

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

MARCOS FELIPE DE BRUM LOPES

MARIO BALDI

Fotografias e narrativas da alteridade na primeira metade do século XX

NITERÓI

2014

MARCOS FELIPE DE BRUM LOPES

MARIO BALDI

Fotografias e narrativas da alteridade na primeira metade do século XX

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em História Social. Área de concentração: História Contemporânea II

Orientadora: Prof. Dra. ANA MARIA MAUAD

NITERÓI

2014

MARCOS FELIPE DE BRUM LOPES

MARIO BALDI

Fotografias e narrativas da alteridade na primeira metade do século XX

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em História Social da Universidade Federal
Fluminense, como requisito parcial para a
obtenção do título de Doutor em História Social.
Área de concentração: História Contemporânea
II

Aprovada em ___ de _____ de 2014.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Ana Maria Mauad – Orientadora
PPGH-UFF

Prof. Dr. Paulo Knauss – Arguidor
PPGH-UFF

Prof. Dr. Milton Guran – Arguidor
LABHOI-UFF

Prof. Dra. Maria Inez Turazzi – Arguidora
MUSEU IMPERIAL – IBRAM/MinC

Prof. Dra. Helouise Costa – Arguidora
MAC-USP

Prof. Dr. Maurício Lissovsky – Suplente
ECO-UFRJ

Prof. Dra. Silvana Louzada – Suplente
LABHOI-UFF

NITERÓI
2014

Ficha Catalográfica elaborada por Ana Sofia Ferreira de Brum CRB-7 6093

L864m Lopes, Marcos Felipe de Brum

Mário Baldi: fotografias e narrativas da alteridade na primeira metade do século XX / Marcos Felipe de Brum Lopes. – Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2014.

324p. : il.

Orientadora: Ana Maria Mauad.

Tese (doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós Graduação em História Social, 2014.

1.Fotografia. 2. Fotojornalismo. 3. Alteridade Cultural. 4. História Contemporânea II. I. Mauad, Ana Maria. II. Universidade Federal Fluminense. III. Título.

CDU 77.03

Resumo:

Esta Tese de Doutorado em História Social tem como objeto de estudo a obra do fotógrafo Mario Baldi, austríaco radicado no Brasil a partir de 1921. A trajetória profissional de Baldi foi marcada pela fotografia etnográfica e jornalística, com ênfase nos povos indígenas brasileiros. O objetivo do estudo é abordar as representações da alteridade cultural presentes na produção do fotógrafo, desde sua imigração até os anos 1950. A pesquisa apresenta também o círculo de sociabilidades do fotógrafo e o circuito das suas imagens, com o objetivo de delinear suas práticas fotográficas e como elas compuseram a experiência fotográfica brasileira na primeira metade do século XX.

Palavras-chave:

Fotografia, Fotojornalismo, Alteridade Cultural, Imaginação Geográfica, Narrativa.

Abstract:

This doctoral thesis has the work of the photographer Mario Baldi as its object of study. Baldi, an Austrian who immigrated to Brazil in 1921, dedicated his career as a photographer to ethnography and journalism, especially among Brazilian indigenous peoples. The aim of this study is to address the representations of cultural otherness in the photographer's work, since his immigration until the 1950s. The research stresses as well the social relations of Baldi and the circuits of his images, so that one can grasp the Brazilian photographic experience in the twentieth century through his photographic practices.

Keywords:

Photography, Photojournalism, Cultural Otherness, Geographical Imagination, Narrative.

Sumário

Índice de Ilustrações.....	5
Agradecimentos.....	17
Introdução	19
A Coleção Mario Baldi	22
Experiência fotográfica, práticas fotográficas e tradição visual	29
Abordagens possíveis e estrutura do texto	34
Capítulo 1: Nach Brasilien	38
1.1 – A I Guerra Mundial e o êxodo europeu	38
1.2 – A família Baldi e a Ausbildung germânica	46
1.3 – A viagem como rito e escrita de si	52
1.4 – A narrativa e a Deuschtum.....	58
Capítulo 2: Um projeto de documentação: viagem e fotografia nos anos 1920	61
2.1 – A imprensa ilustrada	61
2.2 – “O lado amanteigado da vida”: o projeto Dom Pedro.....	66
2.3 – Alteridade cultural: o olhar de Mario Baldi nos anos 1920	93
Capítulo 3: Entre a etnologia e o fotojornalismo	118
3.1 – “Este infeliz Europa...”	118
3.2 – Missão Bororo: etnologia e propaganda religiosa.....	125
3.3 – Revistas ilustradas: espelhos da vida moderna	136
3.4 – Mario Baldi em A Noite Ilustrada.....	149
Capítulo 4: Oeste vazio: fotografias de um Brasil para os brasileiros	177
4.1 – A herança rondoniana	180
4.2 – Os índios d’A Noite	187
4.3 – Tirando a máscara	191
4.4 – O sertão visto do céu: fotografia tropical e a imaginação geográfica	207
Capítulo 5 – Fotografia e Indilogia: imagens e narrativas da alteridade.....	221
5.1 – “A singular aventura da jovem Doralice Avelar”	221
5.2 – A luz e seus nomes: fotografia entre índice objetivo e código de expressão ...	240
5.3 – Um índio narrador	250
5.4 – Os últimos índios na Água Grande	265
5.5 – A indilogia como infância da humanidade.....	274
Conclusão.....	292
Abordagens fotográficas e a cultura visual do século XX.....	292

