

A INVENÇÃO DA ÁFRICA POR MEIO DO FETICHISMO BRANCO NO CINEMA: UMA ANÁLISE A PARTIR DO FILME TARZAN, THE APE MAN (1932)

THE INVENTION OF AFRICA THROUGH WHITE FETISHISM IN CINEMA: AN ANALYSIS FROM THE FILM TARZAN, THE APE MAN (1932)

Alex de Lima Ferreira*

Resumo: Este artigo tem como objetivo debater as representações essencialistas e fetichistas da África veiculadas no cinema, em especial, a partir do filme *Tarzan, the Ape man* (1932). Dirigido por W. S. Van Dyke e adaptado do romance *Tarzan of the Apes*, escrito por Edgar Rice Burroughs, em 1912, este foi o primeiro filme sonoro da série de Tarzan. A análise dos elementos formais do filme é aqui pautada na dissertação de Marcelo Ribeiro (2008). Em relação a abordagem teórica, recorreremos ao conceito de “africanismo” proposto pelo filósofo congolês Valentin-Yves Mudimbe (2019), a concepção de “estereótipo” definida por Homi Bhabha (2013) e Stuart Hall (2016), bem como as considerações sobre a ambivalência do racismo no processo de construção da identidade negra discutida por Frantz Fanon (2020). Desse modo, também discutimos a ambiguidade intrínseca à representação do primitivo homem branco, historicamente incorporada à figura do personagem criado por Burroughs.

Palavras-chave: cinema e colonialismo; estereótipo colonial; racismo; representação da África; Tarzan.

Abstract: This article aims to debate the essentialists and fetishists representations of Africa aired in the western cinema, mainly from the film *Tarzan, the Ape man* (1932). Directed by W. S. Van Dyke and adapted from the 1912 novel *Tarzan of the Apes*, written by Edgar Rice Burroughs, this was the first sound film in the Tarzan series. The analysis of the formal elements of film is based on the dissertation of Marcelo Ribeiro (2008). Concerning the theoretical approach, we refer to the concept of “africanism” proposed by the Congolese philosopher Valentin-Yves Mudimbe (2019), the conception of “stereotype” defined by Homi Bhabha (2013) and Stuart Hall (2016), as well as the considerations on the ambivalence of racism in the process of building black identity discussed by Frantz Fanon (2020). Thus, we also discussed the ambiguity intrinsic to the representation of the primitive white man, historically incorporated into the figure of the character created by Burroughs.

Keywords: cinema and colonialism; colonial stereotype; racism; representation of Africa; Tarzan.

* Graduando no curso de História da Universidade Federal do Paraná. Email para contato: axdl.ferreira@gmail.com. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8742147448026058>.

A invenção da África por meio do fetichismo branco no cinema

O negro é um brinquedo nas mãos do branco; então, para romper esse círculo vicioso, ele explode. Não consigo ir ao cinema sem dar de cara comigo. Fico à espera de mim mesmo. No intervalo, pouco antes de o filme recomeçar, espero por mim mesmo. Os que estão na minha frente me observam, me espiam, me aguardam. É um negro-pajem que está vindo. O coração me revira a cabeça
(Fanon, 2020, p. 153)

INTRODUÇÃO

As imagens criadas no período da colonização e do imperialismo sobre os territórios e povos colonizados permanecem e são reproduzidas no imaginário ocidental até os dias atuais, mesmo que de formas reinventadas. A ideia de uma única África, um não-lugar, um único povo — desprovido de sua vasta diversidade étnica e cultural —, o contraste entre povos civilizados e atrasados, o racional contra o selvagem, são todas representações moldadas ao longo do tempo por meio dos veículos culturais do Ocidente.

Este processo de representações binárias e estereotipadas pode ser atrelado à estrutura colonial, discutida pelo filósofo congolês Valentin-Yves Mudimbe (2019), pois faz parte integrante dos projetos complementares da experiência colonizadora que buscaram manter as formas de organização e transformação das áreas não europeias em construtos fundamentalmente europeus. Ainda segundo Mudimbe (2019, p. 17-21), a dominação do espaço público, a reforma das mentes dos nativos e a integração de histórias econômicas locais à perspectiva ocidental foram elementos constituintes para tal empreitada. Para o autor, trata-se de um processo tributário de uma “metamorfose planejada”, construída a partir de uma reconhecida produção acadêmica europeia que, desde o final do século XIX até a década de 1950, propôs “regenerar” o espaço africano e seus habitantes.

Desse modo, os colonos e colonialistas pretendiam produzir sociedades, culturas e indivíduos marginalizados, caracterizando o processo de “invenção da África” para a epistemologia ocidental, fenômeno denominado por Valentin-Yves Mudimbe pelo conceito de “africanismo”. Certamente, a construção do imaginário sobre o continente africano não se limitou às produções escritas e iconográficas de antropólogos, missionários e ideólogos sobre o “Outro” colonizado, resultando na criação de imagens exotificadas sobre os africanos — imagens que circulavam desde o século XVI, a exemplo dos primeiros relatos de viagem tão populares no continente europeu.

