

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO ACADÊMICO

MILCA SALÉM DOS SANTOS SILVA

**INVENTANDO A ÁFRICA DO SUL EM IMAGENS: Uma análise
da série *Shaka Zulu* (1986)**

São Luís – MA

2022

MILCA SALÉM DOS SANTOS SILVA

**INVENTANDO A ÁFRICA DO SUL EM IMAGENS: Uma análise
da série *Shaka Zulu* (1986)**

Dissertação apresentada ao Mestrado do Programa de Pós-Graduação em História e Conexões Atlânticas: Cultura e Poderes da Universidade Federal do Maranhão, como exigência para obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Ítalo Domingos Santirocchi

São Luís – MA

2022

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Salem dos Santos Silva, Milca.

INVENTANDO A ÁFRICA DO SUL EM IMAGENS : Uma análise da
série Shaka Zulu 1986 / Milca Salem dos Santos Silva. -
2022.

124 f.

Orientador(a): Ítalo Domingos Santirocchi.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
História/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís,
2022.

1. África do Sul. 2. Apartheid. 3. Audiovisual. 4.
Shaka Zulu. I. Domingos Santirocchi, Ítalo. II. Título.

MILCA SALÉM DOS SANTOS SILVA

**INVENTANDO A ÁFRICA DO SUL EM IMAGENS: Uma análise
da série *Shaka Zulu* (1986)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História e Conexões Atlânticas: Cultura e Poderes da Universidade Federal do Maranhão, como exigência para obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Ítalo Domingos Santirocchi

Aprovado em: / /

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Ítalo Domingos Santirocchi (Presidente)

Profa. Dra. Soraia Sales Dornelles (Interna)

Prof. Dr. Fábio Baqueiro Figueiredo (Externo)

À Mali, minha riqueza!

AGRADECIMENTOS

Este resultado é produto de um esforço não apenas meu, mas de muitas pessoas e instituições que direta ou indiretamente me apoiaram neste processo penoso e gratificante que foi o mestrado. São tantas as pessoas que contribuíram para este momento, e que certamente não caberiam todos aqui neste espaço. No entanto, arrisco nomear algumas delas:

Agradeço primeiramente à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa concedida durante essa trajetória, que permitiu que eu me dedicasse exclusivamente a uma formação acadêmica de qualidade. Ao Programa de Pós Graduação em História e Conexões Atlânticas: Cultura e Poderes (PPGHIS-UFMA), por todos os ensinamentos. Ao meu orientador, Prof. Dr. Ítalo Domingos Santirocchi, por ter aceitado embarcar nessa aventura no meio do processo. Agradeço por ter acreditado neste trabalho, pela orientação valiosa, confiança e compreensão em relação às adversidades que me acompanharam ao longo dessa caminhada.

Aos meus pais, Jacyara Alves e Ruidegran Silva, que apesar da origem humilde e pouca formação, se dedicaram/dedicam arduamente à educação dos filhos. Serei eternamente grata por todo incentivo, por toda renúncia, para que eu pudesse seguir neste caminho. Tenho muito orgulho de quem são e espero ser, para minha filha sobretudo, tão incrível e importante quanto vocês são para mim. Ao meu irmão, Micael Felipe, pelo nosso laço sanguíneo e pela nossa cumplicidade.

Agradeço à minha filha, Mali Salém, minha riqueza, que nasceu no meio de todo esse processo e transformou todas as esferas da minha vida. Agradeço por ressignificar minha trajetória, trazendo sentido a tudo que faço e me motivando a ser um ser humano cada vez melhor no mundo. Tudo isso é por você, filha.

Ao meu marido e companheiro, Rubilson Delcano, o meu agradecimento por ser o meu maior incentivador ao longo da escrita deste trabalho. Agradeço pelas vezes em que após um dia cansativo, enquanto eu colocava nossa filha para dormir, ligava o computador, preparava uma refeição afetuosa e dizia “Sente lá e tente escrever um pouco”; e também pelos dias em que, ao perceber expressão de exaustão no meu rosto, me acalentava com a seguinte frase: “Tudo bem, você está cansada, vá dormir, amanhã você tenta novamente”. Obrigada também pelas vezes em que mesmo cansado, depois de trabalhar dia todo, me fazia companhia nas madrugadas de escrita ou revisava meu texto. O meu eterno agradecimento por esses momentos e tantos outros que compartilhamos juntos que não caberiam aqui.

À minha companheira de graduação e que levo para vida, Nailza Serejo, agradeço por todos os momentos que dividimos juntas, em especial aos momentos de angústia e insegurança ao longo da escrita da dissertação, em que fui ouvida, compreendida e incentivada.

Agradeço à Kelly Araújo, amiga querida que, como tenho dito, foi/é um presente que ganhei no mestrado. Obrigada por todo apoio e amizade. Jamais esquecerei das nossas correrias para não perder o ônibus, dos nossos lanches nos intervalos, das angústias divididas e alegrias compartilhadas, tenho muito orgulho de sua trajetória.

RESUMO

O presente trabalho se propõe a problematizar, contextualizar e transformar em objeto de análise histórica a invenção de Shaka kaSenzangakhona na série audiovisual homônima, *Shaka Zulu* (1986), da *South African Broadcasting Corporation* (SABC). Esse interesse nosso se justifica pelo fato da série *Shaka Zulu* (1986), ser um produto audiovisual com implicações históricas e que ainda hoje suscita um grande debate na historiografia. A trama foi escrita por um norte-americano, Joshua Sinclair, dirigida pelo sul-africano Willian C. Faure em um período no qual a África do Sul, sob o regime de Apartheid, sofria um embargo cultural de outros países africanos, latino-americanos e europeus. O que “dificultava” a exportação de produções audiovisuais sul africanas. A série está dividida em dez episódios que narram a história de Shaka, Imperador Zulu, que viveu no período de 1787 a 1828. Shaka é reconhecido como um dos mais temidos e importantes líderes da história da África Austral, responsável pelo processo de modernização das práticas militares do Reino Zulu, que viria a se tornar décadas depois um símbolo de resistência a colonização britânica. Esta pesquisa deve ser entendida como um esforço visando a recuperação da ideia defendida por Jacques Rancière (1998) sobre as duas formas existentes de relacionar “cinema [audiovisual] e história”, onde diz que essa relação deve se constituir enquanto resultado da transformação de um dos termos em objeto do outro: a história como objeto de cinema, ou o cinema como objeto da história (Rancière, 1998). No caso da série audiovisual *Shaka Zulu* (1986), nosso objeto de pesquisa, percebe-se que ela, por ter transformado a história em seu objeto cinematográfico, acabou por se tornar também em objeto da história por conta das tensões e rupturas que suscitou nos debates nacionais e internacionais após o seu lançamento mundial.

Palavras-chave: Shaka Zulu. Audiovisual. História. África do Sul. Apartheid

ABSTRACT

This paper suggests to problematize, contextualize and transform into an object of historical analysis the invention of Shaka kaSenzangakhona in the homonymous audiovisual series, *Shaka Zulu* (1986), by the *South African Broadcasting Corporation* (SABC). The interest we have in this series is justified by the fact that *Shaka Zulu* (1986) is an audiovisual product with historical implications, and one that is still the subject of much debate in historiography. The plot was written by an American, Joshua Sinclair, and directed by South African William C. Faure in a period when South Africa, under the Apartheid regime, suffered a cultural embargo from other African, Latin American, and European countries. This "hindered" the export of South African audiovisual productions. The series is divided into ten episodes that tell the story of Shaka, Zulu Emperor, who lived from 1787 to 1828. Shaka is recognized as one of the most feared and important leaders in the history of southern Africa, responsible for modernizing the military practices of the Zulu Kingdom, which would become decades later a symbol of resistance to British colonization. This study aims to recover the idea defended by Jacques Rancière (1998) about the two existing ways of relating "cinema [audiovisual] and history," where he says that this relationship should be constituted as a result of the transformation of one of the terms into the object of the other: history as the object of cinema, or cinema as the object of history (Rancière, 1998). In the case of the audiovisual series *Shaka Zulu* (1986), our object of research, it can be seen that, by having transformed history into its cinematographic object, it ended up also becoming an object of history because of the tensions and ruptures it raised in the national and international debates after its worldwide release.

Keywords: Shaka Zulu. Audiovisual. History. South Africa. Apartheid

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cartaz de Zulu (1964).....	27
Figura 2 – Cartaz de Zulu Dawn (1979).....	27
Figura 3 – Mapa dos bantustões/homelands da África do Sul na década de 1950.....	37
Figura 4 – Cartaz do Filme “De Voortrekkers/Winning a Continent” (1916).....	41
Figura 5 – Cartaz de Shaka Zulu para Fox TV (1986).....	47
Figura 6 – Cartaz de reexibição em 2001.....	47
Figura 7 – Henry Cele e Dudu Mkhize nos bastidores de gravação de Shaka Zulu no início dos anos 1980.....	48
Figura 8 – Produtora <i>Harmony Gold</i> nos créditos iniciais da série.....	49
Figura 9 - Desenho de “Shaka, o rei dos Zulus” feito por James King em 1825.....	55
Figura 10 - Pintura: África do Sul, o Nascimento de Natal, encontro de Farewell e Fynn com Shaka Zulu por R Caton-Woodville.....	61
Figura 11 - Charge sobre Guerra Anglo-Zulu (1879)	64
Figura 12 - Encontro do Rei Cetshwayo e Rainha Victoria	73
Figura 13 - Apresentação do personagem Shaka Zulu	75
Figura 14 - Farewell e Fynn	76
Figura 15 - Shaka encontra o intérprete da comitiva britânica	78
Figura 16 - Apresentação de Shaka as “andorinhas” na aldeia real	79
Figura 17 - Shaka ordena que a jovem seja morta.....	80
Figura 18 - Participação das “andorinhas” na campanha contra os Ndwandwes.....	81
Figura 19 - Shaka defende sua mãe das humilhações de Sensangakhona.....	84
Figura 20 - Shaka treina o seu exército com novas táticas militares	85
Figura 21 - A morte de Shaka	87
Figura 22 - A isangoma Sitayi.....	89
Figura 23 - Curandeiros do clã Nzuzua.....	90
Figura 24 - Contraste entre KwaBulawayo e Colônia do Cabo.....	91
Figura 25 – Conversa entre Nandi e seu pai.....	93
Figura 26 - Nandi carrega seu filho Shaka.....	94
Figura 27 - Mkabayi aconselha Sensangakhona.....	95
Figura 28 - Diálogo final entre Shaka e Farewell	101

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANC	African National Congress
PAC	Pan Africanist Congress
PN	Partido Nacional
SABC	South African Broadcasting Corporation

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	5
CAPÍTULO I – HISTÓRIA, AUDIOVISUAL E A INVENÇÃO DA ÁFRICA PRIMITIVA.....	16
1.1 A teorização da relação entre História e Audiovisual	16
1.2 A África que os discursos histórico-epistemológicos e representações audiovisuais inventaram.	23
1.2.1 ZULU (1964)	28
1.2.2 ZULU DAWN (1979).....	30
CAPÍTULO II - ÁFRICA DO SUL: APARTHEID, CINEMA E AS DISPUTAS POLÍTICO-SOCIAIS SUBSEQUENTES.....	35
2.1 Congresso Nacional Africano (ANC), Inkatha (IFP) e a crise nos anos finais do Apartheid.	40
2.2 Cinema na África do Sul durante o Apartheid e a SABC.....	43
2.3 Shaka Zulu: Contextualização da produção	48
CAPÍTULO III - AS CONSTRUÇÕES, DESCONSTRUÇÕES, RECONSTRUÇÕES E APROPRIAÇÕES HISTORIOGRÁFICAS DAS IMAGENS DE SHAKA E DOS ZULUS.....	54
3.1 Império Zulu e Shaka na historiografia	54
3.2 As imagens de Shaka	62
3.2.1 Imagens produzidas durante a vida de Shaka (1787-1828).....	63
3.2.2 Imagens de Shaka após sua morte	65
3.2.3 Imagens de Shaka no século XX	68
CAPÍTULO IV - A INVENÇÃO DE SHAKA ZULU (1986)	73
4.1 A construção da narrativa em torno de Shaka: uma análise dos conteúdos da série.	76
4.2 A invenção das mulheres em Shaka Zulu.....	91
4.2.1 A isangoma Sitayi.....	92
4.2.2 A rainha Nandi.....	94
4.2.3 A princesa Mkabayi.....	97
4.3 Shaka Zulu e o seu contexto de produção e exibição: uma defesa do multiculturalismo?.....	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	107
REFERÊNCIAS.....	109

INTRODUÇÃO

“A vida de Shaka foi originalmente registrada por historiadores brancos que impuseram sobre suas contas valores fanáticos e sensacionalistas – muitas vezes rotulando os zulus como selvagens e bárbaros. É nossa intenção com esta série mudar essa visão”.

(William C Faure, 1986; tradução nossa do inglês)

Alguns autores (entre os quais: KIERNAN, 1995; TOMASELLI, 2003 *et al.*), defendem que na era imperial (e mesmo depois dela) nenhum outro povo africano esteve na mira da imaginação e invenção ocidental com mais fetichização do que o zulu da África do Sul. Esse fascínio, no entanto, pela carga normativa do seu discurso de poder e o pretense conhecimento da alteridade africana, era uma mistura de admiração e repulsa (KIERNAN, 1995). E desse sentimento binário, destaca-se a figura de Shaka kaSenzangakhona (julho de 1787 – 22 de setembro de 1828) – tido na contemporaneidade como o ponto de “convergência” por trás da unidade do povo zulu. Uma figura polêmica e, como vimos na epígrafe, altamente disputada no debate africano sobre a construção da nação e o lugar da memória histórica do antigo Império Zulu.

Imperador Shaka, cujo o reinado durou de 1816 a 1828, era filho de Senzangakhona com a princesa Nandi, da família real Mhlongo, pertencente ao território chamado eLangeni - África do Sul, na atual geografia. Segundo o historiador D. Bourness (1976), o seu nome, Shaka, originou-se de uma doença chamada 'itshaka'. “Essa doença provocava uma dor intensa ao corpo da mulher, induzindo-o a fadiga muscular, cansaço e inchaço” (BOURNESS, 1976, p.34; tradução nossa do inglês)¹. Quer dizer que quando sua mãe Nandi, que não era casada na época, ficou grávida, as pessoas pensaram que ela estava sofrendo de “itshaka”. Foi por conta dessa “confusão” que decidiram nomeá-lo “Shaka”, cujo sobrenome era, assim como referido, kaSenzangakhona².

Voltemos à série audiovisual³ Shaka Zulu (1986) e as disputas narrativas históricas em torno da memória-imagem do imperador Shaka kaSenzangakhona. A série Shaka Zulu (1986)

¹ Vale a pena esclarecer que todas as citações de trechos de obras que se encontram exclusivamente no idioma original estrangeiro foram traduzidas por nós, ou seja, são traduções livres.

² O prefixo “ka” em zulu é traduzido como “de” ou “pertence”, neste caso “kaSenzangakhona” é para destacar seu pertencimento paterno (vide “Zulu – English Dictionary” de John William Colenso, 2012 ed.)

³ Por audiovisual entende-se os produtos culturais como cinema, animação, vídeo, games, clipes, etc. Neste trabalho concentramos e reduzimos o conceito à história e economia política cinematográfica. Esperamos que essa

foi produzida e transmitida pela *South African Broadcasting Corporation* (SABC), roteirizada por Joshua Sinclair (7 de maio de 1953, New York, EUA) e dirigido por William C. Faure (17 de julho de 1949 – 8 de outubro de 1994, Johannesburgo, África do Sul). A produção narra a história de Shaka, buscando explicar sua ascensão como rei dos Zulus desde a sua infância. Na trama, Shaka, estaria prestes a invadir a colônia britânica da Cidade do Cabo, para evitar um confronto, um grupo de viajantes, liderado pelo tenente Francis Farewell, é enviado ao território zulu, com a finalidade de fazer contato com Shaka e desviar a sua atenção de um possível ataque.

Desde a sua primeira exibição nacional e internacional, essa série audiovisual sul-africana revelou várias tensões, ou melhor, disputas que acompanham as narrativas e “invenções (trans) históricas⁴” (MUDIMBE, 1988) em torno do povo zulu e da memória e/ou legado do seu antigo imperador, Shaka kaSenzangakhona. E a sua importância reside justamente nesse impacto que teve em deslocar o debate sobre o lugar da memória de Shaka no imaginário social sul-africano (e não só) a partir de uma releitura estético-audiovisual (GRIFFIN, 1986; TOMASELLI, 2003; *et al*).

Por isso, tomando como referência o quadro acima apresentado, o presente trabalho se propõe a problematizar, contextualizar e transformar em objeto de análise histórica a invenção de Shaka kaSenzangakhona na série audiovisual homônima, *Shaka Zulu* (1986), da SABC. Esse interesse nosso se justifica pelo fato da série *Shaka Zulu* (1986), como vimos, ser um produto audiovisual com implicações históricas e que ainda hoje suscita um grande debate na historiografia. A escolha também se sustenta num esforço visando a recuperação da ideia defendida por Jacques Rancière (1998) sobre as duas formas existentes de relacionar “cinema [audiovisual] e história”. Onde diz que essa relação só seria viável se resultasse na transformação de um dos termos em objeto do outro: a história como objeto de cinema, ou o cinema como objeto da história (Rancière, 1998). No caso da série audiovisual *Shaka Zulu* (1986), nosso objeto de pesquisa, enfatizamos, percebe-se que ela, por ter transformado a história em seu objeto cinematográfico, acabou por se tornar também em objeto da história por conta das tensões e rupturas que suscitou nos debates após a sua exibição mundial.

redução esdrúxula seja vista como uma tentativa de não perder de vista o esforço metodológico em considerar o audiovisual como uma fonte histórica. (Contamos desenvolver esse assunto mais a frente.)

⁴ Neste trabalho recuperamos a ideia de Valentin Yves Mudimbe (1988) de que a noção de condições de possibilidade indica que os discursos não têm apenas origens sócio-históricas, mas também contextos epistemológicos.

Trabalhamos com a ideia de “invenção” com base na perspectiva defendida por Valentin Yves Mudimbe (1988). Isto é, com o advento da chegada dos europeus na África, “tanto os colonos (aqueles que estabelecem uma região), como os colonizadores (aqueles que exploram um território pelo domínio de uma maioria local), tenderam ambos a organizar e transformar zonas não europeias em construções fundamentalmente europeias” (MUDIMBE, 1988, p.16). Assim, sustenta Mudimbe (1988), emergem três hipóteses e ações complementares: o domínio do espaço físico, a reforma das mentes nativas e a integração de histórias econômicas locais segundo a perspectiva ocidental. “Estes projectos complementares constituem aquilo a que se poderia chamar a estrutura colonizadora, que abarca completamente os aspectos físicos, humanos e espirituais da experiência colonizadora. Esta estrutura também indica claramente a metamorfose prevista e projectada, com um grande custo intelectual” (MUDIMBE, 1988, p.19). Aqui Mudimbe (1988) se refere justamente aos textos teórico-ideológicos que desde o final do século XIX até a década de 1950 propuseram programas para "regenerar" o espaço africano e os seus habitantes através de práticas discursivas e imagéticas.

Com base nessa ideia dos arranjos “regenerativos”, compreende-se que o conceito de “representação”, na sua genealogia, torna difícil descortinar as engrenagens socioculturais e epistemológicas que caracterizaram/sustentaram a ocupação euro-ocidental no continente africano. Por outras palavras, como atesta Mudimbe (1988), a experiência colonial histórica não reflete, nem pode obviamente refletir, as conotações pacíficas que o conceito de “representação” encerra. É fundamental recordar que, com a sua variedade e contradições, os discursos produzidos sobre a África debatem explicitamente os processos europeus de domesticação do continente. O que significa que essas narrativas não têm apenas origens sócio-históricas, mas também refletem os contextos e ideologias epistemológicas.

Sendo assim, recuperando a perspectiva histórica mais geral apontada por Mudimbe (1988) – onde podemos observar três géneros complementares de "discursos" que contribuíram para a invenção de uma África primitiva, quais sejam, os referidos textos ideológicos e exóticos sobre “selvagens, apresentados pelos relatos dos viajantes; as interpretações filosóficas sobre uma hierarquia de civilizações: e a pesquisa antropológica do primitivismo” (MUDIMBE, 1988, p.95) – o presente trabalho problematiza as narrativas e as concepções histórico-audiovisuais em torno da figura do imperador Shaka Zulu na série homônima. Em decorrência disso, elegemos duas questões centrais que devem servir de fio condutor da nossa abordagem. A primeira questão visa compreender: de que Shaka Zulu se fala na série audiovisual

homônima, ou melhor, qual lente foi usada para invenção do imperador zulu na trama? A segunda: quais foram as implicações históricas relacionadas na série?

Com o objetivo de responder essas questões centrais levantadas, contamos ainda analisar e problematizar algumas questões consideradas secundárias, mas cuja importância remete-nos às respostas factuais sobre o eurocentrismo que bifurca o mundo e purifica a história ocidental (SHOAT e STAM, 2006). E que, por sua vez, “mantém a África dependente da biblioteca [e do olhar cinematográfico] ocidental” (MUDIMBE, 1988) – haja vista que é quase um consenso entre os estudiosos e críticos de cinema/audiovisual africanos a afirmação de que o audiovisual, pela sua natureza artística e industrial, ainda é um desafio para as nações africanas que, após a descolonização política e cultural, esforçam-se para ganhar uma outra batalha: a da apropriação da tecnologia da imagem (BAMBA, 2007; THIONG’O, 2007; DIAWARA, 2007; et al). Dito, apesar de um grande esforço e resistência dos cineastas africanos que desde a segunda metade do século XX lutam para transgredir o viés narrativista e imagética ocidental.

Problemas práticos emergentes do objeto de estudo.

O diretor da série *Shaka Zulu* (1986), Bill Faure, assim como demonstramos na epígrafe, tinha a plena convicção de que com a exibição mundial da referida obra audiovisual, havia lançado à luz a “memória distorcida do imperador Shaka pelos historiadores brancos”. Aliás, essa era também a visão partilhada pela produtora da série, a *SABC* (1986). No entanto, os debates subsequentes demonstraram outro viés analítico. Sobretudo por parte de alguns movimentos sociais, historiadores e ativistas anti-apartheid que desacreditaram a série por conta das “representações historicamente imprecisas e invenções descabidas” (HAMILTON & MARÉ, 1987; MARÉ & WRIGHT, 1986).

Essas críticas tiveram eco até na diáspora afrodescendente. Provenientes de muitos lugares do mundo, além da África do Sul, e de muitas organizações que se declaravam anti-apartheid como: *NAACP* (1986), *Unity in Action*, *African Activists Association*, *African Women’s Collective*, *All African People’s Revolutionary Party*, *American Friends Service Committee*, *Art Against Apartheid*, *Black Students Alliance*, *New African Peoples Association*, *South African Students Committee*, *Wages for Women Organization* (Ver TOMASELLI, 2003; HAMILTON & MARÉ, 1987; et al). E, por último, mas não menos importante, a série foi também alvo de duras críticas e campanhas desconstrutivas por parte do próprio partido sul-

africano que lutava contra o *Apartheid* naquele país, *African National Congress* (vide ANC, Memo November 12, 1986)⁵.

Essas críticas não positivas sobre a série, protagonizadas por acadêmicos e ativistas nacionais e internacionais, como vimos, basearam-se na maioria dos casos numa perspectiva revisionista que examinava não só o “aspecto histórico da série”, mas também o próprio contexto do *Apartheid* sul-africano em que ela foi produzida e a sua relação com o governo do Partido Nacional Africâner no poder (em africâner: *Nasionale Party*, NP). Feito com recurso às lentes do “marxismo racializante-classista” (TOMASELLI, 2003). Ou seja, essas críticas negativas denunciavam objetivamente os “estereótipos étnicos-raciais nitidamente percebidos” na série e também sua “invenção essencialista e excludente da etnicidade zulu” (TOMASELLI, 1993, p.11).

Por outro lado, em contraposição as críticas supracitadas, o Partido da Liberdade Inkatha (em inglês, *Inkatha Freedom Party*), que domina Kwazulu Natal (região sul-africana com maior predominância dos zulus) e que era na época base de apoio ao governo do *Apartheid*, elogiou a série e afirmou sua identificação com a trama. Feito porque, segundo o seu líder, Mangosuthu Buthelezi (Kwazulu-Natal, 27 de agosto de 1928), a série era “fidedigna ao legado de Shaka Zulu” (para mais detalhes dessa declaração do Buthelezi, vide TOMASELLI, 2003)⁶.

Os políticos do Inkatha viram a série como uma “força mobilizadora positiva para o nacionalismo zulu” (idem.). Este nacionalismo excludente, segundo os seus críticos, “encaixou-se na ideologia do *Apartheid* por incentivar segregação étnico-racial” (TOMASELLI, 1993, 2003; MACINNES, 2020). Por isso e também por supostamente “ter recebido financiamento direto do então governo segregacionista” (COFFEY, 1987, p.2) que muitos críticos argumentaram que a série servia aos propósitos do *Apartheid* – assim como referido anteriormente. Daí passaram a acusar a série de ser “um filme de propaganda racista promovido pelo governo da África do Sul” (GRIFFIN, 1986, p.1).

Os críticos do Inkatha acreditam que a crença mútua na pureza étnica, orgulho e distinção facilitaram uma aliança entre parte importante dos seus membros com o governo do *Apartheid*. E esse reforço de cooptação ideológica por parte do governo do *Apartheid*, segundo revelaram alguns estudos (JONGE, 1991; TOMASELLI 1993, 2003; *et al*), foi vital sobretudo

⁵ Para mais detalhes sobre a recepção da série Shaka Zulu (1986, data da primeira exibição mundial) indicamos as seguintes obras: Keyan G. Tomaselly “Shaka Zulu, visual history and television” (2003); J. Coffey (1987) “Chaka Zulu: a controversial South African series tells an exotic tale on an extraordinary scale”;

⁶ “Inkatha, Propaganda, and Violence in KwaZulu-Natal nos anos 1980 e 90”, *Voces Novae*: Vol. 12, Artigo 4.

naquele momento (segunda metade da década de 1980) em que a legitimidade do então Estado sul-africano estava sob cerco internacional e cuja estabilidade foi abalada pela violência contra os negros autóctones.

A série *Shaka Zulu* (1986), conforme os desdobramentos ilustrados acima, ganhou contornos polêmicos desde a sua exibição com tensões e rupturas evidenciadas pelas posições e discursos históricos subsequentes. Aliás, por falar em tensões/rupturas, é importante lembrar que o próprio roteirista da série, Joshua Sinclair, afirmou mais tarde ter cortado sua “conexão com a série ao perceber a ligação do diretor Bill Faure com a Inteligência Militar [sul-africana]” (BLIGNAUT, 1997). E o Bill Faure, por sua vez, em resposta, afirmou que “mantinha, sim, uma relação muito próxima com a família real Zulu, bem como com o governo Zulu, mas nada disso ofuscou a fidelidade da narrativa e nem consubstancia uma ligação com o governo do *Apartheid*” (BLIGNAUT, 1997, p.21). Associado a tudo isso, também não se pode perder de vista a posição de Gary Mersham (1987), professor de comunicação da *Zululand University* que trabalhou no *set* da série e que, em contraposição aos críticos da série e em consequente defesa do Bill Faure, disse que as críticas feitas sobre a série e “sobre a provável conexão de alguns membros da equipe técnica com o governo do *Apartheid* eram críticas ideológicas ... nos moldes de uma teoria da conspiração”⁷ (MERSHAM, 1993, p. 88).

Tudo isso nos interessa neste trabalho na medida em que prova a falta de consenso e as disputas entre acadêmicos, movimentos sociais, partidos políticos, realizadores audiovisuais e a própria sociedade zulu sobre a memória e o legado do imperador Shaka kaSenzangakhona (1787 – 1828). Também porque essas disputas colocam em correlação de forças duas perspectivas históricas: por um lado, uma que enxerga na figura do imperador Shaka “um assassino implacável, um déspota sedento de sangue” etc., – um viés histórico escrito e defendido pelos brancos, como referido anteriormente, e que é frequentemente acusado por outros especialistas, africanos sobretudo, de ser seletivo e incorreto (vide FAURE, 1986; LABAND & THOMPSON, 1989; SHAMASE, 1998; et al).

E, por outro lado, uma contranarrativa também histórica que resulta de uma reivindicação endógena africana (ou de estudos africanos) e que também se divide em duas perspectivas de acordo com o nosso entendimento: a primeira perspectiva, de viés romantizante, enxerga na figura de imperador Shaka um gênio militar africano, um construtor de nações, e

⁷ “Sabe-se que o Príncipe Gideon Zulu e a avó do Primeiro Ministro zulu foram empregados como conselheiros culturais no governo do *Apartheid* {...} e que quem mantinha relações com o governo zulu também tinha relações com o governo central” (Davis 1996: 174).

desfoca outros fatos históricos que também o caracterizaram como imperador. A título de exemplo, no início de 2001 uma parte de líderes zulus, alguns ativistas, historiadores sul-africanos e estudiosos da cultura e língua zulu (linguistas) etc., que de certa forma defendem essa perspectiva romântica, fizeram um abaixo assinado para que a *SABC* não retransmitisse a série (vide MKHIZE, 2001; TOMASELLI, 2003). Segundo Mkhize (2001), alegaram que as crianças zulus cresceriam acreditando que “Shaka era um rei sanguinário que governou com punho de ferro e causou grande sofrimento ao seu povo. E, conseqüentemente, distanciarão da sua própria cultura” (MKHIZE, 2001, p.7; tradução nossa do inglês). Isto porque, acrescenta Tomaselli (2003), entendiam que a série contrasta fortemente com a sua “pretensão histórico-revisionista em descrever a verdade sobre a África do Sul, os zulus e o imperador Shaka” e que “shaka não matou ninguém que não merecesse” (TOMASELLI, 2003, p.92). Essa tendência analítica, no nosso entendimento, não difere muito da abordagem anterior (ocidental) que vê o Shaka como um “assassino implacável”, haja vista que ambas são polarizantes.

Por último, ainda dentro dessa perspectiva endógena de estudos africanos que dividimos em duas dimensões contraditórias, figuram-se alguns especialistas e ativistas que fazem uma dupla crítica em direção, primeiro, aos estereótipos e falsa moralidade ocidentais em torno da memória de Shaka. E, segundo, à falta de leitura crítica de alguns endogenistas africanos que não conseguem transgredir a narrativa romantizante do antigo imperador zulu.

Esse último grupo, onde temos a pretensão de estarmos inseridos, propõe uma releitura e/ou reconstrução histórica desses arranjos epistemológicos sem juízo de valor sobre a ascensão e o reinado de Shaka kaSenzangakhona (SHAMASE, 1998; MKHIZE, 2001; TOMASELLI, 2003;). Acreditamos numa postura metódica historiográfica capaz de enquadrar essa experiência imperial na sua própria época e sob as condições ou os termos que regiam as disputas pelo poder e os mecanismos mobilizados para garantir a durabilidade da dinastia. Essa postura metodológica demanda a ter em mente que a época em questão ficou marcada, assim como afirma Shamase (1998), pela dinâmica da sobrevivência baseada no confronto direto entre reis e sociedades que, muitas vezes, resultava-se na eliminação dos seus “inimigos” (sejam eles imaginários ou reais, internos ou externos).

Em suma, enfatizamos, é preciso assumir essas memórias sem comparações estereotipadas ou concepções descabidamente romantizadas. Não se deve mudar de lente para analisar, inventar e representar a África e o seu contexto histórico-cultural e nem deve ser feito também por paixões cegas.

Nesse sentido, a partir da análise da produção *Shaka Zulu* (1986), obra de grande alcance mundial, a presente pesquisa pretende contribuir para a ampliação de pesquisas relacionadas à História da África, mais especificamente da África do Sul. A ideia é ainda contribuir para a desconstrução de certos estereótipos sobre África e os africanos, afinal, conforme apontam Ngcongco e Vansina (2010), a história da África meridional durante o período colonial apresenta muitos problemas que se desenvolveram em decorrência do Apartheid, visto que, durante o regime, o estudo do passado esteve centrado na minoria branca, recusando a contribuição negra-endógena ou negligenciando a reconstituição da história dos negros da região.

Com base no exposto até aqui, a pesquisa tem como objetivo geral a análise das invenções e implicações históricas em torno da série sul-africana *Shaka Zulu* (1986), produzida pela *South African Broadcasting Corporation* (SABC), a partir da sua interface com a história da África do Sul e seu modelo colonial durante o regime de segregação racial conhecido como *Apartheid* (1948-1994). Já os objetivos específicos são: apresentar a relação entre o audiovisual e a historiografia, problematizando como a África e o Império Zulu particularmente vêm sendo inventados pela historiografia, bem como também pelas produções audiovisuais que desembocaram na realização da série *Shaka Zulu* (1986); resgatar a historicidade de produção da obra *Shaka Zulu* (1986) a partir do contexto do Apartheid que marca sua criação, pontuando questões que nortearam a sua produção e lançamento; discutir brevemente, sem perder a densidade, como as narrativas historiográficas documentaram a vida e memória de Shaka; e compreender como a série sul-africana *Shaka Zulu* (1986) aborda a história de Shaka, analisando se a trama nega a historicidade e os fatos históricos que marcam as realidades sociais sul-africanas partindo tanto de uma decodificação técnico-estética, como de uma decodificação da sua natureza inventiva e exagerada.

Sobre a abordagem metodológica adotada.

Conforme dito na apresentação, o presente trabalho deve ser visto como um esforço visando a recuperação da ideia defendida por Jacques Rancière (1998) sobre as duas formas existentes de relacionar “cinema [audiovisual] e história”, onde diz que essa relação deve se constituir enquanto resultado da transformação de um dos termos em objeto do outro: a história como objeto de cinema, ou o cinema como objeto da história (Rancière, 1998). No caso da série audiovisual *Shaka Zulu* (1986), nosso objeto de pesquisa, percebe-se que ela, por ter

transformado a história em seu objeto cinematográfico, acabou por se tornar também em objeto da história por conta das tensões e rupturas que suscitou nos debates nacionais e internacionais após o seu lançamento mundial.

A série *Shaka Zulu* (1986), como referido pelo seu diretor, “nasce a partir duma releitura histórica da memória de Shaka kaSenzangakhona” e nela pode estar contida diversas formas de narrativas e invenções históricas. Isto significa que como a série ocorreu num determinado presente perceptivo, as reconstruções históricas estiveram em desvantagem, assim como ocorre normalmente na produção de qualquer conhecimento histórico. Dessa forma, ao considerar audiovisual como uma fonte para a História, torna-se necessário analisar a (de)composição da produção tanto a partir de suas “representações” e/ou “invenções” históricas. Como também a compreensão da especificidade do discurso adotado na trama com base em uma análise da linguagem técnico-estética tanto da obra em si como da teledramaturgia no geral.

No que tange a técnica adotada neste trabalho, escolhemos analisar a série *Shaka Zulu* (1986) em dois momentos principais: o primeiro consistirá na decomposição dos elementos que a compõem, a fim de perceber os detalhes ou aspectos que passam despercebidos “a olho nu”, o que nos permitirá adquirir um distanciamento do filme. Já o segundo momento consistirá em estabelecer relações entre os elementos analisados isoladamente, compreendendo que a junção desses elementos leva à formação do significado de um todo (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994). Isso se dará com vista nos avanços teórico-metodológicos no exercício de produção da História ocorridos na segunda metade do século XX através do movimento de renovação historiográfica conhecido como Nova História e da *Ecole des Annales* - e que resultaram em diversas dimensões de análises, dentre elas, a ampliação da concepção do termo documento, antes restrito a fontes documentais e agora também a fontes orais, imagéticas e/ou audiovisuais.

