

# O FILME TURÍSTICO EM PORTUGAL: 1930-1949

Sofia Sampaio<sup>1</sup>

**Resumo:** Confundindo-se com o filme de viagem, muito comum e apreciado desde as origens do cinema, o filme turístico constitui um dos géneros menos estudados da história do cinema. Portugal não fugiu à regra. Uma vista de olhos pelo Prontuário de Matos-Cruz (1989), faz-nos deparar com centenas de títulos que indiciam conteúdos de teor turístico ou de viagem. A lei dos 100 metros (1927), que apoiava os filmes “de paisagem, e de argumento e interpretação portuguesa” terá incentivado esta produção, sobretudo em formatos de curta e média metragem. Nesta comunicação, discuto alguns destes filmes, produzidos nas décadas de 30 e 40 do século XX, que visionei no Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM) da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. A minha análise aponta para a consolidação de uma série de conteúdos e características formais, em conformidade com as principais orientações ideológicas do Estado Novo e sua ideia de turismo doméstico. No entanto, também se identificaram casos menos previsíveis, que combinam o gosto pela experimentação cinematográfica com o gosto pela exploração física de lugares e de práticas de viagem. A análise conjunta de um leque amplo de filmes (de propaganda direta, amadores e profissionais) vem sublinhar a importância de se ultrapassarem leituras estritamente ideológicas, a fim de dar conta de processos complexos, que permanecem em larga medida por conhecer.

**Palavras-chave:** filme turístico; Portugal; práticas turísticas e cinematográficas; décadas de 30 e 40

**Contacto:** psrss@iscte.pt

A presente comunicação insere-se numa investigação mais vasta, e ainda em curso, sobre o filme turístico em Portugal, que é parte do projeto de pós-doutoramento financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT)

---

<sup>1</sup> Sofia Sampaio tem um doutoramento em Estudos Culturais pela Universidade de Lisboa e um mestrado em Estudos Anglo-Americanos pela Universidade do Porto. Foi doutoranda associada no Departamento de Media e Comunicações do Goldsmiths College, Universidade de Londres (2005), e investigadora visitante no Departamento de Media e Estudos Culturais da Universidade da Califórnia, Riverside (2011). É co-coordenadora do Núcleo de Culturas Visuais do CRIA — Centro em Rede de Investigação em Antropologia, Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL). Actualmente desenvolve um projeto de pós-doutoramento sobre turismo e cinema.

que me encontro a desenvolver no Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA). Em linhas gerais, o objetivo da pesquisa é traçar o desenvolvimento deste género fílmico numa perspetiva essencialmente diacrónica, a partir do visionamento de filmes de teor turístico ou de viagem, no Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM) da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema. Na esteira de autores que se têm dedicado ao estudo do filme industrial ou de "utilidade" (ex. Hediger e Vonderau 2009), optei por uma análise em série, sem perder de vista a especificidade de cada filme, a fim de permitir a identificação de ruturas e continuidades (na forma e no conteúdo) teoricamente relevantes. Interessa-me, a partir dos filmes visionados, compreender a evolução (num sentido histórico, i.e., neutro) não só do campo cinematográfico, mas também das práticas turísticas e de viagem que estes filmes registaram, representaram, promoveram e ajudaram a configurar. Daí que a designação de "filme turístico" deva ser considerada num sentido lato, abrangendo não apenas os filmes abertamente promocionais, mas também aqueles que, de uma forma ou de outra, registaram práticas turísticas, desse modo contribuindo para o seu desenvolvimento e divulgação. Muitos dos filmes que visionei e que analiso têm sido descritos sob outras designações, tais como "documentários regionais".<sup>2</sup> Constituindo, na sua maioria, curtas e médias metragens (entre os 4 e os 20 minutos de duração), os filmes visionados caracterizaram-se por uma grande variedade, incluindo filmes de viagem (profissionais, amadores ou de encomenda), filmes educativos e didáticos, filmes industriais, filmes de ficção, filmes etnográficos e mesmo filmes militantes (Sampaio 2013). O objetivo foi o de não restringir a análise aos filmes manifestamente promocionais ou publicitários (que, de resto, surgiriam mais tarde), a fim de captar uma maior diversidade de discursos e práticas turísticas e cinematográficas.

No que se segue, reportar-me-ei às décadas de 1930 e 1940, que coincidiram com a implantação do Estado Novo (1933-1974) e que são frequentemente abordadas a partir de uma perspetiva essencialmente ideológica, i.e., segundo um quadro teórico que se constrói em torno do estudo do aparelho ideológico do regime. A minha opção por uma balizagem

---

<sup>2</sup> Esta é a classificação que Jorge Seabra (2000: 238) faz dos filmes de Jorge Brum do Canto *Abrantes* (1933); *Nada de novo... em Óbidos* (1933); *Sintra, Cenário de um Filme Romântico* (1933); e *Uma tarde em Alcácer* (1933), que eu também analiso no âmbito deste projeto.

cronológica (e não tipológica) vai no sentido de me distanciar deste tipo de abordagem. Na esteira de estudos mais recentes, e sem querer subestimar, minimizar e muito menos branquear a ação autoritária e repressiva do Estado Novo e a eficácia da sua ideologia, pretende-se enveredar por uma "análise processual" (Domingos e Pereira 2010: 14), focalizada nas práticas, que mergulha no quotidiano e nas relações entre atores sociais (incluindo os menos óbvios, como é o caso dos turistas) para trazer à superfície uma visão mais complexa e completa dos processos sociais, culturais, económicos e políticos que tiveram lugar durante aquele período.