Essa produção de conhecimento foi, e ainda é, amplamente difundida nas artes e veículos midiáticos, tal como o cinema que potencializou essas representações. Neste artigo, buscamos compreender como o cinema, enquanto mídia voltada para o grande

público e que surgiu no auge do imperialismo, ao final do século XIX, foi mobilizado nas décadas seguintes para criar e reproduzir imagens essencialistas da África e dos africanos em conformidade com os interesses coloniais.

De acordo com Ella Shohat e Robert Stam, o advento da película cinematográfica na década de 1890, cujas primeiras projeções são atribuídas a Edison e Lumière, coincide exatamente com o período de disputa pelo “espólio da África”, que eclodiu no fim da década de 1870; bem como as batalhas de *Rorke’s Drift*, entre britânicos e zulus, em 1879; a ocupação britânica do Egito, em 1882; a Conferência de Berlim, em 1884, responsável pelo desmembramento da África em “esferas de influência” europeias; o massacre de *síoux* em *Wounded Knee*, em 1890; além de outras incontáveis “desventuras imperiais” (Shohat, Stam, 2006, p. 141-142). Logo, é perceptível que houve uma verdadeira profusão de representações do “Outro” racializado e exótico, em contato com o Ocidente; veiculadas através do cinema no contexto histórico específico da partilha. Contudo, é preciso lembrar ainda que tais imagens foram e são perpetuadas mesmo após a descolonização, conforme discutiremos brevemente ao longo do texto.

Os filmes do início do século XX, ao representarem o continente africano como um “todo” e um não-lugar, tinham a intenção de mediar as relações entre colonizador e colonizado, além de levar àqueles que permaneciam na metrópole o “exótico” e “selvagem” africano por meio de suas representações estereotipadas. Tratava-se de um cenário de grandes fantasias coloniais, inclusive já manifestadas e consumidas através da literatura de Rider Haggard (*King Solomon’s Mines*, 1885), Edgar Wallace (*Sanders of the River*, 1911), Edgar Rice Burroughs (*Tarzan of the Apes*, 1912), e de Henry Morton Stanley (*How I found Living-stone*, 1872; *Through dark continent*, 1878; *In darkest Africa*, 1890).

Através da propaganda do “exótico” e “incivilizado”, o Ocidente afirmava falaciosamente a superioridade ontológica da Europa e dos Estados Unidos. Simultaneamente, transmitia seu pensamento racista sobre os povos colonizados, moldando o discurso colonial pela ambivalência da representação que se utiliza da dualidade da fixidez e do estereótipo. De acordo com Homi Bhabha (2013, p. 117-143), este primeiro conceito diz respeito ao signo da diferença cultural/história/racial e conota rigidez e ordem imutável como também desordem, degeneração e repetição demoníaca. O segundo, por sua vez, trata de uma estratégia discursiva, “uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre ‘no lugar’, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido” (Bhabha, 2013, p. 117). Estruturados dessa forma, os

A invenção da África por meio do fetichismo branco no cinema

discursos coloniais eram retroalimentados pelo africanismo, tal como discutido por Mudimbe, isto é, a imaginação ontológica da África através do viés analítico da epistemologia ocidental.

Entretanto, é preciso destacar que os estereótipos e o próprio africanismo não se reduzem meramente à criação de mentiras, assim como na perspectiva de Edward Said para com o conceito de “orientalismo”. Portanto, nosso objetivo aqui não é somente apontar as incorreções das imagens cinematográficas sobre a África e sobre os africanos, mas discutir as implicações discursivas destas representações para o colonialismo e o neocolonialismo, especialmente pela reprodução do racismo. Dessa forma, seguimos a orientação de Bhabha, que sugere uma leitura do discurso colonial deslocada do “imediato reconhecimento das imagens como positivas ou negativas para uma compreensão dos processos de subjetivação tornados possíveis (e plausíveis) através do discurso do estereótipo” (Bhabha, 2013, p. 118).

Assim, sem deixar de reconhecer a complexidade da concepção do estereótipo — enquanto parte integrante de um *regime de verdade* ocidental e um tipo de fetichismo —, iniciamos o artigo percorrendo a respeito das representações fílmicas da África. Para tanto, utilizamos principalmente a obra *Crítica da imagem eurocêntrica* de Ella Shohat e Robert Stam, estudo que se ampara na crítica brechtiana para destacar a politização dos meios de representação. Em seguida, para empregar os debates teóricos de Homi Bhabha e Stuart Hall sobre a dualidade fetichista do estereótipo, questionamos as representações da África e dos sujeitos africanos no filme *Tarzan, the Ape Man* (1932), dirigido por W. S. Van Dyke. Já os efeitos da representação cinematográfica sobre os indivíduos africanos e afrodiáspóricos são debatidos a partir das considerações sobre a ambivalência do racismo no processo de construção da identidade negra, apontada por Frantz Fanon.

