

OUTROS FILMES, OUTRO CINEMA: O FILME TURÍSTICO

Sofia Sampaio¹

Resumo: Partindo do conceito de ‘outros filmes’, que dá o mote ao nosso grupo de trabalho, e com base na investigação que tenho vindo a desenvolver no ANIM, a minha comunicação pretende reflectir sobre o conceito de filme turístico e as suas ligações com o filme de viagem (ou ‘de paisagem’), o filme etnográfico e o documentário industrial, questionando o momento em que emerge como um género autónomo, ainda que híbrido, dentro da categoria abrangente de ‘filme de utilidade’ (Vinzenz & Vonderau 2009). Argumentar-se-á que a adopção de uma perspectiva focada nas práticas (turísticas e fílmicas), e distanciada dos paradigmas estéticos e narrativos que têm dominado os estudos de cinema (Ruoff 2006), apresenta benefícios, quer a nível da análise dos filmes, quer a nível da construção de teorias e historiografias do cinema mais completas, precisas e estimulantes.

Palavras-chave: Filme turístico; outros filmes; práticas

Contacto: psrss@iscte.pt

Partindo do conceito de ‘outros filmes’, que dá o mote a este grupo de trabalho da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento (AIM), a presente comunicação propõe-se a reflectir sobre um dos géneros mais negligenciados e subvalorizados da história do cinema português: o filme turístico. A questão do que é (e não é) um filme turístico colocou-se-nos, de forma inevitável, a propósito do projecto ‘Atrás da câmara: práticas de visualidade e mobilidade no filme turístico português’ (EXPL/IVC-ANT/1706/2013), um projecto exploratório financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), atualmente em curso, que tem como principal *output* a produção de um catálogo sobre o filme turístico português a partir do riquíssimo acervo de filmes de não-ficção do Arquivo Nacional da Imagem em Movimento (ANIM) da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

O projeto é devedor do recente interesse pelo filme de não-ficção que tem surgido além-fronteiras (sobretudo nos Estados Unidos, na França, Alemanha, Holanda e Suíça), resultando num *corpus* variado de obras pioneiras sobre o filme de viagem, o filme industrial e o filme amador e doméstico (Ruoff 2006; Hediger & Vonderau, 2009; Ishizuka & Zimmermann, 2008; Zimmermann, 1995) que têm em comum o desejo de se distanciarem dos

¹ CRIA, ISCTE-IUL

paradigmas estéticos, narrativos e autorais que têm dominado os estudos de cinema. Tal como grande parte deste *corpus* bibliográfico, a investigação em curso situa-se na interface entre os estudos de cinema e as ciências sociais, procurando conjugar o interesse dos primeiros por questões de mediação e representação com o interesse das últimas pela indexicalidade das imagens em movimento, frequentemente tomadas como ‘fontes’ históricas. Almejando um equilíbrio entre indexicalidade e mediação, é nosso objetivo percorrer esse vasto ‘território não-cartografado’ (expressão consagrada pelos neerlandeses Daan Hertogs e Nico de Klerk, 1997; cf. Hediger & Vonderau 2009, 16), onde o filme turístico se inscreve como parte dos chamados ‘filmes de utilidade’ (ex. o filme industrial, educativo e científico – em todas as suas variantes e subcategorias), ‘órfãos’ (i.e. sem autor ou simplesmente negligenciados) ou ‘efémeros’ (i.e. presos a uma ocasião e a um público específicos e transitórios, na designação proposta pelo arquivista americano Rick Prelinger – cf. Vondereau 2009).

Independentemente do termo adoptado, o que está em causa é um vastíssimo repositório de filmes que, na maior parte das vezes, foram votados ao esquecimento. Usados, em tempos, como complemento dos filmes de fundo, confinados a circuitos específicos de exibição (festivais, certames industriais, instituições de propaganda turística mais ou menos oficiais)², rejeitados, quase sempre, pela crítica especializada dado o seu carácter tendencialmente repetitivo e previsível (na forma como no conteúdo), os filmes turísticos têm sido sistematicamente associados à indústria turística ou a usos estatais do turismo (entendido mais enquanto sistema de representações do que propriamente uma indústria). Ou seja, os filmes turísticos têm estado associados ao filme propagandístico e ao filme promocional (ou mesmo publicitário), o que lhes tem valido um certo desprezo da crítica, que tende a reduzi-los à promoção de valores políticos e interesses comerciais a coberto de imagens parciais, expurgadas, e aparentemente anódinas, de regiões, lugares e

