

Entrevista a ANTÓNIO CAMPOS

por MANUEL COSTA E SILVA e ANTÓNIO LOJA NEVES

O que é que o influenciou ao ponto de vir a ser um cineasta?
Que filmes viu, que relação com o cinema foi essa, inicial, que o levou a apaixonar-se pela sétima arte?

Vim para o cinema... não usaria o termo “começar a minha carreira” porque não considero que tive uma carreira. Eu vivi em Aveiro até aos vinte e tal anos, mas quando andava na 4ª classe disparou qualquer coisa cá dentro do meu cérebro – até aí, na 1ª, na 2ª e na 3ª classes, era muito regularzinho – disparou qualquer coisa que mexeu com a minha estrutura pessoal. Morava, a casa ainda lá está, com os meus avós e a minha tia, muito perto da cerâmica, a João Pereira e Campos-Materiais de Construção Civil, e comecei a não ir à escola, a fingir que para lá ia, mas a esconder-me no velho edifício que devia ter sido antes uma igreja e possuía muitas dependências, sacristia, despensas e coisas assim, que não tinham chegado a ser tapadas. Escondia-me ali, pois tinha para isso bom sítio, e quando a senhora contínua se afastava, eu safava-me e ia para a minha vida.

Como era ela, nessa fase de fugas?

Escondia a mala dos livros – a saca, nessa altura era uma saca – numa 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. Porque também no que respeita ao cinema eu sempre fui fazendo aquele que me atraía. Voltando atrás, se me perguntar porque é que eu ia para a cerâmica, já não conseguirei responder. E porque é que eu, andando até aí tão direitinho na escola, de repente me safo para a cerâmica? Porque já tinha mais idade? Eu teria nessa altura treze anos, naquele tempo as licenciaturas faziam-se muito tarde. O que é que eu procurava, intuitivamente? Analisando hoje a situação, não tenho dúvidas de que era o mundo do trabalho. Com a minha complexão física débil, metia-me uma impressão extraordinária ver aqueles homens com um carro de mão com uma roda só à frente, cheinho de telha até lá acima, saindo dos fornos quentes onde eles estavam a desenfornar, e ir até à ria, onde está sempre frio, com o carrego a fumegar. Era como que uma homenagem! Fui ganhando amor àquilo, naquela divagação, e nunca mais fui à escola, nunca mais tirei a 4ª classe ali em Aveiro! Pronto...

Havia também outra actividade que à altura tinha uma pujança



A TREMONHA DE CRISTAL, preparação

enorme, com a saída de vagões cheios de sal, composições que tinham dois, três quilómetros de comprimento, puxadas por duas locomotivas. Embora o meu avô nada tivesse a ver com os caminhos de ferro – ele era da fábrica onde tinha um lugar mais de relevo e coordenação do que de actividade fabril – passei a conviver com o ambiente das salinas. Ia ver as mulheres, franzinas, com uma canasta de mais de 50 quilos à cabeça, a subir penosamente um plano inclinado que ligava o depósito dos barcos salineiros com a margem quando a maré estava baixa. E espalhavam sal nas pranchas para que não escorregassem nelas, o que lhes gretava os pés. Algumas andavam até com os pés entapados. Toda aquela laboração – ver chegar os vagões vazios, a esforçada azáfama das mulheres, o movimento das composições para trás e para diante – fez-me aproximar dessas trabalhadoras e passei a ser um passageiro clandestino que andava com os vagões para baixo e para cima. Sabia toda a lógica da sua movimentação, havia uma agulha próximo da casa onde eu vivia que facilitava as coisas.

Foram duas actividades ligadas ao ser humano que me influenciaram imenso para toda a vida e que moldaram sem dúvida a minha arte e a aproximação ao cinema e um certo olhar através do cinema. Agora, se me perguntarem se eu tinha alguma ideia de fazer cinema, eu não...

Mas ia ao cinema, havia já uma relação como espectador?

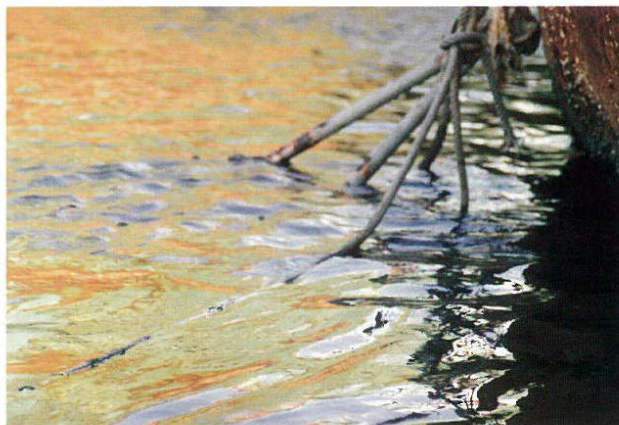
Claro que sim. É verdade que ia ao cinema.

E o que é que via?

Principalmente as coisas com ternura, e o trabalho. E tinha uma paixão por enredos com as famosas falsificações, as malandrices da malandragem. Ia ver não para aprender, mas pelo gozo da trama. Eu, aliás, podia ter-me tornado num grande vigarista. Já se percebeu que ninguém me educou, ninguém me dizia “António”, Antoninho como me chamavam e ainda hoje algumas pessoas me chamam, “faz isto, não faças aquilo!”, embora vivesse com os meus avós e a minha tia. E esses foram os melhores anos da minha vida.

Porquê?

Foram os de maiores dificuldades financeiras, é verdade: o meu avô ganhava pouco e ainda por cima era pouco governado, governava pouco a casa, a minha avó estava cega e a minha tia Laura não continha a situação. De maneira que andávamos sempre empenhados em letras. Foi o que desgraçou a família. Ainda



A TREMONHA DE CRISTAL, preparação

hoje lastimo não poder ter a casa da minha infância, que também foi nessa voragem das letras e deixou de ser património familiar. Mas, mesmo assim, foram anos de intensa liberdade e muita vivência.

