



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Marina Cavalcante Vieira

**Figurações Primitivistas: Trânsitos do Exótico entre Museus, Cinema e
Zoológicos Humanos**

Rio de Janeiro

2019

Marina Cavalcante Vieira

**Figurações Primitivistas: Trânsitos do Exótico entre Museus, Cinema e Zoológicos
Humanos**



Tese apresentada, como requisito parcial
para a obtenção do título de Doutora, ao
Programa de Pós-Graduação em Ciências
Sociais, da Universidade do Estado do
Rio de Janeiro.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque
Co-orientadora: Profa. Dra. Britta Lange

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

V657 Vieira, Marina Cavalcante.
Figurações Primitivistas: Trânsitos do Exótico entre Museus, Cinema e Zoológicos Humanos / Marina Cavalcante Vieira. – 2019.
263 f.

Orientador: Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque
Co-orientadora: Britta Lange
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Ciências Sociais – Teses. 2. Zoológicos humanos – Teses. 3. Coleções etnográficas – Teses. 4. Cinema etnográfico – Teses. I. Albuquerque, Marcos Alexandre dos Santos. II. Lange, Britta. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

es CDU 3:792

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Marina Cavalcante Vieira

**Figurações Primitivistas: Trânsitos do Exótico entre Museus, Cinema e Zoológicos
Humanos**

Tese apresentada, como requisito parcial
para a obtenção do título de Doutora, ao
Programa de Pós-Graduação em Ciências
Sociais, da Universidade do Estado do
Rio de Janeiro.

Aprovada em 17 de dezembro de 2019.
Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque (Orientador)
Instituto de Ciências Sociais - PPCIS/UERJ

Profa. Dra. Britta Lange (Co-orientadora)
Instituto de Estudos Culturais - Humboldt-Universität zu Berlin

Prof. Dr. João Pacheco de Oliveira
Museu Nacional - PPGAS/UFRJ

Prof. Dr. Edmundo Pereira
Museu Nacional - PPGAS/UFRJ

Prof. Dr. Paulo Jorge Silva Ribeiro
Instituto de Ciências Sociais - UERJ

Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos
PPGARTES - UERJ

AGRADECIMENTOS

Esta tese não teria sido possível, caso não tivesse sido contemplada com financiamento à pesquisa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Graças à Bolsa de Doutorado da Capes e à Bolsa PDSE-Capes para a realização de estágio doutoral no exterior, eu pude realizar todas as etapas previstas no projeto e me dedicar integralmente à pesquisa e escrita desta tese.

Agradeço imensamente ao meu orientador, o Dr. Marcos Albuquerque, por ter despertado em mim o interesse pelo tema dos zoológicos humanos em um curso de Antropologia da Arte, durante meu primeiro semestre de doutorado. Desde então, acostumei-me com sua generosidade e com as pertinentes discussões que serviram de incentivo constante nesta caminhada.

É com especial carinho que me lembro da Dra. Britta Lange, minha co-orientadora na Alemanha, que tão bem me acolheu no Instituto de Estudos Culturais da Humboldt-Universität zu Berlin. Sua disposição, atenção e rigor intelectual deixam uma marca indelével nesta obra.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação de Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPCIS-UERJ), ao corpo docente que me acolheu desde o mestrado, em especial à Masé, Maria Josefina Santanna, por sua sincera amizade. Gratidão por ter sempre se mantido aberta a me ajudar nos percursos acadêmicos. Agradeço também aos amigos do corpo discente do PPCIS-UERJ.

Meu muito obrigada aos professores, pesquisadores e colegas do Instituto de Estudos Culturais da Humboldt-Universität, em especial à Dra. Grazielle Lautenschlaeger, pessoa iluminada com quem eu dividia escritório no instituto, que não só muito me auxiliou na pesquisa, como fez com que Berlim logo se tornasse a minha casa, mesmo que momentânea. Agradeço pelas ideias trocadas com o Dr. Elias Zimmermann sobre o meu tema de pesquisa, e ao amigo Dr. Jörg Klenk, por ter se disposto a me ajudar a decifrar alguns dos documentos mais cascas-grossas em alemão gótico. Não poderia jamais me esquecer de Davi Lima, grande amigo que reencontrei em Berlim.

Devo lembrar, ainda, dos colegas e pesquisadores do Núcleo de Antropologia da Arte (N.A.d.A.), que se dispuseram a me ouvir apresentar e reformular esta pesquisa ao longo do tempo. Essas experiências, críticas e sugestões foram fundamentais.

Aos amigos, colegas e professores da graduação em Ciências Sociais na Universidade Federal de Sergipe, muitos dos quais acompanharam, mesmo que à distância, o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos amigos do grupo Agroflorestando-Sergipe, que me ensinaram a semear mais que sementes.

Agradeço ao suporte da minha família, principalmente aos meus queridos pais, Geraldo e Áurea.

Ao amigo, companheiro e marido Daniel, por sua eterna sabedoria e carinho. Obrigada por compartilhar comigo várias idiossincrasias, inclusive a paixão por livros e plantas.

Aos personagens de cujas vidas eu me apropriei ao longo desta tese. Com a licença dos Nak-Nanuk, Botocudos e Kalina, humildemente desejo ter sido digna de expressar uma parte de vossas histórias.

ACKNOWLEDGEMENTS

This thesis would not have been possible if I had not been received a grant from Capes (Coordination for the Improvement of Higher Education Personnel). Thanks to securing the Capes Doctoral Scholarship and PDSE-Capes Scholarship to pursue a doctoral internship abroad, I was able to carry out all the steps set out in the project and dedicate myself fully to the research and writing of this thesis.

I am very grateful to my supervisor, Dr. Marcos Albuquerque, for arousing my interest in the subject of human zoos in an Art Anthropology course during my first PhD semester. Since then I have reaped the benefits of his generosity and the pertinent discussions that have been a constant incentive throughout this journey.

It is with special affection that I remember Dra. Britta Lange, my co-supervisor in Germany, who welcomed me so warmly to the Humboldt-Universität zu Berlin Institute for Cultural Studies. Her willingness, attention and intellectual rigor leave an indelible mark on this work.

My sincere thank you to the Graduate Program in Social Sciences of the Rio de Janeiro State University (PPCIS-UERJ), to the faculty that welcomed me since my master's degree, especially to Masé, Maria Josefina Santanna, for her sincere friendship. Deep gratitude for always being eager to help me on my academic path. Thanks also to the friends from the PPCIS-UERJ student body.

My heartfelt thanks to the professors, researchers, and colleagues at the Humboldt-Universität Institute for Cultural Studies, especially Dr. Grazielle Lautenschlaeger, an enlightened person who shared an office with me at the institute, who not only helped me a lot with the research, but also helped make Berlin become my home, even if only temporarily. I am grateful for the exchange of ideas with Dr. Elias Zimmermann on my research topic and to my friend Dr. Jörg Klenk for agreeing to help decipher some of the highly-complicated documents in Gothic German. I could never forget to mention David Lima, a good friend who I met again in Berlin.

I would also like to mention the colleagues and researchers from the Art Anthropology Center (N.A.d.A.), who were willing to hear me present and reformulate this research over time. These experiences, criticisms and suggestions were fundamental.

To friends, colleagues and professors of the undergraduate degree in Social Sciences at the Federal University of Sergipe, many of whom even from a distance, watched the development of this thesis.

To the friends of the Agroflorestando-Sergipe group, who taught me to sow more than seeds.

I wish to thank my family for all their support, especially my dear parents, Geraldo and Áurea.

To friend, companion and husband Daniel, for his eternal wisdom and affection. Thank you for sharing various idiosyncrasies with me, including a passion for books and plants.

To the characters whose lives I have appropriated throughout this thesis. With the permission of the Nak-Nanuk, Botocudos and Kalina, my humble wish is that I have been worthy to express a part of your history.

RESUMO

VIEIRA, M. C. **Figurações Primitivistas: Trânsitos do Exótico entre Museus, Cinema e Zoológicos Humanos**. 2019. 263 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) — Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Os zoológicos humanos eram mostras ou exposições de povos tidos como exóticos, de grande apelo popular durante o século XIX e início do XX. Esta pesquisa analisa o fenômeno dos zoológicos humanos, focando-se em casos de exposições de indígenas Botocudos brasileiros, demonstrando as relações estabelecidas entre estas mostras populares e a fundação de museus etnográficos, sociedades antropológicas e o desenvolvimento do cinema. Esta tese está dividida em duas partes. A primeira discute e define o fenômeno dos zoológicos humanos em geral, analisando, em seguida, casos de exposição de indígenas no Brasil, Inglaterra, Estados Unidos e Alemanha. A Parte II discute as influências dos zoológicos humanos sobre o campo das artes, analisando filmes alemães da República de Weimar que se utilizaram de cenografia e trupes de zoológicos humanos. Em seguida, analisa-se a influência dessas formas de espetáculo sobre o expressionismo alemão, discutindo, por fim, a crítica aos zoológicos humanos na literatura. Utilizando como fio condutor a análise da circulação e trânsito de pessoas, objetos e narrativas entre os campos do cinema, museus e zoológicos humanos, a presente tese constrói um mapa que atravessa campos científicos e do entretenimento popular, buscando compreender as estratégias utilizadas para a construção do exotismo: as figurações primitivistas que marcam o mercado do exótico.

Palavras-chave: Zoológicos humanos; Botocudos; Coleções etnográficas; Cinema etnográfico.

ABSTRACT

VIEIRA, M. C. **Primitivist Figurations**: Transits of the Exotic between Museums, Cinema and Human Zoos. 2019. 263 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) — Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Human zoos were exhibitions of peoples regarded as exotic that had great popular appeal during the nineteenth and early twentieth centuries. This research analyses the human zoo phenomenon, focusing on cases of exhibitions of Brazilian Botocudo Indians, demonstrating the relationships established between these popular exhibitions and the founding of ethnographic museums, anthropological societies and the development of cinema. This thesis is divided into two parts, the first discusses and defines the human zoo phenomenon in general, then analyses cases of exhibitions of indigenous peoples in Brazil, England, the United States and Germany. Part II discusses the influences of human zoos on the field of arts, analysing German Weimar Republic films that made use of the scenography and troupes from human zoos. Next, the influence of these forms of spectacle on German expressionism is analysed, ending up with a discussion on the critique of human zoos in literature. Employing as central theme the analysis of the circulation and traffic of people, objects and narratives between the fields of cinema, museums and human zoos, this thesis builds a map that spans both scientific and popular entertainment fields, seeking to understand the strategies used to construct exoticism: the primitivist figurations that distinguish the exotic market.

Keywords: Human zoos; Botocudos; Ethnographic collections; Ethnographic film.

RÉSUMÉ

VIEIRA, M. C. **Figurations Primitivistes**: Les circulations de l'Exotique entre les Musées, le Cinéma et les Zoos Humains. 2019. 263 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) — Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Les zoos humains étaient des exhibitions des peuples considérés exotiques au 19ème siècle et début du 20ème qui exercé une forte attirance auprès du grand public. En se penchant sur les cas d'exhibitions des indigènes Botocudos brésiliens, le phénomène des zoos humains a été analysé par cette recherche présentant les relations établies entre les spectacles de masse et la création des musées ethnographiques, des sociétés anthropologiques et le développement du cinéma. Cette thèse se divise en deux parties, la première discute et précise le phénomène des zoos humains en général, à la suite les cas d'exhibitions des indigènes au Brésil, en Angleterre, aux États-Unis et en Allemagne sont mis en évidence. La deuxième partie met en question les influences des zoos humains sur le champ artistique, en analysant les films allemands de la République de Weimar qui ont utilisé lors de leurs réalisations de scénographie des troupes des zoos humains. Ensuite, on étudie l'influence des ces types de spectacles-là sur l'expressionnisme allemand et, pour conclure, on débat la critique des zoos humains dans la littérature. En s'appuyant sur la analyse de la circulation et du transit des personnes, des objets et des narratives entre les champs du cinéma, des musées et des zoos humains, cette thèse élabore une carte qui franchit le domaine scientifique et le domaine des spectacles de masse, à la recherche d'une compréhension des stratégies mises en jeu dans la construction de l'exotique: les figurations primitivistes qui caractérisent le marché de l'exotique.

Mots-clés: Zoos humains; Botocudos; Collections ethnographiques; Cinéma ethnographique.

ZUSAMMENFASSUNG

VIEIRA, M. C. **Primitivistische Figurationen**: Die Zirkulation des Exotischen in Museum, Kunst und Völkerschau. 2019. 263 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) — Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Unter Völkerschauen werden die während des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts populären Ausstellungen und Vorführungen von für exotisch gehaltenen Völkern verstanden. In der vorliegenden Forschungsarbeit wird das Phänomen der Völkerschau analysiert, wobei der Fokus auf den Vorführungen der Botukuden, einer brasilianischen, indigenen Bevölkerungsgruppe, liegt. Dabei werden die Interrelationen zwischen den populären Ausstellungen und der Gründung von ethnografischen Museen, anthropologischen Gesellschaften sowie der Entwicklung des Films aufgezeigt. Die vorliegende Doktorarbeit besteht aus zwei Teilen: In dem ersten Teil wird das Phänomen der Völkerschau vorgestellt und definiert. Im Anschluss werden einige Fälle von Vorführungen indigener Völker in Brasilien, England, den USA und Deutschland analysiert. In Teil II werden die Einflüsse der Völkerschau auf den künstlerischen Bereich beleuchtet, wobei deutsche Filme aus der Weimarer Republik analysiert werden, die für ihre Aufnahmen bei dem Bühnenbilds sowie bei der Besetzung Völkerschauen nutzten. Sodann wird der Einfluss dieser Art von Veranstaltungen auf den deutschen Expressionismus untersucht und schließlich die Kritik der Völkerschau in der Literatur betrachtet. Ausgehend von der Analyse der Zirkulation und der Durchreise von Personen, Gegenständen und Narrativen, die sich zwischen den Bereichen des Films, des Museums und der Völkerschau bewegen, wird in der vorliegenden Doktorarbeit eine Karte erstellt, auf der die Gebiete der Wissenschaft und der öffentlichen Unterhaltung durchquert werden, mit dem Ziel, die Strategien zu verstehen, die für die Konstruktion des Exotismus genutzt werden: die primitivistischen Figurationen, die den Markt des Exotischen kennzeichnen.

Schlüsselwörter: Völkerschauen; Botokuden; Ethnographische Sammlungen;
Ethnographischer Film.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Gravura publicada em 1551, em documento oficial sobre a entrada do rei e a apresentação dos Tupinambá em Rouen. Autoria desconhecida, 1551.....	28
Figura 2 - Cartaz de divulgação da apresentação de Botocudo em Leipzig. Carl Ingermann, c. 1820	34
Figura 3 - Pintura em aquarela do indígena Joachim Quäck, de autoria de Friedrich Theodor Kloß, 1834	36
Figura 4 - Jovem indígena Botocudo, perfil e frente. Fotografias feitas por E. Thiesson no laboratório fotográfico do Museu do Homem, em Paris, no ano de 1844.....	38
Figura 5 - Fotografias feitas por E. Thiesson no laboratório fotográfico do Museu do Homem, em Paris, no ano de 1844.....	39
Figura 6 - <i>Chefe Botocudo, Mulher e Filho</i> . Aquarela feita à mão por Robert Banks, exibição em Londres, 1822	54
Figura 7 - Gravura publicada em jornal, intitulada <i>A Vênus Selvagem</i> . Autor desconhecido..	57
Figura 8 - Documento <i>The Botocudos</i>	60
Figura 9 - Desenho da figura de Xavier Chabert, <i>The Fire King</i> . Autor W. Holl, 1829.....	61
Figura 10 - Ilustração <i>Une Famille de Botocudos</i> , 1822. Autor: anônimo.	63
Figura 11 - Cena do filme <i>Kubi Fala ao Fonógrafo</i> (1908), de Rudolf Pösch.....	65
Figura 12 - Cena do filme <i>Nanook of the North</i> (1922), de Robert Flaherty	66
Figura 13 - Gravura bobina de Ruhmkorff, similar à utilizada no experimento com os Botocudos no Museu Nacional. O raio ou carga elétrica transita entre os polos A e B.....	69
Figura 14 - Fotografias das três mulheres expostas na exposição antropológica brasileira de 1882. Autoria de Joaquim Ayres, 1882	75
Figura 15 - Caricatura de Botocudos em imagem em sequência. Autor: Angelo Agostini. Da esquerda para a direita veem-se os quadros 1, 2, 3 e 4.....	81
Figura 16 - Caricatura de Botocudos em imagem em sequência. Autor: Angelo Agostini. Da esquerda para a direita veem-se os quadros 5, 6 e 7	82
Figura 17 - Caricatura Botocudos devoram o imperador Dom Pedro II. Autor: Angelo Agostini	84
Figura 18 - Fotografia de Atanagildo Barata Ribeiro.....	91
Figura 19 - Imagem em sequência Botocudos em navio. Autor: Angelo Agostini.....	94
Figura 20 - Imagem em sequência <i>Grande Expositon de Botocudós</i> . Autor: Angelo Agostini	95
Figura 21 - Imagem em sequência Paris boquiaberta. Autor: Angelo Agostini.....	96
Figura 22 - Imagem em sequência os Botocudos assustam possíveis colonos. Autor: Angelo Agostini	97
Figura 23 - Imagem em sequência Dom Pedro II e sua corte retratados como Botocudos. Autor: Angelo Agostini	98
Figura 24 - Imagem em sequência sobre a imprensa fluminense e os Botocudos. Autor: Angelo Agostini.....	99
Figura 25 - Cartaz da exibição de índios Botocudos, intitulado <i>Piccadilly Hall. Anthropological exhibition</i> , 1883. Autor: desconhecido. Impresso por Willing & Co. Kings Cross	106
Figura 26 - Imagem em sequência retrata os cinco Botocudos expostos em Londres. Autor: desconhecido	108
Figura 27 - Anúncio da exibição de Botocudos como patrocinada pelo imperador e família real brasileira	113

Figura 28 - Obituário que declara a morte de Nahen	117
Figura 29 - Capa do folhetim e programa do <i>show</i> , intitulado <i>Courier: P.T. Barnum's Greatest Show on Earth combined with the Great London Circus for Jackson</i> , 28 de agosto, 1884 ...	118
Figura 30 - Cartaz de divulgação do “Grand Ethnological Congress” do Circo Barnum	121
Figura 31 - Quadro de divulgação do <i>show</i> em: <i>Courier: P.T. Barnum's Greatest Show on Earth combined with the Great London Circus for Jackson</i> , p. 6, 1884	122
Figura 32 - Fotografia do diorama <i>Uma família de Botocudos em migração</i> , do Museu Umlauff, c. 1892. Autor: Desconhecido	135
Figura 33 - Pintura <i>Mantiqueira</i> , Johann Moritz Rugendas, 1835	135
Figura 34 - Ilustração <i>Uma família de Botocudos em Viagem</i> , Maximilliam Wied-Neuwied, 1820	137
Figura 35 - Aquarela <i>Caça ao tigre</i> , Johann Moritz Rugendas, 1935	138
Figura 36 - Fotografia de indígena da Guiana, 1892. Autor atribuído pelo catálogo do Museu Etnológico de Berlim: Max Bartels. Ver marcação na parte inferior direita da imagem, que indica Luschan como provável autor	146
Figura 37 - Fotografia de mulher indígena da Guiana, 19 anos, com estafiloma no olho direito, 1892. Autor: Max Bartels	147
Figura 38 - Fotografia de mulher indígena da Guiana, 25 anos, com estafiloma no olho direito, 1892. Autor: Max Bartels	148
Figura 39 - Fotografia mulher com estafiloma, em pé. Autor: Max Bartels	149
Figura 40 - Fotografia frontal, índio da Guiana, xamã de 45 anos, e perfil de menino de 8 anos de idade. Autor: Max Bartels	151
Figura 41 - Fotografia de indígena da Guiana, em pé sobre a cadeira, Marita, 13 anos Autor: Max Bartels	151
Figura 42 - Anúncio da Exposição de Países e Etnologia	155
Figura 43 - <i>Parque de Diversões no Velho Hasenheide</i> , de Hans Baluschek, 1895	156
Figura 44 - Fotografia do grupo de indígenas da Guiana, expostos no jardim zoológico de Paris em 1892, por ocasião da comemoração dos 400 anos de “descobrimento” da América por Cristóvão Colombo. Autor: Roland Bonaparte	163
Figura 45 - Cartaz de <i>As Aranhas: O Lago Dourado</i> (1919) à esquerda e cartaz de <i>Harakiri</i> (1919) à direita. ambos dirigidos por Fritz Lang e filmados no zoológico de Carl Hagenbeck em Hamburgo	168
Figura 46 - Cena em que Kay Hoog salva a sacerdotisa do sol, Naela	170
Figura 47 - Kay Hoog luta contra indígena	173
Figura 48 - Interrupção do ritual de sacrifício	174
Figura 49 - A atriz Ressel Orla e integrantes de trupe de zoológicos humanos	180
Figura 50 - A gruta sagrada e alguns objetos museais em <i>As Aranhas</i>	182
Figura 51 - O ataque dos vilões do grupo <i>As Aranhas</i> aos objetos sagrados	183
Figura 52 - O bando de <i>As Aranhas</i> atravessa cordilheiras e penhascos	184
Figura 53 - Fotografia de integrantes do zoológico humano Oglala-Sioux nos rochedos do Jardim Zoológico Hagenbeck, 1910	186
Figura 54 - Quatro diferentes trupes de zoológicos humanos posam nos rochedos do Jardim Zoológico Hagenbeck, sem data	187
Figura 55 - <i>Danse du sabre</i> , Série <i>Le Village Achantis à Lyon</i> , 1897, irmãos Lumière	192
Figura 56 - <i>Toilette d'un Négrillon</i> , Série <i>Le Village Achantis à Lyon</i> , 1897, irmãos Lumière	192
Figura 57 - <i>Banhistas em Moritzburg</i> , Ernst Ludwig Kirchner, 1909	200
Figura 58 - <i>Nu em pé com chapéu</i> , Ernst Ludwig Kirchner, 1910	202
Figura 59 - <i>Cinco Mulheres na Rua</i> , Ernst Ludwig Kirchner, 1913	204
Figura 60 - <i>Nollendorfpplatz</i> , Ernst Ludwig Kirchner, 1912	213

Figura 61 - O sonâmbulo Cesar arrasta Jane, em <i>O Gabinete do Dr. Caligari</i> (1920).....	215
Figura 62 - As luzes da cidade sendo acesas em <i>O Gabinete do Dr. Caligari</i> (1920).....	215
Figura 63 - Cena de <i>O Testamento do Dr. Mabuse</i> (1933), observar cartaz de zoológico humano afixado à esquerda da tela.....	218
Figura 64 - Pôster de zoológico humano em <i>O Testamento do Dr. Mabuse</i> (1933).....	219
Figura 65 - Duas crianças dos Camarões ao lado de um filhote de gorila	225
Figura 66 - Criança da Somália e orangotango	226
Figura 67 - Macacos à mesa	226
Figura 68 - Orangotango Diógenes e uma garrafa de vinho.....	227
Figura 69 - Cartão-postal de chimpanzé vestido, com os dizeres: “Chimpanzé. Saudações do Zoológico Hagenbeck, Stellingen-Hamburgo”	228
Figura 70 - Dois filhotes de chimpanzé na cama.....	229
Figura 71 - Fotografia de Pikjotkje, 1879.....	234
Figura 72 - Propaganda do restaurante Massai em Berlim, estação de metrô Eberswalder Straße, 2017.....	241

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
PARTE I: Os Zoológicos Humanos	
1. ÍNDIOS NA EUROPA: A FORMULAÇÃO DOS ZOOLÓGICOS HUMANOS	26
1.1 Zoológicos Humanos: Definição do Conceito	29
1.2 Botocudos Levados para a Europa	33
1.3 Botocudos “Celebrizados” ou como o Discurso Científico torna-os Objeto de Interesse Dos Zoológicos Humanos	39
1.4 Sobre Zoológicos, Museus e Cinema	44
2. O CORPO INDÍGENA E O MAQUÍNICO COMO ATRAÇÃO POPULAR: “CHEFE BOTOCUDO, MULHER E CRIANÇA” NOS PALCOS BRITÂNICOS, 1821–1823	53
2.1 O Corpo Nativo: das Marcas Exóticas à Erótica	55
2.2 A Máquina: Espetáculos de “Arte, Ciência e Natureza”	63
3. A EXPOSIÇÃO ANTROPOLÓGICA BRASILEIRA DE 1882 E A EXIBIÇÃO DE ÍNDIOS BOTOCUDOS: <i>PERFORMANCES</i> DE PRIMEIRO CONTATO EM UM CASO DE ZOOLÓGICO HUMANO BRASILEIRO	71
3.1 Os Preparativos da “Festa Da Sciencia”	72
3.2 A Exposição Antropológica Brasileira	77
3.3 Devorados pela Curiosidade Pública	80
3.4 Enviados a Londres	87
3.5 “Temos Pena, não dos Botocudos, mas do Brazil”	93
3.6 À Porta da Modernidade	99
4. A EXPOSIÇÃO ANTROPOLÓGICA BRASILEIRA EM PICCADILLY HALL	102
4.1 A Reunião Especial do Instituto Antropológico da Grã-Bretanha e Irlanda em Piccadilly Hall	108
4.2 O Encontro com P. T. Barnum	115
4.3 O Congresso Etnológico do Circo Barnum	119
4.4 Três Nak-Nanuk Retornam ao Brasil	124
4.5 Entre Ciência e Espetáculo: Variações de um <i>Show</i> Antropológico	127
5. A EXPOSIÇÃO DE PAÍSES E ETNOLOGIA DO MUSEU UMLAUFF: REPRESENTAÇÕES DE INDÍGENAS DA AMÉRICA DO SUL EM DIORAMAS E ZOOLÓGICOS HUMANOS	131
5.1 A Exposição de Países e Etnologia: Apresentação dos Dioramas	132
5.2 Uma Família de Botocudos em Migração	133
5.3 Estratégias para a Construção de uma Representação Realista	139
5.4 Berlim: a Apresentação de Índios Kalina ou Galibi da Guiana	141
5.6 “Domingo, Última Apresentação de Índios da Guiana”	157

5.7 Os Caraíbas no Jardim Zoológico de Paris.....	161
PARTE II: As Influências dos Zoológicos Humanos no Campo das Artes	
6. UMA ANTIGA CIVILIZAÇÃO INCA NA FICÇÃO DE FRITZ LANG AS ARANHAS: TRÂNSITOS DE PERSONAGENS E NARRATIVAS ENTRE MUSEUS, ZOOLOGICOS HUMANOS E CINEMA	167
6.1 <i>As Aranhas</i>	169
6.2 O Zoológico Cinematográfico.....	175
6.3 Terra Incógnita.....	177
6.4 Zoológicos Humanos: uma “Vila De Negros” ou <i>Negerdorf</i>	178
6.5 Índios Sioux nos Rochedos de Stellingen.....	184
7. Expressionismo Alemão: Primitivismo Artístico no Cinema e na Pintura	188
7.1 Sobre a Tradição do Exótico nas Origens do Cinema.....	190
7.2 O Expressionismo e a Modernidade na Pintura	197
7.3 Primitivismo Artístico	203
7.4 Coleções Etnográficas e Zoológicos Humanos: Inspirações Expressionistas	208
7.5 Cinema Expressionista e Incorporações da Estética Primitivista.....	210
8. KAFKA E A CRÍTICA AOS ZOOLOGICOS HUMANOS: COMPARAÇÃO ENTRE O CONTO <i>RELATÓRIO A UMA ACADEMIA</i> E A EXPOSIÇÃO DE HUMANOS NA EUROPA	221
8.1 O Diário de Abraham Ulrikab	231
8.2 Formas de Resistência	233
8.3 Críticas aos Zoológicos Humanos	234
8.4 A Memória de Theodor Michael: um Participante dos Zoológicos Humanos.....	236
9. CONCLUSÃO: ZOOLOGICOS HUMANOS NA CONTEMPORANEIDADE	239
REFERÊNCIAS.....	249

INTRODUÇÃO

Os zoológicos humanos eram formas de exibição de pessoas ditas exóticas que, ao longo do século XIX, tornaram-se elaborados espetáculos primitivistas. Essas exposições eram geralmente ambientadas em teatros populares, circos, museus, feiras e zoológicos. Era comum que a mesma trupe circulasse entre esses espaços durante a turnê. A sua *mise en scène* torna-se mais elaborada a partir do momento em que a exibição de pessoas passa a ser ambientada em zoológicos, no último quartel do século XIX.

Espetáculos estruturados na expansão do colonialismo, os zoológicos humanos associavam o projeto de conhecer, categorizar e expor povos ditos primitivos. Eram em essência espetáculos racialistas que ajudaram a construir uma visão eurocêntrica da diferença. A dupla ambição de conhecer e colecionar foi compartilhada por distintas instituições e complexos exibicionários da época, como os museus, os zoológicos de animais e os zoológicos humanos, que utilizavam um fundamento colecionista quase cartográfico. A *mise en scène* primitivista apresentada ao público dos zoológicos humanos era uma representação supostamente autêntica dos modos de vida de povos não ocidentais, uma vez que o espetáculo consistia em assistir a pessoas representando a si mesmas e sua própria cultura, com desenvolvimento de roteiro e cenografia.

A noção de primitivismo é geralmente utilizada pela história da arte para explicar a tendência de as vanguardas modernistas se apropriarem de traços, temas e estéticas supostamente “primitivos”. Uma inspiração modernista daquilo que homens modernos consideram como “primitivo”. O primitivismo é compreendido como uma fabulação moderna sobre “o outro”. Esta pesquisa estende a noção de primitivismo aos zoológicos humanos, compreendendo-os como figurações primitivistas — isto é, que se utilizam, em suas composições, de articulações que tornam visível narrativas, cenografias e fabulações exotistas sobre “o outro”.

Esta pesquisa demonstra as relações entre os campos do cinema, museus e zoológicos humanos. A partir da análise da figuração de indígenas sul-americanos, coloca-se em evidência a circulação de imagens e trânsitos entre ciência e espetáculo, mais notadamente, a fluidez entre campos compreendidos como científicos (museus) e campos de entretenimentos populares, como os zoológicos humanos e o cinema. É importante ressaltar que o cinema surge no fim do século XIX, e que embora tanto os museus quanto as exposições de povos exóticos sejam muito mais antigas, é neste momento que suas formas de exibição são transformadas. Trata-se da

modernização e democratização dos museus e da criação dos zoológicos humanos enquanto espetáculos voltados para as massas, no segundo quartel do século XIX.

Enfatizam-se casos de exibição de índios Botocudos, denominação generalista utilizada para descrever índios brasileiros que usavam alargamento labial ou botoque, descritos como bravios e antropófagos. Os Botocudos ocupavam o papel do “outro” no imaginário social do século XIX, e por este motivo foram tidos como objetos privilegiados da ciência antropológica, exotização que os levou a serem exibidos em zoológicos humanos no Brasil e na Europa.

A pesquisa tem sua relevância por tratar de um tema muito pouco abordado em língua portuguesa, além de trazer à luz fatos desconhecidos quanto à exibição de povos indígenas brasileiros e sul-americanos. Há também um esforço teórico de compreender a circulação de narrativas e representações neste trânsito entre Brasil e Europa, haja vista a circulação de pessoas, objetos e símbolos — circulação esta que acontecia também de forma intermediária, entre os campos dos museus, cinema e zoológicos humanos.

Apresenta-se um percurso *sui generis* de análise da figuração de indígenas sul-americanos entre campos científicos e de espetáculo. Melhor dizendo, quase uma migração dessas formas de figuração nos zoológicos humanos até a sua chegada ao cinema alemão do entre-guerras. São analisados quatro casos de exibição de indígenas ao longo do século XIX, chegando finalmente ao filme *As Aranhas* (1919), de Fritz Lang, uma ficção do gênero aventura, filmada no jardim zoológico do mais famoso empresário de zoológicos humanos, Carl Hagenbeck, e produzida por seu sobrinho Heinrich Umlauff.

Quando entrei no doutorado, meu projeto de pesquisa inicial tinha como objetivo analisar a proliferação de imagens exotizantes e a construção da representação do “primitivo” no cinema alemão do entre-guerras — cinema da República de Weimar e o cinema expressionista. O que era um ponto de partida tornou-se um ponto de chegada. Ao propor um estudo de arqueologia de mídias e tomar conhecimento de bibliografia que demonstra como a tradição de retratar “o outro” no cinema alemão do entre-guerras utilizou-se materialmente e narrativamente dos zoológicos humanos, minha pesquisa ganhou novo fôlego e interesse. Para investigar essas relações em arquivos alemães, eu dependia de financiamento de pesquisa, que se tornou incerto desde as mudanças nas políticas de investimento em pesquisa, a partir de 2016. Por esse motivo, passei a desenvolver um projeto de pesquisa alternativo sobre zoológicos humanos brasileiros, enquanto pleiteava o incerto financiamento.

Quando a minha pesquisa foi contemplada com uma bolsa do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior, PDSE-Capes, eu já havia desenvolvido interessantes relações entre cinema alemão e exposição de indígenas sul-americanos. A obra que se apresenta a seguir é o

resultado de vários caminhos confluentes de pesquisa. Um constante perseguir de índios Botocudos em arquivos alemães e europeus, buscando compreender a construção de suas formas de figuração nos campos artísticos, científico e de entretenimento.

Esta não é uma pesquisa de etnologia clássica, preocupada em descrever o que são os índios Botocudos, e sim um trabalho que explica como estes indígenas tornam-se temas exóticos em espetáculos urbanos, modernos e ocidentais. É uma pesquisa que explica mais sobre o “homem branco” e seu interesse nos Botocudos do que sobre os Botocudos em si, embora, sim, exista uma tentativa de recuperar os acontecimentos históricos sob a perspectiva dos indígenas, de recuperar a história individual de personagens marginalizados. Mas o movimento da história é frio e insólito. Os documentos falam mais sobre suas formas de catalogação em uma narrativa de arquivo meta-arquivo do que sobre os personagens cuja história eu realmente gostaria de contar.

Na ficção em que os homens ocidentais contam sobre os indígenas Botocudos, os indígenas são tornados centro dos olhares, ao passo que os ocidentais sentam-se à sombra para assisti-los. Busca-se aqui uma inversão dos olhares, isto é, compreender o homem branco e suas motivações. Como ele constrói este fascínio pelos indígenas Botocudos em espetáculo? Esta resposta não é necessariamente fácil, mas o observador se deixa observar em alguns momentos, seja na escuridão do teatro, da sala de projeção ou na multidão que observa os zoológicos humanos. Ficção e realidade entrelaçam-se em espetáculos de ciência, ocasião em que se busca compreender a construção do olhar moderno sobre “o outro”.

Botocudos é um termo generalista que abrange o grupo étnico falante da língua Krenak (tronco linguístico Macro-Jê), que ocupava as terras do sul da Bahia, Minas Gerais e Espírito-Santo. Denominados pejorativamente como Botocudos por conta do botoque (alargamento labial), foram referidos como Aimoré no início do processo de colonização portuguesa, sendo majoritariamente denominados como Botocudos no século XIX. Os variados grupos denominados como Botocudos diferenciavam-se entre si, autodenominando-se como Giropok, Naknenuk, Araña, Bakuên, Nakrehé, Pojixá, Gutkrak, Etwe e Mina-Jirum (MATTOS, 2002; PARAÍSO, 1992; KRENAK, 2009). Seus descendentes hoje em dia autodenominam-se Krenak, um grupo de Botocudos aldeados que sobreviveu organizado em torno do Capitão Krenak.

Ao longo desta tese, escolhi fazer o uso do termo *Botocudos*, escrito com letra maiúscula e com flexão de número, seguindo, dessa forma, a grafia das fontes utilizadas, que flexionavam número, havendo variação entre as fontes com relação à letra maiúscula e minúscula. O termo aparece com letra minúscula apenas quando há citação direta e a grafia da fonte assim o fez.

Desse modo, evidencia-se o caráter generalista e exterior da denominação. Destaco, ainda, que o padrão etnológico da Associação Brasileira de Antropologia¹ para etnônimos permite a flexão em gênero e número para palavras aportuguesadas, como é este o caso.

Esta tese está dividida em duas partes. A primeira é devotada aos zoológicos humanos, à discussão teórica e à apresentação de casos de pesquisa. A segunda parte apresenta a extensão e influência dos zoológicos humanos sobre o campo das artes, analisando obras do cinema, pintura e a permanência das formas de figuração e estereotipação até a contemporaneidade.

O primeiro capítulo apresenta o tema dos zoológicos humanos diante de uma discussão sobre seu estado da arte, demonstrando desde a longa tradição de exposição de povos “exóticos” na Europa, até a formulação dos zoológicos humanos, definidos como fenômenos de massa típicos do último quartel do século XIX. Enfatiza-se a tradição de exposição de índios sul-americanos na Europa. Em seguida, discute-se como a origem do interesse científico sobre os Botocudos teve como consequência a popularização deste grupo e a sua exposição em zoológicos humanos. O último tópico do primeiro capítulo aborda uma discussão teórica sobre a questão da construção arquitetônica do olhar em complexos exibicionários (BENNETT, 2009), mais notadamente zoológicos e museus, apontando para os trânsitos estabelecidos com o cinema. Demonstrem-se as fronteiras fluídas entre esses meios.

O segundo capítulo apresenta a exposição de três índios Botocudos em Londres, no início da década de 1820. A exibição intitulada “Chefe Botocudo, Mulher e Criança”, em que indígenas foram expostos ao lado de pássaros raros e uma máquina, abre reflexão para a análise da sobreposição entre o corpo exótico e o maquinico, possibilitando a discussão sobre a presença/ausência do aparato maquinico na fotografia e no cinema etnográficos. A questão principal que guia esta reflexão é pensar em que medida a fotografia e o cinema etnográfico iriam mais tarde desenvolver esta sobreposição, embora o aparato maquinico esteja sempre ausente na fotografia e no cinema etnográfico clássicos, tendo em vista a sua linguagem e construção que apaga a sua própria presença.

O capítulo três remonta à Exposição Antropológica Brasileira, exibida no Segundo Império, no ano de 1882, no Museu Nacional do Rio de Janeiro. Convida-se o leitor a interpretar este evento pouco lembrado da história brasileira, com o intuito de reconstituir a apresentação de sete índios Botocudos, levados à corte com a finalidade de serem expostos ao público e, ao mesmo tempo, estudados pelos pesquisadores do Museu Nacional. Finda a participação dos índios Botocudos na referida exposição, publica-se a notícia de que alguns desses mesmos

¹ Ver: *Convenção para a grafia dos nomes tribais*, da Associação Brasileira de Antropologia (1954).

índios teriam sido enviados para a Europa, gerando acaloradas discussões na imprensa nacional. A partir de documentos institucionais do Museu Nacional e reportagens de jornais da época, lança-se luz sobre o fenômeno das grandes exposições antropológicas de finais do século XIX. Diante desse evento e da prática de colecionamento e tráfico de pessoas e objetos etnográficos, abre-se um espelho, desde o qual se pode vislumbrar a formação da antropologia brasileira e questões fundamentais à identidade nacional.

O capítulo quatro apresenta as circunstâncias em que aconteceram as exposições de cinco índios Botocudos na Inglaterra, levados por empresários brasileiros para a Europa, cerca de um mês depois de se apresentarem no Museu Nacional no Rio de Janeiro. Medidos e estudados por cientistas do Instituto Antropológico da Grã-Bretanha e Irlanda, apresentaram-se diariamente para o público de Londres, Manchester e Sheffield, até serem vendidos para o famoso empresário de circo e *freak shows* P. T. Barnum, compondo a turnê estadunidense do “Congresso Etnológico” do Circo Barnum.

O capítulo cinco analisa a Exposição Umlauff de Países e Etnologia, ocorrida nos anos de 1891 e 1892 nas cidades alemãs de Colônia e Berlim, organizada como uma exposição itinerante do Museu Umlauff, em cujo quadro foi apresentado um diorama de índios Botocudos do Brasil. Este capítulo analisa a composição do diorama e suas influências a partir de iconografia de viajantes alemães, além de reconstituir o contexto desta exposição, que contou com um zoológico humano de índios da Guiana, narrativamente apresentados de forma complementar ao diorama.

O capítulo seguinte abre a Parte II desta tese, em uma análise do filme *As Aranhas* (1919), de Fritz Lang. O filme foi anunciado como uma obra que utilizava objetos originais do Museu Etnográfico de Hamburgo, além de ter sido produzido por Heinrich Umlauff, dono de um museu etnográfico, empresário do ramo de coleções etnográficas e zoológicos humanos, e um dos principais responsáveis, aos 23 anos de idade, pela Exposição Umlauff de Países e Etnologia. O filme *As Aranhas* é um *travelog* que carrega o telespectador pelos Estados Unidos, México e Peru, ao encontro de uma antiga e perdida civilização Inca. Produzido na Alemanha do entre-guerras, foi filmado no jardim zoológico de um dos mais proeminentes empresários do ramo dos zoológicos humanos, Carl Hagenbeck, na cidade de Hamburgo. O capítulo analisa o filme e os trânsitos e influências de coleções etnográficas e zoológicos humanos sobre esta peça cinematográfica. Esta análise exemplifica como ocorreu o trânsito de empresários, *performers*, regimes de visualidade e narrativas, dos campos dos zoológicos humanos e museus para o cinema alemão da década de 1920, momento em que proliferavam representações orientalistas sobre povos ditos “exóticos” no cinema da República de Weimar.

O capítulo sete analisa as relações entre zoológicos humanos, museus etnográficos e as vanguardas expressionistas, demonstrando como construções sobre o “primitivo”, delineadas em finais do século XIX em museus etnográficos e zoológicos humanos, exerceram influência sobre o surgimento do expressionismo na pintura e no cinema. Discute-se o surgimento do expressionismo em confluência com outras vanguardas modernistas das primeiras décadas do século XX, dando-se ênfase às obras do grupo *Die Brücke*. Por fim, discute-se a extensão do primitivismo artístico sobre o cinema expressionista alemão.

O capítulo oito aborda a questão entre ficção, realidade e representação nos zoológicos humanos, tomando como ponto de partida um conto de Kafka e a autobiografia de Carl Hagenbeck. Franz Kafka e Carl Hagenbeck, apesar de serem de gerações distintas, foram contemporâneos. Este capítulo analisa o conto de Kafka, *Relatório a uma academia*, à luz da autobiografia de Carl Hagenbeck, citado nominalmente no referido conto. A partir de análise etnográfica, a ficção e as fontes históricas são colocadas lado a lado, fazendo com que se iluminem mutuamente. Com suporte na vida de Hagenbeck, compreende-se melhor a dimensão do conto kafkaniano, e diante deste conto podemos enxergar uma crítica e ironia quanto às formas de exibição de pessoas e animais na Europa em finais do século XIX e início do XX. Apresentam-se em seguida algumas críticas e resistências sobre os zoológicos humanos, discutindo-se em seguida, de forma breve, dois relatos em primeira pessoa de dois participantes de zoológicos humanos: o diário de Abraham, o Inuit exposto em 1880 e 1881 por Hagenbeck, e a autobiografia de Theodor Michael, que performou em zoológicos humanos e, mais tarde, no cinema.

O capítulo final apresenta uma breve discussão sobre a permanência das formas de representação, linguagem e formato dos zoológicos humanos na contemporaneidade, retomando, por fim, algumas das questões principais discutidas ao longo do trabalho e apontando conclusões e desdobramentos da pesquisa.

A narrativa apresentada nesta tese de doutorado é uma tentativa de dar coerência a uma série de materiais e fontes diversas consultadas. Personagens, vozes e narrativas articulam-se aqui em diferentes palcos e cenas, em tempos e espaços muitas vezes diacrônicos. Pinturas, filmes, iconografias, cartazes, fotografias, documentos de arquivos, autobiografias, contos, notícias de jornais e anúncios são tomados como fonte de pesquisa.

Os arquivos consultados foram: Arquivo do Museu Etnográfico de Hamburgo; Arquivo do Museu Etnográfico de Berlim; Arquivo da Sociedade Berlinense de Antropologia, Etnologia e Pré-História; Hemeroteca da Biblioteca do Estado, Berlim; Arquivo da Academia de Ciência Berlim-Brandenburgo; Arquivo do Zoológico Hagenbeck; Arquivo do Museu Nacional do Rio

de Janeiro; Hemeroteca da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (online); Hemeroteca da Biblioteca Britânica (online); Hemeroteca News Papers Archive, Estados Unidos (online); Coleção John Johnson da Biblioteca Bodleian, Universidade de Oxford (online).

Para além da dificuldade de ter que lidar com uma multiplicidade de fontes — “ler” fotografias é diferente de “ler” filmes, propagandas e textos, o que exige uma compreensão de cada um desses meios e linguagens —, houve a dificuldade de trabalhar com acervos diversos e suas diferentes formas de catalogação e acesso. Esta pesquisa ocupou-se também com documentos em quatro línguas: português, inglês, francês e alemão, havendo o obstáculo particular de lidar com a grafia de manuscritos em alemão gótico [*Die deutsche Sütterlinschrift*], atividade que, mesmo entre nativos da língua, é tratada tecnicamente como “decifrar” [*entziffern*] os manuscritos.

Em uma dinâmica geralmente experimentada por quem trabalha com arquivos, acompanhou-me sempre o sentimento de estar deixando de fora muitas fontes importantes, bem como a constante de criar questões e hipóteses, muitas das quais jamais foram respondidas, simplesmente porque os documentos não dão conta da questão, e outras vezes por ter encontrado coisas muito mais interessantes do que havia inicialmente perguntado.

Esta obra apresenta um entre muitos outros caminhos que poderiam ter sido percorridos no emaranhado de fontes e personagens. Os personagens principais desta narrativa são os indígenas Botocudos e os homens que os expunham e voltavam olhares de interesse para eles, como seus empresários, cientistas, viajantes, jornalistas e público. Esta tese apresenta uma confluência de vozes que revelam o caráter ficcional das narrativas sobre os Botocudos. São as ficções de realismo que atravessam os relatos científicos e a *mise en scène* dos zoológicos humanos. Por vezes as linhas que distinguem ficção e realidade são borradas, tornando-se evidentes as construções e artifícios ficcionais das narrativas etnográficas; em outros momentos, as narrativas abertamente ficcionais do cinema e da literatura são imbuídas de legitimidade etnográfica.

A narrativa aqui apresentada pode ser lida ou navegada como um mapa denso que apresenta uma complexidade de trajetórias entrelaçadas. A analogia com o mapa elucida a compreensão de que esta pesquisa dá conta do trânsito e da circulação entre campos distintos, e que neste percurso são objetos, pessoas e narrativas que circulam. Como recurso metodológico que serve de fio condutor que orienta o trajeto, voltamo-nos para os eventos e pessoas, entendidas aqui como personagens, muito embora se deva sempre chamar atenção para as narrativas que circulam ao longo dos eventos narrados. O verdadeiro objeto de análise são os trânsitos e circulações de narrativas e formas de figuração entre campos intermediáticos.

Ao tratar dos zoológicos humanos, busca-se compreendê-los como espetáculos protocinematográficos, colocando-se a questão de em que medida eles não teriam antecipado narrativas, roteiros e cenografias mais tarde utilizadas pelo cinema. E ao se analisar o cinema, deixa-se explícita a participação direta da composição de zoológicos humanos em suas produções. Procura-se responder à questão: em que medida os zoológicos humanos podem ser compreendidos como complexos exibicionários protocinematográficos.

O trânsito entre ciência e espetáculo atravessa o campo dos zoológicos humanos. A maioria das pesquisas que aborda a temática, não sem razão, aponta para as imbricações entre ciência e espetáculo, que particularmente ao longo do século XIX não apresentavam fronteiras tão bem delimitadas. Antes de ser uma formulação abstrata, essas concepções ambíguas entre ciência e espetáculo faziam parte do próprio repertório nativo e eram extensivamente utilizadas no campo dos zoológicos humanos. Se por um lado a Exposição Antropológica Brasileira do Museu Nacional de 1882 foi formulada como um “espetáculo de ciência”, por outro, os zoológicos humanos e *freak shows* de empresários como P. T. Barnum e Carl Hagenbeck eram geralmente anunciados como “mostras instrutivas e educativas”.

As complexidades narrativas tornam-se cada vez mais densas conforme adentramos a Parte II desta obra, demonstrando os trânsitos e influências dos zoológicos humanos sobre o cinema alemão da República de Weimar e a vanguarda expressionista. A Alemanha é tomada aqui como um campo em que essas relações tornam-se mais evidentes, embora esse não seja um fenômeno exclusivamente alemão. O capítulo conclusivo coloca em questão a permanência dos zoológicos humanos até os dias de hoje, perguntando-se principalmente acerca de formatos que utilizam a mesma estereotipação narrativa.

O capítulo a seguir abre a Parte I desta obra e oferece os fundamentos para a leitura desse mapa, discutindo o conceito de zoológico humano e apresentando o percurso que levou os índios Botocudos a serem tomados como objeto de interesse científico e, ao mesmo tempo, tornados tema de espetáculos e sensacionalismo popular ao longo do século XIX.

PARTE I:
Os Zoológicos Humanos

1. ÍNDIOS NA EUROPA: A FORMULAÇÃO DOS ZOOLÓGICOS HUMANOS

Apesar de esta ser uma tese que nega a existência de uma origem ou gênese de fenômenos sociais em específico, a exposição de povos ameríndios na Europa parece ter um marco muito claro: a chegada de europeus à América e o início de seu processo de colonização, datado pelo ano de 1492, e a chegada de Cristóvão Colombo e sua frota. Como prova material de seu encontro com o que Colombo acreditava ser a Índia, foram levados para a Europa seis indígenas Aruaque, os primeiros povos nativos da América a terem contato com Colombo² (TODOROV, 1999). Desde então, povos indígenas deste lado do Atlântico passaram a povoar a imaginação e a atizar a curiosidade dos europeus. Muitas vezes descrito pelos navegadores como o paraíso na terra, o Novo Mundo era o espaço do desconhecido.

Os relatos de primeiros contatos entre América e Europa seguem o *modus operandi* de carregar os navios com o máximo de riqueza que se pudesse encontrar, dentre eles indivíduos nativos, levados como mão de obra, espécimes da fauna ou mesmo como suvenires das terras descobertas. Ao longo de suas quatro viagens à América, o explorador Américo Vespúcio levou mais de 200 índios para serem expostos em feiras e mercados da Europa. O explorador português Gaspar Corte Real teria levado cerca de 50 índios norte-americanos para Lisboa, com o intuito de apresentá-los ao Rei Manuel, no entanto apenas alguns sobreviveram à viagem, morrendo o restante alguns meses depois em Lisboa (DREESBACH, 2005).

No ano de 1500, um grupo de índios apresenta-se diante de Henrique VII, Rei da Inglaterra. Enviados pelo explorador Giovanni Caboto, o grupo teria impressionado o rei por suas vestimentas em pena e por alimentarem-se de carne crua (*ibid.*). Em 1528, Hernán Cortes levou um grupo de caciques e índios para apresentá-los ao Papa Clemente V e ao Rei espanhol Carlos V (TODOROV, 1999).

No ano de 1550, 50 índios Tupinambá brasileiros foram apresentados em Rouen, cidade da Normandia francesa³. Este evento toma importância por suas idiossincrasias, se comparado

² Colombo leva em sua primeira viagem seis indígenas para a Europa, argumentando que tinha a intenção de entregá-los aos reis que financiaram a sua viagem para que os indígenas “aprendessem a falar”, bem como para que aprendessem a andar vestidos e a praticar fé cristã. Em sua segunda viagem às Américas, Colombo intenciona pagar os seus financiadores com mão de obra indígena escrava, retornando com cerca de quinhentas pessoas, entre os “melhores machos e fêmeas” que pode encontrar. Cerca de duzentos índios morreram durante a viagem de navio e tiveram seus corpos jogados ao mar. Dentre os que desembarcaram, a metade estava doente (Todorov, 1999).

³ Para mais informações ver o livro *Uma festa brasileira celebrada em Rouen em 1550*, de Ferdinand Denis (2007), publicado em 1850 e que apresenta as publicações oficiais do evento acontecido em Rouen, em 1550.

às formas de apresentação de povos não ocidentais na Europa ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII. Foi montada em Rouen uma aldeia indígena, com casebres, árvores plantadas para a ocasião com o intuito de representar mata fechada, animais nativos do Brasil como papagaios, araras, periquitos, macacos e marmotas (talvez capivaras e não marmotas, como de acordo com a descrição oficial do evento), além de cerca de 300 índios, 50 deles nativos brasileiros e o restante performado por marinheiros franceses e bretões, e prostitutas escolhidas na região da Normandia. Trezentos corpos nus e pintados de urucum, tintura vermelha extraída do Pau Brasil, retratavam às margens do Rio Sena o cotidiano das aldeias do Novo Mundo. Os índios caçavam, fumavam tabaco, cozinhavam e deitavam-se em redes.

O evento foi produzido como parte de uma festa que durou dois dias, em homenagem à visita do Rei Henrique II e da Rainha Catarina de Médicis. A cidade de Rouen tentava superar as pompas com que a cidade de Lyon recebera a comitiva real. O livreto oficial, publicado no ano seguinte ao evento, apela à autenticidade da *performance*:

[...] foi executada tão próxima da verdade, tanto porque havia selvagens naturais que estavam misturados entre eles, como pelos marinheiros que em várias viagens tinham traficado e por muito tempo domesticamente vivido com os selvagens, que parecia ser verdade, e não simulado, por tal provação. Várias pessoas deste reino de França, em número suficiente, tendo frequentado longamente o país do Brasil e canibais, atestaram de boa fé o efeito da figura precedente sobre o certo simulacro da verdade (apud DENIS, 2001, p. 39-40).

Houve uma encenação de batalha entre índios Tupinambá e Tabajara, e como ato final uma embarcação portuguesa foi tomada e queimada. O objetivo principal deste teatro encenado para o rei foi demonstrar os potenciais de extração do pau-brasil e do urucum como tintura para a confecção têxtil francesa, além de simbolizar o triunfo francês diante dos portugueses na disputa por colônias.

Os impactos desta “*fête brésilienne*”, para usar termo do historiador do século XIX Ferdinand Denis (2011), foram além das fronteiras do reino. Na festa estavam presentes membros da corte e do clérigo, bem como a Rainha da Escócia, Maria Stuart, e embaixadores da Espanha, Portugal, Alemanha e Veneza. Pode-se depreender a importância do acontecimento pelo fato de ter sido lançado um livreto de divulgação no ano seguinte às honrarias para a entrada do rei. Esta publicação ilustrada foi responsável pela construção de um dos primeiros documentos iconográficos sobre o Brasil (Figura 1). A festa brasileira em Rouen deixou

Montaigne relata ter conversado com três índios Tupinambá em 1562, na corte do rei Carlos IX, que provavelmente pertenciam ao mesmo grupo de indígenas levados em 1550 para a França. As reflexões geradas a partir deste encontro estão descritas no capítulo Canibais do livro *Ensaio*, de Montaigne (1972).

diversas imagens e impressões naqueles que a assistiram, mas a gravura abaixo haveria de se sobressair e transcender as barreiras tempo-espaciais desse acontecimento.

Figura 1 - Gravura publicada em 1551, em documento oficial sobre a entrada do rei e a apresentação dos Tupinambá em Rouen. Autoria desconhecida, 1551



Fonte: DENIS, 2007.

A lista de nativos americanos levados para a Europa a partir do século XV é longa, dos primeiros Aruaque que atravessaram o Atlântico com Colombo à estadia de Pocahontas em Londres, por cerca de um ano, em 1619 (WERNITZNIG, 2007). Mas a fascinação europeia com o “exótico” não se restringia às populações ameríndias; o mesmo acontecia com a população da África, do Oriente Médio, da Ásia e da Oceania, tornando esta lista ainda mais longa. Há, por exemplo, o caso do Conde Friedrich II von Hessen-Kassel (1720–1785), aficcionado pela cultura chinesa, que montou uma vila de inspiração arquitetônica nos pagodes chineses. Estas casas deveriam ser habitadas, mas como chineses eram caros e difíceis de serem encontrados, o conde utilizou os negros que serviam leite nos jardins de seu castelo (DREESBACH, 2005).

A Venus Hottentot ou Saartje Baartman representa um dos casos mais famosos de exposição de humanos em Londres e Paris, entre os anos de 1810 e 1815. Proveniente da etnia Khoi Khoi, da África do Sul, Saartje fez grande sucesso em Piccadilly Hall, teatro popular londrino. Sua exibição era uma mistura de exotismo e erotismo. As pessoas afluíam para vê-la sair de uma jaula e em seguida apalpar seu corpo. Saartje tinha nádegas preponderantes, condição médica hoje conceituada como esteatopigia. Em Paris foi estudada por Georges Cuvier, professor de anatomia comparada do Museu de História Natural. Após sua morte, seu corpo foi dissecado. Seu cérebro, esqueleto e genitália ficaram expostos no Museu do Homem em Paris, acompanhados de um manequim com moldes retirados de seu corpo. No ano de 2002, os seus restos mortais foram devolvidos à África do Sul (SHARPLEY-WHITING, 1999).

Se povos de culturas não ocidentais eram regularmente exibidos na Europa ao longo dos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX, por volta do último quartel do século XIX essas formas de exibição transformaram-se em *performances* mais elaboradas: os zoológicos humanos.

1.1 Zoológicos Humanos: Definição do Conceito

Os zoológicos humanos eram exposições etnográficas, ou mostras de povos “exóticos”, forjadas em contexto colonial como forma de entretenimento e categorização sobre o “outro”, que combinavam funções de exibição, *performance*, educação e dominação (BLANCHARD *et al.*, 2002). O ano de 1874 representa um marco para esses tipos de exposições. É neste ano que o comerciante de animais Carl Hagenbeck dá início, a partir do conselho de um amigo, ao negócio de apresentações de uma “Família da Lapônia”, atraindo grande público nas cidades de Hamburgo, Berlim e Leipzig (THODE-ARORA, 1989).

Seguindo no lucrativo negócio, Hagenbeck desenvolve, ao longo das décadas seguintes, uma série de espetáculos de massa que atraíram milhões de pessoas na Europa e América do Norte, com a intenção de apresentar uma pretensa autenticidade da vida de povos exóticos. Como vimos anteriormente, Hagenbeck não foi o primeiro a apresentar “povos exóticos” a um numeroso público. Essa ideia era até mesmo relativamente velha na Europa do século XIX. Desde o século XV aconteciam tais exposições, no entanto, este era um privilégio restrito à nobreza.

Há uma longa fila de predecessores dos zoológicos humanos, dentre eles estão os *chambers of marvel*, gabinetes de curiosidades, circos e *freak shows*. Blanchard *et al.* (2002)

afirma que, nesta cadeia de predecessores, os gabinetes de curiosidade são particularmente importantes para o desenvolvimento tanto dos museus modernos, quanto dos zoológicos humanos. O que separa Hagenbeck e o ano marco de 1874 de seus antecessores foi justamente o desenvolvimento de um novo conceito de representação do modo de vida de países não europeus com suas específicas encenações do “outro”: recriação de vilas, rituais e vida cotidiana, inventando, assim, um novo gênero nesta forma de entretenimento. A fórmula se espalha e em menos de uma década já havia se tornado um padrão seguido por outros empresários do ramo.

É importante lembrar que desde a Roma Antiga havia o costume de se fazer desfiles com pessoas “bárbaras” e animais exóticos. Quando Júlio César conquistou o Egito, a rainha Cleópatra e artefatos egípcios foram levados para Roma como evidência de seu feito. Montezuma, o último grande rei asteca, mantinha uma coleção particular de animais e pessoas com características físicas raras, como corcundas, deformidades e albinismo (TODOROV, 1999).

Apesar de ser possível traçar paralelos entre os zoológicos humanos e a exibição de povos tidos como “exóticos” em diferentes épocas e contextos, o zoológico humano é uma forma de entretenimento nascida na junção entre o contexto de consolidação do colonialismo e a criação da cultura de consumo de massa. Este é o momento da Segunda Revolução Industrial, marcada pelo crescimento urbano, invenção da eletricidade, criação do cinema, aumento da expectativa de vida e democratização tanto do saber quanto do poder de consumo. Conhecida como a época das invenções, uns de seus espaços emblemáticos são as exposições universais.

Esta pesquisa detém-se sobre os regimes de visualidade em museus, zoológicos e cinema como espaços de representação de espetáculos visuais acessíveis às novas massas urbanas de finais do século XIX e início do XX. O zoológico humano só pode ser compreendido em função das relações de intertextualidade e trânsito com outros regimes e instituições produtoras de narrativas sobre a diferença e o exotismo. É importante frisar que os zoológicos humanos eram espetáculos que, apesar de manterem algumas características em comum, podem ser vistos como bastante diversos entre si. A sua singularidade e exotismo era o que garantia o sucesso do show. Era comum que as trupes saíssem em turnê, apresentando-se nos mais distintos locais, de zoológicos, teatros, panoramas, feiras e parques a exposições universais.

A abertura e criação dos zoológicos de animais como espaços públicos ao longo do século XIX foi fundamental para a transformação da *mise en scène* da apresentação de pessoas. Quando a teatralidade das exibições muitas vezes performadas em feiras, circos e palcos encontra o *habitat* do zoológico e a sobreposição de fauna e flora aos povos exóticos, surge um

novo gênero performático (WOLTER, 2005; DREESBACH, 2005; BLANCHARD e all, 2002). É neste sentido que Carl Hagenbeck (1908) chega a conceituar seus espetáculos como “exibições zoo-antropológicas” (*anthropologisch-zoologischen Ausstellungen*).

O termo *zoológico humano* pode ser compreendido como um conceito cunhado por um grupo de historiadores franceses no ano de 2002, com a publicação de *Zoos Humains: De la Vénus hottentote aux reality shows*, livro organizado por Pascal Blanchard, Nicolas Bancel e Gilles Boëtsch. No ano de 2011, o Museu do Quai Branly organizou uma exposição intitulada *L’Invention du Sauvage Exhibitions*, com curadoria de Lilian Thuram e consultoria de Blanchard, Boëtsch e Snoep, que serviu para reacender o interesse pela temática, popularizando a questão para além das fronteiras acadêmicas.

O termo *zoológico humano*, seja ele tratado como conceito analítico ou popular, remete a uma revisão que homens e mulheres do século XXI fazem sobre a história. Para os contemporâneos dos assim chamados zoológicos humanos, estes espetáculos carregavam a alcunha de exibições etnográficas, exposições antropológicas, feiras etnológicas e variantes do gênero. O uso do termo *zoológico humano* atribui um sentido político que evidencia as construções racialistas, colonialistas e de assimetria de poder de tais exposições. A literatura sobre o tema tem sido desenvolvida a partir de uma revisão histórica dentro do quadro dos estudos pós-coloniais e aponta para as relações entre a estrutura colonial e o desenvolvimento de um discurso científico sobre o “outro”, aliado à criação da cultura de massa.

Pensar as exposições antropológicas enquanto zoológicos humanos traz novas perspectivas sobre as imbricações entre ciência e espetáculo no século XIX. O fato de que linguistas, antropólogos, médicos e pioneiros do cinema tiveram algumas de suas grandes descobertas e tomadas cinematográficas feitas nos zoológicos humanos da época lança uma nova perspectiva política e epistemológica sobre suas atividades. Dizer que os estudos mais relevantes sobre o movimento do corpo humano desenvolvidos no século XIX foram feitos em exposições antropológicas pode soar demasiado asséptico e científico para os ouvidos do século XXI. Uma das questões que perpassa a discussão da pesquisa aqui desenvolvida são as implicações políticas e colonialistas imbricadas com a atividade antropológica, museológica e cinematográfica em finais do século XIX.

Os zoológicos humanos eram um entretenimento barato que tornou possível ao público ver formas de vida “exóticas” sem ter que viajar, justamente em um momento de expansão do desejo de conhecer “o primitivo” — o mesmo contexto que propiciou o surgimento e desenvolvimento da antropologia como ciência. Assim como o zoológico era um campo importante para o biólogo, os zoológicos humanos o eram para os antropólogos. Carl

Hagenbeck anunciava seus shows como formadores de uma *Bildung* (instrução, educação ou formação), e justamente para enfatizar a sua contribuição à ciência, não cobrava entrada de acadêmicos. O fato de essas exposições terem se tornado campo de pesquisa não só para antropólogos, mas etnomusicólogos e linguistas, foi importante para legitimar a sua noção de autenticidade diante do público, demonstrando uma ambiguidade entre ciência e espetáculo. É importante lembrar que o próprio Hagenbeck era membro da Sociedade Berlinense de Antropologia, Etnologia e Pré-História [*Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte* — BGAEU].

Como demonstra Andrew Zimmerman (2001), a constituição do campo da antropologia na Alemanha teve suas raízes na cultura popular, especialmente nos zoológicos humanos. As *performances* não constituíam apenas oportunidades para estudos antropológicos: a cooperação com os cientistas era necessária para afastar suspeitas e conseguir as licenças e permissões para os shows diante das autoridades policiais, que geralmente viam com suspeitas o erotismo e a seminudez das apresentações. Os *performers* submetiam-se a medições e faziam aparições em reuniões da Sociedade Berlinense de Antropologia, e muitas vezes eram desenvolvidas reuniões extras de sociedades científicas em panópticos e zoológicos humanos. Os empresários levavam suas trupes para serem analisadas, e, dessa maneira, recebiam a legitimidade científica necessária para anunciar em suas propagandas que o grupo era autêntico⁴.

Apesar dos zoológicos humanos serem fenômenos de massa de grande importância, a literatura sobre o tema é relativamente escassa. Até a publicação de *Für fünfzig Pfennig um die Welt*, em 1989, por Hilke Thode-Arora, não havia estudos sistematizados no contexto alemão sobre os *Völkerschauen* ou shows etnográficos de Carl Hagenbeck. A autora apresenta um estudo historiográfico, baseado em documentos do arquivo do Zoológico Hagenbeck e da coleção Jacobsen do Museu Etnográfico de Hamburgo, reconstituindo as apresentações de zoológicos humanos promovidas por Johan Adrian Jacobsen, um dos agentes a trabalhar para Hagenbeck. Esse estudo demonstra como eram os shows e as formas de recrutamento das trupes, que no empreendimento de Hagenbeck costumavam acontecer por meio de contratos.

O tema dos zoológicos humanos ganha novo fôlego a partir da publicação francesa *Zoos Humains*⁵, em 2002, e em 2005 surgem importantes publicações no contexto alemão, como

⁴ Zimmerman (2001) cita caso em que o empresário havia se negado a deixar que a trupe fosse analisada e que Felix von Luschan, médico e antropólogo, sugere que a trupe seria falsa e que ele mesmo impediria a sua exibição. Tratava-se de uma exibição de Abissínios em 1906.

⁵ O livro organizado por Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Gilles Boetsch, Éric Deroo e Sandrine Lemaire apresenta uma compilação de capítulos de autores diversos que analisam casos de zoológicos humanos em diferentes países, além de reflexões teóricas em torno do tema.

Gezähmte Wilde de Anne Dreesbach⁶ e *Die Vermarktung des Fremden* de Stefanie Wolter⁷. Em 2006 Britta Lange⁸ publica *Echt. Unecht. Lebensecht*. O termo em alemão *Völkerschau* pode ser traduzido ao pé da letra como “show etnográfico” ou “mostra de povos”. Nessa língua o termo carrega as evidências de uma mostra racializada. Como, em português, *exibição etnográfica* não carrega as dimensões históricas do termo, opto por utilizar *zoológicos humanos*, tal como a bibliografia francófona.

No contexto brasileiro, pode-se dizer que quase não há literatura acadêmica sobre o tema, que tem sido abordado em pequenas reportagens *online* e blogs, além de debatido pelos movimentos sociais, principalmente o movimento negro, a partir da popularização do caso de Saartje Baartmann por meio do filme *Vênus Negra* (2010), dirigido por Abdellatif Kechiche.

Algo que parece passar despercebido, tanto do meio acadêmico quanto do grande público, são os casos de zoológicos humanos brasileiros⁹. Esta tese analisa a Exposição Antropológica Brasileira de 1882, no Rio de Janeiro, e as exposições ocorridas com o mesmo grupo de Botocudos em 1883 na Europa, tomando-as enquanto zoológicos humanos. Esta pesquisa indaga acerca das relações entre os casos brasileiros de zoológicos humanos e outros regimes de exibição, como o cinema, o zoológico (de animais) e o museu. Privilegia-se o caso dos Botocudos expostos no Rio de Janeiro no ano de 1882, sob a tutela do Museu Nacional, e o fato de que alguns meses após a sua exibição no Rio de Janeiro, alguns desses mesmos índios foram levados por uma empresa privada para serem expostos em Piccadilly Hall, em Londres. Mas estes não foram os primeiros Botocudos enviados para a Europa.

1.2 Botocudos Levados para a Europa

Na década de 1820, embora não se saiba precisar o ano, houve uma exposição de um Botocudo promovida na cidade de Leipzig, na Alemanha, por Carl Ingermann, empresário do ramo de shows étnicos e proprietário de um gabinete de figuras de cera localizado em

⁶ Dreesbach (2005) analisa casos de exposições de pessoas na Alemanha entre os anos de 1870 e 1940, abordando zoológicos humanos promovidos por Carl Hagenbeck e outros empresários da época.

⁷ Wolter (2005) faz uma interessante análise sociológica do desenvolvimento dos zoológicos humanos, abordando as estratégias de venda, *marketing* e consumo do exótico.

⁸ Lange analisa a história da empresa familiar e museu de curiosidades da família Umlauff, abordando a formação das coleções, exposições, promoção de zoológicos humanos e as estratégias utilizadas para a construção de legitimidade científica.

⁹ Ver: Jens Andemann (2004) e João Pacheco de Oliveira (2007).

Hamburgo. O cartaz de divulgação¹⁰ anunciava “O curioso selvagem, vivo, do tronco dos Botocudos, ou antigos habitantes do Brasil, chegado da cidade de Hamburgo e vestido em trajes tradicionais de pena, desconhecido do ilustre público. Serão dadas apresentações bastante interessantes¹¹” (Figura 2).

Figura 2 - Cartaz de divulgação da apresentação de Botocudo em Leipzig. Carl Ingermann, c. 1820

Mit hoher obrigkeitlicher Bewilligung.

Der Unterzeichnete macht hierdurch ergebenst bekannt,
daß heute und die folgenden Tage dieser Messe

der lebendige, merkwürdige Wilde

aus dem Stamme der Botocuden, oder ehemaligen Bewohner von Brasilien, welcher über Hamburg mit hierher geführt ist,
gekleidet in seiner Landestracht, dem verehrten Publikum verschiedene, sehr interessante Vorstellungen geben wird.

Geschichte des Wilden.

Dieser Wilde oder Botocudo ist Enge rächung, welchen Namen sie auch wohl ihre ganzen Vorfahren beilegen; seine Ohren sind durchschnitten, so wie in seinem Sinn ein Hoch ist, wenn ein harter Pfropfen steht, welches in ihrem Lande zum Wahren ihres alten Stammes dient. Sehr merkwürdig ist das Schicksal, welches diesen so kleinen Fremdling zu uns nach Deutschland geführt hat. In Gesellschaft eines andern von der nämlichen Rasse weggeführt, wurden beide auf eine entfernte Küste verschlagen, hier aber durch einen Franzosen demogen, nach Europa zu gehen; kurz vor Hülfsland strandete aber auch dieses Schiff, geführt vom Capitain Fahn, und nur der Steuermann, ein Matrose und dieser Botocudo war alles, was vom Schiff und übriger Mannschaft gerettet werden konnte. Der Steuermann handte sich sodann mit seinen zwei Gefährten nach Hamburg an den Kaufmann Herrn Juen, an welchem ihm meine contractmäßige Verpflichtung mit dieser hohen Regierung nicht allein die beste Fürsorge für seine Verpflegung, n selbst auch seinen Gehalt, welchen Contract ich jedere hohen Obrigkeit auf Verlangen vorzuzeigen mich verpflichtet fühle. Dieses weitläufige Detail glaubte ich, um der Wahrheit willen, dem geehrten Publikum schuldig zu seyn, indem es wohl ist mit wilden oder fremden Menschen getäuscht worden seyn mag. — Er zeigt mehrere merkwürdige Gegenstände aus seinem Vaterlande, nämlich:

1) Eine Streifenle.	4) Einen Kopfschmuck von ausländischen Federn.	7) Eine Decke von den Häuten der Kolanosch,
2) Ein Ruder von Knoch.	5) Ein Teinlerfäß von Bambusrohr.	die er zum Schlafen gebraucht.
3) Ein Scalpirmesser, wo die Schilde mit Knoch schon aus Überzeugen ist.	6) Die sogenannte Teierhornmuschel, worauf er bläst.	

Auch werden zugleich einige interessante Stücke aus Wachs und eines aus Holz gezeigt.

Eine Venus, welche vermittelst der Opit so dargestellt ist, daß der Kunstkenner mir den Beifall nicht verlagern wird, und zugleich die neueste Erfindung in diesem Jahrhundert ist.	Ein Schädel des verurtheilten Schindes, bannes, genau nach dessen Original, Schädel zu Heidelberg bearbeitet.	Eine Dornenkrone von Reitem Holze, welche dennoch bewegt werden kann. Erfindung eines Schiffschiffstains.
Ein Corp Trompete, unter welchen sich vorzüglich ein Rohr auszeichnet, welcher die Paulen schlägt.	Eine Vermittlung, die durch ein Bildbäck in Bewegung gesetzt wird, wo dann ein Capucinermönch aus der Kirche kommt; ein ähnlicher folgt vor einem Opferstisch, steht auf und macht seine Dankagung.	Ein Dreieck, mit welchem durch die Hand geleitet werden kann; eine Berechnung vermittelst der Opit.

Ein Gegenstand, welcher die Paulen schlägt.

Wegen Mangel des Raums können hier nicht alle Gegenstände, die gezeigt werden, angeführt werden.

Außerdem ist in diesem Cabinet noch das Abendmahl Christi, optisch beleuchtet aufgestellt, welches gewiß Jedem angenehm überraschen wird.

Eintrittspreis: 6 Gr. Kinder und Diensthoren zahlen die Hälfte.

Der Schauplatz ist bei Herrn Heimers, sonst Großsefens Garten vom Theater des Herrn Grobius gegenüber.

Die Bude ist von Morgens 9 bis Abends 9 Uhr geöffnet.

Carl Ingermann.

Fonte: Coleção online do Museu *Staatliche Kunstsammlungen Dresden*, Acervo do Puppentheatersammlung, n. C 547.

O pôster deixa claro para o público que se trata de uma apresentação com outorga das autoridades oficiais. O palco estaria aberto das 9h às 21h. O texto diz: “além de tudo, este Gabinete é honorável depois da ceia noturna. Serão apresentadas iluminações óticas¹², que com certeza deixarão todos agradavelmente surpresos”. A atração principal era o Botocudo, que,

¹⁰ Ver documento cartaz de divulgação da apresentação de índio Botocudo em Leipzig. Fonte: Coleção online do Museu Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Coleção do Museu de Bonecos de Teatro (Puppentheatersammlung), n. C 547.

¹¹ “Der lebendige, merkwürdige Wilde aus dem Stamme der Botocuden, oder ehemaligen Bewohner von Brasilien, welcher über Hamburg mit hierher geführt ist, gekleidet in seiner Landestracht, dem verehrten Publikum verschiedene, sehr interessante Vorstellungen geben wird”.

¹² A expressão usada na divulgação é *optische beleuchtet*. Fiz uma tradução ao pé da letra, optando por “iluminações óticas”, mas talvez se tratassem de lanternas mágicas.

segundo informação do próprio cartaz, teria sobrevivido a um naufrágio no ano de 1822, perto da cidade de Helgoland. A apresentação acompanharia algumas peças de madeira e cera, com suas respectivas descrições, dentre elas uma faca cuja bainha seria feita de pele humana. A entrada custava 6 Gr. Crianças e serviçais domésticos (*Dienstboten*) pagavam metade do preço. Ainda segundo esse anúncio, a denominação que os Botocudos dariam a si mesmos seria *Engeräckmung*. Esse termo aparece no livro *Viagem ao Brasil*, do príncipe Maximillian Wied-Neuwied, quando ele tenta escrever foneticamente uma dentre as muitas tribos que usavam botoque.

Na cidade de Londres, no ano de 1822 houve a apresentação de uma família de Botocudos brasileiros: uma criança, uma mulher (Tono Maria) e um homem (Jochina), anunciados como “The Wild Indian Chief, Wife and Child”, caso descrito no capítulo dois desta tese.

Maximillian Wied-Neuwied era príncipe de um reino hoje localizado na região da Renânia Palatinado, Alemanha. Entre os anos de 1815 e 1817, Maximillian viajou pelo Brasil, entrando em contato com seis diferentes etnias indígenas: Canacán, Coroados, Coropos, Pataxó, Puri e Botocudos. O explorador denominou como Botocudos algumas tribos ao longo do Rio Doce, nos estados do Espírito-Santo e Minas-Gerais e na região do sul da Bahia. O seu livro *Viagem ao Brasil* foi publicado com grande sucesso no ano de 1820, o original em alemão, com traduções para o francês, inglês e italiano.

Maximillian retorna para Neuwied levando consigo um jovem índio Botocudo e um escravo negro¹³. O Botocudo, que fora comprado em Porto Seguro, à época com cerca de 12 anos, viveu na Renânia até a sua morte, no ano de 1834. Convertido ao catolicismo e batizado com o nome de Joachim Quäck, serviu como criado próximo ao príncipe, seu camareiro e informante dos costumes de sua tribo. Falante da língua Krenak, ajudou Maximillian a escrever um dicionário da língua. Além do interesse científico, Joachim teria se tornado estimado na corte e dado *status* ao príncipe. Ver Figura 3, aquarela de Quäck executada por F. T Kloth. Existem ao menos mais dois retratos de busto de Joachim Qüack, executados pelo Príncipe Karl, irmão de Maximillian, que demonstram a importância de Qüack na corte de Neuwied.

¹³ O escravo teria morrido na Alemanha, em 1820.

Figura 3 - Pintura em aquarela do indígena Joachim Quäck, de autoria de Friedrich Theodor Klob, 1834



Fonte: LÖSCHNER *et al.*, 1991.

Um jornal da época reporta que nos dias que se seguiram à chegada de Quäck, curiosos faziam uma grande massa em frente ao edifício de sua residência. Joachim foi enterrado em um cemitério de Neuwied, destruído durante a Segunda Guerra Mundial (WILLSCHIED, 2002). O seu crânio, entretanto, não teve as honrarias da cerimônia católica, servindo como objeto de

estudo no Museu Antropológico da Universidade de Bonn. No ano de 2011, o crânio de Joachim Quäck foi devolvido aos Krenak.

Ainda não são claras as origens dos Botocudos expostos em Leipzig e Londres na década de 1820, quais as circunstâncias em que foram levados e por quem. No entanto, suponho que tenham saído do Brasil por conta de duas grandes expedições estrangeiras: a Missão Francesa de 1816 e a Missão Austríaca de 1817. Os naturalistas Johann Baptist Spix e Carl Friedrich Philipp von Martius, integrantes da missão austríaca, teriam retornado para a Baviera alemã em dezembro de 1820 com duas crianças indígenas, de cerca de 14 anos, Juri e Miranha, que adoeceram meses depois da chegada, morrendo a primeira em junho de 1821 e a segunda, em maio de 1822. Estas crianças eram criadas na casa de Spix, não servindo para o propósito de exposições públicas (SANTOS, 2014; DREESBACH, 2005, RESENDE e SCHÖNITZER, 2018). O botânico Johann Emmanuel Pohl teria retornado para Viena em 1821 com dois Botocudos, uma mulher e um homem, tendo o homem retornado ao Brasil algum tempo depois e a mulher morrido em Viena, em 1823 (FEEST; SCHMUTZER, 2014). O jornal *Dublin Correspondent*, de 16 de dezembro de 1823, reporta uma notícia enviada de 3 de dezembro do mesmo ano da cidade de Frankfurt.

The Savage, Botocudo, who was brought last year from Brazil to Vienna, passed through here the day before yesterday to return to his native country. He is accompanied by an Austrian Cabinet Messenger, who has orders to take the greatest care of him. He renounces all the pleasures and enjoyments of civilised Europe to return to his forests, to which an invincible longing calls him. His wife and child are already dead; and he would soon have followed, had not the Emperor, in his goodness, ordered him to be restored to liberty and his forests. He has learned some words of German, but it is with evident repugnance that he endures the restraints of European clothing. He is taciturn, indifferent to every thing, and seems plunged in profound melancholy¹⁴.

A coleção online do *British Museum* tem a inscrição de um objeto de número 1982, U.1607, descrito como *Bildnisse der beiden Botocuden* (ou “Imagem de dois botocudos”), Uma pintura executada por volta de 1821, por Friedrich Fleischmann, representando dois Botocudos em vestimentas ocidentais e botoque. O curador comenta que os dois Botocudos foram exibidos em Nuremberg, na Alemanha, enquanto seguiam viagem para a Áustria. Teriam sido enviados pela Imperatriz Maria Leopoldina para o seu pai, o Imperador da Áustria.

No ano de 1837 houve a apresentação de uma indígena Botocudo brasileira na Basileia, Suíça. Ela foi apresentada em um picadeiro, em meio a uma “coleção de animais raros” (*Sammlung seltener Thiere*). De acordo com o anúncio, “todos podem vê-la, nada melindra a

¹⁴ Fonte: *Dublin Correspondent*, de 16 de dezembro de 1823.

civilidade. Tanto a sua construção física, quanto principalmente a sua peculiaridade nacional, irão com justiça atrair a atenção de versados e leigos¹⁵”. Suponho que possa existir relação entre a sua exposição na Suíça e o zoologista Johann Natterer, que chegou ao Brasil em 1817 com a missão austríaca, retornando em 1835.

O catálogo *online* do Museu do Quai Branly dispõe de uma série de imagens de Botocudos que são uma das primeiras imagens de índios brasileiros feitas com o daguerreótipo. Executadas em 1844 por E. Thiesson, na França (Figura 4 e 5).

Figura 4 - Jovem indígena Botocudo, perfil e frente. Fotografias feitas por E.

Thiesson no laboratório fotográfico do Museu do Homem, em Paris, no ano de 1844



Fonte: Coleção *online* do Museu Quai Branly.

¹⁵ “Jedermann kann sie sehen, nichts verletzt den Anstand. Sowohl ihr physischer Bau, als überhaupt ihre National-Eigenthümlichkeit wird mit Recht die Aufmerksamkeit von Kennern und Nichtkennern auf sich ziehen”. Fonte: STAEHELIN, B. *Völkerschauen im Zoologischen Garten Basel, 1879-1935*. Basileia: Basler Afrika Bibliographien, 1993.

Figura 5 - Fotografias feitas por E. Thiesson no laboratório fotográfico do Museu do Homem, em Paris, no ano de 1844



Fonte: Coleção online do Museu Quai Branly.

