

# Análise estrutural-dinâmica de «Tarzan of the Apes» de Edgar Rice Burroughs – I

JOSE GABRIEL PEREIRA BASTOS  
LUIS SOCZKA \*

## 1. INTRODUÇÃO

Este trabalho situa-se no âmbito de uma pesquisa mais vasta, em que nos propomos demonstrar que: a) uma *análise de texto* consiste, em *simultâneo*, numa análise dos meios de expressão que veiculam a significação (*análise estrutural*) e numa análise das problemáticas psicológicas de elaboração dos conflitos e da busca de prazer, em relação às quais cada texto constitui uma nova «cena» (*análise dinâmica*); b) uma *análise estrutural-dinâmica* surge como elucidativa aos três níveis da sua sobredeterminação (individual, cultural e universal), permitindo, para além da interpretação do texto, estabelecer conhecimentos relativos ao(s) seu(s) autor(es), à época e cultura em que se integram, e levantar novos problemas às diversas áreas da psicologia; e, c) uma análise deste tipo pode ajudar a propor hipóteses relevantes, ou a fundamentar hipóteses já propostas, relativamente aos universais, ou invariantes, estruturais e dinâmicos do pensamento que interessam à psicologia geral. No presente artigo situar-nos-emos apenas naquele primeiro nível de pesquisa.

\* J.G.P.B. é Psicólogo, Professor no I.S.P.A. e Assistente na Faculdade de Letras de Lisboa; L.S. é Psicólogo e Professor no I.S.P.A. Este trabalho foi apresentado de forma mais desenvolvida no âmbito da Licenciatura em Ciências Etnológicas e Antropológicas (Antropologia do Simbólico), do Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas, 1976-1977.

Tentámos já demonstrar noutros lugares (Bastos e Soczka, 1976; Bastos, 1978) que os elementos essenciais para a definição das condições de uma análise estrutural-dinâmica do discurso se encontram reunidos nos textos freudianos iniciais (Freud, 1900, 1901, 1905, 1907, 1908, 1911, 1916, 1919).

## 2. MATERIAL E MÉTODO

### a) Material

*O material utilizado foi, neste caso, o romance de Edgar Rice Burroughs (1875-1950), Tarzan of the Apes, escrito de 1-12-1911 a 14-5-1912 e publicado pela primeira vez na revista All-Story, de Outubro de 1912. Em 1914 foi publicado em livro, por A. L. McClurg & Co., de Chicago.*

*Na nossa análise socorremo-nos fundamentalmente das edições portuguesas de 1971 e 1976 (Tarzan dos Macacos, Portugal Press, Lisboa, tradução de Raul Correia), bastante mais fiéis ao original do que a de 1958 (Tarzan, Filho das Selvas, Editorial Minerva, Lisboa, tradução de Vasco Belmonte), e controlámos o texto a partir da edição americana de Ballantine Books Inc., Nova Iorque, 1969<sup>1</sup>.*

<sup>1</sup> Ao Sr. Roussado Pinto e a D. Zaida Pinto, proprietários de Portugal Press, queremos agradecer a amável colaboração, nomeadamente a cedência do original americano anotado por Raul Correia, assim como os úteis esclarecimentos que nos forneceram acerca do impacto destas edições entre o público português.

Não tentaremos teorizar aqui os caminhos oblíquos da nossa curiosidade por esta obra. Bastará que se diga que ela nos surge no panorama da produção novelística e romanesca do século XX com uma conspicuidade ímpar. Setenta anos depois de ter sido parido pela imaginação de Burroughs, Tarzan ainda pula de árvore em árvore, e mobiliza há três gerações o interesse de crianças e «adultos» de todas as idades e camadas sociais. Ainda em 1971 as suas aventuras ocupavam a cimeira dos best-sellers em França, e os dados referentes ao início da década prestes a terminar diziam-nos o seguinte: «Vinte e sete romances ou recolhas de novelas de 1912 a 1964, traduzidas em 31 línguas ou dialectos, para além de Braille e do Esperanto, e vendidos acima dos 60 milhões de exemplares; quarenta e dois filmes difundidos numa centena de países entre 1918 e 1971; mais de 12 000 bandas desenhadas aparecidas dia após dia a partir de 1929; várias centenas de emissões de rádio difundidas entre 1932 e 1954; 58 filmes especialmente rodados para a televisão de 1966 a 1968» (Lacassin, 1971).

Isto, sem contar com os milhares de plágios e variantes: 140 livros usando Tarzan como herói e outros 55 criando heróis paralelos, 19 filmes piratas proibidos por Burroughs Inc. (dos quais 10 indianos, 1 soviético, 1 checoslovaco, 1 chinês, 2 italianos e 1 jamaicano), etc.

Cabe pois interrogarmo-nos sobre o extraordinário fascínio que este cenário e este personagem exercem há setenta anos.

O que faz com que Tarzan ainda mexa? Mera publicidade? Mera demonstração do poder dos media? Mas então porquê Tarzan e não Mandrake, Rip Kirby, Sherlock Holmes, Texas Jack, Lone Ranger, Superman ou o Capitão Marvel? Tratar-se-á tão-somente da nostalgia dos espaços e cenários naturais que leva os homens das florestas macro-urbanas de betão e aço a fugir do quotidiano através da selva e do Tarzan de Burroughs? Compensação pequeno-burguesa através do onnipotente «rei das selvas»?

Aparentemente satisfatórias, estas respostas podem fazer-nos encalhar na placidez morna das não-respostas. As respostas mais óbvias são, do ponto de vista analítico, o mais das vezes, formas de não responder. Foi com o objectivo de não nos deixarmos iludir por essas aparências de resposta que deitámos Tarzan no divã.

É claro que esta análise do texto de Burroughs pode parecer incompreensível a quem não tenha do romance conhecimento. Apresentamos em seguida um pequeno resumo da his-

tória, que de forma alguma poderá substituir a leitura prévia de Tarzan of the Apes, mas que realça os passos fundamentais da narrativa.

#### b) Resumo do romance Tarzan of the Apes

A história começa com o embarque do inglês John Clayton, Lord Greystoke, e de sua mulher Alice, no veleiro Fuwalda, com destino a África, onde o jovem e recém-casado lorde iria cumprir uma delicada missão diplomática.

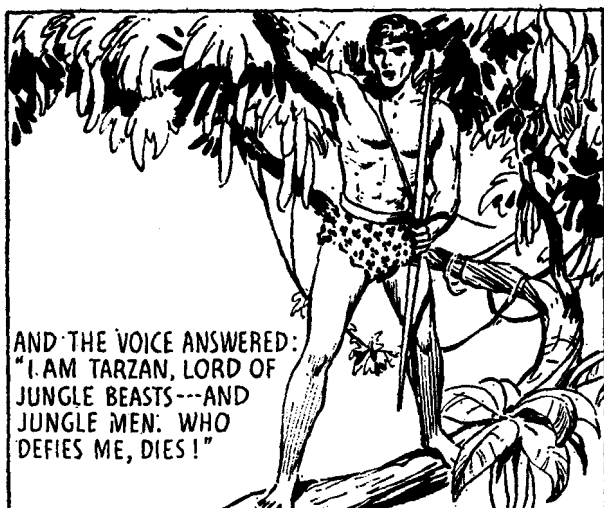
A bordo do Fuwalda os Clayton tomam conhecimento com a rudeza e desumanidade do capitão e dos seus oficiais, que dão azo a um motim bem sucedido e liderado por um marinheiro, Black Michael, que John defendera contra a fúria do capitão Billings. Black Michael poupa a vida ao casal e desembarca os Clayton num porto perdido da costa ocidental da África, algures no golfo da Guiné, na costa norte de Angola ou Cabinda, segundo as indicações explícitas no próprio texto.

Abandonados na selva inhóspita, os Clayton constroem uma cabana que se tornará doravante o seu lar, de uma segurança e solidez à prova das investidas das feras que por ali abundam.

Meses depois, Clayton é atacado por um gigantesco antropóide e Alice salva-lhe a vida, matando o animal. O choque condu-la à loucura, e nessa mesma noite nasce um bebé, que será mais tarde conhecido pelo nome de Tarzan.

Na proximidade da cabana dos Clayton vivia uma tribo de grandes macacos antropóides, cujo chefe, Kerchak, se distinguiu pela sua força, ferocidade e despotismo. Um dia, o macho dominante, num acesso de fúria, provoca a morte do filhote de Kala, uma das fêmeas de Tublat. Dirige-se, em seguida, com outros companheiros, para a cabana onde Alice Clayton acabara de expirar. Clayton, em desespero, esquecera-se de fechar a sólida porta e a morte surpreende-o pela mão de Kerchak. O bebé é salvo in extremis por Kala, que o adopta e lhe põe o nome de Tarzan, o que na linguagem dos antropóides (que Burroughs desenvolverá com lógica impecável até ao 27.º volume) significa «pele branca» (de Tar — branco e zan — pele). O cadáver do filho de Kala é colocado por esta no berço de Tarzan.

Tarzan cresce portanto como um macaco na tribo dos macacos, e a isso se deve o extraordinário desenvolvimento das suas capacidades motoras, da sua força física e o apuramento dos seus sentidos. Tarzan é um filho das selvas e reconhece-se macaco entre os macacos, tendo esquecido tudo o que passara durante o primeiro ano de vida, quando é adoptado por Kala, que considera sua mãe. Kala protege Tarzan-criança como seu filho, contra as iras de Kerchak



AND THE VOICE ANSWERED:  
"I AM TARZAN, LORD OF  
JUNGLE BEASTS---AND  
JUNGLE MEN: WHO  
DEFIES ME, DIES!"



Tarzan na banda desenhada: Hal Foster (1936) e Russ Manning (1968)

e os ciúmes de Tublat. Na selva, além de Kala, o único amigo de Tarzan é Tantor, o elefante.

O acaso conduz Tarzan (aos 10 anos) à cabana, e a sua insaciável curiosidade permite-lhe descobrir o mecanismo do fecho da porta, o que lhe franqueia a entrada no espaço que ignora ser o seu lar original. Na cabana, Tarzan descobre múltiplos tesouros: ferramentas, livros, roupas, móveis, malas, os mais estranhos objectos que até então se lhe haviam deparado. De especial importância no desenrolar da história serão a faca de mato, que outrora pertencera a Lord Greystoke, e os livros para crianças.

A faca permitir-lhe-á afrontar e vencer inimigos poderosos, como Bolgani, o gorila, sobre o qual essa criança de 10 anos sai vencedora num combate corpo-a-corpo, na própria noite em que se retirava da cabana onde entrara horas antes pela primeira vez. Mais tarde chegará a vez de Sabor, a leoa, e de Numa, o leão, que repetidamente morrerão às suas mãos.

Os livros ilustrados permitir-lhe-ão aprender sozinho a decifrar esses mágicos sinais a que ele chamava insectozinhos e a que nós chamamos letras. Aos 17 anos, já lia a cartilha, e compreende que é diferente dos macacos, porque é um homem, um ser de outra espécie. Deixa então de se envergonhar do seu corpo nu e de um rosto onde um nariz estreito e uns lábios finos lhe tinham outrora surgido como o cúmulo de uma fealdade aferida pelo único padrão de beleza que conhecia—os rostos dos antropóides. Após a cartilha vem o dicionário: «com a ajuda do grande dicionário e a activa inteligência de uma mente sã, dotado, por herança, de um poder de raciocínio acima da média, argutamente adivinhava muita coisa que não podia realmente compreender, e era frequente que as suas hipóteses correspondessem à verdade ou estivessem muito perto delas» (p. 75).

