



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA- UNEB
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDO AFRICANOS,
POVOS INDÍGENAS E CULTURAS NEGRAS

PPGEAFIN

**Representações de África na Genealogia de Tarzan: Estereótipos na
ficção que marcam a História.**



Maria Edneusa Pereira Silva

**Dissertação de Mestrado
Salvador/BA, março de 2020**

Montagem da capa: Maria Edneusa Pereira Silva

Imagens retiradas do Livro “ Tarzan o filho das Selvas” e do filme “*Tarzan Of the Apes*” (1918)

As imagens da capa representam em sequência, o intertítulo de apresentação do filme, nascimento de Tarzan, de Tarzan adulto como rei da floresta e um elefante na selva.

SILVA, Maria Edneusa Pereira. **Representações de África na Genealogia de Tarzan: Estereótipos na ficção que marcam a História.** Maria Edneusa Pereira Silva; Pedro Acosta-Leyva . Salvador- UNEB- Universidade do Estado da Bahia, 2020.



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA- UNEB
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ESTUDO AFRICANOS,
POVOS INDÍGENAS E CULTURAS NEGRAS

PPGEAFIN

Título da Dissertação

**Representações de África na Genealogia de Tarzan: Estereótipos na
ficção que marcam a História.**

Dissertação apresentada ao PPGEAFIN (Programa de Pós Graduação em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras) da UNEB – Universidade do Estado da Bahia, como requisito para obtenção do título de mestra, sob a orientação do Prof. Dr. Pedro Acosta-Leyva.

**Salvador/BA
Março de 2020**

Banca Examinadora:

Dr. Pedro Acosta-Leyva (Orientador/ Presidente), professor da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB).

Dr. Amailton Azevedo (Examinador), professor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC).

Dr. Bas`llele Malomalo (Examinador), professor da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB).

Resumo

Esta pesquisa busca colaborar com o avanço do conhecimento sobre as representações do continente africano e suas consequências para a história. Dividida em cinco capítulos, encadeados numa ordem lógica que compreende sua genealogia, contexto metodológico, viagens, identidade e ecologia. As “origens” do personagem analisa as consequências deste nascimento para o continente africano, o cinema, os europeus, e o colonialismo impresso. Nos aspectos metodológicos, verifica-se que Tarzan está no contexto das representações e das estereótipas elucidadas na biblioteca colonial. A abordagem sobre viagens observa em Tarzan, sua vocação e representação do indescível da destinarância que os processos diaspóricos de África carregam em si. Neste estudo verifica-se ainda a alteridade marcada pelas “identidades” estabelecidas e sua contribuição para os interesses capitalistas quando a ecologia é utilizada contra si mesma para satisfazer tais interesses.

Abstract

This research seeks to collaborate with the advancement of knowledge about the representations of the African continent and its consequences for history. Divided into five chapters, chained in a logical order that includes your genealogy, methodological context, travel, identity and ecology. “The origins of the character analyzes the consequences of this birth for the African continent, cinema, Europeans, and printed colonialism. In the methodological aspects, it appears that Tarzan is in the context of representations and stereotypes elucidated in the colonial library. The approach to travel observes in Tarzan, his vocation and representation of the indescible of the destinariness that the diasporic processes of Africa carry in them. In this study, there is also an alterity marked by the established “identities” and their contribution to capitalist interests when ecology is used against itself to satisfy such interests.

Agradecimentos

Para muitos, estudar é um grande ‘pesar’. São noites e madrugadas sem dormir, garrafas de café e coca-cola esvaziada, muitos sacrifícios. Para mim também não foi fácil, porém foram outras dificuldades. Diante de uma grande dor que enfrentava quando iniciei o mestrado, o estudo, os novos amigos e os deslocamentos do interior onde moro, para a capital, para estudar, foram um grande alento, uma terapia. Significou uma esperança quando tudo parecia desmoronar. Viajar pelos caminhos do meu Estado, pelo meu país continental, atravessar o Atlântico numa viagem de estudo ao arquipélago de Cabo Verde no continente africano, viajar nos livros e num novo objetivo de vida, me preencheu, trouxe muita alegria e muito redimensionamento e sentido para a minha vida.

A nobreza e grandiosidade que são estudar o continente africano me trouxeram grandes encontros: com minha ancestralidade, com as várias possibilidades de representações que a vida apresenta, com minha essência, colaborando profundamente com meu autoconhecimento e com a possibilidade de tornar-me mais consciente, compreensiva e, portanto, uma pessoa melhor.

Estudar estereótipos me permitiu ainda, perceber melhor a razão e a lógica dos fenômenos, o que me faz buscar melhores objetivos, metas e métodos para participar da vida e dos fazeres humanos.

Agradeço imensamente, a Deus, pela vida e a esperança, a meus pais, que me receberam com amor e me ensinaram e orientaram para a ética e a responsabilidade. A minha tia Elza, que sempre me incentivou para o crescimento pessoal. Aos meus irmãos, que são minha família, meu “porto seguro”. Aos meus filhos, Pedro Lucas e Raquel que são o maior tesouro que possuo.

Agradeço aos meus/minhas chefes de trabalho que me concederam a licença e o apoio para a realização do mestrado, aos/as meus/minhas amigos(as) que me incentivaram, a todos(as) que direta ou indiretamente contribuíram, aos meus/minhas colegas de curso, pela amizade, a companhia, o carinho e o incentivo. Ao coordenador do curso, à banca e aos professores pela orientação de como ingressar, e quando fizeram com maestria a mais honrada atividade humana – ensinar.

Sou grata ao meu orientador, Pedro Acosta-Leyva pela ética, o carinho, a amizade, e a disponibilidade com os quais me tratou. Por ter me transmitido, da forma mais nobre e eficaz possível, o que possui de mais importante, o seu conhecimento.

Por causa da minha cor

Nasce uma pessoa?
Personagem, ideologia,
Parcimônia, economia
E a pobreza da experiência se instalou...
Por causa da minha cor

Colonialismo impresso
Em um século se impregnou
Aonde a diáspora levou
Muitos contra, mas alguns, em favor
E o “fardo do homem branco” impressou...
Por causa da minha cor

E a história vira cinema
Ou o contrário virou?...
Dessa relação se conclui
Que representações, alterou
E estereotipou...
Por causa da minha cor

E os caminhos?
Caminho de África
Comprido ficou
No tempo, no espaço, no conhecimento
Dentro de mim, na minha dor...
Por causa da minha cor

Branquidade, branquitude
Multifacetado Narciso
Em seu espelho, “esplendor”
Corpo marcado
Darwinismo superior
Por causa da minha cor

Ecologia contra si mesma
Animais, paisagens...
“O homem se animalizou”
Arquétipo reverso
Problemática do valor...
Por causa da minha cor.

Sumário

Introdução.....	10
Resumo da genealogia do personagem – livro e filme.....	13
Cap. 01- Origem.....	17
1.1. Contexto histórico: “ O berço do herói”	18
1.2. Colonialismo Impresso.....	21
1.2.1. Literatura colonialista.....	24
1.2.2. Literatura anticolonialista	29
1.2.3. Colonialismo e cinema.....	37
1.2.4. A filmografia de Tarzan no colonialismo impresso.....	41
1.3. África e parcimônia política.....	44
1.4. Arquétipo da modernidade urbana e industrial inscrito na pobreza da experiência.....	49
Cap. 02 – Contexto.....	55
2.1. A História no cinema, o cinema na História.....	55
2.1.1. O cinema na História.....	59
2.2. Representações enquanto conceito.....	65
2.2.1. Representações estereotipadas.....	69
2.2.2. Representações recorrentes de África.....	71
2.2.3. Tarzan: a propagação de estereótipos.....	75
2.3. Estereótipos e biblioteca colonial.....	80
2.3.1. Perspectiva epistemológica da biblioteca colonial.....	85
2.3.2. Desconstruções.....	90
Cap. 03 – Viagens.....	95
3.1. Das caravanas à via-cruces: o indescindível da destinerrância.....	95
3.1.1. Mapas: Viagens no papel versus representação do desejo de posse de África.....	102
3.2. Três “M” Mercadores, Militares, Missionários.....	105
Cap. 04 – Identidade.....	107
4.1. Leitmotiv da branquitude acrítica.....	107
4.2. A elaboração do corpo não marcado.....	113
4.3. Darwinismo - Preeminência natural ou construção científica?.....	116
4.4. Assujeitamento – subjugo para manutenção da ordem.....	125
4.5. O Mito – necessário excedente de significação.....	128
4.6. O trabalho da atração/repulsão sob o exótico/exófono demarcando a alteridade.....	132
4.6.1. O exótico.....	135
4.6.2. O exófono.....	137
Cap. 05 – Ecologia?.....	140
5.1. A “materialização” da ecologia em economia.....	140
5.2. O zoológico imagético.....	143

5.3. Animalidade.....	149
5.4. O zoológico humano.....	152
5.5. O museu imagético.....	157
5.6. Relações comerciais e a problemática do valor.....	159
Considerações finais.....	162
Referências.....	164

Introdução

Este estudo integra pesquisas da linha - Representações e estudos sobre raça e relações étnicas: África e africanos, povos indígenas e negros no Brasil, do PPGEAFIN (Programa de Pós-Graduação em Estudos Africanos, Povos Indígenas e Culturas Negras), da UNEB, Universidade do Estado da Bahia.

Fazendo parte de uma linha que estuda representações, esta pesquisa faz um recorte em representações estereotipadas, e investiga este fenômeno na genealogia do personagem Tarzan, investigando estas através do livro “*Tarzan o filho das selvas*” – o primeiro livro de Burroughs, o criador do personagem, de 1912, como também, o primeiro filme – “*Tarzan of the Apes*”, de 1918.

Porque frente à uma produção de um século de existência, escolher as origens do personagem, sua genealogia? Porque a origem de Tarzan é também o início de muitas estereotípias conectadas a fenômenos históricos diversos que provocaram consequências múltiplas e ainda não verificadas.

Realizar pesquisas nesta linha é imprescindível. Do ponto de vista social, para colaborar com o desvendar de problemas e questões que impactam na consciência humana e na justiça social. Do ponto de vista acadêmico, tem a relevância no sentido de, concorrer com o avanço em pesquisas tecnológicas. Avançar cientificamente em outros setores relegando o humano é caminhar para o caos. Portanto, este estudo visa do ponto de vista prático e científico, mais qualidade de vida. Pela perspectiva pessoal, sou outra pessoa, com outra consciência depois da pesquisa, agora com uma gama do conhecimento necessário, capaz de interferir, pois somente o conhecimento nos legitima.

Quanto aos aspectos metodológicos, trata-se de uma investigação qualitativa.

Por se tratar de uma pesquisa de aspectos históricos do continente africano, sobre os quais circundam tantas crenças, fez-se necessário verificar que a verdade histórica, desalienada e autêntica precisa ser rigorosamente examinada e fundada em provas, para não se trocar um mito por outro. Evitar, tanto a singularização excessiva da África quanto a tendência de alinhá-la demasiadamente, segundo normas estrangeiras. Outros princípios adotados são a interdisciplinaridade, a compreensão da história dos povos africanos em seu conjunto e as questões ecológicas aí envolvidas.

A metodologia norteou ainda para uma leitura desconstrutiva, do livro e da filmografia, a partir dos elementos que compõem o movimento transcontextual que atravessa sua disseminação transcultural, para se encontrar os dados aí implícitos.

O objetivo da pesquisa é de avançar na construção do conhecimento sobre o continente africano, problematizando e refletindo a respeito de como vem se construindo as representações sobre este, através do cinema e como estas interferem nos fenômenos históricos.

A dissertação está dividida em cinco capítulos. O primeiro, com quatro artigos, trata da genealogia do personagem. Nele, constato os vários fenômenos históricos que favoreceram o ‘nascimento do herói’, na História e na ficção. Do ponto de vista histórico, da revolução industrial à invenção do cinema, tendo o colonialismo político e econômico como berço. Verifico que Tarzan não somente é oriundo, mas é um dos maiores empreendimentos do colonialismo impresso. Seu nascimento colabora ainda com o economicismo e, contraditoriamente, ao que se espera da arte, colabora a ‘pobreza da experiência.’

Em “contexto”, no segundo capítulo, considero a conjuntura metodológica em que Tarzan se insere, sendo assim, observo que ele está no entremeio da história, do cinema, das representações e dos estereótipos. Então, faço uma análise sobre a interdependência entre história e cinema, busco compreender representações não somente enquanto conceito, mas, sobretudo, enquanto estereotípias, verificando representações recorrentes no senso comum, estereotipadas de África e como Tarzan colabora, e ainda o ‘trabalho’ da biblioteca colonial neste aspecto.

No capítulo 03 “Viagens”, verifico que a História de África é marcada por um caminhar indescindível caracterizado por certa destinerrância. A genealogia de Tarzan segue esta linha e se utiliza muito do princípio do ‘viajar’ em África para compor sua narrativa. Acontece um deslocar-se através no papel e ainda o missionarismo por mercadores, militares e missionários.

O quarto capítulo intitulado de “Identidade” analiso como a produção em torno de Tarzan, contribui na construção da alteridade. Nele reflito sobre branquitude acrítica, a elaboração do corpo não marcado, a construção da superioridade, do assujeitamento, a contribuição do mito e a apropriação do exótico, neste processo.

Finalizo com o quinto capítulo observando como a economia é tratada em detrimento da ecologia e como Tarzan trabalha os interesses capitalistas e todas as ideologias que o

circunda travestido de ecologia. Nele verifico como acontecem os zoológicos de animais e humano imagéticos, animalidades, o museu imagético e como os interesses ocidentais são tratados e representados enquanto valor.

Resumo da genealogia do personagem - livro e filme

Com a missão de investigação completa sobre o desleal tratamento dado aos negros – súditos do império britânico. O nobre inglês John Clayton lorde Greystoke, casado com Alice Rutherford havia apenas três meses, partem de Dover- Inglaterra em direção uma colônia britânica da África no ano de 1888. Um mês depois chegam a Freetown, onde fretaram uma embarcação, o Fuwalda, para levá-los até o destino final.

Dois meses depois, os destroços de Fuwalda foram encontrados. A viagem foi tumultuada com motins, que provocaram a morte do capitão e dos oficiais da tripulação. No entanto, durante a viagem. O navio passou então a ser comandado por amotinados que deixou Clayton e sua esposa numa praia da costa africana com seus pertences, alimentos e itens de sobrevivência.

Para sobreviverem, John Clayton e sua esposa, tiveram que se adequar ao novo lar construindo uma forte cabana para se protegerem de animais selvagens. Nela construíram móveis e guardaram seus pertences que haviam trazido da viagem.

Grávida de alguns meses, após um violento ataque de símios, Alice passa a ter perturbações mentais, porém tem o bebê e consegue cuidá-lo e amamentá-lo normalmente por algum tempo.

Dentre os pertences que levaram para a viagem haviam livros, muitos deles infantis – exemplares só de figuras, cartilhas, primeiras leituras – pois sabiam que o filho teria idade suficiente para consumi-los antes que pudessem retornar à Inglaterra. Clayton escrevia em diário.

Um ano depois que seu filho nasceu Alice faleceu calmamente enquanto dormia. Clayton fica desolado, mas consegue cuidar de seu filho por um curto período. Certo dia é atacado por símios que invadem sua cabana. Dentre os símios invasores estava Kala, uma jovem macaca que havia perdido seu filho, recentemente, devido a uma perseguição de Kerchak, o macaco líder do grupo. Durante esta invasão, lorde Greystoke não escapa, porém, seu filho que estava num berço, é salvo por Kala, que pega o bebê humano vivo e deixa em seu lugar no berço o corpo de seu filho sem vida. Kerchake tentou impedir que Kala adotasse o bebê, mas ela foge. Kala cuida e amamenta o filho de Alice.

Após todos esses eventos, os símios vão embora, porém voltam e tentam entrar novamente na cabana, mas encontram a porta fechada de um modo tão firme que não conseguem abri-la. O engenhoso trinco que Clayton construiu fora acionado pela saída de Kerchak.

Kala deu o nome de Tarzan que significava “pele branca”. Conforme Tarzan crescia, seu desenvolvimento se tornava mais rápido, e aos dez anos, já era um excelente escalador e podia fazer coisas maravilhosas, muito além da capacidade de seus irmãos e irmãs menores. Diferenciava-se deles de muitas maneiras, e constantemente se surpreendiam com sua astúcia superior. Quando tinha dez anos começa a perceber que existia uma grande diferença entre ele e seus companheiros. Essa diferença foi constatada quando Tarzan viu seu rosto pela primeira vez na superfície calma e limpa da água e pôde fazer a comparação entre si e os símios.

Sua inteligência superior proporcionava uma agilidade mental muito maior do que os macacos possuíam. Nesta idade aprende a nadar sozinho, apenas observando outros animais, moldar cordas torcendo e amarrando longos ramos de cipós uns aos outros e a arte de laçar.

Explorando a floresta Tarzan encontra a cabana de seus pais e resolve observar mais de perto. Gastou horas examinando-a revolvendo as dobradiças, a maçaneta, o trinco e enfim, consegue abrir.

A mobília e os demais objetos do quarto foram o que prendeu sua atenção, concentrando seu interesse na faca de caça do seu pai a qual recolhe e leva consigo.

Tarzan não sabia o que era medo e agora com sua arma começa suas aventuras heroicas.

Dispendendo tempo, observando os pertences de seu pai, descobre os livros e aprende a ler e escrever sozinho. Aprende também pelos livros que pertence à espécie humana e descobre que está nu e tem vergonha de sua nudez. Ao entrar em contato com pessoas de uma tribo lhes rouba roupas e começa a se vestir e aprende a se barbear com sua faca.

Já homem feito, conhece os primeiros humanos de uma tribo que se instala em local próximo. Kulonga, o filho do rei Mbonga, em caçada mata Kala. Então Tarzan vinga a morte de sua mãe, matando Kulonga, mas aprende muitos hábitos da cultura dessa tribo.

Certo dia, observando os pertences de seus pais encontra um medalhão de ouro com as fotografias de seus pais.

Descobrindo Tarzan que não é como seu povo _ os símios, decide então morar na cabana de seus pais com ao objetivo de encontrar homens brancos como ele.

Quando Tarzan pôde finalmente chegar à praia onde se localizava sua cabana, avistou um navio e homens brancos iguais aos de seus livros ilustrados. Do navio desceram vinte pessoas – quinze marinheiros, dois senhores idosos, um jovem, uma mulher negra e uma garota que tinha por volta de dezenove anos.

Tarzan havia presenciado tantas coisas naquele dia que sua cabeça rodava maravilhada. A imagem mais encantadora para ele, entre todas era a da bela moça.

Durante a estadia destes personagens pela floresta, Tarzan salva a todos de ataques de animais selvagens.

Salva especialmente Jane, por quem se apaixona perdidamente e é correspondido.

Através de um anel encontrado no esqueleto de seu pai, Tarzan descobre que pertence a família dos Greystoke.

O navio que trouxera a tripulação do professor Porter, tinha um tesouro. Quando este navio segue viagem, Tarzan acompanha sua partida observando através dos galhos da floresta, e avista outro navio inimigo. Por questão de segurança, os tripulantes resolvem levar o tesouro para a terra e o escondem. Após enterrarem o tesouro, Tarzan o desencava e esconde em outro local, apossando-se, portanto deste.

O professor Porter, vai ao continente africano, com o objetivo de encontrar um tesouro e para tal aventura toma muito dinheiro emprestado com a expectativa de saldar a dívida com o alcance do seu objetivo. Encontram o tesouro, mas não ficam com ele.

Oficiais franceses tomam o navio Arrow e voltaram para a praia onde fica a cabana. D'Arnot o capitão do navio é capturado pelos guerreiros da tribo Mbonga. Tarzan o livra e este se torna seu amigo. Enquanto era cuidado por Tarzan lhe ensina o idioma francês, ler mapas, conhecer dinheiro e algumas regras de etiquetas como o uso de talheres. Depois de dias fora, voltam para a cabana e a encontram vazia. Professor Porter e demais foram embora durante a ausência de Tarzan. Antes de voltarem descubrem sua origem.

Não encontrando ninguém na cabana, Tarzan e D`Arnot saem em caminhada pelo continente sob a orientação de um padre francês. Encontram cidades e conseguem alugar um antigo barco para a viagem pela costa que os dois empreenderiam em busca do tesouro. Três semanas depois, Tarzan e D`Arnot eram passageiros de um vapor francês com destino a Paris.

Em Paris, faz documentos para Tarzan e viajam juntos para os Estados Unidos. A esta altura neste país, Jane se casaria com o senhor que emprestou o dinheiro a seu pai em troca da dívida de seu pai. Com o tesouro, Tarzan livra Jane de um casamento indesejado.

O filme narra a mesma história do livro porém, guiada pelo princípio da atração para ficar mais convincente tem um personagem a mais – Bins que interfere na história. Bins foi um dos amotinados do navio que protegeu o casal Greystoke durante o trajeto no Fuwalda e é deixado para trás no continente com o casal Greystoke porém se separa porque é capturado por comerciantes de escravos árabes.

No filme, Tarzan encontra a cabana de seus pais ainda adolescente, quando Bins consegue se livrar dos árabes e, muito debilitado, encontra refúgio e acolhida de Tarzan na cabana de seus pais. É o primeiro homem branco com quem Tarzan tem contato.

Enquanto se recupera, Bins ensina Tarzan a ler, escrever, um pouco da língua inglesa e algumas regras de etiquetas conforme os moldes europeus.

Recuperado volta para a selva com Tarzan e são perseguidos pelos árabes mas conseguem escapar. Tarzan para a selva e Bins consegue ir para a Inglaterra e informar seus familiares sobre sua existência.

Assim, a comitiva do professor Porter que no livro vai ao continente africano em busca de um tesouro, desta vez tem uma missão mais nobre – encontrar Tarzan.

O livro termina com as viagens de Tarzan à Europa e América, no entanto o filme é concluído com a consolidação do amor entre Jane e Tarzan na selva.

01- Origem

1.1-Contexto histórico: o “berço do herói”

O personagem surge num contexto de mudanças significativas na história, no qual sua presença e, portanto, representações, acentuam ideologias vigentes influenciando fenômenos históricos com impactos significativos para toda a humanidade. Esses fenômenos iniciam-se com o colonialismo político e econômico, desde as grandes navegações, aumentando gradativamente, fazendo transições entre os tempos históricos da idade média para moderna e desta para a contemporaneidade.

Então os fenômenos que provocam a contemporaneidade - Revolução Francesa em 1789, a Revolução Industrial que se inicia em 1760, invenções como o cinema 1995, da televisão 1923, a democratização da imprensa, a abolição da escravatura moderna da diáspora, que se inicia em 1794 até final do século XIX, aumentando o fluxo do proletariado e ampliando significativamente o mercado consumidor. A Conferência de Berlin 1885 e a explícita divisão internacional do trabalho no século XVIII vão influenciar e mesmo serem alteradas pela presença de Tarzan no cinema e na História.

Todos esses fatos que acontecem nos séculos XVIII e XIX, se constituem em mudanças entrelaçadas entre si que ressignificam profundamente os modos de vida, os interesses, ideologias e, portanto representações, em todo o planeta, para toda a humanidade.

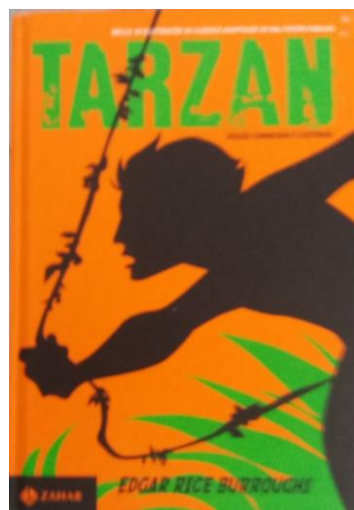
Os fenômenos citados que marcam o tempo contemporâneo marcam também o colonialismo que, de acordo com o tempo histórico adquirem novas configurações. Assim, o colonialismo territorial e, portanto, também político e econômico, que se inicia no século XV e XVI, alcança seu apogeu no século XIX, com o neocolonialismo após. Após a Conferência de Berlin o colonialismo se ‘traveste’ de ideologias de dominação denominadas de neoliberalismo e imperialismo e estabelece o que Quijano (2000) denomina colonialidade.

Mas o que o personagem Tarzan tem a ver com essas questões? Tarzan, que para a grande maioria de seu público é um simples personagem para divertir, consegue ser o maior arquétipo do colonialismo impresso e, portanto, do cinema para disseminar a ideologia colonialista, neocolonialista e imperialista, e produzir representações e estereótipos do continente africano, durante um século de existência.

Criado em 1912, pelo norte-americano Edgar Rice Burroughs, quando publica seu primeiro romance *Tarzan of the Apes*, também intitulado *Tarzan o filho das selvas*, consegue uma ampla disseminação multimidiática. Esta pode ser verificada nos âmbitos material e simbólico. De forma concreta pela cronologia, desde o ano de 1912 até os dias atuais; de público, pessoas de todas as idades, classes sociais e de praticamente todas as partes do planeta com acesso à comunicação televisiva, escrita e mesmo cinematográfica. Desde sua criação, o personagem estigmatizado e mitificado por Tarzan, protagonizou 18 livros, escritos entre os anos de 1912 e 1965, e 54 filmes, a partir do ano de 1918 até 2016; foram produzidos, programas de rádio, histórias em quadrinhos, séries para a televisão e artigos diversos em revistas e jornais.

Desta forma, Tarzan se torna um fenômeno mundial. Muitas pessoas, mundo afora, tiveram o primeiro contato com o cinema e a tv, visualizando o personagem Tarzan. Este as acompanha por todas as suas vidas, retroalimentando o fascínio, a magia e a paixão, pela novidade da mídia como também pelo ‘herói’. Então Tarzan não se constitui simplesmente um ídolo, mas o ícone de gerações no decorrer de um século.

Com a estreia de Tarzan, (1912) inaugura-se também nos Estados Unidos a corporação Edgar Rice Burroughs (1923), sediada em Tarzana, na Califórnia, e portanto, uma série de produtos reunidos sob a marca registrada de Tarzan.



capa do livro de Burroughs, 1912, tradução e apresentação de Thiago Lins 2014.

Na narrativa de Burroughs (2014), Tarzan nasce numa situação nada convencional. Grávida, Alice Rutherford parte numa viagem da Inglaterra para o continente africano, com seu esposo, o nobre inglês John Clayton lorde Greystoke, após uma viagem cheia de aventura e estresse, são deixados com seus pertences num local remoto da costa, no continente africano. O estresse continua, porque ele tem que enfrentar os perigos da selva sem um abrigo, após enfrentar uma luta com um macaco gigantesco, nasce o bebê. Depois do ataque do símio, Alice fica com perturbações mentais, mas consegue cuidar normalmente do seu filho. Um ano após o nascimento do filho lady Alice falece calmamente enquanto dorme. No dia seguinte a cabana é invadida por um bando de macacos que matam John Clayton. Kala, uma símia estava no bando, havia perdido seu primeiro filho e o levava nos braços, trocou-o pelo bebê que encontrara no berço e foge para a floresta, adotando e amamentando este. E assim tem início a narrativa deste personagem.



Imagem da página 61 do livro de Burroughs.
Nascimento de Tarzan

A narrativa de Tarzan foi inspirada na literatura romanesca colonialista. As fontes de inspiração reconhecíveis para compor as características do personagem e espaço, que acontece o enredo, são o mito romano de Rômulo e Remo, o Livro da Selva de Rudyard Kipling, As Minas do Rei Salomão de Henry Rider Haggard, passando por relatos da África colonial do fim do século XIX.

As fontes de inspiração reconhecíveis na história mais famosa de Burroughs são muitas: de Rômulo e Remo ao Mogli de O livro da selva, de Rudyard Kipling, passando por relatos da África colonial do final do século XIX, como As minas de Salomão, de H. Rider Haggard. Considerada a primeira aventura africana publicada em inglês, o livro de Haggard teria sido um dos grandes motivos que levaram Burroughs a escrever Tarzan, o filho das selvas. Existem ainda os que veem um possível encontro entre o conto de fadas “a bela e a fera” e a peça Romeu e Julieta no conturbado amor de Tarzan e Jane. (BURROUGHS 2014, p. 13).

Essa inspiração não surge por acaso, não é uma construção inocente, para distração, como se apresenta enquanto produção fílmica. Foram séculos de representações que construíram os referências base para a criação de Tarzan. Imagens construídas e disseminadas estereotipadas transformam-se no aparato necessário para este empreendimento associadas às consequências do colonialismo e neocolonialismo, e as ideologias herdadas destes fenômenos.

1.2- Colonialismo Impresso

Como o personagem em questão, o colonialismo impresso tem sua origem, a partir dos mesmos fatores históricos e científicos que o tornaram possível.

Esse período fomentou e suscitou, como num movimento de encubação, um celeiro propício ao surgimento ou reconhecimento de personalidades diversas: cientistas, romancistas, roteiristas, filósofos e políticos. Com estes, nasce também uma certa preocupação ou mesmo interesse pelas questões humanas. Modos de vida considerados exóticos, o que era o caso da maioria dos povos que habitavam o continente africano nesse período, projetos e documentos diversos para governar e dominar os povos colonizados. Enfim, houveram produções múltiplas destacando muitas personalidades e impulsionando movimentos e profundas mudanças em todo o planeta, tendo maior repercussão no Ocidente.

Neste contexto, surge o colonialismo impresso que pode ser interpretado como todas as formas de representações elaboradas pelo Ocidente. Composto por relatórios, documentos oficiais, narrativas de viajantes, HQs, produções fílmicas e romances. Daí sua maior expressão ser veiculada especialmente pela literatura que, de maneiras diferentes, porém, sempre com a utilização da imprensa, do cinema e de meios de comunicação disponíveis, produzem e oferecem representações da diáspora, do continente e dos povos africanos.

Inicialmente chamado de biblioteca colonial, que não é um espaço físico, mas restringe-se apenas, de acordo com Mudimbe (1988, p. 208), à problemática do saber eurocêntrico sobre África. Transforma-se em colonialismo impresso quando seu poder de produzir representações alcança instrumentos e locais diversos, multiplicando, reverberando e retroalimentando as ideologias do colonialismo.

Todas as formas de colonialismo caracterizam-se como controle, autoridade, perversão e muitos outros fenômenos negativos, conforme descrito por Henriques:

Contudo, o processo de colonização praticado pelos europeus busca ainda articular três planos fundamentais para materializar o sistema. O primeiro é econômico, através da exploração dos seres humanos e da terra; o segundo é ideológico, pela legitimação de seus atos através do recurso à “salvação” daqueles povos, ou ainda no intuito de civilizá-los; e o terceiro é político, pela ordenação de um conjunto de meios administrativos, legislativos e judiciais para a imposição de domínio e primazia sobre territórios e populações extranacionais (HENRIQUES, 2014, p. 45)

No entanto, a finalidade de manter, o colonialismo político e econômico e estabelecer e acentuar seu caráter ideológico se concretiza no colonialismo impresso e este consegue ser mais sutil mais maléfico e mais eficaz. Ao apropriar-se dos mecanismos da imprensa e do cinema que atraem pela sedução e paixão, consegue, portanto, através da diversão, da formação e informação, que o indivíduo, recebe a priori como um conhecimento, um “bem”, uma coisa bem-intencionada e por isso “pura”, dominar o mundo simbólico. Essa estratégia consegue produzir representações com repercussão e reverberação de alcances, imensuráveis e incontroláveis, no tempo e no espaço. Torna o colonialismo muito mais potente porque a colonização não é mais de um espaço, num determinado tempo, mas de mentes e representações em todos os continentes, sem demarcações espaciais/temporais. Beneficia e prejudica com os mesmos instrumentos, em contexto um romance, um filme, um artigo de revista ou jornal. A disparidade para este objetivo extremamente polarizada - em benefícios para dominantes e em prejuízos para os dominados, conseguindo ainda manter a passividade e a neutralidade com esse jogo.

Esse fenômeno passa a ser interpretado de acordo com Quijano (2000) como colonialidade porque o colonialismo deixa de acontecer num determinado espaço-tempo materializado passando para um campo midiático/virtual atemporal estabelecido, configurando-se no colonialismo impresso.

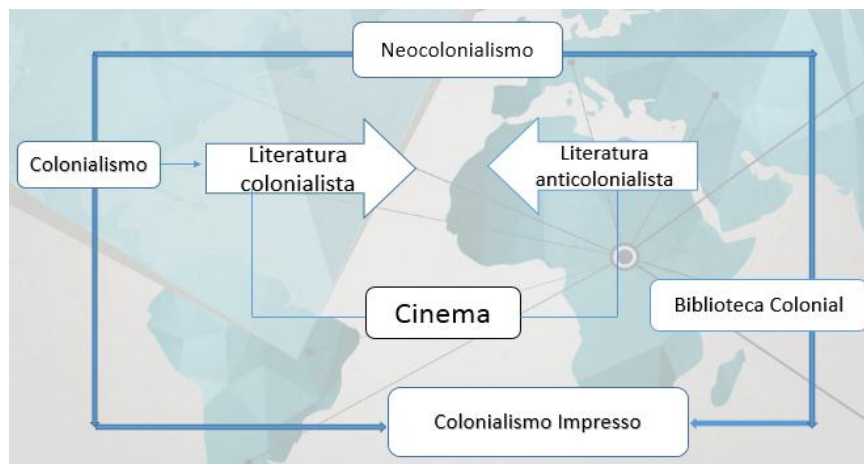
Muitos outros acontecimentos históricos que deram continuidade, ou mantiveram ideologias do colonialismo, como neocolonialismo¹, neoliberalismo e imperialismo, estão intrincados no conceito de colonialidade e de colonialismo impresso. Este último é o veículo de retroalimentação e manutenção da colonialidade que se concretiza através das questões históricas citadas.

¹ O **neocolonialismo** foi um fenômeno que aconteceu no final do século XIX através do qual grande parte das nações europeias saíram à conquista de novas terras que consideravam como ainda não civilizadas, especialmente a África e outras regiões do sul da Ásia. O **Imperialismo** é uma política de expansão e domínio territorial, cultural e econômico de uma nação dominante sobre outras. E o **neoliberalismo** é um conjunto de ideias políticas e econômicas capitalistas que defende a não participação do estado na economia, haver total liberdade de comércio, para garantir o crescimento econômico e o desenvolvimento social de um país. <https://www.significados.com.br>



Organograma do colonialismo

Um fator positivo do colonialismo impresso, enquanto mecanismo é de que ele se configura como “uma via de duas mãos” visto que, os mesmos instrumentos que veiculam representações estereotipadas podem também serem utilizados para um movimento contrário, ou seja, de desconstrução desses simbolismos. Então, no auge de uma literatura romanesca colonial, manifesta-se também a literatura anticolonialista. Porém, é necessário um questionamento – Porque as estereotípias são mais frequentes e de difícil desconstrução? Devido ao processo histórico. As concepções estereotipadas, nesta conjuntura surgem antes mesmo da utilização da imprensa, ainda no tráfico do Atlântico, adquirindo forças progressivamente com a colonização e outros fatores históricos. As desconstruções destas, por sua vez, surgem, curiosamente, antes mesmo da literatura colonialista quando inicia-se o processo antiescravagista. Segundo M’Bokolo (2011), logo depois, no entanto, somente começam a ganhar resistência a partir da difusão de ideias pan-africanistas e outro mecanismos, visto que, as ideologias de imagens distorcidas, surgiram e surgem sempre a partir do dominante, portanto, com muito mais poder. Sendo assim, abordaremos neste artigo, ambas as possibilidades do colonialismo impresso.



Fluxograma do colonialismo impresso

Este artigo enfatiza a análise de documentos literários relacionados aos países africanos que possuem como idiomas oficiais o português e francês.

1.2.1- Literatura Colonialista

O romance colonial atingiu seu apogeu como gênero literário, segundo Costa (2008), nos anos de 1870 a 1914. Nestes, o Império Britânico e seus concorrentes – Portugal, Espanha, Holanda, França, Bélgica, Itália e Alemanha – impuseram o domínio europeu à quase totalidade da África e à maior parte da Ásia. Essa literatura tornou-se cada vez mais popular e de menor qualidade, à medida que os escritores de primeira linha abriam os olhos para a injustiça e a tragédia da exploração colonial. No entanto, continuam a serem escritos até a queda definitiva dos impérios coloniais, já bem depois da II Guerra Mundial. A literatura colonial inspirou e misturou-se à ficção científica, disfarçando os impérios coloniais europeus sob a máscara de impérios galácticos e acrescentando um verniz extra de exotismo aos cenários de suas aventuras. Os nomes que mais se destacaram foram:

Henry Rider Haggard, John Buchan, Florence Dixie, Conan Doyle e Joseph Conrad no Reino Unido, assim como Pierre Loti, Paul Vigne D’Octon e Paul Bonnetain em França, mas o mais conhecido e representativo e um dos mais hábeis desses autores foi provavelmente Rudyard Kipling, britânico nascido na Índia, cuja postura foi perfeitamente resumida pela primeira estrofe do poema O Fardo do Homem Branco, publicado em 1899. (COSTA, 2008, p.76)

Criado com o propósito específico de saudar os Estados Unidos em sua entrada no rol das potências coloniais em 1898, e prevenir os estadunidenses de que a aventura tinha riscos e um lado sombrio, sem deixar de ser, a seu ver, nobre e grandiosa, o conhecido poema de Kipling, é sem dúvida, o representante por excelência da literatura colonialista. Costa (2008) considera que essa capacidade de fazer tamanho realismo a apologia ao colonialismo, o tornava tanto literariamente superior quanto propagandisticamente mais eficaz do que a ingênua descrição da opressão colonial. Eis fragmento do poema, se assim se pode o considerar:

Tomai o fardo do Homem Branco -
Envia teus melhores filhos
Vão, condenem seus filhos ao exílio
Para servirem aos seus cativos;
Para esperar, com arreios
Com agitadores e selváticos
Seus cativos, servos obstinados,
Metade demônio, metade criança.
(KIPLING, 1894)

Analisando a crítica literária Jovita Noronha, Costa (2008), descreve em linhas gerais, o típico romance colonial francês que era praticamente escola literária em toda a Europa no período. Foi esta remessa de romances que inspira escritores norte-americanos, como Burroughs e outros. As características das narrativas eram muito semelhantes - se construíam sistematicamente em torno de uma mesma intriga: um europeu que vive uma aventura erótica com uma nativa em um país estrangeiro exótico, explorando impressões sobre a vegetação luxuriante e hábitos licenciosos, até que o protagonista a abandona por se convencer de que as diferenças que, de início, o atraíam, acabavam por criar uma barreira intransponível. Os autores de destaque nesta literatura foram o francês Pierre Loti (1850-1923) e o italiano Emilio Salgari (1862-1911).

Desta literatura, Costa (2008), destaca ainda os quadrinhos de aventuras, chamada de literatura pulp - livrinhos baratos vendidos em bancas e livrarias de pequeno porte no início do século passado, uma literatura de ação que, inspiradas na onda do momento, mistura fantasia e ficção científica. Os heróis que mais se destacaram com esse perfil foram: Tintim do belga Hergé, Tarzan, o rei dos macacos, do escritor Burroughs e o Fantasma. Esses três heróis, de acordo com site tv tropes, representavam o Migty Whitey - o poderoso branquelo - o homem branco (em geral anglo-saxão protestante), transplantado para um ambiente selvagem com a missão de representar a “luz da civilização”. São os mais bem dotados, talentosos e bem, tudo, do que os nativos.

Em África, na segunda metade do século XIX, segundo Moutinho (1996), a ideologia colonial portuguesa tomou forma, ou seja, cria progressivamente instituições para assegurá-la, pois, com a Conferência de Berlin, acontecimento que, agravou a necessidade de garantir, face às outras potências coloniais uma ocupação territorial e um controle efetivo das populações, porque os povos colonizados não aceitam passivamente a colonização. Os exércitos que tentam se instalar, enfrentam revoltas e a recusa de submissão dos nativos. Então, cria-se instituições com a finalidade de manter a “ordem”. Todas essas ações eram ligadas à cultura e estavam a serviço da ideologia colonialista, como justifica Moutinho:

É assim que se vão criar progressivamente instituições que, direta ou indiretamente, vão contribuir largamente para a formação e divulgação da ideologia colonial. É o caso da Sociedade de Geografia de Lisboa, criada em 1876, e que passou a promover conferências, festas, e exposições sobre temas coloniais, além de organizar uma biblioteca e publicar um boletim mensal. Em 1898 criou-se o Serviço de Informações Comerciais que tinha por objetivo reunir e divulgar dados sobre o estado da indústria e comércio das colônias, funções também executadas pelo centro colonial. [...] É o período áureo da organização dos Museus e exposições coloniais. As coleções oficiais

de produtos e objectos então existentes passaram, em 1892, para a Sociedade de Geografia que as integrou no seu próprio museu. (MOUTINHO 1996, p. 11-12)

Neste período formava-se na metrópole, um grupo de teóricos do colonialismo, com propostas para uma doutrina colonial. Para Rui Ulrich *apud* Moutinho, (1996), algumas ideias de base, justificavam a empresa colonial, que em primeiro lugar devia “visar, sobretudo a difusão da civilização e fundação e transformação de novas sociedades humanas” .

Era também um movimento migratório, com características próprias: “ ... preciso que parta dum paiz civilizado e que se destine a um paiz deshabitado ou apenas ocupado por um povo selvagem ou de civilização inferior... Exerce-se sobre os homens, procurando elevar os indígenas a uma civilização superior, fazendo desaparecer dos seus costumes algumas praticas cruéis, convertendo-os a uma religião própria de povos civilizados, acordando nelles o sentimento de novas necessidades para satisfazer, as quaes terão de recorrer ao trabalho, enfim, instruindo-os e educando-os”[..].

Daí que a colónia era uma região "subordinada económica ou politicamente a um estado de civilização superior, o qual exerce nella e nos seus habitantes uma acção civilizadora, pela valorização dos recurso naturaes da primeira e pelo melhoramento das condições materiaes e moraes de existência dos segundos" (ULRICH, *apud* MOUTINHO, 1996, p. 14).

A colonização impressa vem complementar e atribuir ao colonialismo seu carácter de perpetuação, pois este, de acordo com Moutinho, (1996, p 15), devia ser indefinido no tempo e tinha em resumo, três pilares: superioridade do colonizador, direito de intervenção nos homens e nas coisas e colonização permanente.

Os documentos oficiais também se constituíram numa grande expressão do colonialismo impresso, porque “a ideologia colonial não podia justificar a colonização como uma relação ilegítima que encontra o seu fundamento na exploração usurpadora, não consentida, dos recursos naturais e da mão de obra indígena, põe de lado toda a existência material para abordar a justificação através de postulados perfeitamente impossíveis de justificar.” Assim, os documentos oficiais, elaborados e executados excepcionalmente durante a ditadura portuguesa de Antônio de Oliveira Salazar (1932- 1968), a mais duradora da história, vão legitimar esta perversão através do estatuto intitulado Ato Colonial de 1930. Com um viés que atribui ao colonialismo um carácter missionarista e civilizador, inspirado no fascismo e na doutrina social da igreja católica, pacificamente, incorpora-se fraternalmente no organismo político, social e econômico da nação portuguesa e conseqüentemente nas colônias africanas. Referindo-se ao “esforço” colonizador Salazar dizia:

"gloriosa, mas pesada tarefa, capaz de vergar os ombros mais fortes e acabrunhar os espíritos mais audazes se por uma espécie de predestinação histórica não estivéssemos

de há muito habituados a descobrir, a batalhar, a trabalhar e a sofrer, para que se acrescentem territórios ao mundo e novos povos recebam as luzes da civilização” (SALAZAR, 1955 in MOUTINHO, 1996 p 19).

Através do Ato Colonial, Salazar nega aos africanos, pela utilização artilosa da ideia ocidental de Pátria, a existência de qualquer forma de organização social e os define e submete, através de três ideias fortes: - anarquia institucional - incapacidade de comunicação - criminalidade latente.