Com efeito, a tendência de olhar os filmes produzidos nesta época através de uma lente ideológica tem dominado o campo dos estudos de cinema. Em vez de Salazar, a "árvore que esconde a floresta", para utilizar a imagem de Domingos e Pereira (2010: 16), é agora António Ferro, responsável máximo pela "política de espírito" que parece emanar de um cinema frequentemente descrito e concebido como uma "encenação do regime" (Vieira 2011).<sup>3</sup> Apesar dos muitos e inegáveis méritos desta linha de investigação – que, no seu melhor, nos tem permitido conhecer e compreender melhor a retórica do regime e o seu âmbito de ação<sup>4</sup> – torna-se imprescindível ultrapassar os limites de uma visão que é, afinal, recebida "de cima", para mergulhar nas visões que se constituíram, durante o mesmo período, a partir "de baixo", e que continuam a ser tendencialmente ignoradas.

A escolha, para o *corpus* analítico, de filmes considerados "menores" e excluídos do cânone (então, como agora, dominado pela ficção) vai no sentido de proporcionar uma perspetiva simultaneamente mais ampla e mais refinada do campo cinematográfico da altura, possibilitando o aparecimento e a formulação de questões que vão muito além da procura de correspondências mais ou menos diretas entre os filmes e o regime estadonovista. De resto, é útil

---

<sup>3</sup> Maria do Carmo Piçarra recorre a um termo semelhante para descrever o *Jornal Português*, revista de atualidades dirigida por António Lopes Ribeiro, entre 1938 e 1951, como expressão da "«política-espetáculo» encenada por António Ferro" (2006: 16).

<sup>4</sup> Sobre a relação entre o cinema deste período e o regime, a grande referência é o trabalho do historiador Luís Reis Torgal (2000; 2008). Veja-se também o estudo de Ellen W. Sapega (2008), que reconhece tensões e contradições no consenso ideológico estadonovista, em áreas como a literatura e a cultura visual (sobretudo arquitetura, pintura e exposições).

ter presente que a influência que o Estado Novo exercia na totalidade da produção cinematográfica, apesar de intensa, não era nem linear nem absoluta.<sup>5</sup>

Por fim, também o estudo do turismo em Portugal no período em questão tem sido refém de abordagens fundamentalmente ideológicas, a que não é alheia a importância que o Estado Novo dedicou ao setor.<sup>6</sup> O turismo foi integrado em muitas das iniciativas do SPN,<sup>7</sup> que viria a adotar, no final da guerra, o nome de Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI), que, por sua vez, daria lugar, em 1968, na fase de relativa abertura do regime, à Secretaria de Estado da Informação e Turismo (SEIT). Como vários autores têm vindo a demonstrar (Pires 2003; Cadavez 2012; Silva e Oliveira 2013), é difícil separar o turismo da propaganda do regime, de cujo ideário foi muitas vezes veículo. No entanto, uma identificação automática entre os dois corre o risco de remeter para a sombra a diversidade de discursos e práticas turísticas que se faziam sentir, muitas vezes em contradição com os discursos e as práticas favorecidas pelo Estado Novo. Uma das principais tarefas a que nos propomos é tentar perceber como é que esta diversidade se traduziu nos filmes. Daí que à análise de filmes turísticos (ou de teor turístico) “oficiais” – i.e., feitos ou sob a chancela do SPN (1933-1944), que contavam com ampla divulgação em Portugal e no estrangeiro<sup>8</sup>, ou sob a chancela do SNI (1945-1968) – se deva acrescentar a análise de filmes turísticos (ou de teor turístico) feitos por empresas cinematográficas privadas, bem como a análise de documentários turísticos (ou de teor turístico) “inéditos”, i.e., das “imagens

---

<sup>5</sup> Como Luís Reis Torgal refere: "O cinema não estava, na verdade, preso ao Estado Novo do ponto de vista institucional. As produtoras eram privadas: Lisboa Filme (fundada em 1928), Tobis Portuguesa (fundada em 1932), ligada à empresa alemã, ou, um pouco mais tarde (1938), a SPAC (Sociedade Portuguesa de Atualidades Cinematográficas) ou várias outras que não vamos aqui citar. Portanto, se havia produções cinematográficas oficiais, do SPN ou da Agência-Geral das Colónias, por exemplo, e se outras eram resultado da ação de uma empresa, a SPAC, que, não sendo estatal, estava intimamente ligada aos interesses do Estado, através do seu principal responsável, António Lopes Ribeiro, e se, na verdade, a censura (Inspeção-Geral dos Espetáculos, fundada em 1929) exercia a sua ação, louvando algumas produções, censurando outras ou interditando algumas, não se pode dizer que houvesse uma ligação formal, direta e intrínseca, do cinema ao regime." (Torgal, 2000: 36)

<sup>6</sup> Também aqui é possível distinguir entre estudos bem conseguidos, que não descaram a complexidade do tema, e outros que, colando-se aos discursos oficiais, acabam por reproduzir a visão elitista desenvolvida pela ditadura, que concebe a população como homogénea ('massas') e apática, alvos fáceis da retórica do regime (cf. Domingos e Pereira, 2010: 12).