Em noites de lua cheia a tribo de Tarzan celebra o rito do Dum-Dum, um cerimonial selvagem onde os macacos dançavam ao som de tambores de guerra e se entregavam a rituais canibalescos. Foi numa dessas noites que Tarzan se estreou como herói, desafiando e liquidando Tublat, que atacava Kala, com o auxílio da preciosa faca de Lord Greystoke.

Quando Tarzan tem 18 anos, a paz secular da selva é perturbada pela chegada intempestiva de uma tribo de negros canibais, que se revelam aos olhos de Tarzan como seres cruéis, mais ferozes e selvagens do que todos os animais que ele conhecera até então.

É justamente Kulonga, o filho de M'bonga, o chefe da tribo, que mata Kala com flechas envenenadas, e desperta com esse acto em Tarzan sentimentos de vingança até então ignorados.

Após matar Kulonga, Tarzan transforma-se no fantasma impiedoso que assombra a aldeia. Mas é também a aldeia que lhe dá acesso a armas desconhecidas e eficientes, como o arco e as flechas, as lanças, bem como às roupas (uma tanga de pele de antílope) que ele associa ao seu próprio estatuto de homem.

É neste contexto que o herdeiro dos Greystoke liquida o seu rival de sempre, Kerchak, o chefe dos macacos, tornando-se assim, por seu turno, rei dos macacos. A tribo encontra a paz e a abundância, conduzida por Tarzan e a vida decorre sem incidentes. A única excepção a esta regra é a revolta de Terkoz, filho de Tublat, que é vencido e exilado por Tarzan.

Quando Tarzan tem 20 anos vê pela primeira vez homens brancos. Um barco, o Arrow, lança ferro na baía em que, havia duas décadas, tinham desembarcado os Clayton. A tripulação amotinara-se por causa de um tesouro que estava a bordo, e a expedição

americana que o descobrira é abandonada ali mesmo pelos amotinados, comandados por um marinheiro com cara de rato chamado Snipe. Este, já anteriormente ferido pela lança de Tarzan (que assim salva o seu primo e duplo civilizado, W. C. Clayton), encontrará a morte às mãos de outro amotinado, Tarrant, e será enterrado sobre a arca do tesouro.

Os membros da expedição eram um arqueólogo, o Professor Porter, o seu assistente Samuel Philander, um amigo, Cecil Clayton (sobrinho de Lord Greystoke, seu herdeiro actual e primo de Tarzan), Jane Porter (filha do professor) e a negra Esmeralda (criada dos Porter).

Tarzan intervém repetidamente para proteger e salvar estes seus irmãos de raça, e apaixonou-se por Jane. Um dia esta é raptada por Terkoz e Tarzan salva-a, matando o antropóide em combate singular. Jane apaixonou-se por este semideus que andava por ali tão oportunamente seminu a salvar toda a gente.

Entretanto arriba à costa um barco de guerra francês que capturava os sobreviventes da tripulação amotinada, e logo se organiza uma expedição para procurar Jane, comandada pelo tenente D'Arnot.

Jane e Tarzan iam já a caminho da costa quando os negros atacam a coluna de expedicionários e aprisionam D'Arnot. Tarzan regressa, salva D'Arnot de ser tragado pelos canibais, trata-lhe das múltiplas feridas e quando este se encontra em condições de ir até à baía verificam que os barcos já tinham partido.

Tarzan, entretanto, descobrira o tesouro do Professor Porter, subtraíra-o aos amotinados e pusera-o em lugar seguro — a clareira do Dum-Dum, precisamente aquela onde Tarzan construira o abrigo para onde levava Jane Porter.

D'Arnot, agradecidíssimo ao seu estranho amigo, ensina-o a falar francês e começa a civilizá-lo. A leitura do Diário de Lord Greystoke revela-lhe as origens fidalgas do homem-macaco, e partem a caminho da civilização, com Tarzan cheio de saudades de Jane e disposto a atravessar montes, vales e oceanos para se reunir a ela. Diga-se de passagem que o facto de Tarzan saber escrever inglês mas não falar nada que se parecesse com língua de gente impediu a expedição Porter de associar o nome de Tarzan (com que ele assinava as suas missivas e até uma declaração de amor a Jane) com o selvagem que os salvara a todos.

A situação financeira dos Porter na América não era brilhante. Canler, um indivíduo pouco escrupuloso que financiara a expedição, exigia agora como pagamento a mão de Jane Porter, a quem Clayton já fizera igualmente declarações. Jane, porém, amava Tarzan, e não aceitava nenhuma das propostas.

É no preciso momento em que Canler tenta forçar uma solução, já à beira do «sim» de Jane que salvaria a honra do Professor Porter, que Tarzan in-

tervém, agora transformado num civilizado francês, impecavelmente vestido e cheio de boas maneiras e frases buriladas. O que não o impede de dar uma tarefa em Canler.

Devolve então o tesouro ao professor, salvando a situação financeira da família. E declara-se de viva voz a Jane: «Agora está livre, Jane — disse ele — e eu venho através das idades, surgindo do passado vago e distante, da caverna do homem primitivo, unicamente à sua procura. Por si atravessei os oceanos e os continentes. Por si, serei o que quiser que eu seja. Saberei torná-la feliz, Jane, na vida que conhece e de que gosta. Quer casar-se comigo?»

Hélas, Jane era mulher de palavra, e o seu amor por Tarzan não a levaria a quebrar a promessa de casamento que acabava de fazer a Clayton. Diz que não.

É nesse momento que chega um telegrama de Paris, onde D'Arnot encarregara a polícia de investigar as origens de Tarzan. Umhas impressões dígitalas que Lord Greystoke imprimira no Diário com os deditos do filho provam que Tarzan já não é um simples homem-macaco mas sim o herdeiro de um título e de uma fortuna.

Tarzan recusa-se a proferir a palavra que liquidaria a situação do seu primo, o homem que iria desposar a Jane que ele amava. Parte sozinho, afirmando-se filho de Kala, a macaca.

### c) Método

Aplicámos a metodologia estrutural-dinâmica descrita por Bastos (1978), e anteriormente aplicada por forma parcial em Bastos e Soczka (1976).

Para melhor compreensão dos conceitos utilizados, remetemos para o primeiro daqueles trabalhos, cuja consulta aconselhamos como momento prévio à abordagem do presente trabalho.

## 3. APLICAÇÃO DO MÉTODO DE ANÁLISE ESTRUTURAL-DINÂMICA A TARZAN OF THE APES

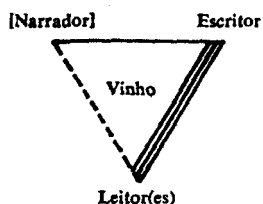
Ser-nos-ia impossível retomar aqui a extensa análise (que publicaremos em breve sob a forma de livro) realizada a partir da aplicação da metodologia estrutural-dinâmica à obra *Tarzan of the Apes*, com que Burroughs inicia as aventuras de Tarzan.

Limitar-nos-emos, assim, a apresentar aspectos parciais dessa análise, por nós considerados

QUADRO I

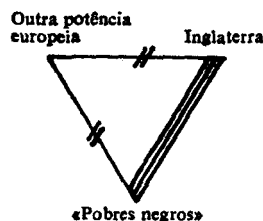
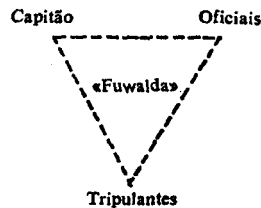
SEQUÊNCIA DE TRIANGULAÇÕES DO CAPÍTULO I DE *TARZAN OF THE APES*

Código | Ligação, apoio, cooperação      Cooperação conflitual      Conflito  
 ----- Relação não-definida      (H) Herói      (T) Testemunha      [ ] Personagem ausente



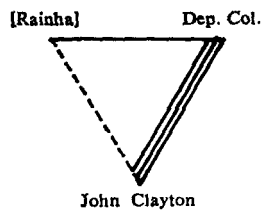
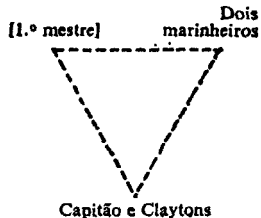
1. O autor introduz o leitor na narrativa, explicitando as suas fontes: um narrador ausente (= [~]), que sob a influência do vinho lhe relatara a história.

7. No *Fuwalda*, a tripulação é composta por oficiais «rudes e violentos», pelo Capitão «competente, mas feroz» e pelos tripulantes («escória do mar, criminosos fugidos à forca, rufiões de todas as raças e nações»).



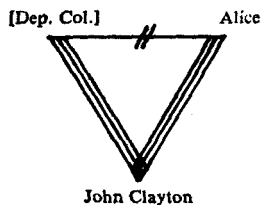
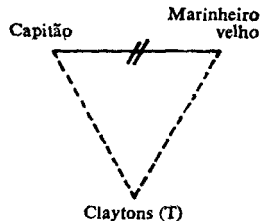
2. A Inglaterra e outra potência europeia são opostas entre si (bom-mau) no modo como se relacionam (protecção-exploração) com os «pobres negros» das margens do Congo.

8. Na manhã do segundo dia, dois marinheiros estavam a lavar o convés do *Fuwalda*, o primeiro-mestre encontrava-se de serviço e o capitão detivera-se a falar com John Clayton e Lady Alice.



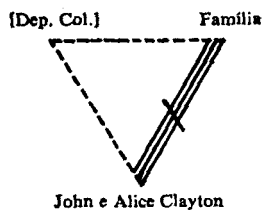
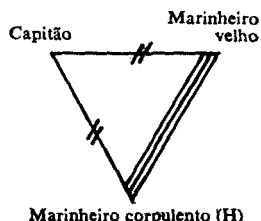
3. O Departamento Colonial (em cujos registos a história é suposta ter sido confirmada) envia John Clayton para fazer uma «investigação completa», ao «serviço da Rainha».

9. O capitão voltou-se para se afastar de Lord e Lady Greystoke (...) tropeçou no marinheiro e caiu ao comprido no convés (...) a cara congestionada pela raiva e pela humilhação (...). Levantou-se e com um tremendo soco derrubou o marinheiro.



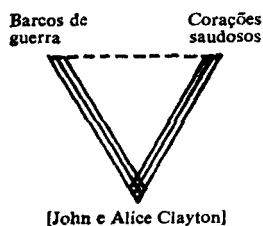
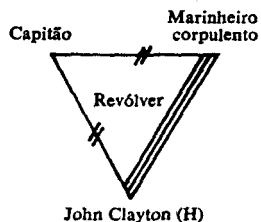
4. John Clayton «ficou ao mesmo tempo contente e perplexo». A preferência parecia-lhe ter o aspecto de uma bem merecida recompensa (...) mas por outro lado, tinha casado três meses antes com Miss Alice Rutherford. Por amor dela teria recusado a nomeação, mas ela não o consentiu.

