

**DA ECONOMIA POLÍTICA DO NOME DE 'ÁFRICA':  
A FILMOGRAFIA DE TARZAN**



**MARCELO RODRIGUES SOUZA RIBEIRO**

Florianópolis  
2008

**MARCELO RODRIGUES SOUZA RIBEIRO**

**DA ECONOMIA POLÍTICA DO NOME DE 'ÁFRICA':  
A FILMOGRAFIA DE TARZAN**

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO PROGRAMA  
DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA  
SOCIAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE  
SANTA CATARINA, COMO PARTE DOS  
REQUISITOS PARA A OBTENÇÃO DO TÍTULO DE  
MESTRE EM ANTROPOLOGIA SOCIAL.

ORIENTADORA: PROFESSORA DOUTORA CARMEN SILVIA RIAL

FLORIANÓPOLIS  
2008

## AGRADECIMENTOS

A Maria Luiza Rodrigues Souza e José Ruy Ribeiro, pelo amor intenso e pela amizade irreduzível, na intimidade e na distância, sempre.

A Thaís de Souza Mariano, pelo cotidiano afeto e pelo amor pleno de sorrisos.

A Carmen Silvia Rial, pelo aprendizado e pela orientação atenciosa.

À equipe da Malembe Malembe – Mostra de Cinema Africano, pelo esforço conjunto que abriu horizontes.

Às pessoas que entraram junto comigo no PPGAS/UFSC em 2006 – América Larrain, Carlos Eduardo Henning, Camila Antonino Pinto, Clarissa Rocha de Melo, Elias Barreiros, Érica Quinágua Silva, Éverton Luis Pereira, Jakeline de Souza, Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque, Martina Ahlert, Maya Mazzoldi Diaz, Rafael Rocha Pansica, Sandra Rúbia da Silva, Tales da Costa Lima Nunes – e àquelas que já estavam na UFSC na época – Ângela Maria de Souza, Fernando Gonçalves Bitencourt, Micheline Ramos de Oliveira, Ronaldo de Oliveira Corrêa, Viviane Kraieski de Assunção, entre outras – pela amizade e pelo diálogo, sempre singulares e múltiplos.

Ao Privatissimum, pelas aventuras vespertinas em torno de Simmel.

A Anelise Corseuil, Mauro Pommer e Oscar Calávia Saez, pelos questionamentos e sugestões em relação a meu projeto de pesquisa, na qualificação. A Miriam Pillar Grossi pela ajuda na preparação do projeto de qualificação.

Aos amigos e amigas que não foram mencionados acima – Danilo Clímaco, Inés Olivera, José Jorge de Carvalho, Júlia Lemos Vieira, Luis Ferreira Makl, Pedro MacDowell e muitas outras pessoas que minha memória não teve a generosidade de trazer à tona no momento em que escrevo estes agradecimentos – pelas conversas, pelos encontros e desencontros, pelas solícitas leituras, pelos livros e textos sugeridos, pela alegre memória.

A pesquisa que resultou nesta dissertação de mestrado contou com uma bolsa emergencial, obtida por meio da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da UFSC e recebida entre outubro de 2006 e fevereiro de 2007, e com uma bolsa do CNPq, recebida entre março de 2007 e fevereiro de 2008.

## RESUMO

Desde 1912, inúmeros textos – romances, programas radiofônicos, histórias em quadrinhos e tiras em jornais diários, seriados cinematográficos e televisivos, filmes – produziram e articularam representações da África em narrativas envolvendo Tarzan, personagem criado pelo escritor estadunidense Edgar Rice Burroughs (1875-1950). Referenciados no nome de 'África', os textos que orbitam e habitam o nome de 'Tarzan' pertencem a uma genealogia ocidental – a partir da qual se configura a nomenclatura ocidentalista da 'África' como parte da cultura do colonialismo na modernidade – e a uma história transcultural – cujos fluxos são o objeto da economia política do nome de 'África', entendida como a circulação do nome de 'África' por diferentes paisagens culturais e coletivas. Sugiro uma leitura desconstrutiva da filmografia de Tarzan e das representações da África que nela circulam. A partir do princípio de leitura e de escritura que chamo de gráfica da transtextualidade (que substitui a lógica da contextualização), meu texto é feito de fragmentos cuja montagem pode se dar em ordem variável, para sugerir as múltiplas possibilidades de entrelaçamento das questões em jogo. A análise situa a genealogia ocidental e a história transcultural da filmografia de Tarzan em relação à clausura dialética de modernidade e colonialidade que os filmes refletem e refratam. A filmografia de Tarzan constitui um maquinário narrativo cujos gêneros dominantes são a aventura (um dos gêneros privilegiados para narrar o colonialismo) e o melodrama (um dos gêneros privilegiados para narrar a modernidade). As memórias de gênero “menores” da série do zoológico, da série do circo, da série do zoológico humano, da série do travelogue e da série do museu enxertam na narrativa fílmica elementos do “cinema de atrações” que produzem uma tensão e uma cisão da narratividade e de suas teleologias. A partir desse movimento disseminante, insinuo possibilidades de transbordamento imaginativo, abrindo, para além da nomenclatura ocidentalista da 'África', o espaçamento transcultural da escritura da 'África' como economia política do nome de 'África'.

**Palavras-chave:** Cinema, ocidentalismo, África, Tarzan.

## ABSTRACT

### Of the political economy of the name of 'Africa' – Tarzan's filmography

Since 1912, countless texts – novels, radio shows, comic strips and newspaper strips, cinematographic and television serials, films – produced and articulated representations of Africa in narratives which feature Tarzan, a character created by the US-American author Edgar Rice Burroughs (1875-1950). Taking the name of 'Africa' as a reference, the texts which surround and inhabit the name of 'Tarzan' belong to a Western genealogy – configuring the occidental name-in-closure of 'Africa' as part of colonialism's culture within modernity – and a cross-cultural history – whose flows are the object of the political economy of the name of 'Africa', understood as the circulation of the name of 'Africa' through different cultural and collective landscapes. I suggest a deconstructive reading of Tarzan's filmography and the representations of Africa which circulate within it. Following a reading and writing principle which I call the graphic of transtextuality (as a substitute for the logic of contextualization), my text is made of fragments whose montage can happen in variable order, suggesting multiple possibilities of interweaving the questions at stake. The analysis situates the Western genealogy and the cross-cultural history of Tarzan's filmography in relationship to the dialectic closure of modernity and coloniality which the films reflect and refract. Tarzan's filmography constitutes a narrative machinery whose dominant genres are adventure (one of the privileged genres for narrating colonialism) and melodrama (one of the privileged genres for narrating modernity). The “minor” genre memories of the zoo series, the circus series, the human zoo series, the travelogue series and the museum series graft into film narrative elements of the “cinema of attractions” which produce a tension and a split in narrativity and in its teleologies. Following this disseminating movement, I suggest possibilities of imaginative overflow, opening up, beyond the occidental name-in-closure of 'Africa', the cross-cultural spacing of the writing of 'Africa' as political economy of the name of 'Africa'.

**Keywords:** Cinema, occidentalism, Africa, Tarzan.

## NOTA PRÉVIA

A montagem dos fragmentos que compõem o texto pode ser feita de mais de uma maneira. Uma abertura irreduzível, embora não total, procura acolher outros caminhos de leitura, além da seqüência linear em que os fragmentos se encontram dispostos. A primeira parte do título de cada fragmento – “Genealogia”, “Contextos”, “Sinestesia”, “Destinerrância”, “Memórias de gênero”, “Animalidades”, “As peles e as máscaras”, “Mimeses”, “A economia política do nome de 'África'” – deverá servir para indicar algumas possibilidades, delimitando alguns feixes temáticos: marcos para a confecção de itinerários. Entre os inúmeros fios que ligam os fragmentos, o tecer e destecer permanecerá, em última instância, a cargo do leitor ou da leitora.

Devido à necessidade de manter abertos os múltiplos caminhos de leitura, o texto poderá parecer, em certos momentos, demasiado repetitivo; em outros, um tanto lacunar. Em todo caso, a montagem aberta dos fragmentos deverá exigir do leitor ou da leitora alguma participação no traçado do caminho. Em vez de oferecer um caminho de leitura previamente traçado e completamente estabelecido, espero ocasionar uma errância que perturbe e instigue.

Longe de constituir um artifício formal alheio aos temas e problemas discutidos, a montagem aberta dos fragmentos obedece a uma postura que busca na filmografia de Tarzan os rastros a seguir na escritura da análise. Em sua composição e em sua disseminação, a filmografia de Tarzan se deixa habitar por uma tensão estrutural, que é objeto de minha descrição, análise e interpretação e constitui a matriz que orienta minha leitura desconstrutiva. A montagem aberta dos fragmentos inscreve no texto uma tensão frutífera que, reproduzindo metaforicamente aquela tensão estrutural, possibilita a desconstrução da filmografia de Tarzan a partir dos elementos que a compõem e do movimento transestextual que (a) atravessa em sua disseminação transcultural.

---

### CRÉDITO DA IMAGEM DA CAPA

Pôster tcheco do filme *Greystoke: The Legend of Tarzan, Lord of the Apes* (1984). Disponível em: <http://www.musicman.com/00pic/6143.jpg>. Acesso em 20 abr. 2008.

### INFORMAÇÃO SOBRE AS CITAÇÕES DE DIÁLOGOS DOS FILMES

Sempre que possível, transcrevo primeiro as legendas em português, como estão nos DVDs assistidos, depois o idioma original. Quando apresento a transcrição da(s) frase(s) apenas em um dos idiomas, isso ocorre pois o DVD não apresenta legendas e o áudio está ou no idioma original ou dublado em português. A única exceção a esse procedimento foi *Moi, un noir* (1959), cujos diálogos são citados como aparecem nas legendas, com pequenas alterações a partir da tradução direta do áudio.

## SUMÁRIO

Genealogia – Da aparição às refrações, a escritura da 'África' .....	9
Contextos – O estudo antropológico do cinema e a lógica da contextualização .....	12
A economia política do nome de 'África' – A escritura da 'África' .....	19
Contextos – A gráfica da transtextualidade .....	22
Sinestesia – Enquadramentos .....	29
Genealogia – A modernidade e seus sonhos .....	36
Destinerrância – O colonialismo e a problemática do caminho .....	45
Memórias de gênero – A aventura .....	52
As peles e as máscaras – “Pele-branca” .....	57
Memórias de gênero – As séries e o maquinário narrativo .....	73
Sinestesia – Montagem: a atração e a distração .....	77
Animalidades – A série do zoológico .....	86
As peles e as máscaras – A série do zoológico humano .....	109
Destinerrância – Viagens: a série do travelogue .....	145
Mimeses – A série do museu: fetichismo e diferença .....	180
A economia política do nome de 'África' – O círculo econômico e o transbordamento .....	194
Animalidades – A máquina antropológica .....	203
Mimeses – A paródia e seus limites .....	217
As peles e as máscaras – Pertensimento .....	230
A economia política do nome de 'África' – Entre nomenclatura e transbordamento .....	244
Referências bibliográficas .....	254
APÊNDICE A: Listas de filmes .....	262

... c'est toujours la société que se paie elle-même de la fausse monnaie de son rêve.  
... é sempre a sociedade que se paga, ela própria, com a moeda falsa de seu sonho.

Marcel Mauss e Henri Hubert\*

---

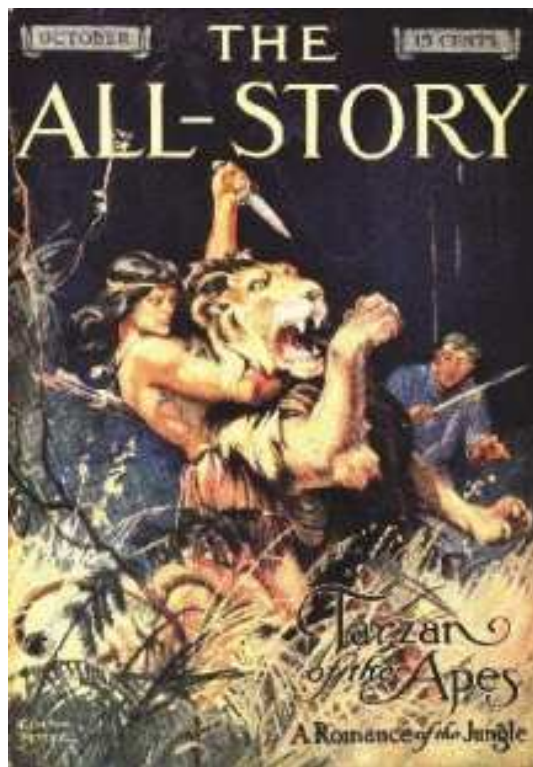
\* “Ésquisse d'une théorie générale de la magie”, em *Sociologie et anthropologie* (2004, p. 119), traduzido em português como “Esboço de uma teoria geral da magia”, em *Sociologia e Antropologia* (2003, p. 159).



## Genealogia

## Da aparição às refrações, a escritura da 'África'

O escritor estadunidense Edgar Rice Burroughs (1875-1950) publicou *Tarzan of the Apes* em outubro de 1912, numa revista *pulp*<sup>1</sup> chamada *The All-Story*. Inaugurando a série de produtos hoje reunidos sob a marca registrada de 'Tarzan®' pela corporação Edgar Rice Burroughs Inc., sediada em Tarzana, Califórnia, nos Estados Unidos da América, *Tarzan of the Apes* foi republicado em formato de brochura em 1914 e adaptado pela primeira vez para o cinema em 1918, quando a corporação ainda não havia sido fundada. Burroughs, que registrara o nome de 'Tarzan' em 1913<sup>2</sup>, fundaria a Edgar Rice Burroughs Inc. em 1923 (EDGAR RICE BURROUGHS INC., 2008).



THE ALL-STORY	
CONTENTS FOR OCTOBER, 1912	
<b>A Book—Complete in this Issue</b>	
TARZAN OF THE APES.....	EDGAR RICE BURROUGHS 241
<b>Four Serial Stories</b>	
"ENTER THE HERO," Part I.....	ROBERT SAMPSON 376
THE MAGICAL BATH TUB, Part II.....	J. EARL CLAYTON 388
THE LIVING PAST, Part III.....	RICHARD DUFFY 429
THE WRECK OF THE LAUDERDALE, Part V.....	WAL. PATTERSON WHITE 450
<b>Six Short Stories</b>	
THE SPANARD.....	FRANK CONSTOCK 378
DOORWAY FORTY-NINE.....	FRANK CONDON 384
THE GOAT OF DOLORES VALEZ.....	JOHN D. SWAIN 411
SLEEPY SWEET.....	JACK BRANT 423
CROSSED WIRES.....	R. A. ELLIS 441
ON THE ZODIAC TURNPIKE.....	ELLA B. ARGO 472
TABLE-TALK.....	THE EDITOR 477
<p>NOVEMBER'S BIG "THE TORMENTOR" BOOK WILL BE A real human-interest story by WILLIAM TILLINGHAST ELDRIDGE. And then there will be two new serials— "STAR-DUST" the yarn of a search beyond the line, and "WATCH MOVEMENT 333" GEORGE FOLSON'S love mystery. Then, with some first-rate short stories, will go to make up a magazine of some class.</p>	
<p>ISSUED MONTHLY BY THE FRANK A. MURPHY COMPANY, 178 Fifth Avenue, New York, and Toronto House, Toronto, Ontario, E. C. Lovell, Toronto, Ontario, Canada. Single Copies, 15c.      Copyright, 1912, by THE FRANK A. MURPHY COMPANY      By the Year, \$1.50</p>	

*The All-Story*, Outubro de 1912 – Capa e índice de conteúdo

<sup>1</sup> Formato de publicação impressa de baixo custo que fez parte do processo de massificação da leitura através de formas literárias comercialmente populares.

<sup>2</sup> Em *Tarzan of the Movies*, Gabe Essoe (1968, p. 5) escreve:

Whenever, wherever Tarzan was mentioned, ERB [Edgar Rice Burroughs] received a cut. He had had the foresight, 'way back in 1913, to register "Tarzan" as a trademark which, over the years, he licensed out to several hundred manufacturers. The "Tarzan" products have been innumerable: sweat shirts, wrist watches, masks, candy, trading cards, bubble gum, ice cream cups, inflated rubber toys, buttons, bats, bathing suits, garters, records, coffee.



comércio, o nome de 'Tarzan' demarcou múltiplos itinerários, articulando representações da África, movimentando imagens visuais e sonoras que orbitam e habitam o nome de 'África'.

De 1912 até hoje, a figura de Tarzan constitui um impulso imaginativo de produção narrativa que remete a alguma 'África' como ambientação, pano de fundo ou cenário, a alguma africanidade que consigna – isto é, reúne os signos de – diferentes personagens e agências diegéticas. Baseados na obra de Burroughs, ou ao menos nos personagens por ele criados, os filmes constituem um *corpus* complexo, referenciado no nome de 'África', que se faz preciso interrogar<sup>3</sup>. Transversalmente à textualidade de cada uma das narrativas de Tarzan, opera um aparato de produção de significações que circunscrevem o nome de 'África' e delimitam seu campo de referencialidade afetiva e ideológica, participando do que chamo de *escritura da 'África'*.

A genealogia e a história de Tarzan remetem à configuração da modernidade urbana industrial (centrada nos Estados Unidos da América e na Europa Ocidental) e do colonialismo como processo histórico transcultural. Tarzan, suas aventuras e os signos e imagens movimentados em suas narrativas advêm como textos em que se torna legível o processo de conformação do Ocidente como fórum cultural mundialmente hegemônico, nos três sentidos da palavra 'fórum' assinalados por Homi Bhabha (1998, p. 45): “como lugar de exibição e discussão pública, como lugar de julgamento e como lugar de mercado”. A escritura da 'África' passa pelo fórum do Ocidente, embora não esteja restrita a seus regimes simbólicos e envolva outros lugares culturais. Tarzan habita o limiar entre uma genealogia ocidental e uma história transcultural, possibilitando pensar a escritura da 'África' como um processo glocal de produção de sentidos – o entrelaçamento de múltiplos lugares culturais e históricos em redes globais amplas, embora irregulares, de fluxos de comunicação, delimitando o que chamo de *economia política do nome de 'África'*.

---

<sup>3</sup> Para uma lista dos filmes analisados neste trabalho, ver APÊNDICE A.

O cinema pode ser tomado como objeto de estudo antropológico de pelo menos três maneiras diferentes, embora passíveis de articulação. Em primeiro lugar, é possível realizar um *estudo do cinema através de uma antropologia da produção fílmica*. Um exemplo inicial dessa linha de investigação, dentro da disciplina, é o trabalho de Hortense Powdermaker, realizado após a Segunda Guerra Mundial e publicado em 1951, *Hollywood, the dream factory: an anthropologist looks at the movie makers*, que consiste no primeiro estudo antropológico de Hollywood, isto é, da “comunidade” dos realizadores de filmes assim nomeada<sup>4</sup>. Embora não seja considerado bem sucedido, tendo sido objeto até mesmo de críticas da própria autora, o livro de Powdermaker lançou as bases para os estudos antropológicos de mídia e comunicação de massa. Uma série de exemplos atuais pode ser encontrada na coletânea *Media worlds: anthropology on new terrain*, editada por Faye Ginsburg, Lila Abu-Lughod e Brian Larkin (2002). Os trabalhos neste livro não se resumem a estudos de produção, tratando também de distribuição e recepção, bem como de questões de representação implicadas em diversas práticas midiáticas. Esse exemplo permite sublinhar o fato de que as três maneiras que estou distinguindo para estudar antropológicamente o cinema (e mesmo a mídia em geral, com algumas adaptações) são complementares e podem ser combinadas de várias formas diferentes.

Em segundo lugar, é possível realizar um *estudo do cinema através de uma antropologia da recepção fílmica*. Aqui, trata-se de entender como determinados produtos cinematográficos são compreendidos socialmente em contextos específicos, por sujeitos situados em diferentes posições, que pertencem diferencialmente ao mesmo universo simbólico-cultural, ou em contextos diferentes entre si, por sujeitos que pertencem a diferentes universos simbólico-culturais. O foco reside não no filme em si, mas em como é (res)significado a partir de determinadas posições de sujeito, que implicam formas diferenciadas de apropriação (inclusive inconsciente) dos símbolos e da cultura. Os exemplos

---

<sup>4</sup> As informações sobre Hortense Powdermaker foram retiradas da palestra “Hollywood and American anthropology at midcentury”, da antropóloga Sydel Silverman, proferida em 2004, tanto na Universidade de Brasília (onde assisti sua fala) quanto na Unicamp, e disponibilizada pela New York Academy of Sciences (BEARD, 2006), em áudio, numa versão atualizada, incluindo um debate com Faye Ginsburg. Como não sou associado à NYAS, pude consultar apenas um resumo com os pontos principais da fala de Silverman. Silverman procura demonstrar que um mesmo padrão pode ser percebido tanto na indústria cinematográfica como na antropologia como um campo: “social criticism in the 1930s, enforced national unity during World War II, continued conservative pressure in the Cold War of the 1950s”. É interessante a comparação por ela realizada entre a indústria do cinema e o campo da antropologia, uma vez que mostra como, disjuntamente, as duas atividades se articulam através de seu co-pertencimento sócio-histórico.

abundam na literatura das ciências sociais e das humanidades, como alguns trabalhos publicados no já citado *Media worlds* (2002) atestam.

Em terceiro lugar, é possível realizar um *estudo do cinema através de uma antropologia da narrativa e da representação fílmicas*. Se tanto a antropologia da produção quanto a antropologia da recepção podem contribuir de forma contundente para a antropologia da narrativa e da representação fílmicas, esta se mantém distinta, entretanto, por dois motivos: (1) por um lado, não implica nem exige a imersão via trabalho de campo no contexto de produção dos filmes; (2) por outro lado, não implica nem exige a imersão via trabalho de campo em um ou mais contextos de recepção dos filmes. Trata-se – nos exemplos clássicos de Ruth Benedict (2002) em *O crisântemo e a espada*, de 1946, e do volume editado por Margaret Mead e Rhoda Métraux (2000), *The study of culture at a distance*, de 1953 – de analisar a narrativa e a representação como uma espécie de fonte de dados sobre a cultura, mesmo que “à distância”. A análise do filme tem como horizonte, aqui, pensá-lo como projeção das formas culturais e sociais que subjazem a sua produção e que compõem o espaço e o tempo coletivo de onde surge.

Tendo em vista a importância do cinema, desde as primeiras décadas do século XX, como parte do imperialismo cultural estadunidense, é irônico que os exemplos clássicos de utilização de filmes como fonte de dados primários sobre a cultura, numa perspectiva antropológica, consistam no olhar lançado a partir dos Estados Unidos em direção a seus Outros, com particular ênfase em situações de guerra. Se o cinema como representação constitui um instrumento de guerra e suas técnicas foram utilizadas sistematicamente em conflitos no decorrer do século XX, como sugere contundentemente Paul Virilio (2005), a antropologia do cinema exemplificada no trabalho de Benedict e no volume de Mead e Métraux constitui um outro tipo de instrumento de guerra: a utilização sistemática da produção de conhecimento universitário – nos Estados Unidos e em outros países, na Segunda Guerra Mundial e em outros momentos históricos – como fonte de informação para a inteligência militar. Uma intrincada rede de militarismo e guerra envolve o cinema e as universidades, prolongando-se em variadas instâncias da mídia e do saber.

Interrogar-se sobre as condições de possibilidade de uma antropologia do cinema narrativo, isto é, do cinema como narrativa e representação, hoje, significa pensar criticamente essa herança disciplinar: é preciso situá-la no quadro do sistema mundial colonial/moderno (MIGNOLO, 2003), entendido como moldura geral através da qual se dão as relações entre antropologia e cinema (e tecnologias imagéticas em geral). As esferas da produção, da codificação ou representação e da recepção dos filmes estão sempre imbricadas,

embora possam ser analisadas em separado. Situá-las no contexto histórico da modernidade e do colonialismo tal como se constituem como heranças do presente dito pós-moderno e pós-colonial implica teorizar, em qualquer forma de antropologia do cinema, *a colonialidade do poder e do saber que condiciona globalmente, embora não determine, a produção, a codificação ou representação e a recepção fílmico-cinematográficas*.

#

Fazendo uma revisão crítica das tendências que vêm demarcando o campo da antropologia visual nos últimos 20 anos, nos Estados Unidos e no Reino Unido, Jay Ruby (2005) distingue três posições concorrentes que, em certa medida, sobrepõem-se:

- a) a antropologia visual como produção etnográfica de filmes ou textos audiovisuais;
- b) a antropologia da mídia imagética, dos meios de comunicação pictóricos ou *pictorial media* (fotografia, televisão, filme etc.);
- c) a antropologia da comunicação visual (posição de alcance mais amplo com a qual o autor se identifica), isto é, o estudo de tudo o que é visível ou visual na cultura – de gestos, objetos e rituais a formas de arquitetura e artefatos variados (como filmes).

Excluído logicamente da primeira tendência, o estudo de filmes é concebido, na antropologia dos *pictorial media*, somente sob a forma de estudos de produção e de recepção. Na antropologia da comunicação visual, por sua vez, o estudo de filmes é concebido, como toda a proposta, segundo Ruby (2005), a partir do modelo de “antropologia da comunicação” de Dell Hymes e da “semiótica etnográfica” de Sol Worth. Isso implica definir o filme como uma forma social de comunicação intencional e um processo contextualmente determinado de produção e recepção de significados.

An anthropology of visual communication is premised upon the assumption that viewing the visible and pictorial worlds as social processes, in which objects and acts are produced with the intention of communicating something to someone, provides a perspective lacking in other theories. It is an inquiry into all that humans make for others to see – their facial expressions, costumes, symbolic uses of space, their abodes and the design of their living spaces, as well as the full range of the pictorial artifacts they produce, from rock engravings to holographs. This visual anthropology logically proceeds from the belief that culture is manifested through visible symbols embedded in gestures, ceremonies, rituals and artifacts situated in constructed and natural environments. Culture is conceived of as manifesting itself in scripts with plots involving actors and actresses with lines, costumes, props and settings. The cultural self is the sum of the scenarios in which one participates. (RUBY, 2005, p. 228).

O estudo de filmes na abordagem da antropologia da comunicação visual se

fundamentaria, portanto, em dois valores de análise: a *intenção* (“the intention of communicating something to someone”) e o *contexto* (“constructed and natural environments”). O que diferencia esta abordagem das outras, para Ruby, é seu alcance analítico – seus objetos de estudo são “all that humans make for others to see”. É importante ressaltar também sua ênfase na contextualização como forma de compreensão das intenções dos atores, dos significados produzidos e comunicados (e das distorções – num modelo intencionalista e contextualista, a comunicação que não se adequa à intenção e/ou ao contexto só pode ser pensada como “distorção”, isto é, como uma negatividade acidental).

Jorge Grau Rebollo (2005, p. 1), interessado em “plantear la centralidad de los textos audiovisuales como potenciales documentos en la investigación en ciencias sociales, especialmente en antropología”, toma os textos audiovisuais como potenciais fontes de dados sobre a vida social:

Sostendré en estas páginas cuatro ideas básicas: (1) que el carácter documental de un producto fílmico (o audiovisual, por extensión) depende de cada contexto particular de investigación y debe ponerse siempre en relación con su propio contexto de origen, esto es: la coyuntura social, política, económica e ideológica bajo la que se configura. Así, ningún filme puede, por sí mismo, ser considerado un «documento» en cualquier coyuntura, ni cualquier filme es excluible apriorísticamente como potencial fuente de aportación de datos. (2) El presunto carácter documental de un filme viene determinado por la adecuación de sus planteamientos a los objetivos y diseño de cada investigación, y por la información excedente (a diversos niveles: formales y de las situaciones que presenta) o especialmente relevante que, para nuestros propósitos analíticos, puede proporcionar. (3) Sí sostendré una dicotomía categorial previa: la distinción entre productos disciplinares y no disciplinares. (4) El valor de las situaciones presentadas en un producto no disciplinar radica en buena medida en su configuración refractiva, no en su reflejo directo y fiel de la realidad. (GRAU REBOLLO, 2005, p. 1-2).

Grau Rebollo questiona a atribuição de valor documental a um filme por causa de uma suposta fidelidade representativa em relação à realidade – no que eu denominaria um *modelo especular de leitura fílmica*: a atribuição de valor documental a um filme depende, neste caso, de saber como ele *reflete* uma realidade dada. Para Grau Rebollo – que propõe o que eu denominaria um *modelo prismático de leitura fílmica* – o importante é saber como um filme *refrata* uma realidade. Mas em que a noção de *refração* difere da noção de *reflexo*? Qual é a diferença entre o prisma e o espelho? O autor aproxima a noção de refração da própria idéia de ficcionalização, num comentário que, para todos os efeitos, vale para quaisquer filmes, sejam disciplinares ou não:

¿Por qué recurrir a la ficcionalización para aludir a circunstancias no ficticias? Porque la ficcionalización es una táctica estratégica esencial para mostrar

situaciones que, sin ese recurso a la refracción, resultarían difíciles de plantear. El filme, salvando las distancias, opera de la misma forma que un prisma. A diferencia de un espejo, que se limita a reflejar la luz, devolviéndola en la dirección de su origen, un prisma se deja penetrar por el haz de luz, modificando su trayectoria y alterando su naturaleza esencial. En ese proceso de refracción apreciamos una gama cromática inexistente a simple vista en la observación desnuda del haz original. Así, el filme se muestra extraordinariamente permeable a la penetración ideológica, pero no la presenta inalterada, sino descompuesta en múltiples referentes simbólicos e interpretativos. El texto audiovisual como documento etnográfico juega entonces un papel esencial como visualizador de universos culturales y espacios simbólicos a varios niveles (respecto a la particularidad de cada uno, al nivel de detalle en la presentación de situaciones, y en referencia a formas concretas de interconexión entre ellos). (GRAU REBOLLO, 2005, p. 4-5).

A verossimilhança é um efeito de reconhecimento da realidade através da refração, em vez de residir na fidelidade de um reflexo. A realidade reconhecida através da refração é também produzida por ela. Disso resulta um valor documental duplo:

La *realidad* de un filme siempre será mediada, por cuanto el texto fílmico crea realidad, no simplemente la refleja [...]. Su valor documental, en mi opinión, es doble. Por un lado parte de un patrón presuntamente normativo (y familiar para la audiencia) estudiable y analizable; pero por otro, y tal vez esta dimensión sea especialmente seductora desde la perspectiva intelectual, deforma ligeramente la cepa original mediante una mutación ideológica que nos sitúa ante una apasionante multidimensionalidad simbólica. (GRAU REBOLLO, 2005, p. 5).

O valor de documento do filme, portanto, diz respeito tanto à realidade refratada quanto às estratégias de refração – “Todo junto convierte el texto audiovisual en un documento no sólo sobre la realidad que refracta, sino también sobre las estrategias adoptadas para plasmar esa distorsión” (GRAU REBOLLO, 2005, p. 5).

Mas como o documento faz sentido e adquire significado – tanto em relação ao documentado (refração) quanto ao próprio processo de documentar, a própria documentação (estratégias de refração)? A questão do significado leva Grau Rebollo a apelar, novamente, ao valor de *contexto* e à lógica da contextualização. A partir de seus argumentos é possível situar a importância do conceito de contexto e, ao mesmo tempo, problematizar seu uso. Proponho utilizar o conceito de contexto sob rasura, escrevendo e lendo ~~em~~ contextos.

Como afirma Geoffrey Bennington (1996, p. 66), a partir da consideração de diversos aspectos do pensamento de Jacques Derrida, “um conceito clássico que serve habitualmente para pensar o limite entre texto e fora-texto é o de contexto”. Ecoando uma demanda geral do discurso das ciências humanas, Grau Rebollo invoca o que se poderia supor ser uma necessidade: “a (re)colocação das coisas em seu contexto para poder compreendê-las” (BENNINGTON, 1996, p. 66). Dessa forma, é o contexto que faz (a imagem, o filme)



significar. É o contexto que, antecedendo a refração, lhe dá sentido e objeto, precede-a como uma realidade não-refratada, a ser refratada.

Se, por um lado, o apelo ao contexto se faz necessário como antídoto contra a ameaça metafísica de um idealismo transcendental em que os significados estão dados de antemão, fora da história e do jogo performativo da significação, por outro lado, o conceito de contexto não pode permanecer impensado em suas determinações metafísicas e em seu apelo à empiria e a uma certa particularidade da experiência, isto é, naquilo que o restringe a fazer parte apenas de uma oposição simétrica ao idealismo, o empirismo. Diante da demanda de contextualização, como escreve novamente Bennington (1996, p. 66), “não se trata de nenhum modo de reivindicar uma liberdade de ler fora do contexto, o que não teria sentido (lê-se sempre em um ou vários contextos), mas de interrogar a coerência do conceito de contexto assim desenvolvido”. Mas Grau Rebollo (2005) não reconhece a necessidade dessa dupla crítica e dessa dupla inscrição do conceito de contexto – contra idealismo e contra empirismo ao mesmo tempo. Ele propõe uma espécie de mudança de foco:

En consecuencia, ningún significado es inherente a la representación, sino que le es *atribuido*, aunque no de forma caprichosa o por azar. Las atribuciones de significado son siempre intencionales, fruto de la volición específica de un contexto social, histórico, ideológico y teórico concreto. Es este contexto y su relación con el significado el que es analizable y potencialmente relevante para la investigación social. Aceptando esta premisa, el análisis debe sufrir un viraje conceptual y pasar de centrarse en el objeto a los procesos culturales que determinan su representación. (GRAU REBOLLO, 2005, p. 8).

Do objeto aos processos culturais que determinam sua representação: esta é a mudança de foco proposta por Grau Rebollo – *do texto ao contexto*, poder-se-ia dizer. Parece-me, porém, que a mudança de foco não evita o problema, mas apenas o desloca: *o contexto continua sendo, afinal, um eontexto*. Não é mais o objeto ou a representação que possui um significado inerente, mas o significado se *origina* nos processos culturais, num eontexto que determina as atribuições intencionais de significados textuais. Grau Rebollo (2005, p. 10) parte da intencionalidade e do contexto como valores ou princípios analíticos e pensa a partir deles a significação, que pode ser múltipla, não está fixada e não é unívoca – “Una sola imagen [...] es capaz de evocar múltiples narrativas (*multivocalidad*), lo que nos recuerda que los significados no están prefijados de antemano, y mucho menos se manifiestan de forma unívoca”.

El contexto como factor esencial en el análisis audiovisual es en realidad una

variable multidimensional, pues consta, al menos de tres vertientes diferentes: (a) contexto original de producción; (b) contextos de las historias subsiguientes de la imagen en cuestión; (c) contexto en el cual el investigador social emplea esa imagen en el curso de su investigación [...]. Así, el significado [...] sería más el resultado de una negociación que un mecanismo preestablecido. En la negociación intervienen, al menos, tres factores: (a) la intención del autor o creador de la obra; (b) el sujeto representado y el contexto de la representación; y (c) la audiencia. (GRAU REBOLLO, 2005, p. 10-11).

Se é o contexto que determina o valor de documento de um filme, o que determina o valor de contexto? O que permite circunscrever e delimitar um contexto, seu dentro e seu fora? O valor de contexto não se dá plena e presentemente, finalmente, completamente, como o próprio Grau Rebollo poderia reconhecer a partir do que diz acima. A multidimensionalidade do contexto cinde seu valor entre “al menos tres vertientes diferentes”: produção, recepções subseqüentes, e análise ou investigação (as quais, aliás, constituem de certa maneira apenas uma forma de recepção entre outras). Essa é uma tipologia precária, como todas as que se poderia propor, dos contextos que participam do processo interminável de negociação dos significados de um filme. Os contextos se multiplicam, permanecem inumeráveis e abertos. Como escreve Bennington (1996, p. 69-70): “a tarefa de restabelecer um contexto é, de direito, infinita. [...]. Todo elemento do contexto é ele mesmo um texto com seu contexto que por sua vez... etc. Ou então, todo texto (não) é (senão) parte de um contexto”. Todo contexto é um contexto dentro de um outro contexto, que é um contexto dentro de um outro contexto...

Grau Rebollo (2005, p. 15, nota 21) afirma que “no sólo hay que analizar cómo se construyen las imágenes sino también cómo son miradas”. A análise da intencionalidade que intervém na construção da imagem se soma à análise dos vários contextos que condicionam aquela intencionalidade, os sujeitos representados (e sua própria intencionalidade) e o público, a recepção.

Questionar o idealismo que suporia significados inerentes às representações é razoável apenas se evitarmos igualmente o apelo à atribuição intencional e contextual de significado como momento final de fixação e garantia de sentido. O valor de intenção e o valor de contexto não podem fundamentar absolutamente a análise dos textos fílmicos como discurso, uma vez que supõem tanto uma plenitude presencial dos sujeitos – como se intenção significasse auto-presença e auto-posseção – quanto uma totalização situacional – como se contexto significasse fechamento absoluto, embora momentâneo, de sentido. O fechamento do jogo da significação é sempre um lance ideológico de fixação que pode ser questionado, uma clausura que pode ser interrogada.

## A economia política do nome de 'África'

## A escritura da 'África'

O nome de 'África': desde já deriva e disseminação diaspórica o tornam irretornável a uma origem e multiplicam o jogo de suas apropriações e expropriações. Não se trata de uma categoria social que se pode atribuir a um universo cultural e simbólico particular ou à consciência humana em geral: o nome de 'África' – 'Africa', 'Afrique', 'Afrik'... – atravessa universos culturais e simbólicos diferentes e permanece uma matriz significativa. É necessário pensar a escritura da 'África' como um processo inconcluso e aberto de produção de sentidos sobre o que é a identidade africana, a africanidade e o elemento afro-, que abrange diferentes lugares históricos e posições de sujeito, diversas práticas discursivas e imaginativas.

*A escritura da 'África' configura uma dialética indecível entre inscrição e excrição do nome de 'África' e dos signos que o orbitam e habitam.* Não há síntese final, não há horizonte teleológico de conciliação ou superação, não há um porto que transcenda e funde a deriva originária do nome de 'África'. Há mo(vi)mentos de articulação. Na inscrição do nome de 'África', dá-se uma atribuição de sentido e a produção de significados, enquanto a excrição do nome de 'África' é o momento dialeticamente oposto e virtualmente simultâneo de descolamento entre significante e significado e de instabilidade e abertura para outras possibilidades. Qualquer inscrição do nome de 'África' – num filme de Tarzan ou num ritual religioso de “origem africana”, numa notícia televisiva ou num desfile de moda com cenários e elementos “africanos”, numa reivindicação identitária afro-diaspórica ou em sonhos afrocêntricos e pan-africanistas – deve ser concebida como atravessada pela sua excrição em relação a outras possibilidades, isto é, sua retirada de redes discursivas e tramas simbólicas que o encerram em determinado(s) contexto(s) e sua recolocação em outro(s) contexto(s). Como cada contexto permanece sempre aberto, inconcluso, insaturável e como não é possível alcançar um lugar fora de todo contexto, um fora-texto que encerre a deriva do nome de 'África', cada inscrição da 'África' se dá sempre como uma excrição diferida, adiada; cada excrição da 'África' se dá sempre como uma inscrição diferida, adiada. A escritura da 'África' consiste no trabalho da *différance* entre inscrição e excrição do nome de 'África'.

Jacques Derrida (1991a, p. 43) designa por *différance* “o movimento pelo qual a língua, ou todo código, todo sistema de reenvios em geral se constitui 'historicamente' como tecido de diferenças”<sup>5</sup>. A *différance* entre inscrição e excrição do nome de 'África' – isto é, a

<sup>5</sup> Tradução modificada a partir da edição francesa, onde se lê: “le mouvement selon lequel la langue, ou tout code, tout système de renvois en général se constitue «historiquement» comme tissu de différences” (DERRIDA, 1972, p. 12-13).

escritura da 'África' – trabalha como uma dialética indecidível: reenviando interminavelmente de um termo a outro, de um lugar a outro, de um tempo a outro, de uma cultura a outra, a escritura da 'África' como processo sócio-histórico não cessa de se fazer em movimento, sem que em algum momento se torne possível uma síntese última, transcendental, primeira. A escritura da 'África' como processo sócio-histórico resta sempre em aberto, equivalendo à impossibilidade de alcançar uma forma de inscrição/excrição do nome de 'África' que apresente, isto é, torne imediatamente presente a si, a África mesma.

A África *mesma* tomada para além de si numa dialética indecidível: a escritura da 'África' como *différance* implica já um espaçamento e uma temporalização cindindo a identidade do mesmo, abrindo a economia do mesmo sem identidade a si. Derrida (1991a, p. 50) escreve: “O mesmo é precisamente a *différance* [...] como passagem desviada e equívoca de um diferente ao outro, de um termo da oposição ao outro”<sup>6</sup>.

Qualquer discurso sobre a África passa pela dialética indecidível de inscrição e excríção que constitui a escritura da 'África': recorta-a e delimita, dentro dela, um campo de pertinência além do qual as representações movimentadas pelo discurso deixam de ser plausíveis, isto é, uma nomenclatura. Nesse sentido, *a escritura da 'África' abriga diferentes campos discursivos que se relacionam entre si segundo o que chamo de economia política do nome de 'África'*: o aparato que articula e organiza os diferentes regimes existentes de inscrição e excríção do nome de 'África', as diferentes formas de nomenclatura da 'África' – provisoriamente, pode-se distinguir o regime ocidentalista, o africanista, o diaspórico etc.

Assim como, em termos mais gerais, a ideologia recorta a infinita semiose da linguagem<sup>7</sup>, cada regime de inscrição e excríção do nome de 'África' recorta a escritura da 'África' como processo aberto e descentrado. Nesse sentido, o ocidentalismo – que Fernando Coronil (1996) define como um conjunto de práticas e estratégias de representação que produzem tanto a figura múltipla do Outro em inúmeras formas de alteridade, quanto a figura implícita e persistente do Mesmo – constitui um regime de inscrição e excríção do nome de 'África'. O ocidentalismo – que Walter Mignolo (2003) define como a versão ocidental da civilização ocidental, a autodescrição do Ocidente que permeia e atravessa o imaginário do sistema mundial colonial/moderno – recorta e delimita, na escritura da 'África', uma nomenclatura: um programa denominativo, um campo de referencialidade, uma atmosfera

<sup>6</sup> Tradução modificada a partir da edição francesa, onde se lê: “Le même est précisément la différence [...] comme passage détourné et équivoque d'un différent à l'autre, d'un terme de l'opposition à l'autre.” (DERRIDA, 1972, p. 18).

<sup>7</sup> Stuart Hall (2003, p. 369) define a ideologia como “aquilo que recorta a infinita semiose da linguagem [...] [numa] tentativa de fixar o significado”.

associativa, um conjunto de regras de ilusão e alusão distribuídas como um código, isto é, em suma, um *sistema de reenvios*. Como um sistema de reenvios, a nomenclatura ocidentalista da 'África' é construída historicamente e se dá, hoje, como um enquadramento cultural que pesa sobre qualquer discurso sobre a África, em torno do nome de 'África' e/ou a partir de alguma 'África', continental ou diaspórica.

Qualquer interrogação da escritura da 'África' e da economia política do nome de 'África' não deve se deixar enquadrar por nenhuma forma de nomenclatura e por nenhum regime de inscrição e excrição do nome de 'África'. No entanto, seu fundamento sempre permanece contingente: só é possível interrogar a escritura da 'África' a partir de alguma nomenclatura e de algum regime da economia política do nome de 'África', a partir de algum contexto. Trata-se de fazer entrever a totalidade, que nunca se apresenta como tal, a partir dos fragmentos que a compõem e das perspectivas singulares que abrem sobre sua construção. Um contexto nunca se fecha completamente, restando fendas a partir das quais se pode entrever outros sentidos.

Não é a atribuição intencional e contextual de significados, mesmo se considerada limitada e historicamente condicionada, que orienta o processo de significação e dá a signos e representações seus sentidos contingentes; em vez disso, é o processo interminável de significação que, configurando-se como um sistema histórico de diferenças e adiamentos de sentido, demarca e produz a intenção e o contexto de forma sempre contingente: o movimento incessante entre diferentes contextos que chamo de gráfica da transtextualidade constitui a condição (e não um efeito) da lógica da contextualização. É interessante citar as palavras de Jacques Derrida (1991b, p. 13) ao questionar os pré-supostos filosóficos que habitam o conceito de contexto, em “assinatura acontecimento contexto”:

Para dizer logo de modo sumário, gostaria de demonstrar por que um contexto nunca é absolutamente determinável ou, antes, em que sua determinação nunca está assegurada ou saturada. Essa não-saturação estrutural teria como duplo efeito:

- 1) marcar a insuficiência teórica *do conceito corrente de contexto* (lingüístico ou não-lingüístico) tal como é admitido em numerosos campos de pesquisa, com todos os conceitos aos quais é sistematicamente associado;
- 2) tornar necessários uma certa generalização e um certo deslocamento do conceito de escrita. Este não poderia mais, a partir de então, ser compreendido sob a categoria de comunicação, se a entendemos no sentido restrito de transmissão do sentido. Inversamente, é no campo geral da escrita assim definida que os efeitos de comunicação semântica poderão ser determinados como efeitos particulares, secundários, inscritos, suplementares.

*A intenção e o contexto são produzidos pela estrutura iterativa da significação* (da representação, da imagem, do *texto*), *constituindo-se na temporalidade retrospectiva de um futuro anterior. A escritura como estrutura de iterabilidade* – numa reinscrição desconstrutiva do conceito de performatividade (de Austin)<sup>8</sup> – implica uma relação de complementaridade entre texto e contexto: o texto produz o contexto que aparece, *a posteriori* e retrospectivamente, como a condição de possibilidade da significação do texto.

Num argumento próximo ao que se desenrola aqui, embora uma distância irreduzível se interponha e exija algumas considerações, Fredric Jameson (1981) afirma que a relação entre um texto e a “realidade externa” em que se situa não deve ser compreendida como a

<sup>8</sup> A principal referência que me orienta neste trecho é o livro *Limited Inc.* (DERRIDA, 1991b), que reúne: (1) o texto “assinatura acontecimento contexto”, apresentado pela primeira vez em 1971 por Jacques Derrida, que contém uma leitura desconstrutiva das proposições da teoria dos *speech acts* ou atos de fala, tal como toma forma em J. L. Austin; (2) um resumo da resposta de John Searle (que reivindica representar apropriadamente a teoria dos atos de fala), “Reiterating the Differences: A Reply to Derrida”, quando da publicação do texto de Derrida em inglês, em 1977; e (3) a resposta a Searle escrita por Derrida, “Limited Inc. a b c”, também em 1977. Uma referência suplementar importante é o texto de 1980, “Revolutions that as yet have no model – Derrida’s ‘Limited Inc.’”, de Gayatri Chakravorty Spivak (1996).

relação entre uma obra criativa e um contexto dado e acabado, presente como tal. Jameson (1981, p. 82) descreve sua proposta como:

the rewriting of the literary text in such a way that the latter may itself be seen as the rewriting or restructuration of a prior historical or ideological *subtext*, it being always understood that that “subtext” is not immediately present as such, not some common-sense external reality, nor even the conventional narratives of history manuals, but rather must itself always be (re)constructed after the fact. The literary or aesthetic act therefore always entertains some active relationship with the Real; yet in order to do so, it cannot simply allow “reality” to persevere inertly in its own being, outside the text and at distance. It must rather draw the Real in its own texture, [...] language manages to carry the Real within itself as its own intrinsic and immanent subtext. [...] The symbolic act therefore begins by generating and producing its own context in the same moment of emergence in which it steps back from it, taking its measure with a view toward its own projects of transformation. The whole paradox [...] may be summed up in this, that the literary work or cultural object, as though for the first time, brings into being that very situation to which it is also, at one and the same time, a reaction. It articulates its own situation and textualizes it, thereby encouraging and perpetuating the illusion that the situation itself did not exist before it, that there is nothing but a text, that there never was any extra- or con-textual reality before the text itself generated it in the form of a mirage. [...] [H]istory [...] is *not* a text, for it is fundamentally non-narrative and nonrepresentational; what can be added, however, is the proviso that history is inaccessible to us except in textual form, or in other words, that it can be approached only by way of prior (re)textualization.

Derrida escreveu em *De la grammatologie*: “Il n’y a pas de hors-texte” (1967, p. 227) – ou como escreve a tradução brasileira: “Não há fora-de-texto” (1999, p. 194). Jameson procura questionar um certo uso generalizado da noção de texto que teria na frase de Derrida um marco de referência, uma espécie de epígrafe transcendental. Ao afirmar que “history [...] is *not* a text, for it is fundamentally non-narrative and nonrepresentational”, Jameson define implicitamente um texto como narrativo e representacional. No entanto, a concepção de texto que está em jogo na frase de Derrida passa por um questionamento dessa concepção narrativista e representativista, a partir de um deslocamento e de uma generalização do conceito de escritura.

O conceito de escritura implicado na concepção de texto como narrativo e representacional permanece fonético e alfabético. A “concepção representativista” implica que a escritura representa a fala, permanecendo secundária e exterior, não-essencial e não-constitutiva, como um acidente que seria sempre preciso reduzir e conter para acessar a fala, o *logos*, a voz como *locus* essencial e originário da presença (DERRIDA, 2001, p. 30-36). Esse fonologocentrismo está ligado a “uma certa *experiência* ética ou axiológica” da prática da escritura fonético-alfabética (DERRIDA, 2001, p. 31).

Como argumenta Jameson, a “história”, a “realidade” e o “Real” são acessíveis

apenas em forma de texto e isso constitui uma das razões para a afirmação de que “il n'y a pas de hors-texte”. No entanto, Derrida (1999, p. 194-195) sugere que há uma razão mais radical do que essa: na “vida real”, diz ele,

nunca houve senão a escritura; nunca houve senão suplementos, significações substitutivas que só puderam surgir numa cadeia de reenvios diferenciais, o “real” só sobrevivendo, só acrescentando-se ao adquirir sentido a partir de um rastro e de um apelo de suplemento etc.<sup>9</sup>

Como escreve Derrida em *Donner le temps* (1991c, p. 130), trata-se de “textes au sens de traces différentielles”. Na mesma página, ele continua: “Et nous ne pouvons pas faire autrement que partir des textes, et des textes en tant qu'ils partent (qu'ils se séparent d'eux-mêmes et de leur origine, de nous) dès le départ.”

Nas *Passagens*, Walter Benjamin (2007, p. 518) sugere que a história é um texto:

Os acontecimentos que cercam o historiador, e dos quais ele mesmo participa, estarão na base de sua apresentação como um texto escrito com tinta invisível. A história que ele submete ao leitor constitui, por assim dizer, as citações deste texto, e somente elas se apresentam de maneira legível para todos. Escrever a história significa, portanto, citar a história. Ora, no conceito de citação está implícito que o objeto histórico em questão seja arrancado de seu contexto.

A partir do texto, da história como texto e do texto da história, algum ~~o~~ texto *terá sido* dado, significado, produzido, suplementado: o futuro anterior (*terá sido*) descreve a estrutura suplementar da relação entre texto e ~~o~~ texto, a complementaridade originária do signo em geral. Nas palavras de Derrida (1994a, p. 99): “esse conceito de complementariedade originária não implica somente a não-plenitude da presença [...], ele designa essa função de suplência substitutiva em geral, a estrutura do 'em lugar de' [...] que pertence a todo signo em geral”. O signo é alegórico por definição: representa como uma cena e como uma procuração, inventa e encena ao mesmo tempo que substitui e suplementa uma outra realidade, um outro texto, em suma, outro signo. Assim, “[o] para-si seria um em-lugar-de-si: posto para-si, em lugar de si [...]” de modo que “uma possibilidade produz, com atraso, aquilo a que se diz que ela se acrescenta” (DERRIDA, 1994a, p. 100).

Não há determinação última ou contextualização empiricamente saturável, mas sempre a disseminação de sentido da *transtextualidade*: a significação se dá *entre e através de*

<sup>9</sup> Tradução modificada a partir da edição francesa, onde se lê: “il n'y a jamais eu que de l'écriture; il n'y a jamais eu que des suppléments, des significations substitutives qui n'ont pu surgir que dans une chaîne de renvois différentiels, le «réel» ne survenant, ne s'ajoutant qu'en prenant sens à partir d'une trace et d'un appel de supplément, etc.” (DERRIDA, 1967, p. 228).



texto e contexto, no espaçamento iterativo de sua *différance*.

Os contextos são diferenciados entre si e particularizados a partir do jogo da significação, da performatividade iterativa do significado, e não o contrário. A hierarquia de termos segundo a qual intenção e contexto determinariam os significados da representação, que não são dados de antemão mas atribuídos a cada vez, é assim invertida e deslocada em seu eixo. O processo iterativo de significação da representação, cujos significados não são dados de antemão, condiciona e produz contexto e intenção como variáveis que têm um lugar na análise, mas não o lugar determinante da atribuição e do fechamento do significado. Qualquer análise implica já alguma descontextualização. É somente e sempre a partir de alguma descontextualização que pode vir a se dar alguma (re)contextualização. O mo(vi)mento do contexto nunca se completa. “Só existem contextos, e só se pode proceder à distinção habitual texto/contexto se já se tomou o texto em si mesmo, fora de 'seu' contexto, antes de exigir que seja recolocado nele.” (BENNINGTON, 1996, p. 70). O “texto em si mesmo” tomado “fora de 'seu' contexto”: sempre já o texto atravessado pelo que está fora de si mesmo, pelo que o afasta daquilo que seria sua propriedade, “'seu' contexto”, pelos múltiplos efeitos de reenvio da gráfica da transtextualidade.

Qualquer estudo da narrativa fílmica deve atentar para os movimentos múltiplos de descontextualização e recontextualização que estão implicados como possibilidades estruturais na forma filme como tal. O valor de contexto permanece equívoco. O que a reproduzibilidade que caracteriza a forma filme – e, para todos os efeitos, toda “marca” (signo, texto, imagem etc.) – implica é uma citacionalidade, isto é, uma iterabilidade que cinde o pertencimento a qualquer “contexto de produção” e a pertinência absoluta dos “contextos de recepção”. *O valor de contexto deve ser pensado a partir da iterabilidade da significação em geral* (e da forma filme em particular), e não o contrário. Derrida (1991b, p. 25) fala da “possibilidade de destaque e enxerto citacional que pertence à estrutura de toda marca”:

Todo signo, lingüístico ou não-lingüístico, falado ou escrito (no sentido corrente dessa oposição), em pequena ou grande escala, pode ser *citado*, posto entre aspas; por isso ele pode romper com todo contexto dado, engendrar ao infinito novos contextos, de modo absolutamente não-saturável. Isso supõe não que a marca valha fora do contexto mas, ao contrário, que só existam contextos sem nenhum centro absoluto de ancoragem.

Trata-se de pensar a iterabilidade como condição de possibilidade da análise da mediação de um objeto em um contexto e de sua destinação e errância em outros contextos, do pertencimento do objeto a um contexto específico e da necessária iterabilidade que o

dissemina em outros contextos. Trata-se, pois, de uma *contextualidade múltipla e iterativa*, cuja *disseminação originária* (não há contexto absoluto, mas remissão entre contextos – o que rasura também a noção de “origem”) insinua um outro tipo de analítica: não a lógica da contextualização, mas a gráfica da transtextualidade.

#

Christopher Miller (1985, p. 6) sugere que o “discurso africanista” – entendido como o conjunto de enunciações sobre a África produzidas na Europa e, por extensão, no Ocidente – estabelece “a tradition without a beginning” caracterizada por um processo reiterativo, “a sort of cannibalistic, plagiarizing intertextuality”. Gostaria de tomar a sugestão de Miller, no marco da noção de gráfica da transtextualidade, como um ponto de partida metodológico. A nomenclatura ocidentalista da ‘África’ se dá através de remissões entre diversos textos, que se citam, se copiam, se parodiam, se complementam, se substituem: entram numa variedade de relações transtextuais. Como afirma Gérard Genette (1982, p. 7), a transtextualidade, ou “transcendence textuelle du texte”, pode ser definida como “tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes”. Tomo emprestada a noção de transtextualidade de Genette (1982) para questionar a noção de contexto como horizonte de sentido último dos filmes e apontar a abertura do texto a múltiplas disseminações transtextuais.

Gayatri Spivak (1996, p. 86) sugere que Derrida procura deslocar a lógica, isto é, o logocentrismo da metafísica ocidental, e substituí-la pela gráfica, isto é, pela grafemática da marca em geral. Spivak lista uma série de deslocamentos operados por Derrida neste sentido:

the graphic of the trace rather than the logic of the simple origin; the graphic of *différence* [written as *différance*] rather than the logic of identity; the graphic of supplementarity rather than the logic of non-contradiction. [...] [T]he graphic of iterability rather than the logic of repetition.

A justaposição das noções de 'gráfica' (remetendo à generalização do conceito de escritura por Derrida) e de 'transtextualidade' (remetendo à tipologia das relações entre textos de Genette) implica a disseminação entre textos como um trabalho contingente que ultrapassa e funda tanto a atribuição intencional de significado quanto a lógica da contextualização. A noção de gráfica da transtextualidade, em vez da lógica da contextualização, abre a leitura/escritura para o jogo descentrado da *différance*, reconhecendo a disseminação do rastro como condição de possibilidade de qualquer texto.

O que a noção de gráfica da transtextualidade implica em termos analítico-metodológicos é que qualquer itinerário de leitura será, a cada vez e sempre, contingente e

aberto. “Um texto tem sempre várias idades, a leitura deve tomar partido quanto a elas” (DERRIDA, 1999, p. 126). A gráfica da transtextualidade como trabalho interminável de disseminação de significações e sentidos implica que qualquer itinerário transtextual será sempre arbitrário, uma escolha infundamentável em termos absolutos, um caminho que se abre no deserto.

O gênero textual mais adequado para o reconhecimento discursivo e performático da gráfica da transtextualidade consiste no ensaio, cuja forma pode refletir as discontinuidades e tensões que perpassam o movimento transtextual e acolher em sua escritura a contingência que marca necessariamente qualquer itinerário de leitura. Theodor Adorno (2003, p. 35) escreve:

O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada. A harmonia uníssona da ordem lógica dissimula a essência antagonista daquilo sobre o que se impõe. A discontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso.

Meu texto se compõe de fragmentos relativamente descontínuos, embora entretecidos, numa tentativa de reproduzir formalmente as fraturas e discontinuidades, bem como as suturas e continuidades, que atravessam as representações da África na filmografia de Tarzan. Diante das muitas idades da filmografia de Tarzan e de suas representações da África, perante a gráfica da transtextualidade que dissemina seus sentidos e significações, enceno meu itinerário de leitura como um conjunto de caminhos contingentes entre e através de múltiplos contextos.

#

A lógica da contextualização se tornou um imperativo analítico da antropologia cultural na medida em que a disciplina institucionalizava suas práticas de pesquisa e suas formas de conhecimento, entre o final do século XIX e a década de 1920, ou, para dar alguma fisionomia às datas, entre *O Ramo de Ouro* de James George Frazer, cuja primeira edição data de 1890 e *Os Argonautas do Pacífico Ocidental* de Bronislaw Malinowski, cuja primeira edição data de 1922.

A cadeia metonímica disciplinar que se desdobra de Frazer a Malinowski está relacionada ao movimento de institucionalização do trabalho de campo como norma metodológica da antropologia, em contraposição ao que veio a ser conhecido como antropologia de gabinete. Como argumenta Marilyn Strathern (1996, p. 221), Frazer se torna ilegível dentro da antropologia a partir do momento em que se torna possível, plausível e

necessário criticá-lo por tratar os fenômenos culturais “fora de contexto”. Malinowski se tornou o marco de referência do imperativo de colocar os fenômenos estudados, quaisquer que fossem, em contexto.

Strathern afirma que a antropologia de Malinowski se tornou dominante como antropologia moderna e que a chamada antropologia pós-moderna passa também por um questionamento da lógica da contextualização por meio da prática de brincar ou jogar com o contexto. Contudo, Strathern (1996, p. 243) escreve: “hay una diferencia significativa entre borrar los contextos y jugar con ellos, entre juego libre y juego [...]”.

Penso que o reconhecimento da gráfica da transtextualidade como disseminação originária não implica descartar de vez a noção de contexto e não equivale a uma negação da história. Qualquer fechamento será sempre contingente, embora regado e determinado, a cada vez, por necessidades que precisam ser interrogadas. A gráfica da transtextualidade rasura os contextos – ~~e~~ contextos – em vez de apagá-los: não se trata de qualquer “livre jogo”, como se fosse possível um jogo livre de regras, mas de um jogo cujas regras não estão dadas de antemão, *um jogo de regras cuja invenção resta interminável*. O regramento da gráfica da transtextualidade não se fecha nunca, está sempre em vias de se produzir, entre envios e reenvios intermináveis, dos quais as regras são efeitos contingentes, sendo escritas e reescritas no movimento interminável do jogo, performativamente, iterativamente. Campos de forças sociais, políticos, econômicos, históricos recortam e dividem a gráfica da transtextualidade, organizam parcialmente suas remissões e delimitam tendencialmente seu horizonte, constituindo o que se pode chamar de regimes de transtextualidade: regimes de inscrição e excrição que recortam e contém a disseminação.

## Sinestesia

## Enquadramentos

Uma análise das representações da África nos filmes de Tarzan, a partir do campo disciplinar da antropologia, passa necessariamente por diferentes registros de enquadramento. É preciso pensar sinesteticamente o enquadramento, tanto como uma categoria cinematográfica quanto como uma questão antropológica, isto é, tanto como um atributo fílmico-imagético formal quanto como uma problemática ao mesmo tempo disciplinar e sócio-cultural. Distinguirei, a princípio, por ordem crescente de nível de abrangência analítica, três registros de enquadramento:

- a) o *enquadramento imagético*, implicado no filme como forma;
- b) o *enquadramento disciplinar* (duplo), implicado no cinema como prática social institucionalizada e na antropologia como saber acadêmico que participa do campo de estudos do cinema e do audiovisual;
- c) o *enquadramento (trans)cultural*, implicado nos mo(vi)mentos da história (trans)cultural em que se situam os filmes e nas minhas leituras dos filmes.

O enquadramento imagético se configura como uma questão necessária para a prática cinematográfica e para a teoria do cinema. A distinção entre quadro, campo, fora-de-campo e fora-de-quadro se mostra analiticamente útil para compreender a filmografia de Tarzan e o tipo de cinema que a compõe. Jacques Aumont (1995, p. 19) define o quadro como o “limite da imagem”, sendo o campo a “porção de espaço imaginário que está contida dentro do quadro” (p. 21) e o fora-de-campo o “espaço, invisível, mas prolongando o visível”, composto pelo “conjunto de elementos (personagens, cenário etc.) que, não estando incluídos no campo, são contudo vinculados a ele imaginariamente para o espectador, por um meio qualquer” (p. 24). Nesse sentido, “campo e fora de campo pertencem ambos, de direito, a um mesmo espaço imaginário perfeitamente homogêneo, que vamos designar com o nome de *espaço fílmico* ou *cena fílmica*” (AUMONT, 1995, p. 25). Por fim, o “espaço da produção do filme, onde se exhibe e funciona toda a aparelhagem técnica, todo o trabalho de direção e, metaforicamente, todo o trabalho de *escrita*, seria mais adequado defini-lo como *fora de quadro*” (AUMONT, 1995, p. 29). O enquadramento produz o espaço ou cena fílmico, articulando, a partir de uma escrita que se dá fora-de-quadro (isto é, a montagem em sentido amplo), o campo e o fora-de-campo dentro de um quadro.

Como a noção de fora-de-quadro sugere, há mais na questão do enquadramento do que as discussões já vastas implicadas na dimensão imagética do filme como forma. O cinema como prática social institucionalizada aciona diversas outras formas de enquadramento das

imagens: a começar pelo título, que pertence à dimensão do filme como forma e remete também à instituição do cinema, passando pelas formas historicamente variáveis de publicidade (cartazes, anúncios de jornal, *trailers*, propagandas de televisão), uma série de discursos verbais e não-verbais circunscreve qualquer filme. Também as circunstâncias de exibição podem ser consideradas componentes do enquadramento disciplinar da experiência cinematográfica. A sala de projeção e a sala de estar, que são as formas contemporâneas privilegiadas da experiência cinematográfica, encerram diferentes “técnicas do corpo”, para usar a expressão de Marcel Mauss (2003, Sexta parte), que remetem a diferentes regimes de relação entre espectador/a e filme. A questão da relação entre filme e espectador/a articula o enquadramento imagético e o enquadramento disciplinar do cinema, deslocando aos poucos a atenção para a questão do aparato e, em seguida, para o enquadramento (trans)cultural.

No regime do modelo de cinema narrativo dominante, que opera na filmografia de Tarzan, cada filme pressupõe e tenta produzir posições espectatoriais a partir das quais pode e deve ser lido, articulando diversos *modos de endereçamento* (implicados no enquadramento imagético e no enquadramento disciplinar) de maneira diferencial através de uma *economia psíquica da narrativa*: há recompensas e punições, injunções e estímulos, circulando na narrativa e convocando quem assiste a assumir uma determinada posição de sujeito, em detrimento de outras, através do mecanismo de identificação, para ler o que se passa na tela. Há um trabalho de endereçamento do filme, uma destinação em que cálculos de diversas ordens intervêm na tentativa de controlar a relação que virá a se estabelecer, a cada vez, entre filme e espectador/a.

Como argumenta Elizabeth Ellsworth (2001, p. 44), o modo de endereçamento é uma questão dupla que se situa no “volátil entre-espaço” entre o filme e o “público” e cuja experiência “depende da distância entre, de um lado, quem o filme pensa que somos e, de outro, quem *nós* pensamos que somos” (p. 20). Ellsworth (2001, p. 21) afirma que

da mesma forma que o espectador ou a espectadora nunca é exatamente quem o filme pensa que ele ou ela é, assim também o filme não é, nunca, exatamente o que *ele* pensa que é. Não existe, nunca, um único e unificado modo de endereçamento em um filme.

O desajuste se dá, como possibilidade estrutural, tanto no texto fílmico – que eventualmente “erra” a respeito de sua própria posição e da posição dos espectadores e das espectadoras –, quanto na esfera espectatorial – cujos sujeitos eventualmente “erram” a respeito da posição de enunciação do filme e de sua própria posição de leitura.

Em vez de pensar o texto audiovisual como algo que se basta em si mesmo e em seu universo diegético, o qual adquire significado a partir de seu contexto de produção, de um lado, e em vez de pensá-lo como adquirindo sentido sempre, apenas e unicamente, bem como completamente, a partir do(s) contexto(s) de recepção, de outro, é preciso pensar como um processo complexo de negociação se estabelece na própria estrutura textual e coloca em relação a posição de enunciação do texto audiovisual e as posições de recepção, sem privilégio absoluto na determinação do sentido. É necessário pensar, assim, a constituição textual dos modos de endereçamento que circulam na economia psíquica da narrativa e produzem a espectralidade como posição de sujeito: não o espectador ou a espectadora particulares como “negociadores” de sentido – indivíduos ou grupos que delimitam o contexto de recepção – mas *a espectralidade como função narrativa – que delimita os mandatos de leitura preferenciais e as condições transtextuais privilegiadas da significação do texto audiovisual*, aquilo que o torna possível e plausível.

A espectralidade como função narrativa se situa na passagem da esfera da “identificação primária” para a esfera da “identificação secundária”, nos termos de Christian Metz (2003). Entre a identificação (primária) com o dar-a-ver-e-ouvir do aparelho e com o filme como discurso e narratividade, por um lado, e a identificação (secundária) com personagens específicos e com agências diegéticas, por outro, *a espectralidade se dá como sutura*: entretecendo o mandato de subjetivação do texto audiovisual e os mandatos de subjetivação movimentados pela narrativa, sob a forma de personagens, espaços, etc.

Pensar a questão da relação entre filme e espectador/a como uma dinâmica textual, isto é, pensar a espectralidade como função narrativa, possibilita entrever, por um trabalho do negativo e de leitura a contrapelo, a disfunção que assombra cada filme, sugerindo a perturbação dos mandatos de subjetivação espectral implicados no regime dominante. Se o regime cinematográfico dominante ainda hoje se baseia na produção calculada da espectralidade como função narrativa que comanda uma subjetivação privilegiada, minha análise passa pela provocação do erro e da errância que possibilitam interromper os mandatos espectoriais. Trata-se de explorar as potências de um certo jogo do desenquadramento.

Nas formas de experiência cinematográfica possibilitadas pela sala de estar como local de exibição (ou seja, a situação em que assisto e analiso a filmografia de Tarzan), surgem novas possibilidades de interrupção e reconfiguração da narrativa e dos mandatos espectoriais, relacionadas às tecnologias digitais do audiovisual. Todas as possibilidades e limites da análise aqui proposta da filmografia de Tarzan *pertencem tensamente* ao campo de possibilidades das tecnologias digitais. Minha postura analítica tem como uma de suas

condições de possibilidade as formas de experiência cinematográfica que pertencem à sala de estar e ao aparato técnico que a compõe.

Diante do mandato da espectadorialidade, minha postura de leitura envolve um trabalho de *intimidade crítica*, cujas possibilidades se potencializaram com os desenvolvimentos mais recentes das tecnologias audiovisuais, especificamente com as possibilidades dos aparelhos de DVD de alteração do ritmo da experiência cinematográfica. Laura Mulvey, em entrevista a Esther Hamburger (2006), sugere que as mídias digitais como o DVD abrem a possibilidade de intervenção, por parte do espectador, na velocidade dos filmes (que não precisam mais ser assistidos necessariamente a 24 quadros por segundo, como antes): “A tecnologia digital deu ao espectador a possibilidade de alterar a velocidade do filme, parando, repetindo, pulando trechos, assistindo por capítulos. Esse espectador pode controlar o filme tanto em termos estéticos quanto talvez em termos eróticos”. O desenquadramento como potência não se realiza nunca absolutamente, mas configura um impulso de leitura que orbita e habita qualquer texto. O que tecnologias digitais como o DVD permitem, de acordo com minha leitura do argumento de Mulvey na entrevista citada, é multiplicar e exacerbar as possibilidades do desenquadramento.

Uma das formas do trabalho de endereçamento de um filme está relacionada às convenções mais ou menos institucionalizadas de classificação genérica. Trata-se de uma forma de enquadramento disciplinar que atravessa o cinema e o inscreve no campo mais amplo do discurso em geral. Um filme envolve sempre vários gêneros em sua composição, dispondo-os em relações complexas de dominância e subordinação. A interrogação das memórias de gênero que habitam a filmografia de Tarzan possibilita, ao mesmo tempo, especificar os gêneros que enquadram as narrativas e assinalar os gêneros “menores” que são apropriados pelos gêneros dominantes e, contudo, remetem para além deles. O “primeiro cinema” e seu universo social e histórico compõem assim uma espécie de matriz genérica menor que é constitutiva da filmografia de Tarzan. As séries de memórias de gênero menores são apropriadas, na filmografia de Tarzan, por um maquinário narrativo governado pelas convenções do melodrama e da aventura. No entanto, com as novas possibilidades oferecidas pelo controle espectadorial do ritmo do filme por meio de tecnologias digitais, torna-se possível perturbar, em alguma medida, a ordenação dos gêneros e, jogando com as potências do desenquadramento, deslocar a moldura de leitura.

O enquadramento disciplinar que está em jogo nesta análise das representações da África na filmografia de Tarzan não pertence, contudo, apenas ao universo da experiência cinematográfica dita “de ficção”. Remetendo ao cinema documentário, o campo disciplinar da



antropologia estabelece injunções e demandas cuja força emoldurante também é necessário levar em conta aqui.

É preciso reconhecer o enquadramento da antropologia como disciplina acadêmica – na forma de um Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, dentro da Universidade Federal de Santa Catarina, conectado a redes institucionais nacionais e internacionais de debate disciplinar e interdisciplinar. Uma série de programas parcialmente pré-determinados são acionados na produção do enquadramento disciplinar da antropologia: cursos semestrais e rituais de qualificação, por exemplo, instauram demandas e procuram demarcar os caminhos do pensamento com marcos disciplinares (autores clássicos, conceitos fundamentais, métodos e técnicas de pesquisa etc.)<sup>10</sup>.

“Por Tarzan ou por Nanook: o filme antropológico à procura de seu *punctum*” é o título exemplar de um artigo em que Március Freire (1998) põe em cena o que está em jogo para a antropologia e para o cinema documentário num estudo da filmografia de Tarzan: trata-se da questão da relação da disciplina antropológica e do documentarismo cinematográfico com o exotismo e o etnocentrismo em suas formas cinematográficas. Freire (1998, p. 130) afirma que o “filme etnográfico” começou “ancorado no colonialismo e na exploração do exotismo”. E continua dizendo que:

de todos os “cenários roubados”, talvez o mais plenamente explorado tenha sido a África, berço da mais inventiva criação do etnocentrismo ocidental: *Tarzan, o rei dos macacos*. Foram mais de 35 filmes e pelo menos 12 atores diferentes que nunca saíram de Hollywood para encarnar o musculoso homem branco que a imaginação de Edgar Rice Burroughs fez aterrissar nas selvas africanas para defender os fracos e oprimidos. (FREIRE, 1998, p. 131).<sup>11</sup>

Freire (1998, p. 131) concebe “os filmes documentários em geral e o documentário de caráter antropológico, em particular” como dotados de uma “natureza, ou seja, sua missão

---

<sup>10</sup> Os diálogos interdisciplinares com a teoria literária, a literatura comparada e a teoria do cinema em geral também engendram formas de enquadramento e passam por programas parcialmente pré-determinados de pensamento – que se manifestam sobretudo na forma de disciplinas cursadas em outros programas de pós-graduação e em eventos da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), da Associação Internacional de Literatura Comparada (AILC) e da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine). Contudo, suas demandas e marcos referenciais permanecem subordinados ao enquadramento disciplinar da antropologia, cuja maior efetividade prática está relacionada a meu pertencimento institucional e a minha formação profissional e acadêmica.

<sup>11</sup> A afirmação de que os atores que representaram Tarzan no cinema “nunca saíram de Hollywood” *não* está, de fato, correta e, além disso, está atravessada por problemas analítico-interpretativos que são anteriores a qualquer julgamento de fato. Em todo caso, minha análise está preocupada com o que se pode chamar de efeitos imaginários das representações fílmicas da África, sejam as imagens feitas *in loco* ou não: não se trata de acusar os erros factuais dos filmes, mas de compreender o que as imagens visuais e sonoras movimentadas encerram e descerram, escondem e revelam, a respeito do que chamo de economia política do nome de 'África' e de um de seus regimes, a nomenclatura ocidentalista da 'África'.

de 'informar' o espectador sobre aspectos da sociedade dos homens”, a qual teria sido, segundo ele, “desviada em proveito da exploração dos ingredientes mais espetaculares dessa sociedade que agradariam, com certeza, a esse mesmo espectador”. Portanto, a filmografia de Tarzan, de 1918 até hoje, figura o exotismo a que a antropologia pretende contrapor e opor suas etnografias, seu discurso especializado, sua autoridade científica. A chamada antropologia visual encontra na filmografia de Tarzan uma espécie de fonte negativa. Embora não seja elaborada no texto em questão, a alternativa do título de Freire, “Por Tarzan ou por Nanook”, contrapõe os protagonistas de uma série de filmes criticada por Freire, *Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty, e de um filme que se constituiu em modelo da antropologia visual e do cinema documentário em geral.

Num enquadramento antropológico e naquilo que nele reenvia ao cinema documentário, um estudo das representações da África na filmografia de Tarzan passa por um questionamento das “informações” veiculadas nos filmes “sobre aspectos da sociedade dos homens”, para usar as palavras de Freire, isto é, sobre as sociedades africanas, em termos de veracidade e falsidade, adequação ou inadequação empírica. A leitura de Freire, enfatizando o exotismo e o etnocentrismo que operam nos filmes de Tarzan, aponta para a inadequação das representações da África ali veiculadas e para as necessidades ocidentais a que elas obedecem – agradar ao espectador com espetáculos domesticados etc.

