo Dramático Miguel Leitão, do qual Campos pertenceu em sua juventude, participaram de quase todas as produções até então.

33. E Campos tem em seu imaginário de infância a presença da fábrica. Conta que, em suas fugas da escola, “escondia a saca dos livros numa vereda 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”.

Temos pagado os impostos. Não há nada em forma de lei, vocês têm que sair daqui (...) e este problema chegou até os nossos dias em junho de 1975. (00:17:02:18) a (00:20:39:15).

Essa história dentro da narrativa justifica e dá peso ao discurso dos pescadores revoltados, este será captado em som direto. Os habitantes, indignados com a obrigatoriedade de construção das barracas em madeira, podem agora, com o fim da ditadura, dar o nome das pessoas que os perseguiram. Dois deles olhando para câmera, tendo atrás os manifestantes botando abaixo várias casas, se apresentam, descrevem com um vocabulário simples, mas direto, o que ocorria, e apontam para uma senhora chamada Julia Cunha:

A destruição dessas barracas é a maneira de um grupo de jovens da praia da Vieira criticarem que essas barracas eram mesmo prejudiciais a saúde porque nela os próprios banhistas faziam suas necessidades(...) e em virtude da câmara da Marinha Grande ter que nos oprimir, não deixava construir (...) outro dia uma tal de Julia Cunha telefona a GNR (...) a GNR chegou a minha casa onde essa fascista cá da terra, uma exploradora, só ela no tempo do Caetano e do Salazar vivia bem (...) e todas as barracas que havia na praia ela comprava(...) e chegava as pessoas não tinham casas de banho públicas e ficava tudo uma porcaria de higiene(...) e fizemos uma comissão primeiro de sete jovens e depois era a praia inteira(...) e essa senhora ainda por último recurso telefona para as Forças Armadas(...) a GNR chega aqui e quer levar a malta presa, mas isso não pode ser(...) estávamos simplesmente a construir na nossa terra (...) o povo da praia de Vieira mostrou que estava farto de ser oprimido, estava farto de ser dominado pela câmara da Marinha Grande. (00:21:12:21) a (00:24:41:20).

Transitando por várias opções de linguagem inclusive a do documentário mais tradicional, nos mostra os dois lados deste tema: o da rebelião dos pescadores contra a ordem de manter as cabanas e a opinião oposta vinda de uma entrevista formal e muito longa, em um enquadramento fixo, com o arquiteto consultor da Marinha Grande que defende as choupanas como um estilo a ser preservado. A formalidade e o estilo jornalístico tradicional de depoimento combinam com a figura impositiva do arquiteto consultor.

A ideia da existência de dois lados de uma mesma questão a serem avaliados pelo espectador se dissipa criando um ponto de vista multifacetado. O jogo de oposição, “casas de madeira versus casas de tijolo” é estendido para a forma de expressão das crianças, meninos e meninas, em *voz off*, como se declamassem, trazem o ponto de vista infantil dos que apreciam as casas de madeira, como neste trecho: “As casas da minha aldeia são de madeira e pintadas de várias cores eu gosto muito delas... os meus avós não tinham o que comer e as casas eram de palha”.

Entre imagens lúdicas e musicadas da pesca em um rio, os artefatos, os detalhes da embarcação, os desenhos infantis, surgem trechos do ensaio do grupo de teatro

com a presença de Quiné rodeado pelas crianças e a narrativa evolui através de imagens das casas de tijolo sendo construídas. No interior de uma delas, o fogão a gás e os utensílios de cozinha são demarcadores de melhores condições de vida.

O filme finaliza com o retrato de um êxtase de fartura, transforma o relato de dor e tragédia do naufrágio em imagens de uma deslumbrante pesca repleta de peixes com a alegria da população que ajuda os pescadores a retirar as redes do mar.

A transformação ocorre por meio de diferentes texturas em p&b, da diversidade de depoimentos pró e contra a construção das casas de madeira e chega nas cores exuberantes trazidas pela fotografia de Acácio de Almeida. Com esta obra Campos, de certa forma, conclui o tema das emigrações forçadas, que está em *A almadabra atuneira*, *Vilarinho das Furnas* e *Falamos de Rio de Onor*.