Aqueles dois mundos laborais exerceram um apelo irresistível. E com a arte propriamente dita, quando é que se dá o confronto?

Tinha, de facto, uma tendência para as coisas da arte, embora não percebesse muito nem soubesse nada disso. Havia coisas que me fascinavam. Gostava muito da entrada da Igreja da Nossa Senhora das Barrocas, por exemplo. O que me atraía era o desenho, a pintura. Não era o cinema, que irrompia com toda a sua novidade e pujança. Havia até um moço que trabalhava no cinema e falava muito connosco, sabia de cor os nomes dos artistas todos e extasiava-nos com as suas conversas. Mas aquilo que me atirou certamente para uma carreira artística foi um episódio bem preciso, quando passei diante de uma sapataria que há em Aveiro e vi uma reprodução, feita por alguém da terra, do quadro *S. Francisco Despedindo-se de Assís*, a preto e branco, a lápis. Fiquei encantado com aquilo. O que é que eu fui fazer, à minha moda? Fui logo comprar lápis, eu que quase não tinha um tostão para nada, “crayons” nºs 1, 2, 3 e 4, umas folhas, agarrei em tudo e fui experimentar.

Já tinha algum contacto com o desenho, nos poucos tempos em que ia à escola?

Nunca tinha desenhado, até nem era grande aluno em desenho geométrico, era muito mau, não fazia bem aquelas coincidências obrigatórias! E então fui copiar a entrada da tal Igreja da Senhora das Barrocas, que ainda guardo de recordação. Digo isto para tentar explicar o meu espírito. Eu era uma espécie de atiradiço, não sabia de nada mas acreditava que era capaz de fazer alguma coisa. Nem sequer era uma questão de acreditar, queria fazer e fazia mesmo. Foi este episódio que abriu as portas à arte na minha vida, enfim modestamente, claro.

Um começo com continuidade?

Comecei a fazer coisas, a fazer modelação, experimentei a pintura, para ensaiar as tintas, mas eu nunca tinha pegado em pincéis, era como se me pusessem um navio nas mãos e me dissessem “governa-te. Vai-te embora, faz-te ao mar”. Por isso continuo a insistir que não chamo ao meu percurso artístico uma carreira, chamo busca de mim próprio, ser útil por qualquer maneira às pessoas. Mas estas experimentações iniciais eu não mostrava a ninguém. Pronto, foi assim!

Chegou a estudar Artes Plásticas, não foi?

Fiz exame às Belas Artes no Porto e fiquei bem. Cheguei a matricular-me e a frequentar alguns dias, mas senti que não era aquilo. E desisti.

A dada altura, impõe-se fatalmente o cinema.

Foi numa época em que já comprava muitos livros sobre a arte cinematográfica, alguns deles ofereci à Cinemateca Portuguesa, à volta de duzentos. Desactualizados, claro, mas fazendo parte da história, eram livros que estavam em vigor naqueles anos 40. Comprava muitos livros técnicos na Livraria Portugal e na Bertrand, em Lisboa. Gostava de aprender, simplesmente eu não tinha possibilidades de ir para uma escola, no estrangeiro. Encantava-me quando me diziam que um senhor chamado Manoel de Oliveira tinha uma carrinha e gravava os filmes todos. Eu ficava espantado, e dizia para mim: "Eh! Era uma coisa dessas que eu queria!" Só mais tarde vim a conhecê-lo, com muito prazer, numa fase em que as técnicas tinham evoluído muito. E nunca tive essa carrinha de sonho.

Dessas manifestações artísticas de que nos falou, até chegar ao cinema vai um salto significativo.

Não vai muito. Quando comecei a ver que não tinha mão para a pintura e para o desenho, mudei de rumo, mudei a agulha de marear para o cinema.

Já nos anos 50?

Vim para Leiria em plena guerra. E pode-se colocar a ligação ao cinema nessa passagem, cerca de 1945. A mudança geográfica alterou a vida toda, até familiarmente. Vim para casa de família da minha mãe, enquanto que em Aveiro era a família do meu pai.

Em Aveiro era um meio familiar ligado ao mundo fabril. E em Leiria, foi a ligação com o campo?

Não tenho família ligada à agricultura. Eram dos caminhos de ferro, empregados da CP. Cheguei a Leiria e fui-me entusiasmando com o cinema. Até que uma prima minha me interpelou: "Ó António! Andas aí a desejar experimentar o cinema, porque é que não fazes o conto do Loureiro Botas, que é tão bonito?" E deu-mo, para ler, *Um Tesoiro*. O que é que eu fui fazer? Exactamente a mesma coisa que com a história dos "crayons". Fui ter com um homem que tinha uma máquina de filmar Keystone de 8mm à venda na sua loja.

Nunca filmou em 9,5mm?

Ainda bem que se lembram disso porque era capaz de me escapar e é importante, porque foi realmente o arranque. Houve uma altura em que eu estava para entrar para funcionário das Finanças, e o meu pesar era ter de passar o resto da minha vida fechado numa secretária, para mais de Finanças, eu que abominava aquilo tudo! Havia um senhor açoriano, Perestrelo, que tinha família com posses e

alguém com máquinas Pathé de 9,5mm. Mas não me entendi com ela. Ia para filmar, aquilo tinha um motor, tinha a manivela, e eu filmava tudo menos o que queria. Foi um desastre e decepcionou-me. Quase ia perdendo o entusiasmo. Entretanto, aparece o 8mm e compro uma Payard, a máquina dos meus sonhos, de corda, pequenina, sem tripé, sem nada. É espantoso como eu não tinha noção absolutamente de nada.

No entanto, dispôs-se a experimentar fazer filmes.

