

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO – UEMA
CENTRO DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIAS EXATAS E NATURAIS – CECEN
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA E GEOGRAFIA – DHG
CURSO DE HISTÓRIA

MILCA SALÉM DOS SANTOS SILVA

**A ÁFRICA NO CINEMA OCIDENTAL: GUERRA, COLONIALISMO E
RESISTÊNCIA NAS PRODUÇÕES *ZULU* (1964) E *ZULU DAWN* (1979)**

São Luís

2018

MILCA SALÉM DOS SANTOS SILVA

**A ÁFRICA NO CINEMA OCIDENTAL: GUERRA, COLONIALISMO E
RESISTÊNCIA NAS PRODUÇÕES *ZULU* (1964) E *ZULU DAWN* (1979)**

Monografia apresentada ao Curso de História da
Universidade Estadual do Maranhão – UEMA,
para obtenção parcial do grau de Licenciatura em
História.

Orientadora: Profa. Dra. Viviane de Oliveira
Barbosa

São Luís

2018

Silva, Milca Salém dos Santos.

A África no cinema ocidental: guerra colonialismo e resistência nas produções *Zulu* (1964) e *Zulu Dawn* (1979) / Milca Salém dos Santos Silva. – São Luís, 2018.

70f.

Monografia (Graduação) – Curso de História, Universidade Estadual do Maranhão, 2018.

Orientadora: Profa. Dra. Viviane de Oliveira Barbosa

1. Cinema. 2. Representações. 3. Zulus. I. Título

CDU 791.43(=414)(6)

MILCA SALÉM DOS SANTOS SILVA

**A ÁFRICA NO CINEMA OCIDENTAL: GUERRA, COLONIALISMO E
RESISTÊNCIA NAS PRODUÇÕES *ZULU* (1964) E *ZULU DAWN* (1979)**

Monografia apresentada ao Curso de História da
Universidade Estadual do Maranhão – UEMA,
para obtenção parcial do grau de Licenciatura em
História.

Aprovada em: ___ / ___ / ___

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dr^a Viviane de Oliveira Barbosa (Orientadora)
(UEMA/UFMA)

Prof^o Dr^o Evaldo Almeida Barros
(UEMA/UFMA)

Prof^o Dr^o Isaac Giribet Bernat
(UEMA)

Dedico este trabalho à minha família, que muito me apoiou e incentivou a realiza-lo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por atender aos meus anseios e sempre se fazer presente em minha vida nos momentos mais precisos.

À minha mãe, Jacyara Alves, por ser meu porto-seguro, apoiando minhas escolhas, mesmo que não coincidam com as suas, e entendendo minha ausência nos últimos meses. Obrigada por não poupar esforços para me ver feliz, a você todo meu amor!

Ao meu pai, que durante o tempo em que pudemos conviver juntos, sempre me incentivou a vencer na vida através do estudo. Obrigada por ser minha principal referência de honestidade e caráter.

Ao meu irmão Micael Felipe. Obrigada por me fazer ser uma pessoa melhor a cada dia a fim de que você possa se inspirar e tornar-se um grande ser humano.

A minha querida turma 2015.1 pela felicidade de conviver com pessoas incríveis, em especial meus companheiros durante essa jornada: Nailza Matos, Jhonantan Gomes, Jhonata Ferreira e Sterlany Ribeiro, obrigada por dividirem comigo todos os momentos de angústia e felicidade.

Às minhas queridas amigas Maria Natalia Corvelo, Emanuelle Marinho e Débora Nunes por serem minhas companheiras do ensino médio para a vida.

Ao meu companheiro da vida, Lucas Peixoto. Obrigada por ser o meu maior incentivador na busca da realização dos meus sonhos. Obrigada por estar presente nos momentos felizes, e, principalmente nos momentos de fraqueza, me dando forças para seguir em frente.

A minha orientadora, Prof^a Viviane Barbosa, primeiramente por ser minha inspiração como mulher e profissional. Obrigada por toda a dedicação, empenho e compreensão, bem como pela sua paciência e por acreditar na minha capacidade.

Ao Núcleo de Estudos, Pesquisa e Extensão sobre África e o Sul Global (NEÁFRICA), em especial aos colegas do “África em Tela”, Nailza Matos, Ana Mendes e Leonardo Ribeiro, pela oportunidade de construirmos juntos esse trabalho.

E a todos os professores, bem como os demais funcionários do curso de História Licenciatura da Universidade Estadual do Maranhão, que contribuíram diretamente e indiretamente em minha trajetória.

RESUMO

A Guerra Anglo-Zulu, ocorrida na África do Sul em 1879 foi tema de algumas produções cinematográficas ocidentais, dentre estas os filmes *Zulu* (1964) e *Zulu Dawn* (1979), que narram, respectivamente, as Batalhas de Rorke's Drift e Isandlwana. O cinema, como a 7ª Bela Arte, vem se constituindo como um importante objeto de análise para os historiadores, habituados, até o século passado, a lidar apenas com certos tipos de fontes. Sendo assim, esta pesquisa consiste em analisar criticamente as produções cinematográficas citadas, que, produzidas no Ocidente, retratam certas imagens de África e de suas populações. Compreende-se o cinema como uma ferramenta que atinge grande público e como portador de um discurso histórico próprio, não isento de ideologias e de seu contexto de produção.

Palavras-chave: Cinema. Representações. Zulus

ABSTRACT

The Anglo-Zulu War, which took place in South Africa in 1879, was the subject of some Western film productions, including the Zulu films (1964) and Zulu Dawn (1979), which chronicle respectively the Battles of Rorke's Drift and Isandlwana. Cinema, like the 7th Fine Art, has become an important object of analysis for historians, accustomed until the last century to deal only with certain types of sources. Thus, this research consists of analyzing critically the cinematographic productions quoted, which, produced in the West, depict certain images of Africa and its populations. Cinema is understood as a tool that reaches the general public and as a bearer of a historical discourse of its own, not free of ideologies and its context of production.

Keywords: Cinema. Representations. Zulus

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 01 – Restos mortais de Saartjie Baartman em museu de Paris..... | 23 |
| Figura 02 – Território compreendido pela Zululândia em 1879..... | 36 |
| Figura 03 – Mapa da África do Sul em julho de 1885..... | 38 |
| Figura 04 – Mapa dos bantustões na África do Sul..... | 43 |
| Figura 05 – Imagem do filme Zulu (1964) - 7m36s..... | 49 |
| Figura 06 – Imagem do filme Zulu (1964) - 7m56s..... | 49 |
| Figura 07 – Imagem do filme Zulu (1964) - 7m54s..... | 49 |
| Figura 08 – Imagem do filme Zulu (1964) - 12m21s..... | 50 |
| Figura 09 – Imagem do filme Zulu (1964) - 12m26s..... | 50 |
| Figura 10 – Imagem do filme Zulu (1964) - 12m27s..... | 51 |
| Figura 11 – Imagem do filme Zulu (1964) - 2h12m40s..... | 52 |
| Figura 12 – Imagem do filme Zulu (1964) - 2h12m51s..... | 52 |
| Figura 13 – Imagem do filme Zulu Dawn (1979) - 2m25s..... | 58 |
| Figura 14 – Imagem do filme Zulu Dawn (1979) 2m54s..... | 58 |
| Figura 15 – Imagem do filme Zulu Dawn (1979) - 2m37s..... | 58 |
| Figura 16 – Imagem do filme Zulu Dawn (1979) - 1h45m30s..... | 59 |
| Figura 17 – Imagem do filme Zulu Dawn (1979) - 1h45m58s..... | 59 |
| Figura 18 – Imagem do filme Zulu Dawn (1979) - 1h46m29s..... | 59 |
| Figura 19 – Imagem do filme Zulu Dawn (1979) 1h46m02s..... | 59 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|---|----|
| Tabela 1 – Catálogo de filmes ambientados no continente africano entre 1910 e 2010..... | 66 |
| Tabela 2 – Ranking das indústrias cinematográficas (Dados de 2013)..... | 25 |

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO | 12 |
| 1 A ÁFRICA E OS AFRICANOS NO CINEMA OCIDENTAL | 16 |
| 1.1 Cinema, Ideologia e Representação..... | 16 |
| 1.2 Imagens da África no Cinema..... | 19 |
| 2 O REINO ZULU NA HISTORIOGRAFIA | 28 |
| 2.1 As Populações Sul-Africanas..... | 28 |
| 2.2 A África do Sul Contemporânea..... | 39 |
| 3. OS ZULUS PELAS LENTES DO CINEMA OCIDENTAL | 45 |
| 3.1 O filme <i>Zulu</i> : guerra, exotismo e colonialismo..... | 45 |
| 3.2 <i>Zulu Dawn</i> : um discurso imperialista ou anti-imperialista?..... | 54 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 61 |
| REFERÊNCIAS | 63 |
| ANEXO | 66 |

INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende analisar as representações cinematográficas ocidentais sobre a África do Sul e seu modelo colonial em dois filmes clássicos produzidos pelo Reino Unido, lançados em 1964 e 1979: *Zulu* e *Zulu Dawn*. Essas obras foram as primeiras a representarem a África do Sul no processo de colonização britânica e apresentam em seus enredos batalhas épicas que fizeram parte da Guerra Anglo-Zulu, ocorrida no último quartel do século XIX. Os filmes são lançados em um período no qual se intensificam as lutas anticolonialistas e o ciclo das independências chega em seu auge no continente africano, mas a África do Sul encontrava-se sob o regime de segregação racial, o Apartheid.

A presente pesquisa é resultado de um trabalho mais amplo, desenvolvido durante dois anos através do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), tendo como título “*África em Tela: representações cinematográficas sobre África e africanos*”, no qual meu plano de trabalho se direcionava para o estudo das representações sobre África e africanos no cinema ocidental. Durante o trabalho desenvolvido nesse projeto de pesquisa foi possível ter contato com diversas produções, analisando primeiramente a filmografia do clássico *Tarzan* e nos últimos meses a pesquisa ganhou um recorte temático e espacial mais específico, se direcionando as produções *Zulu* (1964) e *Zulu Dawn* (1979).

A metodologia deste trabalho consistiu primeiramente no levantamento das mídias cinematográficas trabalhadas. Posteriormente foi realizado um levantamento da bibliografia a respeito das temáticas a serem trabalhadas, sendo estas: *Cinema, Cinema e História, Representação, Imaginário Social e História da África do Sul*. O terceiro momento consistiu na realização de análises aprofundadas dessas produções levando em consideração tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura e a relação com o que não é filme: a produção, o financiamento, o público e o contexto político (FERRO, 1993, p. 33)

A pesquisa insere-se no campo de estudos da História Cultural, pois, de acordo o historiador francês Roger Chartier, em *A História Cultural: entre práticas e representações*, o objetivo deste campo da História se concentra em identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler. (CHARTIER, 1988, p. 16-17). Nesse sentido, ao se trabalhar com representações cinematográficas sobre o continente africano, produzidas pela ótica ocidental, são consideradas as elaborações de Chartier (1988) a respeito da noção de representação. Segundo o autor,

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem a 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. (CHARTIER, 1988, p. 17)

Dessa forma, entende-se que as representações que serão analisadas fazem com que o Cinema não seja compreendido apenas como a 7ª Bela Arte, mas também como uma fonte de estudos para os historiadores, que, durante muito tempo habituados a conceber apenas os documentos escritos como seu instrumento de trabalho, acabavam utilizando os documentos visuais de forma secundária.

Essa possibilidade de utilização do cinema como fonte histórica foi influenciada pelo movimento de renovação da historiografia francesa, que acabou impulsionando a identificação de novos objetos e métodos, ampliando a concepção do termo documento (KORNIS, 1992, p. 238). Marc Ferro (2010, p. 32), um dos pioneiros a se dedicar ao estudo da relação entre Cinema e História aponta 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.

Dessa forma, concebendo o cinema como fonte histórica, entende-se que as produções cinematográficas são passíveis de análise, possuem um discurso histórico próprio, visto que apresentam representações sobre um determinado fato ou sujeito a partir de ideias e informações presentes no seu enredo. Devido à sua grande popularidade, o filme acaba por disseminar seu discurso à sociedade, que, em sua maioria, é alheia à produção acadêmica de História (SENGER, 2012, p. 525).

A partir do momento em que foi reconhecido o poder do cinema, enquanto instrumento capaz de propagar ideologias às grandes massas da população, seu uso passou a ir além do entretenimento, adentrando questões políticas. Sobre a atuação do cinema enquanto veículo para interferência de agentes históricos, José D'Assunção Barros (2008) aponta que

[...] Desde cedo, as diversas agências associadas aos poderes instituídos compreenderam a importância do cinema como veículo de comunicação, de difusão e até de imposição de ideias e ideologias. [...] O cinema 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 tem sua representação social junto a tais poderes instituídos. [...] (BARROS, 2008, p. 63-64)

Até mesmo os cineastas, conscientemente ou não, estão a serviço de uma causa, de uma ideologia que em algumas vezes se apresenta de forma explícita e em outras de forma subjetiva (FERRO, 1993, p. 16). Em decorrência disto, as análises não devem se restringir apenas ao filme, mas ir além do enredo, levando em consideração o autor, a produção, sua forma de comercialização, o contexto político em que foi produzido, a fim de que não se aceite todas as interpretações como verídicas, sendo possível entender o que a obra representa em sua essência e qual efeito de realidade causa no público.

Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994), em *“Ensaio sobre a Análise Fílmica”*, demonstram que a análise de um filme se divide em dois momentos principais: o primeiro consiste na decomposição dos elementos que o compõem, a fim de perceber aspectos que passam despercebidos “a olho nu”, o que permite adquirir um distanciamento do filme; já o segundo momento consiste 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, p. 15)

Assim como Marc Ferro (2010), Jorge Nóvoa (2008, p. 34) alerta para a importância de examinar a fundo o cinema enquanto um “veículo de ideologias formadoras das grandes massas da população” que pode ser usado como instrumento para a propaganda. O autor aponta que do mesmo modo que o historiador aprende a ler nas estrelinhas dos documentos escritos, se faz necessário também que o universo cinematográfico faça parte do arsenal do historiador, sendo assim, é fundamental conhecer a linguagem cinematográfica, os truques de montagem e até mesmo os planos, pois o filme, sendo real ou ficcional, é um documento histórico.

Grande parte das produções referentes à África e seus povos, realizada pela indústria ocidental no século XX, foi desenvolvida sobretudo por europeus e norte-americanos em contextos fortemente marcados pelas Primeira (1914-1918) e Segunda Guerra Mundial (1939-1945), bem como pelas lutas de libertação da dominação colonial em África (aprofundadas na década de 1960). Dessa forma, tendo em mente que a 7ª Arte atinge um grande público, faz-se necessário um estudo e análise aprofundados de suas representações, a fim de que se possa verificar e perceber os discursos por ela enunciados, especialmente no que se refere ao continente africano e suas sociedades.

O primeiro capítulo deste trabalho, denominado **A África e os africanos no Cinema Ocidental** divide-se em dois tópicos. Primeiramente são apresentadas algumas discussões

gerais a respeito do cinema, desde sua criação, e o seu poder através de suas ideologias e representações. Posteriormente, o capítulo discute a construção das imagens do continente africano e seus povos ao longo dos anos, trazendo um panorama geral das produções fílmicas e representações nelas contidas.

No segundo capítulo, **O Reino Zulu na Historiografia**, há uma contextualização da história sul africana. Em um primeiro momento foi faz-se uma abordagem sobre a história das populações africanas; a colonização na região, inicialmente holandesa e posteriormente britânica; e o processo de formação do Reino Zulu. No tópico seguinte é realizada uma breve discussão sobre a história da África do Sul contemporânea, a institucionalização do regime de Apartheid, assim como a situação em que as populações sul africanas foram submetidas, contexto no qual as produções analisadas são lançadas nos cinemas mundiais.

Já no terceiro capítulo, intitulado **Os Zulus pelas lentes do cinema ocidental**, são realizadas análises das produções fílmicas ocidentais *Zulu* (1964) e *Zulu Dawn* (1979) que abordam conflitos ocorridos durante o processo de resistência a colonização britânica na Guerra Anglo-Zulu. No primeiro tópico **O filme *Zulu*: guerra, exotismo e colonialismo**, foi analisada a primeira produção, que narra a vitória britânica na Batalha de Rorke's Drift em janeiro de 1879. Já o segundo tópico, ***Zulu Dawn*: um discurso imperialista ou anti-imperialista?**, se direciona para a análise da segunda produção, que representa a Batalha de Isandlwana, e narra a vitória Zulu diante do exército britânico, conflito que ocorreu horas antes da Batalha de Rorke's Drift.