Com a justificação da colonização pela negação do indígena, através da literatura e de documentos oficiais, este passa a ser tratado com imaterialidade, como primitivo, inútil, débil, insubmisso, terrorista ou estrangeiro, de sexualidade anormal. A mulher africana quando comparada com uma branca a primazia é sempre para a segunda, guloso, consciente de sua inferioridade. Contraditoriamente, é dispensado ao bom indígena subserviente aos serviços do exército colonial, palavras de elogio imbuído do mais profundo sentido de superioridade racial, como descrito:

Ao contrário, quanto ao serviço do exército colonial, o indígena podia ser uma pessoa cheia de qualidades e incedível em dedicação e patriotismo. Em 1951 dizia o Coronel Alfredo Esteves Pinto num artigo publicado na Revista Militar de 1951 e intitulado "Algumas Soluções para a Organização Militar de Angola com vista à sua Defesa": "O soldado indígena Moçambicano tem tradições de raça, é robusto, e guerreiro nato; facilmente disciplinado e adaptável, apreende bem e sendo companheiro dedicado no trabalho é capaz de grandes cometimentos. O amor e a lealdade das populações indígenas e o seu valor combativo muito têm contribuído para a defesa da província contra perigos internos e externos, como comprovam os milhares de vidas que pagaram o pesado tributo à pátria nas campanhas de ocupação e nos campos do Niassa durante a primeira guerra Mundial.” (PINTO 1951, *apud* MOUTINHO 1996, p 40).

Havia ainda outras implicações nesta relação, pois, na prática os indígenas ao saírem da tropa seriam lançados no mercado de trabalho nas cidades onde iriam desempenhar todas as atividades necessárias ao conforto da população branca. Augusto Ramos (1957), diz de forma bem clara, “para satisfazer as imposições das actividades económicas dos europeus e as exigências sociais de 100.000 indivíduos civilizados... seriam necessários mais de 300.000 indígenas" (MOUTINHO 1996, p 79).

Num polo oposto, esta literatura apresenta a mitologia do bom povo português em um fraternal convívio com os colonizados, “vendendo” um destino civilizador e incompreendido, representado por um exército pacificador.

A justiça era a versão mais perfeita de injustiça. Regulamentada pelo decreto Lei Nº 39.997 de 29 de dezembro de 1954, dentre outros documentos, rezava que as penas deveriam ser cumpridas sob forma de trabalho porque a cadeia seria a melhor coisa que podia acontecer ao indígena. Os juízes que os condenavam eram brancos, militares, policiais, administradores, chefes de postos, ou seja, a “justiça” vinha sempre de fora tendenciosa, interesseira; e rezava ainda:

A justiça exercida pelos europeus deve procurar impôr-se no ânimo dos indígenas pela equidade, segundo o significado d'esta ideia na mentalidade indígena; deve ser rigorosa e expedita porque se as penas forem muito suaves ou a forma do processo comportar inconcebíveis delongas, as vinganças e represálias particulares subsistirão por muito tempo argumentando a criminalidade." (MELO1910 p.177 apud MOUTINHO 1996, p 90)

Além dos documentos oficiais, muitos outros autores incrementam a literatura colonialista, dentre eles, Marcelo Caetano, que se referia aos povos africanos como primitivos - "eram territórios desolados, aqui e além, povoados por tribos primitivíssimas, neles se estabeleceram os portugueses". António Eanes, que tratava os indígenas como a adversários, mas agora em geral, atribuía-lhes um conjunto de trinta e seis (36) características que os colocava mais perto da animalidade que da condição de seres humanos.

"Negros ágeis subtis como cobras"(...) "a gritaria infernal dos landins, tão medonha que fazia crer estar ali toda a selvajaria d'África a estracinhar ululante a minguada hoste portuguesa... Um bando tripudiante e vivante de demónios emplumados ... pulando como onças ... soltando berros ensurdecedores de: "avança landim! avança landim!"; "os revoltosos não deixariam ... de segui-los como uma matilha de chacaes para se cevar nos retardatários". (ENES 1946 *apud* MOUTINHO 1996, p 36).

Estes aspectos da imagem do colonizado foram reforçados na obra "Pégadas Negras em Mundo de Brancos, Memórias de Doceba, preto de Angola", da autoria de Marisabel Xavier de Fogaça, publicada em Maio de 1961. Aqui trata-se de por na boca do próprio colonizado os atributos que a ideologia colonial lhe atribui - Doceba é, como dizia Alfredo Margarido (1980) "um retrato mistificado que deriva de uma consciencialização do mito do "preto de alma branca".

No Brasil, a literatura colonial teve como destaque dois representantes _ o cientista e jornalista social Gilberto Freyre, e o jornalista Nelson Gatto. Freyre, a serviço da intelligentsia salazarista, cunhou o luso-tropicalismo com base em seu livro de 1933, “Casa Grande e Senzala”. De acordo com Castelo 2014, em traços gerais, Freyre afirmava que os portugueses tinham uma capacidade especial de se unirem aos trópicos por uma ligação de amor e não de interesse, e aí constituírem sociedades multirraciais marcadas pela mestiçagem

e pela interpenetração de culturas. Gatto, segundo Veiga (2010), insiste em colocar sobre os ombros do colonizador o chamado “fardo do homem branco” quando mais oferecia aos seus leitores uma representação do papel dos brancos na África que servia muito bem para reforçar, exatamente essa visão ideológica. Nesta conjuntura histórica interessava ao Estado Português e, com certeza, aos novos donos do poder no Brasil.

Posteriormente surge ainda uma literatura colonialista maquiada de anticolonialista funcionando, como uma “via de mãos contrárias” porque ao tempo em que fazia uma crítica à escravatura, “difundindo” o abolicionismo e combatendo o colonialismo, tinha como interesse intrínseco a divisão internacional do trabalho, mão-de-obra barata para a indústria em expansão e aumento de consumidores mundo afora, portanto uma literatura neocolonialista, conforme explica M´Bokolo:

Por isso, para Michéle Duchet, “todos os textos em que nos baseamos para falar do anticolonialismo e do anti-escravagismo dos filósofos devem ser de fato considerados como expressão de uma política neocolonialista, que serve aos interesses da burguesia metropolitana e que encontra na fração “esclarecida” da opinião de imediato” [...] Nem sequer a célebre peroração de Maximilien Robespierre, “Pereçam as colônias...” era anticolonialista (M´BOKOLO 2011, p 133).

Esta M´Bokolo 2011 esclarece ainda as vantagens que as mudanças em relação ao escravagismo e exploração de matérias-primas trazem para o colonizador, tanto em termos financeiros como, no sentido de camuflar a exploração:

Mantendo os africanos na África pela supressão do tráfico negreiro, seria possível fazer com que produzissem, a menor custo e sem risco de explosão social e política inerentes à escravatura, o açúcar e os antigos produtos da América a que os europeus estavam habituados, mas também as novas matérias-primas de que a indústria necessitava. Assim se instauraria uma divisão de trabalho eficaz, na qual a África seria um verdadeiro parceiro da Europa (M´BOKOLO 2011, p 134).

1.2.2- Literatura Anticolonialista

A literatura anticolonialista não é um acontecimento tão recente. M´Bokolo 2011, verifica sua existência desde o século XVIII quando alguns filósofos se posicionam contra o tráfico:

“França e Grã-Bretanha. Muito antes do fim do século XVIII, existiam nesses países personalidades como, por exemplo, os filósofos John Locke e Montesquieu, ou os romancistas Aphra Benn e Daniel Defoe, e correntes da opinião, em especial os Quakers e os Enciclopedistas, abertamente opostas ao tráfico negreiro. Já em 1689, o *Tratado do Governo Civil* de John Locke sublinhava “A escravatura é um estado do homem tão vil e miserável [...] que não se pode conceber que um inglês, ainda menos um *gentleman*, possa defende-la.” O artigo “Tráfico dos Negros” da Enciclopédia (1751-1766) proclamava: “ Se um comércio desse tipo pudesse ser justificado por um

princípio moral, não haveria crime, por mais atroz, que não pudesse ser legitimado.” Mas o abolicionismo só se tornou uma autêntica força a partir de 1770, aproximadamente (M'BOKOLO 2011, p 128-129).

A partir da segunda metade do século XVIII surge uma literatura negrófila e romanesca, militante e produzida por negros. Muitas outras editorações com este caráter ideológico, se sucedem, a exemplo da publicação ainda em 1770, pelo abade Guillaume Raynal, da *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes*.

Com seis volumes, vivamente atacada pelos partidários da manutenção do comércio triangular e pelos interesses coloniais, várias vezes demandada em justiça, esta História foi um enorme êxito de livraria, inúmeras vezes reeditado. Ora, entre outros argumentos, Guillaume Raynal soube denunciar habilmente a associação do cristianismo com o comércio e a escravatura dos africanos (M'BOKOLO 2011, p. 129).

Sequenciando, esta literatura, a publicação *Description historique de la Guinée... avec une enquete sur le développement et la croissance du commerce des esclaves, as nature et ses lamentables effets* [Descrição histórica da Guiné... com um inquérito sobre o desenvolvimento e o crescimento do comércio dos escravos e sua natureza e seus lamentáveis efeitos]. Do escritor Antony Benezet, com quatro edições de 1762 a 1788, teve um enorme êxito por se tratar de uma literatura humanitarista fortemente carregada de referências religiosas.

A condenação da escravatura por Adam Smith, o fundador da economia política moderna em (1776) em sua obra *An Inquiry Into the Nature and causes of the Wealth of Nations (Investigação sobre a Natureza e as causas da Riqueza das Nações)*. Esta obra esclarecia que “o trabalho feito pelos escravos, embora pareça não custar mais que a sua subsistência, é afinal mais caro de todos. Um ser que não pode adquirir seus bens próprios não pode ter outro interesse que não seja o de comer o mais possível e trabalhar o menos possível”.

Em 1787, Ottobah Cuguano publicou em Londres o livro *Thoughts and Sentiments on the Evil of Slavery (Pensamentos e Sentimentos sobre a Iniquidade da Escravatura)*. Essa modalidade de literatura de acordo com M`Bokolo, apresentava-se simultaneamente como testemunhos pessoais e como uma denúncia do tráfico negreiro. E, na primeira metade do século XIX, muitas obras dão impulso ao pan-africanismo,

...várias obras de êxito escrita por pastores e abolicionistas negros retomaram e aprofundaram as teses, demonstrações e sugestões de Gregóire e de Volney, e deram

assim ao pan-africanismo intelectual o seu primeiro impulso e os seus temas mais populares e mais duradouros: proclamação da igualdade das raças; exaltação do carácter negro do Egito e da Etiópia; afirmação da anterioridade das civilizações negras e do papel educador da África relativamente à Grécia antiga e a Roma, e por conseguinte seus herdeiros, a Europa e a América do Norte; insistência no carácter histórico e, por isso, passageiro, da decadência da África, imputável às devastações materiais e morais do comércio negreiro organizado pelos europeus. (M'BOKOLO 2011, p 138)

Durante os períodos da colonização europeia, descolonização e reorganização das sociedades africanas, os intelectuais nascidos na África apropriaram-se de um vasto conjunto de referenciais teóricos, conceituais e metodológicos, empregando-os para expressar a posição de seus coetâneos em relação ao mundo. Trata-se do pan-africanismo intelectual também chamado de pensamento social africano. Esse movimento impulsionou a literatura anticolonialista. Esta, ganha mais força, poder e resistência nas suas mais diferentes formas, porque vai envolver mais pessoas no triângulo intercontinental África-América-Europa, perpassando pelos movimentos estudantis, políticos e de libertação de muitos países africanos colonizados.

A diferenciação dessa nova produção de saberes encontra-se no método, pois de acordo com Macedo (2016) paralelamente aos saberes orais, tradicionais, e à experiência vivida que orientavam as formas de organização sociocultural dos povos anteriores ao período de domínio europeu, ganharam corpos novos tipos de saberes, eruditos, fundados em pressupostos acadêmicos e científicos. Os escritores negros com destaque nesse segmento foram:

Samuel Ajayi Crowther (1809-1891), Alexander Krummel (1819-1898) ou críticos dela como Edward Wilmot Blyden (1832-1912), e de afro-americanos das primeiras décadas do século XX, principalmente W. E. B. Dubois (1868-1963) e Marcus Garvey (1887-1940), os intelectuais africanos tomaram consciência de sua responsabilidade social no processo diaspórico desencadeado pela condição colonial. Daí a identificação de jovens universitários, como Kwame Nkrumah (1909-1972) na Inglaterra, Léopold Sédar Senghor (1906-2001), Cheikh Anta Diop (1923-1986), Joseph Ki-Zerbo (1922-2006) e tantos outros, na França, com o ideário do Pan-africanismo e as orientações culturais e estéticas de valorização da “África negra” — expressas de modo mais elaborado no movimento da “Negritude” (DEVÉS-VALDÉS, 2008, p. 101-136 *apud* MACEDO 2016, p. 281-282).

Para Rita Chaves (2005), nesse momento e processo se instala a relação entre literatura e sociedade, uma vez que o processo literário se faz seguindo a linha das

lutas e fomenta ações culturais das mais diversas ao redor do mundo, conforme afirma a autora:

Trazida com os tiros, a escrita corresponde a uma espécie de ruptura que será convertida em nova forma de sentir e dizer. Transformando-se em maneira de presentificar experiências e organizar o real, a palavra vai sendo trabalhada no sentido de preencher o vazio entre o homem e o mundo, agora redimensionado, nessa nova etapa do chamado processo civilizatório. Violenta e irreversível, a quebra se deu; mais tarde, caberia à literatura ali produzida a tarefa de rejuntar pedaços para a composição de uma nova ordem. (CHAVES, 1999, p.20)

Esse movimento, portanto, de acordo com Jaqueline Kaczorowski (2017), envolve mais literatura e política, que mobilização e cultura. É capaz de driblar as adversidades e fomentar ações culturais das mais diversas ao redor do mundo. O trânsito de ideias ganha ritmo no início do século XX, o questionamento ao colonialismo estava dado, mas é necessário saber qual o papel da cultura negra diante dessa realidade, a quem diz respeito e como é definida. Então o chamado do escritor à responsabilidade, sinaliza o papel concedido à cultura nos espaços em que a mobilização procura meios de se libertar definitivamente do jugo colonial.

Seguindo o impulso histórico, surgem vários movimentos literários que são divididos em três grandes períodos - o primeiro, a partir 1920 à segunda Guerra Mundial, caracterizado por textos que assimilam fortemente as grandes linhas da ideologia colonial e as reproduzem. O segundo período acontece no início dos anos 50 descrito como revolta contra o colonialismo, e o terceiro, é caracterizado por uma grande abrangência de produção literária a partir de 1960, enfatizando uma literatura de preocupações sociopolíticas dos escritores. Surgem, conjuntamente, muitos autores defensores desse princípio. E, em África, os representantes mais conhecidos são: Bernard Mouralis, Jacques Chevrier e Lilyan Kesteloot, Luandino Vieira, Mia Couto e Emanuel Dongala.

Aqui no Brasil os representantes mais eloquentes são Graciliano Ramos, José Lins Rego, Rachel de Queiroz, Érico Veríssimo e Jorge Amado, Solano Trindade e Cruz e Souza, conforme justifica Chaves,

A atração pelo Brasil manifesta-se em muitos planos e a literatura exerce um papel fundamental. Destacam-se como alvo de interesse as obras de Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Érico Veríssimo e principalmente Jorge Amado. Por caminhos complicados, para fugir ao cerco da censura. Os livros desses autores atravessavam os mares e eram, no depoimento de muitos dos escritores africanos, devorados com grande ansiedade. A produção reconhecida pela nossa história literária como a “prosa regionalista dos anos 30” oferecia, sem dúvida, um lado bom da sociedade brasileira: ao denunciarem as gravíssimas contradições sociais, o sofrimento da gente pobre, as injustiças de toda ordem, a literatura como que apostava na

transformação necessária. Esse desejo de mudar as leis que mantinham e legitimavam as desigualdades encontrava eco entre os homens de letras, em sua maioria já comprometidos com um projeto libertário. (CHAVES 2005, p 268)

Em solo norte americano, esse movimento que almeja fortalecer o negro incluiu intelectuais e artistas, conforme cita Kaczorowski:

Nos Estados Unidos esteve na base Harlem Renaissance, que reuniu intelectuais e artistas de diversas áreas que buscavam formas de valorizar e fortalecer o negro situado em solo racista. Alan Locke Mackay, Countee Cullen, Richard Wright, Jean Toomer, James Weldon Johnson, Langston Hughes e Marcus Garvey são alguns dos mais famosos nomes capazes de retornar a variedade de posições que, à época reunia-se sob a tarefa comum de lutar contra a opressão racial (KACZOROWSKI 2017, p 17).

A literatura anticolonialista, assim como a literatura colonialista, que se configura como uma imposição, não acontece somente em África, mas concomitantemente nos países da diáspora, com a finalidade de conscientizar, de modo mais abrangente.

A literatura anticolonialista proveniente da ideologia pan-africanista não surge instantaneamente, é fruto de movimentos estudantis que somente ganha impulso a partir da década de 1920 e representa duas tendências, embora Fernanda Murad Machado (2016) admita que os dois grupos tenham tido as mesmas influências, acredita-se que dividindo os estudantes estavam diferenças entre as quais se destaca a primazia dada ao aspecto cultural pelos defensores da negritude, enquanto os adversários defendem que a revolução política deveria preceder a cultural e veem no consumismo, na luta anticolonial e também no surrealismo formas de afrontar os valores dominantes.

E em 1931 a publicação do periódico *La revue du monde noir*, que, inclusive, contava com edições bilíngue (francês-inglês), marca essa nova história porque foi considerada, segundo Machado como símbolo fundador do movimento que seria conhecido como Negritude estruturado efetivamente no pós- Segunda Guerra, visto que as duas revistas abriram espaço para *L'étudiant noir*, *Jurnal de l' Association des Étudiants martiniquais em France*, editado por Aimé Césaire e Léon-Gotran Damas, com participação dos senegaleses Léopold Sédar Senghor, Ousmane Socé e Birago Diop. Esse periódico tinha a seguinte estrutura:

Os seis números da *La revue du monde noir*, traziam assim artigos sobre as tradições culturais e atualidades econômicas e política na África e nas Antilhas, breves perfis de mulheres e homens negros, resenhas de eventos e publicações, além de textos

literários. Apesar de efêmera, ela teve um papel importante por reunir um grupo bastante variado de intelectuais, como o haitiano Léo Sajous, fundador da revista, os ativistas do New Negro Mac Kay e Langston Hughes; o deputado e escritor haitiano price-Mars; o martinicano (Idem p, 18).

Conforme explica Kaczorowski (2017), esse movimento, ou seja, o desenvolvimento da Negritude sofre as consequências contraditórias e de certa forma benfeitoras nesse período entre guerras. Todas as outras mobilizações coletivas que, dentro e fora do continente, foram fortalecidas no pós-Guerra- por um lado, foi capaz de desarticular ações políticas e culturais durante seu curso. Por outro, como marco simbólico também pôde dinamizar tanto as atividades culturais quanto os movimentos de reivindicação e libertação mundo afora.

Dando continuidade a essa história, em 1947 acontece a criação da revista *Présence Africaine: Revue culturelle du monde noir*, de relevo histórico na promoção da literaturas africanas e que para além de representar certa continuidade da tradição de Du Bois e os Congressos Pan-africanos, a revista representa naquele momento, um alargamento de horizontes para além do cenário parisiense, destaca Machado,

“A grande mudança introduzida por essa revista, e pela editora de mesmo nome criada em 1949, foi integrar a África em seu projeto” [...] buscando o diálogo com o público leitor e dando espaço a autores que até então tinham escrito essencialmente na nascente imprensa africana. [...] *Présence Africaine* contribuiu com a emergência de uma elite intelectual e propriamente literária (MACHADO, 2016, p 62).

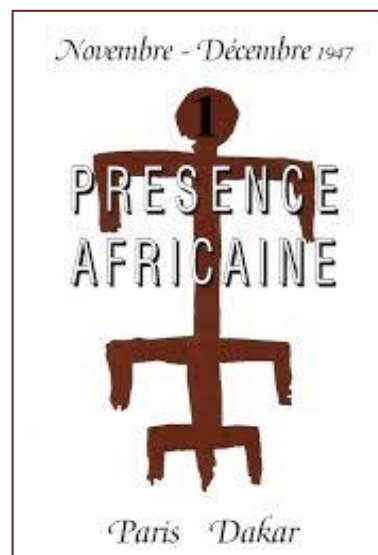


Imagem da capa da Revista *Présence Africaine* do ano de início da publicação, disponível in www.google.com.br/search?q=revista+presence+africaine&source

Logo após, em 1951, a Revista *Mensagem* - a voz dos naturais de Angola, traz em seu conteúdo um “senso de identificação com a terra” e força e resistência na fundação do

Movimento Popular para a Libertação de Angola (MPLA). Em 1957, ocorre a publicação do *Jornal Cultura*.

Durante o processo de ruptura com a metrópole, o Brasil transformou-se num referencial de importância significativa, sendo possível perceber reverberações de nossos grandes escritores.

Romances que destacam a literatura anticolonialista no colonialismo impresso, são “Nós, os Makulusu” do angolano José Luandino Vieira, e *Um fusil dans la main, un poeme dans la poche* “Um fusil na mão, um poema no bolso” do autor congolês Emanuel Dongala.

O primeiro escrito em uma semana, enquanto Luandino se encontra preso no Campo de Concentração de Tarrafal. Em seu texto, conforme Chaves (2005), o autor coloca em movimento profundas contradições de um contexto social em crise, devido às agudas tensões decorrentes do colonialismo. Envolve um projeto estético com política, num romance que pode ser considerado de formação.

Kaczorowski (2017) argumenta que a militância anticolonial no texto de Luandino Vieira é também o mais enraizado. Arquiteta uma representação que desafia os limites de expressão comuns ao idioma da ordem colonial. A linguagem sustenta uma estrutura textual profundamente contaminada pela matéria de que trata, cujas escolhas valorizam elementos outrora subjugados pela dinâmica do império. Carrega, intrinsecamente uma posição política contra hegemônica. Há ainda no romance de Luandino, a “grandeza e nobreza” de “transformar um objeto de consumo (o livro, a cultura) na luta contra a miséria.”

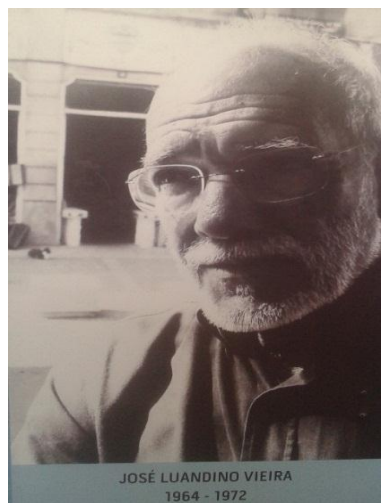
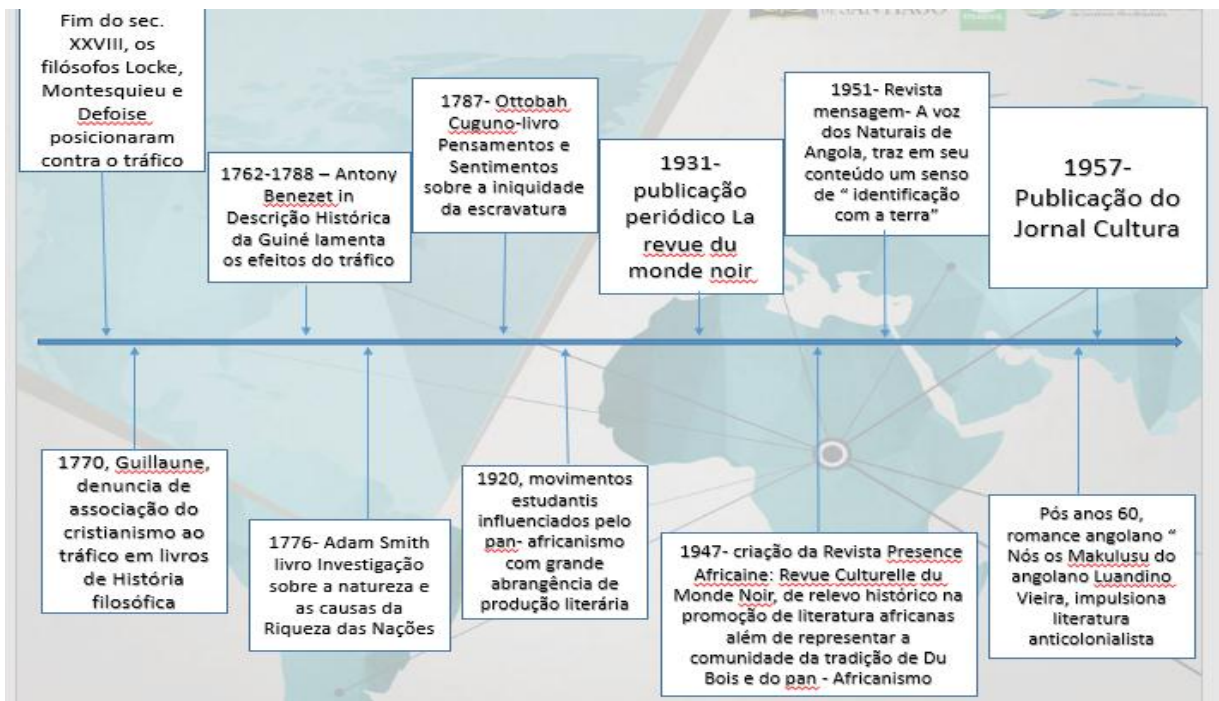


Imagem 04 - Foto de Luandino Vieira tirada por mim de um painel, em visita ao Campo de Concentração do Tarrafal, atual Museu da Resistência em 17/11/2018.

O romance “Um fusil dans la main, um poeme dans la poche” considerado como uma literatura revolucionária, clandestina e subversiva, evoca em sua narrativa figuras históricas e heróis africanos exemplares na luta contra a colonização – Lumumba, Fanon, Nkrumah, Almícar Cabral, Mandela, Nyerere, entre outras.

Esse documento é considerado pela crítica como contra discurso dirigido a tudo aquilo que considera como discursos ideológicos e filosóficos errôneos sobre a África. Almejando desenvolver um discurso “autêntico”, Kapinga louva Cheikh Anta Diop e seu *L'Unité culturelle de l'Africain* por haver reintegrado os africanos à História universal e haver sugerido a hipótese de uma unidade cultural e histórica africana, ainda que seu foco principal seja a resistência armada e a revolução.

E, para salvar as HQs da vilania, Pantera Negra ²– o primeiro super herói negro. Vindo da nação oculta de Wakanda, incorpora esse conceito do colonialismo em reverso pois o Pantera é mais moral, mais correto e mais ‘tudo’ por não ser o ocidental branco, não carregando, portanto, o estigma dos demais heróis.



Linha de Tempo da Literatura Anticolonialista.

² Disponível em <https://coletivometranca.com.br/o-colonialismo-na-construcao-do-heroi/>

1.2.3- Colonialismo e cinema

O cinema colonial surge concomitante com a origem do próprio cinema, pois em 1896, um ano após a invenção deste, e dez anos após a Conferência de Berlin, já se tem notícia das primeiras exibições no Norte da África. Captar a África também foi de acordo com Gomes (2014), um interesse imediato, inicialmente com os filmes chamados *travelougues*³ e posteriormente com produções mais elaboradas.

Falar de cinema colonial, como parte integrante do colonialismo impresso, sempre vai remeter ao colonialismo no continente africano e as questões diaspóricas, pois foi é em África que mais se verifica seus efeitos. Então é pertinente observar, ou mesmo subdividir a produção cinematográfica deste gênero, se feita para os africanos, se sobre África e os africanos, e se elaborada e pertencentes aos africanos porque nesta relação existe muitas implicações que fazem muita diferença para seus receptores e subdivide este gênero em colonialista e anticolonialista, uma vez que o cinema cumpre ambos os papéis.

Mas porque a diferenciação em cinema colonial? Gomes (2014) justifica que de maneira geral, o cinema colonial esteve fundeado e aliado a uma dicotomia entre colonizador e colonizado vital para a dominação, utilizando-se desse binarismo e do entendimento de uma sociedade dividida em dois polos. Fundamenta em Frantz Fanon e Edward W. Said. O “orientalismo”, que veem nesta relação uma experiência de contraste e “não é uma fantasia avoadada da Europa sobre o Oriente, mas um corpo criado de teoria e prática em que houve, por muitas gerações, um considerável investimento material” (1990, p.18), para manutenção da ideologia colonialista.

O cinema colonial trata de dois tipos de produção ideologicamente interligados – produtos comerciais e para promover ações políticas, portanto, com público-alvo diversificado, segundo Gomes:

Primeiro, é designado para falar de filmes que se passam nas então colônias e produzidos dentro da lógica do cinema dominante ocidental. Esses filmes são produtos comerciais de certa indústria e visavam uma plateia senão global, do próprio país produtor. São, em sua maioria, filmes de gênero e funcionaram como importante elemento na formação das identidades nacionais ocidentais, bem como na manutenção da dominação colonial. [...]. Em segundo lugar, o termo também designa uma produção sem fins comerciais, financiada e difundida pelos próprios Impérios, enquanto Estados, dentro das colônias, como forma de promover algumas de suas políticas mais amplamente. São filmes com um forte viés educacional e

³ *travelougues* ou filmes de viagens, despertaram grande interesse logo no período hoje conhecido como “primeiro cinema” e eram muito populares entre 1902 e 1903, figurando nos catálogos de todas as companhias produtoras e exibidoras de então.

propagandístico, voltados especificamente para as plateias coloniais. O investidor basilar no desenvolvimento de uma política cinematográfica que produzisse filmes específicos para as plateias coloniais foi o Império Britânico (GOMES, 2014 p. 01).

Essa modalidade de cinema, sempre com “melodramas, simples histórias de vida e amores individuais, mas impregnados de privilégio racial e gênero” (SLAVIN 2001, p. 17), serviam a lógica eurocêntrica colonial, representando os povos africanos como exóticos, animais, primitivos, conseguindo apagar a pluralidade étnica e geográfica do continente, portanto, apresentando uma “imagem” questionável acerca dos povos africanos. Boulanger, (1975, p. 16), pontua que um jornalista argelino questionou as imagens do Casbá no filme alemão *Die Frauengasse von Algier* (1927), o diretor Wolfgang Hoffmann-Harnish o respondeu: “O que te importa? Nós fizemos um filme para os europeus e não para vocês”. Essa arrogante resposta revela a realidade das produções realizadas sobre a África e os africanos.

Esse gênero cinematográfico diversifica a produção - dos moldes, melodrama, musical e de aventura, passa para o documentário com a finalidade de fazer propaganda das metrópoles para as colônias, sobretudo no período pós-guerra. Com essas finalidades, pode-se subdividir as produções francesas, inglesas e portuguesas porque destinavam-se a públicos com histórias e interesses diferentes.

Em 1921, foi lançado o filme colonial francês: *L'Atlantide* (1921, dir. Jacques Feyder). A partir desse período, diversos *remakes* de filmes coloniais que fizeram grande sucesso no período silencioso como: *Le Sang d'Allah* (1922, dir. Luiz-Morat), *Yasmina* (1926, dir. André Hugon), *L'Occident* (1928, dir. Henri Fescourt), *Le Bled* (1929, dir. Jean Renoir), *Maman Colibri* (1929, dir. Julien Duvivier) *L'Atlantide* (1932, dir. G.W. Pabst), *Les cinq Gentlemen maudits* (1932, dir. Julien Duvivier) e *Les Hommes nouveaux* (1936, Marcel L'Herbier). Também podemos citar *Le Grand Jeu* (1934, dir. Jacques Feyder), *La Bandera* (1935, dir. Julien Duvivier), *Princesse Tam-Tam* (1935, dir. Edmond T. Gréville), *L'Appel du silence* (1936, dir. Léon Poirier) e *Pépé le Moko* (1937, dir. Julien Duvivier) e outros.

Os ingleses se preocuparam com questões políticas e sociais e iniciaram suas produções fílmicas em 1920, criando o *Bantu Educational Kinema Experiment* (BEKE), posteriormente em 1939, a *Colonial Film Unit* (CFU). Esses projetos circularam por vários países africanos que travestidos de interesses educacionais tem como objetivos principais difundir filmes de propaganda em função da guerra. Dentre os filmes desses projetos estavam:

Mr. English at Home (1939), um retrato do dia-a-dia de uma família branca londrina de classe-média, realçando alguns pontos como a importância da rotina e da higiene, a divisão dos papéis de gêneros e outros traços do modo de vida bastante ingleses como a hora do chá. É bastante questionador o fato de que tal filme fosse fundamental para a instrução dos africanos, visto que tais realidades eram bastante divergentes. Como *Fight Tuberculosis in the Home*, *Mixed Farming in Nigeria* e *Nigerian Cocoa Farmer*. A ideia ainda era que os povos africanos não possuíam instrução adequada e deveriam ser guiados a partir da instrução europeia (GOMES 2014, p. 11)

Os portugueses iniciaram suas atividades cinematográficas a partir da bem sucedida experiência de propaganda direta intitulada *Revolução de Maio* em (1937), quando Lopes Ribeiro decide dirigir a Missão Cinegráfica às Colónias de África (1938-39), instituída pelo Ministério das Colónias e que percorreu as colónias africanas registrando imagens que, segundo um projeto previamente estabelecido em Lisboa, iriam servir para a elaboração de um filme de fundo.

Esse projeto tinha como finalidade, conforme Cunha (2003), uma valorização positiva do colonialismo português apresentando o “modo português de estar no mundo” e trazer as imagens da África Portuguesa ao convívio dos portugueses. Dentre estas produções estão: *O Feitiço do Império*, *Chaimite*, *Chikwembo – Sortilégio Africano*, *O Costa de África* (João Mendes, 1954), *Irmãos* (Augusto Fraga, 1965), *Catembe* (Faria de Almeida, 1972), *Deixem-me ao menos subir às Palmeiras...* (Lopes Barbosa, 1972) ou *Esplendor Selvagem* (António de Sousa, 1972), *Limpopo* (do moçambicano Jorge de Sousa, 1972), *Knock-Out* (Viriato Barreto, 1968), *O Romance de Luachimo* (Baptista Rosa, 1968), *O Zé do Burro* (Eurico Ferreira, 1971), e *Explicador de Matemática* (Courinha Ramos, 1972).

Houve, nesse processo uma colaboração da igreja católica, através do Acordo Missionário com a Santa Sé, que produz “*Uma Vontade Maior* (Carlos Tudela, 1967), um filme de declarada propaganda à ‘missão silenciosa e quantas vezes heroica dos missionários, a sua batalha no sertão africano por uma Igreja maior, numa Pátria melhor’, produzido pela Liga Intensificadora da Acção Missionária, um organismo da Igreja Católica”.

O cinema Hollyudiano, esteve presente e atuante durante todo esse período e cumprindo “fielmente” a postura colonialista. Durante este período e nos dias atuais,

...a colaboração do exército e órgãos governamentais à indústria do cinema americano tem sido constante, pautando filmes e utilizando o cinema como potente arma de propaganda das ideias e políticas do governo. O objetivo principal é o uso da credibilidade e “isenção” do cinema e mídia privados para fomentar propagandas pró-

sistema, tentando criar novos conceitos, arraigar existentes, demolir opositores políticos e “subversivos”, criar consensos favoráveis à ideologia dominante do período, sem, no entanto, parecer usar a “máquina estatal” para tal. Isto é, faz propaganda do “regime” sem precisar de um Göebbels ou um Departamento de Agitprop determinando explicitamente o que falar nas mídias. (DIAS, 2014)⁴

Este criou personagens poderosos com esta finalidade, a exemplo do personagem Tarzan, sobre o qual disserto, com um século de história, presente em jornais, revistas, HQs, seriados e TV e cinema, conseguindo alcançar todos os perfis possíveis de público em praticamente todo o planeta.

No entanto, conforme justifica Paulo Cunha (2003), as interdições, tanto na metrópole como nas colônias, não foram capazes de impedir o surgimento do cinema africano. Nos anos 70, o protesto contra a guerra tornou-se mesmo o tema central dos ataques políticos ao regime e os setores intelectuais, em particular os estudantes universitários, que viam a mobilização interromper os seus cursos e retardar o início das suas carreiras profissionais, tomavam também parte ativa nos movimentos de protesto levantando fortes hostilidades à guerra e ao militarismo, então:

Em Angola, surgiu no seio do MPLA um importante núcleo de produção cinematográfica, voltado então para as necessidades da sua propaganda político-militar. Nos inícios de 70, este grupo envolveu-se em dois projectos de ficção, ambos baseados em adaptações de obras do escritor Luandino Vieira que cumpria, nessa altura, uma pena de prisão no Tarrafal pelas suas ligações ao movimento anticolonialista. (ABRANTES 1995, p 39 *apud* CUNHA, 2003, p. 9)

Nesse período, assegura Cunha, a televisão e o cinema inundaram o público com documentários que retratavam os cravos e os soldados, o primeiro 1º de Maio em liberdade e as manifestações populares. Sucediavam-se os documentários, como “As Armas e o Povo” (Colectivo de Cineastas, 1974), onde os gritos de ordem se dirigem contra a Guerra Colonial e a favor da Independência das Colônias.

Esse movimento anticolonialista vai ainda, redimensionar os princípios e motivar reflexões do que vem a ser um cinema africano, não sendo, portanto, uma delimitação geográfica, uma vez que a diversidade existente em África, não permite tal reducionismo, muito menos produções fílmicas realizadas neste continente ou sobre este. Já muito utilizados

⁴ Artigo de Leandro Dias publicado em 26/05/2014, intitulado “Cinema, Propaganda e Ideologia”, disponível em <https://www.pragmatismopolitico.com.br/2014/05/cinema-propaganda-e-ideologia.html>, acesso em 18/09/2018.

na década de 1960, a denominação cinema africano refere-se ao processo de descolonização que tem seu início com as lutas de independência no continente, mas que ganha força no pós-independência. O cinema africano surge, quando as narrativas, os diretores e atores deixam de ser os colonizadores e passam para o domínio dos africanos. Sendo assim, o cinema africano, não é, senão uma proposta de superação do colonialismo e de suas estruturas. Surgindo, então, com a proposta de descolonização do ser e das mentes.

Levantando uma diversidade de tópicos, com cenários, mistérios, estética e narrativas típicos de África, com um poder impar de encantar, as produções do cinema africano tornam-se arquivos valiosos da memória, conhecimento e sabedoria dos povos e da diversidade de África. Dentre os mais significativos do período pós-independência estão as produções: El Haram (Burkina Faso, Henry Barakat, 1965); Ceddo (Senegal, Ousmane Sembène, 1976); A Negra de... (Senegal, Ousmane Sembène, 1966); Estação Central do Cairo (Egito, Youssef Chahine, 1958); Ó, Sol (Mauritânia, Med Hondo, 1967) e Xala (Senegal, Ousmane Sembene, 1975). Essas produções retratam o sofrimento de trabalhadores rurais migrantes, a luta pela resistência da cultura e das tradições africanas, lutas para sindicalizações, o trabalho submisso doméstico, memórias e modos de vida.

1.2.4- A Filmografia de Tarzan no Colonialismo Impresso

A quantidade, diversidade, abrangência de tempo e reverberação espacial da filmografia de Tarzan, permite contatar que este é o maior empreendimento do colonialismo impresso. Essa adjetivação é-lhe apropriada porque nenhuma outra narrativa consegue satisfazer os objetivos do colonialismo e da colonialidade.

Iniciado, dezessete anos após a invenção do cinema com a escrita do primeiro romance. Vinte sete anos após a conferência de Berlin. O personagem Tarzan é contemporâneo do neocolonialismo e, após este, trabalha na ‘tradução’ dos anseios de modernidade, de consumismo, de modismo das sociedades que influencia, colaborando na ‘instalação’ reforçando os interesses liberais.

Em mais de um século de existência, foram produzidos, cinquenta e um (51) filmes, vinte e quatro (24) livros, seis (06) seriados, quatro (04) episódios duplos de TV, lançados nos cinemas, uma (01) animação da Disney, uma (01) animação americana, lançada diretamente em vídeo e uma (01) animação alemã. Passam de trezentas (300) as histórias publicadas em HQs. No rádio teve três (03) programas. Inspirou personagens chamados de tarzanides e foi

marca de diversos produtos da empresa Edgar Hice Burroughs INC. Tarzan, foi adaptado para todas as mídias possíveis.

Em 27 de janeiro do ano de 1918, estreia em telas de cinema, o primeiro filme *Tarzan of the Apes* (Tarza dos Macacos), dirigido por Scott Sidney e estrelado por Elmo Lincoln – Tarzan, e Enid Markey – Jane. Um filme mudo e em preto-e-branco. Foi um dos primeiros filmes da história a ultrapassar um milhão de dólares de bilheteria.

Tarzan só se encontra em menor quantidade, em termos numéricos de adaptações para o cinema, para o personagem Drácula. O personagem de Burroughs, é considerado um marco para a virada na história de aventura. Depois dele as “portas se abrem” para uma geração de super-heróis.

Os livros foram traduzidos em dezenas de idiomas. De acordo com Alice Mitika Koshiyama (2006) e Norma Goldstein (2005⁵) foram escritos entre 1912 e 1965. No Brasil, foram publicados dezoito desses livros, a partir de 1933. As traduções foram feitas por Monteiro Lobato, Godofredo Rangel e Manoel Bandeira – renomados escritores brasileiros.

Por ser mais velho que a tv, certamente Tarzan a ‘inaugura” e não o contrário. Os filmes também eram rodados na tv e as séries eram compostas por vários episódios transmitidos semanalmente . A televisão, como também as HQs levam a narrativa de Tarzan aonde o cinema não pode ir. Por ter uma censura relativamente livre, e conteúdos que “agradam” públicos diversos – crianças, jovens e adultos “contagia” leitores e telespectadores de idades, gênero e classes sociais diversas.

Em 1928, desenhado por Hal Foster, Tarzan esteia em tira de jornais dominicais americanos e numa revista inglesa. Posteriormente essas tiras passam a serem publicadas em jornais do mundo inteiro e “narradas” por outros desenhistas. As HQs de Tarzan foram publicadas por várias editoras e em muitas revistas, servindo ainda de matéria- prima para a Disney e a Marvel.

⁵ Alice Mitika Koshiyama. **Monteiro Lobato: intelectual, empresário, editor**. [S.l.]: [EdUSP](#). (2006). Boletim bibliográfico da Biblioteca Nacional, Volumes 3-4. ¹Norma Goldstein. **Traços marcantes no percurso poético de Manuel Bandeira**. [S.l.]: Editora Humanitas. (2005).

Os heróis inspirados em Tarzan, os tarzanides, eram assim chamados, por serem uma espécie de caricaturas, “selvagens”, com habilidades parecidas. Os mais conhecidos foram *Kwa* e *Ka-Zar*, *Polaris of Snows* e *Ki-Gor* da revista *Jugle Stories*.

Após sua estreia, sucederam-se as produções cinematográficas de Tarzan. Durante o século de produções encetadas em seu nome, não houve uma década sequer, que não se tenha produzido alguma informação midiática acerca deste personagem. A filmografia de Tarzan, portanto, acompanha e compõe a história do cinema, é modificada pela tecnologia, absorvida por este ao longo deste século, como também acompanha transformações históricas relevantes para a humanidade, “testemunhando-as”. Somando o conteúdo da narrativa, o contexto histórico e seu poder de reverberação no tempo e no espaço, Tarzan se transforma no veículo mais perfeito e “poderoso” que já se produziu para disseminar representações de África.

1.3- África e parcimônia política

Representações do continente africano, invenções de África, economia política do nome de ‘África’ são as designações atribuídas à pluralidade de significantes, que constituem as representações inscritas, na filmografia de Tarzan.

Vários fatores evitaram o desenvolvimento de concepções que poderiam ter explicado o significado do passado e do presente africano através da referência ao futuro. Para Mbembe (2001) trata-se dos historicismos que levaram ao que ele denomina de “economicismo” e metafísica da diferença.

O economicismo desenvolve um imaginário da cultura e da política, no qual a resistência é o único critério para legitimar o discurso “africano”, promovendo a ideia de uma única identidade africana, cuja base é o pertencimento a raça negra. A metafísica da diferença consiste em teorias reducionistas a partir do marxismo e do iluminismo.

Os sustentáculos para as correntes citadas encontram-se na escravidão, no colonialismo e na apartheid - pivôs do fenômeno da alienação, da falsificação e da tragédia na qual se baseia. Esses mesmos fatores também motivam o desejo “africano” de reconhecê-se, de reconquistar seu destino e de pertencer a si mesmo no mundo.

Para Mbembe (2001) a teologia, a literatura, o cinema, a música, a filosofia política e a psicanálise, poderiam inverter o discurso, mas na verdade, só acentuaram a ideia do vó ‘errante’ que a África tem experimentado durante a sua história pós século VX.