As maiores fontes de pesquisa sobre zoológicos humanos são os arquivos de jornais, anúncios de divulgação dos espetáculos, fotografias, registros consulares e diários dos exploradores que traficavam pessoas. Mas o que dificilmente se consegue vislumbrar a partir dessas fontes é como se sentiam os sujeitos expostos, quais suas impressões e relatos. As imagens anteriores demonstram que nem o rapaz nem a mulher fotografados estavam muito felizes com isso. Talvez porque a tecnologia da época exigisse uma exposição de longa duração e as pessoas não podiam se mexer. Talvez essa seja uma das explicações do cansaço e de uma postura corporal ensimesmada. A mulher mantém os ombros arqueados e a cabeça baixa na foto de perfil. Na foto frontal, ela olha com certa irritação para a câmera (Figura 5). O rapaz passa a impressão de apatia, com olhar quase fechado (Figura 4).

1.3 Botocudos “Celebrizados” ou como o Discurso Científico torna-os Objeto de Interesse dos Zoológicos Humanos

Referidos como ferozes e arredios ao processo de catequese e colonização, os Botocudos passam a ser tema de interesse de viajantes e exploradores ao longo do século XIX — período que marca as intensas relações entre este grupo étnico, guerras de extermínio e investigações científicas. Um dos eventos que mudará a história desse povo é a chegada da família real portuguesa ao Brasil. Através de Carta Régia expedida em 1808, é instituída uma “guerra justa” contra os Botocudos, que pregava o extermínio, a sua transformação em mão de obra para os colonos e o aldeamento sob a tutela do estado, caso formassem grande número de indivíduos (MARINATO, 2008; PARAÍSO, 1992; MATTOS, 2002). Com o decreto de abertura dos portos, em 1808, torna-se possível também a chegada de viajantes e o início das expedições científicas, antes restritas aos interesses da Coroa Portuguesa.

Ao passo em que é promovida uma guerra contra os povos Botocudos, tornam-se também objeto de interesse de viajantes, que passam a popularizar esses índios em seus relatos, como foi o caso de *Viagem ao Brasil* (1815–1817), de Maximilian Wied-Neuwied, publicado em 1820 em quatro línguas. Outros alemães seguiriam seu interesse pelos Botocudos, como é o caso de Von Martius e Spix, que viajam ao país entre 1817 e 1820, e Rugendas, entre 1822 e 1825.

A popularização e internacionalização dos Botocudos e seu exotismo leva à crescente demanda de investigações sobre suas formas de vida. O desejo popular fez crescer também os espetáculos de zoológicos humanos com Botocudos, que apresentam uma explosão de casos na Europa nos anos decorrentes à publicação da obra de Maximilian Wied-Neuwied.

Ao retornar para a Europa, Wied-Neuwied presenteia seu antigo e renomado professor da Universidade de Göttingen, Johann Friedrich Blumenbach, com um crânio de Botocudo. Recebido com euforia pelos cientistas da influente universidade alemã, passa a figurar como uma das peças mais importantes do gabinete de Blumenbach, sendo alçado ao centro dos debates da nascente frenologia e craniometria. O crânio de Botocudo é comparado ao de um orangotango, sendo classificado por Blumenbach como estando a meio caminho entre essas duas espécies. Titus Riedl (1996, p. 118) descreve como este crânio “cujo desenho aparece em destaque na obra do príncipe tornou-se posteriormente célebre e, de certo modo, iniciou uma corrida macabra por cabeças brasileiras”. Ao longo do século XIX, não só os índios vivos tornam-se objeto de interesse científico e popular, mas seus crânios ganham a qualidade de mercadorias preciosas, necessárias aos acervos museológicos. No último quartel do século XIX, Paul Ehrenreich (*apud* RIEDL, 1996, p. 119) chega a afirmar, sobre os crânios de Botocudos, que “todas as coleções importantes da Europa, hoje, possuem um ou mais espécimen”.

A corrida pelos crânios foi muitas vezes acompanhada pelo saque a cemitérios indígenas e extermínios de grupamentos com o intuito de enviar as cabeças de Botocudos a museus europeus. Conta Wied-Neuwied uma de suas tentativas fracassadas de conseguir crânios:

Aproveitei-me da ausência dos botocudos para visitar as choças que deixaram recentemente [...]. Não longe de uma dessas choças existia uma sepultura [...]. Um jovem botocudo, chamado Burneta, que mostrara a sepultura, expressou em voz alta o seu descontentamento, quando atingimos a ossada; a excavação foi suspensa, e voltámos ao “quartel”: mas não renunciei a idéia de examinar a cova mais detidamente (WIED-NEUWIED, 1942, p. 237-238).

Wied-Neuwied faz mais uma empreitada com a intenção de alcançar o crânio antes do retorno do grupo de Botocudos, mas se distrai no caminho caçando pássaros. E justamente por essa distração, não foi pego saqueando o túmulo. Ao que o príncipe conclui: “Sentia-me agora bem alegre por ter perdido tempo em caminho; pois si os selvagens, que teriam de passar junto à sepultura, nos surpreendessem entregues à excavação, poderiam ressentir-se a ponto de correrem grave perigo” (WIED-NEUWIED, 1942, p. 238).

Em uma outra oportunidade consegue o crânio, que envia para Blumenbach:

À curta distância das casas, no recesso da floresta, sob a mata luxuriante e florida, enterraram um jovem botocudo, de vinte a trinta anos de idade, um dos mais turbulentos guerreiros da sua tribo. Armados de picaretas, dirigimo-nos à sepultura e apanhámos o notável crânio [...]. Embora tomasse o maior cuidado em guardar segredo sobre a minha intenção de abrir a sepultura, a notícia em pouco se espalhou pelo “quartel”, causando forte sensação entre aquela gente ignara. Impelidos pela curiosidade, mau grado um secreto terror, vários se acercaram da porta do meu quarto e quiseram ver a cabeça, que eu, entretanto, escondi imediatamente na mala e tratei de mandar o mais cedo possível para a Vila de Belmonte. Si bem que os “Botocudos”, como então verifiquei, se sentissem menos chocados com o desenterramento que os soldados do “quartel”, não é menos verdade que muitos dêles se recusaram a prenseciá-lo (WIED-NEUWIED, 1942, p. 253).

A Sociedade Berlinense de Antropologia tem o registro de sete crânios de indígenas brasileiros, recebidos como presentes de Dom Pedro II quando da sua visita à Europa em 1875. Cinco desses crânios são de Botocudos, que integram a coleção Rudolf Virchow. As fichas catalográficas guardam a expressão “presente do Imperador do Brasil¹⁶”.

O interesse científico aumenta o interesse popular pelos índios. Mas como os zoológicos humanos também eram utilizados como campo de pesquisa, serviam para que mais pesquisas fossem feitas e publicadas em torno do tema, de forma retroalimentativa.

¹⁶ Ver: Coleção Rudolf Virchow da Sociedade Berlinense de Antropologia, Etnologia e Pré-História - BGAEU.

Esses primeiros viajantes criaram imagens dos Botocudos através dos seus relatos, bem como de suas ilustrações e pinturas. Tais imagens, sejam elas mentais ou iconográficas, são produtos históricos, na medida em que foram baseadas a partir de 300 anos de contato entre índios e colonos portugueses, que já tinham formulado os Botocudos como selvagens antropófagos. Mas, à sua maneira, os primeiros viajantes constroem imagens sobre os índios que retratam. Por esse motivo, Sallas (2010) considera a iconografia dos viajantes ao mesmo tempo instituída e instintiva da realidade que representa.

As ilustrações e pinturas de viajantes serão fartamente utilizadas como material para construir as apresentações de zoológicos humanos e, ao mesmo tempo, como parâmetro para que o público pudesse atestar a autenticidade dessas apresentações.

Segundo Izabel Mattos (2002), a relação de alteridade representada pelos “antropófagos Botocudos” exerceu fascínio sobre todos os viajantes e pesquisadores que percorreram os sertões brasileiros no século XIX, tendo sido imortalizados na descrição de Wied-Neuwied e descritos por D’Orbigny como “os indígenas mais célebres do Brasil”.

[...] a “celebridade” que conquistaram esses Botocudos revela-se na extensa bibliografia internacional dirigida à descrição de aspectos de seus rituais, língua, quando não chegaram, eles próprios, a ser submetidos à objetificação enquanto “espécimes vivos” que exemplificavam, na exposição pública de sua “degradação física e moral”, a inviabilidade, cientificamente medida e comprovada, de uma “humanidade” extraviada do caminho da civilização (MATTOS, 2002, p. 39).

A guerra de extermínio que construiu a exotização dos índios Botocudos como “o outro” radical, avesso à catequese e civilização, promoveu também o fascínio dos viajantes estrangeiros, sendo primeiramente formulados e tomados como objeto de interesse da ciência antropológica europeia e, em seguida, da antropologia brasileira.

Após a fotografia, em 1844, de dois Botocudos em Paris, Marcos Morel nota que é publicada no Brasil a primeira investigação científica sobre esses índios, na Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro de 1845.

Coincidência ou não, os primeiros textos publicados por brasileiros e no Brasil sobre estas tribos de Botocudos só começaram a surgir em 1844, depois dessa exposição em que os dois ‘espécimes’ foram submetidos em Paris. Ou seja, após a ‘exportação’ de índios do território brasileiro, vinha a ‘importação’, pelas elites letradas do Brasil, dos debates científicos e culturais elaborados a partir mesmo da presença de tais índios, num curioso caminho de dois sentidos (MOREL, 2001, p. 1044-1045).

Tornarem-se “célebres” ou objetos “privilegiados” de pesquisa antropológica é algo que precisa ser acompanhado de todas as aspas necessárias ao caso. Os dois Botocudos que tiveram

o “privilegio” de figurar na primeira fotografia de indígenas do mundo tornaram-se centro das atenções e debates do *Institut de France* no verão de 1843, sendo medidos pelo escrutínio da antropometria e declarados pelo cientista francês Serres como espécimes que deveriam ser estudadas pela zoologia (MOREL, 2001).

A oposição entre Tupis e Tapuias, que marca, desde o início da colonização portuguesa, a classificação entre “índio bom” e afeito à catequese, e os “maus selvagens”, antropófagos Tapuias ou Aimorés é atualizada ao longo do século XIX. Como aponta Manuela Carneiro da Cunha (1992), no momento em que os Tupi e Guaraní já estavam virtualmente extintos ou assimilados, são gradualmente alçados à categoria de símbolos nacionais:

[...] figuram por excelência na auto-imagem que o Brasil faz de si mesmo. É o índio que aparece como emblema da nova nação em todos os monumentos, alegorias e caricaturas. É o cabloco nacionalista da Bahia, é o índio do romantismo na literatura e na pintura. É o índio bom e, convenientemente, é o índio morto (CUNHA, 1992, p. 136).

Vivos e demonstrando resistência aos avanços de colonos sobre suas terras, os Botocudos são os bravios contra os quais se guerreia. Representantes dos Tapuias passam a figurar no centro do interesse científico nacional. “Nesse século de grandes explorações, o Botocudo não é o único índio que interessa à ciência, mas é sem dúvida o seu paradigma. O que os Tupi-Guarani são para a nacionalidade, os Botocudos são para a ciência” (CUNHA, 1992, p. 136). Enquanto o romantismo nacional constrói a imagem do Tupi e da nação, a ciência torna os Botocudos “célebres”.

O próprio termo Botocudos *célebres* ou *celebrizados* é, na verdade, um termo nativo e corrente no século XIX, e por esse motivo, talvez fosse mais apropriado usarmos *objetificados* ou *cientificizados* em seu lugar. Como demonstra Mattos (2002), D’Orbigny teria sido o primeiro a usar o termo, aparecendo em 1870, na pena de Charles Hartt que “nenhuma tribo de índios do Brasil exceto os Tupis, tem sido mais celebrada do que a conhecida como Aimorés, Aimborés ou Botocudos” (HARTT *apud* MATTOS, 2002, p. 39).

Quando do retorno de um grupo de Botocudos expostos na Inglaterra e Estados Unidos, os jornais do Segundo Império usam mais uma vez o termo *celebrizados*.

Chegaram no Mayrink dois dos celebrizados botocudos do Rio Dôce, que foram à Europa e aos Estados-Unidos indusidos pela especulação — Barata. Seguiram hontem mesmo para Santa Leopoldina. E os tres outros?¹⁷

¹⁷ Ver o jornal *A Província do Espírito-Santo*, de 6 de julho de 1884.

Trata-se de uma “celebridade” acompanhada de todas as problematizações e ambiguidades possíveis.

1.4 Sobre Zoológicos, Museus e Cinema

Quais as semelhanças entre museus e o zoológicos? Em finais do século XIX, essas instituições modernizam-se. O que antes fora uma junção de objetos ou animais pertencente a um príncipe, rei ou membro da aristocracia, passa a simbolizar o poder do estado e ordenamento do mundo de acordo com padrões científicos. É por esse motivo que os zoológicos e museus conjuram as funções tanto de entreter quanto de educar o público, tarefa muitas vezes conflitiva, como veremos em alguns estudos de caso ao longo desta tese — como, por exemplo, o caso do Museu Nacional e sua preocupação em divulgar e popularizar a Exposição Antropológica e, ao mesmo tempo, impedir certos comportamentos do público. De acordo com Griffiths (2002), os curadores de museus em finais do século XIX comumente se viam discutindo sobre tornar as exposições mais atrativas e, também, sobre o risco de empobrecê-las cientificamente nesta tentativa.

Caminhar entre as seções e vitrines de um museu, deslocar-se diante de celas e *habitat* de um zoológico é emular uma viagem. Com pequenos passos, o espectador pode deslocar-se entre continentes. Deslocamento tanto metafórico (heurístico) quanto corpóreo, que simula a noção do “estar lá” etnográfico.

Os museus e zoológicos podem ser entendidos como tecnologias que encurtam as relações tempo-espço, aparatos de simulação de viagem em massa, em um momento anterior ao desenvolvimento do turismo de massa. Os zoológicos humanos conseguiam simular de forma *sui generis* esta experiência etnográfica do “estar lá”, de um encontro cultural antes possível para o grande público apenas através da imaginação incitada pelos relatos etnográficos e de viagens.

Os zoológicos são instituições modernas que surgem no momento em que os animais começam a desaparecer da vida cotidiana (BERGER, 1980). São pequenas ilhas de natureza em meio ao espaço urbano. O primeiro zoológico moderno surge na Paris pós-revolução francesa, o *Jardin Zoologique*, criado em 1793. O Jardim Zoológico de Londres foi criado em

1828, o Berlin Zoo, em 1844, e o Central Park de Nova York, em 1862 (BERGER, 1980; BARATAY, 2002).

O século XIX testemunhou o processo de ruptura do homem com a natureza. A perda desta ligação tem como *locus* emblemático os jardins zoológicos. John Berger (1980) afirma que os animais enjaulados não passam de epitáfios, monumentos ao seu próprio desaparecimento. Ir ao zoológico é uma tentativa paradoxical de tentar reaproximar-se daquilo que está em desaparecimento. A modernidade transformou as relações homem e animal, fazendo surgir tanto os zoológicos quanto os pets (animais domésticos que adquirem *status* de membros da família).

A captura de animais simbolizava a conquista de terras distantes e exóticas. Os animais, assim como as pessoas de regiões e culturas distantes, eram comumente usados como presentes em relações diplomáticas. A fundação de zoológicos nas grandes capitais passou a representar riqueza e poder dos impérios nacionais. Espaços de reverência ao colonialismo. Os zoológicos passam a ser concebidos como uma espécie de museu de história natural, proclamando a função cívica de educação pública. Assim como os museus e zoológicos humanos, os zoológicos (de animais) têm suas origens em coleções particulares, gabinetes de curiosidades e circos.

No século XIX desenvolve-se a distinção entre jardins zoológicos, locais que privilegiavam a ciência e a educação pública, e *ménageries*, coleções de animais, geralmente itinerantes, mantidos em cativeiro para fins de exibição. O termo *ménagerie* passa a ter um caráter pejorativo a partir do século XIX (ROTHFELS, 2008).

Tony Bennett (2009) utiliza-se de Foucault para explicar as transformações que instauram o museu moderno. Em *Vigiar e Punir*, Foucault (2013) demonstra a passagem paulatina das formas de punição, antes espetáculos públicos feitos para demonstrar o poder do soberano, transpostas na modernidade para instituições de confinamento que ressaltam o poder do estado. Bennett afirma que o museu teria feito o caminho inverso do descrito por Foucault, passando de coleções privadas do rei para instituições públicas, ao mesmo tempo pedagógicas, disciplinares e espetaculares. Os objetos, antes escondidos, passam a ser espetacularizados, enquanto a punição passa a ser confinada. O autor utiliza-se do conceito de complexo exibicionário (*exhibitionary complex*) para compreender o desenvolvimento de novas tecnologias da visão no âmbito de instituições típicas do século XIX, como o museu, o panorama e as exposições universais. Utilizo a noção de complexo exibicionário, estendendo-a também aos zoológicos humanos e de animais, formas de exibição que também fazem essa passagem do confinamento ou privilégio restrito a poucos para o espetáculo de massas.

Os zoológicos são espaços da ordem científica, da taxonomia zoológica. Mas são também espaços cenográficos, de experimentações ecológicas e arquitetônicas. Organizados de acordo com uma hierarquia antropocêntrica, simbolizam o poder da espécie humana sobre todas as outras. Assim como os museus etnográficos, que certificam o poder da única cultura supostamente ausente (a ocidental), os zoológicos são organizados como forma de celebração e domínio da espécie humana, a única espécie que (hoje) não se encontra exposta.

A construção de sua arquitetura é uma espécie de panóptico foucaultiano com fins exibicionistas: os homens passeiam pelo seu centro, enquanto os animais estão em suas celas. Como afirma Lawrence e Lury (2016), os zoológicos são ao mesmo tempo jardins, espaços de trabalho, museus, espaços de compras e campos de concentração. A sua arquitetura direciona enquadramentos e estrutura formas de ver.

Os zoológicos humanos, embora nem sempre acontecessem em zoológicos, são formas de espetáculo que apresentam uma intertextualidade com os panoramas, museus e zoológicos de animais. Daí porque é importante aprofundar algumas das características dos museus e zoológicos (de animais) enquanto espaços de exibição. São espaços que tornam a ciência e a história natural espetáculos visuais acessíveis às massas e representam o desenvolvimento de novas formas de consumo visual que mais tarde influenciarão o cinema.

Griffiths (2002) argumenta que a experiência de caminhar entre grupos vivos, manequins típicos dos museus de finais do século XIX, assemelha-se à transição entre sequências dos primeiros filmes etnográficos, levando em consideração a imobilidade do espectador de cinema, que é virtualmente transportado a um outro espaço e tempo, enquanto o espectador de museu carrega a si mesmo, nesta viagem por entre objetos, narrativas e grupos vivos que compõem o cenário de sua imaginação.

No ano de 1896, quando Franz Boas era curador do Museu Americano de História Natural, ele haveria sugerido, segundo Griffiths (*ibid.*), o que poderia ser entendido como uma forma protocinematográfica: os grupos vivos deveriam ser vistos apenas de um lado, em uma espécie de tela que delimita o final da cena. A forma de controle e enquadramento da cena, em tela e frontal, apresenta similaridades com a imagem em movimento cinematográfica.

O trânsito de narrativas entre zoológicos humanos e museus etnográficos era grande. Ao se recrutar uma trupe, também era feita a coleta de objetos que seriam expostos durante a turnê, e ao término das exposições essas coleções geralmente eram vendidas a museus, passando a integrar coleções etnográficas. Griffiths afirma que as exposições universais ofereciam oportunidade sem precedentes para os museus, na medida em que poderiam alargar seu público. No entanto, além de serem espaços em que os curadores deteriam menos controle sobre o olhar

do espectador, no sentido de que a exposição seria mediada pelos espaços das feiras como um todo, haveria ainda a sombra presente do seu duplo, ou *doppelgänger*, com o qual a antropologia não queria identificar-se: os zoológicos humanos, também presentes nas exposições universais.

If world's fairs served to launch the public face of anthropology to a vast popular audience, they also evoked anthropology's uncomfortable doppelgänger, popularized exhibits such as "Buffalo Bill's Wild West Show" and other for-profit spectacles that, to the untrained eye, may have looked no different from the officially sanctioned displays of native peoples (GRIFFITHS, 2002, p. 47).

Considero que esta relação entre os zoológicos humanos e a antropologia tinha nuances muito mais complexas, como era no caso de antropólogos que faziam campo em zoológicos e atestavam a autenticidade das pessoas ali expostas. Como demonstra a própria Griffiths, em outras passagens de *Wondrous Difference*, a antropologia do século XIX estava posicionada entre ciência e cultura popular, sendo os museus a face pública mais notória desta disciplina. Lembra-nos Tony Bennett que os museus, enquanto complexos exibicionários, foram formados em meio às relações constituídas por uma série de disciplinas, não apenas a antropologia, claro, mas a história, a arqueologia, geologia e biologia. Os complexos exibicionários conjuram formas de espetáculo e vigilância — o que à primeira vista pareceria um contrassenso da teoria foucaultiana, mas, como afirma Bennett, os espaços de exposições eram espaços do ver e do ser visto.

Para Foucault, o modelo de vigilância moderno pode ser melhor exemplificado na arquitetura carcerária em forma de panóptico, em que o preso é observado, mas não pode ver. A arquitetura do Crystal Palace, da Exposição Universal de Londres em 1851, seria, a um primeiro olhar, a exata antinomia do panóptico, construído para que todos pudessem exercer o olhar. Mas essa possibilidade do tudo ver é uma nova forma de espetáculo e, ao mesmo tempo, vigilância. Uma nova tecnologia da visão que, ao contrário de atomizar e dispersar a multidão, tem como objetivo a sua regulação, transformando a própria multidão em espetáculo. Poder ver significa saber que outros também o estão observando, o que implica a própria noção foucaultiana de autovigilância. De acordo com Bennett, uma das instruções escritas no guia da Exposição Pan-Americana de 1901, em Nova York, dizia: "Please remember when you get inside the gates you are part of the show".

The principle of spectacle — that, as Foucault summarizes it, of rendering a small number of objects accessible to the inspection of a multitude of men — did not fall into abeyance in the nineteenth century: it was surpassed through the development of technologies of vision which rendered the multitude accessible to its own inspection (BENNETT, 2009, p. 86).

O desenvolvimento desses complexos exibicionários é acompanhado pela formação de um novo público, novas formas de desejo e consumo. Se as pessoas de finais do século XIX aspiravam a viajar e conhecer outras paisagens e culturas, os zoológicos, exposições universais e museus ofereciam a sensação de abarcar todos os povos e *habitat* do mundo em um só lugar.

Partindo do pressuposto de que os zoológicos humanos fazem parte de complexos exibicionários típicos do século XIX, é possível compreender as diferenças de tais formas de exibição se comparadas a formas predecessoras. Daí porque a *performance* teatral em homenagem à entrada do rei em Rouen, em 1550, apesar de conter características mais tarde amplamente exploradas pelos zoológicos humanos, não possui as características compartilhadas pelos complexos exibicionários de finais do século XIX. Tomando Rouen e a Exposição Antropológica Brasileira do Museu Nacional em comparação, a primeira foi uma homenagem ao rei, com finalidade comercial extrativista. A segunda foi uma homenagem ao Estado-Nacional, apesar da importância da figura do Imperador Dom Pedro II.

A presença de índios Botocudos em diversos espaços na Europa na década de 1820 demonstra essa passagem e transformação do olhar sobre a diferença. Juri e Miranha, levados por Spix e von Martius, ficaram sob os cuidados dos viajantes, com a tutela da Rainha Karoline da Baviera. Joachim Quäck permaneceu sob a tutela do Príncipe Wied-Neuwied, e João e Francesca (Botocudos levados por Pösch a Viena) ficaram sob a tutela do Rei Francisco I da Áustria. Embora os relatos mostrem que eles causaram sensação nessas cortes — como a multidão que se formava à frente do palácio de Wied-Neuwied para ver Quäck e o fato de que João e Francesca escondiam-se atrás dos móveis de seus aposentos para escapar aos olhares das pessoas que os “visitavam” (FEEST; SCHMUTZER, 2014) —, a forma de entretenimento que eles, voluntária ou involuntariamente, proviam era bastante distinta daquela desenvolvida nos palcos londrinos pelo “Chefe Botocudo, Mulher e Criança” e pelo Botocudo exposto em Leipzig pelo empresário Carl Ingermann. Embora a presença de todos esses indígenas na Europa seja contemporânea, os casos de exposição em Londres e Leipzig exemplificam o nascimento de uma nova forma de espetáculo, que aponta os germens do zoológico humano como complexo exibicionário e a formação de um entretenimento e um olhar moderno sobre a diferença. A construção de uma narrativa primitivista é largamente explorada pelo empresário francês que expõe os Botocudos em Londres desde 1821.

Museus e zoológicos humanos podem ser entendidos como aparatos pré-cinemáticos, na medida em que construíram narrativas e visualidades mais tarde utilizadas pelo cinema, especialmente o cinema etnográfico e o *travelogue*.

A questão da autenticidade é algo que permeia tanto os zoológicos humanos, museus e zoológicos de animais, quanto o próprio cinema, especialmente o cinema dito etnográfico. Os museus utilizavam-se dos grupos vivos de manequins como formas de popularizar a exibição; no entanto, seus moldes deveriam ser preferivelmente retirados de modelos “autênticos”, de forma a representar com a mais fiel exatidão e marcar a diferença do corpo de indivíduos de culturas exóticas. Os zoológicos humanos eram meios igualmente preocupados em encenar a “autenticidade” de povos exóticos. Pessoas “autênticas” ou “genuinamente selvagens” eram expostas, performando o cotidiano tal qual em suas “vilas” de origem.

Os zoológicos de animais preocupavam-se em representar o *habitat* dos animais da forma mais fiel possível. No entanto, como demonstra Berger, são espaços que até hoje não deixam de decepcionar. Apesar de expor animais reais, os visitantes muitas vezes reclamam que eles parecem abatidos, imagem diferente daquela que se supõe que os animais teriam em vida selvagem. Como afirma Berger, os zoológicos se tornaram espaços da infância, em que se tem contato com aquilo que fora uma centena de vezes mediado por brinquedos infantis e desenhos animados. Daí porque me lembro da minha primeira decepção no zoológico, ao ver, ou melhor, ao não conseguir ver o hipopótamo, que além de não ser lilás e engraçado, ficava o tempo todo dentro d’água.

Os cenários que intencionam reproduzir os *habitat* dos animais, esses são impressionantes e nunca decepcionam. Essa revolução na forma de concepção dos jardins zoológicos foi desenvolvida por Carl Hagenbeck. A ideia de *habitat* e naturalismo já vinha sendo desenvolvida no ramo, mas Hagenbeck foi o primeiro a abrir um zoológico sem jaulas e grades: o Hagenbeck Tierpark, no ano de 1907. O zoológico foi concebido sem grades visíveis, com elaboradas formas de *habitat* separadas por fossos e trincheiras. Criada a ilusão de que os animais viviam em maior liberdade e em contato com a natureza, Hagenbeck foi aplaudido por desenvolver uma forma mais humana de tratamento (ROTHFELS, 2008). Eis o modelo de zoológico moderno, em que a imagem do caçador/coleccionador de animais vai aos poucos se apagando, para delinear contemporâneas narrativas de zoológicos como centros de pesquisa e preservação de espécies em extinção.

Pode-se compreender museus e zoológicos (humanos e de animais) como complexos exibicionários preocupados com a questão da autenticidade e da reapresentação da realidade, com o intuito de criar formas imersivas de experiência em seus espectadores. Utilizo a noção de imersão, tal qual definida por Alison Griffiths (2008), como formas de espetáculos que permitem ao espectador experiências corpóreas que, embora mediadas pelo espaço, permitem ao espectador mover-se, experimentando formas de ver complexas, caóticas e improvisadas.

Como afirma Thode-Arora (1989), os zoológicos humanos eram espetáculos voltados para os cinco sentidos, com danças, músicas, cheiros, possibilidades de tocar nas pessoas e mesmo de experimentar comidas exóticas.

Embora permitam uma multiplicidade de leituras, foram estruturados como complexos exibicionários que ajudaram a forjar figurações primitivistas sobre culturas não ocidentais. Os museus e o cinema partilhavam igualmente dessas figurações. A noção de figuração remete à ideia de figura e imagem, abrangendo as complexas articulações e variados atos de tornar visíveis narrativas, composições e representações no quadro dos complexos exibicionários aqui estudados. Figurar remete também à noção de *performance* teatral e criação de personagens na teoria da literatura.

Na medida em que eram espetáculos em que as pessoas performavam a si mesmas e à sua própria cultura, pode-se tentar compreender essas exhibições como formas de “apresentações/representações do eu na vida cotidiana”, no sentido goffmaniano (GOFFMAN, 1985). As pessoas eram objetos de interesse diante de uma audiência apenas por serem quem eram, e passavam a performar, de forma consciente ou não, a si mesmas. As apresentações tinham como roteiro elementos estereotipados de sua própria cultura, dirigidos pelo empresário em negociação com o gosto do público.

Na medida em que os atores performavam a si mesmos, pode-se dizer que os zoológicos humanos trazem elementos que serão mais tarde explorados pelo gênero de etnoficção no cinema etnográfico, como são os casos em que Nanook reencena a sua vida diante das lentes de Robert Flaherty e o cinema de etnoficção de Jean Rouch, em que os atores ficcionalizam suas próprias vidas, embora com liberdade criativa.

Os zoológicos humanos são formas modernas de construção do olhar sobre o exótico e exibição de pessoas não ocidentais. O formato dos shows promovidos por Carl Hagenbeck é tomado como tipo ideal do modo de exibição dos zoológicos humanos: formas de entretenimento modernas com reconstrução de vilas, que permitiam ao visitante caminhar por entre algumas casas, além de assistir a dois tipos de espetáculos: observar o cotidiano das vilas, como viviam os seus habitantes/*performers*, bem como assistir a cenas tipicamente encenadas, com música, dança, além de comprarem comidas e artesanatos. O zoológico humano “No Nilo”, que remontava ao Egito, produzido em 1907 no zoológico Hagenbeck, permitia até mesmo que o visitante fosse a um barbeiro egípcio (THODE-ARORA, 1989).

Os casos analisados ao longo desta tese tendem a se aproximar mais ou menos deste tipo ideal, não se encaixando nenhum deles de forma perfeita e total ao complexo exibicionário desenvolvido por Carl Hagenbeck. Mas muitas das figurações primitivistas que articulam e

estruturam imagens e narrativas sobre a diferença estão presentes tanto nos casos de zoológicos humanos quanto nos filmes e pinturas tratadas ao longo desta obra. As figurações primitivistas podem ser entendidas, se comparadas com a noção de complexo exibicionário, como articulações menos estruturadas.

Como dito alhures, os zoológicos humanos variaram muito entre si, mesmo os *shows* promovidos pelo mesmo empresário tinham elementos e características variáveis. Em alguns *shows* as pessoas expostas e o público eram separados por cercas, palcos ou demarcações como fossos de *habitat* de zoológicos. Em outros casos, percebem-se descrições de elementos táteis, de como o público aproximava-se e tocava nas pessoas expostas, o que chegava a ser um problema e atrapalhar o desenvolvimento das apresentações, como o caso em que Jacobsen pede para que Abraham, o esquimó exposto na Europa entre 1880 e 1881, espante o público com um chicote (THODE-ARORA, 2002).

Stefanie Wolter (2005) constrói uma tipologia do percurso das formas de apresentação que antecede a criação dos zoológicos humanos, definindo-as em três tipos básicos: os serviços exóticos nas cortes europeias; as pessoas-troféus que têm como modelo Roma Antiga e a exposição de seus conquistados; e as pessoas expostas como atrações de feiras e mercados anuais. Segundo a autora, os limites entre este último tipo (atrações de feiras) e os zoológicos humanos modernos seriam mais difíceis de serem separados. Utilizando as categorias antagônicas de festividade e espetáculo, a autora aponta que as exposições de pessoas em feiras e mercados anuais, no entanto, atenderiam a um caráter temporal cíclico, encaixado na temporalidade pré-moderna dos festivais, acontecendo apenas em algumas datas específicas do ano. Enquanto que os zoológicos humanos encaixam-se na lógica temporal racional dos espetáculos modernos. Blanchard *et al.* (2002), por outro lado, enfatizam uma outra característica para o nascimento das exposições de zoológicos humanos: seu caráter pretensamente científico. Esses autores apontam o caso da Vênus Hottentote, exposta em Londres em 1810, como um dos primeiros *shows* a serem sistematicamente examinado por cientistas, neste caso, a Sartje Baartman examinada por Georges Cuvier. Ainda assim, segundo esses autores, tais exposições londrinas de início do século não apresentavam ainda as características dos zoológicos humanos enquanto gênero.

O fenômeno dos zoológicos humanos desenvolveu-se de formas diversas também de acordo com as características nacionais e imbricações entre o desenvolvimento dos campos antropológicos nacionais e as tradições de entretenimento locais. O caso das exposições humanas nos Estados Unidos, por exemplo, é marcado pelos empreendimentos de Buffalo Bill Wild West Show e pelo Circo Barnum. No contexto francês, o jardim zoológico de Paris passa a exibir

pessoas no período de 1877 a 1931, enquanto que as exposições londrinas ocorriam em teatros e também em zoológicos. Mas os espaços pelos quais os indígenas Botocudos e seus empresários circulam não respeitam as fronteiras, sejam elas nacionais ou disciplinares. Por esse motivo, a jornada empreendida pelos Botocudos aqui descrita transita e escapa das limitações das histórias hegemônicas sobre a antropologia e o cinema.

Esta tese inicia-se com o estudo de caso da exibição “Chefe Botocudo, Mulher e Criança” em Londres, no ano de 1821, que se encaixa na lógica dos espetáculos de massa, com uma temporalidade linear e execução de turnês. A finalidade de entretenimento de massas e exposições diárias é bastante diversa daquela encontrada por outros Botocudos expostos em cortes europeias no mesmo período.

Antes de tentar construir uma tipologia rígida que dê conta de todos os casos aqui apresentados e que tente explicar e, ao mesmo tempo, reduzir o fenômeno em sua generalidade, convido o leitor a perceber o processo de formação do zoológico humano por meio dos casos analisados e das imbricações das narrativas científicas e populares na construção da figuração dos indígenas Botocudos. As figurações primitivistas articulam-se de maneiras distintas no curso dos eventos analisados, demonstrando as transformações nas formas de exibição de pessoas tidas como exóticas.

2. O CORPO INDÍGENA E O MAQUÍNICO COMO ATRAÇÃO POPULAR: “CHEFE BOTOCUDO, MULHER E CRIANÇA” NOS PALCOS BRITÂNICOS, 1821–1823

Nos anos de 1821, 1822 e 1823 foram expostos três indígenas brasileiros nas principais cidades da Grã-Bretanha e Irlanda. O show intitulado *Chefe Botocudo, Mulher e Criança* (*Botocudo Chieftain, Wife and Child*) expunha um casal de indígenas da etnia Botocudo e uma criança da etnia Puris, de cerca de 2 anos de idade. O espetáculo atraiu grande público em um palco onde os “exóticos e selvagens Botocudos” foram apresentados ao lado de “pássaros raros” e uma máquina. A presente análise reconstitui as apresentações dos Botocudos por meio de jornais da época, bem como problematiza a justaposição entre corpo indígena e a máquina, abrindo campo para pensar a presença/ausência do aparato maquínico na fotografia e cinema etnográficos.

Emblemática é a apresentação de três índios brasileiros na Grã-Bretanha, no show *Chefe Botocudo, Mulher e Criança*, uma vez que traz uma série de características que serão mais tarde compartilhadas por outros casos de exibição de índios Botocudos analisados ao longo desta tese. A primeira dessas características é a composição da noção de família¹⁸, aqui apresentada como um casal e seu filho — embora a criança de cerca de 2 anos fosse de outra etnia, Puris. Em sucessão, vemos uma “família” de sete índios Botocudos no Museu Nacional em 1882, uma “família” de cinco Botocudos em Londres em 1883, e o diorama “Uma família de Botocudos em Migração”, em Berlim, em 1892. A segunda característica compartilhada é a erotização do corpo indígena e a terceira é a mediação desse corpo por instrumentos e máquinas ocidentais. Em todos os casos de zoológicos humanos aqui analisados, os índios foram medidos, fotografados ou filmados. Em *Chefe Botocudo, Mulher e Criança*, embora não houvesse ainda a invenção do cinematógrafo e do daguerreótipo, os índios foram expostos ao lado de uma máquina. Esta exposição explicita a sobreposição entre o corpo exótico e o maquínico, uma relação reiteradamente apagada da *mise en scène* primitivista das exibições de zoológicos humanos e do cinema etnográfico.

¹⁸ Ao montar os seus zoológicos humanos, Carl Hagenbeck explora a noção de família, algo que ele fazia inclusive na composição de *habitat* e exposição de animais, sendo os animais agrupados em composição de casais com filhos, naquilo o que P. Chalmes Mitchell chamou de “famílias felizes”, característica que revelaria mais o trabalho de Hagenbeck como showman do que como naturalista (HAGENBECK, 1908).

As apresentações dos três indígenas tiveram início em julho de 1821, em um teatro localizado no número 23 da Rua New Bond Street, em Londres¹⁹, em um *tour* que durou dois anos e percorreu ao menos mais três cidades inglesas, Hampshire, Birmingham e Liverpool, além da Irlanda e Escócia. Em Londres, as apresentações eram diárias, de 10h às 20h. Em Birmingham foram expostos das 12h às 22h e em Dublin, das 10h às 17h e das 19h às 21h.

Figura 6 - *Chefe Botocudo, Mulher e Filho*. Aquarela feita à mão por Robert Banks, exibição em Londres, 1822



Fonte: Coleção online do Museu do Quai Branly, número de inventário 70.2011.18.1.

¹⁹ Ver documento “Wild Indian chief, with his wife and child”, n. Human Freaks 4 (59), Coleção John Johnson of Printed Ephemera, Oxford, Bodleian Library.

De acordo com o *Dublin Evening Post*²⁰, eles teriam tido uma estadia de 12 meses em Londres, “sob a honrosa patronagem da família real”, tendo sido expostos ao Príncipe da Dinamarca. Apesar da nudez em suas paragens nativas, usam vestimentas de “manta elegante” que encontrariam correspondências com as expostas no Museu Britânico. “Ambos homens e mulheres são destituídos de roupas, mas são exibidos em um vestido como os usados por habitantes das tribos das ilhas do sul²¹”. Embora a roupa não fosse originalmente dos Botocudos, a sua autenticidade poderia ser comprovada com uma visita ao Museu Britânico. Na Figura 6, os índios são retratados em uma colorida aquarela, ornados com a manta de penas, e botoques na boca e orelhas. Duas vezes ao dia o índio acertaria com seu arco e flecha uma moeda colocada sobre a cabeça de uma figura.

2.1 O Corpo Nativo: das Marcas Exóticas à Erótica

O público poderia interagir com os indígenas por meio de “um intérprete que [responderia] rapidamente a qualquer pergunta”, bem como seriam expostas vestimentas, instrumentos de guerra e “outras curiosidades dos selvagens sul-americanos²²”. Foi colocada à venda, ao preço de um *shilling*, uma publicação de 20 páginas sobre os Botocudos, assinada por X. Chabert (1822), o empresário francês e *showman* responsável pela apresentação. Com o título de *A Brief Historical Account of the Life and Adventures of the Botocudo Chieftain and Family, Now Exhibiting at N. 23, New Bond Street*, este livreto de autoria de Chabert contém, em grande parte, informações antes descritas por Maximilian Wied-Neuwied. É apenas ao fim de seu livreto que X. Chabert, em tom de oralidade, explica alguns “curiosos eventos” ocorridos ao chefe Botocudo, nomeado de Jochina, sua mulher Tono Maria e seu filho. Tono Maria seria considerada “uma vênus em seu país”. Seria apenas em consequência de sua extraordinária beleza que ela conseguira casar-se sucessivamente com três chefes Botocudos, tendo morrido o primeiro em decorrência de uma picada de cobra e o segundo no campo de batalha. As muitas cicatrizes que Tono Maria carrega em seu corpo seriam as testemunhas de sua infidelidade, pois o seu corpo seria marcado pelo marido a cada vez que fosse descoberta com outro homem.

²⁰ Ver *Dublin Evening Post*, de 28 de setembro de 1822.

²¹ Ver *Liverpool Mercury*, de 23 de junho de 1822.

²² Ver *The Birmingham Chronicle*, de 1 de agosto de 1822.

O corpo “primitivo” e exótico é tornado centro da descrição de Chabert não apenas com relação à beleza e erotismo ou cicatrizes de Tono Maria, mas principalmente pelo botoque, o alargamento labial, ele mesmo a meio caminho entre o exótico etnográfico e o *freak show*. Richard Altick (1978) chega a afirmar que Tono Maria seria a sucessora de Sartje Baartman em Londres, por ter se apresentado alguns anos após a famosa Vênus Negra com o título de “A Vênus da América do Sul”. Segundo um relato de jornal, se as cicatrizes e infidelidades de Tono Maria chegassem a 104, ela seria morta. Pela grande quantidade que carrega, afirma o repórter:

[...] parece que Tono Maria exerceu livremente os privilégios de seu sexo; e encarou a morte no rosto como uma Cleópatra Botocudo [...]. No entanto, ela não fica muito satisfeita se algum espectador notar muito minuciosamente as cicatrizes que cobrem seus braços e corpo. [...] e não é fácil conceber qualquer coisa em forma de mulher mais repugnante do que a Vênus da América do Sul. Preguiça e maldade são suas características marcantes; e vê-la comer é um espetáculo muito emético²³.

Após descrever a deformação dos dentes causada pelo uso do botoque, o repórter ironiza o que seria o beijo entre os Botocudos, afirmando que:

[...] não apenas o lábio encontra o lábio (não com pressão suave), mas o prato encontra o prato na união emocionante! Quando este ornamento é removido, o semblante é ridículo com suas duas bocas. Tono Maria era tão condescendente que nos permitia retirá-lo, e também os círculos semelhantes de madeira de suas orelhas²⁴ [...].

Um jornal de Liverpool publica uma notícia intitulada “A Savage Venus” (“Uma Vênus Selvagem”). A notícia ironiza a aparência de Tono Maria e publica uma ilustração sua em perfil, pose que enfatiza o botoque, explicando ao público tratar-se de uma descrição realista e não uma caricatura (Figura 7).

É quase impossível conceber algo mais hediondo ou antinatural do que a moda que prevalece entre os selvagens chamados botocudos, uma fêmea da tribo que foi recentemente exibida aqui. Podemos assegurar aos nossos leitores, a partir de uma

²³ “[...] it seems that Tono Maria has freely exercised the privileges of her sex; and stared death in the face like a Botocudo Cleopatra [...]. She is not however much pleased if any spectator notices too minutely the cicatrices which cover her arms and body. [...] and it is not easy to conceive any thing in the shape of woman more disgusting than the Venus of South America. Laziness and nastiness are her striking characteristics; and to see her eat is a very emetic spectacle. ”. Ver: *The Literary Gazette, and Journal of Belles Lettres, Arts, Sciences & c.*, de 5 de janeiro de 1822.

²⁴ “[...] on the essential ingredient of kisses, where not only lip meets lip, (not with soft pressure) but platter meets platter in thrilling union! When this ornament is removed, the countenance is ludicrous with its two mouths. Tono Maria was so condescending as to permit us to take it out, and also the similar wooden circles from her ears” (*ibid.*).

inspeção pessoal, que o esboço anexo não é uma caricatura. É traçada com precisão de uma gravura representando a fêmea, cuja cabeça nós apresentamos aqui ao público. Aqueles que viram o original reconhecerão imediatamente a semelhança, que é muito perfeita. [...] Dizem-nos que ela muitas vezes elogia as senhoras de Liverpool, que, declara ela, não querem nada que as torne encantadoras, mas lábios e ouvidos como a graça da cabeça representada na nossa vinheta²⁵.

Figura 7 - Gravura publicada em jornal, intitulada *A Vênus Selvagem*. Autor desconhecido



Fonte: *Liverpool Mercury*, 27 jun. 1823.

²⁵ “It is scarcely possible to conceive anything more hideous or unnatural than the fashion which prevails amongst the savages called the Botocudos, a female of which tribe has been recently exhibiting here. We can assure our readers, from personal inspection, that the annexed sketch is no caricature. It is traced accurately from an engraving representing the female, whose head we here present to the public. Those who have seen the original will immediately recognize the resemblance, which is very perfect. [...] We are told that she often compliments the Liverpool ladies, who, she declares, want nothing to make them charming but lips and ears such as grace the head represented in our vignette”. Fonte: *Liverpool Mercury*, 27 jun. 1823.

De acordo com o relato de Chabert, um tal Capitão Julian²⁶ teria feito prisioneiros o chefe Jochina e um grande número de seus homens. Jochina e sua esposa teriam sido criados com “bondade e afeição parental”, tendo sido feitos de “prisioneiros selvagens cristianizados” (CHABERT, 1822). Os índios teriam sido trazidos do Brasil por um empresário francês, que obteve os indígenas subornando criados do Coronel Julian. O panfleto de Chabert alardeia, ainda, que ao chegarem à Inglaterra os índios teriam sido beneficiados pelas “augustas leis britânicas que proíbem a escravidão”, trabalhando para si mesmos e com vistas a juntar dinheiro para retornar ao seu país de origem.

Jochina e sua consorte, que por um tempo lamentaram seu duro destino, têm agora, e na verdade, se alegram com a perspectiva que é aberta diante de seus olhos. [...] Eles estão igualmente ansiosos, ignorantes como são da língua inglesa, para retornar ao seu país natal [...]. Até que esse fim possa ser atingido, eles se beneficiarão da licença que lhes foi concedida pelo governo britânico para permanecer na Inglaterra; onde eles se exibem, agora por conta própria, e para seu próprio proveito. Eles não tendo outros meios de subsistência, ou de estarem aptos a retornar às suas costas nativas, pretendem aqui solicitar ao público britânico, uma continuação dessa liberalidade e interesse que até agora lhes foram mostrados. Sua gratidão será sempre proporcional a um serviço tão essencial²⁷.

Um repórter²⁸ afirma que Jochina era “muito sensível ao valor do dinheiro” e que estaria “ciente de sua liberdade na Inglaterra”, sendo competente para tirar os botoques e ir ao mercado comprar itens para sua própria culinária. É possível que os índios estivessem ganhando algum dinheiro com as suas apresentações. Mas o empenho do empresário Chabert em escrever e publicar livretos das apresentações, bem como promover anúncios em jornais e organizar as apresentações em teatros de diversas cidades, deveria lhe assegurar a maior fatia dos lucros, ainda levando-se em conta que Jochina e Tono Maria não falavam a língua local.

²⁶ O Capitão Julian era provavelmente o Alferes Julião Fernandes Leão, da Sétima Divisão Militar, enviado pela Coroa Portuguesa na guerra contra os “índigenas bravios”. Chabert relata que Julian teria presenteado o Rei de Portugal com cerca de 300 indígenas Botocudos, enviados para a Corte no Rio de Janeiro. Outras fontes apontam que dois indígenas levados pelo explorador Pohl, da missão austríaca, para a corte vienense teriam sido escolhidos entre os cerca de 50 Botocudos presenteados pelo “Capitão Julião Fernandes da Leme” ao Rei de Portugal (RIEDL, 1996; FEEST; SCHMUTZER, 2014).

²⁷ “Jochina and his consort, who, for a time lamented their hard fate, have now to, and in reality do, rejoice at the prospect that is opened before their eyes. [...] They accordingly are equally anxious, ignorant as they are of english language, to return to their native country [...]. Till such time as this end can be attained, they will avail themselves of the leave they have been granted by British Government to remain in England; where they exhibit themselves, now on their own accord, and for their own profit. They having no other means of subsistence, or of being enabled to return to their native shores, will here presume to solicit from the British Public, a continuance of that liberality and interest which have hitherto been shown them. Their gratitude will ever be proportionate to so essential a service” (CHABERT, 1822).

²⁸ Ver: *The Literary Gazette, and Journal of Belles Lettres, Arts, Sciences & c.*, de 5 de janeiro de 1822.

Uma notícia de jornal de 1821 trata da chegada dos índios à Inglaterra e das questões legais implicadas:

O Chefe Indígena Selvagem e Família - Sexta-feira, dois senhores estrangeiros, que, segundo se dizia, trouxeram os indivíduos do Brasil, agora expostos em Londres, compareceram ao escritório. Eles queriam saber qual seria o melhor modo de adotar, a fim de obter a posse legal do Homem Natural e de sua família, que é o líder de uma tribo selvagem chamada Botocudos, que habita o interior da América do Sul. [...] Os cavalheiros, depois de conversarem com os Magistrados em uma língua estrangeira, foram aconselhados, se sentissem-se lesados, a requisitarem um Habeas Corpus, o que daria origem a uma questão, se as partes que os trouxeram a este país poderiam ganhar ou não a posse²⁹.

Um outro documento sem data (Figura 8) repete a narrativa do livreto escrito pelo empresário francês, de que os índios seriam os responsáveis por exibirem-se a si mesmos, tendo sido libertos das pessoas que “os atraíram para esse país” e que os exibiram, aproveitando todo o lucro em proveito próprio, sem permitir que os índios tivessem parte deste. Sem outros meios de sobrevivência senão a “generosidade” do público, os índios teriam como objetivo criar um fundo para o seu sustento e “oferecer à sua criança as vantagens de uma educação inglesa”³⁰. É provável que anunciá-los como espécie de “artistas autônomos” fosse importante para os negócios de Chabert. Carl Hagenbeck, grande empresário de zoológicos humanos, costumava assinar contrato com as trupes e faziam-nas serem vacinadas, divulgando estas informações em seus anúncios. Declarar os Botocudos como responsáveis e gestores de suas próprias exposições talvez tenha sido uma estratégia, utilizada por Chabert, para não entrar em conflito com as leis britânicas.

²⁹ “The Wild Indian Chief and Family — Friday two foreign gentlemen, who it was said brought over the individuals from the Brazils, now exhibiting in London, attended at the office. They wished to ascertain what mode would be best to adopt, in order to gain legal possession of the Wild Man and his family, who is the head of a savage tribe Botocudos, which inhabit the interior of South America. [...] The gentlemen, after having some conversation with the Magistrates in a foreign language, were advised, if they felt themselves aggrieved, to move for an Habeas Corpus, which would give rise to a question, whether the parties who brought them to this country could gain possession or not”. Ver: *The Morning Advertiser*, de 25 de janeiro de 1821.

³⁰ Ver documento “The Botocudos”, n. Human Freaks 4 (60), Coleção John Johnson of Printed Ephemera, Oxford, Bodleian Library.

Figura 8 - Documento *The Botocudos*

The Botocudos.

—————

To be seen at No. 23, New Bond Street,
Admittance One Shilling,
AN EXTRAORDINARY
WILD INDIAN CHIEF,
 WITH HIS
WIFE AND CHILD,
 THE FIRST OF THEIR TRIBE EVER SEEN IN EUROPE.

—————

This Family is the head of a Savage Tribe, called Botocudos, which inhabit the interior of South America, they wander in the Forests, as Indians, feeding on the produce of their chase; their complexion is of the Copper Colour, their hair of a jet black, and straight and stiff, though in this respect they differ materially from others;—their Heads are of a very peculiar form, and the tip of their ears rests on their shoulders; they have a circular piece of wood curiously attached to the lower lip, the Chiefs having larger ones than the others; they are rather under the middle stature,—about Thirty Years of Age, and the Child about Two. The Female is considered a complete Venus among the Indians, though rather differing from European ideas upon that subject. Although belonging to a Savage Tribe they are perfectly harmless and inoffensive.

The Indian Family of Botocudos take the liberty of informing the Nobility, Gentry, and the Public, they have relieved themselves from the Persons who enticed them to this Country from their native home, and have exhibited them, and turned the whole of the profit to their own advantage, without allowing the said Indians any part thereof;—having obtained that liberty which agreeable to the Laws of Great Britain, is allowed to every individual within the British Empire. Thus situated, the Botocudos have deemed it expedient to exhibit themselves, and presume to hope that the liberality of the Public will continue unabated towards them, having no other means of support than through their generosity, it being their object to create a fund for their support, and to give their Child the advantages of an English Education.

They beg to state, that they have just received their full costume from America; the Cloak of the female being very costly and elegant, and corresponding with the one now in the British Museum.

The Family of the Botocudos have an Interpreter, who has travelled the Interior of South America, and will readily answer any questions which may be put to them.

A Brief Historical Account of the Botocudo Chieftain is just published, and may be had in the Room.

—————

May be seen each Day from Ten till Eight o'Clock.

—————

C. Baynes, Printer, Cook's Court, Carey Street.

© Bodleian Library, University of Oxford 2009. John Johnson Collection: Human Freaks 4 [60]
 Copyright © 2009 ProQuest LLC. All rights reserved.

Fonte: Coleção John Johnson of Printed Ephemera, Oxford, Bodleian Library, n. Human Freaks 4 (60).

As reais condições em que os indígenas teriam sido levados para a Europa não ficam claras. Ora Chabert narra, em primeira pessoa, como tivesse participado de uma expedição ao Brasil (muito provavelmente por basear-se no relato de Wied-Neuwied), ora descreve que um empresário francês os teria trazido e explorado (ignorando o fato de ser ele mesmo um empresário francês). Em outros momentos, ele afirma a jornais britânicos ter sido o responsável por levá-los à Europa. Narrativa de ficção e realidade misturam-se no campo largo do exótico dos relatos de viajantes e teatralidade dos roteiros de zoológicos humanos.

Figura 9 - Desenho da figura de *Xavier Chabert, The Fire King*. Autor W. Holl, 1829



Fonte: Coleção John Johnson of Printed Ephemera, Oxford, Bodleian Library, n. Magic and Mystery 2 (76).

Xavier Chabert era também *showman* e atração nos teatros populares londrinos. Soldado francês, alegava ter lutado nas guerras napoleônicas, tendo sido exilado na Sibéria e de lá fugindo para a Inglaterra. Apresentava-se como o *Fire King*, homem salamandra, comedor de fogo e venenos, capaz de permanecer dentro de fornos acessos. Em 1831, migra para os Estados Unidos, passando a atuar como médico e farmacêutico, momento em que passa a se chamar Julian Xavier Chabert (SWIDERSKI, 2010), ocasião em que entra no mercado das patentes de remédios, anunciando com seu nome um elixir para dor de dentes, que ele supostamente descobrira em sua estadia entre “os índios Tapuyas do Brasil” (SWIDERSKI, 2010, p. 141).

Existe muito pouca bibliografia sobre as apresentações dos Botocudos em Londres na Bond Street. O caso é geralmente bastante citado a partir do livreto publicado por Chabert e descrito como tendo ocorrido apenas no ano de 1822. Mas apesar das citações à existência do evento, há pouca descrição e análise do caso. Uma exceção é o trabalho de J. C. H. King (1999), que apresenta uma breve e interessante análise do *show* em Londres, com ênfase na produção iconográfica provavelmente utilizada pelo empresário francês. J. C. H. King (*ibid.*) compara algumas ilustrações dos Botocudos vestidos de penas às iconografias de Maximilliam Wied-Neuwied, enfatizando, dessa maneira, a influência de Wied-Neuwied sobre as gravuras apresentadas por Chabert. A Figura 10, provavelmente apresentada por Chabert, consiste de uma sobreposição dos Botocudos expostos em Bond Street em vestidos de penas e, ao fundo, um famoso quadro de Wied-Neuwied, a obra “Os Puris em sua cabana”.

Para as apresentações dos Botocudos, Chabert confeccionou um panorama cenográfico colocado ao fundo do teatro, com reconstituição de *habitat* e casas. De acordo com um anúncio: “O espaço está elegantemente equipado com um Panorama, no qual é exibido o seu cenário nativo, casas, estilo de vida e vestir e matar sua comida³¹”. Os jornais anunciaram que “os Botocudos conseguiram atrair um número incomum de visitantes; e são descritos como objetos de grande curiosidade e interesse³²”. Ainda assim, em Dublin são levantadas suspeitas sobre a autenticidade do show. Seriam mesmo Botocudos ou apenas Esquimós?

Notícia falsa e alarmante. — Tem sido afirmado de forma simples e maliciosa que o Chefe Botocudo e sua esposa são Esquimós. A ignorância, bem como a malevolência evidenciada pela alegação, é declarada todos os dias por multidões de visitantes da moda. O Chefe e a sua esposa são apenas pessoas da sua tribo, que já sofreram por

³¹ “The Room is elegantly fitted up with a Panorama, in which is exhibited their native Scenery, Houses, Manner os Living, and Dressing and Killing their Food”. *Saunders's News-Letter*, de 9 de outubro de 1822.

³² “The Botocudos succeed in attracting an unusual number of visitors; and are described to be objects of great curiosity and interest”. Ver: *The Birmingham Chronicle*, de 1º de agosto de 1822.

terem sido pegos vivos. O proprietário irá indenizar 500 libras a qualquer um que consiga provar que eles são qualquer coisa, a não ser o que eles professarem ser³³.

Figura 10 - Ilustração *Une Famille de Botocudos*, 1822. Autor: anônimo.



Fonte: Coleção online do Museu do Quai Branly. N. 70.2011.18.2.

Anunciados como pertencentes a uma tribo canibal, o repórter que considerou que vê-los comer era um espetáculo “emético” ou que provoca vômito descreve:

[...] presenciamos seus jantares de coelhos recheados de gordura e, depois de limpar os ossos de forma canina, a justa (cobre) Maria lambeu a gordura com infinito entusiasmo, para o desânimo absoluto de uma adorável inglesa, cuja curiosidade resistira a todas as outras exhibições, mas cujo estômago não era uma prova contra isso³⁴.

2.2 A Máquina: Espetáculos de “Arte, Ciência e Natureza”

³³ “False and Alarmin Report — It has been asserted basely and maliciously, that the Botocudo Chief and his wife are Esquimaux. The ignorance, as well as malevolence evinced by the allegation, is declared every day by crowds of Fashionable visitors. The Chief and his wife are only persons of their tribe who ever suffered themselves to be taken alive. The Proprietor will forfeit 500 (libras) to any one who can prove that they are any thing but what they profess to be”. Ver: *Dublin Weekly Register*, de 26 de outubro de 1822.

³⁴ “[...] we witnessed their dining on rabbits stewed in fat, and after cleaning the bones in a canine fashion, the fair (copper) Maria lapped up the grease with infinite gusto, to the utter dismay of a lovely Englishwoman, whose curiosity had withstood every other exhibition, but whose stomach was not proof against this”. Ver *The Literary Gazette, and Journal of Belles Lettres, Arts, Sciences & c.*, de 5 de janeiro de 1822.

Quando da chegada das apresentações em Dublin, Chabert passa a anunciar a composição de um novo espetáculo envolvendo os índios Botocudos, com o pomposo título em latim: “Tria Juncta in Uno” ou “três unidos em um”. Índios Botocudos, pássaros e uma máquina unem-se em um espetáculo que combina “Arte, Ciência e Natureza”. O público europeu pode agora presenciar pessoas, animais e objetos extraordinários, novidades capazes de romper com o seu cotidiano. Os primeiros por serem relíquias do tempo, espécimens de um povo em vias de desaparecimento, e a máquina por seu caráter disruptivo, inovador e moderno. A sobreposição de um povo sem história, parado no tempo, em uma disposição contrastiva, exposto ao lado de uma tecnologia que de tão inovadora, era concebida como um espetáculo em si mesma. A natureza representada por pardais de Java e canários realizando “surpreendentes performances”, “uma rara coleção dos mais extraordinários pássaros amestrados³⁵”.

As descrições sobre a máquina servem mais para causar curiosidade em vê-la do que para explicar o funcionamento de seu mecanismo. Cinquenta anos, apenas, distanciam o início da Revolução Industrial e a exibição promovida por Monsieur Chabert. Anunciadas como espetáculos voltados para “a nobreza” bem como para “o público em geral”, que acomodavam “artesãos e classes operárias da cidade³⁶”. Os termos *artesão* e *operário* para definir parte do público sugerem que a passagem para o modo de produção industrial ainda não havia se completado. A inovação tecnológica, que para os operários fazia parte do mundo do trabalho, é exposta por Chabert de forma lúdica. Ao custo de um *shilling* para damas e cavalheiros, e meio *shilling* para crianças, criados, operários e artesãos, podia-se assistir aos Botocudos, pássaros raros e “a mais extraordinária peça mecânica de artilharia, que é incomparável nos Anais dos Mecanistas³⁷”.

A sobreposição de Botocudos exóticos e o maquinico enfatiza a diferença entre as culturas expostas. A máquina é a representante da civilização ocidental em seu apogeu tecnológico, militar e colonial. O espetáculo concebido por Chabert apresenta uma das características que seriam exploradas a partir de meados do século XIX pelas Exposições Universais, a saber, a disposição hierárquica entre culturas, expostas no mesmo espaço as

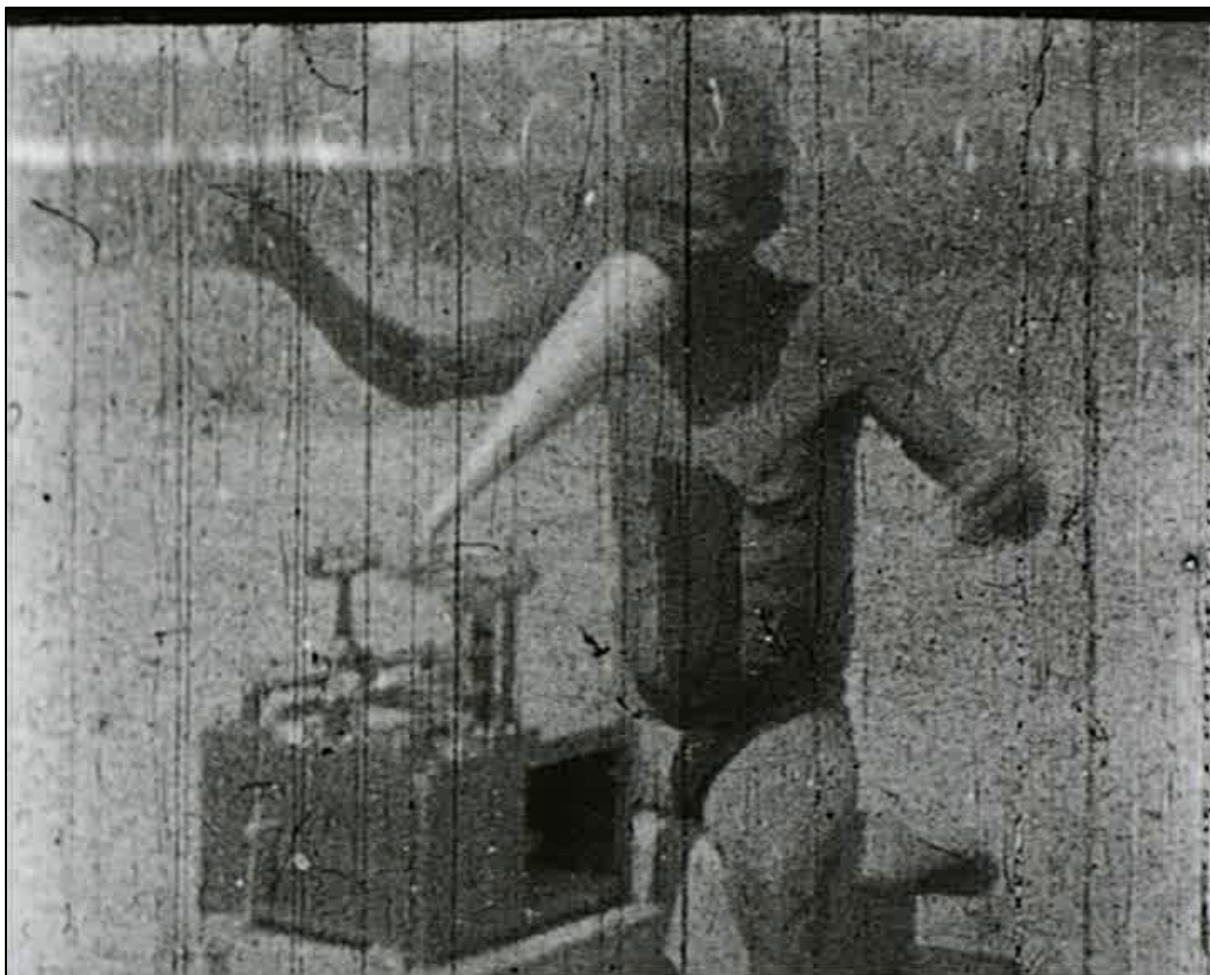
³⁵ “[...] a rare collection of most extraordinary learned Birds”. Ver *Saunders’s News Letter*, de 12 de outubro de 1822.

³⁶ “[...] accommodate the artizans and working classes of the town”. Ver *Birmingham Chronicle*, de 25 de julho de 1822.

³⁷ “[...] the most extraordinary mechanical piece of ordnance, that stands unrivalled in the annals of Mechanists”. Ver: *Saundners’s News Letter*, de 4 de novembro de 1822.

maiores maravilhas do mundo ocidental e as culturas tidas como as mais atrasadas. Uma celebração do ocidente, em que povos não ocidentais eram expostos com o intuito de afirmar a alteridade. A deslumbrante arquitetura do Palácio de Cristal em Londres na Exposição Universal de 1851 e a Exposição Universal de Paris em 1889 marcavam a imagem hierárquica e contrastante com zoológicos humanos de povos não ocidentais montados aos pés da Torre Eiffel.

Figura 11 - Cena do filme *Kubi Fala ao Fonógrafo* (1908), de Rudolf Pösch



Fonte: Coleção *online* do Projeto Black Central Europe.

O roteiro do espetáculo de Chabert compreendia não apenas observar a máquina em si, mas o contraste entre ela e os Botocudos. É provável que parte do espetáculo fosse observar a reação dos índios diante da tal máquina. Como demonstra Taussig (1993), é recorrente o relato de como homens ocidentais ficam deslumbrados ao mostrarem suas tecnologias para povos considerados como “primitivos”, que consiste no entretenimento em observar a curiosidade de pessoas supostamente “ignorantes” ao funcionamento de tecnologias absolutamente familiares

aos ocidentais. Não se trata de compreender a reação dos povos indígenas, mas sim analisar como ocidentais demonstram o seu fascínio pela reação indígena diante da tecnologia. Este fascínio é demonstrado, por exemplo, no encontro de Kubi, um bosquímano, com um fonógrafo, em filme de 1908 de Rudolf Pösch³⁸, e mesmo em *Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty. Ambos os filmes são considerados obras pioneiras do cinema etnográfico.

Figura 12 - Cena do filme *Nanook of the North* (1922), de Robert Flaherty



Fonte: <<https://www.flickeralley.com/>>.

Kubi é filmado diante do fonógrafo, naquilo que Assenka Oksiloff (2001) considerou como a encenação de um primeiro contato entre duas culturas. O fonógrafo seria ao mesmo tempo um instrumento que representa a objetividade da reprodução técnica e “ator” que interage na dramática cena com Kubi. “This film depicts a dramatic encounter between the two ends of the evolutionary line: the most primitive and the most advance” (OKSILOFF, 2001, p. 46).

No filme de Flaherty, Nanook escuta maravilhado o som da vitrola, aproximando-se sem compreender de onde viria a fonte. Após examinar o aparelho, morde o disco de cera. O

³⁸ Ver “Bosquímano fala ao Fonógrafo”, de Pösch (1908).

intertítulo afirma: “Em deferência a Nanook, o grande caçador, o comerciante o entretém e tenta explicar o princípio do gramofone — como o homem branco ‘enlata’ sua voz³⁹”.

Itens como presentes, fogos de artifício e dispositivos tecnológicos foram muitas vezes utilizados para fazer contato e entreter povos indígenas em expedições científico-coloniais. Michael Taussig (1993) analisa como a vitrola e o fonógrafo, a máquina mímica, que reproduz o som, foram utilizados em trabalhos de campo, em um momento em que essa tecnologia havia se tornado rotineira para os homens ocidentais. O autor conclui que a fascinação dos ocidentais ao perceberem a fascinação dos indígenas com o seu aparato tecnológico é um ritual que reafirma o caráter mágico da técnica, reinstalando “a faculdade mimética como mistério da arte de reprodução mecânica” (TAUSSIG, 1993, p. 208), uma vez perdida para os ocidentais a partir do momento em que a tecnologia torna-se cotidiana e seu funcionamento é facilmente compreendido.

Na apresentação *Tria Juncta Uno*, concebida por Chabert, a máquina como atração estava imbuída de seu conteúdo mágico. A fascinação do público com seu mecanismo dependia justamente da falta de conhecimento técnico sobre o seu funcionamento, que gerava a curiosidade por vê-la.

No ano de 1823 a máquina, os pássaros e Tono Maria são anunciados como atração em um palco da Prince’s Street, em Edinburgo, Escócia. A ausência de Jochina e da criança no anúncio indica morte recente, após dois invernos europeus. A narrativa é atualizada: Tono Maria passa a ser apresentada como a esposa do chefe da tribo dos Botocudos, capturada pelo Capitão Julian e levada para a Europa pelo Monsieur Chabert⁴⁰. A máquina é descrita como “uma peça muito extraordinária de Mecanismo, um Canhão, que carrega e descarrega 30 vezes em seis minutos⁴¹”.

A exposição de Chabert expõe um dos pressupostos da antropometria, fotografia e cinema etnográfico que seriam praticados ao longo do século sobre os Botocudos e outros povos indígenas: a mediatização do corpo indígena através do maquinico. A técnica, seja ela antropométrica, fotográfica e/ou cinematográfica, mede, registra e representa este corpo. A grande diferença é que na exposição de Chabert a máquina é um elemento explícito, enquanto que a fotografia e o cinema etnográficos apagam, por meio de sua linguagem, essa presença. O cinema e a fotografia não mostram aquele que fotografa, muito menos expõem a técnica e a

³⁹ “In deference to Nanook, the great hunter, the trader entertains and attempts to explain the principle of the gramophone — how the white man ‘cans’ his voice”.

⁴⁰ Ver *The Scotsman*, de 12 de abril de 1823.

⁴¹ “[...] a very extraordinary piece of Mechanism, a Canon, which charges and discharges itself 30 times in Six minutes” (*ibid.*).

máquina que filma, justamente porque a ilusão do “estar lá” do cinema etnográfico requer esse apagamento.

Com todas as ressalvas à teleologia e anacronismo históricos, pode-se afirmar que na exibição dos Botocudos, promovida por Chabert, a máquina expõe elementos precursores do cinema etnográfico. A exibição dos Botocudos promovida por Chabert foi prioritariamente influenciada pela publicação do livro *Viagem ao Brasil*, de Maximilian Wied-Neuwied, tanto por sua narrativa quanto por sua iconografia. Este é o único caso de zoológico humano analisado nesta tese em que os índios não foram fotografados, filmados ou submetidos a inspeções antropométricas, uma vez que estas tecnologias seriam inventadas mais tarde e que os estudos antropométricos eram bastante incipientes naquele momento.

As exposições de um índio Botocudo promovidas por Carl Ingermann na Alemanha no início da década de 1820 também utilizam narrativa protocinematográfica, ao expor o indígena ao lado de iluminações óticas, provavelmente lanternas mágicas ou outros aparatos de exposição de imagem em movimento que precedem a criação do cinema⁴².

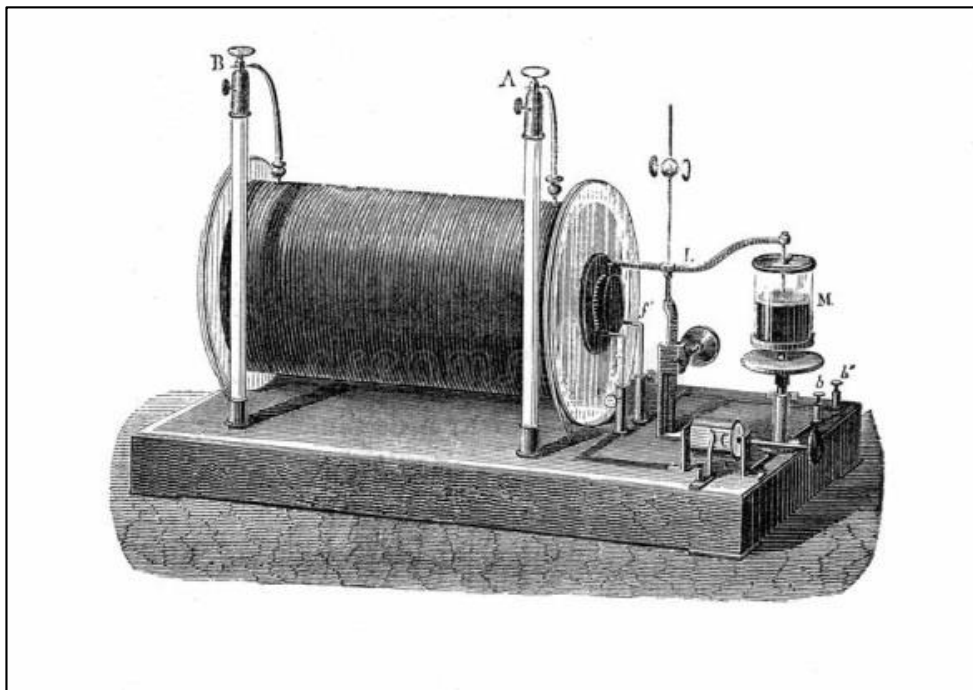
Na Exposição Antropológica Brasileira⁴³, promovida pelo Museu Nacional em 1882, indígenas Botocudos foram fotografados, serviram de modelo para pinturas a óleo e esculturas, foram medidos antropometricamente e participaram de estudos sobre suas forças motoras e percepção, como, por exemplo, acerca do espectro de cores e extensão do campo visual. Em um artigo de 1905, João Batista de Lacerda recorda as experiências a que foram submetidos os indígenas, e afirma que o sentido que mais se sobressairia entre os Botocudos era a audição.

O encontro com uma máquina que gera eletricidade causou um verdadeiro choque em um dos indígenas. Não fica claro se o experimento foi intencionalmente projetado para causar o choque elétrico, mas a máquina foi apresentada aos Botocudos para ver como eles reagiriam a novidades e ao desconhecido. A tecnologia em questão era uma Bobina de Ruhmkorff, que consiste de uma bobina que gera eletricidade alternada e que permite que a corrente elétrica seja visível, passando entre dois faiscadores através do ar, fechando o circuito elétrico. A invenção da bobina foi feita em 1855 pelo mecânico alemão Heinrich Daniel Ruhmkorff, em Paris.

⁴² Ver documento cartaz de divulgação da apresentação de índio Botocudo em Leipzig. Fonte: Coleção online do Museu Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Coleção do Museu de Bonecos de Teatro (Puppentheatersammlung), n. C 547.

⁴³ O capítulo seguinte aborda mais detalhadamente a exibição de índios Botocudos durante a Exposição Antropológica Brasileira do Museu Nacional. Agostinho (2017) cita a experiência do choque executada pelos pesquisadores do Museu Nacional no trabalho “A Exposição Antropológica Brasileira de 1882: práticas de colecionamento e circulação de indígenas no Museu Nacional”.

Figura 13 - Gravura bobina de Ruhmkorff, similar à utilizada no experimento com os Botocudos no Museu Nacional. O raio ou carga elétrica transita entre os polos A e B



Fonte: <<https://pt.dreamstime.com/ilustração-stock-gravura-da-f%C3%ADsica-do-vintage-indutor-de-ruhmkorff-image56482191>>.

Cerca de 20 anos após a sua invenção, seu efeito era ainda desconhecido do grande público. Tanto que um jornal brasileiro publicou, em 1876, o seu funcionamento, na coluna “Instrução Popular” do *Diário de Pernambuco*. “Logo que a bobina funciona, vê-se o fio de ferro incandescente queimar com brilho vivíssimo”, com efeitos luminosos “muito variáveis e extremamente notáveis”. O aparelho produz centelhas de “brilho bastante vivo” e “ruído notável”. “Taes scentelhas, que se sucedem com grande rapidez, attingem até quarenta e cinco centímetros de comprimento, e simulam todos os efeitos do raio⁴⁴”. O aparelho é descrito ao público amplo e leigo como uma máquina que causa efeitos visuais, sonoros e elétricos. Mas qual o objetivo do corpo de pesquisadores do Museu Nacional ao apresentar este aparato aos Botocudos? Embora Lacerda não contextualize melhor esta experiência, do encontro entre Botocudo e Bobina de Ruhmkorff, ele conclui que:

Certas sensações desconhecidas, assim como as forças ocultas causam-lhes pavor. Durante cinco minutos, depois de ter recebido o choque de uma bobina de Rumkorff, o Botocudo ficou mudo, estatico, o olhar fixo, com a expressão physionomica do

⁴⁴ Ver: *Diário de Pernambuco*, de 8 de junho de 1876.

terror. Não indagou o que era; mas negou-se peremptoriamente daquelle momento em diante a ter contacto com a mesa sobre a qual estava o aparelho (LACERDA, 1905, p. 101).

O choque entre corpo “primitivo” e invenção tecnológica que decorre de tal encontro reafirma a superioridade tecnológica moderna. Os pesquisadores presumem que o funcionamento da máquina tem um carácter oculto ou mágico para os Botocudos, e esta presunção estava na base do experimento. Antes mesmo de o Botocudo encontrar a máquina, assume-se que tal encontro causaria “sensações desconhecidas” vindas de “forças ocultas”, como afirma Lacerda.

O que se queria testar era a reação dos indígenas: teriam medo ou excitação diante do aparato supostamente mágico? O experimento muito provavelmente foi presenciado por Ladislau Netto e Moura Brasil, além de João Batista Lacerda, que o relata. Mais que um “choque cultural” entre corpo indígena e técnica, o evento reafirma hierarquia e diferença, ao mesmo tempo em que promove uma espécie de espetáculo privado aos pesquisadores do Museu Nacional. A máquina apresentada como novidade para entreter os índios, com suas faíscas e cores vibrantes, magicamente voando entre dois polos distantes no ar, foi um entretenimento pelos pesquisadores e para os pesquisadores, que causou pavor aos indígenas.

Se em *Chefe Botocudo, Mulher e Criança* a máquina fez parte de um espetáculo público, nas experiências do Museu Nacional a bobina de Ruhmkorff serviu ao propósito de um espetáculo privado aos pesquisadores do museu, mas que exemplifica a reflexão elaborada por Michael Taussig, de que os ocidentais encantam-se com o encantamento (seja de pavor ou deslumbre) com o funcionamento supostamente mágico atribuído pelos indígenas à tecnologia ocidental.

O capítulo a seguir trata da Exposição Antropológica Brasileira do Museu Nacional, em que sete indígenas Botocudos foram enganosamente levados para o Rio de Janeiro para compor um zoológico humano que deveria “abrilhantar” esta “festa da sciencia”.

3. A EXPOSIÇÃO ANTROPOLÓGICA BRASILEIRA DE 1882 E A EXIBIÇÃO DE ÍNDIOS BOTOCUDOS: *PERFORMANCES* DE PRIMEIRO CONTATO EM UM CASO DE ZOOLOGICO HUMANO BRASILEIRO⁴⁵

A Exposição Antropológica Brasileira foi inaugurada num sábado, 29 de julho de 1882, no Museu Nacional, à época localizado no Campo de Santana. Houve uma solenidade de abertura às 11h da manhã, com a presença da família imperial, composta pelo Imperador Dom Pedro II, a Imperatriz Teresa Cristina e a Princesa Isabel, além de figuras ilustres da sociedade carioca. A inauguração foi programada para coincidir com o calendário das festividades do aniversário da Princesa Isabel, e declarado feriado nacional⁴⁶.

A exposição vinha sendo frequentemente anunciada nos jornais, o que explica por que “antes da hora marcada, já era grande a afluência dos convidados, que percorriam as vastas salas adornadas com a simplicidade de que requerem as festas da sciencia”⁴⁷. Exibição que mistura ciência e espetáculo, uma “festa da sciencia”, anunciada oficialmente pelo Museu Nacional como evento científico e festejada pelos jornais como entretenimento. No centro deste espetáculo estava a “família” de índios Botocudos, composta por sete membros, constantemente mencionada nos jornais como a grande atração do evento, embora sequer citados nos documentos oficiais de divulgação do Museu Nacional, tais como o Guia da Exposição *Anthropologica Brasileira*, de cerca de 70 páginas⁴⁸.

A Exposição Antropológica Brasileira insere-se no quadro das grandes Exposições Internacionais, bem como das exposições etnográficas desenvolvidas ao longo do século XIX. Marcadas pela prática colecionista e pela ambição de conhecer, colonizar e categorizar o mundo, as exposições etnográficas expunham objetos e muitas vezes pessoas de culturas

⁴⁵ Uma versão deste capítulo foi publicada na *Revista Horizontes Antropológicos*, v. 25, n. 53, 2019. Ver: VIEIRA, 2019.

⁴⁶ A exposição havia sido primeiramente programada para inaugurar no dia 2 de dezembro de 1881, como um evento simultâneo e complementar à Exposição de História do Brasil, em seguida remarcada para 14 de março de 1882 e finalmente inaugurada em 29 de julho de 1882.

⁴⁷ Ver o jornal *O Despertador*, de 9 de agosto de 1882.

⁴⁸ O *Guia da Exposição Anthropologica Brasileira* faz referência a pinturas a óleo expostas na Sala Anchieta. Em suas descrições há a referência às etnias e algumas obras contêm nome dos sujeitos retratados, por ser um padrão adotado pelos artistas em questão, Décio Villares e Aurélio de Figueiredo (Botelho e Borges, 2012). A partir deste documento depreendem-se alguns de seus nomes: “Menino Thomé, botocudo Nak-nanuk, do rio Doce; de 8 anos de idade; em busto. Pintado a óleo do natural por Decio Villares [...] Thomaré, botocuda Nak-nanuk, do rio Doce; de 60 anos de idade; em busto. Pintado a óleo do natural por Decio Villares [...] Nazareno, Botocudo Nak-nanuk, do rio Doce; de 16 anos de idade; em busto. Pintado a óleo do natural por Decio Villares” (Op. cit. 65). O *Diário do Brasil* de 7 de julho de 1882 critica a maneira como os índios estariam alojados no Campo de Santana, além de ser o único jornal a publicar os nomes desses índios. Segundo esta fonte, os homens se chamavam Capitão Joaquim Pedro, José, Nazareth e Thomé, e as três mulheres seriam Maréca, Aquinhén e Benta.

exóticas e distantes. Grande parte da literatura que se debruça sobre a Exposição Antropológica Brasileira de 1882 aborda o evento diante do panorama da formação de instituições científicas no Brasil ou, ainda, da história da antropologia física e trajetória de seus intelectuais e pesquisadores⁴⁹. Esta pesquisa analisa o evento científico sob a perspectiva dos zoológicos humanos, buscando reconstituir a *performance* e o teatro público apresentados pelos indígenas no Museu Nacional, enfatizando as repercussões populares desta exposição. A intenção principal é descrever o que se passou com os indígenas, seus sentimentos, memórias e subjetividades, apesar de nem sempre os documentos históricos possibilitarem uma reflexão sob a posição das pessoas expostas.

Este trabalho encontra afinidade nas reflexões de Silva (2016), que, ao tratar da história de indígenas no Rio de Janeiro ao longo do séc. XIX, descreve a passagem dos Botocudos no Museu Nacional sob uma nova perspectiva, justamente porque a autora em questão preocupa-se com os sujeitos expostos, e não com a dimensão institucional da exposição. Há que se destacar, ainda, o recente trabalho de Agostinho (2017), que pensa a exposição a partir da circulação de objetos e pessoas, enfatizando a “exibição humana” e os exames de antropologia física a que os índios foram submetidos.