Mas era uma santa ignorância. Uma vez estava a ver uma revista chamada *Cinéma Chez Soi* e li que se acertava o fotómetro para os dines e asa, conforme... Fiquei aflito, o que seria aquilo? Telefonei ao Manoel de Oliveira dizendo que estava a ler um livro em que se explicava que eu tinha de acertar o fotómetro, o que é que aquilo significava. E ele lá me disse, "você faz sim, faz assado" e eu nunca mais larguei o fotómetro. Começo a entusiasmar-me, quase como uma pessoa que faz a festa, deita os foguetes e apanha as canas. Filmava, aquilo tinha de ir para Lisboa revelar, depois regressava, era uma excitação.

O que é que filmava?

Em vez de andar a filmar as pessoas da família, para treinar a mão pelo menos, não senhor, agarrei no conto *Um Tesoiro* e fui filmá-lo para Vieira de Leiria, sem saber nada de nada. Assustadoramente ignorante. Finalmente montei o filme no meu quarto, com um candeeirozito de mesinha de cabeceira, não tinha máquina de cortar, tinha de usar duas peças com que raspava e colava os planos. Por intuição. No fundo eu sentia que tinha alguma intuição para a actividade, ao contrário do que senti quando ensaiei o desenho.

Já vislumbrava a sua relação futura com o cinema?

Achei que ali havia qualquer coisa que me poderia abrir caminho à criatividade. Nunca procurei ser um cineasta de grande cartaz, nem ter o nome no jornal. Queria fazer filmes que fossem úteis às pessoas, que me dessem prazer ao fazê-los e que os pudesse mostrar às pessoas e elas aderirem. Claro, disso toda a gente gosta e eu também. De maneira que agarrei na tralha e disse para a minha prima: "Olha, vou fazer *UM TESOIRO*". "Vais mesmo?", respondeu-me ela. "Vou, estou decidido." Tinha a minha tia, mãe dessa prima, que era duma sensibilidade extraordinária, e gostava muito dos filmes que eu fazia, eu era o melhor realizador do mundo, para ela. Apoiou-me também. E era uma purista. Uma vez foi a S. Martinho do Porto e viu uma filmagem em que atiravam um vulto das escarpas. Ficou muito indignada por atirarem um boneco, achava inadmissível que não atirassem mesmo o homem, não se capacitava que pudessem fazer um truque daqueles, para ela era um embuste. E participou no meu filme.

UM TESOIRO é de que ano?

É de 1958. Eu não sabia o que havia de fazer ao filme, em Portugal eram todos como eu, faziam as coisas e guardavam. Um dia vi um anúncio de um festival



internacional de cinema de amadores, mas estava hesitante. A minha prima é que me motivou: “Homem, concorre. Olha, é lá longe, não ficas nada envergonhado. Se tiveres azar deixas-te ficar sossegado e pronto.” Pois é, lá mandei o filme para Carcassone. E fui com o filme. Quando apareci na estação – pagaram-me as viagens para ir lá – estava uma pessoa da organização, um velho republicano espanhol exilado, que me recebeu dizendo: “O senhor fez uma obra extraordinária, com as suas ingenuidades, mas muito boa.” Eu estava à espera que me descompusessem... Foi uma festa. Lembro-me que houve um espectador que disse: “Aprendemos mais nestes vinte minutos que em dez anos a ver as mulheres da Nazaré e o Fado”. Foi um bom empurrão. Depois fiz O SENHOR e fui andando sempre.

Como olhava para o cinema português, nessa altura, nos anos 50?

Espero que não vá melindrar alguém, espero que não, que as pessoas me compreendam. Mas eu isolei-me em mim próprio, mal, quis resolver os meus problemas, ter o meu próprio material e vivia afastado do nosso mundo do cinema. Gostava de saber os seus nomes, de saber que havia outros que faziam cinema em Portugal, mas como tinha em mente fazer um cinema que não estaria nunca no pensamento das pessoas que tinha oportunidade de ler em entrevistas, o cinema português passava por mim como o francês ou o inglês.

E com o aparecimento de novos cineastas, que vêm de estudar no estrangeiro, e a constituição do Cinema Novo, sente-se de alguma forma precursor dessa movimentação ou parte dela?

Não. O que eu queria era fazer cinema. Não fui inspirado por ninguém. E certamente que não abri portas a nada, eu vivia muito isolado. As pessoas ficam um bocado melindradas, às vezes, quando eu digo que não fui influenciado por outros cineastas, arrastado por correntes estéticas. Mas é realmente verdade. Eu ia ao cinema, não é porque eu quisesse. Há-de haver alguém que diga: “Olha este, armado em génio”. Não. Eu fiz asneiras toda a minha vida, mas fi-las à minha custa. Não tinha possibilidade de ir estudar lá para fora, como foram o Fernando Lopes para Londres, o Paulo Rocha e o Cunha Telles para Paris, tu próprio, Costa e Silva, para a Suécia. Eu ainda escrevi para diversas escolas dizendo que era pobre e não podia pagar anuidades, mas eles respondiam-me que não, ali quem tinha dinheiro ia, quem não tinha não ia. Se tivesse essa possibilidade, acho que poderia ter ido além, porque muitas coisas estão por fazer na minha obra. Mas foi tudo à minha custa. Claro que o Manoel de Oliveira e as pessoas do Cineclube do Porto



A TREMONHA DE CRISTAL, preparação

começaram a saber da minha existência e disseram-me para ir mostrar o filme, *Um Tesouro*. O Manoel de Oliveira tratou-me como um igual, e eu tinha muito empenho em ver o seu *Douro, Faina Fluvial*. Levou-me à fábrica da passamanaria, onde tinha um estúdio, e chegou até a dizer que se eu morasse ali perto podia utilizar o estúdio. Mais tarde o Oliveira falou ao Paulo Rocha no *Almadraba Atuneira* e o Paulo escreveu-me uma carta dizendo que gostava de ver o filme. Aliás, ele foi sempre uma das pessoas que me foram aconselhando, com a autoridade que tinha na matéria.

Por esses anos estava a trabalhar na secretaria da escola, em Leiria. Era nos fins de semana que rodava as suas obras?