O argumento de Freire, nesse sentido, encaminha-se como um questionamento da nomenclatura ocidentalista da 'África', mas não chega a questionar a escritura da 'África'. Minha postura em relação ao enquadramento disciplinar da antropologia reconhece a validade da crítica de Freire, suplementando-a com uma atenção à escritura da 'África' que insinua a problemática da invenção, deslocando o foco do enquadramento disciplinar para o enquadramento (trans)cultural. O exotismo e o etnocentrismo aparecem como efeitos da censura da nomenclatura ocidentalista da 'África', que se deixa habitar, contudo, por elementos estranhos deslocados, condensados e representados em outros termos, os quais apenas um certo jogo do desenquadramento torna possível decifrar.

Os diferentes registros de enquadramento correspondem às dimensões da problemática do aparato, entendido como articulação entre tecnologia, práticas institucionais e ideologia. O enquadramento imagético implicado na tecnologia cinematográfica se articula ao enquadramento disciplinar implicado no cinema e na antropologia como práticas institucionais, relacionando-se ambos ao enquadramento cultural implicado na ideologia, entendida como regime de verdade e fantasia que se projeta e se desloca em cada filme. Portanto, a articulação entre os registros de enquadramento imagético e disciplinar faz parte

de um registro de enquadramento mais amplo pelo qual qualquer leitura deve passar. Trata-se do enquadramento da filmografia de Tarzan através de diferentes molduras culturais no decorrer de sua história, delimitando regimes de verdade e fantasia que procuram compreender as representações movimentadas pelos filmes.

O registro (trans)cultural da questão do enquadramento está relacionado à genealogia e à história da filmografia de Tarzan e constitui o objeto último de minha análise das representações da África. A interrogação da nomenclatura ocidentalista da 'África' e da escritura da 'África' depende de um movimento de transbordamento, passando do enquadramento cultural delimitado pela genealogia ocidental de Tarzan para o enquadramento transcultural insinuado pela história de sua disseminação glocal.

Em cada registro de enquadramento – imagético, disciplinar e (trans)cultural – trata-se de jogar com as potências do desenquadramento para projetar outras formas de imaginar a África que, impressas na filmografia de Tarzan, são rasuradas e reprimidas pelas formas dominantes de enquadramento. No deslocamento analítico do enquadramento imagético ao enquadramento disciplinar até, por fim, o enquadramento (trans)cultural, encena-se o movimento de um vagaroso e gradual transbordamento: na história transcultural de Tarzan, o que está em jogo são as passagens para além do quadro, segundo a gráfica da transtextualidade como princípio de leitura/escritura.

## Genealogia

## A modernidade e seus sonhos

As narrativas de Tarzan pertencem a uma genealogia ocidental que tem na modernidade um ponto crítico. A vida na modernidade constitui uma das motivações históricas e um dos motivos temáticos que habitam os romances, filmes e demais produtos referenciados no nome de 'Tarzan' e reconhecidos pela ERB Inc. A remissão à África e às figuras do selvagem e do primitivo como representações da alteridade encerra uma dimensão alegórica em que se tornam legíveis as condições que marcam o lugar de enunciação das narrativas: as ansiedades e contradições da modernidade tal como experimentada no Ocidente.

Uma cena singular ronda de forma recorrente os encontros da modernidade ocidental com a figura do primitivo. Pode-se denominá-la, como que compondo um hieróglifo, *a cena do fonógrafo*. É preciso tornar legível o hieróglifo composto pela cena e por sua denominação – a metonímia que pertence a sua iconografia e a organização da mimese que orienta sua ideologia – para compreender como a cena do fonógrafo comenta a modernidade.

#

Em “O conceito e a tragédia da cultura” (ensaio de 1911), Georg Simmel (1998a, p. 105) escreve sobre “a situação problemática típica do homem moderno”:

o sentimento de ser circundado por inúmeros elementos culturais que não lhe são desprovidos de significação, mas que também não são, em seu fundamento, plenos de significação – elementos culturais que no conjunto possuem algo de opressivo, porque ele não pode assimilar interiormente a todos individualmente, e tampouco pode simplesmente descartá-los, uma vez que eles pertencem potencialmente à esfera de seu desenvolvimento cultural. Poder-se-ia caracterizar isso com a inversão da frase que qualificava os primeiros franciscanos em sua pobreza serena, em sua absoluta libertação de todas as coisas, que de alguma maneira conduziram o caminho da alma através de si e fariam dele um caminho indireto: *nihil habentes, omnia possidentes* – em vez disso, os homens de culturas muito ricas e sobrecarregadas *omnia habentes, nihil possidentes*.

É em relação a essa “situação problemática” da vida humana na modernidade que se tornam legíveis as ansiedades constitutivas das narrativas de Tarzan e das representações da África e do primitivo nelas movimentadas. O que se ressalta dessa forma é a formação de uma idéia da modernidade como cultura de *ruptura*, a “tese do caráter negativo, sem repouso e contingente da vida moderna” (FERREIRA, 2000, p. 107). Discutindo o conceito de vida em Simmel, Jonas Ferreira (2000, p. 107) afirma:

Parece significativo o fato de que a produção de instrumentos, o estabelecimento de um intermediário entre *desejo* e *fruição*, esteja na base de uma mudança que

instaura o processo de humanização do ser humano: a passagem de uma relação direta entre o “animal humano” e a natureza para uma relação indireta: ser humano-meios-fins. [...] A emergência da vida como problema filosófico e existencial, assim, é produto de um processo em que uma estrutura tecnológica mediativa torna-se progressivamente complexa, separando mais e mais o desejo humano da possibilidade de fruição. Tempo, consciência, causalidade são formas de manifestar esta fissura no ser. Em outras palavras, tanto mais a perspectiva de fruição escapa num labirinto de relações sociais e produtivas, tanto mais a vida constitui-se como problema ontológico.

A separação entre desejo e fruição – elemento constitutivo da vida humana e sinal diferenciador do humano em relação ao animal para toda uma tradição filosófica – se potencializa com um dos eventos paradigmáticos da época moderna: a destruição ou expropriação da experiência. Tema caro a toda a tradição crítica que culmina em pensadores como Theodor Adorno e, sobretudo, Walter Benjamin, além de Simmel e, mais recentemente Giorgio Agamben, a destruição da experiência na época moderna passa pela emergência do desejo como uma categoria central de compreensão da vida humana – da filosofia hegeliana do Espírito à psicanálise freudiana. Como argumenta Giorgio Agamben (2005, p. 34-35), o desejo se torna “a idéia de uma inapropriabilidade e inexauribilidade da experiência” e, nos termos de Ferreira, distancia-se da fruição. O *desejo* se vincula à “fantasia, insaciável e incomensurável”, e se diferencia assim da *necessidade*, vinculada à “realidade corpórea, mensurável e teoricamente satisfazível” (AGAMBEN, 2005, p. 36). A modernidade aparece assim como uma época da desproporção: conforme Ferreira (2000, p. 106), reconhece-se a “vida moderna como dinâmica de desproporção e portanto de contingência”.

Mas se a modernidade aparece como uma ruptura em relação ao passado, ela não se dá, contudo, a partir de fora, como uma força que perturba uma ordem tradicional e instaura a contingência da desordem e da desproporção. Para Simmel (1998a), a destruição da experiência advém como um processo endógeno à cultura de sua época, resultado de forças próprias e profundas ligadas à essência mesma da cultura. Simmel (1998a, p. 103-104) parece assim compreender a “situação problemática típica do homem moderno” como uma espécie de instância extrema da “tragédia própria da cultura”:

como destino trágico – em contraposição ao triste ou ao que destrói a partir de fora – entendemos o seguinte: que as forças aniquiladoras dirigidas contra uma essência brotam das camadas mais profundas desta mesma essência; que com a sua destruição se consuma um destino que já estava instalado nela mesma e que o desenvolvimento lógico constitui justamente a estrutura com a qual a essência construiu sua própria positividade.

A vida na modernidade se inscreve sob o signo da expropriação ou destruição da

experiência como tragédia moderna da cultura. A possibilidade de experienciar os diversos elementos culturais que compõem a modernidade foi expropriada dos homens modernos, que tudo têm a sua disposição, em meio às torrentes urbanas de mercadorias, pessoas, imagens e sensações, mas nada podem ou conseguem experienciar.

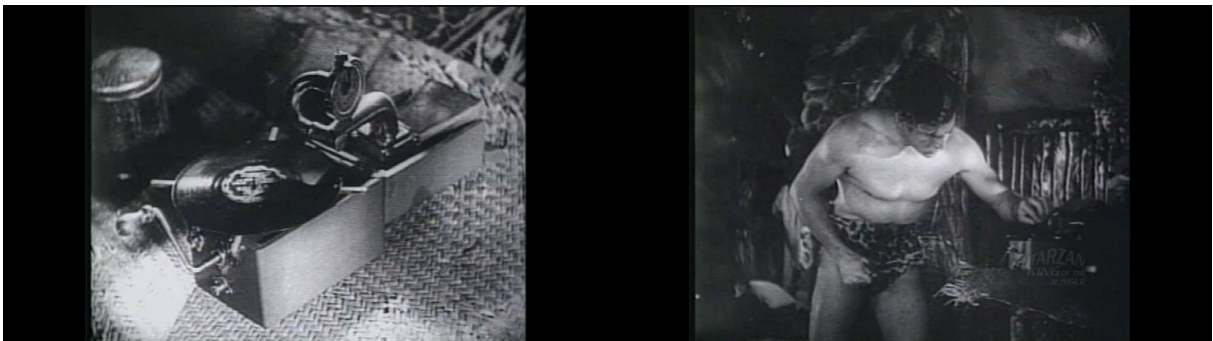
A modernidade instaura, portanto, a paradoxal experiência da destruição ou expropriação da experiência. O momento histórico que veio simbolizar de forma emblemática essa situação foi a Primeira Guerra Mundial. Em um conciso e contundente ensaio de 1933, “Experiência e pobreza”, Walter Benjamin (1994, p. 115) condensa a problemática:

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano.

Se a Primeira Guerra Mundial simboliza, como uma espécie de caricatura perversa, a experiência da destruição da experiência, o processo que leva à intensificação dessa ansiedade moderna se estende desde muito antes e permanece ainda em curso, relacionando-se aos desenvolvimentos técnicos que cada vez mais tomam conta da vida cotidiana. Benjamin (1994, p. 115) afirma, na seqüência da citação anterior: “Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem”.

#

Em muitos dos filmes de Tarzan, assim como nas viagens coloniais, o fonógrafo é um dos itens fundamentais na bagagem de viajantes brancos na África, possibilitando levar a toda parte representações sonoras (músicas e vozes) da domesticidade imperial e simbolizando o poder técnico de que se investe o Ocidente diante da alteridade colonial. O fonógrafo representa metonimicamente o desenvolvimento da técnica que marca a experiência ocidental da modernidade mundial.



*Tarzan the Fearless, 1933*

No início de *Tarzan the Fearless* (1933), no interior da cabana do Dr. Brooks, um explorador branco que é seu amigo, Tarzan, que mexe com vaga curiosidade em objetos como livros, representa o papel do primitivo. Ao encontrar o fonógrafo, Tarzan faz rodar o disco e o deixa de lado, como fizera com o livro após folheá-lo, sem interesse. Em seguida, ao colocar um objeto sobre a mesa onde está o fonógrafo com o disco rodando, ainda silencioso, Tarzan involuntariamente faz a agulha do fonógrafo cair sobre o disco. Diante do som, ele se afasta com um salto, assustado. Armado com sua faca, aproxima-se novamente, curioso, fascinado, enquanto o Dr. Brooks ri.



*Tarzan and His Mate*, 1934

Em *Tarzan and His Mate* (1934), os viajantes brancos levam um fonógrafo em sua expedição e, após encontrarem Jane, que vive com Tarzan, acampam. À noite, enquanto Jane prova vestidos em uma cabana, o fonógrafo chama a atenção, inicialmente, dos nativos que acompanham a expedição como carregadores de bagagem e, em seguida, de Tarzan, enquanto a silhueta de Jane experimentando os vestidos é objeto do olhar fílmico, ao som da música.

Os nativos negros e Tarzan desempenham de formas diferentes o papel do primitivo diante do fonógrafo. Enquanto os nativos se aproximam no fundo do quadro, Martin Arlington olha em direção à cabana onde Jane experimenta os vestidos. Ao perceber que os negros se reúnem em torno do fonógrafo, ele os manda sair. Jane acaba por sair da cabana em um dos vestidos e os dois dançam ao som da música, até que Martin tenta beijá-la. Jane se nega e afirma sua fidelidade a Tarzan, que desce então de uma árvore e, com a faca na mão, caminha em direção a Jane e Martin. No entanto, ele na verdade caminha em direção ao fonógrafo.

Ninguém tenta afastar Tarzan do fonógrafo. *Como um selvagem e um branco, Tarzan pode representar uma primitividade cuja alteridade se encontra domesticada.* Jane explica a ele que aquilo é música: “como os nativos fazem com seus tambores”, lê-se nas legendas enquanto a voz de Jane diz “like the natives make on their tom-toms”. Em seguida, ela

acrescenta: “Isso é um pouco mais civilizado”/“This is a little bit more civilized”, mostrando a Tarzan que, ao erguer a agulha, a música pára. *A figura do primitivo se cinde, na filmografia de Tarzan, em termos raciais: Tarzan personifica uma espécie de usurpação do lugar imaginário que os povos primitivos ocupam nos discursos do Ocidente.*



*Tarzan and His Mate, 1934*

Martin Arlington conclui a cena do fonógrafo fazendo voltar o motivo sexual que a iniciara e que se prolongará em seguida em torno da reação de Tarzan às roupas de Jane: “A música ainda consegue acalmar o selvagem, mas eu conheço uma fascinação maior”/“Music still hath charms to soothe the savage, but I know greater fascination”. Um discurso de gênero se insinua: a figura da mulher branca, de Jane, ocupa o lugar de objeto do fascínio, ao lado do fonógrafo, enquanto o olhar implicado permanece o de homens brancos ocidentais.

A fascinação é justamente o que está em questão na cena do fonógrafo e em sua recorrência nos discursos ocidentais sobre o encontro colonial. Como escreve Michael Taussig (1993, p. 199), “the phonographic mis en scène is surprisingly common in twentieth century descriptions of 'primitive' peoples”. Segundo Taussig, a pergunta que precisa ser feita a respeito da cena do fonógrafo é: “why Westerners are so fascinated by Others' fascination with this apparatus”?

Em “Experiência e pobreza”, é possível entrever uma resposta a essa pergunta. Após descrever a “miséria” que se abateu sobre o “homem moderno”, Benjamin (1994, p. 115) pergunta: “qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?”, remetendo à “situação problemática típica do homem moderno” de que fala Simmel: a disponibilidade de elementos culturais está associada à impossibilidade de experimentá-los. Benjamin (1994, p. 116) tenta descrever a situação como “uma nova barbárie”, para, em suas palavras:

introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro



dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda.

Na cena do fonógrafo, Tarzan usurpa o lugar do primitivo para representar, como um branco, a possibilidade de transformar a pobreza de experiência da modernidade numa chance de “começar de novo”, isto é, numa ocasião para recriar a modernidade. Walter Benjamin caracteriza o que chama de “pobreza de experiência” dos “homens modernos” de forma similar a como Simmel descreve a “tragédia da cultura”, sugerindo que se trata de uma espécie de saturação: “eles 'devoraram' tudo, a 'cultura' e os 'homens', e ficaram saciados e exaustos” (BENJAMIN, 1994, p. 118), buscando ler os sinais da possibilidade de um novo começo na barbárie moderna, ele descreve a atmosfera ideológica que permeia a cena do fonógrafo e circunda a emergência de fantasias como as narrativas de Tarzan:

Ao cansaço segue-se o sonho, e não é raro que o sonho compense a tristeza e o desânimo do dia, realizando a existência inteiramente simples e absolutamente grandiosa que não pode ser realizada durante o dia, por falta de forças. A existência do camundongo Mickey é um desses sonhos do homem contemporâneo. É uma existência cheia de milagres, que não somente superam os milagres técnicos como zombam deles. [...] A natureza e a técnica, o primitivismo e o conforto se unificam completamente, e aos olhos das pessoas, fatigadas com as complicações infinitas da vida diária e que vêem o objetivo da vida apenas como o mais remoto ponto de fuga numa interminável perspectiva de meios, surge uma existência que se basta a si mesma, em cada episódio, do modo mais simples e mais cômodo [...]. (BENJAMIN, 1994, p. 118-119).

Assim como a de Mickey, a existência de Tarzan se dá como um sonho moderno. Tarzan repetidamente personifica um herói que “zomba” dos “milagres técnicos”, no espírito de uma postura anti-moderna (ao menos aparentemente) que, como argumenta David Bradburd (2006), permeia a cultura da passagem entre o século XIX e o século XX e se prolonga em “valores anti-modernos” com diferentes inflexões no decorrer do século XX como um todo. Pode-se dizer que o encontro da modernidade com a figura do primitivo que se dramatiza na cena do fonógrafo é reencenado em diversos filmes e narrativas de Tarzan como um contato entre o primitivo e uma série de objetos modernos, de livros a aviões.

Em *Tarzan in Manhattan* (1989), filme que atualiza o mito de Tarzan para o seu tempo, o contato de Tarzan, no apartamento de Jane em Nova York, com a televisão, o telefone, o aparelho de som e outros objetos da “civilização” repete e atualiza a cena do fonógrafo em uma chave cômica. Diante de todos esses objetos modernos, Tarzan, neste e em outros filmes, representa a figura do primitivo como um desajustado à civilização urbana e industrial.

Em *Tarzan's New York Adventure* (1942), a viagem de Tarzan, Jane e Chita à procura de Boy em Nova York ocasiona uma série de comentários críticos em relação à “civilização”: “Em todo lugar encontraremos mentiras e fraudes. Sua honestidade e franqueza serão desvantagens. Morreria de tristeza ao ver sua força e coragem nas armadilhas da civilização. E eu serei a única guia que você terá.”/“Everywhere we’ll be met with lies and deceit. Your honesty and directness will only be handicaps. It’d break my heart to see your strength and courage in the quicksands of civilization. And I’ll be the only guide you have.”, diz Jane a Tarzan antes de partirem. Chegando a Nova York, que vêem pela janela do avião, Tarzan comenta: “Selva de pedra.”/“Stone jungle.” Jane complementa: “Sim, selva feita por homem.”/“Yes, a man-made jungle.” Tarzan estranha quando Jane explica que “nativos” vivem ali para “concentrarem seus esforços”/“to concentrate their efforts” e, assim, “poupar tempo”/“to save time”.

Assim como no filme de 1989, a viagem de Tarzan a Nova York em 1942 se inscreve sob o registro do cômico. Tarzan possibilita o estranhamento, por meio do riso, de objetos modernos. Tarzan “traduz” o que ouve no rádio comicamente: “Dança de guerra! Onde estão nativos?”/“War dance. Where natives?”, diz ele ao ouvir um *jazz* quando Chita liga o rádio; “Mulher doente. Gritar por pajé.”/“Woman sick. Cry for witch doctor.”, diz ele sobre um canto lírico; Jane ironiza: “Você devia ser crítico, querido.”/“You should be a critic, darling.”; quando Jane desliga o rádio e lhe pergunta o que achou, Tarzan responde: “Bom. Agora rádio bom.”/“Good. Now radio good.”

Os comentários de Tarzan condensam o que a cena do fonógrafo cifra. *Se a modernidade se dá, no Ocidente, como uma hipertrofia da técnica, que se sobrepõe ao ser humano, a cena do fonógrafo em sentido amplo possibilita, como num sonho, o estranhamento que pode abrir espaço para a projeção de possibilidades alternativas.* Em várias das suas aparições multimidiáticas, Tarzan escapa das “complicações infinitas da vida diária” com a força e a destreza de um herói idealizado em contraposição à experiência da destruição ou expropriação da experiência. Tudo se passa, recorrentemente, como se sua existência se bastasse a si mesma, no comando de um território selvagem cravado no interior de uma África imaginária.

Não se trata, contudo, de fugir da modernidade, mas de recriá-la. Na cena do fonógrafo e além dela, o primitivismo ideológico que habita a filmografia de Tarzan realiza um movimento de saída e retorno que comenta a modernidade, inclusive criticamente, para reinventá-la. Em *Tarzan's Secret Treasure* (1941), a chegada de viajantes brancos à selva envolve o contato de Boy com diversos objetos, entre os quais uma espécie de buzina. Tarzan

comenta com O'Doul, um dos viajantes que se alinha ao Bem no esquema melodramático da narrativa: “Fazer barulho igual rinoceronte.”/“Make noise like rhino.” “Não é um barulho tão bom.”/“Not so good a noise, I'll wager”, responde o outro, acrescentando: “Nenhum aparelho mecânico se iguala com a voz de uma criatura viva.”/“No mechanical contrivance can compete with the voice of a living creature.” Ao que Tarzan responde: “O'Doul homem esperto.”/“O'Doul smart man.”

Mariana Torgovnick (1990) situa sua leitura dos romances de Tarzan no quadro de um questionamento sobre a constituição imaginativa mutuamente informada de primitivo e moderno e sobre o primitivismo como constitutivo da modernidade. Assim, Torgovnick procura “levar Tarzan a sério” e o compreende como uma figuração ocidental; suas narrativas movimentariam imagens do primitivo, do homem, do animal etc. que informam as formas modernas de subjetividade e estar no mundo. As narrativas de Tarzan não são, assim, fantasias escapistas, mas comentam a modernidade através de um apelo ao primitivo. Nesse sentido, quando o Tarzan solitário (sem Jane ou qualquer outra companhia) de *Tarzan the Magnificent* (1960) despede-se dos viajantes brancos que ajudou a chegar a Kairobi (*sic*), um deles, chamado Ames, comenta: “Bem... de uma selva a outra.”/“Oh, well, from one jungle to another.” Outro, chamado Conway, responde: “Talvez a selva dele seja melhor.”/“Maybe his jungle is the best.” Como argumenta Torgovnick (1990, p. 45), trata-se de produzir e movimentar formas de imaginar o primitivo como “a source of empowerment – as a locus *for* making things anew”:

In this use of the primitive for social commentary and the projection of alternative possibilities, the Tarzan novels are not just an epiphenomenon of primitivism. They are in many ways the best place to begin to understand what modernity had at stake in its encounters with the primitive. (TORGOVNICK, 1990, p. 45-6).

Se, por um lado, as narrativas de Tarzan pertencem a uma genealogia ocidental que as inscreve na modernidade como um texto num contexto, por outro lado, como aventuras numa África imaginária, as narrativas de Tarzan extrapolam o contexto da modernidade, projetando outros sentidos. O moderno e o anti-moderno permanecem numa relação de co-pertencimento. Um duplo vínculo configura a relação das narrativas de Tarzan com a situação problemática da vida na modernidade. Como um sonho, como aventuras, as narrativas de Tarzan pertencem ao contexto da modernidade e, ao mesmo tempo, exorbitam seu círculo.

No entanto, em vez de exacerbar o movimento de abertura de possibilidades alternativas, Tarzan acaba operando, em suas narrativas, para policiar as fronteiras e conter o

potencial crítico da figura do primitivo, usurpando-a e expropriando-a do que pode ser perturbador em sua alteridade. Uma economia da fantasia marca os sonhos da modernidade, impondo a toda figura liminar um mandato de retorno à domesticidade imperial e remetendo à economia desigual do sistema mundial colonial/moderno. Tanto em termos comerciais quanto em termos imaginativos, as narrativas de Tarzan usurpam, expropriadam e cooptam a figura do primitivo. Esta se inscreve dentro de uma teleologia colonial que traça um caminho duplo de extrapolação – exorbitando o contexto da modernidade – e de retorno – capitalizando o exorbitante para reinvestir a domesticidade.

## Destinerrância

## O colonialismo e a problemática do caminho

O colonialismo envolve uma preocupação e uma ansiedade em relação à via, ao caminho, à destinação, ao desvio e ao extravio. No movimento das viagens que demarcam em múltiplos sentidos a expansão colonial ou nas ideologias da missão civilizadora ou do missionarismo cristão, por exemplo, está em jogo o traçado de vias: os caminhos entre metrópole e colônia e a via certa da religião, desenrolando-se sob o exemplo da *Via Crucis*, são formas da problemática do caminho no colonialismo, que emerge também na construção e no uso de estradas, ferrovias e hidrovias para transportar produtos da exploração e colonos, trabalhadores e matérias-primas.

Em todo caso, a problemática do caminho no colonialismo articula uma teologia missionária da conversão a uma teleologia secular da conquista, estruturando o projeto colonial e a política territorial, a política populacional e a política econômica que o compõem. Em *The Invention of Africa*, Valentin Y. Mudimbe (1988, p. 2) escreve:

it is possible to use three main keys to account for the modulations and methods representative of colonial organization: the procedures of acquiring, distributing, and exploiting lands in the colonies; the policies of domesticating natives; and the manner of managing ancient organizations and implementing new modes of production. Thus, three hypotheses and actions emerge: the domination of physical space, the reformation of *natives'* minds, and the integration of local economic histories into the Western perspective.

A problemática do caminho permeia as três “hipóteses e ações” de que fala Mudimbe, os três eixos de operação do projeto colonial: na “dominação do espaço físico”, o traçado do caminho estabelece marcos e canais de transporte e comunicação; na “reforma das mentes nativas”, o missionarismo cristão e/ou a missão civilizadora vêm apontar incisivamente o caminho a ser seguido para a salvação e/ou para a civilização; na “integração das histórias econômicas locais na perspectiva ocidental”, o capitalismo inscreve as economias locais nas redes ocidentais que se projetam globalmente como um emaranhado de caminhos de circulação de valor.

A estrutura do colonialismo estabelece uma destinação colonial em termos territoriais, populacionais e econômicos: a dominação do espaço físico, a dominação do espaço psíquico e a dominação do espaço da produção constituem o horizonte tríplice do empreendimento colonial. No entanto, cada um desses eixos se inscreve num espaço de negociação e disputa em que a destinação colonial se mostra vacilante: o colonialismo aparece como um movimento global projetado, enunciado, fundado numa lógica da dominação – e

sulcado, escrito, atravessado (em múltiplos locais) por contradições, paradoxos e aporias. Se o projeto colonial estabelece uma te(le)ologia, demarcando uma intenção, uma destinação colonial, a história transcultural do colonialismo sugere que há uma espécie de desvio constitutivo, uma errância que habita antecipadamente a destinação colonial e constitui sua historicidade mesma, isto é, sua abertura e sua incompletude constitutivas e sua temporalidade performativa, iterativa.

#

O colonialismo participa das narrativas de Tarzan, de 1912 até hoje, como um pano de fundo, um campo de forças em movimento e uma herança histórica. No romance *Tarzan of the Apes*, de acordo com o que o narrador afirma ter ouvido e com os documentos que afirma ter visto – um diário envelhecido de um homem que já morreu e alguns papéis confidenciais do British Colonial Office – John Clayton, Lord Greystoke, parte da Inglaterra, acompanhado por sua esposa Alice, com destino a uma colônia britânica na África Ocidental. O ano é 1888 e a motivação da viagem que dá início à narrativa pertence, a um tempo, à política territorial, à política populacional e à política econômica que compõem o colonialismo como projeto.

From the records of the Colonial Office and from the dead man's diary we learn that a certain young English nobleman, whom we shall call John Clayton, Lord Greystoke, was commissioned to make a peculiarly delicate investigation of conditions in a British West Coast African Colony from whose simple native inhabitants another European power was known to be recruiting soldiers for its native army, which it used solely for the forcible collection of rubber and ivory from the savage tribes along the Congo and the Aruwimi.

The natives of the British Colony complained that many of their young men were enticed away through the medium of fair and glowing promises, but that few if any ever returned to their families.

The Englishmen in Africa went even further, saying that these poor blacks were held in virtual slavery, since after their terms of enlistment expired their ignorance was imposed upon by their white officers, and they were told that they had yet several years to serve.

And so the Colonial Office appointed John Clayton to a new post in British West Africa, but his confidential instructions centered on a thorough investigation of the unfair treatment of black British subjects by the officers of a friendly European power. Why he was sent, is, however, of little moment to this story, for he never made an investigation, nor, in fact, did he ever reach his destination. (BURROUGHS, 1990, p. 15-16).

A prosa de Burroughs carrega alguns dos movimentos discursivos e imaginações do projeto colonial que circulavam de forma difusa, sobretudo na Europa e nos Estados Unidos, desde o último quarto do século XIX até a segunda década do século XX. Oscilante, entre ecos do matricial *Heart of Darkness* de Joseph Conrad (1899-1900) e lances narrativos e retóricos relativamente inconsistentes, a prosa de Burroughs está marcada pela ideologia da

missão ou fardo do homem branco, personificado por John Clayton, que deixa os confortos aristocráticos de sua nobreza em meio à civilização para assumir uma aventurosa (e sempre potencialmente desventurosa) tarefa colonial na África, em nome dos colonizados, isto é, daqueles que são denominados “black British subjects”, que estariam sendo ameaçados por outra potência colonial européia.

O que está em jogo no mundo diegético – uma ameaça européia ao domínio britânico sobre um território colonial, um problema populacional racializado e uma questão de exploração econômica de borracha e marfim – refrata as tensões do colonialismo como projeto atravessado por disputas nacionais (a Inglaterra envia John para averiguar as notícias sobre a atuação de outra nação européia na África Ocidental), ambivalências raciais (embora brancos, os “white officers” não-ingleses estariam escravizando nativos do território colonial britânico e, assim, seriam um problema para a missão civilizadora inglesa) e concorrências econômicas (objetificadas em borracha e marfim).

Nativo de Chicago que nunca visitara nenhuma parte da África, Burroughs projeta a Inglaterra imperial como modelo ideal de nação colonialista: John Clayton representa o projeto colonial por ser branco, mas é decisivo que ele também seja um “English nobleman”, demarcando assim uma posição de sujeito em termos de nação e de classe social. A ideologia colonial em vias de consolidação projeta sobre o texto de Burroughs um modelo de sujeito imperial, entrelaçando na figura de John Clayton branquidade, nacionalidade e língua inglesas, masculinidade viril e superioridade de classe social.

John parte de uma Europa heterogênea (em disputa consigo mesma) para a África, configurando uma destinação colonial que, contudo, não chega exatamente a se realizar. Ocorre um motim no navio que leva John e Alice a sua destinação final, por causa de um conflito, expresso em termos de classes sociais que participam de forma desigual do projeto colonial, cindindo a própria nacionalidade inglesa que tão poderosamente unificara, de início, o sujeito imperial. Um desvio se impõe, inexorável:

We know only that on a bright May morning in 1888, John, Lord Greystoke, and Laid Alice sailed from Dover on their way to Africa.  
A month later they arrived at Freetown where they chartered a small sailing vessel, the *Fuwalda*, which was to bear them to their final destination.  
And here John, Lord Greystoke, and Lady Alice, his wife, vanished from the eyes and from the knowledge of men. (BURROUGHS, 1990, p. 17).

A bordo do *Fuwalda*, um conjunto de personagens de classes subalternas, embora envolvidos no movimento do colonialismo, coloca em cena as tensões que o habitam: matam

o capitão e assumem o controle do navio, que se desvia assim não apenas de sua rota, mas também de seu propósito. O *Fuwalda* não pode voltar a portos “civilizados” para deixar John e Alice a salvo e, por isso, o casal acaba sendo um peso descartável no navio. No entanto, um dos amotinados, Black Michael, que se torna o novo capitão, retribui um favor anterior de John, protegendo a ele e a Alice. O casal acaba sendo deixado em alguma parte não-especificada da costa da África Ocidental.

O filho de John e Alice, que ainda não nasceu, se tornará Tarzan apenas porque seus pais se desviaram de seu destino e da teleologia colonial que encerra. *É com a imaginação de uma brecha na estrutura da destinação colonial que se abre o espaço para a emergência de Tarzan. A rigor, a destinação colonial se completa* – John e Alice chegam à África, a Freetown – *mas não exatamente* – a caminho de sua destinação final, em outra parte da África, acontece um desvio, por uma brecha irrompe o suplemento de sentido, o caminho suplementar, o extraviio que torna possível a existência de Tarzan. Tudo se passa como se uma errância habitasse desde o início a destinação colonial: por uma brecha estrutural, a chegada à África se divide (isto é, também, se multiplica) em mais de uma e se dá como uma extra-*viação*.

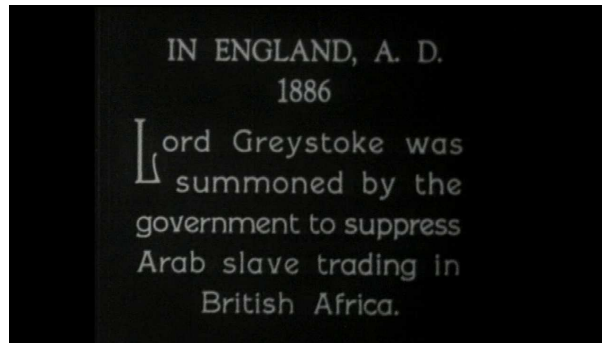
John e Alice sobrevivem por algum tempo em uma cabana construída por ele. Seu filho nasce nessas circunstâncias. Alice morre, durante a noite, um ano após o nascimento do filho e, em seguida, um grupo de macacos entra na cabana. Seu líder, Kerchak, mata John. O filho de John e Alice, contudo, é pego por Kala, a companheira de Kerchak, cujo filhote morreria pouco tempo antes, numa queda do alto das árvores que a mãe não conseguira evitar. Então, Kala cria Tarzan, como vem a ser chamado o bebê.

A seqüência de episódios muito brevemente resumida e incipientemente teorizada acima configura, no romance *Tarzan of the Apes*, o marco inaugural da “biografia” de Tarzan, em relação ao qual os filmes que abordam os acontecimentos que propiciam o surgimento de Tarzan demarcam variações e alterações significativas.

No filme *Tarzan of the Apes*, de 1918, o ano da viagem de John e Alice é 1886 e a motivação da destinação colonial dessa vez unifica o projeto colonial sob a ideologia da missão e fardo do homem branco em contraposição a um inimigo marcadamente exterior à Europa como um todo: em vez de “a friendly European power”, é o “Arab slave trading” que assombra a “British Africa”. Após uma introdução cuja temporalidade permanece em suspenso, em que uma série de imagens de animais, com a representação de um macaco ao final, dá lugar a uma figura humana (a qual já se deixa adivinhar agora e será apresentada mais adiante como Tarzan), que passa, em dois quadros, da infância à idade adulta,



delimitando uma alegoria, a narrativa tem início com um intertítulo:

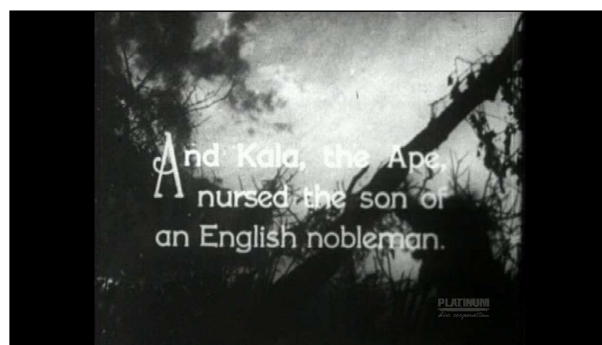


*Tarzan of the Apes, 1918*

Embora tanto no romance de 1912 quanto no filme de 1918 a ideologia do colonialismo como movimento civilizador opere como uma caução para a construção narrativa e discursiva da motivação da destinação colonial, entre um e outro ocorre um deslizamento que está relacionado à consolidação da ideologia do projeto colonial no Ocidente. Essa ideologia opera no sentido de apagar as contradições e aporias do colonialismo como projeto cindido internamente, projetando uma imagem do colonialismo como movimento de expansão homogêneo e unívoco, isto é, sem equívocos e sem equivocidades.

Um motim se abate sobre o navio em que John e Alice viajam, mas no filme é um personagem chamado Binns que evita que sejam assassinados. O intertítulo anuncia que o casal é deixado “at the edge of the almost impenetrable jungle”. Binns, por sua vez, segundo outro intertítulo, tenta se juntar aos Greystokes mas acaba capturado por “Arab slave traders”.

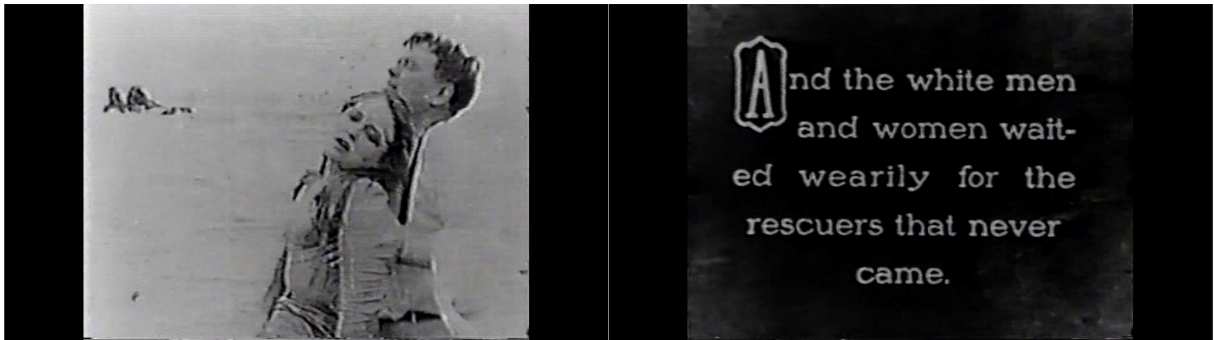
O “heir of Greystoke” nasce e, menos de um ano depois, Alice morre. A cabana é invadida por um grupo de macacos liderados por Kerchak, companheiro de Kala, furioso pela morte de seu bebê. Em meio à confusão, John é morto e o bebê que se tornará Tarzan é pego.



*Tarzan of the Apes, 1918*

Na série cinematográfica *The Son of Tarzan* (1920), composta por 15 capítulos, os eventos que levam à existência de Tarzan são recapitulados rapidamente em um resumo, no

início do capítulo inicial, que pretende situar o espectador no ponto da história de Tarzan a partir do qual a série desenrola sua trama. Após a rápida aparição da figura de um homem sobre um palco, como um apresentador ou conferencista, que remete à memória de gênero dos *travelogues*, a história de Tarzan aparece, num intertítulo, como um “estranho conto” dos “Black Men” que vivem “in the heart of the mystic jungle” e o filme se dá como uma encenação desse conto. Vemos o naufrágio de um navio e, em seguida, um homem carrega uma mulher desmaiada para fora do mar.



*The Son of Tarzan, 1920*

Não há explicações sobre as motivações e motivos que os levaram até ali. O homem e a mulher não são nomeados, mas um intertítulo enfatiza a cor de suas peles, como se o suporte fílmico da imagem não fosse suficiente para demarcar sua branquidade.

Em *The Son of Tarzan*, a destinação colonial se reduz à branquidade e a destinerrância se desvela como um naufrágio que se abate sobre o casal branco e, com isso, torna possível a existência de Tarzan. Após algumas longas elipses temporais, entre as quais transcorre a morte da mulher, diante de cujo corpo o homem segura o bebê, vemos então os macacos. Eles invadem a cabana e afastam o homem do bebê, que é pego por Kala.

O marco inaugural da “biografia” de Tarzan será retomado diretamente outra vez em *Greystoke: The Legend of Tarzan, Lord of the Apes* (1984). Aqui, Jack (e não John) e Alice partem para “um ano nos trópicos”/“a year in the tropics”, como diz Jack a seu pai em uma cena pouco antes da viagem. Não é explicitado nenhum motivo, a destinação permanece não nomeada, embora presente. E novamente um naufrágio se abate sobre o casal, desviando-o de sua destinação e desvelando a destinerrância que possibilita a existência de Tarzan.



*Greystoke: The Legend of Tarzan, Lord of the Apes, 1984*

A destinerrância se deixa anunciar, calculadamente, em *Greystoke*, por um signo ambivalente: um boneco representando um macaco. Pouco antes de deixar a casa de seu pai, Jack passa por Jane (neste filme, ela é sua sobrinha), que brinca com um gato em um patamar intermediário e maior de uma escada e tem a seu lado, no chão, um boneco representando um macaco, que bate dois pratos com as mãos e meche a cabeça mecanicamente.

Remetendo às cenas iniciais do filme, que acompanham os macacos que criarão Tarzan na selva, encerrando-se com a morte de um filhote e o lamento de sua mãe, o boneco permanece intocado por Jack, Jane ou Alice e fica pra trás, no chão, quando os três seguem para a sala da mansão. O boneco inscreve, antecipa e anuncia a destinerrância que possibilita a existência de Tarzan.

Jack e Alice se encontram em meio aos destroços do navio. O filme acompanha então sua vida na selva, na cabana que Jack constrói, entre os macacos. Quando Alice morre, um dos macacos, de barba branco-acinzentada, entra na cabana e mata Jack. Em seguida, a mãe do filhote que morrera no início do filme entra na cabana e pega o filho de Jack e Alice.

#

O marco inaugural da “biografia” de Tarzan constitui uma cifra narrativa da destinerrância como estrutura condicionante, embora não determinante, das relações entre Ocidente e África na história do colonialismo. A destinerrância se dá como extravio: por uma brecha estrutural, insinua-se na destinação demarcada pelo projeto colonial o caminho suplementar de uma aventura que possibilita a existência de Tarzan. No entanto, o maquinário narrativo que procura governar a filmografia de Tarzan, herdeira da ideologia colonialista (que permeava os livros de Burroughs) e do melodrama, se dá como um movimento de reapropriação e recapitalização, no sentido de conter a destinerrância e Tarzan no quadro de referências do projeto colonial, fazendo voltar à domesticidade imperial a potência da errância. Afinal, toda aventura exige um movimento duplo: a viagem e o retorno.

## Memórias de gênero

## A aventura

Qualquer leitura do ensaio de 1911 que Georg Simmel escreveu sobre “A aventura” passa necessariamente por uma duplicidade que reflete uma tensão entre historicidade e forma. É preciso reconhecer, por um lado, a ênfase de Simmel no caráter formal da aventura, em sua condição de “forma de experiência”, independente, em princípio, de conteúdos vitais. Por outro lado, é necessário também pensar a historicidade da noção de aventura, no que se pode denominar uma “antropologia da aventura” (VIVANCO; GORDON, 2006). A pergunta que orienta minha leitura de “A aventura”, de Simmel (1998b), é: qual é o estatuto da noção de “aventura” no momento histórico da modernidade?

Uma vez que Simmel (1998b, p. 171) elabora uma visão formal da aventura como aquilo que “extrapola o contexto da vida”, interrogar a historicidade da noção de aventura passa por pensar como se dá essa extrapolação. Simmel (1998b, p. 182) escreve:

a aventura, segundo sua essência e encanto específicos, é uma *forma da experiência*. O *conteúdo* do acontecer não constitui ainda a aventura [...]. Esta se caracterizará somente por meio de uma certa tensão do sentimento de vida, com a qual aqueles conteúdos se realizam; somente quando uma corrente, indo e vindo entre a parte mais exterior da vida e a sua fonte central de energia, abarca aquela em si, e quando aquela coloração, temperatura e ritmo especiais do processo de vida constituem o que é verdadeiramente decisivo, o que de certa maneira acentua o *conteúdo* de um tal processo de vida, o acontecimento deixará de ser uma simples experiência e se tornará uma aventura.

Na época moderna, caracterizada pela ansiedade em relação à expropriação ou destruição da experiência, a aventura parece suprir uma falta, uma lacuna e uma ausência, constituindo no entanto algo a mais, uma outra coisa, um excesso, um transbordamento e um redobramento, uma extrapolação através de um desvio e um retorno.

Ao situar-se fora do contexto da vida, a aventura como que penetra, justamente com esse mesmo movimento, novamente nele [...]. Ela é um corpo estranho em nossa existência, que, no entanto, é de alguma forma ligado ao centro. O externo é, mesmo via um longo e não habitual desvio, uma forma do interno. (SIMMEL, 1998b, p. 172).

Simmel enfatiza que a aventura é uma forma de experiência e pode portanto se concretizar com vários conteúdos. No entanto, ele mesmo nota que “o conteúdo erótico tende, antes de todos os demais, a assumir esta forma, de tal modo que nossa linguagem praticamente impede a aventura de ser entendida como algo diferente de uma experiência

erótica” (SIMMEL, 1998b, p. 179). Além disso, Simmel (1998b, p. 180) nota o “fato de a relação amorosa normalmente ser considerada apenas para o homem 'aventura', sendo que para a mulher algo idêntico é enquadrado em outras categorias”.

Simmel situa a aventura como um elemento mais apropriado à juventude e a uma disposição romântica diante da vida do que à velhice e a uma disposição histórica. Referindo-se ao “típico ‘fatalismo’ do aventureiro”, Simmel (1998b, p. 178) escreve: “Na aventura, [...] apostamos tudo justamente na chance flutuante, no destino e no que é impreciso, derrubamos a ponte atrás de nós, adentramos o nevoeiro, como se o caminho devesse nos conduzir sob quaisquer circunstâncias”.

Portanto, Simmel relaciona a forma da aventura a uma série de conteúdos de vida. O caminho da aventura – que “tem começo e fim” (SIMMEL, 1998b, p. 172) – passa por certos itinerários privilegiados – o erotismo, a juventude, a disposição romântica, a masculinidade etc. Seu traçado se dá através de um movimento duplo: de um lado, extrapolação do contexto da vida e, de outro lado, retorno ao cerne mesmo da vida.

Giorgio Agamben (2005, p. 39) argumenta que a expropriação da experiência na época moderna é correlata à emergência da aventura “como o último refúgio da experiência”. Assim, diz ele na mesma página, “a aventura pressupõe que haja um caminho para a experiência e que este caminho passe pelo extraordinário e pelo exótico (contraposto ao familiar e ao comum)”. Como “último refúgio da experiência”, a aventura extrapola o contexto da vida através de um desvio pelo exótico e pelo extraordinário, retornando ao cerne mesmo da vida na modernidade como um suplemento à expropriação da experiência.

Assim, a aventura, na história da modernidade mundial, aparece como o caminho suplementar que coagula o movimento entre o contexto da vida e outros contextos – centro e periferia, metrópole e colônia, Ocidente moderno e alteridade colonial. A aventura exorbita o contexto da vida na modernidade e, como um corpo estranho, vem habitá-la em seu centro.

Embora Simmel relacione a aventura a certos conteúdos privilegiados, em nenhum momento ele interroga explicitamente a relação entre aventura e colonialismo. Aqui, o percurso da aventura se dá através de um espaçamento geopolítico e aparece como a extrapolação do contexto da vida na modernidade – definido pela expropriação da experiência – em direção à alteridade colonial investida como reserva experiencial. Tudo se passa como se à expropriação da experiência – que inscreve a vida na modernidade sob o signo problemático da tragédia da cultura – se adicionasse, como um ambivalente suplemento, um desvio pelo exótico e extraordinário – que tem no espaçamento colonial seu *locus* privilegiado.

Constituindo um sonho moderno de uma existência que se basta a si mesma, em

contraposição a um cotidiano de paradoxal pobreza de experiência, as aventuras de Tarzan aparecem assim como suplementos experienciais, inscrevendo no cerne da modernidade um espaçamento colonial por uma África imaginada. Como afirma Robert Gordon (2006, p. 9):

As an icon Tarzan both transcends and highlights the specificity of adventure's historical meanings. In their day, Edgar Rice Burroughs's novels enjoyed enormous popularity because Tarzan represented the consummate colonial-era adventurer: a white man whose noble civility enabled him to communicate with and control savage peoples and animals. Tarzan is now the consummate "eco-tourist": a cosmopolitan striving to live in harmony with nature, using appropriate technology, and helping the natives who are too dumb to solve their own problems. Tarzan is still an icon of adventure, because like all adventurers, his actions have universal qualities [...]. But the meanings assigned to his adventurous actions, as with any adventure, are also highly dependent on specific historical, cultural, and political contexts.

As narrativas de Tarzan de uma forma geral e os filmes em particular movimentam a memória de gênero da aventura, que opera como uma das formas de organização dramática e remete ao papel que a aventura desempenha na modernidade e no colonialismo. A aventura pertence a um contexto moderno apenas na medida em que se destina e erra por outros contextos (nos quais se abre a outros investimentos de significado): ela entretece a genealogia ocidental das ansiedades modernas a que responde e a história transcultural do colonialismo em que se desenrola privilegiadamente.

A inscrição moderna da aventura como suplemento experiencial se dramatiza através do espaçamento colonial. No cerne vital da modernidade, por movimentos históricos diversos, a expropriação da experiência e a aventura se colocam numa relação de complementaridade – o suplemento da aventura é aquilo que vem se adicionar à “falta” de experiência como que para completá-la, mas é já um excesso, uma outra coisa que não se encaixa exatamente, um transbordamento. A modernidade se constitui por e como esse transbordamento. Só há modernidade a partir do suplemento transbordante da aventura e da experiência colonial.

A colonialidade imperial da modernidade condiciona a possibilidade da emergência e da disseminação das ficções de Tarzan. Como uma estrutura de dominação, a colonialidade participa da definição da modernidade por meio de uma dialética que trabalha em termos econômicos, políticos, culturais, experienciais e imaginativos. As narrativas de Tarzan são parte da dialética imaginativa entre modernidade e colonialidade, reinscrevendo em sua fantasia os termos experienciais, culturais, políticos e econômicos que estão em jogo no sistema mundial colonial/moderno.

Na conformação do Ocidente como fórum cultural, a dialética de modernidade e

colonialidade se dá como uma clausura que fundamenta a hegemonia ocidental. Modernidade e colonialidade se relacionam dentro de uma clausura dialética, que opera teleologicamente no sentido de conter e enquadrar as narrativas de Tarzan como sonhos coloniais da modernidade. Nas narrativas de Tarzan, a modernidade sonha que, apesar e através de todos os desvios e extravios, exorbitações e dispersões que perturbam sua identidade a si, um retorno a restitui a si mesma. O Ocidente aparece como a determinação geo-histórica da modernidade e se projeta como lugar de exibição e discussão pública, lugar de julgamento e lugar de mercado em que são decididos os destinos do resto do mundo.

Mas o sonho do Ocidente hegemônico guarda suas perturbações internas: a censura do trabalho de sonho reprime o espaçamento transcultural que constitui o Ocidente e que pode ser revelado por uma leitura em negativo.

A leitura de Tarzan como um sonho exige uma interrogação do conceito-metáfora do sonho. Como uma matriz, a psicanálise informa, a partir do marco da publicação de *A interpretação dos sonhos*, por Sigmund Freud, em 1899/1900, as discussões teóricas sobre sonhos nas ciências humanas. O modelo freudiano de análise do trabalho do sonho passa pela distinção entre o conteúdo manifesto e o pensamento latente do sonho, definindo quatro processos de transformação do latente em manifesto: a condensação, o deslocamento, a representação e a elaboração ou revisão secundária. Uma censura opera em cada um dos processos oníricos e procura governar a transformação do pensamento latente do sonho em seu conteúdo manifesto. A interpretação do sonho se dá como uma leitura a contrapelo.

Pode-se distinguir analiticamente *três modalidades de censura* que incidem sobre a filmografia de Tarzan:

- a) A *censura institucional* corresponde à dimensão do cinema como atividade empresarial regulamentada por leis e envolve políticas públicas e corporativas. Trata-se de um tipo de censura que parte das instâncias de produção e regulamentação da produção dos filmes. A auto-censura dos produtores e distribuidores desempenha um papel central na consolidação da indústria cinematográfica dos Estados Unidos. O “United States Production Code of 1930” ou Código Hays constitui um exemplo crucial por sua importância no processo de aburguesamento do cinema. Foi criado pela entidade então chamada Motion Pictures Producers and Distributors Association (MPPDA), atualmente Motion Picture Association of America (MPAA), para moralizar o cinema estadunidense,

sendo aplicado a partir de 1934 até 1968<sup>12</sup>, quando foi substituído pelo ainda hoje vigente sistema de classificações da MPAA.

- b) A *censura social* corresponde à dimensão do cinema como prática coletiva e envolve formas de micro-política e seus efeitos no cinema. Trata-se de um tipo de censura que parte das instâncias de recepção dos filmes. Está implicado, em última instância, na decisão de assistir ou não a um filme, que repercute sobre o sucesso ou fracasso de bilheteria e audiência das produções e define, em alguma medida, padrões de criação mais ou menos duradouros que recebem os investimentos da indústria cinematográfica.
- c) A *censura cultural* corresponde à dimensão do cinema como aparato que atravessa diferentes paisagens culturais e envolve, no caso das representações da África na filmografia de Tarzan, uma nomenclatura ocidentalista da 'África'. Trata-se do programa cultural que condiciona as escolhas envolvidas nos dois tipos de censura anteriores, atravessando e entretecendo produção e recepção e configurando os regimes simbólico-culturais de compreensão, representação e imaginação que estão em jogo na filmografia de Tarzan e que são interrogados privilegiadamente em minha análise.

Será preciso saber ler, pois, através das formas de censura que constituem o trabalho de sonho da filmografia de Tarzan, as forças reprimidas: através do maquinário que procura enquadrar Tarzan como sujeito imperial e neutralizar sua ambivalência, a extra-viação da aventura, o transbordamento suplementar, o exorbitante.

---

<sup>12</sup> Foi obedecendo ao Código Hays que, a partir de 1934, as roupas de Jane e de Tarzan foram remodeladas para cobrir mais seus corpos. Também foi por causa da censura corporativa que Boy, o filho de Tarzan e Jane, foi encontrado nos destroços de um avião que caiu na selva: como Tarzan e Jane não tinham se casado formalmente, ela não podia ter um bebê, de acordo com o Código.



## As peles e as máscaras

## “Pele-branca”

No romance *Tarzan of the Apes*, de 1912, o nome de 'Tarzan' encerra uma referência ao esquema epidérmico do racismo colonial/moderno. Na língua dos macacos antropóides que Burroughs imaginou, “[...] Tarzan, which was the name they had given to the tiny Lord Greystoke, [...] meant 'White-Skin’” (BURROUGHS, 1990, p. 52). De acordo com Peter Coogan (2004), “tar” significa “branco” e “zan” significa “pele”. Nomeado por referência à pele, que o distingue dos macacos pela ausência de pêlos e pela cor branca, o personagem passa por momentos de estranhamento em que seu fenótipo aparece como uma constelação de significações problemática. No quinto capítulo, intitulado significativamente “The White Ape”, encontramos um trecho que, abordando a relação de Tarzan com os macacos, culmina numa reelaboração da cena mítica de Narciso diante de seu reflexo na água:

He was nearly ten before he commenced to realize that a great difference existed between himself and his fellows. His little body, burned brown by exposure, suddenly caused him feelings of intense shame, for he realized that it was entirely hairless, like some low snake, or other reptile.

He attempted to obviate this by plastering himself from head to foot with mud, but this dried and fell off. Besides it felt so uncomfortable that he quickly decided that he preferred the shame to the discomfort.

In the higher land which his tribe frequented was a little lake, and it was here that Tarzan first saw his face in the clear, still waters of its bosom.

It was on a sultry day of the dry season that he and one of his cousins had gone down to the bank to drink. As they leaned over, both little faces were mirrored on the placid pool; the fierce and terrible features of the ape beside those of the aristocratic scion of an old English house.

Tarzan was appalled. It had been bad enough to be hairless, but to own such a countenance! He wondered that the other apes could look at him at all.

That tiny slit of a mouth and those puny white teeth! How they looked beside the mighty lips and powerful fangs of his more fortunate brothers!

And the little pinched nose of his; so thin was it that it looked half starved. He turned red as he compared it with the beautiful broad nostrils of his companion. Such a generous nose! Why it spread half across his face! It certainly must be fine to be so handsome, thought poor little Tarzan.

But when he saw his own eyes; ah, that was the final blow – a brown spot, a gray circle and then blank whiteness! Frightful! not even the snakes had such hideous eyes as he. (BURROUGHS, 1990, p. 53).

A narrativa do romance *Tarzan of the Apes* envolve o movimento pelo qual se desfaz o estranhamento de Tarzan em relação a sua branquidade e aos signos secundários (a ausência de pêlos pelo corpo, os dentes, os olhos) que o distinguem dos macacos. Como argumenta Mariana Torgovnick (1990, p. 48) sobre os momentos de estranhamento:

At moments like these, the Tarzan novels imply that norms and any sense of self and Other are culturally defined. When they do, they defamiliarize Western norms and

raise the possibility of their radical restructuring. But such radical, relativistic moments are counterbalanced and finally overcome by others, in which the self is increasingly defined, in ways that yield security and satisfaction, by comparisons with Others.

Assim, em *Tarzan of the Apes*, a pele branca de Tarzan aparece, por momentos, como um signo ambivalente, cujo valor se mostra indecidível. A teleologia da narrativa e o vocabulário do texto procuram neutralizar a ambivalência e decidir o valor da pele branca como signo dominante. Embora não exista qualquer menção explícita à atribuição do significado de “Pele-Branca” ao nome de 'Tarzan' nos filmes, ela oferece uma chave de leitura: uma teleologia racista procura comandar, em toda a filmografia de Tarzan, as representações raciais, produzindo a branquidade como signo dominante numa hierarquia epidérmica que foi analisada e interrogada, por exemplo (mas este não é um exemplo casual), por Frantz Fanon em *Pele Negra, Máscaras Brancas* (1983). A filmografia de Tarzan reproduz a estrutura teleológica de produção da branquidade como signo dominante, tentando neutralizar e conter as dimensões racial e animal da ambivalência de Tarzan, cuja articulação é condensada pela expressão “macaco branco”.

Um momento em que se pode entrever o trabalho de censura que opera sobre a ambivalência racial de Tarzan pode ser encontrado, por exemplo, em *Tarzan, the Ape Man* (1932), após Jane ser capturada por Tarzan, passar um certo tempo com ele e retornar à companhia de seu pai e Harry Holt, em expedição atrás de marfim. À noite, Jane e seu pai conversam. Ela está preocupada com Tarzan e pergunta “Pai! Ouviu o grito dele quando mataram o macaco? Acho que ele desconhecia a tristeza.”/“Father, did you hear his cry when that ape was shot? He'd probably never been unhappy before.” Seu pai responde: “Minha cara, ele não é como nós.”/“My dear, he's not like us.” Jane contesta com uma certeza absoluta: “Ele é branco.”/“He's white.” A branquidade assegura a comunidade entre os viajantes (Jane, seu pai e Holt) e Tarzan, a partir do ponto de vista de Jane como foco de identificação espectral privilegiado na cena (afinal, ela se tornará, já o sabemos, a companheira do herói). A comunidade que está em jogo no diálogo se torna a própria humanidade quando o pai de Jane responde: “Branco ou não, essa gente vivendo desse jeito não tem sentimentos. Mal são humanos.”/“Whether white or not, those people, living a life like that... they've no emotions. They're hardly human.” Mas Jane reserva a Tarzan sua humanidade: “Humanos? Ele é humano, sim.”/“Human. He's human all right.” Harry Holt, que entra em cena em seguida, ri dos questionamentos de Jane, ofendendo-a ao tratar Tarzan como se não fosse humano e merecesse morrer assim como o macaco.

Em *Tarzan and His Mate* (1934), entretanto, Holt não ri nem duvida da figura de Tarzan e assume a branquidade de Tarzan como um dado quando Martin Arlington, que viaja com ele em busca de marfim, questiona-o sobre Jane: “Sua dama trocou você por algum selvagem de Bornéu? É meio fantástico, não? Uma requintada dama inglesa vivendo em cima das árvores com um glorioso homem macaco.”/“So your lady turned you down for a sort of a wild man from Borneo? It's a bit fantastic, isn't it? A well-bred English girl living in the treetops with a glorified native ape-man.” A pergunta e o comentário de Martin ressoam sobre as imagens de nativos que se inserem no quadro através da janela, pela qual se pode ver uma dança que, no mesmo diálogo, Holt identifica e explica como sendo dedicada à fertilidade. Holt responde: “Tarzan é tão branco quanto nós.”/“Tarzan's as white as we are.” A frase de Holt assegura a branquidade de Tarzan e o distingue dos “selvagens” que dançam ao fundo, disponíveis para o olhar espectral como uma atração suplementar ao diálogo e à narrativa.



*Tarzan and His Mate*, 1934

A certa altura de *Tarzan Finds a Son!* (1939), quando o safári em busca dos passageiros de um avião que caiu anos antes na selva pára e começa a montar acampamento, Austin Lancing pergunta em voz alta: “Esse Tarzan é um homem branco ou um macaco branco?”/“Is this Tarzan a white man or a white ape?”. O guia do safári, Sande, responde com uma certeza decisiva: “Só se sabe que é branco”/“He's white, at any rate.” Até aqui, apenas por ouvir dizer é que os personagens souberam de Tarzan. A pergunta de Austin parece demandar uma definição de Tarzan em relação à diferença entre humano e animal, dando como garantida sua branquidade. A resposta de Sande afirma e assegura novamente o que a pergunta de Austin nem sequer colocara em questão.

O que a reiteração da branquidade encerra, no entanto, é uma ansiedade em relação à cor da pele de Tarzan que pertence a toda a sua filmografia e cuja indecidibilidade as narrativas se preocupam em dissolver no seu caldo teleológico, como uma censura difusa incidindo sobre uma ambivalência clandestina. O trabalho imaginativo que se desenrola na

filmografia de Tarzan está orientado teleologicamente para a produção do Ocidente como sujeito branco e dominante em contraposição à alteridade africana e negra, que se inscreve, de uma forma geral, sob a marca de um exotismo colonial.

A relação entre brancos e negros nos filmes passa sempre por uma hierarquia. Em geral, os viajantes brancos ocidentais são acompanhados por carregadores de bagagem negros, com os quais se relacionam ora por meio de um intermediário não-ocidental (que muitas vezes faz o papel de intérprete e tradutor, além de assumir a função de censor por meio de uma delegação da violência), ora por meio dos guias brancos contratados para os safáris. A liderança branca só entra em questão quando perturba a ordem melodramática do Bem e do Mal, aparecendo como uma liderança inautêntica e enganadora. Por outro lado, como argumentam Ella Shohat e Robert Stam (1994, p. 95, nota 36), a figura de Tarzan, como herói e protagonista que representa o Bem, trabalhando para a teleologia narrativa, reproduz o “trope of the innate natural leadership qualities of White Europeans”. Em *Tarzan and the Golden Lion* (1927), constrói-se um contraste entre os brancos que enganam os “supersticiosos” e “ignorantes” Tangani – como se lê em um dos intertítulos: “Ignorant and superstitious, the Tangani worship a few crafty white men who call themselves Sons of the Sun” – e Tarzan, que se torna, junto com Jab, o leão do título, o rei dos Tangani no Templo dos Diamantes – “Long live Tarzan. Long live the king of the jungle”.

Em *Tarzan, the Ape Man* (1932), Harry Holt lidera o safári em busca da Escarpa Mutia e do cemitério de elefantes com agressividade, violência e paternalismo: a certa altura, ele pergunta a Riano, o negro que faz o papel de intermediário, como está “o resto dos garotos”/“the rest of the boys”. Infantilizados, os negros estão bem, segundo Riano, que aparece em seguida chicoteando-os para que andem. *Na figura dos intermediários, a violência colonial se organiza por delegação.* Um pouco depois, quando os carregadores param ao ouvir o grito de Tarzan, Holt manda Riano usar o chicote.

Tarzan inspira medo, mas o princípio que governa seu papel pertence tanto a um esquema racista quanto à moral do melodrama: sua violência é sempre justificada nos filmes (mesmo quando mata) e sua função como uma espécie de polícia da selva se deixa entrever com recorrência. Nesse sentido, Tarzan repetidamente ajuda brancos em safáris, salvando-os do perigo sempre que não escapem à moral do melodrama.

*Os negros entretêm basicamente três tipos de relação com Tarzan: antagonismo* (quando se inscrevem como vilões e os códigos melodramáticos interditam qualquer identificação, tornando-os dispensáveis e autorizando sua morte como justiça narrativa); *amizade* (quando se submetem passivamente à ordem melodramática e racial preconizada por

Tarzan nas narrativas, aparecendo como vítimas indefesas de forças externas e/ou colaboradores dos brancos e, sobretudo, de Tarzan); e *indiferença* (quando aparecem como uma espécie de pano de fundo da trama, sem agência diegética definida). Em todo caso, Tarzan aparece como um líder nato: suas ações e atitudes, falas e pensamentos e até mesmo seu corpo representam a branquidade como signo dominante numa hierarquia racista.

O regime de verdade e fantasia do racismo colonial/moderno, que produz a branquidade como signo dominante, afeta todas as posições de sujeito por ele produzidas, brancas ou não-brancas, de formas diferentes, mas articuladas. A produção da branquidade como signo dominante – que tem no significado atribuído por Burroughs ao nome de 'Tarzan' uma caução e constitui, em geral, o horizonte teleológico que orienta as narrativas – é o que está em jogo na figura de Tarzan e em seu corpo mesmo, o que traz implicações para a escolha, a cada vez, do ator que representa o homem-macaco.

#

Um critério privilegiado (embora não absoluto) na escolha dos atores que representariam Tarzan era de fato o corpo. A partir e para além das descrições nos livros de Burroughs, a força física e a forma atlética são atributos recorrentes dos corpos de Tarzan. No que segue, baseio-me nos relatos de David Fury (1994) e Gabe Essoe (1968) sobre alguns dos atores que representaram Tarzan.



*Tarzan of the Apes*, 1918: Elmo Lincoln

Elmo Lincoln, o primeiro a representar Tarzan (em idade adulta), apresentava um corpo cuja força parece se expressar sobretudo por sua massa e grandes proporções, sem a presença de músculos definidos, característica que se tornará recorrente. Lincoln representou o personagem no longa-metragem inaugural *Tarzan of the Apes* (1918), na seqüência *The Romance of Tarzan* (1918) e no seriado de 15 capítulos *The Adventures of Tarzan* (1920). O Tarzan de Lincoln reproduzia com fidelidade o personagem de Burroughs: criado por macacos e vivendo como um selvagem, ele aprende a ler e escrever de forma autodidata,

alcançando também a condição de civilizado; com Jane, ele constitui um núcleo familiar que se encontra ameaçado recorrentemente nas narrativas.

Gene Pollar, que protagonizou *The Revenge of Tarzan* (1920), era um bombeiro em Nova York antes de ser contratado para o papel de Tarzan (ESSOUE, 1968, p. 23; FURY, 1994, p. 26). No seriado cinematográfico de 1920, *The Son of Tarzan*, composto por 15 episódios, o protagonismo se desloca de Tarzan para seu filho, chamado de Korak. P. Dempsey Tabler, que representou Tarzan, era atleta, cantor profissional (tendo estudado ópera em Leipzig, na Alemanha) e ator (ESSOUE, 1968, p. 30; FURY, 1994, p. 31). Por sua vez, Kamuela C. Searle, que representou Korak, era também um atleta (FURY, 1994, p. 31).



*Tarzan and the Golden Lion*, 1927: James Pierce

James Pierce, que representou Tarzan em *Tarzan and the Golden Lion* (1927) fora jogador de futebol americano na Universidade de Indiana, atuava como técnico na Glendale High School e já fizera alguns papéis em filmes quando foi convidado a uma festa no rancho de Tarzana, ocasião em que Burroughs o conheceu (ESSOUE, 1968, p. 49; FURY, 1994, p. 36). Seu corpo devia sua conformação atlética à prática do esporte. O Tarzan de Pierce transita sem contradições entre a vida civilizada, com propriedades e em família com Jane, e aventuras na selva, onde se torna necessária sua presença para salvar seus familiares. Esse trânsito reforça a figuração da liderança branca que ele personifica, como líder de uma tribo nativa ao lado do leão, Jab.



*Tarzan the Tiger*, 1919: Frank Merrill

Frank Merrill, que fora dublê em *The Son of Tarzan* (1920) e *The Adventures of Tarzan* (1921) (FURY, 1994, p. 42) e participara também de outra produção que orbitava o tropo da selva, *Perils of the Jungle* (1927) (ESSOE, 1968, p. 59), representou Tarzan em dois seriados cinematográficos de 15 capítulos cada, *Tarzan the Mighty* (1928) e *Tarzan the Tiger* (1929). Segundo Fury (1994, p. 42), Merrill foi chamado de “Hercules of the Screen” devido a seu físico, cuja força se devia à prática do levantamento de pesos, esporte que o tornou conhecido. Ainda de acordo com Fury (1994, p. 44), as habilidades de Merrill também para subir cordas e com barras de ginástica permitiram que realizasse a maior parte das cenas sem nenhum dublê.

O Tarzan de Merrill comanda a selva, com sua força e coragem, a partir de fora, de suas propriedades. Essa exterioridade em relação à África se ressalta no título do segundo filme que protagonizou, que o compara com um tigre, animal que não é nativo do continente. Mesmo que não tenha sido intencional e mesmo que seja lida, ao lado das aparições de tigres em cenas do filme, como um erro factual (como faz Fury [1994, p. 47], notando que esse erro foi cometido também por Burroughs), uma conotação da comparação de Tarzan com um tigre é sem dúvida a de uma força exterior que vem governar a África. Os tigres que aparecem no filme podem ser lidos, nesse sentido, como uma projeção fantasmática que desvende o mecanismo de construção de Tarzan como sujeito dominante na e da África: Tarzan é, como sujeito, exterior à África e, no entanto, aparece no filme como um habitante legítimo do continente, assim como os tigres não pertencem à fauna africana e, no entanto, aparecem no filme como habitantes naturais do continente.

A dualidade entre exterior e interior, que o Tarzan de Merrill, nessa leitura, reitera e confunde, remete àquela dualidade entre selvagem/primitivo e civilizado, que em *Tarzan, the Tiger* divide, literalmente, o personagem: de um homem familiar preocupado com suas propriedades como Lord Greystoke, ele se torna, ao perder a memória, Tarzan, o tigre, um selvagem forte, destemido e imbatível. Ao final do filme, o civilizado prevalece sobre o

selvagem e Tarzan volta a ser o Lord Greystoke ao recuperar a memória e garantir os recursos para manter suas propriedades.



*Tarzan, the Ape Man*, 1932: Johnny Weissmuller

Com uma versão do personagem que apaga a dualidade entre selvagem/primitivo e civilizado, decidindo, conforme um certo primitivismo ideológico, pela primeira dimensão e transportando para o nível da narrativa as tensões e contradições da dicotomia, Johnny Weissmuller, que veio a se tornar talvez o mais famoso Tarzan, representou o personagem em um total de doze filmes – *Tarzan, the Ape Man* (1932), *Tarzan and His Mate* (1934), *Tarzan Escapes* (1936), *Tarzan Finds a Son!* (1939), *Tarzan's Secret Treasure* (1941), *Tarzan's New York Adventure* (1942), *Tarzan Triumphs* (1943), *Tarzan's Desert Mystery* (1943), *Tarzan and the Amazons* (1945), *Tarzan and the Leopard Woman* (1946), *Tarzan and the Huntress* (1947) e *Tarzan and the Mermaids* (1948).

Antes de se tornar famoso no papel de Tarzan, Weissmuller se consagrou como esportista, praticando a natação e chegando a ganhar diversas medalhas nas Olimpíadas, o que dotou seu corpo de formas atléticas e de agilidade e rapidez (em cenas sobre árvores, em cipós e, sobretudo, debaixo d'água). É com Weissmuller, ademais, que o personagem passa a se vestir apenas com uma tanga tampando da cintura até o meio das coxas. Seu Tarzan é um homem de família que, além de Jane (representada por Maureen O'Sullivan nos seis primeiros filmes e por Brenda Joyce nos quatro últimos, tendo permanecido ausente, embora mencionada, nos dois filmes do meio), tem a companhia de Chita e, a partir do quarto filme, de Boy (que não aparece mas é mencionado no último filme).





*Tarzan the Fearless*, 1933: Buster Crabbe

Buster Crabbe, que representou Tarzan apenas uma vez, em *Tarzan the Fearless* (1933), sem a companhia de Jane, era também um campeão olímpico de natação e, além disso, participou de *King of the Jungle* (1933), produção na qual fez o papel de Kaspá, uma espécie de imitação de Tarzan (FURY, 1994, p. 126). O Tarzan de Crabbe, que não se fazia acompanhar por nenhuma Jane, mantém-se, como o de Weissmuller, primitivo e selvagem, pouco articulado com as palavras, sendo a força uma de suas principais características, ressaltada por uma ênfase fílmica em seu corpo e em seus músculos.



*Tarzan and the Green Goddess*, 1938: Herman Brix/Bruce Bennett

Herman Brix, que seria mais tarde conhecido como Bruce Bennett, foi considerado uma opção para *Tarzan, the Ape Man* (1932) (ESSOE, 1968, p. 87; FURY, 1994, p. 129) mas por causa de um acidente acabou representando Tarzan posteriormente, em *The New Adventures of Tarzan* (1935), um seriado cinematográfico de 12 capítulos (FURY, p. 127-128) que acabou sendo retrabalhado na forma de um longa metragem, assim como em *Tarzan and the Green Goddess* (1938). Brix fora um jogador de futebol americano na Universidade de Washington e ganhara a medalha de prata em arremesso de peso nas Olimpíadas de Amsterdã em 1928. Assim como Pierce, foi escolhido pelo próprio Burroughs para representar Tarzan, que volta a ser um homem letrado e “civilizado” (conforme o desejo do autor dos livros), ao mesmo tempo forte e inteligente, além de não ter a companhia de

nenhuma Jane.



*Tarzan's Revenge*, 1938: Glenn Morris

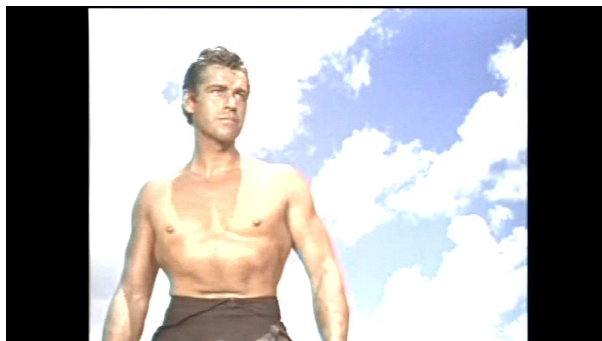
Glenn Morris representou Tarzan apenas em *Tarzan's Revenge* (1938), após ter conquistado ouro em decatlo nas Olimpíadas de 1936 em Berlim (FURY, 1994, p. 134). Neste filme, também a nadadora Eleanor Holm atuava como uma espécie de substituta para a ausente Jane, tornando impossível reduzir a relação entre a filmografia de Tarzan e o campo dos esportes ao personagem do homem-macaco. Ademais, o Tarzan de Morris se filia ao tipo de poucas palavras inaugurado por Johnny Weissmuller, sendo aliás uma presença um tanto apagada no filme.



*Tarzan's Magic Fountain*, 1949: Lex Barker

Lex Barker assumiu o papel de Tarzan quando Johnny Weissmuller o deixou (após permanecer a referência dominante no papel entre 1932 até 1948) e se tornou o protagonista da série de filmes *Jungle Jim*. Barker tivera experiências com esportes na escola. Abandonou a universidade para seguir a carreira de ator, o que pôde fazer com um contrato de trabalho assinado após servir ao exército na Segunda Guerra Mundial (ESSOE, 1968, p. 127). Barker representou o homem-macaco em *Tarzan's Magic Fountain* (1949), *Tarzan and the Slave Girl* (1950), *Tarzan's Peril* (1951), *Tarzan's Savage Fury* (1952) e *Tarzan and the She-Devil* (1953), compondo um Tarzan pouco articulado e, no entanto, mais falador do que o de

Weissmuller, acompanhado por Jane, representada sempre por atrizes diferentes (respectivamente: Brenda Joyce, Vanessa Brown, Virginia Huston, Dorothy Hart e Joyce MacKenzie).



