



SOFIA SAMPAIO

**Turismo, olhares e imagens em movimento:
do arquivo como repositório
ao arquivo como campo**

Análise Social, 217, L (4.º), 2015

ISSN ONLINE 2182-2999

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Av. Professor Aníbal de Bettencourt, 9
1600-189 Lisboa Portugal — analise.social@ics.ul.pt



Análise Social, 217, 1 (4.º), 2015, 830-843

Turismo, olhares e imagens em movimento: do arquivo como repositório ao arquivo como campo. Este artigo parte da experiência da autora no Arquivo Nacional das Imagens em Movimento da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, onde tem desenvolvido, desde março de 2012, uma pesquisa sobre o filme turístico português, para refletir sobre a noção do arquivo como um terreno antropológico. Argumenta-se que o modo como se concebe o arquivo tem importantes consequências para o modo como se constrói o objeto. Neste caso, o reposicionamento teórico do arquivo como terreno ou campo conduziu ao questionamento da centralidade, na pesquisa, do filme como imagem-conteúdo, bem como de conceitos como o de “olhar turístico”, que têm vindo a definir e a delimitar o estudo da relação entre turismo e visualidade. Deu também origem a um projeto de investigação, onde estas ideias têm sido testadas e desenvolvidas.

PALAVRAS-CHAVE: arquivo; imagens em movimento; turismo; olhar turístico.

Tourism, gaze, and moving images: from the archive as repository to the archive as field. The article reports the author's experience in the National Archive of the Moving Images of the Portuguese Film Museum, where she has been carrying out research on the Portuguese tourism film since March 2012, as a departure point for a reflection on the notion of the archive as an anthropological terrain. It is argued that the way the archive is conceived has important consequences for the way the object is constructed. In this particular case, the theoretical repositioning of the archive as a terrain or field led the author to call into question the centrality of the film as image-content, together with concepts like “tourist gaze”, which have been defining and delimiting the study of the relationship between tourism and visuality. It has also culminated in a research project, in which these ideas have been tested and developed.

KEYWORDS: archive; moving images; tourism; tourist gaze.

SOFIA SAMPAIO

Turismo, olhares e imagens em movimento: do arquivo como repositório ao arquivo como campo¹

INTRODUÇÃO

Este artigo parte da minha experiência no Arquivo Nacional das Imagens em Movimento (ANIM) da Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, onde tenho vindo a desenvolver, desde março de 2012, uma pesquisa sobre o filme turístico português, para refletir sobre a noção de arquivo como um terreno antropológico. Não constituindo uma inovação teórica, como discutirei adiante, esta noção surgiu no horizonte da pesquisa quando se tornou evidente que as relações que se estabeleciam *in situ* – entre mim e o espaço físico e humano do arquivo, as tecnologias de visionamento e as imagens em movimento – não podiam ser ignoradas ou consideradas em separado. O reposicionamento teórico do arquivo como um terreno ou campo – e não como mero repositório de documentos e conteúdos (na forma de imagens em movimento) – teve importantes repercussões no modo como o objeto (o filme turístico, o turismo em filmes) veio a ser construído e abordado, acompanhando o questionamento de conceitos como “olhar turístico” (Urry, 2002), que têm vindo a definir e a delimitar o estudo da relação entre turismo e visualidade.

A importância, ou mesmo primazia, da visão no turismo tem sido um tema recorrente na literatura sobre turismo: fotografar, “ver as vistas”, ser visto

1 Este artigo contou com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, através do projeto exploratório “Atrás da câmara: práticas de visualidade e mobilidade no filme turístico português” (EXPL/IVC-ANT/1706/2013). Agradeço ao Humberto Martins, ao Paulo Mendes e aos colegas da sessão “Objetivação Participante e a Escolha do Terreno”, que teve lugar no v Congresso da APA, em setembro de 2013, pelos comentários à primeira versão deste artigo. Agradeço também à Sara Moreira, ao Luís Gameiro e ao Rui Machado pelo incansável e precioso apoio prestado no ANIM. Por fim, são devidos agradecimentos aos dois *referees* da revista *Análise Social*, cujas sugestões tornaram o presente artigo mais claro e rigoroso.