² Exemplo dos últimos foram as Casas de Portugal. Agradeço ao Paulo Cunha ter desenvolvido este assunto no I Seminário do projecto “Behind the Camera: practices of Visuality and mobility in the Portuguese tourist film”, que teve lugar no ANIM e no ISCTE-IUL, nos dias 22 e 23 de Julho de 2014.

equipamentos de lazer (praias, hotéis, termas), que não raras vezes funcionam como metonímicos da nação. Uma importante exceção diz respeito aos filmes turísticos de autores do Novo Cinema Português (tais como Fonseca e Costa, Fernando Lopes, António de Macedo) ou de Manuel de Oliveira que, podendo ser analisados à luz de modelos estéticos e autorais, têm conseguido atrair críticas mais positivas.

Para além das questões estéticas, a valoração depreciativa do filme turístico faz-se também no âmbito de uma concepção olocêntrica e panóptica do turismo, segundo a qual as imagens produzidas e reproduzidas em contexto turístico são como que vertidas de cima para baixo a partir de um ponto de vista centralizador que estrutura aspetos vários (no limite, todos) da experiência humana na modernidade (cf. o famoso conceito de ‘olhar turístico’ do sociólogo britânico John Urry, 2002), a ponto de o turista ser considerado o símbolo por excelência do *homem moderno* (e a escolha do género, aqui, não é accidental). Uma tal ênfase na visão como tecnologia de poder arrisca-se, porém, a ofuscar a variedade de práticas e processos (nomeadamente, visuais) que se desenvolveram (e continuam a desenvolver) em paralelo ou em contracorrente a práticas e processos dominantes ou hegemónicos, e que um estudo sistemático de filmes turísticos pode contribuir para revelar.

Adoptando uma perspectiva antropológica e métodos de inspiração etnográfica (tais como entrevistas não estruturadas), e incidindo sobre grande parte do século XX (grosso modo, 1910-1980), a pesquisa em curso tem como principal objetivo ‘desenterrar’ as *práticas* concretas (turísticas e cinematográficas) que estiveram na base das imagens que nos chegam através do arquivo. Reconhece-se a importância do modelo de análise assente na procura dos três Às – *Auftrag*, *Anlass* e *Adressat* – i.e. encomenda (quem encomendou?); ocasião (para quê?); e destinatário (para que usos ou para quem?) (cf. Elsaesser 2009, 23). No entanto, atribui-se especial atenção à interseção entre práticas visuais e de mobilidade, partindo do pressuposto que, ao deslocar-se aos lugares para registarem imagens e sons, os cinegrafistas (realizadores, diretores de fotografia, operadores de câmara e de som) foram eles próprios turistas, sendo o filme de algum modo o resultado das práticas

turísticas e cinematográficas que desenvolveram, em primeira mão, durante a visita.

Por fim, recuperar um entendimento de ‘filme turístico’ (e, conseqüentemente, de turismo) mais aberto, híbrido e plural, fazendo-o recuar ao momento incipiente quando o turismo não era ainda uma atividade autónoma, movida pela economia e movendo-a, esteve na base da decisão de incluir no *corpus* da análise géneros afins ou laterais ao filme turístico – desse modo saindo do arco restrito que o situa entre a propaganda e a publicidade. Um pouco na esteira da proposta de Thomas Elsaesser de uma ‘arqueologia dos media’, capaz de por a descoberto ‘histórias paralelas ou paraláticas’ (2009, 28), o amplo leque cronológico e tipológico adotado por este projeto visou não apenas recuperar uma genealogia perdida do filme turístico, mas também examinar alternativas às práticas turísticas e cinematográficas que hoje se tornaram usuais – alternativas essas que foram sendo abandonadas ao longo dos tempos, ou que, pelo contrário, lograram sobreviver em determinados nichos.

