

Turismo como não-turismo: confluências e inflexões do filme turístico em filmes do período (pós-) revolucionário (1974-1980)

Sofia Sampaio

psrssi@iscte.pt

CRIA, ISCTE-IUL

ABSTRACT

The tourism promotional film was one of the most prolific and widely-seen filmic genres during the Portuguese Estado Novo. So much so that the images of the nation that stemmed from the regime continue to be compared to picture postcards or tourist brochures. Being part of a vaster research project into the relationship between cinema and tourism – which has included archival work in the National Archives of the Moving Image (ANIM) of the Portuguese Film Institute (Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema) since March 2012 – the article discusses how films made during the (post-) revolutionary period (1974-80) tried to deal with this legacy. The two films I analyse – *Avante com a Reforma Agrária* (1977, 20'), directed by the Film Production Unit N°1 (Unidade de Produção Cinematográfica N° 1), and *Parque Natural da Serra da Estrela* (1980, 28'), produced by Cooperativa Documentário – share the desire to keep a distance from practices, images and sounds associated with the tourism promotional film. This desire entails the reconfiguration of the concept of 'tourism' as 'non-tourism' or even 'anti-tourism', pushing to the fore the kind of tensions and contradictions that underlie this topic.

KEY-WORDS

Tourism promotional film; Portuguese Estado Novo; tourism and cinema; Portugal 1974-80.

RESUMO

O filme turístico foi um dos géneros mais produzidos e divulgados durante o Estado Novo, de tal modo que as imagens da nação que emanaram do regime continuam a ser comparadas a bilhetes-postais ou panfletos turísticos. Inserido no âmbito mais vasto de uma investigação sobre o filme turístico em Portugal – um projeto que me encontro a desenvolver nos arquivos da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema (ANIM) desde Março de 2012 – o artigo discute de que forma alguns filmes do período (pós-) revolucionário (1974-80) procuraram lidar com esta herança. Nas duas produções alternativas que analiso – *Avante com a Reforma Agrária* (1977, 20’), realizado pela Unidade de Produção Cinematográfica Nº 1, e *Parque Natural da Serra da Estrela* (1980, 28’), produzido pela Cooperativa Documentário – sobressai a procura de um distanciamento em relação a práticas, sons e imagens associadas ao filme turístico, que passa por uma reconfiguração do conceito de ‘turismo’ em termos de ‘não-turismo’, ou mesmo ‘anti-turismo’, e que coloca em evidência o tipo de tensões e contradições que o tema é capaz de convocar.

PALAVRAS-CHAVE

Filme turístico; Estado Novo; turismo e cinema; Portugal 1974-80.

NOTA PRÉVIA

Uma versão ligeiramente diferente à imediata foi apresentada ao I Congresso de História do Movimento Operário e dos Movimentos Sociais em Portugal, Área Temática: Cinema, Literatura, Teatro, Música e Artes Plásticas, que se realizou na FCSH-UNL, em Lisboa, a 13, 14 e 15 de Março de 2013. Agradeço aos colegas que, nesta ocasião, me dirigiram perguntas e comentários, no sentido de melhorar a minha investigação. Um especial agradecimento é devido ao meu colega Frédéric Vidal, que leu e comentou um primeiro rascunho deste texto. Os resultados que aqui se apresentam e discutem inserem-se numa pesquisa mais vasta, que está a ser desenvolvida no âmbito de um projeto de pós-doutoramento financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT).

INTRODUÇÃO

A percepção que o regime Salazarista tinha do ‘país real’ tem sido objeto de vários estudos, muito centrados na questão da folclorização e esteticização da cultura popular (ex. Branco 1999; Leal 2000; Melo 2001; Alves 1997, 2007). A visão crítica que se vulgarizou – sobretudo durante o período revolucionário – foi a de um país mantido, à força, longe dos olhares de todos, que os atores revolucionários, nomeadamente

o MFA, consideraram necessário ‘desvelar’ (Almeida, 2008: p. 822; 828). Fala-se, a este propósito, de uma ‘retórica de visibilidade’ – uma expressão que a antropóloga Sónia Vespeira de Almeida cunhou (2009), para designar o movimento contrário à ‘retórica de invisibilidade’ que, para o filósofo José Gil, teria caracterizado o regime de Salazar (Gil 1995). Segundo Vespeira de Almeida, a revolução inaugura ‘um novo ciclo de desocultamento e de descoberta do país’ (2009: 60), que passa também pelo encontro com o ‘povo real’ (2009: 70). Tornar visível o invisível e conhecido o desconhecido, teria, pois, sido um dos grandes desafios do período revolucionário. Ou, no caso do cinema, ‘fazer o país rever-se e confrontar-se nas suas próprias imagens, devolvendo-lhe uma espécie de genuinidade e visceralidade que o Estado Novo ocultara sob um folclore colorido’ (Costa 2002: 9).

