



C

INEMAS
EM
PORTUGUÊS

MOÇAMBIQUE | AUTO E HETEROPERCEÇÕES

JORGE SEABRA
COORDENAÇÃO

CHAMITE. A QUEDA DO IMPÉRIO VÁTUA
TEMPO DA HISTÓRIA E TEMPO DO DISCURSO

Jorge Seabra

Universidade de Coimbra

Faculdade de Letras | Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX

1. O filme

Chaimite. A queda do império vátua é um filme de 1953, dirigido por Jorge Brum do Canto, «narrativa baseada na recriação de uma campanha militar efetuada em Moçambique, entre 1894 e 1895, contra os vátuas, liderados pelo régulo Gungunhana. A campanha visava eliminar uma revolta que colocara Portugal numa situação de debilidade internacional, na sequência da Conferência de Berlim de 1885. A obra evoca as confrontações militares então travadas, a expedição militar liderada por Mouzinho de Albuquerque (Jacinto Ramos)» para aprisionar Gungunhana em Chaimite, ação que fará com que o autor do aprisionamento ganhe uma aurea mítica por ter realizado a operação com cerca de quatro dezenas de militares e sem disparar um único tiro. A narrativa é ainda preenchida por uma história amorosa, em que dois soldados disputam a mesma rapariga, e cujo alcance está para além de um mero caso amoroso, «tornando-se num elemento a partir do qual se deduzem ilações coloniais» (Seabra, 2014^a, p. 93).

A obra foi apoiada pelo Ministério do Exército e pelo Fundo do Cinema Nacional, e foi aprovado sem cortes e «sem classificação especial» (Inspeção Geral dos Espetáculos, 1953). Embora estejamos perante um realizador que não esteve tão alinhado com o Estado

DOI: https://doi.org/10.14195/978-989-26-1395-6_13

Novo, nomeadamente se o compararmos com António Lopes Ribeiro e Leitão de Barros, somos da opinião de que *Chaimite* foi uma obra incomparavelmente mais eficaz no exercício da propaganda colonial do que todas as atualidades cinematográficas produzidas pelo regime, com a finalidade de convencer a população sobre as virtualidades da política colonial do Salazarismo, e que eram exibidas obrigatoriamente desde a chamada lei dos cem metros de 1927 (Decreto 13.564, 1927, artº 136º). Esta nossa opinião deve-se a uma razão muito simples: as atualidades eram impostas obrigatoriamente no início de cada sessão comercial, sem interferência do promotor do espetáculo, e a que o público se tinha de submeter se queria ver o filme que estava em cartaz. Desse modo, este processo geraria da parte dos espetadores atitudes diferentes e naturais, uma defensiva e desconfiada para o caso das atualidades, porque sabia da intenção de convencimento subjacente àquelas exibições, e outra, aberta e expectante, comum a qualquer espetador quando decide ir ver um filme por sua iniciativa. Logo, hipoteticamente, a probabilidade de adesão ao conteúdo seria menor no primeiro caso, aumentando no segundo porque, em primeiro lugar era uma escolha individual de cada um e, em segundo lugar, tratando-se de uma ficção, a capacidade que esta oferece em termos de manipulação e identificação no espetador e significativamente maior.

Um segundo argumento a aduzir sobre esta questão é o do percurso exibicional do filme. Estreado a 4 de Abril de 1953 no Cinema Monumental, aí permaneceu durante 1 mês e três dias, com 4 exibições diárias, numa sala cuja capacidade oscilava entre 2 mil e três mil lugares. Esteve em exibição durante 17 anos, de 1953 até 1969, totalizando 203 exibições, distribuídas por vinte e nove localidades, sendo 20 no continente, uma na Madeira, duas nos Açores, uma em S. Tomé, três em Angola, uma em Lourenço Marques e uma em Montreal.