Adiante veremos algumas das particularidades da Exposição Antropológica Brasileira. Mas antes de chegarmos à exposição, vamos aos seus preparativos. Por que Botocudos, e como eles foram levados ao Rio de Janeiro?

3.1 Os Preparativos da “Festa da Sciencia”

⁴⁹ Ver, por exemplo, a breve citação a esta exposição em Schwarcz (1993), quando trata da formação dos museus etnográficos brasileiros e dos “homens de sciencia”. Schwarz e Dantas (2008) analisam as coleções de Dom Pedro II, abarcando e citando dados sobre a Exposição Antropológica Brasileira, principalmente no que concerne à participação do Imperador e cessão de sua coleção nesta exposição. Borges e Botelho (2012) analisam as imagens pintadas a óleo e expostas no Museu Nacional durante a Exposição Antropológica Brasileira, tendo como pano de fundo o desenvolvimento do positivismo nas artes. Nascimento (2009) analisa a formação da coleção de indústria humana do Museu Nacional, investigando as relações entre pesquisa e a formação do acervo, compreendendo a supracitada exposição como forma de divulgação do discurso científico desta instituição. Andermann (2004) faz uma interessante análise da exposição enquanto um espetáculo da ciência, discutindo as representações visuais de objetos, bem como dos indígenas presentes na exposição em pintura, escultura, fotografia e caricatura. Dantas (2012) destaca a participação do Museu Nacional na Exposição Universal Internacional de 1889 em Paris, tomando a Exposição Antropológica Brasileira de 1882 como uma espécie de preparatório para a participação brasileira no evento francês. Rankel (2007) aborda a participação do Museu Paranaense na exposição de 1882 do Museu Nacional, enfatizando as relações entre discursos racialistas, formação de acervos e a construção de um discurso nacional. Para uma melhor compreensão da exposição a partir da questão da discussão sobre “raça” no pensamento indigenista do século XIX, ver Monteiro (1996). Para uma compreensão do processo de institucionalização da Antropologia no Museu Nacional do Rio de Janeiro, ver Keuller (2008).

No dia 10 de setembro de 1881, Ladislau Netto, então diretor do Museu Nacional, escreve ao Ministro da Agricultura para a publicação de uma circular com chamada à contribuição pública com a exposição, culminando em um documento emitido pelo Ministério da Agricultura, datado de 12 de outubro de 1881, publicado em diversos jornais de todo o país. Os interessados poderiam enviar desde vocabulários e lendas indígenas, a esqueletos, múmias, colares ou objetos de argila, caça e pesca. Tal como descrito na circular, as contribuições estariam separadas entre as seções de antropologia, arqueologia e etnologia, havendo o comprometimento do Museu em devolver os objetos ou arquivá-los com o nome do concesso (em caso de doação), formando-se um júri para premiar os objetos enviados.

A partir da referida circular, cartas e objetos foram remetidos ao Museu Nacional, com contribuições de uma série de províncias. Dentre elas, chama a atenção o ofício⁵⁰ escrito de próprio punho pelo presidente da província do Espírito Santo, Herculano Marcos Inglez de Souza, endereçado a Ladislau Netto, afirmando que embora não pudesse satisfazer os pedidos feitos com relação à Exposição Antropológica, envia uma “família” de sete pessoas “indígenas do Rio Dôce”, acompanhados de intérprete, que darão “aos visitantes da exposição uma idéa exacta de que são os índios do Rio Dôce”. A “família” é “composta d’um velho, casado com duas raparigas, uma velha, um rapaz e dois meninos de diversas idades”. Acrescenta ainda que as duas mulheres têm “o tradicional botoque” e que eles “cantam e dançam de modo muito curis [ilegível] e tocam gaita pelo nariz”. Inglez de Souza recomenda que, durante a sua estada, tratem-nos bem e deem-lhes presentes a fim de “entretel-os na idéa”, uma vez que “os meus botocudos [...] vão ficar furiosos commigo, porq. lhes fis suppor que o vapor os levava para o Rio Dôce”. Enganados, eles seguem para o Rio de Janeiro, chegando à corte no dia 6 de julho de 1882. Segundo relatório publicado na Assembleia Legislativa da província do Espírito Santo, do mesmo ano, “os indígenas regressarão a esta Provincia logo que sua presença foi desnecessaria na exposição”⁵¹. No entanto, a viagem para alguns desses homens e mulheres se tornaria mais longa.

O presidente da província do Espírito-Santo havia incumbido o engenheiro João Cassiano de Castro Menezes de coletar objetos com o intuito de representar a província na Exposição Antropológica. Acompanhado do fotógrafo Joaquim Ayres, eles foram os

⁵⁰ Ofício de Inglez de Souza. Museu Nacional, Seção de Memória e Arquivo (Semear). Pasta 21, Documento 121.

⁵¹ Ver: RELATÓRIO com que o Exm. Sr. Dr. Herculano Marcos Inglez de Souza entregou no dia 9 de dezembro de 1882 ao Exm. Sr. Dr. Martim Francisco Ribeiro de Andrada Junior a Administração da Provincia do Espirito-Santo. Victoria, 1882.

responsáveis por enviar o grupo de Botocudos, o intérprete do Aldeamento do Mutum, Tertuliano Rodrigues do Carmo e quatro caixões com objetos para a corte no Rio de Janeiro. Houve o interesse pela escolha de pessoas capazes de performar cantos e danças, seguindo a fórmula dos zoológicos humanos apresentados na Europa e sua preferência por famílias com crianças. Há ainda a ênfase no elemento exótico: “o tradicional botoque”. Pela carta enviada por Inglez de Souza, fica claro que algo em especial foi pedido ao presidente da província do Espírito-Santo, algo que não estava na chamada pública e geral publicada em setembro de 1881. O diretor do Museu Nacional teria pedido expressamente por índios Botocudos, ou simplesmente o engenheiro encarregado de coletar objetos resolveu fazê-lo? Note-se que o envio de índios (vivos) não é mencionado na chamada pública feita às províncias.

Segundo o *Jornal do Commercio* de 2 de julho de 1882, a “família de sete botocudos” pertenceria a etnia *Nak-Nanuk*, “como elles se denominão”. Ainda segundo tal fonte, Ladislau Netto “os havia pedido” ao presidente da província do Espírito Santo “em numero de vinte”, mas Inglez de Souza “teve de lutar com grande difficuldade para lhe enviar estes [índios] que acabão de chegar”.

Os índios Botocudos desempenhavam um papel central no pensamento indigenista da época, figuravam como representantes dos Tapuias, apresentados como selvagens, bárbaros, grotescos e estúpidos, de tronco linguístico distinto do Tupi-Guarani. A antagonização entre Tupis e Tapuias ocorreu desde o processo de colonização e catequese, sendo os Tupis⁵² descritos como dóceis à colonização portuguesa. Partindo da distinção entre bons e maus selvagens, compreende-se o frenesi causado pela presença de índios considerados “bravios” na corte. Os Botocudos, além de muitas vezes citados como antropófagos, eram ainda mais importantes para a antropologia física⁵³ praticada no Museu Nacional nas últimas décadas do século XIX. Em um momento em que se procurava o “elo perdido” entre homem e macaco, os pesquisadores do museu afirmavam que os Botocudos seriam o grupo primitivo mais inferior na escala evolutiva. Se pesquisadores de várias partes do mundo tendiam a afirmar que os pigmeus seriam o elo perdido, segundo o Museu Nacional ele estaria no Brasil! Esta é uma das

⁵² Um grupo de quatro índios Xerente, da província de Goiás, havia chegado ao Rio de Janeiro em dezembro de 1881, vindos de uma longa jornada a pé, com o intuito de solicitar audiência com o Ministro da Justiça e reclamar providências contra as violências que vinham sofrendo em suas terras. Comandados pelo cacique Casiva, este grupo de três homens e uma mulher foi estudado pelos cientistas do Museu Nacional, tendo suas medidas antropométricas retiradas, cantigas e vocabulários registrados, além de moldes corporais para a confecção de manequins, esculpidos por Jean Baptiste Després e expostos durante a Exposição Antropológica Brasileira. O grupo em questão foi enfatizado como representante do troco tupi, em oposição aos Botocudos.

⁵³ Segundo Sá, Santos e Carvalho (2008), o médico e antropólogo João Batista de Lacerda foi responsável pelas primeiras atividades regulares de pesquisa e ensino da antropologia física no Museu Nacional, a partir do ano de 1872.

razões por que houve repercussão internacional sobre a Exposição Antropológica Brasileira de 1882.

Figura 14 - Fotografias das três mulheres exibidas na Exposição Antropológica Brasileira de 1882.
Autoria de Joaquim Ayres, 1882



Fonte: Catálogo online do Museu Etnográfico de Berlim.

Joaquim Ayres, fotógrafo da expedição ao Rio Doce, encarregado de fotografar e remeter objetos e Botocudos à corte, relata em sua árdua expedição as dificuldades em trazer os índios, que teriam por diversas vezes fugido.

[...] levamos 27 dias nesta espinhosa arriscada viagem, trazendo 7 botocudos, sendo três mulheres e 4 homens, das mulheres 2 tem tábuas no beijo, duas são moças e uma velha, dos homens um é velho, feio e desconfiado, dois são moços e uma criança de oito anos, grande quantidade de artefatos de usos deles, três ossadas completas, fazendo nós a exumação, com grande risco de vida nas floresta do Rio-Doce do lado Norte, um craneo e três ossos do selvagem que assassinou o intérprete de Fr. Bento de Bubbio e finalmente uma coleção de fotografias constando de 18 retratos em cartões imperiais e 16 vistas em ponto grande de objetos que dizem respeito a vida selvagem. [...] Das ossadas, também fui eu com o Sr. Cassiano e os nossos dois camaradas que fizemos a exumação; os botocudos que vieram, quem os convenceu a isso fui eu com o Sr. Cassiano, prometendo-lhes tudo, [...] não sendo muito fácil convence-los a virem, porque duas vezes nos fugiram e a terceira vez, é que podemos trazê-los⁵⁴.

⁵⁴ Ver carta pública ao diretor do Museu Nacional em 31 de julho de 1882, publicada no jornal *Espírito-Santense*, de 3 de agosto de 1882.

Ao chegar a Vitória, os índios foram enganados sobre o destino do pacote Ceará, no qual embarcaram com destino ao Rio de Janeiro, acreditando que retornavam ao Rio Doce. Logo, não é muito de se estranhar que não estivessem satisfeitos em serem expostos no Museu Nacional, muitas vezes recusando-se a isto, como relatado em diversos jornais, que, entretanto, empenhavam-se em eufemizar em seus artigos o desconforto dos sujeitos expostos, ressaltando a importância da exposição.

Os Botocudos chegam ao Rio de Janeiro no dia 6 de julho de 1882, cerca de três semanas antes da inauguração da exposição. Queixavam-se de terem sido iludidos, ainda assim foram submetidos a estudos antropométricos, dirigidos pelo pesquisador do Museu Nacional, João Batista Lacerda — através de descrições morfológicas, características cranianas e medição de ossos e arcadas dentárias⁵⁵.

Já estão, há dois dias, nesta corte os sete botocudos esperados da província do Espírito Santo. Constan de 3 homens, 3 mulheres e 1 menino de 8 a 9 anos de idade. O mais velho dos homens deve ter cerca de 60 anos de idade, é o tipo perfeito do botocudo, cara larga, angulosa, repulsiva. Tem as orelhas furadas, mas não o lábio inferior, como as duas mais velhas das mulheres, que usam de enormes botoques. [...] Estes índios nada falam do português. Mostram a maior indiferença pelo aspecto desta cidade e ao contrário estão desejosos de regressar quanto antes para suas selvas, queixando-se de que os iludiram, pois não contavam vir ter aqui. O Sr. diretor do museu, porém, conta que em poucos dias se acharão satisfeitos com os presentes que lhes está já fazendo e com o traze-los em contato constante com os objetos fabricados pela mesma tribo. Ontem passaram eles algumas horas no museu a tocaram flauta (pelo nariz) e a experimentarem-se ao arco e à flecha. E, na verdade, homens e mulheres pareciam esquecidos da sua nostalgia⁵⁶.

Em decorrência dos preparativos da exposição, o Museu Nacional encontrava-se fechado para visitas, desde o dia 15 de maio daquele ano. Mas apesar disso, a chegada dos Botocudos causou comoção popular, fazendo com que os índios fossem perseguidos pela população nos jardins do Campo de Santanna, parque localizado à frente do Museu e espaço no qual instalaram o acampamento dos índios. Nas imediações do museu “estaciona uma onda de povo à espera dos pobres selvagens para recebê-los com umas provas de equívoca admiração⁵⁷”, por isso os índios foram retirados do Campo de Santanna, que à época era um dos espaços centrais da vida urbana do Rio de Janeiro, parque público adjacente à estação central de trens, e levados para o palácio de São Cristóvão, junto ao Imperador Dom Pedro II. Desta forma

⁵⁵ Para mais informações sobre os estudos antropométricos desenvolvidos nesta instituição, ver: Sá, Santos e Carvalho (2008). *Crânios, corpos e medidas*. No ano de 1882, a pressão dos abolicionistas da escravidão aumentava, e então, uma das questões investigadas pelos pesquisadores foi a força braçal dos Botocudos, com o intuito de usá-los como substitutos dos escravos negros (ANDERMANN, 2004).

⁵⁶ Ver *O Despertador*, de 8 de julho de 1882.

⁵⁷ Ver *Gazeta de Notícias* de 9 de julho de 1882.

lamentava o jornal *Gazeta de Notícias*: “É pena porém que uma parte do público não tenha querido compreender o espírito de caridade que devemos ter para os pobres índios botocudos que de bom grado se prestam aos estudos a que os sujeitam no Museu⁵⁸”.

Desde os primeiros dias da estada dos Botocudos na corte, o diretor do museu precisou lidar com a perseguição do público. Durante a sua estada em Vitória, os índios já haviam despertado a atenção da população, sendo seguidos por “uma turba de curiosos”⁵⁹. A tensão entre público, índios e o museu transparece nos relatos de jornais desde o primeiro momento, havendo um *crescendi* com o passar do tempo, o que levou o museu a tentar remediar a questão, já que o interesse do público seria algo esperado e desejado por parte da instituição, mas que por outro lado toma medidas para resguardar os índios do assédio do público e, ao mesmo tempo, tenta “educar” a audiência, usando os jornais para moldar a maneira como os visitantes deveriam se comportar.

No dia 20 de julho, cerca de dez dias antes do início da exposição, foi comunicado por meio de jornais que os Botocudos seriam expostos no quartel do corpo de bombeiros, edifício vizinho ao Museu Nacional, tendo sido o diretor do museu “obrigado a tomar medida” como forma de “conciliar as exigências do público” e sua “ardente curiosidade”, e ao mesmo tempo deixar os índios mais tranquilos para “percorrerem os salões da exposição anthropologica e dançar e cantar à sua vontade, sem os empurrões de que foram eles vítimas”. Uma quantia de 500 réis seria cobrada para verem os Botocudos, argumentando-se que o dinheiro seria dividido entre o intérprete e os índios “como um forte argumento que os obrigará a ficar mais algum tempo em proveito da festa para que aqui vieram”⁶⁰.

3.2 A Exposição Antropológica Brasileira

A cerimônia de inauguração da Exposição Antropológica Brasileira contou com a presença das Majestades Imperiais e discurso de Ladislao Netto, diretor do Museu Nacional. Mas apesar das oito salas⁶¹ do museu terem encantado seus visitantes, o momento mais

⁵⁸ (*ibid.*)

⁵⁹ Ver o jornal *A Província do Espírito-Santo*, de 28 de junho de 1882.

⁶⁰ Ver o jornal *Gazeta de Notícias*, de 20 de julho de 1882.

⁶¹ Estas salas foram nomeadas em homenagem a pesquisadores e viajantes que contribuíram com a antropologia brasileira e estudos indigenistas. A primeira das salas com a qual se deparava o visitante era a Vaz de Caminha, com arcos, flechas e remos expostos em vitrines. “No vestibulo e aos lados da escadaria que conduz à primeira

esperado seria a exibição dos Botocudos trazidos do aldeamento do Mutum, que, entretanto, não estavam presentes.

Em crônica assinada por Júlio D., na *Revista Illustrada* anno 7 n. 310, o autor afirma que visitou a exposição apenas no seu segundo dia, dia 30, justamente para evitar “a amolação” dos “discursos análogos ao ato”, em que há uma mania “de nossos eloquentes, que se aproveitam de cada festa para nos repetirem todos os lugares comuns que lhes passam pelas cabeças”. Esta crônica relata que o museu foi tomado de assalto pelo público, fazendo com que o diretor Ladislau Netto quase tivesse que “recorrer às baionetas” diante da “selvageria fluminense”.

Tanto interesse pela sciencia espanta-me; mas eu acabo por verificar que toda essa curiosidade dos visitantes é apenas para ver os índios. Com efeito, apenas entrados, percorrem, olham, caçam... Nada de índios, além de alguns de papelão, que não satisfazem totalmente a cobiça pública.

Reclamações, protestos, movimento já de partida... Um gaiato lembra-se de espalhar que os índios estão escondidos nos aposentos do diretor do Museu; e eis os aposentos do Dr. Ladislau Netto invadidos até à cozinha.

Procuram, caçam, varejam toda a casa... Os pobres índios, coitados, corridos da selvageria fluminense, há muito, já se tinham ido refugiar em São Christóvão, junto ao grande cacique⁶².

Cinco dias após a sua inauguração, Dom Pedro II visita novamente a exposição, ocasião em que os Botocudos “achavam-se no museu prestando-se aos trabalhos de que são assunto, seus caracteres físicos⁶³”. Noticia-se que dentro de alguns dias os índios seriam expostos no quartel do corpo de bombeiros. Mas no domingo seguinte eles são levados para a Quinta da Boa Vista, alegando-se que no quartel não haveria espaço suficiente, o que impossibilitaria o uso do espaço em caso de incêndio. Ladislau Netto, “atendendo à curiosidade pública”, teria providenciado “para que os botocudos possam ser vistos hoje mesmo [domingo 6 de julho de 1882] na quinta de S. Christóvão, das 11 horas da manhã às 2 da tarde”, completando o anúncio que “se dessa primeira exposição nenhum inconveniente resultar da parte dos curiosos, é

sala” vêem-se “primorosos arbustos e elegantes coqueiros, dispostos artisticamente” (ver *O Cruzeiro*, de 30 de julho de 1882). Na sala seguinte, José de Anchieta, encontravam-se pinturas, desenhos e litografias de diversas tribos, além de edições de livros raros de estudos etno-linguísticos e etnográficos indigenistas. A maior das salas era a terceira, Rodrigues Ferreira, no centro da qual foi representada as margens de um rio, com manequins de índios, canoas, arcos e flechas pendendo do teto. A sala seguinte, nomeada João de Lery, guardava objetos arqueológicos provenientes do Amazonas e sambaquis do sul. Em seguida estava a sala Hart, com objetos de cerâmica. A sala Martins dispunha de diversos artefatos da coleção privada de Dom Pedro II a produtos cerâmicos do Perú, Guiana Holandesa, Amazonas e Paraná. Na sala Gabriel Soares estavam vestimentas de diversas tribos, bem como instrumentos de guerra, caça e pesca de índios do Pará. A última sala, denominada Lund, guardava ossos de sambaquis e esqueletos e crânios dos Tembés e Botocudos, além de fotografias destes últimos (ver *Guia da Exposição Antropológica Brasileira*, 1882).

⁶² O “grande cacique” é a referência jocosa da época ao Imperador Dom Pedro II.

⁶³ Ver *Gazeta de Notícias* de 4 de julho de 1882.

provável que outras exposições iguais se lhe sucedam, como meio de satisfazer a curiosidade dos que não os tiverem visto⁶⁴”.

Um mês após a sua inauguração, a exposição continuava a ser bastante visitada, “falando todos os visitantes com satisfação do que vem e observam⁶⁵”. Um cronista chega a descrever ter havido mais de 3 mil visitantes em um só domingo, reclamando inclusive do grande afluxo e do comportamento do público.

A exposição anthropologica chama todos os dias aos salões do museu um número considerável de curiosos e um pequeno número de pessoas que ali vão estudar. O nosso povo dá a vida por uma exposição... quando a entrada é gratuita. Tive por várias vezes ocasião de ir à exposição da indústria nacional e fazer um cálculo do número de pessoas que lá iam, em relação ao preço de entrada. Nos dias de 1\$000 encontravam-se 50 a 60 pessoas; nos dias de 500 réis, 200 a 300 e nos de 200 réis, 2,000 e mais. Quer isto dizer que o povo gosta de ver cousas bonitas por preço diminuto. Na do museu não se paga. O cidadão entra ali como em casa, de chapéu na cabeça e sem receiar que os porteiros o incomodem. No domingo havia nesta exposição mais de 3,000 pessoas entre as que percorriam os salões e as que estavam às portas do edifício esperando a sua vez. É uma bonita exposição, deficiente, é verdade, mas cheia de atrativos. O homem de ciência tem ali campo vasto para estudos, mas é necessário que se estabeleça uma esportula à entrada, a fim de ver se vai lá menos gente. No meio de tanto povo não se pode estudar⁶⁶.

Ironicamente, um dos problemas da exposição foi o seu grande sucesso, não apenas para o autor do relato acima, que demanda uma cobrança em dinheiro como forma de restringir o acesso do “povo”, bem como para o próprio museu, que por várias vezes foi aos jornais na figura de Ladislau Netto, reclamar do comportamento do público, ameaçando retirar os índios Botocudos da exposição, em uma espécie de negociação com o espectador, avisando que os índios continuariam a ser expostos “se [...] nenhum inconveniente resultar da parte dos curiosos”. Os inconvenientes não se restringiam ao espaço do museu e ao incômodo causado aos índios. A *Revista Illustrada* anno 7, n. 311, do jornalista e cartunista Angelo Agostini, relata que na quinta-feira 10 de agosto de 1882, bateu um senhor à porta da casa do diretor do Museu Nacional, às 11:30 da noite, pedindo que a criada da casa chamasse Ladislau Netto, para tratar de “um negócio importantíssimo” e “urgente”, dizendo o homem a L. Netto: “— Queria pedir-lhe um favor: parto amanhã para São Paulo pelo trem das seis, e não queria ir, sem ter visto os botocudos!”.

⁶⁴ Ver *Gazeta de Notícias* de 6 de julho de 1882.

⁶⁵ Ver *A Pátria*, de 8 de agosto de 1882.

⁶⁶ Ver *O Echo do Povo*, de 13 de agosto de 1882.

3.3 Devorados pela Curiosidade Pública

A *Revista Illustrada* de agosto de 1882, anno 7, n. 310, traz uma ilustração sequencial publicada em duas folhas, sobre a Exposição Antropológica. O primeiro quadro mostra Dom Pedro II de costas, na presença de Ladislau Netto, olhando estátuas sobre uma mesa (Figura 15). Escondido por detrás de uma cortina está o arlequim, personagem criado por Agostini e presente em várias ilustrações do jornal. O narrador conta: “Graças a um amável convite do director do Museu, conseguimos entrar na exposição anthropologica, e lá deparamos com S. M. apreciando os idolos e manipanços de seus mais legítimos subditos”.

O segundo quadro mostra o arlequim admirado com várias flechas, remos e outros adereços, que, colocados em arranjo, uns sobre os outros, parecem explodir sobre o espectador. O narrador conta: “Ficamos deslumbrados diante os inumeros tropheos de armas e objetos indígenas. Achamos porem que a imperial casaca [ilegível] destoava anachronicamente diante essa artística e selvatica industria indigena”. O terceiro quadro mostra Dom Pedro II em pose cômica, com a mão esquerda na cintura, cocar na cabeça, colares, pulseiras e adereços na perna, segurando uma lança com a mão direita. Dom Pedro mantém o olhar altivo, enquanto o arlequim, igualmente vestido de índio, o olha de cima para baixo em deboche (Figura 15). Continua o narrador: “Parece-nos que se o nosso imperial senhor juntasse ao seu imperial costume de papos de tucanos⁶⁷ mais algumas pennas, daria com certeza um imperial cacique bem bonito”. A ilustração de Agostini faz paródia direta ao famoso quadro de Pedro Américo, *A Fala do Trono*, de 1873. Em Agostini temos praticamente a mesma pose de corpo inteiro, no entanto o Imperador, ornado com seu manto imperial e adereços indígenas, metaforicamente “está nú”. O quarto quadro mostra o rosto de uma índia de olhar impassível, orelhas alargadas, botoque e colar de dentes. Explica o narrador que: “Para não assustar os nossos assignantes, damos hoje somente o retrato de um botocudo, ou antes, de uma botocuda. Que beijo!”.

⁶⁷ Para mais informações sobre como a coroa, o cetro e a murça feitas de papos de tucanos usadas pelo Imperador davam feições tropicais e elementos Tupi-Guaranis ao Segundo Império, ver: Lilia Schwarcz (1998).

Figura 15 - Caricatura de Botocudos em imagem em sequência. Autor: Angelo Agostini. Da esquerda para a direita veem-se os quadros 1, 2, 3 e 4



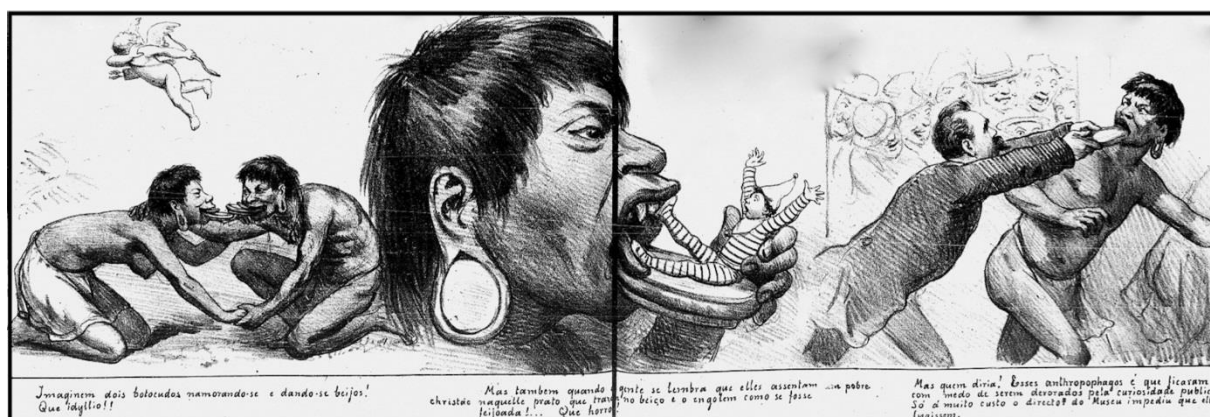
Fonte: Revista Illustrada, anno 7, n. 310, 1882.

O quinto quadro mostra um casal de Botocudos, agachados, tentando se beijar. Sobre eles paira um cupido (Figura 16). O homem veste uma tanga, enquanto a mulher está de peito desnudo. O narrador postula: “Imaginem dois botocudos namorando-se e dando-se beijos! Que idyllio!!” (Em outras publicações da mesma revista já havia surgido o questionamento irônico, sobre como fariam os Botocudos para se beijar). O sexto quadro mostra um Botocudo de feições animais, dentes afiados e orelhas alargadas, tentando devorar o arlequim do jornal. Nesta representação o Botocudo é um gigante que coloca em sua boca um pequeno ser indefeso. O narrador pontua: “Mas também quando a gente se lembra que elles assentam um pobre christão naquella prato que trazem no beijo e o engolem como se fosse feijoada!... Que horror!”. O sétimo e último quadro mostra Ladislau Netto segurando pelo botoque um índio assustado, que tenta fugir. Enquanto isso um público arruaceiro e debochado empilha-se ao fundo, no esquadro de uma porta, tentando passar para o primeiro plano e adentrar à sala em que a primeira ação ocorre. O narrador afirma: “Mas quem diria! Esses anthropophagos é que ficaram com medo de serem devorados pela curiosidade publica. Só à muito custo o director do Museu impediu que elles fugissem.”

Agostini faz sua leitura crítica do evento tão divulgado pelos jornais nacionais e concorrido entre os cidadãos da Corte. Antes de tudo, ele tem como objetivo, enquanto um abolicionista republicano, ironizar a figura de Dom Pedro II, o que ele faz não apenas nesta edição da *Revista Illustrada*. A narrativa sequencial em imagem e texto, descrita acima, demonstra como em apenas duas folhas os sentimentos sobre os índios Botocudos pendulam entre interesse, fascínio e pena, para medo e repulsa. Nos quadros 1 e 2 (Figura 15), há a demonstração de interesse por seus objetos artísticos. Nos quadros 4 e 5 (Figura 16), há a

amabilidade e sexualização do corpo indígena feminino. No entanto, o próprio quadro 5 aponta ironicamente para impossibilidade dos Botocudos poderem se beijar, talvez mesmo se amar de forma apropriada, segundo os padrões do cupido e do narrador. O quadro 6 (Figura 16) aponta a bestialidade da representação antropofágica dos Botocudos, lembrando ao leitor que apesar de todo o interesse que eles possam despertar, são perigosos. Por fim, o sétimo quadro (Figura 16) apresenta algumas das violências a que os índios foram submetidos, tanto por parte do museu quanto por parte do público, invertendo a questão e apresentando os perigos que eles sofreram na Exposição Antropológica, em que os temidos canibais quase foram “devorados pela curiosidade pública”.

Figura 16 - Caricatura de Botocudos em imagem em sequência. Autor: Angelo Agostini. Da esquerda para a direita veem-se os quadros 5, 6 e 7



Revista Illustrada, anno 7 n. 310, 1882.

A noção de *curiosidade* é recorrente em diversos jornais, que usam o termo para designar tanto os índios enquanto curiosidades, bem como a “curiosidade ardente” dos visitantes, muitas vezes descrevendo o público como uma multidão de curiosos, diferenciando-os do “homem de ciência”. O termo *curiosidade* carrega uma ambiguidade. Na língua portuguesa, a palavra pode ser definida tanto por um intenso desejo de conhecer, quanto pela indiscrição e bisbilhotice⁶⁸. A curiosidade dos visitantes muitas vezes resultou em inconvenientes, assim como os Botocudos despertavam a curiosidade porque eram insólitos, exóticos em seus botoques, costumes e traços físicos, até mesmo descritos como feios e repugnantes. Esta dimensão ambígua está presente nas descrições dos jornais.

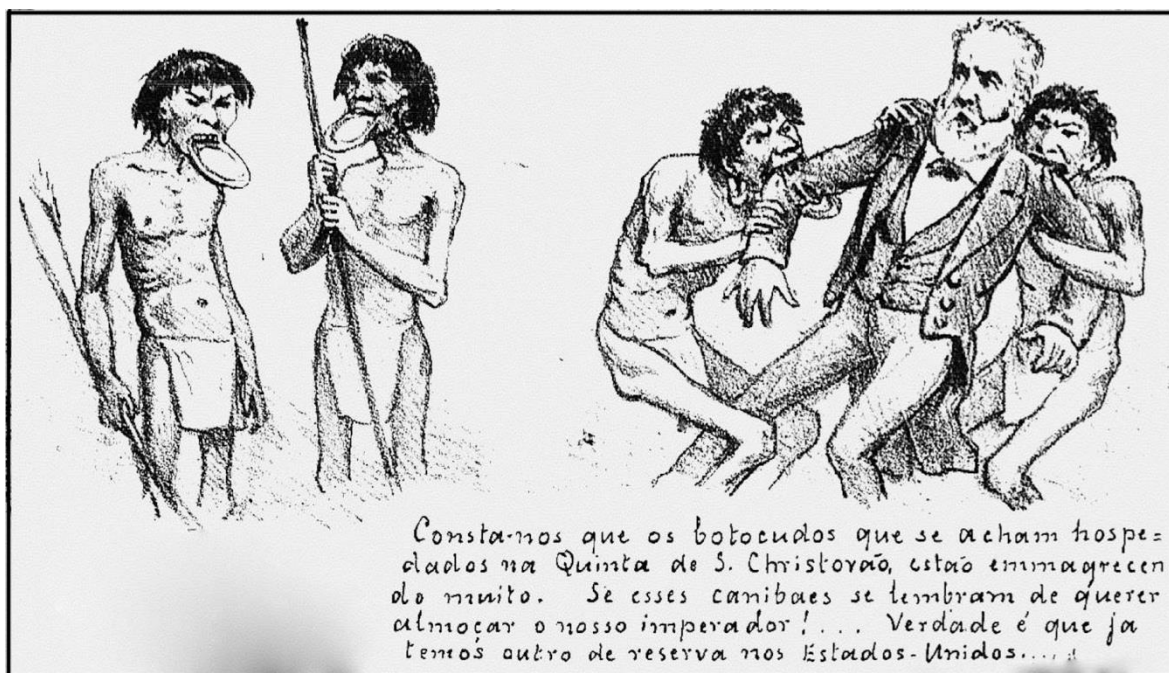
⁶⁸ Ver *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*: “desejo intenso de ver, ouvir, conhecer, experimentar alguma coisa nova, original, pouco conhecida ou da qual nada se conhece”; “interesse, procura de coisas originais, insólitas”; “desejo irrequieto, frequentemente malévol, de se inteirar de segredos e particularidades da vida alheia; indiscrição, bisbilhotice”.

Na obra *Confissões*, escrita entre os anos de 397 a 400, Santo Agostinho (1999) discursa sobre a curiosidade (ou *curiositas*), considerada como uma das primeiras conceitualizações sobre o interesse em *performances* de monstruosidades e estranhezas que durante a idade média e século XVI levou multidões a feiras locais, representando o prazer de ver apesar, ou justamente por conta, da ruptura com os padrões canônicos de beleza (KOLOS, 2013). Em Agostinho, a curiosidade seria uma espécie de tentação perversa que deveria ser evitada, como uma forma de pecado, assim como qualquer desejo de conhecer apenas por conhecer. Agostinho considera que os sentidos podem enganar a razão e que, dentre eles, a visão seria o sentido preponderante e naturalmente dado ao conhecer. Para este autor, a curiosidade pode ser compreendida como um prazer tanto por coisas belas, quanto como uma atração por coisas repulsivas e desagradáveis, como observar um cadáver.

Partindo da ambiguidade do uso do termo *curiosidade*, pode-se compreender melhor as formas de figuração dos Botocudos na Exposição Antropológica Brasileira, bem como o prazer ambivalente em vê-los, por parte dos espectadores e tal qual descrito nos jornais, de simultânea repulsa e atração por tais índios.

O estado de espírito dos Botocudos era de óbvio descontentamento. A publicação satírica *Revista Illustrada*, anno 7, n. 311, aproveita o ensejo para fazer piada. Conta que os índios queriam ir embora, apesar de todos os cuidados com que os cercavam o grande capitão, Dom Pedro II: “[...] ao que parece, vendo-se tão bem tratados, receiam, segundo suas ideias, estar sendo engordados para serem depois comidos”. A mesma revista, anno 7, n. 313, comenta que os Botocudos têm “emagrecido a olhos vistos”, apesar de estarem cercados de cuidados “no palácio do ‘grande capitão’”, já que “o menu do paço não lhes apraz ao apetite”. Por fim ironiza que “Também, não lhe deram ainda nem uma coxinha de gente!”. A *Revista Illustrada* enfatiza, em suas ilustrações e comentários sobre a Exposição Antropológica, a imagem dos Botocudos como antropófagos. Nesta mesma edição, anno 7, n. 313, Angelo Agostini publica uma ilustração com dois índios Botocudos, magros de fome, mordendo Dom Pedro II. A Legenda diz o seguinte: “Consta-nos que os botocudos que se acham hospedados na Quinta de S. Christovão estão emagrecendo muito. Se esses canibae se lembram de querer almoçar o nosso Imperador!... Verdade é que já temos outro de reserva nos Estados Unidos...” (Figura 17).

Figura 17 - Caricatura Botocudos devoram o imperador Dom Pedro II. Autor: Angelo Agostini



Fonte: *Revista Illustrada*, anno 7 n. 313, 1882.

Apesar de retratados como canibais, feios, hediondos e selvagens, os Botocudos foram a atração principal daquele primeiro mês da Exposição Antropológica do Museu Nacional, conseguindo inspirar casos de amor, verdadeiros e ficcionais. Na coluna “Recadinhos”, do jornal *O Mequetrefe*, há um convite/recado apaixonado, publicado no dia 20 de agosto:

MEU AMOR

Domingo vou a exposição *antropologica* e espero que tu lá *estejes*. Não tenhas medo dos botocudos. Eles têm os beijos de baixo maiores do que os de cima, mas não comem ninguém.

Vae que eu te espero ao pé dos movitos engarrafados.

Teu do coração

Juca Peçanha.

A Exposição Antropológica teve tamanho sucesso, que chegou a inspirar uma comédia, intitulada *Os Botocudos*, escrita e dirigida pelo Dr. Moreira Sampaio, que estreou nos palcos do teatro Recreio Dramático, no Rio de Janeiro, no dia 25 de outubro. A peça trata do casal formado pelo comendador Pancrácio e sua esposa Amélia, e da visita que fazem à exposição do Museu Nacional, após as insistências e pedidos de sua esposa, apesar do horror que este sentia pelos “canibais botocudos”. Chegando ao museu, o comendador assusta-se ao ver os índios que entram em cena correndo de uma sala a outra. Neste momento é roubada a carteira de um dos visitantes, distraído a olhar algumas flechas. Forma-se uma confusão e Pancrácio perde-se de Amélia. O comendador desespera-se, acreditando que os Botocudos comeram a sua

esposa, no entanto Amélia havia desmaiado nos braços de seu amante, recolhendo-se na casa dele. Segundo a crítica da *Revista Illustrada*, anno 7, n. 318, apesar de demasiado longa, a peça “dá um belo espetáculo, alegre e divertido”, destacando ainda os papéis de uma inglesa extremamente interessada pelos Botocudos e que a cada nova flecha ou objeto encontrado exclamava *beautiful*, em contraste com a indiferença de um major, furioso por ter pagado 200 réis pelo catálogo da exposição. Os casos de amor, sejam os ficcionais ou não, demonstram as multiplicidades de olhares e usos que os espectadores fizeram da exposição.

Em análise a esta exposição, Jens Andermann (2007) chega a se perguntar se de fato os índios Xerentes e Botocudos teriam estado presentes no Museu Nacional, porque, de acordo com o autor, tudo o que nos resta são seus traços e indícios, representações de representações, que na verdade denotam as políticas museais da época, que converteram os corpos indígenas em simulacros de si mesmos, reduzindo-os a tipos raciais.

Considero que, se os documentos oficiais e as formas de mensuração da antropologia física apagam as dimensões do espetáculo, de acordo com os relatos de jornais, os Botocudos pareciam performar o mito do primeiro contato⁶⁹. Apesar de terem vivido no aldeamento do Mutum, portanto sob o jugo e tutela do estado, foram lidos pelos habitantes da corte como se estivessem tendo seu primeiro contato com os brancos naquele momento, já que, segundo as fontes, performavam medo e fuga. Esta foi a *performance* e forma de interação principal entre índios e público, ao longo da Exposição Antropológica Brasileira. Até mesmo na peça de teatro de Moreira Sampaio eles são representados correndo de uma sala à outra. Apesar de terem dançado e cantado, a sua fuga, melancolia e relutância em se fazerem vistos inflamava o desejo dos espectadores em vê-los. Ou seja, a negação do espetáculo fez parte do espetáculo. A *Revista Illustrada* faz piada e chega a afirmar que os Botocudos “nunca eram encontrados” na exposição.

De maneira geral, os jornais da época enfatizavam a importância da Exposição Antropológica Brasileira, apesar de relatar como os Botocudos sentiam-se descontentes de participarem dela. Por meio da imprensa, era sabido que os índios fugiam do público, eram perseguidos e empurrados, sentiam-se “nostálgicos”, emagreciam de fome, declaravam abertamente que queriam retornar ao Mutum, além de terem sido enganados para estarem no Rio de Janeiro. Não havia pudor em relatar nenhuma dessas violências, sempre eufemizadas nas narrativas jornalísticas, em favor da “festa da ciência”.

⁶⁹ Mary Louise Pratt (1999) considera o mito do primeiro contato como um gênero literário que permeia a literatura etnográfica e os relatos de viajantes, um dos mitos fundantes da antropologia.

Os Botocudos retornam para o aldeamento do Mutum no dia 30 de agosto de 1882, embarcados no paquete Ceará, o mesmo que os trouxera. Assim eles realizam o desejo de Ladislau Netto, que era o de assegurar a permanência dos índios por ao menos o primeiro mês da exposição, inaugurada no dia 29 de julho.

Quando da partida dos índios, ou quando eles não se faziam mais necessários à exposição, foi mais fácil para os jornais retratarem a insatisfação que tinham os Botocudos, sem ter que em seguida eufemizar o fato com a relevância científica da exposição. Na *Gazeta de Notícias* de 1º de setembro de 1882, lê-se:

Os botocudos, que figuravam na Exposição Antropologica, regressaram ante-hontem para o Espirito-Santo, no paquete nacional Ceará. Acabrunhados pelas saudades dos lugares onde têm passado toda a vida, manifestavam-se, nestes últimos dias, profundamente aborrecidos, solicitando com insistência os meios de voltar àquela província. Estes desejos foram satisfeitos, e, a esta hora devem os botocudos estar em caminho dos lares. Felicidades.

No entanto, as condições do aldeamento do Mutum não eram as mesmas desde a sua partida: “Para o aldeamento elles não irão, isto é sabido, porque o do Mutum só existe o nome e... ruínas...”, afirma *O Espírito-Santense* de 3 de agosto de 1882.

Ao todo, os índios ficaram na corte imperial por 56 dias, já que eles haviam chegado ao Rio de Janeiro no dia 6 de julho. No entanto, ficaram afastados de suas casas por pelo menos 70 dias, mas as suas dores foram amortizadas pelos jornais que descreviam a “caridade” que tais índios faziam diante da ciência.

No dia 16 de novembro de 1882, o *Diário do Brazil* noticia o envio de cinco Botocudos para Londres, com escala no Havre, cidade portuária francesa. Algumas semanas depois, publica-se na *Gazeta de Notícias* o fato de que alguns destes Botocudos foram os mesmos que figuraram na Exposição Antropológica Brasileira. A partir daqui inicia-se uma nova história, com mudança de retórica, personagens e cenários. Os índios foram levados por uma empresa privada, registrada no nome da família Barata Ribeiro. A partir da mudança de escalas e perspectivas, os jornais nacionais passam a criticar o envio dos índios, iniciando uma campanha pública em prol de seu retorno, muitas vezes usando-se de argumentos jurídicos e humanitários para tal; no entanto, o argumento mais comum era, de fato, que o Brasil não poderia ser representado “lá fora” por “silvícolas” Botocudos, afinal, o que pensariam de nós na Europa?

3.4 Enviados a Londres

Quando da publicação de um telegrama enviado do Espírito-Santo para a corte, que relatava a maneira sorrateira com que cinco Botocudos haviam sido embarcados em um navio europeu, vários jornais do Rio de Janeiro passam a tomar parte do fato, a maioria em um tom de indignação. O principal deles foi o jornal de oposição, *Gazeta de Notícias*, que investiga os pormenores deste embarque. A sua principal fonte de informações foi o jornal *O Espírito-Santense*, editado por Bazilio Carvalho Daemon. Enquanto isso, a publicação situacionista, *Jornal do Commercio*, cede espaço para que os responsáveis pelo envio dos Botocudos defendam-se diante das acusações, abrindo-se um campo de batalhas em torno do que viria a ser conhecida como “a questão dos Botocudos”.

Ao passo que a exposição do Museu Nacional foi um evento oficial organizado pelo estado, a sua versão europeia foi promovida pelos irmãos Athanagildo e Cremilde Barata Ribeiro, empresários da indústria de estaleiros⁷⁰, que mantinham relações com o Governo⁷¹. Mas a família Barata Ribeiro estaria destinada a ter um outro membro de papel proeminente na política nacional, o médico e professor da Faculdade de Medicina da corte Cândido Barata Ribeiro⁷², que viria a ter uma atuação polêmica como o primeiro prefeito do Distrito Federal, cidade do Rio de Janeiro, após a instauração da República.

Cremilde Barata Ribeiro era casado com Elizabeth Hughes, inglesa radicada no Rio de Janeiro, e que o acompanhara junto com os Botocudos na turnê pela Europa. Não há como precisar ao certo a origem da ideia de expor os índios em Londres, mas é possível que a família Barata Ribeiro, e especialmente a sua esposa, já estivesse acostumada a esta forma de entretenimento, tendo em vista a longa tradição dessas formas de exibição na capital britânica⁷³. E o próprio Dom Pedro II? Personagem ativa na exposição antropológica do Museu Nacional,

⁷⁰ Em maio de 1880, os irmãos e sócios Athanagildo e Cremilde obtiveram deferimento do pedido de abertura de matrícula como comerciantes da Barata Ribeiro & C., registrando um estaleiro ou “negócio de construções navais, máquinas e artigos de serviço marítimo” (ver: *Gazeta de Notícias* de 13 de junho de 1880). Apesar de parecer que o negócio do estaleiro ia bem, em outubro de 1881, tenente reformado da Armada, Athanagildo Barata Ribeiro declara pública sua candidatura para deputado do 2o distrito da corte, dizendo-se representante dos “industriais honestos e amantes do progresso”, no entanto perde a eleição.

⁷¹ Em 25 de outubro de 1881, a *Gazeta de Notícias* coloca o nome de Athanagildo entre as personalidades que haviam estado com as majestades imperiais na semana anterior.

⁷² Cândido Barata Ribeiro foi responsável pela destruição do cortiço Cabeça de Porco no Rio de Janeiro, que dá o início às reformas urbanas e remoções de cortiços e favelas que marcam as décadas seguintes da então Capital Federal.

⁷³ Ver: Richard Altick, *The Shows of London* (1978).

e com quem a família Barata Ribeiro tinha relações, teria ele sabido dos planos de Cremilde e Athanagildo⁷⁴? É certo que os irmãos Barata Ribeiro têm a intenção de repetir na Europa o sucesso e furor causado pelos Botocudos na corte brasileira, imitando em Londres não só o mesmo título e temática, como levando inclusive índios da mesma trupe que compunha a exposição do Museu Nacional. A exposição é inaugurada em Londres, no teatro popular *Piccadilly Hall*, em meados de maio de 1883. Mas até esta data a questão dos cinco Botocudos brasileiros enviados a Londres ganha os jornais, e é dela que nos ocupamos agora.

O telegrama publicado pelo *Diário do Brazil* revela que os índios teriam saído do Aldeamento do Mutum acompanhados de três cavalheiros e uma dama. Hospedaram-se em Linhares, “ficando eles como que ocultos”, seguindo no outro dia para Vitória. Dada a dimensão do “mistério” que, segundo o informante, fez-se nesse embarque, conduzido fora da barra, em alto mar, e não no porto rotineiro, além do fato da emissão apressada dos passaportes para os indígenas, questiona-se:

Como explicar a saída dos aborígenes de um aldeamento? Houve licença? Como explicar a vinda extemporânea de um paquete, que aqui nunca veio nem era esperado, ficando fora da barra, e que aqui não tocou senão mediante muito dinheiro? Como embarcar indígenas para a Europa sem licença do governo, e especialmente não podendo o director do aldeamento deixá-los sair.

Pode um simples particular dispor assim da liberdade desses infelizes, que sem dúvida vão enganados? Destes cinco indígenas, dois rapazes e três mulheres, há entre estas uma que já falla o portuguez, e vai servindo de interprete, a qual dizia que iam para o Rio de Janeiro para voltarem logo!...

As cautelas e prevenções tomadas por um desses cavalheiros, o mysterio em tudo isto deixa pensar muita coisa.

Agora. — Deu o governo geral permissão para seguirem esses filhos das selvas para a Europa? Será uma especulação, como qualquer outra para se ganhar dinheiro pela exposição dos mesmos? Pode-se dispor da liberdade dessas tristes creaturas, que lá vão sujeitar-se sabe Deus como, a saciar o gosto de observação dos estrangeiros! Voltarão elles ao seu Aldeamento no Rio-Doce, ou morrerão, coitados, de nostalgia? Pobre Brazil e pobre provincia do Espirito-Santo! Se até aqui passamos por macacos, se à pouco chegados da Europa estrangeiros, vieram persuadidos que esta provincia era sómente composta de tribus indígenas, por na corte terem sidos expostos os botocudos na Exposição, que conceito farão de nós, quando nos theatros, talvez em exhibição forem apresentados os nossos incolos? Que somos todos botocudos [...]. E os pobres indios morrendo, porque a estação na Europa é fria, ainda seus ossos serão vendidos para estudos nas academias e em gabinetes particulares!...⁷⁵

É importante lembrar que esta verve humanitária começa a tomar forma a partir do momento em que os índios deixam a corte (no dia 30 de agosto), irrompendo nos corações e mentes da nação quando os índios são notadamente enviados para fora do Brasil, em meados de novembro de 1882. A maioria dos jornais que se posicionaram contrariamente ao envio dos

⁷⁴ A *Gazeta de Notícias* de 25 de outubro de 1881 afirma que, dentre outras personalidades, o senhor Athanagildo Barata Ribeiro teria estado com as Suas Majestades Imperiais.

⁷⁵ *Diário do Brazil*, de 16 de novembro de 1882.

índios brasileiros segue o mesmo mote argumentativo do artigo publicado acima, oscilando de argumentos jurídicos e humanitários à preocupação com a imagem do Brasil transmitida pelos índios no Velho Mundo.

A *Gazeta de Notícias*⁷⁶ afirma que o embarque “a todos pareceu repugnante, porquanto constava que o embarque dos botocudos fôra feito com o proposito de abrir-se uma exposição dos pobres indigenas na Europa”. Os Botocudos deveriam “figurar aos olhos da civilização do velho mundo, naturalmente mediante pagamento, como typos da raça aborigene d’este feliz imperio da Santa Cruz”. Houve o pagamento de 7.000 réis com o frete do paquete Ville de Bahia, que fez escala extraordinária em Vitória, e 1.000 réis ao práctico que orientou o vapor, não ao porto, mas a um embarque sorrateiro. A uma certa distância de Vitória, “o paquete fundeu em 18 metros d’agua, e recebeu a bordo os botocudos, tripolantes de uma canôa”. Assim partiu o Ville de Bahia, rumo à França, retornando a canoa com o práctico e um companheiro de Cremilde Barata Ribeiro deste embarque atípico. Quando chegaram à “terra, tanto o práctico como o cavalheiro que o acompanhavam, encontraram o povo, indignado pelo facto que se passara, agravado em sua natureza pela circumstancia de ter sido abandonada na praia uma india velha, muito enferma”.

O companheiro de Cremilde era na verdade Athanagildo Barata, que ao chegar à corte empenhou-se em responder às notícias divulgadas pela *Gazeta de Notícias*. É muito provavelmente este personagem quem assina inicialmente uma pequena carta pública, sob o pseudônimo de “Um brasileiro agradecido”, em que afirma causar indignação a forma como os jornais da corte têm tratado da “formação da Companhia Industrial do Rio Doce. É sempre assim: as boas ideias encontram logo opposição [...]”. A empresa seria comandada por “homens respeitaveis”, tais como o médico Dr. Cândido Barata Ribeiro, o capitalista Cremilde Barata, Athanagildo Barata Ribeiro, ex-tenente da armada e “hoje construtor” e João Maria Teixeira de Mello, “capitalista negociante”. A empreitada seria louvável e o país precisaria de “homens de tal quilate”, que “com sacrificio de capitaes e risco de vida, pretendem explorar a industria nascente de Botocudos”⁷⁷. Athanagildo passa a assinar uma série de cartas publicadas ao longo de dez dias pelo *Jornal do Commercio*, atacando a imprensa da corte, afirmando que “este assumpto está destinado a prender a attenção do universo”, uma vez que a imprensa coloca o público “contra os crueis traficantes que transportarão Botocudos à Europa!”. Athanagildo acusa a *Gazeta de Notícias* de ter um tom “folgasão e chocalheiro”, tendo se colocado como a primeira a denunciar o fato, “como se dissesse [...] as alvigaras são minhas!... Compra-me...

⁷⁶ Ver *Gazeta de Notícias* de 25 de novembro de 1882.

⁷⁷ Ver *Jornal do Commercio*, de 10 de dezembro de 1882.

Compra-me, que eu vendo exatamente para isso”. Segundo Athanagildo, “o pensamento de levar Botocudos à Europa estava ha muito concebido, era o corolario de um plano complexo e do qual nos vamos occupar”. Nesta “penosa viagem”, ele visitou de pequenos centros indígenas ao aldeamento do Mutum. Dali teria descido “pelo Rio-Doce [...], acompanhado por cinco Botocudos, que voluntariamente o seguirão⁷⁸”.

O *Jornal do Commercio* não apenas cede espaço para que Athanagildo publique suas cartas, como também publica artigos assinados pelo seu próprio editorial criticando a maneira como a imprensa da corte, salvo raras exceções, estaria sempre disposta a calúnias e difamações. No entanto, tanto o governo quanto a opinião pública parecem se colocar contra o envio dos Botocudos para Londres. Em 17 de dezembro de 1882, o governo expede um telegrama para os portos estrangeiros, ordenando que os Botocudos embarcados no porto de Vitória sejam imediatamente reembarcados de volta ao Brasil. A *Gazeta de Notícias* de mesma data comemora o telegrama e de forma anedótica conclui: “não ha rifão mais certo do que aquelle que diz: — o barato sai caro”. Este é o começo de uma série de notícias, pequenos poemas e outras anedotas que fazem trocadilho com o sobrenome Barata, publicados pela *Gazeta*.

O editorial do *Jornal do Commercio* chama os jornais de oposição de “forjadores de graves acontecimentos” que aceitam para proveito do seu negócio “notícias de sensação”, com o intuito de encutir no público “o romance tenebroso dos botocudos, com os indispensaveis raptos, mulher abandonada na praia deserta, navio no largo, contrabandistas, motim popular”. Argumenta-se que “dous negociantes honestos” não seriam tão insensatos a dispor de recursos próprios e de crédito “para irem na Europa representar de saltimbancos de feira ou empresarios de barraca”. Apesar de os jornais terem exagerado nas verbas que relataram com a viagem, teriam deixado de falar de outras despesas, que dariam um total de “cincoenta a sessenta contos”, argumentando em seguida: “e pensão [...] que haja alguém bastante ingenuo para fazer traficancia por esse preço, indo mostrar brugres na Europa? Ainda se os indios fossem tenores...”. A empresa seria importante para o país, tendo em mira lucros lícitos e proporcionais aos capitais investidos, mas “infelizmente a leviandade dos pregoeiros de escandalos obrigará os dois honrados Brasileiros a desvendarem o seu planos, que, uma vez conhecido, ficará exposto à concurrencia de uns e à malevolencia de outros”. O autor complementa que se de fato for verdade que o governo “mandou apprehender os indios, devem-se regosijar da sua obra os sisudos jornalistas”. O plano em vista teria sido frustrado graças à uma “macula original: era de

⁷⁸ Ver *Jornal do Commercio*, de 14 de dezembro de 1882.

dois Brasileiros”, e que a “plebe nacional” não teria o direito de supor “povoar as margens do Rio Doce, e de levar a vida e a civilização aos sertões abandonados”, pois o que mereceria “o traficante brasileiro, mordido de tamanha ambição, é ser traspassado pela flecha do índio, como disse um patriota da rua do Ouvidor⁷⁹”.

Figura 18 - Fotografia de Athanagildo Barata Ribeiro



Fonte: RIBEIRO, 1895.

Na guerra pela opinião pública, vislumbra-se que o público não estaria do lado dos irmãos Barata Ribeiro e do *Jornal do Commercio*. Tanto Athanagildo refere-se ao “constrangimento” e “descrédito” pelos quais estaria passando, fomentados por “certos órgãos da imprensa”, quanto se testemunha que, na Rua do Ouvidor, falava-se com inflamação sobre o tema, desejando os transeuntes que os Barata Ribeiro recebessem flechadas de índios. É notável também que, durante o carnaval de 1883, o Clube Democráticos tenha desfilado um

⁷⁹ Ver *Jornal do Commercio*, de 19 de dezembro de 1882.

carro com foliões fantasiados de Botocudos aprisionados em uma gaiola e regidos por uma barata.

Durante as cartas que escreve ao *Jornal do Commercio*, Athanagildo presta-se a dar detalhes da sua viagem até o Espírito Santo e a atacar a *Gazeta de Noticias*, mas ele pouco explica os planos da Companhia Industrial do Rio Doce com os Botocudos. É na sua última carta que ele expõe abertamente os planos de construir um museu em Londres, com o intuito de atrair investimentos industriais, estradas de ferro e colonos para a região do Rio Doce. Afirma restar-lhe o papel de “satisfazer a curiosidade banal ou indiscreta” que exigia “explicações sobre os negocios particulares que determinarão a viagem”. Deveriam ter sido levados “não cinco ou seis botocudos, mas 50 ou 60, o que se não realizou por dificuldades de ocasião”. Os objetivos da empresa teriam sido frustrados pela imprensa, porque antes que tivessem pedido a concessão do governo, um outro projeto foi aprovado que os teria feito desistir da construção da ferrovia. Tinham o intuito de “inspirar confiança à immigrantes inglezes”, convencê-los “de que as margens do Rio Doce contém riquezas naturaes” e “provar que os indigenas não constituem o perigo que se suppõe na Europa. [...] Para isso era necessario mostrar que o indigena é capaz de trabalhar, tem industrias, pôde civilisar-se”. Cremilde Barata Ribeiro desde há algum tempo teria colecionado artefatos e curiosidades indígenas, “alguns dos quaes forão expostos no musêo” e teria embarcado para a Europa com artefatos adquiridos no Pará e mais quatro províncias, para “constituir um musêo indigena digno de ser apresentado na Europa”, sobre “oito ou dez tribus”. Seria conveniente que “ao lado do producto apparecesse o productor como a demonstração viva de que o indigena não é refractario à civilisação”. A raça americana estaria destinada a “collaborar nos destinos do novo mundo”, principalmente o Brasil, com territórios de “enormes solidões que estão pedindo população”, ao passo que “o velho mundo pede espaço por já não poder conter a onda crescente de proletarios que ameaça derrocar as bases da propria sociedade”. Segundo Athanagildo:

[...] o musêo completava-se com a presença do indio, e o Sr. Cremilde só lamentou não poder levar 50 ou 60 que representassem a raça em todas as idades e variantes da especie”. [...] Eis ahi o fim, o intuito industrial da viagem, a que se ligava, menos por precisão nossa do que pelas forças das circumstancias um interesse scientifico, qual o de ser o musêo particular um como annuncio e prologo da grande exposição antropologica americana, em que o Brazil deve representar papel importante⁸⁰.

A coleção que Cremilde levava à Inglaterra teria sido composta por objetos que ele cedera ao Museu Nacional, bem como “coleções mais completas” de “artefatos e curiosidades

⁸⁰ Ver *Jornal do Commercio* de 24 de dezembro de 1882.

indígenas”, tendo ele mesmo percorrido o Espírito-Santo, bem como enviado emissário ao Pará. Nesta última carta, Athanagildo, em tentativa de justificar a sua empreitada, critica a forma de colonização indígena empregada até então pelo governo e “os rios de dinheiro que o Estado tem despendido em pura perda”. Esta crítica basta para que o governista *Jornal do Comercio* se manifestasse contrariamente aos irmãos Barata Ribeiro. Em artigo assinado sob o pseudônimo de “Cacique” (seria Dom Pedro II?), o *Jornal do Commercio* não só critica os seus antigos aliados, como encerra o assunto, recusando-se a voltar a ele. Em tom jocoso, o autor é assertivo ao afirmar que “os empreendedores empresarios” que “gastarão avultados capitaes, saude, conhecimentos technicos” e que “assim trabalhavão, e já tudo fazia crer n’um futuro risonho, quando vem a tagarella imprensa e com mãos sacriligas rasga o mysterioso vêo que encobria o vergonhoso segredo”. Se o “paternal governo” repudia “os seus mais dilectos filhos [...] como se se tratasse de miserar baratas”, lembra o autor o fato de que o estaleiro dos Barata Ribeiro tem contratos com o mesmo governo, afirmando ironicamente que “muita razão tem a distincta familia em flagellar esse governo, que não deveria ignorar ser competente unicamente para contractar cruzadores”. Conclui o autor:

E assim morreu no nascedouro essa giganesca empreza, verdadeira saltimbanca,
trajada com as gallas anthropologicas.
E assim voltão as trévas, genios fecundos como os Srs. Baratas.
Com toda a justiça, em seu ultimo artigo, os Srs. Baratas lançarão aos quatros ventos,
Ó ingrata patria não possuirá as nossas caveiras!!!
Recebão os nossos pezames e evitem a imprensa por que, quem com ferro fere com
ferro será ferido e aceite tambem os pezames do

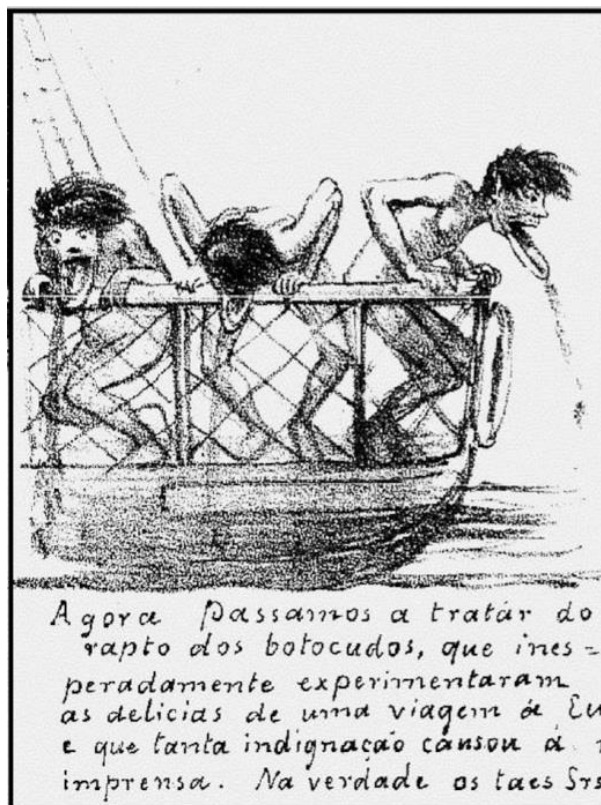
*Cacique*⁸¹.

3.5 “Temos pena, não dos Botocudos, mas do Brazil”

A *Revista Illustrada*, anno 7, n. 326, traz ilustração sequencial do envio dos Botocudos à Europa. A questão dos Botocudos é narrada em duas folhas, com a intermitência de outros assuntos. O primeiro quadro sobre os índios mostra a proa de um navio, com uma índia e dois índios nus passando mal e vomitando no mar (Figura 19).

⁸¹ Ver *Jornal do Commercio* de 25 de dezembro de 1882.

Figura 19 - Imagem em sequência Botocudos em navio. Autor: Angelo Agostini



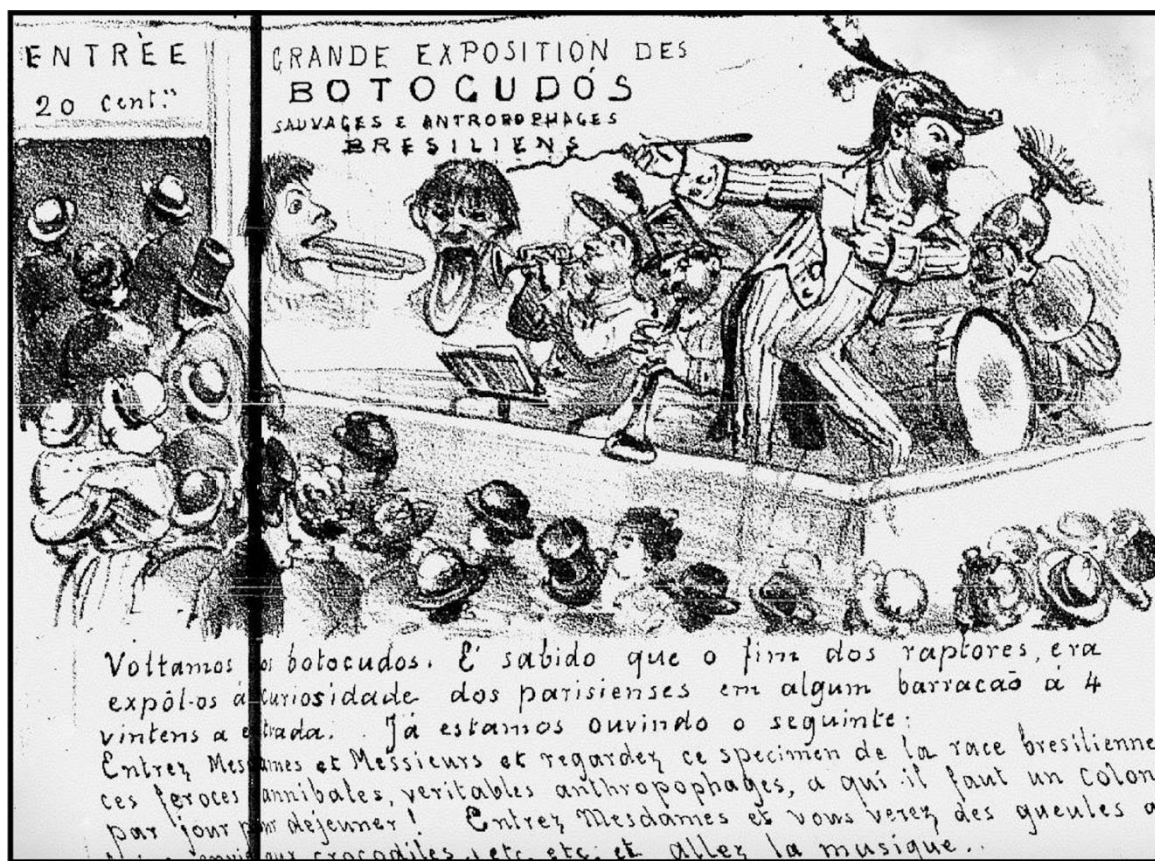
Fonte: *Revista Illustrada*, anno 7, n. 326, 1882.

Abaixo da imagem lê-se: “Agora passamos a tratar do rapto dos botocudos, que inesperadamente experimentaram as delicias de uma viagem à Europa, e que tanta indignação causou à nossa imprensa. Na verdade as taes Srs. Baratas, raptos dos...” A narrativa sobre os Botocudos foi quebrada, porque bateu à porta da edição mais um assinante da revista (Agostini tenta construir uma sequência sobre os Botocudos, mas é a todo tempo interrompido, demonstrando cansaço em ter que ser produtivo e cumprir os prazos de entrega da revista).

No quadro seguinte (Figura 20), o narrador expressa: “Voltamos aos botocudos. É sabido que o fim dos raptos, era expô-los à curiosidade dos parisienses em algum barracão à 4 vintens a entrada. Já estamos ouvindo o seguinte: Entrez Mesdames et Messieurs et regardez ce specimen de la race bresilienne; cez feroces cannibales, veritables anthropophages, a quí il faut un colon par jour pour dejeuner! Entrez Mesdames et vous verez des gueules a faire envie aux crocodiles. etc, etc, et alle la musique..”. Este quadro mostra uma multidão formando fila à entrada do local de exposição. Na parede existem cartazes: no primeiro deles está escrito “Entrée 20 cent” e no segundo, de maior destaque, há a imagem do busto de dois botocudos, um de frente e outro de perfil. Lê-se: “Grande Exposition des Botocudós. Sauvages e

Antropophages Bresiliens”. À frente do local de exposição há uma banda em um pequeno palco e um homem com batuta de maestro na mão, elegante casaca de abotoaduras e chapéu de pompa — eis o apresentador, de quem ouvimos a chamada para entrar na “Grande Exposition”. A multidão é representada de costas, aguardando na longa fila.

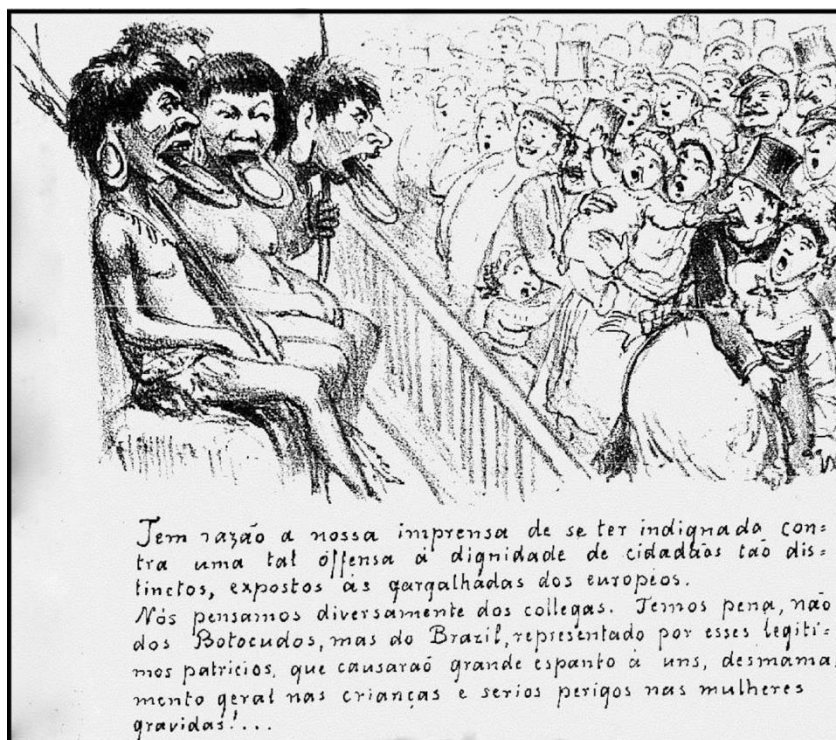
Figura 20 - Imagem em sequência *Grande Exposition de Botocudos*. Autor: Angelo Agostini



Fonte: *Revista Illustrada*, anno 7, n. 326, 1882.

O quadro seguinte mostra a multidão de frente, horrorizada com a visão dos índios, dois homens e uma mulher, que colocados em um púlpito e sentados em um banco, assustam os parisienses com suas orelhas e lábios alargados (Figura 21). O público está separado dos índios por uma pequena grade. Os que estão na frente jogam seus corpos para trás, como se tentassem fugir de tal aparição, enquanto a multidão do fundo força caminho para vê-los. Paris está literalmente boquiaberta. Esta é a expressão geral do público, de bebês e crianças a damas e cavalheiros. Mas há também a chacota, que pode ser lida na expressão de dois homens colocados na primeira fileira, que em pé observam os Botocudos.

Figura 21 - Imagem em sequência Paris boquiaberta. Autor: Angelo Agostini

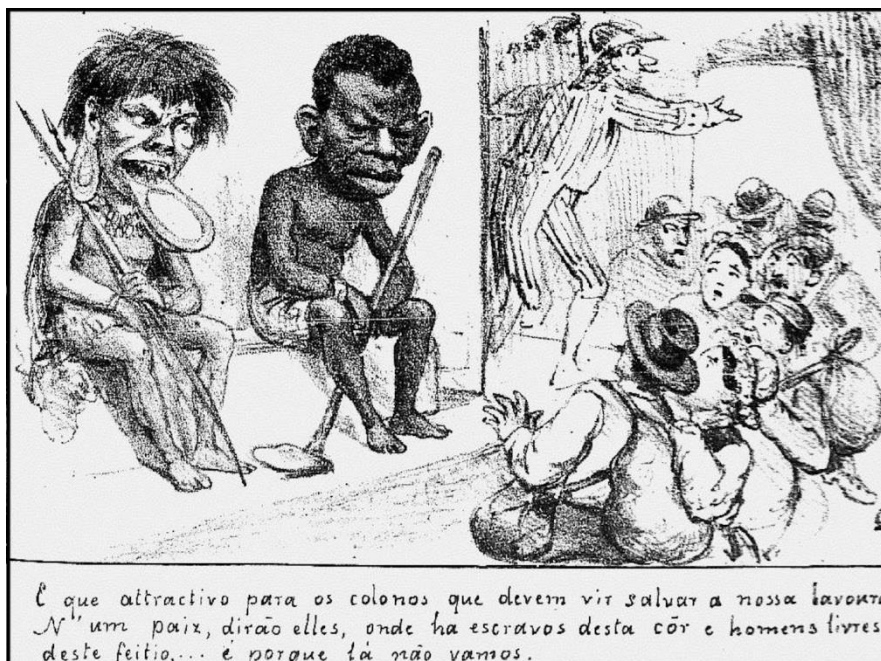


Fonte: Revista Illustrada, anno 7, n. 326, 1882.

Os índios sentados parecem impassíveis, talvez alheios à razão de por que causam horror ao público. Abaixo da imagem, afirma o narrador: “Tem razão a nossa imprensa de se ter indignado contra uma tal offensa à dignidade de cidadãos tão distintos, expostos às gargalhadas dos europeus. Nós pensamos diversamente dos collegas. Temos pena, não dos Botocudos, mas do Brazil, representado por esses legitimos patricios, que causarão grande espanto à uns, desmamamento geral nas crianças e serios perigos nas mulheres gravidas!...”.

O quadro seguinte mostra um índio e um negro sentados em um banco, sendo exibidos pelo mesmo apresentador de casaco de abotoaduras e chapéu de pompa (Figura 22). O Botocudo, de dentes afiados, lábios e orelhas alargadas, carrega nos braços um arco e flecha, e olha de forma ameaçadora para o público, enquanto o negro parece triste e ensimesmado, com o olhar voltado para baixo e uma enxada nas mãos. O público com tralhas e bolsas assusta-se, e tenta fugir do local, eis que eram os possíveis colonos a vir para o Brasil. Abaixo da imagem, o narrador afirma: “E no attractivo para os colonos que devem vir salvar a nossa lavoura! N’um paiz, dirão elles, onde ha escravos desta côr e homens livres deste feitio, [...] é porque lá não vamos”.

Figura 22 - Imagem em sequência os Botocudos assustam possíveis colonos. Autor: Angelo Agostini



Fonte: *Revista Illustrada*, anno 7, n. 326, 1882.

No quadro seguinte, Dom Pedro II, bem como a alguns homens do seu governo, estão representados como Botocudos, com alargadores, penachos, colares e tangas. Dom Pedro II usa cocar de cacique, lança e manto imperial. Até mesmo o arlequim da *Revista Illustrada* aparece com lábio alargado (Figura 23). O narrador afirma: “Na verdade, se os europeós suppõem que os cidadãos livres do Imperio são assim, que bella figura fazemos todos, à começar pelo imperial Cacique, até nós, o mais humilde e selvagem de seus subditos!... que grande pandega!”.

Figura 23 - Imagem em sequência Dom Pedro II e sua corte retratados como Botocudos. Autor: Angelo Agostini



Fonte: *Revista Illustrada*, anno 7, n. 326, 1882.

No quadro seguinte, três índios são acolhidos sob o manto da imprensa, que aqui é representada como uma mulher com cabeça em formato de coração, com vestido e manto virginais e uma grande pena de escrita na mão (Figura 24). Na barra de seu vestido está escrito: “imprensa fluminense”. O arlequim apresenta a cena com seu braço direito e ri do que vê, enquanto o narrador afirma: “Por isso não fazemos côro commum com os illustres collegas, que entenderam transformar a imprensa em symbolo da Caridade, estendendo o seu manto protector sobre esses desgraçados selvagens. Achamos muita graça e não podemos conter uma boa gargalhada, considerando...”. E aqui a narrativa é mais uma vez interrompida por alguns leitores que batem à porta da revista para assiná-la. O arlequim despede-se dizendo que tantas assinaturas não lhe deixam tempo de acabar este número da revista.

Figura 24 - Imagem em sequência sobre a imprensa fluminense e os Botocudos.

Autor: Angelo Agostini



Fonte: *Revista Illustrada*, anno 7, n. 326, 1882.

Se na pena de Agostini a imprensa da corte é representada como caridosa, vale lembrar que a *Gazeta de Notícias* volta a falar da questão dos Botocudos quando a exposição é inaugurada em Londres, em maio de 1883, muito mais para revelar “a notícia exacta do que foram fazer os botocudos na Europa⁸²”, e demonstrar que houvera estado ao lado da verdade. Com o mesmo fulgor que o debate em torno da questão dos Botocudos foi aberto em novembro de 1882, ao fim do ano de 1883 já não se ouvia mais falar dos Botocudos enviados à Europa.

3.6 À Porta da Modernidade

⁸² Ver *Gazeta de Notícias*, de 15 de julho de 1883.

A Exposição Antropológica Brasileira, promovida pelo Museu Nacional em 1882, teve como intuito a construção de uma imagem de nação moderna, o retrato de um Segundo Império que investe em suas instituições científicas. Nesta exposição os Botocudos representavam por definição “o outro” antropológico, a imagem que espelha exatamente o contrário do Brasil civilizado. Enquanto a imagem de um Brasil indigenista é cultivada pelo romantismo e pelo Estado brasileiro, os indígenas reais são dizimados, em detrimento de índios míticos (CUNHA, 1992). O projeto de construção de uma identidade nacional de afinidade com índios Tupi (representados como bons selvagens) compreendia também um processo civilizador, capaz de dominar os bravos Botocudos. Ao passo em que eram dizimados ou submetidos ao processo de colonização e aldeamento nos longínquos sertões, os Botocudos eram expostos na corte⁸³.

Paradoxalmente, o mesmo processo de modernização que conduzia ao extermínio indígena, utilizava de aparato técnico científico para a exibição e preservação da imagem desses povos, em vias de desaparecimento. Até hoje estariam expostas no Museu Nacional esculturas de índios Botocudos e Xerente, feitas a partir dos moldes dos índios levados para a corte, não fosse o triste incêndio de 2 de setembro de 2018. Tais esculturas podem ser entendidas como representações das violências por que passaram esses índios, embora em seu contexto de exposição estas violências não estejam nem visibilizadas nem problematizadas. Tais esculturas entram na categoria política de “coleções sensíveis⁸⁴”, que coloca uma série de questões éticas à exposição de objetos, tais como os “restos mortais”.

A Exposição Antropológica do Museu Nacional e a sua subsequente exposição londrina demonstram os fluxos entre a aquisição de coleções etnográficas, discursos, narrativas museais e formas de entretenimento populares, como os zoológicos humanos. Cremilde Barata Ribeiro havia contribuído com sua coleção particular ao Museu Nacional, e em seguida é esta instituição que, mesmo indiretamente, contribui para a Exposição Antropológica Brasileira em Londres. Os irmãos Barata Ribeiro copiam não apenas o título, mas também temática e narrativas, além de utilizar membros da mesma trupe ou “família” de Botocudos.

⁸³ Processo parecido aconteceu durante a guerra e extermínio dos povos Hereró, ao longo do processo de colonização alemã na Namíbia. Enquanto o Império de Guilherme II conduzia o hoje reconhecido extermínio dos Hereró, zoológicos humanos eram montados longe dos campos de batalha na África, para que, nas grandes cidades alemãs, o público pudesse ver os temidos guerreiros. Ver: Hilke Thode-Arora (2004) e Joachim Zeller (2004).

⁸⁴ Brita Lange (2011) argumenta que tanto restos mortais quanto os moldes, e até mesmo as vozes (guardadas em fonógrafos) de sujeitos submetidos a inspeções antropométricas podem ser entendidas como parte de “coleções sensíveis”, na medida em que, embora não sejam o resto mortal destes sujeitos, são índices que os representam. Há que se argumentar as longas e penosas seções, em que os sujeitos tinham que ficar imóveis durante a secagem do gesso para a confecção das esculturas das coleções etnográficas. Durante a feitura dos moldes de rostos, as pessoas ficavam sem respirar, havendo relatos de sujeitos que pensaram que iriam morrer em tais seções.

Vitrine de um Brasil moderno e evento científico mais importante do Brasil oitocentista, a versão não oficial da Exposição Antropológica Brasileira, promovida em Londres pelos irmãos Barata Ribeiro, foi capaz de produzir uma rachadura no espelho diante do qual o Brasil gostaria de se ver. A partir daqui outras imagens são refletidas: jornais e intelectuais da época passam a se perguntar “o que pensa de nós a Europa?”, espelhando um Brasil que vê a si mesmo através dos olhos ingleses, uma identidade nacional construída a partir de um “outro” interno, os Botocudos, e um “outro” externo, a Europa. Diante deste espelho duplo, nas palavras de Agostini, era mais para se ter pena “não dos Botocudos, mas do Brasil”, que sentado à porta da Modernidade, pedia para entrar, mas não suportava a sua própria imagem.

4. A EXPOSIÇÃO ANTROPOLÓGICA BRASILEIRA EM PICCADILLY HALL

A versão londrina da Exposição Antropológica Brasileira foi inaugurada na segunda-feira 28 de maio de 1883, no teatro popular Piccadilly Hall. Os cinco índios que haviam deixado o Brasil em novembro do ano anterior chegaram à Londres no gélido mês de janeiro, quando se tornaram notícia e atração no Parlamento britânico, tendo tido uma breve estadia na cidade francesa do Havre.

O personagem responsável por este empreendimento, Cremilde Barata Ribeiro, levou cerca de quatro meses, desde a sua chegada à Inglaterra, para inaugurar a exposição. Algumas questões podem ter influenciado nessa demora: a dificuldade em agendar uma temporada em casas de entretenimento; a esperança de que, com o passar do tempo, os ânimos populares se acalmassem no Brasil em torno da questão dos Botocudos; bem como a escolha por inaugurar a exposição em coincidência com a chegada do verão europeu, tornando mais verossímil a apresentação de índios brasileiros durante a estação quente. Os zoológicos humanos de Carl Hagenbeck, por exemplo, costumavam expor esquimós e lapões durante o inverno, promovendo outras etnias durante o restante das estações, construindo uma *mise en scène* importante para estes espetáculos, que é a de uma suposta integração entre *habitat* e povos expostos.

É provável que os índios tenham ficado em Londres ou em seus arredores, acompanhados de Cremilde Barata Ribeiro e sua esposa, a inglesa Elizabeth Hughes, durante os meses que antecederam à exposição. Curiosamente, Hughes jamais é citada pelos jornais ingleses, enquanto seu esposo assume a alcunha de Signor Ribeiro, muitas vezes descrito como “um célebre explorador”⁸⁵, “o primeiro a entrar na terra dos Botocudos”⁸⁶. Se para o público da corte de Dom Pedro II os índios Botocudos, apesar de aldeados e tutelados pelo Estado, eram descritos como bravios e de tribos isoladas, a cada dia recorrente e repetitivamente performando o mito de primeiro contato, diante do público inglês e nas penas dos jornais locais os Botocudos são apresentados como uma tribo “até então desconhecida” (*ibid.*), tendo sido desbravada pelo Signor Ribeiro.

⁸⁵ “[...] Signor Ribeiro, the celebrated Brazilian Explorer, who brought into civilization these extraordinary specimens of humanity, with a large Collection of South American Curiosities from that hitherto unknown land”. Fonte: *Sheffield Independent*, de 3 de agosto de 1883.

