

A colonização e o mundo no cinema Perspectivas transnacionais entre Brasil, Portugal, Moçambique, Angola e Cabo Verde

Colonization and the world in cinema Transnational perspectives between Brazil, Portugal, Mozambique, Angola and Cape Verde

Caio Olympio Matos da Rocha

*Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Salvador,
Bahia, Brasil*

Resumo

O objetivo do artigo é analisar comparativamente diferentes perspectivas sobre o tema da colonização e suas visões de mundo a partir de filmes transnacionais envolvendo Brasil, Portugal, Moçambique, Cabo Verde e Angola no contexto contemporâneo, entre 1990 e 2020, mapeando seus formatos de produção, financiamento e composição estético-políticas perante o cinema mundial. Para tanto, é acionada a metodologia do cinema comparado, proposta por Mariana Souto (2020), articulado com a proposição de um “atlas do cinema mundial” (Andrew, 2004), através de uma constelação fílmica tecida por *O testamento do senhor Napumoceno* (1998), de Fernando Manso, *Tabu* (2012), de Miguel Gomes, e *A rainha Nzinga chegou* (2018), de Júnia Torres e Isabel Casimira. O desenvolvimento da análise resulta na constatação de um protagonismo de Portugal no financiamento e produção dos filmes que se manifesta em perspectivas estético-políticas baseadas na ideia de lusofonia e do ponto de vista português sobre o tema. E de uma contraposição a esse olhar a partir de um diálogo entre Brasil e Angola pautado pela ancestralidade africana e a diáspora.

Palavras-chave: Cinema mundial. Cinema transnacional. Cinema comparado. Colonização.

Abstract

The objective of this article is to comparatively analyze different perspectives on the theme of colonization and their worldviews through transnational films involving Brazil, Portugal and the

African Portuguese-speaking countries (PALOPs) in the contemporary context, between 1990 and 2020, mapping their modes of production, funding, and aesthetic-political compositions within the global cinema landscape. To this end, the methodology of comparative cinema, proposed by Mariana Souto (2020), is employed, in conjunction with the concept of the world cinema atlas (Andrew, 2004), through a filmic constellation woven by *O testamento do senhor Napumoceno* (1998), by Fernando Manso, *Tabu* (2012), by Miguel Gomes, and *A rainha Nzinga chegou* (2018), by Júnia Torres and Isabel Casimira. The development of the analysis reveals Portugal's leading role in the financing and production of the films, which is expressed through aesthetic-political perspectives grounded in the idea of Lusophony and shaped by a distinctly Portuguese viewpoint on the theme. In contrast, a counter-narrative emerges through a dialogue between Brazil and Angola, informed by African ancestry and the diaspora.

Keywords: World cinema. Transnational cinema. Comparative cinema. Colonization.

Introdução

Ao olharmos para história do cinema mundial com intuito de encontrar produções de filmes envolvendo Brasil, Portugal e Moçambique, Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe (Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa – PALOP), o contexto do “Terceiro Cinema” (Getino; Solanas, 1969) na década de 1970 se mostra como expressão paradigmática de um diálogo direto em torno de um projeto estético-político anticolonial e anti-imperialista, que agregava movimentos contra as ditaduras militares na América Latina e lutas anticoloniais e pelas independências na África e na Europa. Nesse período, houve uma experiência migratória de profissionais do audiovisual e cineastas brasileiros, exilados pela ditadura militar para Portugal e países africanos de língua portuguesa, na busca de produzir filmes e dialogar com outros cineastas e políticos envolvidos pelo ideário do Terceiro Mundo. Ruy Guerra, Murilo Salles, Geraldo Sarno, Glauber Rocha, Jom Tob Azulay, Zé Celso Martinez e Celso Lucas são exemplos de cineastas brasileiros e luso-brasileiros que fizeram esse trânsito e participaram de diferentes projetos e produções cinematográficas em Moçambique, Guiné-Bissau e Portugal.

Nessa experiência destacam-se filmes como *Mueda, memória e massacre* (1979), de Ruy Guerra, *Estas são as armas* (1978), de Murilo Salles, e *Plantar nas estrelas* (1978), de Geraldo Sarno, todos eles sobre a luta anticolonial em Moçambique. *O parto* (1975) e *25* (1976), realizados por Zé Celso Martinez e Celso Lucas, focalizam respectivamente a Revolução dos Cravos em Portugal e a Independência de Moçambique. *O torneio Amílcar Cabral* (1979), realizado por Jom Tob Azulay em parceria com Flora Gomes

e Fernando Cabral, narra a primeira edição de um torneio de futebol nos anos subsequentes à independência da Guiné-Bissau. Já Glauber Rocha participou como entrevistador do filme *As armas e o povo* (1975), de Henrique Espírito Santo, sobre a Revolução dos Cravos em Portugal, país onde viveu por um curto período, trocando experiências e dialogando sobre o Terceiro Cinema com artistas, intelectuais e políticos de Portugal e PALOP¹.

Após a luta de libertação das ex-colônias portuguesas na África entre 1973 e 1975 e o fim da ditadura militar no Brasil em 1985, uma desilusão com as grandes narrativas revolucionárias e nacionalistas coincide com o fim dessa experiência de intercâmbio de profissionais e artistas em torno do chamado Terceiro Cinema. Em Moçambique, o projeto de criação do Instituto Nacional de Cinema e a utopia de criação de uma televisão pública popular, segundo Matheus Serva Pereira (2021), encontraram barreiras intransponíveis com a debilidade econômica e o agravamento da violência causada pela guerra civil vivida no país após a independência. No Brasil, com a passagem para o regime democrático em 1985, o projeto revolucionário e popular encontrado na guerrilha perdeu forças, tendo na transição democrática uma nova confluência de forças e prioridades políticas.

A partir do final da década de 1980 e início da década de 1990, após as lutas de independência na África e o início da chamada globalização, novas articulações cinematográficas entre Brasil, Portugal e PALOP se tornam possíveis pela via institucional de cooperação entre países. Segundo Paulo Cunha (2013), Portugal adota como política cinematográfica o apoio a coproduções com os países de língua portuguesa com base na ideia de lusofonia, assinando acordos bilaterais de incentivo a coproduções com Brasil, Cabo Verde, Moçambique, Angola e São Tomé e Príncipe, sem a presença de Guiné-Bissau. Apesar de se tratar de acordos bilaterais, é possível identificar longas-metragens com coprodução entre Portugal, Brasil e países africanos de língua portuguesa. Destacam-se *O testamento do doutor Nepomuceno* (1998), de Francisco Manso com coprodução entre Brasil, Portugal e Cabo Verde; *Ilha dos escravos* (2008), de Fernando Manso com coprodução entre Brasil, Portugal e Cabo Verde; *O último voo do flamingo* (2010), de João Ribeiro com coprodução entre Brasil, Portugal e Moçambique; *O grande Kilapy* (2012), de Zezé Gamboa com coprodução entre Brasil, Portugal e Angola; e *Avódezaneve e o segredo do soviético* (2020), de João Ribeiro com coprodução entre Brasil, Portugal e Moçambique.

A maioria dos filmes resultantes dos acordos de cooperação que envolvem Brasil, Portugal e algum país africano foram realizados como adaptações de livros literários de língua portuguesa que tratam do

¹ A relação de Glauber Rocha com o continente africano pode ser vista também na realização do filme *O leão de sete cabeças* (1970), filmado no Congo.

período colonial e pós-colonial na África. *O testamento do senhor Nepomuceno* é baseado no romance do cabo-verdiano Germano Almeida; *A ilha dos escravos* parte de um livro do José Evaristo de Almeida; já *O último voo do flamingo* é uma adaptação do livro homônimo do moçambicano Mia Couto; por fim, *Avódezaneve e o segredo do soviético* baseia-se na obra do escritor angolano Ondjaki. Os dois primeiros filmes se voltam para adaptações literárias que contam histórias marcadas pela presença colonial portuguesa em Cabo Verde e os dois últimos tratam do pós-independência em Moçambique e Angola, discutindo a herança colonial e as sociedades pós-coloniais.