Assim, entre os filmes de não-ficção por nós considerados para visionamento, incluem-se os seguintes tipos:

(1) Filmes de atualidades, que dão conta de visitas e viagens importantes ou fora do comum, num formato jornalístico. Ex. *Chegada dos Congressistas do Sul à estação de Aveiro* (1927); *Excursão dos Empregados Superiores do Diário de Notícias a Viseu e Aveiro* (1930); *A Praia da Nazaré* (SPN, 1935); *Caramulo* (SPN, 1936); *As Visitas a Lisboa de 8000 operários alemães* (SPN, 1936/37).

(2) Documentários regionais, i.e. filmes institucionais, produzidos ou patrocinados por entidades oficiais como o SPN (1934-45), o SNI (1945-68), a Agência Geral das Colónias/ do Ultramar (1924-1951/1974), em que a viagem, para além de fornecer uma estrutura narrativa, serve como pretexto para o enaltecimento dos valores do Estado Novo e do império através quer da retórica quer da exibição da ‘obra feita’ no país e ultramar. Ex. *Alentejo não tem sombra* (Orlando Vitorino, Azinhal Abelho e Aquilino Mendes, 1953); *Figueira da Foz* (João Mendes, 1954);

Setúbal (Fernando de Almeida, 1956); *O Distrito do Deserto* (sobre Moçâmedes, em Angola – António de Sousa, ca. 1970).

(3) Filmes de paisagem, mais do que de viagem, onde dominam os planos fixos (tipo cartão postal) e as panorâmicas, muitas vezes a pretexto das quatro estações e com pretensões artísticas, na tradição pictórica. Ex. *Cintra e seus Arredores* (Caldevilla Film, 1922); *Sintra, Cenário de Filme Romântico* (Jorge Brum do Canto e Aquilino Mendes, 1933); *Céu de Outono: uma crónica lisboeta* (Manuel Luiz Vieira, 1934); *Outono em Portugal* (Bourdain de Macedo, 1976).

(4) Filmes de viagem amadores, frequentemente com montagem apenas interna, em que os turistas/ excursionistas que vemos são familiares e amigos do cinegrafista. Ex. *Caldas de Canavezes* (1922, 4'); *Norte de Portugal* (J.R. dos Santos Júnior, c. 1930).

(5) Filmes de expedição, geralmente em contexto colonial. Ex. *Aspectos do rio Quanza/ Quedas do Lucala* (Agência Geral das Colónias, 1930).

(6) Filmes etnográficos, por vezes em colaboração com antropólogos, etnólogos e outros 'especialistas', em que a componente etnográfica, de registo das populações, assume um lugar central. Ex. *Costumes Primitivos dos Indígenas em Moçambique* (Agência Geral das Colónias, 1938); *Vá D'Sú: Cenas e Trechos da Nazaré e Apúlia* (Engenheiro F.C. Mendes, 1936 e 1938); *Vilarinho das Furnas* (António Campos, 1971); *Festa, Trabalho e Pão em Grijó de Parada* (Manuel Costa e Silva, com montagem de Fernando Lopes, 1973).

(7) Filmes turísticos, no sentido mais moderno, i.e. de se inserirem numa retórica de consumo, onde é dado destaque a estruturas de acolhimento e lazer como hotéis, restaurantes, piscinas e boîtes, podendo existir várias versões linguísticas do mesmo filme. Ex. *Estoril* (F. Sousa Neves, 1962); *Horizonte Angolano* (Elsó Roque/ Direcção Geral de Educação Permanente, 1973); *Beira – Porta Turística de Moçambique* (Miguel Spiguel, 1973).

(8) Filmes produzidos por entidades estrangeiras sobre Portugal. Ex. *Mit uns in den Soningen Suden/ A excursão dos 3000 operários alemães*

(Leonhard Fürst/KdF, 1936/37); *Portraits of Portugal* (Magic Carpet of Movietone & Twentieth Century Fox, 1937); *April in Portugal* (1955, Euan Lloyd/ Columbia Pictures).

(9) Filmes híbridos, que incorporam secções próprias de documentários industriais em filmes de viagem ou monografias regionais. Ex. *Serra da Estrela – Gouveia* (Armando de Miranda, 1944); *Figueira da Foz* (João Mendes, 1954); *Setúbal* (Fernando de Almeida, 1956), *Vila do Conde: venha daí visitá-la* (Sério Fernandes, 1979).

(10) Filmes sobre a indústria de turismo, podendo incidir sobre a formação de técnicos do sector (empregados de mesa, etc.). Ex. *Hello Jim* (Augusto Cabrita, 1970).