Não! É que os directores passaram a compreender, gostavam também de cinema. Um deles, o Dr. Narciso Costa, era um cinzelador genial, pena que fosse preguiçoso, teria deixado obra importante. Aproveitei disso e da sua estima para pedir alguns tempos para as filmagens. Ele autorizava: "Vai lá. Vai lá mas que os inspectores não te vejam." E foi assim. Uma das personagens do filme *Ex-Votos Portugueses* é o próprio inspector das escolas, o Machado da Luz, pai do crítico de cinema. Sinto muito a falta dessas pessoas amigas.

Tem consciência que foi uma peça fundamental no cinema que havia nessa época, dominada pela ditadura que condicionava a criatividade, dando um pouco a volta a isso?

Consciência? Consciência como? Não se trata de sentir regozijo por isso, era um orgulho comigo próprio. Pensava que antes não se tinha feito muito daquele cinema. Questionava o porquê de tanto brado em torno do *Vilarrinho das Furnas*. Terá sido porque se tratava de um filme de uma época crucial da nação, um filme feito de maneira diferente, com a Payard ao meu lado preparada para descarregar quando fosse preciso, durante um ano inteiro. Comecei a sentir essa noção quando as pessoas demonstraram gostar do *Vilarrinho das Furnas*. E há uma coisa curiosa de que não me esqueço. O filme não tinha nada a ver com o Centro Português de Cinema [cooperativa criada com o apoio da Fundação Gulbenkian e que suportou a produção de filmes basilares do chamado Cinema Novo Português], mas o Galvão Telles, já estava eu empregado na Fundação, foi-me lá desatinar duas ou três vezes para que o filme pudesse ser projectado em Paris. Eu respondia-lhe que não: "Galvão Telles, você é um tipo porreiro, até me custa estar a dizer que não, mas não vale a pena". Até que ele insistiu tanto que eu disse: "Está bem, pronto! Leve o



VILARINHO DAS FURNAS, preparação

filme." E fiquei muito satisfeito quando foi apurado para a Quinzena de Realizadores, em Cannes. É claro que as actualidades que se viam nas salas de cinema antes dos filmes de ficção eram totalmente diferentes do meu. O que eu criava era um cinema documental diferente do que via fazer. Documentários, falo dos documentários.

Pois, porque o António Campos é um homem da ficção e do documentário. O que é que lhe interessa no documentário e o que é que lhe interessa na ficção?

No documentário é filmar como se fosse a alma das pessoas, tudo o que diga respeito à função dos seres humanos. Na ficção, acho que paguei um bocado por querer meter-lhe a minha raiz documental. Se me dissessem para fazer um filme mas com a condição de não meter nada do documental eu responderia "desculpe, mas não me posso comprometer." É porque às tantas estou lá, sem querer. É uma atracção. Quando penso em ficção estou com a condição do documentário ao meu lado.

Apesar do que afirma, é quando se torna conhecido como grande documentarista, o que poderia facilitar-lhe essa carreira, que de repente volta à ficção.

Porque naturalmente a ficção me faz falta. Ela falta, mas tenho de lá pôr o parceiro, porque este não se afasta, não cede o lugar.

Há um momento de passagem nesta caminhada que valeria a pena ser precisado. Os primeiros filmes são ficções, embora muito especiais por retratarem o quotidiano das populações envolvidas, e de repente passa à fase do documentário cru, inovador, directo e vivo. Qual foi o "clic" para isso?

VILARINHO DAS FURNAS, primeira dessas obras da fase documental a que fazem referência, foi obra de um acaso. Fui visitar o Paulo Rocha a Lisboa e ele disse-me: "Você, tenho uma coisa para lhe dizer, talvez arranje um filme que é uma coisa do seu jeito". Perguntei logo o que era. "Não sei muito bem o que é, não sei se se chama Vilarinho das Furnas, se das Fragas. Olhe, é lá para os lados de Braga. Você meta-se no carro e vá-se embora ver o que é." No outro dia fiz-me à estrada, acompanhado do Quiné, o homem do teatro em Leiria, Joaquim Manuel de Oliveira, e um moço que está em Macau. O percurso para chegar lá? Daqui para a frente foram só acasos felizes. Saímos de manhã, mas qual encontrar Vilarinho! Bem perguntávamos: "O senhor conhece isto assim e assim?" Resposta invariável: "Não, não conheço...". Fomos sempre andando às cegas e a determinada altura

alguém nos indicou o caminho. Depois foram acertos e desacertos, entendimentos e desentendimentos até conseguir concluir o filme. Quando o "homem do Estado", ainda no alto da serra, me ia falando do quotidiano da aldeia... "às quartas-feiras é o ajunto"... aquilo ia-me entrando como pedras cá dentro – poum! E eu disse para mim: "Daqui já não saio". Mas não tinha dinheiro. A Pathé Baby, que me vendia o filme, um dia escreve-me um postal para lá, assim: "António Campos. É para lhe dizer que os filmes não se fazem só com arte, também se fazem com dinheiro. Você já deve aqui 40 contos." Eh pá! Quarenta contos? Então onde é que eu vou buscar quarenta contos?! Mas eu tinha de acabar o filme, já não saía de lá. Só que o dinheiro levou seis meses a chegar, e eu cada vez mais aflito.

De onde é que veio o dinheiro?

Da Fundação Calouste Gulbenkian. Deram-me 120 contos. O resto era meu. Comida, deslocações, gasolina, película, era meu. O dinheiro da Fundação deu para sonorizar. Montei o filme em Leiria, com uma moviola comprada a prestações, e fui ter com o Paulo Rocha, pois eu não conhecia ninguém e ele disse que conhecia um homem que era capaz de fazer o som. Era o Alexandre Gonçalves. Telefone ao senhor, ele estava a filmar no antigo Monumental, lá fui, expliquei o que é que era. Eu nunca gostei de estar a pedir, nunca pedi nada, só pedi na minha vida para o cinema, para mais nada. Por isso devia estar com uma cara meio assanhada. Há pessoas que têm muita fé e pedem um tostãozinho para o Santo António... eu faço a mesma coisa mas para o cinema. Ele disse-me. "Pois é! Você não tem dinheiro nenhum para pagar a minha tabela." Caíram-me os ditos ao chão! Pronto, paciência. E ele continuou: "mas eu vou fazer-lhe o trabalho." E fez. Não levou um tostão. Temos hoje uma amizade grande.