10. O outro marinheiro não era velho nem baixo; ao ver o companheiro cair, lançou-se sobre o capitão e aplicou-lhe um soco violento.



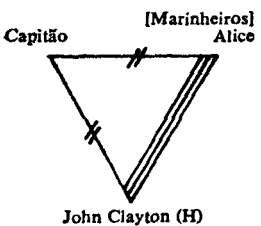
5. Mãe, e irmãos, irmãs, tias e primos manifestaram várias opiniões sobre o assunto, mas (...) numa luminosa manhã de Maio de 1888 (...) embarcaram em Dover a caminho de África.

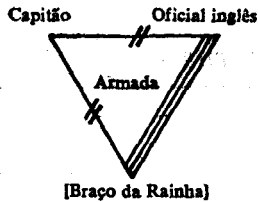
11. O capitão fez-se lívido, tirou o revólver do bolso e disparou à queimadura. A bala acertou-lhe numa perna, porque John Clayton batera no braço do capitão.



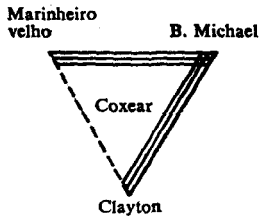
6. Barcos de guerra britânicos percorrem o Atlântico Sul em busca deles ou do pequeno veleiro (...). Os destroços encontrados convencem o mundo de que se haviam perdido, embora a esperança persistisse em corações saudosos durante muitos anos.

12. Houve uma troca de palavras entre Clayton e o capitão, em que aquele declarou claramente que lhe repugnava a brutalidade com que os marinheiros eram tratados e que não suportaria cenas enquanto Lady Alice estivesse a bordo.

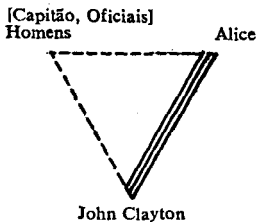




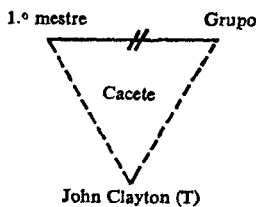
13. O *capitão* (...) deu meia volta, não se atrevia a hostilizar um *oficial inglês*, porque o poderoso *braço da Rainha* manobrava um instrumento de castigo — a Armada Britânica.



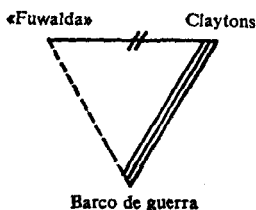
14. Os dois marinheiros levantaram-se, o mais velho amparando o camarada ferido. *Black Michael* voltou-se para Clayton com uma palavra de rude agradecimento (...) e afastou-se a coxear.



15. Não voltaram a ver o homem durante vários dias e o *capitão* não lhes concedia mais que monossílabos contrariados. *John Clayton* e *Lady Alice* tomavam as suas refeições no camarote do capitão, mas este arranjava-se de maneira a que os seus deveres o impedissem de comer ao mesmo tempo que eles. Os outros oficiais fugiam a qualquer contacto. O facto isolava-os da vida do pequeno veleiro.

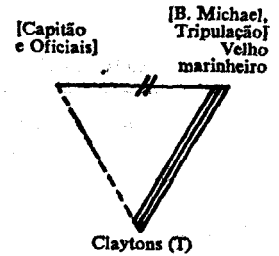


16. No segundo dia depois de *Black Michael* ter sido ferido, Clayton chegou ao convés a tempo de ver o corpo inerte de um *tripulante*, levado para baixo por quatro dos seus camaradas, enquanto o *primeiro-mestre*, empunhando um pesado cacete, olhava ferozmente para o grupo.

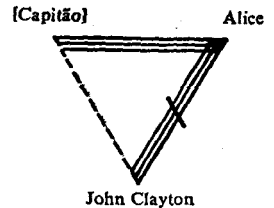


17. Clayton não fez perguntas e no dia seguinte, quando o grande vulto de um *navio de guerra*, inglês, surgiu no horizonte, esteve decidido a que *Lady Alice* e ele fossem levados para bordo (...). O óbvio ridículo de um tal pedido tornou-se bruscamente flagrante... atribuiriam o seu desejo a cobardia.

18. Era o meio da tarde quando o velho marinheiro disse em voz baixa: «Vai haver sarilho... o capitão e os oficiais têm aleijado metade da tripulação. *Black Michael* não é homem para se ficar... Tenha cuidado e não fale.»



19. «Deves avisar imediatamente o *capitão*, *John*...». «Só tens um dever... Avisar as autoridades constituídas.»

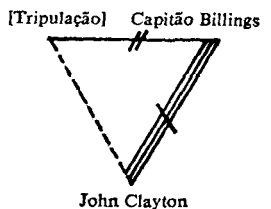


— «Tu não compreendes, querida... É em ti que estou a pensar e o meu primeiro dever é esse.»

— «O dever é o dever, *John*. Eu não seria digna de ter casado com um lorde inglês...»

— «Seja como queres, então...»

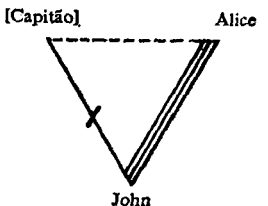
20. «Os homens preparam um motim...» (*John Clayton*).



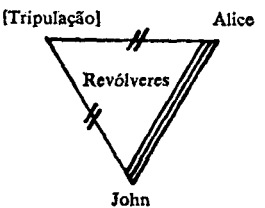
«É mentira, rugiu o capitão...»

«Capitão Billings, é um verdadeiro asno» — deu meia volta e afastou-se.

21. «Creio que poderia ter poupado palavras e fôlego» (diz *John* a *Alice*).

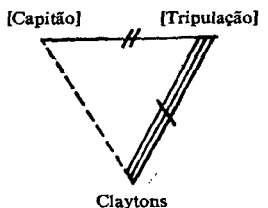


22. «O primeiro passo será verificar os meus revólveres.» Uma busca revelou que nada tinha sido levado, a não ser os dois revólveres de Clayton.



«Exactamente as coisas que eu mais desejava que tivessem deixado... «Vamos manter-nos no meio da estrada.»

23. Clayton e a mulher viram um pedaço de papel que aparecia debaixo da porta... um aviso para não se queixarem... sob pena de morte.



ilustrativos da rentabilidade e da operacionalidade da metodologia proposta.

- a) *A triangulação como malha textual e como estrutura fundamental do código de relações interpessoais*

O trabalho de isolar as situações triangulares, simbólicas ou dinâmicas, que subjazem à espessura do texto, permite-nos encontrar a narrativa como uma sequência de transformações composta por mais de duas centenas de estruturas deste tipo, que englobam a totalidade da informação aí contida.

Para fins ilustrativos, sintetizamos no quadro I a sequência de triangulações que compõe o capítulo I.

Embora este tipo de codificação possa, num ou noutro caso, levantar incertezas, parece fora de dúvida o bem fundamentado da análise do texto visto como uma sequência de situações triangulares.

As dúvidas, a nível da codificação, são de dois tipos:

- a) Respeitantes à *deteção dos pólos* constituintes de algumas triangulações menos evidentes, ou que podem ser desdobradas (o que se reflecte no quantitativo de triangulações codificadas);

- b) Decorrentes da *ordenação dos pólos*, de acordo com um código estabilizado, que vai resultando da própria prática dessa ordenação.

Do quadro II podemos retirar que cada pólo agrupa um conjunto heterogéneo de funções.

Prosseguiremos com uma primeira análise das triangulações, seleccionando algumas *triangulações simbólicas*, cujas características veremos adiante, e passaremos depois à análise de algumas das *triangulações dinâmicas* cuja recor-rência é mais acentuada no texto [nomeadamente as que se organizam através das funções: A) Agressor; B) Vítima e C) Herói, ou Testemunha].

- b) *Triangulações simbólicas*

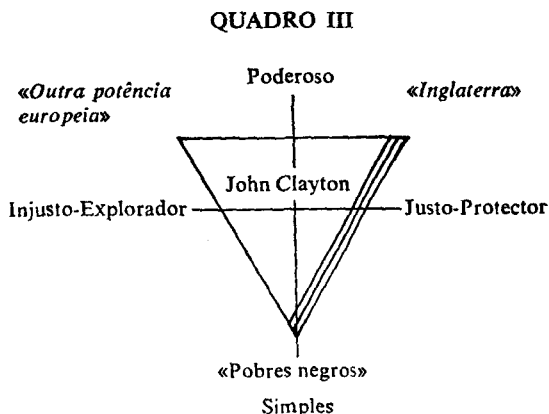
Embora a triangulação seja um procedimento predominantemente relacionado com a sequência accional interpessoal, surgem, ao longo do texto, *triangulações estáticas*, em que os pólos não são relacionados entre si senão para comparação de características ou atitudes. Deste modo são definidos pólos funcionais, que podem vir a ser preenchidos por um único, ou por vários personagens.

O primeiro exemplo de uma triangulação simbólica surge com o triângulo número 2 do

QUADRO II

Pólo superior esquerdo	Pólo superior direito	Pólo inferior
Personagem distante ou ausente 1, 3, 4, 5, 6, 8, 14, 15, 18, 19, 21, 22, 23	Personagem próxima ou intermediária 1, 3, 4, 5, 6, 15, 18, 22	Personagem principal 8, 14, 15, 19, 21, 22, 23
Poder superior 2, 17	Poder intermediário 7, 23	Personagem hierarquicamente inferior 7
Poder negativo 7	Poder positivo 2, 19, 21	Agente mandatado 3, 5 (20)
Agressor 9, 10, 11, 12, 16, 20	Vítima real ou potencial 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 20	Alvo de um conflito 2
		Pólo de um conflito interior 4, 6
		Protector 17, 20
		Herói 10, 11, 12, 13
		Testemunha 1, 9, 16, 18

quadro I, que se vai definir como um sistema complexo de oposições, construído sobre os parâmetros ortogonais «*poderoso/simples*» e «*injusto*» (*explorador*)/*justo* (*protector*) (quadro III). Como veremos, estes parâmetros são *desencadeadores potenciais de acção*, contendo em germen uma situação conflitual que necessita ser elaborada, e por isso iniciam a narrativa (a qual se passará, no entanto, predominantemente a outro nível).



A associação dos dois pólos superiores, em relação ao parâmetro vertical, permite definir o terceiro pólo do triângulo. Assim, sendo a Inglaterra apresentada como *poderosa* mas *justa* e a «outra potência europeia»<sup>2</sup> como *poderosa* mas *exploradora*, os «pobres negros do Congo» são apresentados como *simples*, isto é: como vítimas, *não-poderosos* e, portanto, excluídos da dicotomia criada pelo parâmetro horizontal, ou seja, nem justos nem injustos, nem exploradores nem protectores. Definição que permanece latente, inexplicada, não-dita — como convém à lógica da ideologia, ou seja: como paralogia estruturante.

Tomemos um outro caso, extraído do capítulo 4, parágrafos cinco a onze da edição da Portugal Press.