Considera-se que a experiência africana do mundo é determinada, a priori, por um conjunto de forças, sempre as mesmas, embora aparecendo de diferentes formas, que impossibilitam o florescimento da singularidade africana. Os erros metodológicos, epistemológicos alicerçando ideologias diversas englobam esse conjunto de forças.

Instala-se aí a inversão e este discurso retiram as categorias principais dos mitos a que afirmam se opor, e reproduzem suas dicotomias (a diferença racial entre negros e brancos, a confrontação cultural entre povos civilizados e selvagens, a oposição religiosa entre cristãos e pagãos, a convicção de que raça existe e está na base da moralidade e da nacionalidade)

Nesta conjuntura, o discurso da invenção de África, circunscrita por Mudimbe (1988) em um determinado tempo histórico, a África como ficção do outro combina com o poder estruturante de tal forma que um eu que reivindique falar por si mesmo, uma voz que seja

autêntica, sempre corre o risco de ser condenada a expressar um discurso que seja preestabelecido e que mascara o seu próprio, censura-o ou força a imitação. A África só existe na base de uma biblioteca preexistente. O mesmo pode ser dito sobre qualquer projeto que vise desenredar a África do Ocidente.

Entender os simulacros que envolvem as imagens de África disseminadas significa observar uma historicização que se enceta na argumentação de uma história africana inventada a partir de sua exterioridade, que faz sentido, quando analisada pelo viés do espaço/tempo do colonialismo, portanto com um lugar epistemológico, similar ao tempo histórico e ideologias que geraram o personagem Tarzan.

No decorrer dos séculos, essas imagens de África atravessam ideologias e tempos históricos, perpassando universos culturais e simbólicos, que garantem a permanência de significantes.

Esta constância é permeada pelo indecindível, pois a disseminação diaspórica, dentro e fora do continente africano, no tempo, desde o século XV e no espaço, para quase todos os continentes do planeta, impede a definição de uma identidade africana. Sendo assim, tentativas de defini-la de forma simples e clara, tem falhado e imaginações africanas sobre o *self* permanecem presas.

A escravidão, o colonialismo o apartheid e toda a complexidade que os envolvem, faz o nome de África atravessar culturas e simbolismos diferentes, num jogo binomial de contrários. Essas dualidades estão no campo das apropriações e expropriações porque ao tempo em que há dominação, conquista, manipulação de alguns, há paralelamente, perdas materiais e imateriais. Assim, observo também termos como a inscrição e excrição, alusões e ilusões e fenômenos que habitam e orbitam o nome de 'África'. África é entendida, então como um ente que é e não é, que está e não está no mesmo espaço/tempo, em si mesma e nos espaços diaspóricos que Ribeiro (2008) assim descreve:

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. (RIBEIRO 2008, P 19)

Paulo Freire em seu livro *Cartas a Guiné Bissau*, descreve seu sentimento de pertencimento e o oposto, por ser um afro-brasileiro, quando pisa, na década de 70 do século XX, em solo africano:

...quão importante foi, para mim, pisar pela primeira vez o chão africano e sentir-me nele como quem voltava e não como quem chegava. Na verdade, na medida em que, deixando o aeroporto de Dar es Salaam, há cinco anos passados, em direção ao “campus” da universidade, atravessava a cidade, ela ia se desdobrando ante mim como algo que eu revia e em que me reencontrava (FREIRE 1978, p. 09).

Nesta ‘teia’ entrelaçada por povos e séculos, não é possível visualizar perspectiva teleológica, ou seja, de superação desta contradição. Quaisquer ações que reportem ao nome de ‘África’ devem ser concebidas como permeadas por outras possibilidades que os encerra em determinados contextos. Assim, a escritura da ‘África’ como processo sócio – histórico transcultural está sempre em aberto, isto é, impossibilitando torná-la imediatamente presente a si, a África mesma.

... 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; (RIBEIRO 2008, p. 19)

É no ocidentalismo que se encontra o ‘lugar’ das contradições porque este agrega e converge, recorta e delimita as possibilidades. Compreendido por Coronil (1996) como conjunto de práticas e estratégias de representação que produzem tanto a figura múltipla do ‘Outro’ em inúmeras formas de alteridade. Este faz, conforme Mignolo (2003), a figura implícita e persistente do ‘Mesmo’ perfazer a versão ocidental de sua civilização, permeando o imaginário do sistema mundial colonial moderno. É esta ideologia que aprisiona e delimita.

Há outras teias discursivas, além do ocidentalismo, como o africanismo, e o diaspórico onde se encerram delimitações do nome de ‘África’ por tratar-se de um segmento, uma vertente. No entanto, nenhuma outra ideologia possui a ‘força’ do ocidentalismo. É neste e em suas teias históricas e ideológicas que se encetam as ‘impossibilidades’ que circundam o nome de África.

As representações de África são envolvidas por uma série de figurações históricas e geográficas _ África com outros cenários, que na filmografia de Tarzan, é o Ocidente. Esse envolvimento cria e recria diferentes modos de subjetivações, sempre privilegiando o Ocidente.

As representações recorrentes que permeiam todas as produções que envolvem o personagem de Tarzan, enfatizando o economicismo são: o continente africano enquanto uma extensa floresta, o ridículo, ou o tom de comédia, a fantasia e o lugar do trabalho fantasmático.

Da representação de África enquanto grande selva se desencadeiam os africanos enquanto destituídos de civilização e muitas outras. A ludicidade e a alegria da comédia inscrita no ridículo da filmografia de Tarzan funcionam como um anestésico para neutralizar, banalizar ou mesmo apagar, as memórias do colonialismo e ‘vender’ a ideia de que este é fenômeno do passado sem efeito no presente, transformando o cinema, por um certo período, no veículo mais poderoso para disseminação da ideologia da colonialidade.

O entre-lugar em que transcorre a história de Tarzan são condensadas e deslocadas no texto fílmico para produzir e retroalimentar a imaginação. A fantasia é produzida por um herói que representa “dois mundos”. Ele é europeu e africano, é homem e é macaco, é humano, mas faz proezas de deuses, é rude, mas é culto... Então funciona no imaginário coletivo como uma possibilidade desviante, conseguindo refratar a realidade psíquica e social da diferença instalada no colonialismo mantendo, portanto, a colonialidade.

O “exótico” é o alicerce da narrativa fílmica de Tarzan. Foi a ilusão em Burroughs, que jamais pisou em solo africano, quem leva à criação do personagem. Esta filmografia reduz África ao lugar do fantasmático, inscrevendo-a como um ponto de fuga, um espaço em branco no mapa, gerando um vazio e um espaço que se esvazia, convergindo, portanto, as especulações econômicas imaginárias ocidentais.

Por mais que visualizemos Tarzan num cenário africano ele é uma fantasia estadunidense que representa um sonho da modernidade colonial. Sendo assim o pertencimento de Tarzan à ‘África’ é tenso porque ele, paradoxalmente revela as ambiguidades que o compõem. Ademais, é contraditório porque vai sempre ser um

persistente mecanismo que procura transformar as contradições e ambivalências da cultura do colonialismo em sinais inequívocos de superioridade racial e política ocidental.

Vários são os locais e movimentos que tem trabalhado para retirar o nome de ‘África’ do economicismo. Aqui podemos citar o pan-africanismo, e o afrocentrismo. Muitas iniciativas foram incapazes de fluir, pois caíram em enquadramentos etnocêntricos. Almejavam trocar o ocidentalismo pelo afrocentrismo – impossível, pois realizar esta proeza, corresponde a negar os processos históricos, que escapam da boa vontade. Tentativas de definir a identidade africana de forma simples e clara é parcimoniosa. Mbembe (2001 p. 199) afirma que “não há nenhuma identidade africana que possa ser designada por um único termo, ou que possa ser nomeada por uma única palavra”. Em outro desfecho, não se faz mudanças de forma simples, mas processual, não sendo, portanto ideia de uma pessoa ou mesmo grupo, mas por uma coletividade universal através tempo e da história.

Essa prática coletiva e por que não dizer práxis, deve gerar um transbordamento. Deve trabalhar em direção ao universal e enriquecer a racionalidade ocidental, acrescentando a ela os “valores da civilização negra” Sengor – Rendez – vous du donner et recevoir (o ponto de encontro entre o dar e o receber) do qual se supõe que um dos resultados seja mestiçagem de culturas.

1.4- Arquétipo da modernidade urbana e industrial inscrito na pobreza da experiência

O cinema, e especificamente toda a produção do personagem Tarzan inaugura o sonho moderno. Estreia a dualidade entre natureza e técnica, primitivismo e conforto. É contemporânea da transformação dos modos de vida campestres para os modos de vida urbanos – êxodo rural, contribuindo nesta transferência. Apresenta o Ocidente como espaço hegemônico e se constitui como entremeio e iniciação de uma narrativa ocidental transcultural. Esses fenômenos veiculados, no cinema, conjuntamente com fatos históricos que abalam profundamente os modos de ser e estar no planeta inauguram a pós-modernidade tendo uma de suas mais expressivas características o que Benjamin (1987) descreve como pobreza da experiência. Daí considerar Tarzan como um arquétipo neste empreendimento.

Entre 1914 a 1918, a humanidade sofreu um das mais terríveis experiências da história, a primeira guerra mundial. Esse fato modificou profundamente os modos de vida, a produção industrial, as expectativas e perspectivas utópicas, inscrevendo-as, portanto, em outras fundamentações político-ideológicas que modelam a modernidade. Contemporaneamente acontece a segunda revolução industrial e, portanto, um monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem. Após a segunda guerra mundial, faz-se a transição entre a modernidade e a pós-modernidade. Surge, neste cenário, a narrativa de Tarzan permeando e contribuindo nestas configurações através de imagens que representam traduzem e reforçam esses fenômenos.

A modernidade constitui-se, assim, uma das motivações históricas e um importante motivo temático para as narrativas do personagem.

Como consequência da guerra de 1914, inicia-se, segundo Walter Benjamin (1987), uma nova forma de miséria causada pela expropriação ou mesmo destruição da experiência - a tragédia moderna da cultura. Experiência neste sentido relaciona-se com valores, e conhecimentos “sólidos” transmitidos de geração a geração como uma tradição – histórias, muitas vezes apresentadas como narrativas contadas a pais e netos na beira de uma lareira, um fogão de lenha ou uma fogueira.

A guerra destrói as propriedades, as expectativas, os sonhos, a experiência. Benjamin (1987, p. 1933) narra - “Na época já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos dos campos de batalha, mais pobres em experiências comunicáveis”. E acrescenta: “Aqui se revela, com toda clareza que nossa pobreza de experiências é apenas uma parte da grande pobreza que recebeu novamente um rosto nítido e preciso como o do mendigo medieval. Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural se a experiência não mais o vincula a nós? (BENJAMIM 1987, p. 1933)

Com a ausência da experiência surge uma nova barbárie, onde sua principal característica é uma desilusão radical com o século e ao mesmo tempo uma total fidelidade a ele. Inscrita sob o signo da expropriação ou destruição da experiência como tragédia moderna da cultura. Provocando uma dualidade de sentidos em meio aos conflitos ideológicos da razão objetiva, gerando o *desencantamento do mundo*. Assim se concretiza a modernidade.

Neste contexto, o desejo se vincula a fantasia, insaciável e incomensurável, se diferenciando, portanto da necessidade.

As dualidades paradoxais da era moderna geram, portanto, conflitos globais, segregações de classes, indivíduos e nações.

A pobreza da experiência na modernidade para Walter Benjamin, não leva o homem a aspirar por novas experiências, mas a libertar-se de toda experiência, almejando que algo de decente possa resultar disso. Estão cansados e ao cansaço segue o sonho. Um sonho que compense os desencontros. Então, é aí, nesse anseio do homem moderno por sonhos e fantasias que as narrativas buscam preencher o “espaço”, e gerar satisfação, conforme Benjamin (1987) enfatiza:

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. Pois o mais extraordinário neles é que todos, sem qualquer improvisadamente, saem do corpo do camundongo Mickey, dos seus aliados e perseguidores, dos móveis mais cotidianos, das árvores, nuvens e lagos. 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, e na qual um automóvel não pesa mais que um chapéu de palha, e uma fruta na árvore se arredonda como a gôndola de um balão. (BENJAMIM 1987, p. 1933)

Assim, como Mikey, o personagem Tarzan, se inscreve como um sonho moderno. Representa ainda as dualidades natureza e técnica, primitivismo e conforto, e muito mais, nesta conjuntura, modernidade, técnica, pobreza de experiência e sonho.

A narrativa de Tarzan representa a modernidade enquanto urbana e industrial e apresenta o ocidente como fórum desta conformação como explica Homi Bhabha:

Um grande festival de cinema no Ocidente'- mesmo um evento alternativo ao contracultural como o Congresso do "Terceiro Cinema" de Edimburgo - Nunca deixa de revelar a influencia desproporcional do Ocidente como fórum cultural, em todos os três sentidos da palavra: como lugar de exibição e discussão pública, como lugar de julgamento e como lugar de mercado. (HOMI BHABHA 1998, p. 45):

Apresentar e representar o ocidente enquanto lugar de exibição, discussão pública, de julgamento e mercado, significa sua confirmação enquanto centralizador, não apenas cultural mas em todos os aspectos que o torna mundialmente hegemônico.

Tarzan faz esta transcrição quando se encontra no entremeio e iniciação de uma narrativa ocidental transcultural. Na medida em que, ao apresentar o continente africano, entrelaça, não apenas este continente com a América do Norte, mas com múltiplos espaços/tempos culturais e históricos que, embora irregulares cria redes globais, demarcando os hemisférios Norte-Sul.

Na narrativa de Tarzan, o encontro da modernidade ocidental com a figura do primitivo, da África enquanto selva representam as ansiedades e contradições da modernidade tal como experimentadas no ocidente, com os *desencantamentos da modernidade*.

Ribeiro (2008) analisa a presença do fonógrafo que aparece de forma recorrente em filmes do personagem. O autor observa que este objeto nas cenas se apresenta como hieróglifo, símbolo enigmático; metonímia-substituto; iconografia - representação visual e mimese - a recriação da obra literária na realidade cinematográfica, para a compreensão de como a cena do fonógrafo comenta a modernidade. Essas perspectivas são possibilidades representativas da disparidade primitivo/modernidade, cultura de ruptura, passagem da relação direta entre animal humano para uma relação indireta ser humana máquina.

A escolha do fonógrafo como objeto para aparecer com frequência na filmografia está relacionado ao fato de se tratar de um instrumento de lazer. O fascínio, a surpresa e a atenção que Tarzan dedica ao objeto representa ainda o mesmo fascínio que o telespectador tem pelo cinema, pela sua filmografia. Sinaliza para a questão da utilização de formas de lazer para a manutenção da ordem, da dormência, da felicidade forjada. Através do lazer e do consumismo, o neoliberalismo e o capitalismo ‘satisfazem’ seus interesses.

Em Burroughs (2014) Tarzan se comporta com estranhamento frente ao “novo” dos objetos “industrializados” conforme descreve o autor:

A mobília e os demais objetos do quarto foram o que prendeu sua atenção. Ele examinou muitas coisas minuciosamente – estranhas ferramentas e armas, livros, papéis, roupas - o pouco que havia sobrevivido à destruição do tempo e à úmida atmosfera daquela costa selvagem (BURROUGHS, 2014, p. 76).

Antes de sair da cabana de seus pais recém descoberta, Tarzan “reparou na faca de caça caída onde ele deixara. Recolheu-a e levou-a consigo para mostrar aos companheiros”. Burroughs (2014, p. 76).

Dias depois ao voltar a sua cabana:

Quando Tarzan pôde finalmente enxergar a praia onde se localizava sua cabana, um estranho e inusitado espetáculo alcançou sua vista. Nas plácidas águas da baía flutuava um grande navio, e, na praia, repousava um pequeno barco.
(BURROUGHS, 2014, p. 148).

“As frases “foram o que prendeu sua atenção,” “ levou-a consigo para mostrar os companheiros” e “ um estranho e inusitado espetáculo alcançou sua vista” denotam a fascinação que os contatos com os objetos causaram em Tarzan. Essa fascinação é justamente o que está em questão.

Esses objetos e os modos em que o personagem se comporta, representam metaforicamente o desenvolvimento da técnica que marca a experiência ocidental da modernidade industrial.



Imagem da cena em que Tarzan encontra a faca.



Imagem da cena em que Tarzan manuseia livros pela primeira vez.

Nesta narrativa, como na ‘realidade’ a tecnologia e produção de aparatos tecnológicos estão diretamente relacionados ao poder. Domina tecnologia, tem poder. Por mais que Tarzan fosse forte, sua força humana não é superior à força de animais selvagens. Tarzan somente começa a praticar seus atos heroicos quando passa a usar a faca que herda do seu pai. Esse comportamento simboliza, portanto, o poder que a tecnologia confere ao homem.

Sobre tecnologia, verifico ainda que no livro de 1912 e no filme de 1918, Tarzan manteve contato ainda muito jovem com a tecnologia do povo Niguni. De acordo com o filme, começa a se vestir a exemplo desse povo, inclusive lhes rouba roupas, como também alimentos manipulados, cozidos e o arco e flecha, usando-os e se encantando com esta tecnologia, conforme cita o autor:

... Junto dela jaziam várias flechas de madeira que ela imergia na substância que fervia, antes de colocá-las sobre uma pequena prateleira feita de galhos que se encontravam do outro lado.

Tarzan estava fascinado. Ali estava o segredo da terrível destrutividade dos pequenos projéteis do arqueiro. Reparou no extremo cuidado que a mulher tinha, evitando que a solução encostasse suas mãos. (BURROUGHS, 2014, p. 119)

No entanto, essa tecnologia não é valorizada na trama porque Tarzan não se especializa neste tipo de arma e esta não vai alcançar o mesmo ‘status’ de sua faca herdada de seu pai para seus atos heroicos. Essa tecnologia não é valorizada porque não é ‘branca’ ou não conhecida como tal. Esse comportamento reporta-se ao furto e usufruto da tecnologia e do

conhecimento alheios, quando se apropriam destas tecnologias por séculos, ao tempo em que os subjugam, conforme estratégia do eurocentrismo e do ocidentalismo.

O comportamento primitivo e desajustado de Tarzan e povos autóctones com aparatos tecnológicos em sua filmografia remete ao encantamento que esta tecnologia provocou em muitas pessoas com o primeiro contato, paralelo às suas invenções ou mesmo quando lhes foi possibilitado ter acesso. Dar-se também quando observo que a hipertrofia da técnica, que se sobrepõe ao ser humano, provoca o sentimento de retrocesso e de angústia, porque o humano aliena-se quando deixa de tratar-se ou ser tratado como humano e passa a ser complemento de uma máquina. No entanto, esse mesmo estranhamento face à tecnologia pode, num sentido mais amplo, abrir espaço para a busca de possibilidades alternativas para se reinventar a modernidade uma vez que foi a quebra da experiência, portanto do primitivo, da tradição que provocou os desencantos da modernidade.

2- Contexto

2.1- A História no Cinema, o Cinema na História

É curiosa e fascinante a forma como História e cinema, se entrelaçam, integram e complementam. Podemos dizer que depois do cinema a história tomou rumos extraordinários. O cinema reverberou a história. As representações tornaram-se mais “reais”, virtuais, potencializadas.

O surgimento do cinema, em 1895, pelos irmãos Lumière, causa uma verdadeira transformação na História. Porque esta revolução? A partir desta descoberta, a História toma um rumo novo porque a comunicação e as distancias passam a serem relativas. O cinema, seja pela abertura de um salão em cidades de regiões mais diversas e remotas do planeta, seja pela televisão que, descoberta (1923-1928) o torna mais acessível, alcança pessoas de todas as idades e classes sociais em todos os continentes, no campo e na cidade. Outro fator determinante para esta inter-relação encontra-se na capacidade que o cinema possui de fascinar, seduzir e ludibriar, uma vez que, o lazer é sua missão, pois para isto foi criado, tornando-se até os dias atuais o principal instrumento de entretenimento já criado. Tornar o cinema acessível é de certa forma, tornar a história também mais acessível, o cinema empresta sua natureza e sua vocação para a História e vice versa.

O encanto da imagem e a imagem do mundo ao alcance da mão determinaram um espetáculo; o espetáculo provocou a formação de novas estruturas dentro do filme: o cinema é o produto desse processo. O cinematógrafo suscitava a participação. O cinema provoca projeções, identificações desabrocham, exaltam-se no antropomorfismo. (“...”) Deve-se, sobretudo, considerar esses fenômenos mágicos como hieróglifos de uma linguagem afetiva”. (*Le cinema ou l’homme imaginaire*, Ed. De Minuit, MORIN, 1978, p. 118)

Para uma melhor compreensão, observo como a História se concretiza no cinema, a importância do cinema na construção da história, como o cinema perfaz representações e o papel da filmografia de Tarzan, enquanto produtora de representações através do cinema para na história.

Dizer que a História sofre uma profunda transformação com o cinema, insinua que a História estaria “pela metade sem o cinema” e sem a possibilidade de cumprir o seu papel, uma vez que esta existe independente de quaisquer tecnologias. No entanto, o fato do cinema representar, como nenhum outro instrumento, a História, toda a ficção está sempre

impregnada da realidade vivida, seja com, ou sem a intenção do seu autor, conforme nos diz Barros:

Para além deste fato mais evidente de que o Cinema – enquanto ‘forma de expressão cultural’ especificamente contemporânea – fornece fontes extraordinariamente significativas para os estudos históricos sobre a própria época em que foi e está sendo produzido, uma outra relação fulcral entre História e Cinema pode aparecer através da dimensão deste último como ‘representação’. O Cinema não é apenas uma forma de expressão cultural, mas também um ‘meio de representação’. Através de um filme representa-se algo, seja uma realidade percebida e interpretada, ou seja, um mundo imaginário livremente criado pelos autores de um filme. (BARROS 2008, p.19)

A interrelação entre História e cinema torna-se tão profunda que nos tempos atuais há uma grande dificuldade de separá-los. D`Assunção Barros (2008) justifica que esta união entre história e cinema é raiz de um complexo jogo de inter-relações possíveis, que têm permitido ao Cinema se mostrar simultaneamente como fonte, tecnologia, sujeito e meio de representação para a História. Esses processos se estabelecem quando o Cinema, que tem uma linguagem própria e uma indústria também específica, transforma-se no instrumento mais poderoso capaz de interferir na história contemporânea ao mesmo tempo em que seu discurso vai se transformando com esta mesma história.

A História está no cinema quando este se apropria da história para se constituir, enquanto essa constituição em si produz História numa relação, segundo Barros (2008), de ordem intrínseca e complexa porque compreende a colaboração para a apreensão de uma nova História e a reinvenção e veiculação de novos paradigmas.

Para se compreender essa relação afigúrica entre essas duas instituições, são necessários estudo e análise, que cabe ao historiador. Por este princípio metodológico, é preciso em primeira instância de análise se verificar a participação imediata do historiador na situação histórica, sua ação que interfere na História. Daí ser necessário observar a História imediata, uma vez que o historiador participa mais diretamente do próprio processo histórico. É importante ainda a este pesquisador lançar mão de outros saberes para melhor compreender tais fenômenos.

Quanto à relação entre cinema e poder, se observa que desde as primeiras produções cinematográficas é perceptível a manipulação ideológica do cinema a favor dos poderes constituídos. Um filme pode apresentar-se como um projeto para agir na sociedade, formar opinião, iludir ou denunciar, portanto um propósito para interferir na História, por trás do qual podem esconder-se ou explicitar-se desde os interesses políticos de diversas procedências até

os interesses mercadológicos encaminhados pela indústria cultural. Barros (2008), justifica que desde a escrita de sua narrativa e seu roteiro até a bilheteria, a fonte fílmica é objeto imprescindível para a História cultural. Se interessando também por seu estudo as Histórias – Política, Social e Econômica.

Essa relação entre Poder e Cinema é múltipla e igualmente complexa. Desde cedo, as diversas agências associadas aos poderes instituídos compreenderam a importância do Cinema como veículo de comunicação, de difusão e até de imposição de ideias e ideologias. Trate-se de um documentário, de um filme de propaganda política, ou de uma obra de ficção cinematográfica, o Cinema tem sido utilizado em diversas ocasiões como instrumento de dominação, de imposição hegemônica e de manipulação pelos agentes sociais ligados ao poder instituído (instituições governamentais, partidos políticos, igrejas, associações diversas), e também por grupos sociais diversos que têm a sua representação social junto a estes poderes instituídos. Essa tem sido sem dúvida uma primeira relação política importante a ser considerada. (BARROS 2008, p.1)

A metodologia para a análise de filmes, em História, é criteriosa precisando de certa ‘escuta sensível’ porque, seja do gênero ficção ou documentário, em todos estes casos, ele é história. Barros (2008) observa a necessidade de se ultrapassar a análise exclusiva dos componentes discursivos e atentar para aquilo que não é propriamente a imagem. Ver o filme como ponto de confluência entre várias linguagens - os tipos distintos de representações historiográficas, a incorporação e a transformação de discursos produzidos fora do cinema. Barros acrescenta que o filme sempre estará sendo produzido dentro da História e sujeito as dimensões sociais e culturais que decorrem da História. Portanto, por se tratar de cinema, é necessário se partir sempre da imagem em si mesma, atentar para aquilo que não é propriamente dito no filme, ou seja, para aquilo que é não intencional, involuntário, inconsciente, casual.

Nesta perspectiva metodológica, é importante compreender que o filme é ponto de confluência entre várias linguagens, que nele é possível examinar os processos e eventos aos quais eles se referem no plano narrativo, examinar as visões de mundo historicamente localizadas e a importância de se diferenciar os filmes de história das representações historiográficas que não são da história propriamente dita.

Marc Ferro (1992) discute em diversas análises de filmes como o cinema corrobora para a apreensão de uma nova História quando funciona como instrumento de legitimação de uma determinada cultura e sociedade cujos valores podem ser transmitidos e reforçados através da utilização de elementos históricos que tem função de ativar a memória coletiva, conforme esclarece:

... seus pioneiros passaram a intervir na história com filmes, documentários ou de ficção, que, desde a sua origem, sob a aparência da representação, doutrinam e glorificam. Na Inglaterra mostram essencialmente a rainha, seu império, sua frota; na França, preferiram filmar as criações da burguesia ascendente: um trem, uma exposição, as instituições republicanas. (FERRO 1992, p. 13).

O cinema também é ação que interfere na história realizada pelos homens em sua vida social ao tempo em que é influenciado pela dinâmica da cultura humana. Stuart Hall (2000) fala desta perspectiva, afirmando que tanto o cinema quanto a televisão sempre foram analisados como se apenas reproduzissem ou transformassem as formas de produção cultural, sem levar em conta a incorporação e a transformação de discursos produzidos fora, quando esta produção exterior, que acontece no patamar da História, é incorporada no cinema, inclusive do seu ponto de vista tecnológico, movimentando, portanto a História.

O produto do cinema é sempre o filme. Não importa se este pretende ser um retrato, uma intriga autêntica, ou pura invenção, ele sempre estará sendo produzido dentro da História e sujeito às dimensões sociais e culturais que decorrem da História. Sendo assim, a produção cinematográfica pode se distinguir entre filmes de ambientação histórica, representação histórica e documentários históricos.

Por todas estas observações realizadas verifica-se que o entrelaçamento entre História e cinema permite, ao contrário de outras ciências, que todo e qualquer filme possa ser utilizado como instrumento para a mediação na transmissão do conhecimento histórico seja para examinar os processos e eventos aos quais eles se referem no plano narrativo, seja para examinar as visões de mundo historicamente localizadas que eles trazem ao nível da produção do sentido. Ou seja, a partir destes filmes é possível estudar tanto História como Historiografia. Essas abordagens podem dar-se a compreender o período em que foram produzidos, permitindo decifrar ideologias e vozes sociais diversas e como fontes para o estudo dos tipos distintos de representações historiográficas, pois cada qual se refere de uma maneira específica a algum elemento histórico.

No mais, a representação fílmica é sempre uma narrativa, uma história, seja de ficção, real ou documentário. Objetiva sempre aproximar o expectador de representações e da própria História. Portanto, as mensagens fílmicas são também chamadas de “textos” por tratar-se de objetos significantes realizando a tarefa de uma “unidade de discurso” que sensibiliza o expectador à recepção da História que direta ou indiretamente sempre neste contexto, será encontrada.

Do ponto de vista sociológico a representação fílmica traz para a História, um fenômeno curioso sendo este as modificações psicológicas do expectador mediante a recepção fílmica. Depois do cinema acontece uma modificação comportamental nos receptores o que Morin (1978) descreve como “satisfação afetiva.”

2.1.1- O cinema na História

O cinema traz encanto, magia, profundidade, significado, luz, vida e espaço para a História. A Narrativa fica mais acessível pelo cinema (quando falo em cinema refiro-me também ao uso de sua tecnologia fundamental - a imagem, e a veiculação desta nos dias atuais por diversos instrumentos e formas). O cinema tem, merecidamente, de acordo com Barros 2008, lugar de destaque na História. Se o cinema é interferido o tempo todo pela História, ele é agente da História no sentido de que interfere direta ou indiretamente nesta.

Podemos inferir que, depois do cinema a História ficou melhor? Passa a ser metodologicamente melhor escrita, inscrita, menos opressora? Não. Desde sua origem, o cinema tem sido muito mais usado para disseminar ideologias autoritárias que o contrário. Além da produção de Tarzan que permeia toda a história do cinema com sua carga de representações estereotipadas, fenômenos históricos como a guerra fria, serviu por algumas décadas, de roteiro para o cinema conforme Godoy (2014) ressalva _ “A guerra fria influenciou várias produções cinematográficas, algumas se fundamentaram no marketing e na propaganda, visando propagar ideologias e formar opiniões, enquanto outras faziam críticas deste novo cenário político.”

No entanto, o próprio cinema traz também, a possibilidade de construção de uma história contrária porém não com a mesma potência, por conta do jogo de interesses que se apresenta sempre à disposição do capitalismo. Quando criado o cinema começa a realizar sua vocação primeira, captar imagens aleatórias como “*A Chegada do Trem na Estação* (1895)” pelos irmãos Lumière em seguida os travelougs, curtas filmagens e documentários, depois se começa encenação da literatura romanesca, criar mitos e heróis. Quando, na História se inscreve na resistência, as lutas contra as opressões, a valorização das diversas culturas e modos de vida, o cinema incorpora esses fenômenos, fazendo de forma mais direta, a arte imitar a vida e a vida imitar a arte, portanto a História. Desta vez não é mais a história contada de cima para baixo, mas a História do acontecer, do ser, do fazer, a

narrativa cotidiana. E esta perspectiva entre cinema e História é um excelente meio para a observação do lugar que o produz, isto é, a sociedade que o contextualiza, que define a sua própria linguagem possível, que estabelece os seus fazeres, que institui as suas temáticas, conforme Barros (2008):

Por isto, qualquer obra cinematográfica – seja um documentário ou uma pura ficção – é sempre portadora de retratos, de marcas e de indícios significativos da sociedade que a produziu. É neste sentido que as obras cinematográficas devem ser tratadas pelo historiador como fontes históricas significativas para o estudo das sociedades que produzem filmes, o que inclui todos os géneros fílmicos possíveis. A mais fantasiosa obra cinematográfica de ficção traz por detrás de si ideologias, imaginários, relações de poder, padrões de cultura.

O cinema que impulsiona a História tem sua própria história e a forma como chega ao público e sua recepção por este é de grande interesse para os estudiosos porque esse fenómeno é por excelência o que vai interferir na história.

A cinematografia, por ser considerada uma sistema particular de linguagem figurada, pois é em geral usado como língua, inaugura na História o que Aumont (1995) denomina de “cinelíngua”, “língua universal” ou mesmo “esperanto visual” porque, mesmo mudo, sem cor, legendado, dublado, transmite uma mensagem e se “comunica” com quaisquer expectador.

Inicialmente, mudo e sem cor - o único som que acompanha a projeção era, mais frequentemente, a música de um pianista ou de um violinista e, às vezes, de uma pequena orquestra, torna-se narrativo, conseguindo agregar, nos dias atuais, o que há de mais moderno em tecnologia e aparatos tecnológicos, seja para captar a imagem, seja na imagem em si, tornando altamente renovável, seduzindo sempre mais o expectador, que não consegue visualizar nada mais mágico.

O cinema narrativo que consiste em contar histórias através dos filmes, e consegue transmitir essas histórias com mais encanto com o passar do tempo, traz uma grande contribuição para o cinema porque, para Aumont (1995) este agrega impulsos psicológicos além das diversas linguagens que se associam e co-existem no cinema tornando sua tecnologia altamente criativa e tecnológica, contribuindo para a história e seu estudo:

O interesse do estudo do cinema narrativo reside, em primeiro lugar, no fato de que ele, ainda hoje, é predominante e que por meio dele é possível captar o essencial da instituição cinematográfica, seu lugar, suas funções e seus efeitos, para situá-los dentro da história do cinema, das artes e até simplesmente da história (AUMONT 1995, p. 97)

Uma questão importante e questionável nesta relação entre cinema e História é a da verossimilhança – o que é “verdadeiro”, realidade e o que não é, no cinema, encontrando lugar natural, naquilo que pode ser definido como a opinião comum e os bons costumes, se esboçando sempre em funções de conveniências. Paralelo ao fato de representar uma realidade, mas que é uma ficção, mesmo no caso de um documentário, se aproxima mais do sonho que do real, e ainda assim “faz História”. (AUMONT 1995, 141)

A complexidade que o cinema apresenta, o torna suscetível de abordagens muito diversas, não podendo haver uma teoria do cinema, mas ao contrário algumas teorias do cinema que correspondem a cada uma dessas abordagens. Dentre essas interpelações, interessa a História as ideologias de “montagem” no cinema que compreende a montagem enquanto técnica de produção (de sentidos, de afetos), o seu contrário – a desvalorização da montagem enquanto tal e na submissão estrita de seus efeitos à instância narrativa ou a representação realista do mundo. Duas grandes abordagens ideológico-filosóficas – a do próprio cinema como arte da representação e a da significação com vocação de massa. Esses pressupostos se baseiam nas seguintes críticas:

As críticas ao cinema narrativo clássico repousam muitas vezes na ideia de que o cinema teria se perdido por se alinhar ao modelo hollywoodiano. Este estaria cometendo três erros: ser americano e, portanto, marcado politicamente; ser narrativo, na estrita tradição do século XIX, e ser industrial, isto é fornecer produtos equivalentes. (AUMONT 1995, p. 93-94)

Observar as ideologias de montagem leva à compreensão de que a construção fílmica passa necessariamente por diferentes registros de enquadramento. Este, precisa, por sua vez, ser pensado para além de uma questão cinematográfica, uma problemática histórica e sócio-cultural. Então, faz-se necessário compreender a filmografia em estudo pelos enquadramentos: imagético – do filme enquanto forma, disciplinar – como prática social institucionalizada e saber acadêmico, e transcultural – a capacidade que o cinema tem de transpor e movimentar a cultura.

O cinema, através do personagem Tarzan inscreve o colonialismo como processo histórico transcultural. Este, de acordo com Andrade (2016), articula teorias e conceitos pós-coloniais através das representações, instalando o que seria “choque de civilizações”, uma ideia central, um debate sobre o dissenso e/ou consenso entre culturas o que pode ser traduzido por hibridismo e mesmo o transculturalismo.

O transculturalismo que é um processo inerente ao modernismo traz em si paradoxos segundo o qual Jeff Lewis (2002, p. 24) in Andrade (2016) sublinha:

... partindo de Gramsci e de Foucault, sublinha, entre outros traços do transculturalismo, as transformações da cultura e dos seus fluxos, e a consequente necessidade de repensar tais mudanças no seio dos atuais sistemas de conhecimento e de poder, em termos dos significados e suas relações (*meaning-making*), partilhados pelos agentes sociais.

No transculturalismo, encontra-se a “chave”, o cerne da hegemonia Ocidental. Sem a possibilidade de uma cultura hegemônica explícita, porque a globalização é um fato, utiliza-se da alteridade do “Outro” como disfarce para a imposição da cultura dominante. A cultura em si, enquanto propulsora de linguagem é capaz de estabelecer-se, mas se vai mais longe, aproveita-se desta, para disseminar ideologias, neste contexto, colonialista e imperialista. Neste entrelaçamento de lugares culturais e históricos e se circunscreve como fórum cultural mundialmente hegemônico, conforme esclarece Homi Bhabha (1998, p. 45).

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'. (RIBEIRO 2008, p. 11)

Há algumas técnicas de enquadramentos imagéticos que geram efeitos importantes no estudo sobre cinema e especificamente a filmografia de Tarzan e o tipo ideológico de cinema que a produz. A exemplo, a distinção entre quadro, campo, fora-de-campo e fora-de-quadro. Jacques Aumont (1995, p. 19-24) define o quadro como o “limite da imagem”, o campo, sendo a “porção de espaço imaginário que está contida dentro do quadro” 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 fílmica, 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.

A filmografia de Tarzan se enquadra ainda no que se denomina de filme etnográfico que, segundo Freire (1998, p. 130- 131) começou “ancorado no colonialismo e na exploração do exotismo. Freire observa inclusive que de todos os ‘cenários roubados’, talvez o mais explorado tenha sido a África, berço da mais inventiva criação do etnocentrismo ocidental: Tarzan, o rei dos macacos.

Para Freire (1998), um estudo sob a perspectiva ou enquadramento histórico das representações da África, precisa perpassar por um questionamento das “informações” veiculadas sobre aspectos das sociedades e dos povos africanos, tanto, em termos de veracidade e falsidade, quanto de adequação ou inadequação empírica. Freire observa que as representações fílmicas, enfatizando o exotismo e o etnocentrismo que operam nos filmes de Tarzan, aponta para a estereotípias e tendem a veicular as necessidades ocidentais a que elas obedecem.

As estereotípias na narrativa tem o papel de jogar com as potências do enquadramento /desenquadramento de modo a projetar outras formas de imaginar a África que, impressas na filmografia de Tarzan, são rasuradas e reprimidas pelas formas dominantes de enquadramento. Esse jogo tem, portanto, por objetivo colocar esta diegese numa situação transcultural de enclausuramento ocidentalista de África, fazendo a ligação entre narrativa de Tarzan e História.

Os mecanismos da atração e distração também compõem esse jogo, como uma dialética de negociação entre ambas. A transição arbitrária entre uma e outra compõe a historicidade do filme como deslocamentos históricos. Esses fenômenos acontecem quando na montagem filmográfica, se abre espaço para a interrupção da continuidade narrativa e da

homogeneidade diegética⁶ para captar outras linhas de força e pontos de fuga como estratégia para manutenção da atração. Esse mecanismo de atração acaba por consolidar o cinema de distração

⁶ Diz respeito à **diegese**, a realidade própria da narrativa ("mundo ficcional", "vida fictícia"), à parte da realidade externa de quem lê (o chamado "mundo real" ou "vida real"). ... No **cinema** e em outros produtos audiovisuais, diz-se que algo é diegético quando ocorre dentro da ação narrativa ficcional do próprio filme.

2.2- Representações enquanto conceito

Compreender o significado ou significados de representações, se faz necessário nesta pesquisa, por se tratar do estudo sobre representações. No entanto, além deste objetivo, reconhecer representações estereotipadas e que Tarzan é *leitmotiv* na construção das representações estereotipadas sobre o continente africano. Assim, faço um percurso histórico do conceito de representação, ponto que estas não são neutras, mas até mesmo estereotipadas, verifico as representações recorrentes no senso comum sobre África e Tarzan enquanto propagação de estereotípias.

A necessidade humana de entender o mundo e de como este é representado, é objeto de instigação já desde a antiguidade. Entre os anos 385-380, o filósofo grego Platão (2016 [385-280]) escreve o mito da caverna que é o mais antigo documento escrito sobre a questão. A alegoria o *mito da caverna* não demonstra somente a cegueira humana diante das possibilidades da vida, da natureza e da cultura, mas ilustra que esta, sempre será compreendida com lacunas, embora tenha infinitas possibilidades de compreensão, de representação.

Nesta abordagem, os homens estão presos no fundo de uma caverna escura, vivem ali desde sempre sem sequer mover o pescoço. Por trás deles irradia uma luz que projeta formas humanas que se movem. Os homens que estão no interior da caverna pensam que veem a realidade quando na verdade, visualizam apenas sombras. Compreendem assim porque não conhecem outra realidade senão esta. Com essa metáfora, Platão inaugura o pensamento acerca das representações. Porque a vida, a natureza e a cultura são para nós apenas o que delas conseguimos representar.

Aristóteles (2012, [384-322]) busca explicar o ato de representar refletindo sobre o papel da razão. Ele justifica que todo conhecimento acontece no patamar da sensibilidade, o que significa dizer que, mesmo que a razão tenha o compromisso de representar o real, vai agir sempre mediada pelas percepções do mundo.

Posteriormente, no início do século XIX, Chopenhauer (2015-1919), confirma a teoria de Aristóteles sobre a razão, mas vai mais longe, observa que a representação tem, além da razão, as forças da natureza em desfavor, se manifestando como Vontade. Esta vontade pode ser interpretada no patamar das representações em duas vertentes – a vontade enquanto força

da natureza e da vida, vinculada à força da natureza em si que no caso humano, é instintiva, e a vontade em si que não deixa de está vinculada à outra mas pode ser moldada pela razão, pela cultura. Esta última, diz respeito aos desejos, paixões e prazeres que, de forma vislumbrada, segundo Shopenhauer, nos impede de alcançar a Metafísica do Belo, somente alcançada com a ética, que compreende a negação da vontade, ou de determinadas vontades como maneira ética de viver.

A partir da reflexão acerca da lei do Eterno Retorno, que seria a repetição constante do pensamento, do conhecimento, Nietzsche (2005), inaugura um conceito importante no entendimento de representações - a *diferença*. Para ele o pensamento do Eterno Retorno, precisa trazer algo de novo e este novo é a diferença construída a partir de um niilismo que vença a própria essência do ser, e sua capacidade de diferenciar-se. Para o alcance dessa diferença é necessário, portanto, buscar esse eterno retorno como produção e afirmação da *diferença*.

Porque “fazer a diferença” é importante? Segundo Nietzsche, a razão não dar conta de ‘alcançar’ certa compreensão do mundo, porque lida com conceitos gerais e universais, igualando o que por essência é diferente. Então a representação gerada a partir da razão, para dar conta da multiplicidade classifica as ‘coisas’ apenas pelos seus aspectos gerais, tornando estas representações empobrecidas.

Para superar o modo de pensamento racional, Deleuze (2009), sugere, portanto, ultrapassar a razão. Criar e recriar, múltiplos conceitos, mais fluidos, mais flexíveis para que possam dar conta do devir do mundo, das singularidades, das mudanças, das diferenças.

A linguagem, inerente ao ser humano é o “espaço” onde as representações se concretizam. Quanto mais se expande o conhecimento, a linguagem, acerca de uma representação, mais próximas esta fica de seu verdadeiro sentido. Porque o “tornar presente” “representar” ao espírito alguma coisa, vai substituir com mais objetividade o objeto que está fora de nós.

Os termos cegueira, razão, vontade, diferença, devir, linguagem, são apenas alguns que buscam encontrar o verdadeiro significado de representação, no entanto para compreendermos fenômenos sociais é necessário evoluir do patamar da representação que, apenas, atribui significado. É preciso observar como, no percurso da história, representações foram distorcidas para o alcance de interesses, para imposições ideológicas. Pensando por esta

perspectiva, Chartier nos alerta que as representações não são neutras, mas, produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas.

Propomos que se tome como conceito de representação num sentido mais particular e historicamente mais determinado. A sua pertinência operatória para tratar os objectos aqui analisados resulta de duas ordens de razões. Em primeiro lugar, é claro que a noção não é estranha às sociedades de Antigo Regime, pelo contrario, ocupa aí um lugar central. A este respeito oferece-se várias observações. As definições antigas do termo (por exemplo, a do dicionários de Furetière) manifestam a tensão entre duas famílias de sentidos: por um lado, a representação dando a ver uma coisa ausente, o que supõe uma distinção radical entre aquilo que é representado; por outro, a representação como exibição de uma presença, como apresentação pública de algo ou de alguém. No primeiro sentido, a representação é instrumento de um conhecimento mediato que faz de um objeto ausente através de sua substituição por uma “imagem” capaz de o reconstruir em memória e de o figurar tal como ele é. Algumas dessas imagens são bem materiais e semelhantes...Outras porém são pensadas num registro diferente: o da relação simbólica. (CHARTIER 1988, p. 20)

Então, as representações, além de não serem neutras elas se travestem de estereótipos para estabelecer, alimentar e retroalimentar certos interesses, certas ideologias.