e fotografado a ver as vistas são aspetos amplamente associados ao turismo (Sontag, 2008, p. 9; Urry, 2002; Urry, 1992; Adler, 1989). Um dos grandes teóricos e defensores desta primazia, o sociólogo britânico John Urry, escolheu o ano de 1840 como o ano em que um certo “olhar” se viria a tornar paradigmático da modernidade: o “olhar turístico” (*tourist gaze*), resultado da convergência entre a invenção da fotografia, a criação, por Thomas Cook, do primeiro pacote de viagens (*package tour*) e a expansão dos caminhos-de-ferro na Inglaterra e na Europa (Urry, 2002, pp. 21, 24, 129 e 148).² Apesar da clareza (talvez demasiado simplista) deste argumento, cedo descobri que só muito dificilmente conseguiria conciliar as perguntas que orientavam a minha pesquisa com este edifício teórico. Tal como fora concebido, enquanto uma espécie de filtro semiológico, o olhar turístico mostrava-se mais eficaz a obstruir a visão do que propriamente a potenciá-la, coadjuvária-la ou iluminá-la. Como poderia, então, mobilizar este conceito para analisar imagens concretas e olhares definidos, revelados no campo de visão da câmara de filmar? Por outro lado, o facto de Urry ter como ponto de referência a fotografia e não o cinema – este surge apenas como um fator exterior, gerador de antecipação no espetador-turista (2002, pp. 3, 74), e não como um elemento simultaneamente gerador e tributário de novas formas de percepção – tornava este conceito igualmente de difícil aplicação na área da imagem em movimento. A teorização de Urry centra-se sobre o conceito de “moldura” ou “quadro” (*frame* – 2002, pp. 90-91); todavia, a característica definidora do cinema é, precisamente, um desejo permanente de “ultrapassar os limites da fotografia tradicional e da sua moldura” (*frame* – Gunning, 2006, p. 34), que o movimento da câmara, mais do que qualquer outro dispositivo técnico ou estilístico, consubstancia e preconiza. Por fim, o conceito de “olhar turístico” corre o risco de desenraizar e desmaterializar a panóplia de processos e práticas (visuais e de mobilidade) que se desenvolvem em contextos turísticos ou de viagem (Sampaio, 2013). Qualquer olhar, mesmo o olhar mecânico que a câmara captou e que nos é provisoriamente devolvido durante o momento de projeção, transpira materialidade. O grande desafio que um conceito como o de Urry, apesar de rejeitar acusações de a-historicidade (1992, p. 184), não tem conseguido cumprir, é o de materializar e historizar a multiplicidade de práticas que pretende evocar.

Estas reflexões, bem como o contacto com o arquivo da Cinemateca, acabaram por dar origem a um projeto exploratório na área científica de antropologia, intitulado “Atrás da câmara: práticas de visualidade e mobilidade no

2 É certo que Urry tentou corrigir a marginalização dos outros sentidos que a sua teoria fazia pressupor; no entanto, mesmo quando o faz, é perentório, “within tourism the organising sense within the typical tourist experience is visual” (2002, p. 146).

filme turístico português”, que veio a ser financiado por fundos nacionais através da FCT/MCTES (EXPL/IVC-ANT/1706/2013). Desenvolvido entre abril de 2014 e setembro de 2015, o projeto pretendeu contribuir para o conhecimento das práticas turísticas em Portugal entre a primeira República (1910), frequentemente apontada como “um momento de transformação da actividade turística em Portugal e, sobretudo, do seu enquadramento político e institucional” (Vidal, 2014, p. 1014; Lousada e Pires, 2010), e o início da década de 80, quando o turismo finalmente se tornou uma atividade económica de relevo (Brito, 2003, p. 705). A perceção do arquivo como um *campo* foi central na conceção teórica e metodológica desta investigação. Nomeadamente, possibilitou que se alargasse a pesquisa de um número limitado, e *a priori* conhecido, de filmes turísticos para um universo mais fluído de imagens em movimento que, sob o signo do turismo – entendido também ele de forma fluída, como “a social field in which many actors engage in complex interactions across time and space, both physical and virtual” (Leite e Graburn, 2009, p. 37) – e tendo como denominador comum a não-ficção e os formatos de curta-metragem, colocava em diálogo materiais pouco vistos e estudados, tais como documentários utilitários, jornais de atualidades e filmes domésticos e amadores.

Respondendo ao repto dos editores deste dossiê para desenvolver um exercício de reflexividade, na primeira pessoa, tendo como referência a noção de “objetivação participante” de Pierre Bourdieu, o artigo dá conta do processo de “methodical confrontation with the gritty realities of the field” (Bourdieu, 2003, p. 282), durante o qual a investigadora se viu perante modos alternativos de *compreender* (no sentido racional e espacial do termo) o arquivo, aos quais teve de reajustar o objeto da pesquisa, bem como as teorias que tinham estado na base da sua investigação.

INÍCIOS

Desde março de 2012 que me desloco com regularidade ao Arquivo Nacional das Imagens em Movimento, onde se encontra depositada a maior coleção nacional de imagens em movimento produzidas desde os primeiros anos do cinema, em Portugal e no estrangeiro. O objetivo é realizar visionamentos de filmes turísticos portugueses no âmbito de uma investigação mais vasta sobre turismo e visualidade. Esses dias – os “dias do arquivo”, como gosto de chamar-lhes – começam às 8h30 da manhã no Campo Grande, em Lisboa, onde nos espera (a mim, a alguns funcionários do ANIM e a outros investigadores) o pequeno autocarro que nos leva, em cerca de 30 minutos, à quinta da Cinemateca, Chamboeira, Freixial, na região de Bucelas, onde se localizam os arquivos. Os “dias do arquivo” terminam no final da tarde, com o regresso