⁸⁶ “Signor Ribeiro [...] was the first to enter Botocudos land”. Fonte: *Sheffield Daily Telegraph*, de 04 de agosto de 1883.

A exposição desenvolvida na Inglaterra pelos particulares Cremilde e Athanagildo Barata Ribeiro foi uma versão popular e não oficial da exposição promovida pelo Museu Nacional no ano de 1882. As narrativas criadas pelo Museu Nacional são apropriadas e resignificadas. A ideia de levar este espetáculo para a Europa tem clara inspiração no evento fomentado por Ladislau Netto. Pode-se ouvir o eco das exclamações “beautiful, beautiful” da inglesa, personagem ficcional da peça de teatro de Moreira Sampaio⁸⁷, ao entrar no Museu Nacional e se deparar com artefatos indígenas, na própria Elizabeth Hughes.

Desde o final do mês de maio, pequenos anúncios passam a ser veiculados nos jornais ingleses divulgando a *Anthropological Exhibition* ou a *Brazilian Anthropological Exhibition* em Piccadilly Hall. Os Botocudos apresentavam-se duas vezes ao dia, todos os dias da semana, das 13h às 17h e das 19h às 21h⁸⁸. Durante a semana de estreia, os bilhetes para vê-los custavam dois xelins e seis pences na matinê e um xelim durante as sessões noturnas, demonstrando uma diferenciação entre o público. A Rua Piccadilly, localizada no West End londrino, bem como algumas ruas em seu entorno eram desde o começo do século XIX áreas de entretenimento popular, com teatros, casas de shows⁸⁹, circos e *pubs*. No fim do século XIX, Francis Watt (1898) chega a se perguntar se respiraria um homem que não tivesse ouvido falar de Piccadilly, pois todos que contam conheceriam a rua, para o bem ou para o mal. Descreve-a como uma típica rua londrina da mais alta classe, com casas de entretenimento e estabelecimentos que variavam dos mais deslumbrantes hotéis aos não menos maravilhosos *pubs* plebeus. A exposição projetada por Barata Ribeiro ambicionava atrair tanto um público aristocrata quanto trabalhadores, ficando em cartaz por mais de dois meses em Londres, partindo em seguida para as cidades de Sheffield e Manchester. Ao sair em turnê por outras cidades inglesas o custo das entradas foi reduzido: um xelim para as matinês e seis pences (equivalente a meio xelim) para as sessões noturnas. No entanto, é possível que este ajuste de preços tenha sido feito após as primeiras semanas de estreia ainda em Londres.

Durante suas apresentações diárias, os Botocudos cantavam, dançavam, tocavam flauta e mostravam esmero no uso do arco e da flecha. Em conjunto com suas *performances* havia a exposição de objetos supostamente coletados pelo “explorador Signor Ribeiro”, que

⁸⁷ Ver capítulo anterior.

⁸⁸ Ver *The Globe*, de 30 de maio de 1883.

⁸⁹ A primeira e mais famosa destas casas foi o Egyptian Hall, construído em 1812 com estilo arquitetônico de inspiração egípcia. Desenhado para ser o museu que abrigava a coleção etnográfica e de história natural de William Bullock. Em 1819 o museu é fechado, passando a funcionar como teatro e espaço de exposições (PEARCE, 2007). Para mais informações sobre os arredores de Piccadilly durante o século XIX, ver: WHEATLEY, 2011.

compunham a coleção do denominado Museu de Curiosidades da América do Sul (*Museum of South American Curiosities*). As apresentações eram precedidas de palestras ou *lectures* do Signor Ribeiro, o que emprestava um ar científico às exposições. Ribeiro muitas vezes se fez descrever pelos jornais “não como um showman, mas como um colonizador comercial⁹⁰”. O que quer que significasse ser um colonizador comercial, Cremilde parecia querer conquistar o público brasileiro, deixando claro não ser um *showman*, e sim um interessado em favorecer a imigração para o Brasil, como argumentado por seu irmão, Athanagildo, nos jornais brasileiros.

Apesar das necessidades políticas com que Cremilde Barata advogava em causa própria, os índios foram exibidos dentro de uma tradição mais ampla de exotização e *freak shows*, a que o público inglês estava há muito habituado. Em janeiro de 1883, por exemplo, estavam sendo exibidos em Piccadilly Hall “as maiores e menores pessoas do mundo⁹¹”, um gigante chinês chamado Chang e um casal de anões.

Os jornais, sejam os de relatos sensacionalistas ou os que buscavam um tom mais científico, enfatizavam o corpo como marcador da diferença. Os botoques e a preponderância dos lábios, as roupas ou a falta delas marcavam a exotização e erotização do corpo indígena. Um anúncio veiculado pelo *Sheffield Daily Telegraph* afirmava que “Os Botocudos são o povo mais primitivo do mundo, e o mais extraordinário em aparência. Os lábios das fêmeas saltam de seus rostos de cinco a seis polegadas⁹²”. Em algumas publicações, a nudez era declarada como um estado natural, criando a expectativa no leitor de que os índios se apresentariam sem roupas. “Em seu estado nativo os Botocudos são perfeitamente nus. As moças tornam-se casáveis aos 12 anos e muitas são um tanto agradáveis em aparência⁹³”. Para o público vitoriano da época, os corpos exóticos eram o mais perto que se podia chegar de *shows* eróticos. A imaginação erótica era incitada, citando-se a nudez e a poligamia.

Na medida em que quando em casa eles estão vestidos apenas em sua tez, que é de uma cor de cobre escuro, dificilmente se poderia esperar que eles deveriam aparecer na Inglaterra completamente *au natural*. Os homens, portanto, são acomodados com camisas justas de um tom semelhante ao de sua pele, enquanto as mulheres vestem

⁹⁰ “[...] is avowedly not that of the showman, but of the commercial colonizer”, in: Alnwick Mercury, de 23 de junho de 1883. “The signor is not a showman. He has come to England in the interests of Brazilian immigration”, in *Weekly Irish Times*, de 2 de junho de 1883.

⁹¹ Ver *The Morning Post*, de 4 de janeiro de 1883.

⁹² “The Botocudos are the most Primitive People in the World, and most extraordinary in appearance. The Lips of the Females stand out from the Face Five to Six Inches!”. Fonte: *Sheffield Daily Telegraph*, de 9 de agosto de 1883.

⁹³ “In their native state the Botocudos are perfectly nude. The girls become marriageable at the age of 12 and many of them are somewhat pleasing in appearance”. *The Morning Post*, de 21 de junho de 1883.

lindos vestidos de seda carmesim, que, evidentemente, pensam, apesar do provérbio com o qual estão sem dúvida desfamiliarizadas, adorne-as melhor do que sua beleza⁹⁴.

A sugestão da nudez indígena é construída pelo texto acima quando, narrativamente, primeiro afirma que os Botocudos andam nus, para apenas depois explicar que na Inglaterra estariam vestidos. A própria *performance* sugeria a nudez através de sua simulação, na medida em que os homens vestiam “camisas justas de um tom semelhante ao de sua pele”.

O público tinha também a possibilidade de apalpar os índios, uma vez que, apesar de “serem incapazes de conversar com os visitantes, [...] se submeteriam com bom humor a uma inspeção próxima pelo público⁹⁵”. Quaisquer perguntas deveriam ser dirigidas a Cremilde Barata Ribeiro e respondidas por ele, posto que “os índios falavam apenas um limitado dialeto de 300 palavras⁹⁶”. A exceção seria uma índia catequizada, capaz de falar o português. Então supõe o repórter que seria a catequese o fato responsável por suas feições belas e superiores, se comparada às outras índias que usavam botoque.

Diz-se que uma das mulheres foi convertida e civilizada em uma missão sul-americana. Ambas as palavras são capazes de interpretação muito ampla e podem possivelmente transmitir um significado exagerado; mas de sua imensa superioridade intelectual para seus companheiros não pode haver dúvida. É mais impressionante notar como a ampliação da mente afeta o rosto, pois, de acordo com as noções inglesas de beleza, em comparação com as outras, ela seria considerada absolutamente adorável⁹⁷.

O poster da exibição londrina (Figura 25) apresenta quatro dos cinco índios Nak-Nanuk, genericamente chamados de Botocudos. Um índio ao centro do enquadramento, usando um cinto e adornos de penas nos braços e nas costas. Arco e flecha em punho e olhar focado em sua provável caça, mata adentro. Ao seu redor uma folhagem se adensa, representando a floresta. Abaixo de si o título “Anthropological Exhibition: Botocudos Tribe” e os horários das sessões. Na parte superior do cartaz destaca-se o local das apresentações, Piccadilly Hall, e

⁹⁴ “Inasmuch as when at home they are clothed only in their complexion, which is of a dark copper colour, it could hardly be expected that they should appear in England altogether *au naturel*. The men, therefore, are accommodated with close-fitting jerseys of a hue similar to that of their skin, whilst the women are attired in gorgeous dresses of crimson silk, which, they evidently think, in spite of the proverb with which they are doubtless unacquainted, adorn them better than their beauty”. Fonte: *Sheffield Daily Telegraph*, de 4 de agosto de 1883.

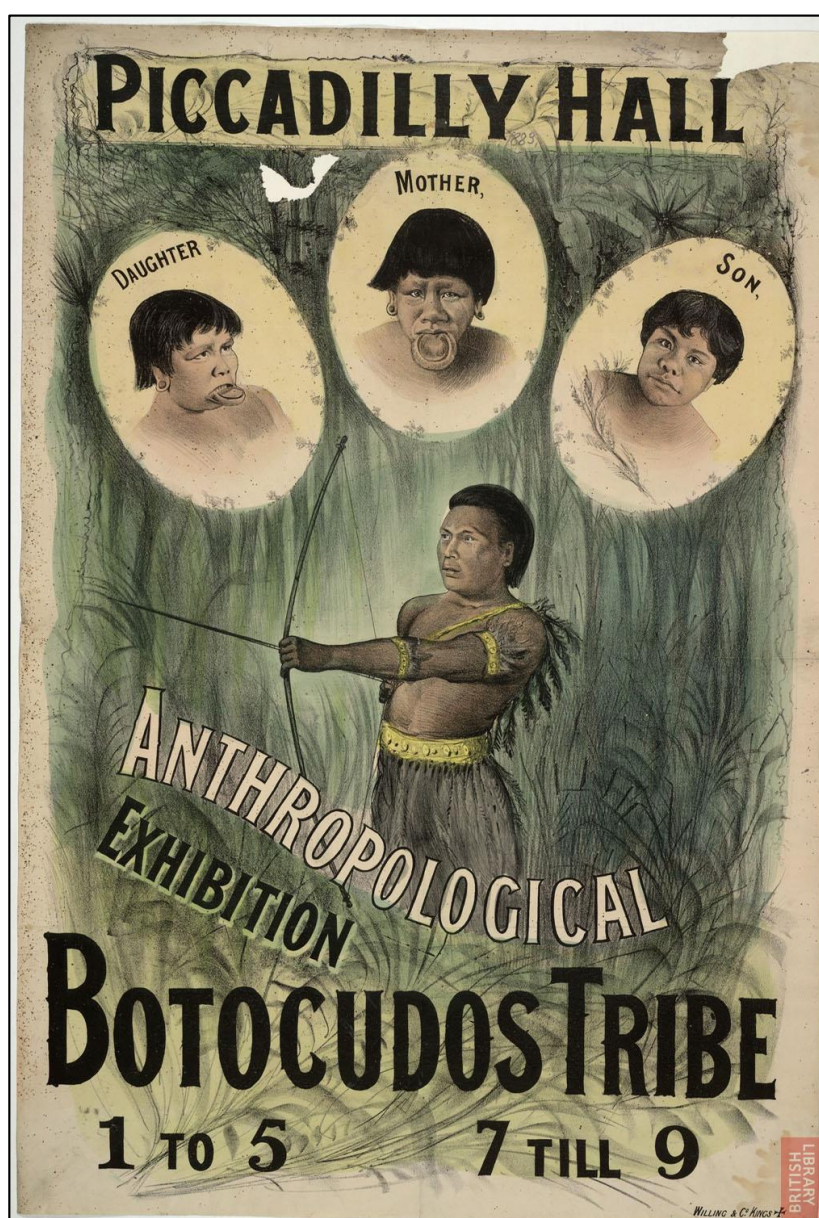
⁹⁵ “The Indians are unable to converse with the visitors, but they give their native dance and song [...] and good humouredly submit to a close inspection by the audience”. Fonte: *Manchester Times*, de 25 de agosto de 1883.

⁹⁶ Ver *Sheffield Daily Telegraph*, de 4 de agosto de 1883.

⁹⁷ “One of the women is said to have been converted and civilised at South American mission. Both words are capable of a very wide interpretation, and may possibly convey an exaggerated meaning; but of her immens intellectual superiority to her companions there can be no question. It is most striking to notice how the enlargement of the the mind affects the face, for according to English notions of beauty, in comparison with the others, she would be considered absolutely lovely”. Fonte: *Sheffield Daily Telegraph*, de 4 de agosto de 1883.

abaixo o busto de três índios, duas mulheres adultas e um homem jovem, pintados de colo nu, sobrepostos em moldura oval ao fundo de folhas verdes. Respectivamente da esquerda para a direita há escrito sobre suas cabeças: “filha, mãe e filho”, subentendendo-se que o índio ao centro seria o pai. A “filha” desvia o olhar para a sua esquerda, mas tanto a “mãe” quanto o “filho” olham para o espectador.

Figura 25 - Cartaz da exibição de índios Botocudos, intitulado *Piccadilly Hall. Anthropological exhibition*, 1883. Autor: desconhecido. Impresso por Willing & Co. Kings Cross



Fonte: Catálogo online da Evanion Collection, British Library.

Criada a ilusão de família e integração entre indígena e natureza, o cartaz é a primeira imagem que colore a mente da audiência, criando um contraste entre as letras pretas e brancas, e a pele marrom, folhagens verdes e adereços amarelos. De pretensões realistas, os traços seguem a tradição de uma ilustração descritiva. É possível que os indivíduos representados guardassem semelhanças com suas pinturas. A índia que não usa botoque foi deliberadamente retirada da imagem, o que demonstra a importância do alargamento labial para o sucesso da exibição. Na publicidade oficial do evento sugere-se mais uma vez a nudez: embora os seios das índias não sejam mostrados nas ilustrações de busto, a imagem denota que a continuação do busto nu seria o corpo nu, caso o espectador pudesse ver mais do que o enquadramento mostrado.

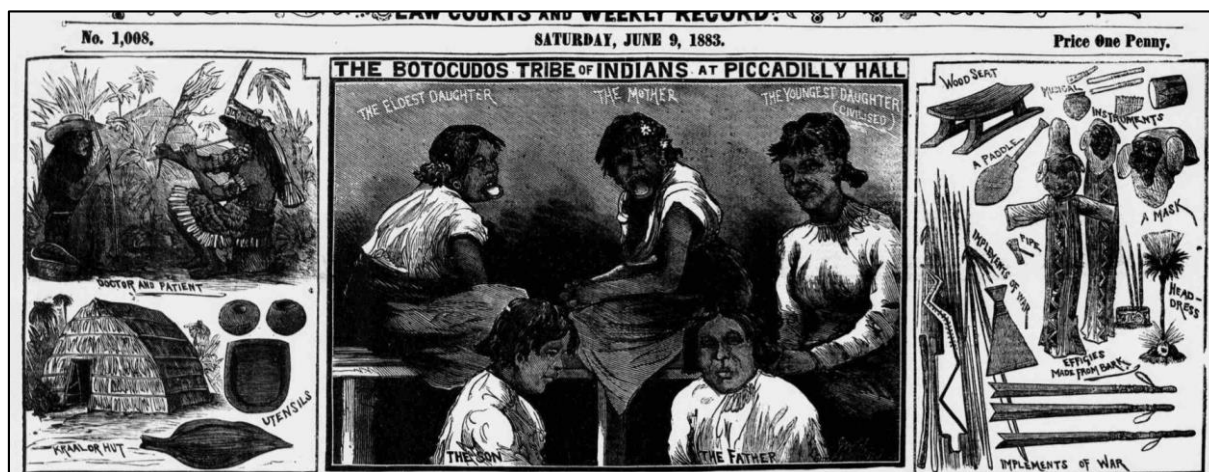
Todos os cinco índios são retratados vestidos com roupas ocidentais em um jornal ilustrado londrino, em uma imagem em sequência, com os três primeiros quadros da primeira página dedicados aos Botocudos, retratando quatro cenas (Figura 26). A primeira delas com dois índios sentados em frente a uma cabana em meio à mata, um pajé com seu tipi e uma rama de árvore, curando outro índio, com a legenda abaixo: “Médico e Paciente”. A segunda cena apresenta uma cabana com mata ao fundo e alguns objetos em primeiro plano. A terceira é uma ilustração dos cinco índios. A legenda anuncia: “A tribo de índios Botocudos em Piccadilly Hall”. Veem-se as mulheres ao fundo da imagem, sentadas em um banco, duas delas com botoques e vestidas com camisetas de mangas curtas e saias longas, e a terceira com camisa de manga comprida e saia, com as seguintes descrições textuais integradas à imagem: “a filha mais velha; a mãe; a filha mais nova (civilizada)”. Duas delas parecem olhar para o retratista, a mais velha delas e a descrita como catequizada. Aos pés do banco onde se colocam as mulheres estão os dois homens, retratados do dorso para cima, vestidos com camisas de mangas compridas. O mais jovem deles é retratado de lado, com a cabeça baixa e o mais velho de frente, fitando o retratista. A descrição textual integrada à imagem proclama o mais novo como filho e o mais velho como pai. O último quadro representa os objetos do “Museu de Curiosidades da América do Sul”, supostamente coletados por Barata Ribeiro.

As pretensões de realismo do ilustrador são expressas na reportagem publicada na mesma edição:

O leitor encontrará no topo da primeira página da edição desta semana do POLICE NEWS retratos da tribo de índios Botocudos que estão sendo exibidos em Piccadilly Hall, juntamente com gravuras, utensílios e outros artigos interessantes que formam a parte não menos interessante da exposição. À custa de um pesado gasto pecuniário, e

grandes esforços pessoais, com sérios riscos de vida, esses espécimes raros e únicos de vida selvagem foram coletados⁹⁸.

Figura 26 - Imagem em sequência retrata os cinco Botocudos expostos em Londres. Autor: desconhecido



Fonte: *Illustrated Police News*, de 9 de junho de 1883.

A despeito da diferença de traços do ilustrador entre o cartaz e a imagem em sequência do jornal, encontram-se algumas semelhanças entre as características físicas dos sujeitos retratados, principalmente no que diz respeito às idades. Estes documentos, quando confrontados com as fotos de Joaquim Ayres⁹⁹, levantam a questão se de fato seriam os mesmos índios expostos pelo Museu Nacional. Provavelmente não eram os mesmos indivíduos, mas eram os mesmo sujeitos sociais, desempenhavam o mesmo papel e foram convocados para dar continuidade a uma figuração e narrativa gestada pela Exposição Antropológica Brasileira de 1882 do Museu Nacional, se levado em consideração que os jornais da época apontaram que alguns dos índios enviados a Londres seriam os mesmos expostos no Rio de Janeiro.

4.1 A Reunião Especial do Instituto Antropológico da Grã-Bretanha e Irlanda em Piccadilly Hall

⁹⁸ “The reader will find on the top of the front page of this week’s edition of the POLICE NEWS portraits of the Botocudos tribe of Indians now being exhibited at Piccadilly Hall, together with engravings, utensils, and other interesting articles which form not the least interesting portion of the exhibition. At the cost of a heavy pecuniary outlay, and great personal exertions, attended by serious risk of life, have these rare and unique specimens of savage life been collected”. Fonte: *Illustrated Police News*, de 9 de junho de 1883.

⁹⁹ Ver capítulo anterior.

A Exposição Antropológica Brasileira em Londres ganha legitimidade científica quando Cremilde Barata Ribeiro convida cientistas do Instituto Antropológico da Grã-Bretanha e Irlanda para visitarem a exposição nos dias seguintes à sua inauguração. O prof. W. H. Flower, presidente da instituição, inspecionou os índios e os objetos da coleção, acompanhado de vice-presidentes e outros membros do conselho. A partir desta primeira visita, os antropólogos parecem impressionados pela exposição dos cinco Botocudos e pelo valor da coleção de objetos de Barata Ribeiro. O interesse é tanto que aceitam “por convite de Mr. Ribeiro¹⁰⁰”, que seja feita uma “reunião extra especial¹⁰¹” do referido instituto em Piccadilly Hall. Chama atenção o fato de que, durante o ano de 1883, o Instituto Antropológico da Grã-Bretanha e Irlanda tenha realizado 13 reuniões ordinárias, e apenas duas reuniões extras, a que teve como objeto de interesse os Botocudos e uma segunda, de comemoração pelo aniversário de fundação do próprio instituto¹⁰². A ata da reunião afirma que: “O Sr. Hyde Clarke dirigiu-se ao Sr. Ribeiro em português e transmitiu-lhe o agradecimento do Instituto pela permissão para examinar uma coleção verdadeiramente antropológica em seu caráter¹⁰³”.

Na noite da terça-feira, 19 de junho de 1883, às 21h, após as duas sessões rotineiras apresentadas em Piccadilly Hall pelos índios, foi aberta a Reunião Especial Extra do Instituto Antropológico da Grã-Bretanha e Irlanda. De caráter público e científico, o evento foi antecipadamente divulgado pelos jornais. Nesta ocasião, além das inspeções antropométricas dirigidas por Flowers, um membro do conselho do instituto, A. H. Keane¹⁰⁴, fez a apresentação e leitura de um artigo descritivo sobre os Botocudos. Uma versão provavelmente estendida deste artigo foi publicada no ano seguinte pela revista do instituto, o *Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*¹⁰⁵. Keane reúne informações levantadas por outros pesquisadores, como Maximilian zu Wied-Neuwied, Von Martius e D’Orbnigny,

¹⁰⁰ Ver: Report of the Council of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland for 1883. Fonte: *Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, v. 13, n. 2, p. 484-487, 1884.

¹⁰¹ Ver: *Op. Cit.*

¹⁰² Ver: *Op. Cit.*

¹⁰³ “Mr. Hyde Clarke addressed Mr. Ribeiro in Portuguese, and conveyed to him the thanks of the Institute for the permission to examine a collection truly anthropological in its character”. *Op. Cit.*

¹⁰⁴ O Prof. Dr. Augustus Henry Keane foi um dos escritores de sua época que mais fez esforços em popularizar a antropologia, escrevendo uma quantidade surpreendente de artigos para revistas científicas, jornais e enciclopédia. Afirmava ter escrito mais de 110 artigos acadêmicos, contribuindo para a popularização da noção de raça a partir de uma concepção evolucionista monogênica (LORIMER, 1997).

¹⁰⁵ Ver: KEANE, A. H. On the Botocudos. *Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, v. 13, n. 2, p. 199-213, 1884.

iniciando sua descrição a partir de dados geográficos, denominados por ele como “habitat”, em seguida detendo-se sobre o uso do botoque ou tembeiterá. Segundo seu relato:

O disco usado por uma das mulheres da empresa do Sr. Ribeiro é de 2,5 polegadas de diâmetro, como medido pelo Professor Flower, e casos são mencionados de 3 polegadas e acima. Grandes tampões de ouvido também são usados, distendendo o lóbulo até os ombros como grandes asas de couro morcego¹⁰⁶.

O fato de que apenas duas das mulheres usavam botoque e de que apenas uma delas tinha o botoque e tampão de ouvido completamente desenvolvidos é notado pelo autor como um indício de que a prática estaria “morrendo mesmo entre os Bravos ou tribos selvagens”. Keane descreve um dos prováveis números das exibições diárias dos Botocudos, o momento em que o botoque é retirado: “É removível com prazer [o botoque], como eu sou capaz de comprovar através da complacência da mulher desta companhia assim adornada, e depois o lábio mole, expondo os dentes, que, pela contínua pressão e fricção, muitas vezes se deslocaram ou se deformaram¹⁰⁷”.

O evento promovido pelo Instituto Antropológico da Grã-Bretanha e Irlanda atesta a autenticidade “de caráter verdadeiramente antropológico” dos Botocudos e dos objetos reunidos por Barata Ribeiro. Keane faz, a todo momento, comparações entre a bibliografia disponível sobre os Botocudos e “os espécimes expostos em Londres”, admitindo ter-se ao início colocado em desconfiança diante de uma das índias, mas que teria sido assegurado por Mr. Ribeiro que ela seria uma “puro sangue”. Keane cita em seguida que Wied-Neuwied teria relatado a grande diversidade de características físicas dos Botocudos, mostrando-se convencido da autenticidade dos índios trazidos por Barata Ribeiro.

Uma das mulheres, de fato, era tão animada e de tez tão clara que me senti fortemente inclinado a considerá-la meio-mestiça até que, assegurado pelo Sr. Ribeiro, que ela era realmente uma nativa de sangue puro, embora trazida da casa de um missionário, o que pode em parte explicar seu “brio” e temperamento animado¹⁰⁸.

¹⁰⁶ “The disc worn by one of the women of Mr. Ribeiro’s company is 2,5 inches in diameter, as measured by Professor Flower, and cases are mentioned of 3 inches and upwards. Ear-plugs of great size are also worn, distending the lobe down to the shoulders like great leathern bat’s wings” (KEANE, 1884, p. 2).

¹⁰⁷ “It is removable at pleasure, as I am able to certify through the complaisance of the woman of this company so adorned, and then the lip hangs limp, exposing the teeth, which, by the continual pressure and friction, often became displaced or deformed”. (KEANE, 1884, p. 4).

¹⁰⁸ “One of the women, in fact, was so animated, and of such a light complexion, that I felt strongly inclined to regard her as a half-caste until assured by Mr. Ribeiro that she was really a full-blood native, though brought up in a missionary’s home, which may partly account for her ‘brio’ and lively temperament” (KEANE, 1884, p. 5).

Quando da descrição dos objetos expostos, mais uma vez Keane coloca-se em dúvida com relação ao uso de flechas envenenadas pelos Botocudos:

É comumente afirmado que no leste do Brasil os únicos povos que usam flechas envenenadas são os Caimacans (Camacans), uma grande família na Bahia e Minas Geraes. Mas o Sr. Ribeiro me garante que a mesma prática também prevalece entre os Botocudos, que demonstram extraordinária habilidade no uso dessas armas¹⁰⁹.

Keane refere-se aos objetos expostos como “a valiosa coleção etnográfica do Sr. Ribeiro¹¹⁰”, que incluiria machados, facas e espadas de diorito, granito e pórfiro de diversas tribos da Amazônia, como os Pamari, Hypurinas, Conibos, Uaupés, Araras e Parentintins. Os objetos e ferramentas usados pelos Botocudos seriam feitos, em sua maioria, de madeira ou fibra vegetal, como “morteiros” de madeira, vasos de água de bambu, flautas que se tocam pelo nariz, sacolas de algodão ou casca e lanças de junco, arcos e flechas, com a exceção de um único objeto de seixo. “Todos os bravos, isto é, as tribos selvagens independentes, ainda estão na idade da pedra, ou melhor, ainda não atingiram este estágio¹¹¹”. A coleção do Sr. Ribeiro compreenderia também uma meia dúzia de crânios de Botocudos em bom estado de preservação, que, segundo o autor, ainda não teriam sido cuidadosamente examinados.

Como forma de retribuição à visita dos cientistas à Exposição Antropológica, Barata Ribeiro doou ao Instituto Antropológico da Grã-Bretanha e Irlanda “uma pequena coleção” compreendendo dois arcos, três longas flechas, duas sacolas e um pote para água, que foram subsequentemente doados pelo Instituto ao Museu Britânico¹¹².

Pode-se ter alguma noção dos objetos levados e expostos por Barata Ribeiro a partir dos relatos de jornais, das descrições de A. H. Keane, bem como da ata de reunião do Instituto Antropológico. Ao passo que Keane atribui valor antropológico e atesta cientificamente a autenticidade dos objetos expostos, ele se refere sempre aos objetos como pertencentes à coleção etnográfica de Sr. Ribeiro, não usando nunca a palavra *museu*. Os jornais, seja nos anúncios da exibição, seja nos artigos dos editoriais, referem-se ao “museu”, tendo este sido amplamente divulgado nos reclames como Museu de Curiosidades da América do Sul. A expressão *museu de curiosidades* carrega um apelo popular, contrapondo os museus de

¹⁰⁹ “It is often stated that in East Brazil the only people that use poisoned arrows are the Caimacans (Camacans), a large family in Bahia and Minas Geraes. But I am assured by Mr. Ribeiro that the same practice also prevails among the Botocudos, who display extraordinary skill in the use of these weapons” (KEANE, 1884, p. 7).

¹¹⁰ “Mr. Ribeiro’s valuable ethnological collection” (KEANE, 1884, p. 7).

¹¹¹ “All the bravos, that is, the independent wild tribes, are still in the stone age, or rather, have scarcely yet reached this stage” (KEANE, 1884, p. 7).

¹¹² Ver: Report of the Council of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland for 1883. Fonte: *Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*. v. 13, n. 2, p. 484-487, 1884.

curiosidades à formação dos museus modernos ao longo do século XIX. Enquanto Keane e os outros membros do Instituto Antropológico estão preocupados com o valor antropológico dos objetos, os jornais descrevem outros aspectos da *mise en scène* museal, como visto no anúncio a seguir:

LOTADO EM TODA RECEPÇÃO PARA VER OS MARAVILHOSOS SELVAGENS.
OS ÍNDIOS DOS BOTOCUDOS E O MUSEU DE CURIOSIDADES DA AMÉRICA DO SUL.
ALGO MARAVILHOSO: SURPREENDENTE!
Os lábios das fêmeas projetam seis polegadas!
Os índios cantam, dançam e tocam seus instrumentos nativos em cada recepção. Os índios cercados no Museu com canoas, cabanas, utensílios de cozinha, lanças de guerra, arcos, flechas, enfeites de penas, produtos nativos e 1.000 curiosidades desta terra distante¹¹³.

Com pretensões de reconstituir o ambiente natural dos índios, utilizando cabanas, moldes de índios de diversas tribos e canoas, a exposição é anunciada como capaz de fazer os espectadores deslocarem-se no espaço-tempo: “No meio da nossa civilização do século XIX você é levado de volta à vida selvagem mais remota e primitiva em todo o seu entorno no Museu das Maravilhas Sul-Americanas¹¹⁴”. Uma das críticas positivas à exposição na cidade de Sheffield chega a considerar que os moldes de papel machê de índios de diversas etnias seriam das peças mais interessantes em exibição no museu.

Do museu de curiosidades os espécimes mais interessantes são alguns moldes em papel machê de índios da Amazônia remando uma grande canoa feita da casca de uma árvore, vários outros moldes similares de índios de diferentes tribos, todos os tipos de aparatos de caça e pesca, curiosas redes e roupas feitas de casca de árvores, cachimbos, animais em suportes e ornamentos¹¹⁵.

A cena descrita por esse documento se assemelha à cena montada na sala mais comentada da Exposição Antropológica Brasileira do Museu Nacional no Rio de Janeiro: a sala Rodrigues Ferreira, que estava ornada com moldes ou grupos vivos feitos a partir de índios que serviram de objeto para estudos antropométricos no Museu Nacional.

A partir de agosto de 1883, quando a exibição chega à cidade de Sheffield, uma série de anúncios passa a ser veiculada declarando que a Exposição Antropológica Brasileira seria

¹¹³ Ver o *Sheffield Daily Telegraph*, de 6 de agosto de 1883.

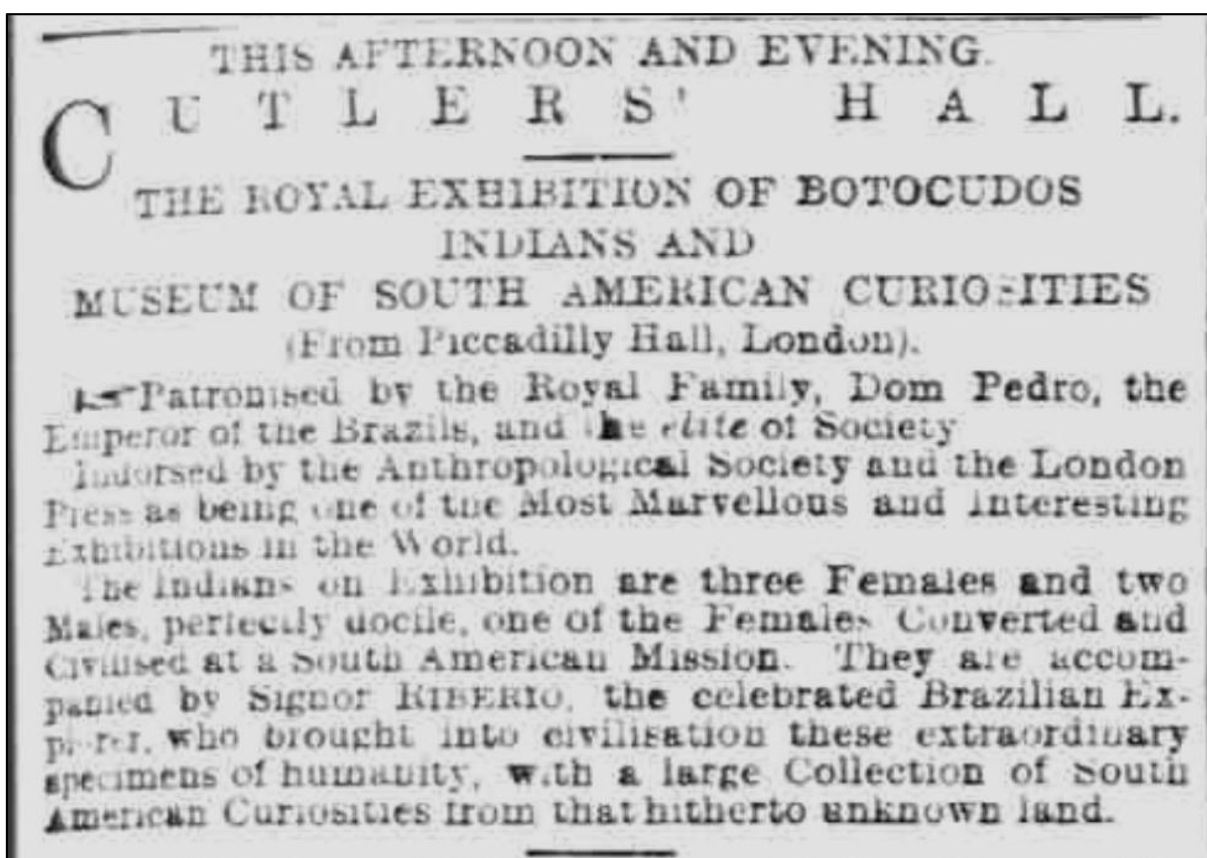
¹¹⁴ Ver *Sheffield Independent*, de 3 de agosto de 1883.

¹¹⁵ “Of the museum of curiosities the most interesting specimens are some *paper mache* casts of Indians of the Amazon rowing a large canoe made of the bark of a tree, several other similar casts of Indians of different tribes, all kinds of hunting and fishing apparatus, curious nets and cloths made from the barks of trees, pipes, skids of various animals and ornaments”. Fonte: *Sheffield Independent*, de 2 de agosto de 1883.

patrocinada pela família real brasileira e pelo Imperador Dom Pedro II, além de citar o fato de ela ser endossada pelo Instituto Antropológico da Grã-Bretanha e Irlanda. Lê-se no anúncio a seguir, publicado pelo jornal *Sheffield Independent*, de 3 de agosto de 1883 (Figura 27):

ESTA TARDE E NOITE
CUTLERS HALL
A EXPOSIÇÃO REAL DE ÍNDIOS BOTOCUDOS E
MUSEU DE CURIOSIDADES DA AMÉRICA DO SUL
(De Piccadilly Hall, Londres).
Patrocinado pela Família Real, Dom Pedro, o Imperador do Brasil, e a elite da
Sociedade.
Endossado pela sociedade antropológica e pela imprensa de Londres como sendo uma
das exposições das mais maravilhosas e interessantes no mundo.

Figura 27 - Anúncio da exibição de Botocudos como patrocinada pelo imperador e família real brasileira



Fonte: *Sheffield Independent*, de 3 de agosto de 1883.

Seria o caso de a exibição de Barata Ribeiro em Londres ter sido mais do que apenas inspirada pela Exposição Antropológica do Museu Nacional? Onde e como em tão pouco tempo Cremilde Barata Ribeiro, que partira do Brasil em novembro de 1882, teria tido tempo de

encontrar objetos indígenas das mais variadas etnias e mesmo moldes e grupos vivos? Ele poderia ter encomendado os moldes em Londres, mas segundo os relatos, os moldes seriam de índios de outras etnias que não os Botocudos expostos, e portanto, ele não teria acesso a outros índios brasileiros em Londres. Considerando o fato de que a coleção foi tão bem elogiada pelo Instituto Antropológico em Londres, é provável que não tenham sido recolhidos em uma rápida viagem feita pelos irmãos Barata com o intuito de “coletar” os cinco índios e enviá-los a Londres.

Uma outra hipótese é a de que, após a reunião extra do Instituto Antropológico em Piccadilly Hall, Barata Ribeiro tenha conseguido reencontrar o *status* que perdera desde a polêmica em torno da questão dos Botocudos, fomentada pelos jornais brasileiros. E, talvez, após este evento científico algumas portas tenham-se aberto junto ao Imperador e ao Museu Nacional, que podem ter-lhe enviado a coleção com mais objetos e moldes indígenas, uma vez que, note-se, é apenas em agosto, quando chega à cidade de Sheffield, que as reportagens passam a citar os tais moldes, canoas etc. O *Guia da Exposição Antropológica Brasileira* de 1882, no Museu Nacional, descreve itens da Sala Rodrigues Ferreira, alguns dos quais eu destaco a seguir, acompanhados de suas respectivas numerações: 79. Modelo de maloca dos Ipurinãs do Alto Purús, vendo-se dispostas no interior duas redes de dormir; 88. Figura moldada em gesso pelo escultor Leon Després sobre o indígena José, da tribo Cherente, do Rio Tocantins; 89. Idem do indígena Zeferino, pelo mesmo artista, da mesma tribo. 90. Três ubás feitas da casca do jutahy pelos Bembés do Rio Capim, duas das quais adquiridas pelo dr. Ladislau Netto; 91. Modelos de ygáras do Alto Amazonas; Modelo de jangada coberta dos Pãmárys. Os objetos descritos teriam sido expostos na Europa?

Tendo em mãos apenas os poucos documentos sobre este evento na Inglaterra, não podemos afirmar que tenha havido ou não participação oficial do Museu Nacional. No entanto, pode-se afirmar que, narrativamente, na ficção que escreve sobre si mesmo como explorador e o primeiro a entrar na terra dos Botocudos, Cremilde Barata Ribeiro utiliza os recursos simbólicos do Museu Nacional e da família imperial para legitimar sua exibição. Os itens 33 e 34 da Sala Rodrigues Ferreira, de acordo com o *Guia da Exposição Antropológica Brasileira* do Museu Nacional, descrevem Curabis, flechas e dardos envenenados de diversas tribos do Alto Amazonas. Por sua vez, em Londres foram exibidas flechas dos Botocudos, que, envenenadas, matariam ao primeiro toque — enunciado que levou o antropólogo A. H. Keane a questionar Barata Ribeiro.

A ata do conselho do Instituto Antropológico da Grã-Bretanha e Irlanda cita que a visita a Piccadilly Hall e o contato com Barata Ribeiro não seriam a primeira associação da instituição

com antropólogos brasileiros, uma vez que, quando da visita do Imperador do Brasil à Inglaterra, Dom Pedro II, o instituto teria-lhe nomeado membro honorário em “testemunho dos seus serviços como homem da ciência em geral, e como antropólogo em particular¹¹⁶”.

4.2 O encontro com P. T. Barnum

Durante as primeiras semanas em cartaz em Londres ainda não estavam definidas todas as cidades a serem percorridas pela turnê dos Botocudos. Em início de junho, Barata Ribeiro afirma a um jornal irlandês que estaria pensando em ir a Dublin, no entanto, sem precisar datas¹¹⁷. Após cerca de dois meses de apresentações em Londres, apresentam-se de 2 a 18 de agosto em Sheffield e de 21 de agosto a 3 de setembro em Manchester, mas a turnê nunca chega a Dublin. Os planos de Barata Ribeiro transformam-se ao encontrar com Phineas T. Barnum, proeminente empresário de circo e *showman* norte-americano, que há anos planejava o *Great Ethnological Congress*, que reuniria “todas as raças selvagens do mundo”.

A bordo do barco a vapor da companhia Inman, os cinco índios partem do porto de Liverpool com destino aos Estados Unidos, acompanhados pelo P. T. Barnum em pessoa e um intérprete, que provavelmente era Cremilde Barata Ribeiro, que de “colonizador comercial” passa a traduzir para o inglês o que a “índia catequizada” traduzira da língua Krenak para o português.

Como forma de fazer segredo e publicidade em torno dos Botocudos, ao desembarcarem nos Estados Unidos, entrando pelo porto da cidade de Richmond, as índias com botoque “cobriam cuidadosamente o rosto com véus¹¹⁸”, uma vez que, segundo o relato de um repórter, “o simples olhar à primeira vista destas mulheres teria o efeito peculiar de fazer o espectador casual estremecer¹¹⁹”. A principal característica da tribo, segundo a mesma fonte, seria o botoque, sendo os três índios que “não desfiguram seus lábios” iguais aos “índios comuns que deixam o estado de selvageria”. Logo em seguida à sua chegada, os Botocudos são levados para apresentações em Pittsburg, e é com ironia que o repórter afirma que durante o tempo a ser

¹¹⁶ Ver: Report of the Council of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland for 1883. Fonte: *Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, v. 13, n. 2, p. 484-487, 1884.

¹¹⁷ Ver *Weekly Irish Times*, de 2 de junho de 1883.

¹¹⁸ Ver *Boston Daily Globe*, de 10 de outubro de 1883.

¹¹⁹ Ver *Boston Daily Globe*, de 10 de outubro de 1883.

transcorrido até a inauguração do Congresso Etnológico de Barnum, os índios rodariam os museus de dez centavos (*dime museums*) estudando os estadunidenses:

Para que não percam o tempo que deve decorrer antes do encontro do “congresso”, eles [os Botocudos] passarão o inverno estudando as características do povo americano a partir das plataformas dos principais museus de dez centavos. Eles aparecerão em Pittsburg amanhã. Os delegados de várias das tribos selvagens já estão neste país. Os canibais Zulus, Núbios e Neozelandeses estão agora viajando pelos Estados Unidos, e os representantes dos Hottentotes, Malaio e Bosquímanos chegarão em breve. A ilha de Bornéu será representada pelo famoso homem selvagem. Os representantes aparecerão no “congresso” em suas vestimentas nativas¹²⁰.

Depois de semanas de viagem de barco, atravessando as águas do Atlântico mais uma vez e levados pelos ventos frios do outono do hemisfério norte, chegam a Richmond no dia 6 de outubro. Sem descanso, os cinco Botocudos são introduzidos nos shows de Barnum. Nas semanas decorrentes, uma das mulheres falece em Pittsburg, acometida de pneumonia e febre tifóide. Quatro índios Nak-Nanuk choram em seu nome: Nahen.

É apenas por conta de sua morte que ficamos sabendo de seu nome, descrito com duas grafias¹²¹. Assim foi noticiado nos obituários do *The New York Times*, de 20 de outubro de 1883:

MORTE DE UMA ÍNDIA BRASILEIRA

PITTSBURGH, Pensilvânia, 19 de outubro — Nahen A. Botocudo, uma mulher indígena brasileira que chegou a este país em 6 de outubro e que estava em exposição em um museu aqui, morreu de pneumonia tifoide hoje. Uma cópia do atestado de óbito foi feita pelo Conselho de Saúde e será enviada ao Brasil¹²².

O jornal *The Terre Haute Daily Wabash Express*, de 20 de outubro de 1883, publica praticamente a mesma notícia do *The New York Times*, sob o título “Uma atração de museu morta”, tendo o seu nome citado como Nachne A. Botocudo.

¹²⁰ “In order that they may not waste the time which must elapse before the meeting of the “congress” they will pass the winter in studying the characteristics of the American people from the platforms of the principal dime museums. They will appear in Pittsburg to-morrow. The delegates of several of the savage tribes are already in this country. The Zulus, Nubians, and New-Zealand cannibals are now traveling around the United States, and the Hottentot, Malay, and Bushmen representatives will soon arrive. The island of Borneo will be represented by the famous wild man. The representatives will appear at the “congres” in their native costumes”. Ver: *Terre Haute Daily Wabash Express*, de 14 de outubro de 1884.

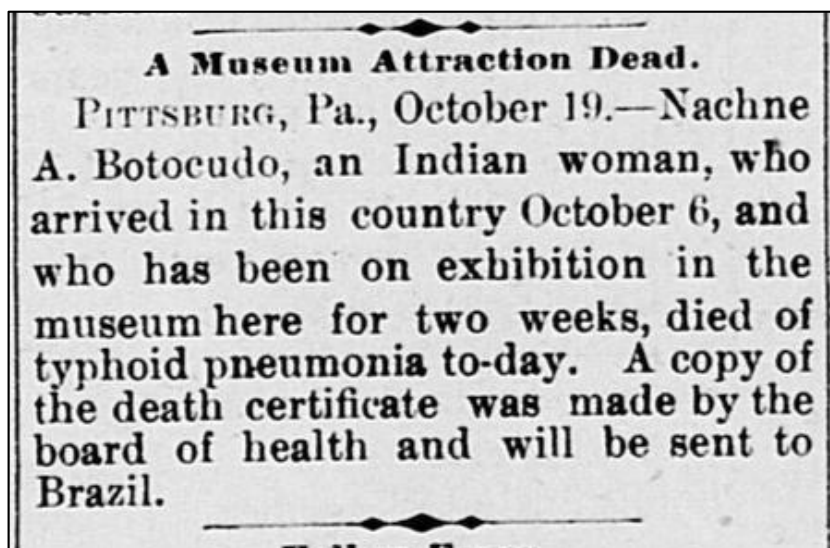
¹²¹ As fontes referem-se também a Nachne.

¹²² “DEATH OF A BRAZILIAN INDIAN.

PITTSBURG, Penn., Oct. 19. — Nahen A. Botocudo, a Brazilian Indian woman, who arrived this country on Oct. 6. and who has been on exhibition in a museum here, died of typhoid pneumonia to-day. A copy of the death certificate was made out by the Board of Health and will be sent to Brazil”. Ver: *The New York Times*, de 20 de outubro de 1883.

Muito provavelmente os restos mortais de Nahen nunca retornaram ao solo nativo, às margens do Rio Doce, justamente esta Nak-Nanuk, cujo nome da etnia na língua Krenak significa “filhos do solo” ou “filhos da terra”. Por ser Barnum um homem de negócios e pelo valor dos esqueletos e crânios de Botocudos ao longo do século XIX, suponho que os restos mortais de Nahen tenham sido vendidos para algum museu ou universidade dos Estados Unidos ou Europa.

Figura 28 - Obituário que declara a morte de Nahen

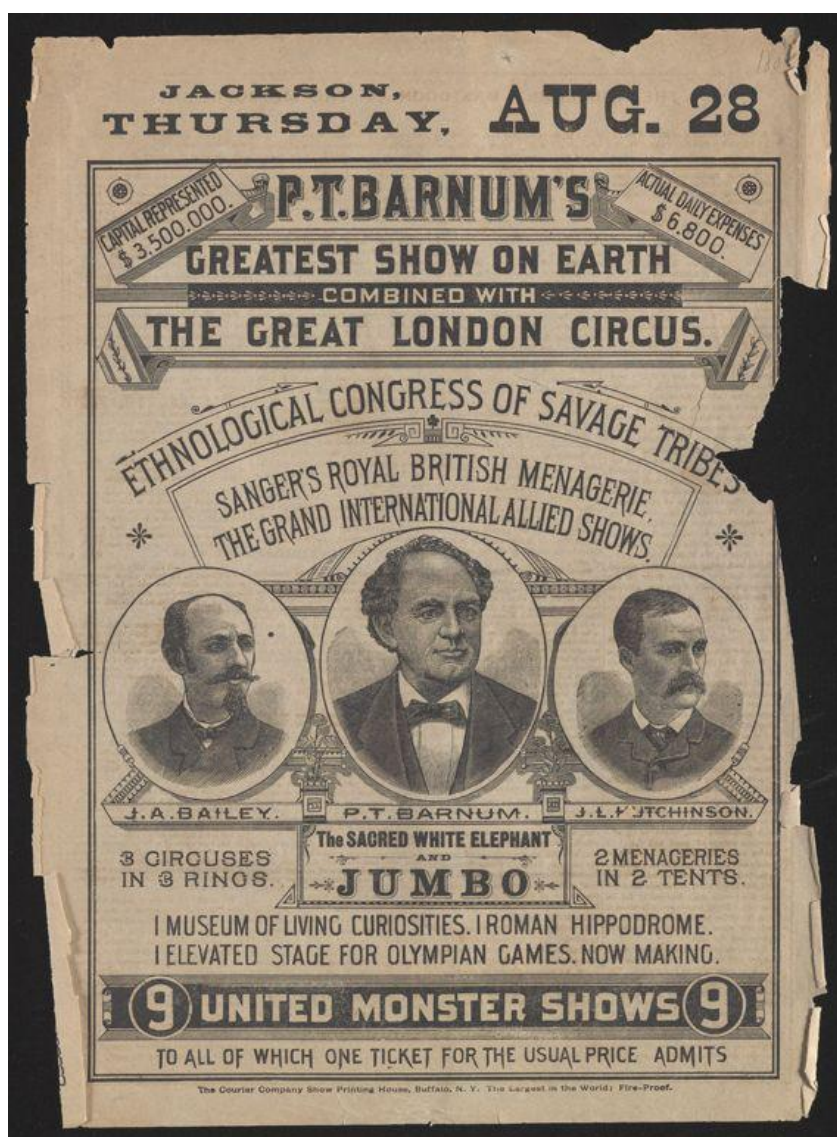


Fonte: *Terre Haute Daily Wabash Express*, de 14 de outubro de 1884.

Phineas Barnum, cuja aura era cercada por mortes, costumava lucrar mesmo nestas ocasiões. No ano de 1836, ainda em seu começo de carreira, organizou a autópsia de Joice Heth em um teatro da cidade de Nova York, um espetáculo para 1.500 pagantes. Heth trabalhou por cerca de sete meses como *performer* de Barnum, sendo exibida como a negra de 161 anos, antiga escrava e ama de George Washington. Cega, desdentada, de pele enrugada e com paralisia em um braço e nas duas pernas, o público pagava para vê-la contar histórias, daquela que teria sido a primeira a colocar roupas no bebê George Washington. Antes mesmo de sua morte, Barnum já tinha planos com o Dr. David L. Rogers para a realização de uma autópsia, assim que falecesse a centenária escrava e ama do “pai fundador da nação”. Após a autópsia, o médico declara que Heth não poderia ter mais que 80 anos. O escândalo de fraude toma os jornais da época, e talvez tenha servido mais para impulsionar a popularidade de Barnum, que

alegou também ter sido vítima de fraude, tendo comprado Heth de outro empresário que desde então apresentava a narrativa¹²³.

Figura 29 - Capa do folhetim e programa do show, intitulado *Courier*:
P.T. Barnum's Greatest Show on Earth combined with the
Great London Circus for Jackson, 28 de agosto, 1884



Fonte: Connecticut Digital Archive.

Um outro caso em que Barnum tinha planos para o destino *post mortem* de uma de suas atrações enquanto ela ainda estava em vida foi o do elefante Jumbo. Logo após ter adquirido Jumbo¹²⁴ do zoológico de Londres, em 1882, Barnum prometera os restos mortais do grande

¹²³ Para mais informações sobre o caso de Joice Heth, ver: REISS, 1999.

¹²⁴ Antes de ter sido comprado por P. T. Barnum, Jumbo já era uma grande atração do zoológico londrino. Seu nome tornou-se sinônimo de adjetivo de grandeza nos dois lados do Atlântico (MCCLELLAN, 2012).

elefante, o maior do mundo em cativeiro, para três diferentes museus: o Museu de História Natural da Universidade de Tufts, o Museu Americano de História Natural em Nova York e o Museu Smithsonian, em Washington. Quando Jumbo morreu em um descarrilhamento de trem em 1885, a solução encontrada pelo empresário foi enviar o esqueleto do animal para Museu Americano de História Natural em Nova York e o elefante empalhado para o Museu em Tufts, do qual Barnum era patrono, ficando o diretor do Smithsonian ressentido por Barnum não ter cumprido a sua promessa. O empresário manteve ainda os direitos de solicitar Jumbo aos museus. Empalhado e em esqueleto, os dois Jumbos retornaram a Londres para uma temporada do circo Barnum, entre os anos de 1889 e 1890. Dessa forma, afirma Andrew McClellan (2012), Jumbo tornou-se tão popular morto quanto vivo.

4.3 O Congresso Etnológico do Circo Barnum

Entre outubro de 1883 e abril de 1884, os Botocudos foram exibidos em *dime museums* (museus de dez centavos), ao lado de atrações como a mulher barbada, o homem sem membros, anões e um homem descrito como “o esqueleto vivo”. Em abril de 1884, o Congresso Etnológico do circo Barnum inaugura sua turnê, concretizando um plano há muito ansiado por Barnum, cuja vontade era reunir todos os “povos bárbaros” do mundo em um grande *show*. O Congresso Etnológico teria levado anos de planejamento, dentre eles, três anos apenas para reunir as atrações, em busca das quais houve “agentes em todas as porções do mundo engajando curiosidades¹²⁵”.

Com apenas um ingresso o espectador teria acesso a três picadeiros com atrações simultâneas, dentre elas os índios Botocudos e o elefante Jumbo. Concebido como uma edição especial do *The Greatest Show on Earth*, assim intituladas as apresentações do Circo Bailey e Barnum, o congresso etnológico representou um projeto ambicioso que assinalava a importância do circo para a nascente cultura de massas norte-americana. Realizado o desejo de *shows* cada vez maiores, Barnum tornou-se capaz de ampliar seu público, que no entanto deveria acostumar-se à ideia de que não poderia ser capaz de enxergar com um único olhar todas as atrações do show.

¹²⁵ “Mr. Barnum states that he has agents in all portions of the world engaging curiosities”. Fonte: *Terre Haute Daily Wabash Express*, de 14 de outubro de 1883.

[...] na maioria das vezes não apenas um, mas dois, e às vezes três apresentações estão acontecendo simultaneamente no picadeiro e no palco. Portanto, mais rapidamente do que nunca, a pessoa desiste da ideia de ver algo parecido com o programa inteiro em uma única tentativa, por mais favorável que seja sua posição; mas se ele não consegue o valor de seu dinheiro em uma única visita é porque ele é um comilão¹²⁶.

Para atender aos desejos de um público ávido por atrações, o circo apresentou cem diferentes etnias no Congresso Etnológico, além de dois barracões com coleção de animais, números circenses, acrobatas e o “museu de curiosidades vivas”, com os tradicionais *freak shows* do circo Barnum. Em sua passagem por Londres no ano de 1883, P. T. Barnum recrutara não apenas os Botocudos, mas outras atrações que se apresentaram em Piccadilly Hall naquele ano. O famoso circo Barnum foi também o destino de Chang, o “colosso”, gigante chinês que, de acordo com as propagandas do circo, mediria quase 9 pés ou cerca de 2,70 metros de altura. O circo Barnum costumava destacar-se da concorrência também na área publicitária. Grandiosidade, tamanho e quantidade acompanhavam os anúncios, simbolizando aquilo que Walter Benjamin definiu como a correlação entre o reclame capitalista, o cósmico e Grandville, a cidade moderna de finais do século XIX. “O reclame é a astúcia com a qual o sonho se impõe à indústria” (BENJAMIN, 2006). Se não era possível reunir todas raças do mundo, Barnum agrupou representantes de 100 povos, nem 99 nem 101, mas o número redondo e abundante de 100 para o “congresso das tribos mais estranhas da terra”.

¹²⁶ “[...] at most times not only one but two, and sometimes three set of performances are going on simultaneously in the ring and on the stage. Therefore, more quickly than ever before, one gives up the idea of seeing anything like the whole show at a single attempt, however favorable may be his sitting; but if he does not get his money’s worth at a single visit it is because he is a glutton”. Ver *Fitchburg Sentinel*, de 23 de junho de 1884.

Figura 30 - Cartaz de divulgação do “Grand Ethnological Congress” do Circo Barnum



Fonte: Richard Dale McMullan Collection, Boston Public Library. Disponível em:

<<https://ark.digitalcommonwealth.org/ark:/50959/vd66w019b>>.

Assim descreve um repórter que assistiu à estreia do circo:

PRIMEIRO DIA DE BARNUM

O Show, do Racing Pig ao Sagrado Elefante Branco

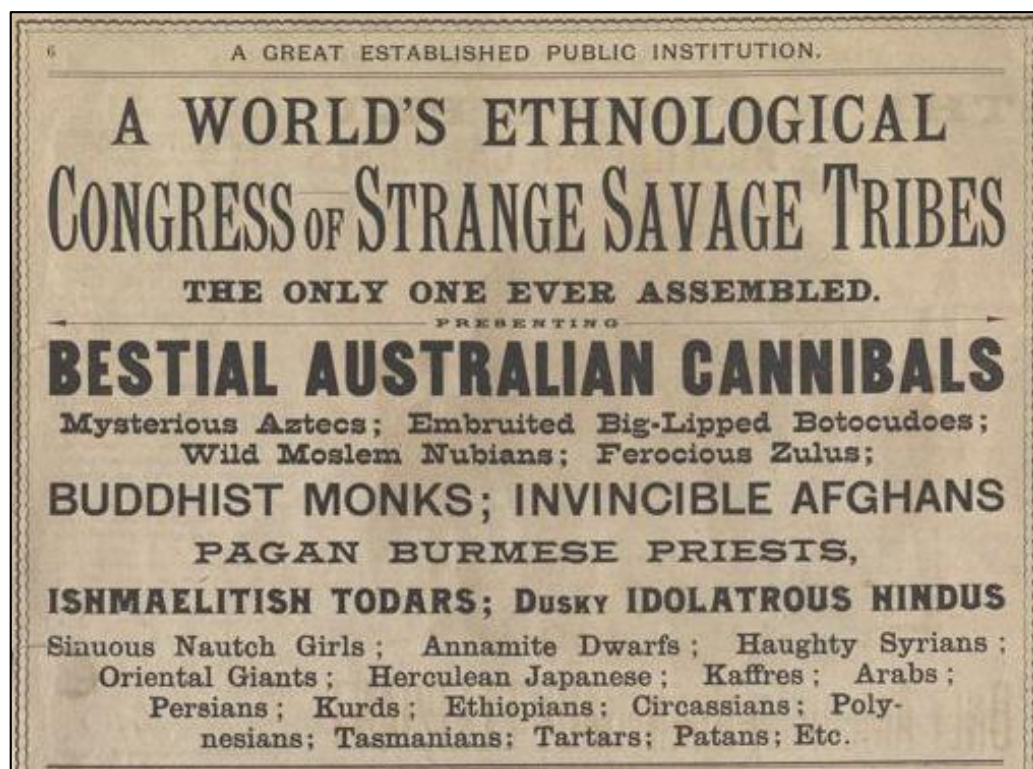
Enquanto a princesa zulu e as garotas Nautch despejavam sorrisos no sr. Barnum, Chang, o gigante chinês, desceu de seu trono e, seguido pelo almirante Dot, o anão, começou uma procissão em torno da grande tenda onde o "Congresso Etnológico" encontra-se. Um a um, os birmaneses, índios, indianos, hindus, sírios, afegãos, Botocudos, australianos, zulus, garotas Nautch e índios sioux entraram na fila e se dirigiram à tenda principal dos monstros para participar da magnífica entrada da primeira apresentação do grande show Barnum. Cinco minutos depois, os três anéis, o palco e a pista do hipódromo estavam cheios das maravilhas do circo e do zoológico. Durante todo esse tempo, catorze palhaços pintavam os rostos no camarim e um décimo quinto, que completara os toques artísticos em seu semblante, divertiu-se dando maçãs ao maravilhoso porco marrom que percorre uma milha com um macaco nas costas e pula quatro barreiras toda vez que ele dá a volta na pista de corrida¹²⁷.

¹²⁷ "BARNUM'S FIRST DAY

The Show, from the Racing Pig to the Sacred White Elephant

While the Zulu princess and the Nautch girls were lavishing smiles on Mr. Barnum, Chang, the Chinese giant, stepped down from his throne and, followed by Admiral Dot, the dwarf, started a procession around the big tent in which the "Ethnological Congress" meets. One by one the Burmese, Todas Indians, Hindoos, Syrians, Afghans, Botocudos, Australians, Zulus, Nautch girls and Sioux Indians fell into line and moved towards the

Figura 31 - Quadro de divulgação do show em: *Courier: P.T. Barnum's Greatest Show on Earth combined with the Great London Circus for Jackson*, p. 6, 1884



Fonte: Connecticut Digital Archive.

O show completava-se com a entrada de um elefante branco sagrado, um macaco branco e Jumbo, que levava crianças em suas costas. Em seguida começavam as apresentações de acrobatas e contorcionistas, acompanhados de cabras treinadas, cães, esgrima, boxe, corda bamba... enquanto isso, em outro picadeiro apresentavam-se cavalos, pôneis, camelos, elefantes, corridas de bigas romanas e de obstáculos. O show terminava com uma cena de faroeste com caubóis, índios e soldados¹²⁸.

Nos termos definidos pelo programa do circo, publicado em formato de folhetim, o Congresso Etnológico seria uma “Exposição Universal de Tribos Selvagens”, a única do tipo, jamais empreendida pela iniciativa privada ou mesmo por nações.

monster main tent to take part in gorgeous entree of the first performance of the great Barnum show. Five minutes later the three rings, the stage and the hippodrome track were filled with the wonders of the circus and menagerie. All this time fourteen clowns were painting their faces in the dressing room and a fifteenth, who had completed the artistic touches on his countenance, amused himself feeding apples to the wonderful brown pig that runs a mile with a monkey on his back and jumps four hurdles every time he goes around the race-track”.

Ver: *Philadelphia Times*, de 22 de abril de 1884.

¹²⁸ Ver: *Op. Cit.*

Abrange representantes cuidadosamente escolhidos das várias raças menos conhecidas, distintas e pagãs da Ásia, África, América Central e do Sul, Austrália e os mares do sul [...] e aos quais acréscimos raros e contínuos estão sendo feitos. Eles aparecem exatamente como encontrados em seus ambientes nativos e apresentam em todos os detalhes uma imagem vívida e perfeita de sua vida nativa, atividades, passatempos, cerimônias idólatras e combates brutais. Absolutamente em nenhuma época ou lugar um conjunto tão imenso, completo, variado, maravilhoso, instrutivo e interessante das mais baixas ordens da humanidade foi jamais coletado e provavelmente jamais será visto novamente¹²⁹.

De acordo com o programa do *show*, nenhuma outra empresa do mundo poderia sustentar as enormes despesas envolvidas na gigantesca empreitada, uma vez que a “história dos obstáculos superados, as explorações feitas, os perigos enfrentados e a estratégia empregada na captura dessas criaturas traiçoeiras e suspeitas dariam a estória mais fascinante de aventura selvagem e fugas jamais escrita¹³⁰”. Teriam sido feitas expedições especiais organizadas por agentes do circo que teriam penetrado as “mais remotas e selvagens florestas, selvas, montanhas, mares e desertos, onde nenhum homem branco jamais pisou antes¹³¹”. As “perigosas” e longas jornadas muitas vezes teriam retornado de mãos vazias. Mas o dinheiro foi “o abre-te sésamo” através do qual “potentados, governantes mesquinhos, oficiais vorazes, bandidos e aventureiros quase sem número foram subornados, comprados e conciliados¹³²”. Concebida também como uma missão cristã, na qual o mais fanático ódio ao cristianismo teria sido enfrentado e superado com astúcia.

Assim como aconteceu com Nahen, muitos membros das diversas trupes morriam durante as viagens ou ao longo das turnês de apresentações. Por esse motivo, o circo teria assinado documentos atestando a obrigação em devolver os corpos em casos de óbito.

Acordos com os cônsules de quase todas as nações foram requeridos e laços pesados foram-nos exigidos para devolver as pessoas obtidas, vivas ou mortas, dentro de um tempo especificado. Na hora do alvorecer do triunfo, a própria morte muitas vezes

¹²⁹ “It embraces carefully chosen representatives of the various least known, distinct and heathen races of Asia, Africa, Central and South America, Australia and the southern seas, as enumerated above, and to which rare and continuous additions are being made. They appear exactly as found in their native wilds, and present, in every detail, a vividly animated and perfect picture of their home life, pursuits, pastimes, idolatrous ceremonies and brutal combats. Absolutely in no age, or place, has such an immense, complete, varied, wonderful, instructive and interesting assemblage of the lowest orders of mankind ever before been collected, and, probably, the like will never be seen again”. Ver: Courier: P.T. Barnum's Greatest Show on Earth combined with the Great London Circus for Jackson, August 28, 1884.

¹³⁰ “A history of the obstacles overcome, the explorations made, the dangers faced, the strategy employed in capturing these treacherous and suspicious creatures, would make the most fascinating story of the wild adventure and hair-breadth escapes ever written [...]” (*Op. Cit.*).

¹³¹ “[...] the remotest savage jungles, forests, wilds, mountains, seas and deserts, where a white man never trod before” (*Op. Cit.*).

¹³² “Potentates, petty rulers, rapacious officials, bandits and adventurers, almost without number, have been bribed, bought and conciliated” (*Op. Cit.*).

entrou em cena para nos roubar as vitórias arduamente ganhas. Muitos dos mais raros representantes selvagens chegaram a estas costas, mas para morrer e novas expedições tiveram que ser outra vez iniciadas para substituí-los. Nossos agentes foram instruídos a comprar o sucesso a qualquer custo e responderam heroicamente. Nada os assustou ou os parou. Eles fizeram tudo o que está no poder da natureza humana para alcançar ou sofrer¹³³.

Apesar de ter assinado documentos comprometendo-se com a devolução “dos raros representantes selvagens”, a própria história mostra que nem sempre a palavra de P. T. Barnum poderia ser levada em consideração. Além de ser um personagem a quem teria sido atribuído o bordão de que “a cada minuto nasce um otário”, ele teria faltado com sua palavra no caso Jumbo em relação ao Museu Smithsonian, bem como teria ofertado Jumbo a outros compradores, além dos três museus com os quais havia se comprometido, mas que quartas e quintas propostas não teriam sido de seu interesse (McCLELLAN, 2012). Por fim, o que se afirma no programa publicado em forma de jornal folhetim com os anúncios das apresentações circenses tinha mais um caráter publicitário do que um compromisso real em se devolver os restos mortais das pessoas exibidas.

4.4 Três Nak-Nanuk retornam ao Brasil

Os índios Botocudos retornam ao Brasil enquanto a turnê do Congresso Etnológico ainda estava em cartaz, em meados de 1884. Neste ínterim, mais um dos companheiros de Nahen falece, sendo a jornada de volta percorrida por apenas três dos cinco índios Nak-Nanuk que partiram em novembro de 1882 do aldeamento do Mutum. Os três “filhos da terra” retornam. Despojados das roupas ocidentais e em meio aos seus, vivem mais uma vez o luto das vidas perdidas na longa viagem. A aldeia chora.

Chegaram no Mayrink dois dos celebrizados botocudos do Rio Dôce, que foram à Europa e aos Estados-Unidos indusidos pela especulação — Barata. Seguiram hontem mesmo para Santa Leopoldina. E os tres outros?¹³⁴

¹³³ “Agreements with the consuls of almost every nation have been required, and heavy bonds exacted from us to return the people obtained, either alive or dead, within a specified time. In triumph’s dawning hour, death itself has, time and again, stepped in to rob us of our hard-earned victories. Many of the rarest savage representatives have reached these shores but to die, and fresh expeditions had to be again started to replace them. Our agents have been instructed to purchase success at any cost, and have heroically responded. Nothing has daunted or stopped them. They have done all that it is in the power of human nature to achieve or suffer” (*Op. Cit.*).

¹³⁴ Ver o jornal *A Província do Espírito-Santo*, de 6 de julho de 1884.

Cerca de dois anos depois, 20 Nak-Nanuk comandados pelo Capitão Cangica partem para o Rio de Janeiro, para reclamar ao governo imperial a morte dos dois indígenas, como relatado pelo jornal *A Folha da Victoria*, de 1º de abril de 1886:

Chegou hontem às 10 horas da noite de Linhares o celebre capitão Cangica com 20 botocudos, armados de arcos e flechas e se acham alojados no Arsenal de Marinha. Consta que hoje tomarão passagem para a Côte no paquete Bahia, afim de reclamarem do governo uma indemnisação pecuniária pela morte dos dois infelizes companheiros levados para a Europa, no paquete Vile de Bahia.

As condições em que morreu o outro indígena não estão esclarecidas, nem mesmo se era homem ou mulher. Se Nahen era uma das índias com botoque também não fica claro pelos documentos. Mas caso fosse, teria sobrado apenas uma indígena com alargamento. Se a segunda pessoa a morrer fosse uma das índias com botoque, certamente o público norte-americano e P. T. Barnum teriam perdido o interesse nos Botocudos, que sem os alargamentos seriam apenas “índios comuns”¹³⁵.

Certo é que enquanto estavam ainda todos os cinco índios vivos em Londres, em agosto de 1883, a imprensa brasileira teria noticiado a morte de dois deles. A imaginação dos cronistas Sílvio Romero e Araripe Júnior, da publicação *Lucros e Perdas*, foi capaz de exagerar os medos dos brasileiros sobre a *performance* londrina e prognosticar que apenas três índios sobreviveriam ao empreendimento de Barata Ribeiro.

A presença, em Londres, de uma horda de Botocudos, arrancados de suas tabas, fala de sobra em nosso abono nas plagas do velho mundo.
É uma historia bem triste a d’esses mizeros indigenas:
Seduzidos por alguns empregarios de anthropologia industrial, embarcaram no Espirito-Santo sem saber o que ião fazer à bordo da fumegante igarité.
Disserão-lhes talvez, que, além das montanhas azues, irião ver as aldeias de tribu festiva e guerreira, que os esperava entre nuvens de petum e libações de cuim, para dar-lhes o tacape emplumado de chefe, e ali viverem em tripudios ao som do trocano e do boré.
Os ingenuos selvicolas partiram, e aportaram em Inglaterra.
Expostos em uma barraca de feira, como curiosidade zoologica da fauna braziliense, atrahiram milhares de espectadores admirados dos urros e bramidos dos desgraçados. Para tornal-os mais originaes, recuzavão-lhes alimento até a hora do espectáculo!
Urgidos pela fome, devoraram então, como verdadeiros cannibae, a carne crua e ensanguentada, que lhes atiravam.
Assim viveram algum tempo, até que, segundo informações recentes, succumbiram dous dos mais martyrisados.
Esses selvagens, embarcados como mercadoria bruta, ou como aquellas alimarias que outr’ora iamos buscar à costa d’Africa, quando as justiças d’este pais deviam velar por elles, — os interdictos da lei; — esses pobres aborigenes, que se internaram nas florestas para dar lugar ao deshumano colonnizador que caça-os como animaes ferozes; esses brasileiros sem institutos, sem azilos, e sem amparo, lá estão falando

¹³⁵ Ver: *Boston Daily Globe*, de 10 de outubro de 1883.

do nosso adiantamento e offerecendo variantes às menções honrosas, que nos enviam os congressos internacionaes!
A exposição de Botocudos completa a exposição pedagogica¹³⁶.

As “informações recentes” de que falam os cronistas e críticos sociais seria a passagem de um tal viajante inglês pela cidade do Rio de Janeiro, em que teria relatado a morte de dois indígenas Botocudos em Londres.

Realizou-se os que previamos e dissemos o anno passado, isto é: que os botocudos seriam dizimados, já pelos máos tratos, já pelo frio europeu que não poderão supporta!...
Um viajante, que acaba de chegar de Inglaterra, annunciou na Côrte ter fallecido dois desses pobres filhos das selvas, que para a vergonha deste paiz forão ser expostos alli como fêras, e servir de meo a fazer fortuna aos especuladores.
Que paiz, que ministros, que auctoridades! Que diz isto Sr. Dr. Chefe de Policia? Quem é responsavel por essas mortes?¹³⁷

À vergonha da nação em expor os índios em Londres, juntam-se o medo e o horror antropofágicos, imaginação “alimentada com carne crua” desde que os primeiros viajantes aportaram no que seria o Brasil. Nas penas dos cronistas Sílvio Romero e Araripe Júnior, o horror canibal é o ápice do espetáculo londrino. Embora os documentos britânicos não relatem os fatos descritos pelos cronistas brasileiros, a partir do momento em que foram narrados com ares realistas e de denúncia, passam a ter acontecido como tal para o público da corte de Dom Pedro II.

Durante a Exposição Antropológica Brasileira do Museu Nacional em 1882, a noção de antropofagia surge na verve cômica das ilustrações e imagens em sequência de Angelo Agostinni e na peça teatral de Moreira Sampaio. Para Agostini, os índios não inspirariam pena, dado que comeriam cristãos, e na peça de Sampaio são acusados de comer a esposa do comendador.

Em Londres, a questão da antropofagia e do canibalismo é abordada nas descrições históricas sobre os antigos hábitos dos Botocudos, como enfatizado por alguns jornais e pelo artigo de A. H. Keane (*ibid.*). Outras narrativas londrinas chegam a afirmar que os Botocudos seriam antropófagos apenas em relação aos seus inimigos¹³⁸ ou que o hábito seria ainda praticado por outras variedades da tribo¹³⁹. Chegam a ser anunciados como “canibais domados”

¹³⁶ Ver *Lucros e Perdas*, n. 3, de agosto de 1883.

¹³⁷ Ver *O Espirito-Santense*, de 16 de agosto de 1883.

¹³⁸ Ver *Morning Post*, de 21 de junho de 1883.

¹³⁹ Ver *Illustrated Police News*, de 9 de junho de 1883.

(*tamed cannibals*) em uma propaganda veiculada em jornal de Manchester¹⁴⁰, tendo sido seriamente desenvolvida a suspeita de que sob um dos índios, notadamente o mais jovem, recairiam acusações de canibalismo, o que certamente adicionou mais emoção à exibição. “Parece que nenhum dos visitantes poderia ser condenado por canibalismo, embora contra o jovem haja um caso de forte suspeita¹⁴¹”.

4.5 Entre Ciência e Espetáculo: Variações de um show antropológico

A Exposição Antropológica Brasileira organizada pelo Museu Nacional teve como objetivo popularizar as pesquisas antropológicas desenvolvidas naquela instituição, sendo a apresentação da “família de botocudos” a atração que permitiu ao museu dialogar com um público mais amplo, replicando no Brasil os populares “shows etnográficos”, bastante em voga na Europa.

A exposição londrina, por sua vez, apesar de alegar propósitos tais como promover a migração de colonos para o Brasil e demonstrar que os índios poderiam civilizar-se, visava à venda de ingressos e fazer lucrar Cremilde Barata Ribeiro, que vira no discurso exotizante da ciência antropológica brasileira uma oportunidade de negócio.

Ao anunciar-se como explorador e homem de ciência, bem como ao promover a Reunião Extra do Instituto Antropológico da Grã-Bretanha e Irlanda em Piccadilly Hall, Barata Ribeiro investe na rentabilidade dos espetáculos etnográficos cientificamente legitimados, ou seja, que atestam a autenticidade dos povos expostos.

Planejada para atrair um público que englobava de diletantes e cientistas a curiosos e crianças, assim define Barata Ribeiro sua audiência em um anúncio: “A Exposição será considerada a mais interessante para a comunidade científica, religiosa e pensante, e a mais curiosa para os visitantes¹⁴²”. Anunciada como a exibição de “imenso sucesso, lotada todas as

¹⁴⁰ Ver *Manchester Courier and Lancashire General Advertiser*, de 3 de setembro de 1883.

¹⁴¹ “[...] it appears that none of the visitors could be convicted of cannibalism, though against the young man there is a case of strong suspicion”. Ver *Sheffield Daily Telegraph*, de 4 de agosto de 1883.

¹⁴² “The Exhibition will be found most interesting to the scientific, religious, and thinking community, and most curious to sightseers”. Ver: *Sheffield Daily Telegraph*, de 3 de agosto de 1883.

tardes e noites para ver os índios Botocudos¹⁴³”, tendo atraído um público “1.200 visitantes em um único dia para ver os maravilhosos selvagens¹⁴⁴”.

As imbricações entre ciência e espetáculo atravessam todo o percurso percorrido pelos índios Botocudos, desde a exposição na corte de Dom Pedro II, passando por Londres e chegando aos *shows* do Circo Barnum. Mas a forma como este binômio é acionado varia. No Museu Nacional a ciência torna-se espetáculo. Nas exposições em Londres e nos Estados Unidos, o espetáculo utiliza-se do discurso científico. O Congresso Etnológico de P. T. Barnum buscava alçar o circo a um nível de credibilidade associando-se ao discurso científico, considerando-o como “um meio nobre” que combinaria “educação e interesse”, com um grande benefício, “evidente para toda mente esclarecida¹⁴⁵”. Bluford Adams (1996) considera que o Congresso Etnológico de Barnum diferencia-se de outros *shows* desenvolvidos até então pelo empresário norte-americano, em uma tentativa de aproximar-se do empirismo e destaque científico. No programa do show, Barnum afirma que: “Nós conseguimos um grande e inigualável trabalho significativo no interesse da ciência, do cristianismo e da civilização, e honrosamente conquistamos os agradecimentos de uma nação e a apreciação de um mundo¹⁴⁶”.

Com os objetivos de causar “interesse, instrução e perplexidade”, o Congresso Etnológico, “[...] pelo menos por esta geração, em um olhar irá transmitir uma lição mais satisfatória, correta e inefável do que todos os livros de viagem que já foram escritos¹⁴⁷”. Um anúncio chega a afirmar que “pode-se aprender mais em uma hora em suas tendas do que através de meses de estudo¹⁴⁸”, e um outro define o circo como um “jardim de infância do conhecimento universal, instrução e entretenimento¹⁴⁹”.

Se a exposição do Museu Nacional apresentava um “espetáculo das raças”, para usar termo de Schwarcz (1993) quando da descrição da formação de institutos científicos brasileiros

¹⁴³ “Immense success, crowd receptions, every afternoon and evening to see the Botocudos indians”. Ver: *Sheffield Independent*, de 06 de agosto de 1883.

¹⁴⁴ “1,200 visitors in one day to see the wonderfull savages”. Ver: *Sheffield Daily Telegraph*, de 09 de agosto de 1883.

¹⁴⁵ “[...] the Ethnological Congress of strange Savage Men, in which we take special pride, as a noble medium of interest and education combined, the vast benefit of which must be self-apparent to every enlightened mind”.

Ver: Courier: P.T. Barnum's Greatest Show on Earth combined with the Great London Circus for Jackson, August 28, 1884.

¹⁴⁶ “We have accomplished a great, unparalleled and signal work in the interests of science, christianity and civilization, and honorably earned a nation’s thanks, and a world’s appreciation” (*Op. Cit.*).

¹⁴⁷ “At least by this generation, and one look at them [the shows] will convey a more satisfactory, correct and ineffaceable lesson of its kind than all the books of travel that have ever been written” (*Op. Cit.*).

¹⁴⁸ “[...] as more can be learned in one hour within its tents than by months of study”. Ver: *Yates County Chronicle*, de 5 de agosto de 1885.

¹⁴⁹ “Every class of Visitors Charmed, Awed, and Astonished at the Magnitude, Immensity, Grandeur and Splendor of these United Giants of Shows and Kindergarten of Universal Knowledge, Instruction and Amusement”. Ver: *Indiana Democrat*, de 1º de outubro de 1885.

no século XIX, foi no intuito de apresentar uma “festa da sciencia”, assim descrita a Exposição Antropológica Brasileira pelos jornais da época. Em Londres as exibições promovidas por Barata Ribeiro colocam a ambiguidade entre os *shows* populares de “aberrações” e as investigações científicas do renomado Instituto Antropológico da Grã-Bretanha e Irlanda. Os seguidos esforços de Barata Ribeiro em ser lido “não como um showman” durante sua estadia na Inglaterra tornam-se irrelevantes quando os cinco índios Botocudos de sua trupe passam a se apresentar com um dos maiores *showmen* do mundo, no Circo Barnum: “The Greatest Show on Earth”.

Os sentidos atribuídos às apresentações dos Botocudos mudam conforme eles atravessam diferentes formas de exibições ao longo de cerca de dois anos. Do Museu Nacional, passando pelas exibições londrinas organizadas por Barata Ribeiro, chegando aos museus de dez centavos e o Circo Barnum.

O significado de qualquer exposição é tão variável quanto a quantidade de pessoas que estejam dispostas a interpretá-la. Ainda assim, o meio, a linguagem e a narrativa estruturam o olhar do espectador, atribuindo um sentido desejado por aqueles que a concebem. No sentido antropológico mais básico, os Botocudos representaram sempre o papel do “outro” em todas as exibições em que estiveram, seja no Brasil, na Inglaterra ou nos Estados Unidos. Mas o sentido atribuído a este outro é variável. Para a corte de Dom Pedro II, os índios Botocudos eram uma “raça” em desaparecimento, medida, compreendida e, portanto, controlada por uma ciência moderna, capaz de apontar um futuro no qual os brasileiros poderiam desvincular-se de suas “raízes atávicas”. Canibais e de lábios alargados, os Botocudos eram tão avessos à modernização que estavam sempre correndo da civilização, fazendo com que paradoxalmente o público se tornasse mais ávido para vê-los. A exposição em Londres promovida por Barata Ribeiro é passível de outras leituras. O “outro” aqui não tem lei, nem parlamento, afirmando aos ingleses o posto de civilização mais avançada na escala evolutiva.

Os Botocudos servem também à ciência antropológica britânica. No caso específico de Augustus Keane, ao propósito de formular sua teoria evolucionista monogenista. Para um repórter da época eles servem de ocasião para que sejam contadas anedotas antropológicas, em que muitos “selvagens” consideram-se superiores ao homem branco, ou ainda que alguns antropólogos relatam que o desejo de conhecer de algumas tribos é tanto que inspecionam os antropólogos de perto, tentando tirar-lhes as roupas e pegando-lhes o cabelo. Os Botocudos teriam “quorum científico” o bastante para discutir entre si as peculiaridades dos ingleses... afirmando o repórter, de forma irônica, que:

Entre as transações do Instituto Antropológico da Botoculândia, será, sem dúvida registrado, que os ingleses são de várias maneiras — de acordo com o relatório da delegação que explorou Londres em 1883 — uma raça peculiar de homens e que a variedade conhecida como “antropólogos” são especialmente notáveis por sua idade, afeição, palavreado e inquisitividade¹⁵⁰.

Essas anedotas servem mais uma vez para explicar os ingleses a partir de seus próprios padrões do que para explicar os Botocudos. A exibição londrina foi certamente vista pelo público mais amplo como um *show* de aberrações exotizante e também erótico, como se depreende da recorrência dos temas da nudez e alargamento labial. Há ainda a leitura brasileira da exposição londrina, que gera um transtorno na autoimagem que a exposição do Museu Nacional tão cuidadosamente esforçou-se por construir.