Quanto tempo para fazer o VILARINHO DAS FURNAS?

Um ano na aldeia, mais o tempo de montagem.

E como foi passar dos pequenos filmes de ficção, em que dirige actores, para uma relação em que tem de conquistar a confiança e ficar quase como que invisível no meio de uma população?

Foi um problema bem grande. A Hica, Hidroelétrica do Cávado, empresa proprietária da barragem, estava em guerra aberta com a população porque queria dar menos dinheiro pelas terras. A maioria das pessoas não via com bons olhos a minha presença porque dizia que eu era um espião. Humanamente não estava muito desajustado, porque nos primeiros três dias eu não tinha para onde ir e fui pernoitar para a estalagem da Hica, e fazia isso tudo às claras. Foi preciso conquistá-los.

Estou a pensar que fica um ano em Vilarinho. Com uma espécie de licença com vencimento!

Continuava na escola, já não era o Narciso Costa. Era um director, José Manuel Malheiro do Vale, de Tondela, que, embora tivesse ideias políticas e religiosas

opostas às minha, tínhamos longas conversas com a maior delicadeza e cordialidade. Ele tinha fama de ser rígido, inflexível. Mas percebeu. O seu slogan era o seguinte: "o Campos ainda há-de ter o seu dia". Convidei-o para a estreia, ele era também co-autor: se não fosse ele eu não teria feito o filme. Ele bem podia ter-me dito que era tudo muito bonito mas que eu tinha de estar "ali" das nove e meia ao meio-dia e meia e das duas às cinco. E não tinha havido filme.

É raro, como atitude.

Já não existe!

Também não se faz a qualquer funcionário...

É verdade. Durante muito tempo guardei segredo, pelo menos um certo recato, por respeito à sua posição. Vinha à Escola só de vez em quando. A minha prima, que também lá trabalhava, avisava-me: "Olha passa por cá, há umas contas para assinar e assim já tens pretexto." Eu vinha, assinava as minhas coisas e regressava no dia seguinte. Ele foi um homem extraordinário. Hoje em dia não há ninguém que faça uma coisa dessas. Fui um privilegiado. E nem colhíamos no mesmo campo, não tínhamos as mesmas ideias. Mas era um homem bastante humano e ajudou-me desta forma.

Estamos em Vilarinho. Perante uma população muito especial, com todas as regras de uma comunidade clássica do regime agro-pastoril, e você com a necessidade de esfumar-se no meio dela, uma sociedade tão fechada.

Hermeticamente fechada. A aproximação foi sempre difícil. Havia dois irmãos, homens excepcionais – um deles não me sai da memória, tinha sido emigrante na América – que me ajudaram muito. Explicava-lhes as minhas dificuldades e o meu desinteresse por ganhar dinheiro com a filmagem das suas vidas. Eles estavam escaldados com uns jornalistas que por lá tinham andado e, do ponto de vista deles, apenas tinham feito pouco da sua gente. Depois o padre meteu-se, porque se tinham de salvar os valores da igreja e houve um ajuntamento muito grande.

Segundo sei, o padre não tinha uma relação brilhante com a população.

Pior que eu. O padre combinou essa reunião e quando ele me viu agachado a por mais filme nas bobines debaixo de uns casacos, veio ter comigo a desaconselhar-me de filmar, ameaçando que os homens talvez não se comportassem da mesma forma diante da câmara e não dissessem tudo o que pensava. Eu lá cumpri o que o padre me disse. Era verdade: às tantas eles perderam a cabeça e chamaram ao padre tudo quanto queriam. Devia ser uma raiva acumulada de anos, porque foi explosivo. Quanto à minha relação com a população, ela foi arrancada a ferros, mas nunca respondi a qualquer provocação, cumprimentei sempre toda a gente, fui como sempre sou, simplesmente estava com mais cuidado, para não ter qualquer deslize, pois eles agarravam em mim pelos colarinhos, mandam-me embora e ali já não entrava outra vez. Mais tarde quiseram ver o filme e fui lá mostrar-lhes.

TERRA FRIA, rodagem



Qual foi a reacção ao ver o filme?

Foi extraordinária. Eles não falaram no filme. Gostaram do filme e descascaram na Hica de cima a baixo. A sessão foi no refeitório da empresa. Mas, antes, logo que acabei o filme fui a Vilarinho e trouxe cerca de cinco ou seis dos mais renitentes, mais o tal americano, para virem ao Cineclube do Porto visionar o filme, para confirmarem da minha honestidade na forma como via as suas vidas. A sala estava à cunha. O filme passa, faz-se um silêncio muito grande, alguém começa a falar e eu disse que podia responder, mas que eles é que eram de lá e sabiam mais de Vilarinho do que qualquer outra pessoa. O americano levantou-se e depois outros, mas o ex-emigrante falou serenamente do que era Vilarinho e da minha actuação lá. No fim disse: "Nós estamos aqui todos para agradecer ao senhor Campos o filme que fez sobre a nossa terra". Ainda estou emocionado agora, tantos anos depois. Foi um belo prémio, melhor que o de um festival.

Regressa a Leiria. Mas não é homem para se encafiar na secretaria e não pensar mais em cinema.

Pois. Fui fazer RIO DE ONOR. Tinha conhecimento do livro do Jorge Dias e desejei fazer o filme para que ficasse o registo de uma sociedade daquelas antes do seu desaparecimento. Já encontrei poucas coisas incólumes. Tive muitos precalços técnicos. O bacalhau, que devia ter sido comido às seis da tarde, só o foi às duas da manhã, contando com a paciência daquela gente. Estava a trabalhar completamente sozinho.