<sup>7</sup> A partir de 1939, o SPN recebeu as competências do Ministério do Interior em matéria de turismo, vindo a integrar, em 1940, o Conselho Nacional de Turismo. Veja-se o artigo da Associação dos Amigos da Torre do Tombo sobre o SPN: <http://www.aatt.org/site/index.php?op=Nucleo&id=1493>

<sup>8</sup> Os filmes do SPN eram muitas vezes comprados por empresas como a Fox Movietone News, a Eclair-Journal; a France-Actualités, a Paramount News, e a Ufa alemã (Rodríguez, 2000: 141).

captadas, de forma mais ou menos espontânea, por amadores” (Torgal 2000: 16). Só uma análise conjunta destes três tipos de filmes é que nos permitirá obter uma visão mais aproximada das práticas turísticas deste período, e da sua articulação com os discursos e as práticas cinematográficas e de poder. Dadas as limitações de espaço, discutirei, de um modo muito esquemático, apenas alguns exemplos.

### **Turismo e propaganda: a visão “de cima”**

Como vários autores referiram (Pina 1988; Pires 2003), o turismo desenvolveu-se em Portugal de forma descontínua e irregular. Ao Estado Novo coube a tarefa, assumida gradualmente – sobretudo a partir das comemorações centenárias de 1940 (Melo 2001: 252; Pires 2003: 39) – de organizar e regular o setor, colocando-o sob a sua esfera de influência ideológica. Porém, um enfoque excessivo nos textos e nas imagens da propaganda do Estado Novo (em especial, da autoria de António Ferro ou sob sua influência direta), arriscaria conduzir-nos a uma sobrevalorização da ação do Estado e dos seus efeitos homogeneizantes. Filmes como *A Praia da Nazaré* (1935) e *As visitas a Lisboa de 8000 operários alemães da ‘Força pela Alegria’ em Março e Abril de 1936* (1936), ambos produzidos pelo SPN, atestam o interesse do regime pelo turismo internacional, mas também as limitações inerentes à tentativa de o subordinar a desígnios puramente propagandísticos.

Realizada por ocasião da visita a Portugal, em junho de 1935 e a convite do SPN, de um grupo de escritores internacionais que incluía o francês François Mauriac, o belga Maurice Maeterlinck, a chilena Gabriela Mistral, o espanhol Miguel de Unamuno, entre muitos outros,<sup>9</sup> *A Praia da Nazaré* (4’) recupera um dos motivos mais célebres do repositório paisagístico português, que Leitão de Barros recentemente levava à tela em *Nazaré, Praia de Pescadores* (1929). No entanto, se Leitão de Barros conseguira captar a riqueza natural e humana dos cenários filmados, transmitindo ao espectador o gosto pela viagem como

---

<sup>9</sup> São eles, segundo os intertítulos: “Maeterlinck, Mauriac, Jules Romains, Duhamel, Unamuno, Fernandez Flores, Ribeiro Couto, Gabriela Mistral, Pierre Daye, Paul Crockaert, Ernst Curtius, Blunck, Maetzu.” São de destacar o belga Maurice Maeterlinck, Prémio Nobel em 1911, que viria a escrever o prefácio ao livro de Salazar *Une Revolution dans la Paix* (Flammarion: 1937), e Miguel de Unamuno, filósofo e escritor de origem basca, que publicara *Por terras de Portugal e Espanha* (1911). Muitos dos outros estavam ou viriam a estar associados ou ao regime Nacional-Socialista ou aos nacionalistas franquistas.

descoberta de gentes e lugares “outros”<sup>10</sup>, o filme do SPN dá mais atenção aos ilustres excursionistas, que vemos a ‘ver o panorama’ ou a tirar fotografias a partir de um promontório, em alternância com planos breves da praia e dos pescadores. O formato curto não permite que esqueçamos o que é realmente importante: adequar as poucas imagens da pequena vila piscatória (os intertítulos dominam o filme) a um discurso que faz da parte (Nazaré) representativa do todo (Portugal), como o provam as longas citação finais, atribuídas a três dos ilustres visitantes, que louvam a Nazaré pelo seu “povo bíblico” e a sua “humanidade,” mais do que pela paisagem, e que apontam a pequena vila como o apogeu da viagem ao “feérico Portugal.”

Do mesmo modo, não é exagero ver no segundo filme, *As visitas a Lisboa de 8000 operários alemães da “Força pela Alegria” em Março e Abril de 1936* (5’), idêntica subserviência do turismo à propaganda política. Exibido no âmbito do *Jornal Português*, a revista de atualidades do SPN, o filme faz a cobertura da passagem por Lisboa de um cruzeiro alemão da *Kraft Durch Freude* (KDF), concentrando-se em dois momentos: o desembarque do navio, no qual vemos os passageiros a serem recebidos, entre bandeiras e saudações nazis, pela “colónia alemã em Lisboa;” e o almoço de “confraternização” no refeitório da recém-fundada (junho de 1935) Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT).<sup>11</sup> Os dois momentos sugerem, de forma evidente, o alinhamento político do regime português com o regime alemão; no entanto, assinalam também a importância que o governo de Lisboa parece atribuir ao turismo alemão em Portugal, em especial aos cruzeiros que, entre 1935 e 1939 (Valente, 2010: 34), viajaram com destino à Madeira e aos Açores, fazendo escala na capital. Esta visita foi objeto de um outro filme, *Mit uns in den Soningen Suden/ A Excursão dos 3000 Operários Alemães*, realizado para a KDF por Leonhard Furst (1936/37) e igualmente exibido em Portugal pelo SPN, que posiciona

---

<sup>10</sup> O filme de Leitão de Barros, que teve Artur Costa de Macedo como operador de câmara, foi elogiado no *Cinéfilo*, nomeadamente por ter saído “da estreita órbita em que vulgarmente giram as curtas películas de monumentos e paisagens da nossa terra e que, por lei, preenchem uma parte mínima dos programas dos cinemas” (s/a 1929). Este crítico de cinema apresenta o filme como “uma revelação,” salientando a reação positiva do público: “Foram justas as palmas que sublinharam *Nazaré, Praia de Pescadores*. Oxalá se produzam documentários idênticos relativamente a outras regiões e sítios de Portugal.”