As diferenças inerentes aos meios em que os Botocudos foram exibidos no percurso entre Rio de Janeiro, Londres e Estados Unidos devem ser levadas em consideração. Enquanto o Museu Nacional destaca-se como uma instituição científica que utiliza das narrativas museais mais modernas à época, a exibição londrina aproxima-se dos *shows* de aberrações e do teatro de variedades, enquanto o Congresso Etnológico de Barnum era um *show* intenso e sensacional em um circo, que apesar de pretender-se instrutivo, era referido sempre entre aspas pelos jornais estadunidenses: o “congresso”¹⁵¹ de Barnum.

¹⁵⁰ “Among the transactions of the Anthropological Institute of Botoculand, it will, no doubt, be recorded that the English are in many ways - according to the report of the Botocudo deputation that explored London in 1883 - a peculiar race of men, and that the variety known as ‘anthropologists’ are especially remarkable for their age, their fondness for palavers, and their inquisitiveness”. *The Globe and Traveller*, 28 de junho de 1883.

¹⁵¹ Ver, por exemplo: *Terre Haute Daily Wabash Express*, de 14 de outubro de 1884; *Philadelphia Times*, de 22 de abril de 1884.

5. A EXPOSIÇÃO DE PAÍSES E ETNOLOGIA DO MUSEU UMLAUFF: REPRESENTAÇÕES DE INDÍGENAS DA AMÉRICA DO SUL EM DIORAMAS E ZOOLÓGICOS HUMANOS

Nos anos de 1891 e 1892, o Museu Umlauff organizou a exposição itinerante de Países e Etnologia [*Ausstellung für Länder und Völkerkunde*], em dois verões subsequentes nas cidades de Colônia e Berlim. Dentre as diversas atrações, havia um diorama de índios Botocudos do Brasil. Este capítulo debruça-se sobre a referida exposição, dando ênfase à exposição de Berlim, na qual houve um *Völkerschau*, ou zoológico humano, de índios da Guiana, descritos na ocasião como Caraíbas¹⁵² e utilizados narrativamente como representantes dos índios sul-americanos. Possivelmente, os organizadores da mostra gostariam de ter levado Botocudos para a Alemanha, mas talvez tenha sido mais fácil usar índios da Guiana e do Suriname, que se apresentavam em Paris naquele ano, por ocasião das comemorações dos 400 anos do “descobrimento” da América.

Johannes Umlauff escreve décadas depois, em suas memórias, que na exposição de Berlim, montada pelo seu irmão Heinrich Umlauff, teriam se apresentado índios do Brasil. Traições da memória ou irrelevância de procedência à parte, na exposição do Museu Umlauff em Berlim o *Völkerschau* de índios da Guiana complementava-se ao diorama de Botocudos, forjando cenas de uma Amazônia imaginária.

A exposição itinerante representou um desafio para Heinrich Umlauff, então com 23 anos, que assumira a direção do museu após a morte do seu pai, Johann Friedrich Gustav Umlauff, no ano de 1889. O experiente explorador norueguês Adrian Jacobsen foi contratado para a organização do evento como especialista da área de antropologia. Jacobsen trabalhou para os museus etnológicos de Berlim e Hamburgo, e foi um dos mais importantes agentes de zoológicos humanos a trabalhar para Carl Hagenbeck. Vale lembrar que Carl Hagenbeck era tio de Heinrich Umlauff, e que o Museu Umlauff¹⁵³, de certa forma, cresceu à sombra dos negócios de Hagenbeck. O tráfico de pessoas e animais exóticos fazia parte da vocação familiar. Situados na importante cidade portuária de Hamburgo e em contexto colonial, os negócios da família desenvolveram-se a partir da habilidade de explorar os objetos e animais “estranhos” e estrangeiros que porventura chegavam nos navios.

¹⁵² Esta etnia designa-se a si mesma como Kalina, tendo sido genericamente chamados pelos colonizadores de Caraíba ou Galibi.

¹⁵³ Para mais informações sobre a história do Museu Umlauff, ler Britta Lange (2006) e Thode-Arora (1992).

O Museu Umlauff recebe a carta de registro em 1889. Mas a família vinha trabalhando no ramo de compra e venda de curiosidades desde 1868, sob o registro da empresa *J. F. G. Umlauff Naturalienhandlung*. A família Umlauff especializou-se em montar coleções e vendê-las aos museus etnográficos mais importantes da Alemanha e do mundo. O Museu Umlauff intitulou-se um *Weltmuseum* [“Museu do Mundo”], abrigando em Hamburgo uma coleção e narrativas mais próximas do popular, se comparado ao rigor científico dos museus de história natural e etnográficos da época. Desde a sua inauguração, passou a funcionar também como palco para apresentações de zoológicos humanos. É neste sentido que Lange (2006) afirma que, ao sair em turnê com a Exposição de Países e Etnologia, Heinrich Umlauff replicava a estratégia das mostras itinerantes de zoológicos humanos.

5.1 A Exposição de Países e Etnologia: apresentação dos dioramas

A Exposição de Países e Etnologia do Museu Umlauff foi inaugurada em Colônia, em 20 de maio de 1891, próximo à catedral da cidade, o Kölner Dom, que é até hoje um dos espaços de maior centralidade urbana nessa metrópole alemã. Além dos oitos dioramas de cenas exóticas e coleções etnográficas, o museu expôs um grupo de *Völkerschau* africano. Colônia não tinha, até então, um museu etnográfico; talvez por isso o Museu Umlauff tenha enxergado esta oportunidade de mercado. Lothar Pützstück (1995) cita a Exposição de Países e Etnologia como um dos eventos importantes que precedem a criação do Museu Etnográfico de Colônia, que em conjunto com outros meios de popularização da antropologia, como jornais, teria criado uma concepção difusa sobre a ciência antropológica, estimulando a vontade de conhecer lugares e povos distantes. Em Colônia, a exposição do Museu Umlauff inseriu-se em um quadro de atrações mais amplo que incluía concertos, festivais de verão, voos de balão, um panorama colonial, um bonde elétrico e a apresentação de uma baleia empalhada.

Os dioramas expostos buscavam representar cenas de diferentes partes do mundo. Mas apesar de se proporem a representar *habitat* diversos, havia um tema recorrente: a caça e o caçador. Este tema foi bastante reconstruído no desenvolvimento do diorama de *habitat* como gênero em si. Ao longo do século XIX era comum a tentativa exaustiva de reproduzir, por meio da taxidermia e dos dioramas, a reconstrução da cena de caça, que expunha o animal empalhado,

recontando contextualmente a sua captura¹⁵⁴. Na exposição do Museu Umlauff, povos ditos “selvagens” foram representados demonstrando suas habilidades de caça.

O diorama n. 1 apresentava a cena em que um explorador e caçador italiano teria sido feito prisioneiro por uma tribo no “continente negro”. Segundo o programa da exposição¹⁵⁵, a cena retrataria as dificuldades enfrentadas pelos exploradores, seja pelo clima mortal, pelos animais ou pelos “selvagens habitantes” (*ibid.*). O diorama n. 2 segue a mesma temática. Um rinoceronte invade um acampamento de um caçador momentos antes de ele sair para caçar, retratando “os perigos pelos quais passam os viajantes com a vida na África” (*ibid.*). A África é utilizada como um referente geográfico indeterminado que aponta para o fato de que o caçador pode vir a ser a caça, seja pelos animais, seja pelos habitantes.

O diorama n. 3 apresenta a caça a um tigre na Índia. A cena mostra o enlace entre homens montados em elefantes e um tigre. Segundo a descrição do programa, os riscos da caça ao tigre indiano eram tão grandes que geralmente envolvia mortes, até mesmo dos elefantes. O quarto diorama apresenta cena de uma vila da Nova-Guiné, com casa de palafita construída à beira do mar, canoa, pescaria e um porco selvagem recém-caçado, amarrado na entrada da casa. O quinto diorama retrata Botocudos do Brasil em caça a uma onça. O sexto retrata lapões e suas relações com renas. O sétimo apresenta esquimós na perigosa caça a morsas e focas. O último diorama foi o único que retirou a presença humana da cena, demonstrando a luta entre um alce e uma matilha de lobos.

5.2 Uma Família de Botocudos em Migração

Mas por que Heinrich Umlauff e Adrian Jacobsen resolveram montar um diorama de índios Botocudos? A formulação tanto científica quanto popular do que seriam os índios Botocudos foi feita ao longo de séculos, desde o início do processo de colonização, através do extermínio dos índios e dos relatos de colonos, de viajantes e de expedições científicas estrangeiras e nacionais. É justamente no século XIX, momento em que os contatos entre os Botocudos e a sociedade nacional brasileira se intensificam, que surge uma literatura mais

¹⁵⁴ Ver: KAMCKE; HUTTERER, 2015; ALOI, 2018.

¹⁵⁵ Ver *Programa da Exposição de Países e Etnologia* do Museu Umlauff [Führer durch die Ausstellung für Länder und Völkerkunde], 1891. Fonte: Arquivo do Museu Etnológico de Hamurgo, Coleção Johann Adrian Jacobsen, Pasta “Broschüre fremder Völker”, JAC 23.

descritiva e específica a tratar deste grupo (PARAÍSO, 1992). Os alemães tiveram um papel primordial nessa formulação, principalmente Maximilliam Wied-Neuwied, Johann Moritz Rugendas, Johann Baptist von Spix e Carl Friedrich von Martius.

A popularização e interesse pelos Botocudos desenvolvidos pela ciência alemã do século XIX é provavelmente a maior fonte que levou à criação do referido diorama pelo Museu Umlauff. Apesar de não se poder reconstituir suas bibliotecas, para sabermos quais livros Umlauff e Jacobsen teriam lido, há na coleção Jacobsen do Museu Etnológico de Hamburgo uma pasta com material iconográfico pertencente a Adrian Jacobsen, com ilustrações de Rugendas e Wied-Neuwied¹⁵⁶. Ademais, o próprio diorama é um documento tridimensional que realoca algumas ilustrações desses viajantes como referências iconográficas.

O diorama do Museu Umlauff instala os índios Botocudos de Wied-Neuwied nas paisagens de Rugendas. Wied-Neuwied foi um dos primeiros autores a celebrar os Botocudos e uma das características de suas ilustrações é o movimento: os Botocudos não posam para a sua pena, estão em meio a uma luta, em um ritual ou em caminhada. O próprio título do diorama, “Uma família de Botocudos em migração” [*Eine Botokuden-Familie auf der Wanderung*], é quase uma réplica de um título de uma das ilustrações de Wied-Neuwied, “Uma família de Botocudos em viagem” [*Eine Familie der Botocudos auf der Reise*].

O diorama sobrepõe paisagens, relatos textuais e ilustrações, deslocando e rearticulando em um novo meio a representação dos Botocudos (Figura 32). Um grande tronco de árvore caído no chão torna-se a passarela sobre a qual os índios se apresentam ao público. Ao fundo, uma floresta. Os troncos de árvores ancestrais deitados na selva são um elemento marcante nas paisagens de Rugendas. Nas obras “Vale da Serra do Mar”, “Mantiqueira” e “Paisagem Tropical com um rio em Minas Gerais”, o pintor atravessa árvores magistrais que cortam a paisagem da floresta em diagonal, como se convidando o olhar do espectador a deslizar sobre o tronco deitado mata adentro (Figura 33).

¹⁵⁶ Embora algumas dessas ilustrações sejam claramente de Wied-Neuwied, elas estão catalogadas, em uma lista antiga e datilografada, como pertencentes a Rugendas.

Figura 32 - Fotografia do diorama *Uma família de Botocudos em migração*, do Museu Umlauff, c. 1892. Autor: Desconhecido



Fonte: Arquivo do Museu Etnológico de Hamburgo.

Figura 33 - Pintura *Mantiqueira*, Johann Moritz Rugendas, 1835



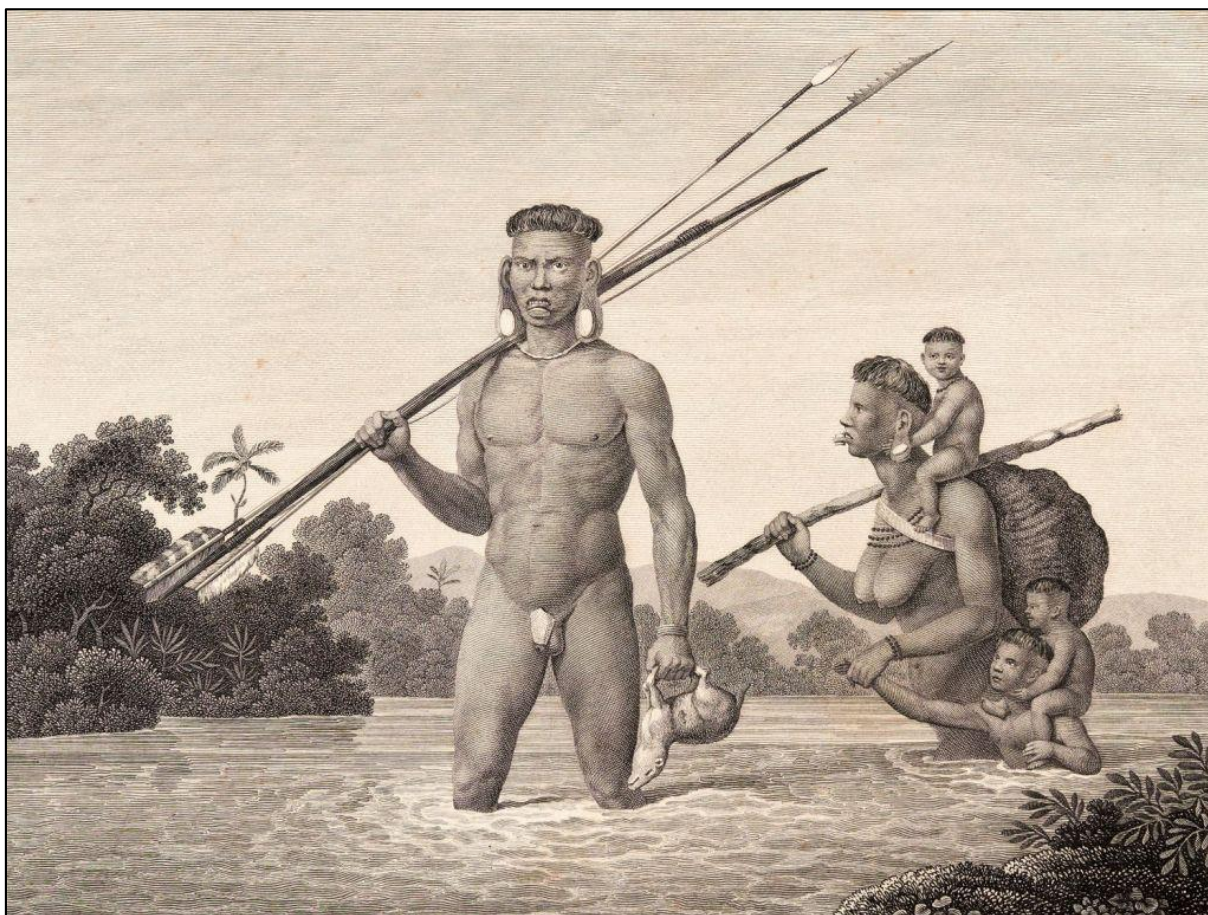
Fonte: Acervo online da Biblioteca Universitária de Augsburg.

Na figuração de Heinrich Umlauff, os índios fazem fila por um caminho no meio da mata. Ao avançar sobre o tronco de árvore caído, o índio que vem à frente prepara seu arco e flecha para acertar uma onça colocada na outra margem de um leito seco de rio. Instante suspenso: o enlace entre homem e onça. O diorama constrói o segundo que antecede o disparo da flecha. Floresta pintada em painel chapado ao fundo, com árvores verdadeiras colocadas no cenário. Sobre suas copas, araras e aves de menor porte, um macaco e um morcego. Outros animais igualmente empalhados assistem ao embate por entre a mata rasteira e plantas de porte médio. Uma cobra aproxima-se pela direita e uma tartaruga que seguia pelo leito seco do rio observa pacientemente a flecha esticar o arco. Estes são os vestígios possíveis de se observar através de uma antiga fotografia do diorama. Com o passar dos anos, quase não dá mais para ver a floresta enorme pintada em um painel de pano. As copas das árvores são quase manchas no fundo da imagem. E os detalhes só são possíveis de observar com uma ampliação da imagem. Um detalhe que não escapou ao enquadramento fotográfico é uma coluna na parte superior direita, em cuja estrutura foi preso o painel de fundo, bem como o próprio detalhe do teto em madeira.

O índio integrado à natureza e ao seu *habitat* acena para as semelhanças com os shows zoo-antropológicos¹⁵⁷, assim definidos por Carl Hagenbeck os seus zoológicos humanos. No diorama, os manequins de quatro Botocudos, dois homens, uma mulher e uma criança, são colocados em justaposição com animais empalhados. A criança carregada nas costas da mãe faz referência à ilustração “Uma família de Botocudos em viagem”, de Wied-Neuwied, em que uma mulher Botocudo atravessa um rio levando três crianças: uma menor em suas costas, ao mesmo tempo em que puxa pela mão uma criança maior que carrega outra em suas costas (Figura 34).

¹⁵⁷ Carl Hagenbeck definia os seus *Völkerschauen* ou zoológicos humanos como shows zoo-antropológicos, exatamente porque sobrepunham homens e animais exóticos. A semelhança entre a composição zoo-antropológica dos shows do tio Hagenbeck e a montagem dos dioramas do sobrinho Umlauff já havia sido notada por Lange (2006) e Thode-Arora (1989).

Figura 34 - Ilustração *Uma família de Botocudos em Viagem*, Maximilliam Wied-Neuwied, 1820



Fonte: WIED-NEUWIED, 1942.

Umlauff faz referência também à ilustração “Caça a onça”, de Rugendas (Figura 35). Mas se nesta ilustração há um enquadramento fechado que aproxima os índios de uma onça que fuge, carregando em seu dorso uma flecha que lhe acertara, na cena construída por Umlauff apresenta-se um panorama mais amplo: a floresta em aberto. Homem e onça trocam olhares de ameaça. Mas são os corpos dos Botocudos que tomam o centro da cena. Seminus, cobertos por uma pequena tanga. O fato de estarem de perfil ressalta o botoque. O matiz sépia da fotografia do diorama revela uma grande variação de tonalidade, marca de que este era um cenário colorido. Os corpos dos índios em primeiro plano, provavelmente tinham uma cor cobre, pois era assim muitas vezes descrito o tom de suas peles pelos viajantes. Penas coloridas nos cocares e nos adereços corporais. Aves coloridas ao fundo e variações de verde na relva, na mata e nas árvores. Assim foi descrito em um relato de jornal o diorama de Botocudos, quando da exposição do Museu Umlauff em Berlim:

Em meio à floresta brasileira, com suas gigantescas árvores, animadas por incontáveis papagaios multicoloridos, oferece-se uma vista magnífica [...]. Uma família de Botocudos está em questão, diante deles um tronco desenraizado pelas intempéries desenha a única ponte. Então percebem, para o seu horror, um jaguar que da outra margem defende a passagem. Imediatamente, o chefe masculino da família pega em armas e dispõe o arco contra a fera¹⁵⁸.

Figura 35 - Aquarela *Caça ao tigre*, Johann Moritz Rugendas, 1935



Fonte: Acervo online da Biblioteca Digital Curt Nimuendaju.

O programa da exposição afirma que os até então pouco conhecidos Botocudos viveriam uma incerta e contínua peregrinação em meio às densas florestas brasileiras. Seriam cerca de 4 mil “cabeças” em gradual extermínio. Os relatos de sua “ferocidade e selvageria” teriam sido “muitas vezes exagerados, em parte para justificar a maneira abominável como a guerra de

¹⁵⁸ “Mitten in den brasilianischen Urwald mit seinen Baumriesen, die, von zahllosen buntfarbigen Papageienscharen belebt, einen herrlichen Anblick bieten [...]. Eine Botokudenfamilie ist im Begriff, über welchen ein von Unwettern entwurzelter Baumstamm die einzige Brücke bildet. Da bemerkt sie zu ihrem Schrecken, daß ein Jaguar am anderen Ufer ihr den Uebergang wehrt. Sogleich greift das männliche Oberhaupt der Familie zu den Waffen und legt den Bogen auf das grimmige Raubthier an”. Fonte: jornal *Berliner Illustrierte Zeitung*, de 27 de junho de 1892.

extermínio dos brasileiros foi travada contra eles, mesmo que seja um fato que eram antropófagos¹⁵⁹”. Estas “crianças da natureza” [*Naturkinder*] teriam poucos utensílios e vestiriam roupas leves. O programa descreve as “coloridas penas de papagaios”, utilizadas como adorno, bem como as armas: o arco, a flecha e a lança. A narrativa do museu enfatiza em sua descrição a própria floresta e os animais.

Os animais das florestas, especialmente as espécies inferiores, bem como os frutos das árvores, fornecem-lhes [aos Botocudos] os meios de subsistência suficientes. Os animais mais conhecidos que povoam as densas florestas brasileiras são as queixadas, que vemos na cena representada como uma presa do jaguar, as cutias ou lebres de ouro, e das aves o numeroso exército de papagaios coloridos. Mais raros são as capivaras, os macacos uivantes que vivem no topo das árvores e seu pior inimigo, a cobra gigante¹⁶⁰.

A figuração dos Botocudos é feita através de uma reconstrução contextual que enfatiza o *habitat* e a integração dos índios à floresta e suas relações com os animais, como “filhos da natureza” que seriam.

5.3 Estratégias para a construção de uma representação realista

A intertextualidade entre o diorama montado por Umlauff e os relatos de viajantes e suas ilustrações foi uma estratégia para criar uma representação dotada de realismo e autenticidade. Mais do que isso, estas foram as próprias fontes utilizadas para a construção da cena. A questão do realismo foi sempre cara aos dioramas e às técnicas de taxidermia. E ao montar o diorama, Umlauff transpõe as técnicas e a legitimidade bidimensionais já alcançadas na pintura e ilustração, levando-as para os dioramas, formulando uma nova justaposição. Como afirma Giovanni Aloï (2018), os dioramas seriam simultaneamente estruturas tridimensionais e imagens bidimensionais.

¹⁵⁹ “Die Berichte über ihre Grausamkeit und Wildheit sind vielfach übertrieben worden, zum Theil nur um die abscheuliche Art zu rechtfertigen, in welcher der Vernichtungskrieg der Brasilianer gegen sie geführt wurde, wenn schon die Thatsache feststeht, dass sie früher Antropophagen waren”. Fonte: *Programa da Exposição de Países e Etnologia* do Museu Umlauff [Führer durch die Ausstellung für Länder und Völkerkunde], 1891.

¹⁶⁰ “Die Thieren des Waldes, vor Allem die niederen Arten, sowie die Früchte der Bäume gewähren ihnen ausreichenden Lebensunterhalt. Die bekanntesten Thiere, welche die dichten brasilianischen Wälder bevölkern, sind das Pekkari, welches wir auf der dargestellten Scene als eine Beute des Jaguars erblicken, die Agutis oder Goldhasen und von den Vögeln das zahlreiche Heer der buntfarbigen Papageien. Seltener schon sind das Wasserschwein, die in den Baumgipfeln hausenden Brüllaffen, sowie dem schlimmste Feind der letzteren, die gewaltige Riesenschlange zu finden” (*ibid.*).

Na Exposição de Países e Etnologia do Museu Umlauff, o espectador podia desfrutar de uma nova forma de representação realista, que a pintura e a ilustração não podiam alcançar: a ilusão de estar presente na cena, a experiência corporal, o deslocamento no tempo e no espaço. Atualmente, o que resta materialmente deste diorama é sua bidimensionalidade: uma fotografia.

O programa da exposição afirma que a poucas pessoas seriam dadas as maravilhas da natureza que se oferecem ao olhar deleitado do viajante, conhecidas através de sua própria contemplação.

As imagens e cenas, sejam as que se passam sob o sol do equador ou na zona glacial do eterno inverno polar, são, em geral, por uma parte conhecidas através de prolixas descrições de viagens que não alcançam a essência da natureza, e por outra parte conhecidas pelas ilustrações medíocres, nas quais a imaginação do leitor finalmente desempenha o papel principal. A presente exposição é organizada a fim de oferecer a todos a possibilidade de criar por si mesmos uma imagem real e viva dos animais e da vida humana destas distantes regiões¹⁶¹.

O museu apela para a imaginação do espectador e para a possibilidade de que ele viva a sua própria experiência. Na proposta de Umlauff, seus dioramas, apesar de decalcados nos relatos de viagens, fotografias e ilustrações, iriam além deles, oferecendo uma experiência *sui generis*, na qual o visitante poderia “criar por si mesmo uma imagem real”.

As figuras são parcialmente esculpidas a partir de moldes naturais e rigorosamente modeladas a partir da vida dos primeiros artistas. As roupas e os armamentos, e todos os outros acessórios, são, sem exceção, originais. Os animais são igualmente empalhados estritamente de acordo com a natureza e observação de sua vida local. Finalmente, as decorações e cenários são projetados e executados a partir de fotografias¹⁶².

Ilustrações de livros de viagens foram utilizadas como fonte de ao menos mais dois dioramas da exposição, além do já mencionado diorama de Botocudos. Segundo Lange (2006), os dioramas “Cena da Expedição Casati” e “Acidente com Rinoceronte em um acampamento na África” teriam sido decalcados a partir de ilustrações de um livro de Henry Morton Stanley.

¹⁶¹ “Die Bilder und Scenen, wie sie sich unter der Sonnenglut des Aequators oder in der eisstarrenden Zone des ewigen Polarwinters abspielen, sind im Grossen und Ganzen nur theils durch langathmige und doch nicht das Wesen der Natur erfassende Reisebeschreibungen, theils durch mehr oder minder gute Illustrationen bekannt, bei denen die Phantasie des Lesers schliesslich den Haupttheil zu thun hat. Um nun einem Jeden die Möglichkeit zu bieten, sich ein wirklich naturgetreues und lebenswahres plastisches Bild von dem Thier - und Menschenleben jener ferner Zonen machen zu können, ist die gegenwärtige Ausstellung arrangirt” (*ibid.*).

¹⁶² “Die Figuren sind theils nach Naturabgüssen, theils streng nach dem Leben von den ersten Künstlern modelliert, die Bekleidung und Bewaffnung derselben sowie sämmtliches sonstiges Zubehör sind ohne Ausnahme Originalsachen, die Thiere sind gleichfalls streng nach der Natur und in einer dem Leben abgelauchten Stellung präpariert, endlich die Decorationen und Hintergründe sind nach Aufnahmen an Ort und Stelle entworfen und ausgeführt” (*ibid.*).

Em suas discussões sobre autêntico [*echt*] e efeito de real [*lebensecht*], Britta Lange analisa os mecanismos utilizados para legitimar as obras construídas pelo Museu Umlauff. Na ausência do original, os seus traços deslocados a partir de outras mídias deveriam servir. À fotografia era dada a preferência hierárquica, funcionando discursivamente como o original, enquanto os moldes de gesso poderiam ser compreendidos como índices, por guardarem os traços do corpo original. Desta maneira, a autora afirma que os dioramas e figuras de cera apontavam tanto para a iconicidade, qualidade de semelhança, quanto para a indicialidade, ligação física com a fonte ou com o original.

Um repórter descreve com admiração o diorama de caça ao tigre na Índia, perguntando-se: “Quantas vezes nossa imaginação juvenil ocupou-se com essa maravilhosa imagem de conto de fadas. Mais vezes ainda, na idade adulta, lemos ansiosamente os relatos da Índia. Quantas vezes não alimentamos durante a leitura a vontade: ‘Ah, se você pudesse apenas uma vez viver tal caçada’”. Segundo o autor, este desejo que sempre pareceu inalcançável estaria agora, “se não em sua totalidade”, ao menos “o mais próximo possível de realizar-se através da Exposição Umlauff de Países e Etnologia. A série de seus admiráveis grupos de esculturas da vida tropical, de fato acompanha gigantes quadros [...] que colocam diante dos olhos do espectador uma arrebatadora fidelidade à natureza”¹⁶³.

5.4 Berlim: a Apresentação de Índios Kalina ou Galibi da Guiana

A Exposição de Países e Etnologia do Museu Umlauff foi inaugurada em Berlim na última semana de junho de 1892, em pleno verão berlinense. Os dioramas e as coleções do museu foram montados no espaço da cervejaria *Berliner Unionsbrauerei*, no famoso bairro de entretenimentos do Hasenheide. Além do espaço fechado da cervejaria, havia também um *Biergarten*, que são cervejarias ao ar livre integradas a jardins, tipicamente alemãs e bastante frequentadas no verão.

¹⁶³ “Wie oft hat sich unsere jugendliche Phantasie mit diesem märchenhaften Bilde beschäftigt; wie noch öfter haben wir im Mannesalter mit Eifer Berichte aus Indien gelesen, [...] wie oft haben wir beim Lesen den Wunsch gehegt, „ach, könntest Du doch einmal eine solche Jagd miterleben,“ — ein frommer Wunsch, der uns dann immer unerfüllbar erschien. Jetzt ist dieser Wunsch aber, wenn auch nicht in seinem ganze Umfänge, so doch möglichst annähernd der Erfüllung nahe gerückt durch die Umlaufs'sche Ausstellung für Länder- und Völkerkunde. Der Reihe ihrer vielbewunderten plastischen Gruppen ans dem Tropenleben ist nämlich ein neues Riesentableau hinzu gefügt, welches dem Beschauer eine Tigerjagd in den Dschungeln in überwältigender Naturtreue vor Augen führt”. Fonte: *Berliner Volkszeitung*, de 27 de julho de 1892.

Ao receber um convite para visitar a exposição, um repórter teria se perguntado “O que poderia vir de bom do Hasenheide?¹⁶⁴”, mas a junção dos nomes Umlauff e Jacobsen, mundialmente conhecidos, teria-o feito ir pagar uma visita. A visão do espaço completamente iluminado por luz elétrica e de sua sequência de dioramas o teriam surpreendido como poucas vezes antes: “[...] com escultores e pintores, o etnógrafo, o zoólogo e o botânico criaram cenas que parecem ter sido tiradas diretamente da vida¹⁶⁵”.

Além dos dioramas e objetos, foram expostos 24 quatro indígenas da Guiana, anunciados como Caraíbas. Uma pequena aldeia foi construída para contextualizar as apresentações de seus cantos, danças e costumes. Homens, mulheres e crianças formavam a trupe que se apresentava em cinco sessões diariamente. A apresentação do *Völkerschau* ou zoológico humano permitia ao público vivenciar, em um novo meio e linguagem, a noção de realismo, experienciado através dos grupos-vivos e *habitat* de diorama.

Genericamente descritos como Caraíbas para o público alemão, o grupo de 24 pessoas era composto por indígenas das etnias Wajãpi, Uaiana, Galibi e Aruaque¹⁶⁶. A sua presença em Berlim despertou interesse da Sociedade Berlinense de Antropologia, Etnologia e Pré-História [*Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte* — BGAEU]. É através das comparações entre as fotos feitas pelos membros desta sociedade científica e as fotos de Roland Bonaparte sobre Caraíbas em Paris naquele mesmo ano, que se confirma tratar-se do mesmo grupo.

Acompanhado de diversos pesquisadores da Sociedade Berlinense de Antropologia, Etnologia e Pré-História, Rudolf Virchow, um dos fundadores da antropologia física alemã examinou a exposição do Museu Umlauff em uma longa visita, no sábado, 2 de julho, na semana seguinte à sua inauguração. Após a análise das coleções e dos dioramas, foram feitas fotografias e medições corporais dos índios. Os jornais locais fizeram saber que:

O professor Virchow prestou os mais altos elogios aos grupos de escultura e imagens da vida de povos estrangeiros, e depois de ter inspecionado todos os tesouros etnográficos disponíveis, tratou em detalhes com a trupe de índios da Guiana, que recentemente apareceu aqui. O acadêmico realizou medições do crânio e do corpo em vários exemplares deste grupo, tirou instantâneos fotográficos de um dos cavalheiros

¹⁶⁴ “Was konnte wohl Gutes aus de Hasenheide [...] kommen?!”. Fonte: Berliner Illustrierte Zeitung, de 27 de junho de 1892.

¹⁶⁵ “[...] mit Bildhauern und Malern haben der Ethnograph, der Zoologe und der Botaniker Szenen geschaffen, die unmittelbar dem Leben abgelauscht zu sein scheinen”. Fonte: Berliner Illustrierte Zeitung, de 27 de junho de 1892.

¹⁶⁶ Estas seriam as denominações dos grupos étnicos, de acordo com o Programa da Exibição “Les Caraïbes”, escrito por Henri Coudreau em 1892. Fonte: Arquivo do Museu Etnológico de Hamurgo, Coleção Johan Adrian Jacobsen, Pasta “Broschüre fremder Völker”, JAC 23.

que os acompanhavam e concluiu que esse grupo era um dos mais interessantes que já pisou no solo de Berlim. Eles, os índios, devem ser descritos como os genuínos representantes dos “peles vermelhas” sul-americanos¹⁶⁷.

A maneira elogiosa com que a matéria do jornal *Volkszeitung* relata a visita da Sociedade Berlinense de Antropologia à exposição poderia indicar ser esta apenas uma reportagem comprada pelo Museu Umlauff para publicizar sua exposição. Porém, um outro documento reafirma que, de fato, Virchow teria achado a ocasião proveitosa. No relatório administrativo do ano de 1892 da Sociedade Berlinense de Antropologia, Rudolf Virchow cita a referida exposição. Segundo o antropólogo, tanto as comemorações ao descobrimento da América quanto o progresso dos meios de transporte teriam feito aumentar a quantidade de Congressos Internacionais, mas lamenta Virchow que nem todos teriam valor científico. Uma excessão entre as chamadas “exposições etnológicas” vistas em Berlim naquele ano seria justamente a do Museu Umlauff.

Eu devo ainda mencionar que o crescimento dos meios de transporte nos trouxe um grande número de pessoas esquisitas. As assim chamadas exposições etnológicas foram com certeza de valor bastante duvidoso. Uma gangue de negros, que se diziam Schuli, não conseguiu o reconhecimento de nossos peritos. A única sociedade confiável, e de fato interessante, nos foi trazida pelo Sr. Umlauf. Consistia de negros da Guiana, homens, mulheres e crianças, entre os quais encontravam-se bons tipos e cuja exposição etnográfica era bastante extensa¹⁶⁸ (VIRCHOW, 1892, p. 528).

O reconhecimento de Virchow e da Sociedade Berlinense de Antropologia, Etnologia e Pré-História atestava as pretensões científicas da Exposição de Países e Etnologia, que como descrito em seu programa, ofereceria “uma clara imagem do grau civilizatório e das

¹⁶⁷ “Professor Virchow spendete den plastischen Gruppen und Bildern ans dem Leben fremder Völkerschaften höchstes Lob und beschäftigte sich schließlich, nachdem alle hier vorhandenen ethnographischen Schätze gründlich besichtigt worden, eingehend mit der hier seit Kurzem auftretenden Guyana-Indianer-Truppe. An verschiedenen Exemplaren dieser Truppe nahm der Gelehrte Schädel, und Körpermessungen vor, ließ auch von einem der begleitenden Herren photographische Momentaufnahmen machen und bemerkte zum Schluss, daß diese Truppe eine der interessantesten sei, die bisher Berlins Boden betreten. Sie, die Indianer, seien als die unverfälschten Repräsentanten der südamerikanischen „Rothäute“ zu bezeichnen”. Fonte: *Volkszeitung*, de 5 de julho de 1892.

¹⁶⁸ “Ich hätte noch zu erwähnen, dass der steigende Verkehr uns eine grössere Zahl merkwürdiger Menschen zugeführt hat. Die sogenannten ethnologischen Ausstellungen waren freilich von sehr zweifelhaftem Werthe. Eine Bande von Schwarzen, die sich Schule nannten, konnte sich keine Anerkennung Seitens unserer Sachverständigen erwerben. Die einzige, zuverlässige und in Wirklichkeit interessante Gesellschaft, die, welche, uns durch Hrn. Umlauf zugeführt wurde, bestand aus Schwarzen von Guyana, Männern, Weibern und Kindern, unter denen sich gute Typen befanden und deren ethnographische Ausstellung recht ausgiebig war”. Ver: Relatório para o ano de 1892. VIRCHOW, Rudolf. Verwaltungsbericht für das Jahr 1892. In: *Zeitschrift für Ethnologie: Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte*. v. 24, 1892.

circunstâncias de vida das raças retratadas¹⁶⁹”, sendo considerada como “um meio para a educação, instrução e ampliação de visões¹⁷⁰”.

Desde a fundação da Sociedade Berlinense de Antropologia em 1869 por Rudolf Virchow e Wilhelm Koner, há o interesse da instituição de aliar a fotografia a estudos científicos (JUNKER, 2015). A fotografia foi tomada como uma forma de documentação das marcas corporais, uma ferramenta aliada ao estudo antropométrico. O corpo era compreendido principalmente em seu sentido biológico e o conceito de “tipo” era utilizado como uma característica biológica e racial capaz de distinguir um certo grupo. A noção de “tipo” no retrato fotográfico foi utilizada exaustivamente como uma forma de construir uma distinção entre fotografias científicas e artísticas — estas últimas criticadas por membros da BGAEU como inúteis para as finalidades e comparações antropológicas (EDWARDS, 1990; THEYE, 1998). Nas palavras de Virchow, alguns dos “negros da Guiana” constituiriam “bons tipos”, afirmando desta maneira a autenticidade da exibição do Museu Umlauff.

Durante a visita da Sociedade Berlinense de Antropologia à Exposição de Países e Etnologia, dois membros desta sociedade fizeram registros fotográficos dos indígenas, Max Bartels e o ilustre Felix von Luschan, ambos médicos e antropólogos. No dia anterior à visita, Luschan escreve avisando a Jacobsen que, “como combinado”, ele iria “amanhã fotografar alguns de seus índios”. É interessante notar que antes de escrever “fotografar”, Luschan havia escrito “medir”, que aparece riscado e substituído na carta. Ele requisita ainda que Jacobsen o enviasse com antecedência “as fotografias feitas pelo Príncipe Bonaparte [...]. O cavalheiro que está aqui com as pessoas (francês, esqueci o nome dele) é dono da série. Talvez você pudesse ter a bondade de pedir-lhe amanhã mesmo em meu nome. Traga cedo¹⁷¹”. O Bonaparte em questão é Roland Bonaparte, que havia feito fotografias antropométricas desta trupe de índios da Guiana no mesmo ano em Paris, e o cavalheiro que os acompanhava era François-Joseph Laveau, o explorador e empresário. Luschan argumenta em sua carta que, ao conseguir as fotos dos franceses, gostaria de “economizar” alguns registros.

¹⁶⁹ “[...] ein klares Bild von dem Kulturgrade und den ganzen Lebensumständen der betr. Rasse machen lässt”. Ver: Programa da Exposição de Países e Etnologia do Museu Umlauff, Führer durch die Ausstellung für Länder und Völkerkunde - 1891. Arquivo do Museu Etnológico de Hamurgo, Coleção Johann Adrian Jacobsen, Pasta “Broschüre fremder Völker”, JAC 23.

¹⁷⁰ “[...] Mittel zur Bildung, Belehrung und zur Erweiterung unserer Anschauungen” (*ibid.*).

¹⁷¹ “Ich werde also, wie verabredet morgen, Sonnabend, um 10 Uhr V. M. kommen, um einige von Ihren Indianern zu ~~messen~~ photographieren. Es wäre mir aber sehr lieb, wenn ich vorher noch, oder und im Laufe der Vormittags die von Prinz Bonaparte gemachten Photographien sehen könnte um vielleicht manche Aufnahme sparen zu können. Der Herr der mit den Leuten hier ist (Franzose, ich habe seinen Namen vergessen) besitzt die Serie; vielleicht könnten Sie die Güte haben, ihn in meinem Namen zu bitten, dieselbe morgen Früh mitzubringen”. Ver carta de Felix von Luschan, de 1º de julho de 1892. Fonte: Arquivo do Museu Etnológico de Hamburgo. Coleção JohannAdrian Jacobsen. Pasta JAC 17.22.

Enquanto Bartels obteve sucesso em suas fotografias, Luschan não se encontrava satisfeito e escreveu insistentemente à Jacobsen, para que fosse marcada uma nova sessão fotográfica, pois suas fotografias teriam saído borradas. Quatro dias após a visita da Sociedade de Antropologia, escreve Luschan:

Infelizmente, muitas das fotografias estão tremidas e eu gostaria de fotografar mais uma vez algumas das pessoas com todos os tipos de medidas de precaução. Por essa razão, eu ficaria muito grato se me permitisse tirar fotografias novamente no sábado de manhã; Eu também poderia ir na segunda-feira, se isso fosse mais adequado para você. Eu ficaria muito satisfeito, se você bondosamente me dissesse o que seria de melhor para levar às pessoas, para colocá-las em bom humor¹⁷².

Max Bartels provavelmente também recebeu de Jacobsen uma cópia da série fotográfica de Roland Bonaparte, como se depreende de uma carta¹⁷³ agradecendo a Jacobsen e Umlauff pelo envio de um Passepartout. Os índios Caraíbas e suas fotografias parecem ter movido Berlim e Paris naquele ano. Como argumenta Gérard Collomb (1992), em Paris, a afluência de fotógrafos era tão grande que os índios se tornaram impacientes, de tal maneira que passou a ser impossível fotografá-los. Como demonstram as cartas de Luschan a Jacobsen, os indígenas também não se encontravam muito dispostos a serem fotografados em Berlim.

Na coleção *online* do Museu Etnológico de Berlim estão cadastradas oito fotografias de índios de Guiana, catalogadas como de autoria de Max Bartels e realizadas em Berlim no ano de 1892. Apesar da catalogação, duas das fotografias foram feitas por Felix von Luschan, pois há uma discreta assinatura no canto direito do documento: “v. L. phot.”, uma provável abreviatura para “fotografado por von Luschan” (Figura 36). A qualidade da iluminação é muito baixa e destoa dos outros documentos cadastrados como sendo de Max Bartels. Um homem de cerca de 20 anos foi retratado de frente e de perfil, sentado sobre uma cadeira de madeira, e ao fundo, um painel branco. Busto nu, coberto apenas por colares. Em sua mão ele carrega um objeto de madeira. Em seu peito direito há uma cicatriz e seu olhar fita a câmera. Embaixo do documento encontra-se escrito: “Caribe, da Guiana Francesa. Berlim 1892”.

¹⁷² “Von den photogr. Aufnahmen sind leider so viele verwackelt, dass ich gerne noch einmal einige Leute photographiren möchte und zwar mit allen möglichen Vorsichtsmaassregeln. Ich wäre Ihnen deshalb sehr dankbar, wenn Sie mir ermöglichen würden, am Sonnabend Vormitag wieder photographiren zu dürfen; ich würde auch am Montag kommen können, wenn Ihnen das mehr passen würde. Auch wäre ich Ihnen verbunden, wenn Sie mir gütigst schreiben wollten, was ich wohl am besten den Leuten mitbringen könnte, um sie in gute Stimmung zu versetzen”. Ver carta de Felix von Luschan, de 5 de julho de 1892. Fonte: Arquivo do Museu Etnológico de Hamburgo. Coleção Johann Adrian Jacobsen. Pasta JAC 17.22.

¹⁷³ Ver Carta de Max Bartels, de 9 de junho de 1892. Fonte: Arquivo do Museu Etnológico de Hamburgo. Coleção Johann Adrian Jacobsen. Pasta JAC 17.22.

Figura 36 - Fotografia de indígena da Guiana, 1892. Autor atribuído pelo catálogo do Museu Etnológico de Berlim: Max Bartels. Ver marcação na parte inferior direita da imagem, que indica Luschan como provável autor



Fonte: Museu Etnológico de Berlim, n. VIII E Nls 17.

Os membros da Sociedade Berlinense de Antropologia seguiam o método de fotografia antropométrica desenvolvido por Gustav Fritsch, que postulava que deveriam ser feitas fotografias de perfil e frente, seguindo sempre a mesma distância entre câmera e sujeitos (KRAUTWURST, 2002; THEYE, 1998), modelo adotado tanto por Luschan quanto por Bartels. O n. 24 da *Revista da BGAEU* no ano de 1892 relata que “O Sr. Bartels apresenta uma coleção fotográfica feita por ele com a gentil permissão do Sr. Umlauff em sua Exposição de Países e Etnologia, organizada no Hasenhaide¹⁷⁴”. A coleção fotográfica seria de “objetos etnográficos da Nova Caledônia” e de “registros de índios da Guiana feitos em vida”. As fotografias de Bartels apresentam cinco sujeitos da trupe de Caraíbas. São duas mulheres de seios fartamente expostos, um homem e dois meninos. Todos, exceto o homem, estão de busto de fora. É possível que Max Bartels tenha tentado seguir o modelo recomendado pela BGAEU,

¹⁷⁴ “Hr. Bartels legt eine Sammlung photographischer Aufnahmen vor, welche er mit freundlicher Erlaubniss des Hrn. Umlauff in dessen in der Hasenhaide veranstalteten Ausstellung für Länder - und Völjerkunde gemacht hat. Dieselben sind theils nach ethnographischen Gegenständen der Neu-Caledonier und der Golden gefertigt, theils sind es Aufnahmen der Guyana-Indianer nach dem Leben”. In: *Zeitschrift für Ethnologie: Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte*, v. 24, 1892.

tirando uma foto de perfil e uma frontal, mas algumas delas tenham queimado ou tremido, pois nenhum de seus sujeitos fotografados dispõe o par frente e perfil de busto, seguindo a mesma distância, tal como na Figura 36, atribuída por mim a Felix von Luschan.

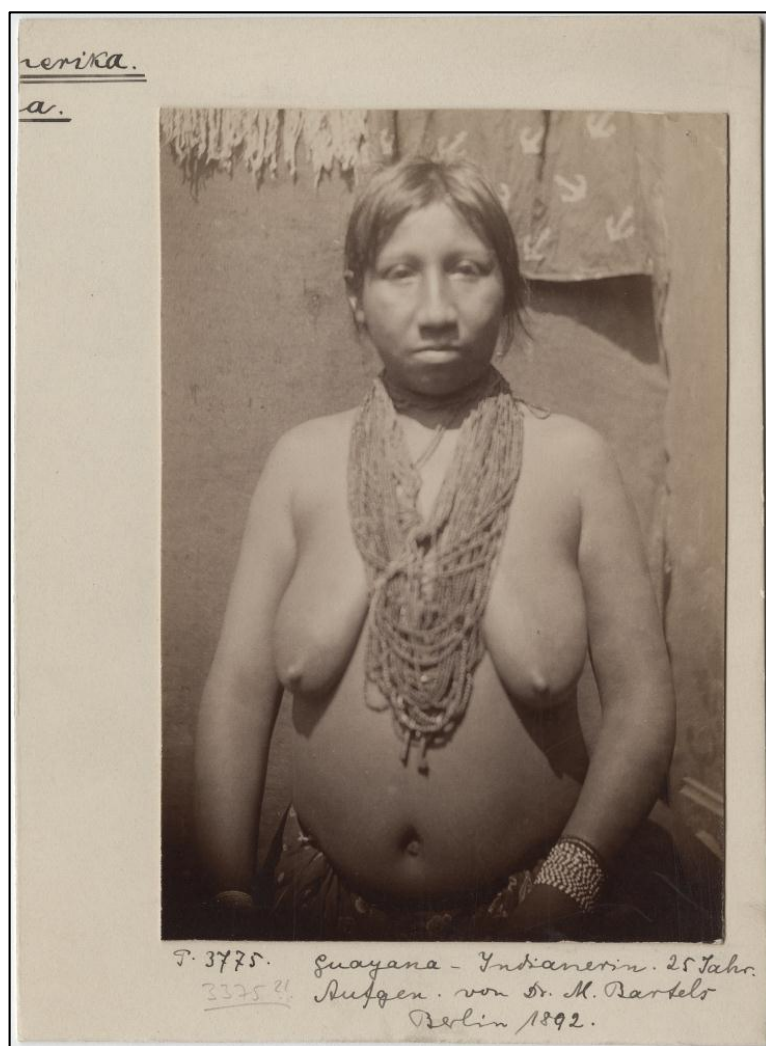
Uma das mulheres fotografadas por Bartels tem um visível problema no olho direito, enfatizado pela legenda: “Índia da Guiana, 19 anos. Estafiloma no olho direito. Berlim 1892. Fotografado por M. Bartels”. O canto superior da fotografia está cortado, mas se pode ler: “América do Sul, Guiana” (Figura 37).

Figura 37 - Fotografia de mulher indígena da Guiana, 19 anos, com estafiloma no olho direito, 1892. Autor: Max Bartels



Fonte: Museu Etnológico de Berlim, n. VIII E Nls 19.

Figura 38 - Fotografia de mulher indígena da Guiana, 25 anos, com estafiloma no olho direito, 1892. Autor: Max Bartels



Fonte: Museu Etnológico de Berlim, n.VIII E Nls 23.

A mesma mulher aparece em outra fotografia de frente, em pé, com legenda semelhante (Figura 39). O fundo utilizado tem uma marcação, que poderia a princípio evocar as régua antropométricas, mas que provavelmente era apenas o fundo de uma das telas dos dioramas do Museu Umlauff. A índia posa de seio à mostra, adornado com colares e saia de pano. Provavelmente estas duas fotografias foram feitas em momentos diferentes. Na Figura 39 ela usa pulseiras brancas nos punhos e seu cabelo está trançado. Talvez até o seu humor esteja diferente, pois na fotografia de perfil (Figura 37) ela tem o olhar baixo e perdido, enquanto que na pose de pé ela encara a câmera. A fotografia de perfil destaca seus seios e o uso de um adereço de alargamento no queixo.

Figura 39 - Fotografia mulher com estafiloma, em pé. Autor:
Max Bartels



Fonte: Museu Etnológico de Berlim, n. VIII E Nls 24.

Uma segunda mulher aparece quase fora de foco e também de seios à mostra (Figura 38). O fundo escolhido pelo fotógrafo é uma parede, em cuja parte superior vê-se um pedaço de tecido com motivos de âncoras e um pedaço de palha. Este mesmo tecido foi utilizado para fazer saias para alguns membros da trupe. Como todas as fotos foram feitas no Hasenheide, é possível que fosse um fundo de alguma instalação do museu ou até mesmo as cabanas da vila construída para a apresentação do zoológico humano. A legenda da fotografia afirma: “Índia da Guiana. 25 anos. Fotografada pelo Dr. M. Bartels. Berlim 1892”. A parte esquerda superior da imagem completa a frase que foi cortada na Figura 37, demonstrando que na organização do álbum de Max Bartels, as duas fotografias em plano médio, que enquadram o dorso das duas mulheres foram colocadas lado a lado, compondo desta forma uma foto de perfil e uma de frente, mesmo que de diferentes pessoas.

O mesmo artifício foi utilizado no caso das imagens de um dos meninos e um homem da trupe. Esta deve ter sido a estratégia de Bartels para seguir o modelo de Gustav Fritsch, na circunstância em que ou o retrato de perfil ou o frontal queimaram (Figura 40). O homem fita a câmera de braços cruzados, vestindo uma camisa de ceroula puída. A legenda escrita à mão descreve: “Índio da Guiana. 45 anos. Pajé. Fotografado pelo Dr. M. Bartels. Berlim 1892”. O retrato do pajé destoa dos outros, tanto por sua vestimenta quanto por sua pose. Edwards (1990) nota que algumas fotografias do arquivo da Sociedade Berlinense de Antropologia seguiam o padrão de retrato frontal e perfil em plano médio, utilizando muitas vezes a pose de um braço dobrado sobre o cotovelo e o outro ao longo do abdômen, ou a pose com os dois braços cruzados sobre o abdômen, tal como na Figura 40, imagem da esquerda. Para compor o estudo fotográfico frente e perfil, Bartels colocou à direita desta imagem um retrato de perfil de um menino que, segundo a legenda, tinha à época 8 anos, vestido com uma pequena tanga de tecido e adornado com colares.

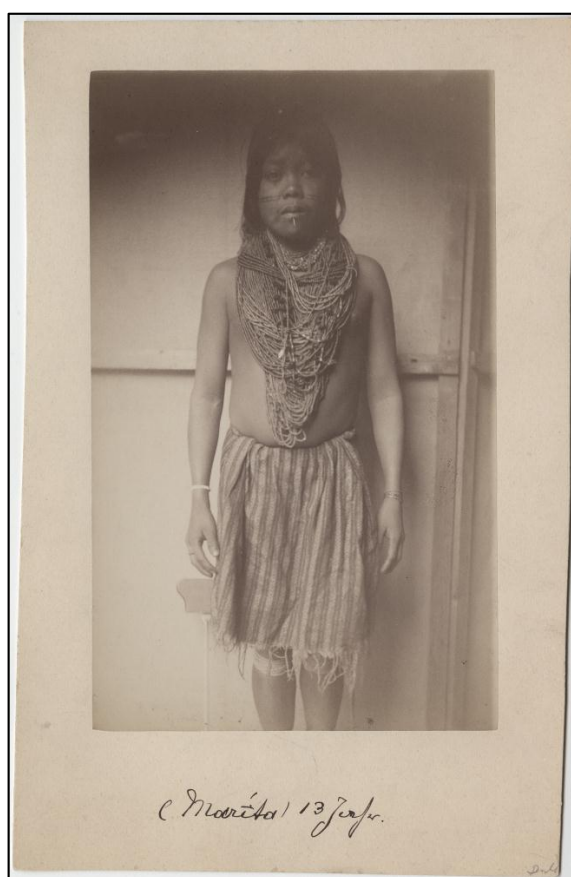
Um outro menino de 13 anos é retratado em pé sobre uma cadeira, utilizando o fundo de um painel de diorama. Vestindo uma espécie de saia de pano, colares, um alargamento no queixo e pintura no rosto, o menino olha para a câmera. Mas a iluminação escurece seu rosto (Figura 41). A legenda difere das outras, apresentando apenas: “(Maríta) 13 anos”.

Figura 40 - Fotografia frontal, índio da Guiana, xamã de 45 anos, e perfil de menino de 8 anos de idade. Autor: Max Bartels



Fonte: Museu Etnológico de Berlim, n. VIII E Nls 25.

Figura 41 - Fotografia de indígena da Guiana, em pé sobre a cadeira, Marita, 13 anos Autor: Max Bartels



Fonte: Museu Etnológico de Berlim, n. VIII E Nls 433.

Dos 24 indígenas expostos em Berlim, existe hoje o registro fotográfico de apenas 6 deles. Considerando o longo tempo de exposição que a tecnologia da época requeria e o insucesso das fotografias de Luschan, é possível que outros sujeitos tenham sido escolhidos como “tipos” para figurar nos retratos. De qualquer maneira, o conceito de “tipo” utilizado por Virchow pressupunha exatamente a escolha de alguns corpos que deteriam as características biológicas típicas de uma raça, sendo prática comum da BGAEU que nem todos sujeitos de um grupo fossem assim fotografados.

Max Bartels foi aluno e seguidor de Virchow. A maioria de seus estudos desenvolveu-se a partir das teorias do mestre, tais como seu interesse recorrente por sujeitos expostos em *shows* de aberrações. Em 1884, publicou “Sobre os homens macacos e as pessoas barbadas” [*Über den Affenmenschen und den Bärenmenschen*]; em 1891, “Uma mulher barbada” [*Eine bärtige Dame*]; em 1892, “Anormalidades em alguns humanos” [*Abnormitäten bei einigen Menschen*]; e em 1899, publicou “Uma nova pintura em óleo encontrada de uma mulher barbada” [*Ein neu aufgefundenes Oelgemälde einer bärtigen Dame*]. Estes artigos escritos por Max Bartels foram apresentados na Sociedade Berlinense de Antropologia (BGAEU) e tinham como principal objetivo refutar a ideia popularmente propagada por muitos dos *freak shows* da época, de que pessoas com crescimento anormal de pelos no corpo, microcefalia e cauda residual seriam o *link* perdido. Tanto Bartels quanto Virchow argumentavam tratar-se de patologias, anomalias que fugiam à norma e que, portanto, não poderiam ser compreendidos como “tipos”. Como afirma Andrew Zimmerman (2001), o paradoxal interesse dos antropólogos alemães da época pelos *freak shows* era justamente para declarar a sua falta de interesse. Marcar estes casos como anomalias fazia parte de um processo que, em oposição, legitimava os sujeitos de zoológicos humanos como típicos. Assim, Zimmermann afirma que os *performers* de *shows* etnográficos e *freak shows*, apesar de muitas vezes expostos nos mesmos espaços, desempenharam papéis complementares na elaboração da teoria antropológica.

Na época em que fotografou os índios na exposição do Museu Umlauff, Max Bartels dedicava-se principalmente à escrita de um livro sobre a medicina dos “povos da natureza”, que foi publicado no ano seguinte, 1893, sob o título *A medicina dos povos da natureza: Relatório etnográfico sobre a pré-história da medicina* [*Die Medizin der Naturvölker: Ethnologische Beiträge zur Urgeschichte der Medizin*]. Nesta obra ele cita, dentre inúmeros outros povos, alguns casos descritos sobre a forma de cura entre índios da Guiana. Mas como uma boa obra de antropólogo de gabinete, sempre a partir de fontes coletadas por terceiros: em nenhum

momento cita o encontro com o pajé no Hasenheide em Berlim. O interesse pelos indígenas expostos no Museu Umlauff era de caráter antropométrico, e como afirma Edwards (1990), as fotografias feitas em tais contextos devem ser compreendidas dentro deste quadro, como uma ferramenta disposta a partir de um método estruturante antropométrico e craniométrico. Em um de seus últimos artigos, intitulado “Antropometria dos Povos” [*Völk-Anthropometrie*], de 1903, Bartels afirma que desde o século XV haveria na pintura a tentativa de reproduzir nas representações as proporções corporais exatas, ambição similar à da antropometria. Apesar de não citada pelo autor, a fotografia foi celebrada pelos pesquisadores da BGAUE no fim do século XIX como a realização desta ambição.

A partir do ano de 1888, Max Bartels torna-se o primeiro curador a organizar o catálogo da coleção fotográfica da Sociedade Berlinense de Antropologia, Etnologia e Pré-História, desempenhando a função até a sua morte em 1904. Seu processo de indexização deu conta de uma grande quantidade de fotografias colecionadas desde a fundação da instituição, organizando os documentos segundo um sistema simples, quase cartográfico, com cinco grandes caixas representando os cinco continentes (JUNKER, 2015). Em suas memórias ao pai, Paul Bartels o descreve como um mestre apaixonado pela “arte fotográfica”, cuja dedicação estaria registrada na BGAEU.

Numerosas participações, feitas principalmente na Sociedade Berlinense de Antropologia, prestam provas da intensa contribuição com que tomou o seu trabalho científico. Ele mesmo um mestre da arte fotográfica, utilizou com devoção a fotografia para compartilhar com os outros o que viu em suas muitas viagens e nas coleções frequentemente em seus correntes itinerários¹⁷⁵ (BARTELS, 1905, p. 8).

Em um breve comentário sobre a Exposição de Países e Etnologia, Max Bartels enfatiza a qualidade dos dioramas e a coleção de objetos etnológicos não encontrados até então em Berlim:

Sob a direção do Sr. Capitão Jacobsen, esta [a exposição] contém certa quantidade de grupos de esculturas de povos estrangeiros, que representam estes selvagens em suas vidas cotidianas de uma maneira muito demonstrativa. As vestimentas e os objetos etnológicos merecem especial atenção, em especial alguns da Nova Caledônia, que

¹⁷⁵ “Zahlreiche, hauptsächlich in der Berliner Anthropologischen Gesellschaft gemachte Mitteilungen legen Zeugnis ab von dem immer lebhafteren Anteil, den er an deren wissenschaftlichen Arbeiten genommen hat. Selbst ein Meister der photographischen Kunst, benutzte er mit Vorliebe die Photographie, um auch anderen das, was er auf seinen vielen Reisen und in oft vom gewöhnlichen Reisewege abgelegenen Sammlungen gesehen, zugänglich zu machen” (BARTELS, 1905, p. 8).

não estão representados no Museu Real de Etnologia, bem como alguns da Coréia e dos Gilyak¹⁷⁶.

Os pesquisadores da Sociedade Berlinense de Antropologia afirmavam o valor científico da mostra. E conforme um jornal da época, ela estaria também destinada “ao grande público de leigos”, que poderia “muito bem ser capaz de obter uma imagem verdadeira das zonas estrangeiras” em uma exposição “rica em valores artísticos e científicos¹⁷⁷”.

5.5 O Público

Antes dos índios Caraíbas se apresentarem na exposição itinerante do Museu Umlauff no Hasenheide, eles haviam estado em Paris, no *Jardin Zoologique d'Acclimatation*, e tinham tido também uma breve estadia de apresentações nos jardins do Teatro Belle-Alliance, em Berlim. De acordo com um relato de jornal, o grupo não teria alcançado prestígio na primeira locação em Berlim, mas agora estariam dispostos em um local muito mais adequado, na Exposição de Países e Etnologia. No Hasenheide, os índios

[...] receberam um espaço mais amplo, onde podem se desenvolver como quiserem. De acordo com seus costumes natais, eles construíram suas cabanas e proporcionam olhadelas cativantes da vida dos nativos da parte superior do Suriname. A vida doméstica, brincadeiras e dança são vividamente visualizadas e em relação à música, os Caraíbas são tão bons quanto ou ainda melhores que os árabes em elefantes do hipódromo. Claro, como com todos os povos “selvagens”, é especialmente belo observar a delicada juventude, que constitui uma grande parte da caravana de vinte e quatro pessoas. Algumas das mulheres vermelho-marrons poderiam mesmo requisitar o título de beldades corporais, ao menos no sentido em que a fartura das aparências fazem pulular fantasias¹⁷⁸.

¹⁷⁶ “[...] unter der Leitung des Hrn. Capitän A. Jacobsen stehend, enthält eine Anzahl von plastischen Gruppen fremder Völker, welche in sehr anschaulicher Weise diese Wilden in ihrem alltäglichen Leben darstellen. Die Bekleidung und die ethnologischer Gegenstände, von denen namentlich diejenigen von Neu-Caledonien, welche im Kgl. Museum für Völkerkunde nicht vertreten sind, sowie diejenigen von Korea und von den Golden und Giljaken, eine ganz besondere Beachtung verdienen”. Fonte: *Zeitschrift für Ethnologie: Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte*, v. 24, 1892.

¹⁷⁷ Ver: *Berliner Illustrierte Zeitung*, de 27 de junho de 1892.

¹⁷⁸ “Hier jedoch ist ihnen ein breiter Raum überwiesen, wo sie ganz nach Gefallen sich entfalten konnten. Nach ihrer heimischen Sitte haben sie ihre Zelte erbaut und gewähren fesselnde Einblicke in das Leben der Eingeborenen vom oberen Surinam-Strome. Das häusliche Leben, Spiel und Tanz werden anschaulich vor Augen gerückt, und in der Musik sind die Caraiben den Arabern im Elefanten des Hippodroms mindestens ebenbürtig. Besonders hübsch ist natürlich, wie bei allen “wilden” Völkern, die Beobachtung der zarten Jugend, die einen nicht geringen Bestandtheil der 24 Köpfe zählenden Karawane ausmacht. Einige der rothbraunen Frauen dürfen sogar auf Körperschönheit Anspruch erheben, wenigstens in, Sinne derjenigen, welche für die Fülle der Erscheinungen schwärmen”. Fonte: *Berliner Börsenzeitung*, de 26 de junho de 1892.

Figura 42 - Anúncio da Exposição de Países e Etnologia



Fonte: *Berliner Volkszeitung*, de 1º de julho de 1892.

Parte do sucesso da exposição do Museu Umlauff veio da conciliação entre as requisições científicas e populares da mostra, atendendo aos estudos da Sociedade Berlinense de Antropologia e despertando o desejo do público. O apelo erótico captado na descrição dos corpos das mulheres com seios de fora tinha que ser conciliado também com um *show* que queria atingir um público amplo, colocando-se como um entretenimento instrutivo e familiar, em que crianças e militares pagariam meia entrada. Lê-se no anúncio abaixo:

Exposição de Países e Etnologia do Umlauff
 Unionsbrauerei, Hasenhaide
 Pela primeira vez na Alemanha.
 Diariamente: Apresentações de Índios da Guiana (Caraíbas)
 24 pessoas, homens, mulheres e crianças.
 Exibições de seus costumes e tradições nativos em uma aldeia especialmente
 construída.
 Apresentações às 12:00, 16:00, 18:00, 20:00 e 21:30 horas.
 Entrada 50 centavos. Crianças e militares pagam meia¹⁷⁹.

¹⁷⁹ Ver: *Berliner Volkszeitung*, de 1º de julho de 1892.

O Hasenheide era um bairro que, apesar de afastado do centro de Berlim, no fim do século XIX tinha muitas atrações de entretenimento popular, com as quais a exposição do Museu Umlauff deveria concorrer. A importância do bairro é notável a partir da quantidade de obras iconográficas que datam da virada do século, como pinturas, fotografias, ilustrações e cartões-postais. Dentre estas, gostaria de destacar a obra *Parque de Diversões no Velho Hasenheide* [*Vergnügungspark Alte Hasenheide*], pintura de Hans Baluschek, de 1895.

Figura 43 - *Parque de Diversões no Velho Hasenheide*, de Hans Baluschek, 1895



Fonte: Märkisches Museum Berlin, disponível no acervo online Akg-Images.

Nesta obra a família berlinesa está em primeiro plano. Uma mãe segura pelo ombro um filho de cerca de 12 anos, que come um cachorro quente. Embora em primeiro plano, não é para eles que os olhares estão voltados. Atrás de si encontra-se o público, do qual mãe e filho fazem parte, que, distraído, observa variadas atrações. A obra passa a sensação de que existem mais atrações no Hasenheide do que os olhos do público podem captar. Esta sensação é construída pelo simples fato de que a tela não mostra alguns objetos para os quais a audiência dirige a atenção, como é o caso da mãe e filho, que aqui não nos deixam saber para que peça ou número olham. O pintor coloca o observador da obra na posição *voyeur* de observar aqueles

que observam e, dessa forma, permite-nos contemplar o encantamento causado, a distração das formas de entretenimento popular.

A massa está absorta diante de uma barraca de sonambulismo. Uma mulher, talvez da plateia, parece hipnotizada e coloca-se em pé em um pequeno banco, enquanto o *showman* dirige-se ao público. Ao fundo desta barraca há um cartaz com um homem de poderes hipnóticos, com raios azuis que saem dos seus olhos. Vê-se a cobertura de algumas tendas ou lonas de circo ao fundo, enquanto que em uma barraca à direita um homem balança um sino, chamando a atenção para um homem negro (talvez *black facing*) que pula sobre o público. Este é o único elemento que quebra com a quarta parede ou ilusão voyeurística da cena e olha para nós, espectadores do quadro.

A obra passa a impressão de que no Hasenheide há mais do que os olhos podem ver. A partir do recorte ou enquadramento escolhido pelo pintor não é possível ler completamente a palavra de divulgação escrita na barraca de sonambulismo. Lê-se pela metade “MBULISMUS”, mas que a partir do poster com um homem cujos olhos saem raios, depreende-se a palavra em alemão para sonambulismo: *sonambulismus*.

Não se é possível ver para quem mãe e filho olham, assim como também não vemos ao lado de quem uma velha senhora está sentada, já que o pintor mostra apenas metade da mesa. Não sabemos para onde uma mulher de vestido verde caminha, nem sabemos por que um martelo se coloca acima da cabeça do público. Seria uma atração? Quem o empunha?

Baluschek nos convida a ver um fervilhante fragmento e, sobretudo, a intuir e imaginar as partes que não vemos, talvez porque nós, assim como os espectadores do Hasenheide, seríamos incapazes de ver tudo ao mesmo tempo. Olhar uma atração seria perder outra e, dessa forma, seria injusto com os espectadores do lugar que nós pudéssemos, em um pequeno instante eternizado pela pena do artista, captar o todo.

O público berlinense estava em busca de diversão, e os índios da Guiana foram uma atração que ficou por um relativamente curto espaço de tempo em cartaz no Hasenheide.

5.6 “Domingo, Última Apresentação de Índios da Guiana”

Em 20 de julho de 1892, Hedwig Jacobsen, esposa de Adrian Jacobsen, escreve ao seu marido avisando que a trupe de Caraíbas teria sido oferecida a Adolph Schoepf, diretor do zoológico de Dresden, ao custo de 200 marcos ao dia.

Querido Adi! Eu recebi a sua carta ontem enquanto eu tomava meu cochilo da tarde. [...] Ontem no jardim zoológico a sociedade de donos esteve lá para ver novas áreas econômicas. Nós conversamos com Schoepf por um longo tempo, ele está triste que o negócio esteja tão mal, nós conversamos sobre muitas coisas. Schirp também o ofereceu os Caraibas por 200 M ao dia. Eu o disse que ele mesmo tem que os ver pessoalmente, eu acho que ele não os vai pegar, ele também não tem mãos livres e o conselho administrativo não o quer¹⁸⁰.

Apesar das impressões de Hedwig não serem as mais animadoras, o negócio se concretiza ainda no fim de julho e a trupe parte para Dresden. No dia 24 de julho, Adolph Schoepf envia uma carta confirmando a transação, acompanhada de envelope com a quantia necessária de 500 marcos, para que o empresário François-Joseph Laveau e os indígenas seguissem para o zoológico de Dresden.

Caro Sr. Jacobsen!

Em anexo o senhor recebe exatamente 500 M para o Sr. Laveaux e eu peço que você urgentemente veja, que o negócio está em ordem para nós e que a trupe parta e chegue até aqui. Eles não precisam estar aqui antes de quarta-feira de manhã. Você nos faria um grande favor se nos mandasse a brochura como combinado, talvez também traduzida do francês!

Obrigado antecipadamente e os melhores cumprimentos a você e ao Schirp.

Respeitosamente!

Schoepf¹⁸¹.

Se o conselho administrativo do zoológico de Dresden teve que ser convencido, havia uma terceira parte no negócio que precisou ceder. Foi o caso de Heinrich Umlauff, que colocou uma série de condições para que a trupe partisse, inclusive com o pagamento de uma multa de 700 marcos. Ele escreve a Jacobsen afirmando estar de acordo com o fim das apresentações no próximo domingo, desde que seus requisitos fossem respeitados.

Querido Jacobsen,

Eu recebi o seu telegrama e em seguida respondi que eu estou de acordo com que a trupe pare no domingo, de fato, sob as seguintes condições:

1. Que a trupe não se apresente em Berlim nem nas redondezas.

¹⁸⁰ “Lieber Adi! Deinen Brief hab gestern als ich mein Mittagsschläfchen hielt bekommen. (...) gestern im Zoologischen Garten, der Gastwirtsverein war da um sich die neuen Wirtschaftsräume zu besehen. Mit Schöepf haben wir sehr lange gesprochen, er ist unglücklich dass das Geschäft so schlecht geht, wir haben über so Manches gesprochen, Schirp hat ihm auch die Caiben[Caraiben] angeboten für M. 200 täglich ich hab ihm gesagt er soll sie sich selbst ansehen, ich glaub nicht das er sie nimmt, er hat auch nicht freie Hände, und der Verwaltungsrath will es nicht”. Ver carta de Hedwig Jacobsen, de 20 de julho de 1892. Fonte: Arquivo do Museu Etnológico de Hamburgo. Coleção Johann Adrian Jacobsen. Pasta JAC 17.22.

¹⁸¹ “Lieber Herr Jacobsen! Einliegend empfangen Sie die für Herrn Laveaux bestimmten 500 M und bitte ich Sie dringend darauf zu sehen, daß das Geschäft für uns in Ordnung geht u. daß die Truppe abreist und nach hier kommt. Vor Mittwoch früh brauchen sie nicht hier zu sein. Einen großen Gefallen würden Sie uns thun, wenn Sie die besprochene Brochure uns mitschickten, vielleicht auch die übersetzte Französische! Herzlichen Dank im Voraus u. beste Grüße an Sie u. Grüss an Schirp. Hochachtend! Schoepf”. Ver carta de Adolph Schoepf, de 24 de julho de 1892. Fonte: Arquivo do Museu Etnológico de Hamburgo. Coleção Johann Adrian Jacobsen. Pasta JAC 17.22.

2. Que o Sr. Laveaux recolha os cartazes que ainda estão por aí, eu acho que ele deve pagar sozinho uma multa de 700.
 3. Que ele deve deixar a nossa sala na segunda-feira, e eventualmente caso use ainda por um dia, que deve pagar ao estaleiro diariamente.
- Tão logo deve-se imprimir amanhã tiras amarelas e pregá-las sobre os cartazes, com o seguinte texto:
- Domingo, última apresentação de índios da Guiana.
- Para o domingo deve-se encomendar simplesmente cartazes simples com um texto similar.
- Se a trupe realmente parar no domingo, na segunda nós começamos a pregar nossos cartazes de elefantes.
- Com um texto similar ao nosso novo bilhete distribuído, com a mesma entrada indicada neles¹⁸².

A trupe de Caraíbas do Sr. Laveau apresentou-se na Exposição de Países e Etnologia do Museu Umlauff por cerca de um mês. O tom com que escreve Heinrich Umlauff demonstra que ele não parecia muito feliz com o fim das apresentações. Se alguém teria que retirar das ruas da cidade os cartazes de divulgação das apresentações dos Caraíbas, Heinrich havia garantido que não seria ele a cumprir tal humilhação.

A relação com instituições científicas era fundamental para manter o prestígio do Museu Umlauff, e em suas memórias Johannes Umlauff, irmão de Heinrich, faz questão de enfatizar as boas relações estabelecidas entre o museu familiar e cientistas de renome. Ainda assim, ele escreve em duas passagens que o museu da família teria sido atacado por “cientistas”, não precisando nomes, quase como um lapso em que deixa escapar ter havido conflitos. A primeira circunstância teria sido quando da inauguração dos dioramas que “uniam etnologia e biologia”. Estas novas instalações trouxeram “uma revolução em diversos museus. Mas houve também muitos professores e cientistas que se colocaram contra¹⁸³”. O segundo momento em que houve um conflito teria sido justamente quando estes mesmos dioramas foram exibidos na Exposição de Países e Etnologia. Inicialmente, em Colônia, teria havido um grande sucesso, mas o fato de que “foram hostilizados por diversos cientistas” teria “prejudicado bastante os negócios”, pois

¹⁸² “Lieber Jacobsen! Ihre Tepesche habe ich empfangen und gleich dahin beantwortet, dass ich einverstanden bin, wenn die Truppe Sonntag aufhört und zwar unter den folgenden Bedingungen: 1. Das die Truppe in Berlin oder Umgebung nicht spielen auftreten darf. 2. Dass Herr Laveaux sämtliche Plakate welche noch über sind ich glaube einen 700 Stf. allein bezahlen muss. 3. Dass er dann am Montag unsere Halle verlassen muss eventuell wenn noch l einige Tage benutzen will täglich mit den Wirth abzurechnen hat. Es müssen dann morgen sofort gelbe Streifen gedruckt und über die Placakate geklebt werden und zwar mit folgendem Text: Sonntag letzte Vorstellung der Guyana Indianer. Für Sonntag müssen einfach Plakate mit ähnlichem Text bestellt werden. Sollte die Truppe also wirklich Sonntag aufhalten so lassen wir am Montag von unseren Elephantenplakaten anschlagen. Mit ähnlichem Text wie unsere neuen austheil Zettel haben demselben darauf angegebenen Entrée”. Ver carta de Heinrich Umlauff. Fonte: Arquivo do Museu Etnológico de Hamburgo. Coleção Johann Adrian Jacobsen. Pasta JAC 17.22.

¹⁸³ “Diese neue Einrichtung brachte eine Umwälzung in verschiedenen Museen. Aber es waren auch viele Professoren, Wissenschaftler dagegen”. Ver: Memórias de Johannes Umlauff [sem data e sem título]. Fonte: Arquivo do Zoológico Hagenbeck, Hamburgo.

“onde quer que fossem, não podiam mais fazer negócios”. Conclui Johannes que “realizamos nossa exposição em Magdeburg, Dresden, Leipzig e finalmente em Berlim. Então, infelizmente, tivemos que desistir do Museu Mundial¹⁸⁴”.

É possível que “os cientistas” com os quais Heinrich Umlauff teve problemas tenham sido Adrian Jacobsen, o Sr. Laveaux (empresário da trupe de Caraíbas) ou mesmo o diretor do zoológico de Dresden, Adolph Schoepf — personagens que de alguma maneira interferiram nos planos da exposição do Museu Umlauff no Hasenheide em Berlim. Schoepf foi o diretor do zoológico de Dresden de 1881 a 1909, e antes de assumir a diretoria da instituição havia trabalhado como empresário de zoológicos humanos, inclusive fazendo parcerias com Adrian Jacobsen (THODE-ARORA, 1989, 2002).

No início do ano de 1892, Heinrich Umlauff havia tentado levar a sua exposição itinerante para ser exposta no zoológico de Dresden, mas em carta endereçada à Jacobsen, em fevereiro daquele ano, Schoepf explica as razões pelas quais declinou da proposta:

[...] infelizmente eu tenho que te informar, que nós não podemos pegar a exposição do Umlauff, não apenas porque ela tem muita tralha (que são em nada naturais), mas também por conta das enormes exigências do Sr. Umlauff, que nós não conseguimos de forma alguma entrar em acordo. Custa a crer que ele encontre alguém que pague tal soma por coisas mortas fabricadas. Com certeza não mais trupes de povos vivos¹⁸⁵.

Se em fevereiro de 1892, o diretor do zoológico de Dresden recusa a Exposição de Países e Etnologia e afirma não fazer mais exposições de zoológicos humanos ou “trupes de povos vivos”, em julho do mesmo ano ele contrata a trupe de índios da Guiana diretamente ao seu empresário francês, sem a exposição do Museu Umlauff, cuja coleção lhe parecia pouco realista. A trupe que Schoepf nega em fevereiro provavelmente não era a de índios da Guiana, e sim alguma dentre outras que se apresentavam no Museu Umlauff, uma vez que em fevereiro os índios estavam ainda fazendo a viagem de barco até a Europa.

¹⁸⁴ “Zuerst war der Erfolg ganz groß, doch später ließ er recht nach. Wir wurden von verschiedenen Wissenschaftlern angefeindet, wodurch das Geschäft sehr gelitten hat. Wo wir auch hinkamen, konnten wir keine Geschäft mehr machen und wir schon unser schön verdientes Geld wieder draufzahlen mußten. Wir hielten unsere Ausstellung noch in Magdeburg, Dresden, Leipzig und zum Schluß in Berlin. Dann mußten wir das Weltmuseum leider aufgeben” (*ibid.*).

¹⁸⁵ “[...] leider muß ich Ihnen mittheilen, daß wir die Ausstellung von Umlauff nicht nehmen können, nicht nur weil viel gemachter Kram dabei ist (es ist doch Nichts natürliches) sondern weil die Forderung des Herrn Umlauff eine solch enorme war, daß wir gar nicht darauf weiter eingingen; ich glaube kaum, daß er Jemanden findet der solche Summen bezahlt für todte Sachen die gemacht sind. Sicher doch keine lebende Völker-Truppen mehr”. Ver carta de Adolph Schoepf a Adrian Jacobsen, de 28 de fevereiro de 1892. Fonte: Arquivo do Museu Etnológico de Hamburgo. Coleção Johann Adrian Jacobsen. Pasta JAC 17.22.

5.7 Os Caraíbas no Jardim Zoológico de Paris

A literatura sobre a exposição de índios Caraíbas na Europa aponta que este povo teria sido exposto no *Jardin d'Acclimatation* parisiense nos anos de 1882 e 1892, e apresentados também em Amsterdã, no ano 1883. Nestas ocasiões participou o Príncipe Bonaparte, em companhia do seu aparelho fotográfico. A interessante pesquisa de Gérard Collomb (1992) descreve e reconstitui as referidas exposições de índios Kalina em Paris (genericamente descritos como Caraíbas), a partir de documentos históricos e das fotografias de Rolland Bonaparte, “descobertas” em um arquivo francês cem anos após a exposição de 1892. Mais interessante que seu trabalho histórico, é a maneira como Collomb acompanha a recepção destas fotografias pela comunidade Kalina, que guardava em sua memória coletiva relatos sobre a viagem. As fotografias passam a “provar” a materialidade dos fatos narrados ao longo de um século pela comunidade.

Se por um lado foram alçadas ao estatuto de patrimônio Kalina, no sentido em que as pessoas podiam reconhecer seus antepassados no papel fotográfico, por outro lado, as fotografias guardavam também a história da violência colonial, além de levantar interessantes questões éticas e políticas, quando os Kalina descobriram, não sem objeção, que os direitos legais sobre as imagens pertenciam ao arquivo francês. Estas questões surgiram no momento em que os Kalina decidiram montar exposições que problematizavam este passado, expondo as fotografias por entre diversas aldeias Kalina localizadas na Guiana, Suriname e Brasil¹⁸⁶.

A partir do momento em que as fotografias feitas em Berlim por Max Bartels e Felix von Luschan passam a ser compreendidas e contextualizadas como fazendo parte da história desse mesmo grupo exposto em Paris, assume-se a potencialidade de que estas imagens e a história aqui resgatadas possam contribuir para a memória desse grupo, bem como para as disputas travadas contemporaneamente pelos Kalina. De certa maneira, revelando trajetos até então desconhecidos desta viagem.

Segundo Collomb (*ibid.*) e os relatos contemporâneos dos Kalina, o grupo levado para a França em 1892 era composto de cerca de 30 pessoas, que saíram do porto de Paramaribo festejando, cantando e dançando no barco que os levava. Este mesmo autor aponta que em Paris cinco indígenas teriam ficado doentes, havendo morrido três deles, o que inclusive fez com que

¹⁸⁶ As primeiras destas exposições são feitas entre os Kalina da Guiana Francesa, no ano de 1992. Em 2010 é inaugurada no Brasil a exposição *Memória e identidade dos Kali'na Tilewye*, no Museu Kuahí, na região do Oiapoque, Amapá. Para mais informações, ver: VIDAL, 2008; NASCENTE, 2011; MACEDO, 2009.

a Sociedade Antropológica de Paris interessasse-se pelos seus restos mortais. Quando chegaram a Berlim, eram objetivamente um grupo de 24 pessoas, o que faz supor que 6 pessoas teriam morrido entre o início das apresentações em Paris e a chegada do grupo à Berlim.

A literatura sobre o tema aponta que a estadia francesa teria se iniciado em 5 de março e durado cerca de dois meses. Mas um documento em francês que se encontra no arquivo Jacobsen do Museu Etnográfico de Hamburgo aponta de forma precisa a data de saída da Guiana e chegada à França. A tal “brochura em francês” que requisita Schoepf que seja enviada a Dresden (se possível traduzida e junto com os indígenas) era o programa escrito por Henri Coudreau sobre a apresentação dos índios Caraíbas no *Jardin d’Acclimatation* em Paris.