Além da decomposição e recomposição dos elementos constituintes da narrativa audiovisual da trama, analisaremos a relação entre produção e o seu contexto de realização e de lançamento. Pois, como destaca José D’Assunção Barros (2012), o audiovisual é “produto da história e, como todo produto, um excelente meio para a observação do ‘lugar que o produz’, isto é, a sociedade que o contextualiza, que define sua própria linguagem possível, que estabelece seus fazeres e que institui suas temáticas” (BARROS, 2010, p. 67). Ou seja, traduzindo, é preciso considerar que as produções têm a capacidade de “transmitir ideias e informações que podem (ou não) ser expressas mediante o texto escrito, sendo portadoras de um discurso histórico próprio” (SENGER, 2012, p. 525).

Os historiadores e produtores são sempre reféns do seu contexto de produção. Apesar de apresentarem diferenças nas suas implicações éticas, as decisões financeiras e de marketing dependem, por sua vez, das correntes ideológicas contemporâneas à produção. No caso da série *Shaka Zulu* (1986), recorda-se que a distribuidora americana, *Harmony Gold*, ao contrário do proposto no roteiro original de Sinclair e Faure, por exemplo, exigiu que as conhecidas “estrelas brancas do cinema” aparecessem no primeiro episódio para satisfazer os anunciantes americanos e assim garantir a sua comercialização (ver COFFEY, 1987; TOMASELLI, 1993, 2003;). Sendo assim, as produções cinematográficas tornam-se um instrumento fundamental para entender também as sociedades que as recebem.

A fonte utilizada será a série audiovisual *Shaka Zulu*, lançada em 1986, disponível em diversas plataformas digitais. A trama foi escrita por um norte-americano, Joshua Sinclair, dirigida pelo sul-africano Willian C. Fraure e produzida pela *South African Broadcasting Corporation* (SABC) em um período no qual a África do Sul, sob o regime de Apartheid, sofria um embargo cultural de outros países africanos, latino-americanos e europeus. O que “dificultava” a exportação de produções audiovisuais sul africanas. A série está dividida em 10 episódios que narram a história de Shaka, Imperador Zulu, que viveu no período de 1787 a 1828. Shaka é reconhecido como um dos mais temidos e importantes líderes da história da África Austral, responsável pelo processo de modernização das práticas militares do Reino Zulu, que viria a se tornar décadas depois um símbolo de resistência a colonização britânica.

No que concerne a estrutura da dissertação e a divisão de capítulos temáticos, o presente trabalho comportará quatro capítulos, além da apresentação e considerações finais. Analisaremos primeiramente ou, se quiser, no primeiro capítulo, do ponto de vista diacrônico e sintético, a relação teórica entre a história e o audiovisual. E, posto isto, ainda neste mesmo capítulo, problematizaremos as narrativas historiográficas e audiovisuais que acompanham as imagens inventadas, reinventadas e reapropriadas do continente africano como uma “unidade cultural” e dos zulus em particular. Discutiremos as emergências e os limites dessas invenções sobre alteridades africanas, principalmente no cinema/audiovisual ocidental. Procuraremos saber: como os discursos históricos-imagéticos-ideológicos inventaram a ideia de uma África nos moldes que a concebemos na contemporaneidade? Qual é a relação dessa África inventada ou imaginada pela história e audiovisual com a África enquanto realidade experienciada pelos africanos a partir da sua pluralidade sociocultural? E como se configura a sociedade Zulu nessa invenção epistemológico-imagética?

O segundo capítulo resgatará, do ponto de vista contextualizante, a historicidade da produção da série Shaka Zulu (1986) a partir do contexto do Apartheid que marca sua criação, pontuando as características importantes, bem como outras questões que nortearam/condicionaram a sua produção e lançamento. Este capítulo trará uma abordagem sobre as políticas, estratégias ideológicas e cinematográficas durante a segregação racial na África do Sul - pensando sobretudo nas diversas transformações ocorridas e que afetaram direta ou indiretamente as condições materiais e simbólicas de produção da série Shaka Zulu (1986).

O terceiro capítulo procurará abordar a historiografia sobre a formação e modo de vida do Império Zulu, enfatizando a ascensão de Shaka e o processo de reorganização militar. Além disso, buscar-se-á compreender o processo de formação da dicotomia na imagem de Shaka como um “déspota tirano e sanguinário” ou como uma figura “heroica e mítica” presentes em diferentes narrativas ao longo do tempo. Já o quarto e último capítulo debruçará sobre a própria série Shaka Zulu (1986), onde procuraremos compreender: que lente foi utilizada para narrar a vida e o reinado do imperador Shaka kaSenzangakhona? Quais implicações ou dimensões históricas foram seguidas na trama? Em que medida a série contribuiu para “devolver dignidade ao legado de Shaka Zulu”, conforme atesta o seu diretor? E quais são os fatos inventados, segundo os seus críticos?

CAPÍTULO I – HISTÓRIA, AUDIOVISUAL E A INVENÇÃO DA ÁFRICA PRIMITIVA.

O presente capítulo pretende discutir as engrenagens epistemológicas que caracterizaram historicamente a relação entre a produção audiovisual e a historiografia numa invenção exógena da “alteridade africana primitiva” (MUDIMBE, 1988). A princípio, de forma sintetizada, apresentaremos o debate metodológico desenvolvido inicialmente pelo historiador francês Marc Ferro e os seus interlocutores sobre a relação entre cinema e história e/ou a necessidade de adoção das produções audiovisuais como fonte histórica e os desdobramentos desse debate. A proposta visa repensar o conceito de fontes históricas e enfrentar o desafio apresentado pela francesa *Ecole des Annales*.

Posto isto, num segundo momento, problematizaremos os discursos históricos que prepararam o caminho para a invenção cinematográfica de outros territórios e culturas distintas da Europa, com destaque para África. Este exercício integra aos pressupostos evocados por Mudimbe (1988) e Edward Said (1978) em que mostram que a “descoberta do primitivismo” foi uma invenção ambígua de uma história incapaz de enfrentar o seu “outro eu”. Não se trata apenas da diferença do real e da utopia. Mas sim problematizar e mostrar como o modo estético da arte cinematográfica/audiovisual e produção da história são constitutivamente condenados a pôr em cena a sua contradição (BAMBA, 2007). E que o audiovisual, arte estética, mantém daí sua potência de historicidade e de historicização.

1.1 A teorização da relação entre História e Audiovisual

O debate em torno da relação entre História e Audiovisual vem sendo desenvolvido desde a primeira metade do século XX. Entretanto, segundo Mônica Kornis (1992), tal reação ganha força significativa apenas na segunda metade do século quando recebe influência do movimento de renovação da historiografia francesa, denominado “Nova História” que acabou impulsionando a identificação de novos objetos e métodos, ampliando a concepção do termo documento histórico⁸. O historiador Marc Ferro, um dos principais nomes da Terceira Geração da “*Ecole des Annales*”, foi um dos pioneiros a se dedicar ao desenvolvimento de uma discussão

⁸ Esse período ficou caracterizado por várias tentativas de ampliação de fontes e objetos de estudos históricos: além do audiovisual, nascia também uma corrente em defesa da história oral como fonte histórica (Vide Hampaté Bá, 2010 *et al*).

metodológica a respeito dessa relação. A sua proposta metodológica incidiu sobre a necessidade da reforma epistêmica dentro da História, ampliando os horizontes das fontes históricas e, conseqüentemente, deslocando o monopólio do documento escrito que era quase tido como fonte única e extremamente valorizada pela corrente positivista clássica. Em sua obra intitulada *Cinema e História* (1993), Marc Ferro afirma que

Os historiadores já recolocaram em seu lugar legítimo as fontes de origem popular, primeiro as não escritas: o folclore, as artes e as tradições populares. Resta agora estudar o filme, associá-lo com o mundo que o produz. Qual a hipótese? Que o filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é História. E qual o postulado? Que aquilo que não aconteceu (e por que não aconteceu?), as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão História quanto a História (FERRO, 1993, p. 32).

Marc Ferro reclama a introdução das obras audiovisuais (cinematográficas, sobretudo) como fonte histórica por entender que são produtos de uma construção social e que como tal não estão isentas de constructos ideológicos que caracterizam as relações humanas na sua tentativa de produzir História. Assim sendo, segundo o autor, as análises históricas das produções audiovisuais devem incidir tanto sobre a narrativa dos filmes, mas também nas relações do filme com o que não é filme. Ou seja, “deve-se considerar o autor, a produção, o público, a crítica, o regime do governo, para que se possa entender de maneira objetiva (e subjetiva) a realidade que essas obras representam” (FERRO, 1993, p.33). Segundo ele, “em algumas produções essas ideologias se apresentam de forma explícita e em outros casos de forma subjetiva” (FERRO, 1993, p.16). Isto quer dizer que ao considerar audiovisual como uma fonte para a História, torna-se necessário analisar a (de)composição da produção tanto a partir de suas “representações” e/ou “invenções” históricas. Como também a compreensão da especificidade do discurso adotado na trama com base em uma análise da linguagem técnico-estética tanto da obra em si como da teledramaturgia no geral. Em outras palavras, é preciso considerar que as produções têm a capacidade de transmitir ideias e informações que não podem ser expressas mediante o texto escrito, sendo portadoras de um discurso histórico próprio (SENGER, 2012, p. 525). Vale frisar que essa é uma das dimensões que pretendemos levar em consideração na análise da séria *Shaka Zulu* (1986). Compreender como se apresenta a contranarrativa ideológica proposto pelo diretor Bill Faure e em que medida sua visão estética-audiovisual e o seu viés narrativo contribuíram para “devolver a verdade sobre a vida de Shaka”, baseando na sua própria afirmação.

Ora, assim como Marc Ferro, José D' Assunção Barros aponta também para o uso do audiovisual como fonte histórica. Haja vista que, segundo o autor, é um veículo de comunicação, de difusão e até de imposição de ideias e ideologias. Conforme aponta o historiador:

O cinema [audiovisual] tem sido utilizado em diversas ocasiões como instrumento de dominação, de imposição hegemônica e de manipulação pelos agentes sociais ligados ao poder instituído (partidos políticos, instituições governamentais, igrejas, associações diversas), e também por grupos sociais diversos que têm sua representação social junto a tais poderes instituídos (BARROS, 2012, p. 65-66).

É importante perceber que Barros também sinaliza a importância do audiovisual para os novos diálogos referentes a interdisciplinaridade da História, dentre as várias facetas dessa relação, mostra a possibilidade de utilização da produção fílmica no ensino de História (BARROS, 2012). Mais do que isso, segundo Barros (2012), existem três possibilidades de relacionar o audiovisual com a historiografia: “a primeira seria como um meio de representação da história, a segunda como objeto de estudo para a história e por último como fonte histórica para compreender o mundo contemporâneo” (BARROS, 2012, p.8).

Essa perspectiva defendida por José D'Assunção Barros (2012), é uma síntese das perspectivas de Ferro (1993) e Rancière (1998), conforme vimos acima. E, assim como afirmamos em relação a visão de Marc Ferro (1993), essa perspectiva de Barros (2012) também é aceitável na medida em que preza pela deslocação do conceito clássico de fonte histórica e pelo caráter interdisciplinar que concede a historiografia. No entanto, reiteramos a nossa escolha em substituir o conceito da “representação” para o da “invenção”. Fazemos essa substituição neste trabalho, conforme o referido acima, por entender que o primeiro conceito, na sua genealogia, não encerra o nosso viés interpretativo da relação histórica que marca a ocupação europeia na África e a conseqüente produção cinematográfica sobre a alteridade africana e que depois desembocou na realização da série Shaka Zulu (1986).

Entendemos que se Marc Ferro (1993) e D'Assunção Barros (2012) concordam de que algumas produções audiovisuais e historiográficas apresentam visões sobre um determinado fato ou sujeito histórico a partir de ideias e informações preconcebidas, aceitariam o fato de que essas duas produções intelectuais podem também resultar-se duma realidade inventada para uma provável domesticação de alteridades. Como disse Mudimbe (1988), “a história é um discurso do conhecimento e um discurso do poder”. E, no mais, recorrendo à linguagem de Foucault (1973), a história, tal como toda a ciência humana, tem o "projecto de conduzir a

consciência do homem à sua condição real, de restituí-la aos conteúdos e formas que lhe conferiram a existência e que nos iludiram nela" (FOUCAULT, 1973, p. 364 apud MUDIMBE, 1988). Acreditamos também que era exatamente essa visão que Marc Bloch (1949) e Fernad Braudel (2008) pretendiam passar quando apresentam a história como uma *tentativa* de estabelecer uma relação entre um enquadramento, um modelo e os ritmos de múltiplos níveis do passado.

A própria história da África revela que houve, a partir da presença europeia no continente, uma interrupção dos percursos normais das sociedades imperiais e consequente reconstruções e reapropriações das dinâmicas vitais dessas sociedades. Neste caso, como o conceito de “representação” justificaria essas engrenagens e construções (trans) históricas? Apesar da sua pretensão, não é evidente que o conceito de “representação” trará elementos factuais e necessários para interpretação das relações sociais do passado, pelo menos nos moldes do que foi a dominação europeia na África. Até porque, segundo a concepção do historiador Roger Chartier (1988), é fundamental recordar que

(...) as representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. (...) As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. (CHARTIER, 1988, p. 17).

Dessa forma, entende-se que o termo “invenção” é o mais indicado para analisar a série Shaka Zulu (1986) haja vista que, assim como em fontes escritas ou impressas, ou em outros enredos audiovisuais, se constituem conceitualmente enquanto uma construção e reconstrução permanente das dinâmicas sócio-históricas. E, como ocorre em toda operação historiográfica, faz-se necessário uma articulação entre a crítica externa e interna, além da análise e síntese das fontes, para perceber os mecanismos de tensão entre evidência e imaginação.

Voltando à relação entre História e Audiovisual, importa aprofundar também a perspectiva analítica do filósofo francês Jacques Rancière (1998). Segundo este autor, o audiovisual, analisado no interior do “regime estético”, relaciona-se com sua historicidade na medida em que está entrelaçado em três acepções da palavra “história”: o tipo de trama em que um filme consiste, a função de memorialização que ele cumpre e a maneira como atesta uma participação em um destino comum (RANCIÈRE, 1998). Rancière defende duas maneiras clássicas de atar cinema e história, fazendo de um de seus termos o objeto do outro.

Trata-se da história como objeto do cinema, considerado em sua capacidade de prestar contas dos eventos de um século, do estilo de uma época, de uma maneira de viver em um dado momento. Ou se tem, ao contrário, o cinema como objeto da história, a qual estuda o advento de um novo entretenimento, as formas de sua indústria ou de seu porvir artístico, do devir das formas que o caracterizam (RANCIÈRE, 1998, p.3).

No entender de Jacques Rancière, as questões mais interessantes se instalam somente quando há superação desta relação sujeito/objeto e tentarmos tomar em conjunto os dois termos, ver como as noções de cinema e de história são interdependentes e compõem juntas uma história.

Trata-se aqui de colocar à prova uma hipótese: o cinema [audiovisual] tem uma relação intrínseca com uma certa ideia de história e com a historicidade das artes a que ele é atado. O tempo do cinema é o tempo de uma história e de uma historicidade determinadas. O cinema não é simplesmente uma arte que surgiu mais tarde que as outras porque dependeu de desenvolvimentos técnicos e científicos ocorridos no século XIX e que, uma vez constituído, teria uma história do mesmo tipo que as outras [...] um desenvolvimento de suas técnicas, de suas escolas e de seus estilos, em relação com o desenvolvimento das formas de comércio, da política e da cultura etc. (RANCIÈRE, 1998, p.4).

Rancière (1998) demonstra com isto que o audiovisual não vem “após” as outras artes apenas por razões objetivas. Mas que ele pertence a um tempo específico, determinado por uma certa ideia de história enquanto categoria de um destino comum (RANCIÈRE, 1998)⁹. Assim, para Rancière (1998), para que o cineasta “represente” a história, é necessário que uma certa historicidade vincule um ao outro. E uma historicidade é, em si mesma, segundo ele, uma combinação de várias “histórias”. “Porque ‘história’ se diz em vários sentidos, e a relação entre cinema e história é uma relação entre três histórias” (RANCIÈRE, 1998, p.7). Há, portanto, de acordo com essa visão de Rancière (1998), essas duas histórias: “o registro do memorável e a potência de destino comum”. E a terceira seria uma história que pertence ao conceito de artes representativas: “a história como agenciamento próprio dos elementos da ficção, que Aristóteles chamava de *mythos*, a intriga ou reunião de ações” (RANCIÈRE, 1998, p.8).

⁹ Importa frisar que Benedict Anderson defende que essa função já era ocupada pelo romance na virada do século XVIII para o XIX, em sua análise da criação do nacionalismo na Europa Ocidental. Anderson (1991) acredita que a técnica específica que o romance emprega para criar a "comunidade imaginada" é o "enquanto isso", ou seja, a posição onisciente do leitor em relação a personagens que não estão inteiramente conscientes dos vários fios narrativos que compõem a trama. Porém, nessa passagem Rancière quis mostrar que a força de "efeito de verdade" que o cinema possui é exatamente isso que torna seu impacto maior em relação ao romance. É justamente essa dimensão que nos interessa nesse pensamento do Rancière (e que é corroborado também por Benedict Anderson). Ou seja: cinema compartilha com a fotografia a "apresentação" que é colocada à frente do espectador como se não tivesse mediação, você não precisa imaginar (como no romance), você está vendo o que acontece.

Essa relação que Rancière defende entre o audiovisual e a história constitui uma dimensão importante e que sustentará a nossa abordagem técnica sobre a série Shaka Zulu (1986). Isto acontece porque, no caso da série audiovisual Shaka Zulu (1986), conforme o referido anteriormente, percebe-se que ela, por ter transformado a história em seu objeto cinematográfico, acabou por se tornar também em objeto da história por conta das tensões e rupturas que suscitou nos debates nacionais e internacionais após o seu lançamento. E outra coisa, existe todo um cuidado por parte de Rancière (1998) em abordar o caráter que enforma o conceito de “representação” nessa relação entre Audiovisual e História.

Ele afirma que nas artes clássicas da “representação”, a questão da história é aquela da relação entre a reunião de atos, os modos expressivos e a função de memorialização. Disse também, neste caso, que uma pintura histórica é julgada pela relação de conveniência que a disposição dos corpos sobre o quadro mantém com a natureza dos personagens memoráveis representados e o valor exemplar da cena (RANCIÈRE, 1998). Mas, lembra a todos que foi a partir deste ponto de vista que Diderot recusa a Caracalla de Greuze.

Ou seja, segundo Diderot, “Jean-Baptiste Greuze confundiu os gêneros e fez de Caracalla o que ele é moralmente, um velhaco, esquecendo-se do que ele é ‘historicamente’, um imperador romano” (Apud RANCIÈRE, 1998, p. 13). No entender do Rancière (1998), esse tipo de “representação” confunde duas ordens de grandeza e dois tipos de exemplaridade. E essa sua visão expressa exatamente a nossa escolha por trabalhar com a perspectiva de “invenção” nos estudos históricos do audiovisual e vice-versa, pelo menos de acordo com o nosso objeto de estudo.

Antes de fechar, importa acrescentar que essa perspectiva adotada por nós no presente trabalho considera também o conceito de Memória Coletiva como uma invenção, uma construção e reconstrução coletiva de ordens e valores sociais. Ou seja, a nossa visão em torno da memória coletiva cinge nas reflexões sobre os aspectos que marcaram a vida social na qual uma coletividade designa sua identidade, enquanto o outro grupo, exógeno sobretudo, (re)inventa uma ideia “representativa” dela¹⁰. Tornando-se objeto de disputas narrativas e, no caso do nosso objeto de estudo, também imagéticas.

¹⁰ É importante lembrar que essa distinção que fazemos entre uma coletividade “portadora” de uma memória experienciada e um grupo exógeno que a “representa” não deve ser confundida com uma tentativa de divisão bidimensional entre uma rememoração verdadeira e a falsa. Concordamos que a memória experienciada de forma coletiva também é sempre “re-apresentada”, haja vista que a experiência foi uma para cada membro da coletividade. O que quer dizer que cada parte dela significou coisas diferentes para cada um. O desígnio da identidade rememorada coletivamente que aqui defendemos cinge, e tão somente, no fato desse lembrar em

E isto significa sobretudo que, segundo a afirmação de Baczko (1985),

[...] para manter o domínio do imaginário social [e memória coletiva] as sociedades elaboram estratégias através da produção de discursos que unem as invenções coletivas numa linguagem. Essas estratégias para a manutenção do domínio sobre os imaginários nas mentalidades dependem da sua difusão, dessa forma os meios de comunicação em massa tornam-se recursos essenciais, pois possibilitam que um único emissor atinja simultaneamente uma grande audiência (BACZCO, 1985, p. 313).

Sendo assim, pode-se pensar o audiovisual enquanto um instrumento que tem o seu uso suscetível ao exercício de influência dos imaginários sociais ou memória coletiva dos telespectadores. A memória coletiva seria então, pois, uma peça efetiva e eficaz do dispositivo de controle do imaginário social e, em especial, do exercício da autoridade e do poder. Ao mesmo tempo, ele torna-se o lugar e o objeto de conflitos sociais. Qualquer sociedade precisa de imaginar e inventar a legitimidade que atribui aos fatos passados (HALBWACHS, 1950). Por outras palavras, o poder dessa construção e invenção tem necessariamente de enfrentar o seu arbitrário e controlá-lo reivindicando uma legitimidade. “Estes conflitos só são ‘imaginários’ no sentido em que tem por objeto a memória coletiva, ou seja, as relações de força no domínio do imaginário coletivo, e em que exigem a elaboração de estratégias adaptadas às modalidades específicas desses conflitos” (HALBWACHS, 1950, p. 110). Por isso, neste trabalho, propomos compreender como se configura o legado do Imperador Shaka kaSenzangakhona em algumas dimensões da vida social zulu e sul-africana no contexto da produção da série audiovisual *Shaka Zulu* (1986) e que implicações históricas teve na (re)invenção da memória coletiva nacional e nos Estudos Africanos.

E por falar em Estudos Africanos, para os interesses enunciados no presente trabalho de pesquisa, acreditamos ser importante analisar nas linhas que seguem a invenção da África através dos discursos históricos e invenções imagéticas (audiovisuais) ocidentais. Ou seja, analisar como esses discursos históricos e imagéticos contribuíram no surgimento ou invenção duma alteridade africana de cariz portentosa/primitivista. O exercício a seguir se dará, conforme dito na introdução deste capítulo, com base nas visões centrais de Mudimbe (1988) e Edward Said (1978).

conjunto envolver, como dizia Hampaté Bá, a convergência mínima dos discursos em relação a uma versão dos acontecimentos/eventos (BÁ, 2010).

1.2 A África que os discursos histórico-epistemológicos e representações audiovisuais inventaram.

O período que marcou o surgimento do cinema coincidiu com o momento em que as nações imperialistas estavam na corrida para a ocupação do continente africano e a consequente imposição do seu domínio colonial aos nativos africanos. Essa situação foi intensificada e legitimada pela Conferência de Berlim (1884-1885), realizada para mediar os conflitos de interesses territoriais e tendo como consequência a Partilha da África entre as nações europeias. Quer dizer, quando o cinema surgiu, em 1895, parte do continente africano encontrava-se sob ocupação imperialista europeia. Desde então, os discursos epistemológicos e as produções audiovisuais passaram a se configurar como recurso para documentar e legitimar suas conquistas imperialistas. Possibilitando assim o contato dos leitores e telespectadores europeus com as imagens das sociedades africanas consideradas portentosas/assustadoras/primitivas na época (SHOHAT; STAM, 2006).

Mahomed Bamba (2007) aponta que todos os países que mantiveram colônias na África produziram filmes sobre o continente. E que essas primeiras produções realizadas pelos europeus (inicialmente franceses e ingleses) e, posteriormente, por norte-americanos serviam preconceituosamente à lógica eurocêntrica e colonialista, trazendo em seus enredos “representações” exóticas, animais e primitivas do continente.

As primeiras produções cinematográficas ocidentais tenderam a retratar o continente africano como pano de fundo em meio aos protagonistas europeus. Não havia preocupação em apresentá-lo como um espaço geograficamente heterogêneo. Não houve preocupação em abordar as singularidades de cada sociedade ou região da África {...} Ao analisar as obras cinematográficas contemporâneas, entende-se que há três estereótipos principais nessas produções: o tropo da inferioridade, o tropo da intervenção e o tropo da fuga (BAMBA, 2010, p. 9).

Importa afirmar que as imagens presentes nessas produções audiovisuais possuem raízes nos discursos epistemológicos eurocêntricos dos séculos XIX, congelam a África e os africanos no tempo, fazendo da realidade africana uma circunstância permanente e não um percurso/fluxo histórico dinâmico. O objetivo era, assim como demonstram Shoat e Stam (2006), não só sustentar a dominação eurocêntrica, mas também o de bifurcar o mundo em “ocidente e o resto”. Aliás, foi injustamente com base nessa bifurcação que se organizava também a linguagem do dia-a-dia em hierarquias binárias que explicitamente favoreciam a Europa: “nossas nações, as tribos deles; nossas religiões, as superstições deles; nossa cultura, o folclore deles; nossa arte,

o artesanato deles; nossas manifestações, os tumultos deles; nossa defesa, o terrorismo deles; nossa língua, o dialeto deles etc.” (SHOAT & STAM, 2006, p.21).

Vale dizer que é por conta desses discursos que, ao abordar a questão dos estudos africanos no Brasil, Valdemir Zamparoni (2007) aponta que é necessário conhecer a história da África e fazê-la referência a partir da sua dinâmica interna e, também, em diálogo com aquilo que a humanidade construiu em termos de conhecimento. Segundo ele, esse conhecimento da história do continente no Brasil deveria ser capaz de transcender as imagens da África e dos africanos veiculados nos meios midiáticos que, em regra, giram em torno de discursos que, conforme o referido, fazem referência a África como um lugar “exótico”, “homogêneo” e cuja produção cultural se configura “permanentemente folclórica”. A crítica de Zamparoni (2007) demonstra que mesmo na contemporaneidade ainda existem “representações” audiovisuais e discursos epistemológicos cheios de estereótipos sobre o continente e que são velados de boas intenções. Aliás, é importante lembrar também que a ocupação europeia do continente africano e toda barbárie subsequente, ilustrada acima, era baseada numa lógica mascarada de “boas intenções”. Ao analisarmos essa época histórica, percebe-se que tudo fora feito com a pretenciosa ideia de levar a “civilização” para este continente que “representa a fase criança da humanidade” (HEGEL, 2010, p.110). Ou como muito bem esclareceu Victor Hugo no seu “Discurso sobre a África”, pronunciado em 18 de maio de 1879,

[...] as nações europeias devem cooperar para ir ao Sul, enfrentar essa barreira que está em frente de vocês, esse bloco de areia e de cinza, esse pedaço inerte e passivo que, desde seis mil anos, se colocou como obstáculo ao desenvolvimento universal, esse monstruoso Cam que deixa imobilizado Sem por sua enormidade – a África” (HUGO, 1879; apud NKOLO-FOÉ, 2013, p. 178).

É importante ver essas falas como fruto dos discursos epistemológicos empreendidos ao longo de séculos sobre o continente africano e que vão marcar “a invenção da África” (MUDIMBE, 1988; LOVEJOY, 2002; *et al*). Construções intelectuais e imagéticas que perpassam cronologicamente a antiguidade e ganham consubstancialidade na modernidade através da institucionalização de teorias racializantes, influenciadas sobretudo pela biologia – exemplo do *Darwinismo Social*, da antropologia biológica ou física etc. Teorias ou discursos epistemológicos caracterizados principalmente pelas suas concepções analíticas – e científicas – unicelular e hierarquizante do conceito de “cultura e raça” (BENEDICT, 1950; BALANDIER 1967; *et al*). E cuja função social, conforme o referido acima, visa a legitimação do domínio

dos europeus sobre os povos inventados e representados cultural e racialmente como inferiores, dentre os quais, os negros africanos, os nativos da América, Ásia etc.

O que significa que, para uma maior compreensão do desenvolvimento desses arranjos epistemológicos e imagéticos que fundam o conhecimento sobre África nos moldes ocidentais (MUDIMBE, 1988), é preciso tomar em conta que essa não foi uma experiência isolada ou uma realidade exclusivamente africana. Aliás, Edward Said (1978), ao trabalhar a ideia de Oriente como invenção do Ocidente, aponta que desde a antiguidade o Oriente também foi inventado como um “lugar de episódios romanescos, seres exóticos, lembranças e paisagens encantadas, experiências extraordinárias” (SAID, 1978, p.21). O autor defende que houve uma construção intelectual, epistemológica e política da concepção de Oriente, senão igual, talvez muito próxima a que a África foi submetida.

Analisando o “orientalismo” na perspectiva dos discursos históricos, Said (1978) afirma que esse conceito é o resultado de um empreendimento disciplinar extremamente sistematizado por meio do qual a cultura ocidental, sobretudo europeia, se legitima e reforça ideais de identidade ao colocar o oriente como o seu contraposto. Entretanto, o orientalismo para Said

[...] é mais particularmente valioso como um sinal do poder europeu-atlântico sobre o Oriente do que como um discurso verídico sobre o Oriente (o que, na sua forma acadêmica ou erudita, é o que ele afirma ser). [...] Afinal, qualquer sistema de ideias capaz de permanecer imutável como conhecimento passível de ser ensinado (em academias, livros, congressos, universidades, institutos de relações exteriores) [...] deve ser algo mais formidável do que uma simples coleção de mentiras. O Orientalismo, portanto, não é uma visionária fantasia europeia sobre o Oriente, mas um corpo elaborado de teoria e prática em que, por muitas gerações, tem-se feito um considerável investimento material (SAID, 2007, p.33).

E quem fala do Orientalismo também fala do conceito do “*Latin American*”, do “primitivismo africano” etc. Aliás, foi nessa perspectiva que Valentin Yves Mudimbe (1988) cunhou a ideia da “Invenção da África”. Ao estudar gnose africana através dos discursos de filósofos, antropólogos, missionários e ideólogos, Mudimbe (1988) aponta algumas hipóteses sobre o *locus* epistemológico dessa “invenção” e o seu significado nos discursos sobre a África. Ele afirma que foi no século XVIII, em meio a uma ideologia mercantilista, que surgiram as primeiras interpretações estruturantes do conceito de “selvagens” “primitivos” “portentosas” etc. Mudimbe (1988) ainda informa que foi durante a cruzada imperialista que a

[...] evolução, conquista e diferença tornam-se sinais de um destino teológico, biológico e antropológico que atribui às coisas e aos seres tanto os seus lugares naturais como a sua missão social. Os teóricos do capitalismo, como Benjamin Kidd

e Karl Pearson, em Inglaterra, Paul Leroy-Beaulieu, em França, Friedrich Naumann e Friedrich von Bernhard, na Alemanha, assim como os filósofos, comentam dois paradigmas principais e complementares. Estes são a superioridade inerente à raça branca e, como já foi explicitado na *Filosofia do Direito* de Hegel, a necessidade de as economias e estruturas europeias se expandirem para as “zonas virgens” do mundo (MUDIMBE, 1988, p. 28).

Neste sentido, V. Y. Mudimbe (1988) revela que através dos discursos de “primitivismo”, “desordem” e “regeneração” a África foi inventada, garantindo assim a manutenção do poder ou domínio imperialista ocidental. Ou seja, foi a partir desses “múltiplos discursos que os mundos africanos foram estabelecidos enquanto realidades para o conhecimento” (MUDIMBE, 1988, p.13).

Vale afirmar que esse tipo de invenção de alteridades tenta (re) criar espaços imaginários impondo uma nova memória coletiva¹¹, redefinindo/recriando os conceitos e as dinâmicas relacionais da comunidade e da ancestralidade que, conforme afirma a socióloga nigeriana, Oyèrónké Oyèwùmí (1997), imprime a lógica cultural das categorias sociais ocidentais baseada em uma ideologia universalista do determinismo biológico: onde acredita-se que a biologia fornece a base lógica para a organização do mundo social. E, claro, vale informar que isso não se dá sem uma intensa correlação de forças e resistências narrativas e epistemológicas.

Em outras palavras, a invenção do “outro eu” (MUDIMBE, 1988) é o resultado de uma correlação de forças identitárias. É por isso que “atualmente, os próprios africanos leem, desafiam, rescrevem estes discursos como um modo de explicar e definir a sua cultura, história e ser” (MUDIMBE, 1988, p.3). Ou seja, é dentro dessa perspectiva discursiva/epistemológica que os/as africanos/as procuram desconstruir, reconstruir e reapropriar-se das narrativas sobre suas identidades e cosmologias. O mesmo ocorre no caso da invenção das Tradições.

Terence Ranger (2008) em “Invenção das Tradições”, ao discorrer sobre a Invenção da Tradição na África Colonial, destaca que desde a chegada dos colonizadores europeus, sobretudo franceses e britânicos, tradições inventadas na Europa foram levadas ao continente africano como forma de lidar com as diferenças entre os sistemas político, social e jurídico, trazendo em suas neotradições discursos modernizadores e reafirmando ideais hierárquicas de subordinação a realidades sociais africanas. E isso fora feito tanto através de discursos epistemológicos como também, segundo faz crer Mohamed Bamba (2006), com o recurso às

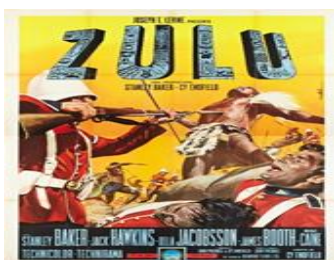
¹¹ Vale ressaltar que no caso da África como a dominação completa foi tardia e também durou pouco tempo, os estudos pós coloniais analisam que essa invenção de alteridades só vai ganhar uma efetivação através duma nova roupagem no pós-independência por conta das relações de colonialidade que a pequena burguesia vai adotar ao assumir o controle de Estado e não realizar o suicídio de classe que Amílcar Cabral aconselhou outrora.

produções audiovisuais/cinematográficas para “ilustrar” não somente o “caráter primitivo das sociedades africanas”, mas também a “superioridade ocidental”¹².

Em suma, o debate em torno da ideia de Invenção da África (ou do Oriente *et al*) e até mesmo das Tradições em África revela que houve uma combinação entre os discursos epistemológicos e as produções audiovisuais na disseminação das imagens exóticas do continente como forma de legitimar ou reafirmar os ideais da dominação europeia. E muitos estudiosos insistem que esses discursos e imagens estereotipadamente inventados ainda continuam presentes em muitas tramas audiovisuais contemporâneas sobre as sociedades étnicas africanas. É o caso de várias produções que, por exemplo, antecederam a série Shaka Zulu (1986).