ao Campo Grande e a Lisboa. Inicialmente, estas visitas eram justificadas pela necessidade de ver os filmes da lista produzida, a meu pedido, pela Cinemateca – filmes esses que, por motivos de conservação, não podem ser visionados em nenhum outro sítio. A ida ao arquivo, por outras palavras, tinha como único objetivo o visionamento e a análise de *filmes*, pouco divergindo do trabalho que estava habituada a fazer em casa e em videotecas públicas. Enquadrava-se, em suma, no âmbito dos estudos fílmicos, segundo os quais os filmes são analisados predominantemente como textos, expressões singulares de estilos autorais e técnicas cinematográficas ou, de uma forma mais ampla, como discursos que, pelos seus conteúdos indexicais, suscitam leituras socioculturais, à luz de conceitos operacionais como “representação” e “ideologia”.³

Pouco ou nada tinha este trabalho que ver com os usos antropológicos do arquivo, em que o antropólogo recorre ao arquivo antes do trabalho de campo – por exemplo, para recolher dados que possam contribuir para um conhecimento mais aprofundado do terreno e do objeto de pesquisa (Almeida, 2009, p. 49), para sugerir documentos que poderão vir a ser mobilizados durante as entrevistas – como é o caso de fotografias ou gravações, usadas junto dos interlocutores como auxiliar de memória ou contraponto de memórias “oficiais” (ex. Cunha, 2005), ou mesmo como desencadeador da investigação, quando o arquivo (oficial, pessoal ou etnográfico) revela documentos que conduzem à formulação de novas perguntas (ex. Bastos, 2014). Para além de contribuir para o enquadramento histórico da pesquisa, ou mesmo para dotar o exercício etnográfico de profundidade histórica, o arquivo possui potencial para definir o terreno da investigação – o “onde”, o “quem”, e até o “porquê” e o “para quê” da pesquisa, fornecendo material que se tornará, nas palavras da antropóloga Olívia Maria Gomes da Cunha, “pretexto para [o] encontro etnográfico” (Cunha, 2005, p. 17). O recurso ao arquivo pode igualmente surgir no seguimento do trabalho de campo, por exemplo, para esclarecer aspetos pouco claros que emergiram durante o período de observação participante e das entrevistas, ou ainda como parte de um diálogo constante entre campo e arquivo, durante o qual se procuram ultrapassar as assimetrias entre escrita e oralidade (Mello, 2008).

A equiparação dos arquivos a um “terreno antropológico” (Almeida, 2009, p. 48), em que o arquivo passa a ser visto como um campo ou, na expressão de Cunha, em que “o campo é o arquivo” (Cunha, 2005), tem emergido como uma outra possibilidade, bastante produtiva, ainda que por vezes controversa do ponto de vista da disciplina (Cunha, 2004, pp. 292-293; Frehse,

3 Para uma visão mais completa do tipo de abordagens que os estudos fílmicos têm vindo a desenvolver, veja-se Miller e Stam (2004).

2005, pp. 134-135). Em vez de um repositório neutro de documentos tomados como fontes mais ou menos transparentes, o arquivo passa a surgir aos olhos de antropólogos e historiadores como um terreno construído, que urge “desnaturalizar” (Castro, 2005) e interpretar, não apenas ao nível textual, mas (e sobretudo) ao nível contextual, i. e. ao nível das relações e condições de produção, que uma “etnografia do arquivo” poderá ajudar a recuperar, explicitar e esclarecer (Cunha, 2004).⁴ Nas palavras de Fraya Frehse, “[a]lém de serem o cenário no interior do qual o antropólogo se move analiticamente, para realizar a sua investigação, os arquivos são o próprio foco da análise” (2005, p. 132). Para esta antropóloga, sendo o único campo de que dispunha na sua pesquisa, o arquivo mostrou-se essencial na “construção” de informantes – construção essa que “forjada no contacto com o arquivo, demanda dele sair a fim de para lá retornar” (2005, p. 136).

A transição de uma abordagem “extrativa” para uma abordagem “etnográfica” do arquivo (Stoler, 2002, 2009, p. 47) tem-se feito sentir com particular incidência no âmbito dos arquivos coloniais. Para Stoler (2009), o arquivo é um campo de forças, no qual o investigador deve imergir, a fim de poder tomar o pulso às “ansiedades epistémicas” e aos investimentos afetivos que atravessaram e deram forma às lógicas e aos discursos dos poderes coloniais. No caso específico do arquivo colonial fotográfico, a restituição à fotografia da sua materialidade e fisicalidade tem aberto novos caminhos de pesquisa, que valorizam o caráter mediador do objeto fotográfico, na esteira de Bruno Latour (1993), bem como a sua agencialidade, na esteira de Alfred Gell (1998). Tais reconceptualizações têm permitido sustentar métodos que procuram traçar a “biografia social” da fotografia-qua-objeto (Edwards, 2002), muitas vezes com recurso à história oral (Porto, 2001), e analisar a forma como os diversos suportes plásticos e presentacionais da fotografia se relacionam com modalidades de ver, sentir e consumir as imagens (Edwards, 2002).