<sup>11</sup> A informação é-nos dada num dos intertítulos: “Um grupo de cem operários e operárias alemães almoçaram no magnífico refeitório creado [sic] pela FUNDAÇÃO NACIONAL PARA A ALEGRIA NO TRABALHO, onde confraternisaram [sic] com os camaradas portugueses, numa festa cheia de alegria.”

Lisboa como um local exótico, a roçar o tropical, e a Madeira como um polo de atração turística já bastante desenvolvido.<sup>12</sup>

Um último exemplo é *Caramulo* (1936), uma curta (8') cujos créditos da direção são atribuídos à "Secção de Cinema do SPN." Apesar de abrir com três longos intertítulos, carregados de texto, o filme incorpora já um narrador em voz-off, o que permite a inclusão de um maior número de imagens, incluindo várias panorâmicas da serra, que é descrita como "situada numa das mais lindas regiões da Beira-Alta." Tal como os filmes anteriormente discutidos, também este é suscitado por um evento de carácter oficial: os "dias médicos," que reúne no Caramulo médicos de Portugal e Espanha para discutirem a campanha de antituberculose, bem como uma série de jornalistas e fotógrafos que para ali se dirigem a fim de cobrir o evento. No entanto, se a reunião médica constitui o pretexto do filme – gerando uma oportunidade para o enaltecimento da figura de Jerónimo de Lacerda, diretor do sanatório e amigo próximo de Salazar – a reportagem assume, em grande parte, o formato de um relato de viagem ou visita guiada. Num estilo que dominará o género nas próximas décadas, estendendo-se pelo menos até aos anos 60, o narrador descreve o que a câmara mostra com frases longas e uma retórica empolada, rica em hipérbolos, metáforas e clichés, muitas vezes traduzidos literalmente em imagens.<sup>13</sup> As imagens apresentadas são, assim, cuidadosamente guiadas pelo discurso, que deicticamente identifica os objetos considerados dignos quer da objetiva quer do comentário editorial: "lá no alto;" "lá em baixo," "avistamos agora à esquerda... e à direita...;" "este é o Sanatório Aurora, este outro, o Sanatório da

---

<sup>12</sup> O filme alemão – mais longo (20') do que o português (5') – entretece, de forma eficaz, elementos de propaganda ao regime Nazi e elementos que promovem diretamente a atividade cruzeirista. O enfoque cai sobre os passageiros alemães, homens e mulheres aparentemente de condição operária, e o modo como ocupam o seu tempo em atividades de lazer e entretenimento, sobretudo dentro do navio. O destino turístico é secundário, sendo as secções relativas a Lisboa e à Madeira bastante breves (respetivamente, 2'20" e 2'). De Lisboa, mostram-se os elétricos cheios de turistas, nomeadamente, em Belém. O grande plano de um homem negro, e as imagens de uma manada de bois e de algumas palmeiras sugerem o interesse pelo exótico, provavelmente mediado por conceções rácicas de superioridade. Também se vê uma menina a vender postais. Na secção sobre a Madeira, sobressaem as atividades orientadas para os turistas, tais como os típicos passeios nos carros de cesto e as excursões para ver e fotografar as 'vistas' – como no plano de um homem que tira fotos com uma câmara montada num tripé, seguido do plano de uma vista panorâmica sobre os terraços da Madeira.

<sup>13</sup> Como no seguinte excerto, dito sobre as imagens de um rebanho a pastar na periferia da vila: "A população do Caramulo, com as suas modestas e pitorescas construções debruçadas umas sobre as outras, extasiada na contemplação de um dos mais belos panoramas da nossa terra, parece a pastora do rebanho, tão característicos da Beira, que entre os penhascos da serra procuram alimento."

Santa Maria. Agora, a Casa de Saúde de Nossa Senhora da Conceição...” Como também se tornaria regra, apesar do elogio das paisagens naturais ser uma constante, o foco da atenção recai sobre o património construído – igrejas, capelas, solares, edifícios públicos, com destaque cada vez maior, sobretudo a partir dos anos 40, para as obras do Estado Novo. Neste filme, depois de uma breve referencia às “modestas e pitorescas construções” da vila, o narrador faz o inventário exaustivo (ilustrado por planos exteriores) dos sanatórios e das casas de saúde, para depois mencionar a “lindíssima capela de Nossa Senhora da Esperança.” São assim misturados elementos com um interesse turístico geral – as vistas da pequena localidade situada na encosta da serra; a estrada e a paisagem circundante, filmadas a partir de uma curva (o meio de transporte de médicos, jornalistas e dos próprios operadores de câmara é o automóvel); a capela e os seus azulejos – com elementos de cariz informativo e propagandístico, que também poderiam interessar a eventuais visitantes: as infraestruturas médicas do Caramulo, responsáveis pela sua fama e popularidade; a residência do diretor, o muito citado e filmado Jerónimo de Lacerda; e a “casa onde Salazar costuma passar as suas curtas férias de repouso.” Quer a estrutura de relato de viagem quer os aspetos turísticos são incorporados de uma forma pouco clara, e o filme termina bruscamente com o plano geral de todos os médicos na escadaria do sanatório, em jeito de fotografia de família.