A tese de invisibilidade encontra, porém, forte resistência quando se trata de analisar a questão turística, sobretudo na sua dimensão cinematográfica. Na verdade, o Estado Novo não poupou esforços, sobretudo durante os anos 30, no sentido de transpor para o grande ecrã imagens de todo o país – não desprezando, a par dos roteiros turísticos consagrados, lugares do interior menos acessíveis e, à primeira vista, menos atraentes, tais como Abrantes, Arouca, Póvoa de Lanhoso, Mirandela, Freixo de Espada à Cinta, Trancoso, Celorico, entre muitos outros (cf. Matos-Cruz 1989). Aproximando-se das monografias regionais (muito incentivadas pelo SPN entre 1934 e 1943 – cf. Paulo, 1994: 81), estes filmes – em geral curtas-metragens exibidas antes do filme em cartaz – não eram alheios ao propósito de persuadir o espectador a visitar aqueles lugares. Eram filmes que, com raras exceções, confirmavam a ideia de Portugal como um país rural, dentro da imagem de ruralidade (pobre, mas honesta, árdua, mas contente), que a propaganda do regime privilegiava. No entanto, estes filmes eram também prova do empenho do Estado Novo, através de órgãos como o SPN e, mais tarde, o SNI, mas também com o auxílio da indústria cinematográfica comercial da época, em tornar *visível* e, dessa forma, mais acessível, um país efectivamente distante, com vista a integrá-lo no projecto político nacional e nacionalista. O que me interessa, no presente estudo, é a visibilidade interna, i.e. dirigida a um público nacional, a quem se destinava o turismo doméstico, e não a preocupação do regime, que não foi de somenos importância, em dar visibilidade ao país no estrangeiro (Alves, 2007: 68). Mais do que um sector económico-chave, o turismo interno, que, direta ou indiretamente, estes filmes promoviam, funcionava, assim, como elemento aglutinador da nação – um uso que não foi exclusivo do regime salazarista, já que teve expressão noutras épocas (ex. na Primeira República – cf. Vidal e Aurindo 2010) e noutros lugares (ex. nos E.U.A. e em França – cf. Shaffer 2001 e Harp 2001, respetivamente).

MOVIMENTO, REVOLUÇÃO, TURISMO

Como tem sido frequentemente sublinhado, o período pós-revolução traduziu-se numa intensa movimentação de ideias e pessoas. O movimento adquire conotações

positivas, e é visível em filmes deste período, onde as imagens de pessoas em trânsito dominam: vemo-las a circular pelas ruas de Lisboa, em marchas e manifestações; em campanhas de dinamização cultural e cívica, do MFA e outras, rumo ao norte do país, no que ficou também conhecido como ‘caminhada até às aldeias’ (Almeida 2009); nas acções de solidariedade de operários a camponeses, que levaram os primeiros das fábricas aos campos; nos movimentos de ocupação de terras, sobretudo no sul do país. Acrescente-se também o que veio a ser designado por ‘turismo político’ – a chegada de grupos de estrangeiros, militantes ou não, que vieram a Portugal para viver, ou simplesmente testemunhar, a revolução, como o filme *Outro País*, de Sérgio Tréfaut (2000) atesta.

De uma forma ou de outra, todas estas movimentações colocavam sobre a mesa a questão, politicamente controversa, do ‘olhar turístico’. Desde os anos 60 que o turismo internacional vinha adquirindo um peso crescente no quadro da economia nacional, contribuindo cada vez mais para o equilíbrio da balança de pagamentos. O fluxo de turistas internacionais ascendera, pela primeira vez em 1964, a um milhão de pessoas, atingindo os dois milhões em 1967, e os três milhões em 1970 (Lobo 2010: 94). No entanto, apesar de estar associado a benefícios económicos imediatos, o turismo era alvo de crítica por parte da oposição de esquerda, sobretudo de inspiração marxista, que o considerava um instrumento do capitalismo, seja por constituir um fator de ‘mercadorização’, de degradação cultural e agravamento de desigualdades (Greenwood 1978), seja por contribuir para o branqueamento dos conflitos sociais e da pobreza. Ao turismo, eram também imputadas responsabilidades no subdesenvolvimento dos países periféricos, bem como na ‘normalização’, e consequente sustentação, de regimes ditatoriais como o da Espanha Franquista, como, aliás, transparece no discurso de um estudante de extrema-esquerda, incluído no filme de Alain Resnais, *La Guerre est Finie* (1966).