Hall, em seu livro *Cultura e Representação*, problematiza o conceito de representações, enfatizando o papel da cultura neste processo afirmando que “Acima de tudo, os significados culturais não estão somente na nossa cabeça - eles organizam e regulam práticas sociais, influenciam nossa conduta e conseqüentemente geram efeitos reais e práticos” (HALL 2016, p. 20).

A cultura gera *significados* que segundo Hall, jamais serão únicos, fixos e inalteráveis. E, em parte nós damos significados a objetos, pessoas e eventos por meio de paradigmas de interpretação que levamos a eles. Nós concedemos *sentido* às coisas que são constantemente elaboradas e compartilhadas em cada interação social da qual fazemos parte. Esse sentido tem um meio privilegiado de ser construído – a *linguagem*. Dar-se aí o encontro entre *sentido-linguagem - representação*.

Hall problematiza a linguagem justificando suas infinitas possibilidades, analisando suas abordagens reflexiva, intencional e construtivista. Na abordagem *construtivista*, o sentido é observado como algo a ser produzido, não sendo simplesmente encontrado. Por este ponto de vista, a representação e a cultura são concebidas como parte e processos constitutivos, pois

constroem. A abordagem *reflexiva*, a linguagem funciona como um espelho para refletir o sentido que já existe no mundo, então, o sentido é pensado como repousando no objeto, pessoa, ideia ou evento, no mundo real. O posicionamento *intencional* defende que é o interlocutor, o autor, ou seja, quem impõe um único sentido no mundo, pela linguagem. As palavras, portanto, significam o que o autor pretende que signifiquem. É o modo individual que temos para ler o mundo.

Neste entremeio, a linguagem produz o *discurso* que se concentra mais nos efeitos e consequências da representação, isto é, sua política. Unindo os signos ao discurso, formamos o que Hall nomeia de mapas conceituais, com os quais, damos sentido ou interpretamos o mundo de forma semelhante. E, no cerne do processo de significação na cultura, surgem dois sistemas de representação – o primeiro para darmos sentido ao mundo e o segundo, trata-se de uma correspondência entre o nosso mapa conceitual e conjunto de signos dispostos e organizados em diversas linguagens.

O universo conceitual *linguístico* colabora para se saber como conceitos e ideias se traduzirem em diferentes linguagens e como esta, pode ser interpretada para se referir ao mundo. Demonstra através do semáforo, o significado ou representações das cores para a cultura.

Analisa Saussure e explica que a ligação entre signo, significante e significado, argumentando que esta relação, fixada pelos nossos códigos culturais, não é permanentemente fixa. “Contudo se o sentido muda historicamente e nunca é fixado de forma definitiva, o que se segue é que ‘captar o sentido’ deve envolver um processo ativo de *interpretação*” (HALL 2016, p. 60). Essa análise permite ao sentido e a representação, uma abertura radical à história e a mudança.

Entram outros conceitos pertinentes nesta questão – *o poder e o sujeito* e Stuart Hall justifica que, em certos momentos históricos, algumas pessoas tem mais poder de falar sobre determinados assuntos, envolvendo aí a relação entre conhecimento e *poder* formando o que Foucault considera como *discurso*, quando preocupa-se com a produção do conhecimento e do sentido, não pela linguagem, mas pelo discurso. Conforme argumenta (Hall 2016, p. 85) “Foucault acreditava que mais significativa são as quebras, rupturas e descontinuidades radicais de um período para outro, entre uma formação discursiva e outra”.

Analisando Gramsci, verifico que a noção deste, sobre poder é a de que, grupos sociais particulares estão em conflito de diversas formas, incluindo ideologicamente, para ganhar o consenso de outros grupos e alcançar um tipo de ascendência sobre eles, na prática e no pensamento. A esse fenômeno Gramsci chamou de *Hegemonia*.

A relação entre poder e sujeito se dá quando o sujeito pode se tornar o portador do tipo de conhecimento que o discurso produz, pode se tornar o objeto pelo qual o poder é exercido, mas não pode permanecer fora do poder/ conhecimento como sua fonte e autor.

2.2.1- Representações Estereotipadas

Nesta reflexão, entender a estereotipagem ou “espetáculo do outro”, é imprescindível, uma vez que, esta pesquisa se enceta em um tipo específico de representações - as estereotipagem ou estereotipias. “Elas são representadas, de acordo do Hall (2016) verificando Derrida, por meio de extremos acentuadamente opostos, polarizados e binários – bom/mau, civilizado/primitivo, feio/excessivamente atraente, repelente, por ser diferente/cativante por ser estranho e exótico, Nós/Eles, preto/branco, intelecto/emoção, natureza/cultura...

Diferença, enquanto afirmação de identidade é necessária e perigosa, no entanto é essencial ao significado; sem ela, o significado não poderia existir.

As estereotipagens acontecem quando o que realmente perturba a ordem cultural é o aparecimento de coisas na categoria ‘errada’, ou quando elas não cabem nas classes existentes conforme exemplifica o autor em estudo:

Uma substancia como mercúrio, por exemplo, que é um metal, mas também um líquido, ou um grupo social como mulatos e mestiços que não são “bancos” nem “negros”, mas flutuam ambigualmente em uma zona híbrida, intermediária, instável e perigosa (STLLYBRAIS e WHITE, 1986 apud HALL 2016, p. 157).

Numa abordagem psicanalítica freudiana, a presença do outro é fundamental para a constituição do self dos sujeitos e para a formação da identidade sexual. No entanto, o fato desta subjetividade depender do “Outro” para ser construída, estará sempre numa espécie de dialogo problemático. Esse problema ocorre porque se forma em relação a algo que nos

completa, mas que, por se encontrar fora de nós, de certa forma sempre nos falta. Essa teoria serviu à argumentação de Fanon (1986 [1952]) sobre o racismo, quando ele verifica que a maioria das estereotipagens – racial e a violência, surgiram a partir da recusa do “Outro” branco em reconhecer “do ponto de vista do outro” a pessoa negra (BHABHA 1986 b; HALL 1996).

Existiram três momentos importantes de encontro do “Ocidente” com os negros que deram origem a uma avalanche de representações baseadas na marcação da diferença racial: o primeiro teve início com o contato, no século XVI, o segundo, ocorreu com a colonização de África e sua “partilha” e o terceiro, acontece com as migrações pós-segunda guerra mundial. As ideias ocidentais sobre “raça” e as imagens da diferença racial foram moldados profundamente por esses três encontros fatídicos.

Na idade média, a imagem que a Europa tinha da África era ambígua – um lugar misterioso, mas muitas vezes visto de modo positivo. Gradativamente esta imagem mudou, os africanos foram classificados como descendentes do personagem bíblico Cam, para justificar a teoria da monogenia bíblica em oposição à poligenia, e o iluminismo classificou as sociedades ao longo de uma escala evolutiva, subestimando povos e superestimando outros.

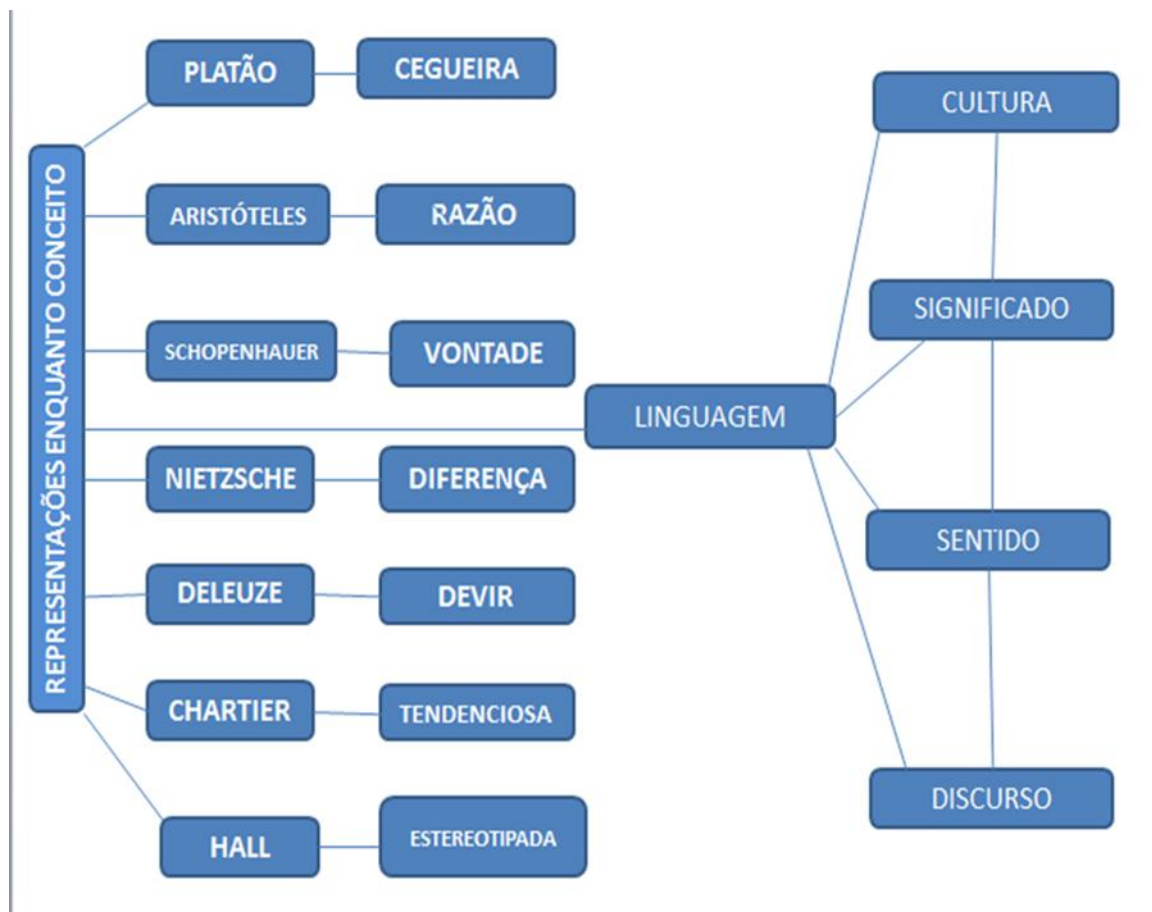
No século XIX, durante a colonização, a África foi considerada como “encalhada” e historicamente abandonada. Houve, neste momento, uma explosão de produção de estereótipos:

As representações infinitas do “bom” escravo, negro cristão (...) “nativos felizes”, “malandros” (...) A preguiça, a fidelidade simples, o entretenimento tolo, protagonizado por negros, (cooming), a malandragem e a infantilidade, pertenciam aos negros como raça, como espécie (HALL 2016, p. 172-173).

A partir de um profundo estudo imagético, Hall, conceitua “estereotipagem, nesta conjuntura, como “reduzidos a alguns fundamentos fixados pela natureza, a umas poucas características simplificadas.” Mais à frente, (p.191), explica que” estereótipos se ‘apossam’ de poucas características ‘simples’, memoráveis, facilmente compreendidas e amplamente reconhecidas, sobre uma pessoa”, grupos, povos. Eles se estabelecem através de oposições binárias, já mencionadas. A naturalização e estabelecimento da normalidade são estratégias representacionais para fixar a “diferença e, assim, ancorá-la para sempre”. Tende a ocorrer onde existem enormes desigualdade de poder e se instala pelo poder simbólico.

O uso de estereótipos na representação popular era tão comum que cartunistas e caricaturistas conseguiam reunir toda uma gama de “tipos negros” com apenas alguns traços simples e essencializados. Os vestígios de tamanha violência persistiam ainda no final do século XX, embora sempre contestados.

Nas décadas de 1980 e 1990, com o colapso do sonho “integracionista” do movimento dos direitos civis, a expansão dos guetos e o crescimento de uma subclasse negra, com sua pobreza endêmica, problemas de saúde e criminalização, bem como a queda de algumas comunidades negras a uma cultura de armas, drogas e violência, entre os próprios integrantes, acentua uma estereotipagem pela *tipificação*.



2.2.2- Representações recorrentes de África

As impressões e expressões, às quais nomeamos de representações, através dos meios de comunicação e no senso comum, enfocando, neste artigo, as “imagens” da filmografia de Tarzan sobre o continente africano, são incontáveis, no entanto as mais recorrentes, das quais

discurso, são as de que o continente é um “país”, é homogêneo, com muita miséria, primitivismo, AIDS, vírus ebola, epidemias, corrupção e ditadores, das savanas e dos animais selvagens, destituídos de cultura e de civilização, que existe uma solidariedade racial incomum, aonde as pessoas são extremamente passivas que aceitaram o tráfico de escravos a colonização e exploração, tranquilamente, dentre muitas outras representações que se desdobram e afunilam.

É comum em filmes protagonizados por Tarzan e outros, seriados diversos, livros, inclusive científicos, falas e citações como “vou para a África” quando deveríamos nos referir à um país ou mesmo cidade deste continente, como é comum se mencionar a outros lugares do planeta. “Este “país”, referindo-se ao continente africano, é homogêneo – todos os povos, das regiões e países, não são povos, mas “povo africano”, “mundo africano”, conforme citações do livro de Serrano e Waldman, (2008), apud Lima (2014). Observando por esta perspectiva, todos os povos e países são vistos como se falassem a mesma língua, tivessem a mesma religião, cultura, fenótipo, etc. Essa homogeneidade é notada na filmografia de Tarzan, quando apresenta o continente africano como se fosse, uma contínua e enorme selva. Consegue-se homogeneizar o continente que considero ser o mais heterogêneo do planeta, nos seus mais diversos aspectos: cultural, religioso, linguístico, fenotípico. Esse conjunto homogêneo, cristalizado e atemporal de imagens que circulam sobre o continente africano, impede a quem o recebeu e assimilou, o entendimento de discernir “de que África se fala” suas complexidades e diversificadas cosmovisões.

Outras imagens nesta filmografia são as ideias de que, no continente africano são todos muito unidos e vivem certa solidariedade racial, quando sabemos que o etnocentrismo é inerente a qualquer grupo humano, independente do tempo ou do espaço históricos, como também a ideia de que os povos africanos eram passivos, incapazes, e aceitaram, inocentemente o tráfico de escravos e a colonização, quando a captura de escravos jamais se daria sem a colaboração de povos africanos. Essa visão inocente é contestada por ACOSTA-LEYVA (2013), quando explica o “mito da captura.”

A captura por parte das instituições africanas se constitui como realidade incontestável desde os primórdios da chegada dos europeus. Um exemplo nesse sentido pode ser enxergado na incursão do rio Geba. Segundo Camilleri (2010), quando os portugueses chegaram ao que seria hoje Guiné-Bissau, pensava do mesmo modo que os “pesquisadores” que repetem o “mito da captura” mas a resposta dos africanos aponta para algo diferente desta perspectiva. Por volta de 1446, Nuno

Tristão e seus soldados foram recebidos a flechas envenenadas e somente saíram com vida dois para contar a história. (ACOSTA-LEYVA, 2013, p. 18)

Sobre a colonização que aconteceu tardiamente e durou, de 1884 a 1975, tendo, portanto, grande parte desse processo histórico paralelo à literatura e produção fílmica do personagem em estudo, verifica-se, a representação de que os africanos são incapazes de se autogovernar, necessitando sempre de brancos para esse empreendimento. Tarzan, herói e mito do cinema “criado desde criança por macacos na floresta que é a África”, aparece em toda a sua filmografia, como líder, um “talento nato”. Surge então uma questão – Por que a colonização foi tardia e pouco durou se os europeus colonizaram outros continentes alguns séculos antes da colonização do continente africano? Segundo Acosta-Leyva (2013), os europeus não conseguiram colonizar este continente no mesmo período da colonização do continente americano, porque este era dividido em reinos, alguns muito bem organizados, inclusive militarmente, com exércitos e estratégias de guerra, suficientes para resistir por séculos ‘às colonizações dos europeus. Somente a tecnologia, em contexto, a invenção da metralhadora, foi capaz de vencer os reinos africanos como explica RODNEY.

A superioridade técnica europeia não se aplicava a todos os ramos da produção, mas as vantagens que possuíam eram decisivas. [...] A África Ocidental desenvolvera o trabalho sobre os metais, até atingir uma perfeição artística, mas quando se tratou de opor resistência à Europa, lindos bronzes nada podiam fazer contra rudes canhões. (RODNEY, 1975, p. 113)

As representações são incontáveis, no entanto, a barbárie e selvageria, entendidas em uma dimensão antagônica à ideia de civilização caracterizando o continente africano enquanto grande selva”, destituída de valores civilizacionais e condenada e à vida natural, são os signos recorrentes na filmografia de Tarzan. Essas imagens são construídas desde a antiguidade pelos gregos que tinham muito respeito por outros povos e “a superioridade branca não apresentava, necessariamente, no mundo antigo a questão da cor da pele como fundador’, mas que,

No pensamento grego, a noção de selvagem denotava tanto aqueles que não falavam grego, o que chegava a ser equivalente a não possuir linguagem, quanto significava crueldade. Podia significar também desconhecimento da agricultura (ou da noção grega de agricultura, relacionada ao oikos) (APPIAH 2000, p. 18)

Nesse jogo de alteridades com esse Outro visto como exótico, leva à constatação de que a lente para ver o diferente, pelos gregos, foi construída por pedaços do próprio espelho

em que o eu se admirava e se identificava, numa relação identitária que confundiria a noção de civilização, que pode ser traduzida pela ideia da organização da vida em cidades governadas pelas leis justas e pela ordem, à sua própria identidade de acordo com Klaas Woortmann (2000, p. 19) in Oliva (2007) e Mudimbe (1994, p.14), acrescenta que , o lado de fora da fronteira da civilização, ou seja a barbárie ou a selvageria, entendidas em uma dimensão antagônica à ideia de civilização seriam vistas como opostas ao entendimento da própria identidade grega.

Essas representações ganham forças, com as descobertas das Américas e da África Subsaariana, quando era preciso encontrar significado e sentidos para esses espaços e para suas populações, então o exotismo se tornaria a regra para o exercício de definir e observar, pois,

...na leitura explicativa acerca das “fronteiras desbravadas” ocorreria uma sobreposição da ideia de que estes seriam universos identitários por simbolizarem o oposto da norma, com os postulados que justificavam as ações europeias nesses territórios. (OLIVA 2007, p.22)

As fronteiras desbravadas agora ultrapassam a divisão meramente territorial e vai se estabelecer na separação entre Eu e os Outros. Esses universos identitários, que não correspondem, aos padrões eurocêntricos, ao contrário de dificultarem a ação europeia, servem como justificativa para a imposição e, portanto a colonização.

O tráfico Atlântico, a colonização do continente, que se inicia com a Conferência de Berlin em 1885, a expansão da imprensa e da literatura e a invenção do cinema, possibilitam que essas representações, se propaguem com muita força e atinjam os espaços impossíveis antes desses eventos, porque são retroalimentadas. A filmografia de Tarzan pode ser definida como a maior expressão deste contexto e ao mesmo tempo, o mais significativo veículo produtor e retroalimentador de imagens e estereótipos sobre o continente africano enquanto “grande selva”, destituída de valores civilizacionais e condenada à vida natural e a selvageria.

A veiculação dessas imagens, durante o século de existência de Tarzan, continua e perpetua as representações estereotipadas do continente africano. As dimensões diaspóricas saem, relativamente, do plano material de tráfico de pessoas, exploração e retirada de matéria-prima, de séculos, e passa para uma difusão de ideias invertidas e anacrônicas, com um poder de transformá-las numa rede complexa e muito abrangente, impossibilitando a visibilidade

com coerência e efetividade, do continente africano e tudo que a ele diz respeito. O colonialismo muda de “roupagem”, se configurando num patamar virtual.

Essa representações estereotipadas sobre o continente africano são muito bem traduzidas num conto Iorubá, intitulado “A Verdade e a Mentira”. Embora saibamos que os conceitos de verdade e mentira precisam ser relativizados. Esse conto traduz de forma literária e poética, esse sentimento, essa sensação.

Diz assim: Olfí, o Senhor que tudo criou – o bem e o mal, o bonito e o feio, o claro e o escuro, o grande e o pequeno, o cheio e o vazio, o alto e o baixo – criou também a Verdade e a Mentira. Fez, no entanto a Verdade forte, marcante, bela, luminosa, e fez a Mentira fraca, feia, opaca. Ao ver assim a Mentira, deu a ela uma foice com a qual pudesse se defender. A mentira sentiu inveja da Verdade e queria eliminá-la. Certa ocasião, a Mentira se defrontou com a verdade e a desacatou. Brigaram. Empunhando sua foice a Mentira, com um golpe, degolou a verdade. Esta, vendo-se sem cabeça, começou a procurá-la tateando por volta. Apalpa um crânio que supõe ser seu. Com esforço agarra-o e o arrancando de onde estava, coloca-o sobre seu pescoço. Mas aquela era a cabeça da Mentira. Desde então, a verdade anda por aí enganando toda a gente. (CRITELLI 1984, apud SERRANO E WALDMAN 2008, p. 34)⁷

2.2.3- Tarzan: a propagação de estereotípias

Essa é a abordagem sobre representações que fundamenta esta pesquisa, pois a filmografia de Tarzan se constitui em uma das maiores produções de representações estereotipadas, dessa natureza. Poderia pesquisar imagens, cenas, filmes e HQs referentes ao personagem, específicas que tivesse estereotipagens, mas esse trabalho seria inútil, pois toda a produção encetada em Tarzan, é estereotipada.

O criador de Tarzan ouviu falar de África por terceiros. Essa afirmação é feita por Thiago Lins que faz a introdução do *Tarzan o filho da selva* de Burroughs. Citando Wells, justifica: “Não obstante tantas influências, o livro de Burroughs alcança a posteridade por seus próprios méritos, através de uma enorme dose de aventura e de sua ‘incredibilidade prática’.” Segundo Thiago,

A fantástica história de vida de Tarzan chega até nós por meio de um narrador que a ouviu de “alguém que não ganhava nada em conta-la a mim ou a qualquer outro”. Descobrimos, a seguir, que o poder de uma antiga safra de vinho foi a razão pela qual o primeiro proseador deixou escapar essa grande

⁷ (cf. Dulce Mara Critelli, *Ontologia do cotidiano ou resgate do ser: poética heideggeriana*. São Paulo: PUC-SP, Centro de Estudos Fenomenológicos de São Paulo, 1984)

aventura para o nosso narrador - e que tem firme convicção de que ela pode ser verdadeira. (THIAGO LINS in BURROUGHS 2014, p.13-14).

Logo, Tarzan é fruto de uma lenda que começa a ser contada no final do século XIX, já inspirada numa literatura que foi inspirada em contos de viajante, missionários militares e pelas ciências, ambos carregados de estereotípias.

Tomando por base o livro *O filho da selva* de Burroughs, observo que as estereotípias descritas por Mudimbe, Appiah, Fanon e tantos outros autores, são reverberadas em toda produção de Tarzan, porque esta personagem incorpora explícita ou implicitamente, todas essas estereotípias.

Começo com a representação “Eu e o Outro”. ‘Eu’ o superior, dotado de todas as qualidades superiores, o ‘Outro’ inferior, com todas as características que denotam inferioridade. Mesmo sendo criado por macacos desde crianças já apresentava qualidades superiores não somente aos símios que os criou, como também aos nativos e a qualquer outro ser humano.

Conforme Tarzan crescia, seu desenvolvimento se tornava mais rápido, e aos dez anos, já era um excelente escalador. Além disso, no chão, podia fazer coisas maravilhosas, muito além da capacidade de seus irmãos e irmãs menores. Diferenciava-se deles de muitas maneiras, e constantemente se surpreendiam com sua astúcia superior. Contudo em tamanho e força ainda deixava a desejar, pois os enormes antropoides estavam plenamente desenvolvidos, alguns deles elevando-se até um metro e oitenta de altura, enquanto Tarzan ainda era um garoto. Mas, ainda assim, que garoto extraordinário!... Conseguia saltar seis metros entre as vertiginosas alturas do topo da floresta e agarrar-se nas extremidades dos galhos com uma precisão infalível, sem qualquer oscilação aparente (BURROUGHS 1912-2014 p. 66).

As qualidades de Tarzan alcançavam superioridade nos patamares biológico, quando superava os símios, em seus atributos, embora sendo criado desde o primeiro ano de vida por eles, ‘racial’ em comparação com os nativos superior em termos de ‘civilização’ e porque sua nobreza era reconhecida até inconscientemente por ele, e mitológica, porque há ainda qualidades também superiores a qualquer ser humano. “Apesar de ter dez anos era tão forte quanto um homem de trinta e muito mais ágil do que qualquer atleta um dia seria” (BURROUGHS 1912-2014 p. 68).

Enquanto enaltece as qualidades de Tarzan, denigre os nativos, inclusive neste livro, Tarzan é inimigo sem causa dos nativos e Esmeralda uma senhora negra, serva de Jane, e seu

pai, retratada em toda a narrativa de forma muito preconceituosa e que fala o idioma inglês muito pior que Tarzan.

Tinham três linhas coloridas paralelas tatuadas na testa, e, no peito, três círculos concêntricos. Os dentes amarelados haviam sido limados, ostentando pontas afiadas, e seus grandes lábios protuberantes potencializavam ainda mais a degradada e bestial brutalidade de sua aparência. (BURROUGHS 1912-2014 p. 105).

“Civilização” hereditária. Com apenas o contato com alguns livros que seus pais trouxeram, Tarzan consegue se auto alfabetizar e cobrir sua nudez com roupas, também aprendido pelos livros.

E dessa forma ele progrediu bem devagar, pois era uma tarefa difícil e laboriosa a que se propusera, mesmo não sabendo disso - uma tarefa que poderia parecer impossível para mim ou para você -, aprender a ler sem ter o menor conhecimento sobre as letras ou a linguagem escrita, e o pior: sem ter a menor ideia que tais coisas existiam. (BURROUGHS 2014 p. 86).

O continente africano enquanto imensa floresta. Na narrativa que é contemporânea à escrita do romance, no auge da colonização do continente. Muitas cidades construídas desde a antiguidade e muitas outras em andamento devido à colonização, em pleno estágio de urbanização. Tarzan em suas andanças encontra tribos, mas não encontra uma cidade sequer. O continente é visto em toda a sua produção como uma contínua floresta. Com todas as características que uma floresta tem, no entanto, com representações de desmerecimento. “Mas foi uma misericordiosa Providência quem o impediu de vislumbrar a horrenda realidade que os aguardava nas sinistras profundezas daquela floresta sóbria. (BURROUGHS 1912-2014 p. 39).

A floresta que é para os povos africanos considerada como local sagrado, que abriga o pé de Baobá, agora é uma ininterrupta selva, ringue de lutas do personagem Tarzan, e submissa a ele porque nunca o vencerá.

Para os povos primitivos, toda natureza era sagrada. As tradições afrodescendentes e indígenas ainda guardam esta crença. E embora Candomblé e Umbanda, por exemplo, possuam terreiros e barracões, muito de seus rituais se dão ao ar livre, em meio a matas, florestas, rios, cachoeiras, praias. (<http://tvbrasil.etc.com.br> acesso em 14 de outubro de 2018).

A afirmação de que toda a produção orbitada no personagem Tarzan é estereotipada, podem ser verificadas pelas questões gerais de sua filmografia e ainda pelo perfil do autor,

locais em que serviram de cenários, e muitos outros exemplos, sobre as quais discorro a seguir:

Burroughs (1875-1950), criador do personagem foi um norte-americano, pertencente a um contexto histórico, e um país mais racista já existente, jamais pisou em solo africano, e por isso, não tinha nenhuma base empírica, para tal, mas apenas o que “ouviu dizer” se fundamenta numa literatura embasada numa biblioteca metodológica e epistemologicamente distorcida. Então, leva a uma “contaminação” total da obra em torno deste personagem. Portanto, qualquer questão envolvendo Tarzan, está impregnada de representações estereotipadas.

Com exceção do filme “A Lenda de Tarzan” de 2016, que foi feito em solo africano, no vale do Gabão, nenhuma outra produção foi realizada na África. Dois filmes foram feitos em cenários brasileiros, outro no México. Os demais foram produzidos em estúdios em Los Angeles, mas na África só o último; o que denota a incoerência entre texto e contexto de cenário.

No livro de origem do personagem essas estereotípias são verificadas já no objetivo da viagem e início da história: *John Clayton, Lorde Greystoke, fora designado para uma investigação peculiarmente delicada sobre uma colônia inglesa, localizada na costa oeste africana. Os habitantes nativos dessa colônia estavam sendo recrutados como soldados por outra potência europeia para integrar o exército nativo, e então eram forçados a trabalhar exclusivamente na extração da borracha e marfim, entre as selvagens tribos do Congo e do Aruwimi.* (BURROUGHS[2014-1912] p.24).

Os estereótipos acontecem aqui, quando o lorde, pai de Tarzan tem como principal e verdadeiro interesse não perder mão de obra para outra potência europeia, no caso, para o cruel rei Leopoldo da Bélgica, mas denota na narrativa que vai defender os interesses dos nativos, “salvando-os.

Aqui ainda está implícito, o estereótipo do “fardo do homem branco”. Os nativos apresentados como “peso”, coitados, submissos, incapazes de se defenderem. Quando na verdade, o objetivo é se impor para explorar e colonizar.

A luta constante entre membros da mesma “raça” Lutas forjadas em interesses de grandes potencias – “entre as selvagens tribos do Congo”.

Inicia a história como o objetivo de defender os povos africanos, pois tem a missão defender os nativos, mas em toda a produção denigre, menospreza, diminui e humilha, inclusive no mesmo fragmento os chama de selvagens e isto se segue por toda a narrativa:

“Os dentes amarelados haviam sido limados, ostentando pontas afiadas, e seus grandes lábios protuberantes potencializam ainda mais a degradada e bestial brutalidade de sua aparência.” (Idem, p.105)

“Percebera que essas pessoas eram mais perniciosas do que seus companheiros símios, e tão selvagens e cruéis quanto Sabor. Tarzan começou a perder o apreço pela sua própria espécie.” (Idem, p. 127)

Canibalismo: Conforme se aproximava da vila, os portões foram abertos para recebê-los, e, quando as pessoas viram o fruto da caçada, um urro selvagem se ergueu aos céus, pois a presa era um homem.(idem, p. 125)

A África, enquanto uma extensa floresta: A história em si depende do cenário ‘selvagem’ para se desenrolar. É muito raro entre os “cem anos de Tarzan” acontecerem cenas em que aparecem cidades africanas, transmitindo, portanto, a estereotipia de que não existem cidades na África e de que sua área territorial não passa de uma extensa e contínua selva. O autor sequer descreve o país aonde se desenrola a história: *“Diante deles, estendia-se o vasto Atlântico, atrás deles o continente negro, e ao seu redor, a impenetrável escuridão da selva.” (Idem, p.178)*

O fato de Tarzan ter nascido na selva, ter sido criado por um grupo de macacos, ter uma relação de conhecimento, intimidade e adaptação com a floresta “vende” a imagem de que ele era um exemplo ecosófico, no entanto, seu senso de defesa somente se estendia para quem lhe demonstrava simpatia, ou com quem tem uma ligação de interesse. Sendo assim, Tarzan tinha uma relação muito díspar em relação ao trato com os animais – muita amizade e afeto, com os animais que proporcionava alguns benefícios como Tantor, o elefante, e de sua mãe Kala que lhe servia de meio de transporte: *“E pensara que Kala era um animal feroz e medonho! Mas para Tarzan tinha sido bela e gentil.” (Idem, p. 110);* e desafetos, com imagens diversas, enfrentando em lutas outros animais que lhe eram benéficos, com os quais realizava seus atos de heroísmos em lutas, matando violentamente animais, a exemplo da leoa Sabor.

2.3- Estereotípias e biblioteca colonial

As estereotípias sobre o continente africano iniciam-se com o senso comum, através de um conhecimento superficial de viajantes, comerciantes, militares, administradores coloniais e missionários, transmitindo para a produção científica, com o que Mudimbe (1989) considera como erro metodológico irreparável.

Mudimbe se refere à produção científica realizada sobre o continente africano. Ciências criadas com o intuito de discriminar, inaugurando o etnocentrismo epistemológico, de invenção de conceitos para discriminar a exemplo do termo *étnico*, de conhecimento científico produzido por correspondência e por procuração, porque o cientista nunca vivenciou empiricamente o objeto pesquisado, e a lista segue. Conforme justifica Mudimbe (1989, p. 32), “nomeadamente, a crença de que cientificamente não há nada a aprender com ‘eles’ excepto se já for ‘nosso’ ou surgir de ‘nós’. “Se o conhecimento produzido é distorcido, o que mais poderá se aproximar do real? ” (citação minha). Sobre estas questões Mudimbe esclarece:

Neste contexto, o meu argumento é que até à data as formas como estes sistemas de pensamento tem sido analisados e os conceitos que tem sido utilizados para explicar estão relacionados com teorias e métodos cujas restrições regras e sistemas de operação pressupõe uma legitimidade epistemológica não-africana (MUDIMBE 1989, p. 10-11).

Esses desvirtuamentos levaram à criação de ciências como a antropologia, e a egiptologia, a distorções na filosofia, biologia e outras ciências, sem precedentes e com erros irreparáveis. Todo esse empreendimento com o intuito de explorar, diferenciar, controlar e discriminar os povos ditos exóticos instala o que Lévi-Strauss *apud* Mudimbe (1989) intitula de etnocentrismo cultural.

Estudiosos como Thornton (2004) reivindica que a descoberta da África foi também uma descoberta pelo papel. Então Mudimbe em seu livro *A Invenção de África* (1998) questiona: “Até que ponto pode alguém falar de um conhecimento africano?” Esta premissa suscita argumentações significativas para a compreensão das estereotípias a cerca deste continente. Por muitos séculos se explora, coloniza, evangeliza, se fala, de uma diversidade humana, espacial e temporal da qual não se conhece.

Por se tratar de estereótipos elaboradas em consideráveis ‘espaços/tempos’, envolvendo várias ciências, Mudimbe (2013) intitula de biblioteca colonial. Com uma estrutura completamente diferente de uma biblioteca que estamos acostumados a conhecer. Esta ‘biblioteca’, embora seja, fruto de um contexto, histórico e espacial, gera consequências que se alastram no tempo e no espaço que abrangem, especificamente, os países africanos colonizados por Inglaterra, França e Portugal, não podendo, portanto, ser esquecidas ou mesmo negligenciadas.

Em seu estado preambular, a biblioteca colonial, não tem um endereço fixo, uma sede, uma casa, ou mesmo casas, no caso de um projeto, que a abrigue, como uma biblioteca comum, de qualquer cidade ou instituição, neste planeta; nem livros de papel, ou seja, palpáveis, em quantidade suficiente, para abranger todos os públicos, para os quais se direciona ou mesmo almeja atingir. Inclusive seu conceito não é nada convencional. Macedo (2016), diz tratar-se de uma estrutura ou mesmo organização loquaz, fundada em concepções etnocêntricas, para sustentar uma presumida supremacia cultural ocidental, ou seja, faz referência a um fenômeno ideológico, discursivo, que surge de distintos grupos e lugares para interpretar as realidades africanas, não necessariamente reais, mas paradoxalmente também não inexistente:

Era preciso se deter longamente na teia discursiva do “africanismo” justamente para identificar os fios e tramas do que ele denomina de biblioteca colonial, isto é, o conjunto de enunciados emanados de distintos grupos de observadores externos que acabaram por constituir “regimes de verdade” e servir de recurso de autoridade de uma “razão etnológica” amplamente empregada na interpretação das realidades africanas – inclusive por africanos. Tratam-se do “discurso do missionário” e do “discurso dos viajantes e exploradores”, elaborados a partir do século XV, e posteriormente do “discurso etnológico” dos antropólogos (evolucionistas, funcionalistas, estruturalistas) no período colonial, fundados em concepções etnocêntricas e racistas de uma suposta superioridade cultural ocidental. (MUDIMBE, 2013a, p. 117)

Por ter um caráter ideológico e não se limitar a um pequeno espaço, a um grupo, observo que a biblioteca colonial⁸, desde sua origem tem uma perspectiva de abrangência e de

⁸ De acordo com Sansone e Furtado (2015) colônia define-se como um estabelecimento fundado por uma nação num território estrangeiro, mais longínquo que próximo, quase sempre habitado por populações culturalmente diferentes, “menos evoluídas”, que fica na dependência do país ocupante, mais tarde designado de metrópole. Os termos colonização (o fato de povoar com colonos, de transformar em colônia, de explorar as colônias), colonizar (estabelecer colônia, habitar como colono), e colonial (adjetivo relativo às colônias — expansão

potência, porque está num campo ideológico, portanto abstrato e expansivo, trata-se de um espaço virtual. Então surgem questionamentos – O que é virtual, é real? O que diferencia o espaço virtual do real? A tecnologia, especialmente a (IA – Inteligência Artificial), com a qual convivemos na atualidade, tem provocado certa mistura e confusão sobre o que é de fato real, e o que é virtual, porque vivemos simultaneamente os dois “mundos” que se fundem e se confundem, gerando uma dependência a tal ponto de considerarmos impossível vivermos neste espaço tempo sem a possibilidade virtual, de modo a interagirmos muito mais no espaço virtual que no real.

De acordo com Lévy (1996), a palavra virtual, vem do latim *virtualis*, derivado por sua vez de *virtus*, força, potência. É fácil se opor e enganar-se quanto à diferenciação entre o real e o virtual, no entanto, diz que o virtual não significa a ausência de existência da “realidade”, considerando esta como uma efetuação material, ou seja, o virtual não se opõe, mas ao atual.

Nesse contexto, o virtual⁹ relaciona-se com o possível. Deleuze (1996) diferencia o possível como um todo já constituído, mas que permanece no limbo, assemelhando-se ao real, lhe faltando apenas a existência, concreta, material, embora exista numa central que processa computadores, em algum lugar deste planeta. Sendo assim, o possível é mais parecido com o real e não necessariamente, com o virtual, embora não sejam conceitos que se oponham, pois o virtual se opõe ao atual que pode assim ser compreendido:

Já o virtual não se opõe ao real, mas sim ao atual. Contrariamente ao possível, estático e já constituído, o virtual é como complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um

colonial, regime colonial, produtos coloniais, chapéu colonial) banalizam-se na segunda metade do século XVIII, dando conta sobretudo das situações coloniais americanas.

⁹Uma característica significativa da virtualização é a desterritorialização, presente por inteiro em cada uma de suas versões, de suas cópias e de suas projeções, desprovido de inércia, habitante ubíquo do ciberespaço, o hipertexto contribui para produzir aqui e acolá acontecimentos de atualização textual, de navegação e de leitura.

Percebe-se então, que a constituição do virtual, é a potência que este traz em si, de fazer dos acontecimentos, trabalhos, relações humanas, organizadas por afinidade, desprendidas do aqui e agora, numa unidade de tempo sem unidade de lugar, que potencializa o “não está presente” numa presença maior e mais veloz, fazendo passagem do interior para o exterior simultaneamente, onde lugar e tempo se misturam e as distâncias não mais existem, fazendo-se viver numa unidade de tempo, sem unidade de lugar, reinventando novos espaços e novas velocidades.

objeto ou uma entidade qualquer e que chama um processo de resolução: a atualização. Esse complexo problemático pertence a entidade considerada e constitui inclusive uma de suas dimensões maiores. O problema da semente, por exemplo, é fazer brotar uma árvore. A semente “é” esse problema, mesmo que não seja somente isso. Isto significa que ela “conhece” exatamente a forma da árvore que expandirá finalmente suas folhagens acima dela. A partir das coerções que lhe são próprias, deverá inventá-las, coproduzi-las com as circunstâncias que encontrar. (Levy, 1996, p. 16)

Dessa forma a virtualização - ação de virtualizar consiste em uma passagem do atual ao virtual em uma “elevação a potência” da entidade considerada. A virtualização não é uma desrealização, mas uma mutação de identidade, um deslocamento do centro de gravidade ontológico do objeto considerado.

Embora a biblioteca colonial tenha desde sua origem essa configuração de virtualização, reverberando seus princípios ideológicos através de ciências diversas, literatura e cinema, esta ganha seu caráter virtual cibernético, em contexto, a biblioteca de domínio português a partir de 1997, quando passa a ser acessada pelo site ‘Portal de Memórias da África e do Oriente’ sobre os PALOP¹⁰ e para estes. Resultando, segundo este endereço da necessidade dos investigadores da realidade africana de saber que publicações existiam sobre a África de língua oficial portuguesa e, sobretudo a localização exata de onde se encontravam tais acervos documentais, como também, com a finalidade de apoiar e desenvolver projetos e afirmar-se como fundação para esta área geográfica.

Esse site descreve esta biblioteca como “um instrumento fundamental e pioneiro na tentativa de potenciar a memória histórica dos laços que unem Portugal aos países por este colonizados. Sendo deste modo, uma ponte com o nosso passado comum, na construção de uma identidade colectiva” e uma base de dados de uma bibliografia sobre os PALOP,” compreendendo, Cabo Verde, Moçambique, Guiné Bissau e São Tomé e Príncipe, pois ainda não foram catalogados documentos em Angola e no Brasil.

Considerando, portanto, essa relação com a história da biblioteca colonial, observo que, desde seu início, enquanto concepção ideológica, até sua formação virtual, sempre conservou a característica de não pertencimento a um lugar específico, uma vez que trata-se de documentos da maioria dos países colonizados por Portugal, potencializando portanto, a

¹⁰ Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa.

sua “não-territorialidade” com a virtualização, que também, paradoxalmente, faz-se pertencer a todos que a esta tem acesso.

As impressões, a priori, que uma biblioteca passa, são de que servem ao conhecimento científico, com imparcialidade, afinal numa biblioteca que serve com fidelidade à sua finalidade, deve-se conter a maior diversidade possível de acervos, contudo, se existe uma biblioteca que trabalhou em contrário, foi a colonial. Ouso dizer que seu nome bem que poderia ser biblioteca colonialista, pois se revisitarmos os conceitos de colonial e colonialista, confrontando com as características desta biblioteca, observamos que este último significado é o que melhor lhe descreve. Efeito do pensamento de uma época, a biblioteca colonial, que deveria está a serviço da neutralidade científica, por tratar-se de documentos escritos, está submissa a esta e, em razão disso, possuir credibilidade, torna-se o veículo por excelência de todas as representações estereotipadas possíveis sobre o continente africano porque enquanto documento, a palavra ganha o status e uma credibilidade e até a possível “inquestionabilidade” da palavra escrita.

Essa biblioteca, hoje digital possui em sua configuração, álbuns fotográficos e descritivos das colônias, boletins gerais das colônias, arquivos históricos, ensaios iconográficos das cidades, livros de histórias gerais de alguns países, boletins culturais, cadernos coloniais, livros e manuais escolares e documentos sobre arquitetura.

Embora seu acervo contenha as ressalvas que me motivam a escrever este artigo, esses documentos são imprescindíveis para o entendimento dos processos históricos do continente africano, sobretudo, entre o século XV e o período da colonização.

Dentre as muitas representações que estes documentos disseminam as imagens de África enquanto uma extensa floresta, e, portanto, seus povos enquanto selvagens, e o “exotismo” expresso na erotização feminina, são as mais frequentes.

Essas imagens são disseminadas mundo afora e inspiram o criador de Tarzan – personagem que por mais de um século, vai reverberar e representar, a força do colonizador e todas as estereotípias possíveis, sobre os povos africanos e conhecimentos sobre a África, satisfazendo, de forma inconsciente ou não, os interesses imperialistas e liberais de quem o representa.

Seus efeitos controversos são de ordem epistemológica, por tratar-se de conhecimentos relativamente sistematizados em documentos escritos, acometendo,

consequentemente, a ordem ontológica. Não se pode culpar tão somente, essa epistemologia pelos problemas ontológicos, uma vez que muitos destes são anteriores ao surgimento destes documentos, no entanto, sem dúvidas a reverberação e “virtualização” epistemológica da biblioteca colonial agrava profundamente as questões relacionadas ao Ser.