Versões de si e fotobiografias	294
Índios, fotógrafos e câmeras: a imagem técnica como versão da história	305
Documentação	311
Textos de Mario Baldi.....	311
Documentação missiva.....	313
Periódicos.....	314
Bibliografia	317

Índice de Ilustrações

Figura 1: BALDI, Mario. Folha-contato n° 13. Expedição de 1938 à Ilha do Bananal. Coleção Mario Baldi, SMCT.....	25
Figura 2: “1914 ‘Arg! Carne’ – 1916 ‘Hum! Carne’”. Ilustração de um jornal Russo preservada no diário de guerra de Mario Baldi. BALDI, Mario. <i>Mein Kriegs-Tagebuch. 1916-1918</i> . Coleção Mario Baldi, SMCT.....	40
Figura 3: “Para socorrer os famintos de Vienna e outras cidades austríacas”. <i>A Noite</i> . 24 de março de 1921. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em:.....	42
Figura 4: Fotografia desconhecido. <i>Jornalistas alemães, também imigrantes que fizeram questão de ‘posar’ junto á nossa bandeira</i> . 1921. Fotografia publicada na reportagem “As novidades do ‘Poconé’”. Periódico não identificado. MB-P-PC-C1/03, Coleção Mario Baldi, SMCT.....	43
Figura 5: Estúdio Baldi & Würthle. S/d. Acervo da família Weinkamer (Salzburg).....	48
Figura 6: Verso de um <i>carte cabinet</i> de 1875. Reprodução publicada em “Die alten Salzburger Photographen”. In: <i>Salzburger Landeskunde</i> . Salzburg, 1965-66.	49
Figura 7: Fotografia desconhecido. Alois Baldi. In: <i>Stammbaum</i> . Coleção Mario Baldi, SMCT.	50
Figura 8 BALDI, Mario. “Iguazú-Reise. Unsere beiden Boote am Rio Paraná in Epidácio Pessoa”. [Viagem ao Iguassú. Nosso dois barcos no Rio Paraná em Epiácio Pessoa]. Baldi n°1902, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.....	70
Figura 9: BALDI, Mario. “Jagdexpedition 1926 Matto Grosso. Im Salonwagen der E.Ferro N.O.-do Brasil nach Matto Grosso” [Expedição de caça 1926 Mato Grosso. No vagão da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil para Mato Grosso. Baldi n° 2019, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.....	72
Figura 10 BALDI, Mario. Caçada em Mato Grosso. Da direita para a esquerda: D. Pedro, Leonardo Pereira e o Conde de Bailen. Baldi n° 2076, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.	72
Figura 11: BALDI, Mario. D. Pedro e o Conde de Bailen durante a viagem no Mato Grosso. Baldi n° 2082, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.....	73
Figura 12: BALDI Mario. “O príncipe D. Pedro caçando nas mattas brasileiras”. <i>Revista da Semana</i> . Rio de Janeiro. 02 de abril de 1927. Parte I. MB-P-PC-C1/32, Coleção Mario Baldi, SMCT.....	76