Para além da produção de filmes como resultado dos acordos de cooperação assinados por Portugal, é possível identificar experiências de cooperação alternativas aos acordos institucionais entre os países de língua portuguesa. Exemplo disso são os filmes *Tabu* (2012), de Miguel Gomes, *Comboio de sal e açúcar* (2016), de Licínio Azevedo; *A rainha Nzinga chegou* (2019), de Júnia Torres e Isabel Casimira; *Maputo Nakuzandza* (2022), de Ariadine Zampaulo; *Cartas para...* (2022), de Vânia Lima; *O auge do humano* (2016), de Eduardo Williams e os curtas-metragens realizados por Welket Bungué: *Intervenção JAH* (2017), *Mudança* (2020), *Urubu é o amigo desconhecido* (2021) e *Memória* (2022). Parte destes filmes conta com financiamento de editais públicos unicamente brasileiros, os quais têm um país africano de língua portuguesa como local de produção dos filmes. São exceções *Tabu* e *O auge do humano*, os quais contam com cooperações privadas entre produtoras, e os filmes do bissau-guineense Welket Bungué, que não possuem financiamento público e foram realizados de maneira independente.

Tendo diferentes proveniências de produção e financiamento, os filmes realizados fora dos acordos de Portugal em sua maioria não se baseiam em obras literárias de língua portuguesa, mas tratam de temas pós-coloniais nos países africanos e no Brasil. *Maputo Nakuzandza*, por exemplo, é uma produção financiada no Brasil que se associa a uma produtora moçambicana e conta a história de uma noiva desaparecida, de um jovem turista e desilusões amorosas na atualidade. Os curtas-metragens de Welket Bungué foram realizados na passagem do diretor e ator no Brasil com parceria de uma produtora brasileira e tratam de questões como a violência policial contra jovens negros no Rio de Janeiro e a colonização e descolonização, articulando Brasil e África nesse processo. Já *O auge do humano* é um filme coproduzido por Brasil, Portugal e Argentina e trata da conexão de três jovens (Exe, da Argentina; Archie, das Filipinas; e Alf, de Moçambique) que vivenciam experiências semelhantes quanto ao trabalho, desemprego e sexualidade na periferia do mundo, dissolvendo os limites de fronteiras nacionais e linguísticas.

Tendo em vista a experiência transnacional envolvendo Brasil, Portugal e PALOP, a partir do ideário do Terceiro Cinema na década de 1970 e seu esgotamento na década de 1980, o presente artigo assume o

desafio de identificar novas formas de articulação entre esses territórios na contemporaneidade, em específico a partir da década de 1990 até os dias atuais. Para tanto, será realizada uma análise comparada dos filmes *O testamento do senhor Nepomuceno* (1998), de Fernando Manso, *Tabu* (2012), de Miguel Gomes, e *A rainha Nzinga chegou* (2018), de Júnia Torres e Isabel Casimira. Através da noção de constelação fílmica proposta por Mariana Souto (2020), elabora-se uma comparação entre as perspectivas estéticas e políticas dos três filmes, considerando a temática da colonização e suas visões de mundo, além de contrapor dados relativos à produção, realização e exibição dos filmes.

Ao colocar em relação filmes de contextos históricos díspares sob o guarda-chuva do cinema contemporâneo em língua portuguesa, não estamos procurando uma identidade fixa envolvendo os diferentes territórios, mas, sim, uma contribuição para a composição de um “atlas do cinema mundial” (Andrew, 2004), que confere a possibilidade de transversalizar diferentes histórias de cinemas nacionais a partir de condições e características partilhadas em comum frente ao cenário mundial. Na construção do atlas serão analisados tanto elementos fílmicos, o que Andrew chama de “mapas linguísticos” e de “orientação”, voltados para composição estética e de abordagem política, a partir de uma articulação com a metodologia de cinema comparado proposta por Mariana Souto (2020), quanto elementos extrafílmicos, concernentes aos “mapas políticos” e “demográficos”, a respeito da produção, distribuição e exibição.

Cinema comparado e o transnacional em língua portuguesa

A metodologia do cinema comparado proposta por Mariana Souto (2020) busca refletir e estruturar a comparação no campo do audiovisual a partir do desenvolvimento dos estudos sobre literatura comparada. Nesse percurso, a autora adverte que não há protocolos rígidos na sua execução, mas a necessidade de demonstrar o caminho a ser percorrido na análise dos filmes e nas relações evocadas entre eles. O método comparativo implica a busca por uma leitura não individualizada dos filmes, explorando as relações que eles estabelecem com um conjunto de outros filmes e extraíndo disso um tecido novo, possibilitado por linhas transversais entre eles a partir de coleções, séries históricas e constelações fílmicas. Tendo em vista as diferentes categorias analíticas formuladas pela autora, a constelação fílmica mostra-se pertinente para o propósito deste trabalho por permitir a comparação entre filmes de contextos cinematográficos e históricos diferentes, sendo articulados pela temática convocada, neste caso, a colonização e suas visões de mundo.

Segundo Mariana Souto (2020), as constelações fílmicas são mosaicos de relações entre três ou mais filmes sobre uma mesma temática, analisados entre si a partir de elementos audiovisuais em comum

que se conectam formando uma rede de pontos e linhas de conexão entre eles. As relações podem partir de diferentes elementos do audiovisual, como os recursos estéticos (fotografia, trilha sonora, montagem, etc.), narrativos (personagens, tempo-espaço, ponto de vista) e políticos, os quais são comparados em suas diferenças e semelhanças. A constelação fílmica aqui proposta se configura mediante as relações de convergência sobre o tema da colonização e suas visões de mundo trabalhadas pelos filmes *O testamento do senhor Nepomuceno*, *Tabu* e *A rainha Nzinga chegou*, que estão inseridos no guarda-chuva mais amplo dos cinemas transnacionais envolvendo Brasil, Portugal, Moçambique, Angola e Cabo Verde. Os filmes foram selecionados devido ao enquadramento à temática abordada e ao critério de transnacionalidade entre pelo menos três países do recorte, podendo ser dois deles coproduzidos formalmente e o terceiro informalmente, tendo locações ou sendo mencionado na narrativa de forma explícita.

A constelação fílmica é inaugurada por *O testamento do senhor Nepomuceno*, em adaptação do livro homônimo do cabo-verdiano Germano Almeida dirigida pelo português Fernando Manso e encenada por atores e atrizes predominantemente brasileiros. O filme trata da vida profissional e amorosa do comerciante Nepomuceno na Cabo Verde colonial a partir do formato melodramático, em que a colonização e suas violências são colocadas em segundo plano. Da ocultação da violência colonial em *O testamento*, o traçado da constelação se desloca para *Tabu*, dirigido por Miguel Gomes com coprodução entre Brasil, Portugal, França e Alemanha, na qual as relações coloniais em Moçambique são evidenciadas, demarcando a hierarquia e a exploração do trabalho escravizado por um ponto de vista do colono. *A rainha Nzinga chegou*, dirigido por Júnia Torres e Isabel Casimira, é o terceiro traço que fecha a constelação com um contraponto aos filmes anteriores, em que uma viagem do Brasil a Angola pautada pela ancestralidade e a diáspora propõe uma inversão do olhar sobre a colonização pela ótica dos ex-colonizados.