A partir de finais dos anos 30 e ao longo dos anos 40, a produção de filmes regionais e de cariz monográfico intensifica-se, marcando a importância do turismo doméstico que, apesar de incipiente, se oferece como alternativa aos fluxos de turistas internacionais interrompidos pela guerra. Apesar das diferenças de estilo, filmes como *Sintra a Maravilha Verde* (1938), de José César de Sá; *Serra da Estrela: Gouveia* (1944) e *Caldas de Aregos* (1945), ambos de Armando de Miranda, partilham uma série de características que denotam uma standardização acentuada. São elas a introdução de um narrador, em *voz-off*, que medeia e traduz as imagens para o público; a subordinação das imagens a um argumento ou discurso prévio (ou seja, o que se vê serve basicamente para ilustrar o que se diz); o recurso a uma linguagem exagerada, frequentemente dada ao lirismo, que é muito patente nos filmes de Armando de Miranda; a atenção excessiva aos pormenores, que incidem sobre a arquitetura e a história

pátria; e a folclorização das populações locais, que frequentemente vemos a atuar em ranchos. Apesar da importância que se dá a quadros pitorescos e bucólicos, predominantemente captados em planos fixos ou com lentas panorâmicas horizontais, não se pode dizer que haja ainda um olhar turístico autónomo. A informação de interesse especificamente turístico, respeitante, por exemplo, a hotéis e restaurantes, coexiste com outro tipo de informação – nomeadamente sobre a indústria e alguns processos fabris. Inclui-se também informação geralmente suprimida da propaganda turística, como é o caso, em *Caldas de Aregos*, da referência aos “maus tempos de racionamento” que se vivem. Um filme como *Serra da Estrela: Gouveia*, que possui um forte veio religioso, apresenta uma mistura singular de folclore, tradição, elogio do trabalho<sup>14</sup> e celebração da modernidade – esta última sugerida quer pelas indústrias da região quer pela nova unidade hoteleira de Gouveia. Mesmo em contextos mais intensamente turísticos – como Sintra, no filme de César de Sá – as populações locais estão muito presentes, suscitando comentários moralistas, como quando se diz, a propósito de um grupo de crianças a caminho da escola, que esta os irá transformar “numa geração mais forte.” O mesmo se aplica às autoridades locais, cujos nomes são frequentemente citados (um exemplo é o diretor das Caldas de Aregos, o “Sr. Dr. Macedo de Pinto, médico muito sabedor”). Finalmente, apesar de o destino da viagem ser aparentemente mais importante do que a viagem em si mesma, as estradas são já apontadas como importantes miradouros, assinalando a importância do automóvel na consagração do ‘ver as vistas’ como prática de viagem fundamental. Em *Caldas de Aregos*, se a câmara ainda não capta as paisagens a partir de dentro do automóvel (não há *travellings*), é através do automóvel que ela tem acesso à paisagem, da qual a estrada, construída ao longo do rio Douro, é agora também parte integrante e muito comentada.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> O trabalho é, porém, introduzido em tom apologético, i.e. sem querer comprometer os “edénicos cenários” prometidos na abertura.

<sup>15</sup> Veja-se os comentários do narrador sobre as vistas do rio Douro, acompanhados de imagens das mesmas. Este excerto é também ilustrativo da retórica e da linguagem utilizadas: “Aqui, o rio Douro, amoroso da sua própria obra paisagística sem par, a todo o passo nos deixa ver – como estamos a ver, não é verdade? – lindíssimos quadros das suas margens. Assim este, por exemplo, em que se avista ao largo a vila airosa de Mesão Frio. Mais este recanto de encanto, uma estrada, onde os automóveis se não vão com pressa não é por medo das suas curvas apertadas, mas antes por enlevo dos olhos dos viandantes, que nestes sítios nunca se cansam de olhar belezas – belezas de perto, belezas de longe. Ao longe, a beleza muito branca da vila de

### **Turismo e experimentalismo: intromissões “de baixo”**

A relação entre as práticas turísticas e as imagens adquire novos contornos nos filmes de produção independente, profissionais e amadores, onde “homens da câmara” e realizadores punham à prova as suas habilidades técnicas e artísticas. Nestes filmes, o gosto pela experimentação (a um nível básico ou artístico) encontrava-se, não raras vezes, associado ao gosto pela exploração física de lugares e de práticas de viagem. Exemplos disso são o filme amador de J.R. dos Santos Júnior, *Norte de Portugal* (1930) e o documentário *Alfama, A Velha Cidade* (1930), de Almeida e Sá – que analisarei com mais pormenor – bem como as muito curtas de Manuel Luís Vieira *Céu de Outono* (1934) e *Amendoeiras em Flor* (1935); e *Algarve em Flor* (1940), de Fernando Ponte e Sousa.