2.3.1-Perspectiva epistemológica da biblioteca colonial

A produção de um conhecimento estereotipado, a partir de uma concepção epistemológica eurocêntrica, imperial e exclusiva, através da biblioteca colonial que inicia-se com as várias expedições científicas financiadas, designadas para descobrir e mapear o local exato da nascente do Rio Nilo¹¹:

Com fundos oferecidos pelos jornais *Daly Telegraph* e *New York Herald*, Henry Stanley voltou para Zanzibar em setembro de 1874, embarcando em uma jornada épica que teria um impacto duradouro sobre o destino da África. O jornalista planejava primeiro circum-navegar o Vitória Nyanza em um barco portátil, para saber se era um lago único e a principal fonte do rio que fluía nas Cataratas Ripon. Em seguida, pretendia velejar ao redor do lago Tanganica, para encontrar sua saída. Por fim, iria viajar para o norte, até o rio Lualaba, que Livingstone tinha alcançado em 1871, para determinar se era vinculado ao Nilo, como Livingstone tinha insistido, ou se corria para o Atlântico (MEREDITH 2017, p. 297).

Portanto, com o intuito a priori, de levantar dados geográficos, missionários, militares e exploradores, vão captando e documentando em seus diários, cartas, e anotações em diversos segmentos “científicos”, suas versões da diversidade do continente africano marcadas pelas estereótipias e ideologias que vão determinar a metodologia epistemológica, proporcionando existência à biblioteca colonial, como também potencializar sua reverberação.

Isabel Castro Henriques, em seu livro *O pássaro do mel – estudos de história africana* (2003) desconstrói a metodologia da biblioteca colonial e observa que as descrições desses observadores do continente africano são tendenciosas, estereotipadas, inconsistentes e

¹¹ Dentre a mais variada pluralidade e diversidade que marca o continente africano, e o olhar de quem o observa, sua Geografia física, é sem dúvida, um grande atrativo. A descoberta da nascente do Rio Nilo, um dos rios mais famosos do planeta pela história que o envolve, é curiosa e interessante. Durante o período colonial muitas expedições viajavam quilômetros pelas florestas, financiadas inclusive, para descobrirem e mapearem a nascente do Nilo, e não conseguiam, pois não se tratava de uma tarefa fácil. Tradicionalmente, considerava-se que a nascente do Nilo seria no Lago Vitória, em Uganda, no entanto, somente recentemente foi que se descobriu que o Nilo Nasce na floresta Nyungwe, em Ruanda. Este Rio é formado pela confluência de três outros rios: Nilo Branco, Nilo Azul e Rio Atbara. Informações obtidas em https://pt.wikipedia.org/wiki/Rio_Nilo.

reducionistas. A autora, (2003, p.25) afirma – “A minha tarefa de historiadora europeia, depende de uma escolha não só profissional ou técnica, mas também afectiva: reagi como tantos outros ao discurso redutor utilizado pelos *média* em relação à África”. E Justifica:

A descrição de Magyar está desgrazadamente longe de nos fornecer todos os pormenores que desejaríamos, mas mesmo assim permite compreender o mecanismo interno da organização das grandes caravanas, cujo funcionamento e êxito devem ser assegurados por um certo número de elementos: as mercadorias preferencias, como não podia deixar de ser, assim como os homens, quer dizer os chefes e os carregadores, não esquecendo a adesão do *kim banda*, garante da relação com os antepassados.(HENRIQUES 2003, p.48).

Esses reducionismos iniciam-se com a recusa da história da África, onde Isabel Castro (2003, p.143) observa “que tanto marcou as relações entre o continente africano e a Europa e a América – mas também a Ásia - impediu não somente a identificação do patrimônio cultural africano, mas dificultou também a sua salvaguarda”; construindo assim o que Anselle (2017) considera como pseudo saber em relação a África, sobretudo, à África negra pré-colonial, levando a se pensar que a África de antes da colonização é repetitiva, pouco alterada pelo tempo e pela história.

Confiante nessa referência, a interpretação dominante acredita explicar, mas se satisfazer, no entanto com um pseudo saber em relação à África negra pré-colonial: universo distante que ela reduz à nação simplista, mas pesada de sentido e de ambiguidade, de “sociedade tradicional”, um termo usualmente equivalente aos de etnia ou de tribo. Ela leva a pensar que a África de antes da colonização é repetitiva, raramente alterada pelo tempo e pela história. Desconsiderando assim, conhecimentos históricos de que dispomos atualmente (principalmente das situações e dos períodos em que os conjuntos socioculturais aparecem ligados em sua constituição e em suas transformações aos processos e acontecimentos de todas as ordens: econômicos, políticos...), ela engessa o universo pré-colonial sob uma etiqueta única e lhe confere todos os traços de uma substância. (AMSELLE, M´BOKOLO 2017, p. 77-78).

Essas ideologias/metodologias, serviram-se de um sistema binário que segundo Amsselle e M´Bokolo (2017) opõe termo a termo os atributos da tradição aos da modernidade. “Por meio dessa teoria dualista, o subdesenvolvimento é assimilado a um determinado tipo de sociedade onde o respeito das leis e dos costumes ancestrais impede qualquer possibilidade de inovação.” Esse binarismo ou separação tem sua origem, para Lander (2005) numa separação religiosa da tradição ocidental, separação judaico-cristã entre

Deus (o sagrado), o homem (o humano) e a natureza. Multiplicando através do desenvolvimento posterior das ciências modernas. Um marco histórico significativo nestes sucessivos processos de separação é representado pela ruptura ontológica entre corpo e mente, entre a razão e o mundo. Para Apffel-Marglin, (1996, p. 4).

Esse binarismo foi muito bem aproveitado pela autoconsciência europeia da modernidade, porque “estas sucessivas separações se articulam com aquelas que servem de fundamento ao contraste essencial estabelecido a partir da conformação colonial do mundo entre ocidental ou europeu (concebido como o *moderno*, o *avançado*) e os “Outros”, o restante dos povos e culturas do planeta.” (LANDER, 2005, p.9) tendo, portanto, seu momento inaugural com a conquista ibérica do continente americano, porque não se trata apenas de uma colonização espacial mas dos saberes, da memória e do imaginário:

A conquista ibérica do continente americano é o momento inaugural dos dois processos que articuladamente conformam a história posterior: a *modernidade* e a *organização colonial do mundo*. Com o início do colonialismo na América inicia-se não apenas a organização colonial do mundo mas – simultaneamente – a constituição colonial dos saberes, das linguagens, da memória (Mignolo, 1995) e do imaginário (Quijano, 1992). Dá-se início ao longo processo que culminará nos séculos XVIII e XIX e no qual, pela primeira vez, se organiza a totalidade do espaço e do tempo – todas as culturas, povos e territórios do planeta, presentes e passados – numa grande narrativa universal. (MIGNOLO, 1995, p. 328).

Ainda com esta perspectiva binarista maniqueísta, como também, para proteger o monogenismo bíblico e a diversidade das “raças” reconhecida, missionários e exploradores impregnaram o imaginário literário que compunham a biblioteca colonial:

As implicações racistas do imaginário literário e científico assim alimentado em torno dos povos da África negra são demasiado evidentes. A oposição entre o “negro como tal” e o “hamita” tornou-se um *leitmotiv* dos manuais especializados das décadas de 1930-1950. O de Charles Seligman várias vezes reeditado entre 1930-1960 (e traduzido para o francês desde 1950 é sua mais famosa ilustração). (MSELLE e M'BOKOLO 2017, p.174)

A concepção do saber sob a óptica eurocêntrica, que sustenta a biblioteca colonial, impossibilita, conforme Maria Paula Menezes (2016), analisando Mudimbe; uma leitura intercultural, pluriversalista e polirracional do mundo havendo ainda “um forte risco de representações sobre a diversidade continuarem a recorrer a um conhecimento produzido não por africanos, mas sobre os africanos, um conhecimento que os (re)produz como naturalmente

inferiores e incapazes de se libertarem, por si sós, da barbárie em que se encontram. (MBEMBE, 2002, p. 242; MENESES, 2011, p. 124-125 *apud* Menezes, 2016, p. 184). A persistência desses saberes reforçam a permanência de perspectivas do Norte sobre o Sul, (HOUNTONDI, 1997, p. 237; RAMOSE, 2003, p. 600 *apud* Menezes 2016, p. 184).

O conhecimento produzido pela biblioteca colonial, que inaugura e a situação colonial enquanto paradigma provocou segundo Maria Paula Meneses (2011), uma profunda segmentação da sociedade colonial entre ‘civilizados’ e ‘selvagens’, entre humanos e não humanos conferiu consistência a todo projeto colonial, ao transformar os africanos negros em objetos naturais, sobre quemurgia agir, para os ‘introduzir’ na história.

No caso africano, o resultado da apropriação política, económica e científica do continente pela máquina colonial moderna assentou na negação do reconhecimento da diversidade que o conceito ‘África’ esconde e olvida. A ‘nova’ África mapeada pelos saberes coloniais construiu o africano como objeto, situando eternamente num plano temporal anterior aos alcances do conhecimento do Norte global. (AMIN. 1989)

Desencadeia o que Fanon considera como construção do negro como não-ser, desprovido de humanidade (1967, p. 7). Constrói a alteridade vazia e excludente, pronta para ser preenchida pelo saber eurocêntrico que os (re) produz como naturalmente inferiores e incapazes de se libertarem, por si sós, da barbárie em que se encontram. E esta inferioridade é muito difícil de ser superada, causando o que Meneses (2009) analisa como perda de autorreferência legítima, não se resumindo apenas a uma perda gnosiológica, mas também, e, sobretudo, uma perda ontológica, pois as referências e saberes africanos ficaram circunscritos ao espaço africano situado do outro lado da linha abissal, agora designados de saberes tradicionais e locais, mesmo para os autóctones, como descreve Isabel Castro Henriques:

Parece-nos da maior utilidade salientar que estes homens, mulheres e crianças escravizados pelos europeus, não só são exportados para terras longínquas e desconhecidas, mas também condenados a renunciar ao seu espaço, à sua língua, à sua religião, às suas diferentes práticas sociais e culturais, como por exemplo a iniciação à dança, a música, a proteção dos seus especialistas da religião e da medicina. Ou seja, práticas que asseguram de maneira evidente a integração dos africanos na sua própria africanidade. (HENRIQUES, 2003, p. 65)

Para causar esta fissura ontológica, o colonizador também se serviu de muitos outros artifícios como desconstrução dos particularismos do “tempo” africano, causando o que se nomeia por “economia política do tempo”. Várias estereotípias surgem desse fenômeno, como a “preguiça”, a “passividade” a implantação da ideologia do liberalismo na economia e no trabalho dos povos africanos, dentre outras. Desalojou os povos de suas próprias línguas, extinguindo-as pelo desmerecimento. (HENRIQUES, 2003) Provocou a mestiçagem e com ela uma massa de preconceitos acentuados pela ideologia da assimilação - o lusotropicalismo para branquear e adocicar o racismo, um pseudo paternalismo de Salazar, a segregação, mesmo em países aonde não era legitimado (AMSELLE E M`BOKOLO, 2017). Inaugura o racismo institucional, provoca a “renúncia de seus espaços” (MENESES, 2011). Essas alterações na alteridade vai provocar a interiorização de “um modelo etnológico colonial extraordinariamente profundo e perigoso, em função do complexo social e ideológico que vimos se estabelecer” .

Segundo Amselle e M`Bokolo (2017), os próprios interessados têm hoje uma grande dificuldade em separar o que veio de seus ancestrais e o que a colonização lhes emprestou. A própria “tradição” desviou-se simultaneamente na boca de notáveis calculando seu interesse e de intelectuais fascinados pela autoridade da cultura escrita.

A negação das línguas e linguagens representam perdas irreparáveis, porque, de acordo com Schopenhauer (2014), linguagem é o veículo, por excelência das representações. Daí, decorre que o pensamento tradicional africano passa a ser inconcebível não podendo ser explícito no quadro da sua própria racionalidade. Das muitas línguas faladas e lenda contadas, passa-se praticamente para três: portuguesa, francesa e inglesa. Essas línguas eram divulgadas de acordo com Appiah (1997) como “nobre e superiores” para expressar as “verdades mais elevadas” do cristianismo. Serviam também para transformar os africanos “selvagens” em negros e negras “evoluídos”.

Como fundamento para a imposição de línguas oficiais existia o interesse de manutenção da “ordem” pela utilização destas conforme nos diz Appiah:

Nessas condições, insistir na alienação dos súditos coloniais de educação ocidental, em sua incapacidade de apreciar e valorizar suas próprias tradições é correr o risco de confundir o poder dessa experiência primária com o vigor de muitas formas de resistência cultural ao colonialismo (APPIAH 1997, p. 25).

Appiah (1997) esclarece sobre o esfacelamento da psicologia pós-colonial de África quando argumenta que não há possibilidade de se viver como africano no espaço tempo de sua colonização “sem ficar com uma poderosa sensação de pertencer a uma subcultura estigmatizada, viver num mundo em que tudo, desde seu corpo até sua língua, é definido pela “corrente dominante” como inferior” e Fanon (2008) que toma como referência para sua pesquisa as Antilhas afirma que “os professores vigiam de perto as crianças para que a língua crioula não seja utilizada.”

Nas escolas que tinham como mestres, missionários, a imposição era em um grau tão absurdo que a educação e os livros eram rejeitados porque não mencionavam nada sobre a vida e a cultura de quem os recebiam. Os livros falavam de culturas europeias com personagens europeus e a educação também se dava em línguas europeias. Daí uma enorme rejeição pelos livros e pela educação.

Estabelecido o etnocentrismo, o etnocentrismo cultural e a colonização na ciência, o pensamento de e sobre África torna-se ocidentalizado. Por esse motivo Mudimbe subdivide estudiosos em africanos ocidentalizados de africanos reais, porque os estudiosos de África, não revelam sua alteridade pelo papel. Appiah (1997) complementa - “pensam e escrevem sobre o futuro da África em termos basicamente tomados de empréstimo de outros lugares.” Em decorrência desse fenômeno, instituições capitalistas que acabaram por conduzir à dependência e subdesenvolvimento devido à estrutura colonizadora, emergem sistemas dicotômicos.

2.3.2- Desconstruções

Ter consciência da colonização da ciência, através da biblioteca colonial, certamente muitos dos que sentiram/sentem seus efeitos, tinham/tem, mas como reagir diante da potência e reverberação desta biblioteca? Seu esfacelo é tamanho que essa atividade não pode ser um trabalho solitário, singular nem isolada no tempo e no espaço. Faz-se, portanto, necessário, restituir a justiça que Maria Paula Meneses denomina de justiça social global, a começar pela justiça cognitiva para superar a fissura ontológica:

Restituir a humanidade ao ‘homem negro’, ultrapassar a exclusão epistémica e a negação ontológica a que tem estado sujeito, é uma das dimensões fundamentais de qualquer projeto de justiça. Enquanto desafio ético, a justiça cognitiva é uma condição para a mudança radical da injustiça trazida pelo

projeto colonial-capitalista, onde a epistemologia, em lugar de ser singular, é vista como processo de negociação e diálogo entre saberes. (MENESES 2011, p. 179)

No campo epistemológico, Mudimbe (2013) observa que as representações do que seria a “África”, construídas a partir de categorias eminentemente etnocêntricas, teriam interferido de tal modo na compreensão das realidades concretas do continente que acabaram por orientar a concepção e a ação não apenas de atores externos que lá estiveram, mas dos próprios africanos, que “leem, desafiam e reescrevem estes discursos como forma de explicar e definir a sua cultura, a sua história e a sua existência”:

A partir desta perspectiva, entende-se que a emancipação e a reestruturação social no período posterior à colonização não foram seguidas de mudança social profunda, sendo as marcas residuais do colonialismo dadas pela ambiguidade e monopólio da violência pelos donos do poder; e a rebelião e insurreição permanente contra toda ordem emanada desses poderes estatais, a revanche contra a teocracia estatal de cunho ocidental-cristão, a contra-insurreição em face das lógicas de extração na esfera econômica e as lógicas de racialização no campo social. A “zona escura” e os “princípios noturnos”, alheios à clareza e transparência dos referenciais modernos, dominariam a cena na pós- colônia porque, no final das contas, o trabalho da libertação plena ainda não estaria completo, sendo algo que ocorrerá mediante o gigantesco esforço que Fanon chamava de “passar à outra coisa” e “saída da grande noite” (MBEMBE, 2007; 2010, p. 229)

Para o homem e a mulher negro(a), possibilitar a justiça cognitiva, ou seja superar os entraves epistêmicos e metodológicos, significa “passar pela rejeição de qualquer imagem construída sobre si, desafiando as representações que o mostravam como incapazes de ter saberes, de construir qualquer civilização.” Desafiar o centro epistêmico de modo a (re) conquistar o poder de narrar a própria história e de construir a sua imagem, a sua identidade, de recuperar e assumir uma diversidade de saberes. Leitura mais complexa e cuidadosa da diversidade e das hierarquias da diversidade e das hierarquias culturais, condição para a tradução ampla do impacto da violência colonial.

Esta nova perspectiva metodológica determina adotar uma epistemologia como um processo de negociação e diálogo entre saberes, portanto, não mais eurocêntrica. Porque, a realidade do mundo é muito mais ampla do que aquilo que o conhecimento dominante nos dá como existente e como possível. É preciso experimentar as várias formas de compreender e explicar o mundo. É necessário que se instale uma ecologia de saberes aonde o diálogo entre eles seja horizontal para que o conhecimento, o poder e o ser, possam está para além das

marcas coloniais. Para Maria Paula Meneses, “O espaço dos saberes produzidos por quem tem sido alvo de opressão, exploração e discriminação é o espaço das Epistemologias do Sul.” Trata-se de é um conhecimento nascido na luta no/do Sul global, onde múltiplas epistemologias rivalizam, interpenetram e dialogam entre si (SANTOS, 2010, p. 10).

O reconhecimento dos saberes do Sul global é fundamental para mostrar efetivamente que a realidade do mundo é muito mais ampla do que aquilo que o conhecimento dominante nos dá como existente e como possível, o que obriga a diálogos amplos entre várias formas de compreender e explicar o mundo. Boaventura de Sousa Santos (2006) designa o diálogo entre saberes de ecologias de saberes, defendendo que, neste diálogo, os saberes só podem ser explorados e valorizados, se comparados com outros saberes, em situações semelhantes de poder e cuja experiência se traduz em narrativas espessas (Geertz, 1973, p. 3-4). Este diálogo, tendencialmente horizontal, possibilita, por um lado, ampliar perspectivas e concepções sobre o conhecimento, o poder e o ser, para além das marcas coloniais (Santos; Meneses, 2010, p. 7-10); por outro lado, permite abrir caminho para uma reflexão sobre a diversidade de processos de ‘descolonização’ do ser e dos seus saberes, condição fundamental para traduções interculturais como alternativas a uma teoria geral (Santos, 2006). Em lugar de uma teoria geral, para Boaventura de Sousa Santos, a tradução intercultural emerge como o mecanismo capaz de gerar uma inteligibilidade mútua entre experiências possíveis e disponíveis. (MENEZES 2016, p.186-187)

E muitos estudiosos do Sul global tem feito com motivação e excelência este papel, o que Lander (2005) considera como “busca de alternativas à conformação profundamente excludente e desigual do mundo moderno exige um esforço de desconstrução do caráter universal e natural da sociedade capitalista-liberal.” Trata-se de um trabalho das ciências sociais multifacetado que requer objetividade e neutralidade dos principais instrumentos de naturalização e legitimação dessa ordem social: o conjunto de saberes que conhecemos globalmente como ciências sociais.

Esse trabalho de desconstrução é um esforço extraordinariamente vigoroso e multifacetado que vem sendo realizado nos últimos anos em todas as partes do mundo. Entre suas contribuições fundamentais se destacam:

... as múltiplas vertentes da crítica feminista , o questionamento da história europeia como História Universal (Bernal, 1987; Blaut, 1992; 1993), o desentranhamento da natureza do orientalismo (Said, 1979; 1994), a exigência de “abrir as ciências sociais” (Wallerstein, 1996), as contribuições dos estudos subalternos da Índia (Guha, 1998; Rivera Cusicanqui e Barragán, 1997), a produção de intelectuais africanos como V. Y. Mudimbe (1994), Mahmood Mamdani (1996), Tsenay Serequeberham (1991) e Oyenka Owomoyela, e o amplo espectro da chamada perspectiva pós-colonial que muito vigor encontra

em diversos departamentos de estudos culturais de universidades estadunidenses e européias. A procura de perspectivas do saber não eurocêntrico tem uma longa e valiosa tradição na América Latina (José Martí, José Carlos Mariátegui) e conta com valiosas contribuições recentes, dentre as quais as de Enrique Dussel (Apel, Dussel e Fornet B., 1992; Dussel, 1994; 1998), Arturo Escobar (1995), Michel-Rolph Trouillot (1995), Aníbal Quijano (1990; 1992; 1998), Walter Mignolo (1995; 1996), Fernando Coronil (1996; 1997) e Carlos Lenkersdorf (1996). (LANDER 2005, p.7-8)

Maritza Montero (1998) observa que a América Latina está exercendo sua parte quando executa sua capacidade de ver e fazer de perspectiva Outra, colocada enfim no lugar de Nós. Somente assim é possível para a autora, falar da existência de um “modo de ver o mundo, de interpretá-lo e de agir sobre ele” o que constitui em capacidade propriamente uma episteme. E acrescenta que as mudanças na forma de conceber a “participação na comunidade”, a práxis da ideia de libertação, o reconhecimento do outro como si pelo pesquisador, a relativização do conhecimento, em contexto, o conhecimento histórico, modos alternativos de fazer-conhecer marcados pela resistência e a revisão de métodos, constituem este paradigma:

- Uma concepção de comunidade e de participação assim como do saber popular, como formas de constituição e ao mesmo tempo produto de uma *episteme de relação*.
- A idéia de *libertação* através da práxis, que pressupõe a mobilização da consciência, e um sentido crítico que conduz à desnaturalização das formas canônicas de aprender-construir-ser no mundo.
- A *redefinição do papel do pesquisador social*, o reconhecimento do Outro como Si Mesmo e, portanto, a *do sujeito-objeto da investigação como ator social* e construtor do conhecimento.
- O *caráter histórico*, indeterminado, indefinido, inacabado e *relativo do conhecimento*. A multiplicidade de vozes, de mundos de vida, a *pluralidade epistêmica*.
- A *perspectiva da dependência*, e logo, a *da resistência*. A tensão entre minorias e maiorias e os modos alternativos de fazer-conhecer.
- A revisão de métodos, as contribuições e as transformações provocados por eles (MONTERO, 1998 apud LANDER 2005, p. 15).

As contribuições principais a este paradigma latino-americano são identificadas por Montero na teologia da libertação e na filosofia da libertação (Dussel, 1988; Scalone, 1990), bem como nas obras de Paulo Freire, Orlando Fals Borda (1959; 1978) e Alejandro Moreno (1995). (MONTEIRO, 1998 apud LANDER 2005, p. 15)

As obras de Paulo Freire, sobretudo “Pedagogia do Oprimido” e “Cartas a Guiné Bissau” foram impactantes contribuições em favor da metodologia/epistemologia, ou mesmo paradigma Sul global. O método de alfabetização descrito nestes livros, alcança o público atingido pela desigualdade, pela falta de oportunidades, não somente em termos de teoria, mas como um veículo poderosíssimo de conscientização e transformação social, pelo conhecimento e a união de grupos. Ouso inferir que, embora todos tenham sua importância e esta tarefa só tem êxito se em conjunto e união, nenhum outro pesquisador alcançou a finalidade de desconstruir a “ideologia da biblioteca colonial” com a força e a potência do trabalho de Paulo Freire.



3- Viagens

3.1- Das caravanas à via-cruces: o indescindível da destinerrância

O continente africano como um espaço livre e sem fronteiras para viagens é uma representação recorrente na história e no cinema. A localização do continente entre o ocidente e o oriente, já sugere ‘caminho’. A partir das grandes navegações, não se conseguia chegar as Índias sem contornar o continente africano. As viagens sejam de fora para dentro, longas entre países do continente, ou mesmo pequenos deslocamentos, apresentam uma espécie de um caminhar sem destino preestabelecido, representadas em diversas modalidades de narrativas. O livro de história “O Destino de África: cinco mil anos de ganancia e desafios” (2017), de Meredith, curiosamente conta a história de África a partir da perspectiva dos deslocamentos. Este, quando não explicita viagens nos títulos dos capítulos, apresentam uma forma de narrar a história a partir do deslocar, do movimento, do destino.

A adjetivação do ‘caminhar’ no continente africano, é dotado de complexidade porque perpassa o tempo, o espaço, os interesses ideológicos do colonialismo, o transculturalismo a virtualização e, portanto, a destinerrância.

De acordo com Meredith (2017, p. 88) as viagens longas no continente iniciam-se no século III d.C e se organizam a partir do século VIII. Com o advento das caravanas de camelos, o deserto se tornou uma das grandes vias comerciais do mundo. No século XI, Abu Ubayd Abd Allah al-Bakri, geógrafo árabe, faz parte dessas caravanas transaarianas afim de realizar pesquisas (Meredith 2017, p. 90) No século XII, haviam comitivas com até doze mil camelos fazendo a travessia do deserto.

Além do interesse comercial, as estradas transaarianas também se tornaram um canal para difusão do islã em toda a África ocidental.

No ano de 1415, Portugal encontra uma rota marítima para os itinerários de ouro da África negra. Em 1441 chegaram ao cabo Branco e erguem uma alta cruz de madeira- um padrão, para marcar sua chegada em nome do cristianismo. Erguer “esta cruz” padrão passa a ser uma tradição seguida por outros navegadores portugueses que exploravam a costa da África, demarcando assim, mais uma via - a via cruces.

Cão desembarcou na foz do rio e ergueu um padrão de calcário de dois metros, encimado por uma cruz de ferro e inscrito com o brasão real algumas palavras registrando sua chegada (MEREDITH 2017, p. 118).

Daí em diante, acontecem as andanças das ‘capturas’, as travessias do Atlântico, criações de barcos de pás para navegar no rio Níger, criação de estradas para entrada dos missionários, a famosa estrada para a lendária Ofir, as ferrovias, hidrovias e rodovias, os caminhos entre a metrópole e a colônia.

Esses itinerários vão, portanto, delimitar a história de África como o espaço para: *Via Crucis*, travessia, entrada, desbravamento, retalhação, conquista, marcha, migração, destino, levar, trazer, da cruzada, rota, viagens, avanço, escape, fuga, do encontro, da corrida, da invasão e do domínio. Num vai e vem no tempo, no espaço, na História e na Geografia, demarcando o ‘sem destino’ do pertencer sem pertencimento, sem fronteira, do real enquanto representação histórica e do virtual enquanto representação imagética, nos travelougues e no cinema.

Esse fenômeno é descrito por Derrida como *destinerrância*, que vem a ser um caminhar sem destino ou mesmo a possibilidade de não chegar a sua destinação. Essa destinação é dotada de múltiplos significados de incompletude por tratar-se de uma destinação sem delimitação espacial e temporal, mas também ideológica, sem fronteiras e transcultural. Ana Maria Amado Continentino (2006, p. 17) diz tratar-se dos indecindíveis, ou seja, nem palavras nem conceitos, mas o que Derrida chama de *quase-conceito*, pois estes não obedecem a lógica opositiva dos universais, na medida em que eles se voltam para uma alteridade radical sem polo de oposição.

Esse ‘caminhar’ une-se como uma amálgama ao colonialismo lhe sendo, portanto, muito apropriado e conveniente, uma vez que aumenta as possibilidades do domínio. Agora aprimorado porque é modificado pela tecnologia, ampliado, melhorado. Acrescentando-se aí as suas formas problemáticas demarcando os indecindíveis destas vias.

O colonialismo amplia as possibilidades do ‘caminho’ provocando e lhe atribuindo múltiplos sentidos, que vão desde a expansão colonial - do ponto de vista territorial com a construção de estradas, ferrovias e hidrovias para o transporte de produtos da exploração, colonos, trabalhadores e matérias-primas, como também, enquanto perspectiva ideológica, através da missão civilizadora, e do missionarismo cristão.

E, a destinação colonial, desvirtua o seu significado etmológico. O termo colonialismo ou mesmo colonização que em Mudimbe (1988, p.15) significa organização, arranjo e

derivam da palavra latina *colere* que compreende *cultivar* ou *conceber*. A experiência colonial histórica não traduz, nem pode traduzir as implicações pacíficas encerradas nos termos:

Eu sugeriria que ao analisar este processo, é possível utilizar três explicações principais para determinar as modulações e métodos representativos da organização colonial: os procedimentos de aquisição, distribuição e exploração de terra nas colónias; as políticas para domesticar nativos; e a forma de gerir organizações antigas e implementar novos modos de produção. Assim, emergem três hipóteses e acções complementares: o domínio do espaço físico, a reforma das mentes nativas, e a integração de histórias económicas locais segundo a perspectiva ocidental. Estes projetos complementares constituem aquilo a que se poderia chamar a estrutura colonizadora, que abarca completamente os espaços físicos, humanos e espirituais da experiência colonizadora. (MUDIMBE 1988, P. 15).

O descaminho do colonialismo, se concretiza portanto no domínio de todos os ‘espaços’ possíveis: no espaço físico, na reforma das mentes nativas e na integração de histórias económicas locais de acordo com a perspectiva ocidental. O domínio dos campos físicos, humanos e espirituais. Essas desconstruções foram suficientes para um desvio do percurso histórico de África.

A destinação colonial, agora ideológica é, ainda, territorial, populacional e económica. É transcultural, na medida em que atravessa oceanos, que leva, que traz, que ‘contamina’ os mais variados povos, as mais variadas culturas. É virtual, porque já não pertence a uma espaço, tornando-se também atemporal.

A narrativa de Tarzan ‘materializa’ todas as possibilidades das viagens. Sejam enquanto representações do continente africano enquanto ‘espaço para viagens’, como também as viagens criadas para e pelo colonialismo e ainda as viagens transculturais e virtuais. Desde 1912, até os dias de hoje, a ideologia colonial, faz parte do enredo de Tarzan como um sustentáculo, um campo de forças e um legado histórico.

Burroughs, ‘viaja’ em uma literatura, também representativa para criar o personagem Tarzan que, embora sendo uma ficção consegue ser todo encetado em viagens – deslocamentos: locais - o ir e vir de tarzan, dos animais, dos povos da tribo, na floresta; continentais e internacionais – dos personagens, também pelo continente e intercontinentais – a exemplo os deslocamentos dos pais de Tarzan, do personagem Bins, da comitiva do professor Porter.

Nesta viagem, a Inglaterra é representada como um protótipo a ser seguido de nação colonialista. Assim como as características e qualidades, posição e classe social do nobre John

Clayton que a representa – nacionalidade, superioridade de classe social, branquidade, idioma inglês, masculinidade, virilidade e coragem.

A história de Tarzan se inicia com uma viagem que parte da necessidade de uma missão carregada da estereotipia do fardo homem branco. John Clayton- o personagem pai de Tarzan, em companhia de sua recém esposa Alice, deixa as mordomias do seu nobre lar e parte, em 1888, da Inglaterra para o lado ocidental continente africano. O colonialismo já se apresenta como projeto na trama, quando a viagem que dá início à narrativa pertencem a uma política e um tempo, tanto real quanto na narrativa, fazendo a conexão entre o real e a representação imagética.



Imagem do filme *Tarzan of the Ape: abandono dos pais de Tarzan*

A viagem tem como objetivo realizar uma investigação numa colônia inglesa localizada na costa oeste africana que apesar de não ter localização exata em relação ao país ou território, uma vez que o casal Greystoke foi abandonado a esmo, se supõe que na ficção ficaram no território de destino, o Congo:

Os habitantes nativos dessa colônia estavam sendo recrutados como soldados por outra potência europeia para integrar o exército nativo, então eram forçados a trabalhar exclusivamente na produção da borracha e do marfim, entre as selvagens tribos do Congo e do Aruwimi (...) Já os ingleses que ali se encontravam iam mais longe: afirmavam que esses pobres negros eram mantidos em um regime de escravidão, uma vez que, quando o tempo de alistamento expirava, os oficiais brancos se valiam de sua ignorância e informavam que ainda lhes restavam anos de serviço.

Então o colonial Office designou John Clayton para um posto na África ocidental britânica, mas suas intruções confidenciais centravam-se numa investigação completa sobre o desleal tratamento dado aos negros- súditos do Império Britânico – pelos oficiais de uma potência europeia aliada. (BURROUHGs 2014, p.24).

Muitas implicações se subscrevem neste início de ficção que alicerça a produção em torno deste personagem. Inicialmente se verifica uma ameaça de outro país europeu, em contexto histórico, o Congo que sofria com o sanguinário belga, rei Leopoldo, sobre um território colonial de domínio inglês. Apresentam-se aí três questões racializadas – a primeira, em relação aos nativos que estavam sendo recrutados para serem soldados, mas na verdade serviriam como escravos. Seriam, portanto ajudados por John Clayton, a segunda observada no paradoxo de Lorde Greystoke sentir-se tão superior aos negros ao tempo em que iria ajudá-los, e a terceira se inscreve na rivalidade entre brancos de duas potências europeias, disputando as riquezas da colônia – problemas comuns entre os europeus que não compactuavam com o mesmo interesse político no caso a missão civilizadora. No cenário histórico real, a Europa dividida e heterogênea, prenunciando as guerras mundiais. Verifica-se ainda a questão de exploração econômica da borracha e do marfim – desenhando as tensões do colonialismo como propósito atravessado por disputas entre nações europeias.

Evolvido pelos conflitos hierárquicos e abusivos entre as classes das pessoas que tripulam, a viagem não chega a se concretizar e, portanto, muitas outras expectativas também não chegam ao seu destino. Por causa de uma queda após tropeço em um balde de água suja, o capitão do navio Fuwalda, inicia-se um motim entre os tripulantes que culmina com a morte dos oficiais da tripulação, mas com as vidas de Clayton e Alice poupadas como pagamento por ter livrado um amotinado da morte. Entretanto, foram abandonados com seus pertences, porque não tinham justificativas para darem aos governantes sobre as mortes no navio.

Contudo, pouco importa a razão de ter sido enviado, pois ele nunca chegou a realizar a investigação - na realidade não chegou sequer ao seu destino (...) Em 1888, John, lorde Greystoke e lady Alice partiram de Dover em direção à África.

Um mês depois chegaram a Freetown, onde fretaram uma pequena embarcação, o Fuwalda, para levá-los até seu destino.

E daqui em diante ninguém mais viu ou soube John, lorde Greystoke e lady Alice, sua esposa (BURROUGHS 2014, p. 25).

Neste ponto da narrativa acontece o indescidível, a destinerrância. Como por acidente acontece um desvio de rota, de objetivos, de destino, e o casal é abandonado em algum lugar não identificado do continente africano. Assim Tarzan só ‘nasce’ ou seja, vem a assumir esta identidade, porque seus pais alienaram-se de seus propósitos. Acontece uma fissura, uma válvula de escape, um extravio, dando origem ao personagem, embora a destinação se complete, porque seus pais chegaram em África. Chegam a Freetown, não precisamente em seu destino final. A caminho de sua destinação acontece uma imprecisão. Por uma lacuna na

narrativa, irrompe uma possibilidade alternativa, e possibilita o nascimento de Tarzan, “dando vida” no enredo aos descaminhos das viagens colonialistas em África.

Trata-se dos descaminhos históricos que fissuram os povos, a tradição, o tempo, a cultura, a terra e, portanto, o destino de África.

Essa destierrância gera como indescidível, as ‘Áfricas’ ou seja, centenas de representações e estereótipos. É como se esta se dividisse ao tempo em que se multiplicasse através do espaço diegético. A África da colonização, dividida, conquistada, agora é também um caminho sem fim, é uma grande floresta habitada sempre por selvagens destituídos de civilização e muitas outras representadas.

O filme *Tarzan of the Apes*, de 1918, inicia-se com uma introdução sem temporalidade porque uma sequência de imagens da selva, de animais e de macacos vão se justapor à figura de Tarzan, que surge. Tarzan passa da infância à idade adulta ora se comportando como animal, ora como ser humano, já demonstrando as ambivalências da narrativa. Em seguida outra fissura é representada pela presença de Bins, um escravo árabe e perseguido por árabes que em fuga encontra abrigo na cabana de Tarzan. Tarzan o alimenta para recuperar suas forças e durante um curto tempo, Bins ensina a Tarzan um pouco de sua cultura. Essa ação poderia ter sido realizada por um branco europeu, no entanto é um árabe quem a realiza, quebrando, paradoxalmente contrapondo-se à vocação do fardo do homem branco.

Presentes na história e nas narrativas do livro de Tarzan de 1912 e do filme de 1918, estas fissuras são o reflexo do projeto do colonialismo em si, especialmente de sua missão civilizadora. Esse projeto, que pretende ser perfeito, destinar, religião, cultura, os paradigmas do homem branco, da Europa, do Ocidente, sempre possui brechas, fissuras impossibilitando o encontro, representações mais coerentes gerando, portanto estereótipos. Estão relacionados, então com a necessidade de apagar as contradições do colonialismo porque pretende projetar uma imagem deste, como um homogêneo, unívoco, progressista.

No livro de 1912, é um personagem denominado Black Michael, quem protege o casal Greystoke, por gratidão por Jonh tê-lo livrado da morte. No filme *Tarzan of the apes* de 1918 quem colabora com o casal é Binns, evitando que eles sejam assassinados. E Binns também

fica na praia, mas não com Greystokes. Tenta se juntar a eles, mas é capturado por árabes. A presença Árabe denota a necessidade de junção/repulsa entre Oriente e Ocidente.

Esta união/aversão se configura na narrativa de Tarzan nas representações do selvagem/primitivo e civilizado uma associação entre ontologia e sua delimitação, se traduzindo-se num discurso sobre a diferença entre a África e o Ocidente.

Esse movimento junção/repulsa que se dá numa dinâmica de reapropriação, busca conter a desterritorialidade própria do projeto do colonialismo e reafirmar com domesticidade colonial, configurando-a em errância, porque tem sempre um movimento de ida e volta. Toda viagem precisa do seu contrário, o retorno.

A viagem do professor Porter, na genealogia/biografia de Tarzan se verifica ainda a desterritorialidade por algumas razões: a primeira, por ser uma viagem que tem como inicial interpretação, a curiosidade em verificar o exótico do continente africano, motivo pelo qual comitivas se formavam nesse período, quando deveria ir apenas para pesquisar. A segunda, porque foi ao continente ainda com o objetivo a priori de encontrar Tarzan.

No livro, esta ambiguidade é constatada quando ele vai ao continente em busca de um tesouro. O encontra e segue de navio, no entanto, por causa deste tesouro que lhe é usurpado, sua comitiva é deixada a armo numa praia da costa africana, que, por coincidência, é o local em que se encontra Tarzan. No filme, Binns, que sai do continente, fala da existência de Tarzan, no 'mundo civilizado' e desperta a curiosidade do professor que se dirige até a África tendo como principal objetivo, encontrar Tarzan, inclusive levando parente dele e, como segundo objetivo, estudar a teoria darwinista, tendo como objeto o próprio Tarzan. Há nestas narrativas uma errância de propósito, uma vez que por ser cientista, deveria ter ido, tendo como único propósito, ou mesmo interesse primordial, a pesquisa.

No livro, se verifica ainda o 'regresso' de Tarzan ao mundo 'civilizado'. Seus percursos pela Europa e América, podem ser considerados regressos, porque a narrativa mantém sempre em evidência a cultura, os modos de vida, a branquitude acrítica, a nobreza e tudo mais que Tarzan incorpora, mesmo nunca tendo vivido no mundo 'civilizado'. Representa esta negação, não aceitação do espaço africano, sua cultura, suas tradições e o regressar sempre para o 'abastecimento' da colônia e do colonialista na 'civilização'.

A filmografia de Tarzan envolve ainda a questão da destinação no que diz respeito às condições de filmagens, a viagem enquanto motivo narrativo, viagens enquanto ficções científicas e a pedagogia performativa da destinação errante na narrativa. Na filmografia ainda se observa que é necessário verificar a viagem não apenas como um motivo narrativo, mas também como uma condição para a produção filmográfica de Tarzan. Algumas questões como cenários repetidos por escassez de imagens do continente africano, predominância de uma África selvagem e rural, filmagens em outros lugares do mundo como sendo da África sinalizam esta problemática.

Esta questão em relação ao caminhar se encontra entrelaçada ainda às primeiras imagens em movimento para o cinema - os trivelogues. Esta modalidade de produção que foram dando forma gradativamente ao cinema, geralmente era feita a partir de relatos e documentários de viagens

As viagens tornaram-se condição na filmografia de Tarzan, porque tanto compõem o enredo, como também vai proporcionar deslocamentos dentro e fora dos Estados Unidos, para compor cenários, para vender e distribuir o produto e fazer a difusão em mercados internacionais.

3.1.1- Mapas: viagens no papel ou representação do desejo de posse de África?

Mapas são recorrentes e eles suscitam investigação, curiosidade, busca e, portanto, viagens. Na filmografia de Tarzan, representam mais que a localização de um espaço geográfico qualquer, são ilustrados e cheios de enigmas que suscitam a fascinação e a imaginação do espectador, deixando em suas entrelinhas ainda as projeções ocidentalistas sobre o planeta, inscrevendo 'África' como posse do Ocidente.

O enredo encetado em mapas acontece num jogo intra e extra diegético. No primeiro caso é um objeto manuseado por personagens, compondo o cenário e, no segundo enfatiza a narração e interage com o espectador como num jogo, pra prender mais seu interesse e atenção. Essa forma de interlocução dinamiza não apenas o “mundo ficcional”, mas inclui a “vida real.”

Desde o século XVI, já se tinha mapas bastante detalhados do continente. Estes foram feitos com base em informações de viajantes e mercadores. Posteriormente esses mapas foram apagados. Entre os séculos XVII e XIX, o mapa do continente foi gradativamente representado apenas com o seu contorno exterior. Esta ação relaciona-se com o ‘apagamento’ também da história de seus povos, emergindo daí o conceito de negritude.

Os mapas alegóricos do continente africano representados no cinema continuam e acentuam essas estereotípias e apresentam sempre a África como um espaço em branco. As imagens recorrentes são de interiores vastos, sem fronteiras, sem demarcações geográficas, sem fronteiras. Essa estereotípias são princípios ideológicos do colonialismo para representar a África negra.

Os mapas em branco remetem ainda a uma tela vazia, para os ocidentais projetarem seus sonhos, obedecendo a um jogo histórico de forças sociais emergentes no colonialismo do século XIX. De acordo com Christopher Miller, (1985) a África se torna uma escuridão vazia, em branco que deve ser preenchida com a luz do ocidente. Essa luz, pretensamente irradiada pelo ocidente, é simbolizada na luz do projetor cinematográfico. Sonhos, esperanças e utopias são projetados na sala escura do cinema, ocupando com sua luminosidade, as narrativas escritas na luz, o vazio e a escuridão da África no campo representacional do sistema mundial colonial moderno. Assim, enquanto o cinema se ocupa da dominação do espaço imaginário, a cartografia simboliza o espaço geográfico.

Não há se pensar em ficção científica sem viagens. Contrapondo-se à contemporaneidade em que predominam viagens interplanetárias e intergalácticas, no seu início, a ficção prioriza por viagens terrestres. Além das viagens se ‘enfeita’ ainda a ficção com cidades, raças e civilizações perdidas. Essa vocação do cinema em seus primórdios passaria sem análise, não fosse a questão da alteridade implícita nesta conjuntura. Barnard (2006, p. 58) verifica que atitudes populares em relação ao “outro” sugerem que parte considerável dessa literatura constitui uma transformação da ideia 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.

Assim, na filmografia de Tarzan, o imaginário das civilizações, raças e cidades perdidas, justapondo-o e entrelaçando-o ao imaginário do exótico, formando um paralelismo

entre a antropologia já documentada e os relatos de viagens de Viajantes e missionários – da biblioteca colonial, marcam as representações da alteridade colonial demarcando o zoológico humano. Nesse sentido, o motivo está relacionado ao contato com a alteridade colonial em geral e ao uso ficcional de teorias e informações da antropologia como ciência da alteridade.

Nesta ficção, observa-se ainda que Tarzan permanece numa espécie de elo perdido, com uma identidade indefinida porque ora se comporta como selvagem, ora como civilizado, oscilando numa dinâmica ambivalente, exatamente por não ter definida nenhuma destas identidades, exercendo, por vezes, uma e outra, por não ser nem esta nem aquela.

A ideologia colonialista sedimenta-se numa pedagogia performática na qual Tarzan é o *leitmotiv*. Sendo o foco da identificação do expectador, porque é o herói, Tarzan representa uma relação de duplo vínculo, embora numa construção antagônica, porque é instável e tensa, identifica-se com ocidentais e africanos, brancos e negros, colonizadores e colonizados, satisfazendo, numa leitura superficial da trama aos interesses de ambos. Numa leitura mais aprofundada, no entanto, a performance de Tarzan alinha-se ao projeto colonial, posição de sujeito colonizador e o interesse ocidental irá orientar para o alcance de suas finalidades.