*Tarzan, the Magnificent*, 1960: Gordon Scott

Gordon Scott representou Tarzan a partir de *Tarzan's Hidden Jungle* (1955), permanecendo no papel por mais cinco filmes: *Tarzan and the Lost Safari* (1957), *Tarzan's Fight For Life* (1958), *Tarzan and the Trappers* (1958 – feito para televisão), *Tarzan's Greatest Adventure* (1959) e *Tarzan, the Magnificent* (1960). Scott iniciara um curso de educação física na Universidade de Oregon quando entrou para o exército, na infantaria (ESSOE, 1968, p. 141). Após a experiência no exército, durante a qual se especializou no uso de baionetas, rifles e pistolas, em judô e, destacadamente, na atividade de instrutor militar (ESSOE, 1968, p. 141), Scott exerceu uma série de outras profissões, como bombeiro, até tornar-se salva-vidas, trabalho em que foi descoberto por um agente hollywoodiano que o colocou em contato com o produtor Sol Lesser (ESSOE, 1968, p. 141; FURY, 1994, p. 159-160). Exceto por *Tarzan's Fight For Life*, não houve Jane nem Boy junto com o Tarzan de Scott, que é um herói solitário e bem articulado que domina os animais, a selva e os nativos, quando necessário, com sua força muscular.



*Tarzan, the Ape Man*, 1959: Denny Miller

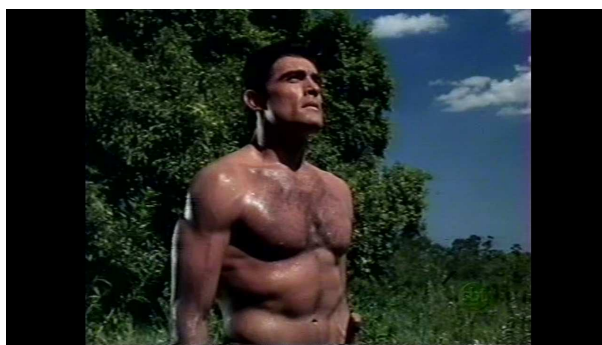
Denny Miller assumiu o papel de Tarzan em *Tarzan, the Ape Man* (1959) uma

tentativa geralmente considerada mal-sucedida (FURY, 1994, p. 175) de refilmagem do filme protagonizado por Weissmuller em 1932. Miller fora bem-sucedido jogando basquete na Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA), onde seu pai era instrutor de educação física (ESSOE, 1968, p. 151).



*Tarzan's Three Challenges*, 1963: Jock Mahoney

Jock Mahoney, que representou Tarzan em *Tarzan Goes to India* (1962) e *Tarzan's Three Challenges* (1963), frequentou a Universidade de Iowa, onde foi bem-sucedido na natação, no basquete e no futebol americano, até que, em 1941, deixou a universidade para se engajar como piloto de avião no exército, até o final da Segunda Guerra Mundial (ESSOE, 1968, p. 167). Tornou-se dublê e aos poucos se encaminhou para a carreira de ator, tendo feito o papel do vilão em *Tarzan, the Magnificent* (1960) e participado de testes para o papel de Tarzan por ocasião do afastamento de Johnny Weissmuller do papel. O Tarzan de Mahoney não teve Jane, Boy ou Chita como companhia, dando continuidade à figura do herói solitário e bem articulado, inaugurada por Gordon Scott, em narrativas que envolveram viagens a outras partes do mundo a que Tarzan nunca fora levado: a Índia e a Tailândia.



*Tarzan and the Jungle Boy*, 1968: Mike Henry

Mike Henry representou Tarzan em três filmes – *Tarzan and the Valley of Gold* (1966), *Tarzan and the Great River* (1967) e *Tarzan and the Jungle Boy* (1968). Os dois

primeiros deram continuidade à fórmula narrativa que fazia o personagem viajar a lugares em que nunca estivera: o Tarzan de Henry, ainda um solitário, foi ao México e ao Brasil. Henry jogou futebol americano profissionalmente após um tempo de experiência na universidade e chegou também a ter alguma experiência como ator de televisão (ESSOE, 1968, p. 173-176; FURY, 1994, p. 194). Com um corpo de músculos definidos (é significativo e sintomático que o título do capítulo de Essoe dedicado a Henry seja “Body by Michaelangelo”), Henry exacerbava a tendência inaugurada com Gordon Scott de representar Tarzan como um herói solitário e bem articulado, reinscrevendo o primitivismo ideológico sob a marca de um heroísmo moderno – por exemplo, o Tarzan de Henry utiliza armas de fogo, algo que pareceria pouco provável, se não absurdo, em inúmeros filmes.

Entre 1966 e 1968, Ron Ely protagonizou uma série de televisão que totalizou 57 episódios, divididos em duas temporadas (FURY, 1994, p. 231). Não havia Jane, mas o Tarzan de Ely era acompanhado por Jai, um menino órfão que adota e educa, representado por Manuel Padilla Jr. Em 1970, dois filmes foram feitos a partir de episódios da série: *Tarzan's Deadly Silence* – feito a partir de dois episódios que foram ao ar em 1966, intitulados “The Deadly Silence” (FURY, 1994, p. 204) – e *Tarzan's Jungle Rebellion* – feito a partir de dois episódios que foram ao ar em 1967, intitulados “The Blue Stone of Heaven” (FURY, 1994, p. 206). De acordo com David Fury (1994, p. 222):

Ely played his character as an educated contemporary Tarzan (living in the 1960s) with perfect diction, yet making his home in the jungle and surviving as a primitive man might do without the conveniences of modern society.



*Tarzan, the Ape Man*, 1981: Miles O'Keefe

Miles O'Keefe assumiu o papel de Tarzan na tentativa de construir a narrativa do ponto de vista de Jane que foi *Tarzan, the Ape Man* (1981), um filme considerado por muitos como sendo o pior filme de Tarzan já feito (FURY, 1994, p. 207). Relativamente secundário no filme – que enfatiza o ponto de vista de Jane, representada por Bo Derek, como um

pretexto para a exibição de cenas da atriz nua ou seminua – o Tarzan de O'Keeffe apresenta um corpo musculoso, reiterando o padrão estabelecido nos filmes anteriores.



*Greystoke: The Legend of Tarzan, Lord of the Apes*, 1984: Christopher Lambert

Em *Greystoke: The Legend of Tarzan, Lord of the Apes* (1984), Christopher Lambert representou Tarzan numa produção inglesa que pretendeu recontar a história de Tarzan com realismo e reconstituição de época, retomando parte do enredo do livro inaugural de Burroughs numa narrativa melodramática que enfatiza as dimensões psicológica e existencial do personagem, agora mais angustiado e problemático, menos forte e destemido.

Em 1989, Joe Lara protagonizou *Tarzan in Manhattan*, uma produção que pertencia a um projeto de série semanal para televisão que nunca foi realizado. Joe Lara fora um modelo fotográfico, uma profissão que também remete à construção de um corpo idealizado. O Tarzan de Lara atualizou o mito, vivendo numa África pós-colonial com Chita e indo parar em Nova York, onde Jane é uma motorista de táxi que ele acaba conhecendo.

Entre 1991 e 1993, Wolf Larson protagonizou uma série de televisão de 50 episódios como um Tarzan moderno e ambientalista, vestindo mocassins de couro para proteger seus pés e vivendo com Jane, uma zoóloga, entre outros personagens (FURY, 1994, p. 226-228).



*Tarzan and the Lost City*, 1998: Casper Van Dien

O último filme de Tarzan realizado e reconhecido pela ERB Inc. foi *Tarzan and the Lost City* (1998), protagonizado por Casper Van Dien. O filme retorna o personagem à época

colonial, passando-se em 1913. O Tarzan de Van Dien vive na Inglaterra e está prestes a se casar com Jane quando precisa voltar à África para evitar que a “cidade perdida” de Opar seja saqueada por um ganancioso explorador. Seu corpo reitera o padrão estabelecido nos filmes anteriores, constituindo um objeto de investimento psíquico dentro de um regime biopolítico de construção do corpo branco.

#

Tomados em conjunto, os atores que representam Tarzan se enquadram em um modelo de corpo que, ao mesmo tempo, ajudam a produzir. As relações recorrentes dos atores escolhidos com o campo dos esportes, com o exército e os bombeiros e com atividades que preconizam um tipo de corpo dentro de padrões convencionados socialmente assinalam o lugar crucial que ocupa, na filmografia de Tarzan, *o investimento psíquico, físico e mesmo financeiro na produção de um corpo idealizado*, cuja genealogia remete, como as Olimpíadas que tantos representantes de Tarzan freqüentaram, ao mundo grego clássico.

Inscrevendo-se sob um regime racista, o investimento na produção desse corpo idealizado resulta na projeção de um corpo branco pretensamente sem marcas, conforme o regime de verdade e fantasia do racismo colonial/moderno e a reconstrução histórico-ficcional do mundo grego clássico (a partir do Renascimento e consolidada no século XIX) de que depende (CARVALHO, 2008). Assim, o corpo de cada Tarzan se torna o *locus* de um investimento múltiplo para se inscrever numa fantasia racista em que a branquidade não tem marcas e se dá como padrão do normal e do universal. Na reconstrução do mundo grego clássico sob o regime do racismo colonial/moderno, a fotografia e o cinema desempenharam e ainda desempenham um papel crucial, trabalhando para a produção e difusão de uma hierarquia baseada no fenótipo das populações. Como argumenta José Jorge de Carvalho (2008, p. 9), distinguindo entre a “primeira pele” (a pele biológica) e a “segunda pele” (conformada pelas marcas inscritas nos corpos singulares pelas diferentes sociedades, que são o que nos tornam seres humanos para e entre outros seres humanos):

a expansão da fotografia e, posteriormente, do cinema serviu para difundir a hierarquia fenotípica centrada nos brancos europeus que inventaram essas tecnologias. Enquanto todos os povos não-brancos, em alguma medida definidos como imperfeitos, exibem as variadas marcas da sua segunda pele, o branco ocidental parece apresentar-se como o único grupo humano não marcado; ou seja, o único grupo cujos atributos de humanidade já estariam expressos na primeira pele, na pele puramente biológica.

O corpo de Tarzan se torna um ícone da branquidade não marcada e, na filmografia como um todo, *o corpo branco masculino pode se projetar como sujeito dominante nas*

*narrativas apenas após se fazer objeto de uma biopolítica racial que tem na branquidade um fetiche.* Diante de uma pretensa ausência, entre os brancos, das marcas corporais de segunda pele que singularizam as sociedades humanas, a própria branquidade da primeira pele opera como um objeto substitutivo que, ao mesmo tempo, preenche a lacuna e assinala a falta irremediável, o vazio.

O fetiche da branquidade vem cumprir fantasmaticamente uma espécie de mandato de humanização – suprindo a ausência de marcas de segunda pele com um investimento na primeira pele como expressão suficiente de humanidade: Tarzan é humano porque é branco, dizem diferentes personagens (brancos) dos filmes. A noção de que a branquidade delimita o único grupo humano não marcado opera como uma fantasia – Carvalho (2008, p. 9-10) escreve que se trata “de uma fantasia, as mais das vezes inconsciente, de excepcionalidade”. Ruth Frankenberg (2004, p. 319) fala na “miragem de uma branquidade não marcada”, discutindo o “funcionamento não consciente da branquidade, de uma branquidade que não 'se percebe vendo', de uma branquidade que reivindica falsamente a transparência”.

A fantasia da branquidade não marcada depende, portanto, *de um trabalho de sonho e de uma censura que se articula em diferentes níveis do filme como forma, entre os quais: a representação mimética* (reduzindo o corpo a duas dimensões e demarcando branco e negro como um contraste inconciliável), *a representação diegética* (organizada de acordo com uma teleologia racista que orienta as narrativas para a produção da branquidade como signo dominante), *as relações transtextuais privilegiadas* (inscrevendo as imagens em relação a outros textos racistas, desde relatos de viagem a outros filmes e produtos audiovisuais como reportagens) *e as escolhas de produção extra-diegéticas a respeito de atores* (privilegiando corpos apropriados para a reprodução do esquema epidérmico do racismo colonial/moderno em termos de padrão de beleza e força).



## Memórias de gênero

## As séries e o maquinário narrativo

Qualquer texto se atravessa, sempre, por muitos gêneros do discurso, que operam para orientar a leitura, enquadrar os signos e conformar as narrativas. No entanto, a multiplicidade de gêneros que atravessa qualquer texto não se encontra fixada num esquema prévio nem completamente contida por uma intenção. Antes, os gêneros e as diversas memórias de gênero<sup>13</sup> que habitam um texto se colocam em relações variáveis de dominância e subordinação. Nenhum esquema ou princípio governa antecipadamente a leitura de um texto e, embora condicione as possibilidades de leitura, a lei dos gêneros discursivos se rarefaz sempre em uma negociação textual que antecede a negociação com o leitor como processo de toda leitura e estabelece uma espécie de equilíbrio instável dos gêneros.

Esquemáticamente, pode-se dizer que os gêneros que atravessam a filmografia de Tarzan são, em primeiro lugar, o melodrama e a aventura, que predominam como enquadramento em todos os filmes; em segundo lugar, a comédia, que não aparece em todos os filmes e, em todo caso, se deixa conter na teleologia das aventuras melodramáticas, marcando situações de alívio da tensão e do conflito dramático; em terceiro lugar, várias memórias de gênero menores que eu chamo de séries, entre as quais analiso destacadamente a série do zoológico, a série do zoológico humano, a série do travelogue, a série do museu e a série do circo. Trata-se de memórias de gênero que remetem ao universo cultural e histórico do cinema dos primeiros tempos, ou “primeiro cinema” (COSTA, 2005; MACHADO, 1997).

#

Um dos episódios matriciais da filmografia de Tarzan, articulando aventura e melodrama, consiste na narrativa dos acontecimentos que levaram à existência do personagem – o que chamo de marco inaugural da “biografia” de Tarzan, que aparece no romance de 1912 como a narrativa da viagem interrompida de John Clayton, em missão política, junto com sua esposa Alice, em 1888, com destino a um território colonial britânico na África Ocidental: no meio do caminho, um desvio se impõe e o casal termina abandonado numa região qualquer da costa africana, onde Tarzan virá a nascer.

Alguns dos filmes se afastam, porém, desse marco inaugural. Em *Tarzan's Savage Fury* (1952), por exemplo, essa narrativa é bastante diferente, embora apenas mencionada: o pai de Tarzan aparece como o autor de um diário escrito em 1922 e 1923 e apresentado por um dos vilões, Edwards, como um “cientista” que tinha “um toque de missionário” e “viajou

<sup>13</sup> A expressão “memória de gênero” marca uma dívida que é preciso reconhecer com o pensamento de Mikhail Bakhtin, em particular com sua abordagem dos gêneros discursivos (2003).

por toda parte e esteve em lugares da África completamente inexplorados”. A menção ao seu pai não ocasiona questionamentos nem tampouco maiores explicações sobre os eventos que levaram à existência de Tarzan, obedecendo a propósitos narrativos diferentes, relacionados à perturbação do domínio de Tarzan na África por estrangeiros interessados nos diamantes que são mencionados no diário. Um outro exemplo curioso é aquele de *Tarzan in Manhattan* (1989), em que Tarzan habita um país da África pós-colonial e lembra das festas que seus pais davam e da queda de avião que os matou e o levou, aos seus 4 ou 5 anos, a Kala. Trata-se de uma tentativa de atualização do mito de Tarzan que, em 1989, retoma o marco inaugural da “biografia” do personagem apenas de passagem, em diálogos.

Na maioria dos filmes de Tarzan, contudo, não há qualquer menção a suas origens, ao que o levou até onde vive. Justificável e plausível em filmes baseados em outros livros de Burroughs sobre Tarzan que não *Tarzan of the Apes*, a inexistência de menções a suas origens se torna uma característica importante da maioria dos filmes, que se anunciam predominantemente como baseados em personagens, em vez de livros, criados por Burroughs.

Pode-se dizer que os filmes se baseiam, por um lado, numa espécie de capital cultural acumulado pelo público, na medida em que é composto por leitores dos romances de Burroughs e de outras narrativas de Tarzan, o que implica a suposição, nos filmes, de um conhecimento prévio da “biografia” de Tarzan. No entanto, por outro lado, um efeito suplementar advém da inexistência de menções às origens de Tarzan na maior parte de sua filmografia: a confirmação de seu caráter ao mesmo tempo *mitológico e serial, baseado na repetição como princípio criativo, constituindo-se como um maquinário*.

Se, por um lado, a filmografia de Tarzan se desenrola historicamente e os filmes delimitam uma cronologia, por outro lado, a serialidade que marca seu desenvolvimento perturba toda ordem cronológica de narrativa histórica, traçando entre os filmes múltiplas relações que não se enquadram em qualquer linearidade. O tempo da serialidade demanda uma leitura da filmografia de Tarzan que não pertence à lógica da contextualização histórica dos filmes, nem a uma narrativa historiográfica linear.

Para além da contextualização, a filmografia de Tarzan projeta um emaranhado transtextual em que Tarzan e suas narrativas se tornam uma ocasião para figurar a relação entre Ocidente e África. Possibilitado por um desvio constitutivo, como uma figuração imaginária da disseminação envolvida no contato colonial, *Tarzan se torna um símbolo da destinerrância como estrutura condicionante das relações de identidade e alteridade entre Ocidente e África*. Sobre a destinerrância como estrutura condicionante, embatem-se diferentes forças de (re-)apropriação, que procuram capitalizar a destinerrância em diferentes

sentidos, delimitando o que, pensando na questão específica da representação da África, chamo de regimes diferenciais da economia política do nome de 'África'.

O maquinário da filmografia de Tarzan trabalha no sentido da reprodução ideológica da nomenclatura ocidentalista da 'África' como regime da economia política do nome de 'África'. Esse trabalho se dá através da organização dos gêneros conforme um equilíbrio instável em que a aventura melodramática (às vezes por meio da comédia) subordina as séries de memórias de gênero menores ao seu enquadramento.

A relação entre essas séries de memórias de gênero menores e as memórias de gênero dominantes (que governam a construção das narrativas) encerra uma ambigüidade: *as séries de memórias de gênero menores remetem para fora da narrativa central, mas só podem aparecer dentro de encadeamentos narrativos que pertencem parcialmente a ela e a sua teleologia*. Essa é a forma da negociação textual que estabelece, na filmografia de Tarzan, o equilíbrio instável dos gêneros. O “primeiro cinema”, na forma de séries descontínuas, assombra a narrativização do cinema, levada adiante pela aventura e pelo melodrama.

#

A filmografia de Tarzan consiste num conjunto de textos que articula, de uma forma geral, as mesmas memórias de gênero no decorrer de sua história secular, remetendo a uma espécie de matriz, composta pelos romances de Edgar Rice Burroughs e enriquecida, no decorrer do século XX, pelo crescente número de produtos referenciados no personagem. *A história da filmografia de Tarzan consiste na repetição diferencial de elementos da matriz, que vai aos poucos aumentando e se modificando. Não se trata da repetição no sentido de um retorno invariável das mesmas narrativas ou dos mesmos elementos. Antes, trata-se da repetição como princípio criativo, numa dialética entre convenção e invenção* (WAGNER, 1981) que permeia as produções midiáticas (ECO, 1989).

*A filmografia de Tarzan configura um maquinário que reproduz, de forma serial, um conjunto limitado, embora aberto, de representações, articulando as séries de memórias de gênero do primeiro cinema – que funcionam como uma espécie de matéria-prima– e as memórias de gênero dominantes da aventura e do melodrama – que operam como um maquinário que utiliza a matéria-prima das séries descontínuas para produzir a narrativização do cinema dentro de convenções de continuidade e linearidade.*

Se o cinema emerge historicamente como uma articulação entre ciência e espetáculo, como argumentam Ella Shohat e Robert Stam (1994, p. 104-109), a história da construção do cinema como indústria de entretenimento, centrada nos Estados Unidos da América, passa pela reconfiguração do cinema como narrativa nos moldes da literatura e do teatro burgueses.

Na filmografia de Tarzan, as séries de memórias de gênero menores enxertam o produto da articulação entre ciência e espetáculo em encadeamentos narrativos, que obedecem a uma teleologia multifacetada. A narrativa subordina o espetáculo visual e sonoro, enquadrando-o dentro de uma teleologia colonialista e de uma ideologia ocidentalista. Como escrevem Shohat e Stam (1994, p. 109), “the cinema combined narrative and spectacle to tell the story of colonialism from the colonizer's perspective.” O cinema se dá como a articulação de ciência, espetáculo e narrativa, sendo que, no modelo de cinema que se projeta na filmografia de Tarzan, a narrativa é a dimensão dominante.

A subordinação das séries de memórias de gênero menores aos gêneros dominantes obedece a uma dialética. Algum recurso expressivo – contido nas formas culturais do zoológico, do zoológico humano, do travelogue, do circo e do museu e, sobretudo, naquilo que nelas remete ao cinema dos primeiros tempos, que ainda não se regravava pelo modelo de narrativa hollywoodiano – é utilizado positivamente pelos filmes. Porém, a forma cultural a que remete esse recurso expressivo e o tipo de cinema a que está relacionado são negados como um problema ou anulados como um ponto cego pela teleologia das narrativas e por sua construção (seja no plano do conteúdo, seja no plano da forma). Ao recurso expressivo como tese, opõe-se a negação ou anulação narrativa como antítese. A síntese e a superação se dão como um aprimoramento do recurso expressivo por meio de seu enxerto dentro da teleologia da narrativa e sua contenção em seu enquadramento. Trata-se ao mesmo tempo de uma inclusão exclusiva – as memórias de gênero menores são incluídas em encadeamentos narrativos que excluem sua força – e de uma exclusão inclusiva – no movimento de superá-las, a narrativa teleológica inclui dentro de si as próprias formas culturais que exclui por princípio e que, potencialmente, ameaçam seu pleno funcionamento.

Ao movimentarem, para compor sujeitos diegéticos, as séries de memórias de gênero do zoológico, do zoológico humano, do travelogue, do circo e do museu, os filmes remetem ao chamado “cinema de atrações” (GUNNING, 1990), afastando-se da obsessão com a narrativização do cinema clássico. A narrativa se deixa habitar por um resíduo da força das séries de memórias de gênero menores, as quais se torna impossível excluir ou neutralizar completamente. Interessa-me exacerbar a potencial ameaça ao funcionamento da teleologia da narrativa que as séries de memórias de gênero encerram, insinuar a interrupção do maquinário que comanda as representações da África na filmografia de Tarzan. Interessa-me fragmentar o fluxo narrativo dos filmes e a unidade cronológica linear da própria filmografia de Tarzan, apontando as séries que a atravessam e a ultrapassam para ressaltar o resíduo ambivalente que pode, talvez, nos enviar para fora da nomenclatura ocidentalista da 'África'.

## Sinestesia

## Montagem: a atração e a distração

Qualquer estudo do cinema exige que se articule um pensamento do enquadramento e uma interrogação da montagem, suas formas e dinâmicas, seu tecido e sua tecelagem. Na questão do enquadramento, está em jogo um movimento incessante entre diferentes registros – diferenciei três: imagético, institucional e (trans)cultural – que entrelaçam os filmes analisados e a atividade analítica, os objetos comentados e a posição implicada do comentador, conforme o que Fredric Jameson (1986) chama de “metacomentário” e as teorias sócio-antropológicas contemporâneas costumam denominar “reflexividade”.

No caso deste trabalho, trata-se de uma passagem equívoca e indecível entre a filmografia de Tarzan como objeto de estudo – marcada imagetivamente por formas ilusionistas e naturalistas de enquadramento (produzindo campo e fora-de-campo como um espaço-tempo homogêneo na diegese fílmica), inscrita institucionalmente por modos de endereçamento convencionais destinados a enquadrar os filmes tanto semântica quanto socialmente e constituída por fluxos da cultura do colonialismo (THOMAS, 1994) – e minha posição de sujeito – projetada na leitura das imagens, marcada institucionalmente pelo pertencimento disciplinar à Antropologia, delimitada socialmente pela inserção nas redes de circulação da filmografia de Tarzan e inscrita culturalmente por construções negociadas de identidade (homem, branco etc.).

Na interrogação da montagem, o entrelaçamento entre sujeito e objeto – implicado no pensamento sinestésico do enquadramento – se dá através do movimento de buscar na filmografia de Tarzan os recursos de sua própria desconstrução. Nesse sentido, assim como procuro desconstruir as representações da África a partir de uma abordagem do conjunto das narrativas fílmicas e dos recursos utilizados para inscrever o nome de 'África', busco nas formas de montagem que estão em jogo nos filmes os recursos para compor o texto que escrevo. Nesse sentido, o que se pode denominar a performance do texto que escrevo encena formalmente, a partir de uma apropriação metafórica de uma forma de montagem, a desconstrução das representações da África na filmografia de Tarzan.

#

Uma dialética marca a montagem na filmografia de Tarzan, compondo uma negociação entre o que chamo de princípio da distração e o que chamo de princípio da atração. O que está em jogo na passagem equívoca, embora não arbitrária nem aleatória, entre distração e atração é a própria historicidade do filme como forma cultural e do cinema como espetáculo e narrativa. A negociação entre distração e atração cifra sob a forma de uma

dialética formal os deslocamentos históricos que se desenrolam entre um princípio e outro.

Do chamado “primeiro cinema” ao cinema industrial de matriz melodramática que se configurou sobretudo a partir de meados da década de 1910; da linguagem cinematográfica assim constituída até as experiências de vanguarda, contemporâneas ou não, que nela encontram seu contraponto; em toda a história do cinema, podem ser rastreadas as transformações do enquadramento e das formas de montagem, dentro de uma dialética entre o princípio da atração e o princípio da distração, sobre o fundo da descontinuidade elementar entre os quadros que caracteriza a forma filme.

### 1. A dialética entre distração e atração

A filmografia de Tarzan pertence a uma época em que predomina, no cinema ocidental, uma forma de montagem que se destina à produção de continuidade diegética, sustentando as narrativas, criando um espaço-tempo unificado e, ao mesmo tempo, apagando as marcas e os rastros do trabalho de escrita. O princípio que procura governar a montagem e apagar seus rastros, destinando-se à produção ilusionista de um mundo diegético relativamente homogêneo, pode ser denominado *distração* e constitui uma marca do pertencimento da filmografia de Tarzan (e do modelo de cinema que expressa) à modernidade.

No entanto, restam momentos nos filmes de Tarzan (e no tipo de cinema ocidental a que se filiam) em que a montagem, fazendo-se de alguma forma visível, abre espaço para a interrupção da continuidade narrativa e da homogeneidade diegética. Aqui, entra em cena um princípio que capitaliza outras linhas de força e pontos de fuga narrativos e torna visível a descontinuidade irreduzível que habita o trabalho textual do filme como forma. Esse princípio pode ser denominado *atração* e seu rastro insinua a história transcultural que orbita e habita a consolidação do cinema de distração, em contraposição ao cinema de atrações, como cinema dominante no Ocidente.

O princípio da atração remete ao chamado “primeiro cinema”, que se inscreve no contexto social de formas de divertimento popular, como circos, feiras, casas de espetáculo, entre outras. Recorrentemente, a história do cinema é construída como uma teleologia que se desenrola no sentido do modelo de cinema narrativo que veio a se consolidar sobretudo a partir da década de 1910. Tom Gunning (2003) chama essa forma de contar a história do cinema de “modelo da continuidade” (*continuity model*) e afirma que envolve três suposições problemáticas: a evolucionária, a cinemática e a narrativa.

A suposição evolucionária (*evolutionary assumption*) implica uma concepção do

“primeiro cinema” (*early cinema*) “as a preparatory period for later film styles and practices, the infancy of an art form” (GUNNING, 2003, p. 41):

This assumption sees cinema before WWI as primitive, an early stage in which later potentials are sketched out but imperfectly realized. Following a biological and teleological logic, this assumes that later styles of cinema are a sort of natural norm that early cinema envisioned but was not yet capable of realizing because of technological and economic immaturity and a natural need for a period of development guided by a method of trial and error. This assumption sees film history as a linear evolutionary process in which the earliest stage is by definition a period of less development.

A suposição ou cinemática (*cinematic assumption*) depende de uma concepção essencialista do cinema que pretende discernir e explorar sua especificidade, em contraposição a outras formas de arte, destacadamente o teatro. Segundo essa concepção, “early cinema makes the initial error of simple reproduction and theatricality and then dramatically discovers its own nature” (GUNNING, 2003, p. 42): a narrativa da história do cinema assume “the dramatic form of a liberation of film from a false homology that restricted it to the technological reproduction of theater” (p. 41).

A suposição narrativa (*narrative assumption*) define o fim último da evolução do cinema – “cinema must evolve as a better and more efficient teller of stories” (GUNNING, 2003, p. 42) – e o motivo para sua diferenciação em relação ao teatro – “since cinema was mute, it had to compensate with other regimes of signifiers to carry narrative information and therefore developed its own language” (p. 42).

Para Gunning (2003, p. 42), o desenvolvimento do cinema como narrativa obedece a condições econômicas, sociais e históricas específicas e não a qualquer natureza ou essência:

The dedication of film form to a narrative task that rules Griffith's early work was hardly the outcome of a previous evolution or gradual discovery of film's essential nature. Griffith and his contemporaries (and some immediate predecessors) were engaged in a redefinition rather than a discovery of film – a redefinition shaped by an economic reorganization attempting to regulate the film industry in the wake of the enormous expansion of nickelodeon exhibition. It was at this point in history and within this intersection of economic and social forces that film “discovered” its narrative vocation.

Para compreender o cinema que foi feito antes dessa redefinição, Gunning sugere que é necessário introduzir um propósito diferente. Para Gunning (2003, p. 42), em vez de contar histórias, o primeiro cinema se destinava à exibição de atrações: “Cinema as an attraction is that other purpose. By its reference to the curiosity-arousing devices of the

fairground, the term denoted early cinema's fascination with novelty and its foregrounding of the act of display”.

Não se trata de opor o primeiro cinema ao cinema narrativo clássico, o princípio da atração ao princípio da distração, compondo dicotomias paralelas, binarismos fixos. Em vez disso, trata-se de reconhecer, no primeiro cinema, aquilo que não obedece a propósitos narrativos e ao princípio da distração.

My emphasis on display rather than storytelling should not be taken as a monolithic definition of early cinema, a term that forms a binary opposition with the narrative form of classical cinema. Rather, films that precede the classical paradigm are complex texts that occasionally interrelate attractions with narrative projects. My point is not that there are no narrative films before the nickelodeon era but rather that attractions most frequently provide the dominant for film during this period and often jockey for prominence until 1908 or so (and even occasionally later). The desire to display may interact with the desire to tell a story, and part of the challenge of early film analysis lies in tracing the interaction of attractions and narrative organization.” (GUNNING, 2003, p. 43).

Assim como a atração constitui o princípio dominante no primeiro cinema, a narrativa baseada na organização da distração constitui o princípio dominante no cinema clássico.

In classical cinema, narrative integration functions as a dominant, but attractions still play a role (moments of spectacle, performance, or visual pyrotechnics) with their subordination to narrative functions varying from film to film. Similarly, I do not want to identify narrativity exclusively with the classical paradigm. (GUNNING, 2003, p. 43).

Nesse sentido, em vez de uma oposição entre atração e distração, há uma relação dialética entre os dois princípios que precisa ser analisada tanto no primeiro cinema quanto no cinema narrativo clássico. Por sua extensão e duração secular, a filmografia de Tarzan ocupa um lugar privilegiado dentro do cinema narrativo clássico e sua análise possibilita interrogar o equilíbrio dialético instável entre distração e atração que nele se estabelece e predomina. A distração como princípio dominante não abole o princípio da atração, acolhendo-o em seu interior e subordinando-o à continuidade narrativa e à homogeneidade diegética, que constituem sua orientação teleológica.

Pode-se descrever a dialética entre distração e atração na história do cinema como a oscilação entre uma relação estabilizadora e convencional de inclusão exclusiva – a atração é incluída na distração, sua temporalidade é subordinada à teleologia narrativa e sua força significativa é neutralizada e, assim, excluída do texto fílmico – e uma relação



desestabilizadora e inventiva de exclusão inclusiva – a distração exclui a atração que, no entanto, vem assombrá-la e habitá-la em seu próprio cerne como uma potência de disseminação que perturba a teleologia narrativa.

A história da consolidação da distração como princípio dominante no cinema se estende por outras formas de arte e por outras esferas da vida social. Em suas reflexões sobre “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Walter Benjamin (1994) relaciona o cinema a transformações nas formas de percepção humana e, singularmente, à passagem do recolhimento à distração como atitude estética predominante, paralelamente à passagem da predominância do valor de culto à predominância e, até mesmo, a hipertrofia do valor de exposição. “A recepção através da distração”, escreve Benjamin (1994, p. 194), “que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado.” Na história da sensibilidade humana, o cinema marca, como um sintoma, uma transformação que culmina na atual predominância da distração como “estrutura perceptiva”. Em vez do recolhimento contemplativo diante da obra de arte, em que a visão desempenha um papel crucial, a modernidade exacerba, de forma generalizada em todos os âmbitos da vida social, uma atitude estética de distração, em que a predominância da visão se inscreve sob um regime tátil.

Um excesso de estímulos nervosos e uma torrencial disponibilidade de elementos culturais marcam a experiência urbana industrial da modernidade, que se projeta como sua forma hegemônica. No entanto, uma paradoxal impossibilidade interdita a experiência do patrimônio cultural humano que a modernidade torna disponível, configurando o que Benjamin chama de “destruição da experiência” e Simmel descreve como “a tragédia da cultura”. A distração se generaliza, constituindo a atitude estética e existencial predominante diante da paisagem urbana, dos edifícios e das ruas, da multidão anônima e da sociedade de massas. No cinema, a generalização da distração assume uma dimensão emblemática: a manipulação imagética dos ângulos e perspectivas, dos ritmos e velocidades, inscreve a própria visualidade e a ótica sob um regime tátil. Como argumenta Benjamin (1994, p. 192), o “valor de *distração*” do cinema “é fundamentalmente de ordem tátil, isto é, baseia-se na mudança de lugares e ângulos, que golpeiam intermitentemente o espectador”. Segundo Benjamin (1994, p. 194), no cinema, “onde a coletividade procura a distração, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo”.

O cinema da distração organiza as mudanças de lugares e ângulos segundo um sistema que se consolidou no decorrer da década de 1910. A filmografia de Tarzan pertence a esse sistema e ao regime estético naturalista que o orienta, compondo as narrativas fílmicas

por meio da decupagem clássica (organizando os planos e as regras de continuidade), dos códigos melodramáticos e do mecanismo da identificação, que operam no sentido de apagar os rastros da montagem como trabalho de escrita fora-do-quadro. Ismail Xavier (2005, p. 41) escreve:

O sistema consolidado depois de 1914, principalmente nos Estados Unidos, ao lado da aplicação sistemática dos princípios da montagem invisível, elaborou com cuidado o mundo a ser observado através da “janela” do cinema. Desenvolveu um estilo tendente a controlar tudo, de acordo com a concepção do objeto cinematográfico como produto de fábrica.

Deste modo, reuniu três elementos básicos para produzir o específico efeito naturalista:

- a decupagem clássica apta a produzir o ilusionismo e deflagrar o mecanismo de identificação.

- a elaboração de um método de interpretação dos atores dentro de princípios naturalistas, emoldurado por uma preferência pela filmagem em estúdios, com cenários também construídos de acordo com princípios naturalistas.

- a escolha de histórias pertencentes a gêneros narrativos bastante estratificados em suas convenções de leitura fácil, e de popularidade comprovada por larga tradição de melodramas, aventuras, histórias fantásticas etc.

A predominância do princípio da distração na filmografia de Tarzan e no cinema ocidental em geral assinala sua genealogia moderna, sua condição urbana e industrial. No entanto, a genealogia moderna abriga remissões heterotópicas: a filmografia de Tarzan e o cinema ocidental passam por um espaçamento colonial – desde as primeiras filmagens da alteridade dentro de regimes coloniais de representação até a configuração global dos mercados, cujos fluxos se organizam em estruturas desiguais de produção, distribuição e exibição. Para dizê-lo esquematicamente: *à colonialidade como exterior constitutivo da modernidade mundial, corresponde o princípio da atração como exterior constitutivo do princípio da distração.*

## 2. A montagem de atrações como alavanca de desconstrução

Um maquinário narrativo subordina o princípio da atração ao princípio da distração na filmografia de Tarzan, num processo de apropriação de memórias de gênero que remetem ao primeiro cinema – as séries do zoológico, do zoológico humano, do travelogue, do museu e do circo. É nesse processo que são produzidas as representações da África que procuro interrogar. Um passo decisivo na interrogação e desconstrução das representações da África na filmografia de Tarzan consiste em fazer o princípio da atração passar do estatuto de forma reprimida – subordinada pelo princípio da distração e apropriada pelo maquinário narrativo – ao estatuto de força de leitura – que orienta minha análise dos filmes e a escrita de meu texto:

meu arremedo deliberado e descuidado do primeiro cinema.

Tom Gunning refere-se ao primeiro cinema como um “cinema de atrações”, remetendo ao mesmo tempo ao estatuto dos primeiros filmes dentro das feiras, circos e casas de espetáculo – em que cada filme era exibido não como um produto em separado, mas como uma atração entre outras – e à noção de “montagem de atrações”, de Sergei Eisenstein (2003), entendida como uma metonímia do entusiasmo que a vanguarda modernista entreteve com a estética das atrações. O cinema de atrações se afasta do modelo de construção linear de narrativa, enfatizando a dimensão de espetáculo e de exibição da imagem cinematográfica: em vez da temporalidade linear de causa e efeito que marca o que chamei de cinema de distração, ao cinema de atrações pertence uma “temporalidade disjuntiva” (GUNNING, 2003, p. 46).

The temporality of the attraction, therefore, is greatly limited in comparison to narrative, albeit possessing its own intensity. Rather than a development that links the past with the present in such a way as to define a specific anticipation of the future (as an unfolding narrative does), the attraction seems limited to a sudden burst of presence. Restricted to the presentation of a view or a central action, the cinema of attractions tends naturally toward brevity rather than extension. (GUNNING, 2003, p. 45).

Em sua brevidade, “[t]he act of display on which the cinema of attractions is founded presents itself as a *temporal irruption* rather than a temporal development.” (GUNNING, 2003, p. 46). Em minha leitura das séries de memórias de gênero menores movimentadas pelos filmes de Tarzan, sugiro que o princípio da atração irrompe, rompe e rasga parte do tecido narrativo que o maquinário narrativo procura (re)compôr, dando continuidade a sua teleologia, desenvolvendo-a até o fim. A potência desestabilizadora do que resta do cinema de atrações na filmografia de Tarzan pode ser explorada para deter o maquinário narrativo.

Para fazer isso, um recurso tecnológico recente se torna crucial: o aparelho de DVD, que permite ao espectador controlar o ritmo do filme, intervindo e interferindo parcialmente em sua temporalidade. É possível interromper o desenvolvimento linear das narrativas e explorar a irrupção temporal do cinema de atrações na filmografia de Tarzan no momento mesmo de assistir aos filmes. Não se trata de uma postura analítica *a posteriori* em relação ao ato de assistir aos filmes, mas de uma atitude espectral ativa que passa por uma relação de intimidade crítica.

A atitude de intervenção na temporalidade dos filmes possibilitada atualmente pelo aparelho de DVD (mais ainda do que pelo videocassete) remete a um momento da história do primeiro cinema em que os produtores dos filmes não tinham total controle sobre sua exibição. Os exibidores compravam os filmes (em vez de alugá-los) e podiam alterá-los,

cortando-os e editando-os. Era o que acontecia, por exemplo, com os diversos filmes realizados contando a “Paixão de Cristo”.

Devido a seu lugar central no imaginário ocidental, a história da “Paixão de Cristo” desempenhou um papel importante e liminar na linearização narrativa do cinema, entre a última década do século XIX e a primeira do século XX. Por seu motivo religioso, a “Paixão” possibilitou instaurar um sentido de linearidade narrativa, embora formalmente os filmes sobre a “Paixão” desse período tenham permanecido não-lineares. Como escreve Arlindo Machado (1997, p. 90):

a “Paixão” condensa em sua forma emblemática tudo aquilo que acabou por se tornar a marca distintiva do primeiro cinema: encadeamento descontínuo de vários quadros sucessivos, que funcionam cada um deles como um *tableau* alegórico e autônomo e se sucedem uns depois dos outros de forma mais ou menos arbitrária, separados por imensas elipses temporais. O motivo, a temática dessas “Paixões” podem ser religiosos, mas a sua estrutura segue *pari passu* o formato dos espetáculos de *vaudeville*, com seus números autônomos e seus elementos expressivos considerados sempre de forma isolada. Para que se possa ter uma idéia da “outridade” dessa forma narrativa, basta dizer que, na época, a “Paixão” não era considerada um “filme”, mas um conjunto de filmes. Cada quadro (como “A Multiplicação dos Pães” ou “A Crucificação”) era vendido separadamente, como um “filme” independente. O exibidor comprava os quadros que quisesse e montava a “Paixão” à sua vontade. Não era difícil que uma exibição dessa espécie mostrasse quadros comprados de fornecedores diferentes, com distintos atores fazendo o papel de Cristo em cada segmento. Além disso, os produtores e os exibidores de “Paixões” aumentavam o seu estoque de quadros a cada ano, de modo que qualquer sessão desse gênero era sempre diferente das outras e era diferente também em épocas diversas.

O desenvolvimento do cinema como arte de integração narrativa se tornará possível quando os filmes passam a ser alugados, em vez de vendidos.

Essa situação tipicamente vaudevillesca vai predominar até mais ou menos 1906. A partir de 1907, uma mudança brutal no comércio de filmes inverterá completamente a tendência anterior: os filmes, entendidos agora como seqüências rígidas e inalteráveis de planos, passam a ser *alugados* aos exibidores e não mais vendidos. Com isso, o produtor garante a posse do título e das imagens, além de impedir também que o exibidor possa intervir na sua seqüência para “remontá-la”. Só então o cinema pode começar a se propor o projeto de imaginar formas narrativas estáveis, no sentido hoje entendido como tal. (MACHADO, 1997, p. 91).

Se, atualmente, o aparelho de DVD possibilita uma intervenção no ritmo dos filmes no momento de assistir a eles, guardando potencialidades críticas, as tecnologias digitais de captura e edição de vídeo em computadores possibilitam uma intervenção criativa nas imagens, que alcança proporções similares àquelas das intervenções dos exibidores nos filmes antes de 1906. O cinema de atrações, em suas possibilidades espectatoriais, assume a

dimensão de um modelo. A essa postura de intervenção crítica e até mesmo criativa a partir do modelo do cinema de atrações, que subjaz a minha análise dos filmes, acrescenta-se a composição do texto que escrevo a partir de uma apropriação metafórica do modelo do cinema de atrações: compus fragmentos que o leitor pode em alguma medida remontar. Walter Benjamin escreve sobre as *Passagens* (2007, p. 502): “Método deste trabalho: montagem literária”. Eu reescrevo – Método deste trabalho: montagem ensaística aberta – fragmentos relacionados de maneiras diferentes entre si, abrindo vários caminhos de leitura.

## Animalidades

## A série do zoológico

As primeiras imagens cinematográficas referenciadas em Tarzan datam de 1918 e se inscrevem como representações da “selva africana” – no quadro que as antecede e intitula como parte de uma produção da Hollywood Film Enterprises Inc. chamada *Tarzan of the Apes*, lemos que o filme é uma adaptação da “Marvelous Story of the African Jungle” de Edgar Rice Burroughs. Encadeadas no início do filme, imagens de animais – girafas, zebras, leopardos, uma cobra, um javali, um leão, crocodilos, antílopes, elefantes, cervos, uma pantera negra, pássaros, rinocerontes e hipopótamos – delimitam um regime transtextual de inscrição do nome de 'África' que remete ao que chamo de série do zoológico.



*Tarzan of the Apes*, 1918

As imagens de animais se inserem, no quadro das memórias de gênero articuladas pela filmografia de Tarzan, na série do zoológico: o zoológico, entendido enquanto uma

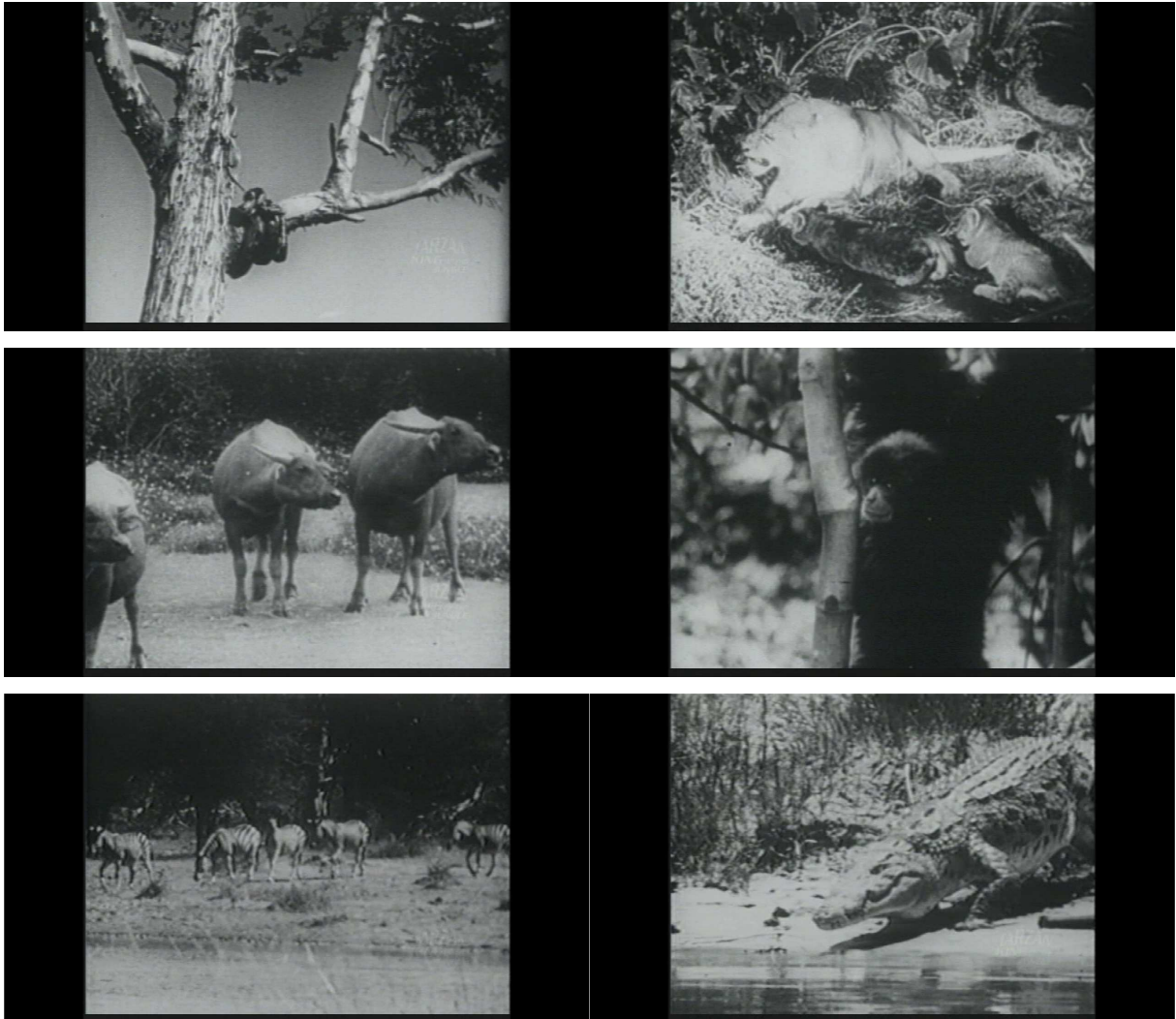
forma cultural moderna de construção da relação entre humano e animal, opera como um tropo que organiza um dos regimes transtextuais de inscrição do nome de 'África' nos filmes de Tarzan. É preciso desdobrar a série do zoológico em suas complicações, pensando a questão da animalidade como uma questão antropológica.

Num zoológico, os animais são exibidos, classificados e descritos para os olhos e ouvidos de visitantes humanos de acordo com o idioma da ciência moderna e um aparato lúdico-intelectual, que subordinam a separação dos animais entre si à separação primordial entre humano e animal. É a garantia do direito de olhar humano, através de grades e vidros, cercas e muros, que permite manter separados os animais entre si, uma vez que a separação e a ordenação dos animais obedece a classificações humanas da vida, isto é, ao conhecimento da biologia como ciência. Por meio da articulação entre ciência e espetáculo, entre a zoologia como parte da biologia e o aparato lúdico-intelectual que divulga os discursos científicos, o zoológico constitui os animais que são ali exibidos como atrações.

Na filmografia de Tarzan, a série do zoológico reserva ao espectador imagens de animais que lhe garantem um direito de olhar que se assemelha àquele que está em jogo no parque zoológico. São *imagens que participam do filme sem pertencer por completo ou em toda sua duração à narrativa central*, ao drama que se encena e se encaminha conforme a teleologia da vitória do Bem (Tarzan) contra o Mal. As imagens de animais se relacionam de forma dupla com a narrativa: permanecem contidas em seu desenvolvimento linear teleológico e, ao mesmo tempo, transbordam seu círculo, remetendo a outras linhas e pontos de fuga. *A ambigüidade entre uma exterioridade em relação à narrativa e um pertencimento à sua teleologia marca a série do zoológico.*

### 1. Entre continuidade e descontinuidade

Em *The New Adventures of Tarzan* (1935), quando a narrativa ainda se situa na África, um safári parte em busca de Tarzan para avisá-lo que seu amigo D'Arnot está vivo mas perdido nas selvas da Guatemala. O deslocamento da expedição pela selva africana é demarcado por imagens intercaladas e justapostas de diversos animais. Se, por um lado, a passagem do safári investe o encadeamento das imagens de animais com continuidade diegética, por outro lado, sua justaposição permanece vacilante, ressaltando a descontinuidade que as caracteriza como atrações.



*The New Adventures of Tarzan, 1935*

A descontinuidade se ressalta em inúmeros momentos da série do zoológico. Em *Tarzan finds a son!* (1939), após os créditos iniciais sobre o desenho de um leão deitado de perfil, com a cabeça erguida, vemos uma paisagem de savana e, em seguida, imagens de animais sem continuidade diegética, até a mudança de cena para um avião que sobrevoa (subentende-se) o local.

Em *Tarzan's Secret Treasure* (1941), após os créditos iniciais sobre o desenho estilizado de um mapa da África e um intertítulo seguido de uma imagem que situa a narrativa na geografia imaginativa dos filmes anteriores protagonizados por Johnny Weissmuller, especificamente na Escarpa Mutia, vemos uma seqüência de imagens de animais (em parte repetidas do trecho citado no parágrafo anterior) – zebras, pássaros de diferentes espécies, hipopótamos, entre outros – que permanecem, inicialmente, justapostas sem que a montagem comunique uma continuidade diegética e espaço-temporal linear, até que aparece um cervo e, em seguida, um leopardo. É então que, após a entrada em cena de Chita e Boy (filho adotado



de Tarzan e Jane) sobre um elefante, passeando pela selva e rindo, o cervo e o leopardo se inserem num encadeamento narrativo vinculado aos personagens da linha central e marcado pela ilusão de continuidade: aparecem num mesmo plano, em que um movimento de câmera mostra o leopardo olhando o cervo. Boy então desce do elefante, seguido por Chita, para atirar uma pedra no leopardo, que foge, deixando o cervo a salvo.

Em *Tarzan's New York Adventure* (1942), após os créditos iniciais sobre o mesmo mapa que aparece no filme anterior e um intertítulo seguido de duas imagens que igualmente situam a narrativa na Escarpa Mutia, vemos imagens de animais – elefantes, leões e leoas, avestruzes – em uma seqüência sem continuidade diegética que, ao final, dá lugar à entrada em cena de Tarzan, Jane e Boy, nadando. A partir de então, a continuidade diegética se sobrepõe à descontinuidade do zoológico, embora não a anule.

Em *Tarzan the Magnificent* (1960), o deslocamento de um safári serve de pretexto para o enxerto, na narrativa, de imagens de paisagens e de animais, demarcando a passagem da expedição pela “selva africana”.





*Tarzan the Magnificent, 1960*

As imagens se inserem num encadeamento que, através da montagem alternada, mostrando ora a expedição, ora as paisagens e animais, produz uma ilusão de continuidade. No entanto, uma série de elipses espaciais e temporais permeiam o encadeamento com discontinuidades que são necessárias para a plausibilidade da justaposição das imagens. O zoológico imagético depende da discontinuidade para insinuar suas atrações, mas aparece apenas sob a condição de se tornar uma parte da narrativa, construída com base na ilusão de continuidade produzida pelo princípio da distração.

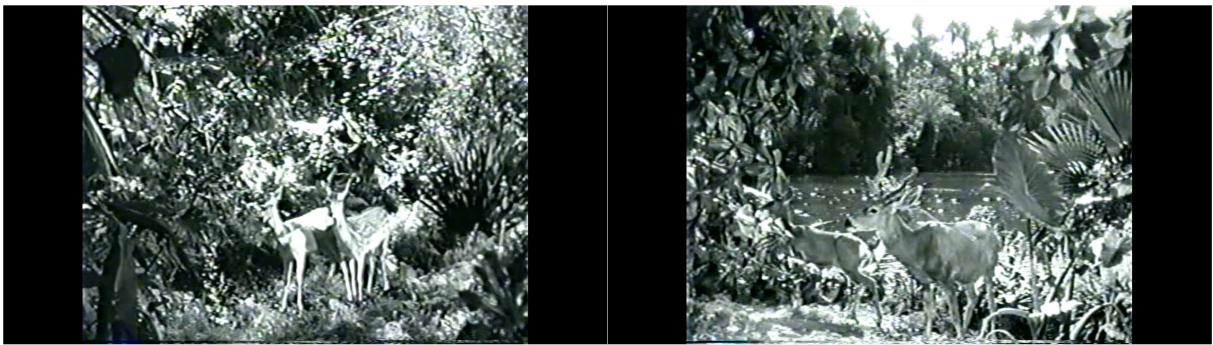
## 2. Idílio pastoral

Em *Tarzan's Magic Fountain* (1949), o título e os créditos iniciais aparecem sobre imagens de Tarzan, passeando pendurado em um cipó pelas árvores da selva, em meio a vários animais – micos, veados, um filhote de leopardo, um leão. A continuidade é sugerida pela música e pela montagem que alterna entre os animais e Tarzan. Os animais como atrações dispostas de forma descontínua, são entrelaçados pela música e pelo fio condutor personificado por Tarzan em seus cipós, que tece a continuidade diegética.

O papel de Tarzan na produção da continuidade se resalta com o pequeno episódio dramático que se passa na cena que tem início a partir do final dos créditos. Tarzan desce dos cipós e observa uma pantera negra sobre um galho de árvore ameaçando com rugidos dois veados. Tudo se passa como se a pantera ameaçasse a ordem zoológica que mantém os animais separados e dispostos para o olhar espectral de forma descontínua, como atrações. Com um grito de “Umgawa” (como escreve, segundo a pronúncia em inglês, David Fury [1994, p. 67]) e atirando sua faca no galho sob a pantera para assustá-la, Tarzan consegue afastar o perigo que ameaçava a ordem zoológica de seu idílio pastoral. A separação dos animais e sua disponibilidade para o olhar espectral, constituindo-os como atrações zoológicas, pode apenas persistir sob o comando de Tarzan, que se projeta como o guardião do Bem original e final no esquema narrativo melodramático a que o filme obedece. A

aparição dos animais como atrações descontínuas e separadas entre si se subordina ao princípio da distração que, produzindo a ilusão de continuidade diegética, assegura o desenrolar da teleologia que orienta a narrativa.

O encadeamento narrativo que mostra o sucesso de Tarzan em afastar a pantera e garantir a separação entre os animais como atrações se baseia, portanto, no princípio da distração, que produz a continuidade narrativa como uma ilusão, através da manipulação invisível da descontinuidade elementar característica da imagem cinematográfica. Entre o quadro dos veados ameaçados pela pantera e o quadro dos veados salvos que demarca o idílio pastoral, a montagem sugere uma continuidade conforme à teleologia que orienta o filme, em direção à predominância de Tarzan como herói. No entanto, configura-se, ao mesmo tempo, uma descontinuidade: os veados e o ambiente são extremamente diferentes de um quadro a outro, simbolizando condensadamente através daquilo que os diferencia a passagem ao idílio pastoral.



*Tarzan's Magic Fountain, 1949*

*Um dos principais desdobramentos da série do zoológico é a representação da África de Tarzan como um idílio pastoral. Em Tarzan's Savage Fury (1952), após uma primeira cena em que o plano maligno dos vilões começa a se desenrolar, imagens de animais compõem o idílio pastoral como modo de vida de Tarzan, com Chita, entre os vários animais, entre as árvores. A seqüência do zoológico imagético de Tarzan's Savage Fury insere parte das imagens dos animais em esquetes cômicas com Chita e com macacos e micos em geral, subordinando a comicidade à composição do idílio pastoral de Tarzan, que acorda, come frutas e passeia com Chita pelas árvores por meio de cipós. Entre as cenas de Tarzan e Chita nos cipós, inserem-se, como enxertos do zoológico imagético, sem continuidade diegética, imagens de elefantes com pássaros, de hipopótamos, de micos e, por fim, de crocodilos. Os crocodilos são a ocasião para o retorno à narratividade e à continuidade diegética, com Tarzan vendo um grupo de nativos que tenta caçar crocodilos utilizando crianças como iscas, o que*

dá ocasião para uma intervenção de Tarzan, assumindo o papel de lei da selva.

Em *Tarzan and the Trappers* (1958), após uma aparição inicial de Tarzan, seguida do título e de uma parte dos créditos sobre imagens de Tarzan e de uma expedição, vemos imagens de diversos animais sem qualquer continuidade diegética, justapostas como atrações de um zoológico. Em seguida, após uma transição, vemos outras imagens de diversos animais cuja continuidade se produz por meio de uma narração em *off* que atravessa a descontinuidade espaço-temporal das imagens e as entrelaça num tecido narrativo, subordinando as atrações zoológicas a Tarzan como representante da lei e princípio de ordem na selva da África. O idílio pastoral depende da imposição de uma lei humana que subordina os animais (e os nativos, em outros momentos da filmografia) a uma ordem que obedece a uma fantasia: a série do zoológico, desdobrando-se em idílio pastoral, reenvia à fantasia de uma dominação da natureza (e dos nativos) que garante sua preservação.

Em *Tarzan, the Tiger* (1929), Tarzan a certa altura perde a memória e encontra, com Jane, “A young deer caught in the bog!”, sugerindo que o matem e o comam, ao que Jane responde: “It would be more like Tarzan to save instead of to kill a creature so helpless!”. Melodramaticamente, a cena delineia o idílio pastoral como uma projeção de Jane. Em *Tarzan, the Ape Man* (1932), após a famosa cena em que ele e Jane aprendem os respectivos nomes, Tarzan a deixa na árvore para buscar comida, caçando. Mas no meio do caminho ele encontra um elefante preso em uma armadilha e o salva. O que a conjunção da caça de animais e do salvamento de um animal sugere é que o idílio pastoral pertence a uma fantasia primitivista da vida selvagem, na qual o homem se encontra em contato direto com a natureza, vivendo como um caçador e coletor. Como tal, o idílio pastoral não se interrompe com a caça para comer, mas apenas com interferências modernas como aquelas que estão em jogo na caça de elefantes pelo marfim ou com interferências dos “selvagens” que fazem papel de vilões em alguns filmes, aparecendo como primitivos decaídos e inautênticos em contraposição a Tarzan, que se dá como a referência do Bem.

Na filmografia de Tarzan como um todo, o idílio pastoral opera como uma fantasia primitivista aberta a investimentos valorativos que entrelaçam de uma ideologia de dominação da natureza e da alteridade e uma ideologia de salvamento e preservação. Em *Tarzan and the Lost City* (1998), no capítulo 11 do DVD, intitulado “Jungle Idyll”, Tarzan e Jane passeiam pela “selva africana” sobre um elefante, olhando as paisagens e animais, compondo o idílio pastoral como uma fantasia estetizada de contato com a natureza que fala muito às sensibilidades ambientalistas contemporâneas.



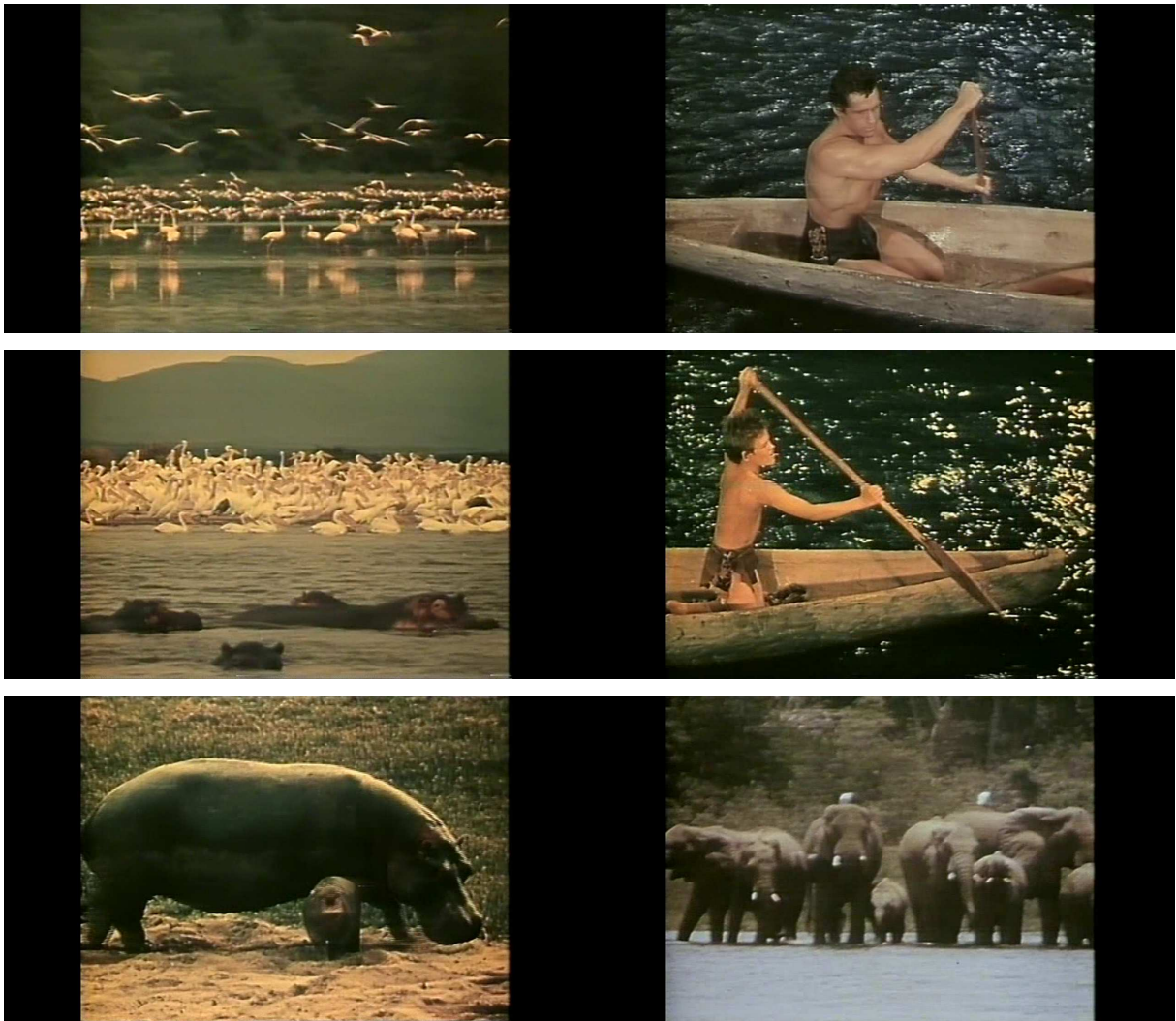
*Tarzan and the Lost City, 1998*

Aqui, o idílio pastoral aparece em sua forma mais acabada, conforme as regras da ilusão de continuidade, apropriando o zoológico imagético por meio do recurso ao olhar dos personagens como uma mediação.

### 3. Mediações

*A série do zoológico aparece recorrentemente através da mediação dos olhares de personagens, que funcionam como filtros narrativos.* Em *Tarzan finds a son!* (1939), após o avião ter entrado em cena, em seu interior, um casal com um filho bebê olha pelas janelas. O homem aponta e diz: “Mais gnus.”/“Wildebeest again.” Então o filme nos mostra os gnus correndo em velocidade, em mais de uma tomada aérea um tanto deslocada em relação ao ângulo em que o homem olhava e apontava pela janela do avião. Em seguida, após uma pequena cena de família no interior do avião, o homem aponta e diz: “Um rinoceronte”/“Rhino”. Então o filme nos mostra um rinoceronte correndo, e logo depois girafas e cervos, mas em tomadas feitas de algum veículo automotor terrestre, com uma proximidade absurda que não se encaixa à conotação narrativa de que aquela é uma visão aérea. De volta ao interior do avião, um breve comentário do homem remete a um desdobramento da série do zoológico: a representação da África como “um paraíso para caçadores”, “a hunter's paradise”, nas palavras de Kevin Dunn (1996). Mas a narrativa prossegue em outro sentido que não aquele indicado pela menção à caça.

*A inserção do zoológico imagético na continuidade da narrativa se dá como um enxerto, obedecendo a uma estrutura de participação sem pertencimento pleno. Em Tarzan's Fight For Life (1958), a continuidade da narrativa acolhe o enxerto do zoológico imagético que, ao mesmo tempo, aponta para fora dela, cindindo-a com descontinuidades. Quando Tarzan e Boy, acompanhados por Chita, levam Jane numa canoa para o hospital missionário, intercalam-se diversas imagens de animais que demarcam o deslocamento.*



*Tarzan's Fight For Life, 1958*

Os personagens na canoa operam como filtros e seu olhar realiza a mediação narrativa do zoológico imagético. O deslocamento se deixa habitar por elipses espaciais e temporais que garantem a plausibilidade da justaposição de imagens de animais diversos no marco da ilusão de continuidade que fundamenta a montagem da narrativa.

O enxerto de imagens de animais para demarcar deslocamentos se manifesta de forma paradigmática no *uso do avião como uma ocasião e um recurso para a exploração*

*diegética do zoológico imagético.* Em *Tarzan's New York Adventure* (1942), por exemplo, após a cena de Tarzan, Jane e Boy nadando embaixo d'água, um avião chega e ocasiona novamente imagens de animais correndo, tanto em tomadas aéreas quanto em tomadas terrestres, incluindo imagens repetidas do filme anterior. Em *Tarzan and the Huntress* (1947), após um primeiro momento entre Tarzan, Jane, Boy e Chita, um avião entra em cena e ocasiona novamente *imagens de animais, tanto em tomadas aéreas quanto em tomadas terrestres, assinalando tanto o direito de olhar espectral quanto a interferência do olhar sobre a vida animal.* Essa duplicidade está relacionada ao fato de que, em *Tarzan and the Huntress* (1947), o zoológico é também um tema da narrativa, como veremos mais adiante.

Em *Tarzan and the Lost Safari* (1957), o primeiro filme de Tarzan em cores, após o título sobre uma paisagem, vemos uma seqüência de planos de animais correndo pela savana africana sob os créditos de produção. A continuidade que se sugere entre as cenas, por meio da música e da montagem, não se insere, contudo, na narrativa central do filme. Essa inserção ocorrerá mais adiante, após a primeira cena dramática do filme, dentro de um avião, que serve para apresentar os personagens. Ao final da cena, Dick, o piloto do avião, decide “descer para dar uma olhada de perto na selva”. Assim, os olhares dos personagens, potencializados em sua mobilidade pelo avião, filtram o zoológico imagético, inserindo as imagens de animais na narrativa. “Eu só estou querendo que vejam os animais. Vai olhando na janela, vai.”, diz Dick a sua esposa, Diana, quando ela o questiona e sugere que está colocando todos em perigo, preocupação que se mostrará acertada um pouco depois.



*Tarzan and the Lost Safari, 1957*

Se em outros filmes como *Tarzan finds a son!* (1939) as tomadas aéreas e terrestres de animais se alternam e a proximidade absurda de certas imagens, que cinde a continuidade diegética, pode ser justificada e neutralizada como uma mudança de ponto de vista (embora esta não seja a leitura mais adequada para mim), em *Tarzan and the Lost Safari* (1957) as imagens de animais são mostradas através de uma moldura suplementar – as janelas do avião,

seja dos passageiros, seja do piloto na cabine de comando. *A moldura das janelas do avião opera como uma contenção das imagens de animais no enquadramento da narrativa, inscrevendo-as na diegese*: são as imagens que os/as personagens que estão no avião vêem e é apenas através da mediação deles/as como filtros narrativos que o espectador pode assistir ao zoológico imagético. No entanto, o zoológico imagético transborda o quadro, ambivalente.



*Tarzan and the Lost Safari, 1957*

As imagens de animais – feitas em locação, como recorda a menção, nos créditos iniciais, da “African photography”, realizada por Miki Carter – são inseridas, dentro da moldura das janelas, nas imagens do interior do avião – feitas em estúdio, a cujo espaço pertence a “photography”, sem adjetivos. O quadro de Dick olhando para um elefante através das janelas da cabine de comando emblematiza o movimento pelo qual o zoológico imagético transborda o quadro da narrativa. A proximidade em relação ao elefante é absurda e não encontraria justificativa nem mesmo numa eventual alegação de mudança de ponto de vista (da tomada aérea à terrestre), uma vez que a moldura das janelas e o piloto permanecem também no quadro e no campo como filtros narrativos e agenciadores do olhar espectral. Aqui, a atração como princípio que prevalece no zoológico imagético subverte a distração como princípio que governa a narrativa por meio da produção da ilusão de continuidade diegética. Contida na moldura das janelas como mecanismo de inscrição diegética, a imagem do elefante, excessivamente próximo, desmesuradamente íntimo, se faz transbordamento, trazendo para dentro do quadro e exacerbando o princípio estranho e exorbitante – a atração – que sua moldura enfática (as janelas) procurava subordinar e, com isso, expulsar.

Em meio às imagens de animais emolduradas pelas janelas, voltamos ao interior do avião em alguns momentos que rasuram o transbordamento insinuado, reinscrevendo as imagens de animais na narrativa por meio de pequenos comentários dos personagens. Dois desses comentários re-contêm as imagens de animais e o perigo do transbordamento (para o fechamento narrativo e a ilusão de continuidade) ao nomearem e descreverem a memória de



gênero de que a narrativa se apropria e afastarem-na do princípio da atração: Doodles comenta, afastando-se da janela e voltando a se sentar, “Zoológico não é comigo”; em seguida, após mais imagens de animais, Diana pergunta a Dick se “Ainda não cansou de ver bichinho?”. O avião segue viagem enquanto os quadros de animais em tomadas terrestres se tornam elementos neutros da paisagem, um pano de fundo para a narrativa, sobretudo a partir da entrada em cena de Tarzan.

Em *Tarzan and the Jungle Boy* (1968), após o título e os créditos entre imagens que antecipam trechos do filme, um avião de pequeno porte é a ocasião para tomadas aéreas de antílopes, primeiro, e depois de elefantes, girafas, zebras, búfalos. A montagem em seqüência procura sugerir continuidade e todos os animais parecem correr velozmente na mesma direção. Uma das personagens do filme, Myrna, que é fotógrafa, desempenha também o papel de mediadora das imagens de animais. Quando se desloca pela selva, aproveita para fotografar a vida animal, constituindo *um mecanismo narrativo para inscrever na diegese as imagens da vida animal que compõem o zoológico imagético* e colocando em cena uma motivação para as mesmas.

#### 4. O zoológico entra em cena

A expressão “série do zoológico” pretende dar conta, portanto, de um duplo movimento que consiste na *inscrição fílmica de um zoológico imagético em encadeamentos narrativos, subordinando a atração da descontinuidade imagética à distração da continuidade diegética, ao mesmo tempo em que o zoológico, como memória de gênero, mantém legível a atração sob a rasura da distração*. É nos momentos em que o zoológico deixa de operar apenas a partir do espaço fora-do-quadro como modelo implícito da organização do espaço fílmico e se torna também um tema das narrativas, entrando em cena como parte do quadro, campo ou fora-de-campo, que o duplo movimento descrito pela série do zoológico se desenrola em todas as suas complicações.

Em *Tarzan's Revenge* (1938), após os créditos sobre um mapa estilizado da África, a narrativa tem início num barco em que Nevin Potter observa crocodilos na margem do rio, pedindo a Jigger, seu ajudante ou mordomo, que lhe entregue sua arma. Enquanto Nevin, noivo de Eleanor Reed, quer fazer da viagem pela África uma oportunidade de caçar, matando quantos animais for capaz de acertar, Roger Reed, o pai de Eleanor, pretende capturar animais para o zoológico de Nova York. Os três vão junto com Penny Reed, a mãe de Eleanor, para um safári durante o qual pretendem capturar animais raros para um zoológico, como explica o chefe de Olaf, o guia que os acompanhará. O enredo do filme tem na viagem dos Reed seu

ponto de partida, mas não se resume a ela: no barco, viaja também um xeique árabe, Ben Aley Bey, rico e dono de muitas propriedades, bem como de muitas mulheres; ele se interessa por Eleanor e acaba pagando Olaf para ajudá-lo a capturá-la; Tarzan assiste e intervém como guardião primitivista da selva. No que concerne a questão da animalidade e das formas de relação com os animais, em termos do esquema valorativo levado a cabo pela narrativa, a caça de Nevin e o zoológico de Reed se contrapõem, inicialmente, ao idílio pastoral de Tarzan, para ao final a caça ser negada e o zoológico ser reafirmado.

Após a partida das expedições de Ben Aley Bey rumo a seu palácio e da família Reed em busca de animais, a tela se escurece e se clareia novamente, mostrando um quadro de paisagem ao som de uma música suave. Uma seqüência de imagens de animais se desenrola sem continuidade diegética, preparando a aparição de Tarzan, que dorme nos galhos de uma árvore, e compondo os traços de seu idílio pastoral.



*Tarzan's Revenge*, 1938

O safári da família Reed pára olhando elefantes que se banham num rio e o filme oferece ao espectador, através da mediação dos olhares dos personagens, um vislumbre do zoológico imagético.



*Tarzan's Revenge, 1938*

Enquanto olham os elefantes, Roger, Olaf, Nevin e Eleanor participam de uma cena que serve para conter a imagem dos elefantes na teleologia da narrativa. Roger se maravilha e Eleanor comenta que parecem animais mansos, mas Olaf nega. Nevin ergue sua arma para atirar, mas Roger reclama e Olaf o impede de acertar um elefante, o que seria imprudente. Roger afirma que as armas são para proteção e não para matar os animais, que ele está interessado em capturar.

A certa altura, Eleanor pega dois filhotes de leão, que são colocados, como os outros animais capturados, em jaulas. O filme enfatiza a interrupção do idílio pastoral, mostrando a mãe dos filhotes indo até a jaula em que estão presos. A captura de animais tem em Nevin, com seu interesse pela caça, um problema. A certa altura, quando ele atira em um pássaro, Roger diz que é para ele parar de atirar nos animais, complementando: “I'm here to collect animals, not kill them.”

À noite, Eleanor pega os filhotes de leão e leva-os para uma cabana, como animais domésticos, até que a leoa aparece, assustando-a. Tarzan intervém e luta com a leoa, afastando-a do acampamento para, em seguida, levar dali os filhotes, que mais adiante devolve à leoa.