Nestes últimos, a inovação e o experimentalismo assume diferentes formas: um passeio em Lisboa, durante o qual a câmara é apontada para o céu, logrando perspectivas pouco comuns, como a estátua do Marquês do Pombal em contrapicado, matizada pelo movimento das nuvens (*Céu de Outono*); uma série de *travellings*, alguns muito rápidos, de amendoeiras floridas a partir de um automóvel (*Amendoeiras em Flor*); uma sequência final que, em jeito de colagem, retoma imagens já mostradas, numa montagem que parece querer transmitir a ‘essência’ do Algarve (*Algarve em Flor*). Neste último, a originalidade reside também no facto de se prescindir do narrador, que é substituído por músicas tradicionais, alusivas à região, cujas letras não deixam, porém, de guiar discursivamente a seleção previsível de imagens.

Mas é nos dois primeiros filmes que a proximidade entre práticas cinematográficas e práticas turísticas é mais evidente. No filme amador de Santos Júnior, *Norte de Portugal*, de apenas 12’30”, a insegurança técnica do operador de câmara – que, especialmente no início, treme, movimenta-se de forma brusca, desloca-se com rapidez de um objeto para outro, ou oscila entre dois objetos – tem o efeito de prestar às imagens um carácter imediato, de espontaneidade. A imagem está frequentemente desfocada, sofrendo de subexposição ou sobre-exposição de luz. Mais importante do que isso, a

---

Resende, princesa destas comarcas, e perto, cada vez mais perto da vista e do coração, Aregos – Caldas de Aregos, mais bem dizendo, a terra que buscávamos e onde afinal chegámos.”

montagem é interna, i.e., a sequência do filme corresponde à sequência da rodagem, sendo que os cortes entre planos resultam da interrupção do ato de filmar. Não há intertítulos. Tendo sido obtidas numa viagem, ou várias, ao norte do país, as imagens são de vários tipos: (1) de cariz popular (o filme começa com um desfile popular de carnaval, com homens mascarados a dançar pelas ruas); (2) de cariz familiar (as imagens de uma menina, frequentemente filmada, a correr em direção à câmara sugerem que é filha do realizador); (3) de eventos sociais (em especial, um concurso de hipismo, frequentado pela alta sociedade); (4) da paisagem; (5) de cariz etnográfico (mais raras e breves), incidindo sobre o quotidiano das populações locais, incluindo momentos de trabalho, mas com propósitos claramente pitorescos.

O resultado é uma mistura de imagens da esfera privada – que mostram a família do realizador em situações domésticas e de viagem, e que são características do filme amador (Schneider 2006) – e imagens da esfera pública, que incidem sobre eventos sociais e ocasiões oficiais, característicos dos filmes de atualidades. Estes dois tipos de imagem são mais importantes do que as imagens puramente turísticas: os *travellings* do rio Douro, tomados do comboio em andamento, e os planos fixos, em estilo de cartão postal, da cidade do Porto (nomeadamente, da torre dos Clérigos e do Armazém dos Anjos, na Baixa) são raros e breves. No entanto, já as várias excursões – a uma igreja, a uma aldeia, a um campo com gravuras na pedra (onde alguns excursionistas tiram fotografias) – recebem maior atenção, sugerindo a sua centralidade enquanto práticas de viagem, talvez por propiciarem a convergência entre as esferas pública e privada.

Por fim, *Alfama, A Velha Cidade*, realizado num contexto profissional, oferece-nos um bom contraponto ao filme amador. Produzido no âmbito da lei dos 100 metros, constitui um bom exemplo de arrojo experimentalista, que não deixou de suscitar uma receção ambivalente por parte da crítica cinéfila. O filme é pródigo em panoramas previsíveis, mas também nos brinda com momentos de inesperada experimentação: uma rápida sequência rotativa de imagens tomadas do alto da torre de uma igreja; planos acentuadamente picados (um miúdo, numa rua inferior, a correr para baixo) ou contrapicados (uma mulher a pendurar roupa); planos captados ao nível do chão (pés a subir e a descer as escadarias de uma calçada; pessoas, ao fundo, filmadas através das

rodas de uma carroça que passa); ou mesmo uma sequência espantosa em que a câmara é colocada na cesta que uma moradora usa para fazer içar as suas compras. Estas experiências revelam o entusiasmo do homem da câmara (Artur Costa de Macedo) com a imagem em movimento, que nem sempre convenceram o público. De facto, apesar das críticas terem sido, no geral, favoráveis, as objeções tiveram que ver, precisamente, com a ousadia experimentalista do *cameraman*, sobretudo nos momentos que envolveram o uso exploratório do movimento.<sup>16</sup> Por outras palavras, a exploração das capacidades da câmara em captar e reproduzir o movimento parece ter agradado à crítica da época; porém, modos mais “desviantes” de filmar o movimento também provocam apreensão, até pelas limitações associadas aos meios técnicos disponíveis. A recensão mais favorável, a do *Cinéfilo*, menos sensível a formalismos, presta igual elogio à experimentação visual, já não em relação ao movimento da câmara, mas à forma exaustiva com que esta consegue “revelar” Alfama *na sua totalidade*.<sup>17</sup> Comparado a um cicerone, ao realizador/operador de câmara é reconhecida a autoridade para nos guiar – a nós, espectadores tornados turistas de Alfama. No entanto, apesar dos seus laivos totalizantes – tudo ver, de todos os ângulos e modos, para tudo conhecer – a proposta de calcorrear as ruas de Alfama aproxima-se mais de um impulso etnográfico (enunciado no intertítulo de abertura), com pretensões descritivas, do que do impulso de síntese (de uma região, localidade ou bairro), com pretensões pedagógicas, que viria a caracterizar grande parte dos filmes sonorizados dos anos 30, 40 e 50.