1 A ÁFRICA E OS AFRICANOS NO CINEMA OCIDENTAL

1.1 Cinema, Ideologia e Representações

A segunda metade do século XIX foi marcada por uma série de invenções que inauguraram uma era de predominância das imagens. Embora o surgimento do cinema seja marcado pela primeira exibição pública do Cinematógrafo em Paris, pelos irmãos Louis e Auguste Lumière em 1895, é necessário compreender essa invenção dentro de um contexto mais amplo, impulsionado pelo desenvolvimento da captura de imagens estáticas através da fotografia em 1826, que despertou o interesse em diversos inventores ao redor do mundo pela criação de um aparelho capaz de capturar imagens em movimento. Conforme aponta Flávia Cesarino Costa (2006),

Não existiu um único descobridor do cinema, e os aparatos que a invenção envolve não surgiram repentinamente num único lugar. Uma conjunção de circunstâncias técnicas aconteceu quando, no final do século XIX, vários inventores passaram a mostrar os resultados de suas pesquisas na busca da projeção de imagens em movimento: o aperfeiçoamento nas técnicas fotográficas, a invenção do celulóide (o primeiro suporte fotográfico flexível, que permitia a passagem por câmeras e projetores) e a aplicação de técnicas de maior precisão na construção dos aparatos de projeção. (COSTA, 2006, p.17)

Thomas Edison patenteou o “*quinetoscópio*” em 1893 nos Estados Unidos, em novembro de 1895 os irmãos Max e Emil Skladonowsky exibiram em uma sessão paga num teatro de Berlim através do “*bioscópio*”, o seu sistema de projeção de filmes, porém os irmãos Lumière tornaram-se os mais conhecidos nessa jornada desde a primeira exibição pública e privada do “*cinematógrafo*” no Grand Café em dezembro de 1895 em Paris. (COSTA, 2006, p. 19)

O destaque dos irmãos Lumière nesse cenário, segundo Flávia Costa (2006, p.19-20), se justifica primeiramente pelo fato da família Lumière ter sido a maior produtora de placas fotográficas mesmo antes da invenção. Outro motivo para o sucesso do cinematógrafo foi a inovação de um design leve e funcional, pois os projetores de Thomas Edison não haviam sido aperfeiçoados para que funcionassem de forma satisfatória até o momento, além das habilidades dos irmãos em *marketing* que rapidamente fez com que sua invenção chegasse aos Estados Unidos. No entanto, nem mesmo os irmãos Lumière acreditavam no futuro sucesso da invenção como espetáculo, como Jean-Claude Bernardet (2000) ressaltou:

No dia da primeira exibição pública de cinema - 28 de dezembro de 1895, em Paris - , um homem de teatro que trabalhava com mágicas, Georges Méliès, foi falar com Lumière, um dos inventores do cinema; queria adquirir um aparelho, e Lumière desencorajou-o, disse-lhe que o "*Cinématographo*" não tinha o menor futuro como espetáculo, era um instrumento científico para reproduzir o movimento e só poderia servir para pesquisas. Mesmo que o público, no início, se divertisse com ele, seria uma novidade de vida breve, logo cansaria. Lumière enganou-se. (BERNADET, 2000, p.11)

Nos Estados Unidos o cinematógrafo ganhou espaço inicialmente nos *vaudevilles*¹. Os irmãos Lumière forneciam o ato completo com projetores, suprimento de filmes, operadores das máquinas, além de se adequarem à programação desse ambiente, sendo um negócio rentável para ambas as partes. A partir de então intensificou-se o interesse nesse ramo, produtoras como *Biograph* e *Vitagraph* destacaram-se no cenário norte americano e *Star Film* e *Companhia Pathè* na França, sendo os principais nomes de produção e distribuição cinematográfica no mercado mundial, marcando as primeiras décadas do cinema. (COSTA, 2006, p. 20)

O fascínio por essa nova invenção motivou-se pelo efeito de *impressão de realidade* que causou ao público, até então habituado com imagens estáticas. Bernardet (2000) frisa que logo na primeira exibição do cinematógrafo pelos irmãos Lumière, ainda que em preto e branco e sem ruídos, os telespectadores se assustaram com a projeção de uma locomotiva chegando à estação devido ao poder de ilusão que causava. Acreditava-se que o cinema, diferente das outras artes, seria uma arte neutra pelo fato de ser produzido mecanicamente, não havendo possibilidade de intervenção humana, sendo, portanto, a expressão da realidade e da visão em perspectiva do homem (BERNADET, 2000, p. 12).

É fundamental destacar que o cinema foi uma criação da burguesia, que, no século XIX, sobretudo nos países europeus e Estados Unidos, investiram significativamente na criação de novas máquinas e técnicas que pudessem facilitar o seu processo de expansão, dominação e acumulação de capital. Com a criação de um universo cultural naqueles países o cinema se tornou importante, uma vez que era visto como sinônimo do real. Considerava-se que as ideias presentes no enredo fílmico se apresentavam de forma natural e subjetiva, como se existissem independentes de quem as proferiu, e, não se apresentando como um ponto de vista, conseqüentemente não deveriam ser questionadas². (BERNADET, 2000, p. 14)

Sendo assim, o cinema tornou-se um instrumento importante para que as ideologias das classes dominantes fossem entendidas como verdades, principalmente pela sua impressão

¹ Espécie de teatro de variedades frequentado pela classe média, no qual poderiam ser assistidas diversas atrações como encenações, acrobacias, poesias e, a partir de 1896, pequenos filmes através do cinematógrafo (COSTA, 2006, p. 20).

² Segundo Bernardet (2000, p. 22), essas ideias só passaram a ser questionadas a partir da década de 1960.

de realidade, mas também pela possibilidade da reprodução de cópias, vantagem não presente em outras artes, pois necessitavam da presença humana em sua execução, permitindo a sua realização em apenas um lugar por vez. O mercado de cópias, como aponta Bernardet (2000, p. 22) possibilitou que um mesmo filme fosse apresentado simultaneamente em diferentes lugares, alcançando um público ilimitado, o que ocasionou a rápida expansão do cinema no mercado internacional em um contexto em que as nações euroamericanas estavam no processo de dominação imperialista.

Os países capitalistas industrializados conseguiram rapidamente cobrir os custos de produção de suas obras em seu mercado interno, através de seu público rico e numeroso, o que proporcionou lucros e levou à comercialização de filmes para fora de seus países por um preço acessível, acarretando a dominação cinematográfica sobre os países ditos subdesenvolvidos.³

Sem dúvida, desde o seu nascimento, o cinema foi apropriado pelos setores dominantes das sociedades pelo seu grande poder na construção de imagens e interpretações que vão além do entretenimento. Jorge Nóvoa (2012, p.35) destaca que o cinema tem constituído um excelente meio para dominar mentes e corações através da elaboração de realidades que, em sua maioria, promovem leituras e interpretações das camadas sociais que controlam – direta ou indiretamente – a produção cinematográfica, veiculando ideologias homogeneizadoras, que levam a propagação de um “pensamento único”.

Marc Ferro (2010) evidencia que desde que o cinema se tornou uma arte, os pioneiros passaram a intervir na História por intermédio dos filmes, doutrinando através da aparência de representação. Até mesmo os cineastas “conscientemente ou não estão cada um a serviço de uma causa, de uma ideologia, explicitamente ou sem colocar abertamente essas questões”. (FERRO, 2010, p. 16-17)

Assim, como acentua José D’Assunção Barros (2012, p.66), um filme age na sociedade de diversas maneiras, forma opiniões, ilude ou denuncia, mascarando ou evidenciando interesses políticos e financeiros, interferindo diretamente na História, tornando-se um importante meio para observação da sociedade que o produziu e também da sociedade que o recebe, pois ainda que ficção, “tem por trás de si ideologias, imaginários, relações de poder, padrões de cultura. [...]” (BARROS, 2012, p.67-68)

³ Conforme aponta Bernardet (2000, p. 26), o desenvolvimento do cinema nesses países ditos subdesenvolvidos enfrentou obstáculos internos e externos, fazendo com que o circuito de exibição cinematográfica nesses países fosse criado em função das produções importadas. Mas isso não significa que não houve resistência nesses países, pois, à medida que os países africanos foram alcançando suas independências, tentaram impedir esse domínio cinematográfico com a nacionalização da produção, distribuição e exibição, como no caso da Argélia e do Alto Volta (atual Burquina Faso).

Essas ideologias presentes nas produções cinematográficas são expressas através das representações. Os filmes trazem representações sobre um determinado fato ou sujeito a partir de ideias e informações presentes no seu enredo que constituem uma realidade interpretada e um imaginário criado pelos autores da obra cinematográfica (BARROS, 2012, p. 56). As representações são aqui entendidas segundo a concepção do historiador Roger Chartier (1988). Segundo este autor,

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)

Esse universo de representação cinematográfica envolve também o imaginário social. Bronislaw Baczko (1985) aponta que para manter o domínio do imaginário social as sociedades elaboram estratégias através da produção de discursos que unem as representações coletivas numa linguagem. Essas estratégias para a manutenção do domínio sobre os imaginários 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). Nessa perspectiva, o Cinema pode ser pensado como um instrumento que exerce influência no imaginário social dos telespectadores.

1.2 Imagens da África no Cinema

O período de surgimento do cinema coincidiu com o momento em que as nações imperialistas estavam na corrida para a ocupação do continente africano e, conseqüente, imposição do seu domínio colonial, situação intensificada com a Conferência de Berlim (1884-1885), realizada para mediar os conflitos de interesses territoriais, tendo como consequência a Partilha da África entre as nações europeias. Sendo assim, quando o cinema surgiu, em 1895, grande parte do continente africano encontrava-se sob domínio imperialista europeu e, desde então, ele passou a ser utilizado como um recurso para documentar as conquistas imperialistas, possibilitando contato entre os telespectadores europeus e imagens de outras civilizações. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 143)

Ella Shohat e Robert Stam (2006, p. 152) apontam que antes da invenção do cinema os jovens ingleses tinham contato com as ideias imperialistas através de obras literárias que narravam as aventuras coloniais e, quando entrou no cenário, o cinema absorveu gêneros populares como a ficção da conquista e os romances colonialistas. Segundo os autores é natural que as primeiras exhibições cinematográficas tenham sido vinculadas às conquistas ocidentais, visto que as origens do cinema se desenvolveram no ocidente.

Desde então os cenários coloniais estiveram presentes no cinema, o que permitiu a configuração de paisagens culturais modernas sobre a África e os africanos. Tiago Gomes (2014) destaca que todos os países que mantiveram colônias na África produziram filmes sobre o continente, produções de caráter apresentativo utilizadas nas exposições universais do final do século XIX e início do século XX, marcando o chamado *cinema colonial*, baseado em uma dicotomia entre colonizador e colonizado. De acordo com o autor, essas primeiras produções realizadas pelos europeus (inicialmente franceses e ingleses) e, posteriormente, por norte-americanos serviam ideologicamente à lógica eurocêntrica e colonial, trazendo em seus enredos representações exóticas, animais e primitivas. (GOMES, 2014, p. 5)

Edward Said, em “*Cultura e Imperialismo*”, ao analisar os romances imperialistas do século XIX e XX, entende como cultura todas as práticas como a arte de descrição, comunicação e representação. Dentro dessa perspectiva as histórias presentes nessas obras são o reflexo da mentalidade dos exploradores e romancistas acerca das regiões desconhecidas, constituindo um importante instrumento para a cultura imperialista “o poder de narrar ou de impedir que se formem outras narrativas”. (SAID, 1985, p. 4)

Os irmãos Lumière já exibiam em seus catálogos de 1895-1905 imagens filmadas na região conhecida na época como Magreb⁴ (GOMES, 2014, p.4). Shohat e Stam (2006) sublinham que, em 1902, George Méliès exibiu retratos cômicos dos hábitos culinários norte-africanos através da produção “*Le Musulman Rigolo*”. Em décadas posteriores cineastas como Martín e Osa Johnson transformavam os povos africanos em objetos de experiência, muitas vezes torturantes, tratando-os como animais selvagens e vendendo essas imagens à sociedade europeia. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 144)

Contudo, é fundamental destacar que imagens negativas a respeito do continente africano e suas gentes foram sendo construídas ao longo de séculos. Gislene Aparecida dos Santos (2002, p. 277-278) aponta que desde a Antiguidade as descrições sobre o continente africano e asiático falavam sobre raças monstruosas, homens com um pé só ou com orelhas

⁴ Corresponde aos atuais países Argélia, Marrocos, Mauritânia, Tunísia e Saara Ocidental.

enormes. Anderson Ribeiro Oliva (2003, p. 434) destaca que, desde a Antiguidade, os escritos de viajantes como Heródoto (Séc. V a.C) e Cláudio Ptolomeu (Séc. II) faziam referência à África de forma a ressaltar as diferenças e compará-la às concepções de civilização europeia. Conforme aponta o autor, os escritos de

Heródoto, em sua História, deixou registrada sua impressão acerca dos africanos, em um misto de estranhamento, admiração e desqualificação. Em sua lógica descritiva ele afirmava que “os homens daquelas regiões são negros por causa do calor” e os “etíopes da Líbia são entre todos os homens os de cabelos mais crespos” (Heródoto, 1988: 95, 361). A relação entre a cor e o clima, associada à ênfase no tipo de cabelos revela o impacto que a diferença de fenótipos entre os europeus e os africanos causava ao estrangeiro. Além disso, afirmava o historiador que “o sêmem por eles ejaculado quando se unem às mulheres também não é branco [...], e sim negro como a sua tez (acontece o mesmo com o sêmem dos etíopes)” (OLIVA, 2003, p. 182).

Desse modo, observa-se que as construções dessas imagens se formam desde a Antiguidade e passam pela Idade Média configurando um imaginário europeu pela cartografia da época que identificou a África, ao Sul, como um continente negro e monstruoso, local onde os descendentes de Cam habitavam (OLIVA, 2003, p. 435). Santos (2002, p. 278) aponta que durante o período moderno o imaginário europeu também foi marcado pela existência de seres fantásticos que geravam, ao mesmo tempo, medo e fascínio, resultando no *exotismo* que oscilava entre o fascínio, pela admiração da diferença, e o repúdio, quando se transformava no desejo de destruição do outro visto como estranho e ameaçador.

Leila Hernandez (2005, p. 18-19) sublinha que essas imagens operadas através dos discursos, ganham revestimento teórico no final século XVIII, com a emergência de sistemas classificatórios como o *Systema Naturae*, elaborado por Charles Linné em 1778. Inicialmente voltado para os vegetais, essas classificações foram se estendendo para hierarquizar os grupos humanos. Conforme a teoria de Linné, o *homo sapiens* estaria dividido hierarquicamente em cinco variedades: *Homem Selvagem, Americano, Europeu, Asiático e Africano*. Estes últimos, por sua vez, ocupavam o último lugar na escala do progresso e a eles foram atribuídas características negativas, em contraste com os outros povos.

Na primeira metade do século XIX, essas concepções acerca de África e africanos adquiriram força através de teorias psicológicas como o *Darwinismo Social*, inspirado na obra *A origem das espécies por meio da seleção natural* de Charles Darwin, de 1859. A teoria do naturalista britânico foi apropriada como uma forma de justificar a conquista de outros povos através do processo de “seleção natural” e, de acordo com essa interpretação, “raças não evoluídas” deveriam ser dominadas por “raças superiores”. (UZOIGWE, 2010, p. 25)

Outras teorias como o *Cristianismo evangélico* e o *Atavismo social* também aparecem ressaltando as diferenciações desses povos num contexto de partilha da África. Segundo Uzoigwe (2010, p. 25), a primeira diz respeito às conotações raciais, ainda que moderadas, que o cristianismo adota em relação ao continente africano, através de um discurso missionário com caráter humanitário e filantrópico que vai tentar justificar o Imperialismo como uma possibilidade de “regeneração” dos povos africanos; já a segunda considera o Imperialismo um desejo natural do homem de dominar o próximo apenas pelo prazer da dominação (UZOIGWE, 2010, p. 26). Todas essas teorias explicativas vão acabar influenciando diretamente nas representações cinematográficas sobre a África e os africanos que vão surgir desde então.⁵

Durante o século XIX e início do XX foi comum a realização de “*sideshow*” e exposições como forma de entretenimento em países europeus. Nessas apresentações pessoas foram exibidas publicamente por terem alguma suposta deformidade ou características que causassem estranhamento aos olhos europeus. Shohat e Stam (2006) sublinham que o próprio cinema atribuiu sua

descendência aos *sideshow* e exposições, o cinema etnográfico e a etnografia hollywoodiano foram os herdeiros daquele ritual de exibições de objetos humanos reais. Tal tradição remontava ao tempo de Colombo e consistia em importar nativos do Novo Mundo para a Europa visando à diversão da corte. Nessas exibições, o mundo era organizado como um espetáculo filiado a uma estética obsessivamente mimética. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 155)

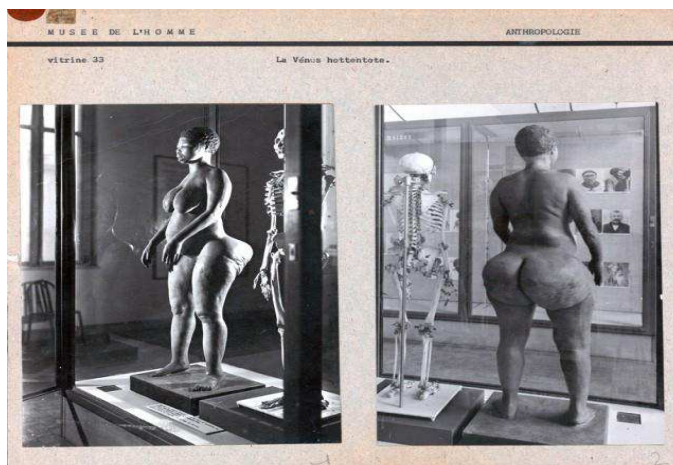
Em muitas dessas exposições, africanos foram exibidos como forma de entretenimento devido a suas características físicas e comportamentais consideradas fora dos padrões ocidentais, portanto, “inadequados”. Em vários países europeus ocorreram essas exposições, como na Alemanha, onde lapões, núbios, etíopes foram expostos em mostras antropológicas, e esses ambientes serviam também para divulgar ideias evolucionárias como o *Darwinismo Social*, aos que frequentemente estabeleciam um contraponto entre o

⁵ É importante destacar que durante a segunda metade do século XIX surgem vozes que vão dar origem ao pensamento africano, ainda que não contestassem o colonialismo, vão elaborar reflexões sobre civilização, defesa da raça e cultura, exploração, imigração, educação e outros temas em contraponto às concepções realizadas no Centro. Essas vozes vão emergir principalmente na costa ocidental do continente africano e se constituem em termos de intelectualidade profissional e periférica. Pierre-David Boilat, Samuel Crowther, James Johnson, James Africanus Horton, Edward Wilmot Blyden, considerado um dos maiores pensadores africanos, Alexander Crummell, e outros da África Ocidental; Olive Schreiner, Tiyo Soga, Walter Rubusana, John T. Jabavu, Stephanus Jacobus Du Toit, da África do Sul; José F. Pereira, Paulo A. Braga, de Angola, são figuras que vão marcar essa produção intelectual do período na África. O pensamento africano vai ganhar maior força no século XX, com o amadurecimento da negritude na década de 1930 e, posteriormente, com desenvolvimento do Pan-africanismo independentista. (DEVÉS-VALDÉS, 2008.)

mundo branco europeu, logo civilizado, e os africanos, considerados pertencentes a raças selvagens. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 155)

Ota Benga e Saartjie Baartman são exemplos conhecidos nesse sentido. O primeiro foi um jovem natural da região Kasai no Congo, que foi levado para os Estados Unidos em 1906 e exibido enjaulado junto a macacos em um zoológico no Bronx. Saartjie Baartman, a “Vênus Hotentote⁶” ou “Vênus Negra”⁷ era uma mulher pertencente à etnia khoisan, natural da África do Sul, que foi exibida na Inglaterra e na França em circuitos de entretenimento. Ela causava estranhamento devido às suas nádegas avantajadas, comparadas a fêmeas de babuínos, e peculiaridades de sua genitália, considerada uma anomalia racial e sexual característica de animais. (SHOHAT; STAM, 2006, p. 156-157)

Figura 1 - Restos mortais de Saartjie Baartman em museu de Paris (1817-1974)



Fonte: © musée du quai Branly – Foto: Henri Tracol⁸

Considerando essas questões, é necessário entender o cinema como uma criação do ocidente, estando suscetível à propagação de imagens inadequadas às realidades do continente africano, fortemente influenciadas por discursos e representações eurocêntricos que foram sendo construídas ao longo de séculos. Essas ideologias estiveram presentes nas representações cinematográficas de África e seus e de seus povos inicialmente “idealizando o empreendimento colonial como uma missão civilizadora e filantrópica” (SHOHAT; STAM, 2006, p.159).