Além da análise comparada das abordagens dos filmes sobre o tema da colonização e suas visões de mundo, a transnacionalidade não é um mero recorte do corpus de pesquisa, mas sim uma questão para o trabalho que necessita de um aparato teórico metodológico para ser analisada. Tendo em vista a transnacionalidade como conceito proposto por Mette Hjort (2010), em que formas fortes e fracas de transnacionalidade podem ser medidas pelo envolvimento de diferentes países na produção, distribuição, exibição e na própria obra cinematográfica, através das referências estético-políticas mobilizadas pelos filmes, a análise desses aspectos é incorporada na proposta metodológica pelo atlas cartográfico do cinema mundial trabalhado por Dudley Andrew (2004). Este permitirá a caracterização das participações dos diferentes países na produção e realização dos filmes, fornecendo parâmetros para a análise de seus vínculos transnacionais.

A questão em torno das experiências de transnacionalidade entre Brasil, Portugal, Moçambique, Angola e Cabo Verde dialoga com o conceito de cinema transnacional proposto por Mette Hjort (2010), o qual o entende não como uma definição generalista. Diferentemente das primeiras definições no início dos anos 2000, como a de Ezra e Rowden (2006), que tinha o transnacional como uma tendência de produção, marcada pelos fluxos de profissionais, capitais e mercados forjados na globalização, Hjort (2010) propõe uma taxonomia de formas de transnacionalidade de acordo com diferentes modelos de produção e suas preocupações específicas. Para a autora, a transnacionalidade deve ser trabalhada visando a compreender a natureza do vínculo transnacional nos filmes, desde a produção, distribuição e financiamento, até a obra fílmica, os aspectos estéticos e midiáticos, a escolha de temas e histórias a serem contadas.

A partir da busca por alternativas ao chamado Terceiro Cinema, como referência de resistência ao eurocentrismo hollywoodiano, Dudley Andrew (2004) propõe novas possibilidades de configurações do cinema em escala mundial, produzindo conexões entre diferentes histórias do cinema ao redor do globo. O atlas do cinema mundial confere a possibilidade de articular diferentes cinemas nacionais a partir de mapas variados, os quais aproximam produções geograficamente dispersas em torno de condições e características partilhadas frente ao cenário mundial. Segundo o autor, mapas políticos, demográficos, linguísticos, de orientação e topográficos sobre a produção global podem ser elaborados para além de fronteiras nacionais, produzindo conexões entre obras cinematográficas até então vistas isoladamente.

O mapa político está ligado à distribuição do poder cinematográfico quanto à densidade da produção de filmes de cada país/território, quantificando o número de produções de acordo com os territórios. Complementar ao político é o mapa demográfico, cuja quantificação se refere à disponibilidade de imagens do polo produtor ao redor do globo, incluindo tanto a exibição em salas de cinema quanto informações sobre a circulação em vídeo e televisão, por exemplo. Diferente dos dois primeiros, o mapa linguístico se refere à composição estético-formal dos filmes e sua relação com os territórios. Baseado no trabalho de Franco Moretti sobre as tendências novelísticas do romance europeu nas regiões periféricas, Andrew propõe traçar os deslocamentos das tendências estéticas entre países, verificando as apropriações do cinema clássico hollywoodiano por outros territórios, por exemplo. Ainda sobre as obras cinematográficas, o mapa de orientação visa a indicar os diferentes pontos de vista ideológicos e políticos dos filmes, de acordo com sua posição na geopolítica mundial da representação. Por último, o mapa topográfico busca dar conta dos filmes que se recusam a ser mapeados através da organização colonialista, necessitando adentrar camadas mais profundas, ocultas, fora do registro da representação e dos Estados nacionais.

Inicialmente definido pelo aspecto histórico e linguístico, informado pela língua portuguesa, a contribuição para o atlas aqui proposto deve buscar, através do fluxo de imagens, as falhas, perturbações e limites de qualquer tentativa de unificação, se tornando um atlas de imagens, e não somente um atlas cartográfico. Segundo Marcelo Ribeiro,

O atlas como forma cartográfica pode configurar um modelo para o estudo da literatura mundial e do cinema mundial, arquivando seus fluxos globais e o mundo que supõem e delimitam como uma entidade exterior, enquanto o atlas de imagens se abre para uma deriva inquieta no plano de imanência do mundo, em sua desordem originária e mundana, em sua entropia (Ribeiro, 2023, p. 40).

Desta forma, busca-se elaborar um atlas de imagens transnacionais que identifique nos filmes tanto sua busca por uma identificação informada pela língua portuguesa, através da semelhança linguística, histórica e cultural, quanto as perturbações dessa identificação, tratando suas disparidades, seus conflitos e aberturas entrópicas.

Ao se articularem produções cinematográficas transnacionais entre Brasil, Portugal, Moçambique, Angola e Cabo Verde, corre-se o risco, como aponta Carolin Overhoff Ferreira (2008), de se recair em um discurso da lusofonia construído por Portugal na era da globalização. Trata-se de uma narrativa que defende a existência de um espaço cultural luso unificado, visto como catalisador das produções culturais em suas ex-colônias. Segundo Ferreira (2018) a lusofonia está embasada na noção de luso-tropicalismo desenvolvida por Gilberto Freyre (1998), que propaga a ideia de que as realizações portuguesas, como a descoberta das rotas marítimas e de continentes, proporcionam uma mistura com povos do hemisfério Sul, tornando-o transnacional por natureza. Dando continuidade ao luso-tropicalismo, a lusofonia esboça uma utopia de uma comunidade transnacional harmoniosa entre os territórios falantes de língua portuguesa, tendo esta última como princípio unificador de uma identidade cultural superior às diferenças nacionais, étnicas e raciais.

Carolin Overhoff Ferreira (2018) aponta para as críticas de autores pós-coloniais ao discurso da lusofonia, mostrando sua tentativa de tornar civilizador e humanizado o ato colonizador de Portugal através de um entendimento pacificado da história colonial, que omite a violência e exploração. Nessa perspectiva, Henrique Freitas (2016, p. 92-93) retoma as discussões do intelectual português Alfredo Margarido (2000), na denúncia da lusofonia como uma tentativa de legitimação de um projeto neocolonial baseado na língua e cultura, que funciona como ferramenta de um racismo de Estado e retomada de sua hegemonia. Esse status de projeto neocolonial da lusofonia, apontado por Henrique Freitas e Alfredo Margarido, insere-se no campo da diplomacia cultural e nos acordos bilaterais de financiamento ao cinema entre Portugal e suas

antigas colônias, conforme indicado por Paulo Cunha (2013), operando como catalisador da produção cinematográfica desses países.

A colonização e o mundo: três perspectivas transnacionais

O testamento do senhor Nepomuceno (1998) é dirigido pelo português Fernando Manso em uma coprodução Portugal, Brasil, Cabo Verde, França e Bélgica com financiamento majoritário do Instituto Português da Arte Cinematográfica – IPACA, através do acordo de coprodução português com suas antigas colônias. O filme conta com uma equipe de produção que engloba Portugal, Brasil e Angola, tendo como produtor o brasileiro Job Tom Azulay, na assistência de som o angolano Zezé de Gamboa, além da direção portuguesa e um elenco de atores e atrizes majoritariamente brasileiros, destacando-se Nelson Xavier como Nepumoceno, o personagem principal, Maria Ceiça como Graça, Zezé Motta, Milton Gonçalves, Chico Diaz, entre outros. A circulação do filme contou com estreias em Lisboa, Cabo Verde e Londres e ganhou prêmios no Festival de Gramado, Festival de Assunção no Paraguai e em festivais portugueses.