Nestas exibições devem salientar-se particularmente as não comerciais, onde se torna evidente o aproveitamento político da obra. O filme foi exibido em comemorações como a da Batalha de La Lys

(1953), no Dia da Cavalaria (1953 e 1961), na evocação da subida de Salazar ao poder (1953), no dia de Portugal (1961 e 1964), no dia da Revolução Nacional (1962) e no data alusiva à Batalha do Ameixial (1963). Em segundo lugar, foi utilizado também em iniciativas militares, nomeadamente na festa de apresentação da bandeira aos novos recrutas do Regimento de Infantaria 8 em Lisboa (1953), numa projeção aos alunos-cadetes da Escola do Exército (1954) e numa exibição destinada ao Batalhão de Caçadores de Viana do Castelo (1954). Em terceiro lugar, *Chaimite* foi usado em diversas iniciativas culturais como a Semana do Ultramar (1963), no ciclo *O Ultramar e o Cinema* (1966), numa iniciativa do SNI em Cabril (1961), em duas projeções da Mocidade Portuguesa de Chaves (1956 e 1959), numa dinamização feita pelo Centro Popular de Valongo (1959), na inauguração do projetor de cinema da Escola Industrial da Covilhã (1959) e na visita do escritor francês Jean D'Esme (1958). Finalmente, o filme de Brum do Canto foi ainda visto numa recolha de fundos promovidas pelas Conferências Femininas de S. Vicente de Paulo (1959) e numa visita do Presidente da República a S. Tomé e Príncipe (1954).

Ou seja, como já em tempos afirmámos sobre a exibição não comercial de *Chaimite*, duas conclusões se tornam evidentes. «É por um lado um símbolo de princípios fundamentais de conduta, que vão desde o patriotismo à solidariedade humana, daí que organizações como a Mocidade Portuguesa, o Exército, o SNI, liceus, sociedades recreativas e religiosas o utilizem no seu programa de ação moralizante e, por outro, o filme de Brum do Canto é também um símbolo de unidade pátria, espécie de fermento nacionalista, sendo projetado nos grandes momentos da festa nacional, como a comemoração da revolução de maio de 1926, nos festejos da subida de Salazar ao poder, no Dia de Portugal e da Raça, o na evocação da participação portuguesa na Primeira Grande Guerra». Portanto, é um filme que faz parte dos instrumentos obrigatórios do culto nacionalista, narrando um episódio exaltante da história do império português sendo, pela

longevidade do percurso exibicional e pela tipologia das exposições em que foi usado um dos melhores instrumentos de que o regime dispôs para a propaganda da sua política imperial (Seabra, 2011, p. 264-270).

2. Tempo da história e tempo do discurso

Conceitos da área da narratologia, fundamentais em nossa opinião para procedermos a uma análise fílmica mais objetiva, particularmente nos filmes de evocação histórica como é este caso. Por “tempo da história” entende-se a época e o contexto social e político a que o filme se refere, no caso 1894-1895, recriando um conjunto de situações militares em que a autoridade colonial portuguesa foi colocada em perigo devido a uma revolta liderada pelo régulo Gungunhana. Esta situação era mais preocupante devido à conferência colonial de Berlim de 1885, que determinara uma norma internacional para os estados europeus possuírem territórios coloniais, que consistia na “capacidade de ocupação efetiva”, entendendo-se a norma como capacidade militar para impor a autoridade europeia e competência administrativa relativamente ao território. Ora a revolta colocava em perigo a eficiência portuguesa que, em última instância, poderia conduzir à perda dos territórios.

Em segundo lugar, outro aspeto importante sobre o tempo da história diz respeito à forma como os europeus olhavam para os povos não europeus. O século XIX é o período em que ocorre a revolução industrial europeia e daí vai nascer um conceito de modernidade triunfante, que considera a Europa e a raça branca europeia o centro da civilização, deduzindo-se a partir daí um conceito de hierarquia racial piramidal, que colocava no vértice a raça branca europeia, e abaixo desta todas as outras que não tivessem o mesmo modelo de desenvolvimento, vindo inclusivamente a desenvolver-se teorias que consideravam apropriado o extermínio das ‘raças inferiores’, em benefício da expansão das ‘raças superiores’, conceitos que virão a ter

aplicação no século xx, nomeadamente com as teorias da purificação rática desenvolvida pelo arianismo hitleriano.

A intelectualidade europeia estava convencida da veracidade científica destas diferenciações raciais, de que Portugal comunga, havendo então um pensamento que defendia que o destino da raça branca europeia era «dominar o mundo, sujeitando ou exterminando as raças inferiores por aplicação do princípio darwinista da seleção natural, ideias que viriam a ter reflexos no pensamento colonial de então, influenciando os militares que derrotaram Gungunhana, nomeadamente Mouzinho, que considerava ‘absurdo estender a países habitados por selvagens a legislação da metrópole e de dar a canarins, mouros e pretos os mesmos foros de cidadãos portugueses’, entendendo que, apesar das teorias humanitárias em voga, ‘nada se consegue do preto sem o chicote de cavalo-marinho’» (Seabra, 2014^a, p. 99).