Na narrativa, essa inversão valorativa. O encontro entre Tarzan e pessoas brancas, representa por estes, uma Europa, ou mesmo o Ocidente, com sua ganancia e vilania caracterizadas pelo capitalismo e liberalismo e por aquele, a África como uma reserva e um suplemento de riquezas.

A dualidade identitária de Tarzan, não sendo nem colonizador, nem colonizado, e ambos, representa o indescindível, gerando um “outro” nascido de uma brecha na destinação colonial, simbolizando a destinerrância histórica porque sendo outro e mesmo, projeta o narcisismo necessário para satisfazer a pedagogia colonialista.

3.2- Três “M”: Mercadores, Militares, Missionários

A dualidade identitária de Tarzan torna-se também dos autóctones. A alteridade provocada por ‘viajantes’ começa pelo que Acosta-Leyva (2013) denomina de “três M”, Mercadores, Militares e Missionários desde o século XV perdurando até XIX. As viagens com esses fins determinaram as modalidades e o ritmo do domínio, da colonização e da transformação do “Continente Negro.”

Outra alternativa didática são as três figuras da colonização estabelecida na hermenêutica de Mudimbe (2013, p.70) “ o explorador, o soldado e o missionário”. O explorador: o conhecimento, geografia, medicina e antropologia; o soldado; construiu castelos, fortes e fronteiras; o missionário: “a conversão das mentes e dos espaços africanos”. (ACOSTA-LEYVA 2013, P.50).

Em todos os períodos de exploração do continente africano, as figuras representadas pelos três “M” realizam todo o trabalho do colonizador.

Inicialmente, os Mercadores, também considerados exploradores, que transitavam pelo continente, muito mais levando que trazendo mercadorias, muito além de trazer e levar mercadorias traficavam pessoas, culturas, religiões. Era um grupo heterogêneo formado também por intelectuais que se interessavam em conhecer e mapear o continente. Registravam as experiências às vezes com pouco ou nenhum conhecimento científico. Esses escritos serviam de inspiração para escritores, e cientistas de diversas áreas de conhecimento, em sua maioria, europeus. Muitos desses viajantes ainda faziam pesquisas por correspondência conforme justifica Mudimbe (1989, p. 67) “... tornou-se evidente que o viajante se tinha tornado um colonizador e o antropólogo o seu consultor científico.” E mais:

...a depreciação começou com os viajantes europeus, sobretudo pelo “desejo de ser injusto” ou “pelas noções pré-concebidas do negro” e em parte, também, pelo princípio de que é mais fácil rebaixar do que elogiar” (CINR, p. 263) ... situam justificações ideológicas usadas pela primeira vez pelos viajantes e depois pelos exploradores a criação e missionários para criar uma nova ordem no “continente negro”... isto significava a abertura de África ao comércio, à educação europeia e ao cristianismo e, assim a criação e o cumprimento de um domínio psicológico. (MUDIMBE 1989, p. 143).

Ao Militar, coube construir fortes, castelos e feitorias, fortalecer o plano político, impor a ‘justiça e a ordem’. Também transitar representações já disseminadas pelos viajantes.

Aos Missionários, o papel hediondo de “remitir” para a África toda estereotipia construída pelos viajantes e cientistas através do conhecimento produzido e disseminado. Consiste numa espécie de ‘devolução’ de conhecimento estereotipado porque já contaminados com a ciência, chegam no continente para redimir utilizando-se da religião e da educação, que é inerente ao ser humano, que por ter a credibilidade da ciência e da fé, são aceitos como verdades, e então, realizam o projeto do colonizador.

Os missionários, antecedendo ou seguindo uma bandeira europeia, não apenas ajudaram o seu país natal a adquirir novas terras, mas também cumpriram uma missão “divina” ordenada pelo Santo padre, Dominator Dominus. Foi em nome de Deus que o papa considerou o planeta seu direito e criou os princípios básicos da terra *nullus* (terra de ninguém), o que priva os nativos não cristãos do direitos a uma existência política autônoma e do direito de possuir ou transferir a propriedade (WITTE, 1958 *apud* MUDIMBE 1988, p. 68).

Os missionários tinham a missão estabelecer o projeto do colonizador incluir as perspectivas políticas, e culturais do país da colonização, bem como a visão cristã de sua missão. Tirando dos “Bantus, Ndebeles, Bosquímanos e Xonas” até o direito a suas próprias terras. Através do poder da missão, foi-lhes tirado, em nome de Deus, do “progresso” e da “civilização”, todo o patrimônio, material e imaterial. Foram-lhes negadas suas religiões, línguas, artes, culturas e conhecimentos diversos, antes mesmo de serem conhecidos, daí tantas estereotipias. E foram impostos outros modos de vida, outras línguas, linguagens, a negação de si mesmo, de sua identidade, tornando-os, portanto, assimilados.

Em Tarzan, seu pai, Lorde Greystoke representa essas três figuras: Ele tem o poder do militar, uma vez que representa o último escalão da coroa, direcionando-se ao continente para resolver uma divergências entre colônias de países diferentes, imbuído das estereotipias dos intelectuais e dos missionários.

4- Identidade

4.1- Leitmotiv da branquitude acrítica

Compreender o “trabalho branco” para reforçar sua branquitude é preciso para o entendimento de fenômenos racistas estabelecidos. Neste contexto, faz necessário verificar e diferenciar branquitude de branquitude conforme justifica Piza (2005) ou mesmo branquitude crítica de branquitude acrítica, conforme Cardoso (2010). Esses dois autores sugerem que:

branquitude seja pensada como uma identidade branca negativa, ou seja, um movimento de negação da supremacia branca enquanto expressão de humanidade. Em oposição à branquitude (termo que está ligado também a negridade, no que se refere aos negros), branquitude é um movimento de reflexão a partir e para fora de nossa própria experiência enquanto brancos. É o questionamento consciente do preconceito e da discriminação que pode levar a uma ação política antiracista (PIZA, 2005, p. 07).

Piza (2005) observa que o esforço de compreender os processos de constituição da branquitude desencadeia o estabelecimento de uma ação consciente para fora do comportamento hegemônico e para o interior de uma postura política anti-racista. Daí geram-se ações que se expressam em discursos sobre as desigualdades e sobre os privilégios de ser branco, em espaços brancos e para brancos; e em ações de apoio à plena igualdade (PIZA, 2005, 07-08).

Para Cardoso, a branquitude acrítica pode não se considerar racista porque, segundo sua concepção, a superioridade racial branca seria uma realidade inquestionável. No entanto, uma das razões para distinguir a branquitude em crítica e acrítica, se sustenta pelo fato de que os principais estudiosos estabelecem uma diferenciação ao tratar as diversas formas de racismos, mas ao definir a branquitude o fazem de maneira genérica o que não é suficiente para compreender como se configura o conflito racial que tem se perpetuado. (CARDOSO, 2010, p. 63).

A partir dessa reflexão sobre significados de branquitude crítica x branquitude acrítica, observo que a produção de Tarzan pode ser considerada como uma dos maiores “trabalhos brancos” em prol da branquitude acrítica, pela construção de esterótipos que permeiam a História.

Desde que a palavra “negra” passa a ser adotada no século XV como representação de escravização, e tem origem conceitual histórica a partir deste fenômeno, um processo de formação de estereótipos diversas, engendradas pela dicotomia preto/branco se instala, concentrando aí as várias vertentes e formas de apresentações e representações do racismo. O racismo tem, portanto, sua origem no colonialismo. Seja o colonialismo das Américas e processo de diáspora, seja no neocolonialismo de África.

A partir desta constatação percebe-se que o racismo oriundo do colonialismo não é um fenômeno comum na história, mas uma construção a partir do século XV. O que Fanon (2008) observa como modos socialmente gerados de ver o mundo e viver nele, ou seja, os negros são construídos como negros.

Esta edificação ganha a potencia do cinema e tem no século de filmografia de Tarzan seu maior aliado. Em toda a produção de Tarzan sua branquidade aparece, quando não de forma explícita, como pano de fundo, um esquema epidérmico, signo dominante, nas relações hierárquicas entre negros e brancos, pelo enaltecimento da língua e da cultura inglesas, por paternalismo exacerbado, e muitas outras expressões.

Nomeado por referência ao tom de sua pele Tarzan, a começar pelo nome, já sinaliza sua principal missão. A palavra Tarzan, de acordo com a língua criada por Burroughs para os símios que com ele conviviam significa pele branca. *“Tarzan _esse foi o nome que deram ao jovem lorde Greystoke, significava “Pele Branca”* (Burroughs 2014, p. 66). Distinguindo-se dos macacos pelo tom da pele e ausência de pelos, o personagem passa por estranhos constrangimentos quando percebe que é bem diferente dos macacos com quem convivia. Esses estranhamentos são situações problemáticas e ambivalentes que sinalizam o início da descoberta de sua identidade. Burroughs 2014 descreve:

Só quando tinha quase dez anos é que começou a perceber que existia uma grande diferença entre ele e seus companheiros. Seu corpo pequenino, queimado por causa de sua exposição ao sol, subitamente despertava sentimentos de intensa vergonha. Finalmente havia percebido que não tinha pelos, era como uma cobra ou outro réptil qualquer.

Tentou disfarçar o fato cobrindo-se, dos pés a cabeça, de lama; mas ela secava e depois caía. Além disso, o incômodo era enorme, e ele logo decidiu que preferia a vergonha ao desconforto.

Nas regiões mais altas, frequentadas por sua tribo, existia um pequeno lago, e foi lá que Tarzan viu seu rosto pela primeira vez; na superfície calma e limpa da água.

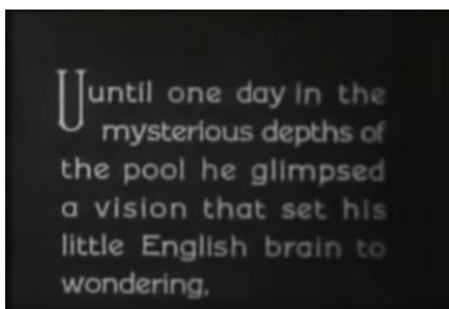
Era um dia abafado da estação seca. Ele e um de seus primos haviam descido até a margem do lago para beber água. Conforme se inclinaram, ambas as pequeninas faces foram refletidas nas plácidas águas: os traços selvagens e terríveis do símio, ao lado dos traços aristocráticos de um descendente de um antigo lar inglês.

Tarzan ficou chocado. Já era ruim o suficiente ficar sem ter pelos, mas possuir um rosto assim era muito pior! Imaginou como os outros macacos conseguiam encará-lo. Aquela pequenina fenda que era sua boca e os insignificantes dentinhos! Como eram vergonhosos perto dos lábios majestosos e dentes poderosos de seus irmãos mais afortunados!

E seu pequeno nariz afilado – tão fino que parecia desnutrido. Ficou vermelho ao comparar com as belas e largas narinas de seu companheiro. Que nariz imenso! Espraia-se pelo seu rosto! Certamente deveria ser ótimo ser tão belo, pensou o pobre Tarzan.

Mas quando viu seus próprios olhos, aí é que recebeu o golpe fatal – um ponto castanho, um círculo acinzentado e então uma brancura vazia! Medonho! Nem mesmo as cobras possuíam olhos tão horrendos quanto os dele. (BURROUGHS 2014, p. 68-69).

No reconhecimento da diferença de Tarzan, em relação aos símios aparecem aí duas comparações – a lenda de Narciso quando se reconhece diferente diante do seu reflexo no lago do lado de um macaco e comparando-se com ele; e o conto do Patinho Feio, quando Tarzan percebe que é diferente dos demais do seu convívio e desenvolve uma contraditória inferioridade. Essa última analogia, relaciona-se ainda com a construção cultural dos conceitos de estética e beleza e como se dá essa construção através do cinema, especialmente as produções hollywoodianas e em torno do personagem Tarzan. Por traz do complexo de inferioridade que o autor descreve aparece sempre um enaltecimento da sua origem.



Reconhecimento de Tarzan enquanto humano



Cena em se vê pela primeira vez através do reflexo

Neste trecho da narrativa aparecem sinais secundários como características do nariz, dos olhos, dentes, boca e inexistência de pelos pelo corpo, que o diferencia dos macacos. Essas características acentuam ainda a sua branquidade, quando diretamente relacionada com as dos macacos, mas indiretamente serve ideologicamente para reforçar o binarismo branco/negro.

Nesta citação não há qualquer referência direta, mas indireta à questão da branquidade. Esta perspectiva aparece como uma representação indeterminada, uma vez que há, por parte do autor, uma espécie de neutralização da pele branca como signo dominante, como um jogo narrativo, justamente para que esta característica se perpetue em sua filmografia como símbolo predominante, conforme Fanon (2008). Com esta estratégia, consegue-se formalizar uma hierarquia epidérmica ao tempo em que é possível neutralizar e conter esse sentido ao considerar as ambivalências dimensionais, racial e animal de Tarzan

Em toda a produção, Tarzan é posicionado como sujeito branco e dominante em contraposição à alteridade africana e negra, representada, de uma forma geral, sob o estigma de um exotismo colonial.

No início da narrativa, acontece um enaltecimento do personagem lorde Greystoke, pai de Tarzan que enceta este interesse: *“Era mais alto que a média, possuía olhos cinzentos e suas feições eram comuns e fortes- a postura perfeita e a saúde vigorosa eram produtos de anos de treinamento no exercito.”* (BURROUGHS 2014, p. 26).

Em outro trecho do livro Tarzan retoma às suas atribuições físicas, mantendo este caráter de enaltecimento:

Muitas luas atrás, quando era muito menor, havia desejado a pele de Sabor, a leoa, de Numa, o leão, ou de Sheeta, o leopardo, para cobrir seu corpo sem pelo, para que não mais se parecesse com a horrenda Histah, a serpente. Mas agora se orgulhava de sua pele lisa, pois indicava sua descendência de uma poderosa raça, e os conflitantes desejos de ficar numa orgulhosa prova de sua ancestralidade- ou de conformar-se com os costumes de seu próprio povo e usar o terrível e desconfortável vestuário revezavam-se em sua mente. (BURROUGHS 2014, p. 98)

A nobreza, a força mental, moral e física, a virilidade, a nacionalidade são ainda signos que enaltecem a branquidade. E a hierarquia homem, ocidental, europeu, inglês, nobre também potencializam esta ‘superioridade’ que permeia toda a narrativa.

Outras denominações dadas a Tarzan como ‘O Macaco Branco’, ‘O Forte’, ‘O Invencível’, ‘O Destemido’ ‘O Poderoso Rei’ e muitas outras, que nomeiam seus filmes fazem referência, embora o enalteçam enquanto mito enaltecem também sua branquidade. Indiretamente, a narrativa justifica que Tarzan só tem esses atributos porque é branco. Denominações desta natureza, como ‘O Macaco Branco’ e ‘O homem das Selvas’ buscam

neutralizar e conter as contradições racial e animal encetadas na branquidade de Tarzan, para neutralizar o racismo, deixando-o implícito.

Kala cuidava de seu pequeno órfão com ternura, imaginando consigo a razão de não ganhar força e agilidade, como os filhotes das outras mães. Levava quase um ano, desde que o pequeno estava com ela, para que andasse sozinho, e quanto a escalar árvores – meu Deus, como era estúpido! (BURROUGHS 2014, p. 65)

Assim como nos primeiros livro e filme em estudo de Tarzan, em toda filmografia, a palavra branco será pronunciada em vários contextos para afirmar, confirmar e reforçar as representações de “poder, da força, da superioridade” que se associam à pele branca.

Bem que poderia ser seu aspecto mitológico quem deveria assegurar a comunidade entre os viajantes, mas quem realiza esta proeza é sua branquidade. Nas narrativas em questão, salva cada membro, ao recepcionar o Professor Porter e sua comitiva, em situações de perigo. Nas demais tramas que se sucedem, o heroísmo de Tarzan resume-se basicamente em salvar transeuntes brancos em perigos nas selvas africanas. E ele só tem legitimidade para tais proezas porque é branco. Nas falas dos personagens fica sempre claro que Tarzan só é aceito porque é um ‘igual’, é um branco.

A branquidade de Tarzan lhe garantia ainda humanidade, pois os negros, vistos até como canibais, sequer eram considerados humanos. O fragmento do livro que cita o primeiro contato de Tarzan com os negros já descreve esse tratamento quando são recepcionados como bestas de aparência brutas:

Tinham três linhas coloridas paralelas tatuadas na testa, e, no peito, três círculos concêntricos. Os dentes amarelados haviam sido limados, ostentando pontas afiadas, e seus grandes lábios protuberantes potencializavam ainda mais a degradada e bestial brutalidade de sua aparência. (BURROUGHS 2014, p. 105)

A liderança branca só é questionada ou foge dos padrões quando perturba a ordem melodramática do bem e do mal, na trama. Neste caso vai aparecer uma liderança ou mesmo uma espécie de bondade enganadora e falsificada.

O paternalismo aparece nesta relação através de uma liderança que infantiliza e menospreza os negros, conforme Fanon justifica - O efeito disso era corriqueiro numa época

em que, no mundo anglófono, negros adultos, homens e mulheres, eram chamados de “menino” (*boy*) ou “menina” (*girl*), mas ainda hoje influencia a cultura popular, na medida em que os adolescentes negros dominam a representação do negro (FANON 2008, p. 15-16).

A personagem Esmeralda, a criada negra de Jane representa bem essa esses dois atributos, pois , embora ‘civilizada,’ é gorda, medrosa, não sabe falar corretamente o inglês e outros adjetivos que a inferiorizam. “... *Depois uma enorme negra trajada salomonicamente no quesito cores.*” “... *um guincho de pavor saltou de sua boca. Como uma criança assustada, a enorme negra correu e enterrou o rosto no ombro da patroa.*” “... *desvairado aperto de Esmeralda.*”. “- *Chega, Esmeralda! Pare nesse minuto! – exclamou. - Você só está piorando a situação! Nunca vi bebê tão grande!*”. “*A negra soluçava histericamente...*” *Ai meu Deus do céu! Ai meu Deus do céu! Esmeralda pesava quase cento e trinta quilos, o que comprometia a sua graça quando andava ereta. Agora, de quatro, com seu desespero desmedido e a enorme corpulência, sua graça estava mais do que comprometida.*” (BURROUGHS 2014, p.151, 158, 159, 166, 169)

Nas obras originárias, como em toda a sua produção de Tarzan acontecem três tipos de relações com os africanos - de antagonismo, amizade e indiferença. O antagonismo é verificado quando os africanos são representados enquanto dispensáveis, vilões, canibais, quando não aparece qualquer identificação afetiva de Tarzan com eles e a morte se desvela como justiça narrativa. A indiferença quando, ao conhecer pessoas e se beneficiar de sua cultura sequer não se comporta como semelhante. A amizade apenas acontece quando os africanos são submetidos passivamente aos interesses melodramáticos e racistas quando aparecem como vítimas indefesas precisando da colaboração dos brancos, no contexto, do heroísmo de Tarzan. A posição que a personagem Esmeralda ocupa na narrativa e os tratamentos dirigidos a ela pelos outros personagens e as descrições de suas características pelo autor, demonstram claramente as ambivalências implícitas. A indiferença e o antagonismo muito presentes na relação de amizade.

4.2- A elaboração do corpo não marcado

O corpo, neste jogo sinestésico¹² aparece em três dimensões distintas, porém convergindo para o mesmo objetivo – distinguir o corpo branco como não marcado em oposição ao corpo não branco, portanto marcado. Assim, o corpo será apresentado e representado, como padrão midiático de beleza associado ao padrão eurocêntrico, veiculando ainda, o princípio do corpo branco não marcado.

Uma ideia dos seus defensores, no momento, é a de que a branquidade é uma categoria não-marcada. Trata-se de uma ideia com que eu mesma trabalhei por vários anos. Quanto mais se a examina, entretanto, mais a ideia da branquidade como norma não-marcada revela-se uma miragem, ou, a rigor, para dizê-lo em termos ainda mais fortes, uma fantasia dos brancos. Qual é a natureza, o caráter e a origem dessa fantasia, e quando e como se produz seu inverso — a marcação da branquidade. FRANKENBERG 2004, p. 312)

O critério corpo, na escolha dos atores que representaram Tarzan, implicam nesta questão porque esses modelos precisam está de acordo com os padrões ideológicos da teleologia. Assim as escolhas dos atores que lhe representaram na filmografia seguiram critérios privilegiados e baseados na descrição do livro de 1912 de Burroughs. Os atributos eram de corpo atlético, força física, ser branco, olhos claros, altura adequada, ser metrosssexual, enfim. Portanto, a grande maioria dos atores eram atletas, remetendo sempre à ideia dos deuses e heróis gregos, nos aspectos mitológicos, físicos, psicológicos, padrão de beleza. Esta inspiração tinha proveniência no Renascimento, se consolida em meados do século XIX e alcança o cinema já em suas primeiras produções.

O corpo de Tarzan representa a branquidade como signo dominante numa hierarquia racista, servindo de objeto para a ideologia racial biopolítica encetada na branquidade como um fetiche do macho e do branco.

O primeiro ator a representar Tarzan atuando no filme *Tarzan of the alpes* de 1918, foi Elmo Lincoln. Como biótipo, apresenta força, tamanho e massa, sem a presença de músculos definidos, atributos imprescindíveis dos atores que lhe sucederam. Suas características físicas satisfazem e enaltecem o tipo de corpo determinados por padrões de beleza sociais

¹² **Sinestésico** diz respeito à relação que se verifica espontaneamente (e que varia de acordo com os indivíduos) entre sensações de caráter diverso mas intimamente ligadas na aparência (p.ex., determinado ruído ou som pode evocar uma imagem particular, um cheiro pode evocar uma certa cor etc.).

eurocêntricos e midiáticos, cumprindo, portanto seu papel. O enaltecimento dos atributos psicológicos e machistas obedece do mesmo modo estes padrões.

Nestas circunstâncias, o corpo de Tarzan se torna o *locus* de um investimento midiático e ideológico para representar a fantasia racista de que a branquidade é sem marcas, ou seja, sem segunda pele que diferencia os vários tipos humanos, de acordo com seus genótipos/fenótipos e culturas; aonde o branco europeu se firma como padrão deste corpo, como o normal e, portanto, o universal.

É através deste princípio que se cria o fenômeno da etnia, aonde o “Outro”, ou seja, o não branco, não europeu constituem grupos étnicos, menos o europeu, o branco. “*A etnicidade no sentido estrito foi engendrada pelo Estado colonial. A descolonização provocou a explosão das contradições e revelou os impasses herdados dessa evolução.*”(AMSELLE, Jean-Loup, M'BOKOLO, Elikia, 2017, p.195)

Estes princípios desempenham um papel cruel e crucial - trabalha para a produção e difusão de uma hierarquia baseada no fenótipo das populações¹³, em que o branco europeu irá assumir o topo da pirâmide ficando os negros na base.

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.(CARVALHO 2008, p. 9)

¹³ **Fenótipo das populações** refere-se as características observáveis ou caracteres de um organismo ou população, como: morfologia, desenvolvimento, propriedades bioquímicas ou fisiológicas e comportamento. O fenótipo resulta da expressão dos genes do organismo, da influência de fatores ambientais e da possível interação entre os dois.

No cinema, em Tarzan esse ‘único’ grupo não marcado pela diferença fenotípica – o branco, se apresenta de forma inconsciente de sua superioridade, um grupo que não tem percepção de sua excepcionalidade, conforme Ruth Frankenberg,

...determinados tipos de hegemonia da supremacia racial que a branquidade pode aproximar-se da invisibilidade. Alguns indivíduos (especialmente brancos) conseguem resvalar da consciência da branquidade para a falta dela e, num correlato desse resvalo, da consciência para a inconsciência da raça e do anti - racismo para o racismo, seja de um ano para outro, de uma situação para outra, ou de uma frase para outra. (FRANKENBERG 2004, p. 313).

A articulação na filmografia para a determinação de uma branquidade não marcada se dá através da recriação da realidade na obra literária que reduz o corpo a duas dimensões distintas - o branco e o negro como um contraste inconciliável; isto acontece como um viés numa narrativa tendenciosa, organizada de acordo com uma teleologia racista orientada para a produção da branquidade como signo dominante; pelas inspirações transtextuais privilegiadas, quando narra baseando-se em outros textos racistas, desde literatura, relatos de viagem , travelougues, *etc.* nas escolhas de atores para a filmografia, privilegiando corpos apropriados para a reprodução do corpo não marcado do racismo colonial/moderno em termos de padrão de beleza e força.

Eis a questão em termos ontológicos, determinados pela determinação do gradiente epidérmico, na perspectiva teleológica da narrativa: ser branco, significa dizer que tem para si a beleza e a virtude, que nunca foram negras. Significa ser da cor do dia... Ser negro, implica em realizar uma fusão total com o mundo, uma compreensão simpática com a terra, uma perda do seu eu no centro do cosmos.

4.3- Darwinismo: Preeminência natural ou construção científica?

A genealogia inicial de Tarzan, seja o primeiro livro de 1912, quanto o filme de 1918, tem suas narrativas embasadas na superioridade europeia, branca. Este fenômeno não surge do acaso, trata-se de uma teoria que tem como bases, princípios nacionalistas, preconceituosos e racistas, denominada de *darwinismo social*.

O darwinismo social, defendido por Herbert Spencer é a teoria da evolução social, realizada em finais do século XIX e século XX, baseada no evolucionismo biológico de Charles Darwin, do século XIX. O evolucionismo biológico defende que os indivíduos mais fortes e ágeis da natureza, tem mais capacidade de sobreviver à adversidades, selecionando naturalmente os mais fortes e fazendo, portanto, a seleção natural, eliminando de forma natural os mais fracos. O darwinismo social defende o mesmo princípio desta vez aplicando-se às sociedades, especialmente às sociedades “não brancas”. Aplica o conceito de luta pela existência e sobrevivência dos mais aptos, para justificar políticas que fazem distinção entre aqueles capazes de sustentar a si e aqueles incapazes, de se sustentar, elevando essa questão à potencia de uma sociedade. Nesta teoria, uma organização social, humana, considerada mais forte física e intelectualmente, portanto, com “superioridade” não apenas biológicas, mas também social, tende a submeter a mais fraca, acabando por governá-la e, por não ter suas habilidades, eliminá-la. A sociedade considerada menos apta seria extinta por não ser capaz de acompanhar a linha evolutiva da sociedade impositora.

Fazer esta distinção através desta teoria significa dizer que o europeu, o branco não marcado, não formam apenas sociedades superiores, mas forma a sociedade superior – o europeu, o branco. Daí as divisões entre brancos/ “Outros”, brancos/negros, ocidente/oriente, norte/sul. Esta teoria ainda esconde em si uma intenção perversa - o controle sobre a demografia humana.

Com as grandes navegações, os europeus, começam a “dominar” grande parte do planeta, monopolizam o comercio, reduzem os dominados ao fornecimento de matéria-prima e mão-de-obra. Paralelo às conquista vem o progresso científico e tecnológico, proveniente inclusive da apropriação de conhecimentos dos povos com os quais tinham contato. Esses feitos possibilitam “vender” a crença de que eram tão “bons dominadores” por pertencerem a uma “raça” superior às demais, considerados menos capazes e inferiores.

Os fatos históricos embasados no darwinismo social e na eugenia - o nazismo, o fascismo e o racismo, representam as maiores tragédias já vividas pela humanidade.

Dentre esses três fenômenos, o racismo é o mais grave, pois, se o nazismo e o fascismo provocaram flagelos em curtos espaços/tempos históricos, o racismo se perpetua desde o século XV, provocando holocaustos disfarçados, perniciosos, diferenciados no espaço e no tempo, estereotipados, silenciosos.

Através do racismo, o darwinismo social encontra *locus* no imperialismo contemporâneo, legitimando o domínio político e econômico de países explorados. Agora a conquista acontece pela estereotipia do desenvolvimento econômico. Quando a colaboração de investidores é recebida com ideia de desenvolvimento local e geração de emprego, de benefício, mas que na realidade, trata-se de exploração e dominação do povo conquistado.

Portanto, através do darwinismo e do darwinismo social, legitima-se a escravidão, o racismo, o imperialismo, impedindo que a solidariedade, da qual o ser humano é capaz, cede lugar para a competição, seja entre espécies, sociedades, nações, disseminando paradigmas de individualismo, de imposição, de destruição da natureza, impossibilitando sua sustentabilidade. Tudo isso reconhecido, legitimado e disseminado sob o paradigma da evolução.

Mas o que a genealogia de Tarzan tem a ver com os darwinismos natural e social? Toda a narrativa é alicerçada nestes princípios. Poderia ser uma mera alusão, mas essa veiculação é realizada com tamanha potência que, poucas outras “políticas ideológicas” conseguem este feito. Na genealogia do personagem, como em toda a sua produção, a superioridade é feita de forma minuciosa, contínua, sutil, extremamente enfática, em contextos e temas diversos, estereotipada, e utilizando, as seduções do cinema, de modo a “prender”, “agradar” e “seduzir” o público ao invés de provocar menosprezo.

As produções de Tarzan apresentam todos os artifícios de difusão e “impregnação” do darwinismo social – o nacionalismo, uma super valorização do homem branco, do corpo não marcado, da beleza e cultura eurocêntricas, a inferiorização, para enaltecer esta superioridade e muitas outras representações.

As narrativas, livro de 1912 e filme de 1918, se iniciam com o engrandecimento pela estereotipia nacionalista. O Sr. Greystoke, pai de Tarzan que se dirige da Inglaterra para o Congo, para defender nativos das maldades do rei belga Leopoldo, quando o objetivo da viagem é defender territórios colonizados pela Inglaterra ameaçados. A *delicadeza* da investigação não se limita apenas ao fato da Inglaterra comprar briga com um tirano, mas na consciência, inconsciente humana, presente no escritor impregnada de darwinismo.

Por meio de registros e de um diário, compreendemos que certo jovem nobre inglês, a quem chamaremos de John Clayton, lorde Greystoke, fora designado para uma investigação peculiarmente delicada sobre uma colônia inglesa, localizada na costa oeste africana. (BURROUGHS, 2014, p. 24)

Num outro fragmento, o enaltecimento físico, moral e social de forma exacerbada busca explicar que somente uma pessoa com os atributos - *mais alto que a média, olhos claros, postura perfeita, saúde vigorosa, ser casado com uma honorável*, ou seja, ser europeu e branco, seria capaz de realizar tão *delicada* atividade e representar um país como a Inglaterra e sua realeza.

Clayton era o tipo de inglês que geralmente se associa aos mais nobres feitos históricos, aos monumentos erigidos entre milhares de vitoriosos campos de batalha – um homem forte e viril: mental, moral e fisicamente.

... Por outro lado, havia se casado com a honorável Alice Rutherford havia apenas três meses, e a ideia de conduzir essa bela e jovem moça aos perigos e ao isolamento da África tropical o desanimava e intimidava. (Idem, p. 25)

Tarzan é um ser extraordinário em superioridade em relação a todos os seres que habitavam as florestas africanas, os animais com os quais interagia, os antropoides que o criou, os nativos. A palavra *superior* é escrita dezenas de vezes no livro da genealogia de Tarzan. Essa superioridade não é justificada somente pela sua necessidade de heroísmo, de mito, mas por ter descendência europeia, portanto, branca:

Conforme Tarzan crescia, seu desenvolvimento se tornava mais rápido, e, aos dez anos, já era um excelente escalador. Além disso, no chão, podia fazer coisas maravilhosas, muito além da capacidade de seus irmãos e irmãs menores.

Diferenciava-se deles de muitas maneiras, e constantemente se surpreendiam com sua astúcia superior. Contudo, em tamanho e força ainda deixava a desejar, pois os enormes antropoides estavam plenamente desenvolvidos, alguns deles elevando-se até um metro e oitenta de altura, enquanto Tarzan ainda era apenas um garoto.

Mas, ainda assim, que garoto extraordinário!

Desde o início de sua infância vinha usando as mãos para se balançar de galho em galho, como sua enorme mãe, e conforme os anos passavam, gastava horas e horas correndo através dos cumes das árvores com seus irmãos e suas irmãs.

Conseguia saltar seis metros entre as vertiginosas alturas do topo da floresta e agarrar-se nas extremidades dos galhos com uma precisão infalível, sem qualquer oscilação aparente.

Podia se deixar cair por seis metros, entre um galho e outro, em uma rápida descida até o solo, ou podia ainda alcançar o mais alto pináculo da mais alta elevação tropical com a facilidade e a leveza de um esquilo. (Idem, p. 66)

Tarzan enquanto rei dos macacos é um “grande matador”, “que todos respeita”, “o poderoso”, - *Sou Tarzan – gritou. – Sou um grande matador. Que todos respeitem Tarzan, o filho das selvas, e Kala, sua mãe. Não há nenhum entre vocês que seja como o poderoso Tarzan. Que seus inimigos tomem cuidado!* (BURROUGHS, 2014, p. 96)

As habilidades físicas e intelectuais, anormais e cientificamente comprovadas como impossíveis de serem adquiridas por humanos, fora do convívio social, de Tarzan, são descritas minuciosa e continuamente. Aos dez anos *Tarzan of the apes* é um excelente escalador, corre pelos cumes das árvores, nada, faz cordas e laços...

O mesmo, contudo, não aconteceu com Tarzan, o menino. Sua vida entre os perigos da selva havia ensinado a encarar as ameaças com autoconfiança, e sua inteligência superior proporcionava uma agilidade mental muito maior do que a que os macacos possuíam [...]

Nadava agora paralelamente à margem e lá avistou a cruel fera agachada sobre o imóvel corpo de seu pequeno companheiro. [...]

De tanto brincar de experimentar com essas cordas, Tarzan aprendeu a dar nós simplórios com os quais ele e os jovens macacos se divertiam. Os símios tentavam imitar Tarzan, mas somente o jovem humano tornava-se perito no que se propunha a fazer. [...]

Certo dia, brincando dessa maneira, Tarzan atirou a corda em um de seus companheiros, que fugia, e segurou a outra ponta. Por acidente, o laço caiu justamente ao redor do pescoço do macaco, fazendo com que ele parasse rápida e surpreendentemente. [...]

Ah, lá estava uma nova brincadeira, uma bela brincadeira, pensou Tarzan, e imediatamente tentou repetir o truque. E, desse modo, com diligência e prática constante, aprendeu a arte de laçar. (Idem, 68-74)

Após dominar habilidades incríveis de sobrevivência na selva, Tarzan realiza a proeza de sozinho aprender ler, escrever e ‘contar’, sem que ninguém o ensinasse, apenas com os livros infantis encontrados em sua cabana.

Em um armário cheio de livros, encontrou um com figuras brilhantes e coloridas – um alfabeto ilustrado para crianças:

A de arqueiro
Que atira com um arco.
B de bebê,
Seu nome é Marco
As figuras o interessaram enormemente.

Havia vários macacos com o rosto semelhante ao dele, e, mais adiante, sob a letra “M”, alguns macaquinhos, macacos como os que ele via saltarem diariamente pelas árvores da floresta primitiva. Mas não havia ilustrações de seu próprio povo – em nenhum lugar dos livros havia algo que se assemelhasse a Kerchak, Tublat ou Kala. (idem, p.78)

O autor descreve em detalhes como ele aprendera a ler, com uma habilidade incomum, mesmo para os excepcionais. *“No início ele tentou tirar as pequenas figuras das páginas, mas rapidamente percebeu que não eram mais reais, apesar de não saber o que eram e de não ter palavras para descrevê-las.”* 78 Inicialmente compara as letras com insetos, *“os insetinhos”*, e as imagens são comparadas com os animais do seu convívio. Uma espécie de método de estudo contextualizando os desconhecidos nomes das letras com o ambiente no qual convive.

Os barcos e trens e vacas e cavalos não significavam nada para ele, mas não o confundiam tanto quanto as estranhas figurinhas que apareciam abaixo e entre as figuras coloridas – um estranho tipo de inseto, pensou, pois muitas delas possuíam pernas, apesar de não achar nenhuma que tivesse olhos e bocas. Era seu primeiro contato com as letras do alfabeto, e ele já passava dos dez anos de idade.

Obviamente nunca vira algo impresso antes, nem falara com alguma criatura viva que tivesse a mais remota ideia de que existia uma linguagem escrita, e, é claro, nunca vira alguém lendo.

Então, não espanta que o pequeno estivesse perdido, tentando adivinhar o significado daquelas estranhas figuras.

Próximo à metade do livro, encontrou sua velha inimiga, Sabor, a leoa, e, mais para frente, se enrolava Histah a serpente. (idem p. 78)

Uma pessoa com experiência em alfabetização sabe o quanto é difícil prender a atenção de um educando iniciando o processo de alfabetização, no caso de Tarzan esta atividade o fascinava, de modo a esquecer do tempo - *“Ah, como aquilo o absorvia! Jamais, em seus dez anos de vida, havia gostado tanto de alguma coisa. Estava tão absorto que não*

reparou que anoitecia até que as figuras começaram a ficar embaçadas.” Continuando o autor complementa - *“Contudo sua atenção foi logo arrebatada pelos livros – que pareciam exercer uma poderosa influência sobre ele -, de modo que mal podia prestar atenção em outra coisa por conta da sedução que esse maravilhoso quebra cabeça lhe exercia.”* (BURROUGHS 2014, p.78).

Esta proeza, no entanto, só era possível porque *“Em suas veias, contudo, corria o sangue dos melhores de uma raça de poderosos lutadores, e, além disso, possuía o treino que sua breve vida entre os animais selvagens lhe proporcionara.”* (idem, p.79)

A descrição de certa perfeição de seu corpo - esguio, corado, com fortes e mãos fortes e delgadas e rosto pequenino, imagem cheia de promessas até a forma como Tarzan manuseia os livros e aprende, alimentam o darwinismo na teleologia.

Agachado em cima da mesa, na cabana que seu pai construía – o corpo esguio, corado e nu inclinado sobre o livro que descansava em suas fortes e delgadas mãos, a grande massa de longos cabelos negros caindo sobre sua cabeça bem formada e sobre seus olhos luminosos e inteligentes -, Tarzan, o filho das selvas, o pequeno e primitivo homem, representava uma imagem cheia de promessa e de *phatos* ao mesmo tempo. (BURROUGHS 2104, p. 84)

Na expressão *“uma figura alegórica do tateio primordial através da negra noite da ignorância em direção à luz do conhecimento.”* Remete ao eurocentrismo do conhecimento e da ciência mais tática para justificar sua “superioridade”.

Na citação – *“os rudimentos de um raciocínio que estava destinado a ser a chave e a solução para o quebra-cabeça dos estranhos insetos.”* Observa-se a estranha capacidade de aprender começando pelos rudimentos de um raciocínio que não pertencia a qualquer pessoa, mas a Tarzan descendente de “estirpe”.

A disciplina e a perseverança para o conhecimento das letras era também algo de extraordinário, de modo que uma tarefa que seria impossível para Tarzan, era absolutamente possível. E assim ele aprende também número e a escrita.

E, dessa forma, ele progrediu bem devagar, pois era uma tarefa difícil e laboriosa a que se propusera, mesmo não sabendo disso – uma tarefa que poderia parecer impossível para mim e para você -, aprender a ler sem ter o menor conhecimento sobre as letras ou a linguagem escrita, e o pior: sem ter a menor ideia de que tais coisas existiam.

Não conseguiu isso em um dia, ou uma semana, ou um mês, ou um ano; aprendeu vagarosamente, depois que compreendera as possibilidades que repousavam naqueles pequenos insetos. Então aos quinze anos, conhecia as várias combinações de letras que se encontravam em todas as figuras da cartilha e de um ou dois livros ilustrados.

Trabalhou tão assiduamente com o novo brinquedo que a mesa logo se tornou um emaranhado de rabiscos incompreensíveis e linhas irregulares, e a ponta de seu lápis foi gasta até alcançar a madeira. Então pegou um novo lápis, mas, dessa vez, com um objetivo claro em vista. Tentaria reproduzir alguns dos insetos que passeavam pelas páginas de seus livros.

Copiar os insetos também lhe ensinou outra coisa: seu número. E apesar de não saber fazer cálculos do modo como os entendemos, ainda assim tinha uma ideia de quantidade, sendo o número de dados de uma de suas mãos a base para as contas que fazia.

Vasculhou vários livros, convencido de que havia descoberto todos os tipos de insetos que, constantemente, se repetiam em combinações, e esses ele rearranjava de maneira oportuna, com grande facilidade, por causa da frequência com que examinava o alfabeto ilustrado.

Sua educação progrediu, mas seus grandes achados ocorriam mesmo na inesgotável mina que era o enorme dicionário ilustrado – pois aprendia mais por meio de imagens do que do texto, mesmo depois de ter solucionado o significado dos insetos.

Quando entendeu que as palavras estavam arranjadas em ordem alfabética, deliciou-se na procura pelas combinações que lhes eram familiares. As palavras que as seguiam, suas definições, o levavam ainda mais longe nos labirintos da erudição. (idem p. 86-87)

A descoberta da nudez, a vergonha por está nu, o grande desejo de cobrir o seu corpo – Essa nudez é aqui uma nudez do ponto de vista ocidental, uma vez que os autóctones andavam *seminus*. Embora Tarzan em toda a sua filmografia apareça com sua tanga, reconhece a importância do vestir-se do ponto de vista ocidental e o vestir roupas do padrão ocidental representa nesta ação, a superioridade da cultura ocidental, através do traço cultural do vestir-se.

No fundo do seu pequeno coração inglês batia o grande desejo de cobrir sua *nudez* com *roupas*, pois havia aprendido em seu livro ilustrado que todos os *homens* cobriam-se, enquanto macacos e os outros animais andavam nus.

Roupas, portanto, deviam ser realmente um emblema de grandeza; uma insígnia da superioridade do *homem* sobre todos os animais, pois certamente não poderia existir outra razão para usar esses objetos odiosos. (idem, 87-88)

Para que algo seja superior é necessário, portanto, que haja o inferior. Neste caso, os povos africanos alvo desta inferiorização são representados pela tribo com a qual tem seu primeiro contato com humanos e Esmeralda, a criada negra de Jane Parker.

Esmeralda “civilizada” proveniente das Américas é gorda, infantil, medrosa, submissa, bajuladora, falante de um inglês errado, negra. Na narrativa, ocupa a parte humorística, que pode ser traduzido como um *bulling*, uma ofensa continuada, não dirigida necessariamente a Esmeralda, mas a todos que ocupam tais condições, representados por esta personagem.

Esmeralda tinha certeza de que era um anjo do Senhor, enviado especialmente para velar por eles.

- Se você o tivesse visto devorar as tiras de carne crua do leão, Esmeralda – sorriu Clayton -, perceberia que se trata de um anjo bastante material.

Sei nada disso não, seu Clayton – replicou Esmeralda -, mas acho que o Senhor esqueceu de dar a ele uns fósforo. Mandô ele aqui pra baixo com tanta pressa, pra cuidar de nós, e esqueceu de dar os fósforo pra ele. E daí ele não consegue cozinhar sem fósforo, de jeito nenhum. (idem p.188)

Não bastasse, contudo, não ter “aparência bela” tem também sua dignidade atacada a ponto de serem canibalistas, e o alvo sempre é uma carne “branca”. O autor chega ao extremo de considerar o canibalismo como significado de liberdade e busca por felicidade, dos nativos.

Nesta abordagem, observa-se a estereotipia, em que os nativos são vítimas de Tarzan e dos brancos, mas aparecem com uma crueldade tamanha, a ponto de serem canibais.

Refestelaram-se com a carne por dias, até um corpo militar maior se abater sobre sua aldeia à noite, para vingar a morte de seus companheiros.

Naquela noite os soldados negros que serviam ao homem branco tiveram carne em abundância, e o pequeno vestígio do que uma vez fora uma poderosa tribo se retirava furtivamente pela selva sombria em direção ao desconhecido e à liberdade.

Mas o que significava liberdade e a busca por felicidade para esses negros primitivos significava consternação e morte para muitos dos habitantes selvagens de seu novo lar. (BURROUGHS 2014, p.106)

Os nativos consumiam alimentos manipulados e Tarzan, que conviviam com os símios se alimentava como eles, no entanto, já existia nele o discernimento que não lhe permitia devorar carne humana, conforme o autor explicita:

... pois Tarzan, o filho das selvas, estava com fome e lá estava a carne que caçara, a qual as leis da selva permitiam que ele comesse.