O filme trata das memórias póstumas de Nepomuceno, grande comerciante de produtos importados nascido em Cabo Verde durante a colonização portuguesa, e da disputa pela sua herança entre seu sobrinho Carlos e sua filha Graça, que foi renegada em vida por Nepomuceno e só descobriu sua paternidade após a morte do comerciante. A partir de fitas de áudio gravadas por Nepomuceno antes de morrer e deixada no seu testamento, é dado ao conhecimento de Graça e do espectador o sucesso profissional de Nepomuceno, um jovem pobre mestiço que conquista um império comercial, e sua vida amorosa dividida entre Mari Chica, empregada do comerciante e mãe de Graça; Chez-Nous, cantora e dançarina de Dakar; Dona Joia, moradora de Boston; e Adélia, uma jovem cabo-verdiana. O filme se passa na maior parte do tempo na Cabo Verde colonial, onde se destacam relações liberais de trabalho, mestiçagem e presença de negros nos diferentes estratos sociais. Apenas na parte final do filme há uma cena sobre a independência do país, momento em que Nepomuceno está vivendo sua decadência corporal no fim da vida.

Do ponto de vista estético-cultural, o filme trabalha, de forma harmoniosa, referências culturais de Portugal, Brasil e Cabo Verde, aliando a arquitetura portuguesa, o melodrama novelístico brasileiro e a literatura e música cabo-verdiana. Tendo como roteiro uma adaptação do livro homônimo, escrito por um cabo-verdiano, forma-se um verniz histórico e político marcado pelas noções de império português e da lusofonia, em que ideias de um só povo unido, a mestiçagem e uma colonização branda se expressam de

forma explícita no ideário do luso-tropicalismo (Freyre, 1998), não havendo cenas sobre violências históricas conhecidas como a escravidão, nem conflitos independentistas. Esse verniz funciona como pano de fundo de uma trama com influência da telenovela brasileira, em que a disputa familiar pela herança e casos amorosos ganham centralidade narrativa no filme. A música cabo-verdiana, que alia o fado português com o choro e samba brasileiro através dos instrumentos como violão, bandolim e cavaquinho, e a arquitetura colonial portuguesa, que conecta Cabo Verde com centros históricos brasileiros a exemplo do Pelourinho em Salvador, dão ritmo e cenário para relação homologia entre culturas.

Na terceira parte do filme, temos uma cena romântica entre Nepomuceno e Adélia, jovem cabo-verdiana interpretada por Karla Leal, em uma praia paradisíaca. A cena é uma das que compõem o arco melodramático do casal, no momento em que, sentados na areia da praia, eles se beijam pela primeira vez. Apesar de ser uma cena romântica, é possível ver, em segundo plano, um navio naufragado, que ganha o primeiro plano à medida que ocorre a transição na montagem para a casa do comerciante. Nessa passagem, o navio é mostrado em seus detalhes enferrujados pela oxidação do tempo, funcionando como espectro da colonização portuguesa. A cena reforça a abordagem do filme sobre a colonização baseada do discurso da lusofonia e do luso-tropicalismo, em que, por um lado, as relações entre pessoas de diferentes estratos sociais são possíveis e romantizadas, e por outro, as violências históricas da colonização e o tráfico negreiro são abstraídos da narrativa, aparecendo somente como elementos fantasmagóricos legíveis na paisagem. O navio enferrujado encajado na areia denota um passado cruel que não reverbera na narrativa, a qual tem como foco a trajetória de um jovem mestiço que se torna um grande comerciante.

Mesmo tendo a Cabo Verde colonial como pano de fundo narrativo, a presença de outros países é percebida no filme. A aparição de marinheiros ingleses na cena em uma casa de shows mostra que a colonização portuguesa em Cabo Verde não acontecia de forma isolada do mundo, mas fazia parte de rotas no interior da África e da atuação inglesa na importação de produtos manufaturados. Na cena, Nepomuceno conversa com seu assessor Fonseca sobre sua prática de não pagar para Portugal impostos aduaneiros sobre produtos importados, mostrando a relação geopolítica entre Portugal e outros países europeus, como a Inglaterra, na economia colonial. Essa aparição coloca a colonização como um fenômeno global mais abrangente do que a relação entre Portugal e suas colônias, subvertendo a lógica de um projeto civilizador e humanizado praticado por Portugal no discurso luso-tropicalista.

Entretanto, são os Estados Unidos que ganham um destaque especial ao funcionar como exemplo de país para Nepomuceno. Em diversos momentos do filme, um retrato emoldurado de Abraham Lincoln ao lado do de Nepomuceno na parede do seu escritório é mostrado enquanto figura heroica, além dos

Estados Unidos serem um destino de viagem do comerciante. Em uma cena na parte final do filme, Nepomuceno apresenta para seu sobrinho Carlos, com entusiasmo, objetos trazidos de sua viagem para os EUA, e diz a seu interlocutor: “É o progresso, meu filho, aquilo que é um país. Um país que soube acolher muito de nós”. Esta última frase remete à migração de cabo-verdianos para os EUA entre os séculos XIX e XX, tema do filme *“Some kind of funny Porto Rican?:" A Cape Verdean american story* (2006), de Claire Andrade-Watkins, o qual coloca os EUA não mais apenas como um território colonizado pela Inglaterra, mas fazendo parte das relações coloniais no século XX e da diáspora negra no mundo. A presença dos Estados Unidos no filme promove um deslocamento de uma divisão do mundo baseada nos impérios coloniais, em específico o português, explorada pelo filme, demonstrando a atuação imperialista dos EUA no projeto colonial e suas influências sobre territórios de domínio português.

Tabu (2012) é dirigido pelo português Miguel Gomes em uma coprodução entre Portugal, Brasil, Alemanha e França. O filme conta com financiamento do Instituto de Cinema e Audiovisual - ICA português, da ANCINE no Brasil, Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein da Alemanha, com a participação da Centre National du Cinéma et de l'Image Animée - CNC da França, além do Ibermedia, programa de financiamento ao audiovisual dos países ibéricos, do Programa da Comunidade Europeia Media Programme e da Rádio e Televisão Portuguesa - RTP. Apesar de ter obtido recursos do ICA e da ANCINE, *Tabu* não foi contemplado com os acordos bilaterais de cooperação portugueses, mas captou recursos de forma separada em cada instituição, tendo o Ibermedia como instituição em que Brasil e Portugal participam junto a Espanha e outros países latino-americanos. O filme teve estreias em diversos países da Europa e América Latina e participou de grandes festivais, como Berlim e Cartagena, ganhando o Globo de Ouro de melhor filme.

A narrativa de *Tabu* é dividida em duas partes que se conectam em retrospectiva. A primeira trata da relação de Pilar, uma professora universitária portuguesa, com a solidão e a decadência de sua vizinha Aurora, uma idosa que viveu como colona em Moçambique e mora em Lisboa com Santa, sua empregada de Cabo Verde. A segunda parte se inicia com a morte de Aurora e a narrativa sobre sua vida na África contada por seu ex-amante, o italiano Gianluca Ventura, o qual teve um relacionamento extraconjugal com Aurora marcado por crimes e fugas. Na primeira parte do filme, intitulada “Paraíso perdido”, a vida de Aurora, seu vício em cassinos, o abandono de sua filha e os casos de racismo e opressão contra sua empregada Santa são apresentados por Pilar. A segunda parte do filme, intitulada “Paraíso”, focaliza no passado de Aurora na Moçambique colonial onde herdou uma fazenda com escravos e participa de um triângulo amoroso envolvendo seu marido e o relacionamento extraconjugal com Gianluca.