Intercalado na narrativa da crise de fúria de Kerchak, «o velho gorila», que o leva a matar «um macho adulto», «uma infeliz fêmea» e a gerar as condições que levam à morte da cria de Kala, surge a figura do «velho Tantor», o

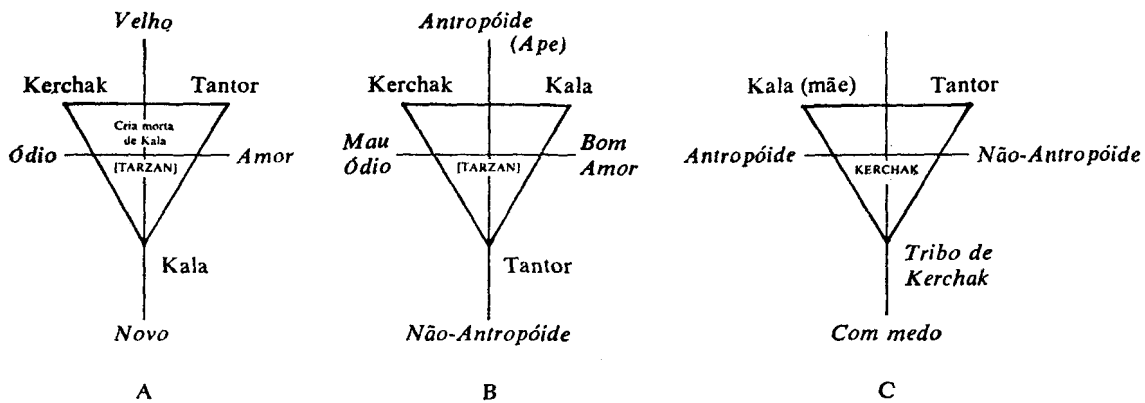
<sup>2</sup> Que sabemos, do texto original, ser a Bélgica.

elefante, criando triangulações simbólicas (não se verifica interacção) parametrizadas segundo os eixos *amor/ódio* (*raiva*), *velho/novo*, *antropóide/não-antropóide*<sup>3</sup> e *com medo/sem medo*. Como veremos, a rotação dos eixos (condensada no texto) produz asserções indirectas ou latentes. Portanto, temos aqui dois aspectos teóricos novos: 1) as triangulações tendem a construir-se (ou a ser mediadas) pela referenciação simultânea a um personagem ou objecto (que, neste último caso, tende a assumir a função de símbolo); 2) essa referenciação, quando centra um personagem, tende a introduzir «aproximações» ou «afastamentos» e a indicar associações dinâmicas positivas e/ou negativas entre personagens ou até mesmo a criar *assimilações*.

Assim, na ordenação *A* do quadro IV, *Tarzan é como Kala* — Tarzan, que substituirá a cria morta de Kala, é *novo*, como *nova* é a sua mãe adoptiva, e indefinido quanto ao parâmetro *amor-ódio*. Na ordenação *B*, Tarzan (ausente no discurso manifesto, neste ponto da narrativa) é *como Tantor*, isto é: não-antropóide, não-*ape*. Afirmação esta que resolve à partida o *conflito de origens* que percorrerá até ao desfecho toda a narrativa. Na ordenação *C*, a oposição *com medo-sem medo* [de Kerchak] associa Kala e Tantor e remete para o pólo oposto toda a restante tribo de antropóides. Será esse também o lugar de Tarzan-adolescente, confrontado ao problema da transposição da barreira

<sup>3</sup> *Ape* designa em inglês todos os pongídeos (gorila, chimpanzé, orangotango, gibão e siamang). Os antropóides da tribo de Kerchak, designados no original por *apes*, são entes fantásticos brotados da imaginação de Burroughs, uma espécie imaginária «estritamente aparentada ao gorila mas mais inteligente» (p. 28 do original americano). O tradutor Raul Correia adoptou a expressão «gorila» baseado neste pseudoparentesco apontado por Burroughs, e de forma alguma há justificação para a opção de Vasco Belmonte, que recorre à expressão «orangotango» na edição portuguesa de 1958. A tradução não é fácil, dado que Burroughs designa o gorila propriamente dito por *Bolgani*, o que obriga Raul Correia a traduzir esta palavra por «chimpanzé», lançando uma confusão tão grande como Belmonte ao recorrer a «orangotango». De qualquer forma, a selva de Burroughs pertence ao imaginário e não tem correspondência no real. Para *ape* adoptámos assim a expressão geral «antropóide», para não nos deixarmos enredar no pântano de confusões etológicas e zoológicas a que o próprio texto conduz.

QUADRO IV



do medo, da ultrapassagem do poder de Kerchak. Este conflito constitui-se como ordenador da biografia de Tarzan: matar/não matar a autoridade, tomar/não tomar o seu lugar...

- c) *Os Padrões Estruturais de Ação (P.E.A.) — da recorrência de um modelo como meio de produção de um ritmo interno ao discurso*

Os primeiros quatro capítulos criam os antecedentes da situação e introduzem-nos à problemática do herói: origem, peripécias e morte dos Clayton, transposição do cenário de Inglaterra para a selva equatorial, intervenção fática dos antropóides com a liquidação de John Clayton, adopção de Tarzan por Kala, que acabara de perder o filho na sequência de uma crise de fúria de Kerchak.

No capítulo 5 («O macaco branco»), Burroughs dá início às aventuras de Tarzan como personagem, após enunciar as dúvidas das fêmeas e da própria Kala acerca das deficiências e atrasos do crescimento de Tarzan e após explicitar que a sobrevivência deste se devia exclusivamente à «dedicação maternal» de Kala contra a hostilidade conjugada de Tublat (o macho de Kala) e de Kerchak. Tarzan é-nos dado à partida como *um ser intermediário*: por um lado, inferior aos outros membros da tribo gorilóide. («Nunca será um grande macaco, mas

*apenas um empecilho*», opina Tublat, p. 52); por outro lado, superior aos homens brancos, pois «*embora só tivesse dez anos, era tão forte como um homem médio de trinta anos e muito mais ágil do que o atleta mais bem treinado. E dia a dia a sua força ia aumentando*» (p. 53). Surge então a primeira sequência de ação, elaborada segundo uma estrutura em oito níveis bem diferenciados, que se repetirá mais quarenta e oito vezes nas restantes trezentas páginas do romance. Vejamos a sequência: Tarzan acabara de se mirar no espelho das águas de um lago e descobrira a «grande diferença que existia entre ele e os seus companheiros» (p. 53). No quadro V encontra-se sintetizada toda esta sequência, enquadrada nos oito níveis constituintes do P.E.A. que modela a narrativa até ao final.

A título de exemplo, apresentamos no quadro VI um conjunto de sequências cuja estrutura é recorrente em relação à primeira sequência analisada no quadro V. Este modelo de desenrolar da narrativa informa as outras sequências accionais, que constituem a obra.

O conjunto de padrões deve portanto ser analisado como um quadro de duas entradas (vertical, ou sintagmática, e horizontal, ou paradigmática), permitindo esta última a obtenção de informações latentes, até aí dispersas ao longo do texto, e a detecção de novos enigmas. Nomeadamente: qual a função do código audi-

QUADRO V

<i>Motivação</i>	Tarzan sente-se envergonhado; cobre-se com <i>lama seca</i> , que cai
<i>Localização</i>	Está no chão, à beira do lago, com um amigo
<i>Ação desencadeadora surpreendente</i>	Sabor ataca de surpresa
<i>Código auditivo gestual</i>	Com um rugido pavoroso
<i>Conflito (resposta a 3)</i>	O amigo fica paralisado e é morto Tarzan foge
<i>Ação consecutiva</i>	E mergulha nas águas profundas do lago
<i>Desfecho emocional</i>	Não sente frio e deseja as águas do rio e do mar
<i>Consequência</i>	Kala não se habitua

QUADRO VI

Tarzan deseja humilhar Tublat	Tarzan busca comida tranquilamente	Tarzan deseja matar Sabor (mais para ser caçador do que para se cobrir	Tarzan deseja capturar Sabor	Idem	Tarzan, saciado, procura a canana e o mar	Tarzan deseja matar Kulonga e encontra pegadas na lama
Na tribo, por cima das árvores	Sentado num ramo de árvore	Caminha pela floresta	Está numa ramada acima do trilho que conduzia à água	Idem	Separa-se de Kala que segue por um trilho	Persegue-o pelo cimo das árvores, sobre o trilho
Provoca-o de surpresa laçando-o	Provoca-a de surpresa com um fruto	A tempestade surge de surpresa	Tarzan ataca de surpresa com o laço	Sabor corta a corda repentinamente	Kulonga surge de surpresa	Tarzan é surpreendido pelas acções de Kulonga
Silenciosamente	Ambos rugem	O trovão faz ouvir o seu rugido	Silencioso	Tarzan grita	Silenciosamente	Mantém-se silencioso
Tublat não consegue evitar	Sabor volta-se e foge	A tribo fica paralisada pelo pavor	Sabor fica apanhada	Sabor tenta caçar Tarzan mas não consegue	Kala foge	Kulonga não foge de Horta e mata-o
Tublat cai por causa das cordas	Sabor mergulha na selva	Caem árvores e chuva	Sabor tenta mergulhar na selva e cai. Caem-lhe ramos no focinho	Tarzan atira um fruto maduro ao focinho da fera	Kulonga atira lança e flecha. Kala cai pesadamente	Horta cai
Tarzan sente-se orgulhoso e deseja matar Sabor	Tarzan sente-se orgulhoso e deseja matar Sabor para ser grande caçador	Tarzan sente frio e deseja a pele de Sabor para se aquecer e confortar	Tarzan fica profundamente irritado	Tarzan gaba-se	Tarzan sofre e chora	Tarzan deseja mais aprender do que matar Kulonga
Kerchak e Kala ralham e punem Tarzan	—	—	—	Kala dança de alegria e orgulho	Kulonga não come a carne de Kala	Ambos comem Horta

QUADRO VI (continuação)