Os objetivos iniciais da minha pesquisa (que começou por se focar num número reduzido, e *a priori* definido, de filmes) estavam longe de contemplar este tipo de reflexão teórica ou relação com o arquivo. Não me escapou, todavia, o paralelismo entre as deslocações à quinta de Bucelas e a “saída para o campo” que, na maior parte das vezes, implica o afastamento do antropólogo do seu espaço habitual para um espaço concebido como periférico e diferente

4 Este tipo de etnografia distingue-se da etnografia como método de pesquisa arquivística, ou “archival ethnography” (Gracy, 2004), que toma os diversos agentes do arquivo e o trabalho desenvolvido por estes – na criação de registos, na preservação e gestão de documentos – como objeto de pesquisa, a fim de relacionar a construção social de significados e conceitos nesta área com as diversas “communities of practice” (Gracy, 2004).

ou, no limite, exótico, não-moderno e não-coevo (Fabian, 1983).⁵ Ainda que de um modo menos intenso, também a minha experiência do arquivo se foi impondo cada vez mais como uma experiência de liminaridade, caracterizada pela rutura momentânea com o familiar e pela entrada (também ela momentânea) num espaço-tempo “outro”, de relativa suspensão e alheamento.

Na semipenumbra da sala de visionamentos, o estado de solidão, de remoção das relações habituais, de quebra com o quotidiano e o presente pareciam ser a condição *sine qua non* do “ver filmes”. Era como se a qualidade de “desancoragem”, que tem dominado os estudos visuais centrados na imagem, se estendesse também à investigadora, cujo ato visionador decorria em igual estado de flutuante abstração. Este “contexto de descontextualização” (permitam-me o oximoro) ou “descontexto”, trazia consigo implicações teóricas e conceptuais importantes. Apesar de se restringir a um ato individual, a sala de visionamentos parecia reproduzir a experiência do ver filmes numa sala de cinema escura e em silêncio, propiciando a postura crítica típica dos estudos fílmicos (de resto, associada a esta prática de visionamento) que enfatiza o carácter visual da experiência cinematográfica (focada na imagem-conteúdo), ao mesmo tempo que suprime no espetador os elementos corporais e sociais envolventes [Figura 1]. Isto é, o contexto de visionamento mostrava-se aparentemente favorável a uma postura académica centrada no “facto fílmico”, por oposição ao “facto cinematográfico” (Jay, 1993, p. 464), na qual o espetador – concebido como um espetador “desencarnado” ou “incorpóreo” (Crang, 1997, p. 364) – discretamente se remete para a sombra do ecrã, tornando-se num mero “olho”.⁶



FIGURA 1
Imagem “desancorada”.

Fonte: Fotografia da autora.

5 Uma exceção a este tipo de representação do trabalho antropológico é a recente prática de “etnografia *online*” ou “etnografia virtual” (Hine, 2000 e 2005), com todas as vantagens e desvantagens que comporta (cf. Sampaio, 2014a, pp. 185-186).

6 Esta postura “desancorada” e “desencarnada” estaria também em sintonia com um olhar académico, idealmente concebido como distante, desinteressado e objetivo (Crang, 1997, pp. 369-370). A tradução, neste artigo, de termos como *frame*, *(dis)embedded*, *(dis)embeddedness*, *re-embedded* e *disembodied* por, respetivamente, “moldura”, “(des)ancorado”, “(des)ancoragem”, “re-ancorado”, e “desencarnado” ou “incorpóreo” é da minha inteira responsabilidade.

ALTERNATIVAS

Não obstante estes condicionamentos, o contexto de visionamento que o ANIM me proporcionava viria a sugerir abordagens alternativas. Se a deslocação aos arquivos constituía, até certo ponto, uma deslocação epistemológica que, transportando-me para um tempo e um espaço “outros”, se mostrava propiciadora de um conhecimento desancorado e desencarnado (*disembedded* e *disembodied*), o facto de se tratar também de uma deslocação *física* dificilmente podia ser ignorado. Aspetos como a viagem de autocarro, a adaptação a um novo espaço (frequentemente frio e com o desconforto próprio dos lugares de passagem), a breve socialização na sala das refeições, em volta das marmitas preparadas em casa ou da máquina de café, as longas horas frente ao ecrã e a urgência imposta, no final do dia, para terminar os visionamentos a tempo de apanhar o autocarro de regresso tornavam mais do que evidentes os elementos de fisicalidade envolvidos, conduzindo a processos de “re-corporização” e “re-ancoragem”.