Neste filme, Yves Montand é Diego, um militante do Partido Comunista espanhol exilado em França. A dado momento, o protagonista confronta os membros de uma organização de extrema-esquerda, auto-designada ‘Grupo Leninista da Acção Revolucionária’, que pretende desenvolver acções terroristas contra turistas estrangeiros em Espanha. Diego tem em sua posse a mala que contém os explosivos para esse fim. Um dos jovens expõe os motivos e objectivos da acção: ‘(...) o turismo constitui uma das principais fontes de receita do regime. A nosso ver, milhões de pessoas habituaram-se a considerar a Espanha como um país normal. Associam a Espanha às suas recordações de férias. É um factor extremamente perigoso de mistificação política, de desmobilização da acção anti-fascista europeia. É por isso que é preciso atingir os turistas estrangeiros em Espanha! Criar um clima que o impossibilite!’ Diego pergunta, em tom sardónico: ‘Porque não parar o sol?’ O outro continua: ‘Duplo resultado: cortamos uma fonte de receitas e acordamos a consciência proletária!’ (Tradução de Pixel Bunker, para RTP2, 13 Novembro 2011).

Dada a carga ideológica do turismo, não será de admirar que, entre 1974 e 1977, em Portugal, os filmes turísticos tenham registado uma acentuada quebra, sendo ultrapassados em número e, por vezes ‘contaminados,’ por um novo género fílmico: o filme político militante. Esta quebra esteve também associada à paralisia do sector publicitário (cf. Leite, cit. Costa 2002: 169), que conduziu técnicos ao desemprego e alimentou a controvérsia em torno das unidades de produção (Costa 2002). Apesar de tudo, foram feitos alguns filmes turísticos, tais como: *Costa Verde*, de Miguel Spiguel (1974); *Viagens de Sol... Ao Algarve de Portugal*, de Planígrafe (1975) ou *Alfama*, da Câmara Municipal de Lisboa (1975) (cf. Matos-Cruz 1989).

A minha definição de filme turístico, convém dizê-lo, é uma definição instável e relacional, produzida durante o visionamento de dezenas de filmes (na sua maioria, curtas e médias metragens, de 10 a 20 minutos), que apresentam o objectivo comum, mais ou menos directo e com maior ou menor peso, de promover turisticamente uma região ou localidade, ou mesmo, de uma forma mais genérica, a prática da viagem. No primeiro caso, o objectivo de promoção é entendido de um modo lato, que vai desde o vago incentivo à visita dos lugares filmados até ao enunciar de uma série de meios materiais (hotéis, transportes, restaurantes), que tornam essa visita uma possibilidade real. Situando-se entre o filme publicitário, o filme de encomenda por uma entidade estatal ou um agente turístico, o filme de ficção e, menos frequentemente, o filme etnográfico, o filme turístico emerge, assim, como um campo de férteis cruzamentos entre discursos e olhares diversos, oficiais e não-oficiais, que fazem eco de interesses governamentais, do poder central, mas também do poder local, de interesses privados, sobretudo comerciais, e de interesses individuais, designadamente artísticos (cf. Sampaio 2012b). O cruzamento, à primeira vista, inesperado, entre o filme turístico e o filme militante vem nesta linha, confirmando a permeabilidade do primeiro às vicissitudes históricas, sociais e políticas no âmbito das quais se desenvolve.

VISITANTES E ‘VISITADOS’: OUTROS ENCONTROS

Como é sabido, os eventos que ocorreram no dia 25 de Abril de 1974, e que se estenderam, multiplicaram e radicalizaram nos meses subsequentes, originaram uma catadupa de filmes que visavam, senão o apoio político explícito ao que estava a acontecer, pelo menos o registo cinematográfico, mais ou menos objectivo, desses eventos. Os cineastas, profissionais e amadores, por iniciativa própria ou organizando-se colectivamente, ao serviço das suas produtoras ou da televisão, deslocavam-se aos sítios – cidades, ruas, praças, vilas e aldeias – a fim de darem conta do que aí se passava. O filme colectivo mais divulgado foi *As Armas e o Povo* (1975), mas outras iniciativas do género tiveram lugar, tal como a da Federação Portuguesa de Cinema de Amadores, que fez um apelo aos cineastas amadores de todo o país para cederem imagens para um filme colectivo sobre a ‘original revolução portuguesa’ (F.P.C.A. 1975: 27).