(11) Filmes militantes do período imediatamente pós-25 de Abril que ensaiam e promovem formas deliberadamente alternativas, ou mesmo ‘anti-turísticas’ (cf. Sampaio, 2013), de conceber e praticar a viagem, o excursionismo e o lazer. Ex. *Avante com a Reforma Agrária* (Unidade de Produção Cinematográfica N° 1/ IPC, 1977); *O Parque Natural da Serra da Estrela* (Hélder Mendes/ Coop-Doc, 1980).

Conclusão

Até ao momento, estando o projeto numa fase inicial, na qual decorre ainda a pré-seleção dos filmes a visionar, foram analisadas cerca de 850 entradas da base de dados do ANIM (num universo de filmes de não-ficção que ronda os 8000)³ e sinalizados por volta de 300 filmes, com base em descritores temáticos como ‘turismo’, ‘turista’, ‘viagem’, ‘praia’, ‘termas’, ‘monumentos’, ‘vida noturna’, ‘romarias’, entre muitos outros, que estão a ser cruzados com descritores geográficos como ‘Lisboa’, ‘Estoril’, ‘Sintra’, ‘Évora’, ‘Porto’, ‘Madeira’, ‘Algarve’, ‘Luanda’, ‘Lourenço Marques’. O facto de a investigação não excluir a variedade e hibridez de géneros, recusando a confinar-se a um

³ Falamos de filmes portugueses produzidos entre 1896 e 1980. O número total de filmes de não-ficção (8000) é uma estimativa, obtida através da subtração, do corpus total, das 500 longas-metragens de ficção, mas sem terem sido contabilizadas as curtas de ficção. Agradeço ao Sérgio Bordalo e Sá pela recolha e permanente atualização destes dados.

entendimento de filme turístico como filme publicitário e propagandístico *stricto sensu*, veio abrir uma verdadeira caixa de Pandora, difícil de manejar. Trata-se, porém, de uma estratégia essencial para que o ponto de partida e de chegada da pesquisa não sejam um e o mesmo – i.e. para evitar que a pesquisa se transforme num exercício de confirmação do que *a priori* já se sabia, por oposição a um percurso que pretende ser de descoberta do que assumidamente ainda não se sabe. A questão do que pode ser considerado um filme turístico – uma questão fundamental para a elaboração do catálogo final – permanece, pois, em aberto, não devendo ser dissociada, como tentei demonstrar, de questões teóricas e metodológicas relativas quer à análise de filmes de não-ficção quer ao estudo do turismo no século XX. Espera-se que o visionamento de parte dos filmes selecionados (condicionado como está pela curta duração do projeto e pelo acesso a cópias existentes), bem como a fase de entrevistas a técnicos e realizadores que podem ainda oferecer-nos testemunhos recebidos e vividos sobre alguns dos filmes visionados, nos permitam avançar na resolução (ainda que provisória) desta questão.

BIBLIOGRAFIA

- Elsaesser, Thomas. 2009. 'Archives and Archaeologies: The Place of Non-Fiction Film in Contemporary Media'. In Vinzenz Hediger & Patrick Vonderau eds. *Films that Work: Industrial Film and Productivity of Media*. Amsterdam University Press: 19-34.
- Hertogs, Daan & Nico De Klerk. 1997. *Uncharted Territory: Essays on Early Nonfiction Film*. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum.
- Ishizuka, Karen L. & Patricia Zimmermann. 2008. *Mining the home movie: Excavations in histories and memories*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press.
- Ruoff, Jeffrey (Ed.). 2006. *Virtual Voyages: Cinema and Travel*. Durham and London: Duke University Press.
- Sampaio, Sofia. 2013. 'Turismo como não-turismo: confluências e inflexões do filme turístico em filmes do período (pós-)revolucionário (1974-1980)'.

Revista Online do Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior, nº 1: 217-228.

Urry, John. 2002. *The Tourist Gaze* (2nd ed.). London: Sage.

Vondereau, Patrick. 2009. 'Vernacular Archiving: An Interview with Rick Prelinger'. In Vinzenz Hediger & Patrick Vonderau eds. *Films that Work: Industrial Film and Productivity of Media*. Amsterdam University Press: 51-34.

Zimmermann, Patricia. 1995. *Reel families: a social history of amateur film*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.