Figura 13: BALDI Mario. “O príncipe D. Pedro caçando nas mattas brasileiras”. <i>Revista da Semana</i> . Rio de Janeiro. 02 de abril de 1927. Parte II. MB-P-PC-C1/32, Coleção Mario Baldi, SMCT.....	77
Figura 14: BALDI Mario. “O príncipe D. Pedro caçando nas mattas brasileiras”. <i>Revista da Semana</i> . Rio de Janeiro. 02 de abril de 1927. Parte III. MB-P-PC-C1/32, Coleção Mario Baldi, SMCT.....	77
Figuras 15: BALDI Mario. “O príncipe D. Pedro caçando nas mattas brasileiras”. <i>Revista da Semana</i> . Rio de Janeiro. 02 de abril de 1927. Parte IV. MB-P-PC-C1/32, Coleção Mario Baldi, SMCT.....	78
Figura 16: Aspectos da grande excursão rodoviária do príncipe D. Pedro de Orleans e Bragança, pelo interior do Brasil”. Periódico desconhecido. MB-P-PC-C1/35, Coleção Mario Baldi, SMCT.....	80
Figura 17: “O que devo fazer? A <i>Auto Magazin</i> como primeiro socorro em panes”. <i>Auto Magazin</i> , 1929. http://www.illustrierte-presse.de/die-zeitschriften/werkansicht/dlf/73075/7/0/cache.off	87
Figura 18: BALDI, Mario. “Meu carro num típico oásis no Estado do Piauí. No estribo um reservatório d’água. Ao fundo as carnaúbas”. „Vom Amazonas zu den Paulo Alfonsofällen“. <i>Alpenländische Automobil-Zeitung</i> . nº12, 1928. MB-P-PC-C1/59, Coleção Mario Baldi, SMCT.....	88
Figura 19: BALDI, Mario. “O primeiro automóvel: depois que os selvagens superam as primeiras desconfianças, não se pode mais tirá-los do carro”. „Vom Amazonas zu den Paulo Alfonsofällen“. <i>Alpenländische Automobil-Zeitung</i> . nº12, 1928. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C1/59.....	89
Figura 20: BALDI, Mario. “Atolados no leito de um riacho arenoso” „4000 Kilometer durch brasilianische Wildnis“. <i>Alpenländische Automobil-Zeitung</i> . 1928.....	90
Figura 21: BALDI, Mario. “Atolados num pântano”. „4000 Kilometer durch brasilianische Wildnis“. <i>Alpenländische Automobil-Zeitung</i> . 1928.....	91
Figura 22: <i>Auto Magazin</i> , 1929. Publicidade da Mercedes-Benz. Ilustração de Cucuel Offelsmeyer. Disponível em http://www.illustrierte-presse.de/en/the-magazines/werkansicht/dlf/73062/85/cache.off Acesso em 10/2/2014.....	92
Figura 23: BALDI Mario. „Iguazú-Reise. Mate Verladung am Rio Paraná unterhalb der Seta Quedas Fälle“. [“Viagem ao Iguazu. Carregamento de mate no Rio Paraná abaixo da cachoeira das Sete Quedas”]. 1925? Baldi nº 1975, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.....	94

- Figura 24: BALDI, Mario. „Auto Raid Bolivia - Rio J. 1927. Paraguainische Indianerkinder am Mato Port** der Empreza Mato Laranjeiras Campanario bei Ponta Porã M. Grosso“. [“Travessia de carro Bolívia-Rio J. 1927. Crianças indígenas paraguaias em Mato Port** da Empresa Mato Laranjeiras Campanário em Ponta Porã M. Grosso] 1927. Baldi nº2107, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien. (Baldi menciona aqui a empresa Mate Laranjeiras, em não Mato Laranjeiras, como está registrado na fotografia)95
- Figura 25: BALDI, Mario. „Lederreiter am Rio Poty bei Therezina Staat Pianhy“. [Tropeiros no Rio Poti em Teresina Estado do Piauí]. 1927. Baldi nº2276, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.96
- Figura 26: BALDI, Mario. „Amazonas Reise 1927. Milchverkaufen in (Ceara) Fortaleza“. [“Viagem ao Amazonas 1927. Venda de leite no Ceará Fortaleza”] 1927. Baldi nº2298, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.....96
- Figura 27: BALDI, Mario. „Jagdreise Matto Grosso 1926. Lassowerfer mit Leder-, Tiradores“. [“Viagem de caça Matto Grosso 1926. Laçadores com ‘tiradores’ de couro]. 1926. Baldi nº 2024, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.97
- Figura 28: BALDI, Mario. „Lederreiter Feira de Sant Ana. Interios d. Bahia“. [“Tropeiro Feira de Santana, Interior da Bahia”] 1927. Baldi nº2379, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.98
- Figura 29: Amaz. Reise 1927. „Janjadas’ in Ceará, Praia Iracema“. [Jangadas no Ceará. Praia de Iracema]. 1927. Baldi nº2301, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.99
- Figura 30: BALDI, Mario. “Propria baixo Rio São Franzisco” [“Própria, baixo Rio São Francisco”]. Sergipe, 1927. Baldi nº2353, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.99
- Figura 31: BALDI, Mario. „Marajo Insel. Segelboote bei Soure“. [“Ilha de Marajó. Barco à vela em Soure”]. 1927. Baldi nº2242, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien. 101
- Figura 32: BALDI, Mario. „Amazonas Reise 1927. Spielende Kinder in Piranhas am Rio São Francisco“. [“Viagem ao Amazonas 1927. Crianças brincando em Piranhas, no Rio São Francisco”]. 1927 Baldi nº2354, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien. 102
- Figura 33: BALDI, Mario. A filha de D. Pedro e as jangadas na Praia de Iracema, Fortaleza, Ceará. Baldi nº2302, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien..... 103
- Figura 34: BALDI, Mario. “Unser Boot am unteren Rio São Franzisco. Baixo Rio São Francisco”. [“Nosso barco no Baixo Rio São Francisco”]. 1927. Baldi nº2341, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien. 104