Filmando sozinho, como é que lidava com os momentos de grande deslocação de pessoas, como há no filme?

Era o cabo dos trabalhos, por exemplo no caso da procissão. Eu tinha mais uma máquina, que era da Fundação e usava um tanto "abusivamente", mas que não estragaria nunca, até porque ela me estava entregue e era eu o responsável e tinha de prestar contas. Então fui saber qual era o trajecto que a procissão fazia e coloquei estrategicamente as duas máquinas nos sítios que desejava. Quando a procissão começou a sair carreguei no botão e deixei-as a trabalhar – tinha carros de 120 metros – e depois fui buscar uma delas após a procissão passar no local, para filmar os planos móveis. É assim. Falar comigo acerca de cinema parece que é falar sobre o antcinema. Eu nunca fiz cinema na minha vida, isto são aventuras em que ninguém se mete, porque cada um tem o seu nome a defender, estudos, percursos.

As situações são diferentes e eu, como não precisava do dinheiro, pois tinha o meu ordenado, até que ele chegasse podia gastar sem colocar nada em jogo. E se ficasse mal deixava fora. Outros não poderão ou não quererão fazer assim, preferem ensaiar obras-primas... Eu também gostava de fazê-las, mas faço estas e nunca quis depender de ninguém.

Apesar desse despojamento, os seus filmes são obras muito importantes e conseguidas.

Preocupo-me mais em transmitir a minha vontade, o meu desejo, os meus sentimentos através do cinema. E se é através do cinema é apenas porque o faço através de uma máquina de filmar, podia ser através de uma máquina fotográfica, de escrever, ou através de um computador se fosse nos dias de hoje. Não me posso considerar igual nem sentar-me nos mesmos sítios onde se sentam os realizadores portugueses.

Quando fala em antcinema está a referir-se especialmente à máquina de produção, ou também a um certo olhar peculiar?

O olhar é meu. O que é meu posso dá-lo e dou-o através das minhas obras. Referia-me mais a todo aquele arsenal de pessoas. Este trabalho gosto de fazê-lo a um ritmo diferente, com uma certa descrição. Por isso é que eu desejava ter aquela carrinha do Manoel de Oliveira de que tanto se falava, para poder andar a correr o país. Mesmo hoje, com a concorrência da televisão, eu não ia fazer a mesma coisa, não tinha nada a ver. Portanto, a minha situação é assim. Eu sempre disse que era um marginal do cinema. Cinema porque é um utensílio para mostrar aquilo que eu quero, porque é o instrumento de que me sirvo melhor.

Parece que, em *TERRA FRIA*, gostava que os actores sentissem na pele as temperaturas muito baixas, porque assim seria mais verídica a cena. É verdade?

As opiniões sobre o filme foram geralmente desfavoráveis, mas eu acho, por exemplo, que o Joaquim de Almeida tem ali o melhor papel da sua carreira, ninguém o distingue de um verdadeiro aldeão. Ninguém fazia o papel como ele o fez. A rapariga irá menos bem... Mas fez cenas muito belas, que ainda hoje me fazem chorar como uma madalena desmamada, como aquela em que ela vai despedir-se da mãe para ir para a cadeia. Fê-la como eu desejava. Para mim, um dos meus melhores filmes é *TERRA FRIA*.

É difícil, para um realizador que se habituou a ter um olhar autónomo sobre as coisas, que habitualmente também é cameraman dos seus filmes, relacionar-se na ficção com um director de fotografia? Eles souberam sempre interpretar esse seu olhar tão peculiar?

Tive vários problemas com o Acácio. Ele não tem nenhuma queda para fazer filmes documentários e houve momentos de alguma agressividade. Mas a situação era mais complicada porque ele era, à uma, produtor e operador de câmara, e eu

TERRA FRIA, rodagem



estava dominado pelo produtor. A verdade é que ele nunca me disse que alguma coisa era demasiado cara. Havia era problemas de ordem estética. E também é verdade que eu queria fazer tudo e ele dizia-me "Ó Campos, nós também estamos aqui, não estás sozinho. Estás tão viciado em fazer as coisas sozinho que chegas aqui e nem te lembras que existimos!" Mas a equipa era um bocado esfrangalhada, cumpriam, mas esqueciam-se de alguns pormenores essenciais, faltava algum esforço para tentar sempre o mais perfeito em todas as coisas.

Mas como é capaz de transmitir o seu olhar a outro director de fotografia? Como é que divide o olhar com o outro?

Penso que se fosse com o Costa e Silva eu tinha um à vontade maior. Em TERRA FRIA havia qualquer coisa que não funcionava. Penso que o facto de o Acácio de Almeida também ser o produtor influenciou imenso, na nossa relação, e no equilíbrio tonal do filme. No princípio não me apercebi disso e acabei por enfraquecer a minha autoridade sobre a cor, a imagem do meu filme.

O António Campos é uma pessoa que habitualmente tem o seu olhar atrás da câmara, num percurso tão importante, singular no cinema português, e que para mais sabe dividir magistralmente o seu olhar com o espectador. Se faz tão bem essa partilha de olhares, acha que não o consegue com um técnico de imagem?

Confesso que não me preparei para isso, foi instintivo. À noite, ficava comigo próprio a traçar o balanço do dia e via quais as coisas que corriam menos bem. E havia sempre o espinho do Acácio. Isto não tem nada de animosidade, só que ele queria levar a água ao seu moinho como operador, o que me trouxe embaraço e encolhimento em alguns momentos em que teria sido melhor que eu reagisse e decidisse. A dada altura da rodagem eu preferia já nem olhar pelo visor, senão teria de desmanchar, dizer alguma coisa sobre a luz... e à medida que os relacionamentos se foram modificando, não queria mais intervir, retraí-me. No entanto, devo referir que mantemos o melhor relacionamento, devo-lhe muitos actos de companheirismo em vários filmes, cedendo-me materiais. Ainda há pouco tempo estava a pensar fazer um filme e ele prontificou-se logo a emprestar-me a câmara.

