

## Repositório ISCTE-IUL

---

Deposited in *Repositório ISCTE-IUL*:

2018-06-20

Deposited version:

Publisher Version

Peer-review status of attached file:

Peer-reviewed

Citation for published item:

Sampaio, S. (2016). Luanda, Cidade Feiticeira (1950) não era um filme turístico. In Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota (Ed.), *Atas do V Encontro Anual da AIM*. (pp. 630-635). Lisboa: AIM – Associação de Investigadores da Imagem em Movimento.

Further information on publisher's website:

--

Publisher's copyright statement:

This is the peer reviewed version of the following article: Sampaio, S. (2016). Luanda, Cidade Feiticeira (1950) não era um filme turístico. In Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota (Ed.), *Atas do V Encontro Anual da AIM*. (pp. 630-635). Lisboa: AIM – Associação de Investigadores da Imagem em Movimento.. This article may be used for non-commercial purposes in accordance with the Publisher's Terms and Conditions for self-archiving.

### Use policy

---

Creative Commons CC BY 4.0

The full-text may be used and/or reproduced, and given to third parties in any format or medium, without prior permission or charge, for personal research or study, educational, or not-for-profit purposes provided that:

- a full bibliographic reference is made to the original source
- a link is made to the metadata record in the Repository
- the full-text is not changed in any way

The full-text must not be sold in any format or medium without the formal permission of the copyright holders.

---

## LUANDA, CIDADE FEITICEIRA (1950) NÃO ERA UM FILME TURÍSTICO

Sofia Sampaio<sup>1</sup>

**Resumo:** A partir da análise de filmes visionados no ANIM (*Luanda, Cidade Feiticeira*, de Ricardo Malheiro; *São Paulo de Luanda*, de António de Sousa; *Férias em Lourenço Marques*, de Miguel Spiguel; *Safrique Safari*, de Faria de Almeida, entre outros), bem como de entrevistas inéditas a técnicos que trabalharam em alguns destes filmes, a minha comunicação procura interrogar o documentário colonial (sobretudo em Angola e Moçambique), nos anos 50, 60 e 70, na sua dimensão turística. Quando é que o filme colonial foi (também) ‘turístico’? Em que sentido é que estes filmes se destacavam (ou não) dos modelos que se faziam e mostravam na metrópole? De que forma o projecto turístico servia o projecto colonial? Trata-se de uma investigação em curso, que está a ser desenvolvida no âmbito do projecto “Atrás da câmara: práticas de visualidade e mobilidade no filme turístico português” (EXPL/IVC-ANT/1706/2013), financiado por fundos nacionais através da FCT/MCTES.

**Palavras-chave:** Filme turístico; turismo; colonialismo; Angola; Moçambique.

**Contacto:** psrss@iscte.pt

Nos estudos sobre turismo em Portugal, a questão do turismo nas colónias tem estado, em geral, ausente. As viagens dos portugueses para o chamado “ultramar” – sobretudo Angola e Moçambique, os casos mais estudados e nos quais me concentrarei nesta comunicação – têm sido analisadas essencialmente no âmbito das políticas de povoamento (Castelo 2007). Mas se ir ao “ultramar” (termo oficialmente adoptado em 1951), considerado como um prolongamento da nação, não era, por definição, “fazer turismo”, também é certo que as práticas de lazer, mobilidade e visualidade comumente associadas ao turismo foram sendo mobilizadas quer pelas representações oficiais e não oficiais destes lugares quer pelos próprios viajantes antes, durante e depois das suas jornadas. Não é, pois, difícil encontrar elementos turísticos em viagens ditas “sérias”, tais como migrações, visitas a familiares, visitas de dignitários e políticos, e até missões religiosas e científicas.

Um dos filmes do nosso corpus de análise é *Luanda, Cidade Feiticeira* (1950), uma curta produzida por Felipe de Solms e Ricardo Malheiro para a Agência Geral das Colónias. O filme adopta o estilo dos documentários

---

<sup>1</sup> Investigadora Auxiliar no Centro em Rede de Investigação em Antropologia, Instituto Universitário de Lisboa (CRIA-IUL).