Figura 35: BALDI, Mario. “Überfahrt von Cachoeiras nach São Felix, Bahia” [“Travessia de Cachoeiras para São Felix, Bahia”]. 1927. Baldi nº2370, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.	104
Figura 36: BALDI, Mario. Bahia, Cachoeiras (?). 1927. Baldi nº2365, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.	105
Figura 37: BALDI, Mario. D. Pedro e esposa na embarcação. Rio São Francisco. 1927. Baldi nº2349, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.....	106
Figura 38: BALDI, Mario. “Am unteren Rio São Franzisco” [“No baixo Rio São Francisco”]. 1927. Baldi nº2346, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.....	107
Figura 39: BALDI, Mario. “Unser Boot am unteren Rio São Franzisco. No baixo Rio São Franzisco” [“Nosso barco no baixo Rio São Francisco”]. 1927. Baldi nº2347, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.....	107
Figura 40: BALDI, Mario. “Amazonas Reise 1927. “Unser Boot am unteren Rio São Franzisco. Baixo Rio São Franzisco” [“Nosso barco no baixo Rio São Francisco”]. 1927. Baldi nº2345, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.....	108
Figura 41: BALDI, Mario. “Unser Boot am unteren Rio São Franzisco”[“Nosso barco no baixo Rio São Francisco”]. 1927. Baldi nº2343, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.....	109
Figura 42: BALDI, Mario. “Am Rio São Franzisco” [“No Rio São Francisco”]. 1927. Baldi nº2348, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.....	110
Figura 43: BALDI, Mario. Filha de D. Pedro na embarcação, Rio São Francisco. 1927. Baldi nº2350, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.....	111
Figura 44: BALDI, Mario. Família de D. Pedro e piloto em embarcação. Rio São Francisco. 1927. Baldi nº2351, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.....	112
Figura 45: BALDI, Mario. Esposa de D. Pedro na embarcação. 1927. Baldi nº2352, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.....	113
Figura 46: BALDI, Mario. Bahia. 1927. Baldi nº2375, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.....	114
Figura 47: BALDI, Mario. A caminho das cachoeiras Paulo Affonso. 1927. Baldi nº2283, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.....	115
Figura 48: BALDI, Mario. Cachoeira Paulo Affonso. 1927. Baldi nº2335, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.....	115
Figura 49: BALDI, Mario. Próximo à cachoeira Paulo Affonso. 1927. Baldi nº2333, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.....	116

Figura 50: BALDI, Mario. Cachoeira Paulo Affonso. 1927. Baldi nº2337, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.....	117
Figura 51: Autor não identificado. Mario Baldi a bordo do vapor Florida. Finalmente o fotógrafo voltava ao Brasil. 1934. Baldi nº2524. Folha-contato “Bärli nº2”. Coleção Mario Baldi, SMCT.....	121
Figura 52: BALDI, Mario. „Hasi ‚Florida‘. Überfahrt”. [“Coelhinha. ‚Florida‘. Travessia”] Emmy Baldi a bordo do vapor Florida. 1934. Baldi s/nº. Coleção Mario Baldi, SMCT.	122
Figura 53: Autor desconhecido. „Hasi + Bärli in Tres Lagoas. Mato Grosso. 1934”. [Coelhinha e ursinho em Tres Lagoas. Mato Grosso. 1934]. Baldi nº2604, Coleção Mario Baldi, SMCT.....	123
Figura 54: BALDI, Mario. Mario Baldi, “Tiro à flecha”. Jarudori, 1934/5. Baldi nº 2886, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.....	130
Figura 55: Autor desconhecido. Mario Baldi entre índios Bororo da colônia salesiana. Meruri. 1934. Baldi nº 2786, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.....	131
Figura 56: BALDI, Mario. „Beginn des Mariddo-Tanzes, Dorf Jarudori“ [“Início da dança do Mariddo”] Jarudori, 1934/5. Baldi nº2894, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.....	132
Figura 57: BALDI, Mario. „Männerhaus. ‚Tanz am Grabe, Dorf Jarudori““. [Casa dos Homens. Dança mortuária]. Jarudori. 1934-5. Baldi nº2889, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.	133
Figura 58: BALDI, Mario. „Indianertypen aus den Missionen Zentralbrasilien“. [“Tipos indígenas das missões do Brasil Central”]. Baldi nº 2880, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.	134
Figura 59: BALDI, Mario. Crianças Bororo jogando damas. Baldi nº 2881, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.....	135
Figura 60: BALDI, Mario. <i>Mato Grosso – terra das maravilhas</i> . In.: <i>Espelho</i> . nº12, ano 2, março de 1936. MB-P-PC-C2/49, Coleção Mario Baldi, SMCT.....	139
Figura 61: BALDI, Mario. <i>Industrie der Fremdenartikel am Rio de Janeiro</i> . Ca. 1936-37 Baldi nº 4063, Coleção Mario Baldi, SMCT.....	144
Figura 62: BALDI, Mario. <i>Industrie der Fremdenartikel am Rio de Janeiro</i> . Verso. Ca. 1936-37 Baldi nº 4063, Coleção Mario Baldi, SMCT.....	145
Figura 63: BALDI, Mario. <i>Tiradentes</i> . Ca. 1936-37 Baldi nº 4385, Coleção Mario Baldi, SMCT.	146