Dito isto, a título de exemplo, apesar de não constituir o foco no presente trabalho, importa apresentar de forma resumida dois filmes britânicos que expressam essa realidade das tramas da época envolvendo sobretudo os zulus: *Zulu* (1964) e *Zulu Dawn* (1979). O recurso à análise resumida dessas duas obras se justifica pelo fato de terem sido objetos de referência e de justificativa usada pelos autores e realizadores da série Shaka Zulu (1986). Estes últimos entenderam que as privações e os preconceitos existentes nessas duas e mais obras cinematográficas produzidas por brancos europeus na África do Sul “projetaram a necessidade urgente de uma produção endógena para devolver dignidade à história sociocultural dos Zulus e do imperador Shaka” (FAURE, 1987; em entrevista à canal da SABC).

Figura 1 – Cartaz de *Zulu* (1964)



Fonte: IMP Awards¹³

Figura 2 - Cartaz de *Zulu Dawn* (1979)



Fonte: Cine Material¹⁴

¹² Isso demonstra que, assim como defendeu o cineasta e crítico de cinema Manthia Diawara (2007), a produção do cinema não se realiza a partir do nada. Aliás, Diawara afirma que no caso da África, precisamos recordar que muitos dos filmes foram feitos a pedido de instituições europeias que retrataram com sucesso “a situação trágica do continente”, mas possuem pouca compreensão ou desejo de conhecer as necessidades das pessoas. “Filmes problematizantes tratam os africanos como objetos sobre os quais o diretor fala, e não como sujeitos que possuem desejos, indiferentemente de suas condições sociais” (DIAWARA, 2007, p.67).

¹³ Disponível em: http://www.impawards.com/intl/uk/1964/zulu_ver3_xlg.html Acesso em: 25/09/2021

¹⁴ Disponível em: <https://www.cinematerial.com/movies/zulu-dawn-i80180/p/rm3lqkt3> Acesso em: 25/09/2021

1.2.1 ZULU (1964)

Zulu (1964) é um filme de guerra britânico lançado no Reino Unido em 22 de janeiro de 1964. Produzido e dirigido por Cy Endfield¹⁵, Basil Keys e Joseph E. Levine (não creditado), roteirizado por John Prebble. A produção foi realizada pela Diamond Films e distribuída pela *Paramount British Pictures*. Foi o primeiro filme ocidental gravado na África do Sul com grande alcance internacional. As filmagens foram realizadas no Parque Nacional Royal Natal, província de KwaZulu-Natal, localizada a 90 milhas de Rorke's Drift, local onde originalmente ocorreu o conflito. Foi realizado quando o país ainda estava sob o regime do Apartheid (1948-1994).

O enredo do filme apresenta basicamente a história de uma das batalhas mais conhecidas da Guerra Anglo-Zulu, a batalha de Rorke's Drift, em 1879, na qual um pelotão de 140 homens do exército britânico, comandados pelo engenheiro e tenente John Chard e Gonville Bromhead, enfrenta 4000 guerreiros Zulus. Ao longo do filme, juntam-se a eles o missionário sueco Otto Wins e sua filha Margaretta, com a intenção de evitar qualquer foco de violência. Mas os tenentes, com a ajuda de um bôer, tentam desenvolver estratégias para alcançar a vitória perante os Zulus. Durante a análise desta produção, aparecem questões importantes a serem elencadas no que refere à “representação” dos Zulus. O enredo do filme é direcionado na perspectiva dos britânicos e não na dos Zulus, e o idioma predominante é o inglês. Os personagens europeus apresentam particularidades em suas trajetórias de vida; já os Zulus, mesmo em maior quantidade, são representados de maneira generalizante e homogênea. Até mesmo suas estratégias de guerra, tão temidas pelos militares ingleses, são descritas e analisadas com mediocridade na perspectiva do bôer Adenorff e do suíço Dutchy.

Esta produção é marcada também pelo exotismo, especificamente na cena do casamento zulu, à qual a missionária assiste com um olhar de repulsa e diz: “É fantástico, eu sei. Mas também é horrível, não é?”. Sobre esse aspecto, Kiernan (1995) aponta que existe um caráter de excitação estética em relação ao continente africano e define o olhar exótico como uma “tensão entre o fascínio e a repulsa”, que mesmo não criando o racismo, permite que o sentimento racista se aflore no século XIX, período abordado no enredo. Na trama, existe uma nítida intenção dos autores em reproduzir e sustentar esse olhar exótico por meio dos

¹⁵ Disponível em: http://www.impawards.com/intl/uk/1964/zulu_ver3_xlg.html Acesso em: 25/09/2021

personagens, como uma tentativa de reconstituir o imaginário europeu na segunda metade do século XIX, marcado, dentre diversos aspectos, pelo exotismo.

Ao longo da narrativa da obra, percebe-se que não há uma discussão sobre a Guerra Anglo-Zulu, nem sobre a ocupação imperialista na África. Dessa forma, quando o telespectador se deixa levar pela emoção das cenas, acaba tendo a impressão de que os Zulus são os antagonistas, com seu contingente superior de soldados, e que tinham a intenção de massacrar o exército britânico a qualquer custo. Ao mesmo tempo, tende-se a imaginar os europeus como heróis, que mesmo em desvantagem, saem vitoriosos da batalha. Os objetivos políticos e trajetórias coletivas e individuais dos zulus não interessam ao enredo.

Os soldados do exército britânico são filmados, na maioria das vezes, em primeiro plano ou em Plongée (câmera posicionada de cima para baixo), dando ênfase ao pequeno forte em que os soldados se encontravam, transmitindo uma ideia de inferioridade numérica e superioridade estratégico-intelectual. Os guerreiros do exército Zulu aparecem em ângulos abertos ou em contraplongée (câmera posicionada de baixo para cima), são filmados vindos de cima das montanhas, o que amplia o seu volume numérico e expõe sua falta de estratégia militar. Ou seja, esses enquadramentos terminam contribuindo com o imaginário europeu a respeito dos Zulus, representando a sua “constante estado de selvageria e estupidez”. E, ao fim da trama, os autores acabam enaltecendo a vitória dos britânicos, destacando a insignificância do elevado número de tropas zulus perante a sabedoria militar do pequeno exército britânico.

A partir do que foi exposto, sugere-se que a trama, em sua maioria, tende a reafirmar a bravura do contingente britânico, sendo os Zulus “representados” como meros “estúpidos” que apenas engradem a vitória do adversário. Apesar do título “Zulu”, a função heroica do filme é destinada aos colonizadores, representados pelo exército inglês. Mediante tal contexto, pode-se sugerir que os diretores, mesmo tendo uma inclinação oposta aos padrões coloniais, preferiram produzir uma película que agradasse a sociedade receptora dessa produção. Mesmo apresentando pequenas aberturas na representação dos povos Zulu, o filme serve muito mais como uma forma de reafirmar o nacionalismo britânico frente à efervescência de independências que estavam ocorrendo no continente africano na década de 1960¹⁶.

¹⁶ Para mais detalhes dessa obra recomendamos a leitura da monografia de Milca Salém Silva, *A África do Sul no cinema ocidental: Guerra, Colonialismo e Resistência nas produções Zulu (1964) e Zulu Dawn (1979)*, 2018.

1.2.2 ZULU DAWN (1979)

Zulu Dawn é uma produção britânica lançada nos cinemas mundiais em 1979 e distribuída pela empresa norte-americana *Paramount Pictures*. Foi dirigida por Douglas Hickox, produzida por Nete Kohn e James Faulkner, e roteirizada por Cy Endfield e Anthony Story. Seu elenco contou com a participação de diversos atores, entre estes, Burt Lancaster, Peter O'Toole, Simon Ward, Bob Hoskins e Denholm Elliott. O enredo da trama se passa em Natal, uma das colônias inglesas da África do Sul, e gira em torno da preparação e Batalha de Isandlwana, ocorrida em 1879, motivada pelo ultimato de Lorde Chelmsford destinado a Cetshwayo, rei dos zulus, ordenando a dissolução do seu Reino para construir uma estrada de ferro que facilitaria o crescimento da indústria mineira em sua colônia. Contudo, Cetshwayo nega a ordem, o que leva à Guerra Anglo-Zulu, sendo a Batalha de Isandlwana a primeira durante esse conflito, em que os Zulus saem vitoriosos.

Primeiramente, é importante ressaltar que Zulu Dawn é uma prequela de Zulu, lançado em 1964. Historicamente, a Batalha de Isandlwana ocorreu três horas antes da Batalha de Rorke's Drift, representada em Zulu. Mas, a vitória zulu chegou às telas dos cinemas mundiais apenas quinze anos após o lançamento de Zulu (1964), que narra a o triunfo britânico na Guerra Anglo-Zulu, conforme vimos acima. Esse fato pode ser entendido levando-se em consideração os diferentes contextos das produções. Zulu Dawn foi lançado no fim da década de 1970, período no qual o Apartheid ainda vigorava na África do Sul, mas a opinião pública internacional não apoiava mais o regime.

Zulu Dawn apresenta na primeira parte uma contextualização da situação da África do Sul. Apontando os motivos que levaram à Guerra Anglo-Zulu, é possível perceber o teor do ultimato exigindo a dissolução do Reino Zulu e a recusa de Cetshwayo em acatar as ordens britânicas em defesa de seu povo, optando pela resistência. O enredo também apresenta colonos que não eram favoráveis à guerra, como Bishop Colenso e sua filha Fanny Colenso, que questionam os reais motivos britânicos para a guerra.

Nesta obra, percebe-se que os produtores adotaram uma perspectiva comparativista entre a cultura zulu e europeia por meio de seus diferentes costumes e padrões de comportamento, pois, enquanto os britânicos jogam baseball e tênis, os zulus se divertem assistindo a um duelo de guerreiros até a morte. E isso pretende demonstrar o caráter primitivista dos zulus enquanto enaltece a modernidade e “civilização” euro-ocidental. Do mesmo modo, vê-se os soldados britânicos flertando com as damas (mulheres), há também

cenas do ritual com cantos e danças entre homens e mulheres zulus, além do contraste entre o armamento moderno e as lanças e escudos dos guerreiros do rei Cetshwayo.

Apesar da notável abertura de seu enredo em relação a algumas questões, sobretudo o fato de assumir a vitória zulu na supracitada, os Zulus continuam sendo representados com as mesmas características generalizantes. Apenas Cetshwayo e o guerreiro que lidera o grupo de zulus, que se tornaram prisioneiros dos ingleses, são personagens bem delimitados, apresentando perspectivas próprias. Na trama, também deixam de ser abordadas as especificidades das estratégias de guerra zulu, como se a derrota dos britânicos fosse resultado apenas de sua desorganização interna e não da grande capacidade de organização militar dos zulus, iniciada com o rei Shaka (1787-1828) décadas antes da Guerra Anglo-Zulu.

Todavia, acredita-se que os meios de comunicação e o cinema (audiovisual) possuem centros muito mais diversos hoje em dia e com o poder não apenas de oferecer “representações alternativas”, mas também de abrir espaços paralelos para transformações e simbioses entre culturas (SHOAT & STAM, 2006). Aliás, é justamente nesse contexto que o cinema africano endógeno nasce, conforme Guy Hennebelle (1978), “por *fôrceps*, do nada”. Feito pelos próprios cineastas africanos com o objetivo de apropriar-se do discurso sobre o *ethos* africano, servindo de contrapeso ou contranarrativa. Por isso, para os objetivos da presente pesquisa e do seu desenvolvimento, procuraremos analisar em que molde a série Shaka Zulu (1986) se encaixa nesse debate sobre os rumos do cinema africano contemporâneo.

Em relação ao cinema africano, acreditamos que existe uma clara necessidade, no Brasil pelo menos, em realizar estudos aprofundados sobre a economia política das produções audiovisuais realizadas dentro do continente e que procuram se apresentar como alternativas em relação a indústria cinematográfica dominante. Mas, como isto não constitui o foco e nem daríamos conta da tamanha problematização neste trabalho, focaremos apenas em duas notas rápidas e importantes.

Primeiro, queremos destacar que o surgimento de um cinema endógeno africano data da segunda metade do século XX e ganhou força – em um contexto de independências dos países africanos – como uma atividade realizada e produzida por africanos motivados pela reivindicação do direito de serem os responsáveis pela produção das suas próprias imagens. A ideia era fazer do audiovisual um espaço de desconstrução de estereótipos e de reafirmação da cultura e também de luta pela recuperação de memórias e identidades africanas que foram negligenciadas pelo imperialismo e/ou colonialismo (BOUGHEDIR, 2007).

Segundo, apesar desse esforço visível, de todas as produções artísticas, com vista a produzir imagens e concepções sobre a alteridade africana, conforme atesta Mahomed Bamba (2007), o audiovisual continua sendo aquele em que a diversidade cultural do continente mais dificilmente pode se expressar. Carolin Ferreira (2014) destaca que essa dificuldade ocorre porque “as condições em que o cinema se desenvolveu no continente africano após a descolonização foram marcadas por diversos fatores, como a falta de financiamento, escassez de equipamentos, inexistência de laboratórios apropriados e a impossibilidade de formar recursos humanos no próprio continente” (FERREIRA, 2014, p.33). No entanto, é importante dizer que mesmo com esse cenário apresentado pela Carolin (2014), alguns países africanos conseguiram constituir sua indústria cinematográfica própria, a exemplo de África do Sul (nosso objeto de estudo), Egito, Burquina Fasso, Gana e Nigéria, os quais são investidores significativos nesse ramo, e diversos outros países que embora não sejam grandes nomes do cinema africano, realizaram produções expressivas ao longo dos anos (Ver BAMBA, 2007; BOUGHEDIR, 2007; THIONG’O 2008; *et al.*).

No que se refere a África do Sul, é importante considerar que a realização de produções locais apresenta algumas particularidades, principalmente em decorrência do estabelecimento do regime de segregação racial, conhecido como *Apartheid*, em 1948 pelo Partido Nacional Africâner (contamos aprofundar este assunto no próximo capítulo da presente pesquisa). O cinema sul-africano teve seu início no período em que o país estava submetido a colonização britânica. Esse período ficou inclusive marcado pela criação do *Bantu Educational Cinema Experiment* (BEKE) que funcionou de 1935 a 1937.

Os filmes do BEKE, segundo seus idealizadores, procuravam unir entretenimento e educação, respeitando as tradições africanas. No entanto, diversos filmes tentavam ensinar as práticas de saúde e educação de um ponto de vista ocidental, como *Post Office Saving Bank* e *Tax*. Além disso, a orientação partia muitas vezes unilateralmente dos brancos, como é o caso de *Veterinary Training of African Natives*, onde no primeiro plano, a instrução é dada por um europeu em trajes elegantes e num patamar superior aos alunos negros (GOMES, 2014, p.10).

E com a instituição do regime de *Apartheid* (1948-1994), Keyan Tomaselli e Arnold Shepperson (2014) afirmam que houve uma deterioração, haja vista a adoção de uma clara política de fragmentação na indústria cinematográfica sul africana, tanto racial como linguisticamente. Segundo esses autores, o governo do Partido Nacional priorizou o estabelecimento de companhias “brancas” que produziam para o mercado internacional, transformando-se em empreendimentos coloniais de alto padrão (TOMASELLI;

SHEPPERSON, 2014). Em paralelo a esse segmento surgiu nas reservas a partir de 1974 uma indústria de filmes “negros”, de baixo orçamento, na maioria das vezes com diretores brancos e conservadores, que subsidiados pelo Estado realizaram produções com temáticas que propagandeavam, mesmo que de forma indireta, a política do Apartheid (TOMASELLI, 2003).

Durante o período anterior a 1994, o cinema na África do Sul estava fortemente ligado, tanto em termos criativos quanto em termos financeiros, aos interesses americanos e europeus, de forma que as produções sul-africanas e estrangeiras eram quase idênticas. Ou seja, de um lado ocorreu o desenvolvimento de empreendimentos coloniais de alto padrão, e do outro houve a formação de uma indústria de filmes “negros”, mas cujos negros muitas vezes nem apareciam senão por intermédio de utilização de atores brancos com os corpos e rostos caracterizados. Outra coisa, os negros muitas vezes eram proibidos de assistir a esses filmes (TOMASELLI; SHEPPERSON, 2014, p. 183; tradução nossa do inglês).

Por outro lado, mesmo quando o filme se tratasse das lutas endógenas sul-africanas pela emancipação, acrescenta Tomaselli (2003), por contar com os diretores brancos, esses negros só conseguem alguma proeza na trama através ou por intermédio de um protagonismo branco exógeno.

A análise de *Shaka Zulu*, portanto, torna-se importante, posto ter sido uma produção de grande alcance mundial e cuja proposta inicial, segundo os seus criadores, visa fundamentalmente reverter o quadro de “representações distorcidas da sociedade zulu e do rei Shaka” (SINCLAIR, 2014; em entrevista ao site *Camera in the sun*). Sendo assim, levanta-se as seguintes questões: a série *Shaka Zulu* (1986) cumpriu esse papel almejado pelos produtores e realizadores? Ou se configurou na prática como mais uma manobra do governo do Apartheid, segundo os seus críticos, dando uma visibilidade seletiva e distorcida à história de um determinado povo sul-africano, para contornar o embargo cultural e econômico de que a África do Sul foi submetida na época?

Certamente as respostas para essas questões levantadas clamam por uma discussão mais condensada sobre os imbróglis e as disputas políticas, socioeconômicas e imagéticas durante o período conhecido por Apartheid na África do Sul e que influenciou a produção da série *Shaka Zulu* (1986). Assuntos esses que contamos discutir no próximo capítulo.

Ou seja, por entender que uma produção cinematográfica enquanto fruto da sociedade de sua criação também age nela de diversas maneiras: forma opiniões, ilude ou denuncia, mascara ou evidencia interesses e disputas sociais, políticos, econômicos etc., o próximo capítulo discutirá diacrônica e sistematicamente o contexto em que a série *Shaka Zulu* (1986) foi produzida e lançada na África do Sul. Mais especificamente, faremos uma breve abordagem sobre as disputas políticas que marcaram a implementação do regime do Apartheid na África

do Sul. Retomando assim, desta vez com mais profundidade, a problematização iniciada neste capítulo que aqui se encerra. Falaremos sobre as políticas, estratégias ideológicas e cinematográficas durante o Apartheid na África do Sul - pensando sobretudo nas diversas transformações ocorridas e que afetaram direta ou indiretamente as condições materiais e simbólicas de produção da série Shaka Zulu (1986).

CAPÍTULO II - ÁFRICA DO SUL: APARTHEID, CINEMA E AS DISPUTAS POLÍTICO-SOCIAIS SUBSEQUENTES.

O regime de segregação racial conhecido como *Apartheid* foi institucionalizado legalmente na África do Sul em 1948 pelo Partido Nacional e persistiu até 1994, ano no qual chegaram ao fim as negociações com a eleição de Nelson Mandela como presidente da república. Contudo, é de fundamental importância entender que as bases para a implementação e legalização do regime segregacionista possuem raízes históricas mais profundas, marcadas por ideologias resultantes do processo de colonização na região que atualmente é conhecida como África do Sul. Aqui, faremos um breve resgate da história da África do Sul durante o período de suas colonizações, para que sejam compreendidos alguns aspectos que levaram a constituição do Apartheid.

O processo de ocupação europeu da região compreendida atualmente como África do Sul se deu inicialmente pelos portugueses, segundo Donald Denoon (2010), em 1497. Contudo, o clima temperado do hemisfério austral e as terras pouco férteis, fizeram com que os interesses no Cabo da Boa Esperança fossem apenas para facilitar o processo de expansão ultramarina, servindo como um ponto estratégico na rota comercial para o escoamento do comércio de Goa. Somente em 1652 a região foi ocupada pela Companhia Holandesa das Índias Orientais que estabeleceu uma colônia na Cidade do Cabo. De acordo com Denoon (2010), os holandeses tinham o objetivo de implantar uma estação de reabastecimento de seus navios em trânsito para as Índias, e, diferente dos portugueses, a Companhia poderia fazer investimentos em fundos que recuperaria apenas a longo prazo, permanecendo até 1795.

É importante destacar que durante a ocupação holandesa na região, houve o processo de individualização de um grupo de colonos conhecidos inicialmente como *free burghers* e posteriormente como *bôeres*. Essa população era composta por fazendeiros e pequenos produtores de alimentos em busca de terras, que se expandiram pelo interior da região através de um processo de migração conhecido por *treck*. Elikia M'Bokolo (2011) aponta que essa expansão teve como consequência relações bastante conflituosas com as populações africanas que já habitavam a região, levando ao confronto dos *bôeres* com povos como os *khoikhoi*, *sans*

e xhosa¹⁷, e mesmo com a resistência desses povos, acabaram sendo despojados de suas terras e colocados a serviço dos brancos.

Os *bôeres*, que durante o Apartheid passam a se identificar como *afrikaners*, de acordo com Hanna Arendt (2012), acabam utilizando a pecuária e escravidão como resposta para o solo pouco fértil.

A escravidão das populações negras sul-africanas não foi motivada apenas pela ausência de mão de obra, mas por uma ideologia de superioridade racial oriunda de uma interpretação muito particular do calvinismo defendido pela Igreja Reformada Holandesa, percebendo-se como uma comunidade racialmente distinta e superior, não aceitando esses povos como seus semelhantes, e desta forma haviam sido predestinados por Deus para a ociosa dominação de outra espécie que, por sua vez estaria condenada a um trabalho forçado (ARENDR, 2012, p. 280-281).

Em 1795 o domínio da colônia do Cabo da Boa Esperança passou a ser do Império Britânico, em um cenário em que a Companhia Britânica das Índias Orientais conquista o domínio do comércio com a Índia e toma o controle da região para protegê-la contra a França Napoleônica (DARCH, 2010). A partir de então um conflito de interesses surge entre os *bôeres* e novos colonizadores. Os britânicos levam para a região uma concepção de capitalismo que transformou a organização socioeconômica da colônia, opondo-se ao modo de vida dos *bôeres* essencialmente agrícola. Além disso, a proibição da escravização das populações negras sul-africanas, bem como a imposição do inglês como idioma oficial, intensificou o conflito entre *bôeres* e britânicos (BRAGA, 2011, p. 60)

Esse conflito de interesses resultou, em 1837, em uma migração dos *bôeres* para nordeste, conhecida como “Grande *Trek*” com a finalidade de fundar uma nova sociedade colonial, esse movimento teve como consequência confrontos com os povos que já habitavam essa região, assim como a fundação de duas repúblicas: *Orange* (1842) e *Transvaal* (1852), período em que começou a se formar a base institucional do Apartheid a partir de um conjunto de leis destinadas a disposição de mão-de-obra negra baratíssima, justificada pela ideologia racista dos *bôeres*, em que populações negras tinham como obrigação trabalhar para os brancos (DE JONGE, 1991, p. 29).

Mas, o estopim para o acirramento das desavenças entre *bôeres* e britânicos foi a descoberta de jazidas de ouro e diamante no interior da África Austral, tendo como

¹⁷ O Confronto entre *bôeres* e xhosa ficou conhecido como as Guerras de Fronteiras ou Guerras Cafres (1750-1856)

consequência a anexação, pelos britânicos, de uma região diamantífera que se localizava no território bôer, colocando em risco o privilégio racial que afirmavam ter. Esse fato, somado a outras motivações já citadas, deram início a Guerra Anglo-Bôer que durou de 1899 a 1902 quando os britânicos conseguem a vitória com muita dificuldade e assinam o *Tratado de Vereeniging*, em que Reino Unido e representantes das repúblicas bôeres reconhecem todo território da África do Sul como um domínio britânico, mais tarde passa a ser reconhecido como *União Sul-Africana*¹⁸.

É fundamental ressaltar que, conforme aponta Aldina Melo (2017, p. 68), no fim da Guerra Anglo-bôer, os bôeres foram indenizados pelos britânicos em decorrência dos prejuízos causados pela guerra e puderam, ainda, adotar a língua holandesa como oficial naquela região. Sobre essa questão, Hanna Arendt (2012) destaca que ao perderem o confronto, os bôeres “ganharam definitivamente o consentimento de todos os outros elementos europeus, inclusive do governo britânico, para instauração de uma sociedade racial regida pela falta de direito” (ARENDR, 2012, p. 286). Ao fim da guerra, os britânicos conquistam o poder econômico, mas os bôeres permanecem com uma influência política, que cresce nas décadas seguintes e aflora um forte nacionalismo no meio deles, passando a se identificar como Africâneres. Esse crescimento tem como raiz, não só o potencial econômico do Transvaal em relação ao Cabo, mas também o fato de os africânderes serem maioria entre a população branca na África do Sul, assumindo posteriormente a liderança da União Sul-Africana.

Nesse período foi criada a *Lei da Terra dos Nativos* (1913), decretando que os trabalhadores negros não poderiam ocupar mais de 13% da área total do território sul-africano, ocupando apenas as áreas pertencentes as reservas negras, afastados das áreas ocupadas pelos brancos. Em 1914, houve a criação do Partido Nacional, pelos africâneres, com a missão de defender uma suposta pureza da “raça africânder”, que governou o país e instituiu o Apartheid de 1948 a 1994, excluindo das práticas democráticas as populações negras sul-africanas e asiáticas¹⁹ que habitavam a região (DE JONGE, 1991).

Klass de Jonge (1991) ao tratar sobre o Apartheid na África do Sul, considera que o regime se dividiu em três períodos. Inicialmente houve a fase de implementação do Apartheid

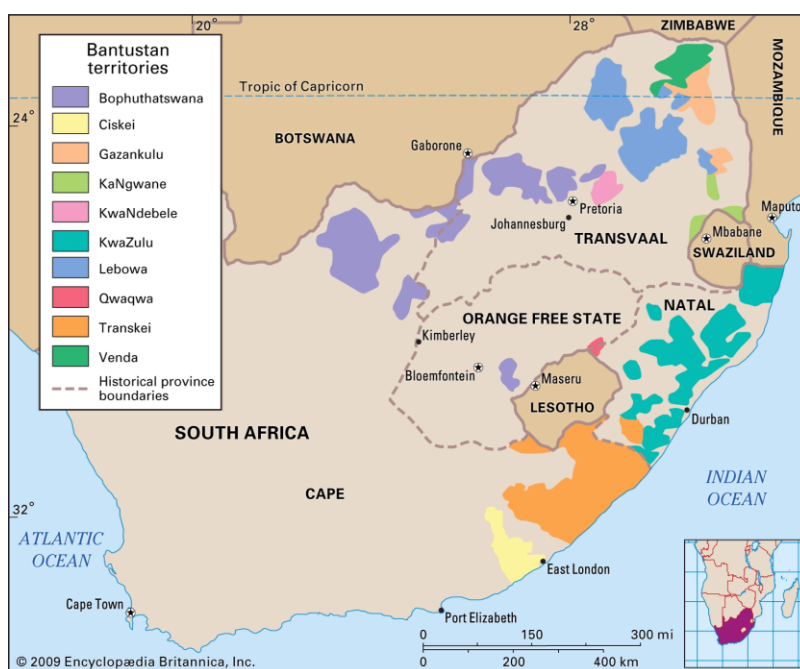
¹⁸ Criada em 1910, a União Sul-Africana reconhecia as quatro províncias: Cabo, Natal, Orange e Transvaal como um domínio britânico, tendo Louis Botha como primeiro-ministro, que deu os primeiros passos em direção a institucionalização legal do Apartheid.

¹⁹ É importante ressaltar que houve uma significativa imigração da Índia para a África do Sul, iniciada a partir de 1860, para suprir a carência de mão de obra, tornando-se a terceira maior população da região (BRAGA, 2011, p. 64).

pelo Partido Nacional (1948-1961), com a institucionalização de uma legislação segregacionista extremamente discriminatória. A partir de então foram estabelecidas pelo Estado diversas leis de cunho segregacionista, como a *Lei de Casamentos Mistos* em 1949, que proibia casamentos inter-raciais e a *Lei da Imoralidade* de 1950, que proibia relações sexuais extraconjugais entre pessoas de raças diferentes. Foi criada também a *Lei de Registro Populacional* em 1950, que classificava a população sul-africana em grupos distintos, sofrendo alterações ao longo do tempo, sendo estes: brancos, mestiços, asiáticos e bantos. Além disso, a classificação da população entre esses grupos levava em consideração a aparência física, prevendo também a separação de famílias caso seus membros fossem classificados em categorias distintas (BARBOSA, 2015).

O segundo período do Apartheid (1961-1976) foi marcado por um programa de “engenharia social” que instituiu uma política de desenvolvimento separado que consistiu na separação das populações negras em zonas étnicas, conhecidas como *bantustões*, a partir da *Lei de Promoção do Autogoverno Banto* criada em 1959 (vide De Jonge, 1991). Essa lei teve como finalidade “manter os negros fora dos bairros e reservas brancas, mas perto delas para servirem de mão-de-obra barata”, sob um discurso de formação de uma comunidade de nações que se juntariam aos protetorados britânicos e tornar-se-iam independentes futuramente. Mas, “a independência dos bantustões ocorreria apenas em teoria, pois, na prática continuaria a haver um homem branco por trás das chefias locais, interferindo indiretamente nos assuntos relacionados às reservas” (DE JONGE, 1991, p.48). Além disso, as populações negras acabaram tendo seus territórios demarcados de forma arbitrária, reduzidos em suas proporções territoriais, vivendo em situação de miséria sem a assistência necessária, superpovoamento e terras inférteis, o que levou posteriormente ao processo de êxodo massivo (PEREIRA, 2010).

Figura 3 - Mapa dos bantustões/homelands da África do Sul na década de 1950



Fonte: Britannica²⁰

As divisões dos bantustões pelo governo do Apartheid seguiu uma lógica de “desenvolvimento separado”, divididos por etnia, não correspondendo aos vastos territórios ocupados por esses povos originalmente. As populações negras foram divididas em dez bantustões, sendo estes: Bantustão *Bophuthatswana* abrigava o grupo étnico Tswana; Bantustão *Transkei* reunia o grupo étnico Xhosa; Bantustão de *Ciskei* também reunia a etnia Xhosa; Bantustão *Venda* reunia a etnia Venda; Bantustão *GazanKulu* reunia a etnia Tsonga; Bantustão *KaNgwane* agrupava a etnia Swasi; Bantustão *KwaNdebele* reunia a etnia Ndebele; Bantustão *Lebowa* reunia o grupo étnico Sotho do Norte; Bantustão *QwaQwa* Reunia os Sotho do Sul e Bantustão *KwaZulu*, lugar habitado pelos Zulus (DE JONGE, 1991) .

A terceira e última fase do regime (1976-1994), foi marcada por tentativas de reformas do regime com a finalidade de produzir uma nova imagem da África do Sul a partir da ideia de uma transição gradual do sistema de segregação racial para um regime democrático (vide o programa de governo do Partido Nacional, 1975). Pieter William Botha foi primeiro-ministro durante esse período, adotando como estratégia: dar maior poder aos militares com a finalidade de evitar agitações revolucionárias e uma maior aproximação com os chefes mais importantes da indústria local.

²⁰ Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Bantustan>> Acesso: 26/09/2021

Essa fase foi marcada por sucessivas crises econômicas, bem como pressões internas e externas para que a segregação chegasse ao fim no país. Dessa forma, o primeiro-ministro adota como plano de governo abolir o “pequeno-apartheid”, sem transformação essencial do sistema, apenas concedendo um pouco mais de poder aos líderes negros confiáveis [...] formando uma pequena burguesia negra aliada ao governo com a intenção de combater o radicalismo do Congresso Nacional Africano, principal movimento de oposição ao segregacionismo na África do Sul (DE JONGE, 1991, p.66).

Entre 1985 e 1989 o Apartheid entra em crise, tanto do ponto de vista econômico, como político. Forte oposição ao Partido Nacional no Congresso, queda do preço do ouro - principal produto de exportação - crescimento da militância contra o apartheid foram algumas das motivações que levaram ao colapso do sistema. É importante destacar que na década de 1980, iniciou-se uma série de embargos e também um boicote acadêmico, esportivo e cultural contra o governo sul-africano, considerando a cultura do Apartheid um instrumento de opressão. Esse embargo, também conhecido como boicote global a África do Sul acabou produzindo fortes constrangimentos, afetando diversos setores, sobretudo o da indústria cinematográfica, visto que esse embargo teria supostamente impedido produtoras e distribuidoras de venderem produções sul-africanas para a Europa, afetando supostamente o cinema desse período, diminuindo as relações de distribuição com a África do Sul (TOMASELLI & SHEPPERSON, 2014.).

Vale dizer que o Apartheid e o processo de transição para um regime democrático na África do Sul foram muito mais complexos em relação a forma como os apresentamos neste trabalho. O Apartheid foi um regime extremamente opressivo e que oprimiu violentamente os negros sul-africanos durante muitos e longos anos. Porém, por conta dos objetivos traçados na presente pesquisa e também pela própria exigência do nosso objeto de estudo, somos obrigados a delimitar o enfoque, abordando especificamente o contexto político e social em que a série *Shaka Zulu* (1986) foi produzida. As disputas ideológicas que precederam e sucederam o lançamento da série.

2.1 Congresso Nacional Africano (ANC), Inkatha (IFP) e a crise nos anos finais do Apartheid.

Para resistir a segregação na África do Sul durante o século XX, foram fundados diversas instituições e movimentos para lutar pelos direitos das populações negras, dentre essas,

uma das mais atuantes foi o Partido intitulado Congresso Nacional Africano (ANC, sua sigla em inglês), fundado em 1912 por John Dube. Conforme aponta Antonio Evaldo Barros (2012, p. 38), “nesse período, os movimentos sociais reivindicariam mais reformas do que a transformação profunda da sociedade sul-africana”.

Com a instituição legal do Apartheid na década de 1940, surge no ANC um setor mais jovem e radical liderado por figuras como Nelson Mandela, Oliver Tambo e Walter Sisulu, tornando-se cada vez mais militante. Influenciados pelas ideias de Gandhi, o ANC adota uma estratégia de resistência não violenta às leis segregacionistas através de uma campanha de desobediência civil, permanecendo assim até o fim da década de 1950.

Na década de 1960, a luta por reformas democráticas na África do Sul ganha uma nova configuração com a criação do braço armado *Umkhonto we Sizwe*²¹ (MK) pelo ANC e Congresso Pan-Africano²², que teve como consequência a prisão dos líderes, acusados de liderar uma conspiração para derrubar o governo, dentre estes estava Nelson Mandela, preso em 1964. A partir de então, o ANC passa a se organizar também no exílio através de Oliver Tambo, que passou a se articular no sentido de atrair atenção internacional para a luta antiapathid. O governo do Partido Nacional respondia não só com violentas repressões, mas também com a estratégia de “dividir para governar”, desorganizando a classe operária negra, transferindo a luta política para os bantustões, que estavam distantes das zonas industriais; e concedendo “independência” a determinados bantustões, com isso acabava formando uma aliança, ainda que de forma indireta com a classe administrativa, considerada pelo ANC como “colaboradores do regime” (DE JONGE, 1991, 65).

Em 1976, um acontecimento atraiu ainda mais a atenção internacional para a África do Sul, episódio conhecido como o “Levante de Soweto”. Motivados pelas péssimas condições educacionais das populações negras e sobretudo, a obrigatoriedade do ensino da língua africâner nas escolas, alunos de Soweto, cidade localizada próximo a Johannesburgo, iniciaram um protesto que rapidamente ganhou as ruas. O governo rapidamente respondeu através da repressão policial, resultando em um massacre com a morte de mais de 500 estudantes negros (BRAGA, 2011).

Na década de 1980 a luta armada em forma de guerrilha do ANC e seus aliados passa atuar de forma mais efetiva, as revoltas, conforme aponta Pablo Saturnino Braga (2011, p.90)

²¹ “Lança da Nação” em isiZulu

²² O Congresso Pan-Africano foi criado em 1959 com o objetivo de combater as políticas do Apartheid, assumindo uma postura mais radical que o ANC até então.