Com uma fotografia em preto e branco e cenas com diálogos mudos entre personagens, tendo apenas a narração do amante de Aurora, a segunda parte do filme mostra uma estética autoral, que segundo Iván Villarrea Álvarez (2016) apresenta Miguel Gomes como um cineasta cinéfilo global, em que referências a filmes norte-americanos e europeus compõem uma poética transnacional. A partir do texto “Miguel Gomes, el cinéfilo” (2014) de Paulo Cunha, Villarrea Álvarez (2016, p. 110) aponta referências de *Tabu, a Story of the South Seas* (1931), de Friedrich Murnau; *Vivre sa vie: Film en douze tableaux* (1961), de Jean-Luc Godard; *Out of Africa* (1985), de Sydney Pollack; e *Paraíso perdido* (1995), de Alberto Seixas Santos, os quais tornam a imaginação da África alimentada por títulos do cinema clássico e estrangeiros, rompendo barreiras nacionais e linguísticas. Além das menções a filmes estrangeiros, a trilha sonora da segunda parte conta com as músicas em língua inglesa *Lonely Wine*, de Roy Well, cedida pela Sony Music, e *Baby I Love You*, interpretada pela banda The Ramones, cedida pela Warner Music, que participam da imaginação estrangeira sobre a África a partir da aventura de um amor impossível.

A construção narrativa da colonização portuguesa em Moçambique se dá de forma fictícia em relação à história factual da guerra colonial e da independência. Em paralelo às desventuras de Aurora e Gianluca, a guerra colonial e a independência são trabalhadas no filme, que não menciona a Frente de Libertação de Moçambique - FRELIMO como movimento de guerrilha moçambicano, mas o nomeia de forma fictícia como “Força Viva Revolucionária Africana”. Em uma das cenas finais, durante a fuga de Aurora e Gianluca na busca de viver o amor extraconjugal, Aurora mata Mário, colono português e amigo de Gianluca, fator esse que é utilizado no enredo fictício como mote para a independência de Moçambique, pois as forças de libertação assumem a autoria do assassinato, dando início a uma invertida na guerra colonial. Deste modo, a conquista da independência de Moçambique é trabalhada no filme como um movimento de independência geral da África, que ocorre devido a uma desventura de um casal de colonizadores, sem dar crédito ao movimento revolucionário moçambicano. Essa narrativa fictícia contraria os fatos históricos da luta de independência de Moçambique registrados no filme *25* (1976), de Zé Celso Martinez e Celso Lucas, e *Estas são as armas* (1978), de Geraldo Sarno, que demonstram o conflito armado no então distrito de Cabo Delgado e a conquista das zonas libertadas pela FRELIMO, consideradas como decisiva nesse processo.

De forma semelhante à construção fictícia da guerra colonial e da independência, a primeira cena do filme, anterior ao início da primeira parte, encena a lavoura colonial portuguesa na África e a independência. Através de uma fotografia com planos abertos e distanciados, mostram-se negros escravizados trabalhando na terra enquanto o colono português vigia o trabalho. Acompanhando as

imagens, há uma narração em voz *off* que descreve o acontecimento e a subjetividade do colono, tratando-a como triste e melancólica. No final da cena, o colono entra em um rio e morre por um ataque de crocodilo, o que a narração dá a entender que ter sido um suicídio, trazendo um clima de festejo para os escravizados, que iniciam um ritual em grupo. Mais uma vez no filme, a independência se dá pela parte do colonizador branco, que abre mão do seu poder e comete suicídio. Esse desfecho da cena invisibiliza a atuação dos guerrilheiros da FRELIMO e da luta anticolonial e reproduz o discurso da lusofonia, que segundo Carolin Overhoff Ferreira (2018) confere à colonização portuguesa um caráter humanista e civilizado.

Por outro lado, além do verniz estético estrangeiro na música e nas referências apontadas por Iván Villarrea Álvarez (2016), a narrativa sobre a colonização portuguesa na África é transpassada por elementos estrangeiros que a colocam em um cenário mundial. O principal deles é a centralidade de Gianluca, um forasteiro italiano que viveu no Oriente e em Paris, e vai à África em busca de um novo mundo e de trabalho fácil, sem reconhecer nenhuma especificação territorial ou linguística, tendo o continente como um lugar único e sem fronteiras. A África na narração do personagem é tida como um lugar exótico e de aventuras, o que reforça uma imaginação estereotipada sobre o continente. Na própria narração do personagem, fica claro que, ao chegar à África, conseguiu um emprego bom em uma empresa conhecida por ter um bom relacionamento de trabalho com brancos, o que marca uma divisão estritamente racial na divisão do trabalho, demonstrando uma divisão do mundo colonial entre brancos e negros, independentemente de língua ou nacionalidade.

A rainha Nzinga chegou (2018), de Júnia Torres e Isabel Casemira, é um longa-metragem produzido entre Brasil (Belo Horizonte) e Angola com financiamento brasileiro através da 6ª edição do Programa de Estímulo ao Audiovisual - Filme em Minas. O filme foi formalmente produzido pela Filmes de Quintal e Reino Treze de Maio no Brasil, mas contou com uma equipe da Batuque Filmes, em Angola, o que conduz à sua classificação como produção brasileira e angolana na plataforma de streaming Embaúba Play. Ganhou o prêmio de Melhor Longa Metragem na III Mostra de Cinema Negro Adélia Sampaio (2019), o prêmio especial do Júri no XV Panorama Internacional Coisa de Cinema da Bahia (2019) e Menção Honrosa/Prêmio Pierre Verger da Associação Brasileira de Antropologia (2018). Além da circulação em festivais e mostras de cinema, o filme é distribuído pela Embaúba Filmes, sendo disponível para aluguel na Embaúba Play e gratuitamente no canal da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte no *Youtube*².

² O filme pode ser acessado na Embaúba Play pelo link: <https://embaubaplay.com/catalogo/a-rainha-nzinga-chegou>. E no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=7gdFna8TogE>.

O filme é um documentário sobre três gerações de rainhas da Guarda de Moçambique e Congo Treze de Maio, sediadas em Belo Horizonte, fundadas por Dona Maria Casimira em 1944, que fazem parte do Reinado de Nossa Senhora do Rosário. As guardas conduzem uma celebração da abolição da escravatura no Brasil e fazem referência à resistência da rainha Nzinga do Reino do Congo³, que é um ícone da resistência colonial portuguesa na África. A narrativa do filme pode ser dividida em duas partes: a primeira sobre a história das três rainhas de diferentes gerações e da manifestação cultural-religiosa realizada no dia 13 de maio, e a segunda parte sobre a ida de Isabel Casimira, atual rainha, para Angola, em uma visita ao Museu dos Reis do Congo, na cidade angolana de M'banza Kongo, ex-território do Reino do Congo, e as pegadas esculpidas da rainha Nzinga no município de Cacuso.

Na primeira parte do filme é possível conhecer, através de imagens de arquivo e de depoimentos, a vida e os reinados das rainhas Isabel Casimira, sua mãe, dona Isabel Cassimira, e sua avó, dona Maria Casimiro. Abrindo mão de narrativa em *off* e de um tom didático sobre o festejo de 13 de maio, o filme utiliza uma abordagem semelhante ao documentário direto, trazendo imagens que acompanham os acontecimentos do rito cultural-religioso sob o reinado de dona Isabel Cassimira, desde a formação da guarda de Moçambique, passando pelos cânticos na porta da igreja de Nossa Senhora do Rosário, até chegar ao interior da igreja. O rito é marcado pelo sincretismo religioso entre elementos da Igreja Católica e das religiões de matrizes africanas, e pela temática da escravidão no Brasil e sua abolição, a qual é pronunciada nos cânticos e encenada pelas guardas de Moçambique e Treze de Maio.