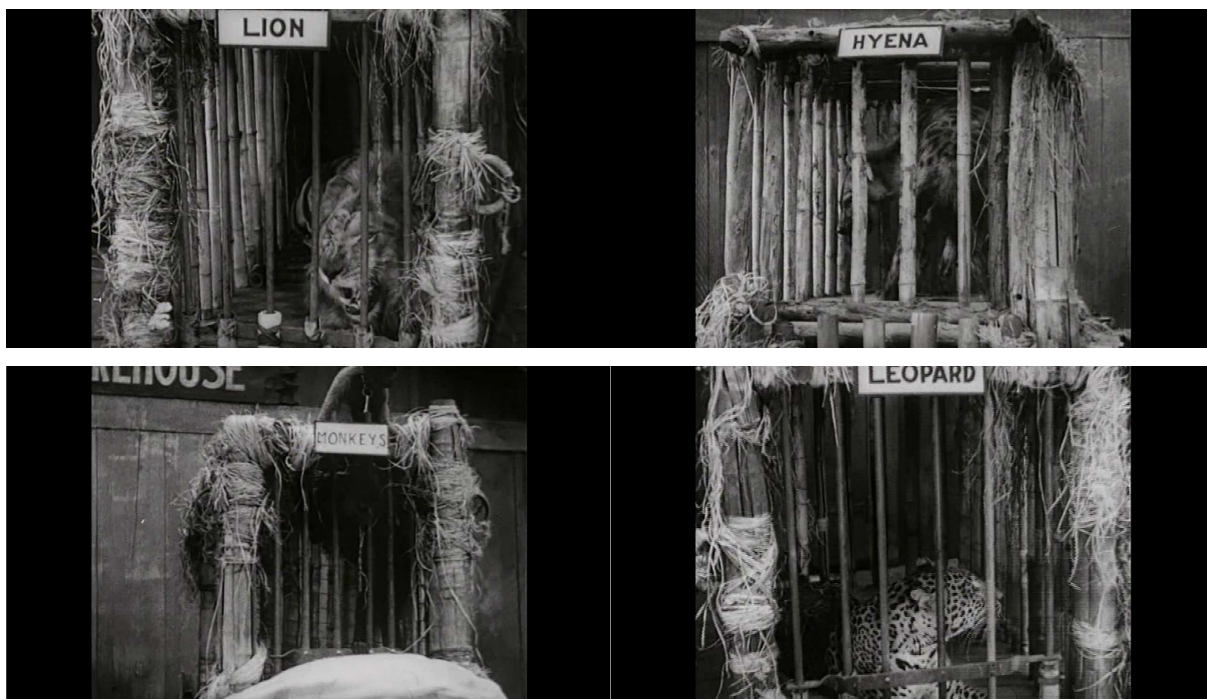
Após deixar os filhotes com a leoa, de cima de uma árvore, por meio de uma corda, Tarzan solta também os outros animais capturados no safári. A coleta de animais não se adequa (ainda) à lei da selva representada pelo primitivismo de Tarzan.

Quando captura Eleanor e a leva até onde vive, Tarzan se exhibe diante dela em cipós, como um acrobata circense, enquanto intercalam-se momentos do zoológico imagético. Eleanor pede a Tarzan, contudo, que mande os animais para longe, pois está com medo. Ao som do grito de Tarzan, os animais se encaminham para longe (exceto Chita). O idílio pastoral passa pelo comando do homem sobre o animal. As cenas seguintes mostram Tarzan e Eleanor pela selva em cipós e depois nadando. Por fim, anoitece e dormem. São imagens de animais que demarcam o amanhecer e sua duração bucólica.



*Tarzan's Revenge, 1938*

Ao final do filme, Roger consegue levar uma série de animais, identificados por nomes de espécies escritos sobre as jaulas, para o zoológico de Nova York, como dissera no início do filme que era seu objetivo. O zoológico como instituição é reafirmado pelo final feliz do filme, no qual sabemos que Roger Reed abastecerá o zoológico de Nova York com animais capturados na África, os quais já nos é dado ver no zoológico imagético. O zoológico institucional e o zoológico imagético entram numa relação de mútua implicação e, ideologicamente, aparecem como duas faces da mesma moeda, ou da mesma folha de papel, na qual se escreve o texto da relação moderna ocidental com os animais.



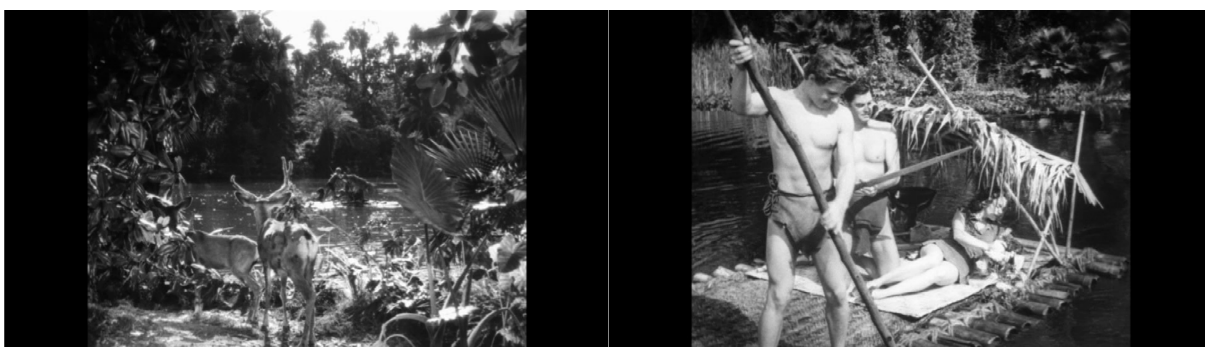
*Tarzan's Revenge, 1938*

Em outros filmes nos quais o zoológico também é um tema da narrativa, além de operar em alguns momentos como um modelo de organização das imagens, como ocorre em

*Tarzan's Revenge* (1938), o primitivismo ideológico que governa as narrativas de Tarzan de um modo geral opera para produzir o zoológico imagético como uma forma aprimorada do zoológico institucional.

Em *Tarzan and the Huntress* (1947), a narrativa se inicia com cenas do idílio pastoral em que se desenrola a fantasia familiar de Tarzan, Jane e Boy, com Chita, entre outros animais. Em seguida, um avião entra em cena e abre espaço para a inserção de imagens de animais no filme. Dentro do avião, Tanya Rawlins e Karl Marley observam os animais: é através do seu filtro narrativo que se inscrevem aquelas imagens no desenrolar do filme. O objetivo da viagem dos dois é capturar animais para zoológicos. Diante do que vê, Tanya diz: “There are enough animals down there to restock every zoo in the world.” Tanya e Karl estão voando para se encontrarem com o caçador Paul Weir, que acampa a sua espera para iniciarem a expedição à caça de animais para zoológico. Uma tensão diegética se estabelece entre o idílio pastoral da família de Tarzan, em que o zoológico imagético se integra ao primitivismo ideológico que orienta a teleologia da narrativa, e a ameaça externa, que expulsa o zoológico do horizonte de valores que orienta a teleologia da narrativa, projetando-o como uma forma inautêntica de relação com os animais.

O idílio pastoral e o primitivismo ideológico que o fundamenta aparecem de forma condensada numa cena após a passagem do avião, quando Tarzan, Jane, Boy e Chita vão em uma jangada para o aniversário do rei Farrod, seu amigo, entre animais que vivem no rio ou em seus arredores sem perturbação.



*Tarzan and the Huntress*, 1947

Tarzan dá a Boy um arco e o garoto prontamente pega uma flecha e faz mira em um pássaro que tenta comer uma fruta numa árvore às margens do rio. Tarzan diz sério: “Boy, never kill for fun. Only for food.” Boy responde que não ia atirar a flecha no pássaro e, em seguida, acerta a fruta que o mesmo tentava pegar. O imperativo da frase de Tarzan encerra *um dos ingredientes ideológicos do primitivismo que fundamenta o idílio pastoral: a noção*

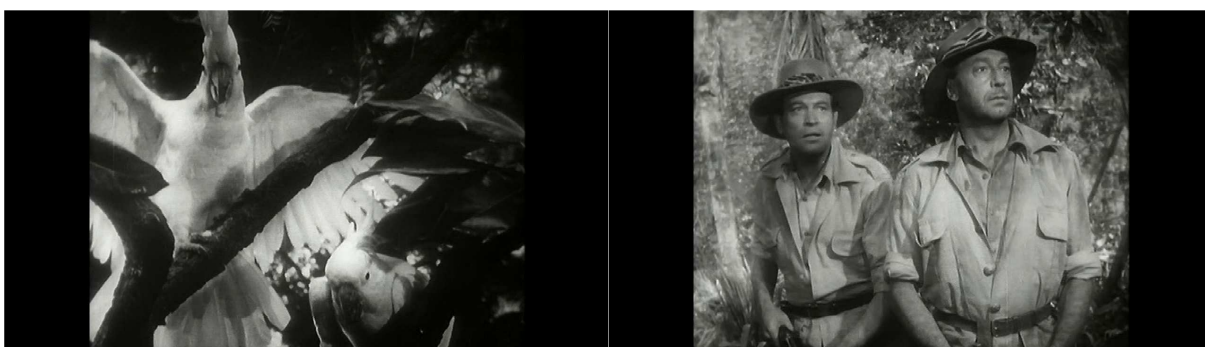
de que o “homem primitivo” nunca mata animais “por diversão”, apenas “por comida” – e nisso residiria a autenticidade de sua relação com os animais, em contraposição à inautenticidade da caça predatória e do zoológico institucional. A cena transcorre como uma cena de família idealizada: Tarzan e Jane compõem o par romântico, Boy é seu filho (adotado) e Chita aparece como uma espécie de animal doméstico, um *pet*. Tudo se passa idilicamente, entre risos e sorrisos, até que o avião de Tanya e Karl cruza os céus acima deles. Encerrando a cena na jangada, Tarzan diz: “Tarzan hope they keep flying far away.”

O conflito dramático que move a narrativa orbita a questão do zoológico, embora não se reduza a ela: Tanya e Karl pretendem capturar todos os animais que forem capazes de alcançar e enjaular, mas o rei Farrod, dono do território e amigo de Tarzan e de sua família, impõe-lhes uma cota máxima de espécimes; o sobrinho de Farrod, Príncipe Ozira, aproveita a oportunidade para encenar um acidente em que Farrod e o Príncipe Suli, seu filho e herdeiro, são assassinados, fazendo de Ozira o novo rei. Mas Suli não morreu e, com a ajuda de Tarzan, Chita, Boy e Jane, retomará o seu lugar, reinstaurando a ordem anterior e impedindo que Tanya, Karl e Paul Weir capturem livremente os animais e se apropriem deles para expô-los em zoológicos. Tudo se passa como se, à inautenticidade do zoológico institucional como objetivo dos vilões, fosse oposta a autenticidade do zoológico imagético como forma apropriada pelo filme e pela teleologia da narrativa, orientada por um primitivismo ideológico que tem no idílio pastoral e na família de Tarzan o seu emblema. O final feliz é justamente a expulsão da ameaça externa, restaurando o idílio pastoral, que, no decorrer do filme, oferece o zoológico imagético como uma forma aprimorada de zoológico.

Em *Tarzan and the Trappers* (1958), um filme que reuniu três episódios pilotos para uma série de TV que não chegou a ser produzida, após os créditos iniciais sobre imagens descontínuas e uma seqüência de imagens de animais ligadas por uma narração em *off* que apresenta Tarzan como a lei da selva, a narrativa tem início com cenas familiares de Tarzan e Boy, Jane e Chita. Uma dessas cenas mostra Chita matando uma cobra que se arrastava ameaçadoramente perto de Jane (que dormia): *o idílio pastoral envolve um domínio sobre a vida animal que tem em Chita, nessa cena, uma defensora, como um animal doméstico que protege seu dono*. Em seguida, notando uma inquietude nos animais da selva, Tarzan parte para ver o que se passa e deixa Boy e Jane indo com Chita para casa – um trajeto que inclui imagens de um lagarto comendo um ovo, com direito a comentários de Boy, intrigado, e Jane, explicando a ele aquilo, como numa visita guiada a um zoológico. Tarzan descobre vários animais enjaulados e, em seguida, um nativo morto, em meio a outros, ao som de um tambor. Perguntado sobre quem fez aquilo, o chefe tribal responde a Tarzan: “white men that trap

animals”. Tarzan diz ao chefe para parar com o tambor: “Do not make war on trappers. Send runner with message to commissioner at Randini. Tarzan hunt down trappers and free animals.”

O conflito dramático da primeira parte de *Tarzan and the Trappers* (1958), que consiste em um dos episódios pilotos para televisão, orbita uma expedição de caça cujos membros, Schroeder e René, têm como objetivo capturar animais para um zoológico. O objetivo de Schroeder é, com a ajuda de René, um “caçador branco” (*white hunter*) que conhece a região, levar os animais para fora dali antes que o comissário de Randini saiba de qualquer coisa. Para capturar um filhote de elefante, Schroeder não hesita em matar sua mãe. Após o tiro fatal e a queda da elefanta, o filme mostra o filhote andando entre arbustos e árvores. Schroeder manda os nativos que acompanham ele e René pegarem o animal e amarrarem-no a uma árvore. Ele e René seguem atrás, seu movimento intercalado com imagens de animais.



*Tarzan and the Trappers*, 1958

A montagem, lembrando a estrutura de alternância entre campo e contracampo utilizada em diálogos entre personagens, sugere que os animais nos galhos das árvores olham para o homem que atirou, matando a elefanta, e para a captura do filhote pelos negros, sob as ordens de Schroeder.



*Tarzan and the Trappers*, 1958

O contracampo animal (para dizê-lo condensada e metaforicamente) antecipa a intervenção de Tarzan, que, como um guardião da selva, atrapalhará os planos de Schroeder. Em resposta a René, que afirma que não foi bom matar a mãe para capturar o filhote e começa a mencionar a lei local, Schroeder diz: “I thought you said we were in a country where there is no law.” A menção à lei remete à narração em *off* ao início do filme, que apresentava Tarzan como a única lei da África selvagem. A remissão a Tarzan se explicita em seguida, quando, traduzindo obliquamente um diálogo dos dois nativos em seu idioma, René afirma: “I understand very well their fear of offending Tarzan.” Schroeder, obviamente, despreza o medo dos nativos e a eventual ameaça de Tarzan a seus planos. Mas Tarzan salva o elefante, libertando-o após uma luta contra os nativos, que Schroeder deixara encarregados de vigiar o animal preso à árvore. Como uma polícia florestal, Tarzan reinstaura a ordem zoológica do idílio pastoral.

Porém, a ameaça de Schroeder continua. Ele acaba capturando Chita e usando Boy como uma garantia de que poderá partir com os animais. Contudo, no que pode ser considerado o final da primeira parte do filme, Tarzan chama um grupo de elefantes com seu grito mágico e potente, fazendo-os atacarem o acampamento em que Schroeder está com os animais enjaulados, preparando-se para partir. Assim, os animais são libertados. Por fim, Tarzan entrega Schroeder e René ao comissário de Randini, que chega para prendê-los.

A segunda parte (que consiste nos dois outros episódios pilotos para TV) dá continuidade à primeira. Sikes, irmão de Schroeder, pretende se vingar de Tarzan e se associa, para isso, a Lapin, que quer encontrar a cidade perdida de Zarbo e tem em Tarzan um obstáculo. Lapin manda um mensageiro chamar Tarzan para uma conversa. A caminho, Tarzan passa por diversos animais, como atrações do zoológico imagético, com destaque para um momento em que, através de seu olhar, assistimos a uma cena da vida selvagem em que um animal come outro, comunicando a série do zoológico com as imagens hoje tão disseminadas em programas de televisão apresentados no Discovery Channel e no National Geographic Channel, entre outros.





*Tarzan and the Trappers*, 1958

O conflito dramático do filme se desloca então para a vingança de Sikes e a busca de Lapin. Tarzan e Tyana, chefe nativo que é seu amigo, se opõem aos vilões brancos, compondo a polaridade que orienta a narrativa. O primitivismo ideológico que marca a filmografia de Tarzan como um todo se manifesta em *Tarzan and the Trappers* tanto sob a forma da proteção do zoológico imagético que se inscreve na narrativa como idílio pastoral, na primeira parte do filme, quanto sob a forma da associação de Tarzan com o chefe nativo como representante da primitividade humana, na segunda parte. Na segunda parte, o zoológico deixa de ser um tema da narrativa e opera, em alguns momentos, como uma forma de organização de imagens.

A caçada de Sikes a Tarzan e a busca de Lapin pela cidade perdida começam no dia seguinte ao da mensagem que levara Tarzan a Randini, após o estabelecimento da polaridade que orienta a narrativa. O amanhecer do novo dia é demarcado por imagens de animais sem continuidade diegética, incluindo várias imagens repetidas de filmes anteriores.





*Tarzan and the Trappers, 1958*

No trajeto do grupo de Sikes e Lapin pela selva, com o uso na montagem daquilo que chamei metaforicamente de contracampo animal, sob a forma de uma alternância entre câmera alta (o olhar animal vendo os homens) e câmera baixa (o olhar dos homens vendo os animais), tudo se passa como se os animais fossem os olhos de Tarzan: observando os homens que passam, eles antecipam e preparam a chegada de Tarzan.



*Tarzan and the Trappers, 1958*

No zoológico imagético, o olhar dos animais demarca uma espécie de contraponto ao olhar humano. Em *Tarzan's Savage Fury* (1952), a certa altura, sobre uma jangada, Jane se preocupa com a proximidade de hipopótamos no rio e Tarzan responde: “Hipopótamo igual a gente, gosta olhar”.

##### 5. O zoológico imagético como forma aprimorada do zoológico institucional

O que se desenrola na série do zoológico é o enxerto de representação de animais como atrações dentro de um encadeamento narrativo. A série do zoológico articula representações da animalidade como atrações, remetendo ao regime de exposição dos animais nos parques zoológicos modernos como uma memória de gênero, e encadeamentos narrativos, marcados pelo princípio da distração, que constituem uma máquina de apropriação e subordinação de memórias de gênero diversas. Dizer que o zoológico opera como uma memória de gênero implica que é a partir (isto é, partindo para além) da experiência moderna, urbana e burguesa do zoológico que se constroem as representações da animalidade na filmografia de Tarzan. Escrevi “a partir (isto é, partindo para além)” para sugerir que a série do zoológico busca seus recursos expressivos na memória de gênero dos parques zoológicos modernos, mas não se deixa conter em sua forma, ultrapassando-a ao enxertá-la em encadeamentos narrativos marcados pelo princípio da distração.

A série do zoológico opera um movimento dialético. O zoológico se dá como uma reserva de recursos expressivos, mas aparece como um problema do ponto de vista do primitivismo de Tarzan como horizonte de valores implicado nas narrativas – que vê no zoológico uma apropriação civilizada do animal – e do ponto de vista da distração como princípio que governa a produção da ilusão de continuidade em que se baseia a narrativa – em relação ao qual o zoológico aparece como a operação do princípio da atração. A superação do zoológico como problema se dá como sua inclusão ou enxerto, enquanto memória de gênero, em encadeamentos narrativos marcados pelo princípio da distração e orientados por uma teleologia política primitivista. A distração rasura a atração, que permanece no entanto legível.

Nesse sentido, em *Tarzan and the Huntress* (1947), Tarzan se nega a ajudar os viajantes brancos ocidentais a capturar animais: “Animals belong in the jungle, not in cages.” Em seguida, pouco depois de Jane elogiar o tratamento dos animais em zoológicos e Tarzan discordar, ele aponta para leões e comenta como estão seguros em sua própria casa. Enquanto isso, o filme os dá a ver como uma atração inscrita na narrativa, substituindo e superando a exibição dos animais pretendida no plano de capturar animais para zoológicos.



*Tarzan and the Huntress, 1947*

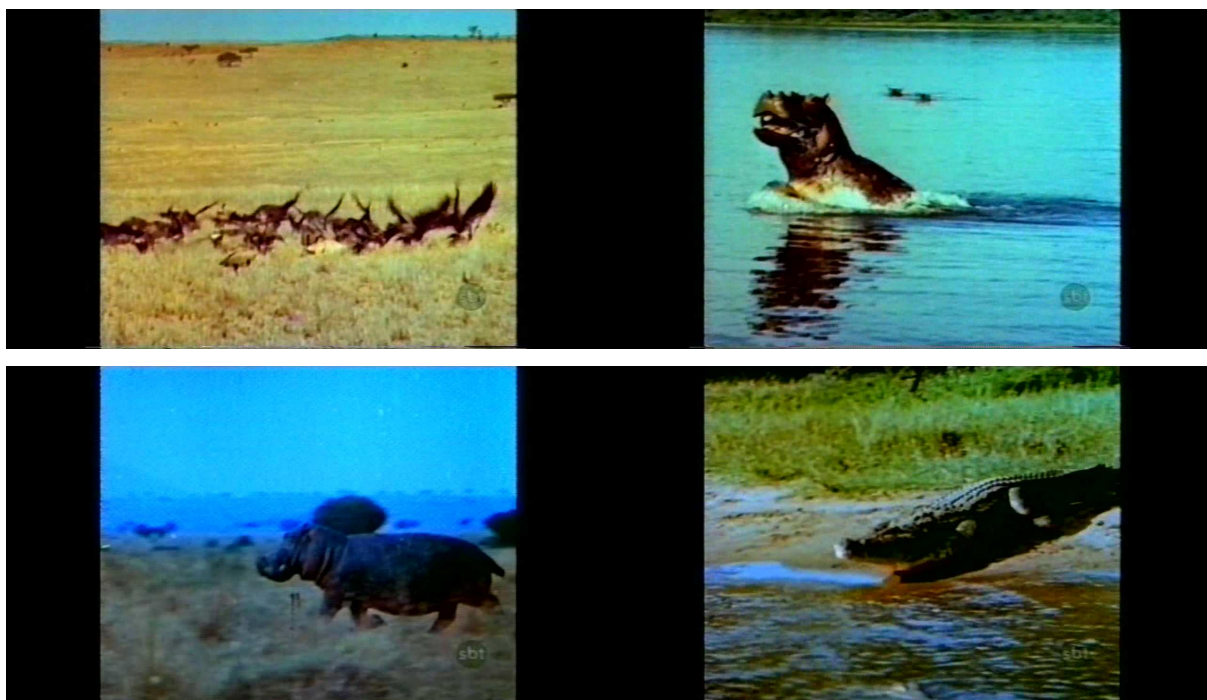
Assim como o regime de exposição dos animais num zoológico depende da articulação do idioma científico da biologia com um aparato lúdico-intelectual, o zoológico imagético se alimenta do espetáculo dos parques zoológicos e remete ao conhecimento científico que os tornam possíveis. Nas metrópoles coloniais, o zoológico pertence ao campo de atividades voltadas à exibição doméstica dos objetos da conquista, que também envolvia o zoológico humano, museus de história natural, de arqueologia e de antropologia, exposições em feiras e circos e, com o advento da fotografia e do cinema, o registro e a reprodução de imagens. O zoológico imagético prolonga dialeticamente o zoológico institucional. Mais amplamente, como argumentam Ella Shohat e Robert Stam (1994, p. 106), o cinema “prolonged the museological project of gathering three-dimensional archeological, ethnographic, botanical, and zoological objects in the metropolis.

## As peles e as máscaras

## A série do zoológico humano

A série do zoológico, como tropo (um desvio figurativo) que passa pela figura multifacetada do animal, configura, em retorno, o humano como *topos* (um lugar-comum, a comunidade humana como lugar que se desdobra em múltiplas cisões internas). O que se insinua nesse movimento tropológico é a questão da diferença entre humano e animal como uma matriz metafórica de compreensão das relações sociais humanas, que tem uma de suas formas no deslizamento da série do zoológico para a série do zoológico humano.

Em *Tarzan, the Ape Man* (1959), refilmagem do filme protagonizado por Johnny Weissmuller em 1932, o deslizamento metafórico da série do zoológico para a série do zoológico humano se insinua na articulação de imagens de animais com a narração em *off* do pai de Jane, melodramaticamente: “O inferno verde é o meu lar. Tem sido por 20 anos. Uma luta constante para continuar vivo, sempre com medo de animais selvagens e dos nativos ainda mais selvagens, cujo desejo de sangue torna o meu trabalho uma dança de morte.”





*Tarzan, the Ape Man, 1959*

Tomando o zoológico imagético como metonímia da maquinaria que procura (re)produzir a diferença entre humano e animal, é notável que um procedimento análogo também habita as imagens dos filmes quando se trata da alteridade colonial. Um zoológico humano imagético enquadra “os nativos” como objetos de um olhar fílmico que não é o deles. *A mesma maquinaria que (re)produz, performativamente, a diferença entre humano e animal também (re)produz, performativamente, a diferença colonial, embora a operação que traça cada uma dessas fronteiras não seja a mesma e não tenha os mesmos efeitos.*

#### 1. A divisão do espaço fílmico entre estúdio e locação e entre tipos de atuação

No *Tarzan, the Ape Man* de 1932, após a chegada de Jane Parker à África, a série do zoológico humano se inscreve sob o nome de 'África' na *mise-en-scène* do filme. Após Harry Holt deixá-la a sós com James Parker, seu pai, Jane arruma suas coisas, lava-se e troca de roupas, enquanto conversam (numa cena carregada de sugestões sexuais). A um comentário de Jane dizendo que achou Holt simpático, seu pai acaba concordando e acrescenta: “Nós nos damos muito bem. Ele também odeia a África.”/“We get along splendidly. He hates Africa, too.” Jane, contudo, duvida: “Ele é muito forte e resistente, igual a você.”/“He's too strong and sturdy-looking, like you.” James responde: “Eu também não gosto da África.”/“I don't like Africa, either.” Mas Jane contesta: “Também não acredito nisso.”/“I don't believe that, either.” O pequeno diálogo serve para introduzir uma ambigüidade no cerne da relação que o filme constrói entre o Ocidente e a África como posições de sujeito. Essa ambigüidade se concentra na figura de Tarzan.

A certa altura, a conversa, que se desenrola num quarto com paredes de madeira e foi encenada em estúdio, é interrompida por sons fora-de-campo – uma trilha de áudio que se repetirá outras vezes neste e em outros filmes, composta por um canto nativo. Intrigada, Jane caminha em direção à janela. A imagem de um grupo de homens e mulheres negros levando gado ocupa a tela por completo. A montagem, sob o princípio da distração, procura se tornar

invisível, sugerindo uma continuidade diegética entre a cena entre quatro paredes e a cena ao ar livre, que é resultado de um registro realizado em locação pelo diretor W. S. Van Dyke nas filmagens de *Trader Horn*, de 1931 (CAMERON, 1994, p. 38-40; KAPLAN, 1997, p. 72). O apagamento da descontinuidade entre as imagens se dá por meio da montagem e encontra na trilha de áudio do canto nativo um recurso crucial.



*Tarzan, the Ape Man*, 1932

Jane pergunta: “Quem são eles?”/“Who are they?”. Seu pai responde: “Os Wakumbas.”/“The Wakumbas.” O diálogo segue soando sobre as imagens, entrelaçando-as no tecido da narrativa: “Os de cocares, quem são?”/“The ones with the big hats, who are they?” – “Esses são Kabaranda. Há centenas de plumas de avestruz em cada enfeite desses.”/“They're Kabaranda. There are a couple of hundred ostrich feathers in each of those headdresses.” – “Nunca vi plumas sendo usadas com este propósito. O que vieram fazer aqui?”/“What you might call putting a feather in your cap with a vengeance. What are they doing here?” – “Fazer comércio.”/“They come to trade.”

O diálogo segue e Jane decide sair. No entanto, a cena permanece sendo realizada em estúdio, como toda parte do filme em que aparecem os atores. O contraste de luminosidade entre o quadro de Jane ao lado de seu pai e os quadros dos nativos é um indício da descontinuidade irreduzível que separa os dois tipos de imagem, não importa o quão entrelaçadas ao (e pelo) tecido da narrativa estejam.



*Tarzan, the Ape Man, 1932*

A cena se desenrola *sob o princípio da distração, que produz a narrativa como continuidade, e sobre a estrutura descontínua do zoológico humano imagético, que divide o espaço fílmico em estúdio e locação*. O diálogo entre Jane e James abriga explicações do exótico e do exófono: “Eles sempre cantam assim quando vêm comercializar?”/“Do they always sing like that when they come to trade?”, pergunta Jane; seu pai responde: “Isso não é canção. Estão invocando os deuses para fazer uma boa barganha.”/“That's not a song. They're invoking their gods to give them the best of the bargain.” A certa altura, Jane caminha em direção aos nativos.



*Tarzan, the Ape Man, 1932*

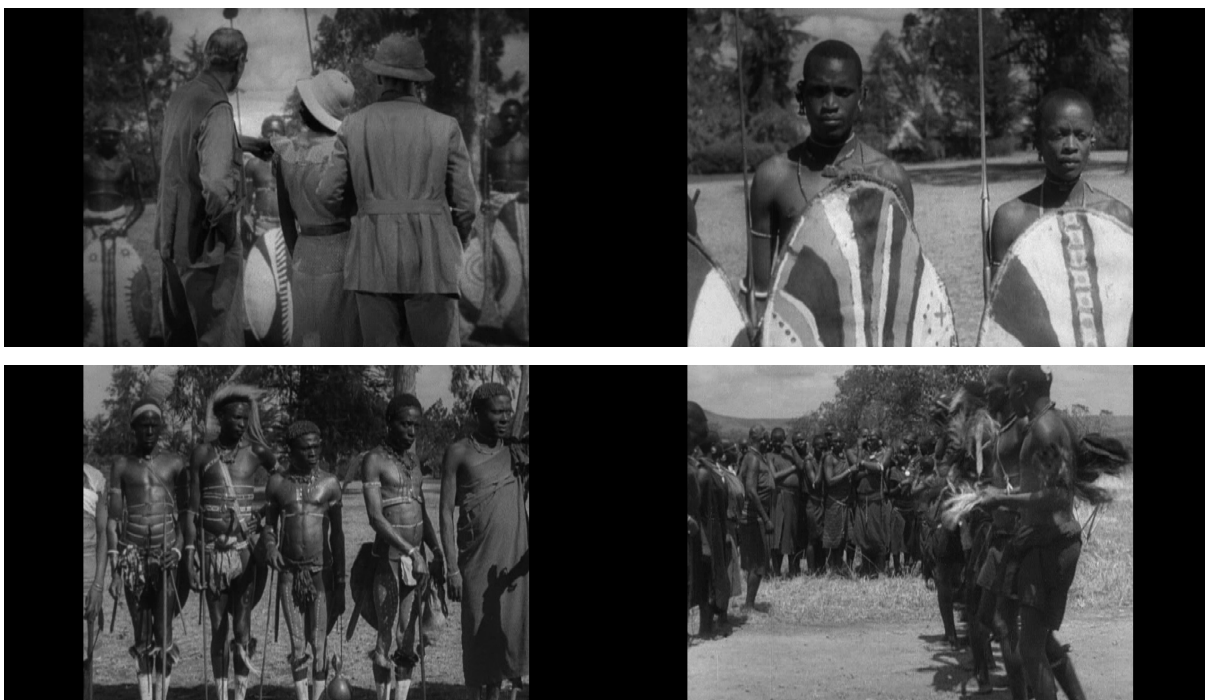
A divisão do espaço fílmico entre estúdio e locação, que perturba potencialmente e, talvez, efetivamente a ilusão de continuidade, torna-se (in)visível num mesmo quadro com a utilização do recurso da *projeção de fundo na filmagem em estúdio*.

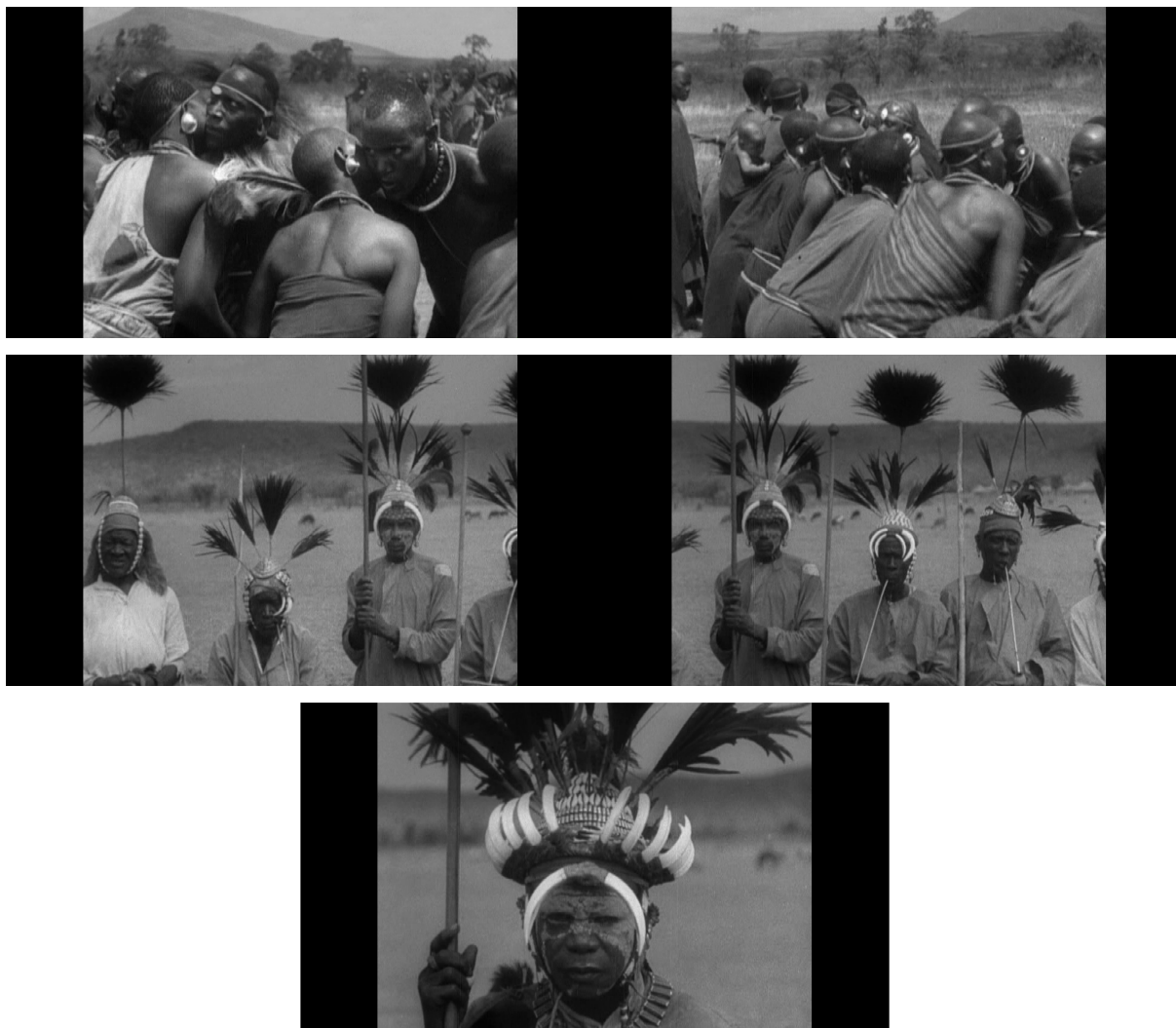




*Tarzan, the Ape Man*, 1932

Como resultado de registros realizados em locação, o zoológico humano imagético (assim como o zoológico imagético) investe a ficção de *Tarzan, the Ape Man* (1932) com um efeito de realidade que, entretanto, deixa um resíduo ambíguo. O olhar que pelo menos uma das mulheres filmadas lança para a câmera concentra a ambigüidade da série do zoológico humano: de um lado, carrega um valor de autenticidade que acentua o efeito de realidade sugerido pela montagem (que se pretende invisível e que pretende tornar invisível a descontinuidade entre estúdio e locação); de outro lado, característico de um regime de exposição como atração, o olhar para a câmera perturba a invisibilidade da montagem, quebrando o ilusionismo produzido pelo princípio da distração.





*Tarzan, the Ape Man, 1932*

No quadro das memórias de gênero articuladas pela filmografia de Tarzan, as imagens de nativos inscritas sob o princípio da atração pertencem ao que chamo de série do zoológico humano: o zoológico humano, como forma cultural moderna de construção da diferença colonial, opera como um tropo que organiza um dos regimes transtextuais de inscrição do nome de 'África' na filmografia de Tarzan. Como forma fílmico-cinematográfica do zoológico humano, trata-se de uma memória de gênero que remete a uma longa tradição de exposições dos objetos da conquista colonial, que envolve também o zoológico, museus de história natural, de arqueologia e de antropologia, exposições em feiras e circos, entre outras práticas. Ella Shohat e Robert Stam (1994, p. 107) escrevem:

If cinema itself traced its parentage to popular sideshows and fairs, ethnographic cinema and Hollywoodian ethnography were the heirs of a tradition of exhibitions of “real” human objects, a tradition going back to Columbus' importation of “New World” natives to Europe for purposes of courtly entertainment. Exhibitions organized the world as a spectacle within an obsessively mimetic esthetic.

A filmografia de Tarzan exhibe a alteridade africana recorrentemente como uma atração exótica (e exógena). Em *Tarzan's Fight For Life* (1958), Tarzan a certa altura passa por um território proibido e vai pedir permissão ao “chefe dos homens pequenos”: “Eu sei que sua terra é tabu. Mas lembre: Tarzan é seu amigo. Sempre trago carne fresca quando os caçadores selvagens matam animais. Tarzan vai passar por aqui. [...] Sim, eu como com vocês para mostrar que sou amigo.”



*Tarzan's Fight For Life*, 1958

A cena entrelaça imagens de estúdio e imagens feitas no Quênia por Miki Carter. Tarzan aparece nos dois tipos de imagens, sendo que as cenas em locação foram filmadas usando um dublê (FURY, 1994, p. 168). As imagens de Tarzan falando foram feitas em estúdio e intercaladas em edição com as outras. O espaço fílmico permanece dividido entre estúdio e locação. Os nativos filmados são um objeto que a narrativa, por meio da voz de Tarzan, inscreve em seu andamento teleológico.

Mesmo quando, em outros momentos da filmografia de Tarzan, a ação e a trama do filme são filmadas em locação e a divisão entre estúdio e locação parece se desfazer, o que ocorre é uma espécie de deslocamento que leva a uma divisão do espaço fílmico entre tipos de atuação: a atuação profissional institucionalizada, creditada a indivíduos, modalidade na qual se inserem os atores ocidentais (brancos e negros); e a atuação não-profissional para figuração, não-creditada e baseada em coletividades, sem individualização, modalidade na qual se inserem, em geral, os africanos.

## 2. Objetificação

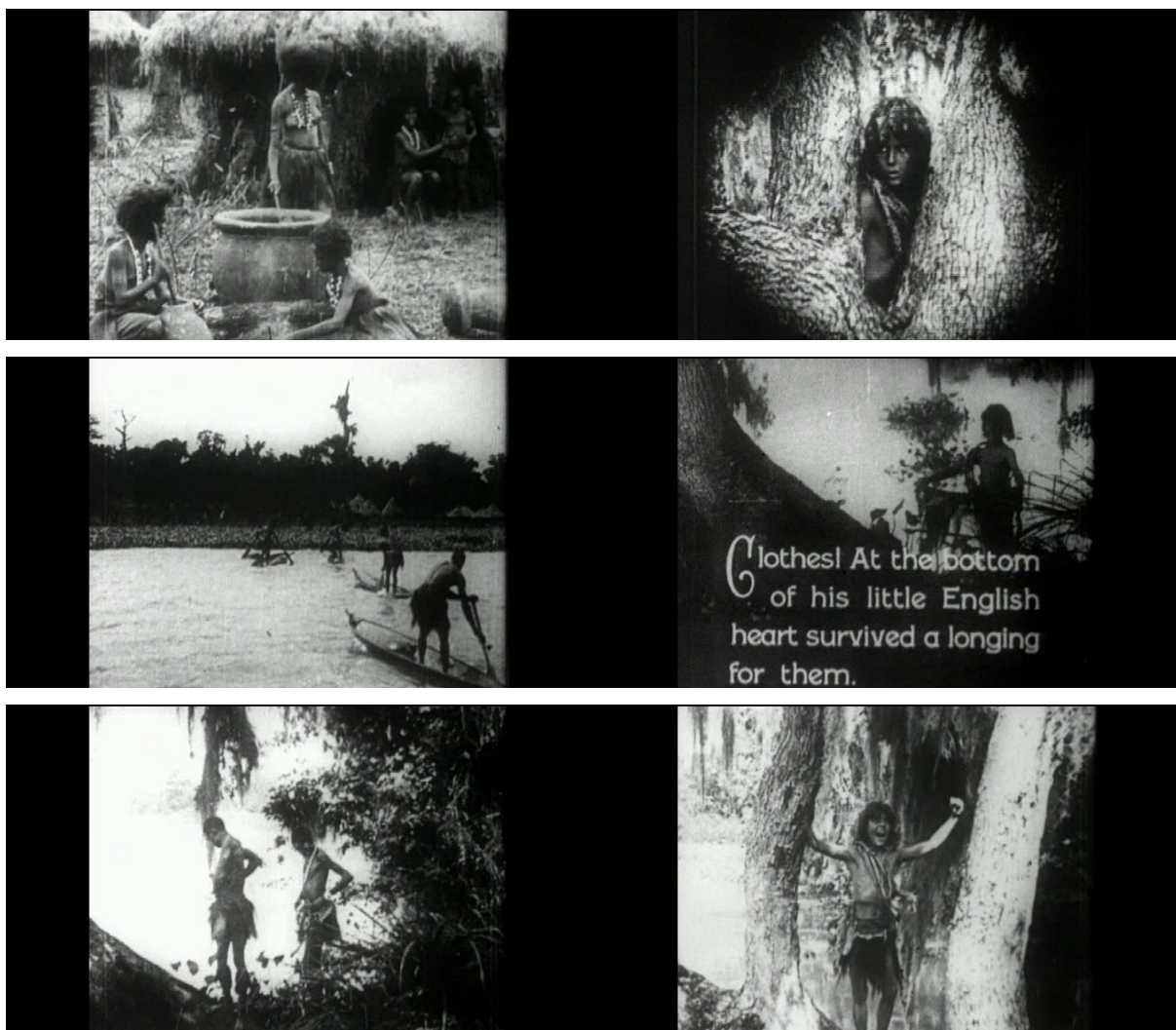
Em *Tarzan and His Mate* (1934), numa cena em que Harry Holt e Martin Arlington conversam sobre o homem com quem Jane decidiu viver e Harry assegura a branquidade de Tarzan, vemos através da janela nativos dançando. O zoológico humano imagético se inscreve no interior do quadro, em que se desenrola o diálogo e a narrativa, baseados no princípio da distração como garantia do ilusionismo. O diálogo entra numa relação de ressonância com o zoológico humano imagético: a dança dos nativos aparece como um signo de selvageria, enquanto Martin pergunta sobre o “selvagem” com quem Jane, a pretendida de Holt, vive e, assim, remete àquele signo. Holt, no entanto, nega que Tarzan seja um selvagem, assegurando sua branquidade. Mas a inscrição do zoológico humano imagético no quadro da narrativa se dá ao mesmo tempo como uma espécie de transbordamento: o diálogo prossegue enquanto o zoológico humano permanece visível, como uma atração suplementar para o olhar espectral. O princípio da atração, expulso pelo princípio da distração para a produção do ilusionismo narrativo, vem habitar o quadro sob a forma das imagens de nativos que dançam enquadradas pela janela. A possibilidade de transbordamento acaba contida e neutralizada, porém, pelo enquadramento suplementar das janelas.



*Tarzan and His Mate*, 1934

Em *Tarzan of the Apes* (1918), a identificação de Tarzan com “os selvagens” ocorre

num momento importante, como no romance de 1912: Tarzan começa a se vestir com as roupas dos nativos. A seqüência transcorre a partir de imagens que se inserem na série do zoológico humano, mostrando “os selvagens” para o olhar espectral, que se alinha e se identifica com o olhar de Tarzan.

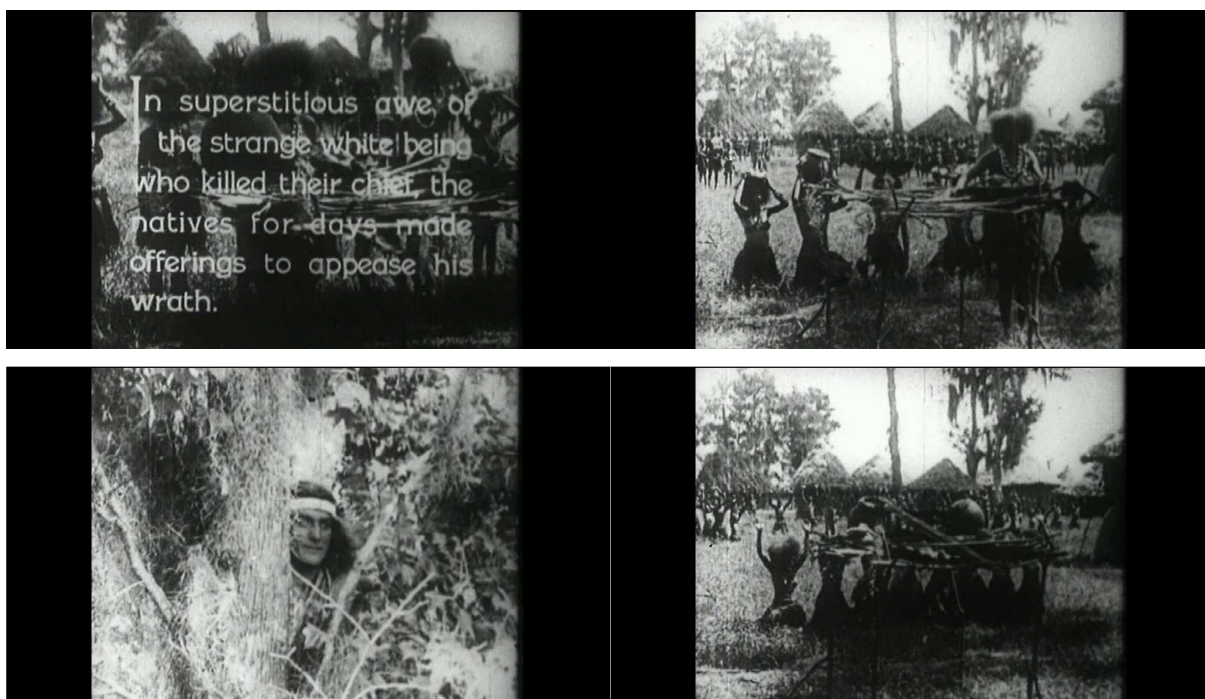


*Tarzan of the Apes, 1918*

O intertítulo explica o que se passa em um idioma racista, que inscreve o coração de Tarzan sob o signo da nação inglesa. As imagens sugerem uma identificação entre Tarzan e “os selvagens” que é negada, de um lado, pelo intertítulo e, de outro, pelo episódio narrado na própria seqüência de seu encadeamento: Tarzan rouba as roupas de nativos, enquanto estes nadam.

Os nativos permanecem, assim, objetificados pelo olhar e pela ação de Tarzan e, por delegação, do filme. Mais adiante, quando Tarzan mata o nativo que havia matado Kala, exacerbando o racismo que governa a narrativa em nome de uma moral melodramática

bastante familiar, o zoológico humano imagético entra em cena novamente.



*Tarzan of the Apes, 1918*

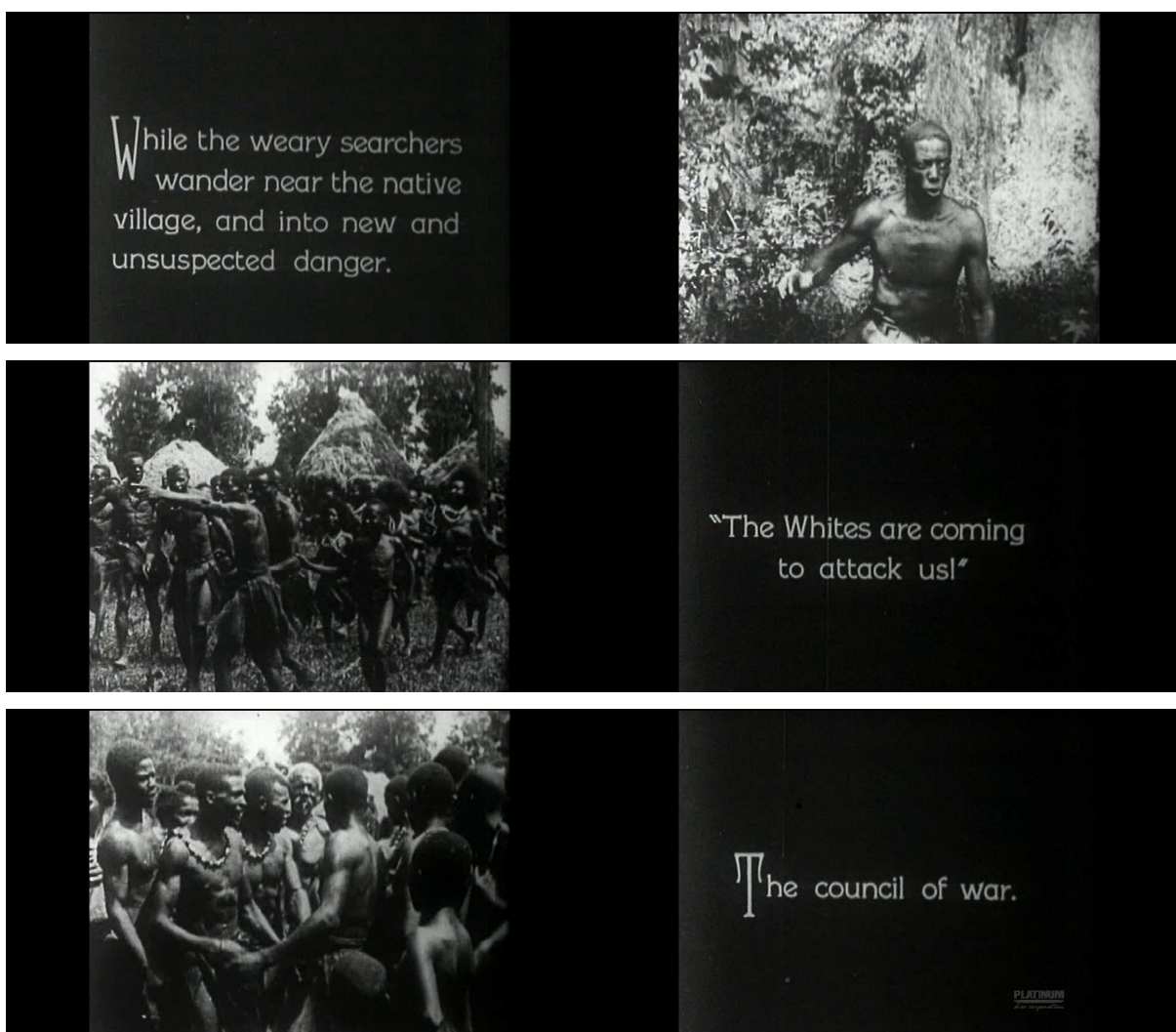
O intertítulo demarca o significado das cenas da vida nativa dentro da narrativa teleológica do filme, projetando Tarzan como sujeito dominante e investindo-o de conotações quase divinas, em contraposição aos nativos, que aparecem como supersticiosos. Os nativos são objeto do olhar de Tarzan, ao qual se alinha o olhar espectral.

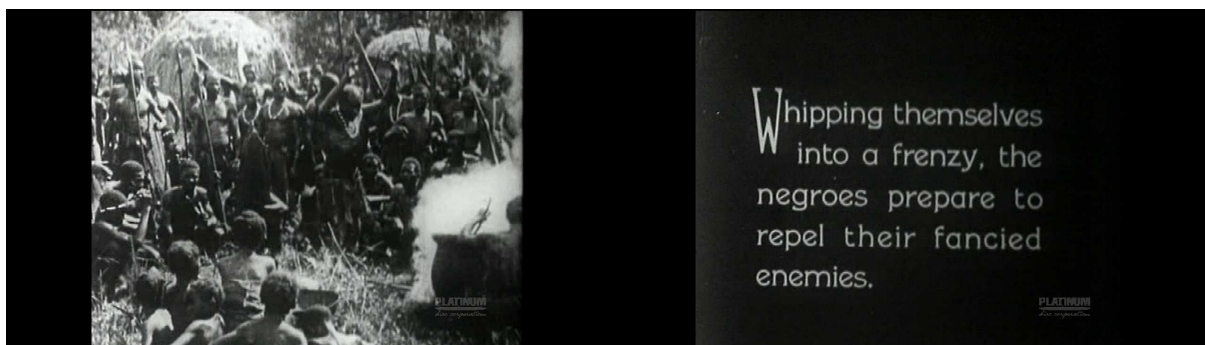
*A objetificação da vida nativa é um dos recursos do zoológico humano imagético que sustenta o esquema racista epidérmico como ordem dos olhares.* No zoológico humano, a vida nativa se torna o objeto do olhar ocidental, que a investe com o significado que deseja e, assim, pode produzir a constelação de significações da selvageria e da primitividade. Como argumentam Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch, Éric Deroo e Sandrine Lemaire, na introdução de *Zoos humains* (2004, p. 17): “De même que la 'race' n'est pas une réalité biologique mais une construction sociale, le zoo humain n'est pas l'exhibition de la sauvagerie, mais la construction de celle-ci.” A objetificação dos nativos se dá como a invenção da selvageria. A violência desse processo pode ser notada no exemplo de objetificação que se encontra numa cena de *Tarzan and the Trappers* (1958), quando Tarzan se utiliza do corpo inerte de um negro que derrubou para assustar os vilões em seu acampamento cheio de jaulas com animais capturados. O corpo do nativo se torna um objeto que Tarzan utiliza para uma mensagem na narrativa.

### 3. Da objetificação à legitimação da dominação colonial

A narrativa de *Tarzan of the Apes* (1918) inaugura o procedimento de endereçar ao espectador imagens da vida de negros africanos construída como selvageria e primitividade. São momentos, recorrentes na filmografia de Tarzan, em que a linha narrativa prossegue sob o princípio da distração e, ao mesmo tempo, abriga em seu interior imagens que acionam um regime de exposição como atração. No entanto, a narrativa subordina as atrações, passando da construção da selvageria a sua dominação: *enquanto o zoológico humano imagético, como um apanhado de imagens descontínuas, constrói a noção de selvageria, a série do zoológico humano, como inserção de imagens da vida nativa em encadeamentos narrativos, encaminha-se teleologicamente para a construção da legitimidade da dominação colonial.*

A certa altura do filme de 1918, Jane é raptada por um nativo e Tarzan a salva, matando-o. Enquanto isso, o grupo com quem Jane chegou à África continua a procurá-la e acaba chegando a uma aldeia nativa.





*Tarzan of the Apes, 1918*

O perigo para os brancos (e para Esmeralda, a criada negra de Jane) reside na fantasia dos nativos, que imaginam para si um inimigo de guerra. As imagens encenam o que os intertítulos precisam narrar com palavras. Passamos do zoológico humano imagético, que dá a ver cenas da vida nativa construída como selvageria e primitividade, a uma narrativa de confronto racializado e polarizado que se expressa sob o idioma do melodrama: os negros são os vilões e se situam no pólo do errado, que é tanto moral quanto factual (eles fantasiam seus inimigos), enquanto os brancos (e a submissa Esmeralda) se situam no pólo do certo, sob a proteção do herói, que, inicialmente, assiste ao confronto do alto das árvores e, em seguida, intervém, queimando a aldeia nativa, feita de palha. Os nativos voltam correndo para tentar apagar o fogo e, com isso, os viajantes ficam a salvo. A dominação colonial aparece como um valor na estrutura de Bem e Mal que organiza o melodrama.

A fantasia atribuída aos nativos em *Tarzan of the Apes* (1918) revela, em negativo, o trabalho da fantasia como princípio fundamental que habita a série do zoológico humano (e a filmografia de Tarzan em geral) e produz a alteridade do selvagem e do primitivo no registro do exótico e do exófono. O exotismo que marca as construções da alteridade africana na filmografia de Tarzan deriva por caminhos delimitados por um trabalho de fantasia, entendida não como uma fuga da realidade ou um distanciamento sem efeitos, mas como uma relação mista de distância e proximidade com a realidade.



#### 4. O exótico

Visualmente, a série do zoológico humano, baseada numa ordem dos olhares racializada, desdobra-se em caracterizações suplementares dos nativos africanos por meio de roupas, ornamentos, pinturas corporais, penteados, entre outras marcas de construção da diferença. O racismo colonial/moderno e seu esquema epidérmico fundamentam a série do zoológico humano, delimitando o sujeito e o objeto do olhar fílmico em termos raciais. Desdobrando-se nas caracterizações suplementares dos nativos, que assim se distinguem entre si e em relação ao sujeito branco pressuposto pelo olhar fílmico, a série do zoológico humano remete à problemática dos signos diacríticos que se inscrevem nas peles, além da cor. Em *Tarzan of the Apes* (1918), os nativos, que aparecem sempre seminus (ou mesmo nus), são caracterizados também com pinturas corporais, especialmente faciais, colares e outros adornos, que suplementam a alteridade demarcada pela negritude.



*Tarzan of the Apes*, 1918

Remeto à distinção entre o que José Jorge de Carvalho (2008) chama de “primeira pele”, isto é, a dimensão da pele biológica em que se baseia o racismo colonial/moderno, e o que ele chama de “segunda pele”, isto é, a dimensão das marcas culturais que se imprimem, para além da primeira pele, nos corpos, tornando-nos humanos para e entre outros seres humanos. Para não reeditar uma distinção estanque entre natureza e cultura, *a distinção entre primeira e segunda pele deve ser pensada como a descrição de uma relação de*

*suplementaridade: a primeira pele se dá como a base necessária para as marcas da segunda pele e, ao mesmo tempo, é apenas a partir das marcas da segunda pele que a primeira pele se produz, como um efeito retrospectivo – a partir da segunda pele, a primeira pele terá sido dada.* Em um contexto que gostaria de enxertar aqui, fazendo-o atravessar o que escrevo, Jacques Derrida (1991c, p. 216) escreve: “Il n’y a pas de nature, seulement des effets de nature: dénaturação ou naturalisation. La nature, la signification de nature, se reconstitue après coup depuis un simulacre [...] dont on la croit la cause.”



*Tarzan and the Leopard Woman, 1946*

Em *Tarzan and the Leopard Woman* (1946), o esquema epidérmico do racismo colonial/moderno, baseado na primeira pele, é comentado indiretamente pelo artifício teatral que movimenta a narrativa. A sacerdotisa Lea comanda um exército que cultua um deus-leopardo e se veste com peles de leopardos para ataques na selva, impedindo, no filme, que a colonização prossiga de Zambesi para Bagandi. Lea está associada ao Dr. Lazar, um médico nativo que se volta contra a invasão de seu país pelos brancos para roubar seus recursos. Alegoricamente, o filme articula um subtexto histórico que remete às disputas por território no colonialismo, inscrevendo o colonialismo como um trabalho do Bem, alinhado à posição de Tarzan, em contraposição ao anti-colonialismo como um trabalho do Mal, alinhado à posição dos vilões, Lea e Lazar. Ao final, obviamente, Tarzan destrói o maléfico culto de Lea, Lazar morre e o caminho da colonização pode continuar.

O travestimento com pele de leopardo pode ser lido como um comentário sobre a relação entre primeira pele e segunda pele: tudo se passa como se as peles de leopardos figurassem a possibilidade de assumir, como uma segunda pele, uma posição de sujeito que não está inscrita na primeira pele – como se fosse possível borrar as distinções raciais coloniais/modernas, baseadas na cor da pele biológica. A teleologia da narrativa fílmica leva ao aniquilamento da segunda pele, ao fechamento ideológico na primeira pele, a uma naturalização do racismo na primeira pele, em contraposição à desnaturalização do racismo

aberta, como possibilidade e potência, pelo jogo com a segunda pele. As marcas de segunda pele são reduzidas ideologicamente a um lugar menor e desqualificado de construção identitária.

No entanto, a série do zoológico humano coleciona marcas e sinais de segunda pele com uma obsessão fantasmática inventiva. O trabalho do exotismo na filmografia de Tarzan pode ser reconhecido e analisado nos estereótipos que são movimentados, articulados e reelaborados para construir a alteridade africana. *A série do zoológico humano pode ser lida como uma seqüência de estereótipos raciais que são utilizados para compor as narrativas, inscrevendo-se em seu fluxo mas permanecendo afastados em alguma medida como atrações suplementares ao conflito dramático: à sedução do enredo, que procura manter o espectador interessado no desenrolar dos acontecimentos diegéticos, acrescenta-se a sedução do exotismo, que chama a atenção espectral para a exibição de elementos que servem menos à narrativa do que à construção de uma idéia de alteridade. O exótico se inscreve nas narrativas fílmicas, mas sua construção e exibição antecede e ultrapassa a dimensão do narrativo, marcada pelo princípio da distração, remetendo ao princípio da atração.*

As diferenças de primeira pele são suplementadas por marcas de segunda pele que se inscrevem sob o signo do exotismo. *Em sua nudez, a primeira pele demanda um suplemento de sentido.* Uma iconografia da segunda pele constrói a identidade ocidental branca e a alteridade africana negra. Em *Tarzan's Revenge* (1938), é visível num mesmo quadro a iconografia da diferença que polariza brancos e negros, como civilizados e primitivos, sobre uma paisagem imaginária pintada ao fundo: à direita, vemos os personagens brancos, viajantes estrangeiros que carregam armas de fogo, usam chapéus e têm seus corpos quase inteiros cobertos por roupas; diante dos brancos, à esquerda, vemos os personagens negros, nativos que carregam lanças e escudos, usam adornos sobre as cabeças, colares nos pescoços e têm seus corpos apenas parcialmente cobertos.



*Tarzan's Revenge*, 1938

Entre os negros e os brancos, uma série de marcas vem demarcar a diferença cultural. A primitividade e a selvageria, como signos que a série do zoológico humano se destina a produzir, expressam-se por meio de sinais diacríticos que asseguram o (re)conhecimento e a identificação da alteridade na filmografia de Tarzan.

Os sinais diacríticos que marcam a alteridade pertencem a um processo de apropriação imaginária que se desenrola em dois momentos lógicos (e não cronológicos). Num primeiro momento, a série do zoológico humano opera como a instância em que se tornam visíveis signos da diferença na realidade, organizando racialmente a ordem dos olhares. Nesse momento, já interfere um trabalho de censura, uma vez que apenas alguns signos são exibidos e se destacam como representantes da alteridade, enquanto outros são negados e reprimidos. Num segundo momento, os signos da diferença que se tornam visíveis são repetidos e reiterados recorrentemente e configura-se um trabalho maquinal de (re)produção da alteridade, que envolve uma censura produtiva.



*Tarzan Escapes*, 1936

Uma das formas de imaginação da alteridade africana na filmografia de Tarzan envolve, em meio a lanças, escudos e pinturas corporais, a utilização de caveiras de homínídeos como adornos, seja por alguns nativos, seja em objetos. Em *Tarzan and His Mate* (1934), caveiras adornam uma aldeia e, durante um ritual, coroam um nativo; em *Tarzan Escapes* (1936), um chefe nativo utiliza uma caveira pendurada ao pescoço como uma

medalha; em *Tarzan and the Lost City* (1998), no trono de Mugambi, o feiticeiro nativo amigo de Tarzan, existem caveiras. *Na imaginação ocidental, as caveiras ocupam um lugar de negatividade, remetendo à idéia de morte e encerrando uma conotação de mal.* Seu uso nos filmes de Tarzan se amplifica para jogar com esse lugar imaginário, agravar seus efeitos conotativos e estereotipar a diferença.



*Tarzan and the Lost City, 1998*

Além de caveiras, pequenas presas similares às de elefantes são utilizadas recorrentemente para caracterizar os nativos. Em *Tarzan, the Ape Man* (1932), na seqüência do zoológico humano imagético após Jane chegar à África, vemos o que Harry Holt e James Parker definem como chefes tribais, com presas desse tipo adornando a cabeça.



*Tarzan, the Ape Man, 1932*

Entre essas imagens captadas em locação e as imagens posteriores de nativos com o mesmo tipo de adorno, feitas em estúdio sob os cuidados da produção dos filmes, desenrola-se a apropriação imaginária das presas como signos da diferença, amplificando e generalizando seu uso. Em *Tarzan and His Mate* (1934), guerreiros nativos aparecem utilizando as presas de forma ostensiva, adornando não apenas a cabeça, mas também a boca e cobrindo o rosto. Em *Tarzan's Savage Fury* (1952), *Tarzan's Hidden Jungle* (1955), *Tarzan's Fight For Life* (1958), as presas também adornam os nativos.





*Tarzan and His Mate, 1934*

A articulação de imagens de estúdio com imagens de locação na montagem dos filmes obedece a uma necessidade de exibição da alteridade que se reduz, contudo, em última instância, a uma obsessão com o corpo. O corpo constitui uma arena de negociação identitária e diferenciação cultural que se torna objeto, na filmografia de Tarzan, de uma biopolítica racializada, destinada à produção da branquidade como signo dominante, figurada em Tarzan, em contraposição à negritude como signo subalterno, figurada numa multiplicidade de corpos negros.

A exibição de corpos negros constitui uma obsessão ocidental que encontra, na filmografia de Tarzan, um momento crucial de articulação. Ao corpo branco de Tarzan, que representa um modelo nas narrativas, contrapõem-se variavelmente os corpos negros de inúmeras tribos imaginárias ou reais, seja em imagens de locação, com nativos africanos representando-se a si mesmos, seja em imagens de estúdio, com atores domésticos e figurantes representando a alteridade. As imagens de locação são utilizadas repetidamente para dar uma

aura de autenticidade às construções de alteridade das imagens em estúdio. Assim em *Tarzan's Peril* (1951), as cenas da narrativa, feitas em estúdio, são acompanhadas por imagens de corte, feitas em locação.



*Tarzan's Peril*, 1951

Uma dessas imagens reaparece em *Tarzan and the Trappers* (1958), cujas imagens em estúdio representam a alteridade de forma diferente: em vez de uma conotação de ameaça,



uma idéia de vitimização. A mesma imagem serve, assim, para “autenticar” construções relativamente distintas da alteridade.



*Tarzan and the Trappers, 1958*

O advento do cinema em cores acrescenta novas dimensões ao processo de construção da alteridade. Em *Tarzan and the Lost Safari* (1957), a caracterização do povo de Opar explora as cores, mostrando homens com os ombros e parte dos braços pintados de azul, com penas às vezes multicoloridas ao redor do pescoço e com outros adornos. A certa altura, há uma cena em que diversos nativos dançam ao som de tambores e de um canto exófono, em meio aos preparativos para a morte dos viajantes brancos que Tarzan levava pelo território de Opar.

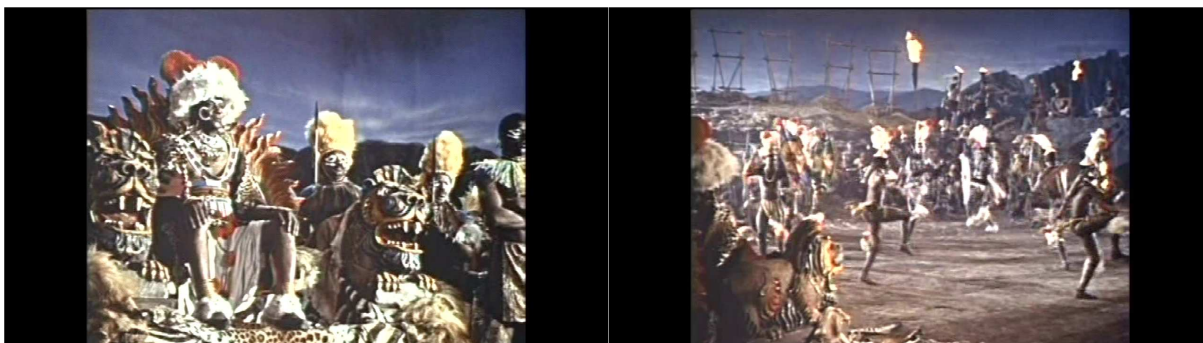




*Tarzan and the Lost Safari, 1957*

*Tarzan, the Magnificent* (1960) reutiliza essas cenas como um pano de fundo para os créditos de abertura do filme e, mais adiante, como parte de sua narrativa: o Dr. Conway, que faz parte do grupo que Tarzan está levando para Kairobi (*sic*), faz o parto do filho do chefe tribal, dando origem ao que aparece como uma espécie de festa.





*Tarzan the Magnificent, 1960*

Assim, as mesmas imagens que, em *Tarzan and the Lost Safari* (1957), carregavam uma conotação negativa de ameaça são utilizadas, em *Tarzan, the Magnificent* (1960), para sugerir uma festa por causa de uma intervenção médica ocidental bem-sucedida. Enquanto, no primeiro caso, a seqüência se inseria na narrativa como um momento agonístico que a intervenção de Tarzan viria desfazer e resolver a favor dos brancos, no segundo caso, a seqüência se enxerta na narrativa como uma atração suplementar – da cena em que o parto ocorre, durante o dia, passamos às cenas noturnas da dança, sem aparição dos brancos, para, em seguida, passarmos a um novo dia, de volta aos personagens brancos. Em ambos os casos, uma mesma cena da vida nativa ritualizada ocasiona diferentes significações.

Trata-se de uma forma recorrente de *mise en scène* da alteridade africana na filmografia de Tarzan, que se comunica com o tropo da magia e com estereótipos de superstição, idolatria e fetichismo como formas da religiosidade africana e pode ser denominada *a cena do ritual*.





*Tarzan and the Slave Girl, 1950*

Em *Tarzan and the Slave Girl* (1950), são notáveis alguns elementos da cena do ritual. Os tambores, cuja percussão delimita o ritmo e a cadência dos ritos, além de servir para a comunicação a distância, pertencem ao povo Nagassi. Tarzan traduz: “Chamando os homens da tribo. Fala de maus espíritos.”/“Calling the men of the tribe. Say evil spirits make trouble.” Ele e Jane partem, então, para saber mais sobre a situação da tribo, que Tarzan enfatiza ser amiga. O quadro de um tambor inicia a cena entre os Nagassi: um homem com a pele pintada, colares e adornos corporais toca o tambor enquanto olha em diagonal. Em seguida, outro elemento da cena do ritual aparece: a dança, que é ocasião de transe e/ou de relação com espíritos e ancestrais.



*Tarzan and the Jungle Boy, 1968*

Em *Tarzan and the Jungle Boy* (1968), a cena do ritual aparece como a ocasião de

escolha do novo chefe tribal: dois irmãos disputam para ocupar o lugar do pai. A narrativa tem início nessa disputa e não deixa de girar em torno dela, mostrando no seu desenrolar diversos nativos caracterizados com colares e braceletes, além de pintura corporal.



*Tarzan and the She-Devil, 1953*

Em *Tarzan and the She-Devil* (1953), a cena do ritual aparece como uma ocasião para a magia enquanto forma de medicina. Jane, que procurava Tarzan pela selva quando sucumbiu ao cansaço e desmaiou, é levada por um elefante até a aldeia dos Lykopo, um povo amigo cujo feiticeiro trata de Jane, num ritual em que um homem toca um tambor enquanto o feiticeiro canta em um idioma exófono.



*Tarzan's Fight For Life, 1958*

Em *Tarzan's Fight For Life* (1958), a medicina se torna o tema central da narrativa,

que envolve um hospital em Randini, onde o Dr. Sturdy, sua filha Anne e o noivo dela, Dr. Ken Warwick, pretendem ajudar a tribo Nagasu, em contraposição ao vilão da narrativa, o feiticeiro Futa, que personifica o mal, com uma caracterização carregada e estereotipada. Dessa vez, a medicina africana é imaginada sob o signo problemático da superstição, enquanto a medicina ocidental é chamada a intervir numa missão humanitária e iluminista. Neste e em outros filmes de Gordon Scott, como *Tarzan's Hidden Jungle* (1955) ou *Tarzan, the Magnificent* (1960), a medicina ocidental se projeta como o caminho para a salvação dos africanos, imersos em cultos supersticiosos em meio a doenças e problemas de saúde. A relação entre o Tarzan de Gordon Scott e os filmes higienistas – que se difundiram por todo o mundo no decorrer do colonialismo, seja nas colônias seja nas metrópoles imperiais – torna-se ainda mais destacada num pequeno comercial televisivo de *Tarzan's Fight For Life* (1958) que o ator fez, representando Tarzan, destinado a estimular os cuidados com a saúde: “Strong, healthy bodies mean a happier and more adventure-filled life. As you know, I could not live in the jungle unless I followed the rules of good health, as you should.”, diz o personagem ao espectador. O corpo de Tarzan se torna um signo da boa saúde e torna-se o objeto de uma biopolítica racializada, que o compara e o contrapõe aos corpos exóticos dos negros.

A exibição dos corpos e a construção das marcas de segunda pele se deixam habitar pelo trabalho de sonho que constitui a filmografia de Tarzan. A fantasia que fabrica a alteridade africana resulta numa saturação iconográfica cujo principal efeito é a banalização do exótico. *Se o exótico pode guardar alguma possibilidade de estranhamento, o exotismo equivale à sua banalização. Na filmografia de Tarzan, são dois os principais desdobramentos do exotismo como forma dominante da série do zoológico humano: a composição de estereótipos (que, por um processo de abstração, resulta, em última instância, no imaginário das civilizações, raças e cidades perdidas) e a inscrição do exótico como grotesco e/ou ridículo.* Tanto na composição de estereótipos quanto na inscrição do exótico como grotesco e/ou ridículo está em jogo um trabalho repetitivo, maquinal, destinado a investir as imagens do exótico com um valor de autenticidade, plausibilidade e recorrência, conferindo-lhes o que Homi Bhabha (1998, p. 105) chama de “fixidez”.

A fixidez, como signo da diferença cultural/histórica/racial no discurso do colonialismo, é um modo de representação paradoxal: conota rigidez e ordem imutável como também desordem, degeneração e repetição demoníaca. Do mesmo modo, o estereótipo, que é sua principal estratégia discursiva, é uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre “no lugar”, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido [...].

A repetitividade ansiosa da série do zoológico humano e dos estereótipos do exótico movimentados na filmografia de Tarzan constitui uma forma de fixação de estereótipos que, para funcionar, depende da reafirmação narcisista do sujeito ocidental e da negação agressiva de toda alteridade. O trabalho de fixação dos estereótipos na série do zoológico humano (e além) transforma as representações da África e do Ocidente movimentadas na filmografia de Tarzan em fetiches: objetos substitutivos que, ao mesmo tempo, suprem e assinalam, apagam e ressaltam, rasuram e dão a ler uma falta, uma incerteza, um vazio. Bhabha (1998, p. 119-120) interpreta o discurso racial estereotipado como uma articulação de fetichismo e identificação:

A construção do discurso colonial é então uma articulação complexa dos tropos do fetichismo – a metáfora e a metonímia – e as formas de identificação narcísica e agressiva disponíveis para o imaginário. O discurso racial estereotipado é uma estratégia de quatro termos. Há uma amarração entre a função metafórica ou mascaradora do fetiche e o objeto-escolha narcísico e uma aliança oposta entre a figuração metonímica da falta e a fase agressiva do imaginário. Um repertório de posições conflituosas constitui o sujeito no discurso colonial. A tomada de qualquer posição, dentro de uma forma discursiva específica, em uma conjuntura histórica particular, é portanto sempre problemática – lugar tanto da fixidez quanto da fantasia. Esta tomada de posição fornece uma “identidade” colonial que é encenada – como todas as fantasias de originalidade e origem – diante de e no espaço da ruptura e da ameaça por parte da heterogeneidade de outras posições. Como forma de crença dividida e múltipla, o estereótipo requer, para uma significação bem sucedida, uma cadeia contínua e repetitiva de outros estereótipos. O processo pelo qual o “mascaramento” metafórico é inscrito em uma falta, que deve então ser ocultada, dá ao estereótipo sua fixidez e sua qualidade fantasmática – *sempre as mesmas* histórias sobre a animalidade do negro [...] *têm de ser* contadas (compulsivamente) repetidamente, e são gratificantes e aterrorizantes de modo diferente a cada vez.