Sampaio, Sofia. 2016. “*Luanda, Cidade Feiticeira* (1950) não era um filme turístico”. In *Atas do V Encontro Anual da AIM*, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 630-635. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5.

regionais realizados à época em Portugal, nos quais uma cidade ou região é apresentada no quadro de uma certa cartografia etnográfica da nação, em consonância com as linhas-mestras da ideologia do regime. Em termos quer de forma quer de conteúdo, o filme segue o esquema habitual: um narrador voz-*off* guia o espectador, subordinando as imagens a um discurso carregado de intenções pedagógicas, morais e políticas, com conteúdos essencialmente informativos sobre arquitectura, história, paisagem, população, demografia e atividades económicas tradicionais e modernas, frequentemente debitado num tom confiante que aproveita o tema da exaltação da pátria para fazer o elogio da obra do Estado Novo (cf. Sampaio 2014).

No caso dos filmes coloniais, o substrato ideológico está indelevelmente ligado ao projeto imperialista que, afirmando o ‘direito histórico da descoberta’ (Garcia 2011, 6) para justificar as possessões coloniais, recorre ao ímpeto conquistador do passado quinhentista para explicar o “espírito empreendedor dos portugueses” no presente. Também o olhar que percorre a cidade parece colocar o prazer da exploração visual do espaço (prática turística por excelência) ao serviço do projeto colonial. No entanto, a visita guiada pelos principais monumentos da cidade – que inclui fortalezas (os fortes de São Miguel, de São Pedro da Barra e do Penedo), igrejas (a Igreja dos Jesuítas) e estátuas (as dos conquistadores Paulo Dias de Novais e Diogo Cão) – serve sobretudo como pretexto para rememorar a tomada de Luanda pelos portugueses. O próprio contexto colonial – de diferença – que poderia estimular a curiosidade de um turista-espectador, é veiculado em termos familiares: a batalha de Ambuíla, por exemplo, comemorada num painel da Igreja dos Jesuítas, é descrita como “a Aljubarrota de Angola”. Por fim, a referência sumária, introduzida já no final, às “excelentes acomodações para turistas e viajantes” e aos “bons hotéis” de Luanda é mais uma prova do sucesso da missão civilizadora do que propriamente um convite à utilização destes equipamentos e serviços. Por outras palavras, o filme pretende, de facto, apresentar a cidade como um polo de atração, mas não para os turistas – ou não primordialmente para estes.

Muito à semelhança dos filmes de viagem a que se recorria, na viragem para o século XX, para angariar imigrantes para o Oeste americano, de que nos dá conta Jennifer Lynn Peterson (2006), também *Luanda, Cidade Feiticeira* deve ser visto no âmbito das políticas de ocupação e povoamento das colónias que procuravam dar resposta à crescente contestação internacional das colónias portuguesas. Por outras palavras, o discurso turístico, verbal e não verbal, é posto ao serviço da angariação para as colónias de novos migrantes metropolitanos. É neste sentido que devem ser entendidas as referências ao clima ameno, bem como as imagens do Palácio do Governo, dos modernos edifícios de habitação, das largas avenidas com os seus polícias sinaleiros, dos serviços de luz e água, dos variados meios e vias de comunicação (correios, telégrafos, porto, caminhos de ferro, aeródromos) que , juntamente com o comércio e a indústria, a educação (cristã), os serviços de saúde (hospital, maternidades e casas de saúde), os centros culturais e de lazer (a Rádio Clube de Angola, a praia da Ilha de Luanda, as festas, o cinema e os vários desportos), prometem a quem chega uma vida “normal”, com todas as benesses da “civilização” e sob o olhar atento das forças da lei e da ordem. Nestas imagens, a ênfase cai, indubitavelmente, na cidade de matriz europeia (e lusa). A parte indígena não deixa de convocar o exótico – o narrador menciona, de passagem, os “pitorescos musseques”, as “curiosas danças” que “não perdem nunca o sabor e o pitoresco especial que as caracterizam” (e que incluem, convenientemente, símbolos da nação portuguesa) – mas o seu lugar no filme é claramente marginal.