Em uma forma de documentário autodenominado híbrido pela diretora Júnia Torres, como aqueles que “abrigam em seu interior lampejos de invenção, encenação, desejo de compartilhar um imaginário outro, que propõe uma longa viagem e não 'somente' documenta o que encontra” (Torres, 2020, p. 193), a segunda parte do filme corresponde à viagem de Isabel e de seu irmão a Angola. Desde que é recebida pelos integrantes do museu em M'banza Kongo, Isabel Casimira e seu irmão mostram adereços e artigos religiosos usados por eles em Belo Horizonte, trocando experiências e comparações sobre os objetos e materiais utilizados no Brasil e em Angola, que tecem um fio de continuidade e diferença de tradições entre religiões e culturas. Esse fio que conecta Angola com o Brasil através da diáspora é o mote da viagem de Casimira em busca de bênçãos para o início de seu reinado após a morte de sua mãe, tendo o colocar de seus pés nas pegadas esculpidas da rainha Nzinga em Casuco mais um momento simbólico de resistência à colonização e de valorização da ancestralidade.

³Reino pré-colonial africano situado no sudoeste da África entre os séculos XIV e XIX.

Na visita de Casimira e seu irmão ao Museu dos Reis do Congo, ela é recebida pelo conselho de anciões de M'banza Kongo e conversam sobre os ancestrais de Casimira, que eram do reino do Congo, e o processo colonial que os levou para o Brasil. Após o diálogo, os anciões levam os personagens até os túmulos dos antigos reis do Congo para a realização de um ritual de apresentação da nova rainha e de seus desejos de bênçãos na visita. No ritual, dois anciões se ajoelham frente ao túmulo, enquanto Casimira e seu irmão permanecem de pé, partilhando do rito coletivo. A câmera se aproxima de um ancião e capta sua prece. Além da fala, são oferecidos aos antepassados vinho de palma e uma comida chamada *tendaloka*, os quais são derramados na terra em saudação aos reis que morreram durante a presença portuguesa em seus territórios. Diferentemente da filmagem distanciada do documentário direto (Da-Rin, 2004, p. 136-137), em que o recuo do cineasta é determinante na não intervenção deste sobre o que está registrando, a cena é filmada com proximidade e sem fronteiras rígidas entre a equipe do filme e as pessoas envolvidas no ritual. Esse fator se mostra determinante quando, enquanto acontece o ritual, Isabel Casimira entrega um microfone para o integrante do museu de M'banza Kongo e este é dado para um dos anciões envolvidos no ritual, o qual passa a fazer a captação do som. Assim, o filme apresenta uma visão de dentro do ritual, em que as próprias pessoas envolvidas nele estão também trabalhando para a realização do filme, tendo participações nesse processo.

A cena descrita anteriormente trabalha a colonização através dos túmulos dos reis do Congo que morreram durante a conquista dos portugueses, convocando uma outra cartografia do mundo, que remonta ao período pré-colonial, mas que também fala de um presente e futuro de reconexão entre o que foi separado pela colonização. A ida de Casimira a M'banza Kongo obedece a uma outra lógica da partilha do mundo, em que nações modernas não fazem sentido, mas sim, as raízes étnico-culturais e a reverência ao reinado do Congo, onde viveram seus antepassados e marca suas tradições religiosas até os dias atuais. O retorno ao local dos seus antepassados risca o mapa colonial moderno a contrapelo, abrindo outras rotas que contam sobre histórias soterradas pelo colonialismo, em um gesto anarquívico, “em que está em jogo a perturbação radical da ordem dos arquivos e a experiência com as possibilidades e limites de escritas mais inventivas da história” (Ribeiro, 2024, p. 3).

Três perspectivas em comparação

Ao colocar essas três produções em uma perspectiva comparada a partir das noções de mapas políticos e demográficos do cinema mundial proposto por Dudley Andrew (2004), é possível identificar uma

mudança tanto dos modos de produção e financiamento quanto na circulação dos filmes. Se, por um lado, *O testamento do senhor Nepomuceno* pode ser encarado como uma produção marcada pelo ideário institucional da lusofonia, em que seu financiamento é resultado de acordos bilaterais encetados por Portugal e sua circulação se limita a Portugal, Brasil e Cabo Verde, *Tabu* rompe essa triangulação lusófona e se apresenta como um filme de características de produção europeia e circulação global, e *A rainha Nzinga chegou* como um filme marcadamente brasileiro com uma colaboração angolana na produção.

Sendo *O testamento* um filme formalmente coproduzido entre Portugal, Cabo Verde e Brasil, este pode ser visto como uma produção que busca uma endogenia lusófona na produção e na circulação, podendo ser considerado um paradigma desse ideário de construção de profissionais e públicos em comum na busca de construção de um mercado regional. *Tabu*, apesar de ter uma história narrativa na lusofonia, é produzido e financiado por Brasil, Portugal, França e Alemanha com exibição comercial em 26 países, sua maioria na Europa, mas também com presença na América Latina e Ásia. Já *A rainha Nzinga chegou* possui financiamento totalmente brasileiro, tendo sua produção formal por produtoras brasileiras e uma cooperação com uma produtora angolana, que não possui propriedade do filme. Teve circulação em mostras e festivais brasileiros, sendo distribuído pela Embaúba Filmes, que o leva para o streaming brasileiro e também para o Youtube, o qual possibilita uma exibição em qualquer lugar do mundo, mas carece de divulgação e marketing para isso.

Quando é colocada a questão da representatividade das equipes de produção, Portugal lidera a quantidade de profissionais em cargos de poder, tendo a direção e o roteiro em *O testamento do senhor Nepomuceno* e em *Tabu*, seguido pelo Brasil, com a direção de *A rainha Nzinga chegou* e uma maioria de atores em *O testamento*. Já os países africanos de língua portuguesa possuem uma presença minoritária de profissionais nas equipes de produção dos filmes, destacando-se atores coadjuvantes cabo-verdianos em *O testamento* e em *Tabu*, e a presença do angolano Zezé de Gamboa na assistência de som em *O testamento*. Em *A rainha Nzinga*, que tem Isabel Casimira, com ascendência direta de M'banza Kongo, como co-diretora do filme, há uma densidade maior de personagens angolanos. A partir desses dados, é possível analisar que existe uma predominância portuguesa e brasileira na representatividade da produção e realização dos filmes e uma representação dos países africanos nas narrativas, com um poder mais limitado sobre a construção fílmica.

Tendo em vista o cenário de protagonismo de Portugal e Brasil relativo à produção e realização dos filmes, este corresponde às perspectivas estético-políticas sobre a colonização e o mundo realizadas nos filmes? Como aponta De Luca (2020, p. 49), a preocupação em falar sobre a distribuição de filmes no

mundo e sobre sua circulação não é suficiente para a compreensão atual do cinema mundial, sendo necessário discutir como o mundo e seus temas correlatos são construídos nos filmes. Portanto, para responder à pergunta lançada, podemos articular a leitura comparada dos três filmes às noções de mapas linguístico e de orientação propostos por Dudley Andrew (2004), explorando suas construções estético-formais e perspectivas políticas sobre o tema da colonização e do mundo.