A série do zoológico humano reitera repetitivamente o estereótipo da animalidade do negro, inscrevendo-o na estrutura formal das narrativas fílmicas que compõem a filmografia de Tarzan. Como significante que governa a série do zoológico humano, a pele constitui um fetiche visível – Bhabha (1998, p. 121) escreve: “o fetiche do discurso colonial – o que Fanon denomina esquema epidérmico – não é, como o fetiche sexual, um segredo”. Mais adiante, Bhabha (1998, p. 123) enfatiza a naturalização da diferença racial que o discurso colonial opera: “A diferença do objeto da discriminação é ao mesmo tempo visível e natural – cor como *signo* cultural/político de inferioridade ou degeneração, a pele como sua *identidade* natural.” A ênfase na primeira pele como *locus* identitário determinante confere à série do zoológico humano e ao discurso colonial um caráter fetichista que naturaliza a identidade e a alteridade como imagens fixas.

No entanto, a identidade e a alteridade não são dados naturais, mas produtos

culturais. Os estereótipos do exótico movimentados pela filmografia de Tarzan são fabricados e reelaborados em um processo de apropriação e re-apropriação imaginária das imagens da série do zoológico humano. Esse processo passa por um movimento de abstração da alteridade: o zoológico humano imagético, que fabrica a primitividade e a selvageria, torna-se cada vez mais desenraizado e fantástico, num processo de desterritorialização que culmina no imaginário das civilizações, raças e cidades perdidas.



*Tarzan the Fearless, 1933*

Em *Tarzan the Fearless* (1933), um amigo de Tarzan, o Dr. Brooks, é capturado por Eltar, o alto sacerdote (*high priest*) de Zar, uma cidade perdida que cultua um deus cuja estátua apresenta valiosas esmeraldas. A certa altura, um dos vilões, o guia de safári Herbert, rouba uma das esmeraldas. O povo de Zar se prepara para procurar e encontrar o ladrão, numa cena em que soam tambores e muitos dançam, conotando primitividade em meio a uma caracterização orientalista.

A deriva do exotismo no sentido do imaginário das civilizações, raças e cidades perdidas exacerba um movimento de abstração e desterritorialização que, entretanto, permeia todas as construções da alteridade africana nos filmes de Tarzan. Outro sentido deste movimento é a inscrição da diferença e do exótico como grotesco e/ou ridículo.

Em *Tarzan, the Ape Man* (1959), o grotesco e o ridículo assumem uma conotação racista ambivalente: a certa altura, numa expedição em andamento, Jane, que é carregada por nativos em uma liteira, atira o espartilho para o lado após retirá-lo por causa do calor. Um carregador derruba sua caixa, pegando o objeto e colocando na parte da frente do corpo, cantando e pulando como se comemorasse, numa cena que, ao que parece, pretende ser cômica. Em seguida, no acampamento noturno, o nativo com o espartilho canta e dança com a peça na barriga e Harry Holt comenta com o pai de Jane: “Ficou tão bem nele quanto ficava na sua filha. Ou quase.” A comicidade do comentário de Harry depende de um investimento na posição de sujeito que ele ocupa, marcada pelas formas hegemônicas de branquidade e



masculinidade, que encontram em Tarzan um ícone aprimorado. No entanto, a comicidade da dança do nativo com o espartilho de Jane pode ser lida de um ponto de vista contrário: faz rir de um signo da civilização, envolvendo uma identificação com o negro que dança como se zombasse da roupa. A ambivalência reside na oscilação do ridículo, que pode ser atribuído ao negro ou à roupa.



*Tarzan and the Golden Lion, 1927*

Em *Tarzan and the Golden Lion* (1927), em meio a imagens de uma espécie de dança primitiva, o filme foca duas crianças, uma de cada vez, numa exibição frenética da diferença que se inscreve sob o signo do grotesco e do ridículo. A inscrição da diferença na forma do grotesco, que guarda potenciais perturbadores e subversivos de estranhamento, encaminha-se para a atmosfera do ridículo no enquadramento do filme, que oferece a dança ao espectador com uma câmera parada, tornando os nativos o objeto de um olhar exterior e pretensamente superior que não se deixa envolver na dança e pode, assim, ridicularizá-la. O ridículo se projeta no quadro das crianças dançando e neutraliza o grotesco, infantilizando-o.



*Greystoke: The Legend of Tarzan, Lord of the Apes*, 1984

Enquanto, em *Tarzan and the Golden Lion* (1927), a ridicularização da diferença se investe de conotações cômicas e pertence a uma forma tipicamente colonial de reduzir e subordinar a alteridade, em *Greystoke: The Legend of Tarzan, Lord of the Apes* (1984), a inscrição da diferença como grotesco e ridículo assume conotações mais trágicas, de decadência, pertencendo a uma forma pós-colonial nostálgica de pensar a alteridade e o processo histórico do colonialismo.

## 5. O exófono

Sonoramente, a série do zoológico humano se desdobra em caracterizações da alteridade africana por meio de sons de tambores, cantos e vozes, línguas estrangeiras (existentes ou fantasiadas em fragmentos), sotaques e expressões idiomáticas, entre outras marcas.

As representações exófonas da alteridade africana na filmografia de Tarzan têm na música um âmbito de articulação crucial. Andrew Kaye (2007) discute a criação de um conceito de África por meio de trilhas musicais cinematográficas no decorrer do século XX, configurando um *topos* musical africano. Kaye distingue três períodos: (1) uma fase inicial em que predomina uma forma colonialista de imaginação da África, entre as décadas de 1930 e 1940; (2) um período de transição em que algumas alterações começam a ocorrer no *topos* africano, emergindo de forma ainda incipiente entre as décadas de 1940 e 1960; (3) uma fase em que o cinema africano imprime sua marca sobre as formas de imaginar a África, inclusive no Ocidente, abrindo espaço para trilhas sonoras mais complexas, híbridas e multifacetadas.

As alterações que se insinuam na segunda fase distinguida por Kaye e que se acentuam na terceira não alcançam uma dimensão significativa na filmografia de Tarzan, na qual o uso da música se enquadra predominantemente na primeira fase, cujas características, listadas abaixo, constituem a matriz à qual recorrem os filmes de uma forma geral (mesmo aqueles realizados em datas fora das décadas de 1930 e 1940):

**1) In terms of the story and visual motifs**

- The setting is an unknown and difficult rural jungle world
- There are many wild animals around: lions, hippos, elephants, crocodiles, etc.
- There is often an intrepid white hunter and greedy white exploiters around
- Part of the background setting is a feudal village world of African warriors, chiefs, witch doctors, mothers with babies, and occasional virgins to be sacrificed

**2) In terms of film production**

- More than 95% of the production seems to be driven by European and American interests
- Some production in British South Africa
- African participation in film production is very limited.

**3) In terms of the soundtrack**

- Standard Western orchestral and popular styles dominate
- Signature “jungle” or “cannibal” style continues to be used (eg., minor keys, dissonances, drums, pentatonic and whole tone scales, open fifths, exaggerated sounds: muted trumpets, wailing clarinets)
- Traditional African musical typologies—authentic or ersatz—drums and dancing; warrior chants are used (as for example, in *Trader Horn*, 1931, and *Tarzan the Ape Man*, 1932).
- The ambient sound track emphasizes wildlife, rustling leaves, rippling water, birds and other animal sounds. (KAYE, 2007).

O som assume importância na filmografia de Tarzan, num primeiro momento, com o lançamento de *Tarzan, the Tiger* (1929) em uma versão com áudio adicionado – trilha musical, efeitos de som acompanhando as imagens e a primeira versão do grito de Tarzan (FURY, 1994, p. 47). No entanto, o marco da sonorização da filmografia de Tarzan é *Tarzan, the Ape Man* (1932), o primeiro filme protagonizado por Johnny Weissmuller. A importância do som para a construção da alteridade africana neste filme pode ser notada no momento em que o zoológico humano imagético entra em cena pela primeira vez: é o som que anuncia e antecipa, para a recém-chegada Jane e seu pai, a entrada em cena dos nativos que chegam para comerciar, tornando-os objeto primeiro dos ouvidos e somente em seguida do olhar espectral.

O grito de Tarzan constitui um índice do significado assumido pelo som a partir do filme de 1932. Há várias versões, mas aquela que se tornou a mais famosa e foi reutilizada em diversos filmes pertence ao Tarzan de Johnny Weissmuller. Ecoando a atmosfera quase mítica que ronda a criação do grito, David Fury (1994, p. 69) escreve:

Johnny Weissmuller originated the famous yell that became the standard used in most of the Tarzan pictures, including the films made after he retired from the role. Starting with Johnny's own cry, MGM sound technician Douglas Shearer mixed in a strange variety of unrelated sounds, timed a split-second apart, including: a hyena's wowl played backwards, a camel's bleat, the pluck of a violin string, and a soprano's high-C.

Gabe Essoe (1968, p. 62), por sua vez, escreve:

Tarzan's famous yell as we know it today was a product of MGM's sound department and was not perfected until 1934. They laid four different sound tracks (the bleat of a camel, howl of a hyena, growl of a dog, pick of a violin's G-string) over Johnny Weissmuller's yodel, which was played at a slower speed and an octave higher. They timed it so that each of the sounds played a fraction of second after the preceding one. Weissmuller (and, later, Lex Baker) learned to imitate the eerie guttural sound, and his voice replaced the recording.

O grito do Tarzan de Weissmuller se tornou, desde então, uma referência indissociável quando o nome de 'Tarzan' é mencionado. Em *Tarzan, the Ape Man* (1932), o grito antecipa e anuncia a entrada em cena do homem-macaco, opera como uma linguagem (por meio da qual ele se comunica com os animais selvagens, comandando-os e controlando-os), amedronta os nativos africanos que carregam as coisas de expedição e significa a força e a vitória do personagem e do que ele representa. Nesse sentido, é significativo e sintomático que o grito tenha sido fabricado tecnicamente, com a utilização de máquinas de registro de sons e sintetizadores, tornando-se um signo que o maquinário da filmografia de Tarzan repete constantemente. Como uma representação criada por artefatos miméticos e expressivos modernos, o grito de Tarzan representa ideologicamente o controle, a força e a vitória da modernidade sobre os animais, sobre a natureza e sobre a alteridade colonial.

O trabalho sonoro da ideologia não se restringe, contudo, ao grito de Tarzan. Com o advento do som no cinema, a alteridade africana passa a se inscrever também por meio de signos sonoros que operam como sinais diacríticos da diferença cultural e racial, isto é, signos do exófono, entre os quais ocupam um lugar crucial os signos da diferença lingüística, reduzidos de uma forma geral a sotaques carregados e expressões idiomáticas pitorescas.

Nos livros, Burroughs procurou criar uma aura de alteridade inventando palavras que pertenceriam ao idioma dos macacos antropóides que criaram Tarzan. Assim, o nome do personagem significa, conforme a língua imaginada por Burroughs, "White-Skin". Os macacos antropóides são chamados de "Mangani", palavra que Burroughs traduz como "great ape". De acordo com um dicionário do idioma Mangani compilado por Peter Coogan (2004), "Tarmangani" equivaleria a "white-great-ape", enquanto "gomangani" seria "black-great-ape". Os seres humanos em geral seriam designados pela falta de pêlos que torna a superfície epidérmica visível: "zanmangani", "\*skin-great-ape".

Nos filmes, as condições contratuais para a utilização da marca registrada que é o nome de 'Tarzan' e as circunstâncias de filmagem, em locação e/ou em estúdio, implicam outras formas de produção da diferença lingüística e do exófono em geral. Por um lado, os filmes apostam no conhecimento prévio dos romances de Burroughs pelos espectadores. Por outro lado, investem na deriva fantasmática e imaginária que delimita suas especulações,

fazendo proliferar os *estereótipos sonoros da africanidade*.

Palavras de idiomas africanos, como *bwana* (geralmente traduzido como “chefe”) e *juju* (geralmente traduzido como “magia”, “força sobrenatural” ou “fetiche”) ou de outros idiomas não-ocidentais, como *tabu* (palavra da Ilha de Tonga, no Pacífico, que conota proibição, interdição e sacralidade) são utilizadas com recorrência pelos personagens: nos filmes, em geral, *bwana* é aplicada aos brancos, conforme o esquema epidérmico do racismo colonial/moderno; *juju* designa forças mágicas nas quais os nativos, supersticiosos, acreditam e das quais os ocidentais, esclarecidos, duvidam; *tabu* delimita proibições irreduzíveis, rígidas e inflexíveis que afetam, sobretudo, os nativos africanos. Uma palavra do suaíli (assim como *bwana*) cujo uso se disseminou na filmografia de Tarzan e muito além dela a partir do colonialismo é “safári”, designando expedições, viagens e deslocamentos em geral e constituindo até mesmo uma metáfora, quando, em *Tarzan's New York Adventure* (1942), por exemplo, Tarzan se refere ao movimento da lua e do sol ao redor da Terra como um safári.

Palavras foram inventadas para compor o universo exófono das aventuras de Tarzan, entre as quais destaca-se uma espécie de palavra mágica, que conota sempre algum tipo de comando, embora seu significado não seja fixado por completo em momento algum: “Umgawa”. De acordo com Fury (1994, p. 67), um acordo entre a MGM e Burroughs por ocasião da produção de *Tarzan, the Ape Man* (1932) – que determinava que o filme utilizaria os personagens dos livros, mas sua narrativa não se basearia nestes – implicou a invenção da palavra pelo roteirista Cyril Hume:

Unable to use the author's fictional ape language for the MGM movie, the scriptwriter invented new words for Tarzan, including the classic “Umgawa” (which meant “up”, “down”, “halt” or “go”, and in later pictures just about any actions needing a command!).

O mesmo movimento de abstração e desterritorialização da alteridade que atravessa a fabricação do exótico habita também a produção do exófono na série do zoológico humano, tendo como resultado desde a invenção de palavras até a invenção de nomes pitorescos para os povos que, nos filmes, vivem na África, sejam tribos selvagens e primitivas ou civilizações e raças perdidas. Um procedimento sintomático na nomeação de tribos fictícias consiste na realização de homenagens a membros da equipe de produção dos filmes, demonstrando a domesticação que marca as representações da África, especificamente em alguns dos filmes protagonizados por Johnny Weissmuller. Em *Tarzan and His Mate* (1934), por exemplo, a tribo que persegue o safári de Martin Arlington e Harry Holt até a Escarpa Mutia recebeu o

nome de Gabonis (como está nas legendas do DVD lançado no Brasil), ou Gibonis (FURY, 1994, p. 76) por causa do diretor do filme, Cedric Gibbons, que também foi diretor de arte em diversos outros filmes de Tarzan. Em *Tarzan Escapes* (1936), a tribo que captura Tarzan e o safári tem o nome de Hymandis, em referência ao nome do produtor do filme, Bernard Hyman (FURY, 1994, p. 83). Em *Tarzan's Secret Treasure* (1941), o nome dos Zambeli parece remeter ao produtor, Sam Zimbalist (FURY, 1994, p. 88). Outros filmes apresentam tribos com outros nomes fictícios e com nomes de povos realmente existentes na África, como os Massai. Em todo caso, seja no som de um nome tribal, seja nas imagens sonoras e visuais que se projetam em torno dele, a filmografia de Tarzan se caracteriza por abstrair a alteridade e inscrevê-la na tela de fantasias domesticadas.

*A abstração e a desterritorialização da alteridade opera na encruzilhada entre as filmagens em locação e as filmagens em estúdio, entre os registros da vida coletiva de diferentes sociedades africanas e as construções da alteridade africana como articulação de signos do exótico e do exófono.* Um dos índices da abstração da alteridade na filmografia de Tarzan consiste na utilização repetitiva de imagens visuais e sonoras advindas de registros em locação para criar efeitos ficcionais e narrativos. A iterabilidade que fundamenta a repetição abre a possibilidade de ressignificações das imagens, dentro de limites que estão relacionados ao trabalho do ocidentalismo na filmografia de Tarzan.

Um dos signos do exófono que percorre parte dos filmes consiste numa articulação variável de tambores, cantos e vozes que acompanha aparições de nativos em grupo e momentos em que se sugere a proximidade de uma aldeia, entre outras situações diegéticas. Trata-se de um procedimento que pertence ao conjunto de filmes protagonizados por Johnny Weissmuller. No final de *Tarzan, the Ape Man* (1932), a trilha sonora constitui um importante elemento na criação da atmosfera tenebrosa da aldeia dos nativos que capturaram o safári de Jane, seu pai e Harry Holt. Os diálogos e ruídos diegéticos se inscrevem sobre um fundo constante composto por um canto coletivo, mesclado a um ruído abafado de vozes.

Em *Tarzan and His Mate* (1934), o safári de Martin Arlington e Harry Holt em busca do marfim do cemitério dos elefantes envolve inúmeros carregadores de bagagem nativos, que são acompanhados em diversos momentos, no deslocamento da viagem ou no acampamento noturno, por outros sons de canto e de vozes, diferentes daqueles utilizados na seqüência final do filme anterior, mas utilizados de acordo com uma estrutura semelhante: embora a montagem sugira que o canto e as vozes são dos nativos, em momento algum o som se vincula a qualquer sujeito no campo do quadro, permanecendo um signo que opera fora-de-campo. Quando aparecem nativos, eles não falam nem cantam. É como se o som usado no

filme os acompanhasse sempre, vindo de fora do campo para preencher o signo africano. A certa altura, começa um som de canto com tambores e Saidi, o intermediário nativo que responde a Harry, identifica os nativos a que aquele som pertence: “Gaboni, Bwana.” No combate que se desenrola entre o safári dos brancos e os Gabonis, a trilha sonora nativa permanece, sem qualquer vínculo diegético: é como se os Gabonis cantassem e tocassem tambores durante a batalha, embora nenhum deles apareça fazendo qualquer coisa parecida.

Em *Tarzan Escapes* (1936), o safári de Eric e Rita em busca de sua prima Jane, liderado por Fry, depara-se com nativos que Fry identifica como “Gabonis”. Com um crescendo do mesmo canto coletivo (mesclado a um ruído abafado de vozes) que foi utilizado nos dois filmes anteriores, os nativos perseguem a expedição de Fry, Eric e Rita. De novo é impossível saber de onde poderia vir o som no mundo diegético.

Assim, um conjunto de sons registrados em locação são utilizados na composição da alteridade africana em cenas de estúdio. A estrutura da inscrição fílmica desses sons se baseia numa relação imaginária entre campo e fora-de-campo que assume uma dimensão abstrata, na medida em que os sons registrados em locação são repetidos e reutilizados em diferentes contextos, afastados da situação concreta em que foram realizados e deslocados para situações diegéticas que obedecem aos propósitos da narrativa fílmica, em vez de qualquer tipo de propósito documental.

## 6. Do zoológico humano institucional ao zoológico humano imagético

A série do zoológico humano articula signos do exótico e do exófono para fabricar a alteridade africana na filmografia de Tarzan. Uma tensão a atravessa, relacionada à divisão do espaço ou cena fílmica, seja entre estúdio e locação, seja entre atuação profissional institucionalizada, creditada a indivíduos, e atuação não-profissional para figuração, não-creditada, baseada na coletividade. A primeira divisão predomina nos filmes cuja ação foi filmada em estúdio e editada com imagens advindas de filmagens em locação, enquanto a segunda divisão predomina em filmes cuja ação e trama foram em sua maior parte filmadas em locação. Em todo caso, uma cisão caracteriza o espaço ou cena fílmica e abala a ilusão de continuidade em que se baseiam as narrativas, sugerindo ora uma descontinuidade situacional ora uma descontinuidade racial.

Inscrevendo-se nas narrativas, os efeitos de descontinuidade da série do zoológico humano são contidos por um enquadramento teleológico, voltado à produção da branquidade como signo dominante, que justifica a divisão racializada entre tipos de atuação e neutraliza a divisão entre estúdio e locação. O zoológico humano imagético se deixa governar, assim, pelo

princípio da distração, embora o princípio da atração, que a narrativa se destina a conter e rasurar, permaneça assombrando o texto filmico.

A memória de gênero do zoológico humano permanece legível, embora rasurada, na filmografia de Tarzan. Embora as construções da alteridade africana obedeçam ao princípio narrativizador da distração, não é possível apagar por completo a dimensão de atração que assume o zoológico humano imagético, composto pelos signos do exótico e do exófono articulados pelos filmes para construir aquela alteridade. Essa dimensão de atração perturba a narrativização e remete ao zoológico humano, entendido como uma instituição que configura uma forma cultural de relação com a alteridade colonial que se difundiu sobretudo na Europa Ocidental e nos Estados Unidos da América.

*Les généalogies* du phénomène sont à rechercher dans des formes très diverses de la culture: le spectacle des «phénomènes monstrueux» (*freaks*) dans les cirques et les foires croisent le cadre du zoo animalier pour donner la configuration des zoos humains. Les *hiérarchies*, établies initialement par la science, précisent la place de chaque groupe humain dans la grande échelle des «races». Les *diffusions* multiformes de la spectacularisation de l'Autre s'étendent ensuite à l'ensemble de l'Occident, nations colonisatrices ou non. Ces diffusions s'accompagnent de *déclinaisons* de la mise en scène de l'Autre (p. 7) et de l'exotisme dans toutes les sphères de la culture populaire, de la photographie au cinéma, de la carte postale aux musées. Enfin, les permanences, à travers le siècle, des zoos humains, nous interrogent sur les *perspectives* contemporaines d'un phénomène qui n'a encore jamais été déconstruit. (BANCEL et al., 2004, p. 7).

O zoológico humano entrelaça discursos ditos científicos sobre a diversidade racial da humanidade – apelando para as linguagens classificatórias da biologia, da antropologia e da história natural para traçar as diferenças entre negros, brancos etc. como diferenças naturais – e um aparato lúdico-intelectual similar àquele encontrado nos parques zoológicos, ainda hoje – a separação dos espaços de exibição e a construção de mundos fictícios no interior de cada espaço, de modo a consignar um valor de autenticidade e veracidade ao tornar a experiência de olhar equivalente à operação do (re)conhecimento e da identificação. Como argumentam os organizadores do livro *Zoos Humains*: “Le spectacle de la diversité 'raciale' sous couvert de scènes ethnographiques s'articule alors autour de trois fonctions distinctes: distraire, informer, éduquer.” (BANCEL et al., 2004, p. 13).

A transposição do zoológico humano institucional para o cinema garante uma longa sobrevivência às tradições ocidentais de exibição da alteridade humana encontrada no processo do colonialismo: “Du *spectacle vivant* (l'exposition), on passe à l'*image vivante* (le cinéma), de l'Autre importé (l'exhibé), on arrive à l'Autre dupliqué (l'image fixe).” (BANCEL et al., 2004, p. 17).



## Destinerrância

## Viagens: a série do travelogue

A viagem é um motivo recorrente nas narrativas e na filmografia de Tarzan. A existência do homem-macaco se deve à viagem de seus pais que se desvia de sua destinação, a África que habita está atravessada por viajantes e o próprio Tarzan parte para algumas viagens, dentro e fora da África. Colocando em relação espaços diferentes, a viagem os inscreve em geografias imaginativas, que ajuda a compor.

Um dualismo ideológico básico entre selvagem/primitivo e civilizado permeia as narrativas da filmografia de Tarzan. Por um processo de associação entre ontologia e topologia, esse dualismo se traduz num discurso sobre a diferença entre a África e o Ocidente: à oposição entre selvageria/primitividade e civilização como formas de ser, associa-se uma oposição entre Ocidente e África como *topos*, delimitando uma *ontopologia*, para usar um conceito de Jacques Derrida (1994b, p. 113): “uma axiomática ligando indissociavelmente o valor ontológico do ser-presente (*on*) à sua *situação*, à determinação estável e apresentável de uma localidade (o *topos* do território, do solo, da cidade, do corpo em geral).” A viagem, como motivo narrativo, desempenha um papel crucial na produção da ontopologia que orienta o maquinário narrativo da filmografia de Tarzan.

A predominância de filmagens da narrativa em estúdio intercaladas com escassas (e recorrentemente repetidas) imagens de locação; a raridade de filmagens da narrativa em locação africana e a predominância de imagens de uma África rural; a utilização de filmagens em outras locações exóticas representando a 'África' ou em enredos que envolvem viagens de Tarzan a outros lugares do mundo – essas são algumas das condições de produção das geografias imaginativas que se pode depreender da filmografia de Tarzan.

É necessário, assim, interrogar articuladamente a viagem como um motivo narrativo e como uma condição da filmografia de Tarzan (de sua produção e de sua distribuição). O que está em jogo nessas duas dimensões da problemática da viagem é o que chamo de série do travelogue: a memória de gênero dos relatos de viagem em geral e, especificamente, das formas que estes assumiram no decorrer da elaboração das tecnologias da imagem que culminaram no advento do cinema, passando pela lanterna mágica e pela fotografia, entre outras.

### 1. A viagem como condição

A viagem desempenha um papel importante tanto na produção dos filmes de Tarzan, que envolve variavelmente deslocamentos dentro e fora dos Estados Unidos para compor a

“selva africana”, quanto em sua distribuição, que ultrapassa largamente as fronteiras dos EUA para alcançar uma grande difusão em mercados mundiais. Algumas notas sobre a produção e a distribuição dos filmes podem ser interessantes para insinuar uma interrogação da viagem como uma condição dos filmes.

Antes, contudo, é preciso notar que a filmografia de Tarzan analisada neste trabalho não é exaustiva ou completa, havendo alguns títulos de produção estadunidense que ficaram de fora – como por exemplo as séries de televisão de 1966-68 e 1991-93, por dificuldades de acesso, além das recentes animações produzidas pela Disney, *Tarzan* (1999), *Tarzan e Jane* (2002) e *Tarzan II* (2005), cuja análise implicaria enveredar por questões formais que permanecem fora do alcance deste estudo. Além das séries de televisão e das animações citadas, a não-inclusão de filmes no *corpus* de análise se deve a basicamente três motivos. Em primeiro lugar, há alguns filmes estadunidenses do período do chamado “cinema mudo” – como *The Romance of Tarzan* (1918) e *The Revenge of Tarzan* (1920) – que se perderam, sendo conhecidos apenas por outros meios. Em segundo lugar, há alguns filmes estadunidenses e europeus que não são comercializados em formato de DVD ou VHS, seja por não terem sido lançados recentemente por nenhuma distribuidora – como *The Adventures of Tarzan* (1920), *Tarzan's Deadly Silence* (1970), *Tarzan's Jungle Rebellion* (1970) – seja por serem filmes não-autorizados pela ERB, Inc. – como inúmeras produções européias (espanholas, italianas, russas etc.) cuja comercialização é proibida ao menos nos Estados Unidos. Em terceiro lugar, os filmes indianos, chineses e de outros países não-ocidentais (muitos dos quais, mesmo quando apenas inspirados em Tarzan, também não foram autorizados pela ERB, Inc.) permanecem largamente inacessíveis, sobretudo por motivos geopolíticos. Edward Said (1995, p. 13) escreve: “O poder de narrar, ou de impedir que se formem e surjam outras narrativas, é muito importante para a cultura e o imperialismo, e constitui uma das principais conexões entre ambos”. O que se insinua aqui é a questão da *política da narrativa*.

O primeiro filme de Tarzan foi produzido por William Parsons, que fundou, em 1916, a National Film Corporation of America, após assinar um contrato com Edgar Rice Burroughs que lhe garantia direitos para filmar o romance *Tarzan of the Apes* (ESSOE, 1968, p. 13). *Tarzan of the Apes* (1918), dirigido por Scott Sidney, foi filmado em sua maior parte em Morgan City, Louisiana, entre agosto e outubro de 1917 (FURY, 1994, p. 16-17). No entanto, para criar a ambientação da selva, a filmagem nas áreas de floresta perto de Morgan City foi suplementada por filmagens em outros locais, sejam domésticos – “Animal scenes were shot at the E & R Jungle film company in Los Angeles.” (FURY, 1994, p. 17) – sejam

fora dos Estados Unidos – de acordo com Gabe Essoe (1968, p. 13), aliás, “Parsons decided on filming *Tarzan of the Apes* near Morgan City, Louisiana, to match some acquired background footage that was shot in Brazil.” Sobre as filmagens fora dos EUA, David Fury (1994, p. 17) escreve:

Actual jungle footage had been photographed previously in the wilds of Brazil and Peru and featured South American natives portraying their African counterparts. Native huts were built and then burned down for the final battle, and the blinding thunderstorm was also filmed in South America. The *New York Times* reported that the filming headquarters was a place called Itejuca, 60 miles inland from the Amazon River. Back in Los Angeles in October, more wild animal scenes were shot in Griffith Park [...].

*Tarzan of the Apes* inaugurou com sucesso a filmografia de Tarzan: “The monumental success of *Tarzan of the Apes* for National Film Corporation was largely responsible for making its distributor, First National Pictures, a major production force after 1915 and throughout the 1920s” (FURY, 1994, p. 19). Seguindo o sucesso do primeiro filme, Parsons também produziu a seqüência *The Romance of Tarzan* (1918), dirigida por Wilfred Lucas, cuja narrativa envolve a viagem de Tarzan em busca de Jane na Califórnia e o retorno à África. As filmagens ocorreram nos estúdios da National Film Corporation of America em Hollywood e novamente no Topanga Canyon e no Griffith Park (FURY, 1994, p. 21).

*The Revenge of Tarzan* (1920), dirigido por Harry Revier e baseado no segundo romance de Burroughs, *The Return of Tarzan* (1913), foi produzido pela Great Western Production Company, pertencente à Numa Pictures Corporation, dos irmãos Louis, Max e Adolph Weiss, que venderam o filme para a Goldwin Distribution Corporation (ESSOE, 1968, p. 23-24; FURY, 1994, p. 26-27). “Photographed by John K. Holbrook and James C. Hutchinson, the film was shot in New York; Hollywood; and Lakewood, Florida. Wild animals were filmed at the Weiss brother's zoo in Los Angeles” (FURY, 1994, p. 26). “Location shooting was done in New York, Florida, and Balboa, California, where fifty tons of palms, banana trees and all varieties of foliage were transplanted for the jungle sequences” (ESSOE, 1968, p. 23).

O seriado cinematográfico *The Son of Tarzan* (1920), dirigido por Harry Revier e Arthur J. Flaven e baseado no romance homônimo de 1915, também foi produzido pela National Film Corporation of America, agora sob a presidência de Harry M. Rubey, após a morte de Parsons (ESSOE, 1968, p. 29). “Filming took place at National's studios in Hollywood, as well as at Burroughs' Tarzana home in the San Fernando Valley” (FURY, 1994, p. 32). Ao contrário de *The Revenge of Tarzan* (1920), *The Son of Tarzan* (1920) fez

sucesso de público. Em 1923, um longa-metragem foi editado a partir do seriado e lançado sob o título de *Jungle Trail of the Son of Tarzan* (FURY, 1994, p. 32).

A Numa Pictures dos irmãos Weiss voltou a investir em Tarzan com um seriado cinematográfico vagamente baseado nos últimos capítulos de *The Return of Tarzan* (1913) e em parte de *Tarzan and the Jewels of Opar* (1916), intitulado *The Adventures of Tarzan* (1921), que foi dirigido por Robert F. Hill. De acordo com David Fury (1994, p. 35), “filming took place in Hollywood and in the Arizona deserts”. “Filming began on January 1, 1921, at the Great Western west coast studios and moved later to Arizona on location for the desert scenes” (ESSOE, 1968, p. 37). Com *The Adventures of Tarzan*, a importância dos mercados estrangeiros para o cinema hollywoodiano se torna evidente, como sugere essa afirmação de Essoe (1968, p. 43): “within three months after the completion date, *Adventures* was completely sold out in the United States, Canada, Australia, Central and Western Europe, Asia, South America, Central America, Mexico, the Indies, Pacific islands and the Philippines.” A Artclass Film Company, dos irmãos Weiss, relançou o seriado em 1928 como um longa-metragem convencional, adicionando efeitos de som.

*Tarzan and the Golden Lion* (1927), dirigido por J. P. McGowan e baseado no romance homônimo de Burroughs (1922-23), foi produzido pela RC Pictures Corporation e pela Film Booking Offices, que viria a se tornar no futuro a RKO Radio Studios (ESSOE, 1968, p. 49; FURY, 1994, p. 37). De acordo com David Fury (1994, p. 37), “most of the location shooting [was] done at Sherwood Forest, a wooded 'jungle' several miles west of Hollywood”, mas o Santa Ana Canyon também foi usado.

O seriado cinematográfico *Tarzan the Mighty* (1928), dirigido por Jack Nelson e baseado no romance *Jungle Tales of Tarzan* (1916-17), foi produzido pela Universal Pictures, em Hollywood. O seriado que o sucedeu, *Tarzan the Tiger* (1929), dirigido por Henry McRae e baseado no romance *Tarzan and the Jewels of Opar* (1916), foi novamente produzido domesticamente pela Universal.

O primeiro filme de Tarzan do período sonoro do cinema foi *Tarzan, the Ape Man* (1932), protagonizado por Johnny Weissmuller, produzido por Irving Thalberg, da Metro Goldwin Mayer, e dirigido por William S. Van Dyke, um discípulo e herdeiro direto de D. W. Griffith (ESSOE, 1968, p. 67). A África se tornara um objeto fílmico lucrativo para a MGM com a produção de *Trader Horn* (1931), um longa-metragem sonoro, filmado na África e dirigido por Van Dyke, que narrava a história de dois exploradores, Horn e Peru, que encontram uma mulher branca, Nina, liderando uma tribo selvagem na África.

In 1929, MGM studio chief Irving Thalberg assigned W. S. (Woody) Van Dyke to direct a jungle picture called *Trader Horn* (based on the journals of Alfred Aloysius Horn and edited by Ethelreda Lewis), which was to be filmed on location in Africa to achieve an unparalleled authenticity and realism. The jungle and wild animal footage was shot in Tanganyika, Uganda, Kenya, the Sudan, and the Belgian Congo. (FURY, 1994, p. 65).

As dificuldades para as filmagens na África (FURY, 1994, p. 65-66) tornaram o filme caro e as imagens (registradas em expedição em 1929) pouco satisfatórias, o que de uma forma geral afastou por algum tempo a indústria cinematográfica estadunidense de novas empreitadas no continente. Mas o sucesso alcançado pelo filme demonstrou que aventuras em locais exóticos e extraordinários atraíam o público da época. Aos lucros financeiros proporcionados por *Trader Horn*, juntou-se um arquivo de imagens da África que, em sua maior parte, não foram utilizadas no filme, restando disponíveis para uso futuro.

A partir de uma sugestão de Ralph Rothmund, gerente geral da Edgar Rice Burroughs Inc. à época (ESSOE, 1968, p. 67), a MGM decidiu usar o arquivo de imagens da África herdado da expedição de *Trader Horn* para produzir um novo filme de Tarzan, criando uma aura de autenticidade e realismo sem que fosse preciso voltar a filmar em locação na África. O acordo com Burroughs determinava que o filme seria baseado nos personagens por ele criados, mas não em qualquer de seus livros (FURY, 1994, p. 67). Ainda de acordo com Fury (1994, p. 67), a versão inicial do roteiro fazia de *Tarzan, the Ape Man* uma espécie de continuação de *Trader Horn*, mas o roteirista Cyril Hume acabou modificando essa versão e compondo a narrativa que foi efetivamente filmada.

Assim, *Tarzan, the Ape Man* entrelaça filmagens em estúdio e filmagens em locação na África para compor sua narrativa. Enquanto as filmagens em locação foram retiradas do arquivo que restou de *Trader Horn*, editadas na montagem e utilizadas como projeção de fundo em algumas cenas, as filmagens em estúdio, que predominaram, foram feitas na região do Lago Toluka, ao norte de Hollywood, e na Floresta Sherwood, ao oeste, incluindo o uso de paisagens pintadas em painéis ou placas de vidro (técnica conhecida como “matte painting”) e a criação de um meio-ambiente “africano” com o plantio de árvores de frutas e outras formas de vegetação vindas dos trópicos e com a utilização de elefantes indianos cujas orelhas e presas, menores que as dos elefantes africanos, foram aumentadas artificialmente (FURY, 1994, p. 68-69). “Indian elephants were rendered African by huge plastic pieces attached to their ears” (ESSOE, 1968, p. 71).

Devido ao sucesso de *Tarzan, the Ape Man* (1932), a MGM planejou uma seqüência, cogitando uma série. “A twelve-acre jungle and a thirteen-million-gallon asphalt-bottomed

lake were specially built on the studio back lots. A zoo was also initiated in anticipation of a possible series” (ESSOE, 1968, p. 74). Em *Tarzan and His Mate* (1934), produzido pela MGM sob a responsabilidade de Bernard Hyman e dirigido por Cedric Gibbons, de uma forma geral, os mesmos locais (estúdios e locações), procedimentos de filmagem e montagem do filme anterior foram adotados, adicionando-se filmagens em terras pantanosas em Woodland Park, Big Tujunga e China Flats (FURY, 1994, p. 76). A terceira produção da MGM baseada nos personagens de Burroughs, a cargo de Bernard Hyman e Sam Zimbalist, foi *Tarzan Escapes* (1936), cuja primeira versão não foi aceita pela MGM, levando, num movimento de auto-censura, motivado pela reação de parte do público em exhibições preliminares do material, a mudanças na equipe de produção e no enredo, no sentido de adequar o filme para o público infanto-juvenil e torná-lo apropriado para todas as idades (ESSOE, 1968, p. 96-98; FURY, 1994, p. 82). A versão final, dirigida por Richard Thorpe, inclui cenas dos dois filmes anteriores e de *Trader Horn* que foram reutilizadas, além de parte do que foi filmado para a primeira versão (FURY, 1994, p. 83). Fury (1994, p. 83) escreve:

*Tarzan Escapes* featured life-style changes for Tarzan and Jane, including an elaborate six-room treehouse constructed by Tarzan that had running water, overhead fans (powered by Cheeta), and an elevator operated by an elephant. The treehouse was built on location in the Santa Monica Mountains, in an area known as Brent's Mountain Crags (Crater Camp).

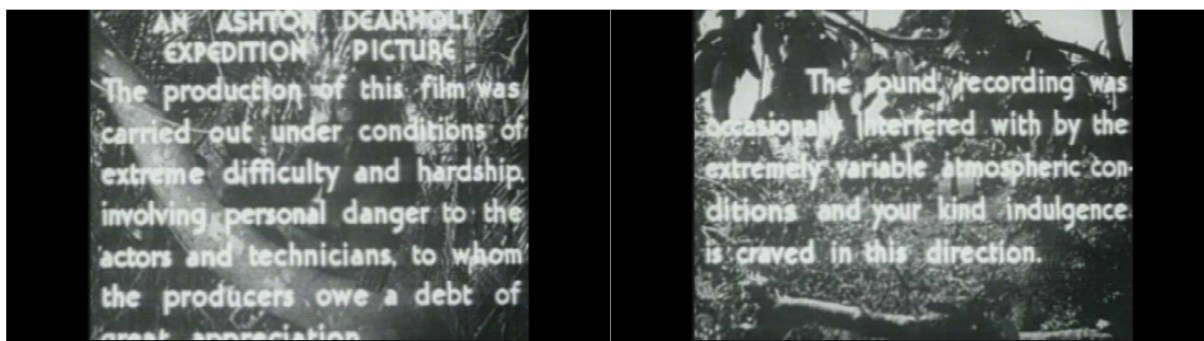
Enquanto a MGM investia em Tarzan e lucrava, a Principal Pictures de Sol Lesser produziu *Tarzan the Fearless* (1933), um seriado cinematográfico de 12 capítulos que acabou se tornando um longa-metragem (formato em que está disponível atualmente), dirigido por Robert F. Hill (que dirigira *The Adventures of Tarzan*, de 1920). As filmagens ocorreram no “Iversen's Movie Ranch, the location of countless Hollywood productions over the years” (FURY, 1994, p. 127).

O início da década de 1930 marca a consolidação de Tarzan, que se projeta internacionalmente. Tanto o mercado interno dos Estados Unidos quanto o mercado externo foram importantes para a consolidação do personagem. No entanto, há um peso maior sobre o mercado externo. Gabe Essoe (1968, p. 87) escreve:

In the early thirties, Tarzan pictures were tremendous “box office” in the United States and consistently outgrossed all other pictures in the foreign market. In some Asian and West European countries, the Tarzan films would open in a black tie premiere. Haile Selassie, Emperor of Ethiopia, personally requested prints of Metro's Tarzan movies. About seventy-five percent of the Ape-man's total gross came from foreign countries.

Em 1935, foi a vez do próprio Edgar Rice Burroughs, motivado pelo sucesso do personagem que criou nas telas, tentar investir no cinema, com *The New Adventures of Tarzan*, um seriado de 12 capítulos dirigido por Edward Kull. Burroughs aceitara a sugestão de seu amigo Ashton Dearholt, junto com George W. Stout e Ben S. Cohen, formando a Burroughs-Tarzan Enterprises (ESSO, 1968, p. 87; FURY, 1994, p. 129) com o intuito de poder representar o personagem de acordo com sua vontade e participar dos lucros que outras companhias estavam obtendo. A produção foi filmada na Guatemala, com Ashton Dearholt encarregado de enviar relatórios regularmente para Burroughs na Califórnia (FURY, 1994, p. 130); sua narrativa também se ambientava lá, envolvendo uma viagem de Tarzan ao país.

After filming some of the animal shots at the Selig Zoo in Los Angeles, the expedition of 28 people (cast and crew) set sail for Guatemala in late November 1934, aboard the ocean liner *Seattle*. Upon their arrival in San Jose, they were greeted by a tropical storm, and their trip inland to Chichicastenango through rugged jungle required 18 hours to travel barely 100 miles. Locations included the old Spanish capital city of Antigua, the Mayan ruins at Tikal, and Guatemala City (known as “little Paris”). Among the many problems encountered by the production crew, the *New York Times* reported the following on January 12, 1935: “TARZAN: Two cameramen attacked by Guatemalan Indians for disturbing religious ceremonies during filming of picture...”



*The New Adventures of Tarzan, 1935*

No filme, uma mensagem após os créditos iniciais reporta as condições de produção:

The production of this film was carried out under conditions of extreme difficulty and hardship, involving personal danger to the actors and technicians, to whom the producers owe a debt of great appreciation. The sound recording was occasionally interfered with by the extremely variable atmospheric conditions and your kind indulgence is craved in this direction.

Remetendo às “condições de extrema dificuldade” em que se deram as filmagens, a mensagem opera uma sutura entre a ficção e a realidade. Tudo se passa como se a imagem da selva como um lugar de perigos, construída ficcionalmente em filmes como os de Tarzan,

fosse confirmada pelas experiências da equipe de filmagem de *The New Adventures of Tarzan*.

A partir do material do seriado de 1935, a Burroughs-Tarzan Enterprises lançou o longa-metragem *Tarzan and the Green Goddess* (1938). Contudo, a produtora de Burroughs enfrentava dificuldades e acabou fechando em 1939. Um dos fatores que levou ao fechamento foi a atuação da MGM junto aos exibidores, promovendo um boicote generalizado à produção da Burroughs-Tarzan Enterprises (ESSOE, 1968, p. 92). O que estava em jogo na disputa entre a MGM e a BTE era a interpretação de Tarzan como um primitivo pouco articulado (como queria a MGM) ou como um civilizado poliglota (como queria Burroughs). No entanto, a MGM não tinha tanto controle sobre o mercado externo, de modo que *The New Adventures of Tarzan* e *Tarzan and the Green Goddess* alcançaram um sucesso considerável em países da Europa e de outras partes do mundo (ESSOE, 1968, p. 92).

A Principal Pictures de Sol Lesser voltou a investir em Tarzan com *Tarzan's Revenge* (1938), dirigido por D. Ross Lederman e filmado na Califórnia, nos estúdios da Twentieth Century Fox, que o distribuiu. A produção não alcançou o sucesso esperado e abriu espaço para a consolidação definitiva do Tarzan da MGM, Johnny Weissmuller.

Em 1938, num acordo entre a MGM, Burroughs e Sol Lesser, o estúdio comprou três das histórias que Lesser tinha à época para filmar (ESSOE, 1968, p. 88; FURY, 1994, p. 99), o que resultou na produção de *Tarzan Finds a Son!* (1939), *Tarzan's Secret Treasure* (1941) e *Tarzan's New York Adventure* (1942), dirigidos por Richard Thorpe (de *Tarzan Escapes*), com Cedric Gibbons (que dirigira *Tarzan and His Mate*, de 1934) como diretor de arte.

Em *Tarzan Finds a Son!* (1939), produzido pela MGM aos encargos de Sam Zimbalist, continuou ocorrendo a utilização do arquivo de imagens de *Trader Horn* (1931), editado nas filmagens de estúdio, bem como a reciclagem de material dos filmes anteriores da MGM. Silver Springs, na Flórida, abrigou as cenas de nado debaixo d'água, muito exploradas em todos os filmes protagonizados por Weissmuller (ESSOE, 1968, p. 109).

Em *Tarzan's Secret Treasure* (1941), a MGM (B. P. Fineman) voltou a contar com os serviços de fotógrafo cinematográfico de Clyde de Vinna, que fotografara os dois primeiros filmes de Tarzan do estúdio, e incrementou a casa nas árvores de Tarzan e Jane com uma espécie de geladeira (*refrigerator*), entre outros itens cuja funcionalidade remete à domesticidade burguesa e aos Estados Unidos. Cenas de filmes anteriores do estúdio foram reutilizadas novamente, além do arquivo de imagens de *Trader Horn*, compondo a narrativa fílmica com as filmagens em estúdio e poucas novas filmagens em Wakulla Springs, na Flórida (FURY, 1994, p. 93).



The Tarzan series at MGM was beginning to wear thin after a full decade, and the formula plots, the stock footage used over and over again, and MGM's waning interest in Tarzan pictures signaled the coming end. [...]

In fact, to give the series a jolt of life, the scenario for the next (and last) MGM Weissmuller Tarzan picture would be moved to New York City, a drastic change that left all those overworked jungle scenes far behind. (FURY, 1994, p. 93-94).

Com *Tarzan's New York Adventure* (1942), a reutilização de cenas de filmes anteriores e do arquivo de imagens de *Trader Horn* é minimizada por meio de um enredo que envolve a viagem de Tarzan e Jane a Nova York, em busca de Boy. Gabe Essoe (1968, p. 113) comenta: “With this picture, MGM ended its association with Tarzan. World War II had cost the studios a good chunk of their lucrative foreign markets, which meant at least fifty percent of the Ape-man's grosses”.

Com o afastamento da MGM dos filmes de Tarzan, Sol Lesser compra os direitos para novos filmes e leva Johnny Weissmuller e Johnny Sheffield para a RKO, num acordo que beneficiou também, com grandes quantias, a Edgar Rice Burroughs Inc. (Fury, 1994, p. 101). Após o acordo, Lesser produziu, sob os auspícios do Departamento de Estado, “which considered Tarzan an important propaganda weapon” (ESSOE, 1968, p. 115), o filme *Tarzan Triumphs* (1943), uma propaganda de guerra anti-nazista dirigida por William Thiele e filmada domesticamente, embora tenham sido necessárias algumas mudanças:

With independent producer Sol Lesser now in charge of producing the Tarzan pictures, a new jungle had to be found to replace the MGM jungle. The area chosen was the Los Angeles State and County Arboretum in Arcadia, California, about 15 miles northeast of downtown Los Angeles. The Arboretum was complete with a lagoon and natural lush vegetation, making it the perfect backdrop for all the studio Tarzan films produced by Lesser for RKO distribution. Other exterior location settings included Lake Sherwood, with city scenes photographed at the RKO Encino Ranch; interiors were shot at RKO studios.

Wild animal and jungle footage that Lesser borrowed included a savage battle between a spotted leopard and a warthog. A new treehouse was designed and built for the ape-man, but the same mischievous Cheeta appeared [...]. (FURY, 1994, p. 101).

*Tarzan's Desert Mystery* (1943), dirigida também por William Thiele, continua a propaganda de guerra anti-nazista do filme anterior de uma forma menos incisiva, embora bastante evidente. A parte da trama que envolve o deserto do título foi filmada, como todo o filme, domesticamente: “The desert action was photographed at the Olancho sand dunes near Lone Pine, California, while the jungle scenes were shot at the Arboretum and the city scenes were filmed at the RKO Encino Ranch” (FURY, 1994, p. 106).

Em *Tarzan and the Amazons* (1945), *Tarzan and the Leopard Woman* (1946) e

*Tarzan and the Huntress* (1947), dirigidos por Kurt Neumann, o Arboretum de Los Angeles e o rancho Encino da RKO foram utilizados novamente. *Tarzan and the Huntress* incluiu filmagens adicionais de animais: “A great deal of fascinating wild animal footage was used to exceptional advantage: aerial shots of huge herds of zebra, elephants, and great flocks of birds; terrestrial shots of savage lions and leopards; and roiling rivers infested with reptiles and hippopotamuses” (FURY, 1994, p. 116). O último filme protagonizado por Weissmuller, *Tarzan and the Mermaids* (1948), dirigido por Robert Florey, foi o único produzido por Lesser que foi filmado em locação estrangeira – no México: em Acapulco, bem como em estúdios em Churubusco e na Cidade do México (ESSOE, 1968, p. 124; FURY, 1994, p. 118), embora a narrativa se passe na África.

Embora Weissmuller se afastasse, passando a protagonizar a série de filmes *Jungle Jim* a partir de 1948, assim como Johnny Sheffield, que assumiria o papel de *Bomba, the Jungle Boy*, numa série da Monogram Studios, Lesser e a RKO permaneceriam investindo em Tarzan por ainda mais tempo. *Tarzan's Magic Fountain* (1949) deu continuidade à parceria. Dirigido por Lee Sholem, o filme foi protagonizado por Lex Barker e, mais uma vez, o Arboretum de Los Angeles e o rancho Encino ofereceram o cenário (FURY, 1994, p. 142). *Tarzan and the Slave Girl* (1950), dirigido também por Lee Sholem, teve cenas de selva filmadas no Arboretum e material adicional rodado no Iversen's Movie Ranch (FURY, 1994, p. 146).

*Tarzan's Peril* (1950), dirigido por Byron Haskin, “incorporated realistic native and jungle footage photographed in British East Africa” (FURY, 1994, p. 149). Lesser pretendia dar maior autenticidade ao novo filme (ESSOE, 1968, p. 131). A viagem para a realização das filmagens se mostrou mais difícil do que era esperado, de forma que os planos de filmar em cores foram abandonados (ESSOE, 1968, p. 132) e o filme só pode ser finalizado domesticamente, incorporando as seqüências filmadas na África, dirigidas por Phil Brandon, predominantemente como pano de fundo.

The African scenery and wild animal footage [...] were photographed expertly by Jack Whitehead. White hunter Buster Cooke provided gun protection for the cast and crew. Additional location scenes were filmed in California (at the Arboretum and Iversen's Movie Ranch). (FURY, 1994, p. 149).

O filme seguinte, *Tarzan's Savage Fury* (1952), foi dirigido por Cyril Endfield, que viria a escrever e dirigir *Zulu* (1964), além de escrever o roteiro de *Zulu Dawn* (1979), dois dramas sobre uma das mais importantes guerras coloniais provocadas pela invasão inglesa na

África do Sul. Foram utilizadas imagens da expedição de *Tarzan's Peril* – David Fury (1994, p. 153) escreve: “The cut-and-splice department made good use of the African wildlife footage that had been photographed in British East Africa for the previous Tarzan picture, *Tarzan's Peril*, and reused the native drums and chants for backgrounds” – tanto por meio de sua edição no filme quanto da técnica de projeção de fundo. Ademais, outra vez o Arboretum, as dunas de areia de Olanha e o Iversen's Movie Ranch abrigaram parte das filmagens.

*Tarzan and the She-Devil* (1953), dirigido por Kurt Neumann (de filmes anteriores), foi o último filme protagonizado por Lex Barker e o penúltimo da parceria entre Sol Lesser e a RKO, filmando novamente no Arboretum e no Encino Ranch da RKO, além de utilizar filmagens de elefantes feitas para o filme *Wild Cargo*, de 1934 (FURY, 1994, p. 157).

O último filme da parceria entre Lesser e a RKO foi *Tarzan's Hidden Jungle* (1955), dirigido por Harold Schuster e protagonizado por Gordon Scott. Com a RKO próxima de seu fim, a reutilização de material de filmes anteriores continuou e, embora já houvesse a possibilidade de filmar em Technicolor, Lesser optou pelo preto-e-branco, por ser mais barato (FURY, 1994, p. 161).

A MGM voltou a investir em Tarzan, como distribuidora, numa parceria com Sol Lesser que resultou em dois filmes, cuja produção envolveu filmagens em locação na África: “Lesser assembled a largely English production staff and cast at Associated British Pictures Corporated Studios in London [...] Then in late 1955 he sent them off to British East Africa to shoot *Tarzan and the Lost Safari*” (ESSOE, 1968, p. 144). Lançado em 1957 e dirigido por Bruce Humberstone, foi o primeiro filme de Tarzan em cores (Technicolor), com as filmagens em locação na África feitas por Miki Carter (creditado pela “African photography” do filme). “Photographer Miki Carter brought a small expedition to Africa to photograph wild animals and jungle backgrounds. Scott was on hand for part of the location production in Kenya [...]” (FURY, 1994, p. 164). Gabe Essoe (1968, p. 146) escreve:

Location shooting in Technicolor was done near Murchison Falls in Uganda, in the Kilimanjaro Mountains on the border of Kenya and Tanganyika, and in the Belgian Congo. Fourteen different African tribes added atmosphere, as did wild animals in their native environment. This was the first time that action scenes were filmed in Africa.

Em *Tarzan's Fight For Life* (1958), filmado em Metrocolor e dirigido por Bruce Humberstone, Miki Carter assina novamente a “African photography”. De acordo com David Fury (1994, p. 168): “With a crew of only four, plus their white hunters and porters, Carter spent several weeks in Kenya, with a base camp at the foot of Mount Kilimanjaro.” No

entanto, de acordo com Gabe Essoe (1968, p. 148): “Contrary to advertisements of *Tarzan's Fight For Life* that read 'Filmed Where it Happens', the Metrocolor picture was shot at MGM Culver City Studios. Much footage, however, from the previous journey to Africa was interlaced throughout.”

Lesser também tentou iniciar uma série de TV protagonizada por Tarzan, mas, além de ter enfrentado problemas legais em torno dos direitos de veicular narrativas de Tarzan na televisão (ESSO, 1968, p. 148), o material não foi acolhido e financiado por nenhuma rede e acabou se tornando um longa-metragem (reunindo três episódios-piloto da série, numa trama em duas partes), *Tarzan and the Trappers* (1958), dirigido por Charles Haas e Sandy Howard (ESSO, 1968, p. 148; FURY, 1994, p. 221). A produção reutilizou os cenários construídos para *Tarzan's Fight For Life* (1958), as filmagens de Miki Carter na África e até mesmo material de filmes protagonizados por Lex Barker. Foi transmitida em preto-e-branco em 1966 (ESSO, 1968, p. 148).

Em 1959, a MGM faz uma refilmagem de *Tarzan, the Ape Man* (1932), a cargo do produtor Al Zimbalist e dirigida por Joseph Newman, repetindo amplamente a prática de reutilizar material de filmes anteriores, inclusive o de 1932, bem como *Tarzan and His Mate* (1934), que tiveram suas seqüências coloridas. Além disso, foram utilizadas algumas filmagens em locação na África da produção *King Solomon's Mines* (1950), em Technicolor. Este é geralmente considerado, pelos fãs e entusiastas do personagem criado por Burroughs, o pior filme de Tarzan já produzido (ou ao menos um dos piores).

A partir de 1959, a filmografia de Tarzan encontra um novo impulso com o produtor Sy Weintraub (em parceria com a Paramount), que viria a levar o personagem para a televisão na série protagonizada por Ron Ely entre 1966 e 1968. Weintraub e Harvey Hayutin compraram a Sol Lesser Productions numa transação que envolveu também os direitos de filmagem de narrativas de Tarzan e o contrato de Gordon Scott (ESSO, 1968, p. 148-149). Uma importante decisão de Weintraub em seus filmes de Tarzan foi tentar aproximar (ou reaproximar) o personagem de um público adulto. Além disso, Tarzan se torna um homem articulado e letrado em seus filmes, afastando-se da figura consagrada por Weissmuller, embora a dimensão de primitividade do personagem permaneça latente.

Notando que *Tarzan and the Lost Safari* (1957) fizera sucesso com filmagens em locação na África e uma equipe técnica britânica, Weintraub reproduziu ambas as condições em seu primeiro filme de Tarzan: “Entering into a 'cooperation' with East African Film Services, they set off on a filming safari to the Kikuyu country in Kenya” (ESSO, 1968, p. 157). *Tarzan's Greatest Adventure* (1959), filmado em cores (Eastman – Pathé) e dirigido

pelo inglês John Guillermin, foi feito em sua maior parte em locação no Quênia, com fotografia de Ted Scaife, levando David Fury (1994, p. 171) a formular uma espécie de deslumbramento realista: “When an African settlement is seen, it is real; when pygmies surround Tarzan in the jungle, they are authentic.” Gabe Essoe (1968, p. 159) afirma: “Sixty percent of *Greatest Adventure* was filmed in Africa, the interiors in a London studio.”

*Tarzan the Magnificent* (1960), dirigido por Robert Day, manteve as características técnicas do filme anterior (Eastman – Pathé, etc.) e também foi filmado em locação no Quênia, incluindo o registro de imagens de “tribos”, como anunciam os créditos do filme: “With the cooperation of the Kenya Government, the Kikuyu and Masai tribes this film was made in Africa”, além de filmagens de interiores em estúdio em Londres (ESSOUE, 1968, p. 159). Distribuído pela Paramount (assim como o anterior), *Tarzan the Magnificent* foi o primeiro filme sonoro de Tarzan sem o famoso grito do personagem.

Jock Mahoney, que representou o vilão de *Tarzan the Magnificent*, assume o papel de Tarzan na terceira produção de Sy Weintraub (agora com a MGM), *Tarzan Goes to India* (1962), dirigida por John Guillermin, filmada em Metrocolor e CinemaScope (FURY, 1994, p. 187). Weintraub comprou a parte de Hayutin e renomeou sua companhia como Banner Productions para a produção do novo filme (ESSOUE, 1968, p. 165). Gabe Essoe (1968, p. 165) escreve, citando um comentário de Weintraub que é elucidativo da geopolítica implicada na produção de filmes de Tarzan em locação na África e em países do “Terceiro Mundo”:

His first two Tarzan films taught him a great deal about the advantages of overseas production. “When we go into a foreign country, it is like a guerrilla operation; our tools are the people of the land. We manage with one-third the size of a domestic crew by using local labor. Thus, we are able to shoot a Tarzan picture for one million plus.

“Then there's the added incentive of using a different, exciting locale each time. I'd like to do something in Peru, or India, perhaps. What makes Tarzan such a great property is that he's international; every country thinks he belongs to them. Actually, he's English, the son of a lord, but that's forgotten now.

“What shouldn't be forgotten is that fifty percent of our profits are made abroad. And in the making of any future Tarzans, I want to stress the international aspect, make Tarzan somewhat of a world traveler. His films should be geared to the universal market and not so much for American consumption.”

Como o título indica, *Tarzan Goes to India* (1962) foi feito em locação na Índia e sua narrativa acompanha uma viagem de Tarzan ao país, inaugurando uma seqüência de filmes em que o personagem viaja da África para outras partes do chamado Terceiro Mundo.

Em *Tarzan's Three Challenges* (1963 – Weintraub/MGM), dirigido por Robert Day e filmado em Metrocolor e Dyaliscope (FURY, 1994, p. 188), Tarzan viaja para a Tailândia.

David Fury (1994, p. 191) comenta o local em que se deram as filmagens, remetendo acriticamente às condições políticas em meio a considerações sobre os perigos da selva, num deslizamento sintomático que encerra uma naturalização da política:

The backdrop was the mountainous jungles of Thailand, only 11 miles from the Chinese border. Although the war in Southeast Asia had not yet escalated, there were snakes and wild animals among the jungle hazards. There was also a hostile hill tribe, the Karim, who harassed the peaceful local villagers, stealing their livestock and even occasionally women.

O próprio Weintraub reconhece, de acordo com Gabe Essoe (1968, p. 173), que uma fórmula emerge dos dois filmes anteriores, prolongando-se nos dois seguintes. Essoe (1968, p. 173) o cita:

“Unlike other formulas”, he said, “it is adequately variable, and unrestrictive enough to avoid becoming stale: (1) a reasonably believable situation; (2) a young Burt Lancaster cast as Tarzan; (3) with the action someplace in the world where Tarzan hasn't been shot before.”

Weintraub had already carted camera and crew to many locales around the world – East Africa, Kenya, India, and Thailand. Consistently, from location, the cast and production team adjourned to London studios for indoor scenes and “post-dubbing”. That is, all sound is added after the picture's completion. Producer Weintraub is proud of his method: “We've given a new technique to the industry. We shoot nearly everything on location. And silent. In working with animals, trainers yell commands. And birds, overhead planes, and local inhabitants are all troublesome to the sound man. We eliminate all such interference by post-dubbing. Plus, we avoid high maintenance costs of a domestic studio by location shooting. It is a difficult but rewarding process.”

Com um acordo com a Edgar Rice Burroughs Inc. estabelecendo que tem direitos para filmar Tarzan até 1972 (ESSOE, 1968, p. 171) e com Mike Henry no papel de Tarzan, Sy Weintraub (pela American International) produz *Tarzan and the Valley of Gold* (1966), dirigido por Robert Day e filmado em Eastman Color e Panavision (FURY, 1994, p. 192), em locações no México (FURY, 1994, p. 195), onde se passa a narrativa. Gabe Essoe (1968, p. 176) escreve sobre as filmagens no México, deixando entrever as disputas que as circundaram:

Director Robert Day, now a member of the Banner production staff, heroically supervised the ten weeks of shooting in the jungles surrounding Acapulco, in the Chapultepec Castle, the Aztec ruins at Teotihuacan and the giant caves of Guerro; and the interiors and dubbing at studios in Churubusco.

While shooting at the ancient holy city of Teotihuacan, the Tarzan company was attacked by Salvador Novo, Mexican playwright, director and critic, who wrote a blistering article declaring that the project had “degraded a national monument”.

Under an agreement with the National Institute of Anthropology and History, a

subsidiary of the Mexican Department of Education, Banner Productions was permitted to shoot for five days in the then recently excavated Aztec city and pyramids. [...]

The contract for five days was honored, despite growing pressures on the Institute to get rid of the picture company. However, Weintraub's request for additional time was flatly refused; and a major sequence, at great cost, had to be staged at the Churubusco studios.

Before leaving Mexico, the official agency governing the production of all motion pictures in Mexico, asked that Weintraub surrender his 15000 feet of film for review. The producer was assured that the film was not being confiscated. They merely desired to learn whether the picture was derogatory to Mexico as Novo had charged. Containing nothing unfavorable, the film was returned.

Em *Tarzan and the Great River* (1967 – Weintraub/Paramount), dirigido por Robert Day e filmado em Eastman Color e Panavision novamente (FURY, 1994, p. 195), as locações escolhidas para as filmagens se situam no Brasil, embora leões e hipopótamos tenham sido usados em algumas cenas, inscrevendo a especificidade local num movimento de abstração orientado pelo signo da selva: a constelação significativa da selva opera como um equivalente abstrato de desterritorialização.

No último filme protagonizado por Mike Henry, *Tarzan and the Jungle Boy* (1968 – Weintraub/Paramount), dirigido por Robert Gordon e filmado em Technicolor e Panavision, a narrativa se passa novamente na África, mas a produção foi realizada no Brasil, como no filme anterior (FURY, 1994, p. 201). Como uma constelação significativa, a selva torna Brasil e África equivalentes, na medida em que podem se substituir mutuamente para o sujeito projetado na figura de Tarzan como foco de identificação espectral privilegiado. Gabe Essoe (1968, p. 182) reitera um investimento na posição de sujeito imperial privilegiada pela filmografia de Tarzan, citando doenças, intoxicação alimentar e outros problemas que afetaram a equipe durante as filmagens no Brasil e comentando sua postura diante das dificuldades com elogios sintomáticos: “The company heroically shot on, and literally had to fight the elements for each precious foot of film they got.” (As informações de Essoe sobre as filmagens no Brasil permanecem imprecisas, restando não especificadas as locações exatas, embora sejam mencionados alguns locais na cidade do Rio de Janeiro e o rio Amazonas.)

Mike Henry protagonizaria a série de televisão que Weintraub produziria, com o término das filmagens de *Tarzan and the Jungle Boy*, mas as condições de trabalho não lhe pareceram razoáveis (com acidentes e problemas com animais), levando-o a desistir e, pouco tempo após voltar aos EUA, processar a Banner Productions (ESSOE, 1968, p. 184-186).

A série de televisão, que foi protagonizada por Ron Ely, entre 1966 e 1968, e produzida por Weintraub (que vende a Banner Productions para a National General Corporation em 1967 mas continua como produtor [ESSOE, 1968, p. 199]), deu origem a dois

filmes em 1970: *Tarzan's Deadly Silence*, dirigido por Robert L. Friend e Lawrence Dobkin, e *Tarzan's Jungle Rebellion*, dirigido por William Whitney. Como a maior parte da série, ambos foram filmados no México e suas narrativas se passam na África. Os cinco primeiros episódios foram filmados no Brasil, onde alguns problemas impediram a continuidade da produção, atrasando-a e prejudicando-a (ESSOE, 1968, p. 189-190; FURY, 1994, p. 222). Essoe (1968, p. 195) escreve: “In Mexico, Weintraub had made a deal with the Churubusco studios for twenty-five acres of dense jungle on the outskirts of the capital city. He spent nearly \$200,000 in acquiring the land and constructing new sets approximating the old ones.” A segunda temporada da série teve também filmagens em Londres, na Guatemala e em Moçambique (ESSOE, 1968, p. 197). Uma relação de equivalência abstrata possibilita a substituição de uma locação por outra – Brasil, México, Guatemala, Moçambique etc. – na representação da África, configurando um movimento de abstração e desterritorialização que pertence à forma como a filmografia de Tarzan escreve o nome de 'África'.

A MGM volta mais uma vez a investir em Tarzan com *Tarzan, the Ape Man* (1981), dirigido por John Derek. As locações para as filmagens foram o Sri Lanka e as Ilhas Seychelles no Oceano Índico (FURY, 1994, p. 209), representando a África. Este filme é geralmente considerado, pelos fãs do personagem, um dos piores filmes de Tarzan já feitos. Embora feita em locação, a produção reproduz a construção de uma geografia imaginativa abstrata, permeada por fantasia, no compasso de um movimento de desterritorialização.

Em 1984, a Warner Bros pela primeira vez produz um filme de Tarzan, *Greystoke: The Legend of Tarzan, Lord of the Apes*, dirigido pelo inglês Hugh Hudson. As partes do filme que se passam na África foram filmadas em Camarões. Os comentários de David Fury (1994, p. 214) são ao mesmo tempo elucidativos e sintomáticos:

The scenic African landscape, wide rivers, and majestic waterfalls were superbly photographed by John Alcott in Cameroon (West Africa) in November and December 1982. Only a week before the cast and crew arrived, the slumbering Mount Cameroon (a volcano that is the highest peak in West Africa) had erupted, and the president of the country abdicated his 25-year position under the rumors of a military coup. The film company worked under the difficult conditions of 100-degree heat, torrential rains, sometimes uncooperative and superstitious local native tribes, the almost impenetrable jungles, and the unstable political environment, to accomplish their African filming mission with only minor mishaps.

Max A. Keller e Micheline Keller, pela American First Run Studios, tentaram emplacar uma série de televisão sem sucesso com *Tarzan in Manhattan* (1989), dirigido por Michael Schultz, cuja maior parte se passa em Nova York. No entanto, uma diferença crucial



se estabelece entre este e os outros filmes: a África representada em *Tarzan in Manhattan*, no início do filme, pertence a uma época pós-colonial, embora continue aparecendo apenas em função de Tarzan, interpretado por Joe Lara.

Mas os produtores de *Tarzan in Manhattan* acabaram conseguindo emplacar um seriado entre 1991 e 1993: Wolf Larson protagoniza uma série de televisão em que Tarzan assume uma postura caracteristicamente ambientalista. Os 50 episódios foram filmados em Yucatán, no México (FURY, 1994, p. 228). A primeira temporada (1991-1992) foi exibida nos EUA e em outras partes do mundo, mas a segunda (1992-1993) não foi ao ar nos EUA, embora tenha feito sucesso em outros países (FURY, 1994, p. 228).

O filme *Tarzan and the Lost City* (1998), uma produção da Warner Bros dirigida por Carl Schenkel, foi filmado em locações na África do Sul. No entanto, a África continua não se representando a si mesma: o movimento de abstração da representação da África se dá como uma orientação do enredo, que envolve uma “cidade perdida” e inscreve, assim, o nome de 'África' numa fantasia que remete ao universo de certas ficções científicas.

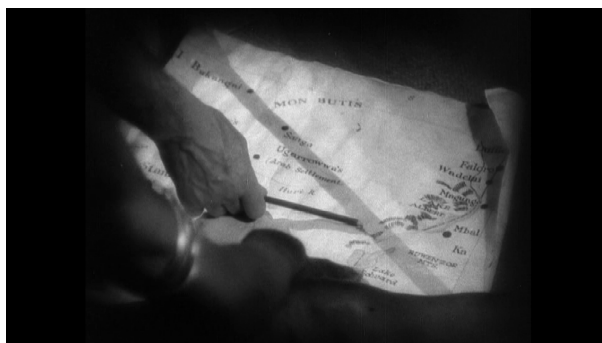
## 2. Mapas e paisagens: a viagem como motivo narrativo

A viagem que possibilita a emergência de Tarzan coloca em relação a Grã-Bretanha como potência imperial colonialista e um território colonial britânico na África. A relação entre o Ocidente e a África aparece assim sob o signo da colonialidade e a viagem se dá em sua forma colonial. No momento em que a viagem daqueles que se tornarão os pais de Tarzan se desvia de sua destinação e se inicia o caminho suplementar que leva à existência do personagem, a viagem se inscreve sob o signo da destinerrância histórica que marca o projeto colonial. A filmografia de Tarzan está orientada teleologicamente para a produção da nomenclatura ocidentalista da 'África' como forma de capitalizar a destinerrância histórica do colonialismo, como regime de apropriação do nome de 'África' destinado a produzir e promover o Ocidente.

O movimento da viagem termina contido num retorno capitalizante à domesticidade imperial, que se (pre)figura numa das formas de enquadramento da viagem como motivo narrativo: a utilização de mapas. Uma das principais formas de situar as viagens encenadas na filmografia de Tarzan, o uso de mapas encerra a reiteração de projeções eurocêntricas do globo e a reprodução de desenhos estilizados cuja fantasia inscreve o nome de 'África' como um sonho etnocêntrico do Ocidente.

Os mapas oferecem as coordenadas das geografias imaginativas que estão em jogo na filmografia de Tarzan. Por sua vez, as coordenadas cartográficas são preenchidas e

suplementadas por imagens de paisagens, cujo momento privilegiado de aparição consiste nas viagens e deslocamentos. Assim, *a série do travelogue entrelaça o uso de mapas e a projeção de paisagens para compor geografias imaginativas em torno do nome de 'África'*. A aparição dos mapas ocorre tanto em nível intra-diegético, como parte do cenário, um objeto utilizado e manejado por personagens, quanto em nível extra-diegético, como um recurso expressivo da narração, endereçado ao espectador.



*Tarzan, the Ape Man, 1932*

No início de *Tarzan, the Ape Man* (1932), James Parker e Harry Holt tentam descobrir onde fica o cemitério de elefantes que almejam alcançar para se apropriar das enormes quantidades de marfim. Sentam-se em torno de um nativo mais velho, ao lado do mapa estendido no chão: Harry aponta para o mapa e pergunta sobre o território ao homem, que apenas repete várias vezes uma negativa, até que é levado para fora por Riano, o intermediário negro que responde às ordens de Harry e James.

A geografia imaginativa construída a partir desse momento nos filmes protagonizados por Johnny Weissmuller está centrada na região além da qual, segundo Harry e James, está o cemitério, que é também a região além da qual estão as selvas onde vive Tarzan: a Escarpa Mutia. Na denominação desse marco geográfico crucial, condensa-se contundentemente o que está em jogo na série do travelogue. *Tarzan, the Ape Man* (1932) utiliza imagens que foram registradas por ocasião das filmagens em locação na África para o filme *Trader Horn* (1931). Um dos personagens do filme, o carregador das armas de Horn e seu servo leal, foi interpretado por um africano chamado Mutia Omoolu: como escreve David Fury (1994, p. 68), a Escarpa Mutia foi “named after Mutia Omoolu, the African chief who portrayed Trader Horn's loyal gun bearer”. Assim, *a nomeação da Escarpa Mutia cifra a economia que está em jogo na série do travelogue*: ao arquivo de imagens de *Trader Horn*, que rendeu diversas reciclagens, adiciona-se o nome mesmo do centro da geografia imaginativa de uma parte importante da filmografia de Tarzan, tomado de um africano, numa

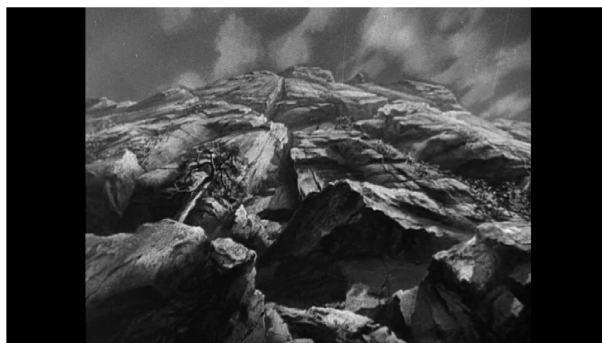
espécie de reedição de uma recorrente cena colonial, na qual os nomes dos colonizados são apropriados, sobretudo para marcos geográficos, pela sociedade dominante, enquanto os colonizados são violentamente deslocados, suprimidos e subalternizados.



*Tarzan and His Mate*, 1934

Em *Tarzan and His Mate* (1934), a Escarpa Mutia aparece no topo do mapa manejado por Harry Holt diante de Beamish, pouco antes da chegada de Martin Arlington, com quem Harry planeja um safári em busca do marfim do cemitério dos elefantes. Em um diálogo na noite desse mesmo dia, Harry explica a Martin sobre a Escarpa: “Uma barreira montanhosa que divide a África que conhecemos do país de onde branco nenhum foi e voltou [sic], a não ser eu. Nativos protegem o solo sagrado.”/“It’s a mountain barrier that divides the Africa we know from a country that no white man has ever seen and come back, except myself. Natives hold it sacred.” Martin complementa, perguntando como se já soubesse a resposta: “Proibido?”/“Taboo?” Harry enfatiza com certeza e nomeia as “tribos” a que se referia quando mencionara “nativos”: “Fatal. São os Juju, os Masai, os Wakabaranda e todas as tribos das costas leste e oeste.”/“Deadly. It’s the Juju, the Masai, the Wakabaranda and all the tribes from the east to the west coast.”





*Tarzan's Secret Treasure, 1941*

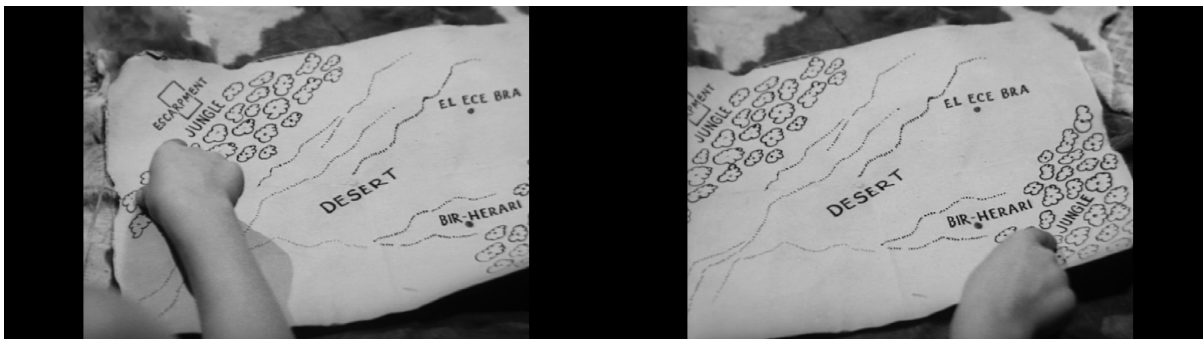
A Escarpa Mutia se torna uma parte da paisagem africana desde o filme de 1932. Em *Tarzan's Secret Treasure* (1941), após o título e os créditos iniciais sobre um mapa estilizado da África, um intertítulo situa a narrativa “fora das trilhas conhecidas pelos caçadores brancos”/“beyond all the trails known to white hunters”, na Escarpa, cuja imagem desenhada vem em seguida ocupar a tela.