O gosto pela paisagem e pela tipicidade dos lugares e das gentes, que caracterizava (e justificava) o filme turístico dava agora lugar ao espetáculo, de certo modo, inesperado e surpreendente, das multidões que enchiam as ruas e interagiam coletivamente, seja em plenários de trabalhadores, assembleias populares, manifestações e comícios, seja organizando cooperativas ou ocupando casas e terras. Exemplos paradigmáticos destes filmes são: *O 25 de Abril* (1974, Telecine-Moro); *O Povo Unido Jamais será Vencido* (Francisco de Castro, 1974, com realização de António Escudeiro), *As Armas e o Povo* (do Sindicato dos Trabalhadores da Produção de Cinema e Televisão, 1975) e *Liberdade para José Diogo* (Cinequanon, com realização de Luís Galvão Teles, 1975), entre muitos outros. Todos estes filmes mostram o apoio popular ao golpe militar, através de imagens filmadas em primeira mão durante o dia 25 de Abril e seguintes, num estilo de reportagem próximo do cinema de actualidades, centrado na narração dos eventos, ou num estilo mais interventivo, como é o caso de *As Armas e o Povo*, em que um dos realizadores do colectivo (Glauber Rocha) entrevista os residentes de um bairro de lata da periferia lisboeta.

Se, nestes filmes, a acção política e a palavra politizada ganham precedência sobre os cenários, noutros é dada alguma atenção aos últimos, ainda que com um tratamento diferente do habitual. Um caso digno de análise é *Avante com a Reforma Agrária* (1977, 20'), um filme realizado pela Unidade de Produção Cinematográfica Nº 1, que nos dá conta da acção de solidariedade que levou um grupo de operários e intelectuais, de Lisboa e arredores, a uma localidade alentejana, a fim de oferecer um tractor a uma cooperativa rural e ajuda na apanha da azeitona. O filme dá-nos uma imagem muito diferente do Alentejo, que tendia a aparecer como um lugar vazio, pouco propício a excursões turísticas. Como tem sido referido (Vidal e Aurindo, 2010), o Alentejo teve uma entrada tardia no mapa turístico português. Os poucos filmes que se debruçaram sobre a região tentavam colmatar estas 'falhas' quer invocando os momentos de contemplação poética e/ou religiosa que tais paisagens, apesar de desinteressantes, também conseguiam proporcionar, quer elogiando o vasto património arqueológico, arquitectónico e artístico alentejano, como se pode ver em filmes como *Alentejo não tem Sombra*, de Orlando Vitorino e Azinhal Abelho (1953), *As Pedras e o Tempo*, de Fernando Lopes (1961), feito em colaboração com o Turismo de Évora, e *A Cidade*, de José Fonseca e Costa (1968), no qual é dito um soneto de Florbela de Espanca que fala, precisamente, das 'ruas ermas' de Évora.

Pelo contrário, o filme em análise, *Avante com a Reforma Agrária*, mostra as ruas desertas da pequena vila alentejana a encherem-se de gente. Nas paredes das casas e nos muros, que o discurso turístico referenciava como brancos, vemos agora pinturas políticas, e aos membros da pequena localidade rural juntam-se visitantes chegados num camião – uma cena que culmina numa multidão em festa, onde são visíveis muitos punhos levantados. O filme mostra também a coluna de carros, camiões e autocarros de passageiros que fazem a viagem de Lisboa ao Alentejo, e onde uma

série de cartazes e faixas identifica os visitantes: ‘Trabalhadores da Charneca da Caparica’; operários do ‘Arsenal de Alfeite’, ‘Grupo Excursionista os Corporativistas Pragalenses, fundado em 1949’, oriundos do Pragal, Almada. À chegada, uma outra faixa identifica os destinatários da ajuda, e consequentes anfitriões: ‘Cooperativa Boa-Lembrança agradece aos camaradas do Alfeite, saúda todos os visitantes’. O encontro entre visitantes e ‘visitados’ é, porém, desprovido de propriedades diferenciadoras, que tendem a estar na base de um ‘olhar turístico’. O trabalho, designadamente, a apanha da azeitona, une os dois grupos, que convergem num grande piquenique ao ar livre – uma prática de presença quase obrigatória nos filmes turísticos do regime, que perde agora o veio bucólico e intimista a que costumava estar associado. Com efeito, onde antes se via o casal de visitantes numa comunhão perfeita com a natureza, vemos agora largas dezenas de pessoas espalhadas pelas encostas do monte – as mesmas pessoas (presumimos) que o filme também mostra a reunir em assembleias e a manifestar-se em lugares públicos.