⁶ *Hotentotes* e *bosquímanos* são termos considerados pejorativos

⁷ História transformada no filme “Vênus Negra”, lançado em 2010 sob produção da Bélgica, França, Tunísia, dirigido por Adbellatif Kechiche.

⁸ Disponível em: <<https://ifrance.files.wordpress.com/2010/12/venus-noir-foto.jpg>> Acesso em: 05/05/2018

Tiago Gomes (2013, p.13) aponta que mesmo com o desaparecimento de filmes de caráter apresentativo e com o início da narrativização no cinema, essas imagens fortemente influenciadas pelas percepções coloniais permanecem ativas. Mohamed Bamba em *O(s) Cinema(s) Africano(s): no singular e no plural*, destaca que

Os filmes produzidos por europeus durante a colonização têm objetivos ideológicos claros. As percepções coloniais sobre África, segundo Convents, não desaparecem com o fim dos filmes coloniais. Elas estão nitidamente presentes no cinema dominante dos séculos XX e XXI. Nas produções hollywoodianas, o olhar sobre a África, os africanos e os árabes, não diferem muito dos estereótipos dos filmes coloniais. (BAMBA, 2008, p. 2018)

Grande parte dessas interpretações ocidentais termina não compreendendo a África e seus habitantes em suas particularidades, trazem consigo um discurso que tende a desqualificar o continente, negando sua cultura e historicidade, visões que acabam compondo o olhar imperialista. A negação da complexidade e da dinâmica cultural desses povos faz com que sejam apagadas as suas especificidades contribuindo para a formação do pensamento de uma África que não é protagonista de sua própria história. (HERNANDEZ, 2005, p. 18)

Há uma vasta produção cinematográfica ocidental sobre a África e os africanos que, desde o surgimento do cinematógrafo, possui grande alcance de público. São sobretudo obras europeias e norte-americanas que dominam o mercado mundial, consolidando uma *indústria cinematográfica dominante*. George Batista da Silva, na obra “*100 anos de África – Portifólio Cinematográfico*”, catalogou uma considerável quantidade de produções cinematográficas ambientadas em território africano entre 1910 e 2010 (Ver em anexo).

A partir deste catálogo pode-se constatar que a maior parte das produções catalogadas entre 1910 e 2010 foi realizada pelo Ocidente. Os Estados Unidos predomina na lista, seguido pelo Reino Unido. Levando em consideração que as produções cinematográficas realizadas pelos próprios africanos ainda apresentam menor alcance, a maior parte do conhecimento sobre o continente africano que permeia o senso comum da população ocidental advém, sobretudo, das representações da indústria cinematográfica dominante.⁹

O alcance ainda pequeno do cinema africano deve-se primeiramente à ideologia ocidental dominante que tende a inferiorizar as produções que não são europeias ou norte-americanas e, em segundo lugar, às condições em que esse cinema se desenvolveu no continente africano após a descolonização, tendo que lidar com a falta de financiamento, escassez de equipamentos e outros fatores. Mesmo com esse cenário, alguns países africanos

⁹ Mesmo no continente africano há uma preocupação com o impacto sociocultural e psicológico dos filmes estrangeiros, que invadiram o continente antes e depois das independências (FERREIRA, 2014, p. 11).

conseguiram constituir seu cinema próprio, a exemplo de Egito, Burquina Fasso, Gana e Nigéria, os quais são investidores significativos nesse ramo. (FERREIRA, 2014, p.10-11)

A Nigéria é considerada um dos maiores símbolos do cinema africano, possui uma indústria cinematográfica conhecida como *Nollywood*, e atualmente é considerada uma das maiores produtoras de filmes no mundo, contudo, as suas produções ainda possuem um alcance e lucro financeiro limitado se comparado a outras indústrias. A tabela a seguir traz dados a respeito da produção e faturamento das indústrias cinematográficas no mundo em 2013:

Tabela 2 - Ranking das indústrias cinematográficas (Dados de 2013)

| Indústria Cinematográfica | Filmes produzidos por ano (2013) | Faturamento anual (2013) |
|--------------------------------------|---|---------------------------------|
| HOLLYWOOD (Estados Unidos) | 738 | US\$10,2 bilhões |
| BOLLYWOOD (Índia) | 1724 | US\$ 2 bilhões |
| REINO UNIDO | 241 | US\$ 1,5 bilhão |
| NOLLYWOOD (Nigéria) | 1844 | US\$500 milhões |

*Hollywood*¹⁰, que representa a indústria cinematográfica dos Estados Unidos, e o Reino Unido são, atualmente, os maiores símbolos dessa hegemonia no cinema ocidental. Mesmo não realizando o maior número de produções cinematográficas – *Hollywood* produziu 738 filmes em 2013, enquanto *Nollywood* produziu 1844 filmes – os Estados Unidos acabam sendo o país que mais fatura nesse ramo em nível internacional. Reino Unido caminha pelo mesmo segmento, pois, mesmo tendo produzido menos filmes entre as elencadas, têm uma das maiores arrecadações mundiais, simbolizando, portanto também a indústria cinematográfica dominante. Nessa lógica, ao final das contas, o que rege as produções fílmicas é a indústria que visa a qualquer custo o lucro financeiro e acaba guiando as representações acerca do continente e de sua gente (SENGER, 2012, p. 525).

Jorge Nóvoa (2012, p. 45, 46) aponta que a indústria cinematográfica dos Estados Unidos, *Hollywood*, depois do nazifacismo e stalinismo, representa a maior fábrica de

¹⁰ Distrito da cidade de Los Angeles que possui a maior concentração de indústrias cinematográficas estadunidenses e, por essa razão, é considerado o ícone do cinema no país.

ideologias que permanece utilizando o cinema como seu instrumento de produção e difusão. Edite Nascimento Lopes (2017, p. 36), ao analisar essa força simbólica que *Hollywood* representa, destaca que esses valores foram adquiridos devido a um passado histórico construído pelas potências mundiais, que levaram a considerar os países de Primeiro Mundo como superiores, levando o Terceiro Mundo a aceitar passivamente toda a produção cultural, social e política daqueles países.

Marcos José de Melo (2012, p. 9), ao analisar as obras cinematográficas contemporâneas, entende que há três estereótipos principais nessas produções: o *tropo da inferioridade*, o *tropo da intervenção* e o *tropo da fuga*. As imagens presentes nessas cinematografias possuem raízes no discurso colonial eurocêntrico do século XIX e congelam a África e os africanos no tempo, fazendo da realidade africana uma circunstância permanente e não um percurso histórico.

As imagens produzidas pelo cinema ocidental tendem a representar o continente africano e seus povos em contraposição ao universo europeu. Há uma primeira problemática que consiste na utilização do continente africano apenas como um pano de fundo para a história de europeus. A África é apresentada como um local étnico e geograficamente homogêneo, marcado pela selva, desertos e safaris, não como um continente com vários países que possuem suas singularidades geográficas, políticas, sociais e culturais. (GOMES, 2013, p.14)

Outra representação que aparece de maneira significativa é marcada pelo retrato de inferioridade dos africanos. Os papéis principais são ocupados por europeus ou norte-americanos, como em *Tarzan* (1918) e *Uma aventura na África* (1951), e os africanos, quando aparecem, ocupam papéis secundários ou antagonistas. São descritos como exóticos, selvagens, canibais e não civilizados ou como vítimas do processo de colonização em produções mais recentes.

O clássico *Tarzan* é considerado um dos primeiros a retratar o continente africano no cinema ocidental, a partir de sua primeira adaptação cinematográfica em 1918, sob o título *Tarzan of the Apes*, que no Brasil recebeu o nome de *Tarzan, o homem macaco*, ainda na era do cinema mudo. Sua história original de ficção foi criada pelo norte-americano Edgar Rice Burroughs, em 1912. Desde então, foram realizadas mais de 50 edições do clássico, dentre as quais podem ser destacadas: *Tarzan, The Ape Man – Tarzan, Filho das Selvas*, lançado em 1932 e regravado em 1959; *Tarzan Finds a Son! - O filho de Tarzan* do ano de 1939; *Tarzan and the Lost Safari – Tarzan e a Expedição Perdida*, de 1957; *Tarzan the Magnificent –*

Tarzan, O Magnífico, de 1960; e *The Legend of Tarzan – A Lenda de Tarzan*, produção mais recente do clássico, lançada em 2016.

A filmografia de *Tarzan* é apontada como uma das maiores propagadoras de imagens a respeito do continente africano na primeira metade do século XX, trazendo em suas representações o peso das ideologias colonialistas, que procuravam propagar ideais de inferioridade, exotismo e não civilidade para o continente, como forma de reafirmar a superioridade europeia em um contexto marcado pelo imperialismo. Algumas obras desse clássico foram produzidas durante a Primeira e a Segunda Guerra Mundial e início das anticoloniais na África.

Nas obras *Tarzan* destacam-se três tipos de representações mais significativas. O primeiro diz respeito à figura de Tarzan como um herói branco europeu e superior em contraste com os africanos, os quais, nas primeiras produções, são representados de maneira homogênea, hostil, selvagem e demoníaca e, nos últimos filmes, ganham aspecto de vítimas, incapazes de sobreviverem aos obstáculos, necessitando do auxílio de Tarzan. Desde a criação das escalas de diferenciação racial, aos africanos foram atribuídas características ruins em oposição ao branco europeu. Leila Hernandez (2008, p. 18) destaca que ao sentido de negro se atribui um grande espectro de significações negativas que levam a imagens de inferioridade e primitivismo.

O segundo eixo de representações se refere ao sentido de unidade dado ao continente africano nessas produções. Nos primeiros filmes, os enredos se passam na selva e normalmente é enfatizado que local não é adequado para os europeus. Não há uma preocupação em situar o telespectador sobre em que país a produção se passa. Apenas em três filmes é possível perceber, talvez, a localização geográfica onde as tramas se passam. Essas representações acabam atribuindo um sentido de homogeneidade à África, negando as especificidades políticas, sociais e culturais das regiões do continente. O terceiro e último aspecto, diretamente ligado ao segundo, diz respeito ao olhar exótico em relação ao continente e seus povos e a demonização dos rituais locais, bem como a generalização das etnias, muito presente nas primeiras produções.

Nos demais filmes, sobretudo nas produções mais recentes – *Tarzan, O Magnífico* e *A Lenda de Tarzan*, existe um olhar de encantamento pelo diferente. Conforme aponta Gislene Aparecida dos Santos (2002, p. 281), há um caráter de excitação estética em relação à África, o primeiro olhar em direção ao negro é do exotismo, da admiração, da diferença, na tentativa de oferecer sentido, porém esse olhar pode se transformar em desejo de destruição do outro,

considerado ameaçador. Assim, o olhar exótico é uma tensão entre o fascínio e o repúdio, como o espelho de um próximo que se quer distante.

Em suma, o cinema ocidental atua como um forte disseminador de ideologias em relação à África, cria e reproduz estereótipos que muitas vezes são tomados como verdades. Por isso as produções cinematográficas devem ser lidas como narrativas situadas, veiculadoras de representações intencionais, sendo necessário entender as motivações que nelas estão contidas, uma vez que resultam em interpretações que olham a África e suas gentes a partir de suas lentes e padrões políticos, sociais e culturais, levando à negação do protagonismo africano.

2 O REINO ZULU NA HISTORIOGRAFIA

2.1 As Populações Sul-Africanas

Durante muito tempo, conforme acentua o historiador Elikia M'Bokolo (2008, p. 506), predominou-se um mito concebido pelos europeus e difundido durante o Apartheid que consistiu na ideia de uma África do Sul desabitada até o estabelecimento dos colonizadores holandeses em 1652. Leonard Ngcongco e Jan Vansina (2010, p. 655-656) apontam que a história da África meridional apresenta muitos problemas que se desenvolveram em decorrência do *Apartheid* (1948-1994), pois, durante o regime, o estudo do passado esteve centrado na minoria branca, recusando a contribuição de outras ciências, como a arqueologia, antropologia e linguística capazes de reconstituir a importância das populações locais na história. Também a tradição oral foi rejeitada por ser considerada uma fonte sem valor, os arquivos explorados foram em sua maioria referentes aos brancos, negligenciando a reconstituição da história das populações negras da região.

Além disso, M' Bokolo (2011, p. 295) afirma que existe uma longa tradição intelectual que coloca a questão da “fronteira” como central para a história da África do Sul, sendo considerada o ponto de encontro entre a “civilização”, na figura dos brancos, e a “selvageria”, supostamente marcada pelos africanos. Nessa perspectiva, o *Apartheid* seria o produto final dessa história de conflitos entre brancos e africanos. Para M' Bokolo (2011), esta interpretação termina levando a reducionismos, subestimando e simplificando aspectos econômicos, sociais e culturais bem mais complexos nessas relações.

Embora durante muito tempo essas interpretações tenham predominado nos estudos sobre a África do Sul, historiadores e cientistas sociais trabalhando em conjunto com outras ciências, nos últimos anos, têm contribuído significativamente para a desconstrução de ideias reducionistas sobre o território e para a reconstituição da história das populações sul-africanas para além da ocupação europeia na região. Os estudos mais recentes apontam que a região há muito tempo comportava vários grupos populacionais como os *khoisã* e os povos de língua *bantu*. (M'BOKOLO, 2008, p. 506)

Segundo Ngcongco e Vansina (2010, p. 656) as pesquisas mais recentes demonstram a antiguidade do povoamento *khoi-khoi* na região a partir de sítios arqueológicos onde foi possível descobrir cerâmicas que datam do século V da era cristã, além de provas da prática de uma agricultura por esses povos. M' Bokolo (2008, p. 506) revela que, desde 1487, navegadores portugueses relatavam a “*presença de pastores com pele castanho amarelada e falando uma língua de ‘cliques’*”, os quais foram chamados pejorativamente pelos europeus de *hotentotes*¹¹. No tocante à sua organização social, M' Bokolo (2008, p. 506) evidencia que:

Nômades, estavam organizados em clãs e em tribos formadas por vários clãs. Se é possível distinguir entre eles vários grupos linguísticos, o seu modo de vida era idêntico: lugar central do gado tanto no plano econômico como no plano simbólico e ritual; criação do gado transumante; importância do campo em torno do qual se concentrava o clã; papel considerável reconhecido às mulheres (liberdade de escolha do esposo; controle exclusivo da produção de leite que era a base da alimentação).

De fato, a criação de gado exerceu um papel central na organização desses povos. Ngcongco e Vansina (2010, p. 673) frisam que os clãs poderiam tornar-se unidades políticas maiores sob a liderança de chefes hereditários quando havia o aumento da quantidade de cabeças de gado e as relações entre as chefias tinham por base um único sistema de tributos. Os autores apontam que os *khoi-khoi* expandiram-se por várias regiões da África meridional, exercendo certa dominação cultural através da transformação na língua franca de todo Cabo Ocidental, influenciando diretamente a vida de outros povos. (NGCONGCO; VANSINA, 2010, p. 674-675)

Os *sans* ou caçadores¹² também foram povos que habitavam a região, foram chamados pelos europeus de *bosquímanos*. Segundo Donald Denoon (2010, p. 812), a variedade de línguas faladas por estes povos no século XVI comprova que sua adaptação na metade ocidental da África Austral se estendeu durante vários séculos. O autor também chama a

¹¹ Na língua neerlandesa significa gogos (M'BOKOLO, 2008, p. 506)

¹² Segundo Ngcongco e Vansina (2010, p. 658) *sã* foi uma designação dada pelos *khoi-khoi* a estes povos, são chamados pelos autores de *caçadores*.

atenção para uma certa independência dos *sans* em relação a outras sociedades; por se dedicarem à caça e à coleta, acabaram tendo meios de subsistência mais seguros.