O título escolhido neste artigo, *Tarzan, the Ape Man*, bem como as demais produções que levam a marca do personagem criado por Edgar Rice Burroughs entre diversas histórias em quadrinhos, filmes, seriados de televisão e romances, é sintomático dos essencialismos fetichistas aqui discutidos — especialmente pela ambiguidade inscrita na figura do primitivo homem branco.

A DEGRADAÇÃO RITUALIZADA DA ÁFRICA E DOS INDIVÍDUOS AFRICANOS NA CARTOGRAFIA MODERNA

De lugar supersticioso no imaginário medieval, passando a configurar uma terra primitiva, incivilizada e historicamente abandonada para os teóricos do iluminismo hegelianos e para os agentes coloniais do século XIX (Hall, 2016, p. 162), foram diversas as imagens que a Europa construiu sobre a África e seus habitantes ao passar dos séculos. Joseph Ki-Zerbo, na introdução do primeiro volume da coleção *História Geral da África* (2010), é categórico ao afirmar que já se passou o tempo dos mapas-múndi que representavam o continente africano resumidamente com a frase *Ibi sunt leones*, “aí existem leões”. Entretanto, devemos reconhecer que muitas outras “cartografias” estiveram e são presentes em prol da epistemologia ocidental ao também sintetizarem culturas e identidades africanas em suas representações, dentre elas o cinema.

Como articulação de uma nova fé na ciência, o cinema se via como ápice de um novo tipo de ciência interdisciplinar que podia dar acesso a “outro” mundo: podia fazer um mapa do planeta como um cartógrafo, relatar eventos como um historiador, escavar o passado como um arqueólogo e fornecer uma anatomia dos costumes de povos “exóticos” como um antropólogo. Em seu papel pedagógico, o cinema hegemônico prometeu apresentar o espectador ocidental às culturas desconhecidas, aquelas que viviam do “lado de fora” da história. O cinema tornou-se, assim, um mediador epistemológico entre o espaço cultural do espectador ocidental e o espaço das culturas representadas na tela [...] (Shohat, Stam, 2006, p. 139, *grifo nosso*).

Filmes como a trilogia *Sanders of the River* (1935), *Drums* (1938) e *The Four Feather* (1939) do cineasta Korda, bem como *Rhodes of Africa* (1936), *The Great Barrier* (1936), e *King Solomon's Mines* (1937) produzidos por Michael Balcon — títulos discutidos mais atentamente por Shohat e Stam —, não somente idolatravam a empreitada colonial quando foram lançados, como também serviam à contemplação voyeurística, fetichista e etnocêntrica das nações imperialistas.

Esse conjunto de representações essencializou, naturalizou e fixou a diferença colonial, pautada na ideia da animalização e infantilização dos indivíduos negros e africanos. Desse modo, o cinema procurava se afirmar enquanto uma evidência visual e incontestável das teorias racializadas vigentes, oriundas principalmente da antropologia e etnologia, que de outro modo não encontravam comprovação prática. Mais recentemente, contudo, o cinema continua a trazer imagens da África como um ambiente de perdição: lugar de guerras intermináveis e epidemias constantes, marcados pela instauração de regimes ditatoriais. Isso sem explorar profundamente as heranças coloniais que

A invenção da África por meio do fetichismo branco no cinema

contribuíram para o surgimento dessa forma de governo, obviamente. Logo, se antes o Ocidente pressupunha a "incivilidade" da África pela falta da razão, agora busca revelar esse mesmo "desvio" pela ausência da "democracia" ocidental.

Mas para compreender como tais representações operam, devemos nos atentar para a noção de estereótipo. O autor Stuart Hall (2016, p. 139-231) compreende os estereótipos como a gramática básica da representação dos discursos racializados. Discursos que abrangem um repertório não restrito aos sujeitos africanos, pois são analisados pelo autor em um quadro mais amplo: em torno da marcação da diferença e alteridade em questões de "raça", cor e etnicidade.

Esses regimes de representação, de acordo com Hall, são ainda ordenados conforme um painel de oposições binárias, obedecendo à lógica de "civilização" como um signo da "raça branca" e de "selvageria" como elemento inerente à "raça negra". Em relação aos brancos, pressupunha-se o desenvolvimento intelectual como o requinte, aprendizagem, conhecimento, crença na razão, presença de instituições desenvolvidas, governo formal, leis e "contenção civilizada" em sua vida emocional, sexual e civil, elementos associados à noção de "Cultura". Já aos negros, cabiam representações ligadas a tudo que fosse instintivo, como a expressão aberta da emoção e dos sentimentos em vez do intelecto, falta de "requinte civilizado" na vida sexual e social, dependência dos costumes e rituais e falta de desenvolvimento de instituições civis, elementos ligados à "Natureza" (Hall, 2016, p. 167-168).