Isso também dependerá da sensibilidade, da empatia?

Certamente que sim. Sensibilidade para perceber a forma como cada realizador se

liga ao material e ao acto de filmar, certamente que ajuda. Tive sempre uma humildade pela minha falta de sabedoria perante outras pessoas que fazem filmes todos os dias e que rodam centenas e centenas de metros de película. Tenho a certeza que essas pessoas sabem mais do que eu. Quando estou sozinho, estou sozinho e tomo as decisões e resolvo as coisas. Mas face a um operador eu estou inibido. São dois mundos diferentes.

Dir-se-ia que, mais do que famílias e clãs, no cinema existem complicitades de olhar e sensibilidade, sentimentos face ao cinema. E mesmo em polémica e debate permanente, será mais fácil tratar com pessoas do mesmo olhar, do que de outras sensibilidades cinematográficas. Em *TERRA FRIA* terá existido o choque entre duas almas com um percurso cinematográfico diferente.

Adivinho que deve existir situação em que se enquadre uma dinâmica de trabalho entre realizador e operador que esteja envolvida por uma mesma onda de carinho e paixão pelo tema e pelo projecto. Nunca ninguém me questionou tão pormenorizadamente sobre o assunto. Mas a verdade é que eu não estava à vontade na experiência de *TERRA FRIA*. Quando deixei de ir espreitar ao visor, não era por preguiça ou demissão, era porque o Acácio me infundia respeito, tinha rodado quilómetros de película, na Itália, em França... mas ele recebia isso de outra maneira. E o filme perdeu com a minha atitude e com a dele. Se eu fizesse todos os dias cinema, claro que íamos a meças.

Porque é que se voltou, nos últimos filmes, para a adaptação de obras literárias?

No caso de *TERRA FRIA*, deve-se ao facto de a viúva e a filha de Ferreira de Castro se recusarem a assinar a cedência dos direitos se o filme não correspondesse à obra do escritor. Eu tinha muito desejo em fazer aquilo, tinha sido uma promessa feita a mim próprio, acho mesmo que ainda nem tinha máquina de filmar. Sinto-me contente por tê-lo feito. Mesmo agora, quando visiono o filme, estou a sentir o que senti quando lá estive, e é um gosto estar a reviver o convívio com aquelas pessoas. Foi muito bom ir buscar às raízes da nossa nação aquilo que vai faltando e vai sendo destruído em nome do progresso, contra o qual não estou, note-se. É por isso que procurei sempre assuntos menos conhecidos.

As tradições e os gestos primordiais do quotidiano estão a desaparecer, e de forma intempestiva.

Tudo está a acontecer de forma muito agressiva. Estou a falar das próprias raízes e essas é que eu gostaria que se conservassem. A roda do progresso modifica as coisas e isso é salutar. Só não acho correcta é a violência que se emprega para forçar a essa modernidade, sem dar tempo ao tempo.

O mar. *UM TESOIRO, A ALMADRABA ATUNEIRA, GENTE DA PRAIA DA VIEIRA, A TREMONHA DE CRISTAL...* sempre o mar. Exerce em si um fascínio especial?

Claro. Primeiro porque fui criado à borda de água e lá passei a minha infância. Tive uma bateira minha onde eu navegava cheio de sonhos de criança, mesmo quando

já era crescido, desde a casa do meu avô até à Gafanha. Era uma volta muito grande, embora trabalhasse com as marés, e para lá ia com a maré a esvaziar e no regresso vinha com a enchente.

Ia à boleia das marés...

Era menos cansativo, mais de marinheiro. Mas houve outros factos, com o daquela caravela que construíram pelos anos 40, para as festividades que o Salazar quis fazer para a Exposição do Mundo Português, e que ruiu no dia do lançamento à água. Ainda hoje tenho nos ouvidos os gritos das pessoas. Eu não apanhei com ela por acaso porque com o meu avô ficámos mais longe. O construtor estava convencido que aquilo se equilibrava. Os canhões todos lá dentro, aquelas coisas todas, os mastros, e depois o barco a virar, é uma imagem que eu ainda hoje tenho na memória e ainda sinto pânico ao pensar naquela imagem.

Uma imagem forte, essa.

Nunca mais a esqueci. Aquilo provocou-me uma visão com som síncrono. O barco com as velas enfunadas, primeiro, com todos a bater palmas e a gritar vivas! Estourou champagne e depois, coisa de segundos, começou a adornar, a adornar, e foi a tragédia. E quando fugia à escola, passava a minha vida sobre a água ou perto dela. E quando vim para Leiria não me desprendi das imagens do mar.

Daí a fuga para Vieira.

Com o mar e os pescadores e aquele núcleo de casas sobre o areal. Mas sempre gostei de filmar onde estivesse a água como primeiro elemento, e o ser humano.

Os seus “anos Gulbenkian” vão influir imenso no percurso de cineasta, incentivando-o, de forma única no nosso país, para a relação do cinema com as obras de arte. O que é que perde e o que é que ganha quando sai de Leiria para ingressar na Fundação Gulbenkian?

Quando saí de Leiria perdi muito, quando ingressei na Gulbenkian ganhei muito. Não dinheiro, mas enriquecimento cultural. Ali eu tinha música, bailado, as excelentes bibliotecas, os museus. Era extraordinário. Primeiro fui contactado para realizar um filme sobre a construção das instalações da Fundação em Palhavã. Depois ingressei nos quadros da instituição. Mas, apesar da relação com a criação artística, foi um período muito mau da minha vida. Casas muito grandes não têm rosto e eu costumo dar-me com pessoas. Ali as coisas eram mais impessoais, anónimas.