Figura 64: BALDI, Mario. <i>Tiradentes</i> . Verso. Ca. 1936-37 Baldi nº 4385, Coleção Mario Baldi, SMCT.....	147
Figura 65: A Noite. Suplemento. Secção de Rotogarfura. Capa. 3 de maio de 1930. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=120588&PagFis=1 Acesso em 17/2/2013	153
Figura 66: SUPPLEMENTO ILLUSTRADO (A NOITE). “Fluminense x S. Christovão”. 9 de maio de 1930. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em:.....	155
Figura 67: A NOITE ILLUSTRADA. “Cavando a machina”. Foto vencedora no quesito “interesse jornalístico” no concurso do Photo Club Brasileiro. Disponível em:	156
Figura 68: BALDI, Mario. “Princesa Maria Francisca, gentil filha do príncipe D. Pedro de Orleans e Bragança, vê-se na fotografia admirando um ‘cará-cará’, formosa ave de presa, abatida durante a travessia do chapadão mattogrossense”. Mato Grosso. 1936. Baldi nº 3089. Weltmuseum Wien.	159
Figura 69: BALDI, Mario. D. Pedro de Orleans e Bragança e D. Pedro Gastão. Baldi nº 3000. Weltmuseum Wien.	160
Figura 70: “Nossos costumes de inverno”. A Noite Illustrada. 27 de julho de 1937. Acervo do autor.	163
Figura 71: “Qual será a artista mais completa de Hollywood?” A Noite Illustrada. 27 de julho de 1937. Acervo do autor.....	164
Figura 72: “Competição secular: Louras ou Morenas?” A Noite Illustrada. 13 de abril de 1937. Acervo do autor.	165
Figura 73: “Paraísos da cidade”. A Noite Illustrada, 1º de dezembro de 1936. Fundação Biblioteca Nacional. Como ritual moderno e urbano, o banho de mar e sol tinha seus preparativos e atividades, como corridas em grupo.....	167
Figura 74: “Sertão do Araguaya”. A Noite Illustrada, 1º de dezembro de 1936. Fundação Biblioteca Nacional. O grupo é aqui representado pela dança que, justaposta à corrida pela praia dos cidadãos, representa uma manifestação de um ritual diverso.	168
Figura 75: BALDI Mario. Índio Bororo. Meuri. 1936. Baldi nº 3064. Museum für Völkerkunde Wien.....	169
Figura 76: “Paraísos da cidade”. A Noite Illustrada, 1º de dezembro de 1936. Fundação Biblioteca Nacional. Hemeroteca Digital.	170
Figura 77: MENDEZ. Equipe de <i>A noite</i> . 1940. Coleção Mario Baldi, SMCT	177
Figura 78: MENDEZ. Equipe de <i>A noite</i> . (detalhe) 1940. Coleção Mario Baldi, SMCT.....	178

Figura 79: Rede oferecida à Família de Benjamin Constant por Cândido Rondon. Século XX. Reg. 0583. Museu Casa de Benjamin Constant, IBRAM/MINc. (Reprodução: Paulo Rodrigues).....	182
Figura 80: Máscara mortuária de Cândido Rondon, feita no dia de sua morte e preservada pela Família Benjamin Constant. Reg. 0250. Museu Casa de Benjamin Constant, IBRAM/MINc. (Reprodução: Paulo Rodrigues).....	182
Figura 81: Frontispício do livro <i>MISSÃO RONDON. Apontamentos sobre os trabalhos realizados pela Comissão de Linhas Telegraphicas Estrategicas de Matto-Grosso ao Amazonas sob a direção do Coronel de Engenharia Candido Mariano da Silva Rondon de 1907 a 1915</i> . Rio de Janeiro: Typ. do Jornal do Commercio, 1916.....	184
Figura 82: Comissão Rondon. <i>Kaiáure. Moça Borôro de S. Lourenço</i> . Década de 1910	184
Figura 83: <i>A Noite Ilustrada</i> . 4 de março de 1947. Capa com fotografia de Mario Baldi. Fundação Biblioteca Nacional	189
Figura 84: <i>A Noite Ilustrada</i> . 4 de março de 1947. Abertura da reportagem <i>Território Interditado</i> , de Mairo Baldi	190
Figura 85: BALDI, Mario. “ <i>Camalibe volta para a aldeia dos Calapagos, satisfeito com os presentes ganhos. Teria ficado contente com o que vie entre os ‘Caraibas’?</i> ”. In.: <i>A noite Ilustrada. Território Interditado</i> . 25/3/1947. Baldi nº 12.118. Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.....	201
Figura 86: BALDI, Mario. “ <i>D. Abigail Meireles, com a sua filhinha Lídice, recebe de Ataú uma bonita borduna e um capacete de penas multicores</i> ”. <i>A noite Ilustrada. Território Interditado</i> . 15/4/1947. Baldi nº 705AN. Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.	202
Figura 87: BALDI, Mario. Um indício da passagem dos xavantes... In.: <i>Território Interditado! A Noite Ilustrada</i> . 6 de maio de 1947.....	204
Figura 88: BALDI, Mario. Duca tem nas mãos um dos 40.000 facões que o SPI adquiriu aos Estados Unidos... In.: <i>Território Interditado! A Noite Ilustrada</i> , 6 de maio de 1947.	205
Figura 89: BALDI, Mario. Chico Meireles. In.: <i>Território interditado! A Noite Ilustrada</i> , 6 de maio de 1947.....	206
Figura 90: MEDEIROS, José. <i>Índio Iaualapiti</i> . 1949. Serra do Roncador, MT. Acervo Instituto Moreira Salles. Disponível em http://povosindigenas.com/jose-medeiros/ Acesso em 21/1/2014.....	209