*Tarzan's New York Adventure, 1942*

Da mesma forma, em *Tarzan's New York Adventure* (1942), após título e créditos sobre o mesmo mapa do filme anterior, um intertítulo situa a narrativa além do “último reduto de civilização”/“beyond the last outpost of civilization”, caracterizando a Escarpa como “um mundo estranho”/“a strange world”, “um lugar misterioso”/“a place of mystery” que permanece “ainda não mapeado”/“uncharted on maps”. Em seguida, o mesmo quadro do

filme anterior mostra a Escarpa e outro quadro mostra a paisagem composta pelo topo da Escarpa e pelo que se pode ver dali, fazendo uso da técnica chamada “matte painting”.



*Tarzan's Desert Mystery, 1943*

Em *Tarzan's Desert Mystery* (1943), Boy a certa altura mostra a Chita um mapa, apontando o caminho que Tarzan e os dois seguirão – da Escarpa à selva depois de Bir Herari, passando por um largo deserto – em busca do remédio selvagem (*jungle medicine*) utilizado por Tarzan. O filme foi feito e lançado em meio à Segunda Guerra Mundial e sua narrativa parte de um pedido de Jane, em uma carta enviada da Inglaterra, onde ajuda no esforço de guerra trabalhando em um hospital.

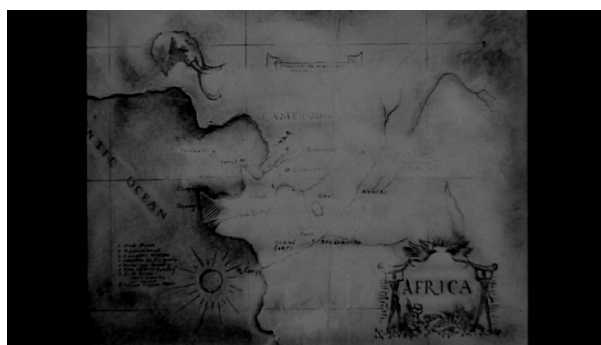
A selva além da Escarpa Mutia alcança, no decorrer dos filmes em que permanece uma referência geográfica, um estatuto utópico singular, que depende diretamente da condição de lar de Tarzan e Jane (além de, a partir de certo momento, Boy): a dificuldade de chegar ao local assegura um isolamento e coloca-o fora do alcance de mapas e viajantes, tornando-o um mundo à parte. Em *Tarzan's Secret Treasure* (1941), Jane descreve onde ela, Tarzan e Boy vivem: “Está acima e além dos mapas. É um mundo todo nosso.”/“We like to think of it as being above and beyond maps. Sort of a world of our own.” Mais adiante, o professor Elliott, fascinado com a vida que levam, reitera a idéia de que se trata de um “mundo privado”/“private world”. A conotação de utopia é formulada explicitamente por um dos vilões, Medford. Em *Tarzan's New York Adventure* (1942), os vilões fazem os nativos seguirem viagem além da Escarpa, a despeito de a região configurar um tabu, segundo dizem. Um deles comenta: “Pra mim, isso é a África.”/“Still looks like Africa to me.” O outro responde: “Sei, mas tente achá-lo no mapa.”/“I know, but try and find it on the map.” Mais adiante, quando encontram Tarzan, este quebra a arma de Buck, que retruca: “Acha que manda na África?”/“Where did you get the idea you run Africa?” Seu comparsa responde: “Calma. A floresta é o lugar dele.”/“Take it easy, Buck. This is his neck of the woods.” A inscrição de parte da selva africana como utopia passa pela força de lei de Tarzan, que

domina e comanda o território.



*Tarzan, the Ape Man, 1932*

Os mapas representam o território africano como uma vastidão aberta à exploração colonial. Em *Tarzan, the Ape Man* (1932), o deslocamento do safári de Harry Holt e James Parker que parte em busca da Escarpa Mutia é precedido por um mapa desbotado em que é possível ler as palavras “Africa” e “Cameroon”, situando a narrativa, além de “unknown” repetido em alguns espaços para demarcar os limites supostos do expansionismo e “Cannibal” e “Head Hunters”, identificando monstruosos perigos que se projetam na superfície da tela. A vastidão da África, aberta à exploração, representada literalmente no mapa e nas palavras que o compõem, é figurada num deslizamento imagético significativo: uma transição gradual entre o quadro do mapa e um plano geral e distanciado do safári, mostrando a amplitude da paisagem da savana africana. Plasticamente, é como se os rios marcados no mapa se transformassem em galhos de uma árvore.



*Tarzan Escapes, 1936*

Em *Tarzan Escapes* (1936), um mapa apagado onde se pode ler vagamente “Cameroon” carrega, como uma insígnia, o nome de 'África'. A representação do mapa da África como um continente em branco, de interiores vastos e selvagens, sem fronteiras, cidades, rotas e marcos geográficos, obedece à ideologia colonialista que enquadra a África

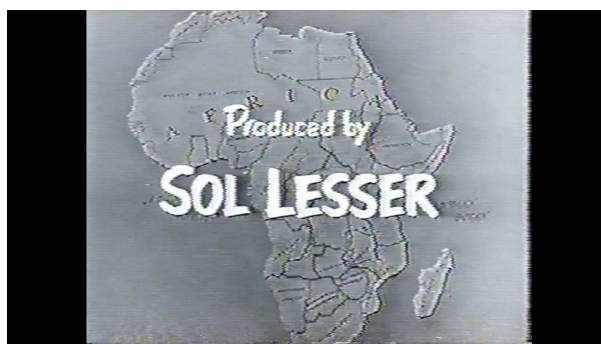
como “continente negro”. A partir do século XVII, foram apagados os mapas europeus já bastante detalhados do continente que tinham sido feitos no século XVI, com base em informações de comerciantes e outros viajantes. Entre os séculos XVII e XIX, os mapas ocidentais da África se reduziram gradualmente aos contornos exteriores do continente, fazendo desaparecer – por não serem verificáveis pelos cartógrafos – as características interiores. *A África se torna o “continente negro” na medida em que se torna possível cartografá-la como um vazio.*

Sobre o fundo vazio que se inscreve sob o nome de 'África', nos mapas utilizados na filmografia de Tarzan, projetam-se as formas de itinerários e marcos que, em cada narrativa, compõem uma geografia imaginativa. O vazio da África é preenchido, a cada vez, por elementos que fazem parte da narrativa que se desenrola no filme. Assim, enquanto a Escarpa Mutia marca a geografia imaginativa construída nos primeiros filmes protagonizados por Weissmuller, em *Tarzan's Revenge* (1938), após a aparição dos créditos iniciais e do título sobre um mapa da África que representa vagamente parte do relevo e dos rios do continente, um movimento de *zoom* realiza a transição para o quadro de uma parte aumentada do mapa, representando o litoral oriental. O desenho de um barco navega por um rio, identificado como Luckbar River, em direção a Toocompac, um povoado ao sul. No decorrer do filme, outros quadros do mapa pontuam o deslocamento que constitui a narrativa, inscrevendo-a numa geografia imaginativa composta por Toocompac, o rio Luckbar e o palácio de Ben Aley Bey, o vilão árabe. Em outros filmes, com ou sem o uso de mapas, a geografia imaginativa constrói a África de formas diferentes, obedecendo a necessidades de produção que pertencem à domesticidade ocidental – das leis de *copyright* e acordos sobre os direitos de filmagem de Tarzan até as condições e possibilidades de investimento na construção de cenários e na captação de imagens em locação na África.

Obedecendo a condições ocidentais, a representação da África nas narrativas de Tarzan pertence ao imaginário e ao espaço fantasmático do sujeito ocidental, especificamente centrado nos Estados Unidos da América. Dos livros aos filmes, a projeção de fantasias tipicamente ocidentais, marcadamente estadunidenses, remete à África como um espaço em branco, uma tela vazia em que projetar seu sonho. A produção da África como esse espaço aberto para fantasias e investimentos ocidentais obedece a um esquema histórico de forças sociais que está relacionado ao colonialismo do final do século XIX. A África se torna uma escuridão vazia, em branco, uma *blank darkness*, na expressão de Christopher Miller (1985), que deve ser preenchida com a luz que o Ocidente pretende irradiar, simbolizada na luz do projetor cinematográfico: o cinema projeta sonhos luminosos na sala escura, preenchendo

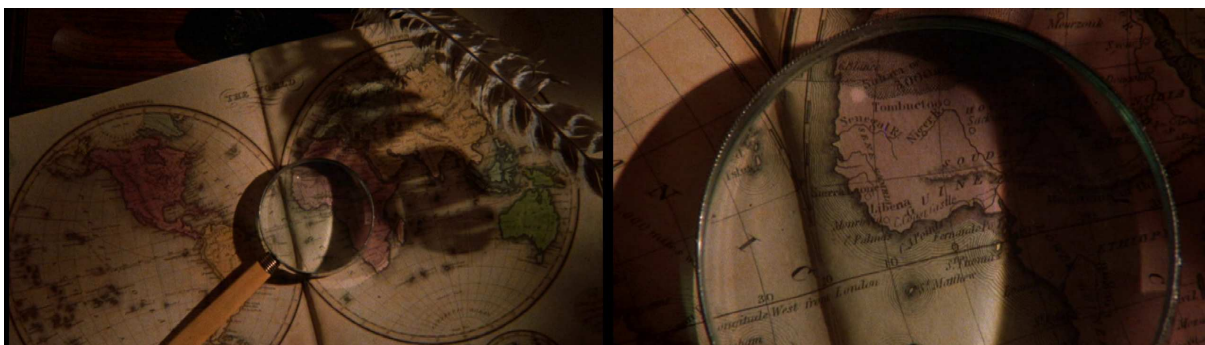
com sua luz, com as narrativas escritas na luz, o vazio e a escuridão da África no imaginário do sistema mundial colonial/moderno.

O cinema se entrelaça, assim, ao processo de colonização da África, que se manifesta cartograficamente no remapeamento do litoral e do interior do continente. A cartografia euro-ocidental assinala, com o mapeamento crescente do mundo no decorrer do movimento de expansão colonial, a inscrição de territórios não-europeus e não-ocidentais num circuito econômico centrado na Europa e, em sentido mais amplo, no Ocidente. O uso de mapas na filmografia de Tarzan herda a teleologia colonial que habita o projeto cartográfico ocidental. *Enquanto a cartografia simboliza a dominação do espaço geográfico, o cinema cifra a dominação do imaginário.*



*Tarzan's Peril*, 1953

Em *Tarzan's Peril* (1953), o mapeamento da África se expressa num mapa, sob os créditos iniciais, em que o continente aparece dividido por fronteiras territoriais semelhantes àquelas definidas na chamada “partilha da África” (WESSELING, 1998). Em *Tarzan, the Ape Man* (1981), a narrativa fílmica se abre com o quadro de um mapa mundial impresso em duas páginas de livro, com uma lupa circunscrevendo parte da África Ocidental, em direção à qual um *zoom* direciona o olhar espectral, enquanto uma narração em *off* situa a ação em 1910.



*Tarzan, the Ape Man*, 1981



A passagem do mapa à cena fílmica – como ocorre em *Tarzan, the Ape Man* (1932) na transição do mapa à paisagem da savana atravessada pelo safári – constitui uma forma de entrelaçamento de cartografia e cinema na escritura da 'África' nos filmes de Tarzan. Não apenas a passagem entre os quadros, mas a sobreposição de imagens de mapas e de planos da narrativa fílmica é explorada para preencher os mapas.



*Tarzan's New York Adventure*, 1942

Em *Tarzan's New York Adventure* (1942), quando Tarzan e Jane decidem partir em busca de Boy, que foi levado para os Estados Unidos por donos de um circo interessados em explorar as habilidades do garoto controlando elefantes e outros animais, o deslocamento do casal protagonista pela selva africana é representado com a sobreposição do quadro do mapa da África utilizado sob os créditos iniciais e do plano de Tarzan e Jane segurando-se num cipó. A seqüência inclui também a sobreposição do mapa com um plano de Chita, que corre apressada, bem como com planos de paisagens que, sugere a montagem, Tarzan, Jane e Chita atravessam em busca de Boy.





*Tarzan and the Mermaids, 1948*

Em *Tarzan and the Mermaids* (1948), uma narração em *off* entrelaça imagens de mapas e paisagens, compondo a África de Tarzan. A Escarpa Mutia já não aparece neste filme; o Tarzan de Weissmuller habita uma selva à beira do rio Nigu, compondo uma geografia imaginativa cujos elementos são diferentes daquele notado nos primeiros filmes protagonizados pelo ator, embora se trate do mesmo procedimento de projeção, no vazio inscrito sob o nome de 'África', de fantasias ocidentais. Enquanto o mapa aparece

continuamente, as paisagens são entrecortadas e uma voz em *off* narra:

Flowing by the Nyaga trading post, the river Nigu winds its smooth, navigable way through vast, lush jungles of Africa. But once past the home of Tarzan, it soon becomes a raging torrent that surges through swirling rapids, then passes through tortuous swamps and unknown caverns, and is finally swallowed in a maze of small islands as it empties itself into the sea through a subterranean passage.

O movimento da narração em *off* e da sobreposição do mapa com as paisagens descontínuas em direção à ação central da narrativa fílmica e ao local em que esta se passa constitui uma espécie de metáfora fílmica (linearizada) do movimento de abstração (não-linear, multifacetado) que marca a representação da África na filmografia de Tarzan. Atravessando a série do travelogue, o movimento de abstração configura o imaginário das civilizações, raças e cidades perdidas. Em *Tarzan and the Mermaids* (1948), a narração em *off* continua a soar sobre imagens da vida nas ilhas em que desemboca o rio Nigu:

On these islands, sheltered from the outside world by the impenetrable jungle and the dangerous sea, there dwells a cult of strange people, known as Aquatigans. They are a hardy people thriving on the bounty of the sea, happy in the enjoyment of their exotic existence. They dive for fabulous pearls in waters alive with monsters of the deep. And they give these priceless treasures as a free-will offering to their god Balu. Of all the strange legends about these Aquatigans, the one telling of the god Balu is the most fantastic. Many years ago, strangers came, destroyed their ruler, and robbed them of their pearls. Their conqueror ordained himself a god, dwelt in a temple on an island, which he declared taboo, and interpreted his will to the people through a cohort whom he named the High Priest. Through the hocus-pocus of this High Priest, he makes the god Balu move as if alive.

### 3. Viagens e ficção científica

Desde *Tarzan and the Golden Lion* (1927) até *Tarzan and the Lost City* (1998), a filmografia de Tarzan apela recorrentemente a um recurso que Burroughs explorou largamente em seus livros: a colocação de civilizações, raças e cidades perdidas no interior da África. Trata-se de um elemento característico da ficção científica – definida por Alan Barnard (2006, p. 60) como “that form of popular literature that reflects and applies the scientific thinking of the time in relation to the fictional events it describes” – especialmente tal como se insinuava predominantemente entre o final do século XIX e o início do século XX. Enquanto predominam, atualmente, na ficção científica, viagens interplanetárias ou até mesmo intergalácticas, nos primeiros tempos da ficção científica, antes mesmo da adoção do termo para designar o gênero, predominavam viagens na Terra. Na filmografia de Tarzan, a série do travelogue, como memória de gênero dos relatos de viagem, se deixa habitar

recorrentemente por elementos da ficção científica, compondo civilizações, raças e cidades perdidas que são encontradas em viagens de Tarzan ou de outros pela África.

Assinalando o interesse especial da ficção científica incipiente entre 1870 e 1939 para a antropologia, por utilizar cenários terrestres, em vez de extraterrestres, Alan Barnard (2006, p. 58-61) sugere que há “three dominant motifs” ou “themes” que “frequently also functioned as subgenres” nos primeiros tempos da ficção científica: “lost races”, “future wars” e “early man”<sup>14</sup>. Edgar Rice Burroughs combina os três motivos em suas obras. Nas narrativas de Tarzan, pode-se identificar notadamente o motivo das “lost races” e o motivo do “early man”. Barnard (2006, p. 58) nota o potencial dos três motivos para a revelação de atitudes populares em relação ao “outro” e sugere que parte considerável dessa literatura constitui uma transformação da idéia do “nobre selvagem” a partir de uma consciência marcada pela teoria evolutiva, que se difundiu de várias formas, da biologia de inflexão darwinista à antropologia evolucionista. Barnard (2006, p. 60) escreve:

In the late nineteenth century, the emerging discipline of anthropology had at its core two fundamental scientific bases: the theory of evolution (both biological and social) and the foundation of ethnographic fact. These also formed significant elements of early science fiction [...]. Among the earliest themes in science fiction were the “anthropological” ones of the exploration and recording of the indigenous habitation of the non-Western world, and, later, of reflections on the nature of early humankind. Strictly speaking, neither Darwinian theory nor exploration was part of what we now consider *social* anthropology, but both were important for its eventual acceptance as a discipline and for its popular understanding.

A série do travelogue acolhe, na filmografia de Tarzan, o imaginário das civilizações, raças e cidades perdidas, justapondo-o e entrelaçando-o ao imaginário do exótico que marca as representações da alteridade colonial na série do zoológico humano. Nesse sentido, o motivo das “lost races” está relacionado ao contato com a alteridade colonial em geral e ao uso ficcional de teorias e informações da antropologia como ciência da alteridade. O uso da antropologia para ficção científica encontra no motivo das “lost races” um recurso crucial e, para Barnard (2006, p. 65), inversamente, a antropologia também apela ao motivo das “lost races” para reivindicar seu lugar e compor suas narrativas etnográficas:

The “lost race” motif is for me the paradigm of both early science fiction and the contemporaneous, emerging social anthropology. It lies at the root of both fictional and factual concerns with the “other” and provides the focus for applying the

---

<sup>14</sup> Outros motivos ou temas menores são mencionados por Barnard (2006, p. 61): “travel by airship (later, spaceship), discoveries and inventions (e. g., electricity, magnetism, radiation, machine-like humans, and human-like machines), natural and human disasters, and utopian and dystopian societies”.

discoveries of the science of anthropology, or at least ethnography, within early science fiction. The alien “other” has been a necessary narrative device for social anthropology through much of its historical existence, and within science fiction it provides the historical link between the romances of Rider Haggard and the extraterrestrial sagas of more recent writers.

A série do travelogue contém, assim, uma remissão à antropologia e à etnografia, na medida em que a disciplina e seu gênero discursivo privilegiado pertencem a uma genealogia que passa pelos relatos de viagem de exploradores e missionários, entre outros. Johannes Fabian (2000, p. 7) define o travelogue como “the genre that preceded, often contained, and sometimes paralleled the ethnographic monograph”. É no paralelismo eventual, no entrelaçamento intermitente entre a etnografia antropológica e os relatos de viagem e travelogues que se encontra a matriz elementar que produz o imaginário das civilizações, raças e cidades perdidas. Na filmografia de Tarzan, a viagem como motivo narrativo ocasiona o contato com essas civilizações, raças e cidades, envolvendo, em alguns momentos, personagens identificados como antropólogos e, na maioria das vezes, exploradores, missionários e viajantes brancos.

Como argumenta Barnard (2006, p. 63), “the production and popularity of the 'lost race' motif followed closely the exploration of the African interior and the development of late nineteenth-century social anthropology.” Edgar Rice Burroughs utilizou notadamente relatos de viagem sobre a exploração da África, como *In Darkest Africa*, de Henry Morton Stanley (ESSOE, 1968, p. 3), articulando também informações dispersas, obtidas de enciclopédias, de forma vaga e inexata. Na literatura, os romances de Rider Haggard ambientados na África constituem um modelo que certamente influenciou a escrita de Burroughs, como nota Barnard (2006, p. 64-65), apontando similaridades entre os personagens e elementos de *King Solomon's Mines* (1885) e dos romances de Tarzan.

As narrativas de Tarzan passam recorrentemente pelo motivo das civilizações, raças e cidades perdidas, que é bastante explorado na filmografia também. No entanto, outro motivo discernido por Barnard, que o denomina “early man”, tem também um papel crucial e se articula ao motivo das “lost races”. A articulação dos motivos nas narrativas reflete uma articulação de campos de estudo científico, de acordo com Barnard (2006, p. 68): “The development of ethnology or cultural anthropology (very loosely, the study of 'lost races') paralleled and at times intersected the development of human paleontology (the study of 'early man').” Para Barnard (2006, p. 68-69), Tarzan se situa no limiar entre o motivo das “lost races” e o motivo do “early man”:

Burroughs's most famous character, Tarzan [...], took on the role of “early man” personified, in his case, as a modern man metaphorically thrown back to the “age” of the ape. Tarzan [...] is both a “missing link” and a European traveler among alien “primeval” hominids and “primitive” humans. He crosses the border between “early man” and “lost race” fiction, and his existence tempts the reader to reflect on the anthropological questions heightened by African exploration and the ensuing culture contact.

Na filmografia de Tarzan, a liminaridade entre os motivos do “early man” e das “lost races” permanece em jogo na oscilação entre a figuração de Tarzan como um elo perdido, entre selvagem/primitivo e civilizado, e a figuração de Tarzan como um branco que carrega e representa a “civilização”. Essa oscilação ocorre na filmografia como um todo, entre diferentes filmes e até mesmo dentro de um mesmo filme. A oscilação se dá como uma ambivalência: Tarzan pode ser tanto um primitivo quanto um civilizado justamente por não ser nem uma coisa nem outra.

#### 4. Entre pedagogia colonialista e destinerrância performativa

O termo “travelogue” remete à língua inglesa e designa literalmente um diário (*log*) de viagem (*travel*). Por derivação, delimita um gênero literário-narrativo e pode ser aplicado a toda forma de relato de viagem: diários pessoais e livros (auto)biográficos, conferências e palestras, filmes e vídeos de viagens etc. No momento em que emergia, antes de se tornar uma prática predominantemente narrativa, o cinema entreteve relações com o travelogue que se mostraram cruciais para os desenvolvimentos posteriores de ambos: no travelogue, reiterando a importância das imagens e amplificando as formas de produzi-las e reproduzi-las; no cinema, demarcando, tanto temática quanto formalmente, possibilidades de narrativização que, contudo, também mantêm operante a dimensão do espetáculo e da coleção.

O uso de imagens ilustrativas, sob a forma de desenhos, pinturas e fotografias reproduzidas em páginas de livro ou projetadas, constitui um aspecto importante do gênero do travelogue. Nas palestras e conferências sobre viagens do final do século XIX e início do século XX, um recurso muito utilizado para a projeção de imagens foi a lanterna mágica (uma espécie de precursor do projetor de slides), um aparelho composto por uma fonte de luz e uma lente para projetar imagens desenhadas ou pintadas em placas de vidro. A fotografia permitiu um crescimento exponencial no número de imagens disponíveis e uma ampliação das possibilidades de (re)produção ótica das imagens que poderiam ser utilizadas nos aparelhos de lanterna mágica. Com o advento do cinematógrafo, a captação e reprodução de imagens em movimento suplementou as possibilidades expressivas da lanterna mágica nas palestras e conferências sobre viagens, acrescentando uma nova dimensão ao travelogue. Flávia Cesarino

Costa (2005, p. 47) escreve: “A tradição do uso da lanterna mágica para mostrar lugares exóticos e distantes, nos *travelogues* (palestras ilustradas sobre viagens), também levou os produtores a fazerem muitos filmes com esses assuntos.” Segundo a autora (2005, p. 58), esses “filmes de viagens que começaram a aparecer nos *travelogues* ficaram muito populares entre 1902 e 1903.”

A figura do conferencista, fundamental para o entrelaçamento discursivo das imagens e a composição do *travelogue*, participou também de forma crucial do processo de narrativização do cinema de acordo com os padrões dramáticos e literários da burguesia ocidental. Como escreve Arlindo Machado (1997, p. 91):

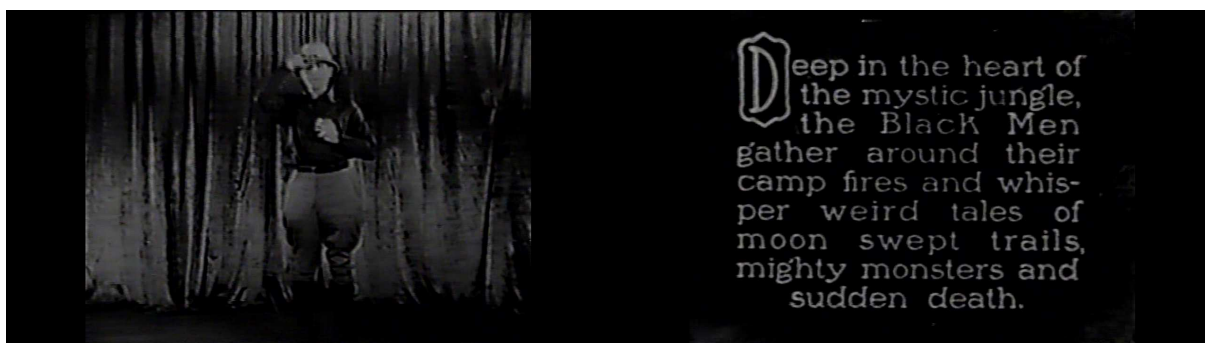
As primeiras imagens cinematográficas eram consideradas “confusas” demais para um público viciado no discurso linear e organizado do teatro e do romance romântico/realista. Num primeiro momento, a entrada nos *nickelodeons* de um público “virgem”, de formação pequeno-burguesa, vai solicitar o concurso de um guia especializado, o conferencista “educativo” (chamado *boni-menteur* em francês e *lecturer* em inglês), cuja função principal é *explicar* o filme. A introdução desse conferencista, pelo menos nos Estados Unidos, onde a tendência foi quase generalizada, visava, antes de tudo, “elevar o nível” da clientela, fazendo acompanhar as imagens por uma explicação verbal, a voz detentora do saber e do veredito moral. Em alguns lugares, a sua presença era imposta por lei, como forma de garantir um certo emolduramento civilizante da sala escura. É certo que o comentador já era uma figura familiar nos espetáculos de lanterna mágica e que, bem pesados os fatos, ele deriva diretamente dos anunciadores das feiras e quermesses da Idade Média, mas o seu papel sofreu transformações brutais na virada do século XIX para o XX. Isso já é visível nos *travelogues* (palestras sobre viagens, sobretudo viagens a países exóticos, ilustradas com placas de lanterna mágica), “gênero” que conheceu uma enorme expansão no período de envolvimento da Europa e dos EUA em guerras imperialistas, em que o papel do conferencista era, num certo sentido, justificar a ação civilizatória dos europeus nos países atrasados do planeta.

A mudança no papel do conferencista que se torna visível e legível nos *travelogues*, diante das imagens de viagens a lugares exóticos, resulta numa situação ambivalente: destinada, por um lado, a garantir a inteligibilidade das imagens e tecer com elas narrativas lineares que encerrem algum efeito de realidade – sempre baseado na ilusão que dissimula o trabalho da representação – a figura do conferencista, por outro lado, perturba o fechamento diegético, remetendo sempre ao espaço fora do quadro. Na seqüência do trecho citado acima, Arlindo Machado (1997, p. 92) descreve essa situação da seguinte maneira:

Mas, sem prejuízo de seu papel moralizante, o conferencista cinematográfico tinha também uma função estrutural mais concreta: [...] cabia a ele colocar ordem no “caos” do primeiro cinema, tornar “legível” a um público ilustrado o quadro “confuso” do filme, orientando o olho para os pontos importantes da imagem no desenvolvimento da narrativa. Para contar uma história, o cinema dependeu, portanto, em seus primeiros momentos, de um suporte verbal, já que não o podia

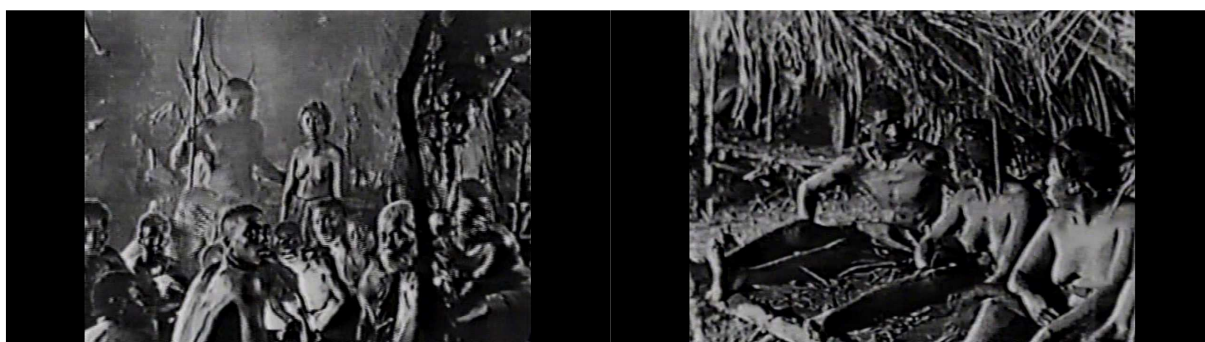
fazer ainda com os seus próprios meios. [...] Ora, a presença desse senhor engravatado dentro da sala de exibição, falando alto com seu tom professoral, se bem que orientasse a atenção do espectador para uma evolução linear, para uma trama que ocorria no meio do quadro “confuso”, quebrava todavia todo o encanto da sala escura, produzindo um efeito de ruptura, de distanciamento do espetáculo, que acabava sendo fatal para a eficácia do ilusionismo.

O primeiro quadro da série *The Son of Tarzan* (1920), após o título e alguns créditos iniciais, mostra a figura de um homem sobre um fundo de cortinas fechadas. Ele tira o chapéu e no quadro seguinte, com as palavras de um intertítulo, abre-se a narrativa, como se ele a narrasse e a apresentasse para a platéia. É como se a figura do conferencista fosse trazida para o espaço fílmico, para dentro do quadro, com seu discurso verbal transformado em intertítulos.



*The Son of Tarzan*, 1920

Um primeiro intertítulo sucede a figura do homem e se estabelece como uma instância narradora, nomeando os “estranhos contos” que os “homens negros” sussurram” no “coração da selva mística”.



*The Son of Tarzan*, 1920

No entanto, os quadros transbordam o enquadramento que o intertítulo pretende delimitar.





*The Son of Tarzan, 1920*

Na passagem entre o quadro do homem que, sobre o fundo de cortinas, se dirige ao espectador e o quadro do intertítulo abrindo a narrativa, em seguida na oscilação entre quadros representando os “Black Men” mencionados e quadros de intertítulos direcionando aquelas imagens em termos narrativos, desenrola-se como uma tensão formal uma passagem muito importante da história do cinema: da dominância do princípio da atração, entendida como modo de endereçamento referenciado na forma das atrações de feiras e espetáculos circenses e teatrais populares, à dominância do princípio da distração, entendida como modo de endereçamento referenciado na forma do entretenimento do teatro burguês e do romance romântico/realista.

A tensão formal que está em jogo nos quadros iniciais de *The Son of Tarzan* remete à memória de gênero dos travelogues e sugere que a ambivalência da figura do conferencista em relação ao processo de narrativização do cinema se prolonga formalmente nos intertítulos. Embora propiciem uma familiaridade com a experiência de leitura de romances, os intertítulos encerram uma disjunção em relação à produção da continuidade ilusória entre as imagens em que se baseia a narrativa cinematográfica. Há uma relação ambivalente entre a série do travelogue e a fabricação da narrativa fílmica.

Para compor a África de Tarzan, a série do travelogue lança mão de imagens registradas em expedições de filmagem no continente e de enredos que envolvem viagens e viajantes, entrelaçando assim a viagem como condição e a viagem como motivo da narrativa. Entre as duas formas da viagem, *a série do travelogue consiste no enxerto de elementos que pertencem à memória de gênero dos relatos de viagem em encadeamentos narrativos cuja relação com a prática da viagem no contexto do colonialismo permanece ambígua.*

A expedição de James Parker, Harry Holt e Jane Parker que leva ao encontro de Tarzan em *Tarzan, the Ape Man* (1932) tem como objetivo último se apropriar de grandes quantidades de marfim, constituindo uma viagem de exploração colonial. Tarzan se relaciona com a motivação colonial dessa viagem de forma dupla: por um lado, devido a uma noção

ideológica racista de solidariedade de cor, Tarzan ajuda os viajantes brancos (e os administradores coloniais), neste e em outros filmes; por outro lado, devido ao primitivismo ideológico que o constitui, Tarzan despreza, questiona e muitas vezes contraria o que aparece nos filmes como a ganância do homem branco, o desejo de dinheiro e riquezas, a vontade de apropriação que alimenta o colonialismo.

Tarzan se torna o foco privilegiado de identificação espectral para diferentes e até mesmo antagônicas posições de sujeito por meio da manutenção de um equilíbrio instável e tenso na construção do personagem, que permanece numa relação de duplo vínculo com colonizadores e colonizados, brancos e negros, ocidentais e africanos. No entanto, a identificação com Tarzan permanece secundária em relação à identificação que está implicada na memória de gênero do travelogue, a qual alinha o olhar espectral ao projeto colonial e, portanto, à posição de sujeito do colonizador, cujo olhar branco e ocidental orienta a teleologia das narrativas de Tarzan.

A relação de duplo vínculo entre Tarzan e as posições de sujeito envolvidas no colonialismo pode ser notada na forma pela qual alguns filmes reproduzem um lugar-comum dos relatos de viagem coloniais. Johannes Fabian (2000, p. 3) sugere que, em uma série de relatos de viagem de europeus para e pela África, compõe-se um *topos* discursivo que, segundo ele, viria a se tornar emblemático da história de exploração no último terço do século XIX, seja para os leitores contemporâneos aos relatos, seja para os leitores atuais:

the encounter between a European explorer, the intrepid leader of an expeditionary caravan and emissary of science, and the African chief, a local ruler (real or presumed) cast in the role of a representative of his society and culture and invariably identified as either a political friend or foe of European penetration.

Na cena descrita por Fabian, a Europa e a África são representadas por figuras individuais investidas, na realidade ou em fantasia, com um papel de liderança. Ideologicamente, uma polarização valorativa tende a contrapor o europeu como arauto da razão e da racionalidade ao africano como representante subalternizado da primitividade como condição de falta. Na filmografia de Tarzan, uma espécie de inversão valorativa se entrelaça a um curto-circuito narcisista e atravessa a cena do encontro entre os viajantes brancos – representando uma Europa (e o Ocidente) cuja civilização encerra problemas críticos (ganância, vilania etc.) – e Tarzan – representando a primitividade que se inscreve sob o nome de 'África' como uma reserva e um suplemento experiencial que o próprio sujeito europeu/ocidental projeta, narcisisticamente, no decorrer das narrativas.

Tarzan não é nem um colonizador nem um colonizado, habitando um espaço imaginário de intermediação, o entre-lugar da diferença colonial que está sempre em aberto, que resta sempre indecível: Tarzan se contrapõe aos ocidentais, diferencia-se e afasta-se da “civilização” – aparecendo como um “outro” que nasce numa brecha na destinação colonial e simboliza a destinerrância histórica do colonialismo. No entanto, as narrativas orquestram discursos e representações que delimitam uma teleologia doméstica de re-apropriação: Tarzan ajuda os administradores coloniais e as expedições ocidentais, sua exploração e seu missionarismo, alinha-se e filia-se a seus propósitos e desejos – aparecendo como um “outro” “mesmo”, uma projeção narcisista. Nesse sentido, *a filmografia de Tarzan procura projetar uma pedagogia colonialista, que começa pelo próprio Tarzan, sobre um fundo de destinerrância performativa.*

A pedagogia colonialista se destina à fabricação dos sujeitos do colonialismo (tanto o colonizador quanto o colonizado) dentro de um quadro fixo e estável de identificação e à produção da ontopologia que contrapõe Ocidente e África como civilização e selvageria/primitividade. O que se projeta a partir daí é uma forma de “consciência planetária” (para usar uma expressão de Mary Louise Pratt [1999]) enquadrada pelo projeto colonial. A destinerrância performativa confunde a ontopologia e insinua a interrupção da fabricação dos sujeitos do colonialismo, carregando sinais contraditórios para a consciência planetária projetada pelo maquinário narrativo.

A série do travelogue ocupa um lugar central na relação que se estabelece entre a pedagogia colonialista projetada pela teleologia das narrativas e a destinerrância performativa insinuada por elementos descontínuos que escapam ao fechamento do círculo narrativo. A memória de gênero do travelogue entrelaça elementos que pertencem às outras séries de memórias de gênero menores, operando como uma instância de convergência da potência de descontinuidade. Por exemplo, o arquivo de imagens advindo das filmagens de *Trader Horn* (1931), recorrentemente utilizado nos filmes da década de 1930, encerra imagens de animais e de nativos africanos que compõem as séries do zoológico e do zoológico humano. Como instância de convergência das séries descontínuas, a série do travelogue se torna um objeto de investimento crucial para o maquinário narrativo teleológico, que tem na viagem uma de suas condições e toma a viagem como uma temática insubstituível para encenar a pedagogia colonialista. E, no entanto, a viagem como ato performativo (intra- e extra-diegeticamente) constitui a própria morada da destinerrância, um abrigo que acolhe possibilidades críticas de transbordamento. Afinal, é na viagem da própria filmografia de Tarzan entre e através de diferentes contextos culturais que o jogo do transbordamento se aprofunda.

## Mimeses

## A série do museu: fetichismo e diferença

A representação da África na filmografia de Tarzan – entendida como uma questão relacional que entrelaça Ocidente e África – envolve um discurso dos objetos. Esse discurso dos objetos, mediado pela economia psíquica da narrativa que distingue e hierarquiza os personagens, está relacionado, num nível mais abrangente, a formas de conceber a diferença cultural em termos binários, opondo selvageria/primitividade e civilização.

Num movimento sempre e a cada vez crucial, o discurso dos objetos se deixa atravessar pela problemática do valor, que se manifesta de forma singular no tema do dinheiro (um ponto crítico nos melodramas de massa de Hollywood). Um dos motivos dramáticos mais recorrentes na filmografia de Tarzan, o tema do dinheiro assume diversas formas: marfim (ou “ouro branco”, segundo Vargo, o vilão *de Tarzan and the She-Devil*, de 1953), animais, diamantes, ouro, entre outros elementos que compõem a África de Tarzan e se inscrevem como “tesouros” disponíveis para os homens brancos.

Em *Tarzan's Secret Treasure* (1941), Boy, uma espécie de “filho adotivo” de Tarzan e Jane, descobre pepitas de ouro no fundo do rio onde ele e o casal protagonista costumam nadar. Interessado na “civilização” desde os filmes anteriores da série de Johnny Weissmuller (na qual o garoto começou a existir como personagem) e intrigado pelo que Jane conta sobre o poder do ouro no “mundo exterior”, o garoto acaba por deixar o mundo idílico de Tarzan e Jane no meio da noite, deixando um bilhete escrito: “Gone to see Civilizashan. Back tomorrow.” O ouro desempenha o papel de objeto do desejo de Boy, que quer comprar um avião, e dos vilões brancos do filme, que procuram uma cidade perdida em que esperam encontrar um valioso tesouro. O garoto se mostra seduzido pelos objetos da civilização trazidos na expedição de que fazem parte os vilões, Medford e Vandermeer, além do professor Elliot e de O'Doul. Aproveitando-se disso, os vilões brancos do filme prometem em segredo dar um avião a Boy se ele lhes mostrar onde encontrar o ouro.

O primitivismo ideológico que habita a filmografia de Tarzan projeta o dinheiro como um objeto de desejo problemático. A estrutura dramática do melodrama resolve o problema polarizando o Bem e o Mal, penalizando a cobiça dos vilões, perdoando a ingenuidade e inocência de Boy e premiando o companheirismo submisso e cômico de O'Doul, que ao final do filme ganha de presente de Tarzan e família, sem que saiba, um saco cheio de ouro. Enquanto isso, a vida da família de Tarzan na África pode aparecer como uma utopia burguesa, cercada de objetos equivalentes aos eletrodomésticos – como a “geladeira” onde Jane manda Boy buscar o caviar após o diálogo sobre ouro no início do filme – cuja

popularidade crescia cada vez mais da primeira para a segunda metade do século XX.



*Tarzan's Secret Treasure, 1941*

O desejo por dinheiro e riquezas cujo excesso o melodrama condena mobiliza a trama em diversos dos filmes de Tarzan. Na filmografia de Tarzan, a África aparece recorrentemente como uma reserva de tesouros (DUNN, 1996, p. 156) cujo valor apenas o homem branco ocidental conhece, seja para cobiçá-lo, como fazem os vilões em geral, seja para possuí-lo e contê-lo, como faz Tarzan. Em todo caso, *o valor do dinheiro se dá como um fetiche*.

Assim, em *Tarzan the Tiger* (1929), Tarzan quer partir em busca do ouro da cidade perdida de Opar para evitar que seja necessário, por causa de dívidas, vender suas propriedades (*estates*) na Inglaterra. No pólo oposto, seu (falso) amigo Albert Werper, em conluio com Achmet Zek, comerciante de escravos inimigo de Tarzan, e Philip Annersley, sobrinho de Tarzan que deseja ocupar seu lugar e obter suas propriedades. Um dos acontecimentos da trama torna literal, por assim dizer, o fetichismo que orienta a narrativa: num templo de Opar, Tarzan recebe uma pancada na cabeça e perde sua memória como o civilizado Lord Greystoke, reduzindo-se ao selvagem Tarzan, o Tigre, mas mesmo assim pega vários valiosos diamantes, pensando, como esclarecem os intertítulos, que são “Pretty Pebbles”. As pedras preciosas são valiosas para Tarzan, no período em que permanece sem memória, não por qualquer valor monetário, mas por se tornarem um fetiche do qual não deseja se separar. Pode-se até mesmo dizer que, com Tarzan sem memória, as “Pretty Pebbles” (com iniciais maiúsculas, acentuando o efeito fetichista por sugerir um nome próprio) se tornam o objeto que movimenta a narrativa, na medida em que constituem o único motivo das ações de Tarzan. Ao final do filme, com a memória de Lord Greystoke recuperada e o período como Tarzan, o Tigre, deixado para trás, ele e Jane decidem desistir do tesouro de Opar: “Love is the greatest Treasure the world will ever know!”, diz Jane feliz pela recuperação do marido. Melodramaticamente, o fim do desejo fetichista pelas pedras (“Pretty

Pebbles”) coincide com a recompensa: o casal fica com a parte do tesouro que Tarzan pegara, isto é, as próprias pedras, mas com seu devido valor monetário que evitará a perda das propriedades de Lord Greystoke na Inglaterra. Assim, Tarzan e Jane finalmente deixam a selva e voltam “for home and happiness”.

Em *Tarzan and the Mermaids* (1948), a trama gira em torno das pérolas coletadas por um povo que vive sob o domínio de dois brancos (Taylor e Varga), que enganam a todos jogando com um mito do Deus Balu, com o objetivo de se apropriarem da riqueza e, adicionalmente, aproveitarem regalias e exigirem até mesmo mulheres em casamento. O filme dramatiza a questão do valor como fetiche, que se torna legível quando Mara, que se rebelou contra uma ordem de se casar com Balu e fugiu, dá a Jane uma pérola negra. Jane nega o presente por causa do valor do objeto e Mara responde: “That's strange. You see value in a pearl. I see only beauty”. Jane acaba aceitando o presente diante da insistência de Mara: “It's not Mara's gift, but a gift of the Great Waters”. Jane, representando a forma ocidental de relação com os objetos, vê na pérola apenas a grandeza de seu valor de troca, assim como os brancos que enganam o povo de Mara. A essa hipertrofia do valor de troca, o filme opõe ideologicamente o primitivismo de Mara (que é similar ao de Tarzan), que vê na pérola apenas sua beleza. Após aceitar o presente, Jane faz se desdobrar o tema do valor, sugerindo que a pérola seja levada ao “new commissioner” para ajudar nos trabalhos, como ela diz, isto é, na colonização: “I'm thinking its real value lies in how much good it can do”. Assim, ao valor de troca hipertrofiado e ao valor da beleza, Jane acrescenta outro tipo de valor, o valor colonial escamoteado como “bem” (*good*).

A relação de Tarzan com os objetos passa por um primitivismo ideológico que se enquadra na missão colonial mas nem sempre a assume explicitamente, carregando uma certa ambigüidade. Sua relação específica com um dos elementos mais importantes da conquista colonial, as armas, é bastante ilustrativa dessa ambigüidade. Em todos os filmes protagonizados por Johnny Weissmuller e em outros filmes posteriores, Tarzan abomina as armas. Em *Tarzan and the Amazons* (1945), ele chega a afirmar: “Every time men bring guns, men bring trouble”. Em *Tarzan's Savage Fury* (1952), quando os vilões insistem para que Tarzan os leve até o território dos Waziri, onde sabem existir diamantes em abundância, ele reluta em aceitar e diz a Jane: “Não tem diamantes, não tem armas. Não tem armas, não tem guerra.” No entanto, não se trata de uma negação absoluta, uma vez que o filme parece supor um “bom uso” das armas. Assim, como os vilões afirmam necessitar de diamantes para conseguir armas para a Inglaterra, Jane explica para Tarzan: “A Inglaterra não deseja guerras. Mas, no mundo de hoje, ficar sem armas é como... como você entrar na selva sem a sua faca.

Você não procura os animais selvagens para atacar, eles atacam você”. Tarzan acaba cedendo, embora os vilões os estejam enganando.

Em alguns filmes, como *Tarzan and the Valley of Gold* (1966), o personagem usa armas com desenvoltura, longe da imagem do primitivo defensor da natureza à maneira de Johnny Weissmuller, que repudia as armas de fogo como signo da decadência da civilização. Logo ao início desse filme, que se passa no México, confrontando um homem que atira da arquibancada da arena na Plaza de Toros, Tarzan atira com uma arma que tomou de outro adversário (o qual já matou). Em contraposição à postura (aparentemente) antimoderna do Tarzan de Johnny Weissmuller, o Tarzan de Mike Henry (que durou apenas três filmes, em comparação aos doze de Weissmuller) assume uma postura pragmática, utilizando objetos modernos (de armas a tanques de guerra) para salvar as vítimas indefesas dos vilões. Até mesmo uma enorme garrafa de Coca-Cola que sem dúvida faz parte do *merchandising* do filme serve como arma para Tarzan, que a faz rolar sobre o adversário na arena da Plaza de Toros. Fazendo uso de objetos modernos os mais variados, Tarzan permanece uma figuração do primitivismo: quando o chefe de polícia lhe pergunta que munição precisa, ele responde “Preciso de uma boa corda, uma faca afiada e um pedaço de couro macio”.

Em *Tarzan, the Ape Man* (1932), o marfim impulsiona a narrativa como objeto de desejo de James Parker, pai de Jane, e Harry Holt, em expedição à procura da Escarpa Mutia, onde coincidentemente vive Tarzan e além da qual, acreditam, encontra-se um cemitério de elefantes. Ao final do filme, um elefante moribundo leva-os ao cemitério, enfim. Lá, Parker morre e, despedindo-se de Holt, Jane diz: “Eu vejo um grande safári liderado por você transportando marfim ao longo da costa. Só que, desta vez, não haverá perigo, pois estaremos aqui para protegê-lo durante o seu caminho.”/“I can see a huge safari with you at the head bearing ivory down to the coast. Only this time, there'll be no danger because we'll be here to protect you every step of the way.” Tudo se passa como se Tarzan e Jane constituíssem um entreposto avançado da exploração colonial, assegurando seu bom andamento como colonos brancos que garantem o contínuo fluxo de mercadorias da colônia para a metrópole. No *Tarzan, the Ape Man* de 1981, uma certa nostalgia imperial afeta a reaparição dos personagens e motivos narrativos de 1932, fazendo, por exemplo, Harry Holt dizer a Jane: “There are so many places in Earth left to be explored. So few men big enough to go in after them. Your father, I think he's big enough.”

Em contraposição ao desejo por riquezas que podem ser convertidas em valores monetários, característico em primeiro lugar de personagens brancos e ocidentais (e apenas em segundo lugar de personagens negros “decaídos”, por assim dizer), a filmografia de

Tarzan representa a África por meio de objetos primitivistas (desde escudos e lanças até máscaras e indumentárias rituais) cuja significação se concentra numa espécie de objeto emblemático da africanidade como selvageria/primitividade: o ídolo. Esses dois tipos de objetos – mercadorias e ídolos – eventualmente se reúnem como duas dimensões de um objeto, como é o caso do “Deus com Dedos de Esmeralda” que aparece em *Tarzan the Fearless* (1933): venerado como um ídolo pelos negros, o objeto carrega um enorme valor para os brancos, como Jeff, que ao encontrá-lo diz: “Ah, in Africa even dreams come true.” No entanto, a África se transforma rapidamente em um pesadelo para ele e Bob, numa transformação recorrente que será depois revertida sob a força de Tarzan, cuja lei pode apropriar a África. A ambivalência da África como sonho e pesadelo (DUNN, 1996, p. 156) remete ao seu estatuto de objeto-fetichismo do Ocidente. Como um fetiche, a África vem suprir, no discurso do Ocidente, uma lacuna que, ao mesmo tempo, ela assinala e evidencia.

Se o que está em jogo no discurso dos objetos movimentado variavelmente pela filmografia de Tarzan é a figuração do encontro entre Ocidente e África por meio de ícones emblemáticos – a dimensão de mercadoria como ícone do Ocidente civilizado e a dimensão de ídolo como ícone da África primitiva/selvagem –, ambos convergem, no entanto, para um mesmo ponto de fuga: a questão do fetichismo. É preciso pensar o fetichismo tanto no que diz respeito aos objetos representados nos filmes quanto no que diz respeito aos próprios filmes como mercadorias e fetiches.

#

No discurso dos objetos movimentado pela filmografia de Tarzan, a problemática do valor, que se manifesta sintomaticamente no tema do dinheiro e envolve a contraposição entre mercadorias e ídolos como metonímias de Ocidente e África, remete também a uma forma cultural de relação com os objetos que está intimamente relacionada ao colonialismo (embora não possa ser reduzida apenas a um efeito do mesmo): o museu. *O que está em jogo no discurso dos objetos da filmografia de Tarzan é a memória de gênero do museu, que se inscreve filmicamente como uma série descontínua, embora seus fragmentos se entrelacem sob o conceito de fetichismo.* A série do museu corresponde, na filmografia de Tarzan, ao projeto museológico de que participou e ainda participa o cinema.

A memória de gênero do museu remete a uma forma cultural de coleção e exibição de objetos dos mais variados tipos e procedências que depende de um processo de objetificação da cultura e da história. Nesse sentido, a série do museu articula o discurso dos objetos a representações imagéticas (visuais e sonoras) de elementos culturais objetificados. *Um museu imagético se projeta na filmografia de Tarzan como uma série de formas culturais*



*objetificadas, afetando as outras séries de memórias de gênero e toda a iconografia e a sonografia movimentadas pelos filmes. Analiticamente, a série do museu articula as questões inter-relacionadas, embora distintas, da história, da memória e do arquivo.*

Pode-se dizer que, de uma forma geral, *a filmografia de Tarzan constitui um arquivo de imagens visuais e sonoras da história da relação entre o Ocidente e a África (e outras partes do mundo, em menor grau) no período do colonialismo, desde o final do século XIX.* Os filmes refletem e refratam fenômenos como o colonialismo, a escravidão, o cristianismo missionário, o nazismo, entre outros, sob variadas formas diegéticas: administradores de distritos coloniais; viajantes exploradores; médicos missionários; comerciantes de escravos (sempre árabes); vilões nazistas; povos nativos, retratados como tribos primitivas, escravos e servos ou como remanescentes de civilizações, raças e cidades perdidas; etc. Para espectadores contemporâneos aos filmes, essas reflexões e refrações de fenômenos sociais e de sujeitos coletivos constituem uma espécie de registro histórico-etnográfico imaginativo do colonialismo e do imperialismo na África e além, projetando ideologicamente a missão civilizadora e a expansão econômica ocidental como fins legítimos. *A posteriori*, a partir do enquadramento do presente (como efeito de herança), o registro histórico-etnográfico imaginativo que os filmes projetam se inscreve como um museu imagético generalizado.

Na modernidade mundial, o museu constitui um espaço institucional privilegiado de relação com o passado e com a alteridade. De fato, na cultura da modernidade, marcada pela ideologia do progresso, o passado se dá como uma forma de alteridade, afastando-se cada vez mais da esfera da experiência. Por sua vez, na cultura do colonialismo que atravessa e constitui a modernidade, a alteridade recorrentemente se inscreve ideologicamente como uma figuração do passado europeu e ocidental, numa transformação da diferença cultural em distância temporal-espacial (FABIAN, 1983).

A prática da coleta, da classificação e da exibição de objetos em museus pertence a uma genealogia ocidental e passa por um espaçamento colonial, constituindo um movimento de viagem e retorno que envolve a expropriação e a apropriação de outras geografias, paisagens e sociedades. *O museu pertence ao campo de atividades destinadas, no sistema mundial colonial/moderno, à exibição doméstica dos objetos da conquista.* O museu imagético que se constitui na filmografia de Tarzan reproduz o projeto museológico da modernidade e acentua seus efeitos: se, num museu de História Natural ou de Antropologia, as metrópoles ocidentais exibem objetos da conquista de acordo com classificações e narrativas que envolvem um grau de ficção, de invenção e de fabricação, no museu imagético da filmografia de Tarzan, os objetos da conquista são movimentados dentro de narrativas

fantasiosas e apropriados para a criação de mundos diegéticos imaginários.

Entre a experiência de assistir *Tarzan, the Ape Man* (1932) na década de 1930 e a experiência de assistir o mesmo filme hoje, é notável uma expansão das dimensões do museu imagético. Antes, a exibição de objetos e artefatos dos nativos africanos e as imagens de animais e dos próprios nativos por si sós constituem um museu imagético que, entrelaçando as séries do zoológico, do zoológico humano e do travelogue, dá a ver e ouvir, para espectadores situados na domesticidade imperial (EUA e Europa), signos e imagens visuais e sonoras da diferença cultural, através da mediação ou filtro narrativo de Jane, de seu pai e de Harry Holt. Hoje, à dimensão museológica dessas imagens de objetos, animais e nativos acrescenta-se a dimensão museológica de que se investem as figuras dos brancos ocidentais.

Além de operar *a posteriori*, a generalização da sensibilidade museológica opera na construção mimética e diegética de um filme mais recente, *Greystoke: The Legend of Tarzan, Lord of the Apes* (1984), que assume uma postura museológica em relação à cultura do colonialismo e à domesticidade imperial. Projetando-se para além da filmografia de Tarzan, a generalização da sensibilidade museológica está relacionada aos desdobramentos históricos que têm sido reunidos sob o nome de “pós-modernidade”. Andreas Huyssen (1995, p. 14) sugere que “a museal sensibility seems to be occupying ever larger chunks of everyday culture and experience”, de modo que “the museum can indeed no longer be described as a single institution with stable and well-drawn boundaries. The museum in this broad amorphous sense has become a key paradigm of contemporary cultural activities.”

Em *Greystoke* (1984), o museu imagético se desenrola em todas as suas complicações, tornando o filme um objeto privilegiado para a discussão da série do museu. A produção, dirigida por Hugh Hudson (que dirigira *Chariots of Fire* em 1981), recorre predominantemente a uma matriz melodramática, deixando os elementos de aventura que marcam a filmografia de Tarzan em segundo plano, embora não estejam ausentes. A relação com *Chariots of Fire* no nível da direção, o contexto político em que se situa (a Inglaterra de Margaret Thatcher) e as principais características formais, temáticas e iconográficas de *Greystoke* permitem localizar o filme no “revival of British production in the mid-1980s”, como um exemplo do “cycle of quality costume dramas” que Andrew Higson (1993, p. 109) chama de “heritage films”. Sua exemplaridade, no entanto, permanece singular, insinuando dimensões e questões que Higson não chega a interrogar.

De acordo com Higson (1993, p. 112), os “heritage films” pertencem a uma indústria da herança ou do patrimônio (*heritage industry*) que “developed as a vital part of contemporary tourism and related service industries such as the leisure industry, which of

course embraces cinema”. No entanto, o modo de produção dos filmes não é industrial em si: “they function within a *cultural* mode of production, as distinct from Hollywood's *industrial* mode of production” (p. 110). A forma de relação com o passado que está implicada nos “heritage films” faz parte de uma tendência mais ampla que não pode ser restrita à Inglaterra de Thatcher, relacionando-se com o que Higson (1993, p. 112) chama de “postmodern culture”: “The heritage industry may transform the past into a series of commodities for the leisure and entertainment market, but in most cases the commodity on offer is an image, a spectacle, something to be gazed at”.

Nos filmes, de acordo com Higson (1993, p. 112), “a fascination with styles displaces the material dimensions of historical context”: “the past is displayed as visually spectacular pastiche, inviting a nostalgic gaze that resists the ironies and social critiques so often suggested narratively by these films” (p. 109). Nesse sentido, há uma contradição entre espetáculo e narrativa.

A nostalgia e o pastiche são, para Higson (1993, p. 112), as principais formas pós-modernas de representação da história: “[t]he past is reproduced as flat, depthless pastiche, where the reference point is not the past itself, but other images, other texts. The past as referent is effaced, and all that remains is a self-referential intertextuality”.<sup>15</sup>

De fato, uma relação intertextual – entre obra literária e adaptação cinematográfica – está na base de uma das características de *Greystoke* que Higson (1993, p. 110) atribui aos “heritage films”: “an authorship that, at least in the case of literary adaptations, is doubly coded”. No entanto, enquanto os principais exemplos de Higson, que interroga enfaticamente a relação entre os “heritage films” e a nação britânica, são de cineastas britânicos adaptando obras de escritores britânicos, *Greystoke* é uma adaptação de *Tarzan of the Apes* (1912), escrito pelo estadunidense Edgar Rice Burroughs. Nesse sentido, o exemplo de *Greystoke* exige o deslocamento de um enquadramento nacional a um enquadramento transnacional que seja capaz de discernir e interrogar uma comunidade anglo-estadunidense de interesses.

Afastando-se do ritmo de ação e aventura que é comum na filmografia de Tarzan, a narrativa de *Greystoke* enfatiza a duplicidade do protagonista, dividido entre a genealogia aristocrática que é chamado a assumir, como John Clayton, e a vida na selva que conhece desde o primeiro ano de vida, como uma criança selvagem que cresce entre macacos na África, como Tarzan (o nome de 'Tarzan' é mencionado apenas no título do filme, nunca no decorrer da narrativa). Girando em torno da angústia de Tarzan, o filme demonstra a

---

<sup>15</sup> Questiono alguns dos argumentos de Higson na leitura que proponho de *Greystoke*, procurando discernir o interesse crítico de sua discussão e as generalizações problemáticas que realiza no decorrer da mesma.

predominância de uma preocupação por “character, place, atmosphere, and milieu”, em vez de “dramatic, goal-directed action”, que Higson (1993, p. 117) atribui aos “heritage films”. O ritmo da narrativa permanece lento e episódico, com “a preference for long takes and deep focus, and for long and medium shots, rather than close-ups and rapid cutting” (p. 117). Essas escolhas são comuns nos “heritage films” e, para Higson, transmitem uma noção de estabilidade que contrasta com os conflitos e inquietações da narrativa.

Higson vê uma disjunção entre a instabilidade comunicada pelo enredo e a estabilidade sugerida pelo espetáculo, isto é, entre o melodrama e a *mise-en-scène*. Um ponto crucial do argumento de Higson (1993, p. 113) consiste na afirmação de que a visualidade, o espetáculo e a *mise-en-scène* predominam sobre a narrativa, o enredo e o melodrama, tornando os conflitos críticos secundários e trazendo para primeiro plano a dimensão do passado como um conjunto de imagens a serem contempladas: “The image of the past in the heritage films has become so naturalized that, paradoxically, it stands removed from history: the evocation of pastness is accomplished by a look, a style, the loving recreation of period details – not by any critical historical perspective.”

O argumento de Higson (1993, p. 115) leva em conta um elemento presente em *Greystoke*: a imagem recorrente de “an imposing country house in extreme long shot and set in a picturesque, verdant landscape”. A imagem da propriedade e da mansão herdadas por Tarzan é de importância singular no filme, remetendo à iconografia do gênero “heritage film” junto com os “costumes, furnishings, objets d’art and character-types that traditionally fill those properties” (p. 115). Higson (1993, p. 114) escreve que os “heritage films” são “fascinated by the private property, the culture and values of a *particular* class”, acrescentando que, “[b]y reproducing these trappings outside of a materialist historical context, they transform the heritage of the upper classes into the national heritage: private interest becomes naturalized as public interest”.

Uma cena em que Tarzan/John Clayton passeia com seu avô, Lord Greystoke, corrobora a interpretação de Higson. Caminhando perto do muro que delimita a propriedade, Lord Greystoke fala a John de sua importância, enfatizando que ele nunca deve vendê-la: “Mantém todos fora. E a nós, dentro.”/“Keeps them out. Keeps us in.” “A terra é a vida desta família.”/“Land is the life of this family.” Tudo se passa como se a propriedade representasse alegoricamente o império britânico (um tropo recorrente nos “heritage films”) e Tarzan/John fosse o herdeiro nacional, retornando de desventuras imperiais para assumir a riqueza. Embora Higson não mencione *Greystoke* nos textos discutidos aqui, ele (1993, p. 110) afirma que os “heritage films” representam para a Inglaterra “an essentially pastoral national identity

and authentic culture: 'Englishness' as an ancient and natural inheritance, *Great Britain, the United Kingdom*".

Para Higson (1993, p. 113), os "heritage films" "render history as spectacle, as *separate* from the viewer in the present", transmitindo uma idéia de "timelessness rather than historicity" e produzindo "a *fantasy* of conspicuous consumption, a fantasy of Englishness, a fantasy of the national past". A fantasia sobre o passado nacional acaba sendo também uma fantasia sobre o imperialismo britânico. Higson (1993, p. 123) nota que a maioria dos filmes "chronicle the corrupt and decadent last days of imperialist power, a period when that power was already coming under attack, the pure identity becoming tainted, and the culture in decline". Um episódio de *Greystoke* representa esse imperialismo decadente. Numa vila colonial, entram em cena personagens que representam tipos históricos numa espécie de museu da decadência imperial: dos nativos ao oficial branco, os personagens tipificam parte da história da relação entre o Ocidente (sobretudo a Inglaterra e a Bélgica) e a África.

Entre os personagens do museu imagético do imperialismo ocidental, destaca-se o belga Phillippe D'Arnot. Seus comentários são ácidos e irônicos em relação aos membros da expedição britânica que é designado a acompanhar e que terminará com o encontro entre ele e Tarzan. O ponto de vista do personagem constitui uma posição crítica do imperialismo britânico, autorizada pela economia da narrativa, ridicularizando os personagens já caricaturais que compõem a expedição. De fato, o estatuto de D'Arnot como um oficial representando o Congo Belga permanece politicamente ambíguo e o filme não aborda esta questão histórica, corroborando a idéia de Higson de que o passado nos "heritage films" aparece desprovido de perspectiva (mas isso não significa que todo o filme seja desprovido de profundidade e de perspectiva, como um pastiche).

Além de D'Arnot, o personagem de Tarzan está relacionado de forma tensa e ambígua com o imperialismo e, além disso, com a nação britânica alegorizada na propriedade Greystoke. Quando D'Arnot e Tarzan, em sua trajetória até a Inglaterra, chegam a um bar e hospedaria na vila colonial, em meio a figuras decadentes do imperialismo, há uma bandeira britânica pendurada na parede sobre um quadro de "rules". A bandeira e a parede onde está acabam queimadas por Tarzan quando ele salva D'Arnot dos homens que tentam espancá-lo. Higson (1993, p. 123) sugere que os "heritage films" produzem fantasias imperialistas: "conservative responses to a collective, postimperialist anxiety". A bandeira queimada sugere um misto de ansiedade e culpa em relação à violência do imperialismo e, a meu ver, não está relacionada necessariamente a uma postura conservadora: Tarzan queima o passado imperialista britânico, numa espécie de sublimação catártica. Em todo caso, ele não

herda a nação britânica – ao fim do filme, Tarzan volta para o que chama de “home”, o que os outros chamam de “Africa”.

Para Higson (1993, p. 123), “[e]ven those films that develop an ironic *narrative* of the past end up celebrating and legitimating the *spectacle* of one class and one cultural tradition and identity at the expense of others through the discourse of authenticity, and the obsession with visual splendors and period details”. Argumentando que, nos “heritage films”, a visualidade predomina sobre a narrativa, a *mise-en-scène* necessariamente se sobrepõe ao melodrama, Higson transforma um processo ambivalente de negociação fílmico-textual em uma hierarquia fixa que não chega a se consolidar de forma definitiva em *Greystoke* e, talvez, tampouco em filmes que o próprio Higson usa como exemplos. Ademais, permanecem discutíveis os significados que Higson (1993, p. 112) parece dar como garantia de seu argumento, apontando o que estaria faltando aos “heritage films”: “the past itself”, “the past as referent” e “the material dimensions of historical context”, entre outras. Higson parece contrapor a história e o passado como referente, de um lado, à nostalgia e o passado como fantasia, de outro. Meu argumento é que a relação entre história e nostalgia, referencialidade e fantasia, permanece ambivalente, resolvendo-se apenas em arranjos contingentes de sentido.

Higson parece reconhecer a ambivalência do processo de negociação entre espetáculo e narrativa e a ambivalência da nostalgia, notando a forma como os “heritage films” a resolvem, segundo ele (1993, p. 124): “[n]ostalgia is then both a narrative of loss, charting an imaginary historical trajectory from stability to instability, and at the same time a narrative of recovery, projecting the subject back into a comfortably closed past”.

Em outro texto, Higson (1996, p. 233) sugere que os “heritage films” apresentam uma “museum aesthetic”, afirmando que “the past is delivered as a museum of sounds and images, an iconography of display” (1993, p. 115). No limite de seu argumento, Higson (1993, p. 117-118) afirma que “this is not a narrative cinema, a cinema of story-telling, but something more akin to [...] the cinema of attractions”. A meu ver, o museu imagético da filmografia de Tarzan articula o princípio da atração, que fundamenta a dimensão do espetáculo, e o princípio da distração, que fundamenta a dimensão da narrativa cinematográfica.

#

Em *Tarzan's Secret Treasure* (1941), o encontro entre o Ocidente e a África é mediado por um discurso dos objetos que acaba por envolver o próprio filme como forma inscrevendo o aparato cinematográfico na série do museu. No acampamento noturno da expedição, que Tarzan guia até a cidade perdida que Elliot deseja alcançar, após Boy ver a lua

por um telescópio, todos assistem a projeções fílmicas que mostram alguns objetos da civilização e a representam mimeticamente.



*Tarzan's Secret Treasure, 1941*

Parte dessa cena de projeção de imagens da civilização na selva pode ser lida como uma reinscrição da cena do fonógrafo, em que o encontro da figura do primitivo com a tecnologia mimética do fonógrafo coloca em jogo algumas ansiedades modernas. Nesse encontro, encena-se a pretensa superioridade da civilização ocidental. No entanto, o primitivismo ideológico que habita a filmografia de Tarzan em geral e orienta a cena do fonógrafo inverte o discurso da superioridade da modernidade ocidental. A figura do primitivo opera como um suplemento de sentido que vem reinvestir a modernidade com a fascinação que ela projeta sobre a alteridade colonial. Os objetos da civilização, tão banais e sem mágica para olhos familiares, recebem um reinvestimento de sentido, por meio do olhar infantil de Boy e Tumbo, dos nativos carregadores que acompanham a expedição, de Tarzan e

até mesmo de animais que observam a partir dos galhos das árvores ao redor. Esse movimento de reinvestimento de sentido na modernidade por meio de um desvio pelo primitivo é assim descrito por Michael Taussig (1993, p. 208), referindo-se ao fonógrafo como uma “talking machine”:

To take the talking machine to the jungle is to emphasize and embellish the genuine mystery and accomplishment of mechanical reproduction in an age where technology itself, after the flurry of excitement at a new breakthrough, is seen not as mystique or poetry but as routine. Taking the talking machine to the jungle is to do more than impress the natives and therefore oneself with Western technology's power [...]; it is to reinstall the mimetic faculty as mystery in the art of mechanical reproduction, reinvigorating the primitivism implicit in technology's wildest dreams, therewith creating a surfeit of mimetic power.

A cena da projeção encerra uma remissão a uma cena inaugural que faz parte da mitologia de origem do cinema: uma locomotiva se aproxima, na tela, assustando os espectadores. No entanto, neste filme de Tarzan, uma conotação racial complica o quadro: os negros nativos ocupam o lugar espectadorial diante da imagem da locomotiva e se tornam assim objeto do riso do espectador do filme ao se assustarem (como se diz que os espectadores europeus teriam se assustado ao ver a imagem semelhante de um trem se aproximando em um famoso filme dos irmãos Lumière). Os brancos não se assustam.



*Tarzan's Secret Treasure*, 1941

A comicidade do susto dos negros diante da imagem da locomotiva é ressaltada na seqüência do filme por um paralelismo de conotações racistas que compara os negros com um macaco: Chita vai ao telescópio, direciona-o para a tela da projeção e vê, ampliada, outra imagem de locomotiva que se aproxima, assustando-se com a estridência cômica que lhe é característica.





*Tarzan's Secret Treasure, 1941*

Entrando em cena, o aparato fílmico não é, contudo, comentado com a mesma fascinação que é dedicada aos objetos representados. Ao contrário de apagá-lo, isso chama atenção para ele e para o que pode significar em termos metalinguísticos, ao remeter à dimensão do próprio filme que assistimos como um objeto reproduzível que, sendo o produto de uma tecnologia mimética, dá-se como mercadoria e fetiche: um produto que carrega valor de troca e valor de signo em múltiplos fluxos de circulação e especulação econômico-imaginária.

## A economia política do nome de 'África'      O círculo econômico e o transbordamento

Abordar Tarzan implica levar em conta os regimes da propriedade privada no capitalismo: 'Tarzan' é marca registrada, *trademark* ou *tradenome* (®) de propriedade de Burroughs desde 1913, pertencendo atualmente à corporação criada pelo autor em 1923 para capitalizar os lucros do que escrevia. A detenção do *copyright* de 'Tarzan' pela Edgar Rice Burroughs Inc. procura governar a proliferação do personagem e garantir o princípio econômico do retorno circular dos valores, da circulação, demarcando seu pertencimento a uma genealogia ocidental.

Qu'est-ce que l'économie? Parmi ses prédicats ou ses valeurs sémantiques irréductibles, l'économie comporte sans doute les valeurs de loi (*nomos*) et de maison (*oikos*, c'est la maison, la propriété, la famille, le foyer, le feu du dedans). *Nomos* ne signifie pas seulement la loi en général, mais aussi la loi de distribution (*nemein*), la loi du partage, la loi comme partage (*moira*), la part donnée ou assignée, la participation. Une autre sorte de tautologie implique déjà l'économie dans le nomique comme tel. Dès qu'il y a loi, il y a partage: dès qu'il y a *nomie*, il y a économie. Outre les valeurs de loi et de maison, de distribution et de partage, l'économie implique l'idée d'échange, de circulation, de retour. La figure du cercle est évidemment *au centre*, si on peut encore le dire d'un cercle. Elle se tient au centre de toute problématique de *oikonomia*, comme de tout le champ économique: échange circulaire, circulation des biens, des produits, des signes monétaires ou des marchandises, amortissement des dépenses, revenus, substitution des valeurs d'usage et des valeurs d'échange. Ce motif de la circulation peut donner à penser que la loi de l'économie est le retour — circulaire — au point de départ, à l'origine, à la maison aussi. On aurait ainsi à suivre la structure *odysseïque* du récit économique. *Oikonomia* emprunterait toujours le chemin d'Ulysse. (DERRIDA, 1991c, p. 17-18).

O nome de 'Tarzan', no curso de suas refrações multimidiáticas, por força da lei econômica que enquadra seus giros, se voltará sempre a um retorno: legalmente, sua circulação está orientada por uma teleologia, suas refrações se inscrevem sob um mandato de retorno à domesticidade de uma corporação, sediada na cidade de Tarzana, na Califórnia, nos Estados Unidos da América.

A cidade assumiu o nome de 'Tarzana' em 1927, em referência e em reverência a Tarzan e a Edgar Rice Burroughs, que comprara um terreno na região em 1915 e lhe dera o nome de "Tarzana Ranch". Entre 1915 e 1927, Burroughs dividiu a terra em lotes que vendeu para uso residencial, assim como foi feito com fazendas próximas. Sem pretender abordar aqui a história de Tarzana, antes e depois de Burroughs, é preciso apontar, em todo caso, a partir e para além do que liga Tarzan a Tarzana – uma região cuja história se inscreve entre o rural e o urbano – a questão do duplo vínculo de Tarzan com a cidade e o campo, o urbano e o

rural como espaços de investimentos econômicos, tanto financeiros quanto imaginários.

Assim, a lei econômica e o mandato de retorno de Tarzan à ERB Inc., a Tarzana, se deixam atravessar por um duplo vínculo: o pertencimento de Tarzan a uma genealogia ocidental, sempre retornando à domesticidade de Edgar Rice Burroughs incorporando-se a si mesmo, remete tanto à cidade e à modernidade urbana industrial quanto ao campo e a uma certa ideologia nostálgica em que o campo aparece como “natureza”, a um enquadramento que produz o campo como espaço de uma reserva suplementar de experiência (por exemplo: no turismo rural, seja com promessas de calma ou aventura; num movimento ecológico ambientalista e na ideologia das “reservas naturais”; nos esportes radicais que se voltam ao contato com a “natureza indomada”; etc.).

Tarzan consigna uma inadequação à cidade – suas viagens a contextos urbanos são recorrentemente figuradas com a tensão, cômica ou séria, do desajuste – e um desejo pastoral pelo campo como natureza intocada – seu território na “selva africana” é muitas vezes construído como uma utopia de idílio pastoral.

Entre o campo e a cidade, Tarzan torna legível, no idílio pastoral como uma das principais formas de representação da África na filmografia de Tarzan, uma figuração de classe social: o modo de vida suburbano familiar (típico, por exemplo, dos EUA, embora não esteja restrito ao país) projetado na África. A economia que procura governar a circulação do nome de 'Tarzan' movimentava o nome de 'África' a partir de um lugar de enunciação centrado no modo de vida suburbano familiar estadunidense e em seus desdobramentos globais.

A lei econômica procura conter o nome de 'Tarzan', hoje, no registro de uma marca corporativa, capitalizando suas refrações, censurando sua disseminação, reunindo o capital de seus giros. A estrutura odisséica – de viagem dispersiva e retorno re(con)stitutivo – da narrativa econômica configura uma teleologia que destina o nome de 'Tarzan' à domesticidade dos Estados Unidos, enquadrando-o como sujeito imperial.

Há, contudo, diversos produtos referenciados no nome de 'Tarzan' que não foram autorizados pela ERB Inc. Gabe Essoe (1968, p. 203) menciona o controle exercido sobre o uso do nome de 'Tarzan' pela ERB Inc. como uma limitação a imitações, assinalando contudo a dificuldade de conter efetiva e completamente suas apropriações não-autorizadas:

Spoofs on Tarzan using his actual name have been limited because of the strict control exercised over the film rights to the character. However, protecting these rights in the realm of unauthorized adventure films has been as difficult as it has been in the field of book and magazine publishing.