“passam a ser mais coesas, bem mais organizadas e mais violentas que os movimentos anteriores”. Do ponto de vista das relações internacionais, a África do Sul vinha sofrendo cada vez mais, sobretudo mediante a ação da rede de ativismo contra o apartheid, com sanções e embargos econômicos e culturais de outros países.²³

Nesse momento, no interior do movimento antiapartheid na África do Sul, surgiram divisões ideológicas, sobretudo em KwaZulu-Natal, área predominantemente Zulu, com o Movimento Inkatha, que mais tarde viria a se tornar em Inkatha Freedom Party (IFP) liderado por Mangosuthu Gatsha Buthelezi. Como movimento político, o Inkatha recorre a cultura, imagens e a história do povo Zulu, sobretudo do Rei Shaka, como forma de reafirmar um nacionalismo Zulu e libertação de seu povo. O Inkatha concebe Shaka como uma figura mítica e o transformou na peça central de sua ideologia, recorrendo constantemente ao uso de representações do passado do imperador Zulu para justificar suas atividades políticas do presente (MACINNES, 2020). Houve até mesmo a criação do *Shaka Day*, comemorado todos os anos no dia 24 de setembro, elemento chave na criação do nacionalismo zulu. Buthelezi, na década de 1980, foi chefe e primeiro-ministro do bantustão KwaZulu²⁴, também era membro da família real Zulu.

Divergindo dos ideais de outros movimentos, o Inkatha se identificava como um movimento conservador e tradicionalista, nutrindo a intenção de “mudar o sistema do apartheid, em geral, e de seu bantustão, em particular, a partir de dentro do sistema” (DE JONGE, 1991, p. 79). Iniciou-se uma guerra por poder dentro da luta antiapartheid, de um lado os membros jovens e radicais do ANC e UDF (United Democratic Front) e do outro lado o Inkatha. Em decorrência disto, Buthelezi e o governo do Apartheid mantiveram relações muito próximas, formando uma aliança que beneficiou ambos os lados até o fim do Apartheid: o Partido Nacional se favorecia alimentando a rivalidade entre o Inkatha, CNA e UDF, visto que os últimos eram as principais ameaças ao regime no momento; e Buthelezi se beneficiava recebendo do governo um maior controle político do Inkatha no seu bantustão em troca da continuidade dos ataques do Inkatha ao CNA e UDF, oferecendo também equipamentos e

²³ É importante ressaltar que Margaret Thatcher e Ronald Reagan não apoiaram as sanções e embargos econômicos a África do Sul, sob argumento de que “não teriam efeito e que os negros seriam os principais atingidos” (DE JONGE, 1991, p.78)

²⁴ Nesse período o Rei dos Zulus era Goodwill Zwelithini, possuindo um papel mais cerimonial do que exercendo poderes concretos.

treinamento, tendo como consequência ainda mais violência na região até o fim do Apartheid em 1994 (MACINNES, 2020, p. 06)²⁵.

Como visto, é possível perceber que a série *Shaka Zulu* (1986) foi lançada numa década em que o regime do Apartheid estava em crise, perdendo sua força tanto em decorrência de crises internas, como também da pressão externa. Justamente em um momento que movimentos negros lutam não só pelo fim da segregação, mas buscam um espaço na memória, disputando entre si também uma representação política na transição para um regime democrático. A série foi produzida no momento em que há um questionamento da História oficial sul-africana para falar de uma história marginalizada durante muito tempo, a história das populações negras, mas falar de uma maneira muito específica, como veremos no próximo capítulo em que analisaremos *Shaka Zulu*. Todo esse cenário político instaurado na África do Sul durante o Apartheid, influenciou diretamente a série.

2.2 Cinema na África do Sul durante o Apartheid e a SABC

Antes do regime de Apartheid ser instaurado na África do Sul, o cinema passou por diversas transformações. Até o início da década de 1910, havia uma sistemática produção de curtas-metragens sobre temas da atualidade e filmes publicitários destinados a atrair investidores britânicos para o país. Em 1913, Isidore W. Schlesinger, um imigrante norte-americano, dono da multinacional Schlesinger, investe em diversas empresas da indústria cinematográfica sul-africana, dentre elas: African Film Productions (AFP), African Consolidated Films (ACF), African Consolidated Theaters (ACT) e posteriormente funda a African Films Productions Ltd. (AFP). O resultado foi visto nos anos seguintes, quando houve um salto na produção de longas-metragens, motivados também pela falta de fornecimento de material e os preços altos que os produtores norte-americanos cobravam para exibição de seus filmes nas telas sul-africanas durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), como resultado, a indústria sul-africana passou a produzir filmes para o público local e para que pudessem ser comercializados no exterior, incentivando o crescimento da indústria nacional. Conforme apontam Keyan Tomaselli e Arnold Shepperson (2007, p.112):

²⁵ O Inkatha não representava unanimidade em KwaZulu-Natal, muitos Zulus também eram apoiadores do ANC e UDF.

Entre 1916 e 1922, foram produzidos 37 longas, com cerca de 80 empregados permanentes. Os temas baseavam-se na perspectiva histórica, cultural e ideológica do período, com bôeres e britânicos unidos sob a bandeira da civilização contra as ‘tribos negras bárbaras’ do subcontinente. A ficção misturava-se à realidade e às contradições sociais, raciais e históricas eram disfarçadas em nome dos interesses do capital e da ideologia.

Diversas produções foram lançadas nesse período, mas *De Voortrekkers/Winning a Continent* (1916) de Gustav Preller²⁶ ganhou sucesso internacional, algo que até então não havia acontecido com produções sul-africanas, considerando a trajetória de sua indústria. A produção “ilustrou dramaticamente a ideologia imperialista britânica dominante como uma mistura de ficção, história e mito.” Inovando também ao utilizarem atores negros para representar personagens negros, pois até então atores brancos eram pintados de negros em suas atuações. Contudo, é importante destacar que o consumo destas produções se concentrava na população branca, já que os negros, em sua maioria, não tinham acesso a grandes cinemas (TOMASELLI; SHEPPERSON, 2007, p. 112).

Figura 4: Cartaz do Filme “De Voortrekkers/Winning a Continent” (1916)



Fonte: Filmow²⁷

Com a instituição do regime de Apartheid (1948-1996), o Estado passou a controlar rigorosamente as produções cinematográficas realizadas na África do Sul, uma das estratégias criadas pelo governo para garantir esse controle ideológico foi o Regime de Subsídio Estatal. O governo do Partido Nacional considerava os filmes como canais privilegiados para transmissão de mensagens ideológicas em apoio ao regime de Apartheid, desta forma,

²⁶ Descendente de africânderes

²⁷ Disponível em : <<https://filmow.com/winning-a-continent-t254689>> Acesso: 28/09/2021

financiava produções para que de forma direta ou indireta propagandassem suas ideias que giravam em torno de desenvolvimento separado, ameaça que as populações negras supostamente representavam e o perigo comunista. O sistema de subsídios privilegiava a produção de filmes em língua africânder, e conseqüentemente exploravam a sua cultura e história. Este sistema, junto a censura estatal e o controle de distribuição marcaram de forma significativa a produção cinematográfica desse período (SCOTTON, 2012).

Keyan Tomaselli e Arnold Shepperson (2014) apontam que houve uma fragmentação racial e linguística na indústria cinematográfica na África do Sul. O governo do Partido Nacional, como referido anteriormente, optou por incentivar a abertura de companhias “brancas” de alto padrão que produziam para o mercado internacional. Já nas reservas houve o crescimento de uma indústria de filmes “negros”, de baixo orçamento, que de forma direta ou indireta eram financiados pelo Estado, e como consequência o enredo de suas produções explorava temáticas que favorecessem a política do Apartheid. Segundo os autores, o governo “procurava narrativas com personagens heroicos que pudessem dar um toque positivo ao seu esquema. O Estado infiltrou uma produtora comercial e a persuadiu a fazer filmes com a intenção de criar ‘heróis’ locais negros.” Até mesmo cineastas negros engajados como Simon Sabela, ainda que não soubesse, recebeu financiamento de forma clandestina para algumas de suas obras. Outros cineastas motivados pela necessidade apenas aceitavam os subsídios financeiros e produziam narrativas com temáticas que interessavam ao governo (TOMASELLI; SHEPPERSON, 2014, p.183).

Durante esse período, a televisão chega na África do Sul, colidindo diretamente com o mercado do cinema, tendo como resposta inicial, um afastamento dos brancos nos cinemas e conseqüentemente uma crise na indústria cinematográfica local. As produtoras passaram a direcionar seus recursos para a produção de séries televisivas, com a finalidade de atrair a atenção deste público. A audiência televisiva ganhou estabilidade anos depois, quando o cinema passou a produzir paralelamente para os circuitos cinematográficos e para a televisão, elevando ainda mais os padrões cinematográficos desta indústria (TOMASELLI; SHEPPERSON, 2007). É importante ressaltar que a televisão foi implantada de forma tardia na África do Sul, apenas na década de 1970, após longos debates e resistência do PN, que temia os perigos da propagação de imagens não favoráveis ao seu governo (OBERMEYER, 2016).

Na década de 1970 houve um acontecimento que ficou conhecido como “O Escândalo da Informação” ou “The Muldergate Scandal”, um escândalo político sul-africano envolvendo o Departamento de Informação, que consistiu no envolvimento do primeiro ministro BJ Voster,

o ministro de Informação Dr Connie Mulder, General Hendrik Van den Bergh e do secretário do Departamento de Informação Eschel Rhoodie na transferência de mais de 64 milhões de rands do orçamento de defesa para financiar uma “guerra de propaganda” em favor do governo do Apartheid em diferentes formas de mídias, agindo nacionalmente e internacionalmente. Esse escândalo revelou o quão profundamente o cinema sul-africano estava envolvido no projeto geral de propaganda política. Essa guerra de propaganda atuou também através de subornos a agências de notícias internacionais, compra de jornais influentes nos Estados Unidos e Europa para que veiculassem notícias favoráveis sobre o Apartheid, além da criação de jornais como o “The Citizen”, que era o único jornal vendido em língua inglesa na África do Sul que se posicionou favorável ao Partido Nacional (SCOTTON, 2012).

Nos anos finais do Apartheid, duas redes controlavam mais de 400 cinemas que se localizavam em áreas brancas e indianas, enquanto a população negra poderia usufruir apenas de 28 cinemas localizados em zonas específicas. Durante todo regime houve um controle criativo e financeiro da produção cinematográfica pelo Estado, o cinema sul-africano foi forçado a projetar uma imagem nacional equivocada, favorável aos que estavam no poder, impedindo o desenvolvimento de um verdadeiro cinema nacional, sem interferência do Estado, pois com todo controle e censura, muitos cineastas se viram impedidos de produzir suas obras, e outros acabaram produzindo filmes de baixa qualidade, devido aos baixos orçamentos. Mesmo em meio a esse cenário, durante a década de 1970 e 1980 houve a atuação de um cinema alternativo desenvolvido através do trabalho de cineastas independentes que teve como característica uma forte veia de realismo social. Cineastas como Ramadam Suleman e Zola Maseko passaram a produzir suas narrativas enquanto estavam no exílio.

A South African Broadcasting Corporation (SABC) exerceu um papel fundamental na disseminação de uma propaganda política do Partido Nacional. Johann Obermeyer (2016), destaca que a SABC foi criada em 1936 como uma transmissora pública de rádio sem fio, atuando com um sistema bilíngue para promover as culturas de língua inglesa e africâner da minoria branca dominante. Com a instauração do Apartheid, houve a criação do Conselho de Controle da SABC, que passou a ter sua programação substituída por transmissões que fossem favoráveis as políticas do PN.

A natureza tendenciosa da programação do rádio garantiu tempo de antena regular para produções que eram anticomunistas e simpatizantes das políticas do PN. A segmentação racial dos serviços públicos de rádio significou a divisão cada vez mais sistemática de audiências. A programação de rádio para a população africana (supervisionada por um Conselho Consultivo do

Programa Bantu todo branco) foi caracterizada por uma mistura de produções etnicamente direcionadas, projetadas não apenas para manter os valores 'tradicionais', mas também para incutir um senso de 're-nascimento' de identidades 'tribais' e valores tradicionais que só poderiam ser vividos nas pátrias rurais do apartheid na África do Sul. Em comparação, nos canais de rádio brancos, a programação foi cada vez mais americanizada em estilo e tom, e manteve-se firmemente cristã e conservadora. (OBERMEYER, 2016, p. 76)

Com a implantação do sistema de televisão no país, o governo intensificou ainda mais o seu controle sobre o conteúdo transmitido, entendendo que o serviço de televisão poderia exercer um papel educacional na promoção de “múltiplos nacionalismos étnicos”. A SABC passou a controlar e monopolizar o sistema de televisão de forma estatutária, sendo supervisionada pelo parlamento. A programação da SABC acabou se tornando cada vez mais caracterizada pela propaganda anticomunista, ideias de desenvolvimento separado e a promoção do nacionalismo excludente africâner. Conforme aponta Obermeyer (2016, p. 91), a SABC, na maior parte do tempo, “transmitia a imagem de uma república branca e ocidental, um bastião da modernidade no continente africano com uma população satisfeita dos chamados não-brancos”.

No período em que o Apartheid entrou em crise, a South African Broadcasting Corporation iniciou um processo de reformulação, na tentativa de acompanhar as reformas crescentes, visto que as críticas apontavam que a mídia e especialmente a radiodifusão contribuíram para as disparidades sociais e econômicas. De acordo com Ruth Teer-Tomaselli e Keyan G. Tomaselli (1994) “elas legitimaram o apartheid ao capacitar um pequeno setor da população trabalhando em nome das funções globais do capital, às custas do motor negro da economia do apartheid” (TEER-TOMASELLI & TOMASELLI, 1994, p. 3). A SABC passou a atuar na tentativa de atender as demandas oriundas dos conflitos ideológicos enfrentados, contribuindo para o estabelecimento de um sentimento nacional na construção de uma “identidade coletiva”, mas “o apartheid, mais do que qualquer outro fator, impediu o desenvolvimento de uma audiência minimamente homogênea em termos de consumo de mídia”, levando em consideração a diversidade de culturas existentes (TEER-TOMASELLI & TOMASELLI, 1994, p.9). Em 1981 houve a criação de dois novos canais: SABC TV2 e SABC TV3, o primeiro transmitia programações em Zulu e Xhosa e o segundo em Sotho e Tswana. As reformas promovidas pela SABC foram em direção a defesa de um multiculturalismo, realizando modificações graduais em sua programação que foram intensificadas no início da década de 1990.

2.3 Shaka Zulu: Contextualização da produção

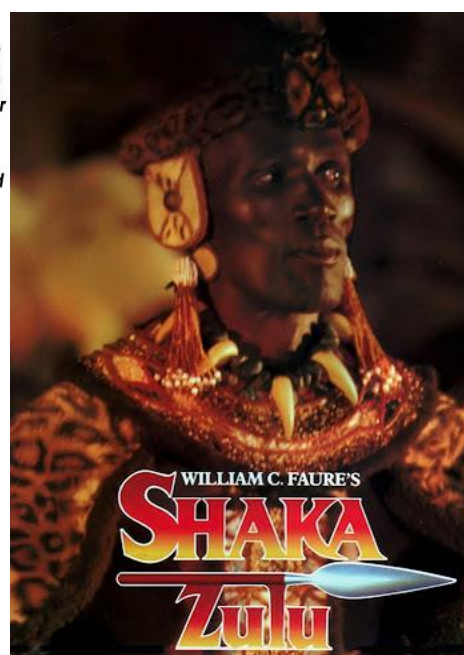
A série televisiva sul-africana *Shaka Zulu* (1986), lançada originalmente em 1986, conta com 10 episódios que duram em média 55 minutos cada, e narram a história do rei Shaka, um dos líderes mais conhecidos do Reino Zulu, desde o seu nascimento e sua infância difícil com sua mãe Nandi e a rejeição de seu pai Sensangakhona; até a sua ascensão enquanto rei, bem como o declínio de seu governo e sua morte. A produção foi encomendada pela emissora e produtora South African Broadcasting Corporation (SABC). O roteiro da trama foi escrito pelo norte-americano Joshua Sinclair, a direção ficou sob responsabilidade do sul-africano William C. Faure e direção de fotografia foi realizada por Alec Mills. *Shaka Zulu* (1986), foi filmada em Natal durante quatro anos e após o seu lançamento no mercado internacional, em 24 de outubro de 1986, tornou-se um sucesso de distribuição no fim do século XX e início do século XXI (com sua retransmissão em 2001 pela SABC), sendo exibida em mais de 60 países, e estando presente, até pouco tempo, em plataformas de streaming de grande alcance.

Figura 5 - Cartaz para Fox TV (1986)



Fonte: Camara in the Sun ²⁸

Figura 6 - Cartaz de reexibição (2001)



Fonte: PT Series²⁹

²⁸ Disponível em: <<http://www.camerainthesun.com/dev1/?p=25727>> Acesso: 29/09/2021

²⁹ Disponível em: <<http://pt.series-tv-shows.com/shaka-zulu/>> Acesso: 29/09/2021

O elenco de *Shaka Zulu* contou com a participação dos sul-africanos zulus Henry Cele e Dudu Mkhize protagonizando Shaka e sua mãe Nandi, os demais personagens ativos na série foram interpretados por atores britânicos como: Edward Fox, Robert Powell, Trevor Howard, Fionna Fullerton, Christopher Lee, entre outras estrelas da dramaturgia britânica. A participação deste elenco, bastante conhecido na Europa e Estados Unidos, desde os primeiros episódios da série, foi uma exigência dos distribuidores American e Harmony Gold para garantir sua comercialização fora da África do Sul.

Figura 7 - Henry Cele e Dudu Mkhize nos bastidores de gravação de *Shaka Zulu* no início dos anos 1980.



Fonte: At Large Magazine³⁰

A série foi produzida para alcançar um público internacional que não conhecia a história de Shaka. Até então, as imagens que pairavam no ocidente sobre o povo sul-africano, vieram sobretudo, das produções britânicas *Zulu* (1964) e *Zulu Dawn* (1979), que também foram sucesso de público internacional, porém, retratam a história de batalhas da Guerra Anglo-Zulu, ocorrida em 1879, enquanto Shaka viveu entre 1787 a 1828, período de formação do Império Zulu. Estas produções, já citadas em outro momento desta dissertação, acabaram inventando e propagando imagens dos Zulus como um povo extremamente exótico e sanguinário.

³⁰ Disponível em: <<https://atlargemagazine.com/journal/shaka-zulu-night-3/>>

Ao mesmo tempo, pelos sul-africanos, Shaka é visto como um dos maiores e mais importantes líderes de todo continente, responsável pela criação do Império Zulu e luta contra o colonialismo britânico. Desta forma, explorando todo esse imaginário da época sobre os Zulus como uma grande possibilidade de faturamento, os produtores investem no lançamento da série *Shaka Zulu* (1986). Para conseguir boicotar o embargo que a África do Sul sofria e poder comercializar a série com outros países, a *South African Broadcasting Corporation* (SABC) durante muito tempo atribuiu toda a produção e financiamento da série à produtora norte-americana *Harmony Gold*. Contudo, sabe-se que a produtora participou apenas parcialmente. Até mesmo o orçamento de U\$24 milhões propagandeado pela *Harmony Gold* para a realização da série, de acordo com Tomaselli (2003), foi uma estratégia de marketing, sendo gastos no total U\$12,8 milhões, e a produtora norte-americana contribuiu apenas com U\$2,4 milhões. O restante do orçamento foi financiado pela SABC, que na época era o único canal televisivo na África do Sul, considerada porta-voz do Partido Nacional, que utilizou o rádio e a televisão para promover o Apartheid e beneficiar uma minoria branca.

Figura 8- Produtora *Harmony Gold* nos créditos iniciais da série³¹



Fonte: Série Shaka Zulu (1986)

William C. Faure (1949-1994) foi responsável por dirigir Shaka Zulu, adaptando o roteiro original de 13 episódios de Joshua Sinclair, para um formato televisivo com 10 episódios. Faure era sul-africano e africâner, e faleceu ainda jovem, não presenciando o sucesso

³¹ Mesmo consultando diferentes versões da série Shaka Zulu (1986) disponíveis na internet, não foi encontrada nenhuma versão em que a South African Broadcasting Corporation (SABC) foi creditada.

ainda maior que a série fez a partir de sua retransmissão em 2001 pela South African Broadcasting Corporation. Em relação às suas percepções sobre a produção de Shaka Zulu (1986) foram encontrados apenas dois registros de entrevistas que estão disponíveis no Youtube³². Ao falar sobre as motivações que levaram a produção da série, Faure aponta que viu a série como uma possibilidade dar visibilidade para a história sul-africana, a partir da história de Shaka, não apenas para o público negro, mas também ao público branco, que devido sua arrogância, negligenciaram “uma parte muito importante da história mundial”.

O diretor destaca que ao iniciar as pesquisas para a produção de Shaka Zulu, encontrou apenas registros de historiadores brancos, não havendo registros escritos pelos próprios zulus. Sua estratégia, de acordo com suas entrevistas, foi tentar criar um equilíbrio entre a imagem de Shaka como “errático e tirano” presente em narrativas brancas, com a imagem que os Zulus tinham de Shaka como uma figura “heroica e carismática”, dando mais credibilidade a esta última. Sua intenção, de acordo com seus discursos, era fazer uma espécie de revisão histórica da imagem de Shaka de acordo com as histórias que os próprios zulus contam de si, retratando “a verdade” sobre a história sul-africana. Todavia, é importante pontuar que Faure mantivera uma relação muito próxima com a inteligência militar na África do Sul, bem como da família real Zulu (empregando o príncipe Gideon Zulu e sua mãe como consultores culturais) e do governo do bantustão Zulu, na época representado por Gatsha Buthelezi. (TOMASELLI, 2003, p. 92)

Joshua Sinclair é médico e roteirista norte-americano, seu contato com a história de Shaka ocorreu ao trabalhar em hospitais na África do Sul. Em entrevista dada para *Camara in the Sun*³³, Sinclair destaca que enxergou a história de Shaka “como uma forma da África do Sul se libertar do Apartheid [...] Queria que os próprios sul-africanos e o mundo inteiro soubessem que as pessoas que não tem direitos aqui possuem uma origem e uma cultura que orgulham mais do que as pessoas que lhes negam esses direitos”. Sua intenção, de acordo com a entrevista, era fazer o maior filme mitológico de todos os tempos, vindo da África e não da Europa. Durante o período que esteve na África do Sul, se juntou ao ANC e também foi preso. O roteirista morou seis meses com os Zulus, tendo Gatsha Buthelezi como um de seus principais consultores culturais, e afirma, em entrevista, que 70% do seu roteiro é uma “invenção”, tendo como

³² Entrevistas com William C. Faure disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=XI_0_3aBE3s> e <<https://www.youtube.com/watch?v=m6LVMSJaZjs>>

³³ Disponível em: <<http://www.camerainthesun.com/dev1/?p=25727>> Acesso: 07/07/2021

inspiração os relatos orais dos zulus. Durante a produção da série, foi proibido pelas Nações Unidas de voltar a África do Sul até que o Apartheid fosse abolido.

Quando questionado sobre sua relação com o diretor da série William C Faure, ou Bill Faure, como Sinclair prefere chamá-lo, o roteirista aponta que não entendia seu posicionamento político, mais precisamente por Faure ser um africâner e se opor inicialmente a contratação de Henry Cele, sul-africano e Zulu, para interpretar Shaka. O diretor, segundo Sinclair, queria que o personagem principal fosse interpretado por um norte-americano ou inglês para que a série alcançasse uma audiência maior. Não obstante, o roteirista acredita que Faure se sentia acuado por morar na África do Sul e escrever sobre os Zulus durante o Apartheid, por isso parecia estar sempre “dos dois lados da cerca”.

Joshua Sinclair destaca que quando Louis Nel, que antes era Ministro do Interior, se tornou chefe da SABC, acabou percebendo o potencial de série como uma ferramenta de propaganda para o governo do Apartheid, e acabou recorrendo aos tribunais com a finalidade de garantir que seu roteiro fosse filmado da maneira que estava escrito. O autor destaca que nunca recebeu seus 8% do lucro de *Shaka Zulu* (1986), e que apesar da série ter sido feita pela SABC, a *Harmony Gold* foi quem recebeu a maior parte dos lucros, cerca de 80% do faturamento de aproximadamente U\$ 500 milhões³⁴ (dados nunca divulgados oficialmente), do qual, Sinclair recebeu apenas U\$150 mil.

Em face do exposto neste capítulo, pôde-se perceber que a produção de *Shaka Zulu* foi motivada a partir da intenção de seus realizadores de boicotar o embargo cultural, aproveitando-se de jogo de imaginários a respeito da história do rei Shaka, em um período em que os sul-africanos negros eram segregados pelo Apartheid e lutavam internamente pela representação política e busca de um espaço na memória e história sul-africana. Em meados dos anos 1980, como abordado anteriormente, o regime estava em crise e o país sofria sanções que afetavam tanto a economia como também sua indústria cultural. Assim sendo, seria o momento apropriado para o governo sul-africano financiar indiretamente uma produção, que daria visibilidade aos negros, especificamente aos zulus, a partir de realizadores que direta ou indiretamente mostravam-se antiapartheid, tendo como consultores culturais a família real Zulu e governo Zulu do período. O resultado de como esses fatores influenciaram no conteúdo de *Shaka Zulu* veremos no capítulo IV. Por ora, no capítulo a seguir, o terceiro, propomos recuperar algumas discussões sobre como os zulus e o rei Shaka foram vistos, inventados e

³⁴ Se comparado a outras produções da época, o faturamento de *Shaka Zulu* se aproxima do sucesso *Top Gun*, lançado também em 1986.

reinventados, pela historiografia ocidental e africana. Apresentaremos as dinâmicas socioculturais dessa sociedade, a partir de diversas lentes historiográficas, para tentar compreender a ascensão e o reinado de Shaka.

CAPÍTULO III - AS CONSTRUÇÕES, DESCONSTRUÇÕES, RECONSTRUÇÕES E APROPRIAÇÕES HISTORIOGRÁFICAS DAS IMAGENS DE SHAKA E DOS ZULUS

Ao longo de décadas, muito se ouviu falar do imperador Shaka kaSenzangakhona, mais conhecido como Shaka Zulu (1787-1828). Sua imagem oscila entre uma figura “heroica” ou “monstruosa”, fruto de diversas interpretações que variam de acordo com o período e contexto histórico-político da formulação. A historiografia acompanhou todo esse processo, refletindo diretamente as imagens inventadas e reinventadas de Shaka ao longo do tempo. Por isso, neste capítulo propomos descortinar resumidamente este movimento analítico-historiográfico a respeito das imagens de Shaka que inicialmente, vale informar, emergiu dos relatos de viajantes e administradores coloniais, depois, utilizados por historiadores brancos: onde nas suas formulações centrais interpretaram a figura de Shaka como um déspota irracional e um líder sedento por sangue. Por outro lado, problematizaremos também as formulações contemporâneas sobre a figura de Shaka, recuperando a narrativa de como os historiadores, movimentos sociais e intelectuais políticos da África do Sul passaram a se dedicar a “questão nativa” desconstruindo e reconstruindo os relatos sobre a história zulu registrados pelos primeiros viajantes, administradores coloniais e missionários. Mas, antes de avançar, importa apresentar algumas visões e percepções que acompanham as dinâmicas do poder no reino zulu e a ascensão de Shaka como Rei.

3.1 Império Zulu e Shaka na historiografia

Os primeiros registros escritos da história da região que atualmente conhecemos como África do Sul, conforme o referido anteriormente, foram realizados por historiadores não profissionais. Homens que não possuíam formação em História, mas que atuaram como pesquisadores (autônomos ou não) entre o final do século XIX e início do século XX. Os trabalhos de George McCall Theal (1886), George Cory (1910) e Eric Walker (1928) representam esse primeiro movimento que enaltece o surgimento da sociedade colonial e que “tratavam as sociedades africanas como periféricas à história colonial”. Tornando-se “responsáveis por fixar na historiografia representações muito particulares e específicas da sociedade africana” (HAMILTON, 1998, p.16), já tratadas no capítulo anterior.

Nesses estudos, as descrições do Reino Zulu, apesar de detalhadas, pouco se diferenciavam do que já havia sido dito até então sobre os africanos em geral. Destacam-se, via de regra, algumas especificidades de cada autor nas suas formas de registrar os acontecimentos históricos. No caso específico de Shaka, o que essas obras apresentaram em comum foi a descrição dele como “um sujeito agressivo e cruel”, e seu reinado visto como “um período de vasta destruição e devastação” (HAMILTON, 1998, p.17; MALULEKA, 2018; WYLIE, 2000; MAYLAM, 2001).

Entretanto, ao contrário do que foi propagado durante muito tempo na historiografia da África Austral através do “mito da terra vazia”, a região que atualmente compreendemos como África do Sul não estava desabitada até a chegada dos europeus no século XVII. Os estudos mais recentes apontam que a região há muito tempo comportava vários grupos populacionais, como os *Khoi-khoi* e *Sans*, desde o século V da era cristã, chamados pejorativamente pelos europeus de hotentotes e bosquímanos. Leonard Ngcongco e Jan Vansina (2010), demonstram que durante os períodos relativos à Idade Média do Ferro, de 1100 a 1600, e Idade do Ferro Recente, iniciada a partir de 1600, houve um processo de difusão da língua bantu na África meridional pertencendo aos povos que ocupavam as terras situadas a leste e a norte dos *khoisã* (M'BOKOLO, 2008; NGCONGCO & VANSINA, 2010).

Relatos de missionários e viajantes apontam a existência de um povo denominado “Zulu” desde o século XVII. Antes de sua ascensão como um influente reino, os zulus eram um povo que se organizava em clãs. Cada clã possuía um chefe hereditário e habitavam pequenos territórios independentes. Com a disputa territorial crescente na região, intensificada com a chegada dos *bôeres*, muitos clãs acabaram se unificando em torno de um rei, assim como os zulus, que até 1816, eram chefiados por Senzangakhona kaJama (1762-1816) e subordinados aos *Mthethwa*. Somente a partir da ascensão de Shaka que o Reino Zulu se constituiu enquanto força militar expressiva (constituindo uma das dimensões a serem aprofundadas mais a frente).

O estilo de vida dos zulus na época girava em torno da criação de gado. Adrian Greaves e Xolani Mkhize (2013) sublinham que a própria região da Zululândia contava com pastagens recém regadas permitindo aos Zulus aumentarem sua criação de gado sem a necessidade de migrações para longas distâncias. A importância da criação de gado era atribuída a diferentes esferas da organização social desses povos, conforme destacam os autores:

[...] o gado não era apenas uma fonte importante de alimento - embora raramente por sua carne, exceto para ocasiões especiais e sacrifícios. Seu leite [...] formava uma parte importante de sua dieta básica. O gado fornecia peles

para escudos e vestimentas, as caudas eram um componente das vestimentas festivas, e os chifres eram usados como recipientes para medicamentos ou pólvora. O sacrifício ritual do gado aos ancestrais era um ingrediente comum de uma série de cerimônias, seja pré-batalha ou para garantir a harmonia com os mortos. (GREAVES & MKHIZE 2013, p. 40-41)

Ian Knight (1995) destaca que o gado também era uma parte crucial do contrato de casamento, através do *lobolo*, que consistia no oferecimento de uma quantidade significativa de cabeças de gado, por um homem, à família de sua noiva como uma compensação pela sua perda e garantia de seu bem-estar futuro. A posse de bois e vacas era uma manifestação de riqueza e status, portanto, quanto maior a quantidade de cabeças de gado, mais esposas um homem poderia ter e ser capaz de sustentá-las (KNIGHT, 1995; GREAVES & MKHIZE, 2013).

Os zulus organizavam-se em forma de vilarejos denominados *Umuzi* em isiZulu. Cada umuzi era composto por um homem casado e sua família dependente. A organização de um umuzi era circular e refletia as relações hierárquicas do grupo. Em frente a cabana do *umnunzana* (chefe da família), ficava a cabana de sua esposa principal, as cabanas das demais esposas eram organizadas de acordo com o status que cada uma ocupava na vida do marido. Em seguida haviam as cabanas dos dependentes, divididos entre filhas solteiras, filhos solteiros e criados da família (KNIGHT, 1995; KNIGHT & MCBRIDE, 1995; LABAND, 2009).

Sobre a vida de Shaka, John Laband (2017) frisa que não existem informações verdadeiramente precisas. Tudo que se sabe atualmente é fruto dos registros de relatos de missionários, viajantes e administradores coloniais brancos, ou através de *izibongos* (poesia em forma de louvor que entona elogios em homenagem a uma pessoa) transmitidos entre gerações zulus, ou até mesmo de testemunhos orais coletados no final do século XIX e início do século XX. O autor aponta que todas essas fontes nos dão apenas uma noção de como Shaka foi percebido através da memória dessas pessoas. Assim sendo, faz-se necessário sempre levar em consideração a incerteza das evidências quando se trata de Shaka (LABAND, 2017).

A maioria dos pesquisadores costuma datar o seu nascimento no ano de 1787. Shaka foi fruto da relação entre seu pai Sensangakhona e sua mãe Nandi. Sensangakhona KaJama era o *nkosi* (chefe) dos zulus. Segundo Laband (2017), a tradição oral conta que possuiu 18 filhos frutos da relação com 15 esposas. Porém, Shaka era considerado um filho ilegítimo, visto que seu pai não havia se casado com Nandi. O nome de Shaka confirmaria esta versão, “itshaka” era o nome de um besouro que causava infecções intestinais e inchaço no estômago, e passou a ser também uma expressão usada para descrever uma mulher que engravidou antes do casamento, assim como Nandi, e também era atribuída ao seu filho, considerado ilegítimo.

Apesar de ter nascido nas terras de seu avô materno, Mbhengi kaMhlongo, nkosi dos *Langeni*, Shaka viveu com Senzangakhona até 1802, quando ouviu rumores de que seu pai iria matá-lo por demonstrar sinais de que seria um adolescente problemático que se tornaria uma possível ameaça (LABAND, 2017).

A partir de então, Shaka passou a viver com os *Mthethwa*, que ocupavam um território entre os rios Mfolozi e Tugela. Foi durante esse período que Shaka começou a construir sua carreira militar, recebendo o reconhecimento do nkosi dos *Mthethwa*, Dingiswayo, com quem teve a chance de aprimorar suas táticas de guerra, lutando durante muito tempo em seu exército. Laband (2017) destaca que é necessário reconhecer que havia uma cultura guerreira naquela sociedade antes mesmo do nascimento de Shaka e “deixar de lado a lenda de um Éden pré-Shaka, em que todos viviam em um ambiente de paz, amor e harmonia” (LABAND, 2017, p. 25).