Ao focalizar em três cenas específicas sobre o tema da colonização em cada um dos filmes, o momento do beijo romântico em *O testamento do senhor Nepomuceno* (Figura 1), a lavoura colonial em *Tabu* (Figura 2) e o ritual para os antigos Reis do Congo em *A rainha Nzinga chegou* (Figura 3), é possível identificar três maneiras distintas de abordagem do tema. Se, em *O testamento*, a colonização é trabalhada como algo secundário na imagem, através do navio naufragado na areia da praia, em que o beijo romântico do casal é o foco, *Tabu* escolhe mostrar o que foi ocultado por *O testamento*, o trabalho escravo e a vigilância colonial, e *A rainha Nzinga* coloca em ênfase os túmulos provocados pela colonização enquanto memória de um passado soterrado, mas que permanece vivo.

Figura 1



Beijo romântico

Fonte: *O testamento do senhor Nepomuceno*.

Figura 2



Lavoura colonial.
Fonte: *Tabu.*

Figura 3



Ritual para os reis do Congo.
Fonte: *A rainha Nzinga chegou*

A cena do beijo, em *O testamento*, resume bem a narrativa do filme em torno da lusofonia, em que o romance entre um cabo-verdiano rico e uma jovem mulher negra e pobre é celebrado no período colonial, ofuscando o lado cruel e de expropriação da colonização, a qual é representada por um navio naufragado pertencente ao passado. Em *Tabu*, a cena da lavoura mostra o outro lado da colonização, porém o faz sob a perspectiva do colono, narrando sua subjetividade triste e melancólica, o que o leva nos planos seguintes ao suicídio, tratando a independência de Moçambique como uma benfeitoria portuguesa. Já na cena do ritual em *A rainha Nzinga*, a lusofonia perde lugar para a ancestralidade africana em torno do Reino do Congo e a conexão entre Brasil e África, a qual aponta as dores do colonialismo, mas o coloca em uma perspectiva descolonial de articulações entre territórios colonizados e de resistência étnica-cultural.

Quanto à composição estético-formal e midiática das cenas comparadas, chama atenção em *O testamento* a utilização do melodrama novelístico, conforme moldes familiares ao público brasileiro, colocando o beijo do casal em primeiro plano, somado à romantização do amor entre pessoas de diferentes estratos sociais diante do cenário colonial. Diferente do primeiro, *Tabu* lança mão, como sugere Daniel Santos (2019), de uma estética etnográfica, com uma fotografia científica e distanciada da lavoura colonial, aliada a um formato documental expresso no enquadramento 4:3 filmado em película de 16mm, e a uma indumentária do colono que faz referência aos personagens exploradores de filmes hollywoodianos. Tratando-se de um documentário híbrido, as imagens de *A rainha Nzinga chegou* sobre o ritual nos túmulos dos reis do Congo não são distanciadas como em *Tabu*, mas prezam pela proximidade e envolvimento com o acontecido, seguindo uma abordagem do cinema brasileiro contemporâneo atrelada ao que Janaina Oliveira (2021) chama de cotidiano singular.

Junto ao tema da colonização, é possível detectar também construções diferentes do mundo enquanto espaço-tempo que vai além da esfera da colonização portuguesa, quebrando fronteiras territoriais e linguísticas coloniais e colocando a colonização como fenômeno global. Mas também se podem observar perspectivas sobre a divisão do mundo colonial por recortes distintos, que ora valorizam as cartografias oficiais, ora questionam a geopolítica estabelecida e as representações hegemônicas. Desse modo, o atlas cartográfico de Andrew (2004) dá lugar ao “atlas de imagens” proposto por Marcelo Ribeiro (2023), que busca uma leitura mais aberta dos sentidos oferecidos pelos filmes, se atentando às perturbações das cartografias e mapas tradicionais baseada em estados nacionais, língua e identidade.

Em *O testamento do senhor Nepomuceno*, aparições de personagens estrangeiros, como os marinheiros ingleses, a cantora do Senegal, o quadro de Abraham Lincoln, assim como a viagem de Nepomuceno aos EUA, quebram os limites do universo lusófono forjado na narrativa, colocando-a em um

contexto global. A presença inglesa em Cabo Verde e a viagem aos EUA trazem uma perspectiva da colonização como um fenômeno global e do capitalismo moderno, inserida em uma geopolítica da mercadoria e do desenvolvimento industrial, que separa o mundo entre produtores “desenvolvidos” e “consumidores subdesenvolvidos” (Furtado, 1961). Na cena em que Nepomuceno fala com seu sobrinho sobre a viagem aos EUA, há um reforço da concepção do desenvolvimento linear da história mundial na transição entre período colonial e período do capitalismo globalizado. Deste modo, é possível afirmar que, por um lado, o filme aposta em uma divisão do mundo entre impérios coloniais distintos, pela construção da lusofonia no filme através da estética e do seu conteúdo, e, por outro, de forma conflituosa, lida com a divisão entre desenvolvidos e subdesenvolvidos do capitalismo global a partir da participação inglesa e dos EUA em Cabo Verde.

Se em *O testamento* a divisão do mundo é realizada entre impérios coloniais e entre subdesenvolvidos e desenvolvidos, *Tabu* o divide entre brancos e negros e entre italianos, portugueses, ingleses e africanos através de uma orientação eurocêntrica sobre o mundo. A narração do personagem Gianluca sobre os motivos da sua ida à África deixa claro o funcionamento da divisão de trabalho entre negros e brancos na colônia e sua visão exótica e generalista da África, podendo ser encarada como uma visão do personagem que o filme, diferentemente de *O testamento*, torna visível. Entretanto, o que era uma narração de um personagem ganha contornos de uma orientação do filme como um todo ao ser articulada com as cenas finais sobre a independência, em que os movimentos de libertação não são tidos como específicos de cada território, como é o caso de Moçambique, mas sim enquanto movimento geral da África. Além disso, os personagens europeus são identificados como específicos de cada nação, o que não acontece com os africanos, que não possuem singularidades culturais e nacionais, mas sim como pertencentes a um local do globo genericamente chamado de África.

Diferentemente dos dois filmes anteriores, *A rainha Nzinga chegou* trabalha com uma representação do mundo que não atende às orientações eurocêntricas produzidas pela modernidade colonial, mas o recorta pelo fio da ancestralidade e de um mapa pré-colonial. Este mapa não é resultado de um retorno idílico para o passado, mas é tecido pelas marcas da diáspora e pela sua produção de diferenças, que não esquece da história e reinventa a possibilidade de conexões para o presente e o futuro através de outras bases. O mundo em *A rainha Nzinga* é construído como um espaço fraturado pela herança colonial, mas que não é definido por ela, estando aberto para escavar seus desterramentos e a partir disso compor relações de cooperação descoloniais.

Considerações finais

A análise comparada de *O testamento do senhor Nepomuceno*, *Tabu* e *A rainha Nzinga chegou*, articulada à proposta de um atlas para o cinema mundial, permitiu observar diferenças significativas nos formatos de produção e financiamento dos filmes, assim como nas elaborações estético-políticas por eles construídas sobre o tema da colonização e suas respectivas visões de mundo. No plano da produção e do financiamento, a centralidade de Portugal como vetor financeiro e protagonista nas equipes de realização se faz presente em *O testamento do senhor Nepomuceno* e em *Tabu*. No entanto, mudanças nesse formato podem ser observadas no afastamento de *Tabu* dos acordos bilaterais de financiamento ao cinema baseados na ideia de lusofonia, bem como na produção independente de *A rainha Nzinga chegou*, realizada com recursos brasileiros e produção associada com Angola, sem nenhuma participação portuguesa. Esse panorama se expressa na representatividade de profissionais dos diferentes países na composição das equipes de realização dos filmes. Portugal concentra o maior número de representantes em cargos de destaque, seguido pelo Brasil, enquanto os países africanos de língua portuguesa contam com poucos profissionais em posições de protagonismo.