De fato, Essoe (1968, p. 203-208) cita alguns dos inúmeros exemplos possíveis que é interessante levar em conta para pensar o que está em jogo nas restrições corporativas da ERB Inc. sobre o nome de 'Tarzan': o que é reprimido e o que é promovido pelo *copyright*?

The earliest known unauthorized Tarzan movie was *The Adventures of Chinese Tarzan*. Produced by the Hsin Hwa Motion Picture Company of Singapore in 1940, it was to have been the first of a series. The Apeman was incredibly portrayed by one Peng Fei, and Lee Cha Cha appeared as Jane Porter. Although the picture played to long lines in Shanghai, no sequels materialized.

Alongside unauthorized productions were pirated films. While in New York on business in 1944, Sol Lesser was called by a Turkish film distributor who told him that he had a Turkish Tarzan film for sale. Intrigued by the idea, Lesser set up a screening of the film, after which he confiscated it legally.

[...]

Ralph Rotmund, long-time general manager of ERB, Inc., in 1954 stopped production of a series of Tarzan films in India after three had been made. Apparently, the Berar Region-based operation had ground out quick films for distribution in Nigeria.

In 1963, unauthorized activity increased horrendously, due to the erroneous idea that certain Tarzan properties were in the public domain. [...]

Cosmopolis Films, a French distributor now reportedly in bankruptcy, was prevented by ERB, Inc., and Banner Productions from handling an Italian-made Tarzan film called *Tarzan, Roi de la Force Brutale*. The film, which was made by Italia Produzione and Coronet Produzioni, starred Joe Robinson as the Apeman. It was seized and released only when the producers agreed to change the lead character's name to *Thaur* before showing it anywhere.

In another suit, Weintraub's lawyers confiscated the negative to *Tarzan chez les Coupers de Têtes*, a French film made by an Italian company.

While in Paris for the above case, counsel for Burroughs and Banner also kept Liberal Films from distributing a Russian-made picture called *Tarzan des Mers*, which dealt with an amphibious man, Iktiandre [...]. The film was eventually exhibited under the title of *The Amphibious Man*.

A fourth picture, *Tarzan and the Jewels of Opar*, was stopped after three days of production in Jamaica. Robert Hodes, then legal counsel and now general manager of ERB, Inc., won an injunction against Jamaica Pictures Ltd., headed by Sherman S. Krellberg and Sandy Howard, and filming was permanently suspended in November 18, 1964.

[...]

Things were not over by any means. A quick trip to Czechoslovakia prevented distribution of a movie called *The Death of Tarzan*. And when a new U.S. company headed by director Ray Denis and scripter Ron Haydock announced plans to shoot *Jungle Tales of Tarzan* in Thousand Oaks, California, Hodes informed them of ERB, Inc.'s legal position. [...]

Hodes then learned that Sargaam Chittra, Ltd., an Indian movie company, had cranked out ten Tarzan films between 1963 and 1965. An Indian wrestler named Darasingh played the Jungle Lord in the first four: *Rocket Tarzan*, *Tarzan and Delilah*, *Tarzan and King Kong* and *Tarzan Comes to Delhi*. The role then went to a younger fellow called Azad, who completed six films co-starred with "the beautiful Chitra as his mate." Their pictures were: *Tarzan and Cleopatra*, *Tarzan and the Gorilla*, *Tarzan's Beloved*, *Tarzan and Magician*, *Tarzan and Captain Kishore*, and *Tarzan and Circus*. [...]

As with the Indian films made in the early fifties, these "quickie" productions were exclusively for distribution in Nigeria. And as before, further activity was stopped and existing negatives seized.

Os comentários de Essoe estão imbuídos de um tom laudatório que preza pela

propriedade da marca registrada de 'Tarzan' e promove a lei econômica de retorno à domesticidade da ERB Inc. No entanto, as informações que oferece revelam que *a propriedade da marca registrada de 'Tarzan' opera como uma censura* que incide tanto na domesticidade imperial quanto em territórios estrangeiros, projetando-se globalmente a partir do aparato jurídico estadunidense. Há ainda outros exemplos de apropriações não-autorizadas do nome de 'Tarzan'. Nos Estados Unidos, livros como *Tarzan and the Silver Globe* (1964), *Tarzan and the Cave City* (1964), *Tarzan and the Snake People* (1964), *Tarzan and the Abominable Snowmen* (1965) e *Tarzan and the Winged Invaders* (1965), assinados sob o pseudônimo de Barton Werper, foram retirados do mercado e as cópias restantes ainda à venda foram destruídas (STEPHAN, 2008). Em outras partes do mundo, a popularidade transnacional de Tarzan deu ensejo a diversas apropriações localizadas do personagem que permaneceram durante muito tempo desconhecidas pela ERB Inc., que não as reconhece e não as autoriza.

De acordo com o israelense Eli Eshed (1999)<sup>16</sup>, após a tradução para o hebraico, na década de 1930, de alguns dos livros de Tarzan escritos por Burroughs, a popularidade do personagem cresceu exponencialmente. Ao movimento de crescimento da popularidade correspondeu a criação de narrativas de Tarzan a partir de Israel, isto é, narrativas cuja trama – envolvendo viagens interplanetárias e no tempo, invasões alienígenas e outros elementos característicos do universo da ficção científica – projeta e movimenta, ainda em torno do nome de 'África', ansiedades ideológicas que fazem parte do processo de construção do Estado-nação israelense. Uma das conseqüências da refração de Tarzan pelo prisma de Israel reside na exacerbação da representação dos árabes como antagonistas, um tropo que remete a alguns dos livros de Burroughs e a muitos dos filmes.

Entre inúmeras apropriações e imitações israelenses de Tarzan, destaca-se Dan-Tarzan, que Eshed descreve como “a Zionist answer to Tarzan”. Segundo Eshed, Tarzan, Dan-Tarzan e outros lutam, nas narrativas israelenses, contra inimigos árabes, eventualmente aliados com nazistas em planos de dominação da África e/ou do mundo. A África representada nas narrativas israelenses permanece na maioria das vezes uma África sob dominação colonial britânica. No entanto, Eshed sugere que as narrativas de Tarzan “simbolizam” um “interesse” israelense na África, especificamente no âmbito do Estado-nação, em busca do estabelecimento de relações internacionais com nações emergentes, recentemente independentes. Nesse sentido, ele dá o exemplo de narrativas em que Tarzan

---

<sup>16</sup> Eli Eshed assina um livro em hebraico sobre Tarzan em Israel, cujo título traduzido para o inglês é *Tarzan in the Holy Land: The Adventures of Tarzan in Israel*.

aparece ajudando na luta pela independência em Biafra (região da Nigéria), além de sugerir a existência de uma identificação de israelenses com Tarzan como o arauto da civilização entre os selvagens, além de ser um herói que enfrenta e impede várias tramas malignas de nazistas e árabes.

Em países árabes, entretanto, Tarzan também se difunde como um ícone cultural, desde os romances de Burroughs até os filmes, chegando a refrações localizadas que passam por outros prismas nacionais e coletivos. Segundo James R. Nesteby (1981, p. 39)<sup>17</sup>, as narrativas de Tarzan compõem “one of the most influential cultural myths of the twentieth century”. A região que Nesteby denomina largamente como “Arábia”, da qual fazem parte o Iêmen, o Líbano e a Síria, entre outros países, está permeada pelo “mito” de Tarzan, apesar do retrato em geral negativo de árabes (e de negros) que esse mito promove, segundo Nesteby. Ao menos no final da década de 1970 (que é o período a que se referem os principais exemplos do autor), no Iêmen (que é o foco empírico da argumentação do autor), Tarzan e seu universo chegam sob formas tão variadas em sua difusão quanto poderosas em sua cotidianidade: tiras de jornais diários estrangeiros (como o *Indian Express* ou o *Kuwait Times*), histórias em quadrinhos publicadas na Síria e no Líbano, filmes que já estiveram em cartaz em alguns cinemas locais (embora haja uma predominância de filmes egípcios e indianos) e outros artefatos variados, como figuras de plástico distribuídas em caixas de cereal para café-da-manhã e embalagens de gomas de mascar, entre outros.

Seja em Israel, onde é descrita e analisada por Eshed no contexto da formação do Estado-nação, seja no Iêmen, onde é descrita e analisada por Nesteby como um signo da colonização cultural da “Arábia” pela “cultura popular americana”, seja em diversas outras partes do mundo, a popularidade de Tarzan passa por uma política da narrativa que encerra uma dimensão de imposição e dominação (ênfaticada por Nesteby) e descerra uma dimensão de negociação e ressignificação (ênfaticada por Eshed). Entre a dimensão de dominação e a dimensão de ressignificação, a política da narrativa que habita e orbita 'Tarzan' se deixa marcar por uma ambivalência.

Meu objetivo aqui não envolve a leitura analítica de todas as refrações de Tarzan. Antes, ao citar a existência de produtos referenciados no nome de 'Tarzan' que não foram reconhecidos e autorizados pela ERB Inc., quero sugerir um argumento formal sobre a condição de possibilidade da economia da marca de 'Tarzan'. Orientada por uma destinação de retorno à domesticidade da ERB Inc., a economia da marca se abre e se constitui pela

---

<sup>17</sup> O texto de James R. Nesteby, intitulado “Tarzan of Arabia: American popular culture permeates Yemen”, é citado por Eli Eshed e descrito por ele como “a counter part to my article about Tarzan in Israel”.

iterabilidade como possibilidade estrutural: a possibilidade de citação, enxerto e reiteração – a diferença criativa que se encerra, como uma cripta, como um segredo, em cada repetição – constitui uma condição para a emergência de 'Tarzan'.

A lei econômica do retorno censura a disseminação (re)iterativa da marca de 'Tarzan' e demarca uma destinação teleológica orientada para a domesticidade imperial. Sulcando o espaço aberto da destinerrância, uma destinação econômica se impõe como uma censura que ali encontra sua condição negativa e essencial. A contingência se torna necessidade: a errância de 'Tarzan' se torna o pano de fundo necessário para que alguma lei econômica venha tentar dar forma a seus giros.

Como marca, em sua iterabilidade, o nome de 'Tarzan' se deixa habitar e se constitui sempre já por uma contra-lei de transbordamento que perturba sua destinação econômica. A citacionalidade amplificada da marca, a iterabilidade constitutiva de 'Tarzan', como um devir-errante irrestrito, antecede a lei que procura governar seus giros. A condição de possibilidade da lei econômica do retorno é a viagem dispersiva, o devir-errante da marca, o princípio de errância que a habita e constitui: a destinerrância como condição da destinação. Um princípio de errância constitui a condição de possibilidade da lei da destinação econômica ao retorno re(con)stitutivo.

Assim, a marca registrada de 'Tarzan' se deixa habitar pela possibilidade de escapar ao mandato econômico do retorno, por uma perturbação da teleologia que a destina à domesticidade da ERB Inc. e, talvez, pela possibilidade de transbordar o enquadramento imperial na imaginação da África (e do mundo). Talvez: a disseminação da marca de 'Tarzan', como os exemplos de Israel e dos países árabes indicam, não está necessariamente entrelaçada a uma interrogação da nomenclatura ocidentalista da 'África', nem a um transbordamento do enquadramento imperial ou a qualquer questionamento da colonialidade como estrutura de dominação política. *Nenhuma teleologia política – seja colonial, anticolonial, pós-colonial etc. – governa de forma absoluta ou necessária a disseminação (re)iterativa de 'Tarzan'. O nome de 'Tarzan' constitui um campo de batalha.*

No curso de sua história, o nome de 'Tarzan' não cessa de passar por diferentes lugares culturais e históricos, que se poderia, simplesmente e sem qualquer comentário suplementar, denominar “contextos”, se o valor de contexto e a lógica da contextualização não pertencessem à lei econômica que está aqui em questão. Nas passagens transculturais do nome de 'Tarzan', sua genealogia ocidental permanece em segundo plano, embora não completamente apagada – é possível ler por baixo da rasura. O pertencimento de 'Tarzan' a uma genealogia ocidental se suplementa pelo pertencimento de 'Tarzan' a uma história

transcultural. (O que está em jogo, como se poderá entrever aos poucos, aqui e além, para dizê-lo rapidamente, é o pertencimento de Tarzan ao sistema mundial colonial/moderno.)

A genealogia ocidental de 'Tarzan' constitui um enquadramento de leitura, dando a suas ficções plausibilidade e crédito dentro de uma moldura imperial, procurando garantir a propriedade de um ~~em~~ texto – isto é, tanto um contexto próprio (em que se pode compreender a atribuição de significado em jogo nas ficções protagonizadas pelo personagem) quanto a propriedade, a posse, a possessão de um texto, 'Tarzan®'. O que uma consideração da história transcultural de 'Tarzan' opera é o transbordamento do enquadramento genealógico, uma passagem além das bordas do Ocidente, inscrevendo-o no espaçamento transcultural que constitui o colonialismo. A desterrância torna necessário um enquadramento transcultural de leitura de 'Tarzan' e de suas ficções.

Sua genealogia ocidental inscreve 'Tarzan' e as representações da África que o orbitam e habitam num enquadramento que, censurando a disseminação (re)iterativa da marca, procura produzir uma teleologia do retorno à domesticidade imperial. A história transcultural de 'Tarzan' ressalta aquilo que, na disseminação (re)iterativa da marca, escapa à censura e encaminha para fora da teleologia imperial, para outras teleologias. Se o enquadramento de leitura contido na genealogia ocidental de 'Tarzan' delimita uma teleologia imperial, o enquadramento de leitura exigido pela história transcultural de 'Tarzan' delimita, em última instância, uma teleopoética – um fazer imaginativo, um trabalho da imaginação que se estende através das distâncias e entretece os lugares sociais e históricos num tecido inacabado, por fazer, por vir.

Jacques Derrida (1994c, p. 50) elabora a noção de teleopoética como um jogo entre *tele* e *télé*, isto é, entre o movimento da finalização (como tornar completo, acabado, bem como levar a um fim, o que envolve destinar a uma finalidade) e o movimento da distância (como abertura e remissão a um outro lugar, o que envolve uma deriva):

*Teleiopoïôs* qualifie, dans un grand nombre de contextes et d'ordres sémantiques, ce qui *rend* absolu, parfait, achevé, terminé, accompli, fini, ce qui *fait* venir à terme. Mais qu'on nous permette de jouer aussi avec l'autre *télé* – celui qui dit la distance et le lointain, car c'est bien d'une poétique de la distance à distance qu'il s'agit ici [...].

A noção de teleopoética designa o entrelaçamento, em todo ato e em todo evento imaginativo, de uma poética da criatividade – o tornar completo, o levar a termo da criação e da invenção – e de uma poética da distância – o reenvio a outro lugar e a outra parte, o espaçamento que torna a criação sempre interminável e configura a performatividade iterativa



da marca: toda criação, como 'Tarzan', está aberta a múltiplas reelaborações, sem garantias de retorno a qualquer origem suposta ou sonhada. Gayatri Spivak (2003, p. 45) escreve sobre a imaginação como “an instrument for giving in, without guarantees, to the teleopoietic gaze of others”, definindo a teleopoética como “reconstellating”, “copying (rather than cutting) and pasting”, “editing” (p. 34). Penso que, na passagem do enquadramento de leitura implicado na genealogia ocidental de 'Tarzan' àquele implicado em sua história transcultural, o que está em jogo é a abertura de 'Tarzan' para o “olhar teleopoético de outros/as”, isto é, o reconhecimento e a exploração da destinerância para a invenção de outras formas de imaginar a 'África', por vir, por fazer. Imaginar a 'África', isto é, a constelação de questões que se associa ao nome de 'África' (raça, animalidade etc.).

Os exemplos de refrações de Tarzan – estadunidenses, israelenses, árabes, indianas, chinesas etc. – que ultrapassam e cindem em vários sentidos a teleologia econômica de retorno à domesticidade imperial remetem para a questão da criatividade, da cultura como criatividade e invenção (WAGNER, 1981). O transbordamento da genealogia ocidental em direção à história transcultural de 'Tarzan' se configura como uma teleopoética. A invenção (*poiesis*) de um transbordamento imaginativo se torna o horizonte da análise e marca a necessidade de transformar a questão da (i)legibilidade da 'África' em 'Tarzan' em uma questão poética, além de hermenêutica, sobre o trabalho da imaginação transcultural na produção de coletividades e pertencimentos. A teleopoética perturba o pertencimento, mas não o nega: a genealogia ocidental de 'Tarzan' permanece legível por baixo das rasuras operadas em sua história transcultural. Como uma rasura, impulsionando a escrita de um “s” no lugar do “c”, a teleopoética exacerba o pertencimento.

Em seus itinerários globais, o nome de 'Tarzan' atravessa inúmeras paisagens culturais, carregando representações da África que imprimem suas marcas nos comércios da imaginação. Se pertencem a uma genealogia ocidental que remete à modernidade, as narrativas de Tarzan tanto refletem e refratam (nos elementos de que são feitas) quanto orbitam e habitam (na circulação a que estão sujeitas) uma história transcultural que remete ao colonialismo e à colonialidade como condições constitutivas da modernidade. O que está em jogo no limiar entre a genealogia ocidental e a história transcultural das narrativas de Tarzan é uma ambivalência que as atravessa, marcando diversos elementos que as compõem: o protagonista, entre primitivo e civilizado, entre branco e negro; as séries de memórias de gênero menores, entre a ideologia que governa a teleologia narrativa e descontinuidades potencialmente críticas.

O co-pertencimento das narrativas de Tarzan a uma genealogia ocidental e a uma

história transcultural se dá como uma forma de pertensimento – um pertencimento tenso, silenciosamente perturbado – ao sistema mundial colonial/moderno. O maquinário narrativo que procura governar a filmografia de Tarzan tende à neutralização do pertensimento e à reafirmação teleológica do ocidentalismo, produzindo representações da África enquadradas pelo que chamo de nomenclatura ocidentalista da 'África'. Minha leitura e análise dos filmes busca exacerbar o pertensimento e possibilitar a abertura de algum espaçamento teleopoético, de algum transbordamento imaginativo. A desconstrução da teleologia ocidentalista do maquinário narrativo que orienta a filmografia de Tarzan se torna possível através de uma teleopoética do transbordamento.

## Animalidades

## A máquina antropológica

As aventuras de Tarzan passam necessariamente pela reiteração de uma diferença que é, contudo, repetidamente colocada em questão (embora jamais desconstruída ou desfeita): a diferença entre o humano e o animal. A história de Tarzan está relacionada a uma ansiedade em torno da diferença entre humano e animal: criado por macacos, Tarzan, o homem-macaco, encena a passagem do animal ao humano. Em torno da figura de Tarzan, movimenta-se, em primeiro plano, um imaginário moderno do “homem-macaco”, caracteristicamente evolucionista, e reutilizam-se, em segundo plano, elementos de um imaginário mítico sobre “crianças selvagens”, que remete a tempos mais antigos e à figura do “macaco-homem”.

Giorgio Agamben (2007a) argumenta que a diferença entre humano e animal precisa ser incessantemente (re)produzida na cultura ocidental por um “dispositivo irônico” (p. 63) que é articulado de formas diferentes, embora simétricas, entre antigos e modernos:

Tenemos así la máquina antropológica de los modernos. Ella funciona [...] excluyendo de sí como no (todavía) humano un ya humano, esto es, animalizando lo humano, aislando lo no-humano en el hombre: *Homo alalus*, o el hombre-simio. [...] Exactamente simétrico es el funcionamiento de la máquina de los antiguos. Si en la máquina de los modernos, el afuera se produce mediante la exclusión de un adentro y lo inhumano, animalizando el humano, en la de los antiguos el adentro se obtiene mediante la inclusión de un afuera, el no-hombre a través de la humanización de un animal: el mono-hombre, el *enfant sauvage* o el *Homo ferus*, pero, también y sobretudo, el esclavo, el bárbaro, el extranjero como figuras de un animal con formas humanas. (AGAMBEN, 2007a, p. 75-76)

Seja em sua versão antiga, seja em sua versão moderna, e sobretudo na articulação das duas versões, a máquina antropológica pertence ao maquinário narrativo que procura governar a filmografia de Tarzan, produzindo a diferença entre humano e animal de forma articulada à produção da diferença colonial. A produção da diferença que constitui o horizonte teleológico das narrativas fílmicas passa por uma hierarquização que obedece ao ocidentalismo como ideologia e imaginário: o homem branco ocidental ocupa a posição privilegiada, subordinando outras posições de sujeito.



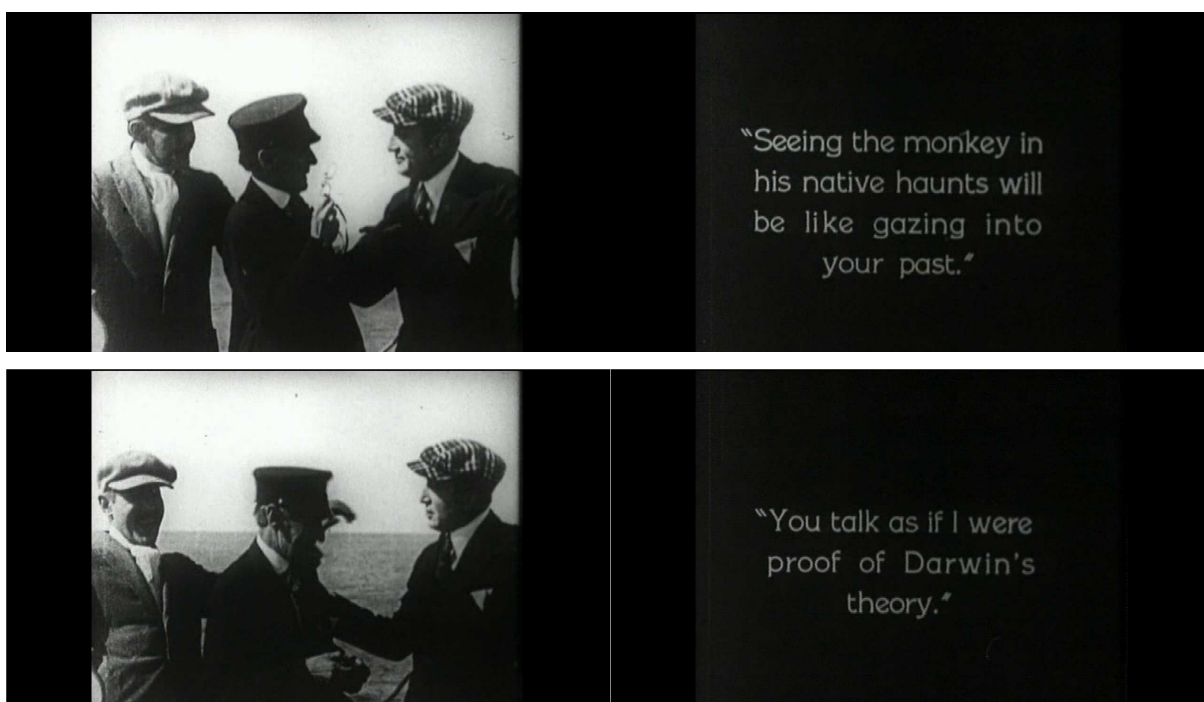
*Tarzan of the Apes, 1918*

A seqüência inicial de *Tarzan of the Apes* (1918) demarca o movimento pelo qual a série do zoológico se desdobra em direção à personificação da diferença entre humano e animal na figura de Tarzan: um macaco encerra a seqüência dando lugar ao vulto de uma criança que se espreguiça após o despertar. A montagem sugere o movimento da evolução: o despertar do humano, após o animal, a partir do macaco. A evolução filogenética, o tempo longo da espécie, é condensada e deslocada na figuração ontogenética que imprime à justaposição do macaco e do humano um sentido temporal unilinear: após o despertar, segue o crescimento até a idade adulta. Uma “criança selvagem”, Tarzan representa o ponto crítico da evolução, assumindo o epíteto de “homem-macaco”.

Em relação ao traçado da fronteira entre humano e animal, as narrativas de Tarzan entrelaçam as formas antiga e moderna de produção da diferença, sendo que a máquina antropológica dos modernos enquadra os elementos da máquina antropológica dos antigos. Na figura de Tarzan estão condensados discursos difusos em outros elementos formais e em outros componentes de suas narrativas: Tarzan é, em vários momentos, tanto o homem-macaco quanto o macaco-homem. Chita, chimpanzé que acompanha Tarzan em vários dos filmes, condensa a referência ambígua à humanização do animal, ao “macaco-homem”, que acompanha a referência à animalização do humano, tematizada no personagem de Tarzan como “homem-macaco” e reiterada na produção da diferença colonial através da versão fílmica do zoológico humano, que animaliza os colonizados. Assim, estão articuladas as

versões antiga e moderna da máquina antropológica ocidental. Isso torna Tarzan e seu universo um *locus* privilegiado de interrogação da máquina antropológica, de questionamento da maneira pela qual a máquina moderna opera a apropriação de elementos da máquina antiga.

Como uma epígrafe ao filme de 1918 (e prolongando-se em marcadores de capítulos), a seqüência inicial antecipa e capitaliza parte do que se desenrolará na narrativa e remete à imagem da evolução do homem a partir do macaco, bem como às semelhanças e diferenças que os aproximam e os separam. A genealogia do imaginário moderno do “homem-macaco” remete a noções de biologia que se desenvolveram e se difundiram no contexto do colonialismo, envolvendo nomes como Carl von Linné (Lineu) e Charles Darwin. Em *Tarzan of the Apes* (1918), quando um grupo de cientistas e parentes dos pais de Tarzan decide ir até a África após ter ouvido as notícias da sobrevivência do garoto trazidas por Binns, que o encontrou, a “teoria de Darwin” entra em cena com efeitos cômicos.



*Tarzan of the Apes*, 1918

Se a seqüência inicial da passagem entre animal e humano tem em discursos evolucionistas, associados recorrentemente às teorias de Darwin, um modelo e uma moldura, a piada em torno da “teoria de Darwin” tematiza parcialmente os discursos evolucionistas. A comicidade do diálogo nos intertítulos reside numa espécie de mal-entendido ocasionado pelo mesmo deslizamento entre filogenia (o tempo longo da espécie) e ontogenia (o tempo curto

do indivíduo) que ocorre na seqüência inicial do filme: como se o passado que supostamente poderá ser observado pertencesse a um indivíduo e não a uma espécie.

Dentro do horizonte sócio-político da interrogação da máquina antropológica nas narrativas de Tarzan, é notável que a diferença entre humano e animal é demarcada de forma articulada ao traçado da diferença colonial. É no movimento de demarcar ambas as fronteiras que as narrativas de Tarzan comentam a ansiedade moderna em relação à destruição da experiência. Tudo se passa como se essa ansiedade pudesse ser apaziguada com o traçado firme das fronteiras entre humano e animal, civilizado e primitivo (e, para todos os efeitos, homem e mulher, branco e negro etc.). No sonho projetado em torno de Tarzan, uma certa humanidade parece pretender reencontrar a si mesma e assegurar-se da fronteira que a separa da animalidade, construindo em fantasia “uma existência que se basta a si mesma”, nas palavras de Benjamin (1994, p. 119).

Se o sonho segue o cansaço, se a fantasia responde a uma vida diária infinitamente complicada e fatigante, como argumenta Benjamin, sonhar uma diferença segura entre humano e animal, como as aventuras de Tarzan fazem, é uma resposta à ansiedade em torno da percepção moderna do “frágil e minúsculo corpo humano” de que fala Benjamin (1994, p. 115), à condição da vida na modernidade como vida nua, como objeto de uma biopolítica (AGAMBEN, 2002). O sonho, porém, não se dá como um complemento. Sobra um resíduo sintomático que precisa ser interrogado para que se torne possível deter o maquinário.

Ambas máquinas pueden funcionar tan sólo instituyendo en su centro una zona de indiferencia en la que debe producirse – como un *missing link* siempre faltante porque ya virtualmente presente – la articulación entre lo humano y lo animal, el hombre y el no-hombre, el hablante y el viviente. Como todo espacio de excepción, esta zona está en verdad perfectamente vacía, y lo verdaderamente humano que debe producirse es tan sólo el lugar de una decisión incesantemente actualizada, en la que las cesuras y sus rearticulaciones están siempre de nuevo deslocalizadas y desplazadas. Lo que debería obtenerse así no es, de todos modos, una vida animal ni una vida humana, sino sólo una vida separada y excluída de si misma, tan sólo una *vida desnuda*.

Y frente a esta figura extrema de lo humano y de lo inhumano, no se trata tanto de preguntarse cuál de las dos máquinas (o de las dos variantes de la misma máquina) es mejor o más eficaz – o, más bien, menos sangrienta y letal –, como de comprender su funcionamiento para poder, eventualmente, detenerla. (AGAMBEN, 2007a, p. 76)

O trabalho de sonho da nomenclatura ocidentalista da 'África' – orientando-se pela dupla demarcação da diferença entre humano e animal e da diferença colonial – produz também um excesso que resta inassimilável, uma zona de indeterminação. A suplementaridade que opera no traçado da aventura, entretecendo modernidade e

colonialidade como condições de existência, opera também no traçado da biopolítica, entretecendo o humano e o animal no próprio movimento de separá-los. É preciso tornar legível a dupla complementaridade que constitui a relação das narrativas de Tarzan com a modernidade – tanto o suplemento experiencial da aventura quanto o suplemento vital da máquina antropológica.

Em *Greystoke: The Legend of Tarzan, Lord of the Apes* (1984), por meio de uma reconstituição de época que procura situar o contexto em que Tarzan surge e entra em contato com a Europa, do final do século XIX às primeiras décadas do século XX, os discursos sobre a diferença entre humano e animal que estão em jogo tanto na história natural quanto na teoria da evolução são colocados em cena e tematizados pela narrativa, em vez de constituírem seu modelo e sua moldura, como na seqüência inicial do filme de 1918.

Ao final do filme, em meio às tentativas de inserção de Tarzan (nome da dimensão selvagem do personagem) nos círculos sociais aristocráticos que acompanham seu título de Lord Greystoke, ele vai como John Clayton (nome da dimensão civilizada do personagem) acompanhado por sua noiva Jane, à inauguração da “Greystoke Gallery” no Museu Britânico, dedicada à origem das espécies e financiada pelo falecido Lord Greystoke, avô de Tarzan. Ali, Tarzan toma o lugar de Clayton e se deixa tomar por um desconforto difuso em relação aos animais expostos no local, enquanto Sir Evelyn, o encarregado da direção do Museu, discursa sobre sua “recente e desastrosa expedição à África Ocidental”/“recent, ill-fated expedition to West Africa”, durante a qual foi coletada boa parte dos espécimes exibidos na Galeria: “Um empreendimento imbuído do espírito de Charles Darwin, que nos ajudou a entender a origem das espécies”/“An enterprise wholly in the spirit of Charles Darwin, helping us to understand the origin of our species”.

Saindo por uma porta lateral, fugindo da visão dos animais empalhados e imóveis na Galeria, Tarzan vai a um prédio menor fora do museu, sobre cuja porta de entrada se pode ler “Reichmann Institute”. Dentro, Tarzan entra por uma porta onde se pode ler “Department of Anatomy” e, abaixo, “Laboratory”. Tarzan encontra, na parte de trás da sala, diversos animais mortos ou presos, até que, em uma das paredes, o homem-macaco olha com atenção para um quadro onde se pode ler “The Comparative Anatomy of Primate Species” escrito sobre desenhos de um homem e de um macaco. A câmera nos mostra o quadro com uma ênfase dramática e irônica:



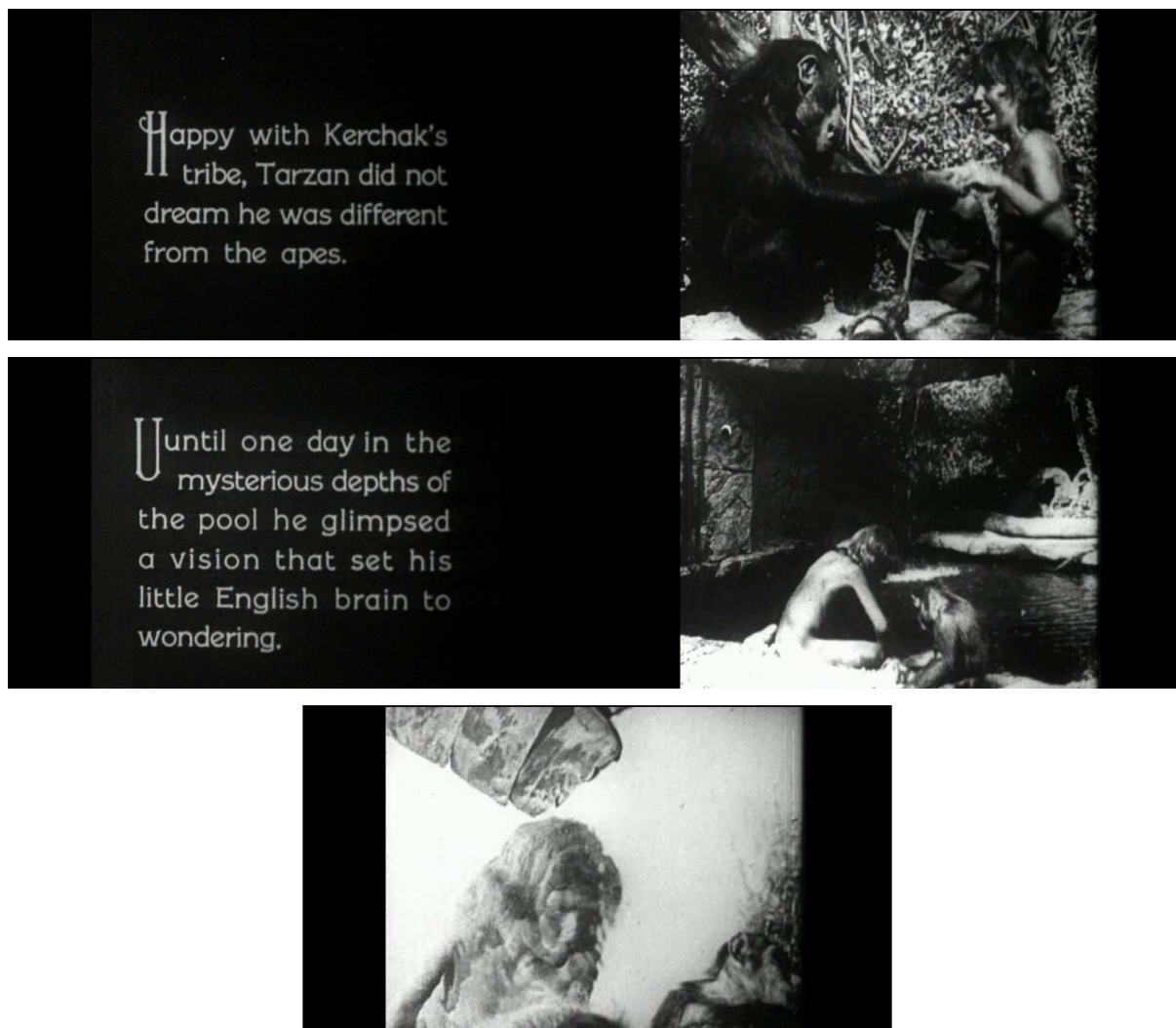
*Greystoke: The Legend of Tarzan, Lord of the Apes*, 1984

Em *Greystoke*, a máquina antropológica dos modernos entra em cena no compasso de uma espécie de angústia primitivista e ecológica. Após ver o quadro comparativo, Tarzan acaba encontrando um dos macacos que fazia parte do grupo em que viveu sua infância, aquele que considera seu pai, pois era o companheiro daquela que o pegou do berço e o criou. Libertando-o da jaula em que se encontra, Tarzan sai com ele para as ruas de Londres. No meio da confusão, sobre uma árvore, os dois atraem uma multidão e o macaco acaba morrendo após ser acertado por um tiro de um policial. Tarzan chora e grita por seu pai, numa cena que pode ser considerada o ponto culminante da angústia primitivista e ecológica capitalizada pelo filme. Tarzan retorna à África, para viver na selva, longe da civilização que matou seu pai e que violenta a vida animal – seja literalmente, como na cena da morte do pai, seja metaforicamente, como na educação dos impulsos animais de Tarzan para transformá-lo em John Clayton. Como em toda a filmografia de Tarzan de uma forma geral, um primitivismo ideológico governa a teleologia da narrativa de *Greystoke*, reproduzindo sem abalos, embora invertidos, os esquemas valorativos que orientam a máquina antropológica e o maquinário narrativo ao qual pertence.

#

Uma das cenas mais importantes da máquina antropológica nas narrativas de Tarzan consiste no momento em que o personagem olha seu próprio reflexo na água parada de um lago. No filme *Tarzan of the Apes* (1918), reproduz-se essa cena narcísica invertida.





*Tarzan of the Apes, 1918*

Os intertítulos fazem uso de um idioma melodramático, marcado por um racismo cientificista que inscreve o cérebro sob o signo da nação inglesa, delimitando uma orientação narrativa linear. As imagens, embora construídas de acordo com convenções que se enquadram ao idioma dos intertítulos, carregam uma polissemia que transborda o quadro, remetendo tanto ao mito de Narciso quanto ao jogo de espelhos que marca, na máquina antropológica moderna, a identidade-na-diferença entre homem e macaco.

Se a narrativa, através dos intertítulos, contém a imagem do reflexo de Tarzan ao lado do macaco numa teleologia da diferença entre humano e animal como diferença racial – no intertítulo seguinte, Tarzan é definido como uma “criança de outra raça” (*child of another race*) – a imagem do reflexo, por outro lado, refrata outros sentidos. Enquanto Narciso se apaixona pelo próprio reflexo na água, o reconhecimento da diferença de Tarzan se dá como um trauma. Ademais, o tema do reconhecimento comunica a cena narcísica invertida com a problemática da produção da diferença entre humano e animal na máquina antropológica

moderna, tal como operada por Lineu.

*Homo sapiens* no es, por lo tanto, ni una sustancia ni una especie claramente definida; es, más bien, una máquina o un artificio para producir el reconocimiento de lo humano. Según la sensibilidad de la época, la máquina antropogénica (o antropológica [...]) es una máquina óptica [...] constituida por una serie de espejos en los que el hombre, mirándose, ve su propia imagen siempre deformada en rasgos de mono. *Homo* es un animal constitutivamente “antropomorfo” (esto es, “parecido al hombre”, según el término que Linneo usa constantemente hasta la décima edición del *Systema*), que tiene que, para ser humano, reconocerse en un no hombre (AGAMBEN, 2007a, p. 58-59)

A figura do macaco desempenha um papel ambivalente na máquina antropológica dos modernos: marca ao mesmo tempo uma proximidade inelutável e uma distância irreduzível. Na filmografia de Tarzan, sua articulação mais eficaz e crucial é Chita, chimpanzé que aparece em alguns dos filmes como parte da família de Tarzan (embora nos livros de Burroughs os macacos antropóides sejam inimigos dos chimpanzés). Em *Tarzan and the Huntress* (1947), por exemplo, Boy se recusa a vender Chita a uma expedição de caça para zoológicos, dizendo: “Cheetah's just like one of the family”. A figura de Chita se situa numa encruzilhada entre a familiaridade implicada em sua domesticação e a estranheiridade implicada em sua animalidade, como forma radical de alteridade.

Nos filmes protagonizados por Johnny Weissmuller, Chita ajuda Jane nas tarefas domésticas, segundo uma leitura possível, como uma criança que aprende os afazeres, socializando-se em família, ou, segundo outra leitura possível, como uma serviçal. Em todo caso, comicamente, Chita desempenha travessuras infantis em meio a suas tarefas. Em *Tarzan's Secret Treasure* (1941), por exemplo, Chita mexe ovos para Jane e, depois, esta a manda lavar a louça, acrescentando que seja sem malabarismos, para não quebrar nada. Seja como uma criança que aprende os afazeres domésticos, seja como uma serviçal, Chita constitui comicamente, em sua ambivalência, uma instância de articulação do potencial metafórico da animalidade: *a figura do animal, singularmente a do macaco, como uma matriz metafórica para a compreensão, o comentário e a reflexão sobre as relações humanas.*

Em *Tarzan and the Great River* (1967), cuja narrativa se passa no Brasil, há personagens semelhantes que desempenham funções similares, como o chimpanzé do capitão Sam. Junto com o garoto Pepe, Sam leva medicamentos para um hospital missionário. A certa altura, o chimpanzé, à maneira de Chita (que também está no filme) pega o quepe do capitão. Sam o tira dele e dá um pano no lugar, dizendo: “No meu barco, todo mundo trabalha.” Chita olha enquanto o chimpanzé limpa o barco. Nesse sentido, a estranha familiaridade de Chita

condensa elementos que se encontram difusos em toda a filmografia de Tarzan (seja em personagens semelhantes, seja em outros componentes dos filmes).

Entre familiaridade e estranheiridade, entre domesticação e alteridade, a figura de Chita possibilita a articulação entre a série do zoológico e a série do zoológico humano, conforme o dispositivo da máquina antropológica, reenviando à *série do circo: a inscrição de pequenos espetáculos nas narrativas fílmicas, números de apresentação que recordam as atrações de circos, configurando uma memória de gênero que permeia toda a filmografia de Tarzan.*

O famoso meio de transporte associado ao homem-macaco, sobre as árvores por meio de cipós, pertence à série do circo: em *Tarzan, the Ape Man* (1932), por exemplo, as cenas do personagem passeando pelas árvores foram realizadas com a ajuda de trapézios especiais elaborados por Alfredo Codona e com profissionais do circo atuando como dublês, os Flying Codonas, como informa David Fury (1994, p. 69). Além disso, as filmagens da série do zoológico que envolvem interação entre humanos e animais envolvem o trabalho de treinadores, muitos dos quais pertencentes a circos e ao universo das feiras populares e espetáculos que o orbita. Nesses exemplos, a memória de gênero do circo atua como um princípio criativo que, fora do quadro e da diegese, configura o espaço fílmico.

Entretanto, em inúmeras ocasiões, a série do circo e seus espetáculos se tornam parte do mundo diegético, indo para dentro do quadro. Em *Tarzan's Desert Mystery* (1943), a mágica Connie Bryce viaja pelo deserto rumo à cidade de Bir Herari: os espetáculos mágicos são um pretexto para que possa se aproximar do Príncipe Selim, entregando-lhe uma mensagem em nome dos EUA que o avisa do perigo representado pelo vilão Paul Hendrix. Nesse sentido, a teleologia da narrativa subordina as atrações, cujo objetivo é distrair os olhares de todos para possibilitar que Connie avise Selim: a distração constitui o objetivo, o fim, o *telos* da atração, subordinando-a a seu jogo narrativo linear, maniqueísta e melodramático. A certa altura de *Tarzan's Desert Mystery*, Chita participa da trama, oferecendo números circenses a diversos personagens, habitantes de Bir Herari, enquanto Connie tenta levar a mensagem a Selim. Assim, Chita serve à teleologia da narrativa, num movimento que constitui uma forma extrema de sua domesticação.

Em *Tarzan the Magnificent* (1960) – cujo título remete à atmosfera das apresentações circenses – em Mantu, uma vila colonial, enquanto a narrativa orbita a decisão de Tarzan sobre o que fazer com o criminoso que está levando até as autoridades, Coy Banton, abre-se um enxerto da memória de gênero do circo: Chita diverte um grupo de pessoas com estripulias e, em torno dela, ouvem-se risadas infantis, como as que desperta um

animal circense ou mesmo um palhaço.

*Tarzan's New York Adventure* (1942) envolve a entrada em cena do circo como instituição moderna de entretenimento (não somente como uma memória de gênero e um espetáculo que remete ao universo cultural do circo): Boy é levado para Nova York por Buck Rand, que vai à África com a intenção de capturar animais para seu circo e acaba encontrando o garoto, descobrindo sua capacidade de comandar um trio de pequenos elefantes, além de outros animais, como aprendera com Tarzan. Buck se interessa em explorar o potencial circense do garoto e, num momento em que os personagens crêem que Tarzan e Jane morreram, aproveita para levá-lo consigo. Chita, servindo à teleologia da narrativa, acorda Tarzan e Jane antes que um incêndio os mate. O casal parte para os EUA em busca de seu “filho”. Em Nova York, o circo em que Boy trabalha aparece como uma instituição de exploração inautêntica dos animais (e do garoto), em contraposição à selva de Tarzan, na qual os espetáculos de Chita e de outros animais, bem como outros elementos circenses, podem ser oferecidos ao espectador como uma atração sem problemas.

A operação da máquina antropológica se manifesta de forma crítica na viagem de Jane, Tarzan e Chita pela metrópole estadunidense: o homem-macaco e o chimpanzé (uma espécie de macaco-homem) caminham pelas ruas e pelos prédios da cidade com as mãos dadas, num entrelaçamento de humano e animal. A certa altura, após Jane telefonar para um clube noturno em busca de Boy, Chita pega o telefone e acaba repetindo a ligação. Um negro caracterizado como um faxineiro atende a chamada e, diante dos grunhidos de Chita, responde com um sotaque caricato, referindo-se ao chimpanzé como um “garoto de cor” (*colored boy*). A identificação do macaco como um negro obedece a um tropo do racismo – a figuração do negro como macaco – que habita e assombra a filmografia de Tarzan desde 1918: num deslizamento sintomático, uma publicidade do filme inaugural, *Tarzan of the Apes*, veiculada no *New York Times* do dia do lançamento, apresentava alguns atrativos da produção, mencionando a captura da mulher branca (Jane) por macacos, enquanto no filme o que acontece de fato é o rapto de Jane por um negro (FURY, 1994, p. 17).

Em torno de Chita e de personagens semelhantes a ela, naquilo que representam, permanece latente e é muitas vezes explicitado esse tropo do negro como macaco, que os dois filmes de *George of the Jungle* (1997 e 2003), recente paródia ocidental acrítica de Tarzan, tornam comicamente patente: a relação metafórica entre a figura do macaco e a figura do negro, cuja vigência discursiva está relacionada à operação da ideologia racista em sociedades (pós-)escravistas que, em países como os Estados Unidos e o Brasil, associam pessoas negras com trabalhos subalternos como o de empregados domésticos e serviços.

A figuração do negro como macaco que *George of the Jungle* parodia dentro de um regime de ridicularização está, contudo, aberta a outras conotações, a outros investimentos de sentido. Como possibilidade estrutural, ao ridículo como forma domesticada do cômico se adicionam o grotesco e a paródia, carregando uma ambivalência que nenhuma domesticação pode reduzir.

Com efeito, Chita não se reduz a uma figuração do racismo colonial/moderno. Sua comicidade guarda alguma ambivalência, oscilando entre o ridículo e o grotesco, o que a torna um *locus* interno à filmografia de Tarzan para a projeção de uma espécie de consciência paródica. Chita oferece ocasiões diegéticas em que os sujeitos envolvidos na produção dos filmes podem projetar uma perspectiva diferente em relação às representações audiovisuais movimentadas, aos personagens e aos enredos. Uma das estratégias discursivas e performáticas cruciais dessa consciência paródica consiste na mímica: a imitação do comportamento, de gestos e até mesmo de sons de outros personagens, inclusive e talvez sobretudo de Jane e Tarzan.

A comicidade de cenas em que Chita rouba objetos – por exemplo: garrafas de bebida alcoólica, como quando, em *Tarzan's Secret Treasure* (1941), rouba a garrafa de uísque de O'Doul e se embriaga; binóculos, máquinas fotográficas e outros instrumentos óticos e tecnológicos, com os quais se atrapalha e se assusta – abre espaço para momentos de mímica que assumem uma dimensão paródica. Em *Tarzan and His Mate* (1934), por exemplo, Chita aparece com um dos vestidos que Harry Holt mandara Martin Arlington trazer da Europa para Jane, imitando-a.

Um dos signos da ambivalência de Chita consiste em sua risada, que se enquadra simbolicamente na teleologia das narrativas – como uma confirmação e uma garantia do sucesso na sua realização, configurando o riso arrogante do poder – e, ao mesmo tempo, transborda diabolicamente o quadro, encerrando uma dimensão grotesca – como uma perturbação e um abalo do fechamento da teleologia das narrativas, sugerindo o riso incômodo do poder, em relação ao poder, sobre o poder.

Chita constitui uma oportunidade para a operação do princípio da atração no interior das narrativas fílmicas de Tarzan, governadas pelo princípio da distração para fechar o seu círculo teleológico. A atração encerra um potencial de quebra da continuidade narrativa e da homogeneidade diegética, perturbando a unificação espaço-temporal de que depende a eficácia simbólica dos filmes. O tempo das narrativas se abre para um outro tempo, não-linear, em suspenso. Um dos momentos privilegiados para a insinuação dessa abertura são aqueles finais de filmes em que Chita performa alguma ação cômica que reenvia a elementos

da narrativa, a personagens e situações. Pode-se considerar esse tipo de final uma herança dos finais apoteóticos do primeiro cinema. Sobre estes, Gunning (2003, p. 48) escreve:

This capacity of an attraction to create a temporal disjunction through an excess of astonishment and display rather than the temporal unfolding essential to narrative explains one of the most interesting interactions between narrative form and the aesthetic of attractions, the apotheosis ending. This ending, which entered cinema from the spectacle theater and pantomime, provided a sort of grand finale in which principal members of the cast reappear and strike poses in a timeless allegorical space that sums up the action of the piece. The apotheosis is also the occasion for scenic effects through elaborate sets or stage machinery, as well as the positioning of the performers [...].

Como uma herança do final apoteótico domesticada para o cinema narrativo clássico, os finais com Chita constituem momentos em que a disjunção temporal da atração se entrelaça à linearidade narrativa baseada na distração, conforme um equilíbrio ambivalente entre a remissão ao que estava em jogo na narrativa fílmica que termina e a abertura de um espaço alegórico governado pela paródia.

Um exemplo importante consiste no final de *Tarzan Triumphs* (1943). Chita segura o rádio que um dos vilões nazistas utilizava para se comunicar com a Alemanha de Hitler. Oficiais tentam fazer contato pelo rádio e, diante dos sons simiescos de Chita, acabam concluindo que é o próprio Hitler e o saúdam com um “Heil! Hitler!”. Se, na filmografia de Tarzan em geral, a narrativa opera no sentido de domesticar Chita, em *Tarzan Triumphs* (1943), a força de domesticação consiste na propaganda de guerra: o objetivo político do filme enquadra e contém a abertura do espaço paródico em torno de Chita, canalizando a consciência paródica dentro da teleologia da narrativa. Colocando Chita no lugar de Hitler, o filme zomba do nazismo, ao preço de utilizar um signo caro ao racismo colonial/moderno: o macaco como figuração da inferioridade.

Um outro exemplo, que talvez configure um contra-exemplo, deve ser ressaltado. No final de *Tarzan Escapes* (1936), Chita imita comicamente o grito de Tarzan: sua mímica reenvia de forma ambivalente a esse signo privilegiado da superioridade do personagem, recompondo a teleologia ocidentalista e colonialista da narrativa e, ao mesmo tempo, por um deslizamento, insinuando sua perturbação e até mesmo sua interrupção. O grito de Tarzan, que representa como um fetiche a teleologia ocidentalista e colonialista que procura governar sua filmografia, é ridicularizando e se torna objeto de um riso que guarda potenciais perturbadores. Como escreve Homi Bhabha (1998, p. 137) sobre a mímica colonial:

A ambivalência da mímica – quase, mas não exatamente – sugere que a cultura colonial fetichizada é potencial e estrategicamente uma contra-apelação insurgente. [...] Sob o disfarce da camuflagem, a mímica, como o fetiche, é um objeto parcial que radicalmente reavalia os saberes normativos da prioridade da raça, da escrita, da história, pois o fetiche imita as formas de autoridade ao mesmo tempo que as desautoriza. De modo semelhante, a mímica rearticula a presença em termos de sua “alteridade”, exatamente aquilo que ela recusa.

O maquinário narrativo da filmografia de Tarzan procura re-conter e neutralizar a ambivalência de Chita por meio de sua subordinação ao eixo dominante das narrativas, à teleologia ocidentalista, colonialista e racista que as orienta. Em *Tarzan and the Slave Girl* (1950), por exemplo, Chita aplaude quando Tarzan mata um adversário, obedecendo ao esquema valorativo melodramático que organiza a aventura como um conflito entre o Bem e o Mal. Para que isso seja possível, impõe-se um equilíbrio entre a distração como princípio da narrativização do cinema clássico e a atração como princípio do espetáculo que remete ao primeiro cinema. Os finais de Chita, como heranças dos finais apoteóticos do primeiro cinema, evidenciam a instabilidade irreduzível do equilíbrio entre distração e atração.

Ao equilíbrio instável entre distração e atração que permeia as narrativas fílmicas e se explicita nos finais apoteóticos, no nível da forma, corresponde a ambivalência de Chita, entre confirmação simbólica e perturbação diabólica do esquema de valores que orienta as narrativas, no nível do conteúdo. Em ambos os níveis, a autoridade de Tarzan e a teleologia ocidentalista e colonialista que representa são imitadas por Chita, entre macaco como animal humanizado e negro como humano animalizado, de forma ao mesmo tempo ridícula e perturbadora, inócua e ameaçadora.

A ambivalência da autoridade colonial repetidamente passa de *mímica* – uma diferença que é quase nada, mas não exatamente – a *ameaça* – uma diferença que é quase total, mas não exatamente. E nessa outra cena do poder colonial, onde a história se torna farsa e a presença se torna “uma parte”, podem ser vistas as figuras gêmeas do narcisismo e da paranóia que se repetem furiosamente, incontrolavelmente.

No mundo ambivalente do “não exatamente/não branco” [*not quite/not white*], nas margens do desejo da metrópole, os *objetos fundadores* do mundo ocidental tornam-se os *objets trouvés* erráticos, excêntricos e acidentais do discurso colonial – os objetos parciais da presença. [...] A pele negra se divide sob o olhar racista, deslocada em signos de bestialidade, de genitália, do grotesco, que revelam o mito fóbico do corpo branco inteiro, não-diferenciado. (BHABHA, 1998, p. 138)

#

Se o jogo de espelhos da máquina antropológica deforma a imagem do homem em traços de macaco, exigindo que para ser humano ele se reconheça em um não-homem, a filmografia de Tarzan em que Chita aparece objetifica o jogo de espelhos e divide a

humanidade do homem entre a figura de Tarzan, um homem animalizado, e a figura de Chita, um animal humanizado. O reconhecimento da humanidade de Tarzan depende do reconhecimento da humanidade de Chita e reenvia, portanto, ao animal humano, à animalidade constitutiva da humanidade.

Na figura de Chita, a animalidade se dá como uma paródia da humanidade, enquanto na figura de Tarzan a humanidade se dá como uma paródia da animalidade. A máquina antropológica depende, na filmografia de Tarzan, de múltiplas formas da paródia – do grotesco ao ridículo – para continuar produzindo a diferença entre humano e animal. Ao mesmo tempo, resta uma ambivalente zona de indiferenciação que constitui o núcleo irreduzível e crítico de qualquer paródia, por mais que seja contida e neutralizada, por mais que se encontre domesticada.



## Mimeses

## A paródia e seus limites

Um fetiche pode ser definido como um objeto que suplementa uma falta, negando-a como uma metáfora e recordando-a como uma metonímia<sup>18</sup>. A metáfora e a metonímia constituem os tropos do fetichismo: em sua dimensão metafórica de nome substitutivo que visa afastar do que não se pode ou não se deve nomear, o fetiche opera como uma máscara que visa esconder um rosto; em sua dimensão metonímica de objeto substitutivo, o fetiche constitui uma figuração do rosto ausente por trás da máscara, da inominável falta que visava mascarar metaforicamente.

A produção dos filmes de Tarzan como narrativas fechadas num círculo teleológico ocidentalista obedece a uma configuração do cinema como fábrica de fetiches. O fechamento da narrativa cinematográfica clássica se enquadra numa lógica fetichista segundo a qual as ansiedades imaginárias da coletividade são supridas por objetos – os filmes como mercadorias feitas de representações e, assim, investidas do que Jean Baudrillard (1972) chama de valor/signo – que, no entanto, assinalam e reiteram suas aporias. Nesse sentido, os filmes de Tarzan constituem fetiches que, ao mesmo tempo, suprem (rasurando-as) e assinalam (evidenciando-as) ansiedades em torno da destruição moderna da experiência e dos becos sem saída do colonialismo, com narrativas construídas com representações visuais e sonoras estereotipadas, governadas por uma teleologia ocidentalista.

Os filmes se fecham como narrativas na medida em que obedecem a uma teleologia ocidentalista, a qual tem como fundamento um regime ficcional composto de representações estereotipadas. Na filmografia de Tarzan, o fetichismo da narrativa, que transforma os filmes em mercadorias fechadas, depende do fetichismo do estereótipo, que transforma as representações fílmicas em objetos fixos, compondo um museu generalizado que articula o que chamo de séries de memórias de gênero menores, as quais reenviam para outras linhas de força e pontos de fuga narrativos. Portanto, enquanto o fetichismo da narrativa depende do fetichismo do estereótipo, este encerra um potencial de desestabilização da forma dominante de narrativização na filmografia de Tarzan, remetendo às séries de memórias de gênero menores que perturbam o fechamento das narrativas.

Os próprios produtores dos filmes de Tarzan têm alguma consciência do fetichismo

---

<sup>18</sup> Giorgio Agamben (2007b, p. 60-62) discute as relações analógicas entre a metáfora e a metonímia como figuras de linguagem e o fetichismo como operação psíquica, numa discussão sobre “a obra de arte frente à mercadoria” (AGAMBEN, 2007b, Segunda Parte, p. 57-100). Além de Agamben, devo minha discussão do fetichismo, nesta e em outras partes do texto, a considerações de Homi Bhabha (1998, Capítulo III, p. 105-128), que remete à definição da metáfora e da metonímia como “tropos do fetichismo” (p. 119), numa discussão sobre o estereótipo como uma estratégia do discurso do colonialismo.

que fixa suas fórmulas narrativas e as representações que fabricam. Embora essa consciência se manifeste dentro da filmografia de Tarzan – predominantemente em torno da figura de Chita, que em alguns momentos (mas apenas em alguns) imita, parodia e satiriza outros personagens, distorce e ridiculariza elementos das narrativas, objetificando-os e deslocando-os – seu espaço privilegiado de manifestação consiste nas sátiras e paródias realizadas pelos próprios produtores dos filmes de Tarzan, ou em todo caso por cineastas, atores e equipe predominantemente, se não exclusivamente, ocidentais. Nessas produções, as coletividades ocidentais que demarcam o lugar de enunciação da filmografia de Tarzan podem rir das representações que produzem, assumindo uma posição ambivalente em relação a elas: a crença e a descrença simultâneas, a crença múltipla e dividida que acolhe contradições e aporias sem perturbações, muitas vezes com ironia e cinismo.

A consciência paródica que se projeta em torno da figura de Chita acolhe, dentro da filmografia de Tarzan, as imitações do personagem que proliferam em outras produções cinematográficas. Gabe Essoe (1968, p. 203) dá alguns exemplos do que chama de “satiric jabs at the Apeman by movie-makers”. Após o lançamento de *Tarzan, the Ape Man*, em 1932, a própria MGM lança um curta-metragem intitulado *Nature in the Wrong* (1932), no qual Tarzan é interpretado por Charlie Chase, um comediante magro que Essoe descreve como a antítese de Weissmuller. Em 1934, Jimmy Durante interpreta “Schnarzan” em *Hollywood Party* (1934), uma sátira a diversos produtos da indústria cinematográfica.

A paródia envolve, como uma forma de mimese distorcida, uma objetificação dos personagens, enredos e elementos fílmicos que toma por objeto. O processo de objetificação passa por uma seleção de aspectos que são, na paródia, enfatizados, exagerados e caricaturados: uma censura incide sobre a seleção, cujos critérios, parâmetros e marcos referenciais devem ser interrogados para que se possa situar os limites da paródia e compreender o que está em jogo na sua delimitação. Trata-se de interrogar as condições de possibilidade da mimese como diferença – a repetição-na-alteridade – atentando para aquilo que aprisiona a mimese ao mesmo e ao idêntico.

No curta-metragem *Kid'in' Africa* (1933), objetificam-se alguns dos elementos cruciais do imaginário sobre a África movimentado na filmografia de Tarzan. Uma leitura de *Kid'in' Africa* deve atravessar um duplo movimento: por um lado, trata-se de assinalar e analisar, em suas formas condensadas pela sátira, os elementos que compõem as representações da África produzidas na filmografia de Tarzan; por outro lado, trata-se de compreender e explicitar os limites da paródia e da sátira, interrogando seus pontos cegos.



*Kid'in' Africa*, 1933

O título encerra uma polissemia que remete tanto ao elenco de crianças – trata-se de uma produção de Jack Hays, dirigida por Charles Lamont, para a série “Baby Burlesk”, da Educational Pictures – quanto à brincadeira, ao ato de brincar, como horizonte de sentido do burlesco – a “Baby Burlesk” consiste numa série de filmes curtos (com atores infantis, em geral, entre 3 e 5 anos de idade) que satirizam longas-metragens de sucesso dos estúdios hollywoodianos da década de 1930 e outros eventos famosos à época. *Kid'in' Africa* satiriza tanto *Tarzan, the Ape Man* (1932) quanto *Trader Horn* (1931), remetendo também a outras produções cuja narrativa se passa na África. Em contraposição ao sintagma “Kid'in”, que pode ser desdobrado em “Kid(s) in” e “Kidding”, o nome de 'África' constitui o termo estável em torno do qual orbita a polissemia do título, segundo uma estrutura que se reproduz na construção da narrativa.

A estrutura cifrada pelo título se desdobra nos termos de uma narrativa sobre a expedição de Madame Cradlebait, que visa civilizar os canibais africanos: desde o início, o filme tem como pano de fundo uma construção deliberadamente estereotipada da África como uma terra de canibais que precisam ser civilizados, uma selva inóspita que o Ocidente branco pode e deve submeter a seu jugo – e ao seu jogo – civilizatório.



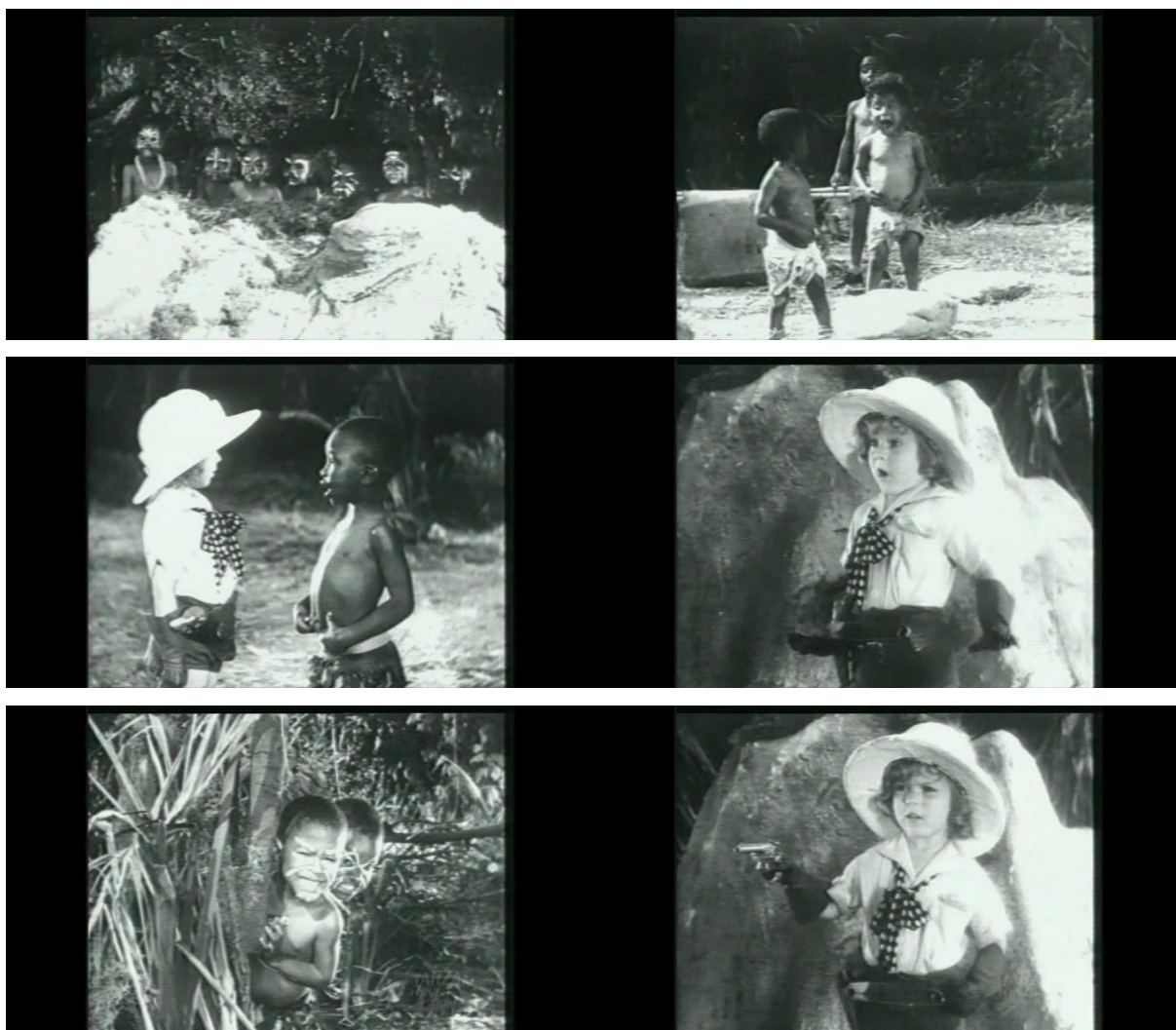
*Kid'in' Africa, 1933*

Desde o início, a música insinua e prefigura o tom satírico. Madame Cradlebait lidera sua “Missionary Cannibal Taming Expedition”, cujo lema é “Civilize the Cannibals or Bust”. As expedições ocidentais pela África constituem um *topos* recorrente na filmografia de Tarzan, remetendo ao que chamo de série do travelogue: o enxerto de elementos da memória de gênero dos relatos de viagem, especificamente dos travelogues como palestras ilustradas sobre viagens, em encadeamentos narrativos. Aqui, a expedição é composta pela líder branca e por um grupo de crianças negras que representam os carregadores de bagagem, tão comuns na filmografia de Tarzan, sobretudo na primeira metade do século XX (antes da descolonização). À ordem da Madame Cradlebait, os nativos põem no chão os objetos que carregam e se deitam para descansar.



*Kid'in' Africa, 1933*

Um dos nativos dorme sonoramente: a montagem entrelaça o exótico – a pele negra como signo da diferença – e o exófono – o ronco caricatural como signo cômico estereotipado com conotações animalizantes – para compor uma cena que reenvia ao que chamo de série do zoológico humano, a memória de gênero do zoológico humano inscrita na filmografia de Tarzan, que passa pela articulação de signos do exótico e do exófono para fabricar a alteridade africana.



*Kid'in' Africa, 1933*

No entanto, o momento de descanso é quebrado por outra instância da série do zoológico humano: canibais com os rostos pintados – remetendo à importância dos signos e marcas de segunda pele, suplementando a negritude da primeira pele, ou pele biológica (CARVALHO, 2008), para a construção do exótico na filmografia de Tarzan. A atuação das crianças exacerba o ridículo da fórmula dramática do ataque da expedição branca e de seus subordinados por inimigos africanos hostis: um por um, os nativos carregadores acordam,

gritam e correm, exceto aquele que ronca. Um deles avisa Madame Cradlebait, que se assusta, grita e, em seguida, saca sua arma. Tem início uma confrontação confusa, no compasso de uma música burlesca.



*Kid'in' Africa, 1933*

O carregador que dorme roncando se torna objeto de uma das cenas satíricas mais importantes do filme: um dos canibais despeja calmamente pitadas de sal sobre sua cabeça, como mostra um quadro do pote de sal, rotulado como se tivesse sido comprado pouco antes, em primeiríssimo plano. Essa cena se desdobra numa outra cena, pouco depois, que mostra a perseguição de um carregador por um dos canibais, munido de outro pote contendo o que agora sabemos ser sal, acompanhado pelo som de um relinchar e de cavalos correndo. Madame Cradlebait, por sua vez, utiliza um pedaço de pau para se defender de um canibal que tenta pegá-la pelo braço. Em seguida, diante de um dos carregadores, insiste em enfrentar os canibais: “These cannibals must be civilized!”. Mas uma pequena mão se insinua no canto

do quadro e Madame Cradlebait é capturada, para espanto do nativo com quem conversava.



*Kid'in' Africa, 1933*

Diante dos pedidos de ajuda da donzela em perigo, enquanto é temperada e cozinhada em um caldeirão, numa situação que configura e satiriza um motivo narrativo recorrente na filmografia de Tarzan, o tropo do resgate, Diaperzan – nome que remete às enormes fraldas utilizadas pelos atores – entra em cena com um grito imponente para convocar a ajuda de um elefante, assim como Tarzan convoca e comanda os animais que compõem o que chamo de série do zoológico: a inscrição fílmica de um zoológico imagético em encadeamentos narrativos. Um dos elementos da série do zoológico consiste na figuração da relação de Tarzan com os animais como um idílio pastoral, que depende da subordinação dos animais ao comando humano e à lei da selva que Tarzan representa e que tem em seu grito uma espécie de anúncio. No entanto, o grito de Diaperzan acaba falhando: soa como um cuco, o que o leva a tratar de sua garganta e a exercitar a voz repetindo “mimimimi”.

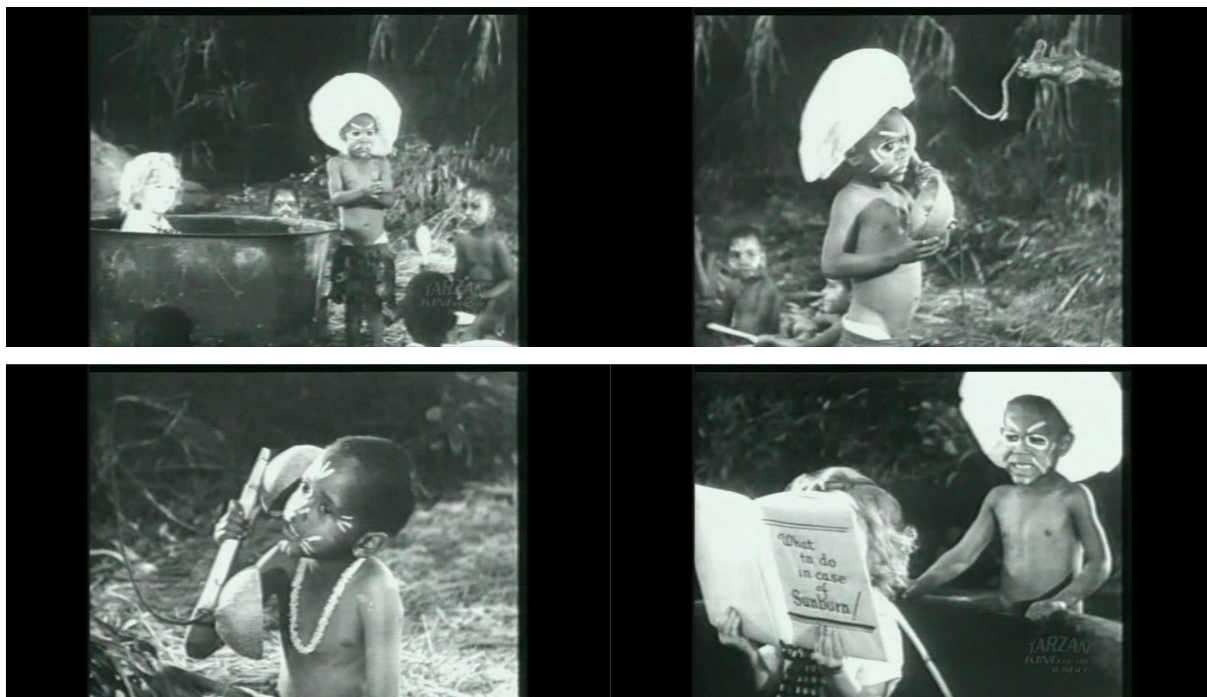


*Kid'in' Africa, 1933*

Enquanto isso, Madame Cradlebait está num caldeirão como uma refeição aos cuidados de uma espécie de cozinheiro canibal, que prova o caldo do cozimento com goles sonoramente grotescos e acrescenta sal, até alcançar um ponto satisfatório.







*Kid'in' Africa, 1933*

Mas antes da refeição, o “cozinheiro” vai até uma espécie de telefone primitivo, que usa para se comunicar com outro canibal (identificável pela pintura no rosto), remetendo de forma paródica à composição de objetos que constitui a série do museu: a inscrição fílmica da memória de gênero do museu em encadeamentos narrativos. Reenviando a uma forma cultural de coleção e exibição de objetos dos mais variados tipos e procedências, o museu imagético depende de um processo de objetificação da cultura e da história que, exacerbado pela fantasia, envolve a fabricação, em toda a filmografia de Tarzan, de objetos pitorescos para representar a alteridade. Enquanto isso, Madame Cradlebait grita por socorro e lê um livro intitulado “What to do in case of Sunburn!”.





*Kid'in' Africa, 1933*

A chegada de Diaperzan, trazido pelo elefante que convocara, se anuncia com um grito e amedronta os canibais, que fogem, abandonando Madame Cradlebait no caldeirão. Ao ver Diaperzan, ela se maquia antes de falar com ele. Os dois se unem, a partir de então, para civilizar os canibais. E o primeiro que precisa ser civilizado, de fato, é Diaperzan. O que a sátira explícita, neste ponto, desde que seja lida a contrapelo, é a pedagogia colonialista que orienta a filmografia de Tarzan. A ironia com que os signos de selvageria e primitividade, bem como os signos de civilização, são exagerados e caricaturados satiriza a pedagogia colonialista, deixando entrever o que escapa à destinação colonial, o que resta fora do quadro. *A filmografia de Tarzan procura projetar uma pedagogia colonialista, que começa pelo próprio Tarzan, sobre um fundo de destinerância performativa, o qual, embora insinue e deixe entrever, a sátira não chega a revelar.*





*Kid'in' Africa, 1933*

Passamos, por fim, a algumas cenas da vida civilizada dos negros, entre um letreiro onde se pode ler “Last Chance Filling Station” (uma espécie de posto de reabastecimento destinado a suprir as crianças com goles de mamadeira), remetendo a uma idéia de fronteira da expansão colonial que é recorrente na filmografia de Tarzan, e outro onde se pode ler “Hotel Squaldorf”. Em meio ao trânsito de pessoas entre uma e outra parte, um oficial policial apita e gesticula com exagero.





*Kid'in' Africa, 1933*

Diante de tudo, está Diaperzan, vestindo agora uma elegante roupa ocidental, ao lado de Madame Cradlebait. Ela toma as rédeas do elefante sobre o qual assistem ao produto grotesco de sua missão civilizadora, anunciando o que a cena seguinte explicita: uma inversão de gênero sexual em relação ao padrão valorativo que hierarquiza Tarzan sobre Jane, homem sobre mulher. O casal Diaperzan inverte os sinais da hierarquia: enquanto Madame Cradlebait está sentada, Diaperzan realiza afazeres domésticos, com um vestido que cifra a inversão e, ao mesmo tempo, reproduz a subordinação do feminino. É como se houvesse uma inversão de gênero mas os papéis de gênero não fossem alterados.

Assim, a pretensa inversão de gênero constitui o final do filme e o fim da teleologia narrativa que o governa. A estrutura do título – em que o nome de 'África' é o termo estável em torno do qual circula a polissemia do sintagma “Kid'in” – se reproduz na construção da narrativa: as representações da África que o filme reitera, com o intuito de satirizá-las, constituem um marco fixo para a ambivalente inversão final da hierarquia de gênero sexual que governa as narrativas satirizadas.