Comentando as imagens dos visitantes citadinos a dormir no chão, o narrador sublinha, precisamente, o que os dois grupos têm em comum, demarcando-os de qualquer tipo de enquadramento turístico:

“Ao fim de um dia que foi mais uma jornada de aproximação entre operários e camponeses, *entre gente afinal tão próxima* na forma como enfrenta a vida e a sociedade, o cansaço é bem o peso do trabalho e da ajuda útil e concreta. As noites alentejanas são frias. Mas nestas jornadas, *que não constam nos roteiros turísticos e onde não se procura o folclore recreativo*, encontram-se razões de sobra para aquecer a alma e para meditar no esforço do trabalhador alentejano e no futuro do trabalhador português” (meu itálico).

Avante com a Reforma Agrária não é um filme turístico, mas o facto de partilhar com este alguns motivos, como a viagem, o piquenique e o encontro com o ‘outro’, torna-o um caso interessante para o nosso estudo. O filme contém em si uma consciência do filme turístico, do qual se tenta distanciar, quer ao nível das imagens, que evitam as ruas vazias, tidas como típicas da região, e subvertem a imagem habitual de piquenique romântico e/ou familiar, quer ao nível do discurso, como neste excerto. É clara a intenção de resgatar a experiência da viagem e o encontro com o ‘outro’, respectivamente, dos ‘roteiros turísticos’ e do ‘folclore recreativo’, ambos associados ao regime anterior. Na verdade, o ‘outro’ é agora visto como igual ou, pelo menos, ‘próximo’, um objectivo conseguido através da ênfase posta no trabalho, em formas de lazer colectivas como o piquenique e no activismo político, por oposição à contemplação, que são comuns aos dois grupos – operários visitantes e rurais ‘visitados’.

Esta *consciência-subversão do filme turístico* volta a estar presente num filme posterior, *Parque Natural da Serra da Estrela* (1980), uma produção da Coop-Doc ou Cooperativa Documentário, que contou com o patrocínio do Serviço Nacional de Parques, Reservas e Património Paisagístico. Ao contrário do Alentejo, a Serra da Estrela constituiu uma

das primeiras ‘invenções’ do turismo nacional, sendo assunto de um dos filmes turísticos mais antigos que a Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema preservou. Trata-se de *Paisagens da Serra da Estrela* (1919), uma curta de 15 minutos produzida pela Sociedade de Propaganda da Serra da Estrela, onde encontramos já referência ao que viria a ser o grande polo de atracção turística desta região: a neve. Um filme bastante posterior, *Covilhã: Cidade da Serra e do Vale* (1970), realizado por António Escudeiro, em que o turista-esquiador é descrito como ‘o novo habitante dos tempos modernos’, confirma esta aposta no turismo de Inverno. Mas é precisamente contra esta visão e opção que *Parque Natural da Serra da Estrela* se constrói. O filme abre com uma curta sequência de cerca de um minuto de esquiadores a deslizar serra abaixo, ao som de um canto vocálico feminino, cujo ritmo e melodia sugerem uma certa frivolidade moderna. Sobre estas imagens, o narrador, na locução de Miguel Coelho, sublinha a falta de conhecimento que temos das ‘populações serranas’, ofuscadas pela importância que mais frequentemente se atribui à neve e aos turistas: “O pouco que sabemos sobre a Serra da Estrela como região montanhosa liga-se, geralmente, ao inverno, ao frio e à neve. É, no entanto, mais conhecida a neve, onde deslizam os turistas, do que o rigor do clima em que vivem as populações serranas”. Numa mudança sinalizada também ao nível da música, com a introdução de uma cantiga de José Afonso, que fala sobre as agruras do Inverno (“Qualquer dia”, gravada em 1969), o filme volta a sua atenção para a paisagem serrana, enveredando, então, por um estilo etnográfico que pretende, não apenas documentar, num tom assumidamente didático, os modos de vida das ‘populações serranas’, como também mostrar o empenho das autoridades do Parque para simultaneamente preservar e melhorar esses modos de vida. As imagens, que se seguem, ilustram, de forma algo exaustiva, o meio ambiente e as tarefas diárias e sazonais destas populações: vemos mulheres a lavar roupa num tanque comunitário, a carregar lenha, a cozinhar à fogueira, a debulhar o milho, a fazer queijos e cestos, a encher os cântaros na fonte; vemos homens e algumas crianças a cavar, a arar e a semear a terra, ou ainda a caçar, a pastorear e a tirar o leite das ovelhas. Por fim, vemos também como homens e mulheres comem, as suas festas, procissões e mercados.