Figura 91: BALDI, Mario. s/t. Índios Kalapalo. 1946/47. Baldi nº 12.124. Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.....	210
Figura 92: BALDI, Mario. s/t. Índios Kalapalo. 1946/47. Baldi nº 12.128	210
Figura 93: BALDI, Mario. s/t. Índio Kalapalo. 1946/47. Baldi nº 12.123	211
Figura 94: BALDI, Mario. “No acampamento”. Baldi nº14.672. 1954. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C3/131.....	213
Figura 95: BALDI, Mario. “Pela primeira vez um avião pousa nessa região”. Baldi nº 14.720. 1954. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C3/131.....	214
Figura 96: BALDI, Mario. s/l. Baldi n. 14774. Expedição com a FAB. 1954. Weltmuseum Wien.....	214
Figura 97: BALDI, Mario. s/l. Baldi n. 14750. Expedição com a FAB. 1954. Weltmuseum Wien.....	215
Figura 98: Reportagem <i>Bei den Stummen des Mato Grosso (Entre os mudos de Mato Grosso)</i> . Dusseldorf: Deutsche Jllustrierte, 15/9/1955. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C3/167	216
Figura 99: “Rästel der Urwaldhöhle – Die ersten Bilder von den ‘Stumen’ Indianern des Mato Grosso” Viena: Wiener Jllustrierte, 1955.Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C3/172 ..	217
Figura 100: Autor desconhecido. Mario Baldi e o cartaz “Brevemente. Oeste: o Brasil para os Brasileiros”. Baldi nº 10.067. Década de 1940. Arquivo Mario Baldi. Secretaria Municipal de Cultura de Teresópolis.....	219
Figura 101: BALDI Mario. Doralice regulando a câmera. Viagem à Ilha do Bananal. 1938. Neg. 6x6 Baldi nº4821. Welt Museum.	228
Figura 102: BALDI Mario. Doralice filmando os mineradores. Viagem à Ilha do Bananal. 1938. Neg. 6x6 Baldi nº4819. Welt Museum.	228
Figura 103: BALDI Mario. Doralice Fotografando os mineradores. Viagem à Ilha do Bananal. 1938. Neg. 6x6 Baldi nº4817. Welt Museum.	229
Figura 104: BALDI, Mario. Tomada de cena de mineração. Viagem à Ilha do Bananal. 1938. Neg. 6x6 Baldi nº4818. Welt Museum.	229
Figura 105: BALDI, Mario. Doralice filmando os mineradores. Viagem à Ilha do Bananal. 1938. Neg. 6x6 Baldi nº4820. Welt Museum.	230
Figura 106: BALDI, Mario. Mineradores de diamantes no Rio Araguaia. 1934-5 Neg. 6x6 Baldi nº2578. Welt Museum Wien.	230
Figura 107: BALDI, Mario. Mineradores de diamantes no Rio Araguaia. 1934-5 Neg. 6x6 Baldi nº2579. Welt Museum Wien.	231