Este documento afirma que, após 20 dias de viagem de navio, os índios que partiram do porto de Paramaribo em 4 de fevereiro de 1892 chegam a Saint-Nazaire, na França, em 24 do mesmo mês, trazidos da Guiana pelo Sr. Laveaux, “o bem conhecido explorador¹⁸⁷”. No dia seguinte à sua chegada são instalados no *Jardin d’Acclimatation*. A narrativa de Coudreau cria na mente do leitor a imagem que ele deveria imediatamente encontrar ao entrar no zoológico parisiense, uma cena que cria a ilusão de estar do outro lado do mundo: “Nada de mais pitoresco que este acampamento. No esplêndido local que lhes foi atribuído, ao meio de gigantes coqueiros, bananeiras e palmeiras de todas as variedades, os Roucouyennes, Oyampis e Arrouagues que compõem o comboio, têm a ilusão de seu país natal¹⁸⁸”.

Por mais que o programa escrito por Henri Coudreau esforce-se em manter uma narrativa imersiva, é a todo o momento entrecortado por anúncios — característica do formato jornal de folhetim com que foi produzido pelo jardim zoológico de Paris. Os reclames queriam despertar no leitor/consumidor, desde o desejo de adquirir um cão do canil do zoológico e produtos de suas lojinhas, a concertos de música e compra de bilhetes de trem, anunciados como “trens de luxo”. O ferro e a velocidade dos trens cortam, a todo o momento, o cenário idílico e a narrativa a-histórica de Coudreau, fazendo-se antever por um instante o rosto da modernidade que constrói o seu contrário. Desta maneira, pode-se vislumbrar o público a quem se destinava a apresentação dos Caraíbas. Viajar era um desejo, fosse de trem ou nas breves visitas a dioramas de museus e *habitat* de zoológicos, capazes de dispor fauna, flora e habitantes de terras distantes.

¹⁸⁷ “[...] l’explorateur bien connu”.

¹⁸⁸ “Rien de pittoresque comme ce campement. Dans le splendide local qui leur est affecté, au milieu des cocotiers géants, des bananiers et des palmiers de toutes variétés, les Roucouyennes, Oyampis et Arrouagues qui composent le convoi, ont l’illusion de leur pays natal”. Ver Programa da Exibição “Les Caraïbes”, por Henri Coudreau - 1892. Fonte: Arquivo do Museu Etnológico de Hamurgo, Coleção Johan Adrian Jacobsen, Pasta “Broschüre fremder Völker”, JAC 23.

A fotografia do grupo feita por Roland Bonaparte em uma estufa de climatização tropical do jardim zoológico de Paris é composta por 19 indivíduos, 5 deles crianças (Figura 44). É possível reconhecer três pessoas que foram também fotografadas em Berlim. Da esquerda para a direita, a sétima pessoa é o menino descrito por Bartels como “Maríta, 13 anos”, a décima terceira é a mulher com estafiloma no olho e ao seu lado o pajé.

Corpos enrijecidos à espera da captação fotográfica. São as crianças que demonstram, de forma mais transparente, o desconforto e a falta de naturalidade diante da lente fotográfica. A criança mais nova do grupo precisou ser segurada pelos ombros (ver primeira mulher e criança, da esquerda para a direita, Figura 44). A memória Kalina, guardada pelos descendentes dos que sobreviveram a esta viagem, conta que os brancos se reuniam para vê-los e, sobretudo, para fotografá-los, pagando-os para isso (COLLOMB, 1992).

Figura 44 - Fotografia do grupo de indígenas da Guiana, expostos no jardim zoológico de Paris em 1892, por ocasião da comemoração dos 400 anos de “descobrimento” da América por Cristóvão Colombo. Autor: Roland Bonaparte



Fonte: Gérard Collomb, 1992.

Tanto em Paris como em Berlim, a trupe de índios da Guiana foi submetida a uma forma de exibição que comporta o desejo de vê-los, apalpá-los e medi-los. Estes eventos ressaltam tanto as características da nascente indústria de entretenimento de massa, quanto as particularidades do saber e fazer antropológico na Alemanha e França, em finais do século XIX.

A mesma trupe circula e passa a adaptar suas formas de apresentação de acordo com as pretensões acadêmicas e de entretenimento dos locais onde se apresenta. Em Paris foram ambientados no zoológico, onde dispunham de um lago no qual podiam apresentar suas habilidades com uma canoa, que foi levada, junto com outros objetos, para a Europa.

Na Exposição de Países e Etnologia do Museu Umlauff, os índios são ambientados em um jardim de um *Biergarten*. A forma de representação adapta-se a este novo meio, não mais o zoológico com animais e plantas reais, mas uma exposição de índios vivos que se entremeia aos grupos-vivos de dioramas, com animais empalhados e cenografias construídas. A pretensão do Museu Umlauff, assim como a dos museus de história natural, de colecionar objetos de todas as partes do mundo, assemelha-se ao objetivo do zoológico, de categorizar e igualmente construir *habitat* cenográficos. Em ambos os locais onde foram expostos os índios Caraíbas, havia a ambição de um projeto colonialista, de categorizar, colecionar e expor povos e locais considerados exóticos.

Para o público berlinense, o diorama que representava de forma mais imediata o modo de vida dos índios Caraíbas era o diorama de índios Botocudos, dentre os outros expostos em 1892 pelo Museu Umlauff. As cabanas em barro e teto de palha, construídas para a apresentação dos indígenas, provavelmente utilizavam técnicas similares usadas para montar cabanas em dioramas de museu. Ao serem habitadas por índios reais, arrancavam da imaginação do público a materialidade necessária para animar os dioramas, trazer-lhes à vida. Na pena de um jornalista, objetos inanimados, os dioramas, passam a interagir com os índios na exposição do Museu Umlauff: “aos grupos de esculturas [...] juntaram-se ontem representantes vivos de uma interessante nação [...] os índios da Guiana ou Caraíbas¹⁸⁹”.

Desta maneira, a composição entre os índios expostos no zoológico humano e os índios montados no diorama permitia ao público experimentar, nesses diferentes meios e linguagens, outras formas de articulação entre ficção e realismo. A ficção da narrativa dos dioramas é animada pela presença da apresentação do zoológico humano, que embora seja uma forma de representação igualmente ficcional, assume o estatuto de autêntico, pela materialidade da presença física dos indígenas, que permite simular, por meio de suas apresentações e teatralidade, a ficção de que o público poderia viajar até às florestas da Guiana.

¹⁸⁹ “Zu den plastischen Gruppen, die dort in reicher Fülle ausgestellt sind, haben sich gestern lebendigen Vertreter einer interessanten Völkerschaft gesellt, nämlich die Guyana-Indianer oder Caraiben”. Fonte: Berliner Börsenzeitung, de 26 de junho de 1892.

A memória de Johannes Umlauff confunde o diorama de Botocudos e o zoológico humano de índios da Guiana. À época da exposição com dezoito anos, Johannes, o irmão de Heinrich Umlauff, escreve em suas memórias que na Exposição de Países e Etnologia houve “um grupo muito interessante de quinze índios da faixa amazônica. Estes foram os primeiros índios do Brasil a serem exibidos¹⁹⁰ [na Alemanha]”. Mas não é apenas a memória de Johannes que, anos após o evento, quando escreve sobre o passado, mistura Guiana e Brasil. No Museu Umlauff, objetos do Brasil e da Guiana foram catalogados na mesma coleção¹⁹¹.

O capítulo seguinte abre a Parte II desta tese, intitulada “As Influências dos Zoológicos Humanos no Campo das Artes”. Os zoológicos humanos encontram o cinema de ficção alemão a partir do trabalho de Heinrich Umlauff, que entre os anos de 1918 até a sua morte, em 1925, atuava como cenógrafo e produtor de cinema, trabalhando em obras do diretor Fritz Lang. O capítulo a seguir adensa o mapa sobre a circulação de pessoas, objetos e narrativas entre museus, cinema e zoológicos humanos, em uma análise do filme *As Aranhas* (1919), do referido diretor. A partir de então, índios Incas ficcionais são imbuídos de legitimidade etnográfica supostamente atribuída pelo trabalho de Heinrich Umlauff.

¹⁹⁰ “Eine sehr interessante Gruppe waren 15 Indianer vom Amazonas-strom. Es waren dieses die ersten Indianer, die von Brasilien gezeigt wurden”. Ver: Memórias de Johannes Umlauff [sem data e sem título]. Fonte: Arquivo do Zoológico Hagenbeck, Hamburgo.

¹⁹¹ Ver Arquivo do Museu Etnológico de Hamburgo.

PARTE II:
As Influências dos Zoológicos Humanos no Campo das Artes

6. UMA ANTIGA CIVILIZAÇÃO INCA NA FICÇÃO DE FRITZ LANG AS ARANHAS: TRÂNSITOS DE PERSONAGENS E NARRATIVAS ENTRE MUSEUS, ZOOLOGICOS HUMANOS E CINEMA

Ao fim da I Guerra Mundial, há o crescimento e a consolidação do cinema como entretenimento de massa, coincidentemente com o declínio das exibições de zoológicos humanos. Thode-Arora (1989) argumenta que este declínio pode ter ocorrido em função da concorrência com o cinema, bem como por conta da crise e revisão do colonialismo. É certo que essas duas formas de entretenimento convivem lado a lado durante as primeiras décadas do século XX, sendo mutuamente influenciadas. O presente capítulo identifica as influências dos zoológicos humanos sobre o cinema, em específico o filme *As Aranhas*. Este filme demonstra como o cinema alemão da República de Weimar utilizou elementos de museus etnográficos e zoológicos humanos em suas produções.

O filme *As Aranhas* (1919) retrata a viagem de Kay Hoog, partindo dos Estados Unidos, passando pelo México e chegando ao Peru, onde se descortina uma civilização Inca que “guarda tesouros inimagináveis”. Esta obra talvez tenha sido mais citada na história do cinema alemão não por sua importância em si mesma, mas justamente porque Lang, que irá se tornar um importante cineasta, rejeita a direção de *O Gabinete do Dr. Caligari* por estar envolvido em seu projeto de *As Aranhas*, concebido como uma aventura em série e executado em duas partes: a primeira intitulada *As Aranhas: O lago dourado* [*Die Spinnen: Der goldene See*], lançada em 1919, e a segunda parte, *As Aranhas: O navio do diamante* [*Die Spinnen: Das Brillantenschiff*], lançada em fevereiro de 1920. Os roteiros escritos por Fritz Lang foram publicados semanalmente em jornais da época, ao estilo romance de folhetim, simultaneamente à produção e lançamento da obra cinematográfica. Teriam sido planejados mais dois filmes que completariam a série, mas que nunca foram realizados. O filme pode ser compreendido, portanto, como uma obra dupla: o roteiro folhetim que levou à publicação de um romance e o filme em si.

As Aranhas se enquadra no gênero aventura e travelogue, bastante em voga à época. A parte I da série teve grande sucesso, no entanto, ainda longe da originalidade que o diretor viria a desenvolver em obras como *Dr. Mabuse* (1922), *Metrópolis* (1927), *M: o vampiro de Düsseldorf* (1931) ou *O testamento do Dr. Mabuse* (1933).

Figura 45 - Cartaz de *As Aranhas: O Lago Dourado* (1919) à esquerda e cartaz de *Harakiri* (1919) à direita. ambos dirigidos por Fritz Lang e filmados no zoológico de Carl Hagenbeck em Hamburgo



Fonte: <www.imdb.com>.

O presente capítulo debruça-se sobre a parte I da série *As Aranhas*, analisando as formas de representação sobre culturas indígenas pré-colombianas e suas relações com *performances* e narrativas de zoológicos humanos. Apesar de ser um filme ficcional, ele flerta com o discurso científico e com a noção de autêntico. Os créditos de abertura do filme atestam: “Cenários exóticos e designs do Museu Etnológico de Hamburgo, em cooperação com Heinrich Umlauff”. O sobrenome Umlauff era conhecido do público alemão da época em virtude do Museu Umlauff, fundado em Hamburgo no ano de 1889 pelo pai de Heinrich. Heinrich Umlauff passa a cuidar dos negócios da família ao lado de sua mãe, aos 21 anos de idade, quando da morte de seu pai, no mesmo ano de fundação do museu. Sobrinho de Carl Hagenbeck, famoso empresário de animais exóticos e zoológicos humanos, Heinrich Umlauff especializou-se no ramo de compra e venda de objetos etnográficos, promoção de zoológicos humanos e construção de manequins e dioramas para museus, trabalhou construindo cenários e *habitat* e empresariando zoológicos humanos no parque zoológico de seu tio. Em que medida a obra cinematográfica *As*

Aranhas incorporou regimes de visualidade e narrativas que apelam para uma tradição museográfica e de *performances* de zoológicos humanos?

Este capítulo analisa pontos centrais do filme *As Aranhas*, para em seguida entrarmos no tópico *O zoológico cinematográfico*, que trata da repercussão em jornais alemães da época sobre a criação de um estúdio de cinema no parque zoológico de Carl Hagenbeck, em Hamburgo. O tópico seguinte trata da confusão cultural em torno do grupo retratado em *As Aranhas*, ora Astecas, ora Maias, ora Incas. Em seguida, trata-se da construção de um zoológico humano durante as gravações da parte II de *As Aranhas*, para, então, analisarmos a formação de um zoológico humano de índios Sioux, no jardim zoológico de Hagenbeck, no ano de 1910, com a participação de Heinrich Umlauff.

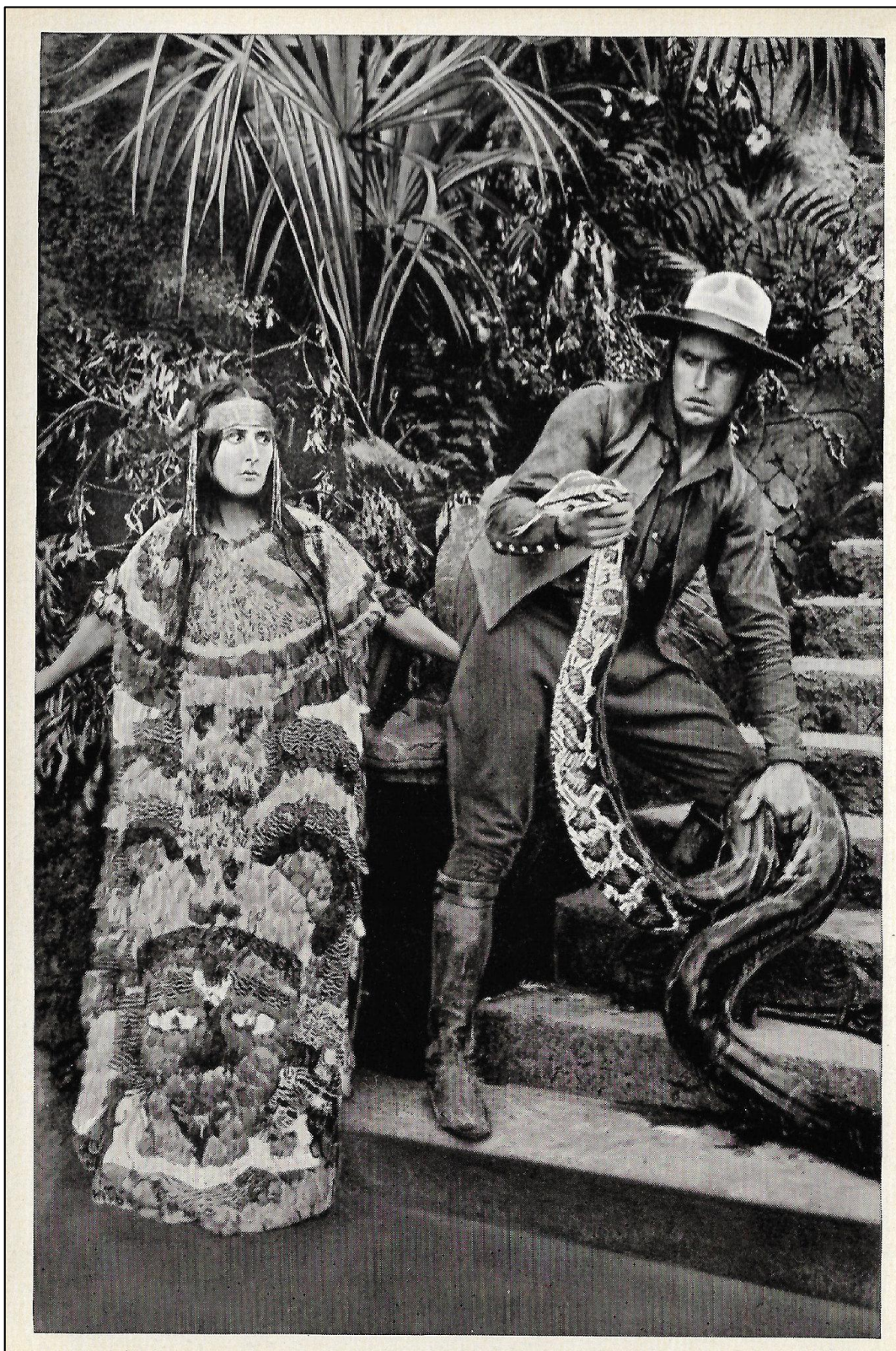
No ano de 1919, o zoológico Hagenbeck assina contrato de exclusividade com a Decla, fazendo com que o filme *As Aranhas*, inicialmente planejado para ser filmado em Berlim, passasse a ter as cenas externas rodadas no zoológico Hagenbeck em Hamburgo, enquanto as cenas em estúdio foram feitas em Weißensee, Berlim. Em suas tomadas externas, Lang explora enquadramentos dos mais variados ângulos de paisagens exóticas. Mas as tomadas internas não são menos marcadas pelo exotismo.

6.1 *As Aranhas*

Um velho com cabelos desgrehados desce assustado por um tortuoso caminho de pedras, olhando sempre para trás, como se perseguido por alguém. De camisa e calças sociais, mas de pés descalços, caminha curvado e amedrontado, até que alcança o mar e levanta os braços para os céus, em redenção. Um índio de corpo seminu e cocar na cabeça está em seu encalço. O velho dobra um papel e o coloca em uma garrafa. Levanta-se e gira o braço para arremessar a garrafa ao mar, mas no momento em que a lança, o índio o acerta nas costas com uma flecha. Quisera o destino que a garrafa e sua mensagem fossem encontradas por Kay Hoog, um esportista e velejador estadunidense. Dessa forma inicia-se a aventura cinematográfica *As Aranhas* (1919), dirigida por Fritz Lang.

O autor da mensagem na garrafa é Fred Johnson, professor da Universidade de Harvard, desaparecido há cerca de seis meses em uma expedição ao Peru. Ao ler a mensagem, o herói Kay Hoog parte em busca do tesouro, mas sua viagem é sorrateiramente acompanhada pela organização criminosa *As Aranhas*, que dá nome ao filme.

Figura 46 - Cena em que Kay Hoog salva a sacerdotisa do sol, Naela



Fonte: Cinemateca Alemã, Berlim.

Tanto Kay Hoog quanto As Aranhas são colecionadores de obras de arte não ocidentais. No momento em que Hoog prepara-se para sua viagem, ele tem sua casa invadida por membros das Aranhas, que roubam informações sobre a destinação do tesouro inca. A casa de Hoog desperta curiosidade por sua decoração e arquitetura: grandes estátuas hindus estão colocadas lado a lado de colunas orientais, estátuas ameríndias e budistas, além de máscaras, escudos e lanças africanas. A câmera passeia pela sala, dando ênfase aos objetos. Na sede das Aranhas há o destaque de um painel de inspiração oriental.

É importante frisar que a casa de Hoog e a sede das Aranhas estão localizadas em São Francisco, nos Estados Unidos, e que a partir daí o espectador será levado por uma viagem até o Peru imaginário, passando antes pelo México. Hoog percorre boa parte de sua viagem em cima de um balão, enquanto as Aranhas vão por trem e depois a cavalo. Pensar nos Estados Unidos, para o público alemão, já era por si só empreender uma viagem. No trem vemos um empregado negro entregar uma carta e um menino também negro, empregado da ferrovia, comendo banana enquanto a música dá um tom cômico que lembra shows de menestréis. Em um certo momento há cenas ao melhor estilo faroeste, quando as Aranhas contratam caubóis e uma espécie de índio aculturado para acompanhá-los. O índio em questão tem um pequeno cocar e tranças, além de usar roupas de tecido listrado e colorido, típico de países andinos. No entanto ele não será considerado um igual nem pelos ocidentais, nem pelos índios do Lago Dourado, que inclusive têm outros ornamentos. No roteiro ele é descrito como um mestiço ou *Halbblut*.

Enquanto Hoog faz sua viagem de carona em um balão meteorológico, sempre acompanhado de seu diário de viagem, o índio contratado pelas Aranhas conta histórias ao redor de uma fogueira, sobre mitos de um mar nunca antes navegado, onde existe uma Sacerdotisa do Sol. Na locação que seria o México, vemos belas paisagens de areia branca e cactos, enquanto as Aranhas seguem viagem em mulas e cavalos. De repente somos surpreendidos pela visão das ruínas da antiga cidade inca, paisagem vista por Kay Hoog através da íris de uma luneta, de cima de um balão. Um feito cinematográfico interessante, capaz de surpreender o espectador dos dias de hoje, com sua arquitetura de pirâmides e escadarias construídas em maquete. Kay Hoog confirma então tratar-se da 75ª longitude e pula de paraquedas, aterrissando próximo ao local onde a sacerdotisa Naela desce as escadarias para tomar banho, em um lago circundado por grandes pedras, acompanhada ritualmente por cinco índios. Hoog aproxima-se por entre um pântano e vê Naela, desta vez sozinha, quase ser atacada por uma enorme cobra. O herói a salva, enquanto a sacerdotisa desmaia. Ao acordar, Naela manda Hoog fugir, avisando que nunca nenhum homem branco saiu vivo dali. Hoog desce uma escada precária, feita de

cordas, que atravessa um túnel escavado na terra, levando-o até um cenário de grandes pedras arredondadas, sobre as quais estão colocadas várias estátuas de diversos tamanhos. Eis a mina de ouro, cujas velas sagradas não podem ser acesas porque trazem a morte.

Hoog caminha por entre a cidade de pedras geometricamente recortadas, com painéis e desenhos escavados nas fachadas. Lá o mocinho descobre que Lio Sha, a líder da expedição das Aranhas, foi feita prisioneira pelos índios e será executada dentro de três dias, em um ritual de adoração ao Sol que, segundo o sacerdote, fará com que o seu povo volte a ser grande como antes. A bela Naela, interpretada por Lil Dagover, foi escolhida para executar o sacrifício de Lio Sha, interpretada por Ressel Orla, que além de criminosa, usa roupas masculinas: botas, calças, camisa longa e gravata. Naela parece hesitante, chegando a negar a tarefa, argumentando que poderia oferecer flores, mas não sangue humano.

Na próxima cena Naela encontra Hoog, que anda furtivamente pela cidade. Ela pede novamente para que ele fuja e diz que o irá salvar, como ele a salvou antes. Ela o esconde no santuário da Sacerdotisa, que fica debaixo de uma cachoeira. A música dá um tom romântico e ela pede para fugir com ele, para longe, mas todas as saídas da cidade estão fechadas. O casal prepara um artifício para a fuga, uma espécie de bola ou ninho feito de galhos e palha, para escapar pela cachoeira.

É chegado o dia do sacrifício, para o qual Naela foi treinada pelo velho sacerdote desde a sua infância. Ela implora, mas é levada até o espaço ritual, uma praça rodeada de prédios, com vários índios presentes. Aos pés de uma grande estátua, de cerca de 4 metros de altura, está amarrada Lio Sha. Naela desce as escadarias, e ao seu redor homens com escudos e lanças, ao estilo romano, guardam as saídas. Há uma estratificação entre os presentes: em uma lateral, a partir de uma plataforma, três homens estão sentados, vestidos de túnicas que lembram a tradição Greco-Romana e adereços egípcios na cabeça, enquanto a maioria dos presentes são índios seminus com cocares de pena. Naela senta entre a estátua e Lio Sha, em pose artificial. A sacerdotisa usa roupas rituais diferentes das cenas anteriores e capacete dourado com penas, que lembra a tradição romana.

Figura 47 - Kay Hoog luta contra indígena



Fonte: Cinemateca Alemã, Berlim.

Eis que este ritual romano-egípcio-ameríndio, exótico e orientalista nos melhores termos do imaginado, é interrompido por um tiro de Kay Hoog, que é imediatamente ajudado pelos caubóis do grupo das Aranhas, que intentam resgatar Lio Sha. Naela é carregada nos braços pelo herói, enquanto a cidade é saqueada. As velas sagradas são acesas e a sacerdotisa pressente o perigo. Os homens das Aranhas começam a agarrar as estátuas como se enlouquecidos (talvez pelo poder ritual, talvez pelo poder comercial do ouro) e logo começam a brigar entre si. A cidade é tomada pela fumaça das velas e por uma inundação. Dela sobrevivem Lio Sha e seu capanga obcecado por uma estátua, avistados à beira de um rio e Kay Hoog e Naela, à deriva no mar em seu ninho de galhos, resgatados por um navio. Quando o intertítulo anuncia que estes são “os sobreviventes”, fica implícito o desaparecimento e morte dos incas do Lago Dourado, remetendo ao exótico em vias de extinção.

Figura 48 - Interrupção do ritual de sacrifício



Fonte: Arquivo do Museu Etnográfico de Hamburgo, Acervo Umlauff.

A salvo no navio, a bela índia de cabelos longos e trançados coloca a mão sobre o peito do mocinho, que a abraça. De volta a São Francisco, Kay Hoog recebe a visita da taciturna Lio Sha, de vestido e chapéu pretos, que pede para deixarem de ser inimigos, declara seu amor por ele, mas é rejeitada. Neste momento entra Naela, com roupas e cabelos ocidentais, presos à moda da época. Sha ameaça então Hoog, por tê-la desprezado. Um dia, quando Hoog retorna ao lar e procura a sua amada, encontra-a morta no jardim. Na cena do crime, o sinal do grupo criminoso responsável: uma aranha artificial deixada sobre o seu coração. Assim termina a primeira parte do filme *As Aranhas*. O *happy end* não estaria destinado a histórias de amor intercultural.

Apesar de os índios do filme não serem índios reais, mais sim atores alemães com a pele pintada, Naela é a única da tribo que não tem a pintura corporal. Muito provavelmente porque o papel interpretado pela estrela da época, Lil Dagover, foi assim designado para despertar empatia e desejo do público alemão. Símbolo da beleza e pureza indígena, essa Pocahontas moderna não pôde sobreviver por mais que duas cenas em meio à civilização.

6.2 O Zoológico Cinematográfico

A obra *As Aranhas* ressignifica a encenação do mundo natural e exótico criado por Carl Hagenbeck. Se o jardim zoológico já era uma forma de fruição corporal imersiva, Fritz Lang dá movimento e dita o ritmo da viagem. Seus enquadramentos, cortes e narrativas fazem com que o deslocamento entre as paisagens dos Estados Unidos, México e Peru pareça mais longínquo e temeroso do que a simples passagem entre *habitat* de um zoológico, que permitiam a transição entre continentes em pequenas passadas.

O filme é marcado pela construção cenográfica do zoológico de Carl Hagenbeck. Quando da assinatura do contrato entre a Decla e o zoológico Hagenbeck em 1919, o jornal *Der Film*¹⁹² anunciou que o famoso parque zoológico estaria disponível para filmagens, juntamente com todo o seu acervo, através de um contrato de vários anos. A partir daí seria construído um moderno estúdio com todas as inovações tecnológicas, bem como uma cidade cinematográfica, em uma área de 60.000 m². A publicação *Lichtbild-Bühne*¹⁹³ enfatiza a possibilidade de filmagens em larga escala dos grandiosos motivos já encontrados no parque, com cenas montanhosas, rios e canais de água, além da possibilidade da construção de cidades. Assim como feito com o zoológico, o estúdio também havia fechado contrato exclusivo com o Museu Etnográfico J. F. G. Umlauff, que disponibilizou a sua “rica e interessante coleção para os propósitos das gravações”, o que “autentica a produção de filmes cheios de riqueza e estilo¹⁹⁴”. A mesma fonte afirma, ainda, que a expansão da Decla para o norte pretendia resolver os problemas com a contratação de figurantes para filmes, pois em Hamburgo esta mão de obra seria mais barata do que em Berlim.

O pôster de *As Aranhas: o lago dourado* anuncia: “A aventura de Kay Hoog em mundos conhecidos e desconhecidos [...]. Construções e cenografias exóticas cuidadas pelo Museu Etnográfico de Heinrich Umlauff, Hamburgo¹⁹⁵”. Filmes como *As Aranhas* parte I e *Harakiri* já haviam sido filmados no zoológico Hagenbeck antes da assinatura do referido contrato de exclusividade. A asseguuração do monopólio do uso do parque pelos estúdios Decla afirma o sucesso financeiro dessas produções.

¹⁹² Ver o jornal *Der Film* n. 41, de 12 de outubro de 1919.

¹⁹³ Ver *Lichtbild-Bühne* n.41, de 11 de outubro de 1919.

¹⁹⁴ *Op. cit.*

¹⁹⁵ Ver Cartaz de *As Aranhas*. Fonte: Arquivo da Cinemateca Alemã, Berlim.

A série de filmes *As Aranhas* foi anunciada como a primeira série cinematográfica alemã de aventura, projetada para fazer frente à concorrência de filmes norte-americanos do gênero *western*. A publicação *Lichtbild-Bühne* de 21 de junho de 1919 anuncia as gravações de sua parte I, enfatizando a “internacionalidade” do filme, que apesar de filmado em estúdio, muda constantemente de locais, entre São Francisco, Peru e às margens do oceano¹⁹⁶. O filme alcança sucesso quando do seu lançamento, em outubro de 1919, sendo compreendido pela crítica como “uma das mais marcantes e valorizadas novidades do cinema”¹⁹⁷, chamando a atenção em especial a cena de ação no balão meteorológico. O jornal *Der Kinematograph*¹⁹⁸ afirma que os investimentos de capitais que pretendiam colocar a indústria cinematográfica alemã em concorrência com a de filmes de *Wild-West*, a julgar pela primeira tentativa com *As Aranhas*, teriam alcançado sucesso. Este mesmo artigo elogia como no filme ressurgem lendários lugares dos tempos dos Incas. Obras que teriam sido minuciosamente construídas por Heinrich Umlauff, que teria “autoridade na área etnográfica”, e sob cuja versada liderança originaram-se as construções e esculturas do período Inca. O artigo enfatiza ainda “o valor à autenticidade das roupas e costumes dos antigos Incas”, afirmando que “Deste modo, toda a apresentação recebe uma certa paisagem educacional, e deve-se admirar aqui também a arte do diretor, quando leva-se em consideração que todas as tomadas foram feitas na Alemanha”. A crítica aponta para a identificação de tipos raciais em *As Aranhas*, declarando que “os tipos dos dois velhos sacerdotes Incas foram esplêndidos, especialmente um deles, um verdadeiro nariz aquilino, cinzelado em perfil”.

A marca corporal que identificaria os índios americanos para o público alemão da época seria o nariz aquilino, construção explorada em zoológicos humanos e igualmente marcada no roteiro original do filme, que a todo o momento refere-se aos índios como tendo um perfil de nariz aquilino ou *adlerscharfes Profil*. Décadas antes das filmagens de *As Aranhas*, entre os anos de 1885 e 1886, uma trupe de índios Bella-Coola da América do Norte, empresariada por Carl Hagenbeck, fez uma turnê pela Europa, deixando o público alemão incrédulo diante de índios sem o marcante nariz e sem bordados e brincos de pena, fazendo com que o público tomasse a trupe como um embuste, não os reconhecendo como índios (THODE-ARORA, 1989).

¹⁹⁶ Ver *Lichtbild-Bühne* n. 25, de 21 de junho de 1919.

¹⁹⁷ Ver *Lichtbild-Bühne* n. 41, de 11 de outubro 1919.

¹⁹⁸ Ver *Der Kinematograph* n. 666, publicado em 1919.

6.3 Terra incógnita

Algumas reportagens da época confundem a quais culturas pré-colombianas o filme *As Aranhas* estaria se referindo. O jornal *Der Film*¹⁹⁹ refere-se ao local principal do filme como “as ruínas do templo de Yucatán”, que ficariam no México, “onde os descendentes dos antigos Incas e suas tradições sobreviveram”. Afirma que a estória seria uma espécie de “retorno a Karl May”, escritor alemão de livros infantis de aventuras que, em sua maioria, tratavam de índios das planícies norte-americanas. Em seguida o artigo declara que as antigas construções maias, seus costumes e vestimentas teriam sido reconstruídos sob a colaboração notável e erudita de uma autenticidade de que apenas os alemães seriam capazes. Aos olhos de hoje, pode parecer uma pobre ironia que o crítico que tenha confundido a cidade mexicana de Yucatán com as culturas Inca e Maia seja o mesmo que julga os alemães como o povo mais hábil em reconstruir “autenticamente” estas culturas. Mas o que esta afirmação coloca é que o público, seja ele de cinema ou de zoológico humano, estava aberto a uma outra conceituação do que seria autenticidade e autêntico.

Várias outras reportagens de jornais cometem confusões geográficas e culturais, referindo-se muitas vezes ao México, ao Peru e às culturas Asteca, Maia e Inca. Enquanto que o filme, apesar de ter algumas cenas no México, trata especificamente de uma cultura Inca localizada no Peru. Esta miscelânea cultural poderia ter sido incentivada pela natureza do filme de *travelog*, no entanto, o próprio material de divulgação do filme²⁰⁰ contém este tipo de equívoco, ora Astecas, ora Maias, ora Incas. E assim esta confusão permanece até hoje na análise de alguns acadêmicos²⁰¹ quando tratam de *As Aranhas*.

Em quais topografias imaginárias o filme teria se desenvolvido? O equívoco e a miscelânea de referências culturais estão presentes desde o roteiro escrito por Fritz Lang, que apesar de ter como pilar central da narrativa uma cultura Inca, muitas vezes afirma que os índios usam vestes Maias ou Astecas, dentre outras fabulações que demonstram que esta civilização perdida no tempo-espaço mais se aproxima da noção do continente americano como a *terra incógnita*, o continente desconhecido. No romance/roteiro escrito por Lang, a mensagem na garrafa relata que o professor estaria preso pelos descendentes dos Incas, em um local que guarda “tesouros do tempo de Montezuma”. Quando Kay Hoog compara as coordenadas

¹⁹⁹ Ver o jornal *Der Film* n. 41, de 12 outubro de 1919.

²⁰⁰ Ver documentos referentes ao filme *As Aranhas* no arquivo da Cinemateca Alemã, Berlim [*Deutsche Kinemathek*].

²⁰¹ Hilke Thode-Arora (1997) refere-se a “diversas culturas mexicanas” e Britta Lange (2006), à “cultura Maia”.

enviadas na mensagem, ele o faz em um “mapa especial do México”. O herói afirma, em alguns momentos, estar em busca de tesouros Incas, e em outros, do templo de Montezuma, que, na verdade, foi o mais famoso imperador Asteca. Quando da primeira visão de Naela e dos sacerdotes que a acompanham para banhar-se no lago, afirma Lang em seu roteiro: “sobre os degraus vêm, em passos gravitacionalmente medidos, três velhos índios, vestindo as fantásticas e antigas vestes dos sacerdotes toltecas”, fazendo referência à civilização Tolteca, cujo auge ocorreu no México pré-colombiano do século XII.

O índio, descrito como mestiço, que guia As Aranhas, ao contar lendas sobre o lago sagrado no livro roteiro, denomina-o como o El-Dorado. A película que existe hoje preservada tem os intertítulos na versão em inglês. Nela a sacerdotisa do Sol é denomina El-Dora, o que provavelmente foi um engano de tradução, considerando que na mesma versão em inglês ela se chama Naela. Os intertítulos do filme na versão original em alemão, que se encontram no arquivo da Cinemateca Alemã em Berlim, suprimem a fala do índio e, portanto, não temos como saber se na versão original do filme aparecem referências ao Eldorado, mas estas referências estão dadas no roteiro original.

O roteiro/romance escrito por Fritz Lang enfatiza algumas questões que o cinema não poderia dar conta, especialmente o cinema mudo, principalmente no que diz respeito às línguas faladas. Naela se comunica em inglês com o mocinho, o que o deixa imediatamente surpreso. Ainda assim o roteiro não explica como ela teria aprendido inglês. Quando Lio Sha é aprisionada, os índios falam espanhol com ela. Mas quando os índios falam entre si sobre a execução da prisioneira, Kay Hoog é capaz de compreender a “obscura língua dos nativos”, ouvindo-os às escondidas. Este fato também surpreende Naela, que em outro momento pergunta se Kay seria capaz de compreender a língua do seu povo, ao que ele responde que sim. Ela pergunta, então, se ele seria um sábio, e ele afirma que não seria para tanto, mas que ele conhece algo de todas as línguas do mundo. Questionado se ele já teria visto todo o mundo, ele replica que “não o mundo todo, mas sua maior parte”. As proezas linguísticas de Kay Hoog lembram-nos as alegadas por Karl May, que dizia compreender mais de 1.200 línguas e dialetos (SCHMIEDT, 2011).

6.4 Zoológicos humanos: Uma “vila de negros” ou *Negerdorf*

Relatos de jornais da época chegam a se referir à montagem de um zoológico humano ou vila de negros [*Negerdorf*] para a filmagem da parte II de *As Aranhas*, intitulado *As Aranhas: O Navio Diamante*, de 1920. A parte II do filme inicia-se em Londres, em cuja Chinatown trama-se o roubo de um diamante hindu. O filme percorre uma viagem de navio entre a Europa, Índia e América do Sul, onde estaria escondido o diamante. As cenas específicas em que uma trupe de zoológicos humanos teria atuado no filme não aparecem na edição final, mas foram descritas com detalhes por Margot Meyer, repórter do jornal *Der Film*²⁰², em um artigo em que retrata um dia de filmagens no zoológico Hagenbeck:

“Cuidado! Animais selvagens! Perigo de Vida! Carl Hagenbeck”. O aviso encontra-se bem visível na entrada para o caminho que leva à cidade cinematográfica da Decla, em Hamburgo. O caminho distingue-se pelo fato de que, neste meio tempo, apesar das reclamações e presunções dos diretores, continua não pavimentado, e de vez em quando parece que tem sido extensivamente utilizado pelo gado.

Ao menos existem avisos de que se deve pular obstáculos. Mas eu não pulo sozinha. À minha frente saltitam em fila indiana uma meia dúzia de *waschechter Neger* [negros que verdadeiramente não desbotam]. Em melodia, os seus preciosos adornos ressoam debaixo de seus cobertores de lã acinzentados. O frio de outono parece não incomodar aos senhores. Eles conversam alegremente e conforme se aquecem, derretem o indestrutível silêncio [*Ballgeflüster*: hábito de falar baixo ou em murmúrio].

Os quase infindáveis pastos verdes com florestas ao fundo ilustram o vasto terreno que foi determinado pela Decla para sua cidade cenográfica e sem dúvidas oferece as melhores possibilidades técnicas. Aliás, oferece também suas amenidades como a cavalgada de Ressel Orla, com olhos rápidos em uma raposa, Albert Pommer confortavelmente bronzeando-se em uma enseada e Carl de Vogt, o aventureiro em um cavalo cinza.

A alguma distância aninha-se uma vila de Negros entre palmeiras e remanescentes de uma exuberante floresta. O batuque monótono dos instrumentos dos nativos revela a animação de seus habitantes. Sob a direção de Fritz Lang, preparam-se para invadir a vila adiante, uma difícil empreitada, mas que com a assistência do sol é bem sucedida, o estridente alarido dos negros e os belos tiros de revólver de Rudolf Lettinger são bem sucedidos. Uma ponte primitiva leva a uma vila diante de um riacho. Eu tomava como seguro invadir a cabana pelo outro lado. Mas água é água, e nós estamos em outubro. Certamente riem de mim, mas poderiam rir-se muito mais.

Os negros se sentem honestamente bem aqui fora. O enleio do ambiente nativo e a autenticidade de seus apetrechos providenciados por Heinrich Umlauff faz com que eles facilmente se adaptem.

É impossível ver tudo em um só dia, que aqui alcançam a sua perfeição. À primeira vista é arrebatador e eu já estou ansiosa pelo futuro dos filmes produzidos em Hamburgo-Stelling [*tradução livre*].

O artigo acima é um documento interessante do uso de trupes de *Völkerschauen* [zoológicos humanos] na produção de filmes. Antes de tratar-se de uma formulação abstrata sobre trânsito de formas de representação, regimes de visualidade e narrativas entre formas de entretenimento, os contemporâneos desse momento de passagem dos zoológicos humanos para o cinema identificaram essa interseção. É o caso de Margot Meyers, que, ao descrever a rotina

²⁰² Ver *Der Film* n. 43, de 26 de outubro de 1919.

de filmagens de *As Aranhas II*, reconhece a óbvia participação de uma trupe e montagem de uma “vila negra”. Da mesma forma, no acervo de memórias da família Umlauff, as fotografias, recortes de jornais e documentos sobre o Museu Umlauff, zoológicos humanos e cinema se interpelam, em uma forma de colecionamento que não distingue esses campos, afetivamente guardados em uma velha mala de couro através de gerações, constituindo o acervo doado por Gisela Bührmann, neta de Heinrich Umlauff, ao Museu Etnológico de Hamburgo. Foi a partir deste acervo ainda não catalogado, que identifiquei uma foto da atriz Ressel Orla, nos dias ensolarados de filmagem descritos por Meyers, presa em uma rede, cativa de uma trupe, durante as filmagens de *As Aranhas* parte II (Figura 49).

Figura 49 - A atriz Ressel Orla e integrantes de trupe de zoológicos humanos



Fonte: Arquivo do Museu Etnográfico de Hamburgo, Acervo Umlauff.

Apesar de o filme não conservar as cenas descritas, tanto na imagem anterior quanto no relato de Margot Meyers, pode-se compreender como o filme *As Aranhas* junta traços das narrativas de zoológicos humanos com o gênero aventura e melodrama cinematográfico. Em

seu relato, Meyers descreve a experiência imersiva e participativa, que se aproxima mais daquela proporcionada pelos zoológicos humanos do que necessariamente pelo cinema. O caminhar por trilhas, a pequena selva na qual negros se “sentem em casa” em meio às palmeiras, logo ali em Stelling, distrito da urbana Hamburgo, assemelha-se a esta experiência do zoológico humano, que simula uma viagem, descrita por Thode-Arora como acessível ao público de Hamburgo ao custo de uma passagem de bonde e uma entrada à 50 centavos. Dada a própria natureza da visita de Meyers, por não estar assistindo a um filme em si, mas à sua gravação, o que mais lhe chama a atenção é a trupe de negros e o zoológico em si.

Durante as gravações de *Harakiri* (1919), Meyers já estivera no zoológico e relatou a apreensão da equipe à espera do sol para iniciar as gravações. Dias assim custavam muito dinheiro e atrasos, mas enquanto todos olhavam para o céu inquietos, o único feliz e sorridente seria Heinrich Umlauff, o criador de um ambiente japonês, descrito como “o Japão em Stelling”, disponível não apenas para o filme, mas para os olhos dos visitantes do parque. As tomadas internas seriam feitas em casas japonesas, especialmente construídas para as gravações, que seriam de uma “surpreendente autenticidade” [*verblüffende Echtheit*]²⁰³.

Em que medida as filmagens de *As Aranhas* em Hamburgo, inicialmente planejadas para serem feitas em Berlim, bem como a participação de Heinrich Umlauff teriam influenciado a concepção original da obra, tal como idealizada por Fritz Lang? Do ponto de vista material, o filme passa a se utilizar diretamente de objetos de coleções etnográficas, bem como da ambientação e cenografia de zoológicos humanos. No plano discursivo, ele faz uso da autoridade museal para legitimar-se como “autêntico”, incorporando também as narrativas museais. No roteiro original de Fritz Lang não existe tanta ênfase às paisagens, se comparado à obra cinematográfica. A gruta sagrada da sacerdotisa do sol é um mundo subterrâneo, com blocos de ouro pendurados no teto e filões de ouro que atravessam as rochas. Ao longo das paredes foram colocados vasos de culto, ídolos e antigas armas, todos em ouro. O espaço faz com que o herói se sinta ofuscado pela imensa riqueza que o cercava.

Na construção cinematográfica há uma proliferação de objetos museais na gruta, dispostos à maneira que se assemelha ao primeiro olhar que jogamos aos objetos de um museu, ao entrarmos em uma sala de exposição. Não existem vitrines, nem os objetos estão sob estantes, mas são concebidos cenograficamente como se assim estivessem. O cinema, como obra coletiva que é, conta aqui com esta construção estética de Heinrich Umlauff e de sua tradição e trajetória museográfica. O que no livro é descrito como um espaço quase labiríntico,

²⁰³ Ver *Film-Kurier*, de 24 de setembro de 1919.

uma espécie de corredor com objetos e veios de ouro, é concebido no filme como um espaço circular, mais análogo a uma sala de museu do que a um corredor sob a terra (Figura 50), em que alguns objetos estão colocados no chão da gruta. Embora no chão, eles se encontram em um nível acima de onde está a sacerdotisa e o índio. Entre os objetos existem colares, esculturas, uma coroa dourada e ao menos dois crânios e um escalpo.

Figura 50 - A gruta sagrada e alguns objetos museais em *As Aranhas*



Fonte: Cinemateca Alemã, Berlim.

A Figura 51 mostra o momento em que os vilões de *As Aranhas* chegam à gruta sagrada e começam a saquear seus objetos. A referida imagem aponta para a característica circular e museal do espaço, com objetos expostos em diferentes níveis das rochas do zoológico Hagenbeck, que servem de vitrines para a exposição de uma inusitada coleção etnográfica, desta vez composta por grandes vasos e esculturas.

Figura 51 - O ataque dos vilões do grupo As Aranhas aos objetos sagrados



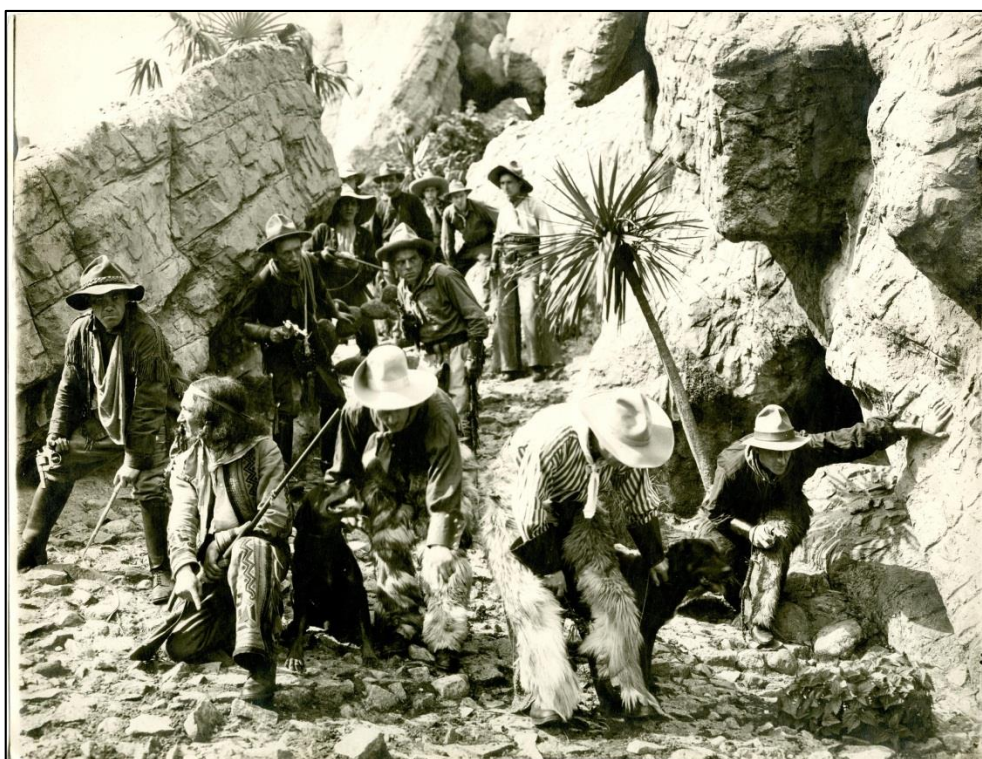
Fonte: Cinemateca Alemã, Berlim.

Durante a primeira vez que Kay Hoog caminha por entre a cidade inca, o roteiro descreve o espaço com largas colunas que se erguiam até o teto e grotescos relevos que cobriam as paredes das rochas. Ao fundo estaria a figura de “um antigo deus mexicano”. As tochas que iluminavam o espaço “atiravam uma sombra grotesca às estranhas esculturas”. Este é o mesmo espaço retratado na figura 48, que expõe o momento em que a execução de Lio Sha é interrompida. Percebe-se, mais uma vez, uma mudança entre a concepção e descrição espacial do roteiro original e a obra fílmica. As marcas principais do filme são justamente a arquitetura rochosa com relevos da cidade inca, cenografia construída por Umlauff e a utilização das formações rochosas do parque zoológico, que marcaram fortemente a formulação do parque desde a sua inauguração em 1907. Nas palavras de seu criador, o zoológico seria um panorama raro e deslumbrante que, ao primeiro olhar, desde a entrada e vista do restaurante, seria marcado pela formação das rochas e penhascos, colocados ao fundo da perspectiva deste “paraíso dos animais”²⁰⁴.

²⁰⁴ Ver livro autobiográfico, de autoria de Carl Hagenbeck (1908), *Von Tieren und Menschen*.

Os rochedos do zoológico Hagenbeck de fato maravilham ao primeiro olhar, quando vistos de longe. Concebidos por Urs Eggenschwyler, artista suíço, constituem até hoje em uma perspectiva deslumbrante, que impressiona e assusta, na medida em que destoa da geografia plana da cidade de Hamburgo. Entre uma vegetação hoje mais vasta que à época das filmagens de Fritz Lang, os rochedos convidam o visitante a se aproximar e investigar a natureza dessas rochas construídas de forma artificial, mas que têm uma semelhança impressionante com as formações naturais. Mas ao lá chegar, percebe-se que o apelo constitui-se em subir até o seu ponto mais alto e observar os lagos, vegetações, trilhas e *habitat* do parque. No filme de Fritz Lang este ambiente é visto apenas em proximidade, funcionando na diegese como um mundo subterrâneo, e por isso as tomadas em proximidade dão a impressão de serem um declive, e não um altiplano. Em outro momento estes rochedos funcionam como as cordilheiras do longo percurso cumprido pelo bando de As Aranhas (Figura 52).

Figura 52 - O bando de As Aranhas atravessa cordilheiras e penhascos



Fonte: Arquivo do Museu Etnográfico de Hamburgo, Acervo Umlauff.

6.5 Índios Sioux nos Rochedos de Stellingen

Mas esta não seria a primeira vez que índios estiveram nestes rochedos. Em 1910, houve uma exposição de índios Sioux norte-americanos neste *habitat*, originalmente construído para

abrigar animais montanhese. Considerada como uma das exposições de zoológicos humanos de maior sucesso promovida por Carl Hagenbeck, ela contou com a participação de seu sobrinho, Heinrich Umlauff. Uma propaganda veiculada no jornal *Alteneur Nachrichten*, de 16 de abril de 1910, anuncia a abertura da exposição do *Völkerschau* de Índios Sioux, com a participação de *cowboys*, 25 cavalos e mulas, além de danças, jogos de guerras, lançamento de laços, roubos de cavalos e um assalto a uma caserna.

As apresentações dariam “uma imagem das perigosas vidas dos agricultores e caçadores na época dos primeiros assentamentos no extremo oeste²⁰⁵”, a partir do que teria sido um “incidente real” ocorrido no Blackhills, no início da década de 1870, quando colonos e índios Sioux viviam em guerra.

Em uma fazenda apartada, surge um bando de índios que sonda pela oportunidade de realizar um roubo de cavalos. O ladrão é perseguido e capturado pelos *cowboys*, chamados até o local através dos tiros. Em vingança pela captura do preso, os índios atacam a diligência dos *cowboys* e a fazenda durante a noite, ateando fogo a uma caserna. Os criados queimam, mas a família consegue escapar junto com a diligência coagida para um forte próximo, mantendo-se em constante batalha com os pele-vermelha²⁰⁶ [tradução livre].

Descrição de uma batalha que se assemelha aos filmes de *cowboys*, bem como aos seus precursores, as apresentações de Buffalo Bill, formatos tipicamente norte-americanos de zoológicos humanos que também faziam sucesso na Alemanha e que tiveram grande influência sobre a criação do gênero *western* hollywoodiano.

O programa da exposição, intitulado *1910 Völkerschau Oglala-Sioux-Indianer*, compreende a apresentação e a experiência do *show* como uma encenação de um “fato real”. A descrição da *performance* assume tons narrativos, ao mesmo tempo em que relata de forma documental a vida na reserva indígena norte-americana, apontando dados sobre os seus costumes, bem como descrevendo a história dos processos de aldeamento e contextualizando o que seria “a questão indígena” ou as formas de sobrevivência culturais e perspectivas para o futuro. De acordo com esta publicação, o acampamento ficava ao pé dos famosos rochedos do zoológico Hagenbeck, e segundo o programa, daria “um exato retrato do cenário da reserva [indígena nos Estados Unidos]”. Em primeiro plano havia uma “loja de curiosidades”, na qual era possível ao visitante comprar bordados, enfeites de pena e outras recordações [*Andenken*].

²⁰⁵ Ver programa da exposição *Völkerschau Oglala-Sioux-Indianer*, 1910. Fonte: Arquivo do Parque Zoológico Hagenbeck.

²⁰⁶ *Op. cit.*

A *performance* formulada por Hagenbeck incluía a tentativa de recriação dos ambientes naturais dos Sioux. Mesmo que o ambiente fosse muito distinto daquele da reserva indígena, a proposta do *show* é que o espectador o aceite como uma representação da realidade, que na diegese performática funciona como a realidade em si. Dessa forma, rochedos, lagos, mulas, cavalos, cowboys e índios formam esse *habitat* animal, social e vegetal. Por isso mesmo Hagenbeck costumava chamar seus *shows* de zoo-antropológicos. Na narrativa fílmica de *As Aranhas* estes mesmos elementos geográficos, vegetais e animais estão presentes, ao lado do antropológico. Mulas, cobras e mesmo a gruta, as rochas e os penhascos desempenham papéis coadjuvantes. Na Figura 53 vemos a importância dada ao relevo e à vegetação, durante a exposição do referido *Völkerschau* de índios Sioux. A vegetação é a exata moldura da cena, que abraça e enquadra os corpos. Os rochedos são o seu pano de fundo. Os rochedos funcionaram como palco principal para várias outras exposições de humanos no parque Hagenbeck.

Figura 53 - Fotografia de integrantes do zoológico humano Oglala-Sioux nos rochedos do Jardim Zoológico Hagenbeck, 1910



Fonte: Arquivo do Museu Etnográfico de Hamburgo, Acervo Umlauff.

O programa da exposição Sioux de 1910 inclui algumas fotos tiradas nos rochedos do parque, que enfatizam a paisagem, fazem enquadramentos mais aproximados, mas se mantém sempre ao fundo esta aclimação ou ambiência “natural”, com rochas e vegetação (Figura 54).

No capítulo seguinte veremos algumas relações entre os zoológicos humanos e a vanguarda modernista no cinema e na pintura expressionista alemã, demonstrando, dessa forma, como o filme *As Aranhas* não era uma excessão no campo artístico. Os zoológicos humanos influenciaram diversas obras.

Figura 54 - Quatro diferentes trupes de zoológicos humanos posam nos rochedos do Jardim Zoológico Hagenbeck, sem data



Fonte: Arquivo do Museu Etnográfico de Hamburgo, Acervo Umlauff.

7. EXPRESSIONISMO ALEMÃO: PRIMITIVISMO ARTÍSTICO NO CINEMA E NA PINTURA

O expressionismo alemão foi uma vanguarda artística modernista de inícios do século XX que teve óbvias inspirações na chamada “arte primitiva”, tomando-a como uma espécie de fetichização do exótico. Essas inspirações estão presentes desde o início do movimento expressionista na pintura, em 1905, com o grupo *Die Brücke*, até a criação do primeiro filme expressionista em 1920, *O Gabinete do Dr. Caligari*, de Robert Wiene.

O presente capítulo tem como objetivo demonstrar as influências dos zoológicos humanos e coleções etnográficas sobre as vanguardas artísticas expressionistas, mais notadamente a pintura e o cinema. A intenção é construir uma reflexão mais ampla sobre o contexto de surgimento do expressionismo na pintura e no cinema, que possibilite compreender as relações estabelecidas entre as vanguardas modernistas, a “arte primitiva” e entretenimentos de massa típicos de finais do século XIX e início do XX, como os museus etnográficos e zoológicos humanos.

Tanto os zoológicos humanos quanto os museus etnográficos conjuram o duplo caráter de entreter e educar o público. Eram instituições de espetáculo e educação das massas, responsáveis por construir e (re)apresentar a noção de “exótico” e “primitivo”, dentro de um projeto colonialista, em que colecionar significava também dominar o mundo. Mais adiante veremos como o movimento expressionista relaciona-se de forma ambivalente com representações sobre o primitivo, formuladas nos quadros das coleções etnográficas e zoológicos humanos.

O expressionismo tem como característica a representação subjetiva do mundo, em planos distorcidos que marcam o afastamento da noção de mimetismo na arte ou de representação da realidade. Sujeitos, culturas e artes ditas “primitivas” foram utilizados como inspirações para o modernismo expressionista, na medida em que, supostamente, o “homem primitivo” seria menos mediado pela cultura/civilização, e que por isso teria condições de fazer uma ligação mais direta entre as formas artísticas e o seu inconsciente. Essas noções foram fortemente influenciadas pela teoria freudiana de *A Interpretação dos Sonhos*, através dos conceitos de inconsciente e pulsão.

Temas e representações do primitivo e do exótico atravessam o cinema expressionista da República de Weimar. Mas para compreender melhor as tradições e paradigmas de representação do “outro” no cinema expressionista alemão, faremos uma pequena viagem

passando pelo surgimento do cinema, do filme etnográfico e dos zoológicos humanos, em uma tentativa de demonstrar um panorama mais amplo de confluência destes campos sobre o cinema.

Parto da noção de que a ânsia de falar sobre “o outro”, vivida pelo mundo ocidental em final do século XIX e início do XX, na verdade revela muito mais sobre a modernidade ocidental do que sobre “o outro” propriamente, partindo do pressuposto de que pensar “o outro” é também um processo de construção da noção de si. Cabe dizer que o homem moderno, ao falar do chamado “primitivo”, não faz mais do que delinear os contornos da sua própria identidade. O cinema alemão do entre guerras demonstra um fascínio pela ideia do exótico, transportando os homens e mulheres de seu tempo a um mundo recheado de dançarinas orientais, exposições circenses, mágicos, hipnóticos e viagens a terras distantes, tudo isso em um momento em que a Alemanha sofre embargo e corta relações com outros países do mundo, após a I Guerra Mundial. Depois de 1918, a Alemanha vê surgir o que Kabatek (2003) chamou de “boom dos gêneros de aventura e viagens” no cinema. O tema do exótico parece atravessar o cinema alemão em geral, não apenas o cinema expressionista.

No ano de 1919, Fritz Lang lança *As Aranhas* e *Harakiri*; o primeiro filme se passa em São Francisco e no Peru, enquanto o segundo se passa no Japão, baseado em *Madame Butterfly*, de Puccini. No entanto, os dois filmes foram ambientados no Jardim Zoológico de Carl Hagenbeck, na cidade de Hamburgo.

Uma série de outros filmes exóticos foi ambientada ou na mesma locação em Hamburgo ou nos estúdios da região de Babelsberg, nos arredores de Berlim, ao exemplo de: *Os Olhos da Múmia* (1918), *Sumurun* (1920) e *Carmen* (1921) de Ernst Lubisch; *O Sepulcro Indiano* (1921), de Joe May, que será refilmado por Fritz Lang em 1959; *O Segredo de Bombay* (1920), de Arthur Holz; *O Segredo do Oriente* (1928), de Alexander Wolkoff; *Ópio* (1919), de Robert Reinert; *A Morte Cansada* (1921) e *Os Nibelungos* (1924), ambos de Fritz Lang; *Nosferatu* (1922) e *O Fausto* (1926), ambos de Murnau; *O Gabinete das Figuras de Cera* (1924), de Paul Leni; *O Golem* (1920), de Paul Wegener, apenas para citar alguns filmes do período do cinema de Weimar, que expressionistas ou não, mostram um recorrente fascínio pelo exótico. O distante cinematográfico, encenado e filmado nos arredores de Berlim e Hamburgo, vem de uma tradição mais longa que nos remonta ao século XIX e às exposições dos zoológicos humanos, que traziam povos e culturas exóticas para exposições na Europa. Remonta também à criação do cinematógrafo, que desde suas origens revela uma obsessão pelo “primitivo”.

7.1 Sobre a Tradição do Exótico nas Origens do Cinema

O ano de 1895 é um marco na criação do cinema. Ano em que os irmãos Lumière fizeram sua primeira exibição pública com o cinematógrafo em Paris, cerca de um mês antes os irmãos Skladanowsky fizeram uma apresentação com o bioscópio em Berlim e Thomas Edison também passou a fazer exibições públicas de pequenos filmes, embora o aparelho dos Lumières tenha sido aperfeiçoado a partir do seu. Não pretendo entrar nas querelas sobre patente, tecnologias e invenção do cinema, mas dar ênfase ao fato de que todos esses pioneiros do cinema resolveram apontar as lentes de suas invenções para temas e objetos do cotidiano que chamavam a atenção de seus contemporâneos. É dessa forma que várias de suas tomadas revelam o interesse dos homens de finais do século XIX para inventos tecnológicos como trens e, ao mesmo tempo, pela reprodução de formas de entretenimentos circenses e etnográficos, como os zoológicos humanos e o gosto pelo exótico.

O grande feito dessas invenções era a capacidade de criar a imagem em movimento, fazendo com que o cinema, em sua origem, fosse uma atração muito mais tecnológica do que narrativa. As pessoas estavam muito menos preocupadas com os temas que seriam mostrados, do que com a tecnologia em si mesma. No entanto, é claro que, como atração das massas, o cinema passou a filmar cenas circenses e exóticas. Este interesse está presente desde a primeira exposição dos irmãos Skladanowsky, que mostrava nove pequenas cenas, iniciando com duas crianças executando uma dança camponesa italiana, *Italianischer Bauerntanz*, em seguida uma pequena narrativa cômica circense de dois homens em uma barra horizontal, *Komisches Reck*, depois a luta de um homem com um canguru, *Boxendes Känguruh*, um malabarista, *Jongleur*, uma família de acrobatas em *Acrobatisches Potpourri*, uma dança russa, *Kamarinskaja*, uma mulher dançando em *Serpentintänzerin*, dois homens lutando em *Ringkämpfer*, e o último e menor ato, em que os irmãos Skladanowsky aparecem em cena para agradecer ao público, intitulado *Apotheose*.

Os irmãos Lumière, em sua primeira exposição, apresentaram dez pequenos filmes. O primeiro deles foi *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*, que mostrava a saída de funcionários da fábrica da própria família Lumière. Depois *Le Jardinier*, pequena narrativa cômica entre um jardineiro, uma mangueira de água e um menino. Em seguida, homens desembarcando de um barco, em *Débarquement du Congrès des Photographes à Lyon*. A quarta sequência a ser exibida apresenta traços cômicos que lembram as cenas circenses. Em *La Voltige* três homens aparecem junto de um cavalo, um deles tenta montá-lo, levando sucessivas quedas, enquanto o

outro tenta ajudá-lo. Em *La Pêche aux Poissons Rouges*, Auguste Lumière e sua filha aparecem brincando com peixes de um pequeno aquário. Em *Les Forgerons* aparecem ferreiros trabalhando. Em *Repas de Bébé*, a família Lumière aparece novamente em uma cena cotidiana, alimentando uma criança. Em *Le Saut à la Couverture*, seis homens aparecem em cena, quatro deles segurando um lençol para um deles pular sobre, enquanto um sexto homem observa as sucessivas tentativas que lembram números circenses.

A nona é uma sequência de rua, *La Places des Cordeliers à Lyon*, e a última é *La Mer*, em que cinco pessoas mergulham repetidamente no mar, a partir de uma pequena plataforma.

Nos anos seguintes, os irmãos Lumière iriam filmar, várias e várias vezes, outras chegadas e saídas de trens, além de números circenses e acrobáticos. Em 1896, ano seguinte às suas primeiras tomadas, enviam operadores de câmeras para vários lugares do mundo, fazendo chegar à França imagens das ruas de Berlim, Veneza, Dublin, Belfast, México, Estados Unidos, Moscou, Jerusalém, Pirâmides do Egito, Turquia, Vietnam, fumadores de ópio da China, Indochina, samurais do Japão e muçulmanos rezando.

No ano de 1897, os Lumières filmam a série *Le Village Achantis à Lyon*, que consiste de 14 tomadas, dentre elas: *Danse du Sabre*, *Danse de Jeunes Filles*, *Danse de Femmes*, *Danse du Féticheur*, *Défile de la Tribu*, *Repas de Négrillons*, *Toilette d'un Négrillon*, *Récréation des Négrillons* e *École des Négrillons*, todas filmadas a partir de um zoológico humano montado em Lyon, ou *village noir*, segundo créditos de locação de filmagens fornecido pelo *Catalogue Lumière*.

A Figura 55 demonstra um dos momentos em que, durante a filmagem de *Danse du Sabre*, o performer deixa de dançar/lutar com seu companheiro e vira-se para a câmera. A performance torna-se ainda mais intensa nesses momentos em que parecem convidar o espectador para o combate. Em *Toilette d'un Négrillon* (Figura 56), as mulheres também olham constantemente para a câmera. As imagens demonstram atores de zoológicos humanos conscientes de que eram objeto do espetáculo.

Figura 55 - *Danse du sabre*, Série *Le Village Achantis à Lyon*, 1897, irmãos Lumière



Fonte: Coleção online do Catalogue Lumière.

Figura 56 - *Toillete d'un Négrillon*, Série *Le Village Achantis à Lyon*, 1897, irmãos Lumière



Fonte: Coleção online do Catalogue Lumière.

O cinema, desde sua origem, demonstra uma preocupação com a produção e o consumo de imagens do corpo primitivo, preocupação compartilhada também pela antropologia do século XIX. Como aponta Pierre Jordan (1995), o nascimento do trabalho de campo, que marca a antropologia moderna, é contemporâneo ao surgimento do cinema. Mas não apenas a antropologia e o cinema tinham essa obsessão pelo corpo humano; a noção de ciência do século XIX foi marcada por essa ânsia, e os predecessores do cinematógrafo, como Etienne Jules Marey, Félix-Louis Regnault e Eadweard Muybridge, já faziam imagens que decompunham os movimentos do corpo humano e de animais.

O corpo humano, seja ele “exótico” ou ocidental, foi um dos objetos privilegiados do cinema em suas origens. Tanto o cinema quanto a antropologia tornam-se instrumentos capazes de “aproximar” culturas e povos distantes, e mesmo eternizá-los por meio da película ou do relato etnográfico. O século XIX demonstra uma ânsia civilizadora pela exploração, classificação e coleção do mundo, que faz com que, dentro de um projeto colonialista ocidental, tanto o cinema quanto a antropologia sejam entendidos como instrumentos e técnicas de exploração do mundo.

O fim do século XIX é marcado pela Segunda Revolução Industrial e suas invenções tecnológicas, da qual o cinema é fruto. Segundo Marc-Henri Piault (1995, p. 26), é em meio a este contexto de aperfeiçoamento das condições técnicas de exploração do mundo, que o cinema vem a completar “esta panóplia de instrumentos numa coleta generalizada de informações e assim fundamenta a ambição do olhar objetivo”. Simultaneamente às noções de desenvolvimento e progresso modernos, há a necessidade de construção da imagem do “primitivo” enquanto o outro do ocidente. Essas imagens primitivas são forjadas dentro de um quadro evolucionista que afirma a diferença e superioridade ocidental, podendo ser observadas desde em “coleções” como o livro *O Ramo Ouro*, de James Frazer, até em museus etnográficos que colecionavam objetos e zoológicos humanos, que colecionavam pessoas de culturas não ocidentais.

O cinema então passa a representar as potências de salvaguarda de registros de culturas distantes, inclusive no momento em que é o processo de modernização que paradoxalmente destrói culturas primitivas e tradicionais, e, ao mesmo tempo, impulsiona a necessidade de sua conservação²⁰⁷. Visto como registro objetivo do real, não tardará para que o cinematógrafo passe a ser aperfeiçoado e levado para expedições coloniais e trabalhos de campo etnográficos, com o intuito científico.

²⁰⁷ Como demonstra José Reginaldo Gonçalves (2002), é a partir da noção da perda imputada pela modernidade que surgem correntes de pensamento voltadas para a conservação de modos de vida tradicionais.

O ano de 1895 é considerado como marco do surgimento do filme etnográfico, não exatamente por conta da criação do cinematógrafo, mas porque marca o momento em que o médico Félix-Louis Regnault realizou uma série de cronofotografias sobre uma ceramista oulove, tomadas durante a *Exposition Ethnographique de l'Afrique Occidentale* (um zoológico humano) no Champs de Mars, em Paris. Regnault é considerado por muitos como pai do filme etnográfico, embora seja sempre questionável a busca de atribuição de tal título, sem levar em consideração uma tradição que envolve um corpo maior de pessoas.

Há quem considere que Thomas Edison, ao filmar em 1894 com o seu kinetoscópio *Indian War Council* e *Sioux Ghost Dance*, seria o primeiro etnógrafo visual. As tomadas foram feitas em estúdio e representam formas de espetáculos étnicos adaptados para o público ocidental, encenadas pelos índios Sioux da trupe de *shows* de Buffalo Bill, e consiste no primeiro registro fílmico de índios. As tomadas, tanto de Regnault quanto de Edison, seja qual for o “pai” do filme etnográfico, demonstram as complexidades sobre a noção de autêntico e colocam tensões implícitas ao encontro entre ocidente e “exótico”, uma vez que ambas foram realizadas em ambientes montados pelo homem ocidental para exposição do “primitivo”, os zoológicos humanos e os *shows* de Bill West.

Quando o filme etnográfico resolve ir a locais distantes e “autênticos” para a coleta de material fílmico, os próprios espaços dos zoológicos humanos começam a entrar em decadência. Pierre Jordan coloca em evidência o *status* das “falsas-verdadeiras” danças Sioux:

De fato, *Ghost Dance* ou *Spirit Dance* é a denominação usual de um movimento religioso carismático, nascido em Nevada, no ano de 1889 Jack Wilson, profeta ameríndio, Paiute, dizendo-se investido de uma missão divina, lança um movimento cristão evangélico obtendo enorme sucesso junto às populações ameríndias, principalmente após o massacre do célebre chefe Sioux, Sitting Bull, e de seus duzentos bravos, em dezembro de 1890. O fato de pertencer ao movimento e a prática da oração se exprimem pela *Ghost Dance*. Longe de representar uma “autêntica-dança-sioux-vinda-das-antigas-idades”, este primeiro documento testemunha o choque entre dois universos culturais e seus efeitos, sendo, deste ponto de vista, um documento antropológico (JORDAN, 1995, p. 13).

A noção ou efeito de autenticidade era buscado pelos zoológicos humanos e continuará a ter importância para o filme etnográfico, de certa forma sendo inclusive incorporada pelo cinema de ficção, como vimos no caso de *As Aranhas* (1919) de Fritz Lang. O *status* de autêntico é entendido aqui muito mais como efeito atingido por um discurso ou narrativa, do que por uma materialidade ou realidade inerente ao objeto filmado.

Os primeiros filmes que foram pensados de fato como etnográficos, com intenção documental para a pesquisa de campo, são realizados em 1898, durante a Expedição da

Universidade de Cambridge ao Estreito de Torres, organizada por Alfred C. Haddon. Em 1903, o médico vienense Rudolf Pöch visita Haddon e assiste aos filmes realizados pela Expedição de Cambridge, interessando-se pelos registros audiovisuais de trabalhos de campo. Antes disso, Pöch já havia se interessado pela antropologia a partir de uma viagem à Índia, em 1897, feita para controle do surto de doenças, em seguida tendo estudado etnografia e antropologia na Universidade de Berlim, entre 1900 e 1901.

Em 1904, Rudolf Pöch parte para a Nova Guiné, então colônia alemã, munido de três câmeras de vídeo, um fonógrafo e um cinematógrafo bioscópico. As pesquisas de campo de Pöch visavam à coleta de dados médicos, etnográficos, botânicos, zoológicos, geológicos e linguísticos. A sua pesquisa antropológica está marcada pela tradição médica da antropologia física, com fortes usos da antropometria. Entre os anos de 1907 e 1909, Pöch conduz pesquisas no deserto do Kalahari, na África do Sul, onde filma *Bosquímano fala ao Fonógrafo* [*Bushman spricht in den Phonographen*], uma espécie de encenação do primeiro contato, não apenas no sentido mítico de encontro entre ocidente e civilizações não ocidentais, mas também porque reencena o encontro de um bosquímano com o fonógrafo, enquanto avanço tecnológico do ocidente. Segundo Assenka Oksiloff (2001), esta pequena tomada, de cerca de um minuto e meio, reencena e performa o dramático encontro entre os dois pontos finais da escala evolutiva, o mais evolutivo e o menos avançado lado a lado, uma vez que, segundo o paradigma evolucionista da época, os bosquímanos e pigmeus representariam as “raças” humanas menos avançadas. “The film contrasts the Bushman to the technology used in recording his tale” (*ibid.*, p. 46).

The encounter is deemed authentic because it appears as spontaneous and as a symbolically laden dramatic scene. Included in the simple drama are Kubi, the designated Bushman, and the phonograph into which he speaks. For the professional audiences that viewed Pöch’s films, the phonograph would be recognized as one of the most popular research tools. Here, the phonograph plays a two-fold function in the footage: it represents the objectivity of technical reproduction (including that of the camera); and, equally if not more importantly, it is an “actor” involved in a dramatic scene with the Bushman, Kubi (*ibid.*, p. 55).

Bosquímano fala ao Fonógrafo é uma reencenação do primeiro contato de Kubi com o fonógrafo. Pöch teria ficado impressionado com a forma gestual com que Kubi relatava sua história ao aparelho, como se a máquina de fato fosse uma pessoa, e resolveu repetir a cena, desta vez filmando e permitindo que Kubi tivesse a liberdade de se aproximar mais do cone ou falar mais alto do que o ideal em situações em que se quisesse uma gravação com a qualidade de áudio. Oksiloff (*ibid.*) nota, ainda, que nos diários de viagem de Pöch fica claro que muitos dos bosquímanos com quem ele teve contato mantinham relações, inclusive de trabalho, com

colonos europeus; no entanto, os traços dessas relações são apagadas nas filmagens. Apesar de não haver mais uma cultura bosquímana “inadulterada”, ela é apresentada em sua forma pura e isolada, como forma de afirmar a sua autenticidade.

Apesar de que, em sua maioria, os primeiros contatos entre ocidente e culturas não ocidentais sejam anteriores à invenção do cinema e do filme etnográfico, a antropologia visual parece ter reencenado de várias formas esse mito do primeiro contato. Um exemplo clássico é o caso de *Nanook of the North*, em que o diretor Robert Flaherty reconstitui uma cena que lembra muito Pöch, na qual Nanook fala com o fonógrafo, em 1921.

A virada do século é a época das grandes expedições, e Pöch não foi o único pesquisador do mundo germânico a organizar expedições para a busca de objetos, relatos e imagens das colônias. Em 1908, é organizada a *Hamburgische Südsee-Expedition*, financiada pelo Museu de Antropologia de Hamburgo e coordenada pelo diretor do museu, Georg Thilenius. Weinstein (2010) demonstra como a expedição etnográfica de dois anos pelas colônias alemãs da Micronésia, Melanésia e Polinésia tinha como objetivo entender as relações entre os povos da região e adquirir objetos que pudessem aumentar a coleção e reputação do museu. Os registros filmicos da expedição também serviram para aumentar o prestígio do museu e deram ênfase a atividades técnicas, como cerâmica, tecelagem, produção de fogo por fricção e, sobretudo, a dança. Os filmes falham em contextualizar as funções rituais da dança, o que fez com que Herbert Tischner, responsável por estudar e recompilar as imagens ao fim da década de 1930, mostrasse-se perplexo com o caráter transitório, corporal e descontextualizado das cenas de dança. No entanto, como afirma Weinstein (*ibid.*), se estes filmes falharam enquanto documentos etnográficos sobre as culturas filmadas, por outro lado revelam a importância da dança para a etnografia alemã de inícios do século XX. A ênfase em temas como preparação de alimentos e danças faz parte também dos registros filmicos feitos em 1909 por Richard Neuhauss, na Nova Guiné, e Theodor Koch-Grünberg, que em 1911 fez vídeos de índios da Amazônia brasileira e venezuelana.

Assenka Oksiloff (2001) afirma que os antropólogos alemães de inícios do século XX eram, em geral, mais preocupados com a coleta de dados quantitativos e materiais, se comparado ao caráter mais aberto e experimental dos seus colegas franceses e ingleses. Enquanto outras escolas estavam abandonando velhas metodologias e modelos, a antropologia alemã tinha um caráter menos progressista, ainda ligada a paradigmas históricos, raciais e epistemológicos do século XIX. Talvez por isso tenha sido na Alemanha que o ideal positivista de Félix-Louis Regnault, de utilizar o cinema como salvaguarda material de culturas em vias de desaparecimento, tenha melhor frutificado.

Regnault não é importante para o cinema etnográfico apenas por suas cronofotografias, mas principalmente por ter concebido o filme como ferramenta da pesquisa etnográfica capaz de gravar e decompor o movimento do corpo humano, bem como por ter idealizado a criação de um museu antropológico para os materiais filmicos e fonográficos. A sua concepção do cinema como ferramenta objetiva e científica, capaz de eliminar as “imprecisões” subjetivas e de apreender o real, é desenvolvida na tradição alemã, sendo compartilhada por Pösch, Neuhauss e Thilenius, até que na década de 1950 foi criado o *Institut für den Wissenschaftlichen Film*, em Göttingen, e dentro do seu quadro o projeto *Encyclopaedia Cinematographica*, que consistia justamente em um acervo de filmes etnográficos.

O Institut für den wissenschaftlichen Film (IWF), pregava normas bastante rígidas para o filme de pesquisa etnográfica: imagens reais, exatas, autênticas, sem movimentos ou efeitos especiais e nenhuma interferência do antropólogo, que deveria preferencialmente ser o operador da câmara ou, pelo menos, o diretor das filmagens. Essa seria a única forma de garantir um registro “objetivo” dos fatos sociais. Tal concepção metodológica, extremamente rigorosa, inspirava-se nas ciências exatas e naturais e era aplicada igualmente na produção de filmes educativos e etnográficos (PEIXOTO, 1999, p. 100).

A dança foi tomada como um dos elementos centrais da etnografia alemã e forma de espetacularização do corpo nativo, entendida enquanto linguagem corporal, física e irracional, que se opõe à noção de racionalização ocidental. As imagens de corpos nus ou seminus serviam como forma de representação de um mundo “primitivo” em que o pensamento era relegado a um segundo plano, dominado antes por desejos e necessidades físicas (RONY, 1996; OKSILOFF, *ibid.*). Este traço da dança enquanto valor do exótico é também extremamente explorada pelo universo ficcional dos filmes de Weimar, que muitas vezes tinham como ápice narrativo e espetacular as cenas de dança, como visto, por exemplo, em *Metrópolis* (1927), *Sumurun* (1920), *A Caixa de Pandora* (1929) e *O Gabinete das Figuras de Cera*.

7.2 O Expressionismo e a Modernidade na Pintura

O termo expressionismo, embora inicialmente utilizado para denominar obras da pintura francesa que se diferenciavam do impressionismo, com o passar do tempo passou a designar um movimento especificamente Alemão²⁰⁸. A emergência de uma nova concepção na arte

²⁰⁸ Para a compreensão do surgimento do expressionismo na pintura ver: BASSIE, 2008; BEHR, 2000; MATTOS, 2002. Para uma dimensão mais ampla do movimento em várias artes ver: Guinsburg, 2002.

alemã acompanhou uma complexidade de transformações no campo político, social e econômico deste país em finais do século XIX e início do XX. A Alemanha alcançou a unificação nacional em 1871, processo seguido por uma rápida industrialização e crescimento urbano. Se comparado a outros países da Europa, como França e Inglaterra, o processo de industrialização alemão foi muito mais tardio, mas não menos dramático. O movimento expressionista foi capaz de captar as tensões e paradoxos da modernidade, forjado em um momento em que uma série de intelectuais, não apenas as vanguardas artísticas, passaram a pensar novos caminhos que representassem alternativas diante das já vividas pela França e Inglaterra (RECÁMAN, 2013).

A rápida industrialização do país acentua as contradições entre os anseios românticos da *Gemeinschaft* [a comunidade] e a ansiosa realidade da *Gesellschaft* [a sociedade]. A nova capital, Berlim, torna-se um retrato dos dilemas da época, passando em poucos anos de corte agrária feudal a metrópole dinâmica e avançada, em uma transição que desnor-teava artistas, escritores filósofos e sociólogos. Esse conturbado “espírito da modernidade” abalava os pensadores do país recém-consolidado, e também a arte alemã oscilava entre o conservador respeito pela tradição e o impulso para rupturas cada vez mais radicais (ALMEIDA; BADER, 2013, p. 8-9).

É em meio a este pano de fundo de rápidas transformações sociais, que vemos surgir, no ano de 1905, primeiramente em Dresden, um grupo de jovens artistas, *Die Brücke*, que irá instituir uma ruptura com os cânones acadêmicos na pintura. É notável que, desde suas origens, a cidade e os novos conflitos impostos pela modernidade são temas frequentes em vários artistas expressionistas, transbordando inspiração, dramaticidade e conflito para vários palcos, páginas e telas — sejam telas de pintura ou de cinema.

O expressionismo surge no bojo das vanguardas modernistas e representa, em linhas gerais, um movimento crítico à Modernidade. Como nos lembram autores como Peter Gay (2009) e Marshall Berman²⁰⁹ (2007), a própria definição de modernismo é em si uma tarefa árdua. Os que se aventuraram em traçar fronteiras extremamente definidas para este movimento que abrange diferentes momentos históricos, países e correntes, parecem ter falhado. Daí porque Peter Gay (2009, p. 17) considera ser “muito mais fácil exemplificar do que definir o modernismo”, na medida em que ele é um termo reconhecidamente impreciso e abrangente. O autor argumenta que o modernismo não pode ser definido a partir de visões políticas ou mesmo de estilos, sendo os únicos pontos em comum entre todos os assim chamados modernistas: o fascínio pela ruptura com os padrões estéticos, sociais e políticos – o que Gay (2009) chamou

²⁰⁹ “Se encaramos o modernismo como um empreendimento cujo objetivo é fazer com que nos sintamos em casa num mundo constantemente em mudança, nos damos conta de que nenhuma modalidade de modernismo jamais poderá ser definitiva” (BERMAN, 2007, p. 12).

de “fascínio pela heresia” – e o exame cerrado de si mesmo que os levou a jornadas de exploração do eu.