Em suma, não obstante algumas incursões pelos domínios do lazer e do exotismo, a visita guiada está sobretudo vocacionada para mostrar o ambiente salubre, seguro e familiar que permitirá a um português cristão, minimamente culto e educado, que queira trabalhar e criar família, levar uma vida ordeira e pacata em Luanda. Como nos disse o diretor de fotografia João Silva, numa entrevista realizada em Novembro de 2014, o filme foi montado e intitulado em Lisboa a partir de imagens suas, acompanhadas de algumas anotações. Para o cinegrafista, Luanda não constituía, à altura, uma atração turística:

Mas Luanda não tinha nada de feiticeira, a única coisa que Luanda poderia ter de feiticeira era a baía, que era uma baía magnífica, onde faziam regatas de vela, e motonáutica e tal. (...) Era a única coisa bonita que Luanda tinha, de resto não tinha nada... eu quando lá cheguei constatei que Luanda me fazia lembrar da Amadora. Amadora daquele tempo, porque vocês não sabem como era, não é? Vocês não fazem ideia de como era a Amadora há 60 ou 70 anos e Luanda parecia assim, uma coisa como a Amadora.<sup>2</sup>

João Silva também confirmou que naquele tempo não havia a preocupação de trazer turistas para a capital angolana – “Luanda não oferecia nenhuma condições turísticas para apreciar”.<sup>3</sup> Se eram poucos os motivos que o director de fotografia considerava dignos de serem filmados – “Filmava aspectos da cidade, recantos bonitos, porque a cidade não tinha assim grande beleza, só a baía. Mas havia recantos, aqui e além que eram engraçados, com algumas flores e tal”<sup>4</sup> – a montagem, com o auxílio da narração, soube torna-los atraentes. Ou seja, foi na sala de montagem que Luanda virou “feiticeira”.

É curioso encontrar num filme sensivelmente do mesmo período – *São Paulo de Luanda* (1953), fotografado, montado, realizado e comentado por António de Sousa – uma percepção muito diferente da de João Silva. Apesar de não estar diretamente ligado à propaganda do regime, o filme é, na forma e nos conteúdos, muito semelhante ao anterior. O narrador percorre os mesmos motivos de orgulho luso: a fundação de Luanda; a temeridade dos pioneiros; a habitabilidade da cidade; a comodidade do aeroporto; os encantos naturais da baía e da praia da Ilha de Luanda, os monumentos religiosos e militares e a estatuária dos heróis nacionais (a Diogo Cão e Paulo Dias de Novais juntam-se agora Salvador Correia, D. Afonso Henriques e Mouzinho de Albuquerque). E não é difícil encontrar o mesmo esforço de reduzir o desconhecido ao familiar,

<sup>2</sup> Entrevista não-publicada a João Silva, realizada por Sofia Sampaio, Gonçalo Mota e Sérgio Bordalo e Sá, em 28 de Novembro de 2014.

<sup>3</sup> “E havia lugares em Angola, onde tentavam trazer turistas?”, perguntámos a João Silva, que respondeu: “Naquele tempo não, isso foi muito, muito mais tarde. Muito mais tarde, trazia-se turistas para o sul de Angola, para Sá da Bandeira, para o deserto de Moçâmedes, para as quedas do Duque de Bragança.” Entrevista não-publicada a João Silva, realizada por Sofia Sampaio, Gonçalo Mota e Sérgio Bordalo e Sá, em 28 de Novembro de 2014.

<sup>4</sup> Entrevista não-publicada a João Silva, realizada por Sofia Sampaio, Gonçalo Mota e Sérgio Bordalo e Sá, em 19 de Novembro de 2014.

que visa claramente um público nacional, potencialmente migratório. No entanto, ao contrário do que nos transmitiu João Silva, o narrador deste filme dá-nos testemunho de um turismo internacional em expansão, muito graças ao aeroporto de Luanda, ainda em final de construção:<sup>5</sup>

O moderno aeroporto internacional, onde fazem escala aviões das principais linhas aéreas mundiais, facilitam o acesso a Angola, que está atraindo não só as atenções do mundo financeiro metropolitano, como internacional, mas também viajantes que, cansados do standard mundial do turismo, vêm aqui procurar *algo de novo, de diferente e de excitante*. São esses turistas que atraem para o centro da cidade, com as suas quitandas, os artistas negros. (Itálico nosso.)