No universo de um cinema de língua portuguesa restrito a Portugal e Brasil, a obra de Campos nos remete à emergência de um cinema moderno nos anos 1960/1970 que se volta para as classes populares. Observa-se que nesse diálogo com os dois países do universo lusófono, o realizador atualiza sua obra com características do que nomeamos como cineamador, fundamental para a construção de seu estilo. Traços marcantes na maneira como constrói seus filmes, o trabalho solitário, a partir de suas próprias necessidades, a manutenção de um envolvimento afetivo em relação aos temas escolhidos, a exibição em cineclubes, reportam também ao que realizadores do cinema experimental norte-americano como Maya Deren e Stan Brakhage defendem. Campos, consciente de sua marginalidade perante a produção documental de seu tempo, identifica muitas vezes suas produções como pertencendo ao que nomeia como um “anti-cinema” (Penafria, 2019: 15).³⁴ Termo que nos traz a expressão utilizada pelo artista Arthur Omar para referir a construção de alguns de seus filmes: os “antidocumentários” (Omar, 1997)³⁵ Estabelece-se aqui um outro diálogo com esse momento de renovação do documentário brasileiro. Sem uma proposta experimental como no caso de Arthur Omar, Deren e Brakhage, mas, rebelde às normas do documental, como o cinema direto e o etnográfico, Campos consegue manter o frescor de um olhar subjetivo e ao mesmo tempo comprometido com o registro do outro. Esse viés está presente desde seus primeiros filmes em 8mm no final dos 1950. A cumplicidade se dá pela maneira como se coloca pessoalmente por meio da câmera manejada por ele, mas, principalmente, pela ousadia de sua montagem.

Há uma frase dita pelo diretor a propósito do modo como se aproxima do que vai ser filmado, de como seu corpo se relaciona com a câmera, ela resume tudo que foi dito aqui: “(...) enquanto eu saí (de) junto da máquina perdi o contacto, o meu co-

34. “Antônio Campos encontra no documentário a possibilidade de um outro cinema mais arrojado, um ‘anticinema’, para usar uma expressão sua.”

35. Os filmes que o diretor brasileiro estabelece como antidocumentários são: *Congo* (1973), *O Anno de 1798* (1975) e *Triste Trópico* (1974). Para problematizar as questões que envolvem esse gênero Arthur Omar escreve o texto-manifesto “O anti-documentário, provisoriamente” (1972) que foi originalmente publicado no *Caderno Comunicação do Jornal do Brasil*. Posteriormente, na revista *Vozes* nº 6, ano 72, 1978, p. 405-418, e, mais recentemente, na revista *Cinemais* (1997).

ração deixou de estar a trabalhar junto da máquina” (Marques, 1973 *apud* Penafria, 2009: 62). Ao falar que seu coração precisa estar ao lado do aparato fílmico, é como se tomasse consciência que seu corpo encarna as tecnologias do cinema.

Hoje, época dos dispositivos eletrônicos portáteis, esse encarnar tecnológico é simples e Campos poderia facilmente realizar suas obras com baixo custo e liberdade. Suas invenções e “indisciplinas” quanto às normas que regem o estilo e a realização cinematográfica, nomeadas muitas vezes como cineamador, não lhe trariam desvantagens. Desde os anos 1960 o diretor tinha a ambição de adquirir uma “carrinha”, símbolo de autossuficiência e liberdade de criação. Esse desejo que permaneceu até o fim da vida, reaparece em conversa com Manuel Costa e Silva e António Loja Neves em 1997:

(...) 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. (Costa e Silva & Neves, 1997: 126).