Lógica esta que simplificariam uma dada realidade para torná-la apreensível no (e a partir do) Ocidente. Neste sentido, as produções cinematográficas que tomam a África como objeto,

[...] convidam o espectador para uma viagem temporal/espacial em uma cultura preservada pelo celulóide, celebrando de modo implícito a capacidade do cinema de promover espetáculo panorâmico e voyeurismo temporal. Citando a teoria de André Bazin, segundo a qual o cinema possui um "complexo de múmia", o modo como o desconhecido é capturado pelo cinema criou um lugar tanto para a antropologização quanto para a arqueologização populares. Muitas vezes, o espectador, identificando-se com o olhar contemplativo do Ocidente [...] consegue dominar, em um período de tempo notavelmente telescópico, os códigos de uma cultura estrangeira mostrada como simples, pouco consciente de si mesma e facilmente apreensível. Assim, o cinema reproduz um mecanismo colonialista através do qual o Oriente (representado como destituído de qualquer papel histórico ativo ou narrativo), torna-se, nas palavras de Said, objeto de estudo e espetáculo (Shohat, Stam, 2006, p. 165).

Mas é preciso destacar uma questão não debatida nas análises propostas por Ella Shohat e Robert Stam, apontada por Homi Bhabha, qual seja, o modo como este

“voyeurismo” do cinema está atrelado à concepção da representação do estereótipo enquanto fetiche. Ou seja, como a imagem da película permite ao mesmo tempo o reconhecimento da diferença, o desejo e o repúdio pelo personagem “Outro” representado.

O emprego do cinema como meio de comunicação de massa popularizou fantasias coloniais, discursos que não buscam apenas assegurar o domínio político do dominador em relação ao dominado ao apresentá-lo como “degenerado” — tal como poderíamos supor se adotássemos somente a crítica da arte para Brecht —, mas também denotam o desejo por uma semelhança/identificação frente a uma ausência. Tanto para o colonizador como para o colonizado, esse desejo é ameaçado pelas diferenças de raça, cor e cultura. Logo, podemos compreender que

O fetiche ou estereótipo dá acesso a uma “identidade” baseada na dominação e no prazer quanto na ansiedade e na defesa, pois é uma forma de crença múltipla e contraditória em seu reconhecimento da diferença e recusa da mesma. Este conflito entre prazer/desprazer, dominação/defesa, conhecimento/recusa, ausência/presença, tem uma significação fundamental para o discurso colonial. Isto porque a cena do fetichismo é também a cena da reativação e repetição da fantasia primária — o desejo do sujeito por uma origem pura que é sempre ameaçada por sua divisão [...] (Bhabha, 2013, p. 130, *grifo nosso*).

Através da recorrência dessas imagens estereotipadas, a empreitada colonial engendra “uma forma de degradação ritualizada” do Outro, conforme expressão de Stuart Hall, impedindo qualquer concepção do significante de “raça” a não ser em sua fixidez racista. Esse aspecto é debatido por Bhabha a partir da leitura de Fanon que ressalta o momento primário em que a criança se defronta com estereótipos raciais e culturais nas histórias infantis: “onde heróis brancos e demônios negros são apresentados como pontos de identificação ideológica e psíquica” (Bhabha, 2013, p. 131). Para além dos contos infantis, essa “metáfora teatral” racista se repete com a torrente de imagens produzidas pela indústria cinematográfica, *lugar de subjetivação* que permite realçar a diferença como um fato visível. Atuando pela repetição incessante, “sempre as mesmas histórias sobre a animalidade do negro”, diz Bhabha (2013, p. 134), o cinema preserva a cadeia contínua de significação bem-sucedida, necessária para a manutenção da crença no estereótipo e na alteridade.

Nas imagens audiovisuais sobre a África e povos africanos, podemos perceber como o continente foi e ainda é representado como um “palco de selvageria irrestrita, de canibalismo, de adoração ao diabo e de libertinagem” (Bhabha, 2013, p. 134), local de

A invenção da África por meio do fetichismo branco no cinema

escuridão. Exemplo disso poderia facilmente ser identificado na filmografia do gênero de terror ocidental. Entretanto, a partir das discussões até aqui realizadas, devemos ter em mente que tais caracterizações não são constituídas *apenas* pelo simples repúdio do “Outro”, tendo em vista a complexidade da noção de estereótipo que opera por múltiplas articulações.

O ato de estereotipar não é o estabelecimento de uma falsa imagem que se torna o bode expiatório de práticas discriminatórias. É um texto muito mais ambivalente de projeção e introjeção, estratégias metafóricas e metonímicas, deslocamento, sobre-determinação, culpa, agressividade, o mascaramento e cisão de saberes “oficiais” e fantasmáticos para construir as posicionais idades e oposicionais idades do discurso racista (Bhabha, 2013, p. 140).