É fundamental destacar que os *khoi-khoi* e *sans* apesar de nítidas diferenças linguísticas e econômicas, apresentavam algumas características comuns, que, de acordo com M' Bokolo (2008) levaram ao desenvolvimento de estereótipos pelos europeus:

[...] sua anatomia, caracterizada por uma pequena estatura, uma esteatopigia feminina pronunciada e uma deformação voluntária, nas mulheres, do clitóris e dos grandes lábios, obtida pela extensão de maneira a fazer parecer estes órgãos como um “avental”; a recorrência dos “cliques” na fala; o modo de vida nômade exigindo a apropriação de grandes espaços. (M' BOKOLO, 2008, p. 506-507)

Essas características causaram grande estranhamento aos olhos europeus, permitindo o aparecimento de estereótipos apoiados no que M' Bokolo (2010, p. 506) chama de racismo precoce. Foi recorrente a exibição de indivíduos pertencentes aos *khoi-khoi* ou *sã* em exposições coloniais europeias ou *sideshow*s, como Saartjie Baartman, citada no capítulo anterior.

Ngcongco e Vansina (2010, p. 659.), 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 grupos *venda*, *sotho*, *tsonga*, *inhambane* e *nguni*, e, posteriormente, também aos *zulus*. Ocupavam as terras situadas a leste e a norte dos *khoisã*, estabelecendo intensas relações com outros povos. Dentre esses povos, os *ngunis* foram os primeiros a estabelecerem contato com os europeus nas costas de Natal ou do Cabo, estes, por sua vez, relatavam que os povos de língua bantu formavam comunidades numerosas. (M'BOKOLO, 2008, p. 507) (NGCONGCO; VANSINA, 2010, p. 668)

É necessário considerar que, com o avanço do processo de expansão ultramarina, a região do Cabo da Boa Esperança se tornou fundamental aos interesses das potências europeias, pois até então o comércio internacional era realizado sobretudo por vias terrestres, havendo o interesse em abrir rotas marítimas para o comércio. Donald Denoon (2010, p. 807) aponta que a ocupação da região da África Austral se deu inicialmente pelos portugueses, na figura de Vasco de Gama, em 1407, contudo, o clima temperado do hemisfério austral e outros aspectos fizeram com que a região se tornasse pouco atrativa para a exploração.

Do mesmo modo, os europeus continuaram a contornar o Cabo da Boa Esperança durante um século e meio antes de se interessarem pela região. Os nomes dados pelos portugueses a suas escalas (Algoa e Delagoa) mostram que seu objetivo era ir

a Goa e de lá voltar, e que eles não se interessavam tampouco pelo potencial comercial da própria África Austral (DENOON, 2010, p. 808).

A partir da segunda metade do século XVI, a região foi ocupada pela Companhia Holandesa das Índias Orientais, que estabeleceu uma colônia na Cidade do Cabo, de 1652 a 1795. Diferente dos portugueses, os holandeses puderam fazer um investimento de fundos na região com recuperação a longo prazo, sendo esse um marco do colonialismo e do imperialismo que transformou profundamente a história da África Austral (DENOON, 2010, p. 822).

Elikia M'Bokolo (2011, p. 295) destaca que inicialmente o objetivo foi apenas o estabelecimento de um posto responsável pelo reabastecimento de navios de passagem para as Índias Orientais, sem vocação de tornar-se uma colônia, contudo, o posto transformou-se em uma “*verdadeira empresa de colonização*”. Através da política sistemática de povoamento a presença europeia na região se intensificou. A população era formada por holandeses, alemães, huguenotes e protestantes franceses, a partir de 1658, devido a recusa dos *khoi-khoi* a trabalharem para os europeus, passam a importar mão de obra escrava, ocasionando um aumento do número de escravos em relação ao número de colonos brancos no século XVIII. (M' BOKOLO, 2011, p. 296)

É fundamental destacar que M'Bokolo (2011, p. 296) distingue diversas eras no povoamento branco da África do Sul, inicialmente marcado pelos colonos holandeses que se estabeleceram no Cabo autodenominados *free burghers* (burgueses livres). O autor demonstra que com o desenvolvimento da cultura do trigo e vinha, houve o processo de individualização dos *boers* (camponeses), que passaram a se dedicar também à pecuária. O processo de migração desses povos para o leste e norte da África do Sul, conhecido como *treck*, 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* e os *sans*, e mesmo com a resistência desses povos, acabaram sendo despojados de suas terras e colocados a serviço dos brancos (M' BOKOLO, 2011, p. 296).

A expansão dos bôeres multiplicou os conflitos com as populações sul-africanas, tendo como consequência as Guerras de Fronteira ou Guerras Cafres¹³. Essas guerras ocorreram entre 1750 e 1856 entre povos da etnia xhosa e bôeres, e os motivos decorriam das mesmas causas de “hostilidade dos xhosa ao insidioso esbulho de suas terras; franqueamento ilícito da

¹³ *Cafre* é um termo pejorativo que significando *infiel*.

fronteira por uns ou por outros, roubos recíprocos de gado, represálias, contra-represálias e contestações intermináveis” (M’BOKOLO, 2011, p. 302).

Hannah Arendt em *Origens do Totalitarismo* (2012, p.276), aponta que os dois principais fatores do desenvolvimento dos bôeres foram o solo de péssima qualidade e a numerosa população negra, tendo como resposta a esses fatores a pecuária e a escravidão, respectivamente. Para Arendt, a escravidão das populações sul-africanas realizada pelos bôeres não foi motivada apenas pela ausência de mão de obra, mas também por contornos ideológicos que perpassam a noção de raça. Os bôeres não aceitavam esses povos como seus semelhantes, segundo a autora (2012, p. 277) a ideia predominante foi que esses povos “*careciam de um caráter especificamente humano*”, dessa forma “*quando os europeus os massacravam, de certa forma não sentiam que estivessem cometendo um crime contra homens*”. Essas ideias encontravam base na religião, conforme aponta:

Os bôeres simplesmente negavam a doutrina cristã da origem comum dos homens; e aquelas passagens do Antigo Testamento que ainda não transcendiam os limites da velha religião nacional israelita, eles as transformaram numa superstição que nem poderia ser chamada de heresia. Como os judeus acreditavam firmemente que eram um povo escolhido, com a diferença fundamental de que haviam sido escolhidos não para a divina salvação da humanidade, mas para a ociosa dominação de outra espécie, condenada a um trabalho forçado não menos ocioso. (ARENDR, 2012, p. 280-281)

Dessa forma, pode-se perceber que os bôeres consideravam-se povos predestinados por Deus para colocarem povos de raças distintas a seu serviço, utilizando como pretexto uma interpretação simplista do calvinismo difundido pela Igreja Reformada Holandesa. (M’BOKOLO, 2011, p. 298)

Em 1795, durante a Revolução Francesa, a marinha britânica se apossou da colônia do Cabo. Segundo Hannah Arendt, na segunda metade do século XVIII, a Companhia das Índias Orientais Britânicas derrotou Portugal, Holanda e França, conquistando o monopólio do comércio com as Índias, o que acarretou na ocupação da África do Sul. Contudo, deve-se destacar que a região apresentava condições diferentes dos outros domínios da coroa britânica (M’BOKOLO, 2012, p. 271). Estavam presentes dois fatores problemáticos para o estabelecimento do colonizador – o solo não fértil e a população que não era escassa. O empecilho da colonização passou a ser desconsiderado quando da descoberta de jazidas de ouro e diamante na região.

Contudo, a forma dos britânicos de lidarem com a situação presente na África do Sul despertou descontentamento na sociedade bôer e reações violentas motivadas pela presença

britânica na região e tratamento diferente que davam aos nativos “*nos quais não viam mera espécie diferente de animais*”, também os incomodava as “*tentativas posteriores de abolir a escravidão e seus esforços de fixar limites às terras particulares*” (ARENDDT, 2012, p. 281).

Além disso, os bôeres acusavam os britânicos de “*ignorância e desprezo a sua identidade cultural, anglicização deliberada ou acobertada da colônia e ataque aos seus interesses econômicos, inversão de hierarquias e dos valores sociais*” (M’ BOKOLO, 2011, p. 300). Esses e outros motivos colocavam em risco o privilégio racial que os bôeres acreditavam possuírem, dando início a uma série de conflitos anglo-bôer ao longo do século XIX, tendo como resultado final a Guerra Boêr, que será abordada posteriormente.

É importante destacar que 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 denominada 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)

O crescimento populacional natural acabou impulsionando a luta pela posse da terra e levando ao aperfeiçoamento das práticas militares entre os Estados *nguni* do Norte, sendo que homens eram recrutados de diferentes regiões do país para os quartéis a serviço do rei e este, por sua vez, através do controle do direito ao casamento, poderia controlar os índices de produção e reprodução. Além disso, houve o abandono de práticas consagradas que, de alguma forma, pudessem comprometer os Estados nesse processo, como a circuncisão¹⁴, e o fortalecimento da organização militar (NGCONGCO, 2010, p. 114).

Ngcongco (2010, p. 121) revela que nesse cenário três importantes Estados destacaram-se na região recolhendo tributos de determinadas chefias e clãs, sendo estes: *ngwane-dlamini* ou *swazi*, governado por Sobhuza; *ndwandwe*, governado por Zwide; e *mthethwa* com o rei Dingiswayo. Dentre as chefias comandadas por *mthethwa* estava o Estado Zulu, dessa forma, quando o rei morre, Shaka – chefe dos Zulus e general do exército de Dingiswayo – herda o Império *mthethwa* e o incorpora ao Reino Zulu.

¹⁴ O rito da circuncisão exigia um período de vida reclusa, impedindo as práticas militares.

Os Zulus organizavam-se em clãs, denominados *umuzi*, os clãs eram interligados por laços de parentescos formando chefias, que, por sua vez, possuíam um chefe responsável por sua organização política e administrativa. A pecuária ocupava um papel central para o Reino Zulu, Adrian Greaves e Xolani Mkhize (2013) sublinha 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 distancias. 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 do vestido festivo, 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; XOLANI, 2013, p. 40-41, tradução nossa)¹⁵

O gado também estava presente no casamento zulu através da prática do *lobolo*. Um homem só poderia casar-se mediante o pagamento em cabeças de gado à família da noiva, algo muito semelhante ao pagamento de dote. Portanto, para que o casamento ocorresse era necessário que o homem tivesse uma quantidade de gado suficiente para dar de garantia à família da noiva, e, conseqüentemente, quanto maior o número de gado, mais esposas esse homem poderia ter, o que atribuía uma importância ainda maior à pecuária. No tocante a essa questão, Greaves e Mkhize (2013) destacam que normalmente

[...] A maioria dos homens zulus tinha apenas duas, ou no máximo três, esposas, a quem recaía o árduo trabalho físico de plantar e cultivar, enquanto a tarefa de cuidar do gado era uma reserva exclusiva dos jovens, em nome dos homens. Sob o surgimento do extenso reino zulu, no início do século XIX, o gado confiscado de forasteiros era considerado propriedade do Estado para o rei dispor de recompensa ou para agregar chefes de distrito que cuidassem deles. Essa dependência zulu do gado para o *lobolo* foi vital para o prestígio social e sua consecutiva riqueza que logo traria os zulus conflitos permanentes com as tribos *ngunis* vizinhas e, no devido tempo, com o avanço dos trekkers bôeres. (GREAVES; XOLANI, 2013, p. 40, tradução nossa)¹⁶

¹⁵ [...] cattle were not only an important source of food – although rarely for their meat except for special occasions and sacrifices. Their milk was [...] important part of their staple diet. The cattle provided hides for shields and garments, tails were a component of festive dress, and horns were used as containers for medicines or gunpowder. The ritual sacrifice of cattle to the ancestors was a common ingredient of a number of ceremonies, either pre-battle or to ensure harmony with the dead. (GREAVES; XOLANI, 2013, p.40-41)

¹⁶ [...] Most Zulu men had only two, or at the most, three, wives, to whom fell the hard physical work of planting and raising crops, while the task of tending cattle was the exclusive preserve of the youths, on behalf of the men. Under the emergence of the extended Zulu kingdom early in the nineteenth century, cattle seized from outsiders were regarded as property of the state for the king to dispose of as a reward, or to farm out to district chiefs who

Além da pecuária, o Reino Zulu também é marcado pela figura de Shaka, que ficou conhecido como um dos reis mais inovadores e modernizadores do período de constituição do Império Zulu, enquanto um dos mais fortes do século XIX e símbolo da resistência à colonização na África do Sul. Embora sua fama esteja associada sempre à figura de rei dos Zulus, Greaves e Mkhize (2013) chamam atenção para o processo de amadurecimento sofrido por Shaka, que teve início mesmo antes do Mfecane. Sua inteligência e perspicácia são resultados de suas experiências pessoais que o levaram a ter uma grande reputação baseada em suas habilidades na caça de animais selvagens e destreza no manuseio da lança, fazendo com que fosse chamado, ainda jovem, para fazer parte do exército do rei Dingiswayo.

Toda a organização da prática militar no Reino Zulu foi resultado de ações de Shaka durante seu reinado. Shaka teve a oportunidade de viver entre diversos povos como os *eLangeni*, *Qwabe* e *Mthethwa*, isso acabou fazendo com que o rei tivesse conhecimento prático sobre os pontos fortes e fracos desses povos, sendo isso uma importante ferramenta para elaboração de suas estratégias militares. Realizou um processo de “racionalização das instituições sociais para fins militares”, que foi continuada pelos demais governantes. Ngcongco (2010, p. 120-121) indica que Shaka revolucionou suas técnicas militares

[...] 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.

Dessa forma, Ngcongco (2010, p. 121) nos revela que a organização militar dos Zulus não foi consequência do acaso, mas de diferentes estratégias inovadoras impulsionadas pela ambição de conquistar os demais reinos da região do Norte, durante esse período revolucionário marcado pelo Mfecane, que levou uma pequena chefia subordinada aos *mthethwa* a se transformar em um dos mais poderosos reinos da África Austral, o *Reino Zulu*.

Durante a primeira metade do século XIX, o Reino Zulu continuou com sua campanha para fortalecer seu Estado por meio da conquista de chefias no Norte, ocasionando um movimento migratório de várias chefias para o Oeste, Sul e para a Colônia do Cabo, que

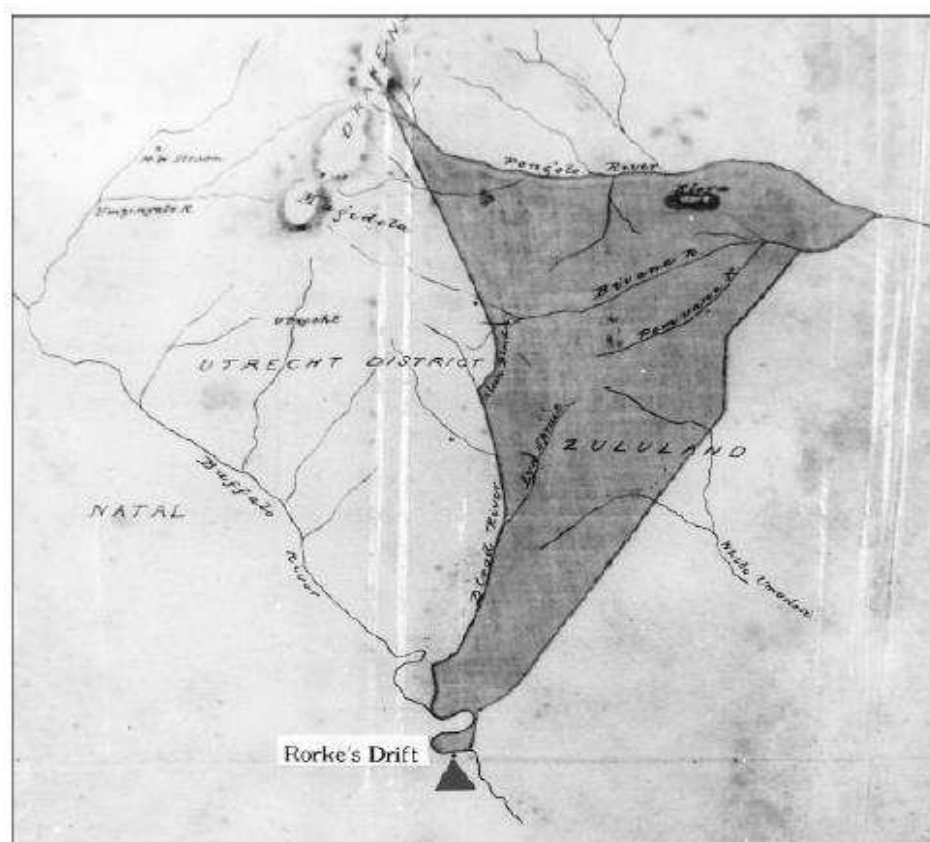
would care for them. It was this Zulu dependency on cattle for the vital lobola for social prestige and their subsequent wealth that was soon to bring the Zulus into permanent conflict with the surrounding Nguni tribes and, in due course, the advancing Boer trekkers. (GREAVES; XOLANI, 2013, p. 40)

acabaram servindo de mão de obra para os colonizadores. Elleck K. Mashingaidze (2010, p. 161) demonstra que Shaka tinha até mesmo a intenção de avançar para o Sul e, conseqüentemente, para o Cabo com a finalidade estabelecer relações diplomáticas com a colônia.

Após a morte de Shaka, seu irmão Dingaan assumiu o trono e permaneceu de 1828 a 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 Dingaan; este, em troca, aceitava acolher os colonos e missionários, cujos postos, dirigidos por ingleses e americanos se multiplicaram em 1836 e 1838”. Foi durante o período que Dingaan estava à frente do Reino Zulu que houve o enfrentamento entre bôeres e zulus. Conforme destaca M’ Bokolo (2011, p. 304-305), 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*.