No fim do século XVIII e início do XIX, a África Austral de língua banto passou por um processo de emergência de novos Estados africanos através de uma revolução social e política conhecida na historiografia como Mfecane (esmagamento) surgida entre os Nguni, levando à formação de vários reinos, como o Zulu. Sobre essa questão Leonard Ngcongco (2010) aponta que

Esta revolução, denominada Mfecane (esmagamento) na língua nguni, também é conhecida sob o nome de Difaqane (golpe de martelo) em sotho-tswana. Durante o Mfecane, vários Estados antigos foram vencidos, conquistados e anexados a outros. Alguns Estados foram arrancados de seus territórios tradicionais e forçados a se implantar alhures. [...] Entretanto, essa mesma revolução assistiu ao avanço de vastos reinos centralizados em diversas partes da África Austral. (NGCONGCO, 2010, p. 106)

Na luta por esta supremacia regional, os principais inimigos dos *Mthethwa*, eram os *Ndwandwe*, liderados pelo poderoso nkosi Zwide kaLanga. Como estratégia, Dingiswayo designou chefias menores que estavam em seu comando para a função de proteção militar. Uma destas chefias seria a zulu, liderada por Senzangakhona, pai de Shaka, que havia sido designada para proteger as fronteiras do noroeste. Desde o início, havia um interesse do rei dos *Mthethwa* em substituir Senzangakhona por Shaka, levando em consideração que a linha real zulu, em teoria, era patriarcal. Contudo, conforme afirma Laband (2017), Shaka não era o herdeiro sucessor do trono, não por ser um filho ilegítimo, haja vista que antes de sua morte Senzangakhona chegou a casar-se com Nandi, mas porque a transição de poder entre os zulus

impõe que o filho mais velho da esposa mais importante do nkosi é que deve herdar o trono. Neste caso seria Sigujana, filho de Bhibhi, esposa favorita de Senzangakhona.

Senzangakhona morreu em 1816, embora existam diferentes versões para sua morte, a tradição oral conta que foi acometido por uma doença que progrediu rapidamente, levando a seu falecimento no seu *umuzi* kwaNobamba. Existem duas versões nos relatos para a ascensão de Shaka como rei dos Zulus. A primeira versão conta que após a morte do inkosi, o povo zulu implorou para que Shaka fosse seu nkosi. Já na segunda versão, mais popular, conta que a pedido de Shaka, seu meio-irmão Ngwadi matou Sigujana. Em decorrência disso, houveram algumas negociações conduzidas por sua tia, Mkabayi kaJama, que resultaram no reconhecimento de Shaka como rei dos Zulus no mesmo ano (LABAND, 2017).

Figura 9 - Desenho de “Shaka, o rei dos Zulus” feito por James King em 1825



Fonte: KNZ Happenings³⁵

O retrato acima, feito por pelo comerciante britânico James King em 1825 é considerado um dos primeiros registros conhecidos da imagem de Shaka levados ao ocidente. Greaves e Mkhize (2013) apontam que logo quando assumiu a chefia dos zulus, Shaka teve que enfrentar

³⁵ Disponível em: <<http://www.kznnorthhappenings.co.za/historykzn.htm>> Acesso:05/10/2021

o exército de Zwide com os Ndwandwe, que já haviam capturado Dingiswayo³⁶. Os primeiros ataques dos Ndwandwe aos zulus em 1818 devastaram o seu território e foi a partir de então que o rei iniciou o processo de reorganização das práticas militares zulus. Shaka teve a oportunidade de viver entre diversos povos como os eLangeni, Qwabe e Mthethwa, isso acabou fazendo com que ele acumulasse o conhecimento prático sobre os pontos fortes e fracos desses povos, sendo isso uma importante ferramenta para elaboração de suas estratégias militares (GREAVES & MKHIZE, 2013).

Shaka implementou o *amabutho* (*ibutho* no singular), consistindo num sistema de organização que dividia os regimentos militares por faixa etária. Ao invés de passarem pela prática de circuncisão, os jovens de mesma idade eram incorporados ao mesmo regimento e alojados em quartéis militares, onde sempre havia um grupo em constante treinamento, supervisionados por alguém nomeado pelo rei (LABAND, 2017). Além dos deveres militares, também desempenhavam outras funções como: cuidadores do rebanho, mensageiros do rei, soldados domésticos e também eram responsáveis pela produção agrícola para a casa real. Os homens pertencentes ao *amabutho* deveriam prestar serviços ao rei sempre que necessário num período de 15 a 20 anos, ao final desse período poderiam casar e exercer outras atividades.

Haviam também *amabuthos* femininos, onde mulheres jovens eram reunidas e ficavam sob tutela do rei. Eram orientadas para participarem de danças e rituais cerimoniais e, quando o rei permitisse, poderiam se casar com os membros do *amabutho* masculino. O sistema de *amabutho* já era praticado por outros povos anteriormente, mas a partir de Shaka foi modificado e regulamentado, passando a obedecer a um único comando, visto que, antes poderiam ser subordinados a vários chefes locais. O *amabutho* era, portanto, “um meio extremamente eficaz tanto de centralizar o poder, quanto de inculcar um senso de comunidade nacional, em vez de local” (KNIGHT, 1995, p. 33; HANRETTA, 1998).

Assentamentos militares denominados *amakhanda* foram incorporados por Shaka no Reino Zulu. Estes assentamentos forneciam moradia aos soldados e funcionavam como centros da autoridade real. Eram construídos ao redor do reino, em áreas estratégicas de vulnerabilidade política, considerados propriedades pessoais do rei, que transitava entre os diferentes assentamentos e, durante sua ausência eram administrados por mulheres de sua confiança (MERWÉ & PIKIRAYI, 2019). A estratégia visava um enfraquecimento no poder dos chefes locais, centralizando cada vez mais a autoridade real (KNIGHT, 1995)

³⁶ Após a morte de Dingiswayo, Shaka herda o Império mthethwa e o incorpora ao Reino Zulu (NGCONGCO, 2010).

Segundo esses autores, neste período, viu-se uma vasta expansão do Reino Zulu, através da conquista e anexação de outros povos. Os zulus devem isso à implementação de novas táticas militares pelo Rei Shaka que, além da organização sistemática do seu amabutho, incorporou outras estratégias como a proibição do uso de sandálias aos homens que faziam parte do exército, para que endurecessem os pés e fossem capazes de percorrer longas distâncias com maior agilidade; esses homens também deveriam seguir uma dieta rigorosa composta por carne bovina e mingau de cereais para um melhor desempenho em batalha (KNIGHT, 1995).

Criou também umas das estratégias de guerra mais conhecidas do exército zulu, a formação em “chifres de búfalo”, utilizada inicialmente pelos zulus na caça, e depois adaptada para batalha. O ataque consistia na divisão das forças zulus, em que cada uma representava uma parte do búfalo: o tórax (isifuba), formado pelos melhores guerreiros zulus, enfrentavam o inimigo de frente; o chifre esquerdo e o direito (izimpomdo), formado por guerreiros jovens e rápidos que ficavam escondidos da visão do inimigo e o cercavam pelas laterais; e o lombo (umuva), normalmente composto por guerreiros mais velhos e experientes que eram mantidos como reservas caso houvesse necessidade (KNIGHT, 1995; LABAND, 2017; IVEY, 2020).

Shaka realizou também modificações significativas no armamento utilizado pelos regimentos zulus. Conforme destaca Leonard Ngcongco (2010):

[...] Os longos dardos foram substituídos por uma azagaia curta de lâmina larga, muito mais eficaz no combate corpo a corpo desde que o inimigo tivesse perdido seus próprios dardos. Os combatentes zulus se protegiam, a partir de então, com altos escudos e não portavam mais sandálias, a fim de ganharem velocidade e mobilidade. [...] Os homens eram sujeitados ao celibato até que fossem liberados de suas obrigações militares. Vivendo na caserna, os regimentos de Shaka eram bem treinados, eficazes e sempre prontos para entrar em ação (NCCONGCO, 2010, p. 120-121)

A lança de lâmina curta conhecida como azagaia ou *ilkwa*, além de ser transportada com maior facilidade, possuía um efeito devastador no inimigo, sendo projetada para suportar a intensidade de golpes repetidos (IVEY, 2020). Muitos desses mecanismos implementados por Shaka ao Reino Zulu, importa reiterar, já eram praticados por outros povos, sua perspicácia consistiu em realizar combinações entre estas estratégias, visto que já conhecia como funcionavam separadamente, modificando e refinando a atuação militar zulu.

Após o assassinato de Shaka em 1828, segundo Elikia M’Bokolo (2011), seu meio-irmão Dingane kaSenzangakhona (1795-1840) assumiu o trono e permaneceu até sua morte em 1840. Durante seu reinado estabeleceu relações com os colonizadores ingleses através do

acordo de 1835, o qual previa o “repatriamento dos zulus refugiados no Natal, cujo número e cujas atividades de agitação podiam ameaçar o trono de Dingane; este, em troca, aceitava acolher os colonos e missionários, cujos postos, dirigidos por ingleses e americanos se multiplicaram em 1836 e 1838” (M’BOKOLO, 2011, p. 304-305). Foi durante o período que Dingane estava à frente do Reino Zulu que houve o enfrentamento entre bôeres e zulus. Esse confronto foi marcado por dois episódios, no primeiro os zulus saíram vitoriosos com a morte de um dos líderes bôeres do Grande Treck, já no segundo foram derrotados pelos bôeres em um episódio conhecido como *Blood River* ou *Day of Covenant* (M’BOKOLO, 2011).

Dingane foi sucedido por Mpande kaSenzangakhona (1798-1872). Seu governo foi marcado por uma política que tinha como objetivo manter as relações “pacíficas” com a administração colonial britânica com a finalidade de fomentar o comércio. De acordo com Laband (2009), foi sucedido de forma segura e tranquila por seu filho Cetshwayo kaMpande (1826-1884), responsável pela expansão do exército zulu e reincorporação das estratégias de Shaka. Ao mesmo tempo, a colonização na região passou por uma nova fase, marcada pelo objetivo de colocar toda África do Sul no governo da administração britânica, anexando diversos Estados africanos sob forma de protetorado ou conquista. Para que isso ocorresse, acreditavam que deviam começar com o Reino Zulu, considerado um perigo para a paz da região, além de ocupar uma localização estratégica para a dominação dos outros Estados da África Austral (LABAND, 2009).

Cetshwayo recebeu um ultimato dos britânicos exigindo reparação das invasões da fronteira com o Transvaal, a aceitação de modificações nas instituições políticas e sociais do reino zulu, bem como a suspensão das restrições de casamento e dissolução do exército zulu num prazo de trinta dias. Contudo, ao invés de cumprirem o ultimato, reuniram um número significativo de guerreiros zulus para resistirem à dominação britânica, o que resultou na Guerra Anglo-Zulu, iniciada em 10 de janeiro de 1879, com a invasão do Reino Zulu pelos britânicos. Neste conflito houve a batalha de Isandlwana, ocorrida em 22 de janeiro de 1879, no qual os zulus saíram vitoriosos. Essa derrota é considerada uma das mais vergonhosas do exército britânico. Apenas três horas após a batalha de Isandlwana ocorre a batalha de Rorke’s Drift, episódio no qual o exército britânico alcançou a vitória. (para mais detalhes, ver HAMILTON, 1998; M’BOKOLO, 2011). Importa destacar que, segundo N. M. Bhebe (2010), o exército de Cetshwayo contava com uma quantidade superior de homens, porém, os britânicos dispunham de armas de fogo e homens em trincheiras, o que acabava tornando as armas dos Zulus ineficazes (escudo, lança e fuzis que não dominavam ainda). Conforme aponta Bhebe,

O resultado foi que, em quase todas as batalhas, os zulus sofreram perdas enormes ao tentarem se aproximar dos seus inimigos. Só em Isandhlwana, em 22 de janeiro de 1879, os zulus atacaram uma coluna britânica em terreno aberto e a derrotaram. Os combates terminaram em 7 de julho de 1879 com a vitória de Chelmsford sobre os zulus em Ulundi. Cetshwayo foi perseguido, capturado em agosto e deportado para o Cabo para ser aprisionado (BHEBE, 2010, p. 205).

Ao fim da Guerra Anglo-Zulu, Cetshwayo foi exilado inicialmente para a cidade do Cabo e posteriormente para Londres, retornando a Zululândia apenas em 1883. A administração colonial britânica dividiu o Reino Zulu em treze territórios comandados por chefes independentes. Como consequência houve a intensificação de conflitos civis entre os zulus, levando a reinstalação de Cetshwayo como rei em 1883, mas com poderes rigorosamente reduzidos, descentralizando o poder real zulu desde então.

Dessa forma, pode-se perceber que a constituição do Império Zulu não foi consequência do acaso, mas do conjunto de diferentes estratégias impulsionadas pela ambição de conquistar os demais reinos da região do Norte, iniciado através da organização militar de Shaka durante seu governo, perante esse período revolucionário marcado pelo Mfecane. A consequência foi a transformação de uma pequena chefia subordinada aos *mothethwa* em um dos mais poderosos reinos da África Austral, o Reino Zulu, que permaneceu com sua forte influência até a prisão do rei Cetshwayo.

3.2 As imagens de Shaka

Após a supramencionada narrativa historiográfica de Shaka e do Reino Zulu, apresentaremos uma abordagem de como a imagem de Shaka foi sendo concebida ao longo do tempo através de diferentes processos. É importante destacar que desde o início, sua imagem foi resultado da interação entre brancos e pretos, indo além de interpretações em que brancos o viam de forma negativa e pretos de forma positiva. Como veremos, Shaka foi uma figura emblemática, que despertou diferentes opiniões ao longo de diversos períodos.

Os relatos produzidos no século XIX sobre Shaka não o apresentaram de maneira uniforme. As primeiras menções sobre ele que alcançaram o ocidente foram provenientes de missionários e comerciantes que, até pouco antes da morte de Shaka, o descreveram de maneira positiva, como um “patrono benigno”. Depois, pelo que apontavam os relatórios coloniais, Shaka passou a ser visto como um “chefe autocrático de um grande reino”. Após a sua morte,

esses mesmos relatos serão reapropriados em diferentes períodos da história e utilizados para finalidades específicas. Os mercadores europeus estabelecidos na região de Port Natal, segundo John Wright (2004), foram os primeiros a modificar as suas visões a respeito de Shaka para garantir o estabelecimento de uma colônia britânica na região. Entenderam que ao transmitir uma imagem negativa de Shaka, assim como do Mfecane, causariam preocupações na coroa britânica e assim, investiriam na colônia, já que após a morte de Shaka, seu monopólio sobre o comércio de Natal estava chegando ao fim (HAMILTON, 1998; WRIGHT, 2004).

3.2.1 Imagens produzidas durante a vida de Shaka (1787-1828)

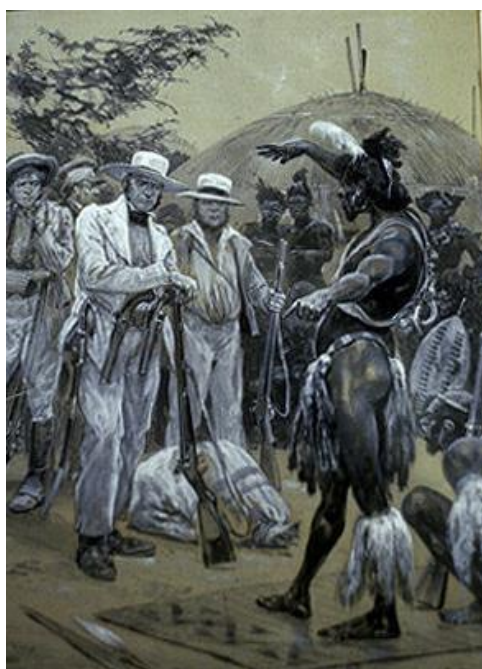
Os relatos provenientes de três viajantes e comerciantes são considerados fundamentais para compreender o processo de formação das imagens de Shaka nesse primeiro momento, sendo estes: Henry Francis Fynn, o tenente Francis Farewell e James King. O primeiro, Fynn, dizem que ao passar seis meses em uma expedição de exploração aos arredores da região que atualmente conhecemos como Maputo, ouviu falar sobre “uma nação muito poderosa” comandada pelo rei Shaka e a partir de então, organiza uma visita a propriedade dos zulus e posteriormente vai ao encontro de Shaka. Fynn foi um dos primeiros europeus a fazer contato com Shaka, resultando, tempos depois, na publicação de seu diário de viagem. É importante destacar, conforme aponta Hamilton (1998, p.34), que estes relatos “foram escritos após o evento e foram amplamente influenciados por ações e atitudes subsequentes”.

Influenciado pelas possibilidades favoráveis de comercialização com o Reino Zulu, o tenente inglês Francis Farewell conseguiu financiamento de mercadores do Cabo para uma viagem exploratória para identificar as perspectivas comerciais de Port Natal em 1823. Após diversas tentativas fracassadas, consegue desembarcar na região, acompanhado do comandante James King. Em seu primeiro relatório, descreve uma viagem de terra para encontrar Shaka e o apresenta como “um bom parceiro comercial, entusiasmado e bem disposto para com os britânicos”, considerando a ordem e os costumes zulus “surpreendentes e agradáveis” (HAMILTON, 1998, p.35). A partir de então, os comerciantes passam a estabelecer relações comerciais diretamente com o rei Shaka, sendo o marfim o produto responsável pelo florescimento dos empreendimentos comerciais.

Até o ano de 1826, a administração colonial teria ouvido apenas elogios a respeito de Shaka. Com a finalidade de atrair atenção de investidores para o empreendimento em Port

Natal, King passou a publicar artigos no jornal *South African Commercial Advertiser* “descrevendo Shaka como amável, charmoso e agradável, severo em público, mas bem-humorado em privado, benevolente e hospitaleiro” (HAMILTON, 1998, p.40). Mas, ao perceber que seu objetivo não estava sendo alcançado, o viajante adota a estratégia de difamar Shaka, o descrevendo como uma ameaça para os comerciantes europeus de Port Natal, devido a sua tirania e crueldade. Nesse momento, notam-se as primeiras mudanças nos relatos sobre a imagem do rei Shaka, divergindo não apenas de outros comerciantes, mas também dos relatos dados por King em outros momentos. Todavia, conforme atesta Hamilton (1998), até a morte de Shaka em 1828, essa tentativa de difamação não surtiu efeito perante a administração colonial, devido às relações diplomáticas que o próprio Shaka mantinha com a coroa através de seus embaixadores.

Figura 10 - Pintura: *África do Sul, o Nascimento de Natal, encontro de Farewell e Fynn com Shaka Zulu* por R Caton-Woodville



Fonte: Museu de História de Durban³⁷

Por outro lado, embora a relação aparentemente cordial entre outros comerciantes e Shaka, as crises de cultivo e escassez de mão de obra na região, acabaram fazendo com que

³⁷ Disponível em: <http://www.soniahalliday.com/category-view3.php?pri=SA17A-19-15JT.jpg> Acesso: 05/10/2021.

esses comerciantes obtivessem pouco sucesso no estabelecimento de uma estrutura viável para a prática de suas atividades, e assim, juntaram-se ao James King e passaram também a descrever Shaka como uma ameaça para que a coroa pudesse investir na região do posto comercial (HAMILTON, 1998). Contudo, foi somente após a morte de Shaka em 1828 que os comerciantes passaram a empregar uma retórica negativa sobre o rei com maior intensidade. “Para se livrarem de acusações e justificarem ações acometidas por eles e que eram desaprovadas pela coroa britânica, os comerciantes alegaram que foram ameaçados e forçados por Shaka” (HAMILTON, 1998, p.43). O resultado foi uma reputação de Shaka como severo e arbitrário, fomentada pela sua estratégia de “impor o terror como base de seu governo”. Por outro lado, seus apoiadores justificavam essas acusações como um “componente de um líder de tremendas habilidades, grande unificador e herói de batalha” (HAMILTON, 1998, p.49).

Importa dizer que dentro da própria sociedade da época do Império Zulu havia divisões e diferenças de opiniões quanto a imagem do rei. Segundo os discursos baseados nas tradições orais de povos que habitavam a região, a sua ascensão polêmica ao poder, a estratégia de afastar a família real da administração, adotar generais e conselheiros, além de não gerar herdeiros, foram alguns dos motivos que levaram a insatisfação dentro duma parcela dos zulus, gerando rebeliões e seu assassinato tempos depois (WRIGHT, 2004). Também contam algumas narrativas de que haviam intensas disputas e discordâncias provocadas pelas desigualdades e divisões profundas durante a administração de Shaka, já que durante a década de 1820 sua política de unificação ainda não havia sido consolidada, gerando rebeliões em chefias subordinadas ao seu governo.

3.2.2 Imagens de Shaka após sua morte

Conforme o referido acima, mesmo entre as populações negras que habitavam a região naquele período, não havia um consenso sobre as imagens de Shaka. Para os que viviam no Norte, por exemplo, levando em consideração as ações de Shaka em relação a expansão europeia na África Austral, “Shaka passou a ser cada vez mais visto como uma grande figura fundadora e unificadora de povos, e seu reinado como uma espécie de idade de ouro com um governo forte e estável” (WRIGHT, 2004, p.4). E para os povos que habitavam a região de Natal, provavelmente pertencentes a grupos atingidos por suas ações militares de

expansão, Shaka era visto como destruidor de uma velha ordem em que viviam em estabilidade (idem).

Essas imagens sobre o rei Shaka mostram que ele sempre foi uma figura muito polêmica e que provocava leituras polissêmicas. Segundo Hamilton (1998), inspirou vários dos seus sucessores no trono zulu e também suas estratégias serviram para moldar as políticas de Theophilus Shepstone (1817-1893) que procurou apresentar seu sistema de governo indireto como sendo enraizado nas práticas de governantes africanos como Shaka. Shepstone foi secretário de assuntos indígenas da coroa britânica entre 1845 a 1877. Durante sua administração tornou-se muito próximo do rei Mpande, sucessor de Dingane. Mpande foi monarca dos zulus de 1840 a 1872, após sua morte, foi sucedido pelo seu filho Cetshwayo, tendo Shepstone presente em sua cerimônia de coroação, reafirmando um compromisso de paz. Enquanto esteve como funcionário real, Shepstone procurou utilizar como base de sua administração uma articulação entre as concepções africanas de governo e a imagem de Shaka. Em seus documentos coloca Shaka como um governante autocrático e intransigente, enfatizando seus sucessos militares e colocando o Reino Zulu como sinônimo de ordem, enquanto o resto representava o caos. O estadista encontrou no modelo de governo de Shaka uma alternativa para governar a população africana de Natal,

Shepstone procurou tornar todos os membros de uma chefia responsáveis por ações de indivíduos, incluindo o chefe, e vice-versa. Shepstone entendia que a punição de um inocente junto com o culpado são uma característica da administração barata. Da mesma forma, o sistema de trabalho público forçado, ou *isibhalo*, introduzido em Natal em 1848, era problemático em tempos de antiescravidão. Shepstone foi capaz de justificar todos esses aspectos de sua administração como características dos tempos de Shaka e, conforme ele, apropriado para o governo de ex-súditos de Shaka. (HAMILTON, 1998, p. 94)

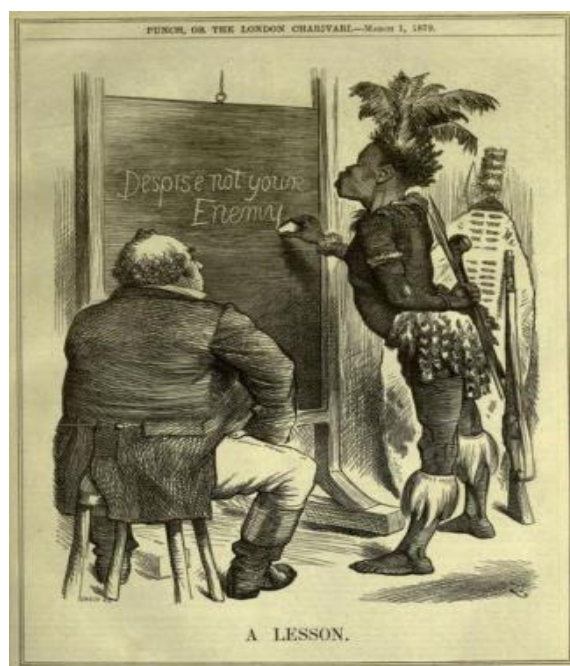
Apropriar-se dos princípios de Shaka foi uma estratégia desse funcionário da administração britânica para controlar o poder real dos zulus, assim como as autoridades britânicas queriam. Entretanto, após a anexação do Transvaal pelos britânicos, o Reino Zulu se tornou cada vez mais independente e militarizado, fazendo com que Shepstone fosse obrigado pelas autoridades britânicas a rejeitar as reivindicações do rei Cetshwayo. Estes e outros fatores, como o ultimato dado aos zulus (já abordados em outro momento), levaram à Guerra Anglo-Zulu (1879). A partir de então, houve uma mudança no discurso colonial sobre a história dos zulus, bem como de Shaka. Para britânicos como Bartle Frere (1815-1884), funcionário da administração, havia “um curso violento da história dos zulus, iniciado por Shaka e sustentado

por Cetshwayo, uma história escrita com derramamento de sangue” (Apud HAMILTON, 1998, p.98).

A imagem de Cetshwayo como um tirano, opressor e cruel, assim como Shaka, foi utilizada pelos britânicos para justificar o teor da violência na Guerra Anglo-Zulu. A raiz das ações do rei Cetshwayo, estaria em Shaka, que de acordo com os discursos, seria responsável pela tirania nas instituições monárquicas zulus e um sistema militar sanguinário. A instauração dessa forte campanha ideológica não tinha apenas a finalidade de justificar a Guerra, mas também enfraquecer o poder do Reino Zulu e desativar algumas de suas instituições após o fim do conflito e prisão do rei Cetshwayo (HAMILTON, 1998; WRIGHT, 2004).

Contudo, é importante destacar que foi a partir da Guerra Anglo-Zulu, mais especificamente da batalha de Isandlwana – em que os britânicos foram derrotados pelo exército de Cetshwayo – que a imagem dos zulus ganhou uma projeção maior. Apesar da predominante imagem negativa dos zulus propagadas a partir da campanha ideológica de autoridades coloniais, a publicação de uma charge na revista londrina *Punch*, revela que não havia um consenso.

Figura 11 - Charge sobre Guerra Anglo-Zulu (1879)



Fonte: Punch Magazine³⁸

³⁸ TENNIEL, John. Punch Magazine. Londres: Vol.76, p.91, 03.jan.1879. Disponível em: <<https://sites.google.com/site/punchvolumes/>>. Acesso: 18/10/2021

Na figura, de autoria de John Tenniel, há uma ilustração de um guerreiro zulu escrevendo para um britânico em inglês “não despreze seu inimigo”. Fazendo referência à derrota britânica, demonstrando uma crítica à arrogância britânica predominante quando se tratava do colonialismo em suas possessões africanas, resultando em derrotas durante a Guerra Anglo-Zulu que abalaram as imagens já estabelecidas, fazendo com que a bravura dos zulus ganhasse respeito de alguns comentaristas e estivesse presente no imaginário ocidental. Em decorrência disso, os zulus passaram a ter “uma imagem oficial de inimigo nobre e digno” (HAMILTON, 1998, p.101).

Voltando às imagens de Shaka. No final do século XIX, a história de Shaka (e dos zulus) passou a estar presente nas narrativas de jornalistas e escritores ficcionais, ganhando destaque nas obras do romancista Rider Haggard, especialmente com a publicação das obras *Cetywayo and His White Neighbours* em 1882 e *Nada the Lily* em 1892. Nesta última obra, por sua vez, Haggard, inspirado no período que viveu na África do Sul (1875 a 1882), traz um enredo ficcional sobre a origem e história de Umslopogaas e seu amor pela mais bela das mulheres zulu. Umslopogaas seria um filho de Shaka (inventado pelo escritor) nunca reconhecido, pois o rei não queria herdeiros. Haggard leva para sua ficção símbolos e dispositivos narrativos oriundos da tradição oral zulu, como as profecias que marcaram a vida e morte de Shaka (WRIGHT, 2004; HAMILTON, 1998).

3.2.3 Imagens de Shaka no século XX

No início do século XX, escritores como J.C. MacGregor autor de *Basuto Traditions* (1905), D.F. Ellenberger, autor de *History of the Basuto* (1912), J. Ayliff e J. Whiteside, autores de *History of the Abambo* (1912) e A.T. Bryant autor de *Olden Times in Zululand and Natal* (1929); propagaram a ideia de que “Shaka e seus exércitos estiveram na raiz da turbulência que se espalhou por toda parte entre sociedades africanas após 1820”, além de propagar estereótipos a seu respeito. Essa visão ganhou forte ressonância na África do Sul a partir de trabalhos acadêmicos e livros didáticos, controlados por editoras e escritores brancos. No ocidente essas imagens ganham proporção com a publicação de *Shaka Zulu* de Ernst Ritter (1955) e *The Washing of the Spears* (1965) de Donald Morris (WRIGHT, 2004, p.6).

John Wright (2004) ressalta que entre as décadas de 1920 e 1950 ocorreram poucas mudanças na imagem de Shaka na academia, visto que os pesquisadores da época estavam mais

preocupados com questões raciais do que com um passado pré-colonial. A partir do trabalho de James Stuart (1868–1942), um linguista e cônsul britânico, fluente em zulu, que realizou um amplo trabalho de coleta de informações e entrevistas na região; é possível perceber que a imagem de Shaka variava entre seus informantes, mas havia um consenso, tanto de forma positiva ou negativa, quanto a visão de que havia sido um grande conquistador e governante poderoso.

É importante destacar que neste período, com o início do movimento nacionalista zulu na década de 1920, essas imagens estereotipadas de Shaka passaram a ser questionadas entre escritores negros e seus simpatizantes, dando lugar a imagem de uma grande figura fundadora e heroica. Contudo, somente a partir das décadas de 1930 e 1940, que as ambiguidades a respeito da imagem de Shaka começaram a ir em direção a uma nova perspectiva vinda de intelectuais negros motivados pela imposição do regime de segregação racial na África do Sul. Estes escritores procuraram “lançar Shaka em uma luz positiva como parte de um panteão emergente de heróis africanos” (WRIGHT, 2004, p.8). *UShaka* (1937) de Rolfes Dhlomo e *UZulu kaMalandela* (1924) de Petros Lamula são exemplos de obras que foram nesta perspectiva (ver LA HAUSSE, 2000). Como sublinha Wright (2004), o problema dessas revisões das imagens de Shaka propostas por alguns desses intelectuais negros era justamente o fato de utilizarem como base para suas ideias o trabalho de escritores brancos da geração anterior como Stuart e Bryant.

Já na segunda metade do século XX, houve um crescimento significativo do movimento que reivindicava um nacionalismo zulu liderado por Mangosutho Buthelezi e sua organização política, *Inkatha*, fundada após seu rompimento com o *Congresso Nacional Africano*. Desde então, o movimento passou a buscar no passado histórico formas de legitimar suas políticas no presente. Com isso, através de diversos pronunciamentos públicos, Buthelezi propôs uma versão da história zulu que dava ênfase excessiva à grandeza de seu Reino e mitificava a figura de Shaka, colocando-o como um grande herói fundador, e em reconhecimento a esse passado histórico glorioso. O povo zulu deveria se unir para recuperar a influência que tinham anteriormente, reconhecendo-o como um sucessor político de Shaka.

Essas ideias do Buthelezi, vistas como tradicionalistas, não eram um consenso entre o povo do bantustão de Kwazulu, tendo mais impacto entre os que tinham uma visão mais conservadora e acreditavam que um retorno aos ideais de Shaka traria ordem e estabilidade para as tensões sociais crescentes durante os anos finais de crise do Apartheid. Buthelezi, devido a suas articulações com empresários brancos e relação um tanto próxima do Partido Nacional,

acabou ganhando apoio da mídia e despertando um interesse no imaginário da população sobre a figura de Shaka (MARÉ, 2000; WRIGHT, 2004).

Na década de 1960, surge um grupo de acadêmicos radicais que “se envolveram amplamente pela primeira vez no estudo da imagem de Shaka”. Publicações que buscaram ir além das interpretações conhecidas até então sobre a história dos zulus começam a ganhar corpo. Essa iniciativa foi marcada inicialmente pelo trabalho dos antropólogos sul-africanos Max Gluckman e Monica Wilson, bem como o historiador zambiano John Omer-Cooper. Esses estudiosos identificaram fenômenos no passado pré-colonial, como a ascensão dos estados e o crescimento do conflito interestadual, e tentaram dar conta desses acontecimentos, entendendo a formação do Império de Shaka como uma consequência destas mudanças regionais. Nesse período foi publicada uma das obras consideradas mais lidas sobre o reino zulu: o *Zulu Aftermath: a XIX Century Revolution in Bantu Africa* de J.D. Omer-Cooper (1967). A obra trouxe uma nova interpretação que se baseava no argumento de que o mfecane não era diferente das guerras travadas contra africanos pelos colonos europeus. Houve também a publicação de *African Societies of Southern Africa* (1968), editado por Leonard Thompson e *The Oxford History of South Africa* (1969), editado por Monica Wilson e Thompson (HAMILTON, 1998; WRIGHT, 2006).

Já na década de 1970 houve o surgimento de uma escola liberal da historiografia sul-africana. Pesquisadores oriundos de universidades inglesas, como William Miller Macmillan (1885-1974) e Cornelis Willem de Kiewiet (1902-1986), iniciaram uma tentativa de reinterpretar a historiografia sul-africana de uma perspectiva liberal, mas conforme Paul Maluleka (2018, p.33):

Embora parecessem apresentar imagens de Shaka e dos africanos em geral, eram inadequadas. Essa inadequação foi motivada por atitudes profundamente negativas que eles mantinham em relação à África e seu povo. Ao contrário dos autores tradicionais, eles [liberais brancos] "reconheciam" os africanos como um povo, mas ao mesmo tempo acreditavam que para os africanos serem considerados "civilizados", eles precisavam da ajuda dos europeus (Richner, 2005; Wright, 2006b). Eles estavam, consciente ou inconscientemente, propagando a mesma abordagem eurocêntrica, paternalista e condescendente da África que alegavam ser contra e desafiadores.

Nessa mesma década, segundo Hamilton (1998), os estudos passaram a se desenvolver em duas direções. A primeira perspectiva surgiu fortemente influenciada pelo movimento de Consciência Negra, trazendo referenciais de um modo de vida “altamente idealizado” na África Austral antes das colonizações através de noções como “propriedade comunal, chefia

responsável, líderes heroicos [...]”. A segunda direção caminhou por um viés marxista, com preocupações materialistas. Esses estudos buscaram compreender a formação dos Estados, sobretudo do Estado Zulu, de forma a não centralizar a figura de Shaka, buscando “sugerir que as pressões demográficas, ecológicas ou comerciais, ou uma combinação entre as três, causaram mudanças maciças na região que deram origem aos estados.” Para esses historiadores, “o papel de Shaka na formação do reino Zulu foi significativamente minimizado em favor de outras causas” (HAMILTON, 1998, p.18-19).

Vale frisar que foi neste contexto que houve o lançamento das produções britânicas *Zulu* (1964) e *Zulu Dawn* (1979), apresentados no primeiro capítulo deste trabalho. Estas obras audiovisuais que retrataram as batalhas de Rorke’s Drift e Isandlwana, conflitos da Guerra Anglo-Zulu (1879), ganharam grande alcance de público, aproveitando-se de uma curiosidade recorrente no imaginário ocidental sobre o povo zulu, utilizando uma narrativa que reproduzia alguns estereótipos de um povo selvagem e sanguinário, mas também, inimigos nobres, dignos de respeito.