Desse modo, podemos notar, mesmo através de imagens negativas, uma série de assimilações por meio das práticas discursivas que conduzem os estereótipos no cinema, caracterizando o jogo fetichista de “medo-desejo” do Outro. O *voodoo*, por exemplo, é frequentemente associado à crença na bruxaria ocidental e a elementos “diabólicos”, além de ter sido apropriado para a popularização da figura dos “zumbis”.

Essa forma de representar o *voodoo* não está presente apenas nas produções mais antigas, como o filme *Voodoo Woman* (Edward Cahn, 1957), pois persiste em séries recentes como *American Horror Story* (2014), *Chilling Adventures of Sabrina* (2020), ou, ainda, em animações como *The Princess and the Frog* (2009) dos estúdios Disney. Da mesma forma, o transe ritualístico de religiões africanas e afrodescendentes é geralmente equiparado no cinema às possessões sobrenaturais cristãs, necessitando dos mesmos rituais de exorcismo. Já a figura da múmia egípcia, popularizada a partir do romance *The Jewel of Seven Stars* (1903) de Bram Stoker — com a invasão britânica do Egito — e veiculada nas telas de cinema desde o filme *The Mummy* (1932) de Karl Freund, reproduz, em parte, a figura de Frankenstein.

Portanto, é possível compreender como a reprodução dos estereótipos é diretamente dependente do sistema de significação consolidado pelo africanismo e contribui para conservá-lo, pois as lentes empregadas para representar esse “outro” africano sempre fazem uso da ordem epistemológica ocidental. Os estereótipos denotam uma tentativa de reconhecer o diferente, partindo de si mesmo e negando a própria diferença, constituindo então um problema intrínseco à representação.

O estereótipo é, nesse sentido, um objeto “impossível”. Por essa mesma razão, os esforços dos “saberes oficiais” do colonialismo — pseudocientífico, tipológico, legal-

administrativo, eugênico — estão imbricados no ponto de sua produção de sentido e poder com a fantasia que dramatiza o desejo impossível de uma origem pura, não diferenciada. Sem ser ela mesma o objeto do desejo, mas sim seu cenário, sem ser uma atribuição de identidades, e sim sua produção na sintaxe do panorama do discurso racista, a fantasia colonial exerce um papel crucial naquelas cenas cotidianas a que Fanon repetidamente se refere (Bhabha, 2013, p. 139).

PELE BRANCA, MÁSCARAS ESTEREOTIPADAMENTE NEGRAS

O famoso “selvagem” homem branco que habita a África, personagem Tarzan, surgiu em 1912 nos romances do escritor estadunidense Edgar Rice Burroughs (1875-1950). Todavia, logo as aventuras de Tarzan também ganharam popularidade e espaço em outras mídias, dentre elas o cinema, cujo primeiro *filme data de 1918 (Tarzan of the Apes, sob direção de Scott Sidney)*. Apesar das diversas reencenações dessa estória, que já conta com um século de difusão, o fio condutor da trama se mantém substancialmente o mesmo: em uma África exótica e mal delineada, uma criança branca separada da “civilização” é criada de modo “tribal” por macacos, tornando-se ela própria bestializada até o momento de reencontro com a sua “raça”, quando desenvolve um romance com Jane, filha de um explorador colonial.

Neste tópico, propomos uma breve discussão sobre a presença dos estereótipos em *Tarzan, the Ape Man* (1932), o primeiro filme sonoro da série, dirigido por W. S. Van Dyke e produzido pela MGM (Metro-Goldwyn-Mayer). Filme sintomático das aproximações entre o cinema e a consolidação do imperialismo e colonialismo na África. Embora não tenhamos como objetivo aqui abordar todos os aspectos formais e técnicos que uma análise fílmica exigiria, é preciso, no entanto, destacar como a narrativa colonial se insere nas produções cinematográficas com elementos que extrapolam os enunciados e as imagens mais aparentes. Conforme orientação de Ella Shohat e Robert Stam,

Uma análise abrangente deve dar atenção às “mediações”: a estrutura narrativa, as convenções do gênero, o estilo cinematográfico. O discurso cinematográfico eurocêntrico pode se revelar não nos personagens ou no enredo, mas na iluminação, no enquadramento, na *mise-en-scène*, na música. [...] O cinema traduz tais relações de poder social em registros de primeiro plano e plano de fundo, elementos de dentro e fora da tela, fala e silêncio. [...] As perspectivas éticas/étnicas são transmitidas não apenas através do personagem e do enredo, mas também através do som e da música. [...] Nos filmes de aventura colonial, o ambiente e os “nativos” são ouvidos a partir da perspectiva dos colonizadores. Quando nós, os espectadores acompanhamos seus olhares sobre a paisagem de onde surgem os sons da percussão nativa, os sons geralmente são libidinosos ou ameaçadores. Em diversos filmes de Hollywood, os ritmos africanos se tornam significantes auditivos da selvageria que se aproxima, um modo abreviado de expressar a paranóia racial implícita na expressão “os nativos estão inquietos” (Shohat, Stam, 2006, p. 302-303).