Portanto é este o perfil de Mouzinho de Albuquerque, que se apresenta com uma personalidade forte, determinada, sobranceira, violenta, racista e que, a acrescer a estas características tem orgulho naquilo que faz. Anos depois do episódio de Chaimite, Mouzinho foi nomeado por D. Carlos ao do Príncipe real D. Luís Filipe de Bragança, herdeiro ao trono, que viria a ser morto conjuntamente com o pai no regicídio de 1908. Na altura da nomeação escreveu uma carta ao príncipe e, em determinado momento diz que a história dos príncipes se deve confundir com a história do seu povo, rematando da seguinte forma: «nessa história há algumas páginas que Vossa Alteza pode ler sem que lhe corem as faces de vergonha. (...) Essas poucas páginas brilhantes e consoladoras que há na história do Portugal contemporâneo, escrevemo-las nós, os soldados, lá pelos sertões de África, com as pontas das baionetas e das lanças a escorrerem sangue» (Albuquerque, 2008, p. 9). É por estas e outras razões que pensamos que Mouzinho de Albuquerque será para o Estado Novo o principal herói da época contemporânea, porque apresenta um conjunto de atributos pessoais, militares e de estadista que serão objeto de culto e admiração durante o Estado Novo.

Mas quem é esta figura?



Nesta imagem do corpo de oficiais que integrava o estado-maior de Mouzinho durante a campanha dos Namarrais (1896-1897) Mouzinho é o décimo a contar da esquerda. Parece-nos que a imagem é complementar daquilo que temos vindo a afirmar sobre a personalidade de Mouzinho. A colocação da mão sobre a espada, o posicionamento do corpo de forma ligeiramente oblíqua, em paralelo com a colocação de um pé à frente do outro, correspondia à pose habitual dos oficiais de cavalaria durante este período, como pode ser confirmado pelo número de militares que na fotografia repetem a posição. No entanto, não deixa de ser igualmente notório que, dentro dessa atitude, seja a de Mouzinho (décimo a contar da esquerda) a que é mais vincada. Desde o posicionamento da mão, passando pela colocação de todo o corpo de forma perfilada em relação à câmara, pela propositada deslocação do olhar para uma direcção diferente do lugar onde se encontra a máquina, até à rigidez global da postura, torna-se evidente que a pose, para além comum entre aqueles oficiais, é executada por este com um cuidado extremo, ao ponto de a força que transmite ser

maior que a dos restantes elementos, sendo possível intuir desta atitude, uma imagem de si próprio, de virilidade, rigidez e altivez, ideias que estão de acordo com aquilo que referimos através de outros meios¹.

Assim, com um tempo da história com estas características, onde existe uma conceção de superioridade da raça branca europeia relativamente às demais, e onde foi destacado uma personalidade com as características que acabámos de enunciar para debelar uma revolta que colocava em situação de debilidade internacional o império colonial português, como é que Brum do Canto tratou o tema? Aqui entramos no “tempo do discurso”, 1953, ano de lançamento da obra.

Se nos focarmos no momento crucial da narrativa, o episódio do aprisionamento de Gungunhana, a construção da narrativa utiliza a «dinâmica externa» necessária para exercer no espetador o efeito de rapidez da ação, nomeadamente a curta duração dos planos no momento do assalto à povoação. Já no momento de confrontação de Mouzinho (Jacinto Ramos) com Gungunhana (Carlos Benfica), é a «dinâmica interna» que ganha proeminência, nomeadamente os ângulos utilizados sobre Mouzinho e Gungunhana, que servem para sobressair a autoridade colonial que o capitão ali representa, e à qual pretende submeter o líder da revolta. Porém, ainda dentro desta «dinâmica interna»², se nos focarmos no perfil psicológico da personagem Mouzinho não conseguimos reconhecer-lhe os atributos de energia, força, sobranceira e violência que encontrámos quando nos referimos à personagem histórica. Aliás, surpreendentemente, encontramos na personagem atributos de respeito, simpatia, compaixão, delicadeza, paternalismo e, acima de tudo, não encontramos qualquer sentimento de superioridade rática típico dos militares de finais do século XIX,

¹ Livro do centenário de Mouzinho de Albuquerque, 1955.