A partir da década de 1980, a historiografia sobre o período de Shaka progrediu no sentido de promover um debate sobre a metodologia que guiava tais estudos, tentando ir além da discussão entre realidade ou mito, buscando entender o processo de invenção das imagens de Shaka. E foi neste período que nasce, em 1986, a série sul-africana *Shaka Zulu*, narrando o contexto da fundação do Reino Zulu e o reinado do rei Shaka. Produção essa, objeto da nossa pesquisa, que dividiu opiniões e que será analisada no próximo capítulo.

Daphna Golan (1994) periodizou a historiografia sobre o Império Zulu em quatro fases distintas: a primeira marcada por imagens colonialistas, a segunda fase seria marcada pelas imagens produzidas por africanos em forma escrita, a historiografia anticolonialista da década de 1960 e os estudos de libertação. Além disso, levou em consideração as tradições orais, e apresentou uma crítica à historiografia produzida até então sobre Shaka, segundo ele, baseada em “invenções”, carecendo de uma investigação mais aprofundada sobre suas origens (Apud HAMILTON, 1998, p. 20). Neste período também houve a contribuição de uma nova geração de historiadores revisionistas como David Hedges, Jeff Guy, John Wright, John Laband, Ian Knight e Carolyn Hamilton e etc., que passaram a ir além das abordagens anteriores sobre Shaka. Estabelecendo uma crítica tanto à abordagens estereotipadas, quanto à perspectivas que tendem a romantizar as ações de Shaka no Reino Zulu, levando em consideração que tais ações foram resultantes de seu contexto político marcado por disputas de poder e expansão territorial na África Austral.

Na década de 1990, período em que a África do Sul passou por um processo de transição do Apartheid para um regime democrático consolidado em 1994, a imagem de Shaka propagada pelo nacionalismo zulu do Inkatha acabou perdendo força, dando lugar a uma interpretação de Shaka como um grande democrata e conciliador, uma imagem que estava em consonância com o momento político em que o país vivia. Após o fim do Apartheid houve um processo de mercantilização da história e cultura zulu voltados para o turismo, explorando todo imaginário a respeito do povo zulu e do rei Shaka. Houve até mesmo a construção do resort e parque temático chamado *Shakaland* nos cenários em que a série audiovisual *Shaka Zulu* (1986) foi realizada. E também criou-se o resort e aquário turístico *uShaka Marine World* em 2004, explorando cada vez o mercado de turistas, em sua maioria brancos, a partir da apropriação da imagem de Shaka para fins comerciais (WRIGHT, 2004).

Como podemos observar ao longo do exposto, as mudanças na imagem de Shaka se relacionam intrinsecamente com os contextos políticos em que elas foram produzidas, formuladas e reformuladas para atender interesses específicos de cada momento. Atualmente, devemos reconhecer os esforços nos trabalhos de intelectuais com a finalidade de desconstruir estereótipos sobre a imagem de Shaka que durante muito tempo foi visto apenas na perspectiva negativa de um “tirano, selvagem e sanguinário”. A imagem de Shaka também ultrapassa a interpretação que mitifica e muitas vezes romantiza seu legado como um ícone do poder político, assim como no nacionalismo zulu de Buthelezi. Por isso, no próximo capítulo, conforme o referido na metodologia, debruçaremos sobre a própria série *Shaka Zulu* (1986), onde procuraremos compreender: que lente foi utilizada para narrar a vida e o reinado do imperador Shaka kaSenzangakhona? Quais implicações ou dimensões históricas foram seguidas na trama? Em que medida a série contribuiu para “devolver dignidade ao legado de *Shaka Zulu*”, conforme atesta o seu diretor? E quais são os estereótipos e/ou fatos inventados, segundo os seus críticos?

CAPÍTULO IV - A INVENÇÃO DE SHAKA ZULU (1986)

Este capítulo se debruça sobre a análise da minissérie de reconstituição histórica Shaka Zulu (1986). Uma produção audiovisual realizada e apresentada em formato televisivo, constituída por dez episódios que possuem em média cinquenta minutos de tempo de duração cada. E que devido a sua extensão e complexidade narrativa, condicionou-nos a estruturar o presente capítulo em três principais eixos que se apresentam numa ordem dialógica e/ou de interligação.

No primeiro eixo, vale informar, discorreremos analiticamente sobre o viés estético-narrativo-ideológico escolhido pelos criadores da trama em relação a (re) construção ou, se preferirmos, (re) invenção do personagem Shaka kaSenzangakhona ao longo da narrativa. O segundo eixo se ocupa em problematizar a forma como essa escolha estético-narrativa e ideológica do roteirista e do realizador (Joshua Sinclair e William C. Faure) envia a invenção das personagens coadjuvantes na trama, sobretudo as que foram apresentadas por mulheres em Shaka Zulu, dentre as quais, destacam-se personagens como Sitayi, Nandi, Mkabayi e as duas Isangomas (curandeiras). Em última instância, ou seja, último eixo, problematizamos a relação entre a série Shaka Zulu e o seu contexto de produção e lançamento, buscando entender como essas questões impactam e/ou condicionam o seu conteúdo.

Shaka Zulu: uma experimentação estética-narrativa-ideológica endógena ou exógena?

É importante sempre evidenciar, assim como já nos alertava Laband (2017), que quando se trata da reconstrução histórica de Shaka kaSenzangakhona, devemos sempre levar em consideração a imprecisão das fontes históricas que, como vimos no capítulo anterior, provém ou de registros e relatos de viajantes europeus, reescritos por historiadores brancos, ou da tradição oral zulu. Em Shaka Zulu, a minissérie, é claramente perceptível a quantidade significativa de distorções e imprecisões históricas quando comparadas com as bibliografias acessadas por nós. No entanto, importa esclarecer que não é nossa intenção neste trabalho efetuar uma comparação aprofundada e analiticamente embasada sobre esses dois campos, cinema *versus* história. O nosso objetivo é, e tão somente, problematizar as escolhas feitas pelos autores da série e analisar até que ponto o diretor William C. Faure conseguiu “lançar luz sobre o legado de Shaka, através duma narrativa verdadeira e sem preconceito sobre o imperador

Zulu”. Para isso escolhemos dividir a construção da narrativa em torno de Shaka e outros personagens, pontuando questões importantes e alguns casos de equívocos ou exageros histórico-ficcionais, sem necessariamente estabelecer uma comparação que gere análises sobre informações inadequadas sobre Shaka e o Reino Zulu. Nossa intenção é, enfatizamos, tentar entender o porquê da escolha do roteirista e do diretor em retratar cada momento histórico do reino zulu de tal maneira e não de outra, e como essas escolhas se diferenciam das outras caracterizadas pelo William C. Faure de “racistas e ideologicamente tendenciosas”.

A série Shaka Zulu começa a contar a história de Shaka kaSenzangakhona a partir de um período posterior a vida do fundador do Império Zulu, no período final da Guerra Anglo-Zulu (1879), no qual o então rei zulu Cetshwayo (1826-1884), preso e levado para Londres, vai a encontro da rainha Victória (1819-1901) negociar a reintegração de posse do Império Zulu. Fato rejeitado, segundo consta na trama, pela rainha Victoria sob a justificativa de que a memória de Shaka permanecia ainda muito forte entre os zulus e que “não podia estabelecer aliança com um mito”. A partir de então, a narrativa da série volta para o período de Shaka.

Temendo um ataque dos zulus na fronteira da Colônia de Cabo, o governo britânico contrata o tenente Francis Farewell (interpretado por Edward Fox) que organiza uma expedição para ir ao encontro de Shaka Zulu (Henry Cele) estabelecer relações “diplomáticas” que visam, senão intimidá-lo, desencorajá-lo na sua “empreitada de expansão territorial e de um provável ataque à colônia”. Para essa empreitada, Farewell, que também estaria interessado na comercialização de marfim na região, recruta alguns homens, com especial destaque do médico irlandês Henry Francis Fynn. A expedição naufragou próximo à Costa de Natal e foram encontrados em seguida pelos zulus que levaram primeiramente seu intérprete, Vegte, ao encontro de Shaka. O rei, interessado nas vantagens desta aproximação para fortalecimento do seu poder, autoriza a recepção do grupo de europeus em sua aldeia real em Kwa-Bulawayo (que na tradução de isizulu significava “o matadouro”).

Após a chegada da expedição em terras zulus, o tenente Farewell junto aos seus homens percebem que a tarefa de negociar com o rei Zulu seria muito mais difícil do que parecia inicialmente, levando em consideração a inteligência e forte poderio militar de Shaka, bem como a complexa organização do Reino Zulu. Durante o período em que passam com os zulus, ouvem histórias sobre o processo de ascensão de Shaka ao trono e Fynn registra algumas dessas histórias em seu diário que, na verdade, serve ao longo da série como base para reconstituição histórica a partir de *flashbacks* que iniciam desde a concepção de Shaka e seu nascimento, sua adolescência difícil, assim como sua chegada ao trono zulu. Segundo a trama, a vida de Shaka

é controlada por uma profecia sob a qual estaria predestinado a ser líder dos zulus, sendo guiado pela *Isangoma*/curandeira Sitayi.

Os europeus, chamados por Shaka de “andourinhas”, ao longo da trama, ganham sua confiança, sobretudo a partir do momento em que salvam sua vida após uma tentativa de assassinato encomendada pelo seu irmão, Dingane, em conspiração com seu maior inimigo, Zwide, rei dos Ndwandwe. Este episódio marca também a crença do rei Shaka de que esses brancos possuíam poderes sobrenaturais, além do seu reconhecido poder bélico. Dessa forma, Shaka, muito ambicioso, acredita que precisa dos europeus para ampliar o seu poder e expandir o seu reino, autorizando o envio de alguns de seus homens como embaixadores junto do Farewell à Colônia do Cabo para firmar um acordo de paz com a coroa britânica. Algo que não ocorre haja vista que foram recebidos com um tratamento hostil e preconceituoso por parte do governador do Cabo, Somerset. Contudo, nesse mesmo período, a rainha Nandi, mãe de Shaka, acaba falecendo, o que leva o rei a um estado de tristeza e luto tão profundo que se transborda em ira e revolta, tendo como resultado o início de uma campanha de “queima total” com direção à Colônia.

Com o retorno da comitiva a terras zulus, encontram o reino em turbulência. Farewell encontra-se com Shaka, percebe a vertigem ou desintegração do seu poder real, mas não consegue convencê-lo a retomar o controle do reino. A série termina com Shaka caminhando para seu leito de morte através de um assassinato planejado por sua tia Mbakayi e executada por seu irmão, Dingane.

Antes de entrar propriamente nos detalhes da narrativa, importa pontuar desde logo que apesar da intenção clara dos criadores da série *Shaka Zulu* (1986) em “devolver dignidade” ao legado do referido imperador Zulu, opondo-se às visões racistas e preconceituosas dos brancos, assim como afirmou o diretor William C. Faure, percebe-se que o material usado como base para a elaboração do roteiro da trama é um diário do médico irlandês-britânico enviado pela coroa ao reino zulu. O que garantiu ao supramencionado diretor que essa perspectiva do médico Fynn adotada na série é a versão mais fidedigna da reconstrução histórico-biográfica e política de Shaka kaSenzangakhona? Por outro lado, a origem do autor do diário, Fynn, compromete os dados levantados por ele - assim como fazem crer os críticos da trama? São questões a se levar em consideração nos próximos tópicos. Por ora, voltemos à (re) invenção de Shaka na trama.

4.1 A construção da narrativa em torno de Shaka: uma análise dos conteúdos da série.

Neste espaço, buscaremos analisar minuciosamente como a narrativa em torno do personagem de Shaka foi construída na série, relacionando com outros personagens que corroboram nesse processo. Como referimos acima na apresentação resumida da série, o roteiro da produção traz uma narrativa que apresenta Shaka ao público a partir de um período posterior a sua vivência, passando-se no ano de 1882, após a Guerra Anglo-Zulu, em que o então rei dos Zulus, Cetshwayo, cumprindo prisão e exílio na Inglaterra decide ir ao encontro da rainha Victória, junto a conselheiros, políticos e militares, para negociar sua volta ao Reino Zulu.

Figura 12 - Encontro do Rei Cetshwayo e Rainha Victoria



Fonte: série Shaka Zulu (1986)

Sequência - Encontro entre Rei Cetshwayo e Rainha Victória

Localização: Episódio 1

Início: 16s

Transcrição da sequência: A cena se passa no gabinete real e Cetshwayo inicia a conversa falando em Zulu, sendo traduzido por um intérprete, que agradece a recepção e propõe um acordo de paz. Logo, um dos conselheiros alerta a rainha sobre os perigos de devolver poder ao Cetshwayo no Império Zulu:

Conselheiro: Sua majestade, o gabinete colonial acredita que qualquer ato de clemência seria subestimar a ameaça zulu. A nossa preocupação não se restringe a meras discussões territoriais reivindicadas por um rei derrotado. Somos chamados a defender a África. [...] nosso objetivo é levar a paz para esta terra que tem sido devastada há 60 anos por um dos mais formidáveis impérios já criados, o Império de Shaka Zulu, aqui representado pelo herdeiro legítimo, o rei Cetshwayo

Professor Bramston: Shaka Zulu, sua majestade, sim, o fundador de uma grande nação, reinou entre 1816 a 1828. Definitivamente um dos maiores gênios militares da história, “a nível de César e Alexandre, o Grande”, um “Aquiles africano” (Enquanto descreve as proezas de Shaka surgem as primeiras imagens de Shaka entoando gritos de guerra) “em 12 anos transformou pastores inofensivos, que eram por natureza contra qualquer tipo de guerra, em um exército Espartano de 80 mil guerreiros implacáveis”. A máquina de guerra criada por Shaka sobreviveu a sua morte e se não forem contidos definitivamente irão ressurgir. “Shaka foi um Messias, uma figura divina!”.

General: O povo zulu privado de uma autoridade central, regressará ao estado de alegria inofensiva antes do louco condicionamento de Shaka (demais presentes concordam)

Intérprete: Você quer que eu traduza?

Cetshwayo (em inglês): não é preciso, meus senhores. Temos tão pouco em comum, sobretudo quanto a concepção de respeito humano”. Em seguida, a rainha Vitória agradece e pede que os cavalheiros se retirem da sala e questiona o rei: “O que significa Shaka Zulu pra si?”

Cetshwayo: é um daqueles poucos homens de coragem para viver seus ideais e inculcar os seus sonhos nos corações dos compatriotas

Victória: é precisamente por isso que não podemos lhe devolver o reino. Hoje o Shaka Zulu está mais vivo que nunca. A força militar dele ainda triunfa. Você é o rei, mas é o espírito dele que lidera o povo. Sou uma mulher prática, sua alteza. Não podemos estabelecer uma aliança com um mito.

Narração: foi assim que o império criado por Shaka Zulu seis décadas antes foi dissolvido, resultante de uma má gestão política e interferência contínua dos brancos no conflito subsequente que acabaria com a família de Shaka. A partir desta altura o povo zulu poderia apenas sonhar com a dignidade e a glória concedidas pelo rei lendário, ESTA, ENTÃO, É A SUA HISTÓRIA.

A forma como falam de Shaka nessa cena visa instigar a curiosidade do telespectador sobre a grandeza e o significado do referido personagem na sociedade zulu e a ameaça que ele sempre representou aos interesses da colônia britânica. Shaka não participa efetivamente do primeiro episódio, com exceção de algumas imagens suas que aparecem ao fundo enquanto outros personagens e o narrador apresentam-no na tentativa de retratar a dinâmica do poder e monopólio exercido por Shaka na sociedade zulu e a força do seu exército militar.

A não participação efetiva de Shaka neste primeiro episódio, vale informar, deve-se ao fato de que, segundo Tomaselli (2003), houve uma exigência por parte dos patrocinadores da série sobre a presença do elenco europeu logo no início da produção sob pretexto de assegurar a audiência do público branco que pouco sabia sobre a história dos zulus e menos ainda do imperador Shaka kaSenzangakhona.

Ainda nessa cena em que Cetshwayo tenta promover um acordo para que pudesse retornar ao posto de rei dos zulus, observa-se que o roteiro apresenta justamente essa dualidade quando se trata de opiniões sobre Shaka, de um lado conselheiros da rainha, tomados pelo preconceito e arrogância, e do outro o professor, que ao descrever Shaka para a rainha, o compara com outros personagens históricos como César, Aquiles e Alexandre, o Grande, não escondendo sua mistura de admiração e repulsa.

Cetshwayo aparece na cena usando trajes formais, se apresenta como um homem honrado, que desafia a prepotência e arrogância dos demais quando revela sua fluência no idioma em que a reunião se passava, além de ressaltar que uma das diferenças entre eles e o seu povo estaria na compreensão do respeito humano. Contudo, ao falar sobre o significado de Shaka para ele e para o povo zulu, acaba sendo subestimado pela rainha “você é o rei, mas é o espírito dele que lidera o povo [...] não iremos estabelecer uma aliança com um mito” (Shaka Zulu, 1986, ep.1).

Figura 13 - Apresentação do personagem Shaka Zulu



Fonte: série Shaka Zulu (1986)

As primeiras imagens de Shaka surgem a partir desta sequência inicial, e o apresentam em momentos de imponência, entoando gritos de guerra enquanto lidera seu exército em batalhas com outros povos. A partir de então, Shaka passa a ser descrito pelo narrador que partiu de 1822 para contar sua história. Em determinados momentos, a narração emite opiniões muito particulares sobre Shaka, levando o espectador, neste primeiro momento, a ter uma visão negativa sobre o personagem: “Shaka tornou-se ao mesmo tempo chefe e vítima do seu próprio regime. Tendo o império sido criado com agressividade, precisava agora de uma ação bélica contínua para se manter vivo [...] Shaka precisava de mais vítimas, não só para satisfazer sua predisposição para guerra, mas também para manter seu exército ocupado.” (Shaka Zulu, 1986, ep.1). Esta opinião pessoal só é compreendida a partir dos episódios seguintes em que o roteiro revela que o narrador também é um personagem da trama (contamos retomar este assunto daqui a pouco).

A narrativa parte do pressuposto em que Shaka, a partir de sua expansão militar e territorial, estaria em campanha para se aproximar cada vez mais da Colônia do Cabo. Temendo esse provável ataque, o governador do Cabo reivindica à coroa britânica uma estratégia para lidar com a situação. O rei George IV, representado como mulherengo e desprovido de visão estratégica e autoridade real, acaba subestimando a ameaça que supostamente Shaka e os zulus

representavam aos interesses da coroa. Dessa forma, a estratégia adotada foi o envio de homens para estabelecer contato supostamente diplomático com Shaka e derrotá-lo por dentro.

Dois personagens europeus acabam sendo centrais para a construção da narrativa sobre Shaka na trama, sendo estes o tenente Francis Farewell (Edward Fox) e Henry Francis Fynn (Robert Powell). Na produção, o tenente Francis Farewell é contratado pelo governo britânico em Londres para viajar ao sudoeste da África e fazer contato com Shaka Zulu na tentativa de intimidá-lo ou desviá-lo do seu foco ao provável ataque a colônia, já que naquele momento o governo não conseguiria mandar reforços para um confronto militar. O personagem de Farewell é construído como um aventureiro simpático, entusiasmado, destemido e extremamente amoroso com sua esposa. Farewell recruta alguns homens para a comitiva, dentre eles Henry Francis Fynn, apresentado como um médico experiente, sensível, preocupado com a população negra e desde logo o narrador evidencia o seu conhecimento sobre a história dos povos de sudoeste da África e da figura de Shaka: “os Masanes, Nxumalos, Hlubis, Culus, Ngwanes e muitos outros foram banidos do sudoeste da África, fugindo das lanças de Shaka, entregando-se a traficantes de escravos e às tropas britânicas na fronteira da colônia do Cabo”, afirma Fynn no diálogo com Farewell (Shaka Zulu, 1986, ep. 1).³⁹

As características destes personagens vão contrastar diretamente com as de Shaka, como veremos mais adiante.

Figura 14 - Farewell e Fynn



Fonte: Série Shaka Zulu (1986)

³⁹ De fato, segundo a historiografia sobre a região da África Austral, a expansão militar e territorial causada pelo Mfecane acabou tendo como consequência o fortalecimento, surgimento ou desaparecimento de vários Reinos, bem como a fuga de povos para outras regiões para fugir do conflito (M'BOKOLO, 2008). Contudo, sobre a informação de que povos se entregavam a traficantes de escravos fugindo das ações de Shaka, não foram encontrados registros ou autores que sustentem essa ideia.

O médico Fynn se revela narrador da série quando passa a registrar os acontecimentos que presenciava e as histórias que ouvia sobre os Zulus em seu diário particular e que, por sua vez, são contadas a partir de flashbacks. Ou seja, dessa forma, pode-se afirmar que toda narrativa sobre Shaka e o Reino Zulu é apresentada ao telespectador a partir do olhar exógeno de um homem branco. Aliás é importante ressaltar, assim como aponta Carolyn Hamilton (1998), que originalmente o diário de viagens de Henry Francis Fynn, foi escrito anos após sua experiência de convívio com Shaka e os Zulus e editado posteriormente por James Stuart, podendo ter como consequências registros imprecisos ou descrições rasas dos acontecimentos históricos ali contados.

Na série Shaka Zulu (1986), Fynn se apresenta como um narrador que é testemunha e ao mesmo tempo protagonista da trama. E ao usar o seu diário pessoal como um recurso para narrar a história, busca garantir uma veracidade empírica ao público - afastando qualquer ideia sobre a possibilidade de um provável esquecimento dos eventos/acometimentos ou invenção destes. Sara Feitosa (2016), ao estabelecer uma análise sobre o efeito de real na minissérie de ficção histórica, aponta que esse tipo de narração é um recurso bastante utilizado em audiovisual de reconstituição histórica, realizando uma combinação entre o discurso histórico para aproximar do valor de verdade, e a ficção, que acaba dando um aspecto de cotidianidade a representação histórica.

A primeira aparição significativa de Shaka Zulu acontece no segundo episódio, quando se encontra com Vegte, o intérprete da comitiva britânica na região de Natal. A narrativa da cena é construída com a finalidade de tornar visível ao público as características de Shaka tão evidenciadas e temidas nas falas de outros personagens. Shaka demonstra curiosidade sobre a atuação de Vegte como professor indagando-o sobre o que seria a escrita, assim, o intérprete pede para demonstrar e escreve o nome de Shaka em um pedaço de couro usando carvão e explica que é a representação visual do seu nome.

Sequência - Primeiro contato entre Shaka e um representante da comitiva britânica

Localização: Episódio 2

Início: 2min. 02s

Transcrição da Cena: Vegte é capturado pelo exército zulu e levado ao encontro de Shaka na aldeia real e tenta dialogar com o rei.

Shaka: Para que servem esses riscos? São feitiços?

Vegte: Servem para transmitir ideias a longas distâncias

Shaka: Para isso eu tenho mensageiros

Vegte: assim você tem certeza de que o que dizes é transmitido exatamente da forma que foi dito?

Shaka: Disso eu tenho certeza Piet, se os mensageiros não me representam como devem, morrem.

Vegte: A escrita também serve para guardar o que dizes hoje, de forma que isso seja transmitido a gerações futuras.

Shaka: A única forma de guardar ideias e sentimentos é na mente e no coração. As gerações futuras vão ouvir a voz do vento que transporta mensagens do passado e ouvirão falar de Shaka.

Vegte: Sim, e essa voz falará de um tirano.

Shaka: É isso que pensam de mim? Veem-me como um tirano?

Vegte: É essa a mensagem que lhes é transmitida pelo vento.

Figura 15 - Shaka encontra o intérprete da comitiva britânica



Fonte: Série Shaka Zulu (1986)

A cena do encontro acontece na aldeia real, em Kwa Bulawayo. O rei Shaka está cercado por seus guerreiros armados, sentado no centro da cabana em uma posição mais elevada que os demais. Sua postura imponente, junto a suas expressões faciais sérias e rígidas denotam o seu poder. As cenas em que Shaka aparece, são sempre enquadradas em plano médio, demonstrando posicionamento e movimentação, e em plano fechado, que normalmente é um plano que cria intimidade e enfatiza a expressão. Além disso, o ângulo das filmagens acontece em *contre-plongée* ou câmera-baixa (quando a câmera está abaixo do nível dos olhos, posicionada para cima), dando uma sensação de poder, em contraposição ao intérprete. As imagens da chegada das “andorinhas” à aldeia real reforçam essa construção, como é possível perceber nas figuras abaixo, há uma construção para que Shaka apareça com uma postura firme, expressões faciais rígidas, usando trajes reais da monarquia zulu. Junto a isso somam-se os ângulos que o engrandecem, a devoção de seus súditos e uma trilha sonora que instiga o telespectador. O mesmo ocorre nos planos de enquadramento de imagens do exército zulu, filmados sempre em planos abertos, enfatizando a quantidade significativa de homens que compunham aquela sociedade altamente militarizada.

Figura 16 - Apresentação de Shaka as “andorinhas” na aldeia real



Fonte: Série Shaka Zulu (1986)

Shaka é apresentado inicialmente com três características principais marcantes: tirano, estrategista e ambicioso. Uma das cenas mais emblemáticas de Shaka Zulu, corrobora para essa interpretação. Durante o trajeto das "andorinhas" até Kwa-Bulawayo, passam por um cortejo fúnebre de uma jovem moça, Fynn percebe que a moça ainda estaria viva após observar espasmos nos dedos das mãos. Rapidamente, aos gritos, pede que a larguem. Ngomane (principal conselheiro de Shaka) ordena que se afastem para não serem acusados de feitiçaria, mas Fynn decide que poderia tratar a moça “interferindo no curso natural da vida e da morte” (Shaka Zulu, 1986, ep. 2). Fynn passa a noite cuidando da moça até que pela manhã consegue tratá-la e ela acorda para alegria de todos. Assim sendo, Farewell sugere que devem tirar proveito da situação perante Shaka.

Ao saber do ocorrido, a Isangoma (curandeira) de Shaka, Sitaye, o alerta sobre os perigos do contato com os europeus, mas Shaka, colocando sua ambição acima de tudo, segunda a trama, afirma que quer “os poderes que eles possuem ao seu dispor”. Aliás, vale informar que Shaka é alertado não só por ela, como também pelo seu conselheiro Ngomane que diz numa das cenas: “os brancos são ilusionistas, Shaka! Trabalham com a ilusão. Tu nos ensinaste a viver a realidade. Mesmo que tenham cem vidas cada, essas não valeriam a vida de um zulu dedicado, pois somos superiores” (Shaka Zulu, 1986, ep.2). Toda a narrativa é amarrada de forma a levar-nos a crer que a ruína de Shaka é fruto de sua ambição desmedida.

Sequência: Encontro das andorinhas com o Rei Shaka

Localização: Episódio 2

Início: 38min. 25s

Transcrição da cena: Todos se reúnem no centro da aldeia real e os brancos mostram alguns utensílios a Shaka. Em seguida alguns guerreiros trazem a jovem moça que foi curada por Fynn e fala:

Shaka (traduzido por Sr. Vegte): - A quem pertence a vida no vosso país? Ao rei ou aos súditos?

Fynn: No nosso país cada um é dono de sua vida e de mais nenhuma, incluindo o rei.

Shaka (traduzido por Sr. Vegte): Ele pergunta se o vosso rei vos pode obrigar a ir para a guerra

Fynn e Farewell: Sim

Shaka (traduzido por Sr. Vegte): E podem morrer na guerra?

Farewell: Sim

Shaka (trad. por Sr. Vegte): Então estão enganados, vosso rei controla as outras vidas. Aqui a vida pertence a Shaka, a vida dela pertence a Shaka e não podiam ressuscitá-la sem a autorização do grande elefante.

Em seguida Shaka ordena que seus homens matem a moça que logo obedecem, para a insatisfação dos ingleses.

Shaka (traduzido por Sr. Vegte): No futuro vão usar seus poderes apenas em benefício do Grande Elefante.

Ngomane (traduzido por Sr. Vegte): Se os brancos possuem mesmo esses poderes, eles que ressuscitem a moça novamente.

Farewell: Diga ao rei que o desobedecemos uma vez e não voltaremos a fazer novamente. A partir de agora nossos poderes serão utilizados apenas para benefício dele.

Shaka: É justamente em benefício do rei, que as andorinhas devem demonstrar o seu poder.

Farewell: Fynn, ressuscite-a!

Fynn: Está louco?

Farewell: Não, não estou louco, mas você estava quando pulou para dentro daquela sepultura. Agora mexa-se ou mais tarde estaremos a cavar nossa cova.

Fynn, muito hesitante, mas pressionado por Farewell vai até a moça e no momento são salvos pelo companheiro que trouxe a caixa de música despertando o interesse de Shaka.

Figura 17- Shaka ordena que a jovem seja morta



Fonte: Série Shaka Zulu (1986)

Ao ordenar o assassinato de uma jovem inocente a sangue frio e na frente de todos apenas para intimidar os britânicos, a narrativa corrobora para uma visão de Shaka que é perspicaz ao defender suas ideias, mas também é frio e tirano, fruto de sua ambição por mais

poder. O roteiro da produção atribui uma grande importância aos personagens britânicos no Reino Zulu. Ao longo da série, é possível perceber que aos poucos as "andorinhas" ganham a confiança de Shaka, sendo capazes até mesmo de salvar o seu trono.

Vemos Shaka acreditando que eles possuem superpoderes e essa ideia foi construída a partir do momento em que ressuscitam uma moça zulu, salvam a vida de Shaka, em seguida o ajudam nas batalhas com suas armas de fogo. E no momento em que passam um óleo em sua cabeça para escurecer seus cabelos, Shaka acredita que eles possuem também o dom de rejuvenescimento. Tudo isso conspirou, segundo a narrativa, para que os britânicos ganhassem a confiança de Shaka, ao mesmo tempo que despertava a desconfiança dos seus conselheiros, inclusive da sua *Isangoma* e também de parte dos seus destacados militares.

Toda narrativa construída leva a crer que meia dúzia de homens brancos conseguem adentrar o Reino Zulu, manipular as ações de Shaka e interferir no curso dos acontecimentos daquela sociedade. A cena em que os europeus são intimados a lutar pelo Reino Zulu contra o exército do maior inimigo de Shaka, Zwide, no oitavo episódio, acaba demonstrando que, mesmo estando em número inferior, os europeus com seus armamentos de fogo e estratégias militares, possuíam poder para derrotar grandes exércitos daquela região se assim quisessem.

Figura 18 - Participação das “andorinhas” na campanha contra os Ndwandwes



Fonte: Série Shaka Zulu (1986)

Contudo, conforme aponta Carolyn Hamilton (1998), Fynn não era um médico experiente, pelo menos não do jeito que seu personagem foi construído. Era apenas um jovem

aventureiro de vinte anos que, assim como Farewell, tinha interesse no marfim da região, estabelecendo assim, relações comerciais com Shaka, assunto já discutido no capítulo anterior. A autora ainda destaca que havia uma relação de constante desentendimentos entre Fynn e Farewell, na qual Shaka, como bom estrategista, acabava jogando com essa situação. Farewell se apresentava como um enviado do rei George IV, mas diferente da narrativa de Shaka Zulu (1986), a recomendação da coroa britânica e governo do Cabo era justamente para que não fizessem negócios dos marfins com rei Shaka. Hamilton (1998) defende que Fynn e Farewell não ocuparam um papel decisivo no Reino Zulu, participaram de uma única campanha, contra o pequeno chefe dos Khumalo, Bheje, da floresta Ngomane, mas não contra os Ndwandwe, que foram derrotados pelos zulus sem auxílio dos europeus.

Retratar Fynn e Farewell na trama foi uma escolha do roteiro, mas houveram outros personagens que foram deixados de fora, que tiveram um papel importante na fundação de *Port Natal*, como os primeiros britânicos a fazerem contato com Shaka: James King e Nathaniel Isaacs, sendo King o escolhido por Shaka, segundo C. T. Msimang (1990), para liderar a delegação do acordo de paz com o rei George IV. Contudo, como dito no capítulo anterior, King acabou sendo oportunista em sua relação com Shaka, alternando suas opiniões sobre o rei para a administração colonial de acordo com as circunstâncias. A escolha por Farewell e Fynn na série é compreendida por nós como um esforço em apresentar os colonos brancos de uma perspectiva positiva, como personagens mais nobres e sensíveis. (MSIMANG, 1990; HAMILTON, 1998)

A preferência da série ao dar essa projeção significativa a personagens brancos pode ser entendida se levarmos em consideração dois fatores. O primeiro deles tem a ver com o próprio roteiro. Desde o início o diretor Faure deixou evidente sua intenção de contar a história dos Zulus para além do que havia sido propagado por historiadores brancos. Sua ideia inicial consistia em utilizar como base do seu roteiro o texto “Imperador Shaka, O Grande!” de Mazisi Kunene. Publicado em 1979, “Imperador Shaka, O Grande!” é um conhecido poema épico baseado na tradição oral zulu que conta a história de Shaka Zulu⁴⁰. Contudo, não houve aprovação do roteiro original pela SABC, com justificativa de “possuir uma descrição superficial e rasa dos habitantes da corte” (HAMILTON, 1998, pág. 176)⁴¹.

⁴⁰ Apesar de críticas em relação a historicidade da recontagem dos fatos, o poema possuiu grande aceitação no período em que foi publicado por Kunene por ser considerado uma perspectiva africana sobre a vida de Shaka Zulu, se contrapondo a maior parte das imagens negativas publicadas sobre o rei Zulu até então.

⁴¹ Além disso, Kunene também era membro do ANC e crítico aberto do governo do Apartheid.

Como já dito em outros momentos, a série *Shaka Zulu* (1986) estava sendo produzida com a intenção de boicotar o embargo cultural e adentrar no mercado internacional, sobretudo o norte americano, e, para que isso acontecesse, acreditava-se que era fundamental a participação de interlocutores brancos na narrativa. O outro motivo para esta grande projeção dos brancos na série reside no fato de que *Shaka Zulu* (1986), com todas as suas analogias, fala mais sobre o contexto em que ela foi lançada (Apartheid) do que sobre o período vivido por Shaka Zulu em si, assunto que será aprofundado em outro momento deste capítulo.

Ao longo dos episódios, percebe-se que há uma tentativa de justificar a tirania e crueldade de Shaka não apenas através da profecia, mas também dos acontecimentos que viveu durante sua infância e adolescência. A partir do terceiro episódio o roteiro passa a contar a história da vida de Shaka através de flashbacks de histórias ouvidas e registradas por Fynn em seu diário, dedicando quatro episódios inteiros a esse propósito. A narrativa parte do envolvimento entre o príncipe zulu Sensangakhona com a princesa Nandi, desaprovado pelo Rei Zulu Jama, por considerar Nandi “desobediente e perigosa”. Nandi engravida, mas é desacreditada por Sensangakhona. Jama envia um homem para matar Nandi no meio da floresta a noite, mas ela é salva pelos lobos enviados por Sitaye que avisa: “Filha de Bhebhe, do teu ventre nascerá o primogenito de um rei que dará origem a uma nação grandiosa de lanças manchadas de sangue e escudos negros trovejantes” (Shaka Zulu, 1986, ep. 4). Jama morre e Sensangakhona se torna rei, o filho de sua esposa nasce morto, Nandi entra em trabalho de parto e dá à luz a Shaka. A profecia ganha destaque como uma das explicações para as ações e consequências da vida de Shaka.