---

<sup>16</sup> Como ressalta neste excerto da recensão que a revista *Cine: revista mensal de arte cinematográfica* fez ao filme: “O que nos agrada, sobretudo, neste documentário, é o conceito de cinema que revela. *A câmara nunca permanece fixa*. Entra nas ruelas estreitas, sobe aos telhados, rebusca os velhos recantos, *deforma a seu modo as perspetivas*, para nos restituir depois uma visão poderosamente animada do bairro mais tradicional da cidade. *Nem sempre concordamos, porém, com o modo como estas deslocações são feitas*. A par de muitos ângulos de feliz escolha, há uma *sucessão demasiado insistente de panorâmicas, algumas de excessiva rapidez*. Não nos parece, do mesmo modo, aconselháveis os “travellings” que por insuficiência de aparelhagem resultam bastante defeituosos.” (s/a, 1930, meu itálico)

<sup>17</sup> Nas palavras do crítico, Avelino de Almeida: “O olho inteligente, aquilino, perscrutador e sagaz da objetiva *tudo esquadrinha*, ao perto e ao longe. *Conduz-nos a todos os recantos e tudo nos patenteia*, visto do alto, no sentido da profundidade; visto de baixo, no sentido da altura. Perspetivas falseadas, movimentos panorâmicos, pormenores sintéticos e simbólicos, trechos da vida real cotidiana, o formigueiro e a labuta da gente, os aglomerados da casaria pitoresca, e calejas e vielas, e becos e travessas, vestígios das construções remotas, sombras de palácios e vultos de templos, minúcias evocativas, *tudo vai desdobrando à nossa interessada vista o sabedor e amável cicerone*, depois de apresentar na tela as plantas topográficas, antigas e modernas, do bairro que foi o coração da cidade...” (Almeida, 1930, meu itálico)

## Conclusão

O interesse pelo turismo, nas suas modalidades doméstica e internacional, surgiu muito antes do Estado Novo, não podendo por isso reduzir-se ao âmbito estritamente ideológico do regime. A Primeira República prestou particular atenção ao turismo doméstico, considerando-o essencial para a formação de um sentimento patriótico (Lousada e Pires 2010). Nos anos 30, o SPN recorreu a imagens de turistas em Portugal – designadamente, os operários alemães de passagem por Lisboa e os escritores recebidos em Nazaré – para disseminar a imagem de Portugal como um país moderno (a ponto de ter uma instituição congénere da alemã *Kraft durch Freude*) e civilizado (a ponto de atrair e agradar a prestigiados intelectuais europeus). No entanto, a atenção que o regime dedica ao turismo, nestes anos iniciais, é ainda incipiente e dispersa, delimitada, a um lado, pela aceitação mais ou menos tácita que Portugal ocupe uma posição recetora no turismo internacional, nos termos por este ditados e, a outro, por objetivos propagandísticos de alcance nacional e internacional.

Com o reconhecimento da importância do turismo doméstico, nomeadamente para efeitos de propaganda, começa a esboçar-se uma visão de turismo mais consistente. Com ela, surge um género de filme que tende a submeter a imagem ao discurso e a privilegiar determinadas representações (monumentos, folclore, tradições), apesar de hesitar ainda sobre o que deve ou não incorporar. O tom didático e o excesso de pormenores sugerem que, mais do que um guia para potenciais visitantes, muitos destes filmes eram concebidos como *substitutos* da viagem, reconhecendo que a maioria dos espectadores não dispunha dos meios para visitar, em especial do modo como se sugeria nas imagens, os lugares mostrados.

Não significa isto que outras práticas turísticas não tivessem lugar. Em contextos amadores, profissionais ou semiprofissionais, turistas tornados operadores de câmara e operadores de câmara tornados turistas experimentavam novas técnicas e tecnologias, aliando as tecnologias de transporte com as de captação de imagem, e integrando nos seus filmes formas de olhar que eram também o resultado da forma como haviam vivenciado, em primeira mão, os momentos e os lugares agora registados em película.