Jane, atraída pela beleza de Tarzan, deseja não ver o rosto belo e atraente daquele homem	Jane deseja a paz da clareira Dum-Dum, onde Tarzan a poisara	Jane deseja a segurança dos braços de Tarzan	Jane gostaria que Tarzan <i>falasse</i> com ela	Jane deseja ver o medalhão que abre depois de Tarzan lho entregar	Tarzan deseja que Jane se deite (escurecia)	Jane ao acordar deseja lembrar-se do que se passou	Jane gostaria de saber quais os planos dele	Jane gostaria de saber porque se sente completamente satisfeita ao lado daquele gigante
Tarzan lança-se para as árvores com Jane nos braços	Senta-se na erva macia	Agarra-se a ele desesperadamente	Lembrando-se das viagens que fizera a Berlim	Sentado sobre o tambor de terra	Tarzan levanta-se e aponta a Jane o abrigo	Vê que está no abrigo	Levá-la-ia para a praia ou mantê-la-ia ali?	Tarzan recupera a faca e leva Jane <i>pelas árvores</i>
Jane <i>surpreende-se</i> por não sentir medo do futuro	<i>Surpreende-se</i> com a sensação de paz e confiança que a invadem	<i>Surpreende-se</i> com a estranheza de tudo isso	Jane <i>não se surpreende</i> por não o conseguirem	Vê-se que Tarzan fita <i>com pismo</i> as miniaturas com sinais de surpresa e interesse	Uma sensação de medo envolve Jane (que <i>já esperava</i> isso)	Uma sensação de maravilha, <i>pismo</i> e gratidão nasce nela	Sente <i>espanto</i> por se sentir satisfeita e feliz junto do gigante sorridente	Jane sente <i>isolamento</i> e <i>pena</i> invadindo-a
Em silêncio	Em silêncio (vagos sons adormecidos e distantes)	Em silêncio	Atenta aos <i>ruidos</i> de Tarzan	O que faz meditar Jane	Que se <i>encolheu</i> para se afastar dele	Jane <i>não grita</i> para chamar Tarzan	O seu coração parecia <i>cantar</i>	Silenciosamente
Tarzan identifica-se com a agressão sexual de Terkoz, mas lembra-se que Jane respondera ao repeli-lo	Admira a beleza física perfeita de Tarzan	Sorri olhando para ele com uma expressão de beleza rara	Jane vê Tarzan fazer viagens para trazer ramos e ervas macias	Tarzan compara com a fotografia que trazia na alfaia	Tarzan dá-lhe a faca entregue pela outra extremidade	Pensa nos perigos mas nem leões nem panteras a assustam agora	Sorriem um para o outro	Detêm-se para comer, beber e repousar, adiando a chegada
Salta para a arena Dum-Dum, de selváticas orgias, iluminada pelo sol	Tarzan salta para as árvores e desaparece	Sentou-se no chão sobre o tambor de terra	Com que faz um abrigo fechado	Voltando depois a guardá-la	Jane entra no abrigo e Tarzan deita-se à entrada	Tarzan salta de uma árvore próxima	Tarzan recupera a faca e salta com Jane para as ramadas	Tarzan salta para o chão e indica a cabana
Estranha sensação de paz e segurança invade Jane	Jane sente <i>medo</i> e <i>insegurança</i> e deseja a morte que os dentes aguçados das feras lhe trariam	Tarzan abre os frutos com a faca para Jane comer. Comem em silêncio, olhando-se e desatam a rir	Sentam-se e conversam por sinais e Jane deseja ver o medalhão	Jane pensa numa explicação para o facto, enquanto Tarzan compreendia o seu interesse	E assim o sol os encontrou na manhã seguinte	Sorriem e	Jane sente sensação de isolamento e pena que a invade	Beijam-se e Jane declara-se
—	Tarzan regressa e alimenta Jane. Abraça-a e afaga-a	Sente fome	—	Tarzan dá-lhe o medalhão e ambos o beijam	—	Comem juntos mais uma vez	—	—

tivo-gestual, 4.º nível do padrão encontrado, e das oposições e/ou triangulações (silenciosamente/«com voz fraca»/«com um rugido», «gritando») que o constituem? Qual a sua relação, a nível do desfecho emocional (7.º nível), com o facto de Tarzan dar/não dar o «grito de vitória»? Qual é, no 6.º nível — da *acção consecutiva ao conflito* — a função do *código espacial vertical*, em que os movimentos de ascensão («riça», «salta para as árvores», «é erigido do chão») e de queda («cai», «atira», «salta para o chão», «é derrubado») se opõem, ou se triangulam com um *código espacial horizontal* («entrar», «ficar paralisado», «fugir»)?

#### d) Recorrências e assimilações

Afirmámos já a nível teórico que todos os tipos de macro e de micro-elementos do texto podem ser organizados recorrentemente; que as aproximações ou assimilações que daí resultam

permitem tornar manifestas equações ou asserções até aí latentes; e que estas desembocam frequentemente na problematização de contradições ou de conjunções paradoxais.

Vejam os alguns exemplos:

i) No capítulo 3 («Vida e morte»), John e Alice Clayton, pais do bebé que Kala baptizará de Tar-Zan, lutam contra um gorila; no capítulo 6 («Lutas na selva»), Tarzan, após ter redescoberto, aos dez anos, a doravante sua barraca do «pau negro e trovejante», dos esqueletos, dos livros e da faca, encontra-se à saída frente a frente com Bolgani, o gorila, e luta com ele (quadro VII).

Os níveis que isolámos (formando, no seu conjunto, um novo tipo de P.E.A.), ora se paralelizam ora se antitetizam (como é o caso dos níveis 1, 4, 5, 6 e 8); mesmo assim, a segunda sequência aparece, apesar de todas as diferenças, como claramente recorrente em relação à

QUADRO VII

1	«Clayton estava a alguma distância da barraca» (p. 35).	Tarzan (...) «Fechou a grande porta da barraca (...). Mal havia dado uma dúzia de passos...» (p. 65).
2	«Clayton viu o que lhe pareceu ser <i>um grande vulto</i> » (p. 35).	« <i>Um grande vulto</i> surgiu diante dele» (p. 66).
3	«Havia ainda uma ligeira possibilidade de alcançar a barraca» (...) «A fera tinha encurralado John» (p. 36).	«Não havia possibilidade de fugir» (p. 66).
4	«John sabia que estava votado a uma horrível morte» (p. 36).	«Compreendeu que tinha de lutar pela sua vida (...) poucas eram as suas possibilidades de vencer» (p. 66).
5	«O gorila passou ao ataque» (p. 37).	«Foi ao encontro de Bolgani, no momento em que este atacava» (p. 66).
6	«Clayton levantou o machado e desferiu um golpe (...) mas o poderoso bruto atirou-o à distância» (p. 37).	«O acaso fez com que Tarzan voltasse a lâmina na direcção do grande peito cabeludo» (p. 67).
7	«Com um rugido, o animal saltou sobre a presa» (p. 37).	«O gorila gritou de dor e de raiva» (p. 67).
8	«Uma detonação estalou e uma bala o atingiu nas costas» (p. 37).	«Tarzan continuava a vibrar golpes com a faca» (p. 67).
9	«Alice perdera os sentidos» (p. 37).	«Tarzan ficou sem sentidos no terreno» (p. 67).
10	«O grande corpo rolou inerte no terreno... morto» (p. 37).	«e junto dele o corpo de um grande gorila morto» (p. 68).
11	«John levantou sua mulher e levou-a» (p. 37).	«Kala (...) tomou-o nos braços (...) ternamente, levou-o de volta» (p. 69).

primeira. Recorrência que produz informação, já que os três últimos níveis, quando assimilados, tornam:

- a) *Tarzan igual a Alice* — ambos matam o gorila; ambos perdem os sentidos, com um gorila morto junto deles, e ambos são depois levados ao colo;
- b) *John igual a Kala* — ambos tomam nos braços e levam de volta o ser desmaiado (assimilação que dá a John um cunho maternal, e a Kala uma conotação conjugal, que o texto se encarregará de acentuar);
- c) *John diferente de Tarzan* — como decorre de todas as antíteses atrás referidas, que jogam sempre a favor de Tarzan.

ii) As *situações triangulares* (e mais particularmente as de tipo edipiano, em que nos três vértices encontramos o Agressor, a Vítima e o Herói/ou Testemunha) aparecem também recorrentes entre si, possibilitando as correspondentes assimilações latentes. Assim, podem ser vistas como recorrentes não só as duas cenas anteriores, mas também o ataque de Kerchak à cabana dos Clayton (que lhes é intermediária), e as cenas, na tribo antropóide, que culminarão com as mortes de Tublat e de Kerchak, e com a derrota e exclusão de Terkoz, e o conflito final que oporá Tarzan a Canler, dando oportunidade à aproximação de Jane e de W. C. Clayton, que fechará o texto sobre a auto-exclusão do herói.

#### QUADRO VIII

Código:   H = Herói; T = Testemunha    † <sub>h</sub> = Morto em consequência da reacção do herói   † <sub>a</sub> = Morto em consequência da acção do agressor				
	AGRESSOR	VITIMA(S)	HERÓI OU TESTEMUNHA	Pág.
1	Antropóide († <sub>h</sub> ) (Homem-fera)	John Clayton	Alice Clayton (H)	35-37
2	Kerchak - King	Gorila macho († <sub>a</sub> ) Jovem fêmea († <sub>a</sub> ) Cria de Kala († <sub>a</sub> )	Tribo de Kerchak (T) Kala (H)	41-43
3	Kerchak	John Clayton († <sub>a</sub> ) [Alice Clayton] Filho dos Clayton	Membros da tribo de Kerchak (T) Kala (H)	46-47
4	Tublat, Kerchak	Tarzan (bebé)	Kala (H)	52
5	Bolgani († <sub>h</sub> )	Tarzan	Tarzan (H)	66
6	Tublat, Kerchak	[Tarzan]	Kala (H)	67
7	Tarzan (rouba) Tublat (ódio, gula) Tublat Tublat († <sub>h</sub> )	Kerchak Tarzan (foge) Tribo de Kerchak (fêmeas e crias) Kala	Tublat (T) Tribo de Kerchak (T) Tarzan (T) Tarzan (H)	81-84
8	Tarzan (gaba-se) Kerchak - Rei Kerchak († <sub>h</sub> )	Kerchak Tribo de Kerchak Tarzan	Tribo de Kerchak (T) Tarzan (T) Tarzan - Rei (H)	124-126
9	Terkoz	Fêmea velha	Tribo de Tarzan (T) Tarzan (H)	133-137
10	Terkoz († <sub>h</sub> )	Jane Porter	Tarzan (H)	216-220
11	Canler	Jane Porter	Tarzan (H)	

Se procedermos à assimilação das diversas etapas da recorrência, teremos que:

- a) O texto aponta para *três heróis*: Alice (Rutherford) Clayton e Kala (as «mães» de Tarzan) a Tarzan (a partir dos dez anos);
- b) Ao invés de Alice, o outro herói feminino não é responsável por qualquer morte (as armas de fogo só serão utilizadas por duas mulheres: Alice e Jane Porter);
- c) Na longa lista de *agressores* se encontram gorilas, vários antropóides nomeados (Kerchak, Tublat, Terkoz), um negro anônimo e um americano. Tarzan, na mesma linha, surge mais como um *provocador* do que como um agressor;
- d) Todos os agressores são mortos, quer por Alice, quer por Tarzan, à exceção dos dois últimos (o americano, a pedido de Jane, que não quer que Tarzan «seja um assassino» — p. 139);
- e) Na lista das vítimas aparecem, sucessivamente, John Clayton (o «pai» de Tarzan); vários membros da tribo de Kerchak, Tarzan bebê e criança, Tarzan jovem adulto; Kala; e finalmente, uma fêmea velha e Jane Porter. D'Arnot mediará, como vítima, os dois momentos em que Jane é salva dos cortejadores que lhe repugnam (Terkoz; Canler);
- f) Um coletivo — a tribo de Kerchak — aparece ora como vítima, ora como testemunha; noutros momentos aparecerá como agressor (cena na clareira Dum-Dum; torturas a um inimigo e a D'Arnot, na tribo M'bonga).

Por outro lado, há que discriminar entre *cenas narcísicas*, em que a vítima potencial se transforma em herói (5, 8), e *cenas objectais*, em que a vítima potencial e o herói são descoincidentes, mas estão unidos por laços afectivos (1, 2, 3, 4, 6, 7d, 10 e 11). Daí que resulta *enigmática* a relação, virtualmente do mesmo tipo, que une Tarzan a uma fêmea velha («que se recusara a entregar — a Terkoz — um pequeno roedor apanhado por ela»).