Por outro lado, o contacto com um arquivo de imagens em movimento que se debate diariamente pela preservação e conservação de materiais que a inexorável passagem do tempo aliada à escassez de recursos humanos e financeiros parece querer condenar ao desaparecimento, tornou o meu confronto com a materialidade dos filmes ainda mais premente. Ainda que o enfoque inicial da análise pretendesse ser a imagem-conteúdo, tornava-se cada vez mais difícil ignorar a materialidade dos filmes, nomeadamente sempre que a lista de fitas que me propunha ver (resultado de pesquisas bibliográficas minhas) se via drasticamente reduzida, face à inexistência de cópias dos filmes sinalizados ou das condições para serem visionados.

A “viragem materialista” que, como vimos, se vem fazendo sentir na área da fotografia pelo menos desde finais da década de 1990, tem sido mais lenta na área da imagem em movimento, cuja organização em arquivos e respetiva abertura a um público académico tem sido significativamente mais morosa (Elsaesser, 2009). Ao contrário da fotografia – em que a imagem e o suporte material são tradicionalmente indissociáveis (ao ponto de poderem ser referidos pelo mesmo nome) – o filme precisa de ser projetado para se tornar “presente” (Edwards e Hart, 2004, p. 9), i. e. precisa de ser “cinema”, para poder ser visto como imagem em movimento e não como uma série de fotogramas isolados. Deste modo, a “revelação” de um filme (no sentido também fotográfico) é feita a cada visionamento, dependendo de técnicas e equipamentos adequados que lhe conferem uma presença e uma tangibilidade apenas temporárias.⁷

7 Deixo de fora a questão do digital, que veio introduzir alterações na forma como vemos e concebemos a fotografia (Sassoon, 2004) e o filme, bem como na forma como os arquivos →

Talvez por esta razão, os arquivos de imagens em movimento tenham sido pouco dados a abordagens antropológicas – sejam elas de cariz “extrativo” ou “etnográfico”.⁸ A necessidade de integrar e aprofundar métodos e sensibilidades antropológicas na minha pesquisa sobre o filme turístico português decorreu, por isso, de uma forma gradual e algo improvisada.

A minha introdução aos arquivos da imagem em movimento ocorreu no âmbito de uma investigação sobre as práticas turísticas em Portugal entre 1910 e 1980, tendo como fonte primária o filme turístico português, entendido como um documentário resultante de uma encomenda, cujo objetivo principal é a promoção turística de determinado lugar ou região. Uma das questões que se me colocavam era tentar perceber a relação entre estes filmes e os filmes de viagem – um dos géneros de cinema mais antigos e apreciados (Musser, 1984). A lista que a Cinemateca inicialmente me facultou depressa extravasou para outros filmes, encontrados ao acaso nas cassetes vhs dos filmes sinalizados. Extravasou também para outros temas (ex. termas, praias, excursões), géneros (aos filmes de promoção turística juntaram-se os filmes de atualidades e os filmes amadores e domésticos) e ângulos de análise (do filme como conteúdo para o filme como prática e objeto em circulação), deixando entrever os contornos de um *campo de relações* (textuais, temáticas, profissionais, artísticas e de públicos) que não tem parado de crescer e de se redefinir.

Na base do meu interesse inicial por estes filmes de não-ficção estava a sua indexicalidade – i. e. a capacidade de os filmes registarem lugares, corpos, objetos, práticas, movimentos e sons – uma indexicalidade que é particularmente saliente quando se trata de filmes de não-ficção. Uma outra questão prendia-se com a tentativa de objetivar, através de imagens gravadas (e, consequentemente, da mediação da câmara), o cruzamento entre práticas visuais e práticas turísticas. Ora, uma das vantagens das tecnologias visuais é, precisamente, a capacidade que têm de “objetificar” e “objetivar” (frequentemente, através de uma *objetiva*) as várias práticas visuais que nos rodeiam e com as quais nos implicamos. Isto é, a capacidade que têm de nos ajudar a ver, não apenas o que o olho humano tem dificuldades em ver – muito à maneira do uso que Eadwearde Muybridge (1830-1904) fez da (crono)fotografia para estudar a locomoção animal – mas também os meandros e as limitações do próprio

→ de imagens fixas e em movimento, apesar das diferentes reações aos novos formatos, passaram a desenvolver o seu trabalho de preservação, conservação e acesso.

8 O uso de imagens em movimento como “pretexto para o encontro etnográfico” (Cunha, 2005, p. 17) e auxiliar de memória dos interlocutores (à imagem do que se tem feito com a fotografia), apresenta dificuldades de implementação e resultados aquém do desejado. Foi o que constatámos numa das entrevistas do projeto, em que introduzimos este recurso.