### Referências bibliográficas

- Almeida, Avelino de. 1930. "Alfama: um Belo Documentário." *Cinéfilo* 72: . <http://www.cinemateca.pt/getattachment/f4b67634-0af9-4ccf-8563-f575c5f77fad/Alfama---um-belo-documentario.aspx> (consultado em 26/10/2013)
- Cadavez, Maria Cândida. 2012. *A Bem da Nação. As Representações Turísticas no Estado Novo entre 1933 e 1940*. Tese de Doutoramento, Universidade de Lisboa.
- Domingos, Nuno e Vítor Pereira, coord. 2010. *O Estado Novo em Questão*. Lisboa: Edições 70.
- Hediger, Vinzenz e Patrick Vonderau, eds. 2009. *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Lousada, Maria Alexandre e Ana Paula Pires, org. 2010. *Viajar: Viajantes e Turistas à Descoberta de Portugal no Tempo da I República*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações do Centenário da República.
- Matos-Cruz, José de. 1989. *Prontuário do Cinema Português 1896-1989*. Lisboa: Cinemateca.
- Matos-Cruz, José de. 2000. "Breve Dicionário Tipológico do Cinema no Estado Novo." In *O Cinema sob o olhar de Salazar*, coordenado por Luís Reis Torgal, 357-391. Casais de Mem Martins: Círculo de Leitores.
- Melo, Daniel. 2001. *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Piçarra, Maria do Carmo. 2006. *Salazar vai ao Cinema: O Jornal Português de Actualidades Filmadas*. Coimbra: Minerva.
- Pina, Paulo. 1988. *Portugal: O turismo no século XX*. Lisboa: Lucidus.
- Pires, Ema. 2003. *O Baile do Turismo: Turismo e Propaganda no Estado Novo*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- Rodríguez, Alberto Pena. 2000. "O Cinema Português e a Propaganda Franquista durante a Guerra Civil de Espanha." In *O Cinema sob o olhar de Salazar*, coordenado por Luís Reis Torgal, 137-161. Casais de Mem Martins: Círculo de Leitores.
- s/a. 1929. "Crítica do filme *Nazaré, Praia de Pescadores*." *Cinéfilo* 23: 7. <http://www.cinemateca.pt/getattachment/18b7aa20-f53b-4f22-aabf-a0916f55f1d3/Balanco-de-estreias.aspx>. Acedido em 26 de outubro de 2013.
- s/a. 1930. "Alfama." *Cine: revista mensal de arte cinematográfica* 16: . <http://www.cinemateca.pt/getattachment/558f27e5-76d2-40b1-9720-8dbb6a40967e/Alfama.aspx>. Acedido em 26 de outubro de 2013.
- Sampaio, Sofia. 2013. "Turismo como não-turismo: confluências e inflexões do filme turístico em filmes do período (pós-) revolucionário (1974-1980)". *Ubimuseum: Revista Online do Museu de Lanifícios da Universidade da Beira Interior* 2: 217-228.
- Sapega, Ellen W. 2008. *Consensus and Debate in Salazar's Portugal: Visual and Literary Negotiations of the National Text, 1933-1948*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Schneider, Alexandra. 2006. "Homemade Travelogues: *Autosonntag – A Film Safari in the Swiss Alps*." In *Virtual Voyages: Cinema and Travel*, editado por Jeffrey Ruoff, 157-173. Durham e London: Duke University Press.
- Seabra, Jorge. 2000. "Imagens do Império: O caso *Chaimite*, de Jorge Brum do Canto." In *O Cinema sob o olhar de Salazar*, coordenado por Luís Reis Torgal, 235-273. Casais de Mem Martins: Círculo de Leitores.

Silva, Maria Cardeira da e Sandra Oliveira. 2013. "Paquetes do Império: O 'Primeiro Cruzeiro de Férias às Colónias'." In *Castelos a Bombordo: Etnografias de Patrimónios Africanos e Memórias Portuguesas*, coordenado por Maria Cardeira da Silva, 261-284. Lisboa: Centro em Rede de Investigação em Antropologia.

Torgal, Luís Reis. 2000. "Introdução." In *O Cinema sob o olhar de Salazar*, coordenado por Luís Reis Torgal, 13-39. Casais de Mem Martins: Círculo de Leitores.

Torgal, Luís Reis. 2008. "«Intelectuais orgânicos» e «políticos funcionais» do Estado Novo." *Transformações Estruturais do Campo Cultural Português, 1900-1950*, coordenado por António Pedro Pita e Luís Trindade, 201-216. Coimbra: Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra.

Valente, José Carlos. 2010. *Para a História dos Tempos Livres em Portugal: Da FNAT à INATEL (1935-2010)*. Lisboa: Colibri e Fundação INATEL.

Vieira, Patrícia. 2011. *Cinema no Estado Novo: A Encenação do Regime*. Lisboa: Colibri.

### Filmografia

*A Praia da Nazaré*. 1935. SPN. 4'30''.

*Alfama, a Velha Lisboa*. 1930. Realiz. Almeida e Sá. 27'35''.

*Algarve em Flor*. 1940. Realiz. Fernando Ponte e Sousa. 11'12''.

*Amendoeiras em Flor*. 1935. Realiz. Manuel Luís Vieira. 4'.

*As visitas a Lisboa de 8000 operários alemães da 'Força pela Alegria' em Março e Abril de 1936*. 1936. SPN. Realiz. Artur Costa de Macedo e Salazar Diniz. 5'.

*Caldas de Aregos*. 1945. Realiz. Armando de Miranda. 9'.

*Caramulo*. 1936. Secção de Cinema do SPN. Op. Salazar Diniz e J. Walton. 8'.

*Céu de Outono: Uma Crónica Lisboeta*. 1934. Realiz. Manuel Luís Vieira. 6'.

*Mit uns in den Soningen Suden/ A Excursão dos 3000 Operários Alemães*. 1936/37. Realiz. Leonhard Furst. Kraft Durch Freude. Direcção de Propaganda do Reich/ Secção Amt der D.A.F. 20'.

*Nazaré, praia de pescadores*. 1929. Realiz. Leitão de Barros. 15'.

*Norte de Portugal*. 1930. Realiz. J.R. dos Santos Júnior. 12'30''.

*Serra da Estrela: Gouveia*. 1944. Realiz. Armando de Miranda. 15'.

*Sintra a Maravilha Verde*. 1938. Realiz. José César de Sá, 12'23''.