Quando o cenário relativo à produção e financiamento é colocado em articulação com a construção estético-política dos filmes sobre o tema da colonização, é possível identificar uma relação direta entre os dois planos. Desde a aderência ao discurso da lusofonia em *O testamento do senhor Nepomuceno*, passando por um olhar crítico sobre as relações coloniais, ainda revestido de uma melancolia do ponto de vista do colonizador, em *Tabu*, até uma proposição descolonial baseada na ancestralidade africana e na conexão diaspórica entre Brasil e Angola, como se observa em *A rainha Nzinga chegou*. Além disso, associados ao tema da colonização, os filmes apresentam diferentes visões de mundo: uma que obedece aos impérios coloniais, em *O testamento do senhor Nepomuceno*; outra que se estrutura pela divisão racial entre brancos e negros, em *Tabu*; e uma terceira que propõe uma reorientação pré-colonial e diaspórica, em *A rainha Nzinga chegou*.

Apesar de *A rainha Nzinga chegou* apresentar uma configuração de cooperação entre Brasil e Angola, sem a centralidade de Portugal na produção e no financiamento cinematográfico, o que representa uma mudança em relação a *O testamento do senhor Nepomuceno* e *Tabu*, a pouca participação dos países africanos nesse processo evidencia a necessidade de repensar os formatos de produções transnacionais, de modo a possibilitar uma maior agência africana na elaboração estético-política dos filmes. O diálogo entre os países em prol de estéticas singulares, afastadas da lusofonia enquanto espaço cultural comum

catalisado por Portugal, ainda carece de uma representatividade efetiva de cineastas africanos em posições de protagonismo. Essa representatividade é fundamental para o estabelecimento de cooperações estético-culturais e políticas que possibilitem colaborações mais equilibradas entre os diferentes territórios.

Caio Olympio Matos da Rocha

Doutorando em Comunicação e Cultura Contemporâneas na FACOM/UFBA. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia - FAPESB. Mestre em Cultura e Sociedade pelo IHAC/UFBA. Membro do grupo de pesquisa (an)arqueologias do sensível, sediado na FACOM/UFBA.

Salvador, Bahia, Brasil.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-1451-8948>

E-mail: caioolympio@hotmail.com

Referências

ANDREW, Dudley. An Atlas of World Cinema. **Framework**, v. 45, n. 2, p. 9-23. 2004. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41552405>. Acesso em: 18 mar. 2025.

CUNHA, Paulo. Coproduzir em português: da política e da prática. In: DENNISON, Stephanie. (ed.). **World cinema: as novas cartografias do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2013. p. 75-89.

DA-RIN, Sílvio. **Espelho partido: Tradição e Transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue, 2004.

DE LUCA, Tiago. Putting the World Back into World Cinema. **Studies in World Cinema**, v. 1, n. 1, p. 47-52, 2021. Disponível em: [//brill.com/view/journals/swc/1/1/article-p47_47.xml](https://brill.com/view/journals/swc/1/1/article-p47_47.xml). Acesso em: 20 mar. 2025.

FERREIRA, Carolin Overhoff. Monólogos lusófonos ou diálogos transnacionais: o caso das adaptações luso-brasileiras. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC, 2008, São Paulo. **Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada**. São Paulo: ABRALIC, 2008.

FERREIRA, Carolin Overhoff. O drama da descolonização em imagens em movimento – A propôs do ‘nascimento’ dos cinemas luso-africanos. **Estudos Linguísticos e Literários**, v. 0, n. 53, p. 177-221, out./dez. 2016. Disponível em: [//portalseer.ufba.br/index.php/estudos/article/view/16120](https://portalseer.ufba.br/index.php/estudos/article/view/16120). Acesso em: 20 mar. 2025.

FREITAS, Henrique. Dez-a-fios epistemológicos para as literaturas africanas no Brasil. In: FREITAS, Henrique. **O arco e a arkhé: ensaios sobre literatura e cultura**. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2016. p. 89-115.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

FURTADO, Celso. **Desenvolvimento e subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Contraponto: Centro Internacional Celso Furtado, 2009.

GETINO, Octavio; SOLANAS, Fernando. **Hacia um Terceiro Cine**: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo, 1969. Disponível em: <https://www.rua.ufscar.br/hacia-un-tercer-cine>. Acesso em: 20 mar. 2025.

HJORT, Mette. On the plurality of cinematic transnationalism. In: ĎUROVIČOVÁ, Natasa; NEWMAN, Kathleen E. (ed.). **World cinemas, transnational perspectives**. New York: Routledge, 2010, p. 12-33.

MARGARIDO, Alfredo. **A lusofonia e os lusófonos**: novos mitos portugueses. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2000.

OLIVEIRA, Janaina. Cotidiano singular. In: **Cinema brasileiro anos 2010**: 10 olhares, 2021, p. 61-69. Disponível em: <https://www.10olhares.com/olhar-6-jana%C3%ADna-oliveira>. Acesso em: 20 de mar 2021.

PEREIRA, Matheus Serva. História social de um documento global: trajetórias do filme 25 e a escrita da história da África pós-colonial (Moçambique, Brasil e Europa 1974-2019). **Esboços**, v. 28, n. 48, p. 447-470, 12, ago./dez. 2021. DOI 10.5007/2175-7976.2021.e78350. Acesso em: 18 mar. 2024.

RIBEIRO, Marcelo R.S. Em busca do mundo: literatura e cinema como dispositivos cosmotécnicos e aparelhos cosmopoéticos. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 25 n. 49, p. 22-50, mai./ago. 2023. Disponível em: www.scielo.br/j/rblc/a/k8yvznnbnqPZK4BvDYKYJLK/?lang=pt. Acesso em: 17 mar. 2025.

RIBEIRO, Marcelo R. S. Encruzilhadas cosmopoéticas: 25 (1974-1976) e o paradigma anarquívico. In: **Anais do 33º Encontro Anual da Compós**. Niterói: Compós, 2024. p. 1-21.

SANTOS, Daniel Filipe. **A reapropriação do cinema clássico e do imaginário colonial em tabu, de Miguel Gomes**. 2019. Dissertação (Mestrado em Comunicação), Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2019.

SHAW, Deborah. Deconstructing and reconstructing transnational cinema. In: DENNISON, Stephanie. (ed.). **Contemporary Hispanic cinema**: interrogating the transnational in Spanish and Latin American Film. Boydell & Brewer, 2013. p. 47-66.

SOUTO, Mariana. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. **Galáxia – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica**, v. 48, n. 1, p. 153-165, ago./dez. 2020. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/44673>. Acesso em: 17 mar. 2025.

TORRES, Júnia. **Rainhas de Ngoma**: três gerações de coroas no Reino Treze de Maio. 2020. Tese (Doutorado em Antropologia), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

VILLARMEA ÁLVAREZ, Iván. Mudar de perspectiva: a dimensão transnacional do cinema português contemporâneo. **Aniki**: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento, v. 3, n. 1, p. 101-120, jan./jun. 2016. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/212>. Acesso em: 20 mar. 2025.

Recebido em: 20 de março de 2025.

Aprovado em: 30 de abril de 2025.

Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0), que permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, e embora os novos trabalhos tenham de lhe atribuir o devido crédito e não possam ser usados para fins comerciais, os usuários não têm de licenciar esses trabalhos derivados sob os mesmos termos.