Como podemos julgá-lo, por meio de quais critérios, esse homem-macaco com o coração, a mente e o corpo de um cavalheiro inglês e a educação de um animal selvagem? 116

Homens se alimentavam de homens? Maldição! Ele não sabia. Então por que a dúvida? Uma vez mais ensaiou retalhar a vítima, mas, de repente, uma onda de náusea o dominou. Ele não compreendia.

Tudo o que sabia é que não conseguiria devorar a carne daquele homem, e esse instinto hereditário, ancestral, apoderou-se das funções de sua mente inculta e salvou-o de transgredir uma lei universal cuja existência ele conhecia.

Rapidamente desceu o corpo de Kulonga até o chão, removeu o laço e retornou para as árvores. (idem p.116)

Por fim, o desdém por suas crenças. Fazendo-se passar por espírito, Tarzan provoca medo, submissão, usurpa alimentos, armas, oferendas. A trama narra de forma ironizada, exacerbando a superioridade na forma de agir de Tarzan, elevando às condições não apenas de branco e de homem mas de um rei, de um deus, em detrimento da cultura, das crenças e dos modos de vida do Outro.

Mais uma vez, Tarzan adentrou a vila, renovou seu suprimento de flechas e comeu a oferenda de alimentos que os selvagens haviam reunido para aplacar sua fúria. Antes de partir, carregou o corpo de Mirando até o portão da vila e o pendurou na paliçada de um modo que o rosto do falecido parecia observar atentamente o acesso à floresta. [...] e, quando perceberam que a comida e as flechas haviam sumido, confirmaram o que mais temiam: que Mirando havia se encontrado com o terrível espírito da selva. (idem p.147)

4.4- Assujeitamento - Subjugo para manutenção da ordem

O darwinismo cria por consequência o assujeitamento. Não basta inferiorizar, é necessário ir mais fundo, assujeitar¹⁴. A inferiorização a princípio acontece por etnocentrismo e o assujeitamento por objetivo, para manipular.

Assujeitamento não é novidade, considerando a escravidão como a forma mais perversa de subjugo. No entanto, observo que a pós-modernidade impulsionada pela mídia inaugura uma nova forma de assujeitamento, desta vez, sutil e estereotipado, para manutenção da ordem, que significa interesses dominantes, embasada na teoria darwinista social.

Toda a trama é narrada com a perspectiva do subjugo. Antes mesmo da chegada de seus pais ao continente africano, os tripulantes do navio Fuwalda que transporta os pais de Tarzan – os empregados do navio, considerados subalternos já eram tratados desta forma, frente a nobreza e autoridade de outros tripulantes. Na página 28, inicia-se o motim que culmina com o abandono do casal Greystoke na costa africana porque o capitão do navio tropeça num marinheiro e cai, por este motivo, o capitão dar um golpe derrubando o marinheiro, que foi defendido por outro marinheiro amigo. Essa atitude não é senão, uma demonstração de que subalternos devem aceitar todo e qualquer tipo de injustiça.

A tripulação passa a ser liderada por amotinados e então, o autor cita uma estereotipia – a liderança antiga, capaz de fazer atrocidades com serviçais é aceita mas a liderança de quem se é inicialmente oprimido, não. O autor descreve essa representação na página 35 quando diz: - *retribuiu os disparos dos cinco homens que representavam a odiada autoridade do navio.*

A narrativa é encetada em uma teleologia de subordinação. A floresta não é ‘dona de Tarzan’ mas ele sim é o ‘dono da floresta’. Toda a sua força, está subordinada a ele – os animais de todas as espécies, os fenômenos naturais, ‘sua família’ composta por símios, as árvores nas quais ele ‘voa’. Tarzan vence tudo, e nada na floresta pode ser vencido por Tarzan. Assim ele é inimigo dos que não lhe são simpáticos, ou mesmo daqueles que são

¹⁴ Os termos inferiorizar e assujeitar são tão semelhantes que pode haver ser confundido como sinônimos, no entanto, o primeiro trata-se da diminuição de valor, enquanto o segundo significa submeter alguém através da violência ou por obrigação

selvagens pela ordem natural e que bem poderiam ser por ele domesticados. A estes, o destino de serem suas presas e servi-lhe aos seus atos heroicos como é o caso de Sabor a leoa. E, é amigo daqueles que apresentam caracteres contrários, são naturalmente amigáveis e lhe são úteis, sendo o caso do elefante Tantor que lhe servia de meio de transporte.

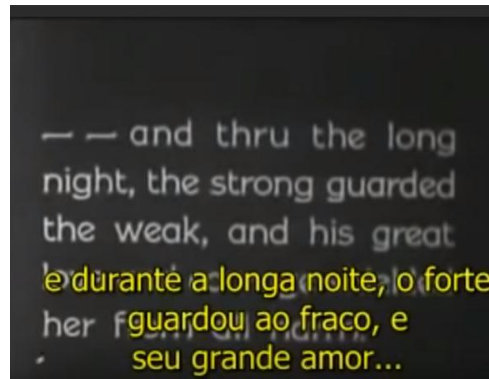
Sendo assim, Tarzan se torna rei dos símios, de modo a estes jamais terem um rei à sua altura e, por extensão, Tarzan é também rei da floresta.

Sem jamais ter tido contato com a linguagem e a cultura, Tarzan, de forma herdada geneticamente, traz uma cultura que discrimina e subordina, assim, em seu primeiro contato com humanos, semelhantes, estes não lhe são reconhecidos como símil, mas como pessoas que trazem adjetivos que os tornam imensamente inferiores porque, segundo o autor Tarzan os via com “*grandes lábios protuberantes que potencializavam ainda mais a degradada e bestial brutalidade de sua aparência.*” (BURROUGHS 2014, p 105). E assim se sucedem muitos outros atributos para inferiorização, como o canibalismo, crenças ingênuas, cultura desprezível, embora dela se aproprie, medrosos... A inferiorização é então, o mecanismo mais eficaz para o assujeitamento. Não acontece assujeitamento senão via inferiorização.

Chegando, enfim à ‘civilização’ com Esmeralda que é ‘civilizada’ mas sua aparência não condiz com os padrões de beleza. Ela é grande, gorda, desajeitada, fala um inglês errado, é medrosa, infantil, ingênuo, submissa e bajuladora... Esmeralda ocupa uma posição de que, ter esse comportamento não é bem uma questão de escolha, mas uma condição histórica e uma questão de sobrevivência. Ela é, portanto, a representação mais próxima do padrão desejado pelo opressor.

Na trama, este assujeitamento ganha ‘vida’, movimento porque passa a ser imagético e contínuo. Deixa de acontecer simplesmente para os personagens envolvidos atingindo aqueles que recebem estas imagens de forma passiva, inconsciente. Sai do viés artístico e ganha proporções políticas e ideológicas representando e satisfazendo aos interesses de uma determinada classe, um determinado grupo.

Em Tarzan se verifica ainda certo machismo, uma vez que ele é contemporâneo da saga do galã que guarda a mocinha. Então Tarzan cuida de todos os que lhe interessa, mas Jane, seu amor tem um cuidado especial, dela, ele é o protetor e a salva de vários perigos.



Intertítulo explicando o cuidado de Tarzan direcionado à Jane

De acordo com o intertítulo, o forte é Tarzan e o fraco é Jane - uma inocente e ingênua moça que necessita dos seus cuidados para sobreviver aos perigos da floresta. Essas afirmações são colocadas na narrativa sem a possibilidade de ser relativizada, e assim se sucede por um século de filmografia.

4.5- O Mito: necessário excedente de significação

Dada a vocação do cinema, constata-se que é a produção do mito quem o sustenta. A criação do mito é mais presente no cinema americano/ hollyudiano. Por se tratar de uma indústria que busca crescimento econômico, valendo-se do aspecto mitológico para o alcance deste objetivo, conforme Aumont (1995) esclarece:

A condição do personagem no cinema deve-se finalmente ao star-system, ele próprio típico do funcionamento da instituição cinematográfica... o star-system, levado ao auge no cinema americano, mas presente em qualquer cinema comercial, define-se duplamente por seu aspecto econômico e por seu aspecto mitológico, um acarretando o outro. O cinema é uma indústria que compromete grandes capitais: visa, portanto, tornar rentáveis, ao máximo, seus investimentos. Isso conduz a uma prática dupla: por um lado, o compromisso sob contrato de seus atores vinculados a uma firma e apenas a uma, e, por outro, a redução dos riscos, apostando numa imagem fixa dos atores. Se o ator se revela particularmente eficaz em determinado tipo de papel ou de personagem, tende a se repetir a operação nos filmes seguintes para repetir a receita. Daí o aspecto mitológico: forja-se para o ator uma imagem de marca, erigindo-o como estrela. Essa imagem é alimentada, ao mesmo tempo pelos traços físicos e por seus desempenhos... Portanto, o star-system tende a já fazer do ator um personagem, mesmo fora de qualquer realização fílmica. (AUMONT 1995, p.133)

Tarzan inaugura o mito no cinema e se perpetua não apenas porque o cinema tem essa dimensão, mas pela quantidade e alcance de sua produção no espaço/tempo. Além da duplicidade dos aspectos mitológicos associada à supervalorização do ator enquanto pessoa para alcance econômico, Tarzan adquire ainda uma terceira dimensão, por ser um personagem herói. Tarzan é então uma invenção de Burroughs, que deu origem a uma das grandes lendas do século XX.

Poulhalec (2017) conclui que Tarzan é personagem único e imemorial, porque sempre está em mudança, como se fosse um espelho onde em cada época, se observa e se questiona a fronteira sempre mutável entre a natureza e a cultura, o selvagem e o civilizado, o homem e o animal. Tarzan é o personagem superstar do cinema.

Aqui interessa as representações simbólicas de Tarzan enquanto mito que dissemina o que Claudia Cerqueira do Rosário (2007) considera como “excedente de significação” porque transporta sentidos que em muito excedem, as que podem transportar as representações do

modo lógico-racional de pensar. Transporta sentidos muito além de si mesmo, e se transmite uma verdade que diz respeito à vida do espírito e do fazer humanos.

Tarzan porta esse simbólico, “excedente de significação” porque reúne história, quando acontece no auge do neocolonialismo de África e do cinema em seu início, os interesses ideológicos de um grupo numa narrativa e imaginários coletivos de heroísmos.

A história é iniciada com o pai de Tarzan fazendo uma viagem para a África para resolver uma desavença entre uma colônia inglesa com um rei belga. Ora, neste momento histórico, fazer uma viagem para uma colônia era o sonho, de quem fazia e de quem não podia fazer. Essa narrativa, portanto é inebriada de realidade e sonho, reais e imaginários potencializados na figura de Tarzan. Neste momento histórico, a viagem é o sonho, pelo cinema Tarzan faz a viagem pelo espectador, lhe apresenta o exótico, representa o desejo, reverberados pelo movimento e a sedução do cinema, é a maior expressão do sonho.

Conforme compreende o filósofo da religião Rudolf Otto (1991), a noção de “excedente de significação” diz respeito à categoria do “sagrado”, mas também pode ser compreendido pela dimensão do “arquétipo”, como modelos primitivos no inconsciente coletivo humano. Para Claudia Cerqueira do Rosário (2007) é através do mito que o excesso de significação, que aponta em última instância para as justificativas últimas que não pode se compreender e com o qual o homem se relaciona através da religião pode ser trazido à consciência de uma forma “compreensível”. O mito envolve, portanto, a conciliação de aspectos complementares da realidade que, no modo ordinários de pensar, se apresentam como oposição.

Embora, seu inventor descreva Tarzan como um semideus ou mesmo um deus, próximo do sagrado, ele é um arquétipo que converge todas as linguagens e possibilidades do mito. Em Tarzan, a fábula ganha status de história verdadeira. Pelo mito, operações conscientes ou inconscientes estiveram a serviço ou mesmo instrumento de manipulação e obscurecimento, porque opera no campo do simbolismo, das representações.

No mito pode se apresentar como sagrado, mas também dessacralizado denotando seu aspecto profano. Dessacralizado ou não, é concebido como motor do fazer-se da cultura, conforme afirma Rosário (2007, p. 03). *Por expressar um fato fundamental da vida- o*

nascimento, a morte, o amor, a glória, a guerra, etc, o mito está presente em nossas representações coletivas mais caras, mais presentes ainda no mundo contemporâneo, mesmo que dessacralizado. Na narrativa de Burroughs de 1912, na genealogia do ‘herói’ essas representações do mito são corroboradas em todos esses aspectos: inicialmente pelo nascimento, daí pesquisar a genealogia.

O nascimento acontece na narrativa – *naquela noite, um pequeno menino nasceu na cabana acanhada junto à floresta virgem enquanto um leopardo rugia diante da porta e o urro de um leão ressoava de trás de um morro próximo.* (BURROUGHS 2014, p. 52). Nasce para o cinema, que inaugura esta modalidade de narrativa, nasce para o expectador, fascinado pelo heroísmo do personagem, pela sedução do cinema e HQs, pela informação e ludicidade do novo.

A morte é a condutora da ação heroica e, portanto mitológica. Em Tarzan, aparece como representação em cenas cinematográficas entre tripulantes, entre ‘raças’, entre ele e os animais como demonstração de sua força, mas ainda a morte simbólica de possibilidades culturais que alcança os espectadores devido à carga ideológica que a trama dissemina.

O amor é a todo o momento estereotipado, porque, salvo o amor por Jane, Kala, a símia que o criou, e pessoas de sua ‘raça’; aos demais a simpatia se apresenta ambígua, amizade quando lhe é conveniente e ódio mortal ainda de acordo com conveniência.

A glória e a guerra são, portanto os construtores do mito enquanto herói.

Tarzan não é uma representação coletiva, mas teve o poder de criar representações coletivas sobre o continente africano, os povos africanos e da diáspora, a supremacia dos brancos sobre os “Outros”, através deste personagem conforme afirma Claudia Cerqueira do Rosário (2007) *“Através do mito, pode-se ter acesso ao conjunto de valores e aspirações de um grupo ou de uma época e estes valores são determinantes do modo de ser e de se expressar de uma cultura, o que torna seu estudo fundamental porque permite compreender os modos de ser do homem no mundo.*

Para Mercia Eliade (1985), conhecer os mitos é conhecer o segredo das coisas. O mito assim entendido não se refere especialmente às mitologias determinadas culturalmente no

tempo e no espaço, mas aos mitos atemporais dos quais as mitologias específicas são a manifestação numa forma. O mito que nos dá o segredo das coisas é o arquétipo que se manifesta diferentemente conforme a época, mas continua presente como quanto perene e, mais ainda, presente em novas representações. Tarzan é um mito ‘arquétipo’ que surge num momento histórico conveniente.

Lévi-Straus projetou no mito a realização de um desejo coletivo inconsciente: para ele, o mito existe para resolver uma contradição que a sociedade não sabe resolver. Em Tarzan, estão em jogo dois desejos coletivos prestes a eclodir na história: a questão da supremacia branca que subdivide a humanidade em dominantes, dominados, subdivide o trabalho, até internacionalmente, explora, escraviza, inferioriza e o inconsciente coletivo preste a tomar consciência de seus direitos e lugar no mundo e na cultura. É então quando surge o cinema e o mito, que vai mexer com o inconsciente, enganar, seduzir, apaziguar, enquanto transmite ideologias tendenciosas revestida dos interesses de quem o criou. Eis a contradição que a sociedade não conseguiria resolver senão pelo cinema, pelo mito.

4.6- O trabalho da atração/repulsão sob o exótico/exófono demarcando a alteridade

A marca da colonização é a imposição da desigualdade, a marginalidade, construída, milimetricamente, ao longo de sua história. Mudimbe (1998) justifica que a nova configuração atribuída à África significou desde suas origens, contraditoriamente, a negação de dois mitos: a priori a imagem de uma África pré-européia sem noção de tempo, artes e escritura, sem sociedade, marcada pela perpetuação do medo. A segunda, a imagem de uma África dourada, plena de liberdade, igualdade e fraternidade.

Havendo a negação, acontece também o ‘esvaziamento’. Logo, com a colonização, os espaços físicos africanos tendem a serem organizados com uma arquitetura europeia. Em Tarzan observo a depreciação dos espaços africanos quando o autor se refere a eles como A floresta é sinistra - ... *sinistras profundezas daquela floresta sombria.* (BURROUGHS, 2014, p. 39). E Tarzan ‘*Fica extremamente despontado com a pequena e pobre aldeia dos negros, escondida em sua selva, e com suas casas – nenhuma delas tão grande quanto a sua própria cabana, na distante praia.* (idem, p. 125). Em outro contexto, refere-se às casas como choupanas.

Os aspectos humanos são os que demarcam mais profundamente o que Mudimbe (1998, p. 16) considera como metamorfose prevista e projetada, despendiando grande custo intelectual, com textos ideológicos e teóricos que desde o final do século XIX até a década de 1950 propuseram programas para ‘regenerar’ o espaço africano e seus habitantes. Então mesmo considerando os africanos como súditos, Lorde Greystoke, pai de Tarzan vai à África para verificar tratamento desleal: *Ele fora designado para investigar o suposto tratamento desleal dado aos súditos negros de uma colônia inglesa localizada na costa oeste africana.* (BURROUGHS 2014, p.27).

Na genealogia de Tarzan, verifica-se as primeiras imagens de África referenciadas por Mudimbe. Na narrativa este continente se apresenta, sem noção de tempo, sem artes, escrita, sem sociedade. É uma selva, destituída de ‘civilização’. Inscrita na depreciação desta, e de tudo o que lhe pertence. Os animais são destituídos de ‘beleza’ - ... *grosseiros e desajeitados animais peludos ao seu redor* (idem p. 93)

Pela colonização, a submissão a ‘modelos’ ocidentais direciona-se para a aculturação dos ‘Outros’, assim, sistemas dicotômicos emergem e o moderno sobrepõe-se ao tradicional, o escrito e impresso impõe-se ao oral, comunidades agrárias desaparecem, dando espaço para o urbano e o artesanato para o industrial, a economia de subsistência transforma-se numa economia altamente produtiva. Em Tarzan esta imposição chega a ser inconsciente, nata, hereditária, então Tarzan consegue até a proeza de letrar-se sozinho.

Mudimbe (1998) menciona, a armadilha sofrida pelos africanos. Segundo ele, em África costuma se dar muita atenção à evolução, a passagem de antigos paradigmas para o último, a mudança que consiste em um suposto subdesenvolvimento transformar-se em desenvolvimento é uma falácia, arquitetada pelo colonialismo. Isto porque o modelo econômico adotado negligencia um modo estrutural herdado do colonialismo desviando o que seria colonização nos moldes norte-americanos, para a exploração e marginalização, logo entre as polaridades do colonizar/explorar cria-se dois extremos entre ambos - um intermediário, um espaço difuso em que acontecimentos econômicos e sociais aprofundam o grau de marginalidade.

Esse espaço difuso é o ‘local’ das estereotípias. Neste espaço, escolas, igrejas, imprensa e meios audiovisuais implementam o projeto colonizador, conforme Bimwennyi:

Finalmente, se a nível cultural e religioso, através das escolas, igreja, imprensa e meios audiovisuais, o projeto colonizador difundiu novas atitudes que eram modelos contraditórios e profundamente complexos em termos de cultura, valores espirituais e no que respeita à sua transmissão, também fragmentou o esquema culturalmente unificado e religiosamente integrado de grande parte das tradições (BIMWENNYI 1981 *apud* MUDIMBE 1998, p. 19)

Para Mudimbe, a questão histórica de África relaciona-se a forma como esse contato se processou. A existência de uma ideologia imperialista e os processos econômicos para alargar o controle sobre o espaço africano a conduziram ao subdesenvolvimento.

O conhecimento produzido na biblioteca colonial, como também a abordagem metodológica leva ao que Fanon considera como condição de não ser. Surge ainda o racismo institucionalizado, um modelo etnológico colonial profundo e perigoso que vai gerar o que Appiah, retrata como esfacelamento da psicologia pós-colonial.

Em Tarzan, todos os princípios da alteridade estão presentes. Os títulos dos artigos que compõem o livro de 1912, como ‘Lar selvagem, Macaco branco, Luz do conhecimento,

Seu Povo, O deus da floresta, Hereditariedade, Irmandade e outros, tem sempre por traz a intenção de superiorizar e inferiorizar.

O objetivo da viagem dos pais de Tarzan – representado os interesses do colonizador. Em todo o texto se enfatiza a superioridade de Tarzan, representando a superioridade branca.

Percebo a construção da alteridade no romance pela forma como é escrito, elevando um grupo e subestimando outro. Os termos empregados na trama, para subestimar os nativos são os mais insultuosos possíveis, no entanto as mais cruéis ações de Tarzan são perfeitamente aceitas e estão dentro dos padrões normais dos brancos ‘civilizados’. Assim, encontra-se em Burroughs (1912- 2014, p 105) citações como: “...grandes lábios protuberantes potencializavam ainda mais a degradada e bestial brutalidade de sua aparência” fazendo uma descrição física dos nativos. A citação diz que os nativos se sentiam livres e felizes praticando canibalismo. O que traria felicidade para os nativos seria motivo de sofrimento para os brancos. “Mas o que significava liberdade e busca por felicidade para esses negros primitivos significava consternação e morte para muitos dos habitantes selvagens de seu novo lar.” (p. 106). Ainda sobre canibalismo, o que seria motivo de terror em sua cultura para mulheres e crianças, é motivo de prazer para nativos utilizando termos extremamente ofensivos como ‘guinchavam’, ‘medonhos’ – “Mulheres e crianças guinchavam de prazer. Os guerreiros lambiam seus medonhos lábios numa antecipação do festim que estava por vir, e competiam na selvageria e no asco despertado pelas cruéis indignidades com as quais torturavam o ainda consciente prisioneiro. 127

Para o autor, Tarzan matar e fazer isso com um sorriso, não é, sinônimo de crueldade, motivo para se sentir angustia, mas alegria. “O fato de ele alegrar-se em matar, e de matar com um sorriso de alegria em seus lábios, não predizia uma crueldade inata.” (idem p.117)

Em outro trecho chega a dizer que essas criaturas, para não dizer pessoas, não poderiam existir sobre a Terra: - “Os rostos bestiais pintados com tinta, as bocas enormes e os lábios pendentes, os dentes amarelos e afiados, os olhos demoníacos que se reviravam, os brilhantes corpos nus, as lanças cruéis. Certamente criaturas como essas não poderiam existir sobre a Terra, ele deveria estar sonhando.” (idem p. 244)

Em Tarzan a alteridade é alicerçada basicamente sob os signos do exótico e do exófono. Num jogo diegético em que, ao tempo em que esse dois elementos representam a

delimitação da alteridade pelo subjugo, alimentam a teleologia pela sedução que o exótico e o exófono oferecem.

4.6.1- O exótico

O exótico é demarcado na filmografia baseado numa ordem dos olhares racializada, que desdobra-se em caracterizações suplementares dos nativos africanos por meio de roupas, ornamentos, pinturas corporais, penteados, entre outras marcas de construção da diferença. O esquema epidérmico delimita o sujeito e o objeto do olhar fílmico em termos raciais respaldado pelo racismo colonial/moderno. Essa perspectiva desdobra-se nas caracterizações que regem a problemática dos signos diacríticos que se inscrevem nas peles, além da cor. Em *Tarzan of the Apes* (1918), os nativos, que aparecem sempre seminus, são caracterizados também com pinturas corporais, especialmente faciais, colares e outros adornos, que suplementam a alteridade demarcada pela negritude.

No exotismo presente na filmografia de Tarzan há o trabalho de estereótipos que são movimentados, articulados e reelaborados para construir a alteridade africana. Engendrada 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 espetatorial para a exibição de elementos que servem menos à narrativa do que à construção de uma ideia de alteridade. O exótico se inscreve nas narrativas fílmicas, mas sua construção e exibição antecedem e ultrapassam a dimensão do narrativo, marcada pelo princípio da distração, remetendo ao princípio da atração.

A primitividade e a selvageria, como signos produzidos na saga de Tarzan, expressam-se por meio de sinais exagerados para assegurar o reconhecimento e a identificação da alteridade. Esses sinais pertencem a um processo de apropriação imaginária que se desenrola em duas perspectivas: a exibição humana, como um zoológico que proporcionam visibilidade a signos da diferença na realidade, organizando racialmente a ordem dos olhares embora com uma censura, uma vez que apenas alguns signos são exibidos e se destacam como representantes da alteridade, enquanto outros são negados e reprimidos. Numa outra perspectiva, os signos da diferença que se tornam visíveis são repetidos e reiterados recorrentemente e configura-se num trabalho maquinal de (re)produção da alteridade, que envolve uma censura produtiva.

Muitos objetos depreciativos da alteridade são usados na filmografia, dentre eles a caveira e presas de animais. A caveira é utilizada em cenários, como adornos. Para a imaginação ocidental as caveiras representam invocação do mal e morte, logo sua presença na filmografia servem para agravar efeitos negativos e estereotipar a diferença.

A religião e a medicina também são recorrentemente utilizadas para acentuar a alteridade, denominadas de ritual. Nas cenas e cenários aparecem como magia, superstição, idolatria e fetichismo. Relacionando a medicina africana com a medicina ocidental, àquela aparece como inadequada, superstição e magia, em contraponto à esta, que é eficaz e chamada a intervir numa missão humanitária iluminista, científica. Essa ideia é levada à cunho a tal ponto, que o corpo de Tarzan (ou mesmo dos atores atléticos que o representam), se torna um signo de boa saúde e, portanto, objeto de uma biopolítica racializada em contraponto aos corpos exóticos dos negros.

Em Tarzan, o exótico é apresentado de forma banalizada, como resultado de uma ‘onipresença’ em sua produção. Essa banalização ou exotismo através da composição de estereótipos, quando, nos imaginários das ‘civilizações’, o exótico é inscrito como grotesco /ou ridículo. A ‘onipresença’, consegue ainda imprimir o exótico com um valor de autenticidade, plausibilidade e recorrência, conferindo assim, 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.”* E, os estereótipos são construídos, conforme Bhabha, seguindo uma ordem discursiva na qual o conhecimento e a identificação vacilam entre o que está sempre ‘no lugar’, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido.

A continuidade dos estereótipos do exótico movimentados na filmografia de Tarzan constitui uma forma de fixação de representações que, para funcionar, depende da reafirmação narcisista do sujeito ocidental ‘concretizada’ através da negação hostil de toda alteridade. O movimento de fixação dos estereótipos tem, em si, o papel de transformar as representações da África e do Ocidente, neste contexto em objetos, contraditoriamente substitutivos, porque, ao mesmo tempo, *suprem e assinalam, apagam e ressaltam, rasuram e dão a ler uma falta, uma incerteza, um vazio.* Ou seja, deixam lacunas que possibilitam

representações coerentes virem à consciência. Bhabha analisa o discurso acerca do exótico estereotipado como uma articulação entre 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 afiguração 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.
(BHABHA 1998, p. 119-120)

A filmografia de Tarzan, é um produto da indústria cultural, e um dos mais potentes veículos de produção de estereótipos envolvendo identidade e alteridade. É, portanto, a prova mais consistente de que a identidade e a alteridade não são dados naturais, mas produtos culturais. É a cultura quem detém o poder de construir as representações. O movimento de abstração da alteridade direcionado à fabricação da primitividade e da selvageria, ao tempo em que alimenta representações torna-se desenraizado e fantástico, porque, ambigualmente provoca uma desterritorialização que culmina no imaginário das civilizações, raças e cidades perdidas, Não correspondendo nem satisfazendo a realidade.

4.6.2- O exófono

O exófono em Tarzan, adquire tamanha importância, que seu criador Burroughs, cria a língua *mangani* imaginária. O cinema é o lugar privilegiado para o exófono. Em Tarzan este, tem especial ‘lugar’ porque faz a transição entre o cinema mudo e o cinema falado, entre preto e branco e colorido, entre as diversas culturas dos povos africanos e ocidente. Sonoramente, se desdobra em caracterizações da alteridade africana por meio de sons de tambores, cantos e vozes, línguas estrangeiras existentes e imaginadas, sotaques e expressões, pertencentes a idiomas diversos e outras marcas.

Neste contexto, é na música e nos ritmos que somente o continente africano possui, que se encontra o ‘divisor de águas’ deste exofonismo. Assim, a filmografia de Tarzan é

marcada pelo ritmo dos sons ‘exófonos’ de África. De acordo com Andrew Kaye (2007), três períodos da música africana e sua presença no cinema dividem e caracterizam os tipos musicais: a primeira, uma fase inicial, entre as décadas de 30 e 40 do século XX, apresentando uma forma colonialista de se imaginar o continente africano. O segundo período, uma transição de estilos musicais e ritmos, entre os anos de 1940 e 1960 e o último período, é a fase em que o cinema africano começa a mostrar formas distintas de representar a África e seus ritmos, também no ocidente, construindo espaço para trilhas sonoras mais dinâmicas, complexas, multifacetadas.

O grito de Tarzan já descrito no livro de 1912, não ganha sonoridade no filme de 1918, por se tratar do cinema mudo, mas o apresenta enquanto imagem. Seu grito constitui um índice de significado do exófono, um signo que, unido aos demais na filmografia, vai de acordo com David Fury (1994, p. 69), interferir na alteridade africana como sinais que modificam, e complementa o valor fonético para lhe conferir exofonia. Fazer acontecer a diferença e a ‘desigualdade’ cultural e racial, quando em termos linguísticos reduz esses signos a sotaques carregados e expressões pitorescas.



O grito de Tarzan após uma luta com gorilas

No livro, de 1912, o autor constrói esta alteridade inventando palavras que pertenceriam ao idioma dos antropóides que criaram Tarzan. Esse idioma que não é de humanos, mas de macacos, ora ou outra se assemelha em termos fonéticos com idiomas africanos. Assim, de acordo com um dicionário do idioma Mangani criado por Burroughs e organizado por Peter Coogan (2004), o nome de Tarzan significa, conforme a língua imaginada “Pele branca”. Os macacos antropóides são chamados de “Mangani”, significando “grande macaco”, “gomangani”, homem negro “Tarmangani” equivaleria a “macaco branco”.

Os seres humanos em geral seriam designados pela falta de pêlos que torna a superfície epidérmica visível: “zanmangani.”

Para além de engendrar, a produção encetada no nome de Tarzan, faz o movimento de abstração e desterritorialização da alteridade, e exacerba o exótico e o exófono, provocando a proliferação dos estereótipos sonoros da africanidade. Esse movimento se caracteriza por abstrair a alteridade tornando o que, a principio é diferente e distante em próximo. Através da articulação de signos do exótico e do exófono, faz os registros da vida coletiva de diferentes sociedades africanas e as construções da alteridade africana.

Algumas palavras de idiomas africanos e de outros idiomas não ocidentais, como *bwana* (geralmente traduzido como “chefe”), *tabu* (palavra originária da Ilha de Tonga, no Pacífico, que conota proibição, interdição e sacralidade) são utilizadas com frequência pelos personagens: nos filmes, em geral, *bwana* é aplicada aos brancos, conforme o esquema designa forças mágicas nas quais os nativos, supersticiosos, acreditam e das quais os ocidentais, esclarecidos, duvidam; *tabu* delimita proibições irredutíveis, rígidas e inflexíveis que afetam, sobretudo, os nativos africanos. Uma palavra cujo uso se disseminou na filmografia de Tarzan e muito além dela a partir do colonialismo é “safári”, designando expedições, viagens, deslocamentos, aventura e caça de animais selvagens, (somente se estas viagens acontecem no continente africano). É uma palavra que adquire tamanha importância chegando a ser usada como metáfora na filmografia.

Para compor uma realidade, uma originalidade e autenticidade próprias das produções de Tarzan, o autor recorre à diegese, ou seja, em praticamente todos os filmes, irão haver cenas e rituais envolvendo, exofonia. 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. Esse efeito serve também para garantir a ‘identidade’ da narrativa.

5- Ecologia?

5.1- A “materialização” da ecologia em economia

O primeiro filme de Tarzan, ‘*Tarzan of the Appes*’ de 1918, inicia-se com imagens panorâmicas de animais - antílopes, elefantes, cervos, uma pantera negra, pássaros, rinocerontes e hipopótamos, movimentando-se na savana. Essas imagens inauguram o zoológico imagético que será a principal atração de suas produções no decorrer do século. Os demais que se sucedem tem sempre em sua grande maioria, títulos que reportam-se á natureza, ao meio ambiente. Imagens da natureza são utilizadas em toda a produção, com o princípio da atração e distração. Pela sua produção se disseminou a representação de África enquanto grande selva. Tarzan é, portanto, conhecido como uma referência, um percussor no que diz respeito á proteção da natureza. É muito difícil se encontrar uma caracterização de Tarzan em artigos na internet que não se refira a ele como *herói protetor da selva e da natureza contra a cobiça do homem branco*.

No entanto, mediante as constatações desta pesquisa, posso inferir que Tarzan foi o maior instrumento cinematográfico a trabalhar em detrimento da ecologia, tanto ambiental, quanto humana, portanto, interferiu significativamente na ecologia integral. É a mais perfeita tradução da economia travestida de ecologia. Com a distração da ecologia, alcança-se todos os objetivos econômicos e benefícios possíveis.

Ecologia e economia ¹⁵ não eram fenômenos contrários, até a revolução industrial, a modernidade e pós modernidade. Não se verifica esse oposto, porque havia sustentabilidade. O colonialismo, juntamente com a revolução industrial, e todas as ideologias a eles associados – imperialismo, liberalismo, capitalismo, conseguem jogar a economia contra a ecologia. Assim sendo, Tarzan, através de um suposto interesse ecológico e veiculação de imagens

¹⁵ Economia e Ecologia não são conceitos antagônicas mas muito parecidos. Etimologicamente a palavra “economia” deriva da junção dos termos gregos “*oikos*” (casa) e “*nomos*” (costume, lei) resultando em “regras ou administração da casa, do lar”. O conceito de economia engloba a noção de como as sociedades utilizam os recursos para produção de bens com valor e a forma como é feita a distribuição desses bens entre os indivíduos. Economia é uma ciência que estuda os processos de produção, distribuição, acumulação e consumo de bens materiais. Ecologia é o estudo dessas interações entre os seres vivos. A palavra ecologia vem de duas palavras gregas: *Oikós* que quer dizer casa, e *logos* que significa estudo. Ecologia significa, literalmente, a Ciência do Habitat. No entanto esses dois direcionamentos para as sociedades parecem cada vez mais díspares, por falta de sustentabilidade para ambas.

sobre a natureza, consegue está a ‘serviço’ dos interesses do colonialismo e do capitalismo, quando numa leitura do senso comum é o herói mais perfeito em defesa da ecologia.

A veiculação dos interesses colonialistas, ser uma produção de grande impacto e alcance espaço-temporal, a capacidade de disseminar e reverberar representações de África, o alcance em receita de bilheteria e muitas outras questões justificam. E, termos práticos, na narrativa, o zoológico e o museu imagéticos, a problematização da animalidade, o zoológico humano e as relações comerciais evidenciam.

O colonialismo altera profundamente a geografia física e humana, no continente africano. Todas as questões envolvidas nestas alterações são impactantes, no entanto, todos esses fatores tem, em primeira ordem, o interesse econômico. Temos então duas questões díspares causa e aprofundamento das desigualdades sociais e ambientais mundiais: a economia e a ecologia.

Uma das questões mais preocupantes na atualidade é a ecologia. Muitos estudiosos e pessoas de modo geral tem se comprometido com as questões ecológicas que vão além do cuidado com o meio ambiente, desconsiderando o ser humano nesta conjuntura. Morin demonstra esta preocupação, observando o subjugo no qual está inserido o ser humano em relação à ecologia a exemplo da modelação com a qual o homem trata a natureza.

Desde a origem, a subjugação da natureza retroage de modo complexo sobre o devir da humanidade. A domesticação do fogo domesticou o homem, criando-lhe um lar; barbarizou-o convidando-o a destruir pelo fogo. A subjugação das turbulências e das explosões permitiu civilizar enormes forças motrizes selvagens, aumentou a turbulência explosiva da história humana e criou condições para uma autodestruição generalizada. A cultura das plantas culturizou o homem criando a vida rural e urbana, fê-lo perder a rica cultura arcaica dos caçadores-colectores nómadas. A subjugação do mundo animal criou os modelos da subjugação do homem pelo homem. (MORIN, 1977, p. 229)

O século de produções inscrita no personagem Tarzan, alimenta questões ecológicas que encerram em si ambiguidades. Tarzan foi inaugurado no auge da expansão de zoológicos em todo o mundo. Está em pleno sucesso, quando as questões ecológicas começam a fazer parte das pautas da humanidade. Surge então um questionamento – até que ponto Tarzan participa da construção das representações ecológicas? Esta participação influencia positiva

ou negativamente? Início então, estas questões verificando a construção num momento histórico extremamente apropriado do zoológico imagético em Tarzan.

5.2- O Zoológico Imagético

O zoológico imagético é ainda o ‘ícone’ que vai sustentar a representação de África enquanto uma grande selva. Pela importância do zoológico nesta questão, compreender a construção do zoológico na História, culminando em uma instituição museológica científica, torna-se importante neste contexto.



Cenas introdutória do filme *Tarzan of the Apes*

Para Vasconcelos (2014), o termo zoológico não tem uma definição exata e serve para designar vida selvagem e reserva de animais. A denominação se confunde ainda com a história da delimitação de espaços naturais para o confinamento de animais ou com a captura para a domesticação com fim de colecionismo.

John Fa, Sthephan Funk e Donnamarie O’Connell (2011) *apud* Silva, Nunes e Pequeno (2015) afirmam que os primeiros zoológicos datam da Antiguidade. Há cerca de 4.000 anos no Egito e 3.000 anos na China. O Egito realizou a primeira coleção catalogada de animais selvagens: cerca de 100 elefantes, 70 felinos e milhares de mamíferos. Por sua vez, a

China construiu o primeiro zoológico com referência a “educação” de visitantes diante do exótico, intitulado “Jardins da Inteligência”.

Não há registro de criação de zoológicos na época medieval, no entanto, animais eram expostos em mercados, feiras e circos. Havia muitas crenças e simbologias religiosas de animais e estes eram vistos para obtenção de conhecimento, para o serviço e como meio de evasão das emoções humanas.

A partir do século XVIII surgiram os primeiros zoológicos em formatos aproximados do que encontramos nos dias de hoje, incluindo recintos em concreto e barras de ferro, no entanto, privilegiando o bem-estar do visitante. Os primeiros foram fundados entre 1752 e 1891 na Europa, depois na Oceania, nas Américas, na Ásia e, posteriormente, na África. Inicialmente os zoológicos tinham entradas gratuitas e eram elitizados, passando a permitir entrada do público comum e cobrança de ingressos a partir de 1847.

O continente africano é a principal fonte de animais enviados para zoológicos dos outros continentes em todos os tempos de capturas. No século XIX, momento de colonialismo da Europa sobre a África foram iniciados os primeiros safáris – termo originado no *suaili* (uma das principais línguas da África central) significando expedições –, realizados com interesse científico ou de observação até para caça e captura de animais (CORREA, 2011; RIBEIRO; GEBARA, 2013; SAN SOLO; CRUZ, 2011).

Esta reflexão permite ainda verificar a relação do homem com o animal e de modo geral, as particularidades do ocidente nesta questão e a necessidade do retorno do homem ao próprio homem e à natureza, incluindo nesta relação a questão dos direitos dos animais, conforme citação:

Obviamente a evolução histórica dos zoológicos esbarra em questões ético-políticas importantes de Filosofia Prática, na relação, como apontado, do homem, do animal, e do retorno ao próprio homem. A ciência, por sua vez, não só acelerou o processo de justificação e utilização das coleções zoológicas, mas também permitiu à humanidade, através de sua universalização e público entendimento, questionar estas tais justificação e utilização. (SILVA, NUNES E PEQUENO 2015, p.149)

Para Piter Singer (2002) as ações ocidentais sobre a natureza são uma mescla antropocêntrica herdada dos hebreus, como se encontra registrado nos primeiros livros da Bíblia, somada à Filosofia Antiga, principalmente a aristotélica. Esses princípios de relações

com os animais, ao contrário de outras tradições, como, por exemplo, a forma como os indianos lidam com animais, fizeram do homem o centro do universo moral, ou mesmo a totalidade das características moralmente significativas deste mundo. Esse modelo de comportamento leva o homem a não desenvolver emoção, afeição, envolvimento e sentimento de culpa para com os animais. Conforme Singer (2002, p. 281) “a implicação é clara: agir de modo a provocar medo e terror em todas as criaturas [...]”. Seria uma máxima de subjugação para além da sobrevivência. Munir-se do sentimento de poder, para subjugação, utilitarismo, provocando medo e terror.

Portanto, a ideia do mundo da natureza existir para beneficiar o homem se propagou na afirmação de que “Os seres humanos são únicos membros moralmente importantes deste mundo” (SINGER, 2002, p. 281), isto por serem dotados de valor intrínseco pelo simples fato de sua existência, por serem racionais. E, por consequência, os animais se apresentam pelo seu valor instrumental, o de utilidade humana (para servir de alimentação, para sua domesticação, para utilização de sua força, para entretenimento, etc.), sem a negação de que há aí a presença das emoções humanas revelando tal valor, pois, para Michael Stocker (2002, p. 86), as emoções possuem “uma vital importância avaliadora e moral”.

O zoológico imagético, transtextual, inicia-se num período em que o zoológico é entendido enquanto uma forma cultural moderna de construção da relação entre o humano e o animal, configurando-se um tropo que enceta a inscrição do nome de ‘África’ na filmografia de Tarzan, portanto, importante observar as implicações históricas desta questão.

Num zoológico, são os métodos científicos que classificam e descrevem os animais aí expostos, para olhos e ouvidos dos visitantes. Além das grades, vidros, cercas e muros, um aparato lúdico-intelectual também realiza a separação dos animais entre si e a separação primordial entre humano e animal, obedecendo, portanto, às classificações humanas da vida e da ciência. Mediante a articulação entre ciência e espetáculo, o zoológico materializa ciência, espetáculo e os animais que ali são exibidos como atrações.

O século de filmografia de Tarzan, através do zoológico imagético oferece ao espectador imagens de animais que lhe proporcionam um olhar que se assemelha àquele que está em jogo no parque zoológico, no entanto potencializadas com o conhecimento e a tecnologia cinematográfica. As imagens do zoológico presentes nos filmes não pertencem por completo ou em toda sua duração à narrativa central, mas são o fio condutor da narrativa. Elas

direcionam o drama que se encena e se encaminha conforme a teleologia para a vitória do Bem (Tarzan) contra o Mal. As imagens de animais que se relacionam demonstra a contradição da narrativa – com seu desenvolvimento linear teleológico e, ao mesmo tempo, rompendo seu círculo, remetendo a outros pontos de fuga provocando a ambigüidade que marca o zoológico imagético. Esse zoológico, conforme Ribeiro (2008) é, portanto, construído pela descontinuidade de efeitos cinematográficos para insinuar suas atrações, mas aparece apenas sob a condição de se tornar uma parte da narrativa, construída com base na ilusão de continuidade diegética produzida pelo princípio da distração, mas que orienta e enceta o desenrolar teleológico da narrativa.

Se o safari é invenção do colonialismo, em Tarzan, 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”. Logo, num safari real as expedições dizem ter interesses científicos ou de observação mas em última crítica, as finalidades são a caça e captura de animais. Tarzan toma o viés da aventura, do heroísmo da ludicidade inaugurando a exploração imagética.

Como representante do ‘Bem’ nesta relação maniqueísta, dualista, Tarzan trabalha para manter sua écloga pastoral. Assim, sua principal missão enquanto ‘herói’ é afastar o perigo que ameaça à ordem zoológica que obedece apenas o comando de Tarzan. O autor vende este perfil do herói, mas paradoxalmente em sua narrativa há em cada filme, cada livro e produção a subjugação dos animais. O livro de Burroughs de 1912 é em si encetado nesta ambivalência. Os animais são chamados de feios, desengonçados, inimigos, feras, que brigam e machucam fêmeas, ferozes, medonhos – “*E pensar que Kala era um animal feroz e medonho!*” (BURROUGHS 2014, p 110). A relação de Tarzan com a comunidade dos símios, sua primeira família é tensa, de desavença e de inimizade. Tarzan só tem afeição por Kala a símia que lhe adotou, mas briga todo o tempo com Tublat, companheiro de Kala, por ciúmes, e com Kerchak, o líder do grupo, até suas mortes – “*Olhando diretamente para os perversos olhos vermelhos de Kerchak, o jovem lorde Greystoke golpeou o poderoso peito e proferiu mais uma vez seu penetrante grito de desafio.*” (idem, p. 96). Os nativos matam animais para se alimentarem, foi o caso de Kulonga ao matar Kala, Tarzan mata por vingança.