Como resulta da própria construção do quadro, surgem dois tipos de agressão e de assassinio — aquele que é próprio do *Agressor*, («imotivado», como no caso das explosões de fúria; ou motivado pelo ódio, pela inveja, pela gula), e aquele que é próprio da reacção da *Vítima* potencial e/ou do *Herói*, que surge assim como uma *agressão justificada* (em «legítima defesa», em defesa dos fracos). Veremos na análise dinâmica que outros tipos de agressão, mais difusos, são possíveis.

iii) A *recorrência* é também possível, a *nível dos cenários* que têm a mesma disposição simbólica (quadro IX).

Essa disposição *simbólico-ritual* leva Tarzan a um trabalho associativo: «Tarzan recordou-se do Dum-Dum, e compreendeu o que devia esperar» (p. 118).

Mas não é só a utilização do espaço e de um ritual que se paralelizam. É também a *sequência comportamental* que induz a assimilação (quadro X).

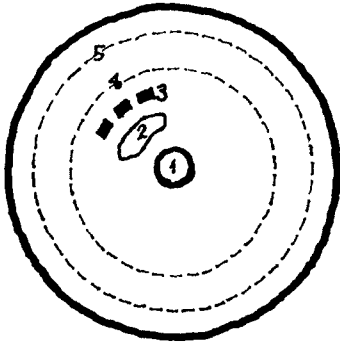
Uma única *diferença enigmática* surge com o relevo central dado a *três fêmeas velhas* que, isoladas, iniciam e conduzem a parte *euforizante* do ritual, no caso da clareira Dum-Dum, enquanto que, na tribo, é o conjunto não diferenciado das mulheres que o faz, estando no lugar do monte de terra em forma de tambor, o símbolo da autoridade, a cabana de M'bonga.

iv) Recorrentes são também, entre si, as falas de John para Alice Clayton, e de Tarzan para Jane Porter, que marcam o início e o desfecho da obra — com a particularidade que as respostas femininas se apresentam antitéticas (quadro XI).

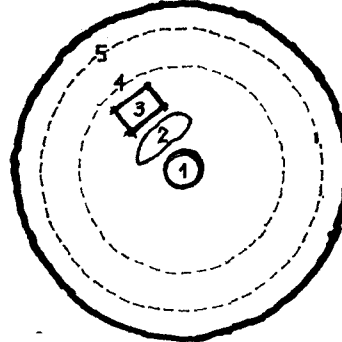
v) Um caso particular de recorrência, cuja análise não levaremos até ao fim, mas que nos parece importante assinalar, é aquele que reúne as *personagens* através das *iniciais* dos nomes que lhes são dados por Burroughs em grupos lógicos; grupos esses de que é possível determinar a lógica latente da sua ordenação (quadro XII).

QUADRO IX

CLAREIRA DUM-DUM (p. 77)



CLAREIRA DA ALDEIA (p. 117)



— «O espaço aberto tinha uma forma quase circular» (...) «a única entrada para a espécie de arena era através dos ramos mais altos das árvores» (p. 77).

1. «No meio do anfiteatro havia um desses estranhos montes de terra, em forma de tambor, que os antropóides constroem para a celebração de ritos especiais» (p. 77).
2. «Depuseram o fardo (corpo do adversário vencido) diante do tambor de terra» (p. 78).
3. «Diante do tambor estavam três fêmeas velhas, cada uma delas empunhando um ramo nodoso e comprido» (p. 79) (tocam «um ritmo selvagem e aliciante»).
4. «Os grandes macacos (...) formaram vasto círculo em volta do tambor de terra» (p. 79) (...) empunhando formidável cacete» (p. 80).
5. «As fêmeas e as crias alinhavam-se também em círculo, atrás dos primeiros» (p. 79).

«Tinham aberto uma ampla clareira» (p. 95).

1. «Tinham amarrado a vítima a um grande poste, no centro da aldeia» (p. 117).
2. Vítima.
3. «Directamente em frente da cubata de M'bonga» (p. 117).
4. «Formara-se um círculo dançante e gritante de guerreiros, em torno, (...) armados com (...) facas e lanças» (p. 117).
5. «Num círculo mais largo sentaram-se as mulheres, gritando também e batendo em tambores» (p. 117).

QUADRO X

CLAREIRA DUM-DUM

0. «A lua subindo, desse o sinal para começar a selvática orgia» (p. 78).
1. As três fêmeas começaram a bater na superfície (...) do tambor (...) até atingirem um ritmo selvagem e aliciante» (p. 79).
2. «Quando todos os machos se juntaram à linha dos que giravam dançando» (p. 80).
3. «Kerchak, empunhando um formidável cacete (...) desferiu um tremendo golpe» (p. 80).
4. «Os guerreiros, tendo vibrado cada um o seu golpe sobre o vencido, juntaram-se à frenética ronda da Dança da Morte» (p. 80).
5. «Inimigo cujo corpo havia sido transformado, pelos golpes, numa repugnante massa sanguinolenta» (p. 81).
6. «O final adequado da orgia selvagem consistia em devorar o inimigo morto» (p. 81).

CLAREIRA DA ALDEIA

0. Escuridão de uma noite sem lua, só as fogueiras na vizinhança (...) da orgia de sangue se mantinham acesas para iluminarem a espantosa arena» (p. 118).
1. «As mulheres, gritando também (...) e batendo em tambores» (p. 117) (...) «ritmo enlouquecedor dos tambores» (p. 118).
2. «O círculo de guerreiros em volta do cativo (...) dançavam freneticamente» (p. 118).
3. «De repente, uma lança estendeu-se e picou a vítima» (p. 118).
4. «Foi o sinal para 50 outras lanças» (p. 118).
5. «Olhos, orelhas, braços e pernas foram varados. Cada polegada do corpo (...) tornou-se alvo das lanças cruéis» (p. 118).
6. «As mulheres e as crianças gritavam de prazer e os guerreiros lambiam os grossos lábios na antecipação do próximo banquetes» (p. 118).

## QUADRO XI

### JOHN CLAYTON A ALICE

«Há centenas de milhares de anos, os nossos antecessores *desse vago e distante passado* tiveram de enfrentar os mesmos problemas que nós temos... e talvez até nestas mesmas florestas primitivas (...). O que eles conseguiram, Alice, com instrumentos e armas de pedra e osso, nós podemos consegui-lo também» (p. 28).

### TARZAN A JANE

«Sim, o seu homem, Jane Porter. O selvagem, a criatura primitiva que saiu da selva para reclamar a sua companheira» (p. 330). — «Está livre agora, Jane? — disse ele. — E eu vim atrás das idades, *do vago e distante passado*, desde o covil do homem primitivo, para a reclamar. Por si tornei-me um homem civilizado, por si atravessei mares e continentes (...)

 (p. 344).

### ALICE A JOHN CLAYTON

«Só desejo que tenhas razão, John! Farei o melhor que puder para ser uma corajosa mulher primitiva, digna companheira do homem primitivo» (p. 28).

### JANE A TARZAN

«Compreendera o feitiço que a envolvera na selva distante, mas agora, no prosaico Wisconsin, não havia feitiços» (p. 342). «Você não foi talhado para as restrições e convenções da sociedade — a civilização seria terrível de suportar para si e em breve você estaria desejoso de voltar para a sua liberdade e a sua anterior maneira de viver (...) para a qual eu estou tão impreparada como você para a minha» (p. 334).

Esta distribuição, que acreditamos não ter sido premeditada por Burroughs, permite fazer afirmações e levantar *enigmas* (Y):

1. A distribuição *não é aleatória*;
2. Não tem a lógica do processo secundário;
3. A variação sobre o que seria uma distribuição rígida (sem sobreposições) é atribuível a três tipos de influências:

a) *Personagens «más»* são excluídas do seu grupo lógico de pertença; tal facto é particularmente notório na cena em que Tarzan-rei recebe as queixas de dois súbditos (*Thaka* e *Tana*) contra dois antropóides da mesma tribo (*Mungo* e *Gunto*) — pp. 130-131;

β) *Personagens secundárias* são excluídas do grupo dominante; no quadro XII isso só é visível no caso de *Peter*, um amotinado meramente nomeado, dado o agrupamento feito; mas analisado o quadro geral, letra por letra, e tomando do personagem principal a inicial D (*D'Arnot*) para referir o grupo dos franceses, três franceses (figuras secundárias) aparecem deslocados (*Charpentier*, *Constantine* e *Janviers*);

γ) *Influências enigmáticas*, que não parecem decorrer de nenhuma das lógicas anterior-

res e ter origem numa lógica *dinâmica* do inconsciente. É o caso de:

- *Neeta*, «a pequena macaca [que Tarzan vira] desapareceu sob aquela superfície calma [do lago] ... para nunca mais regressar à sua tribo» (p. 56);
- *Kulonga*, o negro com quem Tarzan se identifica [assimilado ao Arqueiro da cartilha que introduz Tarzan à aprendizagem da escrita é Kulonga que levanta a problemática das suas origens] e que mata Kala;
- *Snipes*, o «cara-de-rato», que mata King, o gigante, pelas costas; covarde, o nome que Burroughs lhe dá, conota, em língua inglesa, para além de «tolo», com «atirar sobre o inimigo a grande distância» e «atirar escondido»; a detonação da sua arma (recorrente com o «pau negro» do pai Clayton, enche Tarzan de espanto; este sente «uma forte hostilidade» e «animosidade», o que nunca lhe acontecerá; único branco ferido por *Tarzan*, morrerá às mãos de *Tarrant*, outro amotinado, e o seu corpo será enterrado (recorrentemente, em relação aos esqueletos familiares, da cabana Clayton) sobre a mala do tesouro;

QUADRO XII

Iniciais	Europeus e americanos	Apátridas amotinados	Antropóides	Negros	Felinos	Outros animais
P, D, C (J, E)	<b>12</b>	1 ( $\beta$ )	—	—	—	3
T, K (B)	—	<b>6</b>	<b>8</b>	1 ( $\gamma$ )	—	2
M, (G)	( $\gamma$ ) [1]	—	2 ( $\alpha$ )	<b>3</b>	—	1
N, S,	( $\gamma$ ) 1	1 ( $\alpha$ )	[1] ( $\gamma$ )	—	<b>3</b>	—
H	—	—	—	—	—	2
<i>Totais</i>	14	8	11	4	3	8

— *Greystoke*, título de nobreza do pai de Tarzan, que este abandonará a favor de William Cecil Clayton, seu primo, seu duplo e seu rival, desistindo simultaneamente de Jane <sup>4</sup>; título que também ele é portador de conotações significativas, já que *Grey* conota «cinzento, pardo; velho, grisalho, maduro, experimentado; escuro, triste»; e que *Stoke* tem como conotações «alimentar a fornalha» e «comer apressadamente» <sup>5</sup>.