ato de *ver*.⁹ No caso das minhas visitas ao ANIM, o caráter pouco comum das tecnologias de visionamento (sobretudo a mesa de visionamentos ou moviola) [Figura 2] tornava-as mais conspícuas, mostrando serem essenciais (também pelo uso a que se prestavam) quer para o tipo de relação que se estabelecia entre mim e as imagens quer, de forma mais geral, para o processo de “observação da observação” (Crang, 1997, p. 362) que uma pesquisa centrada nas práticas turísticas (e) visuais necessariamente pressupunha. Com efeito, a contínua manipulação quer da moviola quer do leitor de vídeo através dos comandos “play”, “pause”, “fast rewind” e “fast forward”, sem os quais não me seria possível tirar notas, tornava difícil separar o ato de ver das tecnologias (Crang, 1997). Estas não só produziam um efeito de objetivação das práticas de visionamento, como permitiam a re-conexão do ótico ao háptico, i. e. das imagens que apareciam no ecrã com a manipulação (tátil) dos vários dispositivos de visionamento, contrariando a já referida disposição teórico-crítica para a desancoragem das imagens e a desencarnação do espetador [Figura 3]. Por último, e não menos importante, a minha relação com as tecnologias de visionamento acabou por sugerir, com cada vez mais firmeza, a hipótese de que a relação entre cinegrafistas, tecnologias, imagens, objetos, práticas e lugares também teria ocupado um lugar de relevo *no momento da produção dos filmes*.

A necessidade de explorar estas relações, de desenterrar as práticas de mobilidade e visualidade, cinematográficas e turísticas, que estiveram na origem destes filmes, com vista a estabelecer o papel que umas tiveram na



FIGURA 2
A mesa de visionamentos do ANIM (Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema). Fonte: Fotografia da autora.



FIGURA 3
Imagem “re-ancorada”.
Fonte: Fotografia da autora.

9 Veja-se, a este respeito o artigo de Tom Gunning (2003) sobre Muybridge, que sugere uma relação mais complexa entre este “fotógrafo-cientista-artista” e a questão da “objetividade mecânica”.

formação das outras, conduziu à elaboração de um projeto de investigação, que veio a realizar-se entre abril de 2014 e setembro de 2015. Com o auxílio de recursos humanos e financeiros mais amplos, e com o apoio de uma equipa multidisciplinar,¹⁰ o projeto permitiu-nos levar a cabo duas tarefas principais. Por um lado, conseguimos identificar os filmes que, no acervo do ANIM, e com base numa lista de descritores previamente definidos, considerá-los como turísticos, “prototurísticos” ou, de algum modo, relacionados com o turismo. A justaposição de filmes diversos – filmes “oficiais” (incluindo jornais de atualidades), feitos sob a chancela do Estado Novo, através de órgãos como o Secretariado de Propaganda Nacional (1933-1944), o Secretariado Nacional de Informação (1945-1968), a Agência Geral das Colónias (1924-1951) e a Agência Geral do Ultramar (1951-1974); filmes “independentes” ou “comerciais”, feitos por privados, tais como Ricardo Malheiro, Perdigão Queiroga ou Francisco de Castro¹¹; e filmes etnográficos, de expedição e amadores – permitiu-nos obter uma visão mais nítida das práticas (proto)turísticas do período em causa, bem como da sua articulação com os discursos e as práticas cinematográficas e de poder (Sampaio, 2014b). A fim de obter um corte diacrónico mais completo, acabámos por recuar até ao início do cinema (1896), finalizando (por estrangimentos de tempo) no ano de 1977.¹² O facto de se tratar de um arquivo que segue, desde as suas origens, uma lógica nacional – a lógica de uma “cinemateca portuguesa” (Baptista, 2011) – teve a vantagem de nos equipar com um ponto de vista territorialmente e historicamente localizado que conferiu uma certa unidade a um *corpus* numeroso e heterogéneo.¹³ Mais do que uma genealogia perdida do filme turístico, interessou-nos recuperar, na esteira da proposta de Thomas Elsaesser de uma “arqueologia dos *media*”, as “histórias paralelas ou paraláticas” (Elsaesser, 2009, p. 28) de práticas turísticas

10 Atravessando áreas disciplinares como a antropologia, a história, a sociologia e os estudos de cinema.

11 A dimensão reduzida do campo cinematográfico português faz com que as diferenças entre os primeiros e os segundos sejam, por vezes, negligenciáveis, uma vez que os mesmos técnicos e cineastas podiam exercer funções nos dois circuitos, que frequentemente se sobrepunham.

12 Durante 12 meses, com base numa lista de palavras-chave, um bolsheiro de investigação fez um levantamento dos filmes do ANIM relacionados com o turismo. Ao todo, foram verificados 7646 filmes (i. e. 93,69% da base de dados do ANIM), sendo que 4130 (54,02%) foram selecionados. Destes, 2448 estão disponíveis para visionamento, mas só cerca de trezentos foram ainda visionados pelos membros da equipa.