² Os conceitos de dinâmica “externa” e “interna” estão explicitados em Seabra, 2014^b, p. 93-125.

de acordo com as teorias do tempo, particularmente quando a mãe de Gungunhana se lhe dirige, implorando-lhe pela vida do filho.

Evidentemente que Jorge Brum do Canto tem todo o direito de desenhar a personagem como entender, nem se pretende questionar as suas opções mas, podemos e devemos explicar estas diferenças apenas a partir de um ponto de vista compreensivo, com o intuito de perceber o que conduziu o realizador a conceber a personagem desta forma. E, neste domínio, o que nos parece determinante para explicar estas diferentes opções é o tempo do discurso, nomeadamente as influências e eventuais pressões a que Brum do Canto se terá deixado sujeitar no momento da criação de *Chaimite*. Em 1951, fruto mudança de paradigma internacional iniciada no pós Segunda Guerra, que fez entrar em declínio o princípio colonial e emergir o princípio de que os povos deviam dispor de si próprios, que conduziu aos processos de emancipação e descolonização europeus a partir dos anos cinquenta, o Estado Novo, perante essa adversidade, efetuou uma revisão constitucional desaparecendo os termos “Império” e “Colónias” e, em seu lugar, Portugal passava a ser um país pluricontinental, com províncias continentais e ultramarinas, ao mesmo tempo que o regime começava a assumir as teses do sociólogo Gilberto Freyre, da propensão que Portugal tinha para se relacionar pacificamente com outras raças, desenvolvendo simultaneamente dois argumentos para obstar à ideia de que possuía territórios “não autónomos”: era um país pluricontinental e simultaneamente multirracial. Por outro lado, para evitar o isolamento internacional, o Salazarismo procurou integrar-se nos novos fóruns internacionais, nomeadamente a adesão à NATO em 1949, à ONU em 1955 e à EFTA em 1960. Pensamos que é este contexto político delicado que o regime atravessava a partir dos anos cinquenta, que o obrigou a modificar a sua lei fundamental e o seu discurso político, que nos permitem compreender o perfil de Mouzinho de Albuquerque em *Chaimite* de Brum do Canto, onde está anacronicamente subjacente uma ideia de tolerância e convívio

racial pacífico quando, na verdade, o tempo histórico era de hierarquia e superioridade racial branca. O pragmatismo político obrigava à contenção, não porque o regime não se identificasse com a ideia da superioridade racial, mas porque não interessava que publicamente o demonstrasse ou houvesse manifestações culturais desse teor.

Concluindo, este confronto que fizemos a partir de um exemplo paradigmático sobre o cinema colonial produzido durante o Estado Novo, sobre um episódio relativo à história de Moçambique, serve para comprovarmos uma tese que há muito defendemos. O filme discursa mais sobre o tempo em que é produzido do que sobre o tempo pretérito que lhe serve de base ou, dito de outra forma, muitas vezes os autores utilizam o passado como pretexto para refletirem sobre o presente. É nessa medida que entendemos que o filme, para além de produto estético e económico, é também uma memória em que os autores deixam o seu pensamento sobre a realidade que os rodeia, instrumento que se torna cientificamente pertinente para avaliar as perceções sobre as identidades coletivas.

Referências

- AA.VV (1955). *Livro do Centenário de Mouzinho de Albuquerque (1855-1955)*. Lisboa, Empresa Tipográfica, Casa Portuguesa Sucessores.
- Albuquerque, Mouzinho (2008). *Carta ao Príncipe Real D. Luís Filipe de Bragança*, Lisboa, Guimarães Editores.
- Seabra (2014). *África nossa. O império colonial na ficção cinematográfica portuguesa*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2ª.
- Seabra, Jorge (2011). “Imagens do império. O caso *Chaimite* de Jorge Brum do Canto”, in Luís Reis Torgal, *O cinema sob o olhar de Salazar*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2ª.
- Seabra, Jorge (2014^a). “Chaimite. A queda do império vátua”, in Carolin Ferreira, *O cinema português através dos seus filmes*, Lisboa, Edições 70, 2ª.
- Seabra, Jorge (2014^b). *Cinema. Tempo, memória, análise*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.