O objectivo era realizar filmes sobre obras de arte, registar exposições?

Uma vez alguém me disse que eu tinha um olhar especial para fazer filmes de quadros, pois era descritivo, da mesma forma que gostava de descrever as pessoas e os seus ambientes. Lia os quadros, os que tinham leitura, é claro. Mas não me senti muito bem na Gulbenkian, entendo que fui maltratado. E o meu erro foi tentar enfrentar um império daqueles. É melhor esquecer.

E do ponto de vista cinematográfico, como foi a experiência de tratar quotidianamente com as obras de arte?

Foi uma excelente escola. Tinha máquinas, tinha película, não estagnava, ia descobrindo novas formas para descrever uma estátua, um quadro. Era uma espécie de escola interdisciplinar. Mas ninguém ligava muito, era decepcionante. Só agora é que talvez seja possível perceber a importância desse acervo, uma vez que os materiais terão sido depositados no ANIM. Apesar de tudo, foram muito enriquecedores os sete anos que lá passei.

Como aparece A ALMADRABA ATUNEIRA e como se dá o relacionamento com aquela comunidade sazonal algarvia?

A data altura apareceu um novo director do Ciclo Preparatório na escola, o professor Valadas, e como ele e a mulher não tinham para onde ir, ficaram em nossa casa até que a dele estivesse pronta. Entretanto falou-se de cinema e ele nem ligou muito a isso. Apenas insistia no convite para irmos até à casa que tinha na ilha da Abóbora, no Verão. Um dia fui passar um fim-de-semana, de comboio correio, e cheguei cedo. Deitei-me no areal a ouvir o marulhar das ondas e adormeci. Acordei com o som dos foguetes, sobressaltado, e deparei com uma coisa bonita: era uma correnteza de traineiras a puxar outros barcos. Combinei logo com o meu anfitrião que me emprestasse a casa para o ano seguinte, durante a companhia do atum. Fui pedir uma câmara emprestada a um moço – que depois viria a ser preso pela PIDE e eu tive de ficar com a guarda da máquina até ele sair. Fui na companhia da minha tia, que até me apoiava na vigilância dos barcos que iam para o mar, para apanhar os momentos cruciais. Foi um filme que estive uma data de anos por sonorizar. Fui fazer o bater do peixe na água, quando os atuns já estão presos na armadilha, num tanque de água de reserva da Escola de Leiria. A ALMADRABA não me deu maçadas ou incompreensões. Aquela almadraba foi a última companhia do arraial, que foi arrasado pela força das águas no Inverno seguinte.

Este tipo de documentário, característico do seu cinema, é uma espécie de crónica dos nossos dias. São peças fundamentais para a memória de um povo e de um país. E quando está no auge dessa tarefa, volta-se de rompante para a ficção. Não foi certamente um acaso. Essa inflexão dá-se com HISTÓRIAS SELVAGENS, embora esta obra tenha aquele início com a cerimónia da matança do porco que revela uma atitude de documentarista.

Não o foi em consciência. O que me atraiu para as HISTÓRIAS SELVAGENS foi o conto. Um amigo descobriu-o num alfarrabista do Rossio e mandou-mo pelo correio, todo entusiasmado, sugerindo-me que escolhesse um. Aquela história foi a adaptação de dois contos, um trabalho meu e do amigo que me enviara o livro. Outra coisa que me influenciou para fazer o filme foi a actividade nos arrozais, as mulheres à labuta com os seus trajes pintalgando o verde da paisagem.

O que é que ainda falta na sua obra? Que projecto está na forja?

Há um projecto, mas seria uma derrocada. Apetece-me dizer que felizmente adoeci. Porque era uma coisa quase megalómana. O ambiente é o do período de ilusões e riquezas súbitas do tempo do volfrâmio. Não resisti. Esquadrinhei tudo e cheguei ao actual dono da mina, que me deu autorização para filmar. Mas seria um desastre, primeiro porque aquilo está desmantelado, só o que está em pé, mais ou menos, é o bairro dos mineiros, a escola, o edifício da administração. E meteria muita gente, pelo menos mil e duzentos figurantes! Depois, era uma imagem do povo português que eu não sei se seria bem aceite.

Por se um período muito especial em que os princípios e os conceitos de moral social foram, por assim dizer, esquecidos?

Roubavam, matavam por causa do volfrâmio. Tiroteios, vinganças e mortes. Mas era um excelente décor e uma história fabulosa. Estou a ver as camionetas antigas, os minhotos a chegarem e a organizarem logo um baile ao som da harmónica. Os miseráveis, pobres e andrajosos que enriqueciam de repente e, sem saber ler nem escrever, adquiriam canetas de aparo de ouro para fazer riscos. E compravam Cadillac. Chegaram a organizar concursos de beleza. Mas é uma produção muito dispendiosa, que só poderia ser internacional, quase à moda dos americanos. É um projecto que me é caro... nos dois sentidos da palavra.

E do ponto de vista do documentário?

Neste momento nada. Estive doente, o que me perturbou um bocado. Quatro meses num hospital roubam o ritmo. Não está nada na forja. E nada está esquecido: está tudo presente. Tudo o que for interessante e pouco comum merece a minha curiosidade de cineasta.

Tem a noção de que muitos dos seus filmes são peças essenciais para podermos conhecer melhor este povo nas suas vertentes antropológicas?

Realmente tenho a impressão de que fiz alguns bons retratos do meu povo. Isso depende mesmo da forma como construo os filmes, dando apreço a coisas que certamente outros não darão porque são demasiado comuns ou estão por demais escondidas.

Que mensagem gostaria de deixar aos documentaristas?

Que trabalhem para o bem da sociedade, que nunca desistam quando os problemas chegarem, que eles chegam inevitavelmente, e que sigam para a frente, se possível com melhores condições de trabalho do que eu tive. Aproveitem as condições, que hoje são menos degradantes.

Feita em Leiria, a 18 de Abril de 1997