<sup>4</sup> O que constitui o grande enigma que torna a obra famosa; decepcionado, o público protesta, o editor insiste, e Burroughs vê-se obrigado a voltar a um herói que não lhe agradava, e a escrever mais 26 volumes, desleixando o «seu» verdadeiro herói — *John Carter* (cujas iniciais são as mesmas de John Clayton, do nome civilizado de Tarzan e do do filho deste), que estará em Marte 50 anos antes do primeiro astronauta americano pôr o pé na Lua.

<sup>5</sup> Conotações fálicas e orais cuja análise só tem sentido quando passarmos à dimensão dinâmica deste trabalho, na segunda parte do presente artigo. Por ora, diremos apenas que *Philander* conota «namorar, flirtar», e *Porter*, com «porteiro» e (nos U.S.A.) com «cabineiro de vagão-dormitório», assim como *Charpentier* conota «carpinteiro» e *Carter* «carroceiro». Mais interessantes são as conotações das sílabas iniciais de Clayton (*Clay* conota «barro, argila, terra, lama, lodo», bem como «corpo humano») de Rutherford (*Ruth* conota «pesar, tristeza, compaixão, miséria» e *Rut* «cio», «rugido na época do cio» e «sulco ou trilho»), e de Tarzan (*Tar*, que para Burroughs é dado como *branco*, conota «piche, alcatrão», bem como «marinheiro»; «to tar and feather» é a expressão usada para a punição típica do Oeste, que consiste em cobrir o corpo com alcatrão e penas, antes de expulsar os batoteiros). A conotação com «argila» (*Bole*) aparece ainda no radical de Bolgani, cuja morte preside à loucura de Alice, ao nascimento de Tarzan e ao seu renascimento, dez anos mais tarde, como herói.

A nível das agregações, algo de novo resalta: Tarzan, o herói de Burroughs, que recusa o título de «Lord Greystoke» e regressa às suas origens animais («Minha mãe era uma macaca (...). Nunca soube quem foi meu pai...» — assim conclui o romance), vai aparecer conotado através do seu grupo de pertença, com um único grupo lógico: o dos marinheiros apátridas amotinados...

#### e) Oposições

Foi já afirmado, no trabalho de explicitação teórico-metodológica citado (Bastos, 1978), que as organizações associativas por contraste — as oposições — funcionam como um ordenador estrutural do texto latente, permitindo a produção de assimilações pólo a pólo, de inversões e de hierarquizações <sup>6</sup>.

Não podendo ser exaustivos, clarificaremos algumas das principais oposições que estruturam o texto.

Na cena inicial, que introduz o *cenário político do colonialismo*, e cujo desenvolvimento apresentamos no quadro I, depois explicitado, mais em pormenor, no quadro II, encontramos como ordenador principal a *oposição bom/mau*, associada à *oposição branco/negro*.

O pólo *branco* é submetido à dicotomia bom-mau através das diferentes personagens em jogo: os «*Bons*» brancos (os *Inglezes*, repre-

<sup>6</sup> Vimos também que as triangulações se ordenam sobre sistemas ortogonais de oposição.

sentados pelo Departamento colonial e por John Clayton, secundado por Alice; os *Americanos* Porter e Philander; os franceses D'Arnot, Constantine e Charpentier, etc. e o próprio Tarzan, cujo nome quer dizer: «pele branca»); e os «*Maus*» brancos (as tripulações amotinadas, de nacionalidade não especificada, o americano *Canler*, que tenta forçar Jane a casar com ele; a «outra potência europeia» que explora os indígenas). Secundariamente, este pólo branco será ainda submetido à dicotomia *forte* (Tarzan)/*fraco* (todos os restantes).

É esta mesma dicotomia que, com outras conotações, organiza o pólo *negro*, o qual conota, simultaneamente, *fraqueza* («os pobres negros do Congo»); os negros da tribo de M'bonga são explorados, ingénuos, temerosos, crianças, supersticiosos e crédulos) e *força selvagem* (perturbadores da «antiga segurança» da selva; estranhos, inquietantes, sádicos, cruéis, canibais, piores que animais selvagens, ladrões). Negro e bom, só um personagem — Esmeralda, a criada de Jane, que reúne todas as características do «pobre negro» supersticioso e temeroso, aos atributos positivos dos seus civilizados patrões americanos.

As oposições, como as triangulações, situam-se a dois níveis:

- *oposições caracterizadoras* dos personagens ou dos cenários;
- *oposições accionais*, internas às triangulações dinâmicas ou a um ou vários níveis dos P.E.A.

Deste segundo tipo são as oposições:

- 1) explosão de fúria vs. fúria ritual
- 2) fúria individual vs. fúria colectiva
- 3) agressão armada vs. agressão desarmada
- 4) ver vs. não ver
- 5) fugir vs. não fugir
- 6) cair vs. não cair
- 7) reunido vs. separado
- 8) matar vs. não matar
- 9) ser ferido vs. não ser ferido
- 10) gritar vs. não gritar

Estas oposições organizam, a diferentes níveis, o quadro dos padrões estruturais de acção que começam por um *acesso de fúria*, e que na sua recorrência vão, por *assimilação*, criar linhas associativas entre diferentes personagens (quadro XIII):

- 1) *fúria* (Kerchak, Tublat, Terkoz, negro);
- 2) *cair/saltar das árvores para o chão* (filho de Kala; Kala; Tarzan).

Do conjunto destas oposições resultam alguns *enigmas* que vale a pena destacar, para os retomar posteriormente, a nível dinâmico:

- 1) no capítulo 7, a *fúria ritual* de Kerchak isola, a diferentes níveis, esta cena (é a única em que a agressão é colectiva e incide sobre um morto; é a única em que a agressão implícita na situação não tem o seguimento que seria de esperar, já que Kerchak *não vê* o «crime de lesa-majestade» cometido por Tarzan);
- 2) a determinação e função da *emissão/não emissão de um grito* (de dor/de vitória).
- f) *Os enigmas textuais, ponte de ligação entre as dimensões estrutural e dinâmica da análise do texto*

Enquanto que alguns enigmas aparecem como *enigmas lógicos* (isto é, como uma disrupção aparente do texto produzido por uma contradição ou por um comportamento paradoxal) e outros como *enigmas psicológicos* (disrupção das expectativas criadas ao leitor, no seu movimento de identificação positiva com o(s) herói(s) e de identificação negativa com os «inimigos»), a análise estrutural do texto permitirá atingir ainda um nível mais rigoroso de trabalho, permitindo destacar *enigmas estruturais* (tal como resultam a) da análise das recorrências de P.E.A.s, nível por nível, ou b) da análise de assimilações induzidas pela recorrência de triangulações de um mesmo tipo).

Para além do grande enigma final — a *cedência do título e da fortuna Greystoke, bem como de Jane* a um primo menosprezado: *W. C. Clayton*, ocultada pela pergunta «inesperada»

QUADRO XIII

Capítulo 4	Capítulo 7	Capítulo 11	Capítulo 12	Capítulo 25	
		↓ Tublat vê Tarzan com a comida roubada			
<i>Explosão de fúria de Kerchak</i>	<i>Fúria ritual de Kerchak</i>	<i>Explosão de fúria de Tublat</i>	<i>Explosão de fúria de Kerchak</i>	<i>Explosão de fúria de Terkoz</i>	<i>Negro gigantesco, en- doidecido pelo álcool</i>
Isolado	Com o bando	Isolado	Isolado	Isolado	Isolado
<i>Agride com os dentes e com um cacete</i>	<i>Agride com os dentes e com um cacete</i>	<i>Agride com os dentes</i>	<i>Agride com os dentes e com as grandes mãos</i>	<i>Agride com as grandes mãos</i>	<i>Brandindo uma faca</i>
<i>Mata um macho adulto e uma fêmea jovem</i>	<i>Agride o cadáver do inimigo</i>	<i>Agride fêmeas e crias</i>	<i>Agride companheiros do bando</i>	<i>Agride uma fêmea velha que lhe recusa comida</i>	<i>Aterroriza a cidade e ataca quatro brancos</i>
<i>Vê Kala com comida e o filho</i>	<i>Não vê Tarzan que lhe rouba a comida</i>	<i>Vê Kala</i>	<i>Vê Tarzan</i>	<i>Viu Tarzan</i>	<i>Vê Tarzan</i>
<i>Ataca Kala</i>		<i>Ataca Kala</i>	<i>Desafia Tarzan</i>	<i>Desafia Tarzan</i>	<i>Soltando uma espécie de rugido, o negro lança-se ao ataque</i>
<i>Kala foge com o filho</i>		<i>Kala foge para Tarzan</i>	<i>Tarzan não foge de Kerchak</i>	<i>Tarzan não foge de Terkoz</i>	<i>Tarzan não foge (enfrenta o ataque com um sorriso)</i>
<i>O filho cai da árvore para o chão</i>		<i>Kala cai da árvore para o chão</i>	<i>Tarzan salta da árvore para o chão</i>	<i>Tarzan lança-se sobre Terkoz</i>	<i>Tarzan prende-lhe o braço armado</i>
<i>Kala reunida ao filho</i>		<i>Tarzan reunido a Kala</i>	<i>Tarzan separado das armas</i>	<i>As armas separadas de Tarzan</i>	<i>E deixa-lhe a mão pen- dente com um osso quebrado</i>
<i>Kerchak não mata Kala</i>		<i>Tarzan mata Tublat</i>	<i>Tarzan mata Kerchak</i>	<i>Tarzan não mata Terkoz</i>	<i>Tarzan não o mata (o negro foge)</i>
<i>Kala perde o filho (é ferida)</i>		<i>Tarzan não é ferido</i>	<i>Tarzan não é ferido</i>	<i>Tarzan é ferido</i>	<i>Tarzan não é ferido (senta-se calmamente)</i>
<i>Kala grita de dor</i>		<i>Tarzan dá o grito da vitória</i>	<i>Tarzan dá o grito da vitória</i>	<i>Tarzan não dá o grito da vitória</i> <i>Terkoz grita de dor</i>	<i>Tarzan não grita a vitória</i> <i>O negro grita de dor e pavor, fugindo para o bairro</i>

deste acerca das *origens* de Tarzan — o texto é percorrido por muitos outros enigmas. Nomeemos alguns:

- a hostilidade mútua entre Tublat e Tarzan (p. 61) que torna aquele num jogo de das «brincadeiras» deste;
- o *interesse (obsessivo) de Tarzan por Sabor*, a leoa, em muitos passos do texto, tornando esta um personagem ímpar (que se esbaterá nos restantes volumes);
- a importância dada às *três velhas fêmeas* (p. 79), na cerimónia Dum-Dum (Burroughs, no volume 5, «As jóias de Opar», voltará ao duplo tema *a*) do tesouro enterrado e *b*) da fêmea-sacerdotisa: *La*);
- o *ataque «endoidecido» de Tublat a Kala*, sua companheira (p. 83), que dará a Tarzan a oportunidade de matar o padrasto e se tornar herói;
- as *contradições acerca da nudez*, que Tarzan tenta cobrir com lama (p. 54) e mais tarde, com a pele de Sabor, e com roupas que «deviam ser verdadeiramente um sinal de grandeza» (p. 86); nudez que lhe provoca «desejos contraditórios de continuar orgulhosamente nu, para *provar a sua origem* (qual?), ou seguir os costumes dos seus semelhantes e usar roupas desconfortáveis, «feias»);
- a *imprevista derrota perante Horta, o javali* (que não será explicitamente vingada), animal que mediará para Tarzan — através de Kulonga, o assassino de Kala — o *acesso ao lume e à carne cozinhada* (p. 101), e que Tarzan enterrará/ desenterrará como se de um «tesouro» se tratasse (p. 102);
- a *estranha relação*, sem génese e sem futuro, que une Tarzan a Tantor, em noites luarentas (p. 92);
- as *contradições acerca do canibalismo*: os antropóides de Kerchak comem um inimigo da sua espécie, na cena da clareira Dum-Dum, mas a Tarzan «nem sequer lhe passará pela cabeça a ideia de comer a carne de Tublat» (p. 105); Kulonga era como que um animal da floresta, mas

quando Tarzan tenta comê-lo «uma náusea profunda invadiu-o. Não compreendia» (p. 106);