O historiador zimbabuano Ngwabi Bhebe (2010, p. 203) aponta que, a partir da segunda metade do século XIX, a colonização britânica 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 Estados da África Austral.

Figura 2 - Território compreendido pela Zululândia em 1879



Fonte: GREAVES; MKHIZE (2013, p.13)

Esses fatores levaram à Guerra Anglo-Zulu em 10 de janeiro de 1879, com a invasão do Reino Zulu pelos britânicos. O objetivo dos ingleses era que o Cetshwayo¹⁷ – rei dos Zulus desde 1873 – desmobilizasse seu exército 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 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. (M'BOKOLO, 2011, p. 305)

Contudo, é importante destacar um ponto importante abordado por 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 o Bhebe,

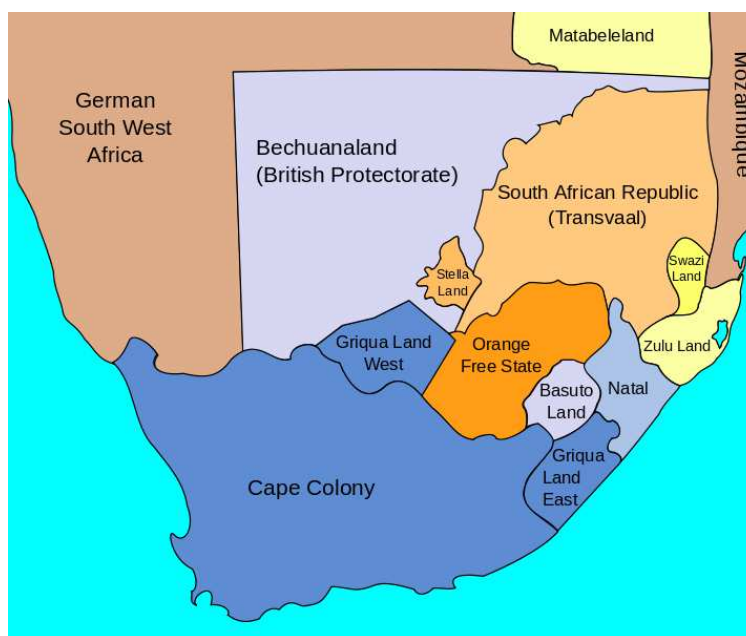
¹⁷ Durante o período que esteve à frente do Reino Zulu, Cetshwayo continuou com a formação militar baseada nos métodos de Shaka (M'BOKOLO, 2011, p. 305.)

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).

O movimento migratório dos bôeres, iniciado na primeira metade do século XIX e conhecido como *Grande Trek*, levou os bôeres a ocuparem outros territórios motivados pela vontade de se afastarem da zona de domínio britânico e atingir regiões estratégicas para o seu desenvolvimento. Esse processo os levou a proclamarem a República de Natal em 1842, que logo foi anexada pelos britânicos em 1845 (M'BOKOLO, 2011, p. 301).

Já na segunda metade do século XIX, conforme aponta Aldina Melo (2017, p.67), os bôeres fundam as repúblicas de Orange e Transvaal, onde a presença das jazidas de ouro e diamante logo despertou o interesse dos britânicos desencadeando conflitos. Pablo Santurino Braga (2010, p.48) ressalta que a dominação racial esteve presente sistematicamente nas repúblicas bôeres, através de medidas como confinamento de negros e obrigação do uso do passe, são exemplos que marcam o racismo institucionalizado.

Figura 3 - Mapa da África do Sul em julho de 1885



Fonte: Wikimédia Commons ¹⁸

¹⁸ Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SouthAfrica1885.svg?uselang=pt-br>> Acesso em: 31/05/2018

Esses conflitos desencadearam a Guerra bôer ou Guerra anglo-bôer que, segundo a autora só teve fim no início do século XX quando os britânicos alcançam a vitória e assinaram o Tratado Vereeniging, que passou o domínio dos territórios conquistados pelos bôeres para o domínio britânico. Mediante o que foi exposto é interessante destacar a reflexão feita por Aldina Melo (2017) sobre o desfecho da Guerra Anglo-Zulu e Guerra Bôer:

[...] diferentemente do tratamento dado aos zulus com o fim da guerra Anglo-Zulu, os bôeres receberam indenizações dos britânicos por conta dos prejuízos causados pela guerra e tiveram o direito de adotar a língua holandesa como oficial naquela região. Ora, pode-se sugerir que isso foi possível pelo fato dos bôeres serem descendentes de holandês e brancos enquanto os zulus não o eram. E isso já deu margem e base para a política de segregação que estava sendo desenhada e que foi consumada nas terras sul-africanas ainda na primeira metade do século XX, o *Apartheid*. (MELO, 2017, p. 68)

Essa questão fica evidente também para Hannah Arendt (2012, p. 285-286), a qual sublinha que, no momento em que os britânicos saem vitoriosos da guerra, dão aos bôeres o consentimento para que uma sociedade racial fosse instituída na África do Sul. Dessa forma, percebe-se que durante a colonização europeia da África do Sul se estabelecem as bases para a instauração do que mais tarde viria a ser o regime de segregação racial conhecido como *Apartheid*.

2.2 África do Sul Contemporânea

Em 1910 os ingleses formaram a *União Sul-Africana* haja vista que já tinham se apossado das repúblicas bôeres após o fim da guerra em 1902. A União era formada pelas províncias do Cabo, Natal, Orange e Transvaal. Sua constituição apresentou, desde o início, elementos segregacionistas, ainda que o *Apartheid* tenha se institucionalizado apenas em 1948. É interessante destacar que concomitante a esses acontecimentos, os bôeres passaram por um processo de consolidação de sua nacionalidade, possuindo uma língua própria e se identificando como *africâneres*. (PINTO, 2007, p. 4)

Analúcia Danilevicz Pereira (2010, p. 37) destaca algumas leis segregacionistas criadas pela Constituição Sul-Africana, como o *Native Labour Act* de 1913, que “estendeu aos trabalhadores urbanos o sistema de submissão vigente nas fazendas”. Segundo essa lei, a África do Sul teria que ser dividida em duas partes, na qual 7% do território nacional seria destinado as populações negras e 93% seria remetido às populações brancas. Considerando que a população negra representava a maioria da população sul-africana, representando 75%

da população, e os brancos representavam apenas 10%, essa lei concentrou a maior parte das terras nas mãos da minoria branca.

Já na década de 1920 foram criados o *Native Urban Act* (1923) e o *Native Affairs Act* (1920) que limitavam as possibilidades dos negros se estabelecerem em áreas urbanas, consideradas reduto dos brancos, permitindo que as autoridades demarcassem espaços ao redor das áreas urbanas para que os trabalhadores negros pudessem transitar, permitindo o controle da movimentação desses sujeitos através de medidas policiais, além da proibição de casamentos. (PEREIRA, 2010, p. 38)

Pablo Santurino Braga (2010, p. 52) ressalta que houve o processo de êxodo rural de grande parte dos fazendeiros africanos em razão do aumento da urbanização, avanço da indústria capitalista e mecanização da atividade agrícola. Nesse cenário surgiu o Partido Nacional (1914) formado por africanos e tendo como objetivo “a tomada de poder e um Estado sem interferência inglesa” (BRAGA, 2010, p. 52). No tocante a essa questão, Analúcia Pereira (2010, p. 38) revela que a recessão do mundo capitalista após a Primeira Guerra Mundial obrigou muitas indústrias a contratarem a mão-de-obra negra, causando descontentamento nos trabalhadores descendentes de brancos.

No fim da década de 1920 houve um processo de reconciliação entre o Partido Nacional e a elite pró-britânica, que terminou reforçando uma aliança entre esses dois segmentos da sociedade sul-africana em relação à organização interna do sistema segregacionista” (PEREIRA, 2010, p. 38-39). Essa aliança deu origem ao Partido Unido, em 1934, junção entre o Partido Nacional e o Partido Sul-Africano, que chegou ao fim apenas em 1948, quando os africanos passaram a representar o poder político e os ingleses o poder econômico, momento em que a divisão racial aumentou significativamente (BRAGA, 2010, p. 53).

Concomitante ao surgimento do Partido Nacional ocorreu também a criação do Congresso Nacional Africano (CNA) em 1912, o primeiro símbolo da organização negra sul-africana, tendo como centro de suas preocupações a situação a que a população negra estava submetida (BRAGA, 2010, p. 52). Nos anos iniciais, segundo Pereira (2010, p.48), seus líderes¹⁹ esperavam que pudessem discutir as questões que os incomodavam através de discussões com os grupos dominantes. Já em 1940 adotam uma postura de resistência não violenta às leis segregacionistas, permanecendo assim até o início da década de 1950.

¹⁹ Segundo Analúcia Pereira, seus primeiros líderes eram “egressos das escolas mantidas por missionários europeus, muitos deles com estudos e títulos obtidos em universidades norte-americanas e europeias [...]” (PEREIRA, 2010, p. 47)

A instituição formal do regime de segregação racial aconteceu em 1948 quando o Partido Nacional venceu as eleições sob o lema “*Apartheid*”, através de uma aliança entre as principais classes urbanas e rurais dos africanos. (BRAGA, 2010, p. 54). Analúcia Pereira (2010, p. 40) salienta que, nos primeiros anos de governo, ainda não estava claro o significado dessa “separação”, a ideia que permeou inicialmente foi a de separação de grupos específicos, mas “existia, evidentemente, um tom pejorativo de intenso conteúdo racista dentro do imaginário *Afrikanerdom*, que foi preservado em toda sua pureza”.

Nessa perspectiva, Viviane Barbosa (2015, p. 193) ressalta que o regime do *Apartheid* é muito mais uma ideologia do que um grande plano, decorrente de uma série de processos cumulativos desde a colonização. Assim,

[...] a efetivação do ideal de *apartheid* foi se consolidando ao longo de décadas e representou um grau de exclusão social de grupos não brancos, na África do Sul, notadamente extremo, se comparado à própria história sul-africana anterior a 1948. Resultado disso, é que a nação sul-africana era considerada uma nação exclusivamente de brancos e os grupos não brancos, principalmente os africanos, não eram pensados como parte dela. Com o sistema segregacionista, os negros perderam os poucos direitos que ainda possuíam no início do século XX. (BARBOSA, 2015, p. 194-195)

A partir de então foram estabelecidas pelo Estado diversas leis de cunho segregacionista, como a *Lei de Casamentos Mistos* em 1949, que proibia casamentos interraciais e a *Lei da Imoralidade* de 1950, que proibia relações sexuais extraconjugais entre pessoas de raças diferentes. Foi criada também a *Lei de Registro da População* em 1950, que, classificava a população sul-africana em três grupos, sendo estes *européus, mestiços e nativos ou africanos*. Viviane Barbosa (2015, p. 196) destaca que essa classificação recebeu alterações ao longo do tempo, passando a uma nova classificação: *brancos, mestiços, asiáticos e bantos*. Além disso, a classificação da população entre esses grupos levava em consideração a aparência física. Essa lei previa também a separação de famílias caso seus membros fossem classificados em categorias distintas (PEREIRA, 2010, p. 40).

Nesse mesmo sentido houve também a criação da Política de Preferência do Trabalho com o objetivo proibir o acesso da população negra ao mercado de trabalho urbano de forma a fazer com que os trabalhadores brancos fossem privilegiadamente absorvidos pelas empresas (PEREIRA, 2010, p. 41). Em 1950 foi promulgada a *Lei de Repressão ao Comunismo*, e em 1952 a *Lei de Passes e Documentos* ou *Natives Act*, que, por sua vez, teve o propósito de obrigar todos os africanos negros a portarem permanentemente uma caderneta de identificação conhecida como *pass*. Em caso de ausência desse documento o indivíduo

estava suscetível a penalidades que poderiam variar de multa à prisão (BARBOSA, 2015, p. 198).

Além disso, em 1953 foi instituído o *Reservation of Separate Amenities Act*, que legalizou a segregação racial nos serviços públicos por meio da separação de lugares específicos que tiveram a classificação racial como critério (BARBOSA, 2015, p. 198). Analúcia Pereira (2010, p. 43) faz uma análise interessante a respeito da educação durante o Apartheid, constatando que, no período anterior à instauração do regime, a educação da população negra esteve sob responsabilidade das missões e, durante o regime, houve o projeto de Educação Banto controlada pelo Estado tendo como consequência um ensino “[...] limitado às habilidades para a manutenção do funcionamento da economia branca, e sua ênfase se dava nas competências básicas aprendidas nos primeiros anos da escola”.

Contudo, para Danileviz Pereira (2010, p.44) o *Apartheid* chega a suas últimas consequências lógicas quando propôs a *Lei de Promoção do Autogoverno Banto* em 1959. 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. Esse processo acarretaria na transformação das antigas reservas nativas²⁰ em Autoridades Territoriais que ficaram conhecidas como *bantustões*. Nos bantustões as populações negras viviam em situação de miséria sem a assistência necessária, o que levou posteriormente ao processo de êxodo massivo (PEREIRA, 2010, p. 50). Foram criados ao todo dez bantustões, dentre os quais apenas quatro alcançaram a independência e os outros receberam apenas autoderminação ou autonomia do governo (PEREIRA, 2010, p.45-46).

Entre os bantustões que tornaram-se independentes estão:

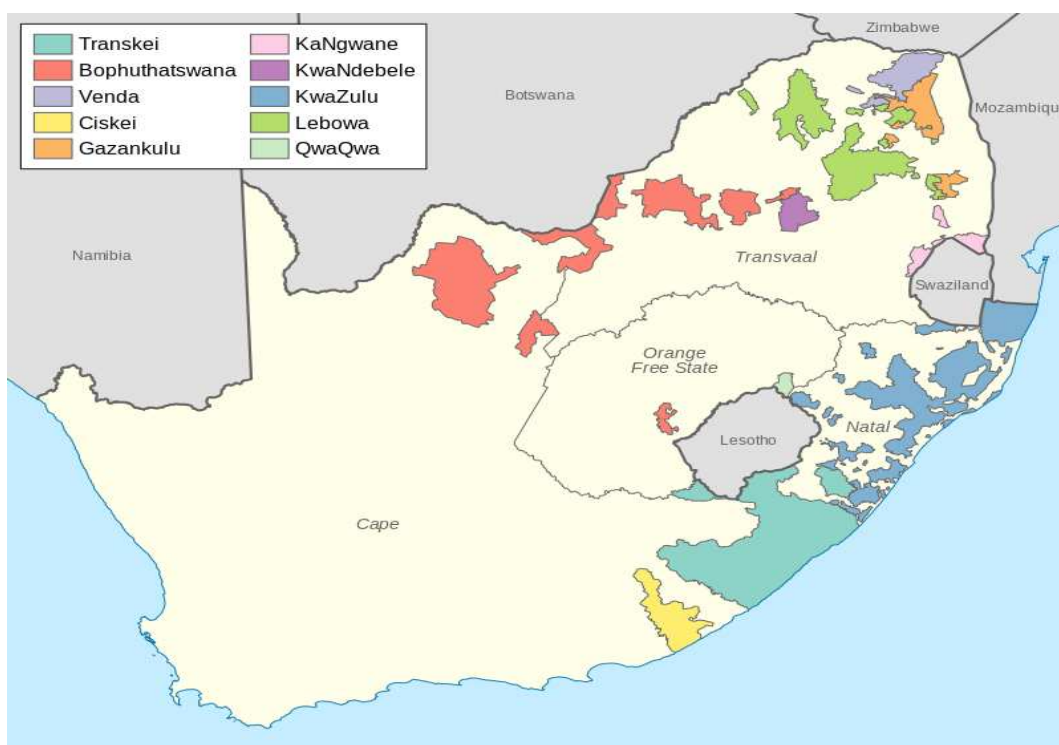
- Bantustão *Bophuthatswana* abrigava o grupo étnico *Tswana*, tendo independência em 1977.
- Bantustão *Transkei* reunia-se o grupo étnico *Xhosa*, tornou-se independente em 1976.
- Bantustão de *Ciskei* também reunia a etnia *Xhosa*, conquistando independência em 1981
- Bantustão *Venda* reunia a etnia *Venda*, independente em 1979

²⁰ As reservas nativas foram criadas com o *Group Areas Act* em 1950 (BRAGA, 2010, p. 55).