A invenção da África por meio do fetichismo branco no cinema

Este uso dos elementos sonoros para criar um clima de “selvageria” ou “ameaça” é perceptível com um som de tambor desde a abertura do filme de Van Dyke e prossegue ao longo dos seus 99 minutos de trama. Também o grito do personagem Tarzan, iniciado em 1932 e tão popularizado nas produções posteriores, pode ser analisado por meio de sua intencionalidade técnica. O som que antecede a entrada de Tarzan em cena, com o qual o personagem consegue se comunicar com os animais selvagens e amedrontar os nativos africanos. Por meio desse grito, o homem-macaco caracteriza a sua força como rei da selva. Marcelo Ribeiro (2008) analisa que o grito de Tarzan significa a força e a vitória do personagem e do que ele representa, ou seja, como indivíduo branco que conquista e domina o espaço africano. Segundo o autor, seria indicativo, neste sentido, o fato de que

[...] o grito tenha sido fabricado tecnicamente, com a utilização de máquinas de registro de sons e sintetizadores, tornando-se um signo que o maquinário da filmografia de Tarzan repete constantemente. Como uma representação criada por artefatos miméticos e expressivos modernos, o grito de Tarzan representa ideologicamente o controle, a força e a vitória da modernidade sobre os animais, sobre a natureza e sobre a alteridade colonial (Ribeiro, 2008, p. 140).

Outro atributo formal da estrutura narrativa a ser destacado é a artificialidade da montagem que busca inscrever e ambientar o continente “africano” nas telas de *Tarzan, the Ape Man*. Ainda segundo Marcelo Ribeiro (2008, p. 149), o filme intercala filmagens em estúdio e filmagens em locação na África para compor sua narrativa, estas retiradas do arquivo que restou de *Trader Horn* (1931), também um filme dirigido por W. S. Van Dyke. Já as filmagens em estúdio foram gravadas na região do Lago Toluka, ao norte de Hollywood, e na Floresta Sherwood, ao oeste. Para tanto, foram também incluídas na montagem o uso de paisagens pintadas em painéis e placas de vidro, o plantio artificial da vegetação vindas dos trópicos e até mesmo a utilização de elefantes indianos. Logo, na costura de todos estes elementos no momento da montagem, a África surge “reinventada”, com signos externos pretensiosamente “africanos”.

Encenado em P&B, inicialmente a película segue a história de dois exploradores britânicos, James Parker (C. Aubrey Smith) e seu sócio Harry Holt (Neil Hamilton) no continente, sem especificar qualquer localidade. Na trama, a África é representada como uma grande selva, um só lugar, ou melhor, um não-lugar. Além de estabelecerem comércio com tribos africanas, os agentes coloniais procuram na região a Escarpa Maria, um lugar sagrado para os nativos por se tratar de um cemitério de elefantes, onde os colonos pretendem se apossar de toneladas de marfim. A filha de Parker, Jane (Maureen

O'Sullivan), se junta ao grupo para ter a mesma experiência do pai de viver “fora da civilização”, entusiasmada pelo “exótico da savana”, enquanto James afirma constantemente o seu desgosto pelo continente. Para Holt e Parker, a África é “um buraco maldito”. Tão logo Jane Parker se encontra com os nativos das tribos Wakumbas e Kabaranda, também reproduz o mesmo pensamento, satirizando seus costumes e vestes [Figura 01, 02 e 03].

Figura 1 - Fala da personagem Jane Porter ao entrar em contato com uma tribo africana para realizar comércio: “Todos os homens com o seu espanador. Quem são eles?”



Fonte: *Tarzan, the Ape Man*, 1932 (00:11:10)

Quando questionada por um funcionário do seu pai sobre o motivo de estar ali, “a este fim de mundo”, Jane responde que este “é um comentário perfeito da África”. Apesar disso, se sente maravilhada por se encontrar tão distante de Londres e confessa em outra passagem que se sente em casa, afinal a região é incorporada como parte do Império britânico. A personagem também afirma não acreditar na repulsa que Holt e Parker sentem da África, pois são “fortes e resistentes”. Logo, viver na África é visto como uma perfeita fantasia masculina e demonstração de virilidade.