No cinema, continuidade e descontinuidade de cenas, que ‘trabalham’ no campo da distração, diferenciam o zoológico real do imagético e alimenta o idílio pastoral de Tarzan que é a principal representação de África na filmografia.

Recorrentemente, Tarzan aparece como uma liderança máxima, onde tudo está subordinado a ele. Tarzan é, portanto, 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, a uma ordem que obedece aos critérios do zoológico, desdobrando-se em idílio pastoral, porque retroalimenta uma fantasia de dominação- o “Rei dos Macacos”, da natureza e dos nativos que garante sua preservação. Tarzan torna-se líder dos símios - o que configura o seu idílio pastoral.

A forma como o zoológico imagético se apresenta e os modos de vida da caça de animais, e do salvamento deles, sugere que o idílio pastoral pertence a uma imaginação primitivista da vida selvagem, na qual o homem se encontra em contato direto com a natureza, vivendo como um caçador e coletor. Numa leitura mais visceral essa aproximação da natureza na narrativa entrelaça duas ideologias contraditórias que representam os desejos inconscientes humanos de dominação da natureza e da alteridade, por um lado e de salvamento e preservação para garantir sustentabilidade, por outro.

O zoológico imagético, objetiva ainda, estabelecer a memória de gênero, ou seja, há uma ‘mistura’ ilusória entre o imaginado zoológico imagético da abordagem filmica, a distração, com o zoológico real. Para o expectador, o ilusório, com efeitos cinematográficos irá se apresentar como real, daí a dificuldade de separar o real do fictício.

Na lei da selva do primitivismo de Tarzan, é possível adequar a coleta de animais. A sua simpatia por animais ‘úteis’ e antipatia por aqueles que lhe apresentam perigos denota esta possibilidade. Essa conjunção possibilita que zoológico institucional e o zoológico imagético entrem 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. Essa forma de tratar os animais e a natureza, nutre o paradigma ocidental de subjugo do homem pela natureza.



Luta de Tarzan com uma animal

Em Tarzan, portanto, se inscreve a tensão da ameaça externa que consegue expulsar o zoológico imagético da perspectiva de valores que orienta a narrativa, quando demonstra a inautenticidade da relação com os animais. A narrativa passa a leitura de que o ‘homem primitivo’ nunca mata animais por diversão, mas apenas por comida ou defesa – o que significa a autenticidade da relação com a natureza e os animais em contraposição da caça predatória do zoológico institucional.

As mediações como efeitos cinematográficos, enfatizam olhares sejam de animais vendo o homem, quanto do homem vendo o animal. Na maioria das cenas, o efeito dos animais vendo o homem, representam o olhar de Tarzan e a antecipação de sua chegada e ação. Esse efeito é muito importante para a geração das ilusões diegéticas. Nas cenas em que olhares humanos fazem estas mediações, estes, conseguem transmitir a contradição da subordinação e da inferiorização que encerram em si.

Considerando o espaço/tempo histórico em que Tarzan acontece - o neocolonialismo de África, na qual se explora seus recursos naturais, captura de animais e imagens consideradas exóticas; observo que o zoológico imagético não é senão, uma forma aprimorada do zoológico institucional, quando ambos estavam se constituindo e aprimorando. Nesta confluência, a memória de gênero, vai além e enceta o principio da distração, faz a junção. Então ambas as formas de zoológico, acabam por cumprir o mesmo papel e ter os mesmos objetivos e implicações ético-ideológicas. A memória de gênero, neste contexto, amplia o zoológico institucional porque permite que o conhecimento do zoológico institucional chegue a mais pessoas e locais, pela imagem, levando ainda uma gama do lazer que este proporciona, porém os efeitos cinematográficos diferencia.

5.3- Animalidade

A história do homem macaco traz à luz da reflexão, as tensões que residem no limiar entre o humano e o animal. Sendo animal, o homem não se reconhece enquanto e, portanto não se assume na natureza seu papel ‘animal’, colocando-se ‘acima’ deste por conta da razão, porém ‘inutilizando’ esta mesma razão quando a questão é a preservação da natureza. O homem destrói a natureza quando não se considera como parte dela.

Neste contexto, Tarzan, o homem-macaco, encena a passagem do animal ao humano. Em torno de sua figura, movimenta-se, em primeiro plano, um imaginário moderno do “homem-macaco”, caracteristicamente evolucionista e, em segunda leitura, elementos de um imaginário mítico sobre “crianças selvagens”, que remete a tempos mais antigos e à figura do “macaco-homem”.

A diferença entre humano e animal, nestas circunstâncias, articula as tensões que existem na negação do homem enquanto animal à produção da diferença colonial. A produção da desconformidade que constitui a intenção das narrativas fílmicas, passa por uma hierarquização que obedece ao ocidentalismo como ideologia e imaginário - o homem branco ocidental ocupa a posição privilegiada (homo sapiens racional) subordinando outras posições de sujeito para a condição (animal, irracional).

O filme *Tarzan of the Apes* (1918) é iniciado com uma exposição de animais – o zoológico imagético, que é concluída com uma cena, na qual um macaco é substituído por um bebê humano se espreguiçando como se fosse o mesmo indivíduo. Esse movimento demarca o significado da tensão igualdade x diferença entre o humano e o animal na figura de Tarzan. A montagem representa ainda, o movimento da evolução direcionando-se para o despertar do humano, após o animal, a partir do macaco. A evolução filogenética, (sucessão genética orgânica) . Neste caso, o tempo longo da espécie, foi condensada e deslocada na figuração ontogenética que imprime à justaposição do macaco e do humano um sentido temporal unilinear, uma vez que, após o despertar, segue o crescimento até a idade adulta como se os milênios da evolução acontecesse no espaço tempo de uma vida e, mais rápido ainda, em alguns segundos de uma cena cinematográfica.

Em Tarzan, é inaugurada a passagem de formas antigas à modernas de produção da diferença. Num jogo em que, a moderna, pela literatura e pelos efeitos cinematográficos, enquadram e continuam as antigas produções da diferença e ainda a produção da diferença colonial. Os discursos difusos e confusos ensejam este princípio. Tarzan pode ser interpretado às vezes como o homem verdadeiramente macaco – o que seria do ponto de vista científico, na falta de encontro direto com humanos e, quando assim se comporta como o macaco, mas na trama, por suas habilidades extraordinárias, consegue ser homem. Alguns símios na trama, a exemplo de Kala e Chita substanciam a ambiguidade dessa humanização do animal e animalização do humano. O universo de Tarzan é, portanto um *locus* privilegiado de estudo porque por nele acontece essa mudança e é possível verificar esta transformação.

A diferença colonial aqui é reiterada pelo zoológico humano que animaliza os colonizados.

Como uma sinopse e mesmo explicações de capítulos do filme de 1918, a sequência inicial antecipa parte do que se desenrolará na narrativa. O homem a partir do macaco, bem como às semelhanças e diferenças que os aproximam e os separam, inicia a genealogia do imaginário moderno. Essa introdução 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. Ainda no filme, 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. O passado filogenético que supostamente pode ser observado em Tarzan como se pertencesse a um indivíduo e não a uma espécie alimentando o horizonte sócio-político dos interesses da máquina.

A construção da diferença colonial produz em Tarzan o que em Benjamin (1994) é ‘pobreza da experiência’. Para ele, ao demarcar as fronteiras do antigo e do moderno Tarzan instala a ansiedade moderna em relação à destruição da experiência. Tudo se passa como se a inquietude gerada pudesse ser apaziguada com o traçado firme das fronteiras entre humano e animal, civilizado e primitivo, e todas as demais desigualdades geradas na modernidade (homem e mulher, branco e negro, ocidente e oriente, etc). No sonho projetado em torno de Tarzan, certa humanidade parece pretender reencontrar a si mesma e assegurar-se da fronteira

que a separa da animalidade, construindo em ilusão “uma existência que se basta a si mesma”, nas palavras de Benjamin (1994, p. 119).

O subsidiário que age no traçado da aventura, ligando modernidade e colonialidade como condições de existência é o mesmo que delinea a biopolítica, que entretetece o humano e o animal na própria ambiguidade do movimento de separá-los. O momento em que o personagem olha seu próprio reflexo na água parada de um lago o filme *Tarzan of the Apes* (1918), descrita também no livro reproduz-se essa cena narcísica invertida. Esta inversão é a mais importante na explicação desta ambiguidade entre o humano e o animal na narrativa de Tarzan.

Assim como a exacerbação das características europeias, brancas e inglesas na trama, demarcam os intertítulos do filme que segue a metodologia narrativa do livro. Este excesso demarca um racismo literário, ou mesmo científico pautado sob o signo da nação inglesa. Na trama provoca uma polissemia que, contraditória entre um animal irracional, porém tomado pelo mito de narciso, demonstra a igualdade na diferença entre o homem e o macaco. No entanto, enquanto Narciso se apaixona pelo próprio reflexo na água, Tarzan, de forma invertida se reconhece enquanto humano superior, negando sua animalidade construindo, portanto a produção da diferença moderna entre o humano e o animal.

5.4- O zoológico humano

A filmografia de Tarzan traz em sua composição diegética, uma das maiores atrocidades do homem branco e do colonialismo - o zoológico humano. Este, não acontece apenas de forma imagética, pela tela do cinema, mas de forma presencial, real, coincidindo com o período histórico em que indígenas, africanos e asiáticos eram exibidos em feiras, circos e mercados, pelo princípio da atração.

Ella Shohat e Robert Stam (1994, p. 107) dizem que a 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, coincidindo com Silva, Nunes Pequeno:

Os europeus ainda trouxeram à atenção um novo tipo de zoológico, com fins a legitimar o seu colonialismo: os zoológicos humanos. Estes tipos de zoológicos, travestidos de “exposições étnicas”, inicialmente bem populares, surgiram no século XIX e persistiram até os anos de 1950, na condição de exposições de exemplares humanos considerados exóticos: africanos, indígenas e asiáticos. Como testemunho destes zoológicos, disseminado em tempos atuais de *internet*, uma imagem ficou conhecida mundialmente: uma mulher branca alimentando uma criança congoleza como um animal em um cercado que reproduzia sua tribo de origem na África, durante a Expo 1958, também conhecida como Feira Mundial de Bruxelas e *Exposition Universelle et Internationale de Bruxelles*.³ O Congo era até então colonizado pela Bélgica, (SILVA, NUNES, PEQUENO 2015 p.161)

O zoológico humano, como forma cultural moderna de construção da diferença colonial, tem um papel importante de levar para outros locais do mundo especificamente, a Europa, o exótico. Tarzan opera nestas circunstâncias, como um tropo que organiza um dos sistemas transtextuais de representação do nome de 'África' com uma selva. Ella Shohat e Robert Stam (1994, p. 107) escrevem:

Se o próprio cinema atribuiu a sua origem a espetáculos e feiras populares, etnografia, cinematográfica e etnografia hollywoodiana eram herdeiros de uma tradição de exposições de objetos humanos “reais”, uma tradição que remonta à importação de “Novos Nativos do mundo” na Europa para fins de entretenimento na corte. Exposições que organizou o mundo como um espetáculo dentro de uma estética obsessivamente mimética.

Neste contexto, o zoológico institucional e mesmo o zoológico imagético passam por um tropo, e dois equívocos figurativos – o primeiro voltado para uma abordagem multifacetada do humano enquanto animal e o segundo, configurando-se pelas múltiplas cisões internas entre os humanos e as relações sociais, provocando o deslizamento para o tratamento zoológico do ser humano.

Em Tarzan, é a diferença colonial que reproduz a diferença entre o humano/humano e o humano/animal. No entanto, as estratégias e fronteiras que constroem essas diferenças são múltiplas. Logo, as divisões, do espaço fílmico entre estúdio e locação, como também entre tipos de atuação – protagonistas e figurantes demarcam essas fissuras. Se no livro, acontece na maneira como é escrito e em suas imagens, no filme, a divisão entre estúdio e locação cria uma espécie de deslocamento e ainda entre os tipos de atuação, separando-a em sua forma profissional institucionalizada, creditada aos atores ocidentais brancos e negros, porém mais brancos que negros, e a atuação não-profissional para a figuração, baseada em coletividades, sem individualização, modalidade na qual se inserem, em geral, os africanos. Nas produções iniciais em tiras e HQs, negros são desenhados de forma caricaturadas e com os mesmos traços sem nenhuma diferenciação. Geralmente com nariz(es) grandes, espalhados, lábios grossos, pinturas no corpo e todos os traços possíveis, para expressar o ‘exótico’ ou mesmo para acentuar a diferença entre brancos e negros e os padrões de beleza. A ‘igualdade’ coletiva é também uma representação a serviço da anulação e da inferiorização. O livro de Burroughs inaugura este tipo de desenho, o filme acentua em suas imagens, sempre representando uma coletividade sem individualidades nem mesmo de aparências e tiras de jornais e HQs, sequenciam essas imagens.



Cena de uma dança da tribo Niguni

No livro e no filme, intertítulos e frases e imagens demonstraram as posições dos sujeitos, construídas pela narrativa, entre o Ocidente e a África. O estranhamento, ou mesmo não aceitação e zombaria diante do exótico em muitas partes determinam essas diferenças.

Por se tratar de pessoas, as cenas, do zoológico humano, na filmografia, conseguem se fazer denunciar, pelo olhar dos atores. Assim, se, por uma perspectiva, 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.

O zoológico imagético é marcado pela objetificação disfarçada pelo exótico que legitima a dominação colonial e faz a transição entre o zoológico humano em sua forma institucional para o zoológico humano cinematográfico imagético.

A objetificação é, portanto, a concretude da dominação. Esta se dá através da colonização e ainda imagética. Então a ‘apropriação’ do espaço geográfico, dos recursos naturais, culturais, humanos são a marca desta objetificação que acontece de forma múltipla-pela anulação e apropriação da cultura, do ‘corpo’ dos espaços, da coletividade, dos recursos naturais.

A objetificação, recorrente no livro, assim como no filme de 1918 aparecendo na abordagem metodológica em si de narrar o livro, em sua forma mimética e diegética. Várias são as citações, intertítulos e imagens que exemplificam, descrevo algumas a seguir:

A dança dos nativos, que em outra perspectiva seria um momento celebrativo, de lazer, aparece como um signo de selvageria.

Tarzan começa a se vestir com as roupas dos nativos. A seqüência transcorre a partir de imagens que denotam o zoológico humano, mostrando “os selvagens” para o olhar espectral, que se alinha e se identifica com o olhar de Tarzan. No entanto, a falta de reconhecimento de Tarzan, diante de não apenas aprender a vestir-se, mas de conseguir a vestimenta pronta, acentua a objetificação. Assim, acontece porque esta ação se passa em um idioma racista, que contextualiza o coração de Tarzan sob a representação da nação inglesa. A princípio, as imagens vão sugerir uma identificação entre Tarzan e “os selvagens” que é,

sequencialmente negada, de um lado, pelo intertítulo e, de outro, pelo episódio narrado na própria sequência de seu encadeamento.



A satisfação de Tarzan por está conseguindo roupa

O zoológico humano imagético entra em cena, quando Tarzan mata o nativo que havia matado Kala, exacerbando o racismo que governa a narrativa em nome de uma moral melodramática.

A projeção de Tarzan como sujeito dominante e investindo-o de conotações quase divinas, em contraposição aos nativos, que aparecem como supersticiosos. A violência desse processo pode ser notada quando Tarzan se utiliza de sua fama de fantasma para assustar, utilizando-se de Kulonga assustar os nativos da tribo de Mbonga. O corpo do nativo se torna um objeto que Tarzan utiliza para uma mensagem na narrativa.

Através do zoológico humano, a vida nativa se torna o objeto do olhar ocidental, que a investe com o significado que deseja e, assim, pode produzir as 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): “Assim como a ‘raça’ não é uma realidade biológica, mas uma construção social, o zoológico humano não é a exibição de selvageria, mas a construção dela.” A objetificação dos nativos não é senão, a invenção da selvageria.

A narrativa de *Tarzan of the Apes* (1918) estreia o processo de endereçar ao espectador imagens da vida de negros africanos construída como selvageria e primitividade. No entanto, a narrativa submete as atrações, de modo à construção da selvageria significar sua dominação. Para satisfazer a este propósito, o zoológico humano imagético, que se concretiza como um apanhado de imagens descontínuas, constrói a noção de selvageria, e

insere imagens da vida nativa em encadeamentos narrativos, encaminhando-as para a construção e satisfação da legitimidade da dominação colonial.

Em meado da trama melodramática 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. O perigo para os brancos (e para Esmeralda, a criada negra de Jane) reside na fantasia dos nativos de que imaginam para si um inimigo de guerra. Neste contexto, o zoológico humano imagético, faz uma transição entre sua ‘construção’ enquanto selvageria e primitividade, a uma narrativa de confronto racializado e polarizado que se expressa sob o idioma do melodrama onde 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 revela, em negativo, que o trabalho da fantasia é o princípio fundamental na ‘criação’ do zoológico humano. Esta, entendida como fuga da realidade e ‘negligenciada’ como um distanciamento sem efeitos, cria uma relação mista de distancia e proximidade produzindo a alteridade do selvagem e do primitivo no disfarce do exótico.

5.5- O museu imagético

O exótico ‘impresso’ nos modos de vida da tradição africana frente à dominação colonial, idealizada na produção de Tarzan representada pelo zoológico e o zoológico humano imagéticos, produz e inaugura consequentemente o museu cinematográfico, como continuidade do museu tradicional.

Em toda a produção de Tarzan, o museu ganha forma, tanto pela diferença representativa que o ícone enquanto mercadoria e ídolo tem para o Ocidente ‘civilizado’ quanto pela dimensão de ídolo e de mercadoria como ícone da África primitiva/selvagem. Ambas as diferenças irão convergir para um mesmo ponto de fuga - do fetichismo, gerando o museu imagético.

Para se compreender o museu imagético a partir da construção do fetichismo, faz-se necessário pensar este, tanto no que diz respeito aos objetos representados nos filmes e sua valorização enquanto exótico e continuidade, quanto no que diz respeito aos próprios filmes como mercadorias.

O museu cinematográfico na produção de Tarzan remete também a uma forma cultural de relação com os objetos do museu tradicional e institucional que está intimamente relacionada ao colonialismo. O colonialismo motiva a representação museográfica, sobretudo relacionada à culturas diferentes, ditas exóticas. Em Tarzan, o museu se apresenta enquanto memória de gênero que se inscreve filmicamente como uma série descontínua, mas que consegue entrelaçar-se de forma contínua sob o conceito de fetichismo. Esse fenômeno, portanto, faz parte do projeto museológico de que participou e ainda participa o cinema, um de seus maiores atrativos, porque trabalha pelo princípio da distração.

A memória de gênero do museu, em Tarzan alude 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 – a razão de ser do próprio museu. Cumprindo sua função, o museu cinematográfico, articula o discurso sobre os objetos à representações imagéticas - visuais e sonoras de elementos culturais objetificados. Nesta perspectiva, o museu imagético consegue articular as questões inter-relacionadas, embora distintas, da história, da memória e do arquivo. Sendo assim, pode-se dizer que 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.

A produção de Tarzan descreve fenômenos históricos como o próprio colonialismo, e fatos que o concretiza: a escravidão, o cristianismo, as viagens, entre outros, conseguindo misturar ficção à realidade quando apresenta viajantes exploradores, administradores das colônias, intrigas entre colonizadores, os povos nativos sempre descritos como primitivos, etc. Os fenômenos sociais de sujeitos coletivos na filmografia constitui-se numa espécie de registro histórico-etnográfico imaginativo do colonialismo e do imperialismo em África capaz de projetar e legitimar a missão civilizadora e a expansão econômica ocidental.

O museu que se constitui na filmografia de Tarzan reproduz o projeto museológico da modernidade e acentua seus efeitos. Num museu de História Natural ou de Antropologia, são exibidos objetos da conquista colonial, de acordo com classificações e narrativas que envolvem um grau de ficção, de invenção e de fabricação. A narrativa fictícia, inventiva e fabricada com os objetos da conquista é, portanto, o fio condutor no museu imagético de Tarzan.

As ambivalências envolvendo o tratamento do nome de África, como o local do mistério, do lúdico, exótico, do fetiche, do sonho e pesadelo, ao tempo em que torna-se os zoológicos e museu imagéticos, submetida aos interesses do ocidente, remete ao discurso que demarca o continente africano como objeto-fetiche do ocidente.



Cena de mulheres africanas trabalhando

5. 6- Relações comerciais e a problemática do valor

Na narrativa de Tarzan, o discurso a cerca dos objetos perpassa pela problemática do valor, que se manifesta de forma singular na relação com o dinheiro. A economia nesse contexto assume diversas formas, de acordo com a conjuntura histórica e os recursos disponíveis em África de altíssimo valor econômico: marfim, animais, diamantes, ouro, entre outros elementos, sempre escamoteados e narrados como “tesouros” disponíveis para os homens brancos em torno do qual se desenrola a teleologia.

A África é, assim representada como uma reserva de tesouros cujo valor (DUNN, 1996, p. 156) apenas o homem branco ocidental conhece e se apresenta como *fetiché*. Em torno dele acontece uma sedução, uma magia que alimenta a fantasia porque é o objeto da cobiça, da contenção onde se desenrola o melodrama entre o Bem e o Mal.

O desejo por dinheiro e riqueza é o fio condutor da trama que aparece sempre numa relação problemática em função do primitivismo ideológico em torno da filmografia para lhe conferir sedução e continuidade.

No livro de Burroughs de 1912, os pais de Tarzan vão ao continente africano, a trabalho, para resolverem problemas político-econômicos envolvendo uma colônia inglesa. Posteriormente o professor Potter também faz uma viagem ao continente não para estudos, mas para encontrar um tesouro. A sedução de Tarzan pelos objetos dos pais, o interesse pelo tesouro trazido pelo professor Porter, escondendo-o e protegendo, delimitam e direcionam a narrativa.

Na filmografia, a relação valorativa econômica dos objetos é problemática no sentido de desmerecer e escamotear o valor real da mercadoria em questão. Assim, os objetos de muito valor para o ocidente são representados como de pouco valor para os africanos. Há ainda o desmerecimento e desvirtuação do valor ecológico, porque os africanos reconhecem o valor ecológico dos objetos naquilo que os ocidentais vem apenas valores econômicos. Nesta relação estão em pauta os valores ecológico, econômicos, de troca, de beleza, valor colonial.

Na narrativa de Tarzan em questão o valor colonial é explícito através das armas, quando sua relação com elas, como de outros atores se enquadram na missão e conquista coloniais. As armas representam a conquista, o domínio. Esta relação é sempre ambígua porque ao tempo em que Tarzan representa o Bem, valoriza e não se separa da faca que herda de seu pai. Os personagens brancos referenciados em Tarzan representam uma espécie de entreposto avançado que faz a intermediação da exploração colonial, assegurando seu bom desempenho como colonos brancos que garantem o fluxo contínuo de mercadorias da colônia para a metrópole.

Há ainda a controvérsia do desejo por riquezas que podem ser convertidas em dinheiro, enquanto cultura dos personagens brancos e ocidentais à uma representação de África por meio de objetos primitivistas - escudos, lanças, máscaras e indumentárias para rituais, demarcando a africanidade como selvageria, iconizada pelo ídolo.

Na genealogia de Tarzan, esta ambiguidade, “caminha de mãos dadas” em toda a sua produção. Na verdade, o nome de Tarzan enceta uma história transcultural, inscrita numa lei econômica de segundo plano, que abrange desde o lugar histórico-transcultural-físico, quanto os interesses ideológicos da narrativa.

O lugar cultural é a transculturalidade, permeada por interesses econômicos, num sistema econômico em ascensão - neoliberalismo recém inaugurado imensamente impulsionado pela indústria cinematográfica: em Tarzan, através da corporação de Burroughs, a economia relacionada ao seu conceito de gerenciar e distribuir, visando o máximo de lucro, através de todas as possibilidades do marketing e da gestão máxima “*do que produzir, como produzir e para quem produzir*” para garantir simultaneamente e entrelaçadamente, sucesso e lucro.

O lugar físico é a produção cinematográfica hollywoodiana, é a Tanzana - Califórnia, Estados Unidos da América. O lugar econômico é a marca registrada, *trademark* de propriedade de Burroughs desde 1913. Seu objetivo maior é governar e garantir o sucesso econômico do personagem. Afirmar o princípio econômico que do valor que demarca o pertencimento de Tarzan a uma genealogia ocidental, ou mesmo a um sistema mundial, colonial/moderno, quando exacerba no regime da propriedade privada, marca registrada do capitalismo.

A titulação da pequena cidade Tanzana em homenagem ao personagem de Burroughs remete ao rural, ao desejo pastoral de Tarzan, ao modo de vida urbano familiar, projetada na África, movimentando as representações de África a partir dos modos rurais, suburbanos, mas que tem desdobramentos globais. Essa narrativa econômica da locação de Tarzan, o coloca numa domesticidade que ambigualmente, o enquadra como sujeito imperial.

Dentro da moldura imperial, conforme todo bem que procura alcançar uma economia mundial, garante-se a propriedade de contexto. Assim Tarzan ‘pertence a todos’ mas é a companhia de Burroughs quem dita o marketing e a economia em torno do seu nome.

Na narrativa, há um jogo de supervalorização de cenas, personagens, objetos. A valorização atribuída a objetos, a ponto destes aparecerem mais que pessoas em cenas, faz parte da tecnologia mimética do cinema para acrescentar ao objeto suas dimensões de mercadoria e fetiche para expressar e impulsionar sua especulação econômica imaginária.

Considerações finais

Os fenômenos que provocam a contemporaneidade - Revolução Francesa, Revolução Industrial, invenções como o cinema, a televisão, a democratização da imprensa, a abolição da escravidão moderna da diáspora, aumentando o fluxo do proletariado e ampliando significativamente o mercado consumidor. A Conferência de Berlin 1885 e a explícita divisão internacional do trabalho no século XVIII vão influenciar e mesmo serem alteradas pela presença de Tarzan no cinema e na História.

Tarzan traz nova configuração para o colonialismo, fazendo a transição do colonialismo político e econômico para o neoliberalismo, imperialismo, a colonialidade.

A sedução que a imagem em movimento provoca e os primeiros contatos de muitas pessoas mundo a fora, independente de classe social e geografia do planeta tiveram com o personagem Tarzan, é um 'divisor de águas' na disseminação de representações estereotipadas sobre África.

Essas representações tem uma significativa colaboração para a manutenção da opressão, do racismo e dos interesses dominantes.

Tarzan, por ser inspirado numa literatura romanesca que circulava neste período histórico, é fruto do colonialismo impresso e é ainda o maior empreendimento deste, pela abrangência no tempo e no espaço.

Teorias reducionistas a partir do marxismo e do iluminismo – da metafísica da diferença, provoca um historicismo, caracterizado pelo economicismo onde a resistência parece ser o único critério para a superação. A arte - o cinema, a música podem inverter mas no longo da história mais acentuaram. Tarzan foi uma das produções que trabalhou neste sentido, através das representações estereotipadas.

As estereotípias são construídas por meio de extremos acentuadamente opostos, polarizados e binários. Acontecem quando perturbam a ordem cultural e o aparecimento de 'coisas' na categoria errada. Tendem a ocorrer onde existem enormes desigualdade de poder e se instala pelo poder simbólico. Sobre África acontecem em três momentos – no século XVI, durante a colonização de África e nas migrações pós segunda guerra mundial. Contemporâneo

destes fenômenos, Tarzan torna – se produtor e veículo desse tipo de representação, por excelência.

A história do continente africano, assim como a ficção em estudo, são marcadas pelas viagens. Este ‘caminhar’ em ambas é dotado de complexidade porque perpassa o tempo, o espaço, os interesses ideológicos do colonialismo, o transculturalismo a virtualização e, portanto, a desterrância.

Uma das maiores construções dos estereótipos é a alteridade. Em Tarzan esta, é produzida de forma extremamente profunda caracterizada pela branquidade ou branquitude acrítica, pela diferenciação entre o corpo marcado e o corpo não marcado. Pela superioridade darwinista e conseqüentemente o assujeitamento utilizando-se, para isso, do exótico como o diferente que precisa ser inferior.

Por fim, por lidar com natureza selvagem, por sua história humana/animal e outras características teleológicas, Tarzan é ainda um dos maiores empreendimentos da oposição entre a economia, de acordo com o modelo capitalista, e a ecologia, com a contradição de utilizar-se da ecologia – disseminar imagens da natureza e ‘vender-se’ enquanto ecológico, quando provoca seu contrário.

Referências

ACOSTA-LEYVA, Pedro. **África entre africanistas e africanólogos no Brasil**. Pará de Minas, MG: Virtual Books Editora, 2013.

AMIN, S. **El Eurocentrismo: crítica de una ideología**. México: Siglo Veintiuno. 2002

AMSELLE, Jean-Loup, M'BOKOLO, Elikia. **No centro da Etnia**. Petrópolis; RJ: Vozes, 2017

ANDRADE, Pedro. **Cinema transcultural em debate numa rede de conhecimento: significados pós-coloniais híbridos no cinema de resistência**. Disponível em http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2183-35752016000100011- acesso em 15/10/2018, copyright 2016.

APFFEL-MARGLIN, Frédérique. **“Introduction: Rationality and the World”** in Appfel-Marglin, Frédérique and Marglin 1996.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai. A África na filosofia da cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997

de meu pai. A África na filosofia da cultura. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997

AUMONT, Jacques... et al. **A estética do filme** – Campinas, SP: Papyrus, 1995

BARROS, José D'Assunção. **Cinema e historia: entre expressões e representações**. In: NOVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção. (Org.). *Cinema — história: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

BASTIDE, Roger. **O candomblé da Bahia**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. Trad. Sergio Paulo Rouanet.. São Paulo: Brasiliense, 1996. v. 1.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

Biblioteca colonial portuguesa, disponível em <http://memoria-africa.ua.pt/Catalog.aspx?q=COL%20biblioteca%20colonial%20portuguesa&p=1> acesso 26/04/19
Biografia de Edgar Rice Burroughs. Disponível em <http://www.tvsinopse.kinghost.net/art/e/edgar-rice-burroughs.htm>.

BURROUGHS, Edgar Rice. **Tarzan o filho das selvas**. Ilustrações Hall Foster; tradução e apresentação Thiago Lins; preparação Juliana Romeiro – 1ª ed.- Rio de Janeiro: Zarrar, 2014

- CARDOSO, Lourenço. **O branco ante a rebeldia do desejo: um estudo sobre a branquitude no Brasil** Araraquara 2014.
- CARDOSO, Pedro Escosteguy. **A nova arquitetura africana de paz e segurança: implicações para o multilateralismo e as relações do Brasil com a África**. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2011.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- CARVALHO, José Jorge. **Transformações da Sensibilidade Musical Contemporânea**, Horizontes Antropológicos, Ano 5, No. 11, 59-118, 2008.
- CASTELO, Castelo. **“Novos Brasis” em África – desenvolvimento e colonialismo português tardio**. VARIA HISTÓRIA, Belo Horizonte, vol. 30, nº 53, p. 507-532, mai/ago 2014.
- CHALIAND, Gerard. **A luta pela África. Estratégia das potências**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- CHARTIER, Roger. **A História cultural entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.
- CHARTIER, Roger. **A História cultural entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1990.
- CHAVES, Rita. **A formação do romance angolano: entre intenções e gestos**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Coleção Via Atlântica, v. 1, 1999.
- CHAVES, Rita. **Angola e Mocambique: experiência colonial e territórios literários**. Cotia, S. P. Ateliê Editorial 2005.
- COSTA, Antonio Luiz M. C. **O colonialismo visto do avesso disponível em 29/08/2018** <https://www.cartacapital.com.br/cultura/o-colonialismo-visto-do-avesso>, publicado em 21/10/2008.
- CUNHA, Paulo. **Guerra Colonial e Colonialismo no Cinema Português**. Publicado in Revista Estudos do Séc. XX – Colonialismo, Anticolonialismo e Identidades Nacionais, revista do CEIS20, Coimbra, 3, 2003, pp 185-208.
- DELEUZE, Gilles. **O atual e o virtual**. In: Éric Alliez. Ed.34 - São Paulo: 1996.
- DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. São Paulo: Graal, 2009
- DERRIDA, Jacques. **Margens da filosofia**. Campinas, SP: Papyrus, 1991a.
- 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.

DUSSEL, Enrique. **Ética de la liberación en la edad de la globalización y la exclusion.** Editorial Trotta, Madri: 1998

ESSOE, Gabe. **Tarzan of the Movies** .New Jersey: The Citadel Press, 1968.

FANON, F. **Black Skin, White Masks.** New York: Grove Press, 1967 [1952]

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas.** Salvador: EDUFBA, 2008.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas.** Salvador: EDUFBA, 2008.

FANON, F. **The Wretched of the Earth.** New York: Grove Press, 1963 [1961].

FANON, Frantz. **Os condenados da Terra. Rio de Janeiro:** Civilização Brasileira, 1968
_____. **Pele negra, máscaras brancas.** Salvador: EDUFBA, 2008

FERREIRA, Letícia Schneider. **O cinema como fonte da história: elementos para discussão. 2010**

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

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, Paulo. **Cartas à guiné-Bissau: registros de uma experiência em**

GOMES, Tiago de Castro Machado. **Cinema e Colonialismo na África: considerações sobre o cinema comercial francês e o cinema estatal britânico na África colonial.** Disponível em <http://www.casperlibero.edu.br> acesso em 22/05/2018

GUERRA, Antonio Luiz. **Estereótipo.** Disponível em <https://www.infoescola.com/sociologia/estereotipo/> acesso 15/10/2018 copyright 2006.

guerras e caos: a África no cinema, nas histórias em quadrinhos e nos jornais. Revista África(s),v. 1, n. 1, jan. /jun. Salvador: UNEB. 2014.

HALL, Stuart, **Cultura e Representação:** Organização e Revisão Técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e Willian Oliveira. _ Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio, Apicuri, 2016.

HALL, Stuart. (2014) **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: Lamparina (original 1992).

HENRIQUES, Isabel Castro, 1946 – **O pássaro do mel: estudos de história africana** (Colibri história), Lisboa, 2003.

HENRIQUES, Joana Gorjão. **Racismo em Português: O lado esquecido do colonialismo.** 1ª ed. Rio de Janeiro : Tinta-da-China, Brasil, 2017.

HOUNTONDJI, Paulin J. “Conhecimento de África, conhecimento de africanos: duas perspectivas sobre os estudos africanos”. *Revista Crítica de Ciências Sociais* (Coimbra), n. 80, 2008, p. 149-160.

INIKORI, J. E. **A África na história do mundo: o tráfico de escravos a partir da África e a emergência de uma ordem econômica no Atlântico.**In: OGOT, B. A. (Org.). *História geral da África, v. V — África do século XVI ao XVIII.* Brasília UNESCO/MEC, 2010, p. 91-134.

KACZOROWSKI, Jaqueline F. B. **Militância Anticolonial e repressão literária: Nós os Makulusu de José Luandino Vieira e Um fusil dans la main, um poème dans la poche de Emanuel Dongala.** USP, São Paulo 2017.

KIPLING, Joseph Rudyard. **"The Jungle Book" (1894),**

KI-ZERBO, Joseph. (Org.). **História geral da África, v. I — Metodologia e pré-história da África.**Brasília: UNESCO/MEC, 2010.

KI-ZERBO, Joseph. (Org.). **História geral da África, v. I — Metodologia e pré-história da África.**Brasília: UNESCO/MEC, 2010.

KI-ZERBO, Joseph. **História da África negra, v. II.** Mem Martins, Publicações Europa-América, 2002.

KI-ZERBO, Joseph. **História da África negra.** Mem Martins, Publicações Europa-América, 2009.

LANDER, Edgardo - **AA colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas** Buenos Aires CLACSO, 2005

LÉVY, Pierre. **O que é virtual?** Ed. 34, São Paulo:1996.

LEVI-STRAUSS, Claude. **Mito e significado.** Lisboa: Ed. 70, 1985.

LIMA, Ivaldo Marciano de França. **Só tem guerras, fome e tribos primitivas: a África através das histórias em quadrinhos do fantasma, tintim e soldado desconhecido.** Conhecimento histórico e diálogo social. ANPUR. XXVII Simpósio Nacional de História. Natal – RN. 22-26 de julho de 2013.

M. P. (Org.). **Epistemologias do Sul.** São Paulo: Cortez, 2010.

MBEMBE, Achille. **Sair da Grande Noite.** Cafilesa, Soluções Gráficas, 2014.

M. P. (Org.). **Epistemologias do Sul.** São Paulo: Cortez, 2010, p. 7-17.

M´BOKOLO, Elikia. **África negra. História e civilizações - do século XIX aos nossos dias.** Lisboa: Edições Colibri, 2007.

M´BOKOLO, Elikia. **África negra. História e civilizações – tomo I (até o século XVIII).** Salvador/São Paulo: Editora da UFBA/Casa das Áfricas, 2009.

M´BOKOLO, Elikia. **África Negra: História e civilizações – Tomo II (Do século XIX aos nossos dias).** Salvador: EDUFBA 2011.

MACEDO, José Rivair. **Intelectuais africanos e estudos pós-coloniais: considerações sobre Paulin Hountondji, Valentin Mudimbe e Achille Mbembe.** OPSIS (On-line), Catalão-GO, v. 16, n. 2, p. 280-298, jul./dez. 2016.

MACHADO, Fernanda Murada. **“Pré-história da Literatura Francófona na África: Pan-africanismo, Negritude e o Primeiro Congresso dos Escritores e Artistas Negros”** In ALMEIDA, Taciana & REIS, Raissa Brescia dos (org). **Cultura e mobilização: reflexões a partir do I Congresso Internacional de Escritores e Artistas Negros.** Rio de Janeiro, Sinergia Editora, Coedição UFMG, 2016.

MBEMBE, A. **African Modes of Self-Writing.** Public Culture, v. 4,n. 2, p. 239

MEIRELLES, William R. **O cinema como fonte para o estudo da história.** Hist. Ensino, Londrina, v.3. 1997

MELO, Patrícia Bandeira de. **Um passeio pela História da Imprensa: O espaço público dos grunhidos ao ciberespaço.** Disponível http://www.fundaj.gov.br/geral/artigo_passeio_historia_imprensa.pdf acesso 10/10/2018 copyright 1998.

MENESES, Maria Paula. **A questão negra entre continentes: possibilidades de tradução intercultural a partir das práticas de luta?** Sociologias, Porto Alegre, ano 18, no 43, set/dez 2016, p. 176-206.

MENESES, M. P. **Images Outside the Mirror? Mozambique and Portugal in**
MENESES, M. P. **Os sentidos da descolonização: uma análise a partir de**

MEREDITH, Martin. **O destino da África: cinco mil anos de riquezas, ganância e desafios** . 1ª ed. _ Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

MEYER, Charlotte. **Les naissances du cinéma francophone subsaharien: les regards croisés de Jean Rouch et Ousmane Sembène.** Université Du Québec, 2004.

MIGNOLO, Walter. **The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality and Colonization** (Ann Arbor: Michigan University Press). 1995 **Moçambique.** Opsi, v. 16, n. 1, p. 26-44, 2016.

MILLER, Cristopher L. **Africanista Discourse in French.** University of Chicago Press, 1985

MONTERO, Maritza. **Paradigmas, conceptos y relaciones para una nueva era. Cómo pensar las Ciencias Sociales desde América Latina** Universidad Central de Venezuela, 1998.

MORIN, Edgar. **O Método 1. A natureza da natureza.** 2ª ed. Lisboa: Publicações Europa América, 1977.

MOUTINHO, Mário C. **O indígena no pensamento colonial português 1895- 1961** – Lisboa: Edições Universiárias Lusófonas, 1996.

MUDIMBE, V. Y. **On African Fault Lines: Meditations on Alterity Politics**, University of KwaZulu-Natal Press (2013)

MUDIMBE, V. Y. **The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy and the Order**
MUDIMBE, Valentin. **A Invenção da África.** Indianápoles: Indiana 1989.

MUNANGA, Kabenguele. **Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia.** *Cadernos PENESB*, Niterói: EDUFF, p. 17-34, 2004.

NASCIMENTO, Jonas A. **A África enquanto construção discursiva e midiática: a propaganda colonial e a “invenção” do “outro”.** *Grau Zero — Revista de Crítica Cultural*, v. 5, n. 2, 2017 | 17 of Knowledge. Bloomington: University of Indiana Press, 1988.

NIETZSCHE, F. **Gaia Ciência.** Tradução, notas e Posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

OLIVA, Anderson Ribeiro. **Lições sobre a África – Diálogos entre as representações dos africanos no imaginário ocidental e o ensino da história da África no Mundo Atlântico.** Tese de doutorado, Brasília/DF. 2007

PENA, Rodolfo F. Alves. **Industrialização e urbanização.** Disponível em <https://mundoeducacao.bol.uol.com.br/geografia/industrializacao-urbanizacao.htm> acesso em 15/10/2018 copyright 2018.

Principais Comentadores de Edgar Rice Burroughs. Disponível em <<https://books.google.com.br>
Processo. 2ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

PIZA, Edith. **Adolescência e racismo:** uma breve reflexão. An. 1 Simp. Internacional do Adolescente May. 2005. Disponível em:
http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000082005000100022&script=sci_arttext

PIZA, Edith. **Porta de vidro: entrada para branquitude.** In: CARONE, Iray e BENTO, Maria Aparecida da Silva (org.). *Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil.* Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2002.

QUENTIN, Laurence. **Ao sul da África**. São Paulo: Companhia das letrinhas, 2008

QUIJANO, Aníbal **La colonialidad del poder y la experiencia cultural latino-americana**. Caracas: CENDES/LACSO/Nueva Sociedad, 1998.

RIBEIRO, Marcelo Rodrigues Souza. **A economia política do nome de 'África': a filmografia de Tarzan**. Florianópolis, Dissertação de mestrado em Antropologia, UFSC, 2008.

RIBEIRO, Marcelo Rodrigues Souza. **A economia política do nome de 'África': a filmografia de Tarzan**. Florianópolis, Dissertação de mestrado em Antropologia, UFSC, 2008.

RODNEY, Walter. **Como a Europa Subdesenvolveu a África**. Serra Nova, 1975.

ROSÁRIO, Cláudia Cerqueira do. **O mito no cinema: algumas possibilidades interpretativas**. TEIAS: Rio de Janeiro, ano 8, nº 15-16, jan/dez 2007

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990

SANTOS, B. de S.; MENESES, M. P. In: SANTOS, B. S.; MENESES, SANTOS, B. de S.; MENESES, M. P. Introdução. In: SANTOS, B. S.; MENESES,

SCHÖPKE, Regina. **Dicionário filosófico: conceitos fundamentais**. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2010.

SHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. Tradução de Jair Barbosa – 2ª ed. São Paulo. Editora Unesp, 2014.

SILVA, Alan Curcino Pedreira da. NUNES, Maria de Fátima. PEQUENO Marconi José Pimentel. **Um percurso pela Filosofia Prática e História das Ciências sobre a constituição dos zoológicos como espaços de lazer e de musealização científica**. *Revista Iberoamericana de Turismo – RITUR, Penedo, vol. 5, n.1, p. 147-169, 2015.*
<http://www.seer.ufal.br/index.php/ritur>

SILVA, Daniel Neves. **Neocolonialismo na África e a Conferência de Berlim**. Disponível <https://mundoeducacao.bol.uol.com.br/historiageral/neocolonialismo-na-africa-e-a-conferencia-berlim.htm> acesso em 15/0/2018

SINGER, Peter. **Ética prática**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SLAVIN, David Henry. **Colonial Cinema and Imperial France, 1919-1939: White Blind Spots, Male Fantasies, Settler Myths**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2001

THORTON, John. **A África e os africanos na formação do mundo atlântico, 1400-1800.** Rio de Janeiro: Elsevier/Campus. 2004.

VASCONCELOS, Yure. **Qual o maior zoológico do mundo?** Disponível em: <http://mundoestranho.abril.com.br/materia/qual-e-o-maior-zoologico-do-mundo>. Acesso em: 11 fev. 2014.

VEIGA, Luiza Maria. **Retratos do colono, do colonizador, do cidadão: a representação literária da maioria branca em Nós, os Makulusu e em outras narrativas angolanas.** USP, São Paulo, 2010.

WESSELING, H. L. **Dividir para dominar - A partilha da África 1880 – 1914.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ Editora Revan, 1998.