Figura 108: BALDI, Mario. Mineradores de diamantes no Rio Araguaia. 1934-5 Neg. 6x6 Baldi nº2580. Welt Museum Wien.....	231
Figura 109: BALDI, Mario. Mineradores de diamantes no Rio Araguaia. 1934-5 Neg. 6x6 Baldi nº2581. Welt Museum Wien.....	232
Figura 110: BALDI, Mario. Mineradores de diamantes no Rio Araguaia. 1934-5 Neg. 6x6 Baldi nº2582. Welt Museum Wien.....	232
Figura 111: BALDI, Mario. Mineradores de diamantes no Rio Araguaia. 1934-5 Neg. 6x6 Baldi nº2583. Welt Museum Wien.....	233
Figura 112: BALDI, Mario. Doralice filmando os carajá. 1938. Neg. 6x6 Baldi nº4970 Welt Museum Wien.....	234
Figura 113: BALDI, Mario. Doralice filmando os carajá. 1938. Neg. 6x6 Baldi nº4971 Welt Museum Wien.....	235
Figura 114: BALDI, Mario. Doralice filmando os carajá. 1938. Neg. 6x6 Baldi nº4917 Welt Museum Wien.....	235
Figura 115: BALDI, Mario. Doralice filmando os carajá. 1938. Neg. 6x6 Baldi nº4918 Welt Museum Wien.....	236
Figura 116: BALDI, Mario. Doralice filmando os carajá. 1938. Neg. 6x6 Baldi nº4924 Welt Museum Wien.....	236
Figura 117: BALDI, Mario. Doralice filmando os carajá. 1938. Neg. 6x6 Baldi nº4926 Welt Museum Wien.....	237
Figura 118: BALDI, Mario. Doralice filmando os carajá. 1938. Neg. 6x6 Baldi nº4927 Welt Museum Wien.....	237
Figura 119: BALDI, Mario. Doralice filmando os carajá. 1938. Neg. 6x6 Baldi nº4922 Welt Museum Wien.....	238
Figura 120: BALDI, Mario. Neg. 6x6 Baldi nº5027. Folha-contato <i>Carajá 1938</i>	259
Figura 121: BALDI, Mario. <i>Carajá / Huruaná Dansa</i> . 1936. Neg. 6x6 Baldi nº4922 Coleção Mario Baldi, Welt Museum Wien	260
Figura 122: BALDI, Mario. Huruanatanz (Cult Tanz) [Dança do Huruana (Dança de Culto)]. 1938. Neg.6x6. Baldi nº4972 Folha-contato <i>Carajá 1938 nº12</i> Reprodução espelhada. Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.....	261
Figura 123: BALDI, Mario. Sem registro. 1938. Neg. 6x6 Baldi nº4978. Folha-contato <i>Carajá 1938 nº12</i> Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.....	262

Figura 124: BALDI, Mario. Carajá-Knabe Ilha Bananal Dorf: S. Isabel Expedition 1936” / “Caraja” / “‘Tarzan’ Carajaknabe Dorf S. Isabella Bananalinsel. 1936. Neg. 6x6 Baldi nº3231. Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.....	263
Figura 125: BALDI, Mario. “Caraja” / “Bruder von Uoni-Uoni” / “Garoto Carajá com veadinho amansado”. 1938. Neg. 6x6 Baldi nº4960. Folha-contato <i>Carajá 1938 nº11</i> . Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.....	263
Figura 126: BALDI, Mario. “Uoni-Uoni mit meinem Hut” / “Filho do chefe Caraja com nome UONI-UONI”. 1938. Neg. 6x6 Baldi nº4884 Folhas-contato <i>Typos ♂ nº2, Carajá 1938 nº1 e Carajá 1938 nº4</i> . Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.	264
Figura 127: Fotografias de <i>Uoni-Uoni conta sua história</i> . Quadro I.....	267
Figura 128: Fotografias de <i>Uoni-Uoni conta sua história</i> . Quadro II.....	268
Figura 129: Fotografias de <i>Uoni-Uoni conta sua história</i> . Quadro III.....	269
Figura 130: Edições das fotografias de <i>Uoni-Uoni conta sua história</i> . Quadro II.....	270
Figura 131: Edições das fotografias de <i>Uoni-Uoni conta sua história</i> . Quadro III.....	271
Figura 132: Edições das fotografias de <i>Uoni-Uoni conta sua história</i> . Quadro I.....	272
Figura 133: BALDI, Mario. “Bororós pescado”. 1935. Neg.6x6. Baldi nº3046. Weltmuseum Wien.....	279
Figura 134: FREUNDT, Erich. “Poucos minutos distantes de Tóri-páru desliza um córrego, em cujas águas os habitantes costumam banhar-se e pescar. A rede – <i>buke</i> na língua bororó – é estendida e amarrada em duas varas elásticas. Enquanto um homem remexe com um pau nas raízes submersas das árvores e nos buracos ribeirinhos, outro segura a rede aberta embaixo da água, procurando apanhar os peixes assustados.”. In.: <i>Índios de Mato Grosso</i> . p.10.....	279
Figura 135: BALDI, Mario. Doralice Avellar, fotógrafa. Ilha do Bananal. 1938. Baldi nº 4769 S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.....	282
Figura 136: BALDI, Mario. <i>Doralice deixa-se pintar com os desenhos da tribo e do clã</i> . Ilha do Bananal, 1938. Baldi nº 5029 S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.....	282
Figura 137: BALDI, Mario. Doralice Avellar, índia. Ilha do Bananal, 1938. Baldi nº 4952 S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.....	283
Figura 138: BALDI, Mario. “Caraja” / “Que coisa estranha!” / “Uoni-Uoni”. Neg. 6x6 Baldi nº 4923. Folha-contato <i>carajá 1938</i> . Weltmuseum Wien.	284
Figura 139: BALDI, Mario. Sem registro. Neg. 6x6 Baldi nº4944. Folha-contato <i>Carajá 1938</i> . Weltmuseum Wien.	286