A invenção da África por meio do fetichismo branco no cinema

Figura 2 – Comentário de Holt e Jane sobre o canto da tribo que os acompanham



Fonte: *Tarzan, the Ape Man*, 1932 (00:15:56)

Na expedição, o serviço braçal é desempenhado por nativos — a etnia não é mencionada —, os quais sofrem maus tratos rotineiros sob chicotadas para serem despertados do caráter “preguiçoso da raça”, como afirma o personagem Holt. Existe uma contraposição entre os sujeitos negros que realizam o trabalho servil e obedecem cegamente ao grupo no início do filme, de um lado, apesar da caracterização enquanto “preguiçosos”, e as tribos de “pigmeus” que aparecem ao final da trama, de outro, retratados como os vilões. Percebemos, assim, como os estereótipos veiculados pelo cinema não se reduzem a uma oposição rudimentar entre imagens positivas e negativas. Retomando Bhabha,

O negro é ao mesmo tempo selvagem (canibal) e ainda o mais obediente e digno dos servos (o que serve a comida); ele é a encarnação da sexualidade desenfreada e, todavia, inocente como uma criança; ele é místico, primitivo, simplório e, todavia, o mais escolado e acabado dos mentirosos e manipulador de forças sociais. Em cada caso, o que está sendo dramatizado é uma separação — entre raças, culturas, histórias, no interior de histórias — uma separação entre antes e depois que repete obsessivamente o momento ou disjunção mítica (Bhabha, 2013, p. 141).

No desenrolar da trama, todos os negros são descartados com mortes irrelevantes no enredo, restando apenas os colonos brancos e Tarzan (Johnny Weissmuller), o “bom selvagem branco”. O pai de Jane, Parker, cabe notar, também acaba por falecer ao final do filme, mas diferentemente dos nativos seu corpo é velado no cemitério dos elefantes, o lugar sagrado da estória, onde haveria as grandes riquezas de marfim.

Tarzan, o protagonista, é uma figura ambivalente nesse conto de aventuras e somente conseguimos compreendê-lo por meio da concepção do estereótipo étnico-racial enquanto fetiche, discutida anteriormente. Este branco incivilizado e primitivo ainda é capaz de ser, essencialmente, civilizado porque é branco. Apesar de carregar máscaras estereotipadamente negras — a imagem do indivíduo selvagem, exótico, bestializado, incapaz de formular e assimilar sentenças simples —, mantém sua pele branca, logo é passível de incorporar a figura de herói da trama e se relacionar com a mulher também branca, Jane. Esta atua em defesa de Tarzan quando Parker diz que ele não poderia ser tratado como um semelhante do grupo. Jane afirma seguramente sua contestação com a frase “ele é branco”.

Figura 3 - Membro da tribo dos Umbangis procura proteger a Escarpa Mutia. Jane Parker, aterrorizada, afirma logo depois que todos os indivíduos da tribo se parecem com “fantasmas demoníacos”



Fonte: *Tarzan, the Ape Man*, 1932 (00:18:28)

No filme, ao mesmo tempo que as marcas fantasiosas de negritude trazem a repulsa do Outro racializado, na figura dos nativos, também revelam o fascínio, mas por via da assimilação com o homem branco selvagem que incorpora contraditoriamente os estigmas que antes eram reservados aos negros. Tarzan domina a África sem nem mesmo precisar das “armas” ocidentais de conquista, lutando com leões com as próprias mãos. Desse modo, se torna um símbolo para a falaciosa supremacia racial branca do ocidente.

Vivendo livremente, sem apresentar códigos de conduta ou precisar obedecer às instituições do Ocidente, e despertando sua força quando bem lhe convém, até mesmo no encontro brusco com Jane quando a sequestra, Tarzan reflete a identidade desejada pelos

A invenção da África por meio do fetichismo branco no cinema

colonizadores: o homem branco hétero e ocidental dominante. Esse fetiche dos brancos pelo “Outro” negro, também se mostrava evidente para Fanon, o qual o denomina como um masoquismo.

Nos Estados Unidos, como podemos ver, o negro cria histórias nas quais lhe é possibilitado exercer sua agressividade; o inconsciente do branco justifica e aprecia essa agressividade; infltindo-a para si mesmo e reproduzindo, assim, o esquema clássico do masoquismo. Podemos agora estipular um marco. Para a maioria dos brancos, o negro representa o instinto sexual (não educado). O negro encarna a potência genital acima da moral e das proibições. As brancas, por sua vez, por obra de uma autêntica indução, vislumbram regularmente o negro junto à porta impalpável que se abre para o reino dos sabás, das banacanais, das sensações sexuais alucinantes... (Fanon, 2020, p. 189).

No rapto de Jane, inicialmente tratando-a com agressividade, chegando a arrancar partes de sua vestimenta, Tarzan está longe de ser condenado como a imagem do “negro estuprador da mulher branca”, popularizada no filme *The Birth of a Nation* (1915) de D. W. Griffith, por exemplo. Pelo contrário, exatamente por sua força e agressividade a conquista. Dessa forma, o espectador, também branco e que desejar agir com este comportamento violento, atribuído pelos próprios brancos hipocritamente aos negros, enaltece o personagem que não é julgado da mesma forma. Devido à cor da pele, Tarzan se mantém seguramente o herói da narrativa. No desfecho, resgata o grupo de exploradores “indefesos”, tornados prisioneiros de uma tribo de “pígmios”, que são retratados de modo diabólico e também satirizante. Assim, recebe o amor da donzela branca que de início intimidara.