À fixidez das representações da África, exageradas e caricaturadas pelo filme, contrapõe-se o jogo da inversão de gênero sexual, que, insinuando-se antes sem se deixar apresentar como tal, advém com um pretense efeito de surpresa cômica ao final do filme. A sátira que atinge as representações da África não chega nem a invertê-las, nem a deslocá-las. A mimese paródica não se dá como diferença, mas como repetição do mesmo sob uma forma

auto-irônica. O pertencimento do maquinário narrativo da filmografia de Tarzan à nomenclatura ocidentalista da 'África' não se perturba. O pertencimento permanece contido, corrigido, apropriado e capitalizado.

## As peles e as máscaras

## Pertensimento

A orientação teleológica geral da filmografia de Tarzan e a censura que a delimita não se dão como uma destinação sem desvios. O processo pelo qual transcorrem, ademais, depende de variáveis contextos de recepção para se realizar. Em uma nota de *Pele Negra, Máscaras Brancas*, Frantz Fanon (1983, p. 127) dá alguns indícios de como se constitui, em termos raciais, o mandato espectral na filmografia de Tarzan:

assistam à projeção de um filme de Tarzan nas Antilhas e na Europa. Nas Antilhas, o jovem Negro se identifica *de facto* com Tarzan contra os Negros. Isso é muito mais difícil para ele num cinema europeu, pois o resto da platéia, que é branco, automaticamente o identifica com os selvagens da tela.<sup>19</sup>

O significado atribuído por Burroughs para o nome de 'Tarzan' – “Pele-Branca” – orienta o mandato espectral e, portanto, a leitura preferencial dos filmes: imerso no ilusionismo narrativo, na fantasia projetada na tela, até mesmo “o jovem Negro se identifica *de facto* com Tarzan contra os Negros”. A identificação “com Tarzan contra os Negros” procura governar a leitura do filme e tornar plausível sua ficção e sua trama. No entanto, parece sugerir Fanon, a branquidade implicada no nome de 'Tarzan' só pode ser apropriada por alguém de “pele negra” como uma máscara: a identificação do “jovem Negro” com o protagonista branco encerra a violência de uma cisão subjetiva, expressa no título *Pele Negra, Máscaras Brancas*.

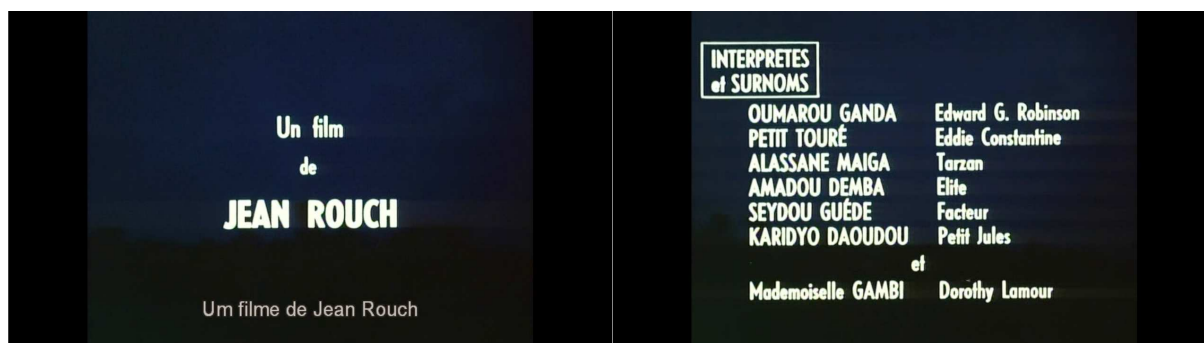
Nesse sentido, Fanon dá também indícios de como se perturba o mandato espectral, cuja realização “é muito mais difícil para ele [o jovem Negro] num cinema europeu, pois o resto da platéia, que é branco, automaticamente o identifica com os selvagens da tela.” Por um lado, a atenção de Fanon à platéia sugere que um filme sempre se inscreve em espaços dinâmicos de tensão, negociação e disputa. Por outro lado, sua atenção à passagem dos filmes entre diferentes contextos (de recepção) sugere a necessidade de acolher, na leitura de qualquer filme, as possibilidades estruturais de desvio e erro de leitura em relação ao mandato preferencial. Através de um espaçamento geopolítico, de um deslocamento das Antilhas para a Europa, no palco da dupla consciência do “jovem Negro”, que é tanto Tarzan, “Pele-Branca”, quanto negro, selvagem, Outro, numa encruzilhada de olhares, insinua-se, sem se realizar, uma perturbação do mandato de leitura preferencial da filmografia de Tarzan.

<sup>19</sup> Tradução em português modificada a partir da versão em inglês citada por Shohat e Stam (1994, p. 348).

A identificação do “jovem Negro” com Tarzan assume uma dimensão crítica e inventiva – numa palavra: teleopoética – em um filme que uma postura cautelosa impede de inserir no *corpus* da filmografia de Tarzan, embora seu enxerto entre os filmes analisados possibilite criar uma tensão analítica crucial para a desconstrução das representações da África. De fato, embora apenas nesta parte do texto isto se explicita, toda a análise das representações da África na filmografia de Tarzan que ocupa estas páginas se alimenta da tensão criada pelo enxerto de *Moi, un noir* (1959) entre os filmes que a compõem.

### 1. *Tarzan, um negro*

A direção de *Moi, un noir* (1959) é assinada por Jean Rouch, embora o filme tenha sido feito em colaboração com os sujeitos que o protagonizam, conforme o que Rouch chama de “antropologia compartilhada” (*anthropologie partagée*). A assinatura de Rouch governa o que o filme narra e mostra, limitando o compartilhamento do lugar de enunciação: sua voz demarca o andamento das cenas com comentários explicativos, embora seu corpo nunca entre em cena, o que o diferencia dos outros sujeitos envolvidos na produção do filme. Oumarou Ganda, Petit Touré, Alassane Maiga e outros entram em cena, assumindo o papel de personagens dentro de um enredo improvisado. Ganda é Edward G. Robinson, Touré é Eddie Constantine e Maiga é Tarzan. Os três são jovens vindos do Níger para Abidjã, a capital da Costa do Marfim, em busca de trabalho e dinheiro. A narrativa atravessa uma semana, de segunda a segunda, acompanhando Edward G. Robinson e passando por encontros com Eddie Constantine e Tarzan. Além de Rouch, as vozes de Robinson e Constantine se destacam na composição da narrativa, apresentando personagens e situações, dialogando, narrando eventos e comentando sua significação: preenchendo, portanto, o fluxo de imagens visuais com imagens sonoras.



*Moi, un noir*, 1959

Assim, em *Moi, un noir*, a assinatura de Rouch ocupa o lugar de instância narradora,

seja por meio da voz em *off*, seja por meio do controle da câmera, enquanto os africanos envolvidos na produção, embora não se reduzam a peças inertes nas mãos do diretor, desempenham papéis que, inserindo-se ativamente na narrativa, permanecem contudo subordinados ao seu andamento. Em todo caso, a hierarquia das assinaturas e das vozes de *Moi, un noir* guarda um potencial dialógico raro, que abre o filme a múltiplas possibilidades interpretativas e o torna uma complexa articulação de comentários heterogêneos sobre o diálogo e seus limites na relação entre o Ocidente e a África de uma forma geral.

Filmado sem captação simultânea de som, *Moi, un noir* exemplifica um procedimento que Rouch (2000) denomina o “comentário improvisado 'na imagem'” (*commentaire improvisé 'à l'image'*): as imagens visuais capturadas por Rouch quando acompanhava os migrantes em suas atividades diárias são suplementadas pelas vozes do diretor e dos atores, que foram gravadas *a posteriori* no decorrer da projeção do filme ainda mudo. Em vez de um comentário sobre a imagem, elevando-se sobre ela com autoridade analítica e distanciamento reflexivo, trata-se de um comentário na imagem, acompanhando seu fluxo, atravessando-a e sendo atravessado por ela, com intimidade.

A voz de Rouch abre o filme, sobre imagens de Abidjã e de alguns dos personagens:

Todos os dias, jovens como os personagens deste filme chegam às cidades da África. Abandonaram a escola ou o trabalho nos campos para tentar entrar no mundo moderno. Nada sabem fazer e fazem de tudo. Eles são uma das doenças das novas cidades africanas: a juventude desempregada. Uma juventude encurralada entre a tradição e o automatismo, entre o Islã e o álcool, que não renunciou a suas crenças e se devota aos ídolos modernos do boxe e do cinema. Por seis meses, segui um grupo de jovens imigrantes nigerianos em Treichville, um subúrbio de Abidjã. Propus-lhes fazermos um filme em que representariam seu próprio papel, em que teriam o direito de fazer e falar o que quisessem. Foi assim que improvisamos este filme.

Após a apresentação do filme, Rouch resume e interpreta o que ocorreu com os dois protagonistas, Eddie Constantine, que acaba preso, e Edward G. Robinson, para quem, segundo Rouch, “o filme se transformou num espelho onde ele descobriu a si mesmo: o ex-combatente da Indochina, expulso por seu pai por ter perdido a guerra. Ele é o herói deste filme, passo-lhe a palavra.”

Tarzan, no entanto, não fala, não comenta, não tem voz. Suas aparições no filme são sempre mediadas pela voz de Edward G. Robinson, exacerbando o jogo dialógico do comentário na imagem. A cada vez, Robinson opera como filtro narrativo e Tarzan permanece um objeto de seu olhar e de seus comentários. Assumindo a voz de Robinson, Oumarou Ganda – que se tornou um importante cineasta africano (um dos prêmios do Festival Pan-



Africano de Cinema e Televisão de Uagadugu, o FESPACO, leva o seu nome) – reflete sobre as relações entre a África e o cinema através da figura de Tarzan. Trabalhando como motorista de táxi, ele entra em cena pela primeira vez após seu nome aparecer designando um veículo de transporte:



*Moi, un noir*, 1959

“Bom dia! Tarzan.”, diz Robinson dirigindo-se àquele que aparece sentado na cadeira do motorista de um carro branco. Em seguida, em vez de dialogar, Robinson apresenta o amigo e fala de Treichville: “Meu amigo Tarzan é motorista de táxi. Meu amigo, não é mole ser taxista, ainda mais em Treichville, a Chicago da África negra.” Enquanto Robinson fala, Tarzan parte com um cliente. A comparação de Treichville com Chicago encerra o movimento reflexivo que está em jogo em *Moi, un noir*: o espelho ocidental e, no caso, marcadamente estadunidense, constitui a tela fantasiosa na qual os sujeitos africanos projetam, interpretam e negociam sua existência, seus dilemas e sonhos, suas esperanças e problemas, sua melancolia. Assim, os pseudônimos que cada ator assume remetem aos “ídolos modernos do boxe e do cinema” de que fala Rouch no início, da mesma forma que uma série de signos que habitam a paisagem de Treichville: cartazes de filmes, um bar chamado “Mexico Saloon”, entre outros. Nesse sentido, *Moi, un noir* comenta o lugar da fantasia e da imaginação entre os migrantes, vivendo entre o desenraizamento implicado no deslocamento geográfico e a desterritorialização implicada na colonização das paisagens mentais por signos e imagens ocidentais.



*Moi, un noir, 1959*

Quando entra em cena novamente mais adiante, Tarzan não está dirigindo seu táxi, mas lutando boxe, dando socos em um saco de pancadas. Robinson fala: “Tarzan! Tarzan, meu grande amigo e boxista profissional. Não é à toa que se chama Tarzan, ele é boxista. Olha como ele golpeia o saco, como bate nele. Ele precisa de um saco novo todas as semanas. Tarzan é forte. De verdade!” O nome de 'Tarzan' conota força, no discurso de Robinson em *Moi, un noir*, inscrevendo uma interpretação recorrente do significado do personagem de Burroughs em um contexto diferente: em vez de significar “Pele-Branca”, o nome de 'Tarzan' significa força e designa um negro.

Entretanto, Robinson continua: “Queria muito ser como Tarzan, mas sem chance. Sem chance mesmo.” Robinson representa o lugar de enunciação subalterno, enquanto Tarzan, empregado e forte, ocupa um lugar menos desprivilegiado. Na seqüência, sonhando com o sucesso no boxe, Robinson imagina-se como um campeão mundial, adotando o nome de Ray Sugar Robinson e escolhendo Tarzan Johnny Weissmuller como seu empresário, projetando uma espécie de conciliação fantasiosa.

A fantasia de Robinson revela as divisões e cisões que habitam o nome de 'África', sob o qual, contudo, se inscrevem unificadamente os personagens tanto no discurso de Rouch (que, embora localize seus pertencimentos, não hesita em tratá-los como representativos da África, como a juventude desempregada das “cidades da África”) quanto no discurso dos próprios atores, como exemplifica outro trecho do filme, quando, no domingo, Eddie

Constantine narra um jogo de futebol. A certa altura, ele diz: “Segundo tempo. A África está dominando.” Em seguida, explicitando a identificação dele (e, por extensão, de Robinson e de Tarzan) com o time da África e demarcando a inscrição dos personagens sob o nome de 'África', Constantine acrescenta: “A África ganha e eu ganho uma mulher!”.



*Moi, un noir*, 1959

Seja na forma de mulheres anônimas, seja na forma de personagens que assumiram pseudônimos como Dorothy Lamour, a figura da mulher desempenha um papel crucial na economia simbólica movimentada em *Moi, un noir*. Assim como a vitória da África no jogo de futebol significa o acesso de Constantine a uma mulher, Dorothy Lamour é objeto dos investimentos amorosos de Edward G. Robinson.

Em outro momento, no sábado, o dia de folga, os amigos vão juntos à praia, no carro de Tarzan. Robinson novamente tem a palavra. Buscam Dorothy Lamour e Jeanne/Jane: “Tarzan deve estar feliz hoje, pois vamos à praia com Jeanne.” Quando chegam à praia, momentos depois, num dos momentos mais cruciais da mímica colonial (BHABHA, 1998, Capítulo 4) que alimenta *Moi, un noir*, Robinson fala: “Tarzan, o homem macaco” e, em seguida, performa uma imitação do grito que se consolidou com Johnny Weissmuller, numa identificação com Tarzan que encerra toda a promessa da fantasia e descerra, em meio à alegria pelo dia de folga na praia, a melancolia da exclusão: *Moi, un noir* constitui uma ocasião para escutar algumas das vozes excluídas do sistema mundial colonial/moderno,

comentando as fantasias e formas de imaginação que o estruturam e o fundamentam. São sujeitos que pertencem ao sistema mundial colonial/moderno, mas sua inclusão e seu pertencimento se dão sob a forma estrutural da exclusão, do desenraizamento e da expropriação – configurando o que já começou a se escrever aqui: o pertencimento.



*Moi, un noir, 1959*

A alegria de ir à praia não afasta Robinson de sua melancolia: vendo todos felizes, ele se sente triste, pois todos os dias não são como aquele sábado. No domingo, igualmente, a Fraternidade Nigeriana de Abidjã se reúne com festa, dança e alegria, sugerindo um sentido de comunidade que parece distante, no espaço e no tempo, do cotidiano dos migrantes. Mas o cotidiano retornará na segunda-feira, com a busca infrutífera por trabalho, a vida na cidade em que são estrangeiros, sem dinheiro, sem esposa, sem destino.

Próximo do final do filme, num bar, Robinson corteja Lamour, até que um italiano entra em cena e desvia a atenção da moça, que deixa Robinson de lado. Pouco depois, em outro bar, lamentando sua solidão, bêbado, ele, Robinson, Oumarou Ganda, comenta: “É por isso que está essa confusão. Este é nosso trabalho, ser mão-de-obra, carpir e tudo, arrumar as estradas. Cinema não é pra nós, não é pra nós, os pobres. Os outros são ricos.” Assim como Robinson gostaria de ser como Tarzan mas, diz ele, “sem chance”, é a sua voz que ouvimos formular a desilusão com a promessa do cinema: dizendo que “cinema não é pra nós”, Oumarou Ganda critica a geopolítica que governa a produção cinematográfica mundial, que

está relacionada à divisão internacional entre pobres e ricos. Seu comentário permite assinalar o lugar crucial do que Ngugi wa Thiong'o (2007) chama de “descolonização da mente” na luta pela reconfiguração da divisão internacional do trabalho: o trabalho da imaginação e da fantasia desempenha um papel decisivo na construção de subjetividades e coletividades contemporâneas.

Assim, é uma de suas fantasias que – pouco depois, em outro bar, do qual acaba sendo expulso por não pagar a bebida – Robinson projeta sobre figuras humanas desenhadas na parede: Dorothy Lamour será sua esposa e o esperará naquela que será sua casa. A propriedade da casa e a posse da mulher coincidem numa fantasia de re-apropriação.



*Moi, un noir*, 1959

“Dorothy Lamour vai me esperar à porta, porque será a minha casa. Eu serei o dono da casa e Dorothy Lamour será minha mulher.”, sonha Robinson. Em *off*, a voz de Rouch dá o tom da transição do domingo de sonhos para a segunda-feira, pontuando o filme. Ao amanhecer, Robinson deixa o “Mexico Saloon” e vai à casa de Dorothy Lamour. Lá, o italiano e ele brigam, até que Robinson vai embora.

O jogo de futebol de Constantine e a briga entre Robinson e o italiano encenam uma disputa por mulheres que pode ser lida, alegoricamente, como uma disputa pela África: a vitória da África no jogo se associa a Constantine conseguir uma mulher; o sucesso de Robinson com Lamour significa afastar o italiano, um estrangeiro, um europeu, constituindo a família e garantindo a propriedade do lugar – “serei o dono da casa”.

À procura por trabalho e dinheiro no cotidiano dos migrantes, soma-se o desejo e a disputa por mulheres, assim como em grande parte dos filmes de Tarzan o dinheiro, sob a forma de tesouros ou mercadorias coloniais, movimenta as narrativas de forma recorrentemente articulada à disputa por mulheres. Tanto na filmografia de Tarzan quanto em *Moi, un noir*, o dinheiro e as mulheres se inscrevem numa economia simbólica que orbita o nome de 'África'. *Moi, un noir* revela melancólica e dramaticamente a disputa pelo direito de

escrever o nome de 'África' que permeia a filmografia de Tarzan e sua disseminação transcultural e está em jogo na relação entre Ocidente e África no contexto do colonialismo.

No cinema ocidental, as narrativas de Tarzan se enquadram numa teleologia melodramática cujo horizonte moral e ético consiste na produção do Ocidente como fórum cultural mundialmente hegemônico em que se decidem totalmente os destinos das outras partes do mundo. Nesse sentido, a inscrição do nome de 'África' na filmografia de Tarzan obedece a uma imaginação ocidentalista. Em *Moi, un noir*, a inscrição do nome de 'África' dentro de um regime imaginativo ocidentalista é comentada e questionada ativamente e reflexivamente: o filme insinua uma excrissão do nome de 'África', revelando que se trata de um campo de batalha em que se projetam os desejos e ansiedades, as fantasias e aporias de diferentes posições de sujeito.

Se, para os migrantes que o filme acompanha, a cidade constitui um espaço de promessas não-cumpridas e anseios recusados, a fantasia constitui um espaçamento que insinua a reinvenção transformadora, embora passageira, da vida. Como argumenta Anna Grimshaw (2001, p. 111), Robinson “and his friends are excluded from the city. They move about within it but are denied any real connection to it. We, like them, share the experience of being always on the outside looking on”. Diante da exclusão, a fantasia constitui um último recurso que Robinson, sobretudo, explora:

What remains available to him, however, is fantasy. It becomes the means by which he is able to express his own subjectivity, his agency, his creativity in the face of the city's refusal to acknowledge him. [...] But it can only be a temporary release from the confines of his situation, and the film returns Robinson to confront yet another Monday as a migrant in search of work. He dreams of going home. Images of life in a Nigerian village promise the happiness which has eluded him in the city.  
(GRIMSHAW, 2001, p. 111)

Estamos no final do filme. Como Rouch anunciara no início, Eddie Constantine “foi tão fiel a seu personagem, Leny Caution, agente federal americano, que foi, durante as filmagens, condenado a três meses de prisão.” Após visitarem-no na cadeia, Robinson e Petit Jules se despedem de Tarzan, que vai para seu táxi. Diante da lagoa, em Abidjã, Robinson fala a Petit Jules e se lembra do rio Níger, de Niamei e da infância: “Hoje estou sempre triste, naquela época, sempre alegre.” As cenas se inscrevem como uma lembrança e os personagens, sob a narração de Robinson, aparecem como crianças que brincam juntas na água. Entre elas, Tarzan, já forte e resistente, difícil de derrubar na água. A lembrança nostálgica, melancólica, abriga a fantasia que permeia *Moi, un noir*.



*Moi, un noir*, 1959

## 2. Descentramento: *Moi, un noir* como cine-transe

De *Tarzan of the Apes* e suas seqüências e refrações multimidiáticas a *Moi un noir*, é legível a forma como o registro de ‘Tarzan’, sua *trademark* se espalha pelas redes do entretenimento capitalista e, ao mesmo tempo, se dissemina e se dissolve, irretornável, em ficções, em fricções que pertencem às redes do capitalismo, inscrevendo-se sob rasura. De Burroughs a Jean Rouch – mas não se trata de uma passagem cronológica – Tarzan enegrece,

numa brincadeira meio louca, conforme à disseminação de seu nome próprio em nomes comuns<sup>20</sup>, rasurando-se a si mesmo: a ‘pele branca’ se escreve com uma tinta escura, negra, preta, como piche, *tar*<sup>21</sup> – *zany*<sup>22</sup>, num movimento desvairado, como num jogo sem sentido, numa piada tola.

*Tarzan, um negro*: a identificação com Tarzan se mostra em sua ambivalência, pois implica ao mesmo tempo uma sujeição *ao* homem branco como sujeito privilegiado na tela – a identificação “com Tarzan contra os Negros” de que fala Fanon, que reitera a cisão subjetiva resumida na expressão “pele negra, máscaras brancas” – e uma sujeição *do* homem branco como sujeito subvertido – a identificação com/de Tarzan como um Negro, um selvagem, um primitivo – através da abertura do enquadramento da tela, passando, por via de um certo jogo de desenquadramento, de uma moldura ocidental a uma moldura transcultural. Trata-se de um jogo teleopoético que reinventa os sujeitos envolvidos, numa espécie de transe transcultural.

Embora *Moi, un noir* não seja, geralmente, associado à questão do transe, o cinema de Jean Rouch constitui um espaço estético e intelectual privilegiado para a investigação do transe como experiência social e cultural. Muitos de seus filmes abordam rituais de possessão e Rouch refletiu recorrentemente sobre o transe e sua representação cinematográfica, o lugar do cineasta-antropólogo diante dos sujeitos filmados e outras questões críticas, sugerindo que a câmera cinematográfica pode desempenhar um papel desencadeador do transe, configurando o que chama de cine-transe. A partir de uma comparação com *Les Maîtres Fous* (1955), um dos filmes de Rouch que documenta um ritual religioso de possessão, quero argumentar que *Moi, un noir* constitui um exemplo não-religioso de cine-transe.

Anna Grimshaw (2001, p. 93) escreve:

*Les Maîtres Fous* [...] documents the course of a possession ceremony held during one Sunday by members of the Hauka sect working as migrant labourers in Accra. Emerging in the colony of Niger during the 1920s as a form of resistance to French colonial rule, the cult took hold among people who had moved from their rural villages to find work in Kumasi and Accra, the commercial areas of the British-controlled Gold Coast. During the ceremony its members undergo a violent possession by spirits, assuming the identities of their colonial masters; and, as the ambiguity contained in the title of Rouch's film suggests (who is mad – the colonial rulers or their imitators... or both?), the cult of the Hauka questions conventional hierarchies of power and rationality.

<sup>20</sup> Gregory Ulmer (1985) sugere que a “decomposition of the name” (p. 63-64, entre outras) é uma das formas de escritura de uma “applied grammar” (que ele propõe lendo Derrida). Sugiro que é legível uma decomposição disseminante do nome de 'Tarzan' através da rasura sob a qual se inscreve em *Moi un noir*.

<sup>21</sup> No Oxford Advanced Learner's Dictionary, *tar* é: “black substance, hard when cold, thick and sticky when warm, obtained from coal, etc. used to preserve timber (eg in fences and posts), making roads, etc.”.

<sup>22</sup> A respeito de *zany*, lê-se: “foolish; mad”.



Grimshaw (2001, p. 94) sugere também que “*Les Maîtres Fous* is not just about possession but is an occasion for possession.” O que me interessa reter como um eixo de comparação entre os dois filmes é o gesto comum aos sujeitos retratados em ambos de assumir as identidades dos colonizadores, sejam figuras da história, sejam existências de fantasia. Assim como, em *Les Maîtres Fous*, os Hauka são possuídos por espíritos de administradores coloniais e suas esposas, exploradores europeus e personagens imperiais, em *Moi, un noir*, os migrantes assumem as identidades de ídolos esportivos e cinematográficos ocidentais que se projetam mundialmente, como Tarzan, através das estruturas coloniais que organizam a relação entre o Ocidente e outras partes do mundo.

Tanto no ritual retratado em *Les Maîtres Fous* quanto na feitura de *Moi, un noir*, está em jogo um gesto que Paul Stoller (1995), discutindo o culto religioso dos Hauka na África Ocidental, descreve como “corporificar memórias coloniais” (*embodying colonial memories*). A filmografia de Tarzan, entendida como um arquivo de memórias coloniais, deve ser interrogada a partir do gesto de desconstrução implicado em sua corporificação.

Do fazer fílmico – com a “antropologia compartilhada” entre Rouch e os sujeitos do filme; com o comentário *na* imagem exacerbando a crise e a crítica encenadas e documentadas – até os temas que aborda em sua narrativa e em sua *mise-en-scène* – a urbanização da África Ocidental, o lugar social da fantasia e da imaginação – *Moi, un noir* acentua a disseminação e o descentramento de 'Tarzan' e figura a possibilidade de desconstruir a nomenclatura ocidentalista da 'África', embora não a realize completamente.

Entretanto, a figuração da desconstrução da nomenclatura ocidentalista da 'África' na rasura do nome de 'Tarzan' em *Moi, un noir* não advém como uma perturbação a partir de fora: sua estranha familiaridade já se encontra pré-figurada, como potência e possibilidade, na estrutura das narrativas de Tarzan – no suplemento que a aventura melodramática adiciona à dialética entre colonialidade e modernidade e que a excede como uma parte maldita – e, de forma singular, nos filmes – no abalo do fechamento narrativo produzido pelas memórias de gênero de formas culturais opacas à completa narrativização, relacionadas ao universo do primeiro cinema. Ao movimentarem, para compor a diegese fílmica, as memórias de gênero do zoológico, do zoológico humano, do travelogue, do circo e do museu como formas culturais, os filmes remetem ao chamado “cinema de atrações” (GUNNING, 1990).

A utilização de formas culturais típicas do cinema de atrações e opacas à completa narrativização (a qual as submeteria ao mandato da espectralidade dos filmes de Tarzan) também perturba, de outra forma, em outro nível, a economia psíquica da narrativa que procura fechar o sentido das representações movimentadas e delimitar a nomenclatura

ocidentalista da 'África'. A fenda aberta, pelo que resta do cinema de atrações, entre os filmes de Tarzan e a narrativização é o espaço do descentramento disseminante que possibilita, em *Moi, un noir*, por exemplo, rasurar o nome de 'Tarzan' e exacerbar a fricção do seu pertensimento. A partir dessa perturbação em diferentes níveis do mandato da espetatorialidade, borra-se a legibilidade das ficções de Tarzan e cinde-se o registro de sua marca, o capital de sua *trademark*.

A perturbação do mandato espetatorial – que governa a narrativização – pelo jogo do pertensimento – insinuado pela disseminação de Tarzan e exacerbado pela exploração do espaço entre as representações movimentadas pelos filmes e a narrativização – revela a ambivalência contida naquela estratégia de representação que constitui a forma privilegiada de produção do mandato espetatorial: o estereótipo. A ambivalência do estereótipo reside no fato de que, em sua fixidez, obedece a esquemas hierárquicos de identidade e diferença e, ao mesmo tempo, pertencendo à série do zoológico humano, reenvia repetidamente para outros pontos de fuga narrativos, estranhos à narrativização teleológica ocidentalista que governa a filmografia de Tarzan e tem numa política de identidade fixa, essencialista, um de seus recursos cruciais.

Em sua discussão sobre o discurso colonial, Homi Bhabha atribui a ambivalência do estereótipo ao regime de crença dividida e múltipla de que depende seu funcionamento como estratégia discursiva. A possibilidade de aceitar ao mesmo tempo crenças contraditórias entre si faz do discurso do estereótipo um instrumento ambivalente do poder colonial:

A visibilidade do Outro racial/colonial é ao mesmo tempo um *ponto* de identidade (“Olha, um negro”) e um *problema* para o pretendido fechamento no interior do discurso. [...] Na objetificação da pulsão escópica há sempre a ameaça do retorno do olhar; na identificação da relação imaginária há sempre o outro alienante (ou espelho) que devolve crucialmente sua imagem ao sujeito; e naquela forma de substituição e fixação que é o fetichismo há sempre o traço da perda, da ausência. Para ser sucinto, o ato de reconhecimento e recusa da “diferença” é sempre perturbado pela questão de sua re-apresentação ou construção. (BHABHA, 1998, p. 125)

Se o estereótipo constitui um fetiche que trabalha para a delimitação de posições de identidade e diferença de forma fixa, o pertensimento revela o que o fetiche mascara – a contingência irreduzível da produção de identidades e diferenças – e perturba o que o estereótipo consolida – uma versão fixa da política da identidade.

Pele branca, máscaras negras: a ambivalência de 'Tarzan' borra a política de identidade essencialista que procura contê-lo e enquadrá-lo. Nos contextos através dos quais a

indústria cultural, da literatura ao cinema e a televisão, faz circular seus produtos, toma lugar, com a intempestividade de um borrão, a f-r-icção de 'Tarzan'. O enxerto do 'r' na palavra 'ficção' marca ao mesmo tempo o desgaste de 'Tarzan' como marca registrada e a perturbação de suas ficções. A substituição do 'c' pelo 's' em pertensimento marca silenciosamente a *différance* entre ficção e fricção, entre 'Tarzan®' (como marca registrada que pertence a uma genealogia ocidental) e 'Tarzan' (como marca aberta em sua iterabilidade, que pertence a uma história transcultural).

A disseminação de 'Tarzan' e o descentramento de sua marca, cuja possibilidade não cessa de se insinuar, cindem, com a ambivalência de suas paisagens transculturais, o círculo econômico, perturbando a lei econômica que preconiza o retorno do capital de 'Tarzan®' à domesticidade da ERB Inc. Se, como argumenta Jean Baudrillard (1972, p. 187), a ambivalência cinde o valor/signo e “põe fim à economia política do signo”, a ambivalência de 'Tarzan', como parte do trabalho de sonho do imperialismo, pode pôr fim à economia política do nome de 'África', interromper a ordem de seus regimes. Tarzan pertence à nomenclatura ocidentalista da 'África' como regime hegemônico da economia política do nome de 'África', mas sua ambivalência possibilita o descentramento: o pertensimento ao *oikos* pode se dar como cisão do *nomos*.

## A economia política do nome de 'África'      Entre nomenclatura e transbordamento

O que se dá através da circulação, em torno da escritura do nome de 'África'? Sua circulação delinea múltiplos *itinerários globais*. A inscrição e a excrição da 'África' como signo se dão em múltiplos *lugares culturais e históricos*, como pontos móveis na rede dos itinerários de sua circulação global. A escritura da 'África' como processo sócio-histórico transcultural delimita a economia política do nome de 'África'

Diferentes fluxos se articulam e se atravessam na escritura do nome de 'África'. Achille Mbembe (2001, p. 174) argumenta que as formas de escrever a identidade africana a partir da África, isto é, as “formas africanas de auto-inscrição” ou “escrituras africanas de si”<sup>23</sup> orbitam, hoje, “três eventos históricos: a escravidão, o colonialismo e o *apartheid*”, através dos significados múltiplos a eles atribuídos, refratados em suas diversas dimensões, aspectos e elementos.

A escravidão, o colonialismo e o *apartheid* envolvem diversos dos fluxos que conformam a economia política do nome de 'África'. Nesse sentido, a deriva diaspórica de inúmeras pessoas em migrações forçadas ou voluntárias pertence ao mesmo processo que a disseminação de narrativas através de relatos de viagens, notícias da imprensa ou de redes televisivas e estudos das ciências humanas, assim como a troca assimétrica de matéria-prima, tecnologia, mercadorias e finanças no quadro da divisão internacional do trabalho e diferentes formas de missionarismo civilizador, religioso ou laico, higienista ou humanitário – esses e outros fluxos conformam a economia política do nome de 'África': o processo que entretece os vários lugares culturais e históricos da diáspora e do continente africanos numa comunidade aberta, uma coletividade disjunta, em construção. Uma violência irreduzível funda a comunidade contemporânea insinuada pela economia política do nome de 'África': a escravidão transatlântica e o colonialismo na África ligam diversos povos com pontes que são monumentos da barbárie e, no entanto, abrem a possibilidade de construção de novas coletividades, de comunidades presentes e por vir.

A noção de economia política do nome de 'África' opera por uma metáfora e designa articuladamente a circulação do nome de 'África' como processo econômico em que se opera a produção e a troca de valor/signo e as disputas e negociações, lutas por reconhecimento e conflitos identitários, relacionados ao nome de 'África', entre diferentes coletividades,

<sup>23</sup> A primeira expressão que utilizo equivale ao título em português de um texto de Mbembe, publicado na *Revista Estudos Afro-Asiáticos* (2001), cujo original, publicado em francês na revista *Politique africaine*, se intitula “À propos des écritures africaines de soi” (2000) – título a cuja tradução literal remete a segunda expressão que utilizo no trecho.

sociedades e corpos políticos. “Economia” articula os valores de *oikos* e *nomos*, de domesticidade e lei, para designar a circulação e distribuição desigual de valor. O adjetivo “política” acrescenta uma inflexão e, remetendo à idéia de comunidade em construção da *polis*, marca o conflito irreduzível que constitui a domesticidade, a propriedade, a comunidade demarcada pela circulação – o que liga as africanidades do mundo – ao mesmo tempo que envia ao contato entre comunidades, entre diferentes coletividades, como uma instância crucial da invenção da África. O que está em jogo é o valor do nome de 'África' – entendido como uma metonímia para as constelações de significação associadas à África ou a qualquer forma de africanidade, continental ou diaspórica – em meio às especulações e investimentos, bem como as despesas e dispêndios, que o habitam e orbitam.

O que está em jogo na economia política do nome de 'África' são as relações de articulação e disjunção – articulação disjunta e disjunção articulada – entre economia, política e cultura. Arjun Appadurai (1996, p. 33) distingue cinco dimensões de fluxos culturais globais – *ethnoscapes*, *mediascapes*, *technoscapes*, *financescapes* e *ideoscapes* – e delinea assim um quadro conceitual para compreender as disjunções entre economia, cultura e política que caracterizam a contemporaneidade. É possível relacionar os fluxos listados rapidamente mais acima com cada uma dessas paisagens culturais – as migrações como parte da *ethnoscape*, as narrativas como parte da *mediascape*, as matérias-primas e tecnologias como parte da *technoscape*, as mercadorias e finanças como parte da *financescape*, o missionarismo civilizador como parte da *ideoscape*. A economia política do nome de 'África' é transversal à *ethnoscape* (desde as migrações forçadas da escravidão às migrações pós-coloniais), à *mediascape* (em notícias, filmes, sites de internet etc.), à *technoscape* (na circulação de tecnologias e mercadorias e no fetichismo da produção e do consumo), à *financescape* (nos programas de ajuda econômica humanitária que participam dos fluxos da divisão internacional de trabalho, por exemplo) e à *ideoscape* (nos debates sobre democracia, governança e guerra civil em diferentes regiões e países africanos, por exemplo).

Um dos diacríticos da contemporaneidade, segundo Appadurai (1996, p. 3-4), ao lado das migrações em massa que compõem “esferas públicas diaspóricas” (*diasporic public spheres*), é a mídia, sobretudo eletrônica, que proporciona recursos de diversos tipos para o “trabalho da imaginação” (*the work of imagination*), entendido como instância de disputa e negociação para a construção de mundos e subjetividades imaginadas. Nesse sentido, a escritura do nome de 'África' envolve um trabalho imaginativo em torno de uma série de figurações históricas e geográficas.

Como produto de um processo inconcluso de escritura, de um trabalho imaginativo

que se estende em inúmeras remissões transe~~nt~~textuais, o nome de 'África' se dá como *horizonte plural de subjetivação*: uma constelação de significações que informa modos de construção de si e da alteridade para diferentes posições de sujeito. A escritura da 'África' como trabalho da imaginação que delimita a economia política do nome de 'África' abriga diversos modos de construção de si e da alteridade, isto é, modos de subjetivação. Cada um desses modos delimita um regime de inscrição e excrição do nome de 'África', uma forma de nomenclatura. A filmografia de Tarzan pertence à nomenclatura ocidentalista da 'África': seu horizonte de subjetivação privilegiado constitui o Ocidente. A tensão que se insinua nesse pertencimento – será sempre preciso reler com atenção, isto é, com a tensão: pertencimento – assinala a presença parcial, no interior da filmografia de Tarzan, de elementos que escapam ao enquadramento da nomenclatura ocidentalista da 'África', remetendo a outras formas de nomenclatura, a outros regimes de escritura e a outros horizontes de subjetivação, conforme um movimento de transbordamento imaginativo – que procuro interpretar em minha leitura de *Moi, un noir*, insinuar em minha leitura dos filmes de Tarzan hollywoodianos e inventar na escritura dos fragmentos do meu descuidado primeiro cinema, este texto que apresento como o tecido e a tecelagem ainda em andamento de algumas inquietações.

#### 1. A análise da filmografia de Tarzan como crítica da nomenclatura ocidentalista da 'África'

A filmografia de Tarzan se inscreve, hoje, sob o signo do ridículo. As representações que movimenta, os personagens que constrói, as formas e fórmulas que compõe, a iconografia e a sonografia que articula, as narrativas que conta – tudo isso parece adquirir, na contemporaneidade, desde o final do século XX, um sentido datado que transforma os filmes de Tarzan em objetos potenciais do riso – o riso ansioso e culpado do ironista metropolitano ou o riso escancarado e desdenhoso do sujeito pós-colonial, entendidos como extremos de um contínuo. Contudo, a filmografia de Tarzan foi objeto de riso, desde o início, para seus contemporâneos – como as inúmeras paródias e sátiras que a tomaram por objeto sugerem – e acolheu dentro de si o ridículo como uma força, um combustível para suas narrativas – na figura de Chita e em elementos semelhantes, como personagens cômicos, comentários jocosos marcados por auto-ironia etc. Tudo se passa como se, antes, a filmografia de Tarzan inscrevesse o ridículo dentro de si, procurando governar seus efeitos, enquanto atualmente o ridículo se generaliza e inscreve a filmografia de Tarzan sob seu signo.

Ontem e hoje, o ridículo constitui um sintoma do trabalho de neutralização e apagamento das contradições, das ambivalências e dos antagonismos que perpassam a filmografia de Tarzan e que esta reflete e refrata. Sua generalização equivale a uma

banalização das memórias do colonialismo que encontra na contemporaneidade um solo fértil para vicejar: o colonialismo, seu imaginário, sua ideologia e sua cultura se tornam um fenômeno homogêneo e inequívoco, circunscrito ao passado, sem efeitos sobre o presente. Ao contrário, meu argumento é que o colonialismo constitui uma herança constitutiva do presente, marcado ainda hoje pela colonialidade como estrutura de dominação e pelos fluxos equívocos que atravessam e ultrapassam a clausura dialética de modernidade e colonialidade.

A filmografia de Tarzan constitui um arquivo de imagens, signos e narrativas que pertencem à cultura do colonialismo (THOMAS, 1994), a sua história transcultural e a sua genealogia moderna. Suas narrativas obedecem a uma teleologia ocidentalista que tem no colonialismo um *locus* crucial de articulação.

Entretanto, se Tarzan e sua filmografia pertencem à nomenclatura ocidentalista da 'África', trata-se entretanto de um pertencimento tenso, o que me leva a reescrever silenciosamente a palavra: pertensimento. A partir de uma leitura desconstrutiva, o jogo do pertensimento revela as fraturas e fissuras que compõem a filmografia de Tarzan, a heterogeneidade de suas representações e a equivocidade de seus sentidos. Nesse sentido, a filmografia de Tarzan aparece como um persistente maquinário que procura transformar as contradições e ambivalências da cultura do colonialismo – a matéria-prima imaginária dos filmes – em sinais inequívocos de superioridade racial e política ocidental.

Acredito que o *locus* discursivo privilegiado de atuação e operação da nomenclatura ocidentalista da 'África' na filmografia de Tarzan consiste na questão da raça, que permeia as séries de memórias de gênero menores articuladas pelos filmes (remetendo às formas culturais do zoológico, do zoológico humano, do travelogue, etc.) e os gêneros dominantes (tendo sido crucial na conformação do melodrama e da aventura no cinema hollywoodiano). Em paródias como *Kid'in' Africa* ou nos momentos cômicos de Chita, a raça constitui o tropo discursivo que estabelece os limites da consciência paródica, contendo seu potencial crítico e enquadrando o trabalho da imaginação.

Uma análise das representações raciais na filmografia de Tarzan passa por uma descrição da relação dos filmes de Tarzan com a produção da hegemonia ocidental, tanto em termos de pertencimento – Tarzan como símbolo racista da supremacia branca; o estereótipo como recurso discursivo de produção da subalternidade negra sob a marca do exotismo mais exacerbado – quanto em termos de tensão – a ambivalência racial de Tarzan e dos estereótipos como uma força desestabilizadora da hegemonia, uma potência de desenquadramento que é, contudo, censurada, enquadrada e re-apropriada pela teleologia e pela ideologia que procura governar as narrativas fílmicas de Tarzan. A produção da branquidade como signo dominante

obedece ao regime de verdade e fantasia da nomenclatura ocidentalista da 'África', que passa por um trabalho de censura, rasurando as ambivalências e ambigüidades constitutivas das ficções que, como as narrativas de Tarzan, pertencem ao entre-lugar da diferença colonial.

O efeito de ridículo de que parecem investir-se as narrativas fílmicas de Tarzan na contemporaneidade constitui um sintoma do trabalho de censura que a atravessa desde o início. Sob o signo do ridículo, contudo, a fantasia que constitui o trabalho de sonho da filmografia de Tarzan se torna uma forma escapista, vazia e inócua de representação. É necessário extrair a filmografia de Tarzan do enquadramento do ridículo para compreender a dialética entre maquinário narrativo unificador e memórias de gênero disseminantes que a constitui e para revelar a indecidibilidade irreduzível da dialética entre o princípio da distração e o princípio da atração como linhas de força significantes que atravessam os filmes. É necessário extrair a filmografia de Tarzan do enquadramento do ridículo para tornar legíveis, no trabalho de sonho, na fantasia, os signos históricos da modernidade, do colonialismo e da clausura dialética que os entrelaça.

É em torno e a partir do nome de 'África' que a filmografia de Tarzan articula suas representações, cuja inscrição numa teleologia ocidentalista acompanha uma excrição em relação a outras possibilidades que participam da economia política do nome de 'África'. A importância secular da filmografia de Tarzan para a movimentação de representações da África permite dizer que a nomenclatura ocidentalista da 'África' constitui o regime hegemônico que se projeta na economia política do nome de 'África' no sistema mundial colonial/moderno. Nesse sentido, minha análise da filmografia de Tarzan constitui uma crítica da nomenclatura ocidentalista da 'África' como regime hegemônico da economia política do nome de 'África', como forma dominante de inscrição e excrição, de escritura da 'África'.

## 2. A nomenclatura como trabalho de sonho e o transbordamento como trabalho analítico

A filmografia de Tarzan constitui o resultado de um trabalho de sonho, projetando fantasias que orbitam e habitam o nome de 'África'. A censura desse trabalho de sonho, incidindo sobre as representações fantasmáticas da África, constitui a nomenclatura ocidentalista da 'África'. Contudo, a fantasia não deve ser encarada como aquilo que afasta a filmografia de Tarzan da realidade. Antes, constitui o prisma através do qual se pode entrever e interrogar, nas representações movimentadas pela filmografia de Tarzan, a clausura dialética que entretece modernidade e colonialidade.

Trata-se de propor uma noção de fantasia que não seja mera negatividade. Reiterando uma crítica necessária, embora insuficiente, Kenneth Cameron (1994, p. 33) escreve,



referindo-se a Edgar Rice Burroughs: “Tarzan was the literary creation of a man who never went to Africa”. Cameron enfatiza o fato de que Burroughs “nunca foi à África” e, segundo ele, “had little impetus to learn much about the real Africa” (p. 33) para sugerir que a ‘África’ oferecia, “for Burroughs, enough blank spots on the map to house his fantasies” (p. 34).

Num ensaio de 1963 em que reflete sobre o re-emergente e renovado interesse editorial no personagem, cujos romances viriam a ser republicados e vendidos com sucesso nos anos 1960 e 1970, Gore Vidal interpreta o sucesso de Tarzan como um signo de escapismo, afirmando também que Burroughs “never set foot in Africa” (VIDAL, 1990, p. 11). Como fantasias escapistas, as narrativas de Tarzan pertencem, segundo Vidal, à atividade de “sonhar acordado” (*daydreaming*). Burroughs é, para ele, “an archetypal American dreamer” (VIDAL, 1990, p. 10).

No entanto, como argumenta Mariana Torgovnick (1990, p. 43), “when respectable critics treated Tarzan, they tended to look down on him, to assume that 'fantasy' has little connection to social 'reality', and that they know more than the duped and bedazzled Tarzan fans possibly could”. Cameron e Vidal reduzem questões muito complexas a comparações simplistas das narrativas de Tarzan, especificamente as escritas por Burroughs, com sonhos e fantasias individuais.

Em vez de pensar a fantasia como “thought divorced from projects and actions” e como um fenômeno “privado” e não apenas individual mas “individualista”, como faz, de forma semelhante a Cameron e Vidal, Arjun Appadurai (1996, p. 7) – ao propor o útil conceito de “trabalho da imaginação” e, ao mesmo tempo, desastrosamente, tentar distinguir imaginação e fantasia de maneira simplista – é preciso pensar a fantasia que está em jogo nas narrativas e na filmografia de Tarzan como manifestação de um trabalho imaginativo coletivo que refrata a realidade psíquica e social da diferença colonial. A fantasia em torno de Tarzan deve ser interrogada como um reflexo e uma refração em que tanto a realidade psíquica quanto a realidade social do colonialismo e do entre-lugar em que transcorre sua história são transformadas por um trabalho de escrita e representadas sob formas condensadas e deslocadas no texto fílmico.

Nesse sentido, a ‘África’ do Tarzan de Burroughs se compõe como uma fantasia informada por relatos de viagem e enciclopédias que Burroughs consultava sem rigor, por ecos de outras narrativas do exótico que circulavam à época e por condições psíquicas relacionadas não apenas à personalidade de Burroughs, mas também à teia imaginária que fundamentava a sociedade estadunidense em que viveu. Como um sonho, as narrativas escritas por Burroughs e a ‘África’ que reinventa, assim como a filmografia de Tarzan e as

representações da África que movimenta, estão em relação com a realidade moderna – e com a alteridade colonial que a constitui – dentro de uma estrutura de duplo vínculo que organiza o movimento da aventura, entre a distância atravessada pela extrapolação do contexto da vida e a proximidade alcançada pelo retorno ao cerne.

A fantasia que permeia as narrativas e a filmografia de Tarzan não se dá como uma fuga para longe da modernidade. Antes, passa por um movimento duplo de extrapolação e retorno, constituindo um suplemento que segue o caminho da aventura, tanto como forma experiencial quanto como gênero narrativo. Mariana Torgovnick (1990, p. 44) afirma que a publicidade original e as resenhas dos romances de Tarzan “promised a *re-creation* of the modern world, not an escape from it”. A promessa de recriação da modernidade que Torgovnick nota na publicidade dos romances de Tarzan orbita e habita as próprias narrativas, incluindo os filmes de uma forma geral, como um tema: a modernidade é comentada, criticada e recriada em diversos momentos, por meio de um trabalho imaginativo que passa pelo espaçamento colonial.

Para uma compreensão dos lugares sociais, culturais e históricos ocupados pelo cinema e dos itinerários que demarca em sua circulação global, a condição de fantasia das representações se revela determinante, como argumenta Walter Benjamin (1994, p. 190):

Os procedimentos da câmara correspondem aos procedimentos graças aos quais a percepção coletiva do público se apropria dos modos de percepção individual do psicótico ou do sonhador. O cinema introduziu uma brecha na velha verdade de Heráclito segundo a qual o mundo dos homens acordados é comum, o dos que dormem é privado. E o fez menos pela descrição do mundo onírico que pela criação de personagens do sonho coletivo, como o camundongo Mickey, que hoje percorre o mundo inteiro.

Assim, a fantasia e o sonho projetados no cinema não são, como gostaria Appadurai, fenômenos divorciados de projetos e ações, formas de representação privadas e individualistas. Antes, como um sonho coletivo que percorre o mundo inteiro, a filmografia de Tarzan circula numa economia comercial e psíquica do imaginário e da imaginação que afeta questões muito concretas como o racismo colonial/moderno, fazendo circular o nome de 'África' dentro de um regime ocidentalista. O nome de 'África' acolhe, como um espaço em branco no mapa, fantasias ocidentalistas que pertencem ao entre-lugar da diferença colonial.

A remissão à África como lugar do trabalho fantasmático constitui um recurso ao nome de 'África' como ponto de fuga – um espaço em branco no mapa, tanto um vazio quanto uma vazão – onde convergem as especulações ocidentais – econômicas e imaginárias. O deslocamento de um enquadramento de leitura centrado na genealogia ocidental de Tarzan a

um enquadramento que se desloca por sua história transcultural passa pelo reconhecimento de que as narrativas de Tarzan pertencem ao espaço fantasmático do sujeito colonial. Nesse sentido, Tarzan é uma fantasia estadunidense – mais amplamente, um sonho da modernidade – e um personagem do que Mary Louise Pratt (1999) chama de “zona de contato” colonial – o que prefiro chamar (remetendo a Bhabha) de entre-lugar da diferença colonial. Tarzan pertence às reservas de imaginário dos colonizadores e dos colonizados, como um sonho coletivo que participa de uma economia política transcultural.

O trabalho analítico que procuro realizar e cujo jogo procuro exacerbar consiste no transbordamento do enquadramento de leitura da nomenclatura ocidentalista da 'África', que implica ler os filmes de Tarzan a partir de sua genealogia ocidental, sem levar em conta sua história transcultural. Não se trata, contudo, de substituir o centramento na genealogia ocidental implicado na nomenclatura ocidentalista da 'África' por outro centramento – o que equivaleria a trocar uma forma de etnocentrismo, o ocidentalismo, por outra, como por exemplo o afrocentrismo. Em vez disso, trata-se de produzir condições para um transbordamento da nomenclatura ocidentalista da 'África' a partir de seu próprio interior, de um dos maquinários que pertencem a seu aparato.

Tomando o afrocentrismo como contra-exemplo, pode-se dizer que à nomenclatura ocidentalista da 'África' ele substituiria uma forma de nomenclatura africanista da 'África'. Utilizo a palavra “africanista” aqui em um sentido bastante diferente daquele utilizado por Christopher Miller (1985) quando fala em “discurso africanista”, designando textos europeus e, mais amplamente, ocidentais sobre a África, bem como daquele utilizado muitas vezes na antropologia, especificamente a de tradição francesa, designando intelectuais que estudam a África. Ao falar em nomenclatura africanista da 'África', pretendo apontar para uma forma de inscrição e excrição do nome de 'África' que procura assumir (e criar) o seu lugar de enunciação, a identidade e/ou a herança africana como ponto de ancoragem e centramento. Essa forma de escrever o nome de 'África', esse regime da economia política do nome de 'África' em que a África ocupa o lugar central, abre-se também à necessidade de análise e desconstrução. Em todo caso, *à nomenclatura como trabalho de sonho, corresponde o transbordamento como trabalho analítico.*

A interrogação da escritura da 'África' e da economia política do nome de 'África' não deve se deixar enquadrar, na análise da filmografia de Tarzan, pela nomenclatura ocidentalista da 'África': a postura heurística (isto é, de pesquisa), hermenêutica (de interpretação) e poética (de invenção) que está em jogo na interrogação da escritura da 'África' passa pela abertura do quadro do ocidentalismo e pela insinuação de algum transbordamento

imaginativo. Entre as bordas do enquadramento ocidentalista e a passagem além das bordas implicada no transbordamento, a escritura da 'África' se dá como trabalho de imaginação geográfica, em movimento através de diferentes contextos culturais.

O transbordamento não significa a passagem para um espaço próprio em que a África mesma venha emergir livre de toda e qualquer clausura de sentido, alheia a toda e qualquer censura. A imagem do transbordamento delimita um movimento que vem de fora para dentro, como a água enchendo um recipiente – a África como suplemento do Ocidente parece apenas suprir uma falta e completar um fechamento –, e de dentro para fora, como a água que cai para fora do recipiente que se enche – a África como suplemento do Ocidente se adiciona como um excesso a uma falta e desloca a completude, abre o enquadramento. Na abertura de enquadramento que está implicada na noção de transbordamento, condensa-se o movimento que está em jogo na interrogação das representações da África na filmografia de Tarzan: trata-se de entrever, de dentro da nomenclatura ocidentalista da 'África' (que encontra na filmografia de Tarzan um momento secular de articulação), o que transborda, o que se coloca e desloca para fora do quadro. Mas o fora do quadro, por definição, nunca se apresenta, apenas se insinua. A análise se dá nos termos da nomenclatura ocidentalista da 'África', partindo dela para nela mesma encontrar os rastros do que está fora do quadro, do que foi apropriado e expulso para fora, mas resta insinuantemente constitutivo.

Assim como, para Derrida (1999), a metafísica ocidental delimita uma clausura que a generalização do conceito de escritura não faz mais do que possibilitar entrever, o ocidentalismo delimita uma nomenclatura da 'África' que a noção de escritura da 'África' não faz mais do que possibilitar entrever. Derrida (1999, p. 6) escreve: “uma época histórico-metafísica cuja *clausura* nos limitamos a entrever”, acrescentando em seguida “Não dizemos: cujo *fim*”. A noção de escritura da 'África' possibilita entrever a nomenclatura ocidentalista da 'África' que está em jogo, por exemplo, na filmografia de Tarzan, e abre o espaço para uma interrogação do que está além da nomenclatura mas não se apresenta como tal. Trata-se de produzir as condições de legibilidade do nome de 'África' para além da nomenclatura ocidentalista, mas não em nome de algum outro lugar suposto em que se desfaça finalmente a distância entre o nome de 'África' e a África *mesma*.

a *différance* não é. Ela não é um ente-presente, por mais excelente, único, principal ou transcendente que o desejemos. Não comanda nada, não reina sobre nada e não exerce em parte alguma qualquer autoridade. Não se anuncia por nenhuma maiúscula. Não somente não há reino da *différance* como esta fomenta a subversão de todo reino. O que a torna evidentemente ameaçadora e infalivelmente receada por tudo aquilo que em nós deseja o reino, a presença passada ou por vir de um reino. E

é sempre em nome de um reino que se pode, acreditando vê-la engrandecer-se com uma maiúscula, acusá-la de querer reinar. (DERRIDA, 1991a, p. 55).<sup>24</sup>

A noção de escritura da 'África' como *différance* subverte qualquer fundamentação transcendental de sentido, seja a partir do Ocidente ou da África, seja a partir de qualquer outro lugar, reenviando incessantemente a uma irreduzível incompletude que significa que a África e as africanidades, como a história, estão sempre sendo escritas e reescritas, como um palimpsesto sem origem, numa multiplicidade de lugares culturais e históricos.

---

<sup>24</sup> Tradução modificada a partir da versão em francês, onde se lê: “la différence n'est pas. Elle n'est pas un étant-présent, si excellent, unique, principiel ou transcendant qu'on le désire. Elle ne commande rien, ne règne sur rien et n'exerce nulle part aucune autorité. Elle ne s'annonce par aucune majuscule. Non seulement il n'y a pas de royaume de la différence mais celle-ci foment la subversion de tout royaume. Ce qui la rend évidemment menaçante et infailliblement redoutée par tout ce qui en nous désire le royaume, la présence passée ou à venir d'un royaume. Et c'est toujours au nom d'un royaume qu'on peut, croyant la voir s'agrandir d'une majuscule, lui reprocher de vouloir régner.” (DERRIDA, 1972, p. 22).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In : ADORNO, T. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades ; Editora 34, 2003, p. 15-45.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

\_\_\_\_\_. Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência. In: AGAMBEN, G. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 19-78.

\_\_\_\_\_. **Lo abierto: el hombre y el animal**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007a.

\_\_\_\_\_. **Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007b.

APPADURAI, Arjun. **Modernity at large: cultural dimensions of globalization**. Minneapolis e Londres: University of Minnesota Press, 1996.

AUMONT, Jacques. O filme como representação visual e sonora. In: AUMONT, J. et al. **A estética do filme**. Campinas, SP: Papirus, 1995, p. 19-52.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso. In: BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 261-306.

BANCEL, Nicolas; BLANCHARD, Pascal; BOËTSCH, Gilles; DEROO, Eric; LEMAIRE, Sandrine. **Zoos humains: au temps des exhibitions humaines**. Paris: La Découverte, 2004.

BARNARD, Alan. Tarzan and the lost races: anthropology and early science fiction. In: VIVANCO, L. A.; GORDON, R. J. (Eds.). **Tarzan was an eco-tourist... and other tales in the anthropology of adventure**. Nova York e Oxford: Berghahn Books, 2006, p. 58-74.

BAUDRILLARD, Jean. **Para uma crítica da economia política do signo**. Lisboa: Edições 70; São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1972.

BEARD, Jonathan. Exploring the dream factory: Hollywood and American anthropology at midcentury. In: NOVA YORK. **The New York Academy of Sciences**. 04 mai. 2006.

Disponível em: <<http://www.nyas.org/ebrief/miniEB.asp?ebriefID=515#>>. Acesso em: 19 abr. 2008.

BENEDICT, Ruth. **O crisântemo e a espada**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Braziliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BENNINGTON, Geoffrey. Derridabase. In: BENNINGTON, Geoffrey; DERRIDA, Jacques. **Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996, p. 11-218.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRADBURD, David. Adventure in the Zeitgeist, adventures in reality: Simmel, Tarzan, and Beyond. In: VIVANCO, L. A.; GORDON, R. J. (Eds.). **Tarzan was an eco-tourist... and other tales in the anthropology of adventure**. Nova York e Oxford: Berghahn Books, 2006, p. 43-57.

BURROUGHS, Edgar Rice. **Tarzan of the Apes**. Nova York: A Signet Classic, 1990.

CAMERON, Kenneth M. **Africa on film: beyond black and white**. Nova York: Continuum, 1994.

CARVALHO, José Jorge de. Racismo fenotípico e estéticas da segunda pele. **REVISTA CINÉTICA**, Estéticas da biopolítica: audiovisual, política e novas tecnologias. 2008. Disponível em: <[http://www.revistacinetica.com.br/cep/jose\\_jorge.pdf](http://www.revistacinetica.com.br/cep/jose_jorge.pdf)>. Acesso em: 20 abr. 2008.

COOGAN, Peter. English-Mangani/Mangani-English Dictionary. Out. 2004. Disponível em <<http://www.pjfarmer.com/woldnewton/Mangani.pdf>>. Acesso em: 20/04/2008.

CORONIL, Fernando. Beyond occidentalism: toward nonimperial geohistorical categories. **Cultural Anthropology**, v. 11, n. 1, p. 51-87, fev. 1996.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

DERRIDA, Jacques. **De la grammatologie**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.

\_\_\_\_\_. **Marges de la philosophie**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.

\_\_\_\_\_. **Margens da filosofia**. Campinas, SP: Papyrus, 1991a.

\_\_\_\_\_. **Limited Inc**. Campinas, SP: Papyrus, 1991b.

\_\_\_\_\_. **Donner les temps: 1. la fausse monnaie**. Paris: Éditions Galilée, 1991c.

\_\_\_\_\_. **A voz e o fenômeno: introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1994a.

\_\_\_\_\_. **Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994b.

\_\_\_\_\_. **Politiques de l'amitié suivi de L'oreille de Heidegger**. Paris: Éditions Galilée, 1994c.

\_\_\_\_\_. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. **Posições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

DUNN, Kevin. Lights... camera... Africa: images of Africa and Africans in Western popular films of the 1930s. **African Studies Review**, v. 39, n. 1, p. 149-175, abr. 1996.

ECO, Umberto. A inovação no seriado. In: ECO, U. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 120-139.

EDGAR RICE BURROUGHS INC. **About ERB Inc**. Disponível em: <[http://www.tarzan.org/about\\_erb\\_inc.html](http://www.tarzan.org/about_erb_inc.html)>. Acesso em: 19 abr. 2008.

EISENSTEIN, Sergei. Montagem de atrações. In: XAVIER, I. (org.), **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Graal, 2003, p. 187-198.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema, uma coisa de



educação também. In: SILVA, T. T. da (Org.). **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 07-76.

ESHED, Eli. Tarzan in Israel. **Violet Books**. 1999. Disponível em: <<http://www.violetbooks.com/tarzan-israel.html>>. Acesso em: 20 abr. 2008.

ESSOE, Gabe. **Tarzan of the Movies**. New Jersey: The Citadel Press, 1968.

FABIAN, Johannes. **Time and the other: how anthropology makes its object**. Nova York: Columbia University Press, 1983.

\_\_\_\_\_. **Out of our minds: reason and madness in the exploration of Central Africa**. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press, 2000.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Rio de Janeiro: Fator, 1983.

FERREIRA, Jonatas. Da vida ao tempo: Simmel e a construção da subjetividade no mundo moderno. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 15, n. 44, p. 103-117, out. 2000.

FRANKENBERG, Ruth. A miragem de uma branquidade não-marcada. In: WARE, V. (Org.). **Branquidade: identidade branca e multiculturalismo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004, p. 307-338.

FREIRE, Március. Por Tarzan ou por Nanook: o filme antropológico à procura de seu *punctum*. In: LEITE, I. B. **Ética e estética na antropologia**. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSC, CNPq, 1998, p. 129-132.

FURY, David. **Kings of the jungle: an illustrated reference to Tarzan on screen and television**. Jefferson e Londres: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2001.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes: la littérature au second degré**. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GINSBURG, Faye; ABU-LUGHOD, Lila; LARKIN, Brian. **Media worlds: anthropology on new terrain**. Califórnia: University of California Press, 2002.

GORDON, Robert J. Introduction. In: VIVANCO, L. A.; GORDON, R. J. (Eds.). **Tarzan was an eco-tourist... and other tales in the anthropology of adventure**. Nova York e

Oxford: Berghahn Books, 2006, p. 1-23.

GRAU REBOLLO, Jorge. Antropología, cine y refracción: los textos fílmicos como documentos etnográficos. **Gazeta de Antropología**, n. 21, 2005. Disponível em: <[http://www.ugr.es/~pwlac/G21\\_03Jorge\\_Grau\\_Rebollo.html](http://www.ugr.es/~pwlac/G21_03Jorge_Grau_Rebollo.html)>. Acesso em: 18 jul. 2006.

GRIMSHAW, Anna. **The ethnographer's eye: ways of seeing in modern anthropology**. Cambridge, Nova York, Madrid e Cidade do Cabo: Cambridge University Press, 2001.

GUNNING, Tom. The cinema of attractions: early film, its spectator and the Avant-Garde. In: ELSAESSER, T.; BARKER, A. (Eds.). **Early cinema: space-frame-narrative**. Londres: British Film Institute, 1990, p. 56-62.

\_\_\_\_\_. "Now you see it, now you don't": the temporality of the cinema of attractions. In: GRIEVESON, L.; KRAMER, P. (Eds.). **The silent cinema reader**. Nova York e Londres: Routledge, 2003, p. 41-50.

HALL, Stuart. Reflexões sobre o modelo de codificação/decodificação: uma entrevista com Stuart Hall. In: HALL, S. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Organização de Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003, p. 353-386.

HAMBURGER, Esther. Autora vê força do digital no cinema: entrevista com Laura Mulvey. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 02 set. 2006. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0209200626.htm>>. Acesso em: 19 abr. 2008.

HIGSON, Andrew. Re-presenting the national past: nostalgia and pastiche in the heritage film. In: FRIEDMAN, L. (Ed.). **Fires were started: British cinema and thatcherism**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, p. 109-129.

\_\_\_\_\_. The heritage film and British cinema. In: HIGSON, Andrew (Ed.). **Dissolving views: key writings on British cinema**. Londres: Cassell, 1996, p. 232-248.

HUYSSSEN, Andreas. Escape from amnesia: the museum as mass medium. In: HUYSSSEN, A. **Twilight memories: marking time in a culture of amnesia**. Nova York e Londres: Routledge, 1995, p. 13-35.

JAMESON, Fredric. **The political unconscious: narrative as a socially symbolic act**. Ithaca, Nova York: Cornell University Press, 1981.

\_\_\_\_\_. Metacommentary. In: DAVIS, R. C. (Ed.). **Contemporary literary criticism: modernism through post-structuralism**. Nova York e Londres: Longman, 1986, p. 112-123.

KAPLAN, E. Ann. **Looking for the other: feminism, film, and the imperial gaze**. Nova York e Londres: Routledge, 1997.

KAYE, Andrew L. The film score and the African musical experience: some comments on a work in progress. **Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review**, n. 11, jul. 2007. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/trans11/art09.htm>>. Acesso em : 20 abr. 2008.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas, SP: Papirus, 1997.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

\_\_\_\_\_. **Sociologie et anthropologie**. Paris: PUF, 2004.

MBEMBE, Achille. À propos des écritures africaines de soi. **Politique africaine**, n. 77, mar. 2000, p. 16-43.

\_\_\_\_\_. As formas africanas de auto-inscrição. **Estudos Afro-Asiáticos**, ano 23, n. 1, 2001, p. 171-209.

MEAD, Margaret; MÉTRAUX, Rhoda. **The study of culture at a distance**. Oxford e Nova York: Berghahn Books, 2000.

METZ, Christian. História/discurso (notas sobre dois voyeurismos). In: XAVIER, I. (Org.). **A experiência do cinema**. São Paulo: Graal Editora, 2003, p. 403-410.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MILLER, Christopher L. **Blank darkness: africanist discourse in French**. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1985.

MUDIMBE, Valentin Y. **The invention of Africa: gnosis, philosophy, and the order of knowledge**. Londres: James Currey; Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1988.

NESTEBY, James R. Tarzan of Arabia. **Journal of Popular Culture**, v. 15, n. 1, p. 39-45, 1981.

POWDERMAKER, Hortense. **Hollywood, the dream factory: an anthropologist studies the movie makers**. Boston: Little Brown & Co, 1951.

PRATT, Mary Louise. **Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação**. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

ROUCH, Jean. O comentário improvisado na imagem. In: DE FRANCE, Claudine (Ed.). **Do filme etnográfico à antropologia fílmica**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000, p. 125-130.

RUBY, Jay. The last 20 years of visual anthropology: a critical review. **Revista Brasileira de Sociologia das Emoções**, v. 4, n. 12, p. 217-238, dez. 2005.

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

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Unthinking eurocentrism: multiculturalism and the media**. Nova York e Londres: Routledge, 1994.

SIMMEL, Georg. O conceito e a tragédia da cultura. In: SOUZA, J.; ÖELZE, B. (Orgs.). **Simmel e a modernidade**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998a, p. 79-108.

\_\_\_\_\_. A aventura. In: SOUZA, J.; ÖELZE, B. (Orgs.). **Simmel e a modernidade**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998b, p. 171-187.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **The Spivak Reader**. Editado por Donna Landry e Gerald MacLean. Nova York e Londres: Routledge, 1996.

\_\_\_\_\_. **Death of a discipline**. Nova York: Columbia University Press, 2003.

STEPHAN, Ed. Tarzan of the Novels. **Tarzan of the Internet**. Disponível em: <<http://www.ac.wvu.edu/~stephan/Tarzan/tarzan00.html>>. Acesso em: 20 abr. 2008.

STOLLER, Paul. **Embodying colonial memories: spirit possession, power and the Hauka in West Africa**. Nova York e Londres: Routledge, 1995.

STRATHERN, Marilyn. Fuera de contexto: las ficciones persuasivas de la antropología. In: REINOSO, C. (Ed.). **El surgimiento de la antropología postmoderna**. Barcelona: Gedisa, 1996, p. 214-274.

TAUSSIG, Michael. **Mimesis and alterity**: a particular history of the senses. Nova York e Londres: Routledge, 1993.

THIONG'O, Ngugi wa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano? In: MELEIRO, A. (Org.). **Cinema no mundo**: indústria, política e mercado: África. São Paulo: Escrituras Editora, 2007, p. 25-32.

THOMAS, Nicholas. **Colonialism's culture**: anthropology, travel and government. Princeton: Princeton University Press, 1994.

TORGOVNICK, Mariana. Taking Tarzan seriously. In: TORGOVNICK, M. **Gone primitive**: savage intellects, modern lives. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

ULMER, Gregory L. **Applied grammatology**: Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys. Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press, 1985.

VIDAL, Gore. Tarzan Revisited. In: BURROUGHS, E. R. **Tarzan of the Apes**. Nova York: A Signet Classic, 1990.

VIRILIO, Paul. **Guerra e cinema**: logística da percepção. São Paulo: Boitempo, 2005.

VIVANCO, Luis A.; GORDON, Robert J. (Eds.). **Tarzan was an eco-tourist... and other tales in the anthropology of adventure**. Nova York e Oxford: Berghahn Books, 2006.

WAGNER, Roy. **The invention of culture**. Ed. rev. e exp. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1981.

WESSELING, Henk L. **Dividir para dominar**: a partilha da África (1880-1914). Rio de Janeiro: Editora da UFRJ; Editora Revan, 1998.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

## APÊNDICE A: Listas de filmes

### Filmes de Tarzan discutidos:

[Ano – *Título*; país; direção; ator que representa Tarzan]

- 1918 – *Tarzan of the Apes*; EUA; Scott Sidney; Elmo Lincoln
- 1920 – *The Son of Tarzan*; EUA; Arthur J. Flaven e Harry Revier; P. Dempsey Tabler
- 1927 – *Tarzan and the Golden Lion*; EUA; J. P. McGowan; James Pierce
- 1929 – *Tarzan the Tiger*; EUA; Henry MacRae; Frank Merrill
- 1932 – *Tarzan, the Ape Man*; EUA; W. S. Van Dyke; Johnny Weissmuller
- 1933 – *Tarzan the Fearless*; EUA; Robert F. Hill; Buster Crabbe
- 1934 – *Tarzan and His Mate*; EUA; Cedric Gibbons; Johnny Weissmuller
- 1935 – *The New Adventures of Tarzan*; EUA; Edward A. Kull; Herman Brix/ Bruce Bennett
- 1936 – *Tarzan Escapes*; EUA; Richard Thorpe e outros; Johnny Weissmuller
- 1938 – *Tarzan's Revenge*; EUA; D. Ross Lederman; Glenn Morris
- *Tarzan and the Green Goddess*; EUA; Edward A. Kull e Wilbur McGaugh; Herman Brix/ Bruce Bennett
- 1939 – *Tarzan Finds a Son!*; EUA; Richard Thorpe; Johnny Weissmuller
- 1941 – *Tarzan's Secret Treasure*; EUA; Richard Thorpe; Johnny Weissmuller
- 1942 – *Tarzan's New York Adventure*; EUA; Richard Thorpe; Johnny Weissmuller

- 1943 – *Tarzan Triumphs*; EUA; Wilhelm Thiele; Johnny Weissmuller  
 – *Tarzan's Desert Mystery*; EUA; Wilhelm Thiele; Johnny Weissmuller
- 1945 – *Tarzan and the Amazons*; EUA; Kurt Neumann; Johnny Weissmuller
- 1946 – *Tarzan and the Leopard Woman*; EUA; Kurt Neumann; Johnny Weissmuller
- 1947 – *Tarzan and the Huntress*; EUA; Kurt Neumann; Johnny Weissmuller
- 1948 – *Tarzan and the Mermaids*; EUA; Robert Florey; Johnny Weissmuller
- 1949 – *Tarzan's Magic Fountain*; EUA; Lee Sholem; Lex Barker
- 1950 – *Tarzan and the Slave Girl*; EUA; Lee Sholem; Lex Barker
- 1951 – *Tarzan's Peril*; EUA; Byron Haskin; Lex Barker
- 1952 – *Tarzan's Savage Fury*; EUA; Cy Endfield; Lex Barker
- 1953 – *Tarzan and the She-Devil*; EUA; Kurt Neumann; Lex Barker
- 1955 – *Tarzan's Hidden Jungle*; EUA; Harold D. Schuster; Gordon Scott
- 1957 – *Tarzan and the Lost Safari*; Reino Unido; H. Bruce Humberstone; Gordon Scott
- 1958 – *Tarzan's Fight for Life*; EUA; H. Bruce Humberstone; Gordon Scott  
 – *Tarzan and the Trappers*; EUA; Charles F. Haas, Sandy Howard; Gordon Scott
- 1959 – *Tarzan's Greatest Adventure*; Reino Unido; John Guillermin; Gordon Scott  
 – *Tarzan, the Ape Man*; EUA; Joseph M. Newman; Denny Miller
- 1960 – *Tarzan, the Magnificent*; Reino Unido; Robert Day; Gordon Scott

- 1962 – *Tarzan Goes to India*; Reino Unido, EUA e Suíça; John Guillermin; Jock Mahoney
- 1963 – *Tarzan's Three Challenges*; Reino Unido e EUA; Robert Day; Jock Mahoney
- 1966 – *Tarzan and the Valley of Gold*; EUA e Suíça; Robert Day; Mike Henry
- 1967 – *Tarzan and the Great River*; EUA e Suíça; Robert Day; Mike Henry
- 1968 – *Tarzan and the Jungle Boy*; EUA e Suíça; Robert Gordon; Mike Henry
- 1981 – *Tarzan, the Ape Man*; EUA; John Derek; Miles O'Keeffe
- 1984 – *Greystoke: The Legend of Tarzan, Lord of the Apes*; Reino Unido; Hugh Hudson; Christopher Lambert
- 1989 – *Tarzan in Manhattan*; EUA; Michael Schultz; Joe Lara
- 1998 – *Tarzan and the Lost City*; EUA, Alemanha e Austrália; Carl Schenkel; Casper Van Dien

**Outros filmes discutidos:**

[Ano – *Título*; país; direção]

- 1933 – *Kid'in' Africa*; EUA; Charles Lamont
- 1959 – *Moi, un noir*; França; Jean Rouch
- 1997 – *George of the Jungle*; EUA; Sam Weisman
- 2003 – *George of the Jungle 2*; EUA; David Grossman



**Filmes de Tarzan não discutidos:**

[Ano – *Título*; país; direção; ator que representa Tarzan]

1918 – *The Romance of Tarzan*; EUA; Wilfred Lucas; Elmo Lincoln

1920 – *The Revenge of Tarzan* (ou *The Return of Tarzan*); EUA; Harry Revier e George M. Merrick; Gene Pollar

1921 – *The Adventures of Tarzan*; EUA; Robert F. Hill e Scott Sidney; Elmo Lincoln

1928 – *Tarzan the Mighty*; EUA; Jack Nelson e Ray Taylor; Frank Merrill

1966-1968 – *Tarzan Television Series*; EUA; vários diretores; Ron Ely

1970 – *Tarzan's Deadly Silence*; Robert L. Friend; Ron Ely

– *Tarzan's Jungle Rebellion*; EUA; William Whitney; Ron Ely

1991-1993 – *Tarzan Television Series*; EUA; vários diretores; Wolf Larson

1999 – *Tarzan*; EUA; Walt Disney (vários); --

2002 – *Tarzan & Jane*; EUA; Walt Disney (vários); --

2005 – *Tarzan II*; EUA; Walt Disney (vários); --