A noção de modernismo é proposta por Marshall de Berman (2007) de forma mais ampla, não apenas restrita ao campo das artes. Este autor conceitua a Modernidade como um conjunto de experiências em transformação, melhor sintetizada na famosa frase de Marx “em que tudo que é sólido se transforma no ar”, enquanto que o modernismo pode ser considerado como as ações de sujeitos que tentam se fazer sentir em casa neste mundo de constante transformação. Dado o caráter paradoxal e contraditório das experiências na Modernidade, Berman (2007) afirma que “para ser inteiramente moderno é preciso ser antimoderno”. Nesse sentido, o expressionismo é um dos movimentos mais intensamente modernistas na sua antimodernidade. No entanto, é importante salientar que nem todas as formas de modernismo eram críticas à modernidade; há o exemplo dos futuristas italianos, grandes apologistas dos avanços tecnológicos e sociais.

As transformações de meados do século XVIII que fundam a Modernidade — como Revolução Francesa, Iluminismo e Revolução Industrial — foram tão avassaladoras que não houve quem ficasse imune a elas. Este admirável novo mundo tanto apaixona quanto assusta os homens e mulheres que com ele se deparam. É neste ponto que uma série de mitos e nostalgias sobre um passado comunal ou de contato com a natureza são fundados. O francês Jean Jacques Rousseau lança o mito do bom selvagem no século XVIII, mas não só ele: em Herder, encontramos a formulação de que “sociedades mais simples” têm expressões mais puras... Como demonstra José Reginaldo Gonçalves (2002), é a partir da noção da perda imputada pela modernidade que surgem correntes de pensamento voltadas para a conservação de modos de vida tradicionais. Reflexões sobre o processo de esfacelamento dos laços comunitários tradicionais e a instituição da sociedade moderna atravessam as discussões de pensadores do século XVIII e dos seguintes, vindo a ecoar nos movimentos artísticos de início do século XX.

Uma das inspirações mais notadamente antimodernas dos expressionistas está justamente na “arte primitiva”, expressão da rejeição dos valores ocidentais, tanto a níveis sociais quanto artísticos. Os motivos “primitivistas” ou não ocidentais foram importantes tanto na concepção das formas estéticas, que rejeitavam a academia de belas artes do Kaiser Wilhelm II, quanto do conteúdo e temas de maior proximidade com a noção de natureza.

[...] as formas de primitivismo foram abraçadas por modernistas, que buscavam as fontes da criação artística ora nas profundezas da mente ou nas regiões da subjetividade associadas às emoções, ora nas expressões de indivíduos postos à margem da sociedade, supostamente livres das convenções sociais, ora entre crianças, provisoriamente livres das convenções. Tendia-se a identificar norma social e norma

acadêmica, de sorte que libertar-se de uma era libertar-se de outra (TRAVASSOS, 1997, p. 157-158).

Não apenas o expressionismo, mas uma série de correntes modernistas, a exemplo do cubismo e do surrealismo, seguiram inspirações na arte e modo de vida não ocidentais. No grupo *Die Brücke* esta aproximação com um primitivo imaginado foi feita de várias formas, inicialmente por meio do Museu Etnográfico de Dresden e zoológicos humanos, bem como por meio de expedições naturistas ao Lago Moritzburg, localizado ao norte da cidade de Dresden (Figura 57).

Figura 57 - *Banhistas em Moritzburg*, Ernst Ludwig Kirchner, 1909



Fonte: Coleção online do Tate Museum.

Chama a atenção nas pinturas do grupo *Die Brücke*, especialmente nos quadros de Ludwig Ernst Kirchner, a coexistência de imagens tão díspares como a cidade sombria e multifacetada e a natureza calma das pinturas do lago Moritzburg. A construção de uma noção de primitivismo surge como uma oposição entre natureza e cultura, a cidade, é claro, representando a civilização moderna, contraposta a uma noção de natureza e modo de vida não

ocidental. Os dois pensadores que mais influenciaram os expressionistas foram Nietzsche e Freud, ajudando-os a formular concepções de rejeição à Modernidade, na medida em que para o primeiro, os tempos modernos representam uma nova espécie de barbárie, e para o segundo, a *Kultur* constitui repressão às pulsões.

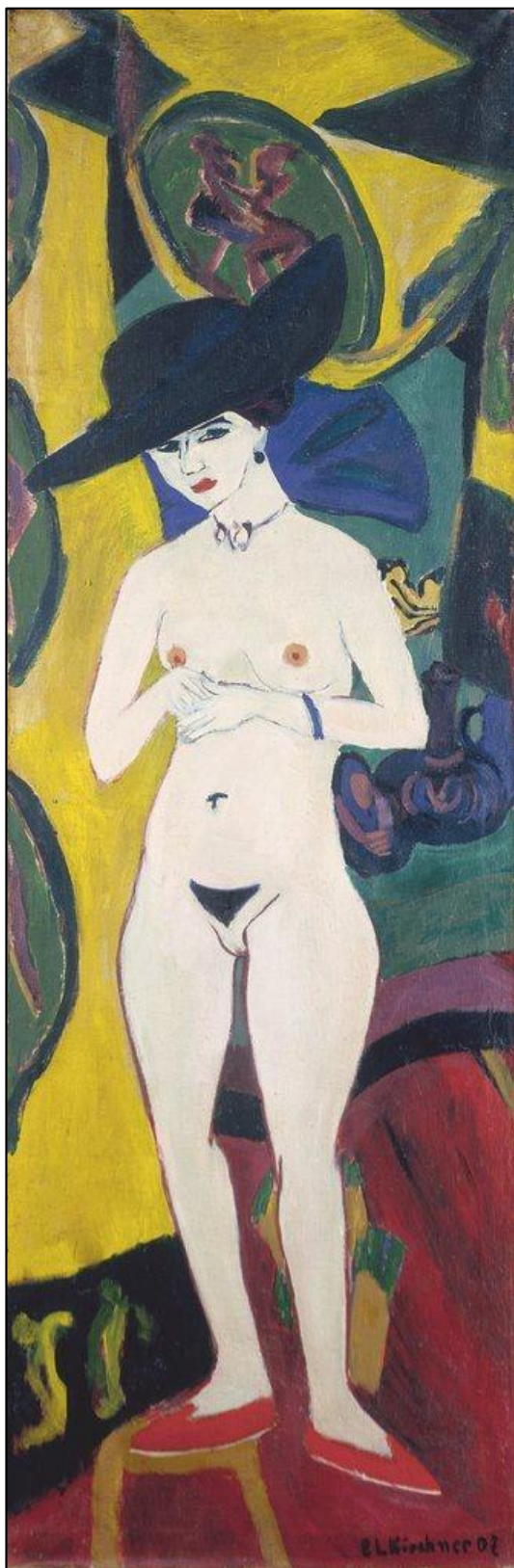
Como uma resposta aos processos de modernização, um dos esforços centrais dos primeiros expressionistas foi a reconstrução de uma unidade supostamente perdida entre homem e natureza. A rejeição às técnicas de pintura acadêmicas significava a busca por uma nova estética, sem regras definidas ou visivelmente orientadas, voltadas para o sentimento interior e a noção de expressão de instintos ou pulsões (RÜTH, 2008).

Seguindo uma tendência iniciada anteriormente pelos impressionistas, de rejeição do naturalismo e mimetismo nas artes, os expressionistas dão vida ao subjetivismo, construindo pinturas que expõem as tensões e as incertezas psicológicas de um mundo em transformação: um mundo em que metrópoles inquietantes e paisagens apocalípticas contrapõem-se a sonhos de uma originária forma de vida não sujeita à civilização.

Se a civilização representa a repressão às pulsões, o “primitivo” é perseguido como significado de expressões mais puras e não mediadas pela cultura. Segundo Gill Perry (1993), na Alemanha da época há um forte debate sobre o “primitivo” e a sexualidade. É neste sentido que a exacerbação da sexualidade é explorada pelos integrantes do grupo *Die Brücke*, que passaram a retratar cabarés, dançarinas e prostitutas. Perry (*ibid.*) argumenta que a partir de uma oposição entre “primitivo” e civilização, em que o nu feminino é associado ao “primitivo”, enquanto que a noção de masculino é associada à de civilização, vemos surgir o tema da nudez feminina nos quadros expressionistas, muitas vezes sobreposta a “motivos primitivistas”, especificamente inspirados na arte africana, oceânica, medieval e japonesa.

O famoso quadro de Ernst Kirchner *Nu em pé com Chapéu* [*Stehender Akt mit Hut*], pintado em 1910, representa, ao fundo da modelo nua, objetos de inspiração nas artes africanas e oceânicas, expostos à época no Museu Etnográfico de Dresden (Figura 58). Segundo Perry (*ibid.*), tais referências são, no entanto, pouco específicas, sendo reconhecidas pelos espectadores da época como qualidades modernas da explícita ligação de Kirchner com o “incivilizado” e, portanto, de sua maior autenticidade de expressão artística.

Figura 58 - *Nu em pé com chapéu*, Ernst
Ludwig Kirchner, 1910



Fonte: Coleção online do Städel Museum.

7.3 Primitivismo Artístico

A busca pelo exótico e “primitivo” traçada pelos integrantes do grupo *Die Brücke* é feita a partir de dois sentidos: o primeiro realizado por meio dos objetos expostos nas coleções etnográficas e modos de vida “primitivos” representados nos zoológicos humanos, configurando na encenação de culturas não ocidentais (que inclui objetos e pessoas) levados para a Europa. O que eu considero como um segundo sentido é a busca pelo exótico urbano, representado pela associação do grupo com culturas ocidentais marginais, como a ligação com grupos circenses e boêmios, havendo com grande recorrência o tema da prostituição nas pinturas urbanas de Kirchner.

Jill Lloyd (1991) argumenta que as pinturas de Kirchner da primeira fase, os anos de Dresden, tinham questões conscientemente modernas e urbanas que caminhavam lado a lado com os seus exatos paradoxos, os temas “primitivos”. Durante os anos de Berlim, sua segunda fase, esses dois aspectos unem-se em únicas, contraditórias e poderosas imagens de ruas.

É em Berlim, entre os anos de 1913 a 1915, que Kirchner compõe sua famosa série de pinturas *Die Strassenbilder* [Imagens de Rua], que, segundo Sherwin Simmons (2000), demonstram as relações de ambiguidade entre arte, consumo e prostituição na cidade de Berlim. Nos anos de 1913 e 1914, as discussões sobre moda e sexualidade tornam-se acaloradas, levando inclusive à criação de leis de regulamentação sobre as vitrines de lojas, que cada vez mais utilizam figuras e manequins de cera que apelam para “um gosto pela realidade” (SCHWARTZ, 2004) e traduzem mudanças no padrão de sexualidade e papel da mulher na esfera pública. Há, portanto, a formação de órgãos de censura sobre as vitrines e obras de artes, havendo uma margem maior de liberação do nu na arte. Ainda assim, Kirchner teve várias de suas obras censuradas (SIMMONS, 2000). Muitas das pinturas da série Imagens de Rua participam ativamente do debate sobre sexualidade e imoralidade que atingiu a arte, a propaganda e a moda da época. Simmons (*ibid.*) argumenta que há um alinhamento dos pintores expressionistas com a questão feminina. Muitas de suas pinturas representam críticas ao que Kirchner chamou de “excessos da moda parisiense”, como as mulheres, todas elas com chapéus de plumas (Figura 59), ou ainda ao uso do corset, entendido como uma peça deformadora do corpo.

Figura 59 - *Cinco Mulheres na Rua*, Ernst Ludwig Kirchner, 1913



Fonte: Coleção online do Museu Ludwig.

O corpo feminino nu e não modificado é associado à noção de liberdade e primitivismo. Os expressionistas alinhavam-se com a discussão feminista sobre as leis antiprostituição, considerada por muitas ativistas como injustas e não punitiva ao cliente homem, recaindo apenas sobre a mulher prostituta. No entanto, como argumenta Simmons (*ibid.*), os expressionistas, em geral, continuavam hostis a outras tendências do feminismo, repetindo em suas pinturas as narrativas que associam a mulher ao “primitivo” e, portanto, ao irracional, bem como reproduzindo mulheres nos papéis ou de mãe ou de prostituta. Ainda assim, a associação do grupo com práticas de nudismo, dançarinas e prostitutas fazia parte do seu projeto de revolução sexual.

Paintings such as Kirchner's *Bathers at Moritzburg* or Heckel's *Bathers* [...] show both men and women bathing naked and participating in nudist cults (Nackkultur or Freikörperkultur) which were specially popular among the younger generation in Germany at the time. Such cults were often associated with vegetarianism, dress reform and nature cures, and fed into early Expressionist ideas of direct and unsophisticated expression. Although Naturism and nudist cults tended to be represented as "alternative" movements their political associations were often contradictory, for they attracted both progressive and conservative supporters, reinforcing once again the confusing political sources of Expressionist ideology (PERRY, 1993, p. 65).

Para os expressionistas, a libertação sexual representava o retorno a um "primitivo" imaginado e pré-moderno, mas tal qual ocorrido com a sua representação da mulher, a noção de "primitivo", não apenas deste grupo, mas das vanguardas modernistas em geral, eram posições que reatualizaram uma série de preconceitos sobre culturas não ocidentais. Um dos primeiros equívocos pode ser apontado à luz do conceito de orientalismo de Edward Said, em que uma variada gama de culturas são representadas de forma genérica e homogênea como o grande "outro" do ocidente. Apesar de tratarem de forma positiva o que antes fora negatizado no bojo do etnocentrismo, as vanguardas modernistas não fazem mais que reatualizar e posicionar uma série de noções sobre "o outro".

O termo *primitivismo*, inicialmente associado com a noção de autenticidade e originalidade de expressões artísticas não ocidentais, é hoje tratado como um conceito da história da arte utilizado para designar a incorporação de traços ditos primitivos pelas vanguardas modernistas de finais do século XIX e início do XX. A noção de primitivismo é entendida como uma tendência essencialmente moderna, um olhar moderno sobre "o outro". Como demonstrado anteriormente, a modernidade causou sentimentos antimodernos, sendo o primitivismo mais uma das reverberações do caráter moderno de autocritica e revisão de si mesmo. Muitos dos artistas hoje rotulados como modernistas se opunham aos processos de modernização, daí porque o primitivismo é um projeto que se desenvolveu no bojo do modernismo, em uma busca feita pela noção de originalidade nas margens da civilização (PERRY, 1993). Essa nova leitura do que foi a incorporação de traços ditos primitivos pela vanguarda modernista tem sido retomada a partir dos estudos pós-coloniais e da teoria do discurso, que recolocam as relações de poder e assimetria existentes entre as culturas não ocidentais e a cultura europeia.

Um dos quadros canônicos apontados como fundadores do estilo primitivista é justamente o *Les Femmes d'Alger (O Grande Baía)*, de Picasso, pintado por volta de 1906–1907. Neste quadro vê-se a presença de máscaras africanas sobrepostas aos rostos das modelos, inspiradas

após a visita do pintor ao Museu Trocadero, em Paris. No entanto Robert Goldwater (apud PERRY, 1993), já em 1938, aponta Gauguin, ainda em finais do século XIX, como um dos pioneiros do primitivismo.

O estatuto de “igualdade” que a arte não ocidental recebe é articulado a uma lógica de caráter quase filantrópico, no qual o Ocidente recebe a pecha de benevolente, justamente porque, apesar de sua “superioridade”, reconhece o valor de culturas inferiores — eis o que demonstra Sally Price (2000), em sua discussão acerca da recepção contemporânea de arte “primitiva”. As galerias de arte dos grandes centros urbanos abrem suas portas para obras produzidas em contextos não ocidentais, utilizando o mesmo apelo universalista feito anteriormente pela teoria evolucionista. Contemporaneamente, essas peças têm valor por serem capazes de provocar sentimentos profundos e intuitivos, partilhados por todos os homens, independentemente de suas origens culturais.

Entusiastas Ocidentais da Arte Primitiva sempre defenderam que seus autores estão em contato especialmente íntimo com os “impulsos fundamentais, básicos e essenciais da vida” — impulsos dos quais o Homem civilizado compartilha, mas que “soterra” sob uma camada de comportamento aprendido. A perspectiva da Arte Primitiva como uma espécie de expressão criativa que flui irreprimida do inconsciente do artista é responsável por comparações entre Arte Primitiva e desenhos infantis, e sua base racista é bastante transparente (PRICE, 2000, p. 57).

Por trás deste apelo universalista existem relações de poder que carregam uma assimetria implícita, bem como um ponto de vista unilateral. A arte não ocidental serve aos homens ocidentais, comunicam e enriquecem suas experiências, mas será que o contrário também é verdadeiro? Sally Price (*ibid.*) demonstra que não, por meio do exemplo da montagem da exposição *Perspectives: Angles on African Art*, de 1987, em que dez pessoas — dentre elas historiadores da arte, arqueólogos, colecionadores de arte e o escultor baulé K. Kouame²¹⁰ — deveriam escolher peças e tecer comentários sobre elas, no entanto a idealizadora do projeto, Susan Vogel, explica que ao artista baulé foram dadas apenas arte do seu próprio povo, com a qual ele já estaria familiarizado. A questão é justamente: o que nos autoriza a julgar peças das mais variadas procedências? Uma das características da cultura cosmopolita ocidental é considerar ter à mão um cardápio ou enciclopédia que coleciona todas as culturas globais dos mais variados espaços e tempos, naquilo que Price (2000, p. 46) sintetizou como: “uma óbvia

²¹⁰ De todos os curadores, ele foi o único que teve seus comentários “ampliados”. Apesar de o projeto ser voltado para a percepção individual da arte africana, o único membro de sua cultura convidado a analisá-la não foi considerado a partir da mesma noção de indivíduo que os outros curadores. Sua opinião foi considerada mais como representativa de uma coletividade do que uma opinião pessoal — daí porque não haveria problema em convidar outros integrantes bauleses aos comentários ou mesmo substituí-lo por eles.

e notável característica do final do século XX — o acesso às diversas culturas por parte daqueles que gozam do privilégio de pertencer à sociedade Ocidental”.

A discussão contemporânea sobre arte “primitiva” ou não ocidental amplia algumas questões e nos ajuda a compreender o contexto de incorporação da arte primitiva pelas vanguardas europeias, em especial pelo expressionismo. A partir dos argumentos de Sally Price pode-se compreender o caráter “benevolente” dos modernistas clássicos, que na verdade traduzem relações de poder. Outra questão cara às discussões sobre arte não ocidental hoje diz respeito à noção de autenticidade e anonimato. Como argumenta Kwame Anthony Appiah (2010), a arte africana considerada autêntica é atemporal e anônima, enquanto que a arte ocidental genuína é construída por meio do discurso do gênio único, insubstituível e individual²¹¹.

É esta necessidade de distinção no mercado que contribui para uma certa intensificação do individualismo há muito presente na produção artística do pós-renascimento: na era da reprodução mecânica, o individualismo estético, a caracterização da peça como pertencente à obra de um indivíduo e a incorporação da vida do artista na concepção do seu trabalho podem ser vistos, precisamente, como formas de identificação dos objetos para o mercado. O escultor do homem com uma bicicleta [escultura yoruba], pelo contrário, não será conhecido pelos que vão comprar este objeto; a sua vida individual não fará diferença nenhuma para a história futura da sua escultura. (De facto, ele sabe-o, no sentido em que uma pessoa sabe uma coisa, cuja negação nunca sequer levou em consideração). Contudo, há alguma coisa no objeto que serve para o consagrar no mercado: a presença da cultura yoruba e de histórias sobre a cultura yoruba que rodeiam o objeto e o distinguem da “arte popular” de outros lugares (APPIAH, 2010, p. 7).

A arte primitiva e anônima é retirada do coletivo do *das Volk* e de culturas não ocidentais como africanas e oceânicas, que passam a ser resignificadas por meio dos valores de “genialidade” e “individualidade” dos pintores do *Die Brücke*. No ano de 1913, ano de dissolução do grupo, a busca pelo “primitivo” intensifica-se: Emil Nolde viaja como acompanhante de sua esposa, que era integrante da Repartição Império Colonial de Berlim (Reichskolonialamt Berlin), na Expedição Médico Demográfica Alemanha Nova Guiné (Medizinisch-demographisch Deutsch-Neuguinea-Expedition). Em maio de 1914, Max Pechstein realiza a tão ansiada viagem às ilhas Palau no Pacífico²¹². Mas as grandes fontes de

²¹¹ Sobre a relação entre autenticidade e anonimato, Sidney Kasfir argumenta que, contemporaneamente, este é ainda um critério determinante para museus e compradores em geral de arte africana, havendo uma negação à historicidade do contexto de produção e negação à individualidade do sujeito criador, justamente porque o que se busca é um “outro” mítico, coletivo e fora da história.

²¹² Max Pechstein havia planejado dois anos antes de realizar a sua viagem, em morar e trabalhar no Pacífico, mas retorna após apenas quatro meses, por conta do repentino início da I Guerra Mundial. Aya Soika (2005) afirma que, apesar da curta estadia, a experiência da viagem é marcante em sua obra ao longo das próximas décadas.

contato com o “primitivo” para os integrantes do *Brücke*, até então, foram os museus etnográficos e os zoológicos humanos.

7.4 Coleções Etnográficas e Zoológicos Humanos: Inspirações Expressionistas

O desenvolvimento dos museus etnográficos ocorre em paralelo com a expansão colonial e o desenvolvimento da antropologia como disciplina. O primeiro museu etnográfico da Alemanha foi fundado em 1868, em Munique. Em 1873 foi criado o museu etnográfico de Berlim, e em 1874, o de Leipzig. Em Berlim havia a seção Hausausstellung (exposição de moradias) dentro da coleção Südsee, com fachadas de construções da Nova Guiné e Nova Zelândia. Em uma das casas comunais, era possível entrar e caminhar (RÜTH, 2008).

O museu etnográfico de Dresden, *Museum für Völkerkunde Dresden*, foi fundado em 1875, com uma coleção que incluía objetos da África, América, Indonésia, Nova Guiné, Micronésia e Polinésia. Das obras que se considera ter maior influência sobre os supracitados pintores estão os objetos das ilhas Palau e a coleção de bronze do Benin (*ibid.*). Aya Soika (2005) afirma que, a partir de 1910, os membros do *Die Brücke* passam a se afastar da influência dos fauvistas e impressionistas, desenvolvendo um estilo que não seria possível sem as inspirações da arte de Palau²¹³.

No entanto, há que se compreender a base social e política na qual essas coleções foram montadas, com objetos e narrativas que muitas vezes dizem mais sobre as sociedades modernas e sobre como elas se relacionam e retratam outras culturas, do que com as sociedades das quais esses objetos se originam. Entre os anos de 1907 e 1909, houve a Expedição da Marinha Alemã às colônias oceânicas, com financiamento de museus estatais e finalidade de colecionar objetos. Os museus etnográficos europeus abrigam coleções que demonstram a violência colonial²¹⁴,

²¹³ “Nicht nur in ihren Gemälden und Holzschnitten, auch in ihren unkonventionellen Atelierdekorationen in Dresden und Berlin manifestierte sich die Bewunderung für die Kunst Ozeaniens. So war Kirchners Dresdner Atelier, das der Künstler im November 1909 bezogen hatte, durch Bordüren mit über- und nebeneinander hockenden und tazenden Figuren des härtesten Palau-Stils geschmückt. Die Wandbehänge und Schnitzereien in den Brücke-Ateliers lehnten sich dauber hinaus auch an indische und afrikanische Formen an. Die von allen Brücke-Künstlern geteilte ‘Liebe zur Kunst der Primitiven’, die sie mit einer ursprünglichen Lebensweise assoziierten, wurde von Pechstein nachträglich gar als das bindende Element innerhalb der Gruppe bezeichnet” (SOIKA, 2005, p. 72).

²¹⁴ A expedição francesa Dakar-Djibouti (1931–1933) é emblemática neste sentido de uso de violência simbólica e física para aquisição de peças. A expedição obteve recursos do governo francês, da Fundação Rockefeller, de empresários privados e mecenas das artes, com o objetivo principal e oficial de enriquecer as coleções dos museus franceses (CLIFFORD, 1988). Sobre a participação de Michel Leris na referida expedição, afirma Els

como argumentou a ex-ministra da cultura de Mali, Aminata Traoré, em um pedido para que as peças retornem aos seus países de origem: “nossas obras têm o direito de cidadania lá onde nós somos, enquanto conjunto, interditos de residir” (*apud* LAGROU, 2008, p. 220).

Os zoológicos humanos, fonte importante de inspiração para os expressionistas, representam de forma mais ampla e evidente a violência e o poder contidos na noção de primitivismo artístico, porque aqui se caracteriza não apenas o tráfico de objetos (como no caso dos museus etnográficos), mas o tráfico de pessoas levadas para a Europa, com o intuito de representar e encenar suas culturas de origem.

[...] the growth of artistic interest in “primitive” or tribal objects coincided with the founding and expansion of German ethnographical collections around the end of the nineteenth century. During this period German colonial acquisitions in Africa and more importantly Oceania, and the political and economic competition for world markets which accompanied it, were represented by the founding of ethnographical collections in Berlin, Hamburg, Leipzig and Dresden. Public exhibitions of colonial art became increasingly popular and Dresden hosted a series of shows of “primitive” and “exotic” cultures which began in 1909. These included an African village and dancers, shown in the Dresden zoological gardens in 1910, on which Heckel and Kirchner reported with enthusiasm (PERRY, 1993, p. 63).

Os zoológicos humanos, em especial espetáculos exibidos em Dresden nos anos de 1909 e 1910, foram presenciados por Kirchner e Heckel, tendo um papel crucial ao ajudar os artistas a formular imagens primitivistas vívidas e românticas (LLOYD, 1991), tidas como autênticas e realistas.

O século XIX, enquanto século que democratiza “progressos” e visão de mundo cientificista, abarca também a formação de um “gosto” pela realidade em suas formas de distração e entretenimento (SCHWARTZ, 2004). É neste ponto que as exibições étnicas tornam-se cada vez mais próximas da noção de encenação do real. Se aos predecessores dos zoológicos humanos bastava a exibição dos povos exóticos, que muitas vezes ficavam parados em cena, ao longo do século XIX há uma intensificação dos espetáculos, com os personagens em exibição desempenhando papéis e ações, como dança, canto e luta.

As novas formas de entretenimento de finais do século XIX estão relacionadas ao surgimento de uma cultura urbana metropolitana, intensificação da vida nervosa (SIMMEL, 2005), e à indistinção cada vez maior da linha que separa a realidade de suas representações (XAVIER, 2004). Com a emergência de uma nova forma de subjetividade marcada pelo embotamento diante da hiper-sugestionalidade da vida na cidade grande, Ben Singer (2004) demonstra como o sensacionalismo popular, presente tanto nas notícias de morte em jornais

Lagrou (2008, p. 222): “Leiris expressa em seu *Afrique Fantôme* com incômoda clareza o paradoxo de ser um colonialista anticolonialista, roubando de noite as peças que os nativos os tinham negado de dia”.

quanto nos espetáculos e entretenimentos, passam a ser “desafiados” na modernidade por um contexto de hiperestímulos. Melhor dizendo, cada estímulo precisava ser mais estimulante que o anterior, como forma de evitar o embotamento dos sujeitos. Há uma transformação das formas de entretenimento em meio ao ambiente urbano sensorialmente desconcertante, que atinge tanto os parques de diversões, com suas montanhas russas, redemoinhos da morte e globo da morte, como o Vaudeville e o Melodrama Teatral, nos quais as cenas tornam-se mais realistas, ambiciosas e surpreendentes.

A modernidade transformou a estrutura não apenas da experiência diária e fortuita, mas também da experiência programada, orquestrada. À medida que o ambiente urbano ficava cada vez mais intenso, o mesmo ocorria com as sensações dos entretenimentos comerciais. Perto da virada do século, uma grande quantidade de diversões aumentou muito a ênfase dada ao espetáculo, ao sensacionalismo e à surpresa. Em uma escala mais modesta, esses elementos sempre haviam feito parte das diversões voltadas para platéias proletárias, mas a nova prevalência e poder da sensação imediata e emocionante definiram uma era fundamentalmente diferente no entretenimento popular. A modernidade inaugurou um comércio de choques sensoriais. O “suspense” surgiu como a tônica da diversão moderna (SINGER, 2004, p. 112).

É neste contexto que surge o cinematógrafo, inicialmente visto muito mais como uma invenção técnica comparável a muitas outras expostas nas Exposições Universais, por exemplo, do que como a sequência de imagem-narrativa pela qual conhecemos o cinema hoje²¹⁵. Em seus primórdios, tanto a fotografia quanto o cinematógrafo serviam a propósitos de documentar realisticamente o mundo, o que fez com que o cinema voltasse o seu olhar para imagens de formas de vida ditas “primitivas”.

7.5 Cinema Expressionista e Incorporações da Estética Primitivista

O declínio dos espetáculos de zoológicos humanos relaciona-se com a maior popularização do cinema, meio capaz de saciar o desejo pelo exótico e de aproximar o público europeu de terras e modos de vida geograficamente distantes, sem a necessidade de viagens, tal qual fizeram anteriormente os gabinetes de curiosidade e *shows* étnicos em geral. De acordo

²¹⁵ A experiência de ir ao cinema nos seus primórdios era bastante diversa da que temos hoje. O cinema era visto como uma entre tantas outras invenções da época, e os próprios Lumière chegaram a afirmar que o cinematógrafo seria uma invenção sem futuro. Do ponto de vista do público o cinema concorria com outras formas de “distrações da massa” (KRACAUER, 2009), como os shows de vaudeville, circos, teatros populares e panoramas (SINGER, 2004). No momento em que nasce o cinema, na virada do século XIX para o XX, vemos surgir e se consolidar a sociedade de consumo, acompanhada pela formação de uma nova experiência estética gerada pelas transformações técnicas modernas.

com Tom Gunning (1990), “o cinema de atrações”, que é justamente o cinema em seus primeiros anos, período anterior a 1907, em que ainda não era possível desenvolver narrativas em longa-metragens, tem como característica chocar ou estimular a curiosidade dos espectadores em breves imagens, naquilo que Gunning caracterizou como um cinema essencialmente exibicionista ou que sacia o desejo de ver dos sujeitos da virada do século XIX para o XX. O que costumava ser anunciado não era o filme, como *A chegada do Trem*, dos Lumière, mas o cinema enquanto tecnologia em si. As pessoas iam para assistir a uma apresentação em que normalmente se iniciava pela projeção de uma imagem fotográfica parada, que ao tomar movimento causava um frenesi no público, muito mais pelo advento tecnológico do que pela narrativa em si. Essa nova tecnologia representava a possibilidade de captação do real.

Esse gosto pela realidade que atravessa os zoológicos humanos, os panoramas, os museus de cera e uma série de outros entretenimentos é importante para a compreensão do contexto de surgimento do cinema. Vanessa R. Schwartz (2004) demonstra como o desejo de ver permeava a formação de um gosto pela realidade no espectador parisiense do fim de século, por meio da extrema popularização de panoramas e museus, bem como visitas ao necrotério como forma de atestar a realidade sensacionalista descrita pelos jornais. Como afirma Schwartz (2004, p. 337): “A vida em Paris [...] tornou-se fortemente identificada com o espetáculo. A vida real era vivenciada como um show, mas, ao mesmo tempo, os shows tornavam-se cada vez mais parecidos com a vida”. A noção de voyeurismo e desejo de ver acompanham as mudanças no ambiente urbano, e é exatamente na multidão que se encontram essas características do público de entretenimento de massas que antecede o cinema. Quando os zoológicos humanos entram em declínio, ao longo da década de 1920, o cinema já havia continuado a tradição dos gabinetes de curiosidade de representar e encenar o exótico.

[...] there is no question that the nineteenth century sharpened this form of “lust of the eyes” and its commercial exploitation. Expanding urbanization with its kaleidoscopic succession of city sights, the growth of consumer society with its new emphasis on stimulating spending through visual display, and the escalating horizons of colonial exploration with new peoples and territories to be categorized and exploited all provoked the desire for images and attractions. It is not surprising that city street scenes, advertising films, and foreign views all formed important genres of early cinema. The enormous popularity of foreign views (already developed and exploited by the stereoscope and image lantern) expresses an almost unquenchable desire to consume the world through images (GUNNING, 189, p. 125).

O discurso sobre o “outro” que fundamenta noções primitivistas, tanto nos Museus Etnográficos e zoológicos humanos quanto na pintura expressionista, é essencialmente uma

questão forjada de acordo com valores e visões de mundo modernas, apesar de esse caráter moderno permanecer obliterado, como uma sombra que não se interessa trazer à luz. Como argumenta Els Lagrou, em relação a museus etnográficos forjados em contexto colonial:

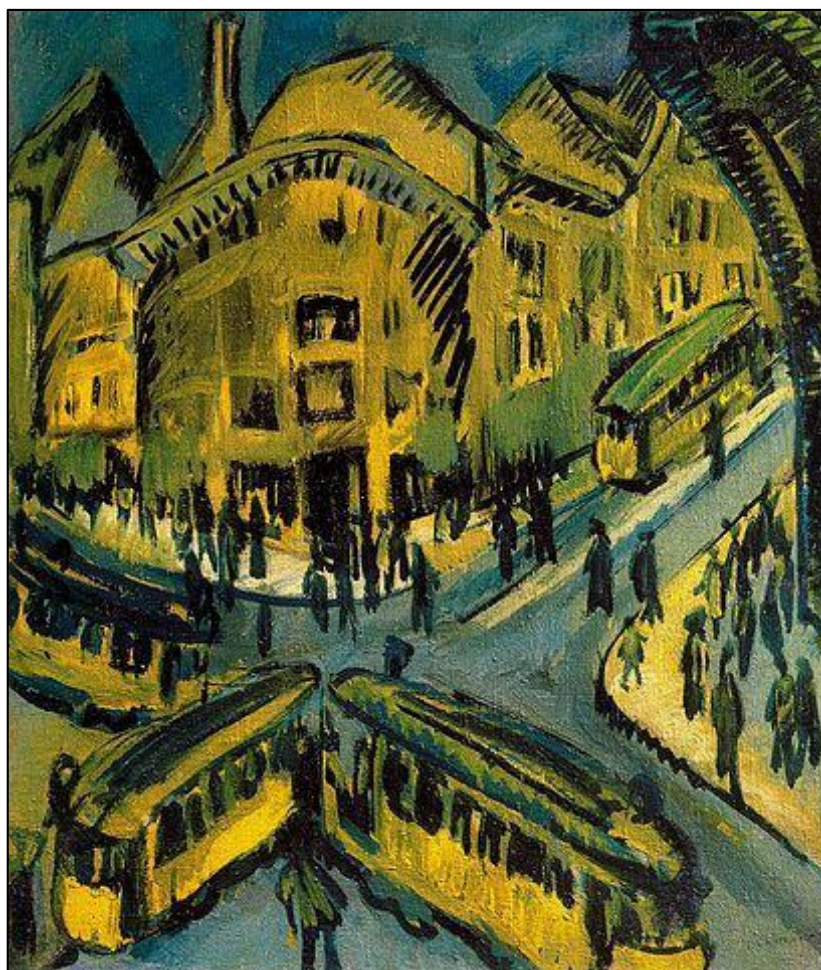
Um ilustre ausente nesse diálogo das culturas é o próprio homem do Ocidente, como neste outro projeto do humanismo francês, o Musée de L'Homme, do final dos anos 1930. O homem do Ocidente vem ver, mas não é exposto (LAGROU, 2008, p. 211).

Ao longo desta pesquisa, busca-se tornar evidente este ausente, demonstrando as condições de assimetria e poder em que o diálogo com culturas não europeias foi traçado. A vanguarda modernista, em sua ânsia pelo “primitivo”, expõe as tentativas de um retorno ao passado com o olhar voltado para o futuro, na medida em que o modernismo buscava justamente inovação e heresia, por meio da reapropriação ou retorno às origens de um humano não reprimido pela sociedade ocidental. As pinturas de nu, naturismo e banhos expressam de forma mais óbvia a rejeição do grupo *Die Brücke* aos valores modernos, em uma espécie de fuga do cotidiano urbano. A arte primitiva é tomada como o contraponto à vida urbana, mas, como consequência, o que daí surge é vanguarda artística, urbana e moderna.

Como demonstra Deleuze em *Diferença e Repetição* (2006), os processos de construção da diferença pressupõem a existência de um conceito capaz de relacionar os dois termos entendidos como diferentes. É neste ponto, por exigência de uma analogia sem a qual não se poderia comparar duas coisas, que se faz irremediável a presença de um mediador, que o autor conceitua como o *precursor sombrio*. O precursor sombrio, como o próprio nome sugere, põe-se à sombra, como uma espécie de terceiro termo que se coloca em uma relação formalmente restrita a apenas dois termos. Este terceiro termo, que é o agente diferenciador, precursor porque anterior à relação de diferença, é um termo que desloca a si mesmo como forma de se fazer invisível e dissimulado, e ao mesmo tempo condição que possibilita a comunicação e comparação entre os dois primeiros termos. O precursor sombrio que atravessa as narrativas construídas sobre o dito “primitivo” na pintura modernista, nos museus etnográficos e exposições étnicas é justamente o homem moderno e seus valores. Ele está sempre presente, embora nas sombras. Daí porque, como explica Sandberg (2004), os museus do folclore tinham um efeito muito mais forte sobre o público quando ambientados em espaços que construíam uma contraposição com o moderno, como as exposições universais ou mesmo a ambientação próxima a estações de trem, uma das tecnologias mais impressionantes para os sujeitos de fim de século. O autor argumenta que mais do que as cenas em si, a própria ansiedade causada pelas

exposições dos progressos da indústria, quando alternada com cenas pré-modernas, intensificava os efeitos de nostalgia por um mundo em desaparecimento²¹⁶.

Figura 60 - *Nollendorfplatz*, Ernst Ludwig Kirchner, 1912



Fonte: Coleção online do Stadtmuseum Berlin.

O século XIX teve como uma de suas características a busca por uma noção de autenticidade atrelada ao fascínio e deslumbramento com os “progressos” tecnológicos e sociais, que representam exatamente as tensões e paradoxos vividos na modernidade. A questão que tenho desenvolvido especificamente sobre cinema alemão diz respeito, primeiramente, a se a tensão representada pela incorporação do primitivismo na pintura é transposta para os filmes expressionistas. Minha hipótese é que sim, e que por meio desta releitura do primitivismo há a

²¹⁶ Sandberg (*ibid.*) cita o exemplo do Museu do Folclore Dinamarquês, cuja narrativa museológica primeiramente fazia o visitante esquecer-se da modernidade e voltar no tempo por meio do contato com a vida camponesa, para, chegando ao final da visita, ser arrebatado pela visão distante, a partir de uma janela, da grandiosidade da cidade de Copenhague, ou ainda quando a exposição do Museu Nórdico de Estocolmo levava pessoas às lágrimas no pavilhão sueco ambientado nas exposições universais.

criação de uma estética completamente inovadora. *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920), de Robert Wiene, cria algo simplesmente incomparável, uma cidade cheias de sombras, ruas tortas, casas oblíquas — a vanguarda do cinema, sendo inclusive apontado como o primeiro filme a ser considerado uma obra de arte, e em convivência (tensa) com essa estética herética e inovadora. A representação de um filme que se passa em uma espécie de tempo distante, sendo contado a partir do relato do protagonista. A narrativa de Francis desenrola-se a partir da chegada à cidade da feira anual, com sua roda gigante e uma série de atrações, dentre elas o gabinete do Dr. Caligari, que tem como novidade o sonâmbulo Cesare...

Os planos urbanos distorcidos de Ernst Ludwig Kirchner são transpostos para o cinema. Os traços de obras como *Nollendorfplatz* (Figura 60) e *Das Hallesche Tor in Berlin* influenciam diretamente a criação de *O Gabinete do Dr. Caligari*. Ver na Figura 61 a apropriação dos planos curvos em profundidade no cinema expressionista, e na Figura 62, a clara inspiração na pintura para a construção cenográfica.

O tema dos gabinetes de curiosidades está presente também no filme de Paul Leni, *O Gabinete das Figuras de Cera* (1924), em que três histórias surgem à medida que um escritor escreve o passado de três personagens expostos no museu de cera. A primeira dessas histórias é sobre o califa Harun al Raschid, a segunda sobre o Czar da Rússia, Ivan, o Terrível, e a terceira sobre Jack Estripador. As duas primeiras são obviamente orientalistas e primitivistas, passam-se em uma ambientação temporal e geograficamente distantes. A proximidade da narrativa do Jack Estripador fica mais clara no sentido de que ela não se passa na imaginação consciente do sujeito escritor, mas em um pesadelo. A tensão com o primitivo/tradicional e o moderno está presente também em outros filmes alemães da época, como *Nosferatu* (1922) e *O Fausto* (1926), ambos de Murnau, bem como *O Golem* (1920), de Paul Wegener. O cinema é herdeiro das formas de representação dos gabinetes de curiosidade e dos zoológicos humanos, dando continuidade a estas quando os zoológicos humanos entram em decadência, principalmente ao longo da década de 1920.

Figura 61 - O sonâmbulo Cesar arrasta Jane, em *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920)



Fonte: Cinemateca Alemã, Berlim.

Figura 62 - As luzes da cidade sendo acesas em *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920)



Fonte: Cinemateca Alemã, Berlim.

A proliferação de temas primitivistas e exóticos no cinema alemão do entre-guerras é bastante notável. Uma rápida passada de olhos em jornais da época²¹⁷ e vemos surgir uma quantidade imensa de títulos de filmes de caráter exótico, que fazem vislumbrar o fascínio alemão com a noção de primitivo²¹⁸. Este é um dos motivos por que Kracauer (1988) considera o cinema alemão da República de Weimar como escapista, seja pela “fuga” ao mundo subjetivo interior, seja pela capacidade de sonhar com terras e culturas distantes através do cinema.

O cinema na Alemanha pós I Guerra Mundial incorpora muitas das características dos museus e zoológicos humanos, adaptando-os a uma nova linguagem. Como dito alhures, no momento em que os zoológicos humanos começam a entrar em decadência, alguns de seus empresários e *performers* migram para o cinema. Esta passagem pode ser melhor exemplificada no caso de familiares de Carl Hagenbeck, seu meio-irmão John Hagenbeck e seus sobrinhos Johannes e Heinrich Umlauff. Todos os três trabalhavam no ramo de animais e zoológicos humanos. Os irmãos Umlauff eram filhos da irmã de Hagenbeck e John seu meio-irmão, fruto de um segundo casamento de seu pai (LANGE, 2006).

John morou cerca de 20 anos no Sri Lanka, casando-se com uma *performer* de zoológico humano que se apresentava em trupes organizadas por Hagenbeck. John retorna à Alemanha no momento em que se inicia a I Guerra e, em 1918, funda em Berlim a produtora de cinema *John-Hagenbeck-Film*, realizando 14 filmes e 9 pequenas animações entre os anos de 1919 e 1923. Para o público, o sobrenome Hagenbeck era sinônimo de exotismo, e o que John faz é unir em seus trabalhos cinematográficos conhecimentos etnográficos e zoológicos, para formular fantasias que, de acordo com Schöning (2000), seriam pouco atreladas à noção de autenticidade.

No ano de 1917, Heinrich Umlauff assina contrato com a produtora Decla, tornando exclusivos não apenas o seu trabalho, mas também o uso do acervo do Museu Umlauff em filmes. Trabalha em filmes de sucesso do diretor Fritz Lang, como *Harakiri*, *As Aranhas*, *A Morte Cansada* e *Os Nibelungos*. Convidado para trabalhar com o diretor Joe May, mas impedido por conta do contrato com a Decla, indica seu irmão Johannes Umlauff, que filma *O Sepulcro Indiano* e *Die Herrin der Welt*.

²¹⁷ Ver números de jornais alemães especializados em cinema nos anos seguintes à I Guerra Mundial, como, por exemplo: *Der Film* e *Film-Kurier*. Em maioria, os filmes anunciados nestes jornais não tiveram suas películas preservadas.

²¹⁸ Para outros desdobramentos sobre o tema, ver: VIEIRA, 2016.

Dentre os irmãos Umlauff, Heinrich havia se especializado em coleções antropológicas e zoológicos humanos, e Johannes em animais e zoologia. Os conhecimentos de empresário de zoológicos humanos, curador de museu e montador de dioramas e grupos vivos fizeram de Heinrich Umlauff uma peça importante nos filmes de Fritz Lang. A construção dos cenários era feita com base em estudos etnográficos e os objetos selecionados, em acervos de instituições museais. No período do pós-guerra, os museus se beneficiaram da indústria cinematográfica como fonte de renda, alugando parte de seus acervos mediante pagamento de aluguel e caução em caso de perda. Britta Lange (*ibid.*) afirma que, desta maneira, os museus emprestavam seus *status* como instituições científicas para uma indústria até então vista como divertimento barato.

Apesar de o sobrenome Umlauff emprestar *status* etnográfico aos filmes da Decla, não era todo mundo que concordava com isso. Britta Lange (*ibid.*) cita a troca de cartas entre Heinrich Umlauff e o famoso etnógrafo alemão Theodor Koch-Grünberg. Heinrich escreve a Koch-Grünberg, à época diretor do Museu Linden de Stuttgart, solicitando o uso de objetos da coleção do Tibet para a segunda parte de *As Aranhas*, narrativa que se passava na China. Koch-Grünberg responde que concordaria com o empréstimo apenas para “objetivos fortemente científicos”. Umlauff argumenta que o acervo apareceria em um filme de “primeira classe” e que o caráter científico dos objetos não seria estragado e sim compartilhado de forma instrutiva com mais de 100 mil espectadores. No entanto, Theodor Koch-Grünberg permanece firme, argumentando que, para ele, filmes etnográficos de caráter científico seriam apenas aqueles filmados nos locais, tais como ele mesmo fizera em sua última viagem. Filmes com atores ou estivadores do porto de Hamburgo vestidos em trajes originais não seriam nada além de meios de iludir e despertar uma falsa instrução nos tais 100 mil espectadores.

Formas de ilusão, devaneio ou escapismo, como seria definido mais tarde por Kracauer, o cinema alemão do entre-guerras permitiu a realização do desejo de ver o mundo. Permitiu o desenvolvimento da fantasia de viver outras vidas. O cinema utiliza do legado dos museus e zoológicos humanos. Se por um lado era um meio que não permitia aos espectadores detalhamento da riqueza de cores, cantos e idiomas como os zoológicos humanos, nem as experiências corpóreas de imersão dos complexos exibicionários, o cinema podia encenar transformações mágicas e desenvolver adaptações destas tradições de encenação do “outro” a uma nova linguagem. Os protagonistas geralmente eram atores alemães que assumiam o papel de encenar “o outro” antropológico. Aos *performers* de zoológicos humanos, geralmente ficou relegado o papel de figurantes. É notável o fato de que, após a I Guerra Mundial, nos contratos com a trupe de Carl Hagenbeck passam a constar que os seus integrantes também poderiam vir a performar em filmes, caso assim desejasse o empresário.

Os traços populares da antropologia e zoologia, representados pelos zoológicos de animais e humanos, deitam suas raízes sobre a indústria cinematográfica alemã. Esses traços podem ser percebidos também no caso do cinema hollywoodiano. William N. Selig trabalhava no ramo de vaudevilles e em 1896 fundou um dos primeiros estúdios de cinema dos Estados Unidos, na cidade de Chicago. Em 1909, expande as suas operações para a costa leste, abrindo um estúdio em Los Angeles. Em 1912 abriu um circo e em 1915 inaugurou o zoológico Selig Zoo. Seus filmes se tornaram bastante populares, explorando principalmente imagens de animais (HAENNI, 2016). O também hollywoodiano *Freaks* (1932), dirigido por Tod Browning, utilizou atores reais de *freak shows*. Embora o filme tenha uma mensagem de respeito à diferença, a deformidade corporal dos atores é largamente explorada. Tal qual em uma apresentação de *side show*, em meio ao roteiro os atores tiveram espaço para apresentar uma espécie de pequeno número.

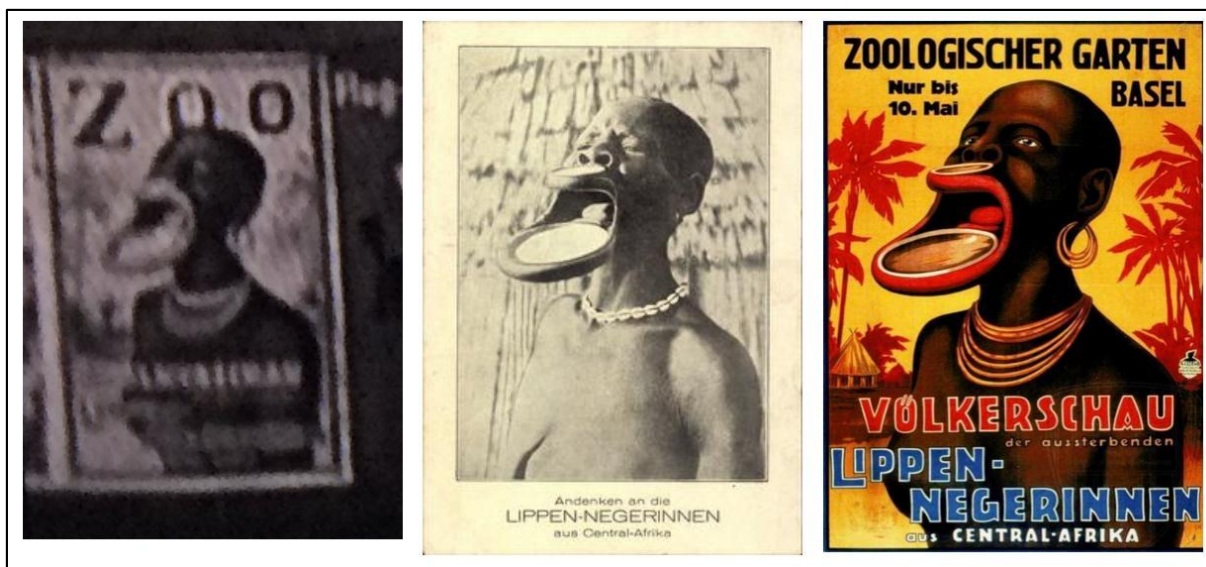
Figura 63 - Cena de *O Testamento do Dr. Mabuse* (1933), observar cartaz de zoológico humano afixado à esquerda da tela



Como afirmam os autores da *New Film History*, o primeiro cinema (anterior a 1915) deve ser entendido diante de outras formas de espetáculo da época, principalmente pelo fato de,

em seus primeiros anos, ainda não ter se constituído como campo autônomo. O cinema alemão do entre-guerras vive um outro momento, muito distinto dos primeiros anos que se seguiram aos irmãos Lumière e Skladanowsky, mas a intertextualidade com os zoológicos humanos persiste, seja na recorrência do exótico como tema, na constância do uso de objetos de “arte primitiva” ou em questões mais sutis, como o cartaz de zoológico humano que aparece em uma das cenas iniciais do filme de Fritz Lang, *O Testamento do Dr. Mabuse* (1931). Como mostram as Figuras 62 e 63, a cenografia urbana foi ornamentada com a propaganda de divulgação de uma trupe real de zoológicos humanos, que rodou a Europa no início da década de 1930. *O Testamento do Dr. Mabuse* é uma narrativa em preto e branco, retratada em contexto urbano e moderno, mas conta com o apelo ao cartaz “colorido” e exótico da trupe da África Ocidental, retratada como *Die Lippennegerin* [“lábios negros”], que usavam alargamentos labiais. O cartaz foi decalcado a partir de uma fotografia vendida como cartão-postal durante as exposições (Figura 64).

Figura 64 - Pôster de zoológico humano em *O Testamento do Dr. Mabuse* (1933)



Nota: Imagem à esquerda: ampliação da cena de *O Testamento do Dr. Mabuse*, com ênfase no cartaz de zoológico humano. Imagem central: cartão-postal do zoológico humano da África Central.

Imagem à esquerda: cartaz do zoológico humano da África Ocidental, no zoológico da Basileia, Suíça.

Fonte: <<https://www.akg-images.com>>.

Este breve capítulo, que retoma as influências de coleções etnográficas e zoológicos humanos sobre a pintura do grupo *Die Brücke*, demonstra como as influências primitivistas sobre o cinema expressionista precedem este campo. A partir de uma perspectiva de arqueologia

das mídias, retomam-se as relações de um processo histórico que atravessa os gabinetes de curiosidade, coleções etnográficas e zoológicos humanos, até o surgimento do expressionismo na pintura, em 1905, e no cinema, em 1920. Ou melhor, para parafrasear o famoso título²¹⁹ de Kracauer, um processo que levou dos gabinetes de curiosidade ao Gabinete do Dr. Caligari.

²¹⁹ Ver: KRACAUER, 1988.

8. KAFKA E A CRÍTICA AOS ZOOLÓGICOS HUMANOS: COMPARAÇÃO ENTRE O CONTO *RELATÓRIO A UMA ACADEMIA* E A EXPOSIÇÃO DE HUMANOS NA EUROPA

“Porque é que os macacos não adquiriram as capacidades intelectuais do ser humano? Poder-se-iam indicar diversas causas, mas todas meras conjecturas, cuja probabilidade relativa não pode sequer ser avaliada. Não se devia esperar obter uma resposta determinante a essa questão, já que ninguém é sequer capaz de resolver este problema bem mais simples e que parece implicar um aumento de faculdades intelectuais: porque é que, tendo em conta duas raças de selvagens, uma atingiu um grau muito mais elevado que a outra na escala da civilização?”

(Charles Darwin)

Um macaco é retirado de seu *habitat* natural e levado em um navio para a Europa. Ele passa a mimetizar os homens ao seu redor, finalmente tornando-se humano. Com um tom aparentemente absurdo, esta é a narrativa do conto escrito em 1917 por Franz Kafka, *Relatório a uma academia* [*Ein Bericht für eine Akademie*]. Em um curto período de apenas cinco anos, o macaco teria “atravessado a galope” a sua condição simiesca. Com este conto, Kafka coloca a questão de se todos os humanos não seriam, tal como fora o macaco, socializados por meio da imitação.

Do universo dos contos de Kafka, em que homens transformam-se em insetos e pessoas são acusadas pelo estado sem motivo claro, este é o conto menos kafkaniano, ou mais realista. O presente capítulo apresenta um exercício de interpretação histórica, em uma tentativa de preencher as lacunas do aparente absurdo kafkaniano em *Relatório a uma academia*. A referência a um personagem real abre caminho para esta análise: o macaco teria sido capturado na Costa do Ouro, no continente africano, por “uma expedição de caça da firma Hagenbeck”. Mas existiu de fato tal firma e quais eram suas atividades?

Carl Hagenbeck foi um empresário de sucesso, tendo iniciado a sua carreira na década de 1860 como traficante de animais exóticos, em seguida ampliando seus negócios para o campo dos zoológicos humanos, circos e parques zoológicos. Quando Kafka escreveu *Relatório a uma academia*, Carl Hagenbeck abrigava em seu zoológico em Hamburgo uma das maiores e mais completas coleções de animais do mundo. Fundado em 1907, o Parque Zoológico Hagenbeck [*Hagenbeck Tierpark*] é considerado até hoje como criador do conceito de zoológico moderno, em que os animais são abrigados em *habitat* sem grades.

Desde o ano de 1874 que homens, mulheres e crianças de culturas não europeias tidas como exóticas eram levados para a Europa por Carl Hagenbeck para serem expostos em

zoológicos humanos, considerados como *shows* antropológicos à época. Tais exposições de cunho colonialista e racista eram formas de construção da diferença que enquadravam tipos raciais em patamares evolutivos: os brancos ocidentais seriam o grupo mais acima nesta escala, enquanto cientistas da época discutiam entre si sobre qual grupo estaria mais perto do macaco, representando o elo perdido. O macaco de Kafka pode, portanto, ser entendido como um dos inúmeros homens que integraram trupes que faziam turnê de zoológicos humanos na Europa. Nas palavras de Theodor Michael, filho de Camaronês que performou em tais trupes: “Estes zoológicos humanos [*Völkerschauen*] deveriam ser aquilo o que as pessoas na Europa da década de 1920 e 1930 imaginavam sobre ‘africanos’: selvagens sem cultura, bárbaros e vestidos em saias de palha²²⁰” [tradução livre].

O macaco é retirado da África pela firma Hagenbeck em um movimento colonialista e colecionista, a que pessoas, animais e objetos dos mais recônditos lugares do mundo foram submetidos. Colocado em uma jaula dentro de um navio com destino à Alemanha e apelidado de Pedro Vermelho [*Rotpeter*], viu-se pela primeira vez sem saída. E em suas palavras, afirma: “Mas como, no circo Hagenbeck, aos macacos competem as paredes do caixote, pois bem, deixei de ser macaco. Esta foi uma magnífica associação de ideias, clara e bela que, em certo sentido, deve ter-me ocorrido na barriga, já que os macacos pensam com a barriga”. Apesar de nada nem ninguém ter-lhe prometido que ao se tornar humano ele teria a tão almejada saída, empenha-se em imitar a equipe do navio, de tal forma que todos aqueles homens por vezes lhe pareciam ser um só.

Em seu processo de imitação e aprendizado, por vezes o macaco/homem se sentiu sozinho. Não foi simples deixar a sua natureza de lado. E até os dias de hoje, alguns desditosos duvidariam que ele tivesse conseguido, pois sentia prazer em despir-se para mostrar a marca de uma das balas usadas pelos caçadores que o detiveram.

Não há muito li num artigo escrito por um desses dez mil tagarelas que expendem infundáveis considerações contra mim nos jornais “que a minha natureza simiesca não está completamente reprimida”, alegando como exemplo disso que quando recebo visitas me comprazo em baixar as calças para mostrar a cicatriz deixada pela bala (KAFKA, 2016, p. 114).

Ainda no barco a caminho da Europa, o macaco aprendeu a cuspir e a fumar o cachimbo, o que causava divertimento na tripulação. Mas quanto à bebida alcoólica, ele não conseguia tragar, nem sequer imitar o gesto de um humano bebendo, mesmo que fosse com uma garrafa

²²⁰ “In diesem Völkerschauen sollten sie das sein, was sich die Menschen in Europa in den Zwanziger- und Dreißigerjahren des vergangenen Jahrhunderts unter ‘Afrikanern’ vorstellten, ungebildete, mit Baströckchen bekleidete, kulturlose ‘Wilde’ ” (MICHAEL, 2015, p. 19).

vazia. O fim era sempre o mesmo, o asco ao simples cheiro e a garrafa arremessada ao chão, além do sentimento inconsolável de seu fracasso. Durante uma festa no barco alguém esqueceu uma garrafa de bebida perto de sua jaula, ele a abriu e sem vacilar a esvaziou. Neste momento soltou em um grito: “[...] enfim, comecei a gritar ‘Olá!’ com voz humana. Esse grito fez-me irromper de súbito na comunidade dos homens, e seu eco, ‘Escutem, está a falar!’, senti-o como um beijo no meu corpo suado” (KAFKA, 2016, p. 124).

Em seguida sua voz sumiu e a repugnância pelo álcool se tornou maior que antes. Ao chegar a Hamburgo, Pedro Vermelho percebeu que se lhe descortinavam apenas duas possibilidades: os *shows* de *varietés* ou o jardim zoológico, e tendo compreendido que este último não era mais do que uma nova jaula, empenhou-se para entrar nos *shows* de entretenimento. Ele mesmo teria contratado diversos instrutores, tendo chegado a ter aulas com cinco deles simultaneamente, cada um colocado em salas diferentes, entre as quais ele pulava. “Com um esforço que até hoje não se repetiu sobre a terra, alcancei a cultura média de um europeu” (KAFKA, 2016, p. 125).

Após vários anos aperfeiçoando suas técnicas de adestramento, Hagenbeck estaria convencido de que por meio do convívio com humanos os macacos hominídeos, como o chimpanzé, o gorila e orangotango, seriam capazes de viver como homens. Eis o que este personagem real afirma em sua autobiografia, além de referir-se constantemente à inteligência desses animais. Ele dedica um capítulo de sua autobiografia a explicar o processo de adestramento, demonstrando como esses seres seriam tão inteligentes quanto crianças. Curioso é o fato de que a teoria evolucionista conceituou muitas vezes pessoas de culturas ditas “primitivas” como crianças na escala evolutiva.

Na autobiografia de Carl Hagenbeck, os feitos de seus animais prediletos são contados em tons de subjetividade: suas brincadeiras, processos de aprendizado e tentativas de fugas. “Para o café da manhã eles recebem não apenas frutas suculentas como bananas, mas ainda pão e leite. Durante o almoço lhes são servidas exatamente a mesma comida que vem à mesa em minha própria casa²²¹” [tradução livre], afirma Hagenbeck. Quando fala em sua biografia sobre as pessoas expostas em seus *Völkerschauen*, Hagenbeck nunca se permite tais níveis de subjetividade. Apesar de tentar demonstrar seu empreendimento com humanos como ético, em que as pessoas seriam vacinadas e assinariam contratos de trabalho, ele nunca se permite

²²¹ “Die drei Anthropomorphen erhalten außer saftigen Früchten, wie Bananen, noch Milch und Brot zum frühstück; als Mittagessen aber ganz dieselben Speisen, die in meinem Privathause auf den Tisch kommen” (HAGENBECK, 1908, p. 406).

questionar se esses homens, mulheres e crianças sentiriam solidão ou saudade de casa — afinal, eles estariam fazendo uma visita à “civilização” e retornariam para casa imensamente “enriquecidos”, como é o caso em que ele cita esquimós que retornaram com dois vagões carregados de presentes para sua terra natal²²².

Sobre a solidão dos macacos, no entanto, Hagenbeck não para de se questionar. Com medo de que os animais perdessem o contato com a sociedade a que estavam habituados, ordenou que os tratadores se mantivessem em contato constante com eles, acreditando que “devia-se tomar em presunção que eles tinham sofrimentos da alma, que deveriam ser arrancados²²³”. Em especial, os gorilas sentiriam saudades de casa [*Heimweh*]. Por este motivo, um soldado alemão das tropas coloniais em Camarões levou para Hamburgo um filhote de gorila acompanhado de dois meninos de cerca de 8 anos, na esperança de que os dois meninos negros [*Negerboys*] servissem de “amigos de brincadeiras” [*Spielkameraden*] para o gorila.

Quando o gorila chegou ao zoológico ele estava primeiramente muito cansado devido à longa viagem de barco e indiferente ao que lhe cercava. Depois ele se recuperou visivelmente, sentava e passeava aparentemente em boa saúde e humor com os seus amigos de brincadeiras na relva e ao redor da lagoa de peixes dourados. Interessante era sua grande preferência por folhas e pétalas de rosas, que eram consumidas em grandes quantidades, com óbvio bem-estar. Quando ele deveria ser conduzido, um dos meninos negros o carregava nas costas, o que causava uma imagem cômica²²⁴.

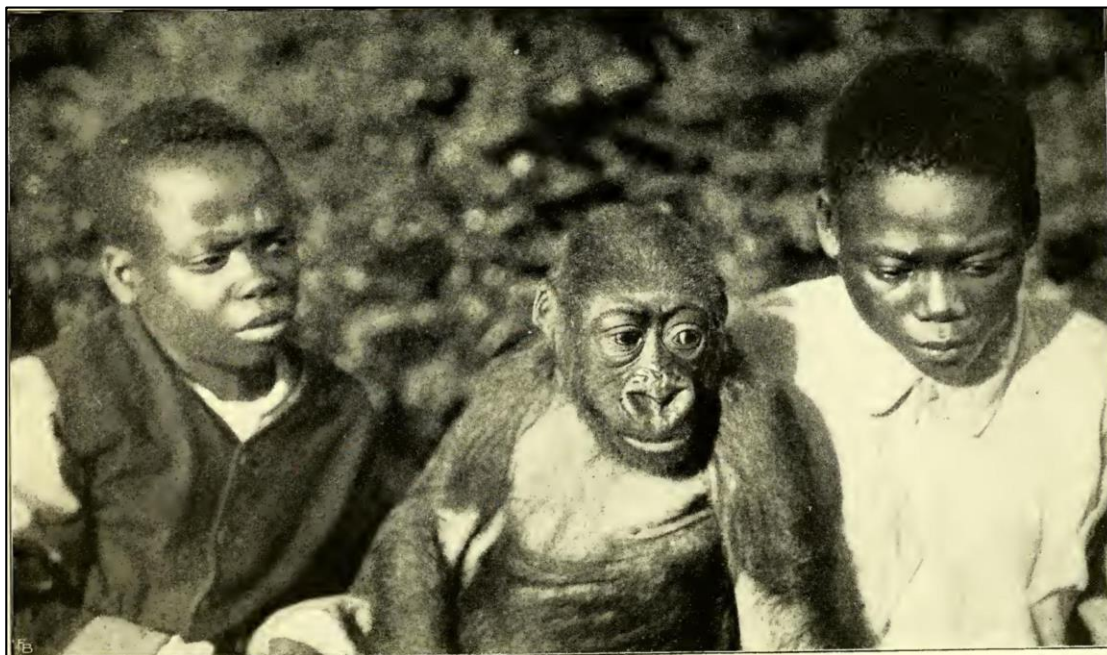
Diante do relato acima, talvez ser macaco fosse melhor do que ser menino negro Camaronês no zoológico Hagenbeck, em certo sentido contrariando a “saída” encontrada pelo personagem de Franz Kafka. A “imagem cômica” descrita por Hagenbeck ou mesmo a “alegria” do gorila não transparecem nos meninos, como demonstra a Figura 65.

²²² “Arm waren sie gekommen, zogen aber im buchstäblichen Sinne des Wortes reich in ihre Heimat zurück. Außer einem wirklichen Vermögen, wenigstens für ihre Verhältnisse, führten sie zwei Wagen mit Geschenken aller Art in ihre Heimat” (HAGENBECK, 1908, p. 89).

²²³ “Ich glaube annehmen zu dürfen, dass es seelische Leiden sind, welche die melancholisch beantragten Geschöpfe dahinraffen” (HAGENBECK, 1908, p. 410).

²²⁴ “Als der Gorilla im Tierpark ankam, war er zuerst durch die lange Seereise sehr abgespannt und teilnahmslos gegen seine Umgebung. Später erholte er sich sichtlich und saß und spazierte anscheinend in bester Gesundheit und Stimmung mit seinen Spielkameraden aus dem Rasen vor dem Goldfischeiche umher. Auffallend war seine große Vorliebe für die Blätter der Rosenblüten, welche er in größeren Mengen mit sichtlichem Wohlbehagen verzehrte. Sollte er forttransportiert werden, so nahm ihn der eine der Negerboys auf den Rücken, was einen komischen Anblick gewährte” (HAGENBECK, 1908, p. 411-412).

Figura 65 - Duas crianças dos Camarões ao lado de um filhote de gorila

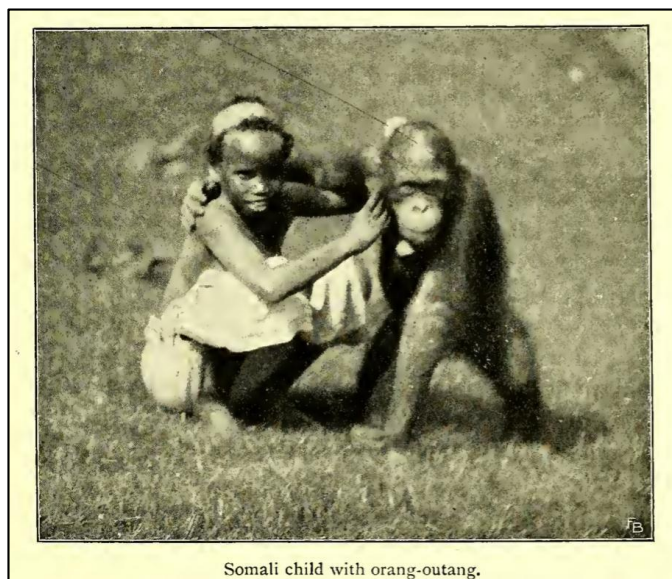


Fonte: HAGENBECK, 1908.

Duas crianças posam ao lado de um gorila. Semblantes tristes e olhares a esmo. Talvez sentados em um banco, e deste patamar o gorila se aproxima da altura média dos meninos de cerca de 8 anos: os seus rostos mimetizam-se. Em uma espécie de versão popular do evolucionismo científico, em que diversas imagens foram produzidas comparando crânios de humanos e macacos, Hagenbeck sintetiza nesta fotografia a violência do discurso de suas formas de entretenimento. Se aos macacos estariam “destinados os caixotes”, citando Pedro Vermelho, aos homens, mulheres e crianças de culturas não ocidentais estariam reservados os *habitat* naturais, nos quais pessoas de culturas não ocidentais figuravam como “filhos da natureza”, excluídos da *Kultur* ou civilização. A partir desta fotografia vislumbra-se a dimensão racista das narrativas e imagens construídas pelas *performances* de zoológicos humanos e o significado de expor humanos ao lado de animais. A legenda da imagem na versão em inglês afirma “The three friends” [“os três amigos”]. Na versão original há uma citação retirada de um poema de Johann Wolfgang von Goethe “Prophete rechts, Prophete links, das Weltkind in der Mitten”, que significa “Profeta à direita, profeta à esquerda e a criança deste mundo no meio”.

Na Figura 66 há uma criança da Somália também exposta no zoológico de Hagenbeck ao lado de um orangotango. Percebe-se como a imagem mais uma vez assemelha menino e macaco. Agachado e abraçado ao chimpanzé, suas estaturas se equivalem. Não por acaso estas imagens estão no livro autobiográfico de Hagenbeck.

Figura 66 - Criança da Somália e orangotango



Somali child with orang-outang.

Fonte: HAGENBECK, 1908.

Ao passo que crianças não europeias são comparadas a animais, em outras imagens os macacos mimetizam hábitos europeus. Posam em fotos, desta vez não em meio ao verde e à natureza, mas sentados à mesa (Figura 67) ou tendo como pano de fundo o ambiente urbano. Na Figura 68, o macaco nomeado como Diógenes segura uma garrafa de vinho, sentado em uma marquise de concreto, tendo ao fundo um gradil de ferro.

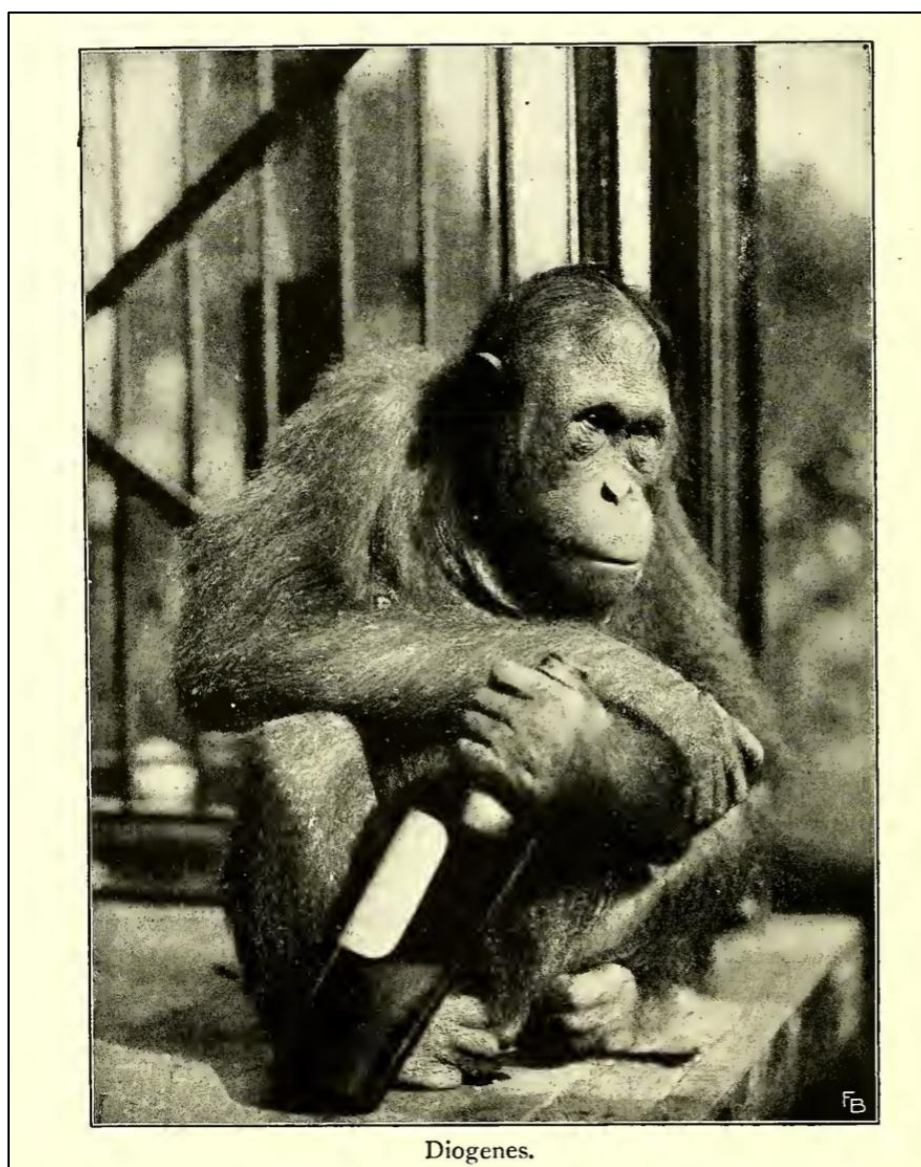
Figura 67 - Macacos à mesa



Das Souper

Fonte: HAGENBECK, 1908.

Figura 68 - Orangotango Diógenes e uma garrafa de vinho



Fonte: HAGENBECK, 1908.

No geral estas imagens eram produzidas com intuito de serem vendidas como fotografias ou como cartões-postais. E justamente aí surge um antagonismo na produção das imagens, os homens eram expostos nos *habitat*, geralmente compostos por pedras, lagos e plantas, enquanto os macacos eram colocados à mesa, usando ferramentas humanas, manipulando garfos, copos, facas e garrafa. Na Figura 69 vê-se um macaco vestido como homem e na Figura 70 dois filhotes de chimpanzé sentados em uma cama para crianças.

Assim como o macaco em Kafka, os orangotangos e chimpanzés eram adestrados por Hagenbeck para que comessem à maneira dos seres humanos, com garfo e faca, além de vez em quando lhes ser servido vinho diluído com água. Em sua metáfora sobre o processo de

socialização como imitação, Kafka toma a bebida como marco transformador do macaco em homem. Afinal, o álcool é um ritual importante do processo de socialização do humano adulto. Todos bebemos e aprendemos a beber por insistência e imitação. O álcool, que ao primeiro gole é sempre repulsivo, com o tempo se torna agradável.

Figura 69 - Cartão-postal de chimpanzé vestido, com os dizeres:
“Chimpanzé. Saudações do Zoológico Hagenbeck,
Stellingen-Hamburgo”



Fonte: Arquivo do Zoológico Hagenbeck.

Figura 70 - Dois filhotes de chimpanzé na cama



Fonte: Arquivo do Zoológico Hagenbeck.

Em *Relatório a uma academia*, Kafka consegue ironizar muitas das proposições de Hagenbeck. Na realidade da utopia zoo-antropológica construída em Hamburgo, sentimentos humanos são atribuídos ao gorila e negados a dois meninos que, para usar as palavras de Kafka, não estariam no patamar da “cultura média de um europeu”. É neste ponto da construção da diferença por meio de uma categorização racial evolucionista que se torna possível a compreensão do macaco no conto kafkaniano como um homem não europeu, que não seria reconhecido pelos outros como um igual. O seu processo de transformação pode ser visto como um processo de assimilação, tal qual um imigrante que não domina os códigos culturais europeus, que para ser aceito observa e imita os costumes locais.

Mesmo após ter-se tornado homem, o prévio macaco continua no limiar do reconhecimento de sua humanidade, visto como uma curiosidade acadêmica. Os senhores doutores, que nunca dão as caras no conto, formam um pano de fundo de poder hierárquico que faz com que o homem/macaco relate-lhes sua história colocando-se sempre em uma posição inferiorizada. A única perspectiva a que temos acesso através do conto é a de Pedro Vermelho, que na maior parte do tempo narra suas memórias em primeira pessoa, poucas vezes funcionando como um narrador em terceira pessoa, descrevendo a ação de outros personagens.

Um sinal de que sua integração à humanidade não teria sido completa é o fato de que ele se relaciona sexualmente com “uma pequena e semiamestrada chimpanzé”, mas que de dia ele a evita, pois ela lhe lembra de sua origem. Suas noites geralmente são cheias com suas

apresentações. Na antessala de seus aposentos fica o seu empresário, sempre disposto a ouvi-lo. E quando chega dos banquetes, sociedades científicas e reuniões privadas, ele sempre encontra a chimpanzé pronta para lhe servir.

Pedro Vermelho reproduz com a chimpanzé de que dispõe sexualmente os mesmos mecanismos de violência, autoridade e encarceramento a que foi submetido. Tomando a figura da casa ou ambiente doméstico em contraposição com o espaço público como símbolo de liberdade e autonomia, Pedro Vermelho continua no intermédio entre preso e livre. Há um empresário que, sentado no *hall*, media sua relação com a vida pública. Tomando a figura da casa e seus ambientes como metáfora evolucionista, no estágio mais doméstico ou no nível mais abaixo se encontra a macaca amestrada, Pedro senta-se no degrau do meio, enquanto ao seu empresário cabe a verdadeira liberdade e autonomia humana, que sentado no *hall* pode ir e vir. Apesar disso, o personagem principal não se reconhece necessariamente como um prisioneiro, fato que Kafka deixa transparecer com bastante dureza. Assim como outros contos de Franz Kafka, *Relatório a uma academia* tem um forte tom autobiográfico. De certa forma traduz a posição do artista judeu no processo de negociação identitária diante da sociedade cristã da época²²⁵.

A história do personagem real Carl Hagenbeck e seus experimentos e digressões sobre a vida dos macacos em cativeiro, por vezes parecem mais absurdas que a vivida por Pedro Vermelho, o macaco que se transforma em homem no conto de Kafka. Como afirma Johann Reißer (2014), é provável que Franz Kafka conhecesse a autobiografia de Carl Hagenbeck, de forma que o conto funciona como uma resposta crítica e satírica aos escritos de Hagenbeck.

Dentre alguns poucos textos que analisam as relações entre o referido conto de Kafka e a vida e atividades de Hagenbeck encontram-se o artigo de Johann Reißer (2014), Alexander Honold (2006) e um capítulo de tese doutoral de Shanmuganathan (2016). Honold afirma que a maioria dos intérpretes de Kafka foca-se na questão do processo de aprendizado e imitação empreendido por Rotpeter, deixando, desta forma, escapar pelos dedos a exposição de pessoas como sujeito latente do conto. Nem o local de origem nem a firma que capturou o macaco teriam sido fruto do acaso na estória de Kafka. Como nos lembra Honold, era da Costa do Ouro que provinham várias das trupes de Ashantis, um dos grupos étnicos de zoológicos humanos de maior sucesso na Europa em finais do século XIX e início do XX. Ainda no século XVI, o

²²⁵ Patrick Bridgwater (1982) afirma que Kafka teria descrito a si mesmo como um *Affe* [macaco] em seu diário. Este autor discorre sobre a longa tradição de macacos pensantes e falantes na literatura, retratando, desta forma, os ancestrais de Pedro Vermelho dentro do campo literário.

estado alemão de Brandenburgo, em sua primeira viagem de exploração ultramarina, teve como objetivo estabelecer o comércio de escravos na Costa do Ouro.

Os abusos físicos sofridos pelo macaco, que incluem o uso do tabaco, bebida e chicote, são interpretados pelo personagem em suas memórias como meio de obter a identidade europeia. Vasuki Shanmuganathan (2016) recupera na história real de John Georg Hagenbeck, sobrinho de Carl Hagenbeck, filho de seu meio-irmão com uma sinegalesa que performava em zoológicos humanos, a figura de Pedro Vermelho. Este autor explora na autobiografia do sobrinho de Hagenbeck a sua identidade liminar: tal como o macaco, a todo momento tentando usar a máscara do europeu médio, bem como analisa o uso do álcool por John Georg Hagenbeck, empresário de zoológicos humanos, como método de criação de vício e recompensa entre as pessoas expostas. De tal forma que, para que pudessem se apresentar por cerca de 12 horas todos os dias, aqueles que tivessem bom comportamento recebessem sua cota diária de álcool.

Os senhores doutores que ouvem ao relatório de Pedro Vermelho recolocam a dimensão do paradigma científico da época, em que pessoas exóticas eram medidas e expostas não apenas em zoológicos humanos, como também em auditórios e palestras científicas, reunindo médicos e antropólogos, no geral não interessados em ouvi-los, mas em medi-los. A craniologia e a antropologia física, ainda em voga à época em que Franz Kafka escreveu sua estória, era uma ciência evolucionista que comparava ossos e crânios, uma verdadeira febre de colecionamento que levou ao roubo de túmulos e mesmo à deliberada dizimação de pessoas tidas “primitivas” para que se concretizasse o envio de seus restos mortais para a Europa.

Seja em sua forma de macaco, seja em sua transformação como homem, Pedro Vermelho não se encontra no mesmo patamar daqueles que o ouvem em *Relatório a uma academia*. A saída encontrada pelo personagem principal foi tornar-se homem; no entanto, ele continua uma atração, sendo empresariado e apresentando-se para o público em geral, bem como para cientistas. A marca de seu sucesso no *show business* é a marca de sua diferença.

8.1 O Diário de Abraham Ulrikab

A história do macaco de Kafka representa um esforço imaginativo para dar conta de como as pessoas expostas em zoológicos humanos sentiam-se, uma vez que a maioria não deixou relatos. Um dos casos raros de registros em primeira pessoa é o de Abraham Ulrikab,

esquimó Inuit que foi recrutado por Adrian Jacobsen e exposto pelo empresário Carl Hagenbeck em várias cidades europeias nos anos de 1880 e 1881. Abraham e sua família haviam sido convertidos por missionários da Igreja dos Irmãos Morávios e habitavam a parte hoje canadense da Baía de Labrador (THODE-ARORA, 2002).

A trupe recrutada por Jacobsen era composta por Abraham, sua esposa e duas filhas pequenas, além de uma outra família Inuit não convertida ao cristianismo e um homem não casado, formando ao todo oito pessoas. Abraham Ulrikab descreve em seu diário de 14 páginas, escrito em sua língua e posteriormente traduzido por um missionário para o alemão, as impressões sobre as cidades, o público e o desenvolvimento das apresentações. O barulho ininterrupto e a multidão de pessoas o incomodavam, sendo referência constante em seu diário. A sua estadia em Berlim tornou-se um tanto desagradável e quase impossível, escreve ele, por conta das pessoas e principalmente das crianças, que enchiam a cerca diante da trupe logo cedo pela manhã. A cidade é descrita ainda como tendo um “ar de um murmúrio constante de pessoas caminhando e dirigindo” (ULRIKAB *apud* THODE-ARORA, 2002).

A sua família foi visitada em Berlim por membros da Igreja Moraviana, enviados pelos missionários de sua aldeia para acompanhar a estadia da trupe. O que o agradou muito, principalmente os convites para ir à missa. Abraham relata então ser muito difícil deixar o local das apresentações, por haver sempre muitos visitantes. Em um certo momento consegue ir à missa, relatando com grande fervor ter cantado algumas músicas em alemão unido ao coro e principalmente ter sido bem recebido e chamado de irmão pelos fiéis da igreja (*ibid.*).