Seguramente, podemos concordar com a tese do antropólogo Marcelo Ribeiro (2008), o qual afirma que a filmografia de Tarzan, em suas múltiplas reencarnações, enquadra um “zoológico imagético”, capaz de realizar a inscrição do nome África ao buscar reforçar a relação de alteridade entre colonos e colonizados.

Um zoológico humano imagético enquadra “os nativos” como objetos de um olhar fílmico que não é o deles. A mesma maquinaria que (re)produz, performativamente, a diferença entre humano e animal também (re)produz, performativamente, a diferença colonial, embora a operação que traça cada uma dessas fronteiras não seja a mesma e não tenha os mesmos efeitos (Ribeiro, 2008, p. 110).

A partir da repetição incessante de objetos de conquista colonial nas produções cinematográficas de Tarzan e o contraste dessas imagens com signos “africanos” — reais ou fantasiados —, a empresa colonial procurou obter a legitimidade de sua ação imperialista. Para tanto, moldou a construção de olhares e dicotomias racializadas, que

mantêm a branquitude como parâmetro de civilização e humanidade. Mesmo o primitivismo de Tarzan é distante do suposto primitivismo do homem negro, pois a categoria de homem branco demarca a sua consequente regeneração, permitindo uma relação de solidariedade e assimilação com os agentes coloniais.

Recuperando o conceito de africanismo de Mudimbe, podemos perceber como o cinema, para além da discussão entre objetividade e subjetividade, também se enquadra como um meio técnico de veiculação capaz de elaborar e reproduzir as condições necessárias para que os discursos sobre a África façam sentido na epistemologia colonial. Discursos carregados de exotismo, incivilidade e selvageria, que justificariam a intervenção da máquina colonizadora e imperialista. Através da representação essencialista e estereotipada da África, narrativas cinematográficas como a de *Tarzan, the Ape Man* buscaram amparar qualquer leitura possível de todo o continente africano e dos povos colonizados — despossuídos de toda a sua diversidade. Paralelamente, também possibilitaram o fetichismo branco ocidental para com a imagem do homem branco que domina a natureza e os nativos das áreas conquistadas através de sua própria força e virilidade — apenas outra fantasia colonial.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

artigo discorremos a respeito dos estereótipos reproduzidos pelo cinema de modo a demonstrar como foram capazes de estabelecer uma *violência simbólica* para com o Outro racializado, especialmente na inscrição do nome “África” carregado de diversos estigmas. Tal elemento revela também como o poder não está atrelado apenas à coerção física direta e à exploração econômica. Conforme declara Stuart Hall (2016, p. 193), o poder também se manifesta pelo simbólico, incluindo o poder de representar alguém ou alguma coisa de certa maneira, seguindo um determinado “regime de representação”. Desse modo, os estereótipos, elementos-chave para o exercício dessa opressão, são ainda dependentes da construção de conhecimento sobre o “Outro” colonizado, mas sempre diante da epistemologia ocidental.

Imagens estereotipadas enraízam-se através do racismo herdado do período colonial e imperialista. Por meio de repetições contínuas em diversas mídias voltadas ao grande público, como o cinema que surgiu no auge deste último sistema, essas imagens se consolidam e se mantêm atualmente, mesmo com conotações mais sutis na ordem

A invenção da África por meio do fetichismo branco no cinema

neoliberal. As histórias de Tarzan, encenadas por quase um século, tornam-se, então, um exemplo claro do que buscamos discutir.

Todavia, reforçamos que estes estereótipos não afetam apenas os indivíduos africanos, objeto inicial de análise neste artigo, pois também marcam a diferença pela categoria da cor. Na atual modernidade pós-colonial, estereótipos étnico-raciais são especialmente devastadores para as identidades afrodiaspóricas, como aponta Fanon em *Pele negra, máscaras brancas*. Além do processo de internalização das imagens racistas por sujeitos negros, tais representações preparam as crianças brancas para o encontro com esse “Outro” desde cedo, o que resulta no amedrontamento inicial: “— Olhe o negro!... Mamãe, um negro!” (Fanon, 2020, p. 129).

FONTES PRIMÁRIAS

TARZAN, *the Ape Man*. Direção: W. S. Van Dyke. Produção: Metro-Goldwyn-Mayer. Estados Unidos: Loew's Inc., 1932. (99 min.).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, Apicuri, 2016.

KI-ZERBO, J. (Ed.). *História Geral da África. Vol. I. Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, 2010.

MUDIMBE, V. Y. *A invenção da África: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento*. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.

RIBEIRO, Marcelo Rodrigues Souza. *Da economia política do nome de “África”: a filmografia de Tarzan*. 2008. 265 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) — Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008. Disponível em: <<http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/91939>>. Acesso em: 20 fev. 2022.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. Trad. Marcos Soares. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

Recebido em: 22/02/2022

Aprovado em: 06/03/2023