Dentre os bantustões que nunca se tornaram independentes encontram-se:

- Bantustão *GazanKulu* - Reunia a etnia *Tsonga*, recebeu autodeterminação em 1971
- Bantustão *KaNdwane* – Agrupada a etnia Swasi, recebeu autodeterminação em 1981
- Bantustão *KwaNdebele* – Reunia a etnia *Ndebele*
- Bantustão *KwaZulu* – Formado pelos *Zulus*
- Bantustão *Lebowa* – Reunia o grupo étnico *Sotho do Norte*
- Bantustão *QwaQwa* – Reunia os *Sotho do Sul*

Figura 4 - Mapa dos bantustões na África do Sul



Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Bantust%C3%A3o#/media/File:Bantustans_in_South_Africa.svg

É importante destacar que o Bantustão *KwaZulu* compreendia a área da província do Natal, local que, segundo Pereira (2010, p.45), já havia sido estabelecido pelos britânicos como uma reserva para os Zulus desde o século XIX, processo continuado pelos africanos através da política segregacionista do Partido Nacional. O bantustão só teve direito à autonomia em 1972. A autora ressalta que

Em 1959, foram nomeadas autoridades tribais e regionais para o Kwazulu e, em 1972, o Bantustão recebeu autonomia, com a autoridade territorial transformada em

uma “assembléia legislativa”, sendo Mangosuthu Buthelezi, antigo chefe tribal, nomeado ministro-chefe. Esse território era relativamente extenso (ocupando cerca da metade da então província de Natal), mas formado por um grande número de entidades separadas, incluindo uma na costa, junto à fronteira com Moçambique. Os zulus são em cerca de 7 milhões, a maioria vivendo no Kwazulu-Natal. (PEREIRA, 2010, p. 45-46)

A partir da segunda metade do século XX, a luta contra o Apartheid ganhou força através do surgimento de um setor mais radical dentro do *Congresso Nacional Africano*, dispondo de Nelson Mandela e Oliver Tambo como líderes. A postura do CNA voltou-se para o desenvolvimento de “novas técnicas de resistência pacífica e desobediência civil contra as leis discriminatórias”. Já em 1958 foi criado o Congresso Pan-Africanista (PAC) como uma dissidência do CNA, discordando da política multirracial do movimento e fortemente influenciado pelos processos de independência que ganharam força no continente africano (PEREIRA, 2010, p.49). O PAC organizou uma manifestação em Shaperville contra a lei de passes, que teve como consequência um verdadeiro massacre e também acabou fazendo com que grupos de resistência como o CNA, PAC e Partido Comunista fossem considerados ilegais (PEREIRA, 2010, p.49)

Santurino Braga (2010, p.60) destaca que o massacre de Shaperville também foi utilizado como um dos motivos para a independência da África do Sul pelo Partido Nacional em 1961. No início da década de 1960 a luta antiapartheid ganhou uma nova postura marcada pela criação do braço armado *Umkhonto we Sizwe* (MK), pelo *Congresso Nacional Africano* e *Poqo*, fundando pelo *Congresso Pan-Africanista*, tendo como resultado a condenação à prisão perpétua de Nelson Mandela, em 1963, e exílio de Oliver Tambo, que passou a atuar no sentido de conseguir apoio internacional a sua luta. (PEREIRA, 2010, p. 49)

Nesse contexto, a África do Sul, através da política protecionista do Partido Nacional, passou por um crescimento econômico marcado pela expansão da indústria manufatureira, que acarretou o seu desenvolvimento enquanto polo industrial. Na década de 1970 o governo africâner do Partido Nacional passou por um processo de instabilidade, que, de acordo com Santurino Braga (2010), levou à estagnação econômica, transformação regional, convulsão social e repercussão internacional, intensificando as contradições do sistema segregacionista. O autor demonstra que

Na terceira década do Apartheid, os problemas das políticas segregacionistas revelaram-se no campo econômico, com escassez de mão obra qualificada, baixos níveis de produtividade, déficits na balança de pagamentos, saturação dos mercados e subutilização do parque industrial. Como resultado a política de segregação passou a ser contestada por correntes internas do Partido Nacional, que exigiam uma

reforma do ‘pequeno apartheid’ como forma de salvar o governo (BRAGA, 2010, p. 66).

Outro acontecimento que também instabilizou o Partido Nacionalista foi o fim gradual de governos conservadores marcados pela dominação branca em grande parte da África Austral (BRAGA, 2010, p. 67). Durante a década de 1980 a economia sul africana passou por um processo de recessão e anunciou o fim do *Apartheid*, que, para Pereira (2010), foi provocado por três acontecimentos: a queda do preço do ouro em 1981, que acabou fazendo com que o governo não tivesse condições orçamentárias suficientes para assegurar o funcionamento do regime de *Apartheid*, e as sanções financeiras impostas por outros países à África do Sul, mergulhando o governo em uma crise profunda em 1985 (PEREIRA, 2010, p. 51).

3 OS ZULUS PELAS LENTES DO CINEMA OCIDENTAL

3.1 O filme *Zulu*: guerra, exotismo e colonialismo

Lançado no Reino Unido em 22 de janeiro de 1964, *Zulu* é um filme de guerra britânico produzido por Cy Endfield²¹, Basil Keys e Joseph E. Levine (não creditado), roteirizado por John Prebble e cuja direção leva a assinatura de Cy Endfield. A produção foi realizada pela Diamond Films e distribuída pela Paramount British Pictures. O elenco contou com a participação de Stanley Baker, Michael Caine, Jack Hawkin, Ulla Jacobsson, James Booth, Nigel Green, Paul Daneman, Glynn Edwards, Ivor Emmanuel e Patrick Magee, e Mangosuthu Buthelezi interpretando o rei zulu Cetshwayo kaMpande, que foi seu bisavô. Lançado em janeiro de 1964 na Inglaterra, *Zulu*, é considerado sucesso de bilheteria mundial, levando à arrecadação de mais de 8 milhões de dólares.

Zulu foi o primeiro filme ocidental gravado na África do Sul com grande alcance internacional, sendo indicado algumas vezes ao British Academy Film Awards (BAFTA) de Direção de Arte Britânica. As filmagens foram realizadas no Parque Nacional Royal Natal, na 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

²¹ Cy Endfield fazia parte da “lista negra” de *Hollywood*, instituída primeiramente em 1947 e incluía nomes de roteiristas, atores, diretores e outros profissionais do ramo que supostamente eram simpáticos ou envolvidos com a URSS e conseqüentemente eram proibidos de realizar trabalhos pela indústria. O diretor passou a integrar a lista após a produção de um documentário que abordava a temática das corporações gananciosas e os perigos do capitalismo, o que ocasionou sua mudança para a Inglaterra, onde produziu *Zulu*.

Apartheid (1948-1994), porém, mesmo assim, houve a contratação de vários Zulus, que até então nunca haviam assistido a um filme e foram impedidos de acompanhar sua estreia nos cinemas.

Inspirado no artigo de John Prebble sobre o confronto entre o exército britânico e os Zulus no Sul da África, em 1879, o enredo do filme apresenta basicamente a história de umas das batalhas mais conhecidas da Guerra Anglo-Zulu, a *batalha de Rorke's Drift*, em 1879, na qual um pelotão de 140 homens 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.

A produção inicia com a narração de um documento de Lord Chemsford para o Secretário de Estado de Guerra com as seguintes palavras: *“uma ação desastrosa ocorrida na manhã de 22 de janeiro de 1879 entre o exército Zulu de Cetewayo e a coluna III do exército britânico formado por cinco companhias do 1º Batalhão do 24º Regimento de Infantaria e uma companhia do 2º Batalhão num total de 1500 homens entre oficiais e outras patentes. O Zulus, em número esmagadores, lançaram um ataque disciplinado às encostas da montanha de Isandhlawana e, apesar de terem resistido com bravura...”*. Nesse momento o narrador silencia e iniciam as cenas de guerreiros Zulus andando em meio aos corpos de soldados britânicos com suas vestimentas e instrumentos de guerra, recolhendo as armas do exército inimigo, ao som das labaredas de fogo que queimam o seu forte. Em seguida o letreiro é exibido com imagens de guerreiros Zulus ao fundo, dando início a trama.

A cena que dá em início ao enredo apresenta os Zulus em sua terra natal em meio a um ritual de casamento, no qual homens e mulheres dançam ao som de música cantada ao som de tambores, intercalando imagens dos Zulus em primeiro plano com imagens filmadas em plano mais aberto. O rei Cetewayo assiste o ritual sentado ao trono junto ao missionário Otto Witt e sua filha Margareta Witt, que observa a cena com bastante incômodo. Cetewayo questiona o missionário *“se um homem de Deus como ele estaria satisfeito vendo tantos guerreiros casarem-se com tantas donzelas de uma vez”*. Sua filha responde: *“Como ele pode imaginar que agradaria a alguém?”*.

Durante esta cena também são apresentados alguns aspectos da cultura Zulu, retratados através do diálogo entre o missionário e sua filha, como o casamento, vestimenta, dança e simbologia dos acessórios. O ritual é interrompido com a chegada de um guerreiro Zulu, logo o silêncio domina a trama, o homem se dirige ao rei passando algumas

informações em língua Zulu, que causam alvoroço nos guerreiros zulus. Sem entender nada, Margareta pergunta ao pai o motivo e ele responde: “*100 soldados britânicos foram massacrados. Enquanto eu estava aqui falando de paz, a guerra começou.*”, anunciando a guerra que iniciou em Isandhlwana e seguiria rumo a Rorke’s Drift.

A partir de então o enredo do filme se passa exclusivamente no posto de Rorke’s Drift, comandado até então pelo inglês Bromhead. Alguns soldados do regimento britânico caçam animais para a refeição com tiros de espingardas que são ouvidos por todo regimento. Outra parte do contingente, junto a nativos alistados, estão construindo uma ponte sobre o rio, comandados pelo Oficial de Engenharia. Nessa cena os soldados fazem os trabalhos mais leves, enquanto os nativos fazem os trabalhos braçais ao mesmo tempo em que cantam músicas típicas. No posto há um hospital onde ficam os soldados feridos das batalhas, num total de 36 homens, dentre os personagens que estão naquele lugar, Hookie é o que ganha destaque, pois, sempre muito esperto, tenta enganar os companheiros de hospital através de apostas, impaciente e com um comportamento bruto, buscando motivos para fugir do confronto.

O comandante observa dois homens a cavalo indo em direção a Rorke’s Drift ao som da trilha sonora de John Barry inspirada na cultura Zulu, o que parece anunciar a tensão que estaria por vir, dando início à preparação para o confronto. Um desses homens é Adenorff, um boêr do Contingente Nativo de Natal, que confirma o episódio de Isandhlwana quando questionado por Sr. Bromhead: “800 homens?”. “1200”. Também havia 400 alistados” “Que se danem os alistados. Mais pretos covardes” “Como assim pretos covardes? Eles morreram pelo seu lado. Quem você acha que vem para tirar o seu comando, os granadeiros?”.

Durante a trama os missionários suecos tentam impedir a batalha, avisando que há 4000 zulus indo em direção a Rorke’s, mas são ignorados por Bromhead e Chard com a justificativa de que “ao exército não agrada mais de um desastre por dia... Parece mal nos jornais e incomoda os civis no café matinal”. Adenorff explica as táticas de guerra Zulus para os britânicos, como o ataque de búfalo, a partir daí, os oficiais ingleses elaboram suas estratégias para o confronto. Durante a trama o personagem deixa claro sua identidade como boêr destacando que os zulus são seus inimigos de sangue.

Do alto da montanha, dois soldados do exército britânico ouvem o som da marcha Zulu se aproximando. Bromhead descreve o som “*como um trem a distância*”. A tensão do som, junto à notícia da chegada de milhares de zulus a sudoeste, acaba paralisando o regimento galês por alguns instantes. O som da marcha aumenta gradativamente, anunciando a aproximação dos zulus.

O clímax do filme se dá no momento em que os milhares de zulus começam a surgir no topo das montanhas ao som da dramática música de fundo de John Barry, em contraste com o silêncio dos soldados britânicos em seu pequeno forte, dominados pela tensão do momento. Uma parte do exército zulu desce sorrateiramente em meio à vegetação e, nesse momento, há o primeiro confronto, os zulus com suas lanças e escudos e cantos de guerra, e os soldados com suas armas de fogo. Segundo Adenorff, nesse primeiro confronto os zulus testam o poder de fogo dos britânicos. Durante essa cena vários guerreiros zulus são atingidos, caindo sob o chão, os que sobrevivem recuam em seguida.

O segundo confronto acontece instantes depois, mas desta vez os Zulus aparecem com armas de fogo obtidas na Batalha de Isandhlwana, atacando de dois lados. Ao mesmo tempo, os britânicos reorganizam suas estratégias. Durante a batalha os Zulus conseguem adentrar o posto de Rorke's Drift, aumentando a tensão das cenas seguintes. A partir de então Chard reposiciona seus homens com diferentes estratégias, conseguindo afastar uma parte do contingente zulu. Durante essa pausa dramática no confronto, os soldados reestruturam suas proteções e recarregam suas energias. Mais uma vez os Zulus voltam e conseguem adentrar o hospital e subir em seus telhados, que logo em sequência pega fogo, e o tão teimoso soldado Hookie é obrigado a lutar. Os animais acabam se soltando em meio à confusão, atingindo alguns guerreiros zulus, que se retiram mais uma vez.

A cena da batalha final ocorre ao amanhecer, quando os comandantes reúnem seu contingente no reduto se preparando para mais um confronto enquanto observam os guerreiros Zulus no alto das montanhas. Desta vez os Zulus são filmados na mesma perspectiva em que os britânicos aparecem na maior parte da trama. Ao mesmo tempo em que os Zulus cantam sua música, o exército britânico canta o hino galês e parte para o confronto. Os britânicos são organizados em duas fileiras que revezam o ataque, essa estratégia favoreceu seu exército, levando à morte a maioria dos guerreiros zulus que participavam desse conflito. Por fim os zulus recuam e voltam apenas na cena final. Ao mesmo tempo em que os britânicos contabilizam suas perdas, o exército zulu saúda o contingente britânico, enquanto os mesmos esperavam por mais um ataque. Após a saudação, os soldados britânicos aparecem enterrando os corpos zulus com a voz de fundo do narrador que fala sobre as honrarias recebidas por alguns soldados pelo combate, o filme termina com Mr. Chard fincando um escudo zulu em meio aos corpos no chão, ao som do hino de galês.

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 com as mesmas de maneira generalizante. Até mesmo suas estratégias de guerra, tão temidas pelos militares ingleses, são descritas e analisadas na perspectiva do bôer Adenorff e do suíço Dutchy.

O primeiro ponto a ser destacado diz respeito à representação da mulher zulu, que aparece unicamente na cena inicial do casamento zulu, na qual uma lança é destacada na fala dos personagens como símbolo da castidade feminina. No posto de Rorke's Drift aparecem algumas mulheres trabalhando para os britânicos, mas não é enfatizado a qual grupo étnico pertencem.

Durante a cena da cerimônia do casamento *zulu*, as mulheres que estão prestes a casar-se estão seminuas, usando alguns acessórios feitos de miçangas e os seios de fora. Percebe-se, portanto, que é dada uma ênfase à nudez feminina. A câmera se posiciona e se movimenta de forma a realçar os seios das mulheres enquanto elas dançam ao som de música zulu. Toda a cena é assistida por Oto e Margareta Witt, gerando uma notável reprovação aos olhos destes personagens, que são europeus.

Figura 5 - Zulu (1964) - 7m36s



Figura 6 - Zulu (1964) - 7m56s



Figura 7 - Zulu (1964) - 7m54s

Ao abordar a representação da mulher africana na escrita da história, Ayesha Imam (1988) destaca que elas têm sido caracterizadas a partir de quatro perspectivas. No primeiro caso a mulher africana não tem sido representada, no segundo caso ela é colocada como inferior e subordinada ao homem. No terceiro, é representada como tendo um papel complementar e igual ao do homem. No último caso, é vista como agente ativo do processo histórico. Dessa forma, pode-se perceber que essas representações transcendem o universo historiográfico e se fazem presentes também na indústria cinematográfica. No caso específico das mulheres zulus, as duas primeiras questões podem ser observadas, quando mulheres zulus aparecem exclusivamente em uma cena em meio ao filme de 139 minutos, tendo seus papéis inferiorizados, reduzidos apenas à exibição de seus corpos e ao casamento, enquanto os homens zulus se fazem presentes na maioria da trama.

O exotismo também se faz presente nesta produção, especificamente na cena do casamento zulu, a qual missionária assiste com um olhar de repulsa e diz: *“É fantástico, eu sei. Mas também é horrível, não é?”*. Sobre este aspecto, Gislene Aparecida dos Santos (2002) 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 o repúdio”, que mesmo não criando o racismo, permite que o sentimento racista se aflore no século XIX, período sobre o qual o enredo aborda. Mas, nesse caso, parece haver uma intencionalidade dos autores quando reproduzem esse olhar exótico através dos personagens, na tentativa de reconstituir o imaginário europeu na segunda metade do século XIX, marcado, dentre diversos aspectos, pelo exotismo.

No enredo cinematográfico não há uma discussão sobre a Guerra Anglo-Zulu, abordada no capítulo anterior, e sobre a ocupação imperialista em África. Dessa forma, quando o telespectador se deixa levar pela emoção das cenas, termina tendo a impressão de que os Zulus são os antagonistas, com seu contingente superior de soldados, que tinha a intenção de massacrar o exército britânico a qualquer custo. Ao mesmo tempo, se é levado a imaginar os europeus como heróis, que, mesmo em desvantagem, saem vitoriosos da batalha. Os objetivos políticos e trajetórias individuais dos zulus não interessam ao enredo.

O rei Cetewayo é o único personagem zulu que ganha algumas particularidades representadas em uma cena específica. No momento em que os missionários Otto e Margareta Witt – convidados de Cetewayo – saem do território Zulu em direção a Rorke’s Drift, um dos guerreiros zulus segura a filha do missionário na tentativa de impedir que ela saia e, nesse mesmo instante, Cetewayo ordena a seus homens que executem o guerreiro. A cena parece

representar a simbologia do grande poder do rei sobre seu povo, mas também a sua frieza e truculência ao ordenar a morte do seu guerreiro por um motivo banal a olhos externos.

Figura 8 - Zulu (1964) - 12m21s



Figura 9 - Zulu (1964) - 12m26s



Figura 10 - Zulu (1964) - 12m27s

Os soldados do exército britânico são filmados, na maioria das vezes, em primeiro plano ou em *Plongée* (câmera posicionada de cima para baixo), como nas cenas de batalha em que as imagens são capturadas de cima das montanhas, dando ênfase no pequeno forte em que os soldados se encontravam, transmitindo uma ideia de inferioridade. 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, quase na perspectiva dos soldados britânicos, que engrandecem a chegada dos guerreiros Zulus. Esses enquadramentos terminam contribuindo com o imaginário europeu a respeito dos Zulus, representando o medo constante que os britânicos tinham de enfrentá-los. Essas cenas, ao fim da trama, acabam enaltecendo a vitória dos britânicos, levando em consideração que seu pequeno e inferior exército consegue derrotar milhares de guerreiros.