O narrador é claro em relação ao valor desta ‘cultura popular’, que vê como o produto de ‘costumes ancestrais’, de uma ‘maneira de viver própria’, que foi e é ‘condicionada pela natureza do terreno, pelo clima e pela falta de contactos com o resto do mundo’. A banda sonora da responsabilidade de Melo Cardoso reforça a textura etnográfica do filme: cada um dos quadros visuais é acompanhado por um apontamento musical de teor clássico ou popular, por vezes com recurso a som direto, como o som de um rebanho, ou de pessoas a conversar num mercado. Há trechos de flauta nas cenas pastoris, instrumentos de cordas na cena da caça, e de percussão, a acompanhar imagens de pedras – sejam elas fragas, antas, muros, caminhos ou casas – que ilustram o discurso do narrador sobre ‘uma cultura popular que vem do fundo dos tempos’. Ouvimos também adufes, um coro de mulheres, uma banda filarmónica,

o canto de uma mulher a fazer queijo, um rancho folclore; outros cantos populares, em dia de festa.

A terceira e última parte do filme toma novo rumo: referindo-se à ‘economia deprimida’ da região, o narrador passa a enunciar os objetivos do Parque e suas formas de intervenção, sublinhando uma acção desenvolvida de baixo para cima, que pretende envolver as populações, ‘despertando’ nelas ‘a consciência das suas riquezas’, termos que não deixam de evocar a linguagem política do período revolucionário. Numa nova mudança de estilo, é mostrada a acção de uma ‘equipa de dinamização junto das populações’. Vemos duas mulheres e dois homens a fazerem entrevistas – segundo o narrador, a ‘recolher dados que permitam fazer um levantamento de antropologia cultural’. Uma das entrevistadoras pergunta a uma mulher que faz cestos se têm encomendas dos turistas. A resposta é negativa. As perguntas versam ainda sobre as condições de habitação, os recursos médicos, a produção e venda de queijos, o acesso à escolarização. O narrador sublinha a necessidade de se encontrar um equilíbrio entre o auxílio oferecido pelo Parque, que não é visto como imposto ‘do exterior’, e a ‘tomada de consciência’ das populações:

“Um parque natural só é possível com a participação dos seus habitantes, mediante a informação prestada pelos serviços do parque e o auxílio técnico e financeiro do estado [imagens dos técnicos a trabalhar com as populações]. Pretende-se fazer evoluir o habitat de forma equilibrada e contribuir para uma melhoria da qualidade de vida. Esta evolução deve, porém, resultar de uma tomada de consciência e de uma iniciativa das comunidades, e não ser imposta do exterior”.

E conclui:

“O Parque pretende a evolução adequada da economia e a melhoria das condições de vida das pessoas residentes sem ruptura com o equilíbrio ecológico, apoiada nas técnicas e nos conhecimentos mútuos. A Serra da Estrela será, assim oferecida aos portugueses sempre pura na sua recôndita beleza”.

O que, neste filme, se defende, ainda que de um modo não totalmente declarado, é, pois, um turismo que pretende respeitar e proteger uma paisagem vista como ‘mista, natural e humanizada, de rico conteúdo cultural’, produto quer dos tempos imemoriais quer do ‘equilíbrio entre homem e natureza.’ Ou seja, trata-se de um turismo que se concebe e anuncia como um *não-turismo*, já que recusa o modelo turístico até então defendido e implementado, que a sequência inicial dos esquiadores preconizara. O turismo que se defende acaba também por ser um *anti-turismo*, pois é contrário à contaminação da Serra da Estrela por elementos exteriores que não os mediados pelo Parque – cujas ações concretas visam, precisamente, salvaguardar a ‘pureza’ e a ‘beleza recôndita’ da serra. Essa é, afinal, a mensagem visual da sequência de abertura, que opõe, com grande contraste, as cores berrantes das roupas dos