Imagens de turistas a fotografar a cidade, a adquirir artesanato ou em atividades de lazer são agora recorrentes. Vemo-los na praia, a observar o trabalho artesanal dos pescadores (lembrando os filmes de praia da metrópole), a fazer ski aquático e pesca desportiva, a ser transportados, por barco, para as ilhas. Também o tipo de enquadramento de alguns planos, a proliferação de panorâmicas e *travellings*, bem como o interesse pela novidade e pela diferença (cf. Dann 1996, 12-17) – aquilo a que o narrador, neste excerto, denomina de “algo de novo, de diferente e de excitante” – sugerem uma maior sintonia do autor/ operador de câmara com práticas turísticas. Com efeito, o uso de planos fixos que parecem autênticos postais (um monumento emoldurado por folhas ao vento; um navio enquadrado por dois coqueiros e uma praia), a captação da paisagem durante as viagens a partir de barcos e automóveis em andamento, o interesse pelo exótico, consubstanciado na fauna selvagem, nos cenários tropicais e no artesanato nativo, fazem adivinhar uma coincidência entre as práticas cinematográficas e as práticas de viagem. Esta tendência tornar-se-á mais forte nas décadas seguintes, como pode ser constatado em filmes como *Férias em Lourenço Marques* (1961), de Miguel Spiguel, e *Safrique Safari* (1972), de Faria de Almeida, que se dirigem já, prioritariamente, ao viajante que

---

<sup>5</sup> A construção do aeroporto de Luanda teve início em 1951, ficando concluída em 1954. É nesse ano que o Aeroporto Presidente Craveiro Lopes é inaugurado pelo então Presidente da República, General Craveiro Lopes.

procura África como destino turístico, nomeadamente para a prática de turismo balnear ou cinegético.

Dir-se-ia, por outras palavras, que o narrador-autor não só reconhece e ilustra a existência de turismo na Luanda dos anos 50, como reproduz modos de filmar que são decorrentes do seu envolvimento directo em atividades de mobilidade e visualidade de índole turística. O mesmo não podemos dizer do primeiro filme, onde a componente turística não teria estado ativa (pelo menos de uma forma predominante) nem no momento da captação das imagens, nem no momento (já na metrópole) da montagem. Seria interessante destringir as condições biográficas (pessoais, profissionais e contextuais) que terão estado por detrás das diferentes percepções dos dois cinegrafistas, mas esse seria assunto para uma outra comunicação.

#### **BIBLIOGRAFIA**

- Castelo, Cláudia. 2007. *Passagens para África: O povoamento de Angola e Moçambique com naturais da metrópole (1920-1974)*. Porto: Edições Afrontamento.
- Dann, Graham. 1996. *The language of tourism: A sociolinguistic perspective*. Wallingford: CAB International.
- Garcia, José Luís Lima (2011). *Propaganda e ideologia colonial no Estado Novo: da Agência Geral das Colónias à Agência Geral do Ultramar 1924-1974*. Tese de doutoramento em História. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Peterson, Jennifer Lynn. 2006. “‘The Nation’s First Playground’: Travel Films and the American West, 1895–1920.” In *Virtual Voyages: Cinema and Travel*, editado por Jeffrey Ruoff, 79-98. Durham: Duke University Press,
- Sampaio, Sofia. 2014. “O filme turístico em Portugal: 1930-1949”. In *Atas do III Encontro Anual da AIM*, editado por Paulo Cunha e Sérgio Dias Branco, 416- 430. Coimbra: AIM.

#### **FILMOGRAFIA**

- Férias em Lourenço Marques*. Realização: Miguel Spiguel, 1961.
- Luanda, Cidade Feiticeira*. Produção: Felipe de Solms e Ricardo Malheiro. Agência Geral das Colónias, 1950. Fotografia: João Silva. Som: Luís Barão. Montagem: João Mendes. Registo de Som: Lisboa Filme. Laboratórios Tóbis Portuguesa.
- Safrique Safari*. Realização e montagem: Faria de Almeida. Fotografia: Jim Howe. Produção: Telecine, 1972. Laboratórios Tóbis Portuguesa e Nacional Filmes.
- São Paulo de Luanda*. Fotografia, montagem e realização: António de Sousa, 1953. Laboratórios L.T.C. St. Cloud.