Referências bibliográficas

- Anón. 2009. António Campos: O homem que fugiu da cidade. *Revista Ípsilon. Público*. Lisboa [online], Público Ed., 13 fev. Disponível em: <https://www.publico.pt/2009/02/13/culturaipsilon/noticia/antonio-campos-o-homem-que-fugiu-da-cidade-223283>.
- Anón. 1961. António Campos foi para Londres, frequentar um Curso de Documentarista. *Região de Leiria*. Leiria: 19 out., p. 4. [*apud* Penafria, 2009].
- António, L. “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.
- Areal, L. (2011). *Um país imaginado – antes de 1974*, Vol. I. Lisboa: Edições 70.
- Areal, L. (2011). *Um país imaginado – após 1974*, Vol. II. Lisboa: Edições 70.
- Bernardet, J. C. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras.
- Brakhage, S. (2014). In defense of amateur. *Hambre Cine*. Espacio Cine Experimental, p.2. Disponível em: <https://hambrecine.files.wordpress.com/2014/05/in-defense-of-amateur-brakhage.pdf>.
- Costa, C. A. (2021). *Cinema e povo: representações da cultura popular no cinema português*. Lisboa: Edições 70.
- Cine Clube do Porto, Homenagem a António Campos Promovida pela Secção de Cinema Experimental, *Programa n. 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 Egitto Gonçalves a propósito da morte de Daniel Filipe [*apud* Penafria, 2009].

- Cunha, P. (2007) Manuel Guimarães, Portugal (1952). In Carolin Overhoff Ferreira *O cinema português através de seus filmes*. (org.), Lisboa: Edições 70.
- Cunha, P. (2010). Um buraco chamado Portugal. A “europeização” da geração do novo cinema português (1962-74). In Estudos do séc. XX. No 10. Imprensa da Universidade de Coimbra. pp. 185-203. Disponível em: <https://digitalis-dsp.uc.pt/bitstream/10316.2/36528/1/Um%20buraco%20chamado%20Portugal.pdf>
- Costa e Silva, M. & Neves, A. L. (1997), Entrevista a António Campos. In Madeira, M. J. (org.), (2000). *António Campos*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Lisboa: Cinemateca Portuguesa. 18 abr., p. 126. Disponível em: http://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/aln_2.pdf.
- Deren, M. (1965). *Amateur versus professional*. *Film Culture*, v. 39. *Film Scapel*. Disponível em: www.filmscalpel.com/wp-content/uploads/1926/10/Amateur-Versus-Professional-Maya-Deren.pdf
- Efemeride: há 46 anos morria o poeta Daniel Filipe. (2010). *Expresso das Ilhas*. São Vicente: Mídia Comunicações. Disponível em: <https://expressodasilhas.cv/cultura/2010/04/06/efemeride-ha-46-anos-morria-o-poeta-daniel-filipe/16370>.
- Fabris, M. (2007). A questão realista no cinema brasileiro: aportes neo-realistas. *Alceu*, São Paulo [online], v.8, n.15, jul./dez., p. 82 a 94. Disponível em: revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Fabris.pdf.
- Ferreira, J. (2016). *Cinema de invenção*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- Filipe, D. (1972). *A invenção do amor e outros poemas*. Lisboa: Coleção Forma.
- Grilo, J. M. (1991), Cinema português. In: *Enciclopédia Temática Portugal Moderno*, v. Artes & Letras. Lisboa: Pomo Edições Portugal Moderno, pp. 153-165.
- Grilo, J. M. (2006). *O cinema da não-ilusão. Histórias para o cinema português*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Marques, J. V. (1973). “Vilarinho das Furnas – Entrevista com António Campos”, *Cultura Zero*, Centro de Estudos e Animação Cultural, n. 3, Lisboa, Março de 1973, pp.19-33. [apud Penafria, 2009:6 2].
- Lívio, T. (1974). Encontro com os novos cineastas ‘Fazer cinema, para mim é auscultar os verdadeiros problemas das pessoas’ diz-nos António Campos. *Diário Popular*, 15 jul., p. 3. [apud Penafria, 2009].
- Madeira, M. J. (org.), (2000). *António Campos*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.
- Marques, J. V. (1973). Vilarinho das Furnas - Entrevista com António Campos. *Cultura Zero*. Centro de Estudos e Animação Cultural, n. 3, Lisboa, mar., p.19-33 [apud Penafria, 2009].
- Mourinha, J. (2022). O Diamante em bruto na Vila do Conde. *Público*. Lisboa [online], Público Ed., 8 jul. Disponível em: <https://www.publico.pt/2022/07/08/culturaipsilon/noticia/antonio-campos-diamante-bruto-vila-conde-2012547>.
- Omar, A. (1972) O antidocumentário provisoriamente. Publicado originalmente em 1972. *Cinemais* nº 8, Novembro/Dezembro de 1997, pp. 179-203. Disponível em: http://www.cineastaseimagensdopovo.com.br/05_01_012_textos.html.