esquiadores à brancura da serra coberta de neve. Na apologia de uma cultura que resulta da ‘falta de contactos com o resto do mundo’, não é de admirar que as casas dos emigrantes sejam condenadas por constituírem um desvio a um ‘património arquitectónico de valor inestimável’ que, segundo o narrador, ‘cabia às autarquias locais defender e conservar’. No entanto, algumas imagens do filme não deixam de contrariar esta visão da serra como uma cultura comunitária isolada – é o caso de uma mulher a assar sardinhas, que, necessariamente, vêm de fora ou a inscrição das letras ‘PPD’ (a sigla de um partido político), a branco, na fachada de pedra de uma casa. A própria centralidade que o discurso do narrador dá ao desenvolvimento económico da região acaba por trair a fragilidade dos seus desígnios, nas palavras do narrador: ‘oferecer aos portugueses’ uma Serra da Estrela ‘sempre pura.’

CONCLUSÃO

O período revolucionário caracterizou-se por uma intensa reacção ao que até então fora hábito e norma. A vontade de trazer à luz realidades que, até então, tinham sido secundárias ou reprimidas fez também com que este período ficasse associado a uma ‘retórica de visibilidade’, intensamente explorada por movimentos populares, cívicos e militares, que ambicionavam conhecer e dar a conhecer um país desconhecido e – não menos importante – legitimar um novo projecto coletivo de âmbito nacional. No entanto, no que diz respeito ao filme turístico, é importante notar que o período pós-revolucionário não trouxe tanto uma visibilidade, por oposição a uma invisibilidade até então reinante, como uma visibilidade *diferente*. O regime de Salazar, sobretudo nos anos 30, não tinha sido indiferente ao registo e à projecção visual, ainda que encenada (Alves, 1997, 2007), do ‘resto do país’. Até à década de 60 – quando o turismo doméstico começa a ser preterido pelo turismo internacional e nas colónias – é grande a produção de filmes de teor turístico ou de viagem que incidem sobre o território nacional. O que encontramos em filmes do período revolucionário, incluindo filmes militantes ou politizados, é um profundo conhecimento dos filmes turísticos do regime, das suas imagens e retóricas, dos seus sons e estilos.

O desafio que se coloca aos cineastas engajados na revolução ou, pelo menos, sensíveis aos ventos de mudança, é o de contrariar estes filmes, quer mostrando imagens e reproduzindo sons diferentes, quer mostrando as mesmas imagens e reproduzindo os mesmos sons, mas de um modo diferente, de modo a sugerir diferentes configurações e práticas sociais. O discurso anti-turístico conta com uma longa tradição, tendo frequentemente constituído um factor de *distinção* social entre turistas (Buzard 1993; Sampaio 2012a). Nos casos analisados, porém, o sentimento anti-turístico não decorre tanto desta vontade de distinção quanto da rejeição de uma ideia de turismo até então dominante, no quadro da intensa politização da sociedade portuguesa que ocorreu durante a segunda metade da década de 70. A associação entre o turismo e o regime salazarista estava ainda muito presente na memória

(nomeadamente, visual) de todos. No entanto, eram também já evidentes algumas contradições neste discurso anti-turístico, que a democratização das práticas de viagem e de lazer, mesmo em quadros conceptuais alternativos, como os analisados, tornava cada vez mais inevitáveis. Como a personagem do filme de Resnais sugere, não se pode parar o sol.

FILMOGRAFIA

- A Cidade* (1968) cor. José Fonseca e Costa (real. e mont.), Francisco de Castro (prod.) 20'
- Alentejo não tem Sombra* (1953) p&b. Orlando Vitorino e Azinhal Abelho (real.), Bohemia (prod.) 380 mts
- As Pedras e o Tempo* (1961) p&b. Fernando Lopes (real.), SPN/ SNI (prod.) 440 mts
- As Armas e o Povo* (1975) cor, p&b. Trabalhadores da Actividade Cinematográfica (real. & prod.) 80'
- Avante com a Reforma Agrária* (1977) cor. Unidade de Produção Cinematográfica Nº 1 (real.), IPC (prod.) 19'
- Covilhã: Cidade da Serra e do Vale* (1970) cor. António Escudeiro (real.), Francisco de Castro (prod.), 22'
- La Guerre est Finie* (1966), p&b, Alain Resnais (real.), Europa Film & Sofracima (prod.) 121'
- O Povo Unido Jamais será Vencido* (1974) p&b. António Escudeiro (real.), Francisco de Castro (prod.) 10'
- Outro País* (2000) cor. Sérgio Tréfaut (real.), Radiotevisão Portuguesa (RTP), S.P. Filmes (prod.) 70'
- O Parque Natural da Serra da Estrela* (1980) cor. Helder Mendes (real.), Coop-Doc (prod.) 28'