Após o nascimento da criança, Sensangakhona foi obrigado a assumir a paternidade de Shaka e aceitar Nandi na aldeia para evitar um conflito com os eLangeni, mas sempre ressaltando o seu desprezo por ela. As humilhações sofridas por Nandi ao longo da infância de Shaka alimentam sua fúria por seu pai Sensangakhona. A cena em que Shaka tenta matar o seu pai reforça essa ideia. Após 9 anos, Sensangakhona decide casar-se com mais uma esposa, Shaka e Nandi continuam sendo desprezados pelo rei, mesmo vivendo na aldeia real. No momento em que o casamento ocorre, Nandi e Shaka hesitam em se abaixar para reverenciar o rei. Momentos depois, embriagado, Sensangakhona constrange e humilha Nandi na frente de todos, fazendo com que Shaka, enfurecido, pegue uma lança e ameace a integridade do rei: “Se voltares a magoar minha mãe, mato-te!” (Shaka Zulu, 1986, ep. 4).

Figura 19 - Shaka defende sua mãe das humilhações de Senzangakhona



Fonte: Série Shaka Zulu (1986)

Outro momento em que a série tenta buscar na infância motivações para explicar as suas ações ocorre quando Nandi e Shaka fogem da fúria de Senzangakhona e buscam refúgio na aldeia dos eLangeni, onde são tratados com muita hostilidade. Shaka se envolve em um conflito com outros garotos e, ao defender sua mãe dos xingamentos e humilhações, quase é morto. Ao socorrer seu filho, sem ajuda, Nandi fala: “ele jamais deixará um inimigo para trás”. E assim ocorre no desenvolvimento da narrativa em que Shaka, tempos depois, sendo um grande guerreiro, busca vingança de todos que um dia maltrataram sua mãe. Isso também fica evidente no diálogo entre Shaka e Nandi ao descobrir que possui um herdeiro e mandar matá-lo: “amor? Somos incapazes dessa emoção, mãe! Tudo que alguma vez sentimos foi sede de vingança e ódio. Sou um produto do teu ódio! Tal como ele é do meu” (Shaka Zulu, 1986, ep.9). Esse tipo de justificativa de ódio que Shaka carregava também está na obra intitulada *Shaka Zulu: The rise of the Zulu Empire*, de E.A. Ritter, publicada em 1955, na qual o autor atribui à infância sofrida de Shaka, junto a sua mãe, Nandi, as razões para suas atitudes na vida adulta, entretanto, esta narrativa não é um consenso na tradição oral zulu, segundo Hamilton (1998).

Uma temática que é também bastante explorada na produção é a reorganização de práticas militares pensadas por Shaka, enquanto guerreiro do exército de Dingiswayo, responsável por “alterar o modo de se fazer guerra” (Shaka Zulu, 1986, ep.6). A narrativa coloca Shaka como o grande causador do *Mfecane*, de acordo com a narração ele “altera o modo de guerra africano. Shaka iria dar início ao que foi denominado *Umfagane*, um reino de terror sem

igual na história da África”(Shaka Zulu, 1986, ep. 6). Todavia, é importante ressaltar que a expansão do Reino Zulu é muito mais uma consequência do Mfecane do que a motivação para seu início (KNIGHT, 1995; HAMILTON, 1998, LABAND, 2017). A série transmite uma ideia de que os povos e reinos viviam em constante harmonia na África Austral até a chegada de Shaka ao Reino Zulu, no qual praticavam apenas o que é chamado na série de “guerras de submissão”. É fundamental entender que as ações de Shaka são resultantes do contexto em que viveu, fruto de uma sociedade em que havia uma cultura guerreira mesmo antes de seu nascimento. A reorganização das práticas militares zulus e sua consequente expansão, de fato, alteraram a dinâmica social daquela região, mas não da forma como é colocada na trama, em que o narrador afirma que “somente a partir das ações de Shaka que guerreiros foram transformados em assassinos” (Shaka Zulu, 1986, ep.6).

Figura 20 - Shaka treina o seu exército com novas táticas militares



Fonte: Série Shaka Zulu (1986)

Outra questão que do ponto de vista histórico chama atenção na narrativa de Shaka Zulu é a forma como sua ascensão acontece. Após a morte de Senzangakhona, seu filho Sigivana é designado para assumir o trono. Porém, Shaka ao ficar sabendo do ocorrido, escolhe Ngomane como seu conselheiro e “primeiro-ministro” e se prepara para sua coroação. Com o apoio de Dingswayo, assume o trono matando Sigivana na série. Sobre isso, a representação na série é no mínimo problemática. A versão mais aceita entre os historiadores revisionistas (MKHIZE, 1988; HAMILTON, 1998; SHAMASE, 2014; *et al.*) seria que Shaka esteve envolvido no planejamento da morte de seu meio-irmão, mas não tendo sido ele a executá-lo. Até porque se

tivesse feito isso com suas próprias mãos, assim como aparece na série, segundo os costumes e tradições zulus de transição de poder, Shaka jamais poderia assumir o trono (*Idem*). Segundo fazem crer esses historiadores acima referenciados, sua ascensão ocorreu após intensas negociações realizadas por sua tia Mkabayi. No entanto, nessa cena, assim como em várias outras, baseando nos críticos da série, pode-se dizer que a narrativa direciona o acontecimento de maneira mais dramática e violenta, apropriando-se da licença poético-estética de forma a intensificar os fatos e atrair mais interesse do público.

A mesma controvérsia ocorre no desfecho da trama. A narrativa apresenta a decadência do governo de Shaka como resultado da morte de Nandi, em que o rei, tomado pela fúria do luto, enlouquece e tem atitudes ainda mais cruéis com o seu povo. O caos é instaurado no Reino Zulu. A cena da morte de Shaka é bastante emblemática, é forte e dramática, feito com uma plasticidade que parece reconciliar-se contrapondo ao seu princípio “destruidor” dionisíaco, o narrador nos apresenta imagens sérias, sombrias, tristes, em suma, toda “divina comédia” da vida, com o seu inferno desfilando à sua frente, não só como um jogo de sombras da experiência onírica.

Após recusar ajuda do Farewell e reconhecer que caiu numa ilusão, o imperador outrora temido e amado caminha em meio aos destroços e corpos mortos enquanto ao fundo se passam flashbacks de falas do momento em que foi alertado várias vezes sobre a ameaça de se aproximar dos “brancos ilusionistas”. Retornando à aldeia real, encontra Mbakayi e Ngomane e, em seguida, é assassinado por seus dois meio-irmãos, Mbhopa e Dingane, sua última fala é “as andorinhas venceram, Dingane!”.

Figura 21 - A morte de Shaka



Fonte: Série Shaka Zulu (1986)

Aqui retomamos a contestação feita por alguns historiadores sobre a morte de Sigivana e Shaka. De acordo com a historiografia, culturalmente é impossível os meio-irmãos de Shaka o assassinarem na frente de todos com suas próprias *Iklwa* (lança) e depois um deles assumir o poder, como foi no caso do Dingane que assumiu o trono. Muitos historiadores defendem que a morte de Shaka foi resultado de uma armadilha e admitem que de fato o rei estava tomado profundamente pelo luto, mas não a ponto de se entregar à morte de maneira retratada na série. Passado o período de luto, assim como aponta Laband (2017), Shaka recupera sua lucidez, retomando o governo e mudando a capital para KwaDukuza, segundo as tradições zulu, o fim de um período de luto ocorre através do ritual de *ihlambo* (limpeza), marcado pelo início de uma guerra com outros povos. E assim Shaka fez, travando guerra contra seus inimigos, Mpondo. Shaka temia uma conspiração para sua morte vinda de seus meio-irmãos Dingane e Mhlangana, situação que já havia ocorrido em outros momentos de seu governo, agora motivados também pela desaprovação dos excessos cometidos por Shaka logo após a morte de Nandi. A estratégia encontrada por Shaka foi enviá-los para uma campanha militar perigosa. Mas, ainda assim, Dingane e Mhlangana articularam, junto a Mbakayi (que acreditava que Shaka era responsável pela morte de Nandi) e Mbopha kaSitayi (homem de confiança do rei), um plano para matar o monarca zulu, que consistiu em um ataque surpresa no seu próprio *umuzi*, mas as coisas acabaram saindo do controle com a agitação das pessoas que estavam ali presentes,

Há versões divergentes sobre o que aconteceu em seguida, todas fortemente marcadas pela subsequente atribuição de culpa com base em agendas políticas conflitantes. Quem realmente matou Shaka: Mbopha, Mhlangana, Dingane ou todos os três? E eles foram acompanhados por mais dois príncipes, Ngqojana e Sophane? Muitos relatos destacam Mbopha, sugerindo que ele jogou sua lança quando Shaka estava de costas para ele. Outros acreditavam que foi Mhlangana quem esfaqueou primeiro, mirando na axila, o que causaria morte instantânea. Mas, por causa do cobertor que Shaka estava usando, Mbopha só conseguiu perfurá-lo no braço ou, alternativamente, na parte de trás do ombro esquerdo. Alguns relatos sustentam que Dingane esfaqueou Shaka como ele largou o cobertor e tentou se libertar de seus assassinos, mas há uma forte tradição de que Dingane não derramou o sangue de seu irmão e apenas o agarrou para impedir sua fuga. O mortalmente ferido Shaka conseguiu escapar de kwaNyakamubi e ir para o santuário do isigodlo em kwaDukuza, mas desmaiou e morreu perto do umuzi. (LABAND, 2017, p. 106).

Nessa circunstância, é provável que não houvesse uma preocupação com o envolvimento do sucessor no derramamento de sangue do rei, visto que, a morte de Shaka havia sido uma articulação entre pessoas influentes no Reino Zulu. A escolha da versão apresentada

na série Shaka Zulu pode ser compreendida levando em consideração que a produção foi realizada para ser exibida na televisão, e assim, acaba exigindo uma narrativa melodramática em sua composição. O desfecho de Shaka Zulu, com a emocionante e impactante morte de Shaka, termina dando um aspecto de efeito e causa na sua narrativa, na qual a morte de Shaka é o resultado de suas ações violentas e ambição desmedida.

Outro ponto que reforça a violência de Shaka é a ênfase dada à execução por empalamento, ao longo da trama é comum ver imagens de corpos agonizando, atravessados por estacas, algo que choca o espectador. Shaka, junto ao seu exército zulu, tinham outros meios utilizados para execução, mas conforme aponta Msimang (1990), não há evidências históricas que demonstrem que a técnica de empalamento fazia parte de seus costumes. Contudo, talvez para os produtores, retratar de outra forma, não causaria o impacto esperado no público.

É perceptível a intenção da produção em criar uma narrativa que contasse a história de Shaka de forma a despertar uma forte curiosidade no público. Para isso foram realizados grandes investimentos para reconstituir os aspectos visuais e culturais do Reino Zulu de forma grandiosa e complexa. Shaka é retratado como um líder forte e imponente, comparado sempre nas falas dos personagens a outros líderes conhecidos no ocidente. Contudo, o roteiro acaba dando ênfase excessiva em um comportamento extremamente ambicioso e violento de Shaka. A construção da narrativa de Shaka Zulu (1986), baseada em contato entre Shaka e as “andorinhas”, bem como o caos generalizado que se instalou com o fim dessa aliança, traz uma forte mensagem sobre a interação entre brancos e negros na década de 1980, período de crise do apartheid, assunto que será retomado ao final deste capítulo. Por ora, nosso enfoque se dará em analisar a invenção de três personagens femininas bastante enfáticas e importantes para a construção da narrativa da produção.

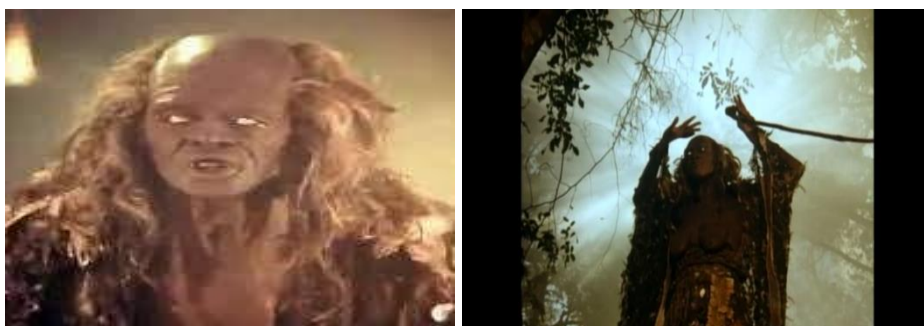
4.2 A invenção das mulheres em Shaka Zulu

O enredo de Shaka Zulu (1986) aponta que três mulheres surgiram como forças emergentes no Reino Zulu naquele período, sendo estas: Sitayi, a isangoma particular de Shaka; a rainha Nandi, mãe do rei; e a princesa Mbakayi, irmã de Senzangakhona, portanto, tia de Shaka. A construção da narrativa sobre estas personagens na série ganhou uma atenção especial de seus produtores como veremos a seguir.

4.2.1 A isangoma Sitayi

Sitayi, é entendida na narrativa como sendo a *isangoma* do rei Shaka, descrita como “braço espiritual do tribunal, mais ou menos como arcebispo da Cantuária, embora ache que ela não iria gostar muito da comparação” (Shaka Zulu, 1986, ep.4). Se buscássemos uma tradução para isangoma, seria como uma curandeira. Na África Austral, as *isangomas* ou *sangomas* são mulheres escolhidas por espíritos ancestrais para dar continuidade a cura espiritual e física, através da utilização de ervas medicinais e aconselhamentos sobre situações da vida. Mas, o que chama atenção de forma incisiva em Shaka Zulu (1986) é como a produção da série decidiu apresentar Sitayi ao público. Sitayi é retratada de maneira grotesca e assustadora. Uma mulher extremamente velha e debilitada fisicamente, que cria lobos, hienas e outros animais predadores. Sempre que a isangoma entra em cena ouvem-se sons de relâmpagos e trovões, a paleta de cores muda, tornando-se fria e sombria.

Figura 22 - A isangoma Sitayi



Fonte: Série Shaka Zulu (1986)

A caracterização sensacionalista desta personagem, junto a outras isangomas que aparecem ao longo da trama em segundo plano, tende a trazer para a série um olhar preconceituoso e exótico a respeito de religiões e crenças africanas. Apesar da ênfase dada na personagem Sitayi, o mesmo ocorre também em outros momentos da produção, como no episódio quatro, em que Senzangakhona convoca um grupo de curandeiros do clã dos Nzuzas, de aparência assustadora, que fazem um ritual em que bebem o sangue de Shaka, em seguida um deles morre e todos tem a certeza de que Shaka é o menino da profecia anunciada por Sitayi na série desde o momento em que Nandi engravida. Há um exagero grotesco na construção da aparência e nos rituais praticados por isangomas na produção.

Figura 23 - Curandeiros do clã Nzuzu



Fonte: Série Shaka Zulu (1986)

As cenas em que Sitayi participa são construídas de forma a parecerem sombrias, mas é possível perceber que também há uma mudança na paleta de cores e trilha sonora nos momentos em que o Reino Zulu é retratado. Em kwaBulawayo as imagens são turvas, cores são frias, como se estivessem em um filtro sépia, há sempre uma agitação entre as pessoas, cobertos por uma nuvem de poeira, tornando incompreensível o funcionamento daquela sociedade, com exceções das cenas de rituais fúnebres e o casamento zulu, as quais foram dedicadas uma atenção especial. Em contraste, as cenas da Colônia do Cabo, não transmitem a mesma agitação do Reino Zulu, não há nuvens de poeira, as cores são mais vivas e nítidas, as pessoas aparecem tranquilas e há sempre um céu azul (HAMILTON, 1998; TOMASELLI, 2003; *et al.*).

Figura 24 - Contraste entre KwaBulawayo e Colônia do Cabo



Fonte: Série Shaka Zulu (1986)

Ao mesmo tempo em que possuía uma aparência assustadora, a narrativa sugere que Sitayi possuía fortes poderes sobrenaturais e ocupava um papel fundamental na vida de Shaka, sugerindo que seus poderes vinham dela. A profecia é apresentada na narrativa através de Sitayi, a curandeira prevê o nascimento de Shaka e alerta Nandi: “filha de Bhebhe, do teu ventre

nascerá o primogenito de um rei que dará origem a uma nação grandiosa de lanças manchadas de sangue e escudos negros trovejantes” (Shaka Zulu, 1986, ep. 3).

Ao longo da narrativa, a isangoma alerta em vários momentos que Shaka não deveria se encontrar com os europeus, no segundo episódio, em que o rei afirma que quer o poder que eles possuem ao seu dispor, ela o adverte: “Lembra-te da profecia, não provoque os ancestrais procurando poderes que não te pertencem, senão os céus irão te destruir através do teu próprio sangue”. (Shaka Zulu, 1986, ep.2). As isangomas eram muito influentes na sociedade Zulu, possuindo uma relação muito próxima com os reis, assim como destaca o conselheiro de Senzangakhona “a magia de um curandeiro, é a magia de um rei, se a perde, deixa de ser rei” (Shaka Zulu, 1986, ep. 4). Porém, é importante pontuar que a tradição oral zulu conta que Shaka foi menos influenciado por sua isangoma do que seus antecessores. É necessário compreender que “isangomas eram pessoas comuns, que viviam e morriam em circunstâncias comuns” (HAMILTON, 1998, p. 180), integrando parte daquela sociedade na qual:

Haviam curandeiros tradicionais, médicos de guerra que fortaleciam seu exército contra “feitiços” malignos que podiam ser lançados por feiticeiros, como Ntombazi, e também isangomas cujo único dever era farejar malfeitores e feiticeiros e transmitir os desejos dos espíritos ancestrais aos vivos; mas não como Sitayi. Há provas, no entanto, de que, embora as isangomas fossem poderosas, Shaka foi pouco influenciado por elas. (MSIMANG, 1990, p.47)

Dessa forma, pode-se perceber que a personagem da curandeira Sitayi, embora seja retratada com grandes poderes sobrenaturais, acaba trazendo uma conotação negativa sobre a aparência que isangomas possuíam. Sitayi foi inventada de maneira que reforça estereótipos sobre as questões religiosas dos povos africanos, demonstrando que a intenção de seu diretor, William Faure, de “corrigir os equívocos daqueles que julgaram as crenças e tradições da África - não no contexto da África - mas sim através de suas estreitas perspectivas cristã”, acabou por reproduzir aqui os mesmos preconceitos que ele execra no seu discurso.

4.2.2 A rainha Nandi

Nandi surge na narrativa como “a força influente dessa história”. Ao buscar motivações para as ações violentas de Shaka, o roteiro recorre ao passado, evocando a história de vida de Shaka desde o envolvimento de sua mãe, Nandi, com seu pai, Senzangakhona. Nandi era uma princesa pertencente ao Reino eLangeni. É considerada “desobediente e perigosa” por Jama, Nkosi dos zulus naquele período, desaprovando o futuro de seu relacionamento com

Senzangakhona. A personagem é retratada possuindo uma forte personalidade, indo contra quaisquer ideais de submissão. A cena da negociação do *lobolo* de Nandi por seus familiares e seu pretendente, Gendeyana, demonstra o traço de personalidade que começa a ser construído pela personagem.

Sequência - Negociação do *lobolo* de Nandi e Gendeyana

Localização: Episódio 3

Início: 12 min. 45 s

Transcrição: Gendeyana se reúne com a família de Nandi para a negociação do lobolo e aguardam a sua chegada.

Pai de Nandi: Estávamos à sua espera, Nandi, tenho boas notícias. Gendeyana honrou a nossa família ao te pedir em casamento e acordamos que o preço seria de dez bovinos, o que acreditamos ser uma quantia muito generosa. E, sendo tu a primeira mulher, decidimos que por muitas vezes que ele volte a se casar, serás sempre a esposa principal, o teu primogênito será o herdeiro principal da herança de seu pai.

Nandi: Dez bovinos, Gendeyana? Isso é muito generoso, o que esperas de mim? Amor? Não é isso que eu quero. Em sequência Nandi retira-se da cabana enfurecida e seu pai a acompanha:

Nandi: Peço desculpas, pai.

Pai: Eu também. Nenhum homem tem direito a dar a vida a um gato selvagem sem saber domá-lo. Nandi, Gendeyana, é um bom homem. Tem paciência para tolerar o teu temperamento porque a ama de verdade, o que mais você pode querer?

Nandi: Muito mais, pai, muito mais!

Figura 25 – Conversa entre Nandi e seu pai



Fonte: Série Shaka Zulu (1986)

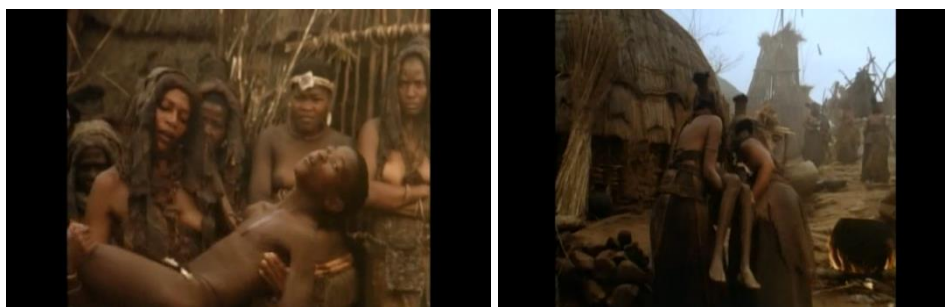
O roteiro cria essa cena para reforçar o traço de personalidade forte e difícil da personagem, as falas de seu pai sobre seu temperamento corroboram para isso. Durante o casamento de Senzangakhona com outra mulher, o príncipe ordena que Nandi o sirva e ela fala que ele “a usou como um brinquedo”, pede para que se case com ela, tornando-a uma rainha. Senzangakhona pede novamente a bebida e ela se nega: “vai tu buscá-la”, responde Nandi para a surpresa de todos, reforçando os traços de insubordinação da personagem (Shaka Zulu, 1986, ep.3).

Nandi engravidada de Shaka e é desacreditada por Jama e Senzangakhona. Somente após o nascimento da criança os eLangeni exigem que Nandi seja aceita, fazendo com que Senzangakhona, contra sua vontade, receba Shaka e sua mãe, mas sem casamento formal e festividades. A partir de então, Nandi passa a sofrer uma série de humilhações, de acordo com Shamase (2014, p.2), ela “não apenas engravidou antes do casamento, mas também estava em casamento interclãs, o que era proibido. Isso aconteceu porque a mãe de Nandi, Mfunda, era filha de Khondlo, um chefe Qwabe, com quem o casamento entre clãs com os zulus era inaceitável”. Contudo, é importante ressaltar que Nandi foi acolhida entre os zulus por Mkabi, uma das esposas do pai de Senzangakhona, muito próxima da mãe de Nandi, Mfunda, ficando sob seus cuidados. (SHAMASE, 2014)

Essa interpretação do temperamento de Nandi apresentada em Shaka Zulu (1986) estava em consonância com as descrições feitas no diário de viagem de Henry Francis Fynn, em que o comerciante a descreve como “uma mulher masculina e selvagem que possuía uma língua grossa”. Mas, de acordo com a tradição oral zulu, o temperamento difícil de Nandi seria uma consequência dos julgamentos e maus tratos que recebeu das pessoas por ter engravidado antes do casamento, além de ter um filho rejeitado pelo pai, tornando-a revoltada e incisiva (SHAMASE, 2014).

Para além do comportamento impetuoso de Nandi, a narrativa da produção a retrata como uma mãe dedicada e forte. Quando foge do Reino Zulu para que Shaka não fosse morto por Senzangakhona, percorre longas distâncias levando sua filha menor nas costas. Em outro momento, Shaka ao se envolver em um conflito com outros garotos que estavam humilhando sua mãe, acaba ficando muito debilitado fisicamente, vê-se Nandi carregando-lhe em seu colo sozinha, sem ajuda de ninguém, além de sua mãe que já era idosa.

Figura 26 - Nandi carrega seu filho Shaka



Fonte: Série Shaka Zulu (1986)

Quando Shaka assume o trono de rei dos Zulus, Nandi recebe o seu tão desejado reconhecimento como rainha e a partir de então o seu protagonismo desaparece ficando em segundo plano na narrativa. O roteiro de Shaka Zulu (1986) não explorou a influência política que a rainha Nandi exercia dentro da monarquia zulu. De acordo com Shamase (2014) ela tinha “um domínio supostamente rígido sobre seu filho e exerceu grande influência sobre os assuntos da monarquia zulu. Nandi, como outras mulheres ao redor de Shaka, foi encarregada de propriedades militares e recebeu poder para governar enquanto o rei estava em campanha”. (SHAMASE, 2014, p.5). Nandi foi considerada uma força moderadora na vida de Shaka, influenciando-o a não recorrer sempre a ações violentas para solucionar seus conflitos políticos, alguns autores defendem que sua importância na vida e reinado de Shaka era tão significativa ao ponto deste se sucumbir ao declínio quando sua mãe morreu.

4.2.3 A princesa Mkabayi

Mkabayi é uma personagem que recebeu atenção especial na produção, na série ela é uma princesa zulu, filha do rei Jama e irmã de Senzangakhona. Mkabayi é sempre muito observadora e esperta, ao contrário de Senzangakhona que parece nunca estar preparado para o cargo de Nkosi, a princesa demonstra ser sucessora ideal e mais preparada para governar o povo zulu, sendo a força que age por detrás das escolhas de Senzangakhona, mas sempre em segundo plano.

Mkabayi foi a primeira a perceber o envolvimento entre Senzangakhona e Nandi na narrativa de Shaka Zulu, e é a primeira a relacionar Shaka com o menino da profecia. Quando Nandi engravida e Senzangakhona estava decidido a rejeitar a criança, Mkabayi aconselha o irmão a aceitar Nandi e Shaka para evitar uma guerra contra os eLangeni: “aceita a criança e enfrenta a humilhação ou a nega e entra em guerra com os eLangeni, escolha o que for melhor para o nosso povo” (Shaka Zulu, 1986, ep.4).

Figura 27- Mkabayi aconselha Sensangakhona



Fonte: Série Shaka Zulu (1986)

Outro momento importante protagonizado pela princesa zulu na produção, ocorreu quando, após uma sequência de humilhações feitas a Nandi por Sensangakhona, Shaka (aos nove anos), vai até o rei com uma lança e o ameaça de morte. O conselheiro do rei, Mfowetho aconselha que Sensangakhona o mate, pois representaria perigo para a nação zulu, assim como os profetas e Jama alertaram. À noite, a pedido de Mkabayi, a partir de um plano elaborado por ela, Shaka, sua irmã, Nomcoba e Nandi conseguem fugir do Reino Zulu.

Ao longo da narrativa, Mkabayi é a única do Reino Zulu que acredita no potencial de Shaka e o reconhece como o verdadeiro herdeiro do trono, aconselhando Sensangakhona em diversos momentos sobre o erro cometido ao rejeitar Shaka e tentando o convencer a trazê-lo de volta ao povo zulu: “o teu filho será em breve um homem e virá reclamar o seu direito ao trono amazulu. Conquiste-o de novo, irmão. Conquiste aquela mulher, antes que seja tarde. Antes que nos arrependamos de lhes ter salvo a vida!” (Shaka Zulu, 1986, ep.5). Após Shaka assumir o trono zulu, percebe-se que Mkabayi passa a fazer parte do seu conselho real, na tentativa mal sucedida de assassinato de Shaka, a princesa foi a primeira a descobrir que havia sido uma armação do meio irmão de Shaka, Dingane. A personagem protagoniza a cena final de Shaka Zulu, em que o Reino Zulu entra em colapso após a morte da rainha Nandi, e então Mkabayi articula junto a Dingane e Mhlangana o assassinato de Shaka, ordenando que queimem tudo e não deixem vestígios de nada.

A história de Mkabayi kaJama vai além do que foi exposto em Shaka Zulu. A princesa nasceu gêmea de Mmama. Segundo os costumes zulu, acreditava-se que uma das crianças deveria ser morta para que não fosse despertada a ira dos ancestrais, trazendo desestabilidade para seu povo. Contudo, o Nkosi Jama contrariou a tradição e manteve suas duas filhas vivas. Por este motivo, Mkabayi, que segundo a tradição oral, possuía uma personalidade mais forte do que sua irmã, viveu durante muito tempo com a desaprovação do povo zulu, sendo culpada

por quaisquer adversidades enfrentadas. Essa situação começou a se reverter apenas quando, Mkabayi, percebendo que o povo zulu ansiava por um herdeiro, cortejou Mthaniya (pertencente ao clã Sibiyi), para seu pai, e tempos depois, dessa união nasceu Senzangakhona. A partir de então, Mkabayi passou a ser reconhecida por seu esforço em garantir a continuidade da linhagem real zulu, através do príncipe herdeiro, ganhando simpatia do povo zulu (MASUKU, 2009; SHAMASE, 2014).

Um fato importante na história do Reino Zulu, não abordado na série, foi que Mkabayi assumiu a posição de regente entre 1781 a 1789, quando seu pai Jama faleceu, governando o povo zulu até seu irmão, Senzangakhona completar a idade adequada para assumir o trono, contrariando os costumes. Durante seu reinado, Mkabayi ficou marcada por “sua astúcia e caráter dominador, sendo apelidada de déspota sanguinária e uma das mulheres más da antiguidade, cujo objetivo principal era a continuação da dinastia Zulu e suas tradições” (MASUKU, 2009, p.124). Quando Senzangakhona atingiu a maioridade, Mkabayi renunciou ao seu posto de regente e passou a ser uma das conselheiras do rei, tornando-se responsável também, após a morte de seu irmão, pelas negociações que levaram Shaka a se tornar o rei sucessor.

Mkabayi visitou Nandi em todos os anos de infância de Shaka, que por sua vez nunca se esqueceu disso e quando se tornou rei, colocou não apenas Mkabayi, mas sua irmã Mmama e sua madrasta, Mkabi, assim como Nandi, nos cargos mais altos de poder do Reino Zulu. Mkabayi ficou responsável pela administração da propriedade militar *mBelebele*, que exerceu um papel fundamental na formação dos guerreiros do exército zulu, sendo um ponto de apoio forte em diversas batalhas. Assim, como em Shaka Zulu, a tradição oral zulu conta que ela, junto a seus sobrinhos, Dingane e Mhlangana, planejaram e executaram o assassinato de Shaka e, mais tarde desejando colocar Dingane no trono, a princesa articulou o assassinato de Mhlangana. Durante toda sua vida,

Mkabayi permaneceu solteira, preferindo manter sua independência, influência política e posição como chefe do curral militar Qulusi. Ela desempenhou um papel importante na história zulu, depondo vários reis e ajudando-os a ascender ao trono; seu poder e influência foram sentidos durante esse período que foi de grande importância histórica para a nação Zulu. Muitos anos depois, quando o capitão Gardiner foi a Dingane em trabalho missionário, ele a encontrou velha, mas ainda muito poderosa (Fynn, 1950:12). Ela morreu uma mulher solitária durante o reinado de Mpande. (MASUKU, 2009, p. 124)

Os izibongos (poemas de louvor) do povo zulu sobre Mkabayi, analisados por Shamase (2014) demonstram que a princesa era chamada de “baba” (pai em isizulu - utilizado também para indicar um grau de importância entre o povo zulu). Foi comparada a um pântano por ser uma mulher poderosa e perigosa, responsável pela articulação da morte de diversos homens fortes como Shaka, Mphoba e Mhlangana, sempre tramando nos bastidores. Shamase (2014) conta que, na maioria das vezes, as mulheres eram retratadas nos izibongos como dóceis e indefesas, mas Mkabayi contrariou isto, assumindo atributos poderosos que eram associados aos homens. Esses poemas eram elaborados em sua maioria por homens, e segundo o autor, Mkabayi viveu em um ambiente em que foi a primeira regente, optou por não casar-se e suas decisões eram sempre questionadas, recorrendo “à astúcia, conspiração e táticas de conivência para garantir sua posição como principal mulher zulu real” (SHAMASE, 2014, p. 5)

Shaka Zulu (1986) traz em sua narrativa a atuação destas três mulheres como forças emergentes da história do Reino Zulu. Em *A Invenção das Mulheres*, Oyèrónké Oyewùmí (2021), ao tentar compreender o papel social da mulher a partir de referências africanas, mais especificamente da cultura Yorubá, explica que as noções ocidentais de gênero se impuseram como chave explicativa para a análise de práticas culturais diversas, como se gênero fosse uma forma natural de categorizar toda e qualquer sociedade. Em seus estudos sobre a sociedade yorubá, a autora aponta que o gênero não foi um princípio organizador, mas sim, a *señioridade*, a ênfase da diferenciação entre as categorias “homem” e “mulher” e a noção de dominação masculina passaram a ser utilizadas para interpretar as sociedades africanas a partir da colonização, que passou a inventar tradições e discursos como aponta Mudimbe (1988).

Oyewùmí (2021) também fala sobre a dificuldade de construir a história das mulheres. Em diversas fontes, mulheres notáveis foram confundidas e tiveram suas realizações atribuídas a governantes do sexo masculino, a autora aponta uma série de rainhas e regentes Yorubás que foram confundidas e tiveram seus feitos reduzidos e atribuídos aos homens. Podemos observar que o mesmo ocorre com Mkabayi, dentro e fora da narrativa de Shaka Zulu (1986). Na série, a personagem, apesar de muito esperta, tem sua atuação reduzida à conselheira do rei, seu irmão Senzangakhona. Foram omitidos fatos importantes sobre sua trajetória, não há menção sobre o período em que foi regente do povo zulu como dito anteriormente, nem sobre sua participação na ascensão de Shaka ao trono ou sobre o seu papel fundamental na administração dos assentamentos militares. A atuação de Nandi como rainha do povo zulu também não interessou aos roteiristas, preferindo retratá-la como uma mulher de personalidade forte e boa mãe, mas quando se torna rainha, acaba ficando em segundo plano, sua forte influência nos assuntos da

monarquia zulu não são pontuados. A rainha Victória em sua única aparição no primeiro episódio é colocada como uma governante que possui astúcia, é forte e atuante. Já Nandi quando se torna rainha, tem sua participação reduzida a cenas sobre Shaka.

A narrativa de Shaka Zulu faz uma escolha interessante ao apresentar em seu enredo estas três mulheres como forças emergentes do povo zulu. Contudo, Sitayi, Nandi e Mkabayi são inventadas a partir de uma perspectiva externa de como entendiam que a sociedade zulu funcionava e como consequência disso, a produção incorporou exageros, desvios ficcionais e omissões que são aspectos característicos da maioria das produções audiovisuais.

4.3 Shaka Zulu e o seu contexto de produção e exibição: uma defesa do multiculturalismo?

Shaka Zulu (1986), enquanto produção audiovisual, é também produto da história, e carrega consigo, como referido nos capítulos anteriores, a função de ser “um excelente meio para observação do lugar que o produz, isto é, a sociedade que o contextualiza, que define sua própria linguagem possível, que estabelece os seus afazeres, que institui suas temáticas” (BARROS, 2012). Ao longo da narrativa percorrida nos episódios da série, as escolhas feitas no roteiro, apresentam indícios que refletem diretamente a sociedade que a produziu. Como ressaltado em outros momentos, enfatizamos, Shaka Zulu foi realizada nos anos finais do regime de Apartheid e, em decorrência disso, carrega consigo uma mensagem, ainda que de forma indireta, sobre a situação política em que África do Sul encontrava-se.