- Palma, B. e Assis-Gomes, J. (1971). Uma prática marginal (I). *Vida Mundial*. 4 jun., pp. 47-48 [apud Penafria, 2009: 57].
- Penafria, M. (2009). *O paradigma do documentário – António Campos, Cineasta*. Covilhã: Livros LabCom. Disponível em: <http://labcom.ubi.pt/livro/40>
- Ramos, F. P. (2008). *Mas afinal, o que é mesmo documentário?* São Paulo: SENAC.
- Pina, L. de (1978). *Panorama do cinema português, das origens à actualidade*. Lisboa: Terra Livre.
- Pina, L. de (1986). *História do cinema português*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Covilhã: LabCom. Disponível em: <http://www.labcom-ifp.ubi.pt/livro/40>
- Pina, L. de (1977). *Documentarismo português*. Lisboa: Instituto Português do Cinema.
- Portugal, P. (2022). António Campos é o mais extraordinário dos realizadores portugueses que ainda não conhecemos. *Comunidade de Cultura e Arte*. Águeda [online], 13 jul. Disponível em: <https://comunidadeculturaearte.com/entrevista-tiago-bartolomeu-costa-antonio-campos-e-o-mais-extraordinario-dos-realizadoresportugueses-que-ainda-nao-conhecemos%EF%BF%BC/>.
- Redação (2022). Curtas Vila do Conde homenageia António Campos a propósito do centenário. *Região de Leiria*. Leiria [online], 11 jul. Disponível em: <https://www.regiaodeleiria.pt/2022/07/curtas-vila-do-conde-homenageia-antonio-campos-a-proposito-do-centenario/>
- Ramos, J. L. (1989). *Dicionário do Cinema Português 1962-1988*. Lisboa: Caminho.
- Ramos, G. & Murari, L. (2018). Fragmentos de uma história do cinema experimental brasileiro. In: Ramos, F. P. & Schvarzman, S. (org.) *Nova História do Cinema Brasileiro*, v.2. São Paulo: Edições SESC-SP.
- Sobrinho, G. A. (2013). Os documentários de Geraldo Sarno (1964-1971): das catalogações e análises do universo sertanejo aos procedimentos reflexivos. São Paulo [online], *Alceu*, v. 13, n.26, jan./jun., pp. 86-103. Disponível em: <http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=465&sid=38>.
- Tengarrinha, M. (s/d.). José Dias Coelho...A morte saiu à rua. *Partido Comunista Português*. Lisboa. Disponível em: <https://www.dorl.pcp.pt/index.php/combatentes-hericos-menumarxismoleninismo-108/jose-dias-coelho/576-jos-dias-coelho-a-morte-saiu--rua>
- Teófilo Braga (s.d.). *Infopedia*. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$teofilo-braga](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$teofilo-braga).
- Vitorino, A. (1938). *Gente de Vieira*. Edição do Autor. Lisboa: Ed. Organizações Ltda. [apud Penafria, 2009]

Filmografia

Um tesouro (1958), de António Campos.

A almadraba atuneira (1961), de António Campos.

A invenção do amor (1965), de António Campos.

Vilarinho das Furnas (1971), de António Campos.

Falamos de Rio de Onor (1974), de António Campos.

Gente da Praia da Vieira (1975), de António Campos.

A festa (1975), de António Campos.

Paredes pintadas da revolução portuguesa (1976), de António Campos.

Ti Miséria, um conto tradicional português (1979), de António Campos.

Terra fria (1992), de António Campos.

A tremonha de cristal (1993), de António Campos.