BIBLIOGRAFIA

- Almeida, Sónia Vespeira de (2009). *Camponeses, Cultura e Revolução: Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do M.F.A (1974-1975)*. Lisboa: Edições Colibri e IELT – Instituto de Estudos de Literatura Tradicional.
- Almeida, Sónia Vespeira de (2008), Vítimas do fascismo. Os camponeses e a dinamização cultural do Movimento das Forças Armadas (1974-1975). *Análise Social*, vol. XLIII: 4, pp. 817-840.
- Alves, Vera Marques (2007). "A Poesia dos Simples": Arte Popular e Nação no Estado Novo. *Etnográfica*, 11: 1, pp. 63-89.
- Alves, Vera Marques (1997). Os Etnógrafos Locais e o Secretariado da Propaganda Nacional: Um Estudo de Caso. *Etnográfica*, 1: 2, pp. 237-257.
- Branco, Jorge Freitas (1999). A Fluidez dos Limites: Discurso Etnográfico e Movimento Folclórico em Portugal. *Etnográfica*, n.º III: 1, pp. 23-48.
- Buzard, James (1993). *The Beaten Track: European Tourism, Literature, and the Ways to Culture, 1800-1918*. Oxford: Clarendon Press.
- Costa, José Filipe (2002). *O Cinema ao Poder! A revolução do 25 de Abril e as políticas de cinema entre 1974-76: os grupos, instituições, experiências e projectos*. Lisboa: Hugin.

- F.P.C.A. (1975). Portugal: Um ano de revolução. *Panoramica* Ano I, nº 1, Junho, p. 27.
- Gil, José (1995). *Salazar: a Retórica da Invisibilidade*. Lisboa: Relógio D'água.
- Greenwood, Davydd (1978)[1977]. Culture by the Pound: An Anthropological Perspective on Tourism as Cultural Commoditization,' Valene L. Smith (ed.) *Hosts and Guests: The Anthropology of Tourism*. Oxford: Basil Blackwell, pp. 129–138.
- Harp, Stephen (2001). *Marketing Michelin: Advertising and Cultural Identity in Twentieth-Century France*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Leal, João, 2000. *Etnografias Portuguesas (1870-1970): Cultura Popular e Identidade Nacional*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Lobo, Susana (2010). Sun, Sand, Sea & Bikini. Arquitectura e turismo: Portugal anos 60'. *Revista Crítica de Ciências Sociais* 91, pp. 91-106, consultado online a 30/01/2013, <http://rccs.revues.org/4170>.
- Matos-Cruz, José de (1989). *Prontuário do Cinema Português 1896-1989*. Lisboa: Cinemateca.
- Melo, Daniel (2001). *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.
- Paulo, Heloísa (1994). *Estado Novo e Propaganda em Portugal e no Brasil: O SPN/SNI e o DIP*, Coimbra: Minerva.
- Sampaio, Sofia (2012a). I wish something would happen to you, my friend! Tourism and liberalism in E.M. Forster's Italian novels. *Textual Practice*, 26:5, pp. 895-920.
- Sampaio, Sofia (2012b). Entre experimentação e standardização: o filme turístico na primeira metade do século XX. Comunicação apresentada ao XXXII Encontro da Associação Portuguesa de História Económica e Social, 16 e 17 de Novembro, ISCTE - Instituto Universitário de Lisboa.
- Shaffer, Marguerite (2001). *See America first: tourism and national identity, 1880-1940*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Vidal, Frédéric e Maria José Aurindo (2010). Turismo e Identidade Nacional: Uma Nova Imagem para Portugal'. in Maria Alexandre Lousada e Ana Paula Pires (org.) *Viajar: Viajantes e Turistas à Descoberta de Portugal no Tempo da I República*, Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações do Centenário da República, pp. 119-124.