Durante a trama é notável que autores tentam representar os Zulus como guerreiros ferozes, corajosos e honrados. Sempre que algum soldado britânico se refere aos Zulus de forma a inferiorizá-los, outros personagens aparecem de forma a se contrapor a tal ideia. Essa

questão pode ser percebida em diferentes trechos da produção, como nas primeiras cenas do casamento zulu quando conversam sobre a cultura local.

Otto Witt: - *Você deve entender essas coisas se for ficar na África, Margaret, foi por isso que trouxe você aqui. São um grande povo, filha*

Margareta: - *Mas como podem casar-se assim, em grupo? Moças jovens... com velhos?*

Otto Witt: - *Na Europa, moças aceitam casamentos com homens ricos. Talvez os zulus tenham mais sorte. Casam-se com homens corajosos.* (ZULU, 1964, cap.1)

Da mesma forma, essa representação honrosa dos zulus pode ser observada nas cenas finais da película, no momento em que os guerreiros zulus voltam a Rorke's Drift e são representados saudando o inimigo pelo bom combate realizado. Nessa cena os zulus cantam e dançam de maneira a homenagear o exército britânico por sua suposta bravura durante a guerra e reconhecendo sua derrota: "Sr. Bromhead - *O que eles estão fazendo? Por que não atacam?* Adenorff:- *Eles estão saudando vocês. (risos) Saúdam outros bravos como eles. (risos) Saúdam vocês.*" (ZULU, 1964, cap.1)

Figura 11 - Zulu (1964) - 2h12m40s



Figura 12 - Zulu (1964) - 2h12m51s



Contudo, Adrian Dreaves (2013) destaca alguns aspectos sobre essa derrota Zulu que não aparecem na produção. Em primeiro lugar, após a Batalha de Isandhlwana, os Zulus dividiram-se em quatro grupos, cada um destes se direcionou para regiões opostas, não sabiam que na missão de Rorke's Drift havia a presença de uma infantaria britânica. Cetewayo ordenou que os guerreiros zulus fizessem com que os britânicos recuassem até a cordilheira de Drakensberg em Natal, invadindo suas propriedades e queimando fazendas. Logo, a Batalha de Rorke's Drift não foi premeditada, mas consequência desse processo.

Além disso, os Zulus estavam vindo de uma batalha anterior, portanto, estavam nitidamente mais cansados que os ingleses, não se alimentavam e hidratavam há dois dias. Ao contrário da representação dada ao final da batalha no filme, Greaves aponta que os Zulus se

retiraram do confronto, porque, além de sua condição física debilitada; viram, durante seu recuo, uma parte da coluna de Chelmsford que havia sobrevivido, indo em direção a Rorke's Drift para reforçar o exército britânico. Segundo Greaves, na crença popular zulu há a ideia de que os soldados pareciam “fantasmas”, pois acreditavam que todos haviam morrido na Batalha de Isandhlwana. O historiador ressalta que não era interessante para nenhum dos lados continuar o confronto, visto que ambos estavam exaustos. Diferente do desfecho dado ao conflito, com a saudação honrosa dos Zulus, Greaves (2013, p. 153) destaca que, ao fim da batalha, os soldados britânicos assassinaram os Zulus que estavam feridos ao redor da estação missionária, revelando o grau de violência britânico.

Na produção também há uma tentativa de abordar o teor da violência zulu no conflito quando os britânicos contabilizam suas perdas após o fim da batalha. O general faz a chamada, enquanto o silêncio ressalta os soldados que morreram durante a batalha. No cenário de destruição os comandantes conversam sobre o confronto.

Mr. Chard: - Bem...você combateu pela primeira vez
 Sr. Bromhead: - Todos se sentem assim, depois?
 Mr. Chard: - Como se sente?
 Sr. Bromhead: - Doente
 Mr. Chard: - Bem, tem que estar vivo para estar doente
 Sr. Bromhead: - Há algo a mais, sinto-me envergonhado. Foi assim com você da primeira vez?
 Mr Chard: - Primeira vez? Você acha que eu aguentaria esta matança mais de uma vez? (ZULU, 1964, cap.1)

Na cena final, na qual Mr. Chard finca o escudo Zulu ao chão, observam-se algumas questões, a exemplo de que a música tocada ao fundo é o hino galês, mas no exato momento a seguinte frase é cantada: “*Galeses não vão ceder*”²², referindo-se à resistência britânica, reafirmando um nacionalismo. Mas os corpos estirados no chão ao fim da cena são dos guerreiros Zulus. O conflito foi iniciado pelos britânicos em um contexto político mais amplo, marcado pelo colonialismo e dominação imperialista, os quais não são abordados no enredo da trama. Dessa forma, durante a Guerra Anglo-Zulu, foram os Zulus que resistiram a esse processo, defendendo, através da guerra, a sua terra natal, seus valores e seus costumes. Sendo assim, os britânicos é que constituem os invasores e não os Zulus.

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 utilizados na trama como instrumento que

²² “Welshmen will not yield!” – Trecho do hino galês conhecido como *Men of Harlech*, versão feita especialmente para o filme. Disponível em: < <https://www.rockol.com/uk/lyrics-45486445/nic-raine-feat-the-city-of-prague-philharmonic-orchestra-zulu-men-of-harlech>> Acesso: 12/06/2018

apenas engrandece a vitória do adversário. Apesar da tentativa de atribuir um caráter de uma luta justa e honrosa dos guerreiros Zulus, essa bravura ignora o seu direito moral a sua terra. Mesmo o título do filme sendo Zulu, a função heroica é destinada aos colonizadores, representados pelo exército inglês.

Tal fato pode ser explicado através do contexto em que a produção foi realizada. Zulu foi lançado em 1964, apenas três anos após a África do Sul conquistar sua independência política. Todas as cenas foram gravadas na África do Sul em um momento em que o país encontrava-se sob o regime de Apartheid, assim, a presença de atores negros contracenando com brancos causava preocupação ao governo segregacionista. Durante as filmagens a política esteve presente nos sets. 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 1960.

3.2 *Zulu Dawn*: um discurso imperialista ou anti-imperialista?

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.

A produção inicia com um letreiro com a seguinte mensagem: “*Há um século atrás, a colônia britânica de Natal na África do Sul foi circundada por um reino extenso e independente chamado Zulu. 1879 ocorreu uma batalha que mudaria para sempre o curso da história colonial: Isandhlwana*”. Os créditos com os nomes dos colaboradores são exibidos

com imagens de fundo de homens e mulheres zulus em suas atividades cotidianas ao amanhecer, fazendo referência ao título do filme, ao som gradativo da marcha zulu.

Em seguida são exibidas algumas cenas dentro da Zululândia que destacam rituais com cânticos e danças, dos quais participam homens e mulheres e algumas crianças observam. Cetshwayo sai de dentro de uma das casas enquanto os guerreiros o saúdam com suas lanças. É quando a câmera fecha gradativamente seu enquadramento nas pontas das lanças.

Na residência do Comissário Geral em Natal estão Lord Chermfold e o Coronel Dunford que lê o ultimato destinado aos zulus, contendo ordens expressas para que os zulus abandonem seu sistema militar atual, e siga as novas regras do reino. Caso não obedecessem seriam considerados inimigos da coroa. Interessante destacar que Cetshwayo é descrito nesse documento como um opressor de seu povo. O filme deixa claro que o ultimato foi uma decisão interna, já que a coroa britânica preferia uma solução negociada, evitando o enfrentamento com o exército de Cetshwayo.

Na manhã seguinte o contingente se organiza, há também a presença de nativos alistados que são sempre inferiorizados pelos soldados britânicos em suas falas, como a do capitão que diz: *“Vocês não estão aptos para entrar no exército britânico, suas peças de cor diferentes!... Não é a nossa cor, rapazes!”* e em outro momento *“Calados, voltem para suas fileiras suas amostras de animais!”*

Dois bôeres se juntam ao exército britânico com a intenção de lutar contra os Zulus. Um deles muito novo logo é apresentado por seu tio que apresenta suas “habilidades”, *“ele sabe atirar, rastrear, falar zulu e lutar. Tem cicatrizes para prova-lo”*. Em seguida o coronel Dunford apresenta sua cavalaria de Sikali, formada por alistados cristãos. Junta-se também aos britânicos o filho de um fazendeiro que contém terras na Zululândia, Willian Vereck.

Na cena seguinte, enquanto Cetshwayo assiste seus guerreiros lutando, um de seus homens, agora aliado dos britânicos, leva a notícia do ultimato de Lord Chermfold e suas exigências, mas Cetshwayo prefere resistir “[...] Por acaso eu vou ao país do homem branco para dizer que mudem suas leis e seus costumes?”.

Na área externa da Residência do Comissário Geral, moças jogam basebol e tênis enquanto homens e algumas damas conversam, ao som de música clássica sobre os zulus. Nesse momento surgem alguns defensores dos zulus como bispo Bishop Colenso e sua filha Fanny Colenso. Instantes depois o Comissário anuncia a todos os presentes a guerra contra o rei dos zulus, Cetshwayo. O bispo Colenso lamenta: *“é uma terra maravilhosa que temos o privilégio de compartilhar... Querido Deus, tem que haver espaço para todos!”*.

As cenas seguintes são a preparação do exército para o confronto. Lord Chermford encarrega o Coronel Dunford que permaneça no rio, responsável pela defesa de Natal, o que não o agrada. Os nativos fazem todo o trabalho pesado, cenas que remetem ao tráfico de escravizados. Durante a travessia do rio, muitos alistados morrem afogados, mas a preocupação do general é apenas com o desperdício dos cartuchos, o que desagrada Sr. Harford. Cada vez que o exército britânico se aproxima do território zulu a música acelera seu ritmo, aumentando a tensão das cenas. O enredo mostra a confiança dos britânicos, certos que irão ganhar a guerra.

Do alto da montanha um zulu armado atira e questiona o motivo de estarem no território zulu, um dos soldados responde “Viemos por ordem da Rainha Vitória, Rainha de toda África” e seguem para a batalha. No primeiro confronto Cetshwayo manda apenas alguns Zulus que rapidamente são mortos pelos britânicos. Na Zululândia, Cetshwayo anuncia ao seu povo que os britânicos quebraram sua promessa cruzando o rio búfalo, portanto os locais deveriam se preparar para defender suas terras, causando um alvoroço nos milhares de Zulu em apoio à decisão do rei.

Os Zulus organizam suas estratégias, um dos seus líderes pede para que três de seus homens deixem que o Sr. Fannin os veja para que possam chegar até o exército britânico. Um deles finge que foi baleado e volta para contar aos outros sobre o acampamento britânico. Os dois Zulus são capturados e enganam os britânicos ao informar que os Zulus vão para o leste. Dunford afirma a Chelmsford que as hordas zulus estão indo para o norte, mas a ideia não é aceita. Os prisioneiros Zulus conseguem fugir e retornam para comunicar a Cetshwayo sobre os planos britânicos.

O clímax do filme acontece no momento em que o exército zulu de Cetshwayo encontra o acampamento britânico de Isandlwana, surpreendendo Chelmsford, que não esperava encontrar os Zulus naquele ponto. As imagens de milhares de guerreiros descendo das montanhas com seus gritos de guerra contrasta com o medo e surpresa dos soldados britânicos. Ao mesmo tempo, a 8 milhas de Isandlwana, rumo a Ulundi, os coronéis e lordes britânicos almoçam tranquilos um rico banquete acompanhado de vinho.

As cenas do confronto se iniciam, os britânicos com canhões e armas de fogo, os zulus com suas lanças, escudos e alguns fuzis. A arrogância dos soldados britânicos é evidente na trama. Os zulus conseguem adentrar o acampamento, e um dos soldados ordena que salvem a bandeira, levando-a para um lugar seguro, mas os zulus acabam conseguindo pegá-la. Ao fim do dia, Lorde Chelmsford chega a Isandlwana e observa o acampamento destruído e todos os soldados mortos. Um de seus homens pergunta se devem seguir rumo a Rorke's Drift,

enquanto a câmera enquadra gradativamente o rosto do general, com seus olhos lacrimejando, observando o sol raiar.

A produção encerra com letreiro informando: “A batalha de Isandlwana ficará na história como a pior derrota do exército moderno por tropas nativas. No parlamento, após a queda do seu governo, o Primeiro Ministro Britânico: Benjamin Disraeli, perguntou: *Quem são esses Zulus? Quem é esse povo notável que vence nossos generais e converte nossos bispos e acaba neste mesmo dia com uma grande dinastia?*”. A mensagem é projetada ao som de cantos zulus e imagens presentes nos créditos iniciais da trama.

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*, que narra a o triunfo britânico na Guerra Anglo-Zulu. Esse fato pode ser entendido levando 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.

A Revolta de Soweto ocorrida em 1976 – apenas três anos antes do lançamento da produção – acabou revelando o grau de violência do *Apartheid* ao mundo, fortalecendo a atenção pública e internacional para a situação da África do Sul, Santurino Braga (2013, p. 70) destaca que nesse cenário até mesmo a ONU sancionou embargos para a venda de armas no país, segundo o autor “Diversas campanhas e protestos de sociedades civis americanas proliferaram-se após a Revolta de Soweto, com destaque para as campanhas de desinvestimento lideradas por universidades norte-americanas.” (BRAGA, 2013, p.70)

Dessa forma pode-se perceber que no contexto de produção de *Zulu Dawn* já havia uma forte opinião pública contra a segregação racial imposta pelos africanos e apoiado pelos britânicos no início do século XX. Além disso, é importante destacar que na segunda metade do século XX, houve o crescimento de um cinema anticolonialista africano, bem como o surgimento do cinema *underground* norte-americano, marcado pela crítica ao imperialismo após a Guerra do Vietnã. Esses aspectos ajudam a entender porque a derrota britânica foi lançada somente 15 anos após sua vitória em *Zulu*. Contudo, *Zulu Dawn* não obteve o mesmo sucesso de bilheteria de *Zulu*, mesmo recebendo críticas positivas, o que sugere que a

sociedade que o recebeu não estava tão interessada em assistir a “mais vergonhosa derrota do exército britânico”.

Zulu Dawn apresenta na primeira parte uma contextualização da situação da África do Sul, apontando os motivos que levaram a 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, quando informado sobre as imposições feitas pelo império britânico, responde “[...] *Mato segundo as leis e os costumes zulus e não deixarei de fazê-lo. Nossas tradições se cumprirão. Por acaso eu vou ao país do homem branco para dizer que mudem suas leis e seus costumes?*”. Também estão presentes no enredo colonos que não são favoráveis a guerra, como Bishop Colenso e sua filha Fanny Colenso, que questionam os reais motivos britânicos para a guerra, esse aspecto fica evidente na cena em que os personagens estão a mesa junto a aristocratas, quando o tema da conversa é sobre um possível ataque zulu.

Fanny: - Cetshwayo não tem a intenção de atacar Natal, a não ser que ele não tenha outra opção. Ele não tem nenhuma desavença conosco.

Henry: - Como é raro encontrar uma jovem dama interessada em questões táticas, não é raro?

Aristocrata: - Sem dúvida Sr. Henry, muito raro.

Aristocrata: - Você está falando de um violento e assassino bárbaro, que comanda um exército de 30 mil guerreiros do outro lado do rio

Fanny- Meu pai conheceu e viveu com os zulus durante muitos anos

Aristocrata: - Cetshwayo massacrou 20 de seu próprio povo para proclamar-se rei

Bispo Bishop: - Os ingleses Tudor fizeram algo parecido. Bem antes da história de nossa nação, devo acrescentar, e os franceses, mais recentemente. (ZULU DAWN, 1979, cap.1)

É possível perceber que os produtores fazem o enredo da trama uma comparação entre a cultura zulu e europeia, através de seus diferentes costumes e padrões de comportamento, enquanto os britânicos jogam baseball e tênis, os zulus se divertem assistindo um duelo de guerreiros até a morte, do mesmo modo, enquanto os soldados britânicos flertam as damas, 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 de Cetshwayo. No início da produção, há a cena em que alguns guerreiros tentando abater um touro juntos, enquanto são assistidos por outros zulus que incentivam com seus gritos, nessa cena o touro simboliza os britânicos, anunciando o desfecho da trama.

Figura 13- Zulu Dawn (1979) - 2m25s**Figura 14 -** Zulu Dawn (1979) - 2m37s**Figura 25 -** Zulu Dawn (1979) 2m54s

Apesar da notável abertura de seu enredo a essas questões, 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, são personagens bem delimitados, apresentando perspectivas próprias. Na trama também deixam de ser abordadas a especificidades das estratégias de guerra zulu – abordadas apenas nas cenas dos prisioneiros -, como se a derrota dos britânicos fosse resultado apenas de sua desorganização interna e não

Nesta produção é possível perceber a forte simbologia da bandeira durante o confronto, essa questão fica evidente na sequência de cenas iniciadas no momento em que um dos oficiais pede aos soldados que salvem a bandeira do regimento – a bandeira britânica. Mas ao atravessarem o rio, os zulus matam os soldados e se apropriam da bandeira. A cena dos zulus vestindo uniformes britânicos e correndo com a bandeira é muito enfática e simboliza o triunfo zulu na batalha contra os britânicos. Vereck mesmo caído atira e a bandeira cai lentamente ao som de uma música melancólica e boia sob o rio, representando o fim do conflito. Contudo, Daniel Vainfas (2017, p. 85-86) ao estudar os arquétipos de guerra, faz uma breve análise da Guerra Anglo-Zulu a partir do relato de Keeley e demonstra que, de fato, houve a preocupação dos britânicos em proteger as “cores do regimento” – que apresentava uma forte simbologia durante a guerra - mas, ao contrário da representação fílmica, os zulus não demonstram interesse em se apropriar dos símbolos britânicos.