Adolph Schoepf havia ficado temporariamente encarregado pela trupe, enquanto Jacobsen precisou se ausentar. Com algumas semanas de apresentação, Schoepf escreveu para Jacobsen reclamando que os esquimós não se comportavam mais como o esperado, aparecendo diante do público com um óbvio desgosto. Abraham relata em seu diário que a outra família da trupe teria parado de ser alegre, porque estariam cansados das pessoas. A sua família teria se mantido paciente, sempre rezando à noite e pedindo por ajuda. Quando do retorno de Jacobsen, os desentendimentos aumentaram e o membro solteiro da trupe, Tobias, apanhou de Jacobsen com um chicote usado para domar os cães de trenó dos esquimós. Abraham relata em seu diário que, logo em seguida, Tobias ficou muito doente e que Jacobsen presenteou as mulheres do grupo com tecidos de seda, além de pedir para que Abraham não relatasse o fato aos seus contatos na Inglaterra. Supõe-se que Abraham havia sido instruído a escrever para membros de sua Igreja na Inglaterra, caso acontecesse algo. Em seu diário, Abraham afirma que teria que relatar o fato, caso Jacobsen batesse novamente em Tobias. Depois do episódio de violência

física, ficou determinado que Tobias ganharia dinheiro a mais caso se comportasse e nenhum dinheiro se desobedecesse o empresário (*ibid.*).

O grupo de esquimós foi levado pelo empresário a conhecer entretenimentos e meios de transporte modernos. O que era costumeiro de ser fazer com as trupes, apresentando-lhes as “maravilhas ocidentais”. Abraham relata com entusiasmo os trens utilizados no deslocamento entre as cidades, que os faziam “mais rápidos que seres com asas” (Apud. THODE-ARORA, 2002). A trupe foi levada ao museu, à ópera e também a conhecer os animais dos zoológicos nos quais foram expostos. A visita que mais surpreendeu Abraham foi o museu de cera, com bonecos que lhe pareciam reais, de pessoas de todas as partes do mundo (*ibid.*).

Abraham relata o adoecimento e morte dos seus familiares e companheiros integrantes da trupe. Um a um, passam a adoecer. O diário de Abraham emudece-se quando da morte de sua filha de apenas 2 anos. Todos os integrantes morrem de varíola ao longo da turnê, pois não foram vacinados ao chegar à Europa. Depois deste caso, Hagenbeck torna a vacinação uma norma, mas as taxas de mortalidade entre integrantes dos seus zoológicos humanos eram ainda assim altas.

8.2 Formas de Resistência

O diário de Abraham demonstra uma série de ações de resistência diante dos empresários e do público. Os integrantes entristeciam-se e negavam-se a desempenhar os papéis esperados. No entanto as diferenças de poder estão claras, tal como demonstra o uso do chicote em Tobias. Na trupe de Abraham, uma mulher negou-se a deixar que Rudolf Virchow tirasse suas medidas, entrando em pânico e derrubando os móveis do escritório do antropólogo²²⁶. Pikjotkje foi um integrante de uma trupe da Patagônia que sofreu de intensa depressão e saudades de casas. Jacobsen relata como em um dia Pikjotkje subiu em um cavalo e desesperadamente pediu indicações de para qual lado ficaria a sua casa, em uma tentativa de fuga. Ao compreender que não alcançaria a Patagônia, passou a chorar constantemente diante do público (THODE-ARORA, 1989).

Os Botocudos expostos em 1882 no Museu Nacional no Rio de Janeiro manifestavam também claras formas de resistência às apresentações, que eram as constantes fugas do público

²²⁶ Ver *Zeitschrift für Ethnologie: Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte*, 1880.

e pedidos de retorno ao aldeamento no Rio Doce. Saudades de casa e entristecimento eram sentimentos costumeiros entre as pessoas expostas em zoológicos humanos. A fotografia de Pikjotkje é emblema deste sentimento. De semblante triste e olhos mareados, segura o choro com o queixo e deixa transparecer na lâmina d'água sob seus olhos toda a sua tristeza.

Figura 71 - Fotografia de Pikjotkje, 1879



Fonte: Museu Etnográfico de Berlim, n. VIII E Nls 1186.

8.3 Críticas aos Zoológicos Humanos

Embora se possa dizer que os zoológicos humanos eram produtos do seu tempo, considerados por seus contemporâneos como formas legítimas de conhecer outros povos, havia sim uma minoria de vozes críticas a estas formas de entretenimento, como aponta o caso do missionário Kretschmer, da aldeia de Abraham, que tenta convencê-lo a não participar da viagem e nega-se a dar autorização legal. Em uma carta a outro missionário, Kretschmer afirma que não seria contrário a que os Inuit conhecessem a Europa, se o motivo da viagem não fosse serem expostos em zoológicos. Kretschmer teria declarado desde a chegada de Jacobsen que os missionários não ajudariam no recrutamento e que:

[...] não gostaria que nossos povos batizados fossem colocados em exposição e vistos como feras selvagens no mundo inteiro por dinheiro. Mas ele [Jacobsen] não podia compartilhar das nossas objeções e nem enxergar a razão pela qual não queríamos ser beneficiários dos interesses científicos, bem como os esquimós receberiam presentes luxuosos, fariam grande lucro e veriam muitas coisas interessantes²²⁷.

Dreesbach (2005) demonstra como algumas críticas feitas aos zoológicos humanos aconteciam justamente por seu caráter encenado e pouco educativo, outras pelas supostas influências ruins que a civilização ocidental teria sobre as pessoas expostas e também por questões humanitárias. Como demonstra a autora, as críticas eram raras e costumavam tomar os sujeitos a partir de estereótipos e submissões, como crianças que deveriam ser ajudadas pelos europeus.

Ao longo dos casos analisados nesta tese, aparecem aqui e ali vozes críticas ou seus indícios. Quando o *show* “Chefe Botocudo, Mulher e Criança” foi anunciado em Londres, no início dos anos de 1820, as propagandas os anunciavam como autônomos, que exibem a si mesmos. Eis aqui o indício de que o empresário francês estava preocupado com as questões legais envolvidas e com as possíveis críticas do público, antecipando, assim, uma resposta.

As críticas que surgem no Brasil em 1882 e 1883 em torno da questão dos Botocudos demonstram que quando a imagem do país foi supostamente ameaçada por uma exposição de Botocudos nos palcos londrinos surgiram movimentos críticos, embora a exibição de Botocudos em solo brasileiro não tenha levantado as mesmas questões.

Parto do pressuposto de que os atores que perfomavam em variadas formas de *shows* étnicos eram sujeitos capazes de desempenhar agência e resistência, apesar das posições assimétricas de poder em que eram expostos. Negarem-se a cantar e dançar era uma forma de

²²⁷ “We declared with determination that we neither would help him nor wished our baptized people to be put on display and looked at like wild beasts in the wide world for money. But he could not share our objections, and not see why we did not want to be beneficial to the interests of science, as the Eskimos would also be given lavish presents, and make a lot of profit and see many interesting things” (THODE-ARORA, 2002, p. 3).

resistência, mesmo que corressem os riscos de terem seus pagamentos, bebidas e presentes suspensos, ou mesmo diante de outras formas de violência, psicológicas e físicas.

8.4 A Memória de Theodor Michael: um Participante dos Zoológicos Humanos

Um outro caso de relato em primeira pessoa de participantes de zoológicos humanos é a autobiografia de Theodor Michael (2015), publicada a primeira edição em 2013. Theodor Michael rememora, da altura dos seus quase 90 anos, a sua vida como afro-alemão que atravessou a época dos zoológicos humanos, cinema mudo e nazismo. Filho de um camaronês e uma alemã, Theodor nasceu em Berlim em 1925. Sua mãe morreu no ano seguinte a seu nascimento, deixando quatro filhos. O pai de Theodor havia trabalhado na construção do metrô de Berlim e também fazendo figuração no cinema da República de Weimar, mas principalmente após a morte da esposa, passou a ter dificuldades para encontrar emprego, principalmente porque desfrutava de um estatuto civil incerto. Antes era cidadão de território colonial, e quando, após a I Guerra, a Alemanha perdeu suas colônias, passou à categoria de “antigo membro de estado protetorado” [*ehemalige Schutzangehörige*]. Em 1927 a família inteira passou a trabalhar como trupe de zoológico humano no circo Holzmüller.

Naquela época qualquer circo que se prezasse, arrumava para si um zoológico humano. Que surgiam do chão como cogumelos. Havia mão de obra suficiente para isso. Para os afro-alemães eles eram uma das poucas formas de ganhar dinheiro que lhes sobraram, além das participações como figurantes no cinema mudo, já que as chamadas profissões cíveis continuavam fechadas para eles (MICHAEL, 2015, p. 19).

Theodor Michael relata que desde muito cedo começou a odiar os zoológicos humanos e o comportamento do público diante dele.

Desde muito cedo eu comecei a odiar completamente esses zoológicos humanos e minha participação neles. Onde quer que eu fosse e ficasse, as pessoas me encaravam, estranhos passavam os dedos pelos meus cabelos, cheiravam-me para ver se eu era de verdade, falavam em alemão quebrado e em linguagem de sinais, presumindo que eu não os entendia (MICHAEL, 2015, p. 19-20).

Por volta do ano de 1929 as crianças são retiradas do pai pelo estado e enviadas para pais adotivos. Os dois irmãos mais velhos são adotados por um amigo da família, Mohamed ben Ahmed, que trabalhava com zoológicos humanos, e Theodor e uma irmã são adotados por

uma alemã que os educa em Berlim. Com a ascensão do nazismo, a mãe adotiva, que tinha atividades políticas de esquerda, passa a temer por Theodor e sua irmã, enviando-os para a Bélgica para compor com o restante dos irmãos a trupe de Mohamed, agora tutor e pai adotivo dos órfãos. Até 1939 a trupe do pai adotivo e também *performer* de zoológico humano, Mohamed ben Ahmed, circula pela Europa, eventualmente voltando a morar na Alemanha. A autobiografia de Theodor Michael é entrecortada pelas mudanças políticas por que passa o país. Com o início do II Guerra Mundial Theodor, Mohamed e outros afro-alemães e imigrantes encontram refugio no cinema, atuando como figurantes em filmes de propaganda nazista que glorificavam o passado colonial alemão. O trabalho representava proteção da perseguição nazista. Soldados negros das tropas francesas retirados dos campos de prisioneiros também foram usados como figurantes nestes mesmos filmes. Theodor Michael trabalhou em vários filmes entre 1939 e 1942. Entre 1943 e 1945, Michael foi levado para um campo de trabalhos forçados perto de Berlim, sendo libertado apenas ao fim da guerra.

Hoje trabalha como ator, jornalista e escritor, mas considera os efeitos que os zoológicos humanos tiveram sobre sua vida e identidade, não apenas como indivíduo, mas como parte de um grupo racialmente estereotipado.

Em meus quase noventa anos de vida eu exerci muitas atividades e profissões. É uma lista longa e no começo está “o pequeno jovem negro com saia de palha” do zoológico humano. A saia de palha sempre me acompanhou, mesmo quando eu já estava grande. “Você canta, você dança? Não? Mas um negro deve saber dançar e cantar”. Ou do outro lado: “Você se move [se comporta] como nós, você fala como nós, bem, você também não é assim tão negro”. A coisa da raça está até hoje arraigada na cabeça das pessoas (MICHAEL, 2015, p. 193).

Reflexões igualmente frutíferas podem ser despertadas a partir do conto ficcional de Franz Kafka, *Um Artista da Fome*, que relata a vida de um homem cuja arte consiste em ficar dias sem comer. Publicada em 1922, esta obra tem várias camadas interpretativas, mas chama a atenção para os propósitos desta pesquisa o momento histórico em que foi escrita e a descrição do declínio de formas de entretenimento antes bem sucedidas. O conto inicia-se com o seguinte parágrafo:

Nas últimas décadas o interesse pelos artistas da fome diminuiu bastante. Se antes compensava promover, por conta própria, grandes apresentações desse gênero, hoje isso é completamente impossível. Os tempos eram outros. Antigamente toda a cidade se ocupava com os artistas da fome; a participação aumentava a cada dia de jejum; todo mundo queria ver o jejuador no mínimo uma vez por dia; nos últimos, havia espectadores que ficavam sentados dias inteiros diante da pequena jaula; também à noite se faziam visitas cujo efeito era intensificado pela luz de tochas; nos dias de bom

tempo a jaula era levada ao ar livre e o artista mostrado especialmente às crianças (KAFKA, 1998, p. 12).

A década de 1920 é marcada pelo declínio da era dos zoológicos humanos. Parafraseando Kafka, não “compensava [mais] promover, por conta própria, grandes apresentações desse gênero”. Após a I Grande Guerra, alguns fatores contribuíram para esse declínio, notadamente, o enfraquecimento dos Impérios e o início do processo de descolonização, e a concorrência com outras formas de entretenimento, como o cinema — com tecnologias e qualidade cada vez melhores, capazes de rodar filmes com maior duração. Ao longo da década de 1920 e 1930 os zoológicos humanos ainda podiam ser encontrados, com menor frequência. O último do qual se tem notícia teria acontecido na Bélgica, na década de 1950. Bem como aponta Kafka sobre as razões do declínio da arte de jejuar, depois que se tornou um espetáculo repulsivo, nem mesmo o seu público poderia explicar a atração que uma vez vira no artista.

Quando as testemunhas se recordavam dessas cenas, alguns anos mais tarde, muitas vezes não compreendiam a si mesmas. Pois nesse meio tempo interveio a virada já referida; isso aconteceu quase de repente; devia haver motivos mais profundos, mas quem iria se preocupar em descobri-los? Seja como for o mimado artista da fome se viu um dia abandonado pela multidão ávida de diversão que preferia afluir a outros espetáculos. O empresário percorreu novamente com ele meia Europa para ver se aqui e ali não se reencontrava o antigo interesse; tudo inútil; como se fosse por um acordo secreto, em toda parte havia se estabelecido uma repulsa contra o espetáculo da fome. É evidente que na realidade isso não poderia ter sucedido de repente e recordava-se agora, com atraso, de muitos presságios que na época da embriaguez do triunfo não tinham sido suficientemente respeitados nem suficientemente reprimidos (KAFKA, 1998, p. 16).

Após entrarem em declínio, ninguém mais poderia explicar o fascínio visto nos zoológicos humanos, tamanho é o assombro das pessoas de hoje ao ouvirem sobre tais formas de entretenimento. Mais que uma incompreensão sobre o passado, há um apagamento ou esquecimento da história. O breve capítulo a seguir discute como a falta de memória sobre esses espetáculos permite que as representações, estereotipações e formatos dos zoológicos humanos cheguem até os dias de hoje.

9. CONCLUSÃO: ZOOLÓGICOS HUMANOS NA CONTEMPORANEIDADE

A era dos zoológicos humanos *stricto sensu* acaba no entre-guerras, mas as suas formas de figuração têm continuidade em outros meios, como vimos em específico no caso do cinema expressionista alemão. Cinema esse, diga-se de passagem, que irá fugir do regime nazista, refugiando-se na indústria cinematográfica hollywoodiana, como foi o caso do próprio Fritz Lang, lá fazendo escola.

A segunda parte desta tese foi devotada a demonstrar as imbricações entre zoológicos humanos e cinema, de maneira que não se pode dizer exatamente que o cinema tenha herdado as tradições dos zoológicos humanos, uma vez que os dois campos desenvolveram-se concomitantemente e influenciando-se de maneira recíproca, como foi o caso das tomadas em feiras etnográficas feitas pelos pioneiros do cinema, os irmãos Lumière e Thomas Edison. Quando os zoológicos humanos entram em declínio, o cinema passa a ocupar o espaço pelo qual vinha concorrendo desde o seu surgimento com esta outra forma de entretenimento, e, portanto, podem ser consideradas como mídias irmãs, que alimentavam simbiose e concorrência.

Os zoológicos humanos como tal entram em declínio, mas algumas de suas características continuam a existir no campo das artes, publicidade, TV, cinema e turismo cultural, em suma, em campos e mídias que se utilizam de um mercado do exotismo.

Pascal Blanchard (2002b) afirma que os zoológicos humanos continuam operantes sob outras formas, como filtros deformantes do nosso olhar sobre “o outro”, mediatizando a diferença. Os zoológicos humanos permanecem como uma forma de cultura do olhar, que, segundo o autor, permeiam as mídias em sentido largo. Para além de representações estereotipadas e exotizantes que partilham semelhanças com as narrativas de zoológicos humanos, choca o fato de que o público contemporâneo continue a cultivar o mesmo olhar e gosto, como demonstra a performance *The Couple in the Cage*, que em 1992 rodou algumas capitais mundiais, com um suposto casal de indígenas latino-americanos de uma tribo até então desconhecida do Golfo do México. Os artistas performavam uma paródia do que foram os zoológicos humanos, sem, entretanto, revelar ao público que se tratava de uma encenação. Lidos por boa parte dos espectadores como um verdadeiro casal indígena, receberam de alguns bananas, dinheiro para dançar e mesmo para mostrar suas partes íntimas. Alguns estavam interessados também pela vida sexual do casal. Enquanto alguns turistas latino-americanos compreenderam a paródia, outros chegaram a se mostrar indignados que “a sua parte do mundo

fosse representada de maneira tão aviltante”, de forma semelhante a como a corte de Dom Pedro II escandalizara-se com a apresentação de Botocudos em Londres em 1883.

Se o leitor considera não ser possível que o público contemporâneo coloque-se a consumir novamente tais formas de entretenimentos, vejamos outros casos. Na cidade francesa de Nantes, em 1994, um zoológico e Safári Parque que reconstitui o *habitat* africano montou por sete meses uma vila em que 25 pessoas, homens, mulheres e crianças trazidas da Costa do Marfim, apresentavam-se dançando em suas vestimentas tradicionais diante dos visitantes. O diretor do empreendimento explica a uma revista francesa o motivo de ter escolhido personagens reais: “[...] a propaganda não foi exagerada: na dança das garotas, os seios estão nus. Eu mesmo escolhi todos nas aldeias do mato. Eles são todos voluntários e estão alojados em nossos edifícios. Eles vivem aqui como na África: para eles, apenas o solo muda²²⁸”.

Em 2001, uma vila Massai foi montada na Bélgica, assim reportada em um jornal:

A oportunidade de descobrir, pela primeira vez na Europa, as armas, as ferramentas, as cabaças, as roupas e as joias de pérolas deste mítico povo de criadores tribais nas planícies da Tanzânia e do Quênia e que estão tentando de alguma forma manter sua cultura e seus valores. Além desses objetos, documentos e animações interativas são oferecidos para permitir que os visitantes descubram a história dos Massai, as paisagens em que vivem, a vida selvagem que os cerca, suas pinturas. A isto se soma a reconstrução de uma aldeia na qual tomarão lugar, durante o dia, quatro verdadeiros Massai²²⁹.

No verão de 2002, uma exibição de Pigmeus Baka da República dos Camarões foi organizada em um parque natural da Bélgica. Com a intenção de arrecadar dinheiro para a comunidade Baka, foram montadas cabanas tradicionais, uma estufa com manequins representando atividades tradicionais e apresentações de danças regularmente oferecidas, performadas por oito visitantes Baka. O movimento negro na Bélgica organizou protestos, acusando o evento de ser “um remanescente dos zoológicos humanos” (ARNAUT, 2005).

Pascal Blanchard lamenta a ausência de memória sobre os zoológicos humanos, o que muitas vezes impossibilita ao público contemporâneo que se faça um paralelo e comparação entre as suas formas contemporâneas de exibição e os espetáculos raciais do século XIX e início

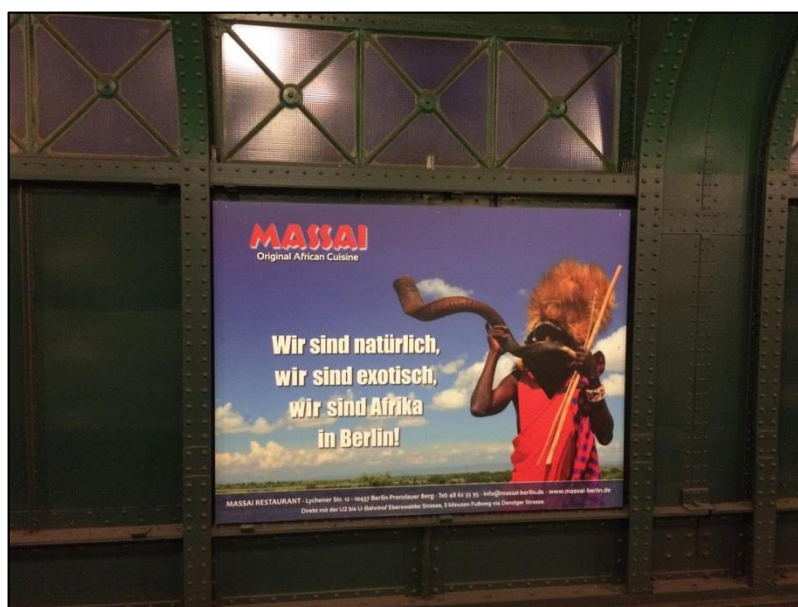
²²⁸ “[...] la publicité n'était pas exagérée: dans la danse des jeunes filles, les seins sont nus. J'ai moi-même choisi tout le monde dans les villages de brousse. Ils sont tous volontaires et sont hébergés dans nos bâtiments. Ils vivent ici comme en Afrique: pour eux, il n'y a que le sol qui change.”

²²⁹ “L'occasion de découvrir, pour la première fois en Europe, les armes, les outils, les Calebasses, les vêtements et les parures de perles de ce peuple mythique d'éleveurs vivant en tribu dans les plaines de Tanzanie et du Kenya et qui tentent, tant bien que mal, de maintenir leur culture et leurs valeurs. Outre ces objets, des documents et des animations interactives sont proposés pour permettre aux visiteurs de découvrir l'histoire des Masaï, les paysages dans lesquels ils vivent, la faune qui les entoure, leurs peintures. A cela s'ajoute la reconstitution, dans la plaine de jeux, d'un village à l'intérieur duquel prendront place, durant la journée, quatre véritables Masaï.”

do XX. Este autor cita ainda as semelhanças entre os *shows* de *reality* TV e as características de realismo e voyeurismo dos zoológicos humanos. Mas ao meu ver, o que marca a permanência dos zoológicos humanos na contemporaneidade não é unicamente o voyeurismo e o desejo de realidade, mas principalmente a construção de um olhar exotizante sobre o outro.

Hoje, se você quer “sentir um gostinho” do povo Massai em Berlin, pode-se ir a um restaurante que serve a culinária, com garçonetes africanas vestidas em trajes tradicionais. As propagandas e a ambientação do restaurante apelam para o simulacro que lembra as reconstituições de zoológicos humanos. Um anúncio no metrô berlinense sobrepõe a fotografia de um homem em trajes tradicionais com os dizeres “Nós somos naturais, nós somos exóticos, nós somos a África em Berlim!”. Em um *site* da internet um cliente deixou uma resenha sobre o restaurante: “Você sente-se como em uma cabana de um bom amigo na África. Ótima atmosfera²³⁰”.

Figura 72 - Propaganda do restaurante Massai em Berlim, estação de metrô Eberswalder Straße, 2017



Fonte: A autora, 2019.

Em 2010 o artista sul-africano Brett Bailey iniciou uma série de *performances* baseadas em releituras críticas de zoológicos humanos, a trilogia Exhibit A, Exhibit B e Exhibit C. Quando exposta em Berlim em 2012, a *performance* que remontava *tableaux vivants* com atores negros passou a ser criticada, lida não como uma *performance* que evocava os zoológicos

²³⁰ “Man fühlt sich wie in einer Hütte eines guten Freundes in Afrika. Super Atmosphäre”. Fonte: <<https://www.opentable.de/massai-restaurant>>.

humanos, mas como uma instalação que de fato os reproduzia, expondo negros em situações inferiorizadas diante de um público branco (CHIKA; ARNAUT, 2013). Durante a exposição Exhibit B em Londres, em 2014, ocorrem vários protestos do movimento negro e a sua estadia prevista para São Paulo em 2016 sofreu pressões e protestos antes da inauguração, sendo cancelada (DOSSIN, 2016).

Em 2014 foi montada uma *performance* artística igualmente polêmica em Oslo, intitulada *European Attraction Limited*, que recriou uma vila de zoológico humano como forma de rememorar a vila congoleza exibida cem anos antes na Noruega. Os artistas responsáveis, o refugiado sudanês Mohamed Ali Fadlabim e o sueco Lars Cuzner, tomaram a iniciativa por considerar que apesar de o zoológico humano ter atraído 1,4 milhão de pessoas em 1914, de uma população nacional à época de 2 milhões de pessoas, o evento histórico era amplamente desconhecido dos noruegueses contemporâneos, que inclusive ignoravam completamente ter havido zoológicos humanos no país (ANDERSEN, 2018). A vila reconstruída pelos artistas foi habitada por voluntários de qualquer parte do mundo, independente de sua nacionalidade ou etnia. Assim como na série artística de Brett Bailey, foi levantada a questão pela crítica, se para rememorar tais eventos seria preciso reproduzi-los.

Alguns autores apontam para a formação de um turismo cultural, ecoturismo ou turismo étnico que opera muitas vezes sobre a construção de estereótipos dos grupos retratados, como é o caso da análise de Waitt (1999) sobre as propagandas turísticas em torno de povos indígenas australianos. Ou ainda a exploração do que Chamberlain (2012) chamou de “safáris humanos” na Índia, em que um recém-descoberto grupo étnico das Ilhas Andaman tem sido visitado por hordas de turistas, que chegam em carros até a pista que rodeia suas terras para trocarem comida por fotografias e vídeos do grupo. A construção de vilas turísticas e parques temáticos no norte da Tailândia e sul da China tem levado alguns autores a considerarem estas experiências de exposição de povos locais e tradicionais como novas formas de zoológicos humanos (WALTER, 2016; TRUPP, 2011; SMITH, 2009), principalmente no sentido de que as formas de gestão turística e representação identitária tornam-se submetidas a interesses externos ao grupo visitado.

Os zoológicos humanos do passado fazem parte de um longo processo histórico de dinâmicas e trocas culturais que perpassam a construção da identidade contemporânea dos povos que foram expostos nestas formas de espetáculos. Pensar a autorrepresentação indígena perpassa lidar com a formação histórica de narrativas e representações estereotipadas. Seria fácil afirmar os zoológicos humanos como uma grande ficção, mais próxima daquela contada em *As Aranhas* de Fritz Lang, não fossem a encenação e a ficção dos zoológicos humanos uma

narrativa objetificada, capaz de atuar material e simbolicamente na construção identitária desses povos.

O ecoturismo em aldeias indígenas e as apresentações do dia do índio em escolas valorizam os mesmos atributos que aqueles escolhidos por empresários de zoológicos humanos, a saber: “os índios cantam, dançam e usam arco e flecha”. O gosto do público parece não ter mudado muito. A grande questão é que, hoje, as populações indígenas têm papel ativo e consciente na construção de suas representações e apresentações, de forma autogerida e autodeterminada. Um exemplo de um espetáculo ambíguo contemporâneo foi a construção da Kari-Oca em 2012, na cidade do Rio de Janeiro, durante a Rio + 20, que consiste em duas grandes malocas comunais que abrigavam diversos povos indígenas que foram participar da Rio + 20. O documentário *Filma eles!* revela a voracidade do consumo imagético que a presença dos indígenas causou em fotógrafos amadores e profissionais. A grande oca foi visitada por excursões de escola, alguns índios cobravam para tirar foto com os visitantes e o espaço constituiu-se também para a venda de artesanatos.

Nessas duas casas coletivas indígenas descansavam e também serviam de “atração” para o grande número de curiosos que pretendiam observar, contraditoriamente, o cotidiano “autêntico” de uma aldeia. Ao redor dessas duas malocas se acotovelavam fotógrafos, cineastas e “turistas” cariocas em busca dos melhores ângulos para registrar os indígenas com suas pinturas e trajes tradicionais. Em um dado momento ouvimos o seguinte comentário de uma “visitante nativa” do Rio de Janeiro: “aproveita, pois índio de novo no Rio só daqui há 20 anos” (ALBUQUERQUE *et al.*, 2012, p. 73).

Apesar das ambiguidades da *performance* descrita acima, a produção das imagens, inclusive materialmente, foi feita também por cineastas e fotógrafos indígenas, revelando que tais eventos são produzidos como forma de visibilizar demandas políticas dessas populações. A *performance* pública passa a ser uma referência importante e ativa na renovação da indianidade, como afirma Grünewald (2015) em sua análise sobre o turismo em aldeias Pataxó.

No campo do polêmico e do raso, Jair Bolsonaro, então presidente eleito do Brasil, afirmou em 30 de novembro de 2018 que, no Brasil, os índios são mantidos em reservas como se fossem animais em zoológicos. A afirmação deu-se durante um comentário sobre o acordo de Paris e as reivindicações por demarcação de terra indígena.

Sobre o acordo de Paris, nos últimos 20 anos, eu sempre notei uma pressão externa — e que foi acolhida no Brasil — no tocante, por exemplo, a cada vez mais demarcar terra para índio, demarcar terra para reservas ambientais, entre outros acordos que no meu entender foram nocivos para o Brasil. Ninguém quer maltratar o índio. Agora, veja, na Bolívia temos um índio que é presidente. Por que no Brasil temos que mantê-los reclusos em reservas, como se fossem animais em zoológicos?

Defensor da expansão do agronegócio em terras indígenas, o seu discurso é lido pela esquerda como um insulto e como uma clara tentativa de deslegitimar os símbolos que constituem a identidade indígena e que asseguram os direitos políticos à demarcação de terras. Entretanto, a falta de referência histórica fez com que a crítica não tenha alcançado a genealogia racista da noção de índios em zoológicos. Ironicamente, o único que menciona o termo *zoológico humano* o faz para defender Bolsonaro, sem contudo citar o fenômeno em sua dimensão histórica, acusando apenas a esquerda de guardar para si índios e pobres como “mascotes” de uma romantização rousseuana²³¹. Merece ainda ser enfatizado que, na mesma declaração, Bolsonaro afirmou que “O índio é um ser humano igualzinho a nós. Quer o que nós queremos, e não podemos usar o índio, que ainda está em situação inferior a nós, para demarcar essa enormidade de terras [...]”, em um discurso que contraditoriamente declara a igualdade, apenas para atestar a diferença ou a alegada “inferioridade” do indígena que vive em reserva e não “no seio de sociedade nacional”. No quarto mês de seu mandato, volta a comparar índios a animais em zoológicos, o que segundo as ações de seu governo, estaria em vias de deixar de sê-lo:

A Embrapa, em parceria com a Funai e outros órgãos de governos participam da inserção social indígena e a comunidade inteira ganha com isso. Chega de tratar nossos irmãos como animais de zoológico ou como massa de manobra política. Vamos adiante.

As ofensas de Bolsonaro não se restringem apenas aos indígenas. Em 2013, durante um protesto de movimentos sociais que acusavam Marco Feliciano de racismo e homofobia, Jair Bolsonaro discute com os manifestantes e grita: “Voltem para o zoológico”. A gravidade das comparações torna ainda mais urgente trazer à luz o fenômeno dos zoológicos humanos como parte da história brasileira.

O tema dos zoológicos humanos tem aparecido também na literatura contemporânea, como é o caso da série *Kia Ora*²³², uma graphic novel francesa publicada em três volumes, que ficcionaliza, a partir de documentos históricos, a trajetória de uma trupe de Maoris que por volta de 1910 foram expostos na Grã-Bretanha, França e Estados Unidos. Olivier Jouvray e Virginie Ollagnier recontam a história a partir das memórias de Nyree, que quando criança teria

²³¹ Ver artigo “Ao falar em zoológico humano, Bolsonaro não comparou índios com bichos”, de Rodrigo Constantino, publicado em *Gazeta do Povo*, de 2 de dezembro de 2018.

²³² Para uma análise da série a partir de análise documental e como um produto cultural contemporâneo sobre o passado colonial, ver: CARLAGÊ, 2012.

participado da viagem. Uma Nyree adulta narra a memória de seu povo para os pequenos de sua aldeia ao longo de *Kia Ora: Le Départ* (2007), *Kia Ora: Zoos Humains* (2008) e *Kia Ora: Coney Island* (2009).

Em 2008, o autor brasileiro Guido Viaro publica o livro *No Zoológico de Berlim*, romance que ficcionaliza a história de M'ba Nkrumah, habitante de uma tribo da colônia alemã da África Oriental, atual Tanzânia, levado no final do século XIX para ser exposto no zoológico da capital alemã. As palavras iniciais da obra pautam a retomada do tema pela arte contemporânea em geral e a posição política de rememorar tais eventos históricos. Viaro (2008, p. 9) afirma, através das palavras de M'ba Nkrumah: “[...] deixo aqui meu testemunho do que nunca deveria ter acontecido. Esse diário serve tanto de desabafo quanto de alerta”.

Mas é justamente no cinema, essa mídia irmã que nasce de forma concomitante aos zoológicos humanos e que deita suas raízes sobre essas formas de espetáculos, que há hoje o maior esforço no campo das artes de rememorar o passado dos zoológicos humanos. O que é, de certa forma, uma referência à arqueologia do próprio campo. No filme *O Curioso Caso de Benjamin Button* (2008), a história do personagem real Ota Benga inspira o encontro de Benjamin Button com Ngunda Oti, um pigmeu que, de forma breve, narra como foi exibido no zoológico ao lado de macacos. Ngunda Oti mostra um recorte de jornal sobre sua estadia no zoológico em 1906 e, em seguida, mostra seus dentes afiados para crianças do bondinho no qual conta a sua história. Oti comenta que gostaria de voltar a ver o rio onde cresceu.

O filme *Chocolate* (2016), de Raschdy Zem, é parcialmente inspirado na história real de Rafael Padilla, o primeiro palhaço negro da França. Filho de um cubano escravizado, o personagem principal desta história inicia sua carreira no circo, performando um canibal vindo da África, apresentando-se ao lado de um chimpanzé e anunciado ao público como “o elo perdido”.

Em *A Vênus Negra* (2010), Abdeffatif Kechiche aborda a história de Sartje Baartman, um dos casos mais emblemáticos de zoológicos humanos do início do século XIX. Exibida nas grandes capitais europeias, Baartman causou sensação no grande público e tornou-se objeto fetichizado de estudo dos cientistas da época. A obra ficcionaliza a vida deste personagem real a partir de pesquisa histórica.

Alguns documentários feitos nos últimos anos abordam o tema dos zoológicos humanos. O documentário para TV, *Zoos Humains* (2002), de Pascal Blanchard e Eric Déroo, aborda as relações entre as exposições universais e os zoológicos humanos, enfatizando casos franceses. Em 2009 foi lançado pela TV britânica Channel 4 o documentário *The Human Zoos: Science's dirty secret*, que trata das relações entre zoológicos humanos, racismo científico e eugenia,

ênfatizando casos ocorridos nos Estados Unidos. O documentário *Calafate: Zoológicos Humanos* (2011) remonta a história de um grupo de indígenas da terra do fogo, das etnias Kawésqar, Mapuche e Tehuelche levados para a Europa em 1878. O diretor reconta a história do grupo, refazendo o percurso da trupe por entre Paris, Londres, Bruxelas, Berlim e Zurique. A série de TV *The Nature of Things* produziu, em 2016, o programa *Trapped in a Human Zoo*, que conta a história de oito Inuit expostos por Carl Hagenbeck na Europa em 1880. Tendo como base o diário de Abraham, um dos Inuit expostos. Este é um dos raros casos em que um participante desses espetáculos documenta a viagem e suas impressões. Ao longo da viagem, todos os integrantes da trupe morrem de varíola.

O documentário de John West, *Human Zoos: America's forgotten history* (2017), retoma a história dos shows raciais nos Estados Unidos. O novo trabalho dirigido por Pascal Blanchard, em parceria com Bruno Victor-Pujebet, intitulado *Sauvages: Au Coeur des Zoos Humains* (2018), é um documentário que aborda o fenômeno de forma mais extensa, abrangendo casos ocorridos na França, Inglaterra, Alemanha e Estados Unidos.

Ainda que muitos desses documentários tenham um tom excessivamente didático, todos são unânimes ao afirmar que o fenômeno precisa ser lembrado para não ser repetido.

Os zoológicos humanos foram fenômenos de massa fundamentais para a construção do olhar sobre a diferença e exotismo ao longo do século XIX e início do XX, de dimensões populares e imbricações com instituições científicas, até recentemente ignorados como fenômenos por si e principalmente em suas continuidades em outros meios de entretenimento popular, como o cinema. As semelhanças entre roteiros de cinema e roteiros de zoológicos humanos ficam demonstradas no caso comparativo entre o filme *As Aranhas* e a apresentação do zoológico humano de índios Sioux, ambos com desenvolvimento de lutas entre caubóis e índios. O cinema nasceu em confluência com os zoológicos humanos, sendo o herdeiro dessas formas de exibição e representação, adaptando o exotismo em uma nova linguagem.

Em um percurso que atravessa um século de exposições de índios Botocudos, os trânsitos narrativos e imagéticos que ajudaram a construir a representação de indígenas sul-americanos perpassam campos intermediários e intertextuais, partindo dos relatos e iconografias de viajantes, passando por museus e zoológicos humanos, chegando no século XX ao cinema.

As relações entre ciência e espetáculo popular ficam claras ao longo desta tese, revelando como em diversos contextos houve relações de troca e “enriquecimento” mútuo entre sociedades científicas antropológicas, museus e zoológicos humanos. De forma que nem a antropologia como disciplina nem os museus etnográficos teriam a mesma trajetória histórica,

caso não tivessem havido os zoológicos humanos que serviram como campo de pesquisa e, também, como fonte para a formação de coleções etnográficas. Em um processo de mão-dupla, enquanto os zoológicos humanos ajudaram a formar a ciência antropológica, foram também principalmente formados por ela, como facetas de popularização do exotismo antropológico. Era comum que obras científicas de renome levassem o público mais amplo a querer ver, tocar e conhecer as “pessoas de terras distantes”, retratadas em relatos etnográficos.

Chama a atenção o fato de que no Museu Nacional o zoológico humano tenha sido montado pelos próprios pesquisadores do museu, com o intuito de promover uma exibição popular e ao mesmo tempo estudar os índios. Esta é uma diferença significativa se comparado aos campos da antropologia francesa, inglesa e alemã, que foram certamente mais beneficiadas por esses tipos de exposições, mas que se colocavam no papel de tê-las como campo e atestar ou negar as suas autenticidades, e não exatamente na disposição de promover tais mostras.

Na Exposição Antropológica Brasileira do Museu Nacional os indígenas não foram exibidos em zoológicos, mas foram ambientados no Campo de Santana, parque que guarda semelhanças com os zoológicos no sentido da construção de um ambiente que simula o natural. No início da década de 1870, o Campo de Santana passou por uma reforma concebida pelo francês Auguste Glaziou, com a implantação de cascatas, lagos e grutas artificiais, que utilizavam a técnica do *rocaille*, um avanço estilístico do paisagismo francês e da técnica de utilizar o concreto armado para simular rochedos, pontes e artefatos que imitavam a textura de troncos de árvores²³³. Dessa forma, os índios Botocudos foram ambientados no ano de 1882 em um espaço mais próximo do *Jardin d'Acclimatation* parisiense, ainda que tenham sido em seguida retirados do Campo de Santana, por conta da multidão que os importunava. À época, o parque tinha o dobro do espaço que apresenta hoje e abrigava também a estação ferroviária urbana. Ao abrigar os Botocudos no Campo de Santana, os pesquisadores do Museu Nacional seguiam o sentido da transformação e modernização da narrativa de exposição de pessoas, que significou o encontro entre estes espetáculos e a ambientação em zoológicos, na formulação dos zoológicos humanos como um novo gênero.

A pesquisa contribui para trazer à luz informações novas e relevantes sobre casos de exibição de indígenas sul-americanos, mas ainda há muito mais a ser pesquisado, seja em relação aos casos específicos aqui tratados de índios Botocudos e reflexão entre os zoológicos humanos e o cinema alemão, seja no campo mais vasto, que apresenta uma multiplicidade de materiais a partir dos quais os zoológicos humanos podem ser analisados.

²³³ Para mais informações, ver: MAGALHÃES, 2017.

Um dos desenvolvimentos possíveis e para o qual esta pesquisa aponta, e que pode servir de partida para futuras investigações, é pensar a apropriação da imagem negativa do “canibal Botocudo” e o horror causado na elite intelectual brasileira de finais do século XIX à simples associação entre canibalismo e imagem nacional (de que é exemplo Sílvio Romero) e como a vanguarda modernista brasileira décadas mais tarde apropria-se e positiva tal imagem, a partir da formulação da antropofagia cultural.

Por mais que possa parecer chocante ou estranho para alguns tomar conhecimento do papel da antropologia física na formulação dos zoológicos humanos, encerro esta narrativa com uma provocação. Se os zoológicos humanos como espaços de uma suposta *performance* cotidiana não estariam mais próximos do paradigma da antropologia cultural, isto é, que re(a)presenta a cultura em seu sentido largo: modos de vida, de saber e de fazer. Enquanto os antropólogos físicos estavam majoritariamente preocupados com o corpo primitivo, medições de crânios e fotografias em fundo vazio, o público dos zoológicos humanos estava voltado para o *show* enquanto *performance* cultural, o corpo em seu contexto.

REFERÊNCIAS

- ADAMS, B. A Stupendous mirror of departed empires: the barnum hippodromes and circuses, 1874-1891. *American Literary History*, v. 8, n. 1, p. 34-56, 1996.
- AGOSTINHO, M. A Exposição Antropológica Brasileira de 1882: práticas de colecionamento e circulação de indígenas no Museu Nacional. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 41., 2017, Caxambu. *Anais [...]*. Caxambu: Anpocs, 2017.
- ALMEIDA J.; BADER, W. Apresentação. In: ALMEIDA, J.; BADER, W. Pensamento alemão no século XX. v. 3. São Paulo: Cosac e Naify, 2013.
- ALBUQUERQUE, M. *et al.* Antropofagia: capturando imagens indígenas na Rio+20. *Cadernos do LEME*, v. 4, n. 2, p. 69-83, 2012.
- ALOI, G. Dioramas: power, realism and decorum. In: ALOI, G. *Speculative taxidermy: natural history, animals surfaces and art in the anthropocene*. Nova York: Columbia University Press, 2018.
- ALTICK, R. *The shows of London*. Cambridge: Harvard University Press, 1978
- AMES, E. *Carl Hagenbeck's empire of entertainments*. Seattle: University of Washington Press, 2008.
- ANDERMANN, J. Espetáculos da diferença: a Exposição Antropológica Brasileira de 1882. *Topoi*, v. 5, n. 9, 2004.
- ANDERMANN, J. *The optic of the state: visuality and power in Argentina and Brazil*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2007.
- ANDERSEN, C. Becoming Through an Encounter With an Artistic Congo Village Event in Norway. *Qualitative Inquiry*, v. 24, p. 1-8, 2018.
- ANDRIOPOULOS, S. Suggestion, hypnosis and crime: Robert Wiene's The Cabinet of Dr. Caligari. In: ISENBERG, N. *Weimar cinema*. New York: Columbia Press, 2009.
- APPIAH, A. Será o Pós em Pós-Modernismo o Pós em Pós-Colonial? *Artafrika*, 2010. Disponível em: http://www.artafrica.info/novos-pdfs/artigo_22-pt.pdf. Acesso em: 22 nov. 2019.
- ARMBRUSTER, M. "Völkerschauen" um 1900 in Freiburg i. Br. - Kolonialer Exotismus im historischen Kontext. Freiburg-Postkolonial, 2011. Disponível em: <http://www.freiburg-postkolonial.de/pdf/Armbruster-Voelkerschauen-in-Freiburg.pdf>. Acesos em: 22 nov. 2019.
- ARNAUT, K. Our Baka brothers obviously do not speak French: siting and scaling physical/discursive "movements" in post-colonial Belgium. *Language & Communication*, v. 25, p. 217-235, 2005.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA — ABA. Convenção para a grafia dos nomes tribais. *Revista de Antropologia*, São Paulo, ano 2, n. 2, 1954.
- BARATAY, E. Le frisson sauvage: les zoos comme mise en scène de la curiosité. In: BLANCHARD, P.; BANCEL, N.; BOËTSCH, G.; DEROO, E.; LEMAIRE, S. *Zoos Humains*. Paris: La Découverte, 2002.

BARBUY, H. O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, n. Sér. v. 4, p. 221-261, 1996.

BARTELS, M. Volks-Anthropometrie. *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde in Berlin*, v. 4, p. 354-368, 1903.

BARTELS, M. Über den Affenmenschen und den Bärenmenschen. *Verhandlungen der Berliner anthropologische Gesellschaft*, v. 19, n. 1, p. 107-110, 1884.

BARTELS, M. Eine bärtige Dame. *Verhandlungen der Berliner anthropologische Gesellschaft*: Ausserordentliche Sitzung vom 14, Februar, p. 244-245, 1891.

BARTELS, M. Ein neu aufgefundenes Oelgemälde einer bärtigen Dame. *Verhandlungen der Berliner anthropologische Gesellschaft*, v. 29, n. 4, p. 456-459, 1899.

BARTELS, M. *Die Medizin der Naturvölker*: Ethnologische Beiträge zur Urgeschichte der Medizin. Leipzig: Th. Grieben's, 1893.

BARTELS, Paul. Dr. Max Bartels zum Gedächtnis. In: PLOSS, H. *Das Weib in der Natur- und Völkerkunde*. Leipzig, 1905.

BASSIE, A. *Expressionism*. New York: Parkstone International, 2008.

BAUMAN, Z. *Modernidade e Ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BLANCHARD, P. *et al.* (org.). *Zoos humains*: de la Vénus hottentote aux reality shows. Paris: La Découverte, 2002.

BLANCHARD, P. Les zoos humains aujourd'hui?. In: BLANCHARD, P.; BANCEL, N.; BOËTSCH, G.; DEROO, E.; LEMAIRE, S. *Zoos Humains*. Paris: La Découverte, 2002.

BLANCHARD, P. *Human zoos*: the greatest exotic shows in the West. Liverpool: Liverpool University Press, 2008.

BEHR, S. *Movimentos da Arte Moderna*: expressionismo. São Paulo: Cosac e Naify, 2000.

BENJAMIN, W. Arquivo G. In: BENJAMIN, W. *Passagens*. Minas Gerais: UFMG, 2006.

BENNET, T. *The Birth of the Museum*: history, theory, politics. Londres: Routledge, 2009.

BERMAN, M. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

BERGER, J. *Why Look at Animals?* Londres: Penguin, 2009.

BIRMAN, J. O sujeito no discurso freudiano. In: BIRMAN, J. *Estilo e Modernidade em Psicanálise*. São Paulo: Editora 34, 1997.

BORGES, L. C.; BOTELHO, M. B. Positivismo e artes plásticas: o Museu Nacional e a I Exposição Antropológica Brasileira. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 13., Rio de Janeiro, 2012. *Anais [...]*. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <http://enancib.ibict.br/index.php/enancib/xiiienancib/paper/viewFile/3927/3050> . Acesso em: 20 jan. 2018.

BRIDGWATER, P. Rotpeters Ahnherren, oder: Der gelehrte Affe in der deutschen Dichtung. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, v. 56, n. 3, p. 447-462, 1982.

CARTWRIGHT, L. *Screening the body: tracing medicine's visual culture*. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 1997.

CHABERT, X. *A Brief Historical Account of the Life and Adventures of the Botocudo Chieftain and Family, Now Exhibiting at N. 23, New Bond Street*. Londres: C. Bayman, Cook's Court, 1822.

CHAMBERLAIN, G. Andaman Islanders "Forced to Dance" for Tourists'. *The Guardian UK*, 8 jan. 2012. Disponível em: <http://www.theguardian.com/world/video/2012/jan/07/andaman-islanders-human-safari-video>. Acesso em: 22 nov. 2019.

CHIKHA, C.; ARNAUT, K. Staging/caging 'otherness' in the postcolony: spectres of the human zoo. *Critical Arts*, v. 27, p. 661-683, 2013.

CLIFFORD, J. Sobre o Surrealismo Etnográfico. In: GONÇALVES, J. R. S. (org.). *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no séc. xx*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1998.

COLLOMB, G. *Kaliña: des amérindiens à Paris*. Paris: Éditions Créaphis, 1992.

COLLOMB, G. Les Kaliña de Guyane: 'le droit de regard' de l'Occident'. In: BLANCHARD, P.; BANCEL, N.; BOËTSCH, G.; DEROO, E.; LEMAIRE, S. *Zoos Humains*. Paris: La Découverte, 2002.

CONSTANTINO, R. Ao falar em zoológico humano, Bolsonaro não comparou índios com bichos. *Gazeta do Povo*. 2 de dezembro de 2018. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/rodrigo-constantino/artigos/ao-falar-em-zoologico-humano-bolsonaro-nao-comparou-indios-com-bichos-acusou-esquerda-de-faze-lo/>. Acesso em: 22 nov. 2019.

CUNHA, M. Política indigenista no século XIX. In: CUNHA, M. *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 133-154.

DANTAS, D. Bolsonaro compara índios em reservas a animais em zoológicos. *O Globo*, 30 nov. 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/sociedade/bolsonaro-compara-indios-em-reservas-animais-em-zoologicos-23272902>. Acesso em: 22 nov. 2019.

DANTAS, R. *Casa Inca ou Pavilhão da Amazônia?* 2012. Tese (Doutorado em História das Ciências, das Técnicas e Epistemologia) — Centro de Ciências Matemáticas e da Natureza, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

DELEUZE, G. *Différence et Répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1972.

DREESBACH, A. *Gezähmte Wilde*. Frankfurt; New York: Campus Verlag, 2005.

DENIS, F. *Uma festa brasileira celebrada em Rouen em 1550*. São Bernardo do Campo: Usina de Ideias; Bazar das Palavras, 2007.

DOSSIN, F. Exhibit B: performance entre racismo e antirracismo. *Urdimento*, v. 2, n. 27, p. 78-95, 2016.

- EDWARDS, E. The image as anthropological document: photographic “types”, the pursuit of method. *Visual Anthropology*, v. 3, p. 235-258, 1990.
- EDWARDS, E. Antropologia e fotografia. *Cadernos de Antropologia e Imagem 2: Antropologia e Fotografia*, v. 2, p. 11-28, 1996.
- EISNER, L. *A Tela Demoníaca*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ELSAESSER, T. *Weimar Cinema and After*. London: Routledge, 2009.
- FEEST, C.; SCHMUTZER, K. Brazil in Vienna: encounters with a Distant World. *Archiv Weltmuseum Wien*, v. 63-64, p. 266-285, 2014.
- FERREIRA NETTO, G. O cinema alemão no tempo de Freud. *Leitura Flutuante*, v. 2, p. 1-17, 2010.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 2013.
- FREUD, S. *Die Traumdeutung*. Fv Éditions, 2013.
- FUSCO, C. The other history of intercultural performance. *The Drama Review*, v. 38, n. 1, p. 143-167, 1994.
- GAY, P. *Modernismo: o fascínio da heresia*. De Baudelaire a Beckett e mais um pouco. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GEERTZ, C. *Nova luz sobre a antropologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- GONÇALVES, J. R. *A Retórica da Perda*. Rio de Janeiro: UFRJ; Iphan, 2002.
- GRIFFITHS, A. *Wondrous difference: cinema anthropology and turn-of-the-century visual culture*. Nova York: Columbia University Press, 2002.
- GRIFFITHS, A. *Shivers down your spine: cinema, museums and the immersive view*. Nova York: Columbia University Press, 2008.
- GRÜNEWALD, R. Turismo Pataxó: da renovação identitária à profissionalização das reservas. *Agália: Revista de Estudos na Cultura*, p. 43-57, 2015.
- GUINSBURG, J. *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- GUNNING, T. The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde. In: ELSAESSER, T. *Early cinema: space frame narrative*. London: British Film Institute, 1990.
- GUNNING, T. An aesthetic of astonishment: early film and the (in)credulous spectator. *Art and Text*, n. 34, 1989.
- HAENNI, S. Animal Empire: Thrill and Legitimation at William Selig’s Zoo and Jungle Pictures. In: LAWRENCE, M.; LURY, K. *The Zoo and Screen Media*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.
- HAGENBECK, C. *Von Tieren und Menschen: Erlebnisse und Erfahrungen*. Berlin: Vita Deutsches Verlagshaus, 1908.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HEIDER, K. Uma história do filme etnográfico. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, n. 1, 1995.

- HONOLD, A. Berichte von der Menschenschau: Kafka und die Ausstellung des Fremden. In: BAY, H.; HAMANN, C. *Odradeks Lachen: Fremdheit bei Kafka*. Freiburg: Rombach, 2006.
- JOLLY, M. White Shadows in the darkness: representations of polynesian women in early cinema. *Pacific Studies*, v. 20, n. 4, 1997.
- JORDAN, P. Primeiros contatos, primeiros olhares. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, n. 1, 1995.
- JOUVRAY, O. *et al.* *Kia Ora: Le Départ*, v. 1. Issy-Les-Molineaux: Vents d'Ouest, 2007.
- JOUVRAY, O. *Kia Ora: Zoos Humains*. v. 2. Issy-Les-Molineaux: Vents d'Ouest, 2008.
- JOUVRAY, O. *Kia Ora: Coney Island*. v. 3. Issy-Les-Molineaux: Vents d'Ouest, 2009. La Libre.
- JUNKER, H. The Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte and its Photograph Collection. In: FISCHER, M.; KRAUS, M. *Exploring the Archive*. Colônia: Böhlau, 2015.
- KABATEK, W. *Imagerie des Anderen im Weimarer Kino*. Bielefeld: Transcript, 2003.
- KAFKA, F. Relatório a uma academia. In: KAFKA, F. *Bestiário de Kafka*. Lisboa: Bertrand Editora, 2016.
- KAFKA, F. Um Artista da Fome. In: KAFKA, F. *Um Artista da Fome e a Construção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- KEANE, A. H. On the Botocudos. *Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, v. 13, n. 2, p. 199-213, 1884.
- KRACAUER, S. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- KRACAUER, S. *O Ornamento da Massa*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- KAMCKE, C. *et al.* History of Dioramas. In: SCHEERSOI, A. (org.). *Natural History Dioramas: History, Construction and Educational Role*. Springer Science, 2015.
- KEULLER, A. *Os estudos físicos de antropologia no Museu Nacional do Rio de Janeiro*. 2008. Tese (Doutorado em História Social) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- KRAUTWURST, U. The Joy of Looking: Early German Anthropology, Photography and Audience Formation. *Visual Anthropology Review*. Vol. 18, n. 1-2, 2002.
- KRENAK, A. Genocídio e resgate dos “Botocudo”: entrevista com Ailton Krenak. *Estudos Avançados*, v. 23, n. 56, 2009.
- KRENAK, M. *et al.* *Conne pãnda: Ríthioc Krenak: coisa tudo na língua Krenak*. Minas Gerais: MEC; UNESCO; SEE-MG, 1997.
- KING, J. C. H. Family of Botocudos Exhibited on Bond Street in 1822. In: FEEST, C. (org.). *Indians and Europe: an interdisciplinary collection of essays*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1999.

- KOLOS, A. Imagining otherness: the pleasure of curiosity in the Middle Ages. *Mirabilia*, v. 18, n. 1, p. 137-150, 2014.
- LACERDA, J. *Fastos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1905.
- LAGROU, E. A Arte do Outro no Surrealismo e Hoje. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 217-230, jan./jun. 2008.
- LANCELOT, F. Un Safari Parc transformé en Exposition Coloniale. *L'Humanité*, 13 abril 1994. Disponível em: <https://www.humanite.fr/node/77443>. Acesso em: 22 nov. 2019.
- LANGE, B. *Echt. Unecht. Lebensecht: Menschenbilder im Umlauf*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2006.
- LANGE, B. Sensible Sammlungen. In: BERNER, M.; HOFFMANN, A.; LANGE, B. *Sensible Sammlungen: aus dem anthropologischen Depot*. Hamburg: Philo Fine Arts, 2011. p. 15-40.
- LAWRENCE, M.; LURY, K. Introduction: images of exhibition and encounter. In: LAWRENCE, M.; LURY, K. *The Zoo and Screen Media*. Nova York: Palgrave Macmillian, 2016.
- LES MASAÏ en attraction. 28 mar. 2001. Disponível em: <https://www.lalibre.be/lifestyle/voyages/les-masai-en-attraction-51b87184e4b0de6db9a5987e>. Acesso em: 22 nov. 2019.
- LLOYD, J. Urban exoticism in the cabaret and circus. In: LLOYD, J. *German expressionism: primitivism and modernity*. New Haven: Yale University Press, 1991.
- LORIMER, D. A. Science and the Secularization of Victorian Images of Race. In: LIGHTMAN, B. *Victorian science in context*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.
- LÖSCHNER, R. et al. *Brasilien-Bibliothek der Robert Bosch GmbH*. Catálogo n. 2. München: Deutsche Verlags-Anstalt DVA, 1991.
- MACEDO, V.; GRUPIONI, L. Exposições e invisíveis na antropologia de Lux Vidal. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 32, n. 2, p. 789-814, 2009.
- MAIO, M. C.; SANTOS, R. V. (org.). *Raça, ciência e sociedade*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz: CCBB, 1996.
- MARINATO, F. Nação e civilização no Brasil: os índios Botocudos e o discurso de pacificação no Primeiro Reinado. *Dimensões*, v. 21, p. 41-62, 2008.
- MATTOS, C. Histórico do Expressionismo. In: GUINSBURG, J. *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- MATTOS, I. “Civilização” e “revolta”: povos botocudos e indigenismo missionário na província de Minas. 2002. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.
- McCLELLAN, A. P. T. Barnum, Jumbo the Elephant, and the Barnum Museum of Natural History at Tufts University. *Journal of the History of Collections*, v. 24, n. 1, p. 45-62, 2012.

- MICHAEL, T. *Deutsch sein und Schwarz dazu: Erinnerungen eines Afro-Deutschen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2015.
- MONTAIGNE. *Ensaíes. Coleção os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- MONTEIRO, J. M. As “raças” indígenas no pensamento brasileiro do império. In: MOREL, M. Cinco imagens e múltiplos olhares: ‘descobertas’ sobre os índios do Brasil e a fotografia do século XIX. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, v. 8, p. 1039-1058, 2001.
- NASCENTE, L. *Memórias, museus e narrativas coletivas: os povos indígenas do oiapoque no museu do índio*. Dissertação (Mestrado em Memória Social) — Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.
- NASCIMENTO, F. *A formação da coleção de indústria humana no Museu Nacional, século XIX*. 2009. Tese (Doutorado em Antropologia Social) — Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- OKSILOFF, A. *Picturing the primitive: visual culture, ethnography and early German cinema*. Nova York: Palgrave, 2001.
- OLIVEIRA, J. O retrato de um menino bororo. *Tempo*. v. 12, n. 23, 2007.
- PEAECE, S. William Bullock: Collections and Exhibitions at the Egyptian Hall, London, 1816-1825. *Journal of History of Collections*, v. 20, n. 1, p. 17-35, 2007.
- PARAÍSO, M. “Os Botocudos e sua trajetória histórica”. In: Cunha, M. História dos índios no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PEIXOTO, C. Antropologia e filme etnográfico: um travelling no cenário literário da antropologia visual. *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, v. 48, n. 2, 1999.
- PERRY, G. Primitivism and the Modern. In: HARRISON, C.; FRASCINA, F.; PERRY, G. *Primitivism, cubism, abstraction*. New Haven; London: Yale University Press, 1993.
- PIAULT, M. A antropologia a “passagem à imagem”. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, n. 1, 1995.
- PRATT, M. *Os olhos do império: relatos de viagens e transculturação*. Bauru: Edusc, 1999.
- PRICE, S. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: EDUF RJ, 2000.
- PÜTZSTÜCK, L. *Symphonie in Moll*. Pfaffenweiler: Centaurus, 1995.
- RANKEL, L. *A construção de uma memória para a nação: a participação do Museu Paranaense na Exposição Antropológica Brasileira de 1882*. 2007. Dissertação (Mestrado em História) — Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.
- RECAMÁN, L. Bauhaus: vanguarda e mal-estar da metrópole. In: ALMEIDA J.; BADER, W. *Pensamento alemão no século XX*. v. 3. São Paulo: Cosac e Naify, 2013.
- REISS, B. P. T. Barnum, Joice Heth and Antebellum Spectacles of Race. *American Quarterly*, v. 51, n. 1, p. 78-107, 1999.

- REIßER, J. Hagenbeck in Kafkas Manege: Vom Mensch-, Tier- und Text-Werden in Schau- und Erzählräumen der deutsche Kolonialzeit. In: SPEITKAMP, W.; ZEHNLE, S. (org.). *Afrikanische Tierräume*. Köln: Rüdiger Köppe, 2014.
- RESENDE M.; SCHÖNITZER, K. Do Novo ao Velho Mundo: indígenas da Amazônia na Alemanha dos naturalistas Spix e Martius. *Anais de História de além-mar*, v. XIX, p. 189-220, 2018.
- RIBEIRO, A. *Sonho do cárcere*: dramas da Revolução de 1893 no Brasil. Rio de Janeiro: Casa Mont'Alverne, 1895.
- RIEDL, T. De índios, crânios e seus 'coleccionadores': dados sobre o exotismo e a trajetória da antropologia, no Brasil do século XIX. *Revista de Ciências Sociais*, v. 27, n. 1/2, 1996.
- ROTHFELS, N. *Savages and beasts: the birth of the modern zoo*. Baltimore/Londres: Johns Hopkins University Press, 2008.
- RONY, F. *The third eye: race, cinema and ethnographic spectacle*. Londres: Duke Press, 1996.
- RÜTH, A. *Auf der Suche nach der ursprünglichen Einheit von Mensch und Natur*: Eine Untersuchung zum antizivilisatorischen Aspekt im deutschen Expressionismus am Beispiel der Künstlergruppe "Brücke". 2008. Inaugural-Dissertation (Doktorgrades der Philosophie) — Ludwig-Maximilians-Universität München, München, 2008.
- SÁ, G. et al. Crânios, corpos e medidas. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, jan./mar. 2008.
- SALLAS, A. Narrativas e imagens dos viajantes alemães no Brasil do século XIX: a construção do imaginário sobre os povos indígenas, a história e a nação. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, v. 17, n. 2, 2010.
- SANBERG, M. Efigie e narrativa: examinando o museu de folclore do século XIX. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cossac & Naify, 2004.
- SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- SANTOS, M. Naturalists in Nineteenth-Century Brazil. *Archiv für Völkerkunde*, v. 63-64, p. 38-59, 2014.
- SCHÖNING, J. Die Dschungelfantasien des Filmproduzenten John Hagenbeck. In: FLITNER, M. (org.). *Der deutsche Tropenwald*. Frankfurt; Nova York: Campus Verlag, 2000.
- SCHMIEDT, H. *Karl May oder die Macht der Phantasie*. München: C. H. Beck, 2011.
- SCHWARCZ, L. *O espetáculo das raças*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SCHWARCZ, L. *As barbas do imperador*: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SCHWARCZ, L.; DANTAS, R. O Museu do Imperador: quando colecionar é representar a nação. *Revista do IEB*, n. 46, p. 123-164, 2008.
- SCHWARTZ, V. *The Public Taste for Reality*: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris. Berkeley: University of California, 1993.

- SHANMUGANATHAN, V. *Race, Empire and Inherited Histories: Readings of Kafka, Schnitzler and Heyse*. Tese de Doutorado. Department of Germanic Languages & Literatures and Women & Gender Studies Institute University of Toronto. 2016.
- SHARPLEY-WHITING, T. *Black Venus*. Durham: Duke University Press, 1999.
- SIMMEL, G. As grandes cidades e a vida do espírito. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, 2005.
- SIMMEL, G. A Aventura. In: SOUZA, J. *Simmel e a Modernidade*. Brasília: Ed. UNB, 1998.
- SIMMONS, S. Ernst Kirchner's Streetwalkers: Art, Luxury, and Immorality in Berlin, 1913-16. *The Art Bulletin*, v. 82, n. 1, p. 117-148, 2000.
- SILVA, A. *O Rio de Janeiro continua índio: território do protagonismo e da diplomacia indígena no século XIX*. 2016. Tese (Doutorado em Memória Social) — Centro de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- SINGER, B. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cossac & Naify, 2004.
- SMITH, M. *Issues in Cultural Tourism Studies*. 2a ed. Adingdon: Routledge, 2009.
- SOIKA, A. *Ein Südseeinsulaner in Berlin*. Ausstellung-Katalog. Saarbrücken, 2005
- STAEHELIN, B. *Völkerschauen im Zoologischen Garten Basel, 1879-1935*. Basileia: Basler Afrika Bibliographien, 1993.
- STETLER, J. *Buffalo Bill's Wild West in Germany: a transnational history*. 2012. Phd. Dissertation (Philosophy in History) — University of Nevada, Nevada, 2012
- STOCKING, G. *Race, culture and evolution: essays in the history of anthropology*. Chicago: University Chicago Press, 1984.
- SWIDERSKI, R. *Poison eaters: snakes, opium, arsenic and the lethal show*. Florida: Universal-Publishers, 2010.
- TAUSSIG, M. *Mimesis and alterity: a particular history of the senses*. New York; Londres: Routledge, 1993.
- THEYE, T. Photographie, Ethnographie und physische Anthropologie im 19. Jahrhundert: Ein Überblick für den deutschen Sprachraum. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, v. 53, n. 1, p. 49-78, 1998.
- THODE-ARORA, H. *Für fünfzig Pfennig um die Welt*. Frankfurt: Campus Verlag, 1989.
- THODE-ARORA, H. Afrika-Völkerschauen in Deutschland. In: BECHHAUS-GERST, M.; KLEIN-ARENDT, R. (Hg.). *Afrikanerinnen in Deutschland und schwarze Deutsche: Geschichte und Gegenwart*. Münster: Lit Verlag, 2004. p. 25-40.
- THODE-ARORA, H. Abraham's Diary: A European Ethnic Show from an Inuk Participant's Viewpoint. *Journal of the Society for the Anthropology of Europe*, v. 2, p. 2-17, 2002.

THODE-ARORA, H. Die Familie Umlauff und ihre Firmen. *Museu Etnográfico de Hamburgo*, n. 2, p. 143-158, 1992.

TRAVASSOS, E. Primitivismo. In: TRAVASSOS, E. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar, 1997.

TODOROV, T. *A Conquista da América*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

TRUPP, A. Exhibiting the 'other' then and now: 'human zoos' in Southern China and Thailand. *Austrian Journal of South-East Asian Studies — ASEAS*, v. 4, n. 1, p. 139-149, 2011.

VIDAL, L. O museu dos povos indígenas do oiapoque - kuahí. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, n. 7, p. 109-105, 2008.

VERSIANI, I. Chega de tratar indígenas como animais de zoológicos, diz Bolsonaro. *Valor Econômico*, 13 abril 2019. Disponível em: <https://www.valor.com.br/politica/6210447/chega-de-tratar-indigenas-como-animais-de-zoologicos-diz-bolsonaro>. Acesso em: 22 nov. 2019.

VIARO, G. *No Zoológico de Berlim*. Curitiba: Ideale, 2008.

VIEIRA, M. Primitivismo artístico e zoológicos humanos na pintura e cinema expressionista: dos Gabinetes de Curiosidades ao Gabinete do Dr. Caligari. In: REUNIÃO BRASILEIRA DE ANTROPOLOGIA, 30., 2016, João Pessoa. *Anais [...]*. João Pessoa: ABA, 2016.

VIEIRA, M. Modernismo primitivista: as influências de coleções etnográficas e zoológicos humanos sobre a estética expressionista. *Revista Mundaú*, v. 3, p. 12, 2017.

VIEIRA, M. A Exposição Antropológica Brasileira de 1882 e a exibição de índios botocudos: performances de primeiro contato em um caso de zoológico humano brasileiro. *Horizontes Antropológicos*, v. 25, n. 53, p. 317-357, 2019.

VIRCHOW, R. Relatório Administrativo da Sociedade Berlinense de Antropologia, Etnologia e Pré-História [Verwaltungsbericht für das Jahr 1892: Sitzung vom 17. December 1892]. *Zeitschrift für Ethnologie der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte*, v. 24, p. 523-529, 1892.

WAITT, G. Naturalizing the 'primitive': A critique of marketing Australia's indigenous peoples as 'hunter-gatherers'. *Tourism Geographies*, v. 1. n. 2, p. 142-163, 1999.

WALTER, P. Travelers' experiences of authenticity in "hill tribe" tourism in Northern Thailand. *Tourist Studies*, v. 16, n. 2, p. 213-230, 2016.

WATT, F. Piccadilly. *Art Journal*, London, n. 168, p. 361-362, 1898.

WEINSTEIN, V. Archiving the Ephemeral: Dance in Ethnographic Films from the Hamburg South Seas Expedition 1908–1910. *Journal of Germanic Studies*, v. 46, n. 3, 2010.

WERNITZNIG, D. *Europe's Indians, Indians in Europe*. Maryland: University Press of America, 2007.

WIED-NEUWIED, M. *Viagem ao Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1942.

WILLSCHIED, B. Der Botokuden-Indianer Quäck in Neuwied. In: NEUWIED, L. (org.). *Heimat-Jahrbuch 2002 des Landkreises Neuwied*. 2002. p. 178-192.

WHEATLEY, H. B. *Round about Piccadilly and Pall Mall*. New York: Cambridge University Press, 2011.

WOLTER, S. *Die Vermarktung des Fremden*. Frankfurt; New York: Campus Verlag, 2005.

XAVIER, I. Prefácio à edição brasileira. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. São Paulo: Cossac & Naify, 2004.

ZELLER, J. Die Leiche im Keller: Eine Entdeckungsreise ins Innerste der Kolonialmetropole Berlin. In: BECHHAUS-GERST, M.; KLEIN-ARENDT, R. (Hg.). *Afrikanerinnen in Deutschland und schwarze Deutsche: Geschichte und Gegenwart*. Münster: Lit Verlag, 2004. p. 89-108.

ZIMMERMAN, A. *Anthropology and antihumanism in Imperial Germany*. Chicago: Chicago University Press, 2001.

Documentos de Jornais

A Patria. Rio de Janeiro, anno 25, n. 51, 8 ago. 1882.

A Província do Espírito-Santo, de 6 de julho de 1884.

Birmingham Chronicle, de 25 de julho de 1822.

Birmingham Chronicle, de 01 de agosto de 1822.

Boston Daily Globe, de 10 de outubro de 1883.

Der Film n. 41, de 12 outubro de 1919.

Der Film n. 43, de 26 de outubro de 1919.

Der Kinematograph n. 666, publicado em 1919.

Diario do Brazil. Rio de Janeiro, anno 2, n. 151, 7 jul. 1882a.

Diario do Brazil. Rio de Janeiro, anno 2, n. 261, 16 nov. 1882b.

Diario de Pernambuco. Recife, anno 58, n. 179, 8 ago. 1882.

Diário de Pernambuco, de 8 de junho de 1876.

Dublin Correspondent, de 16 de dezembro de 1823.

Dublin Evening Post, de 28 de setembro de 1822.

Dublin Weekly Register, de 26 de outubro de 1822.

Echo do Povo. Juiz de Fóra, anno 1, n. 11, 13 ago. 1882.

Film-Kurier, de 24 de setembro de 1919.

Fitchburg Sentinel, de 23 de junho de 1884.

Gazeta de Noticias. Rio de Janeiro, anno 6, n. 162, 13 jun. 1880.

Gazeta de Noticias. Rio de Janeiro, anno 8, n. 188, 9 jul. 1882a.

Gazeta de Noticias. Rio de Janeiro, anno 8, n. 199, 20 jul. 1882b.

Gazeta de Noticias. Rio de Janeiro, anno 8, n. 215, 4 ago. 1882c.

Gazeta de Noticias. Rio de Janeiro, anno 8, n. 217, 6 ago. 1882d.

Gazeta de Noticias. Rio de Janeiro, anno 8, n. 243, 1 set. 1882e.

- Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, anno 8, n. 328, 25 nov. 1882f.
- Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, anno 8, n. 344, 11 dez. 1882g.
- Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, anno 8, n. 350, 17 dez. 1882h.
- Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro, anno 9, n. 196, 15 jul. 1883.
- Indiana Democrat*, de 1 de outubro de 1885.
- Illustrated Police News*, de 9 de junho de 1883.
- Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, anno 61, n. 182, 2 jul. 1882a.
- Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, anno 61, n. 347, 14 dez. 1882b.
- Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, anno 61, n. 352, 19 dez. 1882c.
- Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, anno 61, n. 357, 24 dez. 1882d.
- Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, anno 61, n. 358, 25 dez. 1882e.
- Lichtbild-Bühne* n. 25, de 21 de junho de 1919.
- Lichtbild-Bühne* n.41, de 11 de outubro de 1919.
- Literary Gazette, and Journal of Belles Lettres, Arts, Sciences & c.*, de 05 de janeiro de 1822.
- Lucros e Perdas*, n. 3 de agosto de 1883.
- Liverpool Mercury*, de 23 de junho de 1822.
- Liverpool Mercury*, de 27 de junho de 1823.
- Manchester Courier and Lancashire General Advertiser*, de 03 de setembro de 1883.
- Manchester Times*, de 25 de agosto de 1883.
- Morning Post*, de 4 de janeiro de 1883.
- Morning Post*, de 21 de junho de 1883.
- O Despertador*, de 9 de agosto de 1882.
- O Despertador*. Desterro, anno 20, n. 2013, 8 jul. 1882a.
- O Despertador*. Desterro, anno 20, n. 2022, 9 ago. 1882b.
- O Espirito-Santense*. Victoria, anno 12, n. 61, 3 ago. 1882.
- O Espirito-Santense*, de 16 de agosto de 1883.
- Philadelphia Times*, de 22 de abril de 1884.
- Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, anno 7, n. 310, 1882a.
- Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, anno 7, n. 311, 1882b.
- Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, anno 7, n. 313, 1882c.
- Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, anno 7, n. 318, 1882d.
- Revista Illustrada*. Rio de Janeiro, anno 7, n. 326, 1882e.
- Saunders's News-Letter*, de 9 de outubro de 1822.
- Saunders's News Letter*, de 12 de outubro de 1822.
- Saunders's News Letter*, de 4 de novembro de 1822.
- Sheffield Daily Telegraph*, de 4 de agosto de 1883.
- Sheffield Daily Telegraph*, de 6 de agosto de 1883.
- Sheffield Daily Telegraph*, de 9 de agosto de 1883.
- Sheffield Independent*, de 2 de agosto de 1883.
- Sheffield Independent*, de 3 de agosto de 1883.

Terre Haute Daily Wabash Express, de 14 de outubro de 1884.

The Globe, de 30 de maio de 1883.

The Globe and Traveller, 28 de junho de 1883.

The Morning Advertiser, de 25 de janeiro de 1821.

The New York Times, de 20 de outubro de 1883.

The Scotsman, de 12 de abril de 1823.

Weekly Irish Times, de 2 de junho de 1883.

Yates County Chronicle, de 5 de agosto de 1885.

Documentos Arquivos

Carta de Adolph Schoepf, de 28 de fevereiro de 1892. Fonte: Arquivo do Museu Etnológico de Hamburgo. Coleção Johann Adrian Jacobsen. Pasta JAC 17.22.

Carta de Adolph Schoepf, de 24 de julho de 1892. Fonte: Arquivo do Museu Etnológico de Hamburgo. Coleção Johann Adrian Jacobsen. Pasta JAC 17.22.

Carta de Felix von Luschan, de 1 de julho de 1892. Fonte: Arquivo do Museu Etnológico de Hamburgo. Coleção Johann Adrian Jacobsen. Pasta JAC 17.22.

Carta de Felix von Luschan, de 5 de julho de 1892. Fonte: Arquivo do Museu Etnológico de Hamburgo. Coleção Johann Adrian Jacobsen. Pasta JAC 17.22.

Carta de Max Bartels, de 9 de junho de 1892. Fonte: Arquivo do Museu Etnológico de Hamburgo. Coleção Johann Adrian Jacobsen. Pasta JAC 17.22.

Carta de Heinrich Umlauff. Fonte: Arquivo do Museu Etnológico de Hamburgo. Coleção Johann Adrian Jacobsen. Pasta JAC 17.22.

Cartas do Arquivo do Museu Etnológico de Hamburgo. Coleção Johann Adrian Jacobsen. Pasta JAC 17.22.

Carta de Hedwig Jacobsen, de 20 de julho de 1892. Fonte: Arquivo do Museu Etnológico de Hamburgo. Coleção Johann Adrian Jacobsen. Pasta JAC 17.22.

Cartaz de *As Aranhas*. Fonte: Arquivo da Cinemateca Alemã, Berlim.

Courier: P.T. Barnum's Greatest Show on Earth combined with the Great London Circus for Jackson, August 28, 1884. Fonte: Connecticut Digital Archive.

Documento cartaz de divulgação da apresentação de índio Botocudo em Leipzig. Fonte: Coleção online do Museu Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Coleção do Museu de Bonecos de Teatro (Puppentheatersammlung), n. C 547.

Documento “The Botocudos”, n. Human Freaks 4 (60), Coleção John Johnson of Printed Ephemera, Oxford, Bodleian Library.

Documento “Wild Indian chief, with his wife and child”, n. Human Freaks 4 (59), Coleção John Johnson of Printed Ephemera, Oxford, Bodleian Library.

Guia da Exposição Anthropologica Brasileira realizada pelo Museu Nacional do Rio de Janeiro a 29 de julho de 1882. Rio de Janeiro: Typographia de G. Leuzinger & Filhos, 1882.

Memórias de Johannes Umlauff [sem data e sem título]. Fonte: Arquivo do Zoológico Hagenbeck, Hamburgo.

Relatório com que o Exm. Sr. Dr. Herculano Marcos Inglez de Souza entregou no dia 9 de dezembro de 1882 ao Exm. Sr. Dr. Martim Francisco Ribeiro de Andrada Junior a Administração da Província do Espírito-Santo. Victoria, 1882.

Report of the Council of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland for 1883. Fonte: Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland. Vol. 13, n. 2, pp. 484-487, 1884.

Programa da Exposição de Países e Etnologia do Museu Umlauff, Führer durch die Ausstellung für Länder und Völkerkunde - 1891. Arquivo do Museu Etnológico de Hamurgo, Coleção Johann Adrian Jacobsen, Pasta “Broschüre fremder Völker”, JAC 23.

Programa da Exibição “Les Caraïbes”, por Henri Coudreau - 1892. Fonte: Arquivo do Museu Etnológico de Hamurgo, Coleção Johann Adrian Jacobsen, Pasta “Broschüre fremder Völker”, JAC 23.

Programa da exposição *Völkerschau Oglala-Sioux-Indianer*, 1910. Fonte: Arquivo do Parque Zoológico Hagenbeck. Courier: P.T. Barnum's Greatest Show on Earth combined with the Great London Circus for Jackson, August 28, 1884.

Zeitschrift für Ethnologie: Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte. v. 24, 1892.

Filmografia

AS ARANHAS: O Lago Dourado. Direção de Fritz Lang. Alemanha, 1919. (81 min.).

AS ARANHAS: O Navio do Diamante. Direção de Fritz Lang. Alemanha, 1920. (104 min.).

A CHEGADA de um Trem à Estação. Direção de Auguste e Louis Lumière. França, 1896. (49’’).

A MORTE Cansada. Direção de Fritz Lang. Alemanha, 1921. (97 min.).

A SAÍDA da Fábrica Lumière em Lyon. Direção de Auguste e Louis Lumière. França, 1895. (49’’).

BOSQUÍMANO fala ao Fonógrafo. Direção de Rudolf Pöch. Áustria, 1908. (56’’).

CARMEN. Direção de Ernst Lubitsch. Alemanha, 1921. (72 min.).

CALAFATE: Zoológicos Humanos. Direção de Hans Mülchi. Estados Unidos, 2010. (93 min.).

CHOCOLATE. Direção de Roschdy Zem. França, 2016. (119 min.).

DR. MABUSE: o jogador. Direção de Fritz Lang. Alemanha, 1922. (195 min.).

FAUSTO. Direção de F. W. Murnau. Alemanha, 1926. (107 min.).

FILMA ELES! Direção de Marcos Albuquerque. Rio de Janeiro: Inarra, 2017. (15 min.).

HARAKIRI. Direção de Fritz Lang. Alemanha, 1919. (80 min.).

HUMAN ZOOS: America’s forgotten history. Direção de John West. Estados Unidos, 2017. (49 min.).

LE VILLAGE Achantis à Lyon (Série). Direção de Auguste e Louis Lumière. França, 1897.

M: O VAMPIRO de Düsseldorf. Direção de Fritz Lang. Alemanha, 1931. (117 min.).

METRÓPOLIS. Direção de Fritz Lang. Alemanha, 1927. (153 min.).

NANOOK: O Esquimó. Direção de Robert Flaherty. Estados Unidos, 1922. (78 min.).

NOSFERATU. Direção de F. W. Murnau. Alemanha, 1922. (94 min.).

O CURIOSO caso de Benjamin Button. Direção de David Fincher. Estados Unidos, 2008. (166 min.).

O GABINETE do Dr. Caligari. Direção de Robert Wiene. Alemanha, 1920. (76 min.).

O GABINETE das Figuras de Cera. Direção de Paul Leni. Alemanha, 1924. (65 min.).

O GOLEM. Direção de Paul Wegener. Alemanha, 1920. (91 min.).

OS NIBELUNGOS: A morte de Siegfried. Direção de Fritz Lang. Alemanha, 1924. (143 min.).

OS NIBELUNGOS: A Vingança de Kriemhilde. Direção de Fritz Lang. Alemanha, 1924. (129 min.).

OS OLHOS da Múmia. Direção de Ernst Lubitsch. Alemanha, 1918. (63 min.).

O SEPULCRO Indiano. Direção de Joe May. Alemanha, 1921. (212 min.).

O TESTAMENTO do Dr. Mabuse. Direção de Fritz Lang. Alemanha, 1933. (122 min.).

SAUVAGES: Au Coeur des Zoos Humains. Direção de Pascal Blanchard e Bruno Victor-Pujebet. França, 2018. (92 min.).

SUMURUN. Direção de Ernst Lubitsch. Alemanha, 1920. (115 min.).

O SEGREDO de Bombay. Direção de Arthur Holz. Alemanha, 1920.

O SEGREDO do Oriente. Direção de Alexander Wolkoff, 1928.

ÓPIO. Direção de Robert Reinert. Alemanha, 1920. (112 min.).

THE COUPLE in the Cage. Direção de Paula Heredia e Coco Fusco. Estados Unidos, 1993. (31 min.).

THE HUMAN Zoos: Science's dirty secret. Direção de Srik Narayanan. Grã-Bretanha, 2009. (49 min.).

TRAPPED in a Human Zoo. Direção de Guilhem Rondot. Canadá, 2016. (44 min.).

VÊNUS NEGRA. Direção de Abdellatif Kechiche. França/Bélgica, 2010. (166 min.).

ZOOS HUMAINS. Direção de Pascal Blanchard e Éric Deroo. França, 2002. (52 min.).