Nos anos finais do Apartheid, como já aprofundado no segundo capítulo, havia uma crise política da África do Sul, a imagem projetada no exterior sobre essa situação refletia uma guerra civil, tendo como consequência a retirada não apenas do capital estrangeiro, como doméstico daquele país. Com o objetivo de mudar a imagem externa sobre aquela situação, o governo do Partido Nacional impôs restrições a mídias sociais que considerava tendenciosas e criou um programa de propaganda a favor do governo e de uma minoria branca africânder, no fim da década de 1970, através do Departamento de Informação. Nesse sentido, Johann Obermeyer (2016) pontua que a South African Broadcasting Corporation (SABC) atuou como base para disseminação de uma propaganda política, servindo como porta-voz do Partido Nacional, inicialmente através do rádio e posteriormente com a televisão, que se tornou o principal meio de transmissão de informações a sociedade sul-africana.

Contudo, é importante destacar que, a implantação do sistema televisivo no país aconteceu de forma tardia, coincidindo com os anos finais de crise do Apartheid, em que a SABC passou a defender, ainda que de forma indireta, uma linha mais reformista em relação a questão racial enfrentada, atuando a partir de uma concepção multicultural com a finalidade de “empoderar vários grupos da República, dentro de suas próprias comunidades [...] de criar e promover múltiplos nacionalismos étnicos, ao longo da premissa de diferenças culturais inatas, dentro do tecido de nacionalismos civis mais amplos na África do Sul” (OBERMEYER, 2016, p. 88).

Em 1979, quando Faure idealizou Shaka Zulu, sua intenção era produzi-la de forma independente, mas, devido aos altos custos de sua realização, acabou recorrendo ao financiamento da SABC, que assumiu a produção em 1981. A produção de Shaka Zulu acabou sendo vista pela SABC, naquele contexto, como uma possibilidade de projetar uma outra imagem sobre a situação política em que o país encontrava-se. Em diversos momentos da produção é possível observar uma tentativa de criar uma narrativa que defende o multiculturalismo, assim como a colaboração interracial entre brancos e negros, através de uma coexistência pacífica entre esses diferentes povos, essa ideologia se expressa sobretudo através da relação entre Farewell e Shaka.

No episódio sete há um momento em que a esposa de Farewell dirige-se até a sede do governo para conversar com o governador sobre a situação de seu marido, mas logo percebe que todos acreditam que Farewell nem sequer chegou vivo até a região de *Port Natal*. Ao sair do local, é abordada por Harlow Simpson, um publicitário comercial sul-africano, responsável pela propagação da notícia da morte de seu marido, que oferece a ela a oportunidade de contar uma outra versão da história sobre Farewell e Shaka Zulu: “o valente cavaleiro de sua majestade opôs-se ao fanatismo cego e racista do governador da colônia do Cabo [...] Somerset acredita que a única forma de lidar com estes kaffirs, é matando-os. A perspectiva do seu marido era mais inteligente [...]” (Shaka Zulu, 1986, ep. 7).

A série enobrece o personagem de Farewell ao o posicionar contra o racismo, não vendo a morte como única saída para lidar com as populações negras sul-africanas, divergindo do pensamento da administração colonial e isso se manifesta também na maneira como ele e Fynn tratam os personagens negros, contrastando diretamente das falas e gestos preconceituosos de Somerset, governador da Colônia do Cabo. No oitavo episódio, há um determinado diálogo entre Shaka e Farewell, em que o rei zulu aponta: “Talvez se consiga construir uma nação em que brancos e zulus vivem em harmonia. Formava-se um Conselho de anciãos com os mais

sábios de cada reino. A estes homens tinha de se conceder a juventude eterna para que o coração da nação permanecesse imortal. Acha que isso é possível?” e Farewell responde: “**nada é impossível, se os dois reinos quiserem viver em harmonia**” (Shaka Zulu, 1986, ep. 8). No último episódio da produção, quando o governo de Shaka entra em ruína após a morte de Nandi, Farewell vai ao encontro de Shaka para tentar ajudá-lo e começam um diálogo sobre ganância.

Sequência - Diálogo final entre Shaka e Farewell

Localização: Episódio 10

Íncio: 34min. 05s

Transcrição: Após retornar da Colônia do Cabo, Farewell decide ir até a aldeia real falar com Shaka.

Farewell: Ndabezitha, sou eu, Febana!

Shaka: Diga-me, Febana, como se captura um macaco?

Farewell: Usa-se uma vasilha com borda apertada, coloca-se uma isca, uma peça de fruta ou algo brilhante, o macaco põe a mão lá dentro e agarra a isca, fica então preso pois não consegue tirar a mão de dentro.

Shaka: Quando percebe que está preso, por quê não larga a isca?

Farewell: Porque a ganância o cega.

Shaka: Ganância do que?

Farewell: Suponho que seja por querer o que não pode ter.

Shaka: “Qual isca me trouxe dessa vez? Traz para este macaco ver, algo brilhante como a frescura da juventude e da vida, do passado? Meu coração anseia por algo brilhante.”

Farewell: “Nkosi, essa ânsia que gerou tudo isso, surgiu tanto por culpa sua quanto minha. Mas odiar meu povo não é a solução. Temos que procurar outra maneira juntos.”

Shaka: Juntos? Não, Febana. Provaste que nunca estiveste comigo. És um homem sem nação, uma sombra, vai!

Figura 28 - Diálogo final entre Shaka e Farewell



Fonte: Série Shaka Zulu (1986)

Ao projetar uma interação não violenta entre brancos e negros, a narrativa de Shaka Zulu buscou aliviar as tensões motivadas por conflitos raciais crescentes naquele período. As falas de Farewell fazem referência a uma colaboração interracial, em que a violência não seria a resposta para lidar com o caos prevalente, buscando um equilíbrio entre ser britânico e ser zulu: “essa ânsia que gerou tudo isso, surgiu tanto por culpa sua quanto minha. Mas odiar meu povo não é a solução. Temos que procurar outra maneira juntos”. A produção constrói uma

narrativa em que o remate para a ruína de Shaka acontece a partir do momento em que ele recusa ajuda de Farewell para reconstituir o seu reinado, retratando a violência e suas consequências.

Keyan Tomaselli (2003) e Carolyn Hamilton (1998) defendem que este desfecho de Shaka Zulu traz consigo uma mensagem de advertência direcionada a Buthelezi (mas também se aplicaria a quaisquer lideranças negras que desejassem manter alguma relação com o governo), que, na época mantinha relações muito próximas com o Partido Nacional e acreditava na ameaça da explosão de um “mfecane moderno”, Carolyn Hamilton (1998) destaca que Shaka Zulu acaba sugerindo por analogia que

O moderno Mfecane, que Buthelezi ameaça, pode entrar em erupção se os brancos continuarem a ignorá-lo, será tão ameaçador para a liderança do Zulu quanto para os brancos. Na série, a decisão de Shaka de lançar um ataque à colônia do cabo é o começo de sua ruína. A lição existe para Buthelezi, e quaisquer outros líderes negros, de que um resultado bem-sucedido para qualquer uma das partes se baseia em estreita cooperação com a outra. A alternativa retratada em tudo ficará em chamas e o caos prevalecerá. (HAMILTON, 1998, 185).

Para Buthelezi, o lançamento de Shaka Zulu, no contexto de crise e disputas políticas, acabou sendo benéfico, considerando a produção como uma força positiva para o nacionalismo zulu. Constantemente em seus discursos, como vimos, o líder do Inkatha fazia referência a Shaka como um mito, figura central na defesa do nacionalismo zulu, considerando-se um sucessor das ideias de Shaka que poderia levar a ordem para aquele caos instaurado, conquistando o respeito através do medo. De acordo com Tomaselli (2003, p.98): “as declarações contemporâneas do chefe Buthelezi endossaram a perspectiva da série de uma maneira que reforçou as estratégias políticas nacionalistas então atuais de Inkatha”.

A recepção de Shaka Zulu dividiu e divide opiniões ainda nos dias de hoje. Não é nosso objetivo aprofundar essa discussão devido a sua extensão e complexidade, mas de forma breve devemos considerar que, se por um lado, Buthelezi entendeu a produção como uma representação positiva e fidedigna de Shaka, por outro lado, a série foi alvo de fortes críticas de intelectuais anti-apartheid. Jabu Maphalala acredita que a série é “uma confusão colonial da história africana que surge da atitude dos invasores, a fim de justificar sua invasão” (MKHIZE, 2001, p.7), fazendo referência a sua compreensão da narrativa de Shaka Zulu, que, segundo o autor coloca Shaka como um colonizador que através de sua expansão invade e anexa outros clãs ao seu Reino. Mazisi Kunene, ao se referir a reexibição da série em 2001, desaprova a

narrativa por se basear em informações não confiáveis, além de carregar consigo “propaganda destinada a projetar o povo zulu e seu rei como selvagens, sedentos de sangue, e os brancos como seus salvadores” (MKHIZE, 2001, p. 7). Tomaselli (2003) considera que a produção propaga uma concepção de etnia como sinônimo de nação, em que negros e brancos devem se desenvolver em áreas distintas.

William Faure teve grandes pretensões ao idealizar a produção da série *Shaka Zulu*. Em suas entrevistas sempre evidenciou o seu desejo de apresentar ao público a verdadeira história dos zulus e “criar uma imagem conforme os próprios Zulus veem sua história ao invés do que é representado pelos olhos dos homens brancos”. Contudo, durante o seu percurso esses objetivos acabaram sendo sucumbidos devido a questões que estariam fora do seu alcance: pressões de financiadores e distribuidores. Inicialmente, sua intenção seria construir o roteiro da série baseada na obra de Kunene, “Imperador Shaka, O Grande!”. Todavia, como aponta Hamilton (1998), essa ideia acabou sendo rejeitada por seus financiadores, que desejavam uma narrativa que retratasse “as andorinhas” de forma positiva e com maior participação no enredo.⁴² Faure então recorreu a Joshua Sinclair para a reescrita do roteiro, que apesar de endossar a luta antipartheid, era um homem branco e europeu, que conviveu pouquíssimo tempo entre os zulus e escreveu o texto base para a produção. Para além disso, a produção também é narrada por um homem branco e europeu, Fynn. E de fato, o roteiro parece utilizar o diário de viagens de Fynn, assim como o de Nathaniel Isaacs e outros viajantes europeus sobre a vida de Shaka (HAMILTON, 1998).

A narrativa da série *Shaka Zulu* (1986) é construída de forma a prender a atenção de um público que pouco ou nada sabia sobre a história dos zulus. Apesar de apresentar Shaka como um grande e habilidoso líder, acaba recaindo em estereótipos que o colocam como sanguinário e desequilibrado. Ou seja, é uma síntese dos dois extremos. Não cumpriu, como era de se esperar, o objetivo messiânico enunciado pelo seu diretor de devolver a veracidade e dignidade ao legado de Shaka kaSenzangakhona. Mas também não inventou nenhuma confusão histórica que a própria historiografia não tenha assumido antes através de falta de consenso dos próprios historiadores sobre o legado do imperador Shaka.

Dizer que contou a história do Reino Zulu de forma “verídica e fidedigna” num contexto em que sua produtora e principal financiadora é também uma porta-voz de um governo

⁴² Hamilton (1998) destaca que as discordâncias entre Faure e seus distribuidores eram tantas, que houve um momento em que até mesmo consideraram substituí-lo por um diretor americano.

segregacionista, sem contar que os distribuidores se preocupam apenas com uma recepção internacional e rentabilidade financeira, é no mínimo problemático.

As consequências foram um forte controle sobre o seu conteúdo, é perceptível um esforço em tornar a narrativa dinâmica e atraente, com personagens fortes e marcantes. Contar essa história através de uma série televisiva também acabou sendo uma escolha interessante, devido a possibilidade de um alcance maior. De fato, a produção conseguiu alcançar grandes patamares de audiência e faturamento, contudo as pretensões iniciais de seu idealizador acabaram entrando em contradição/choque com os interesses de comercialização dos seus patrocinadores, tornando Shaka Zulu uma narrativa sobre a relação entre brancos e negros nos anos finais do Apartheid.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As histórias e as imagens projetadas sobre Shaka ao longo do tempo, como vimos, geraram (e ainda geram) grandes debates na construção de Estado-Nação Sul Africano. Essas tentativas de formulações e reformulações da vida do mais importante Nkosi dos zulus veem enfrentando, sobretudo na contemporaneidade, várias disputas de discursos-narrativos e imagéticos que refletem as disputas políticas por poder e controle social que, por sua vez, variam de acordo com os interesses e o contexto histórico-político da vida social sul-africana. A produção da série *Shaka Zulu* (1986) não poderia estar à margem ou escapar dessas referidas disputas.

No entanto, conforme dito na última parte do capítulo anterior, a série *Shaka Zulu* (1986) se constitui como mais uma contribuição para o debate sobre a reinvenção da memória e legado de Shaka kaSenzangakhona. Apesar da pretensão de seu diretor, William Faure, em “devolver” a dignidade ao legado de Shaka, a série apresenta várias contradições, que demonstram que versão apresentada ou as escolhas feitas ao longo de seu enredo se configuram como mais uma perspectiva, dentre as tantas outras conhecidas invenções e reinvenções ou rememorializações do legado de imperador Shaka.

A vida de Shaka kaSenzangakhona foi narrada na produção através de uma lente que o apresentou como um líder forte e estrategista, e, ao mesmo tempo como um tirano extremamente cruel e sanguinário, buscando justificar seu comportamento enquanto monarca nas dificuldades enfrentadas durante sua infância quando ele e Nandi foram rejeitados por Senzangakhona. A narrativa optou por dar uma significativa visibilidade aos personagens europeus Francis Fynn e Henry Francis Farewell, homens que se apresentam como corajosos e carismáticos, colocando-os como decisivos nos acontecimentos do Reino Zulu, trazendo consigo discursos que refletiam o pensamento dos anos finais do Apartheid.

A produção, como vimos, acabou cumprindo o objetivo de driblar o embargo cultural sofrido pela África do Sul na época, conseguindo adentrar aos mercados internacionais, alcançando enormes audiências e projetar uma imagem alternativa para a ideia de guerra civil que o país enfrentava. Para além disso, conseguiu atrair simpatia do líder de Inkatha, muito próximo do Partido Nacional, ao dar visibilidade, ainda que de forma controversa, a história de Shaka e do Reino Zulu - num período de lutas por representação entre as populações negras - e, ao mesmo tempo alertá-lo sobre os perigos do rompimento de sua aliança.

O contexto e as condições de produção e financiamento foram decisivos para que o diretor da produção acabasse entrando em contradição entre seus discursos e o conteúdo da série. O que significa que, reiteramos, a tão almejada desconstrução da visão, ou versão, registrada por historiadores brancos em que os zulus foram rotulados como “bárbaros e selvagens” – ou por outras palavras, a tentativa de “devolver a dignidade a história do Reino Zulu”, assim como William Faure afirmava ser a sua intenção com o lançamento de *Shaka Zulu* (1986), acabou por não acontecer da maneira pretendida.

Deve-se reconhecer que houve um esforço em retratar os zulus como pertencentes a uma sociedade que possuía uma estrutura social complexa e cultura rica, inovando ao explorar o imaginário ocidental sobre o povo zulu contando a história, até então pouco conhecida, do rei Shaka. Porém, terminou reproduzindo estereótipos sobre a vida espiritual, a partir da aparência e do papel desempenhando por curandeiros, como a isangoma Sitayi, bastante enfatizada na narrativa. Para além disso, a produção também não conseguiu projetar uma imagem de Shaka tão diferente das ambiguidades já projetadas sobre o rei zulu, reforçando seus traços de frieza, esperteza, tirania e hostilidade.

A produção de *Shaka Zulu* (1986) acabou se distanciando das intenções iniciais de seu idealizador, William Faure, para atender tanto as demandas dos distribuidores externos, como também para agradar a SABC e o seu dono, Partido Nacional. O resultado, como vimos, foi a substituição de um roteiro inspirado na obra “Imperador Shaka, o Grande” de Mazisi Kunene, baseada nos poemas épicos tradição oral zulu sobre a vida de Shaka, por um roteiro encomendado de um norte-americano, Joshua Sinclair. Que, por sua vez, o elaborou a partir de um breve contato com os zulus no período em que atuou como médico na África do Sul, e inspirado nos diários de viajantes europeus como de Francis Fynn e Nathaniel Isaacs.

REFERÊNCIAS

FONTE

SHAKA ZULU. (Temporada 1) Direção: William C. Fraure. Produção: Leon Rautenbach. África do Sul: South African Broadcasting Corporation, 1986.

ENTREVISTAS

BROADHURST, Roy. SHAKA ZULU – William C, Faure Interview. Youtube, 04 de dezembro de 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XI_0_3aBE3s&t=17s Acesso: 25/08/2021

Sangstar Videos Presentations Truth Researchers. A tribute to the late Mr. William C. Faure - Created and Directed Shaka Zulu. Youtube, data. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m6LVMSJaZjs&t=1s> Acesso: 25/08/2021.

SINCLAIR, Joshua. Camara Q&A: Joshua Sinclair on Shaka Zulu and Apartheid. Camara in the Sun, 2014. Disponível em: < <http://www.camerainthesun.com/dev1/?p=25727>> Acesso: 26/08/2021.

BIBLIOGRAFIA

ANC (African National Congress). 1986. The South African government's attempt to undermine the cultural boycott and improve its international image abroad. Memo distributed in Los Angeles calling for boycott and Picket action against KCOP TV, 12 November 1986.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. Tradução Roberto Raposo. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

BÁ, A. Hampaté. A tradição viva. KI-ZERBO, Joseph (org.). História geral da África, I; Metodologia e pré-história da África. 2ª ed. rev. – Brasília: UNESCO, 2010.

BACZKO, Bronislaw. **Imaginação social**. Enciclopédia Einaudi 5: Anthropos-homem. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, p. 296-332, 1985.

BADIAN, S. 1961. La Morte de Chaka. Paris: Presente Africaine. Bowling Green: University Popular Press.

BALANDIER, Georges. *Sociologie Actuelle de l'Afrique Noire*. Anthropologie Politique, Paris, PUF, 1967;

BAMBA, Mahomed. O papel dos festivais da recepção e divulgação dos cinemas africanos. In: MELEIRO, Alessandra (org). **Cinema no Mundo: indústria, política e mercado**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

BARBOSA, Viviane de Oliveira. **Políticas Sociais e Legislação no Apartheid Sul-Africano**. Outros Tempos, vol. 12, n.19, 2015 p. 190-206.

BARROS, Antonio Evaldo Almeida. **As faces de John Dube: memória, história e nação na África do Sul**. Tese. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, p. 205, 2012. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/24013> Acesso: 10/07/2021

BENEDICT, Ruth. *Echantillons de Civilisations*, Paris, Gallimard, 1950.

BHEBE, N. M. Os britânicos, os bôeres e os africanos na África do Sul 1850-1880. In: *História geral da África, VI: África do século XIX à década de 1880*. 2ª ed, Brasília, UNESCO, 2010.

BLIGNAUT, C. 1997. **Returno of the loincloth**. *Mail & Guardian* 15-21 July. 1997:9.

BOUGHEDIR, Ferid. O Cinema Africano e a ideologia: tendencias e evolução. In: MELEIRO, Alessandra (org). **Cinema no Mundo: indústria, política e mercado**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

BOURNESS, D. 1976. *Shaka, king of the Zulus in African literature*. New York: Three Continental Press.

CHARTIER, Roger. Introdução. Por uma sociologia histórica das práticas culturais. In: _____. **A História Cultural entre práticas e representações**. Col. Memória e sociedade. Trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p. 13-28.

COAN, S. 2001. A Shaka fashioned by glamour and política. *Natal Witness* 3 April: 9.

COFFEY, J. 1987. Shaka Zulu: A controversial South African séries tells an exotic tale on a exteaordinary scale. *Arts/Entertainment, Star Telegrama (Texas)* 23 February: 1-5.

CORY, G.E., **The Rise of South Africa**, London, Longmans, 1910–30, 5 vols

DENOON, D. A África Austral. In: **História Geral da África V: África do século XVI ao XVIII**. 2ª ed, Brasília, UNESCO, 2010, p. 1208.

DIAWARA, Manthia. A iconografia do cinema da África ocidental. In: MELEIRO, Alessandra (Org) **Cinema no Mundo: indústria, política e mercado**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007. 215 p.

- EPPRECHT, M. The Mfecane as Teaching Aid: History, Politics and Pedagogy in Southern Africa. *Journal of Historical Sociology*, Volume 7 No. 2, pp.113-130, 1994.
- FERRO, Marc. 1998. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FEITOSA, Sara. **Ficção Controlada: o efeito de real na minissérie histórica**. 1. ed. Curitiba: Appris, 2016.
- FERREIRA, Carolin Overhoff. **África, Um Continente no Cinema**. São Paulo: Editora Unifesp, 2014.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- FOÉ, Nkolo. 2010. **África em diálogo, África em autoquestionamento: universalismo ou provincialismo? “Acomodação de Atlanta” ou iniciativa histórica?** Tradução de Roberto Jardim da Silva. *Educar em Revista*, Curitiba, Brasil, n. 47, p. 175-228, jan./mar. 2013. Editora UFPR.
- GOMES, Tiago de Castro Machado. **Ousmane Sembène e o(s) cinema(s) da África**. 2013. 89 f. Monografia (Curso de Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, 2013.
- GOLAN, Daphna, **Inventing Shaka: Using History in the Construction of Zulu Nationalism**, Boulder and London: Lynne Rienner, 1994.
- GREAVES, Adrian; MKHIZE, Xolani. **The Zulus at War: the history, rise, and fall of the tribe that washed its spears** (2013 ed.). Barnsley: Pen & Sword Military.
- GRIFFIN, C. 1986. Shaka Zulu. *Wave* 61 (43): pág. 1-4.
- HAGEMEYER, Rafael Rosa. **História & Audiovisual**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012.
- HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.
- HAMILTON, Carolyn. **Terrific Majesty: The Powers of Shaka Zulu and the Limits of Historical Invention**, Cape Town: David Philip, 1998.
- HAMYLTON C.; MARÉ, G. **An appetite for power: Buthelezi’s Inkatha and the politics of ‘Loyal Resistance’**. Johannesburg: Ravan Press, 1987.
- HANRETTA, Sean. **Women, Marginality and the Zulu State: Women's Institutions and Power in the Early Nineteenth Century**. Cambridge University Press: *The Journal of African History*, Vol. 39, No. 3 (1998), pp. 389-415.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Educação – Pensadores – História. I. Rosa Filho, Sílvio**. II. 2010. Coleção Educadores MEC | Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana. Jürgen-Eckardt Pleines; Sílvio Rosa Filho (org.). Pág. 132.

- IVEY, Jacob. **“Born out of Shaka’s spear”:** The Zulu Iklwa and Perceptions of Military Revolution in the Nineteenth Century. Consortium on the Revolutionary Era, 2020.
- JONGE, Klaas de. **África do Sul, apartheid e resistência.** São Paulo: Editora. Cortez, 1991.
- KIERNAN, V. 1995. The Lords of Humankind: European Attitudes to Other Cultures in the Imperial Age. London: Weidenfeld and Nicholson.
- KNIGHT, Ian; MCBRIDE, Angus. Zulu: 1816-1906. Londres: Osprey, 1995.
- KUNENE, M. 1979. Emperor Shaka the Great. London: Heinemann.
- KORNIS, Mônica Almeida. **História e Cinema: um debate metodológico.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 237-250.
- LABAND, John. Historical dictionary of the Zulu wars, Toronto: Scarecrow Press, 2009.
- LABAND. The Eight Zulu Kings. Johannesburg: Jonathan Ball Publishers, 2017.
- LABAND, John; THOMPSON, Paul. “The Reduction of Zululand 1878-1904.” In Natal and Zululand from Earliest Times to 1910, edited by Andrew Duminy and Bill Guest, 193-232. Pietermaritzburg: University of Natal Press, 1989.
- LABAND, John. The Rise and Fall of the Zulu Nation. London: Arms and Armour Press, 1997.
- LABLAND, John. Historical Dictionary of the Zulu Wars. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2009.
- LA HAUSSE, Paul. Restless Identities: Signatures of Nationalism, Zulu Ethnicity and History in the Lives of Petros Lamula (c.1881-1948) and Lymon Maling (1889-c.1936), Pietermaritzburg: University of Natal Press, 2000.
- LOVEJOY, Paul. **Escravidão na África: uma História de Suas Transformações.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- LOW, P. E. & TOMASELLI, K. G. 1989. Militarisation, hegemony and the South African média, 1976-1986. Con-Text 2:27-47.
- MACINNES, Michael (2020) "Inkatha, Propaganda, and Violence in KwaZulu-Natal in the 1980s and 90s," Voces Novae: Vol. 12, junho, 2020. Disponível em: <https://digitalcommons.chapman.edu/vocesnovae/vol12/iss1/4> Acesso: 19/08/2021
- M’BOKOLO, Elikia. **África Negra: história e civilizações: do século XIX aos nossos dias.** Salvador: EDUFBA; São Paulo: Casa das Áfricas, 2011. (Tomo II)

M'BOKOLO, Elikia. **África Negra: História e Civilizações: até o século XIX**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Casa das Áfricas, 2008. (Tomo I)

MARÉ, Gerhard, 'Versions of resistance history in South Africa: the ANC strand in Inkatha in the 1970s and 1980s', *Review of African Political Economy*, 83 (2000), pp. 63-79.

MARÉ, G.; WRIGHT, J. 1986. '**Shaka Zulu: the splice of coincidence**', *Sunday Tribune* 7 December 1986:40.

MASUKU, Norma. **The depiction of Mkabayi: A review of her praise poem**. *South African Journal of African Languages* 29 (2), 121-130, 2009.

M'BOKOLO, Elikia. **África Negra: História e Civilizações: até o século XVIII**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Casa das Áfricas, 2008. (Tomo I)

M'BOKOLO, Elikia. **África Negra: história e civilizações: do século XIX aos nossos dias**. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Casa das Áfricas, 2011. (Tomo II)

MALULEKA, PAUL. **The construction, interpretation and presentation of King Shaka: a case study of four in-service history educators in four gauteng school**. University of the Witwatersrand, dissertação de mestrado, 2018.

MAYLAM, P. **South Africa's racist past: The history and historiography of racism, segregation Apartheid**. Aldershot: Ashgate, 2001.

MELO, Aldina da Silva. **A África na sala de aula na África: a reinvenção dos zulus**. São Luís, 2017, 206p. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em História, Ensino e Narrativas, Universidade Estadual do Maranhão.

MELO, José Marcos de. **“Como se fossem insetos”: África e Ideologia no Cinema Contemporâneo**. João Pessoa, 2012, 233p. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal da Paraíba.

MERSHAM, G. 1993. '**Mass media discourse and the semiotics of Zulu nationalism**', *Critical Arts*, 7 (1/2). 78-119.

MERSHAM, G. 1987. **Political discourse and historical television drama: a case study of Shaka Zulu**. Unpublished Ph.D Thesis, University of South Africa, Pretoria.

MERVÉ, Renier H. van der; PIKIRAYI, Innocent. **The organisation and layout of Zulu military homesteads (amakhanda)**. *Azania-Archeological Research in Africa*, no. 1.0 (2019): 75-93

MHANDO, M. 2000. **Approaches to African cinema study**. *Senses of Cinema*. <http://www.sensesofcinema.com/contents/00/8/african.html>.

MKHIZE, T. 2001. **Zulu critics declare war on tv series.** Sunday Times 18 March 2001: 7.

MUDIMBE, Valentin Yves. **A invenção da África: Gnose, filosofia e a ordem do conhecimento.** Mangualde, Luanda: Edições Pedagogo; Edições Mulemba, 2013.

MSIMANG, T. **The Reception of Shaka Zulu: an evaluation of its cultural and historical context.** In Hill, R., Muller, M and Trump, M. (eds.) African Studies Forum Vol 1. Pretoria: HSRC, 1990, 237-253.

NAPOLITANO, Marcos. Fontes audiovisuais: a história depois do papel. In: PINSKY, C. B. (org.). **Fontes Históricas.** 3. ed. São Paulo: Contexto, 2011

NAPOLITANO, Marcos de Eugênio. Seguindo o canção: engajamento político e indústria cultural (1959-1969). São Paulo: Annablume, 2001.

NGCONGCO, Leonard D; VANSINA, Jan. A África meridional: os povos e as formações sociais. In: **História Geral da África, IV: África do século XII ao XVI.** 2ª ed, Brasília, UNESCO, 2010.

NGCONGCO, Leonard D. O Mfecane e a emergência de novos Estados africanos. In: **História geral da África, VI: África do século XIX à década de 1880.** 2ª ed, Brasília, UNESCO, 2010, 1032p.

NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção. **Cinema-História: Teoria e Representações sociais no cinema.** 3ª ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012. 360p

OBERMEYER, Johan. **Apartheid South Africa's Propaganda Effort, c.1960-1980: The Hearts and Minds Campaign of the National Party.** 2016. 140f. Tese (Doutorado em História) Stellenbosch University, Stellenbosch, 2016.

OYEWUMI, Oyeronke. **A Invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos de gênero.** Trad. Wanderson Flor do Nascimento. 1 ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

OLIVA, Anderson Ribeiro. **História da África nos bancos escolares. Representações e imprecisões na literatura didática.** Estudos Afro-Asiáticos, Ano 25, no 3, 2003, pp. 421-461. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v25n3/a03v25n3.pdf>> Acesso em: 14/04/2020.

PEREIRA, Analúcia D. **A (Longa) História da Desigualdade na África Do Sul.** Mal-estar na Cultura / Abril-Novembro 2010, Departamento de Difusão Cultural - PROEXT-UFRGS; Pós Graduação em Filosofia - IFCH – UFRG.

PINTO, Simone Martins Rodrigues. **Justiça Transicional na África do Sul: Restaurando o Passado, Construindo o Futuro**. Rio de Janeiro, vol. 29, no 2, julho/dezembro 2007, p. 393-421. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cint/v29n2/v29n2a05.pdf> > Acesso em: 16/05/2018

RANCIÈRE, Jacques. **L'historicité du cinéma**. In: BAECQUE, Antoine de; DELAGE, Christian (Org.). *De l'histoire au cinéma*. Paris: IHTP CNRS/Éditions Complexe, 1998. pág. 45-60.

RANGER, Terence. **A Invenção da Tradição na África Colonial**. In.: HOBBSAWM, Eric. **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

SAID, Edward W. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente**. 1ª Edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Gislene Aparecida dos. **Selvagens, Exóticos, Demoníacos. Idéias e imagens sobre uma gente de cor Preta**. Estudos Afro-Asiáticos, ano 24, nº 2, 2002, p. 275-289. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/ea/v24n2/a03v24n2.pdf>> Acesso em: 30/04/2018.

SANTURINO BRAGA, Pablo de Rezende; PINHEIRO, Letícia; SALOMÓN, Mónica. **A rede de atavismo transnacional contra o Apartheid na África do Sul**. Rio de Janeiro, 2010, 186p. Dissertação de mestrado – Instituto de Relações Internacionais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

SCOTTON, Rossella. **History, Culture and Ideology in South African Cinema**. *Altre Modernità*, n. 8. Novembro, 2012. p 360-62. Disponível em: < <https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/2599/2823>> Acesso: 12//07/2021.

SHAMASE, Maxwell Z. **The royal women of the Zulu monarchy through the keyhole of oral history: Queens Nandi (c. 1764 – c.1827) and Monase (c. 1797 – 1880)**. *Journal of Humanities and Social Sciences*, Vol. 6 (2014), pp. 1–14.

SHAMASE, Maxwell Z. **The royal women of the Zulu monarchy – through the keyhole of oral history: Princess Mkabayi Kajama (c.1750 – c.1843)**. *Journal of Humanities and Social Sciences*, Vol. 6 (2014), pp. 15-22.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica Multiculturalismo e Representação**. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Nayf, 2006.

SILVA, Milca Salém dos Santos. **A África no cinema ocidental: guerra colonialismo e resistência nas produções Zulu (1964) e Zulu Dawn (1979)**. Monografia. Curso de História, Universidade Estadual do Maranhão, 2018.

TEER-TOMASELLI, R, TOMASELLI, KG (1996) **Reconstituting public service broadcasting: Media and democracy during transition in South Africa**. In: Bruun-Andersen, M (ed.) *Media and Democracy*. Oslo: University of Oslo, pp. 217–242.

THEAL, G.M.. **The Republic of Natal**, Cape Town, Solomon, 1886

THIONG’O, Ngugi Wa. A descolonização da mente é um pré requisito para a prática criativa do cinema africano?, . In. MELEIRO, Alessandra (Org) **Cinema no Mundo: indústria, política e mercado**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007. 215 p.

TOMASELLI, Keyan G. **Shaka Zulu, Visual História and Television**. Southern Africa Humanities, Pietermaritzburg, Vol. 15, p. 91-107, Dezembro, 2003.

TOMASELLI, Tomas; SHEPPERSON, Arnold. O Cinema sul-africano: do Apartheid ao pós-apartheid. In. MELEIRO, Alessandra (Org) **Cinema no Mundo: Indústria, política e mercado**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, 215 p.

TOMASELLI, Thomas; SHEPPERSON, Arnold. As Transformações no Cinema Sul-africano. In. FERREIRA, Carolin. (Org) **África: um continente no cinema**. São Paulo: Editora Unifesp, 2014.

TOMASELLI, K. 2001. ‘**The semiotics of anthropological authenticity: the film apparatus and cultural accommodation**’, *Visual Anthropology*, 14, 173-193.

TOMASELLI, K. 1993. ‘**The reception of reception theory in South Africa**’ *Critical Arts* 7 (1/2) : 153-156.

TOMASELLI, K. 1987. ‘**Camera, color and racism: Shaka Zulu**’ *History News – Journal of the Natal History Teachers Association* 30: 9-11.

TOMASELLI, R.E. 1988. ‘**Restoring the dignity of a local community. a case study of impartiality**’, SABC Style, *Reality*.

TOMASELLI, R.E., Tomaselli, K.G. and Muller, J. (eds) 1989. **Broadcasting in South Africa**. London: James Currey.

TOMASELLI, K.G. and Shepperson, A. 2002. ‘**Where’s Shaka Zulu?**’ *Shaka Zulu as an Intervention in contemporary political discourse*, *Visual Studies (Forthcoming)*

UZOIGWE. Godfrey N. Partilha europeia e conquista da África: apanhado geral. In. BOAHEN, Albert Adu. (Org.) **História Geral da África, VII: África sob dominação colonial, 1880-1995**. 2ª ed, Brasília, UNESCO, 2010.

VISENTINI, Paulo G. Fagundes; PEREIRA, Analúcia Danilevicz. **África do Sul: História, Estado e Sociedade**. Brasília: FUNAG/CESUL, 2010.

WALKER, E., *History of South Africa*, London, Longmans, 1928.

WRIGHT, J. (2004). **Reconstituting Shaka Zulu for the 21st century: part one.** Pietermaritzburg: University of KwaZulu-Natal. Retrieved on 23 January 2018, from: <http://www.kznhasshistory.net/files/seminars/Wright2004.pdf>

WRIGHT, J. (2006b). **Beyond the "Zulu Aftermath": Rescrambling southern Africa's mfecane migrations.** Pietermaritzburg: University of KwaZulu-Natal: School of Anthropology, Gender and Historical Studies.

WYLIE, Dan. **Savage Delight: White Myths of Shaka,** Pietermaritzburg: University of Natal Press, 2000

ZAMPARONI, Valdemir. **A África e os estudos africanos no Brasil: Passado e Futuro.** Cienc. Cult. vol.59, n°.2 São Paulo Apr./June 2007