13 Sendo que o *corpus* em si, desta forma obtido, não deixa de colocar em evidência as descontinuidades territoriais e históricas (senão mesmo ideológicas) que subjazem a lógica nacional – nomeadamente, no que diz respeito aos territórios colonizados. A relação entre o turismo e o colonialismo revelou-se, aliás, uma linha de investigação bastante profícua, que tem merecido a atenção de alguns investigadores do projeto, incluindo a autora.

e cinematográficas entretanto esquecidas ou secundarizadas. A segunda tarefa, levada a cabo conjuntamente com a primeira, consistiu na realização de entrevistas semiestruturadas a realizadores e técnicos que trabalharam em alguns dos filmes visionados, desse modo interligando o trabalho do arquivo com o “fora do arquivo” e levando mais longe o conceito de “etnografia do arquivo”.¹⁴

CONCLUSÃO: PARA ALÉM DO ARQUIVO, ATRÁS DA CÂMARA

O recurso ao arquivo – e a escolha de um arquivo de imagem em movimento, sendo este um estudo sobre o turismo, não foi aleatório – aliado a uma conceitualização do arquivo como um terreno *vivo* (i. e. em permanente crescimento e recomposição) e *vivenciado* (i. e. mediado por subjetividades e fisicalidades) permitiu, na primeira fase da minha investigação, trazer a lume não apenas o caráter “corpóreo” da investigadora/ visionadora e o caráter material e “ancorado” das imagens, mas também intuir a presença de idênticas materialidades e corporalidades que haviam estado ativas durante o processo de produção dos filmes visionados. Com efeito, no “corpo a corpo com o arquivo” (Frehese, 2005, p. 136), confrontei-me com a ausência de informação sobre as práticas turísticas e cinematográficas que se teriam desenvolvido na fase de captação das imagens, das quais estas pareciam constituir o último vestígio. De que forma é que as práticas cinematográficas dos vários agentes de produção (operadores de câmara, realizadores, técnicos de som e de imagem) infletiram as práticas turísticas visualmente representadas nestes filmes tornou-se uma pergunta cada vez mais importante, bem longe das questões de representação e indexicalidade que inicialmente orientavam a investigação. A resposta tem sido procurada no espaço entre o arquivo e o “fora do arquivo” – remetendo este último para a realização de entrevistas a realizadores e técnicos que participaram na produção de alguns dos filmes visionados, bem como para o recurso a outros arquivos (públicos e privados – audiovisuais, visuais e escritos), e a outras fontes (cartazes, postais, revistas, guias, etc.) – num trabalho de permanente inquirição, reflexividade e reavaliação teórica e metodológica, possibilitado, em larga medida, pelo conhecimento cumulativo do arquivo em causa e dos seus filmes. Assim se tem desenhado um vasto e dinâmico campo de relações, de que esperamos poder dar conta através da realização de alguns estudos de caso, em investigações futuras.

14 Até ao momento, realizámos nove entrevistas, que foram filmadas e editadas por um segundo bolsheiro de investigação. Entre as dificuldades na execução desta tarefa, destaque-se a impossibilidade de entrevistar (por motivos de morte ou doença) uma grande parte de realizadores e técnicos que nos interessavam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADLER, J. (1989), "Origins of sightseeing". *Annals of Tourism Research*, 16 (1), pp. 7-29.
- ALMEIDA, S. V. de (2009), *Camponeses, Cultura e Revolução: Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do M.F.A. (1974-1975)*, Lisboa, Colibri e IELT – Instituto de Estudos de Literatura Tradicional.
- BAPTISTA, T. (2011), "Os cofres do Palácio Foz: a primeira estrutura de conservação cinematográfica da Cinemateca". *Monumentos*, 32, pp. 162-167.
- BASTOS, C. (2014), "No género de construções cafreais': o hospital-palhota como projecto colonial". *Etnográfica*, 18 (1), pp. 185-208.
- BAUDRY, J. L. (1975), "Ideological effects of the basic cinematographic apparatus", A. Williams (trans.). *Film Quarterly*, 28 (2), pp. 39-47.
- BOURDIEU, P. (2003), "Participant objectivation". *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 9 (2), pp. 281-294.
- BRITO, S. P. (2003), *Notas sobre a Evolução do Viajar e a Formação do Turismo*, vol. 2, Lisboa, Media Livros.
- CASTRO, C. (2005), "A trajetória de um arquivo histórico: reflexões a partir da documentação do conselho de fiscalização das expedições artísticas e científicas no Brasil". *Estudos Históricos*, 36, pp. 33-42.
- CROUCH, D., JACKSON, R., THOMPSON, F. (2005), *The Media and the Tourist Imagination: Converging Cultures*, Londres, Routledge.
- CUNHA, O. M. G. (2004), "Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo". *Mana*, 10 (2), pp. 287-322.
- CUNHA, O. M. G. (2005), "Do ponto de vista de quem? Diálogos, olhares e etnografias dos/nos arquivos". *Estudos Históricos*, 36, pp. 7-32. <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/issue/view/303>.
- CRANG, M. (1997), "Picturing practices: research through the tourist gaze". *Progress in Human Geography*, 21 (3), pp. 359-373.
- EDWARDS, E. (2002), "Material beings: objecthood and ethnographic photographs". *Visual Studies*, 17 (1), pp. 67-75.
- EDWARDS, E., HART, J. (2004), *Photographs Objects Histories: on the Materiality of Images*, Londres e Nova Iorque, Routledge.
- ELSAESSER, T. (2009), "Archives and archaeologies: the place of non-fiction film in contemporary media". In V. Hediger, P. Vonderau (eds), *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*, Amesterdão, Amsterdam University Press, pp. 19-34.
- FABIAN, J. (1983), *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*, Nova Iorque, Columbia University Press.
- FREHSE, F. (2005), "Os informantes que jornais e fotografias revelam – para uma etnografia da civildade nas ruas do passado". *Estudos Históricos*, 36, pp. 131-156.
- GELL, A. (1998), *Art and Agency: An Anthropological Theory*, Oxford, Oxford University Press.
- GRACY, K. F. (2004), "Documenting communities of practice: making the case for archival ethnography". *Archival Science*, 4 (3-4), pp. 335-365.
- GUNNING, T. (2003), "Never seen this picture before: Muybridge in multiplicity". In P. Prodger (ed.), *Time Stands Still: Muybridge and the Instantaneous Photography Movement*, Oxford, Oxford University Press, pp. 222-272.
- GUNNING, T. (2006), "The whole world within reach: travel images without borders". In J. Ruoff (ed.), *Virtual Voyages: Cinema and Travel*, Durham e Londres, Duke University Press, pp. 25-41.