- o *desenvolvimento da relação de Tarzan com a tribo de M'bonga*, após a identificação deste com Kulonga, marcada pela sua «primitiva fantasia», relação essa em que as mulheres, os alimentos e as armas envenenadas ocupam um lugar central, e que desemboca na promoção de Tarzan a *Munango-Keewati*, a «espírito maligno» (p. 143); a produção de actos de religião e de cultura terão aí a sua origem: «Se alguém passar por essa distante aldeia de negros, poderá ainda ver, diante de uma pequena cubata construída fora da paliçada, um recipiente de ferro contendo comida, e uma aljava cheia de setas envenenadas» (p. 143);
- o ambivalente interesse pela carne de Sabor, morta com as armas de Kulonga, carne que «não era agradável de comer» (p. 123) mas cujo desaparecimento (os restos são comidos durante a noite «por outros animais esfomeados da selva») enfurece Tarzan; enfurecimento enigmático: Tarzan é um caçador onnipotente que alimenta não só a sua tribo como os cinco membros da expedição Porter, com a maior das facilidades e, como bom herói que é, não tem repentes emocionais; aliás, Tarzan, depois de salvar W. C. Clayton de Numa, o leão, comerá a carne crua deste, sem problemas;
- a aparente *contradição* entre o interesse por roupas e o facto de *Tarzan permanecer nu após ter morto Kulonga*, apesar do seu minucioso interesse pela faca do guerreiro, com bainha que nunca utilizará, já que a sua arma é a *faca do pai Clayton* (p. 139), por uma «argola de cobre» que transfere para o «seu próprio tornozelo», pelo «toucado de penas» que tirou também, e pelos dentes aguçados... (p. 105). Após ter tirado a pele a Sabor (p. 123), sem outros resultados que o de provocar Kerchak para uma luta de morte que o

tornará rei, e já munido de vários outros ornamentos de braços e pernas tirados a vários guerreiros negros, e da corrente de ouro e do medalhão que fora de sua mãe (p. 139), só então Tarzan mata Mirando, o negro, e se apodera «de uma espécie de tanga em pele de gamo, que vestiu imediatamente» (p. 141). Nas páginas seguintes chegam os brancos e Jane (p. 143);

- a diferença radical de tratamento dada por Tarzan a W.C. Clayton e à dupla Professor Porter-Samuel Philander, após ter salvo qualquer deles dos leões. Tarzan come junto de Clayton (que não o consegue acompanhar) e transporta-o posteriormente aos ombros (como Kala faria com a cria perdida), de um modo que «Clayton nunca esqueceria», pelo alto das árvores, terminando num mergulho da «altura de várias dezenas de metros», mal sentindo Clayton «algum abalo quando tocaram o terreno» (Tarzan é melhor «mãe» de Clayton do que Kala o foi da sua cria); os velhos cientistas (ridicularizados durante dez páginas) serão rebocados ao longo da praia, atados pelo pescoço pela comprida corda com que Tarzan fizera a vida negra a Tublat, na sua infância;
- a relação entre a tentativa de penetração de Sabor na cabana de Clayton, onde se encontram apenas Esmeralda e Jane (armada com o revólver de Snipes) e a morte daquela por Tarzan, utilizando o modo de luta que descobrira ao vencer Terkoz (o outro animal que ataca Jane) — o abraço mortal pelas costas a que chama eruditamente «*full-Nelson*»;
- a recorrência estabelecida num mesmo capítulo (cap. 17) entre o enterro que a expedição Porter faz dos três esqueletos dos Clayton encontrados na cabana — um dos quais tem um anel de ouro — e o enterro do tesouro na clareira Dum-Dum, tendo por cima o cadáver de Snipes, que Tarrant, outro amotinado, mata perante o assentimento dos colegas.

Sem a preocupação de ser exaustivo, estes são alguns dos enigmas que abrem para o pólo da análise dinâmica, exigindo a desocultação dos fantasmas que unificam e dão sentido aos diferentes níveis de análise, só aparentemente heterogéneos, que se alternam, sobrepõem e/ou condensam ao longo do texto.

#### 4. FECHO DA 1.ª PARTE DA ANÁLISE

Dadas as limitações de espaço, apresentámos nesta primeira parte do trabalho, e a título ilustrativo, alguns aspectos relevantes da *análise estrutural* de *Tarzan of the Apes*.

Salientámos, utilizando os principais conceitos teóricos propostos — triangulações, padrões estruturais de acção, recorrências e assimilações, oposições e enigmas textuais — como a análise estrutural pode, em simultâneo, enriquecer (fazer falar) o texto e dar à sua leitura um rigor novo, inerente à detecção da multiplicidade de níveis e estruturas que lhe subjazem. Detecção esta que permite compreender, em acto, os mecanismos estruturantes do funcionamento psíquico que permitem condensar, num texto único, os *ritmos* criadores do «prazer preliminar» (Freud, 1908), e as *representações* indirectas dos conteúdos psíquicos (cenas, fantasmas) que dramatizam tensões ontogenéticas cuja «realização simbólica» e respectiva «gratificação imaginária» constituem a dimensão social do prazer (da escrita, da leitura) do texto.

Ulteriormente apresentaremos, num segundo artigo, a dimensão dinâmica da análise aqui iniciada — mais clássica do ponto de vista do isolacionismo psicanalítico — tentando demonstrar que fazendo decorrer esta de uma análise estrutural prévia (apoiada nestes ou noutros conceitos, embora estes se revelem de uma pertinência particular para o trabalho integrativo que nos propomos) se minimizam os riscos de incerteza, arbitrariedade ou unilateralidade na interpretação, tão frequentes nos trabalhos de psicanálise aplicada à análise literária.

A pesquisa das condições estruturais do texto aparece-nos assim: a) como uma *condição pré-*

via da análise dinâmica do texto, e b) como um nível de pesquisa em si-mesmo, capaz de fornecer problemas e informações relevantes para o desenvolvimento da psicologia cognitiva e, nomeadamente, para o estudo, até agora pouco aprofundado, de formas da inteligência expressiva e criativa que a psicométrica clássica praticamente ignorou.

Veremos, com o desenvolvimento deste trabalho, que a aplicação do método estrutural-dinâmico permite um ganho heurístico, em simultâneo, para a psicanálise, para a antropologia do simbólico e para a semiologia, exigindo a integração científica dos seus domínios e métodos de pesquisa; e que a abordagem articulada dos níveis «formal» e de «conteúdo» que no texto se condensam pode ainda funcionar como protótipo de uma abordagem, em psicologia, que se opõe à clivagem entre as dimensões cognitiva e emocional do comportamento humano, e à sobrevalorização reducionista de qualquer dessas dimensões (sobrevalorização cognitivista, como em Piaget, em Lévi-Strauss e nos formalistas; sobrevalorização emocional, como na psicanálise clássica).

### RÉSUMÉ

*Dans cet article, les auteurs font l'application de la méthode structurale-dynamique d'analyse du récit proposée par Bastos (1978) et Bastos et Soczka (1976), au texte du roman Tarzan of the Apes d'Edgar Rice Burroughs (1912).*

*Les auteurs présentent des exemples de triangulations, récurrences, assimilations, schémas structuraux d'action, oppositions et énigmes, lesquels structurent du point de vue formel l'ensemble du roman et dont l'analyse constitue le pôle structural de la méthode proposée. Le pôle dynamique sera l'objet d'un autre article.*

*Les auteurs sont d'avis qu'en basant l'interprétation analytique du discours (pôle dynamique) sur l'analyse structurale, on obtient un gain d'information et on diminue le risque d'incertitude dans le processus de décodage. L'application de la méthode structurale-dynamique permet ainsi un gain heuristique pour la psychanalyse, pour l'anthropologie du symbolique et*

*pour la sémiologie, et elle exige l'intégration scientifique de ces domaines et de leurs méthodes de recherche.*

### SUMMARY

*In this article, the authors apply the structural-dynamic method of text analysis, suggested by Bastos (1978) and Bastos and Soczka (1976), to Edgar Rice Burroughs' novel Tarzan of the Apes.*

*The authors present examples of triangulations, recurrences, assimilations, structural action patterns, oppositions and enigmas, which structure from a formal point of view the novel as a whole and which analysis forms the structural pole of the suggested method. The dynamic pole will be the subject of another paper.*

*The authors think that basing the analytic interpretation of the novel on structural analysis, it is possible to obtain a gain of information and to reduce the risk of incertitude in the decoding process. Thus, the application of the structural-dynamic method permits an heuristic gain to psychoanalysis, to anthropology of the symbolic and to semiotics, and demands the scientific integration of these fields and their research methods.*

### BIBLIOGRAFIA

- BASTOS, José Gabriel Pereira (1978) — «Para uma metodologia estrutural-dinâmica de análise de textos literários — I», *Análise Psicológica*, I, 3:33-49.
- BASTOS, J. G. P. e SOCZKA, L. (1976) — «A Bela e o Monstro — uma proposta de 'leitura' analítica do 2.º Ciclo de «Contos Populares e Lendas», de José Leite de Vasconcellos» (trabalho não publicado).
- BURROUGHS, Edgar Rice (1912) — *Tarzan of the Apes*, Ballantine Books, Inc., N. York, 1969.
- BURROUGHS, E. R. (1912) — *Tarzan, filho das Selvas*, Editorial Minerva, Lisboa, 1958.
- BURROUGHS, E. R. (1912) — *Tarzan dos Macacos*, Portugal-Press, Lisboa, 1971; 2.ª edição, 1976.
- FREUD, Sigmund (1900) — *Die Traumdeutung*, cf. *Obras Completas*, Madrid, 1973, vol. I.
- FREUD, S. (1901) — *Zur Psychopathologie des Alltagslebens*; *O. C.*, vol. I.
- FREUD, S. (1905) — *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*; cf. *O. C.*, vol. I.
- FREUD, S. (1907) — *Der Wahn und die Träume in W. Jensens «Gradiva»*; cf. *O. C.*, vol. II.
- FREUD, S. (1908) — *Der Dichter und das Phantasieren*, cf. *O. C.*, vol. II.
- FREUD, S. (1911) — *Über den Gegensinn der Urworte*, cf. *O. C.*, vol. II.
- FREUD, S. (1919) — *Das Umheimliche*, cf. *O. C.*, vol. III.
- LACASSIN, F. (1970) — *Tarzan*, U.G.E., col. 10/18.