Figura 16 - Zulu Dawn (1979) - 1h45m30s**Figura 17** - Zulu Dawn (1979) - 1h45m58s**Figura 18** - Zulu Dawn (1979) - 1h46m29s**Figura 19** - Zulu Dawn (1979) 1h46m02s

É interessante destacar que ao fim da produção o narrador transmite a reflexão do Primeiro Ministro Britânico Benjamin Disraeli na qual se questiona “*Quem são esses Zulus? Quem é esse povo notável que vence nossos generais e converte nossos bispos e acaba neste mesmo dia com uma grande dinastia?*”, referindo-se ao fim da dinastia napoleônica, pois o filho de Napoleão III lutava pelo exército inglês na África do Sul e foi morto durante a Guerra Anglo-Zulu. (GREAVES, 2013, p. 184)

Considerando essas questões, *Zulu Dawn* parece apresentar apresenta um forte caráter anti-imperialista e em oposição ao Apartheid, crescente em seu contexto de produção. Diferente de *Zulu*, traz uma abordagem sobre os aspectos históricos e geopolíticos da guerra, além da ênfase dada a arrogância do Chelmsford, que subestima os Zulus, e divide seus homens. É notória também a forte confiança dos oficiais britânicos, certos de que irão vencer os Zulus, ao mesmo tempo em que tratam os nativos alistados como escravos, inferiorizando-os a todo o momento e os tratando como vidas sem valor, o que revela os níveis da violência imperialista e sobretudo a vitória do povo Zulu durante a resistência à dominação britânica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Cinema hoje é considerado uma importante fonte para a História, que, como todo documento histórico, apresenta suas particularidades e exige cuidado durante a análise, pois as produções fílmicas não são isentas de ideologias, são um recurso popular que possui um grande alcance de público e formam opiniões através de suas representações, a exemplo das produções ocidentais que abordam, com um olhar externo o continente africano, desde a criação do cinematógrafo pelos irmãos Lumière no fim do século XIX, coincidindo com a expansão imperialista em África.

Ao longo do século XX, foram realizadas mais de duzentas produções ocidentais sobre o continente africano e seus povos, dentre estas *Zulu* (1964) e *Zulu Dawn* (1979) que abordam conflitos da Guerra Anglo-Zulu que ocorrem em contextos geopolíticos mais amplos, marcados pelo processo de colonização da África do Sul primeiramente pelos holandeses e posteriormente pelos britânicos que criaram um regime de segregação racial em relação as populações sul africanas, que foi se instituindo aos poucos e legalizado em 1946.

Através da análise de *Zulu* (1964) ficou evidente que a produção traz representações da África do Sul, de seus povos e um modelo colonial na perspectiva dos ingleses, ou seja, dos próprios colonizadores, há uma ausência de contextualização da Guerra Anglo-Zulu, que pode prejudicar sua interpretação. O idioma predominante no filme é o inglês, os personagens

que aparecem na maior parte do tempo e em melhores ângulos são os britânicos. Mas, nesse filme, observa-se uma abertura inicial na representação do continente africano, pois é possível notar a delimitação de um país específico, além de um caráter bravo e honroso do Reino Zulu. Contudo, esses elementos terminam servindo para engrandecer o nacionalismo britânico diante da derrota dos zulus no confronto de Rorke's Drift.

Já em *Zulu Dawn* (1979), apesar da representação homogênea dos zulus – com exceção do rei Cetshwayo -, o contexto imperialista que leva a Guerra Anglo-Zulu é bem abordado durante o enredo. Além disso, em diversos pontos de seu enredo é possível perceber uma crítica ao imperialismo britânico, a exemplo da arrogância dos oficiais e tratamento dado aos nativos, bem como a oposição de alguns colonos sobre a relevância dos motivos para a guerra.

Em suma, *Zulu* (1964) enfatiza o exército britânico e *Zulu Dawn* parece apresentar um caráter anti-imperialista, denunciando em seu enredo a violência imperialista e a resistência do povo Zulu à dissolução de seu Reino pelos europeus. Em ambas as produções estão presentes o imaginário europeu a respeito dos guerreiros zulus. Contudo, as produções invertem a cronologia das batalhas, pois a sociedade que as produziu e recebeu passava por contextos históricos diferentes, que influenciaram sua percepção acerca das populações sul-africanas.

Em síntese, o cinema atua como um forte disseminador de ideologias em relação à África, cria e reproduz estereótipos que muitas vezes são tomados como verdades. Por isso as produções cinematográficas precisam ser entendidas como narrativas situadas, eivadas de representações. Um estudo das produções do cinema ocidental deve considerar as motivações que nelas estão contidas e que resultam em olhares sobre a África e suas gentes a partir de padrões políticos, sociais e culturais ocidentais, que, normalmente, levam à negação do protagonismo africano e sua história.

REFERÊNCIAS

FONTES

ZULU. Direção de Cy Endfield. Inglaterra:1964. DVD (138 min.)

ZULU DAWN. Direção de Douglas Hickox. Reino Unido: 1979. DVD. (115 min.)

BIBLIOGRAFIA

BAMBA, Mahomed. **O(s) Cinema(s) Africano(s): No singular e no plural.** In: Cinema Mundial Contemporâneo. BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (orgs.). Campinas: Papyrus, 2008.

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

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema.** São Paulo: Brasiliense, 2000.

CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações.** Trad. de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editora, 1988, 244 p.

COSTA, Flávia Cesarino. **Primeiro Cinema.** In: História do Cinema Mundial. MASCARELLO, Fernando (org). Campinas: Papyrus, 2006.

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

FERREIRA, Carolin Overhoff. **África, Um Continente no Cinema.** São Paulo: Editora Unifesp, 2014.

FERRO, Marc. **Cinema e História.** São Paulo: Paz e Terra, 2010.

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.

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.

HERNANDEZ, Leila Leite. **A África na sala de aula - Visita à história contemporânea.** Selo Negro, São Paulo, 2008.

KORNIS, Mônica Almeida. **História e Cinema: um debate metodológico.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 237-250.

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)

MELO, Aldina da Silva. **A África na sala de aula na África: a reinvenção dos zulus.** São Luís, 2017, 201p. Dissertação de Mestrado – 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.

MUNANGA, Kabengele. **Uma abordagem conceitual das noções de raça. Racismo, identidade e etnia.** Palestra proferida no 3º Seminário Nacional Relações Raciais e Educação (PENESB). Cadernos PENESB, Rio de Janeiro, 05/11/2003.

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

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/eaa/v25n3/a03v25n3.pdf> > Acesso em: 14/04/2018.

IMAM, Ayesha Mei-Tje. The presentation os African women in historical writing. In: KLEINBERG, S. Jay (coord.). **Retrieving Women's History: chaging perceptions of the role of women in politics and society.** Berg/UNESCO, 1988, p.30-40.

PEREIRA, Analúcia D. **A (Longa) História da Desigualdade na África Do Sul.** Mal-estar na Cultura / Abril-Novembro 2010, Departamento de Difusão Cultural - PROREXT-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

SAID, Edward W. **Cultura e imperialismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

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/eaa/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.

SENGER, Guilherme. **História da África Contemporânea e cinema**: estudo das representações dos filmes “O Último Rei da Escócia”, “Diamante de Sangue” e o “Jardineiro Fiel”. Aedos. Revista do Corpo Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS, Porto Alegre, n. 11, vol. 4, set. 2012. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/view/30849/20885>> Acesso em: 30/04/2018

SILVA, George Batista. **100 anos na África Portfólio Cinematográfico**. Clube de Autores, Joinville, 2016.

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

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.

VAINFAS, Daniel Ribera. **O Arquétipo da Guerra**: A alquimia entre o simbólico e o etológico na guerra Tupi. Rio de Janeiro, 2017, 101p. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em Economia Política Internacional do Instituto de Economia, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 5ª ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2008:1994

VALDÉS, Eduardo Devés. **O Pensamento Africano Sul-Saariano. Conexões e paralelos com o pensamento Latino-Americano e o Asiático (um Esquema)**. São Paulo, Clacso - EDUCAM, 2008.

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

ANEXO

Tabela 1 - Catálogo de filmes ambientados no continente africano entre 1910 e 2010

| Nome | Ano | País de Origem |
|--------------------------------|------------|-----------------------------|
| Adventures of Tarzan | 1921 | Estados Unidos |
| Africa | 1999 | Reino Unido e África do Sul |
| Africa Addio | 1966 | Itália |
| Africa Express | 1975 | Itália |
| Africa Screams | 1949 | Estados Unidos |
| Africa Manhut | 1955 | Estados Unidos |
| African Queen | 1951 | Estados Unidos |
| African Treasure | 1952 | Estados Unidos |
| Algiers | 1938 | Estados Unidos |
| Allan Quatermain | 1919 | África do Sul |
| Anthony and Cleopatra | 1972 | Reino Unido |
| Beau Geste | 1926 | Estados Unidos |
| Beau Geste (2) | 1939 | Estados Unidos |
| Beyond Mobasa | 1956 | Reino Unido |
| Blue Elephant, The | 2014 | Egito |
| Bomba and the Hidden City | 1950 | Estados Unidos |
| Bomba and the Jungle Girl | 1952 | Estados Unidos |
| Bomba, the Jungle Boy | 1949 | Estados Unidos |
| Born Free | 1966 | Estados Unidos |
| Bound in Marocco | 1918 | Estados Unidos |
| Cairo | 1942 | Estados Unidos |
| Cairo (2) | 1963 | Estados Unidos |
| Cairo Road | 1950 | Reino Unido |
| Captive Girl | 1950 | Estados Unidos |
| Casablanca | 1942 | Estados Unidos |
| Congo Bill | 1948 | Estados Unidos |
| Congo Crossing | 1956 | Estados Unidos |
| Danger Island | 1931 | Estados Unidos |
| Darb al-mahabil | 1955 | Egito |
| Darkest Africa | 1936 | Estados Unidos |
| Daughter of the jungle | 1949 | Estados Unidos |
| Desert Hawk, The | 1950 | Estados Unidos |
| Devil Godess | 1955 | Estados Unidos |
| Drums of Africa | 1963 | Estados Unidos |
| Drums of Congo | 1942 | Estados Unidos |
| Drums of the Jungle | 1953 | Estados Unidos |
| Egypt | 2003 | Suíça |
| Ehtaressi Men El-Regal Ya Mama | 1975 | Egito |
| Elephant Called Slowly | 1970 | Reino Unido |
| Elephant Stampede | 1951 | Estados Unidos |
| Ernest Goes to Africa | 1997 | Estados Unidos |
| Escape from Angola | 1976 | Estados Unidos |
| Escape from Luanda | 2007 | Reino Unido |
| Fiercest Heart, The | 1961 | Estados Unidos |

| | | |
|---|------|----------------|
| Flame Trees of Thika, The | 1981 | Reino Unido |
| Forgiveness | 2004 | África do Sul |
| Fury of the Congo | 1951 | Estados Unidos |
| Gost and the Darkness, The | 1996 | Estados Unidos |
| Golden Idol, The | 1954 | Estados Unidos |
| Gorilla | 1956 | Suécia |
| Gorillas in the Mist: The Sttory of Dian Fossey | 1988 | Estados Unidos |
| Hitari! | 1962 | Estados Unidos |
| Hotel Sahara | 1951 | Reino Unido |
| Hunting Big Game in Africa with Gun and Camera | 1922 | Estados Unidos |
| I Dreamed of Africa | 2000 | Estados Unidos |
| Ingagi | 1950 | Estados Unidos |
| Jungle Drums of Africa | 1953 | Estados Unidos |
| Jungle Girl | 1941 | Estados Unidos |
| Jungle Jim | 1937 | Estados Unidos |
| Jungle Man | 1941 | Estados Unidos |
| Jungle Man-Eaters | 1954 | Estados Unidos |
| Jungle Menace | 1937 | Estados Unidos |
| Jungle Moon Men | 1955 | Estados Unidos |
| Jungle Mystery | 1932 | Estados Unidos |
| Jungle Queen | 1945 | Estados Unidos |
| Khartoum | 1966 | Reino Unido |
| Killer Ape | 1953 | Estados Unidos |
| Killer Leopard | 1954 | Estados Unidos |
| King Kong | 1933 | Estados Unidos |
| King of the Congo | 1952 | Estados Unidos |
| King of the Kongo, The | 1929 | Estados Unidos |
| King of the Jungle | 1933 | Estados Unidos |
| King of the Wild | 1931 | Estados Unidos |
| King Solomon's Mines | 1937 | Reino Unido |
| King Solomon's Mines (2) | 1950 | Estados Unidos |
| Last Giraffe, The | 1979 | Estados Unidos |
| Last Safari, The | 1967 | Reino Unido |
| Lawrence of Arabia | 1962 | Reino Unido |
| Legend of the Lost | 1957 | Estados Unidos |
| Leopard Woman, The | 1920 | Estados Unidos |
| Lion, The | 1962 | Estados Unidos |
| Lion, Hunters, The | 1951 | Estados Unidos |
| Lord of the Jungle | 1955 | Estados Unidos |
| Lost City, The | 1920 | Estados Unidos |
| Lost City, The | 1935 | Estados Unidos |
| Los Jungle, The | 1934 | Estados Unidos |
| Lost Volcano, The | 1950 | Estados Unidos |
| Man Hunter, The | 1930 | Estados Unidos |
| Mister Moses | 1965 | Estados Unidos |
| Mogambo | 1953 | Estados Unidos |
| Morocco | 1930 | Estados Unidos |

| | | |
|--|------|--------------------------|
| Mysterious Man of the Jungle, The | 1914 | Estados Unidos |
| Nabonga | 1944 | Estados Unidos |
| Nairobi Affair | 1984 | Estados Unidos |
| Naked Prey, The | 1965 | Estados Unidos |
| New Adventures of Tarzan | 1935 | Estados Unidos |
| Nyoka and the Lost Amuleto f Vultura | 2014 | Estados Unidos |
| Odongo | 1956 | Estados Unidos |
| Out of Africa | 1985 | Estados Unidos |
| Panther Girl of the Congo | 1955 | Estados Unidos |
| Perils of Nyoka | 1942 | Estados Unidos |
| Perils of Jungle | 1915 | Estados Unidos |
| Phantom, The | 1943 | Estados Unidos |
| Place of Weeping | 1986 | África do Sul |
| Port Afrique | 1956 | Reino Unido |
| Queen of the Amazons | 1947 | Estados Unidos |
| Queen of the Jungle | 1935 | Estados Unidos |
| Revenge of Tarzan, The | 1920 | Estados Unidos |
| Rhino! | 1964 | Estados Unidos |
| Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa? | 1968 | Itália |
| Romance of Tarzan, The | 1918 | Estados Unidos |
| Roots of Heaven, The | 1958 | Estados Unidos |
| Safari | 1940 | Estados Unidos |
| Safari (2) | 1956 | Estados Unidos |
| Safari Drums | 1965 | Reino Unido |
| Savage Girl, The | 1932 | Estados Unidos |
| Scarlet Spear, The | 1954 | Estados Unidos |
| Secret Service in Darkest Africa | 1943 | Estados Unidos |
| Sheena | 1984 | Estados Unidos |
| Sheik, The | 1921 | Estados Unidos |
| Simba | 1955 | Reino Unido |
| Snows of Kilimanjaro | 1952 | Estados Unidos |
| So This is Africa | 1933 | Estados Unidos |
| Son of Tarzan, The | 1920 | Estados Unidos |
| Son of the Sheik, The | 1926 | Estados Unidos |
| Sphinx | 1981 | Estados Unidos e Holanda |
| Syndicate, The | 1968 | Reino Unido |
| Tanganyka | 1954 | Estados Unidos |
| Tarzan and His Mate | 1934 | Estados Unidos |
| Tarzan and the Huntress | 1947 | Estados Unidos |
| Tarzan and the Leopard Woman | 1946 | Estados Unidos |
| Tarzan Escapes | 1936 | Estados Unidos |
| Tarzan of the Apes | 1918 | Estados Unidos |
| Tarzan's Desert Mystery | 1943 | Estados Unidos |
| Tarzan's Hidden Jungle | 1955 | Estados Unidos |
| Tarzan's Savage Fury | 1952 | Estados Unidos |

| | | |
|------------------------------------|------|----------------|
| Tarzan's Secret Treasure | 1941 | Estados Unidos |
| Tarzan the Ape Man | 1932 | Estados Unidos |
| Tarzan the Fearless | 1933 | Estados Unidos |
| Tarzan the Magnificent | 1960 | Reino Unido |
| Tarzan, the Mighty | 1928 | Estados Unidos |
| Tarzan the Tiger | 1929 | Estados Unidos |
| Tarzan Triumphs | 1943 | Estados Unidos |
| Tem Commandments, The | 1956 | Estados Unidos |
| Tim Tyle's Luck | 1937 | Estados Unidos |
| Trader Horn | 1931 | Estados Unidos |
| Uganda Rising | 2006 | Canadá |
| Untamed | 1955 | Estados Unidos |
| Valley of Head Hunters | 1953 | Estados Unidos |
| Valley of the Kings | 1954 | Estados Unidos |
| Victory at Entebbe | 1976 | Estados Unidos |
| Voodoo Tiger | 1952 | Estados Unidos |
| Wamba, a Child of the Jungle | 1913 | Estados Unidos |
| Watusi | 1959 | Estados Unidos |
| West of Zanzibar | 1928 | Estados Unidos |
| Where No Vultures Fly | 1951 | Reino Unido |
| White Cargo | 1942 | Estados Unidos |
| White Lion | 2010 | África do Sul |
| White Witch Doctor | 1953 | Estados Unidos |
| With Stanley in Africa | 1922 | Estados Unidos |
| Zamba | 1949 | Estados Unidos |
| Zambo, il dominatore della foresta | 1972 | Itália |
| Zanzabuku | 1956 | Estados Unidos |
| Zanzibar | 1940 | Estados Unidos |
| Zulu | 1964 | Reino Unido |
| Zulu Dawn | 1979 | Estados Unidos |

Fonte: SILVA (2016).