- HINE, C. (ed.) (2005), *Virtual Methods: Issues in Social Research on the Internet*, Oxford e Nova Iorque, Berg.
- HINE, C. (2000), *Virtual Ethnography*, Londres, Sage.
- JAY, M. (1993), *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century French Thought*, Berkeley, California University Press.
- LATOUR, B. (1993), *We Have Never Been Modern*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- LOUSADA, M. A., PIRES, A. P. (2010), *Viajar. Viajantes e Turistas à Descoberta de Portugal no Tempo da 1 República*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações do Centenário da República e Turismo de Portugal.
- MELLO, M. M. (2008), “Mutações de olhar: as vias de diálogo entre o campo e o arquivo”. *Sociidade e Cultura*, 11 (1), pp. 41-49. <http://www.revistas.ufg.br/index.php/fchf/article/view/4471>.
- MILLER, T., STAM, R. (2004), *A Companion to Film Theory*, Oxford, Blackwell.
- MUSSER, C. (1990) [1984], “The travel genre in 1903-1904: moving towards fictional narrative”. In T. Elsaesser (eds.), *Early Cinema: Space, Frame, and Narrative*, Londres, British Film Institute, pp. 123-132.
- PORTO, N. (2001), “Picturing the museum: photography and the work of mediation in the third Portuguese empire”. In M. Bouquet (ed.), *Academic Anthropology and the Museum: Back to the Future*, Nova Iorque e Oxford, Berghahn, pp. 36-54.
- SAMPAIO, S. (2013), “Estudar o turismo hoje: para uma revisão crítica dos estudos de turismo”. *Etnográfica*, 17 (1), pp. 167-182.
- SAMPAIO, S. (2014a), “Watching narratives of travel-as-transformation in The Beach and The Motorcycle Diaries”. *Journal of Tourism and Cultural Change*, 12 (2), pp. 184-199.
- SAMPAIO, S. (2014b), “O filme turístico em Portugal: 1930-1949”. In P. Cunha e S.D. Branco (eds.), *Atas do III Encontro Anual da AIM*, Coimbra, AIM, pp. 416-430.
- SASSOON, J. (2004), “Photographic materiality in the age of digital reproduction”. In E. Edwards e J. Hart (eds.), *Photographs Objects Histories: on the Materiality of Images*, Londres e Nova Iorque, Routledge, pp. 186-202.
- SONTAG, S. (2008) [1977], *On Photography*, Londres, Penguin Books.
- STOLER, A. L. (2002), “Colonial archives and the arts of governance”. *Archival Science*, 2, pp. 87-109.
- STOLER, A. L. (2009), *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, Princeton e Oxford, Princeton University Press.
- URRY, J. (2002) [1990], *The Tourist Gaze* (2.^a ed.), Londres, Sage.
- URRY, J. (1992), “The tourist gaze revisited”. *American Behavioral Scientist*, 36 (2), pp. 172-186.
- VIDAL, F. (2014), “Turismo”. In M. F. Rollo (ed.), *Dicionário de História da 1 República e do Republicanismo*, Lisboa, Assembleia da República, pp. 1014-1017.

Recebido a 03-09-2014. Aceite para publicação a 10-10-2015.

SAMPAIO, S. (2015), “Turismo, olhares e imagens em movimento: do arquivo como repositório ao arquivo como campo”. *Análise Social*, 217, 1 (4.º), pp. 830-843.

Sofia Sampaio » psrss@iscte.pt » ISCTE-IUL, Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA-IUL) » Av. das Forças Armadas, Ed. ISCTE (sala 2N7, cacifo 237) — 1649-026 Lisboa, Portugal.