Figura 140: BALDI, Mario. “Carajá”. Neg. 6x6 Baldi nº 4921. Folha-contato <i>Carajá 1938</i> . Weltmuseum Wien.	287
Figura 141: BALDI, Mario. Sem registro. 1938. Neg. 6x6 Baldi nº4978. Folha-contato <i>Carajá 1938 nº12</i> Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.....	288
Figura 142: BALDI, Mario. Emmy Baldi em Três Lagoas, Mato Grosso. Baldi nº 2637, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.....	295
Figura 143: Autor desconhecido. Mario e Emmy Baldi em Três Lagoas, Mato Grosso. Baldi nº 2636, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.....	296
Figura 144: BALDI, Mario. Emmy Baldi em Três Lagoas, Mato Grosso. Baldi nº 2635, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.....	297
Figura 145: Autor desconhecido. Mario e Emmy Baldi em Três Lagoas, Mato Grosso. Baldi nº 2638, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.....	298
Figura 146: BALDI, Mario. Emmy Baldi vestida com ornamentos Bororo. Baldi nº2964A, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.....	299
Figura 147: BALDI, Mario. Emmy Baldi vestida com ornamentos Bororo. Baldi nº2964D, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.....	300
Figura 148: Emmy Baldi. (?) Mario Baldi no escritório da rua São Clemente. Rio de Janeiro, década de 1940. Baldi nº 10.000 S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.....	301
Figura 149: BALDI, Mario. Laboratório de Baldi em Teresópolis. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.....	302
Figura 150: Autor não identificado. “Expedição da ‘A Noite’ pelas margens do rio Araguaya”. Década de 1940. Baldi nº 7.412, Folha-contato “Bärli nº13 – Desenhos e caricaturas”, Coleção Mario Baldi, SMCT.....	303
Figura 151: WERNER, Günter. <i>Der perfekte Reporter</i> . S.M.C>T. Coleção Mario Baldi.....	304
Figura 152: Autor desconhecido [Lincoln de Souza?] “Atahu, o cacique carajá, mostra para mim a foto do presidente Dr. Getúlio Vargas com seu filho. O jovem ao lado é mesma criança da foto” [”Atahu, der Carajá Häuptling zeigt mir das Bild v. Presidente Dr.Getúlio Vargas mit seinem Sohn. <der Knabe nebenan ist derselbe als Kind am Bild“] 1946-1947. Baldi nº 12.285, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.....	306
Figura 153: Autor desconhecido. “Mario com o filho de Atahú. Ilha do Bananal. Araguaia. Janeiro de 1947. Carajá” / “O Autor com sua câmara Bell and Howell 16mm + o filho do cacique Atahú” [„Mario mit Sohn von Atahú. Bananalinsel. Araguaya. Jänner 1947. Carajá“ / „Der Autor mit seiner 16mm Bell and Howell - Camera + dem Sohne des Häuptling Atahu“. Baldi nº 12.332, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.	307

Figura 154: BALDI, Mario. Ruth Baldi, Iris Bianchi e um índio Tapirapé. Expedição Maruba. 1956. Baldi nº15.629, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.....	308
Figura 155: Autor desconhecido. Mario Baldi entre índios Bororo. Mato Grosso, 1934-35. Baldi nº3056, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.....	309

Agradecimentos

Gostaria de agradecer a Deus pela vida.

Sou grato às pessoas que me acompanharam nos últimos anos e que contribuíram para que esse trabalho fosse finalizado. Agradeço à professora, orientadora e amiga Ana Maria Mauad, por todos os seus ensinamentos e pela confiança que depositou na pesquisa. Pelo seu interesse, dedicação e, também, pelas oportunidades que me deu para que refletíssemos juntos sobre a fotografia e a história.

Agradeço ao CNPq pelo apoio ao longo dos quatro anos de doutorado. Também ao pessoal do Museu Casa de Benjamin Constant, pela amizade, ajuda e profissionalismo.

Agradeço à equipe do Serviço de Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural de Teresópolis, principalmente à Regina Rebello e Romildo Machado, pela ajuda, paciência, cópias de material e pela convivência da qual ainda colhemos os frutos. Todos da equipe da Secretaria de Cultura de Teresópolis deram sua contribuição para a pesquisa.

Tive vários colaboradores ao longo desses anos. Margit Zara Krpata, que me ajudou a começar a conhecer (lá em 2006...) um pouco da coleção Mario Baldi, na Áustria, e que me presenteou com a edição alemã do livro de Mario Baldi. Patrícia Siqueira também me auxiliou com dados e cópias de fotografias do acervo austríaco, no início da pesquisa, e Sabine Wolf ajudou com suas reflexões sobre Mario Baldi.

Continuando entre os internacionais, sou grato a Christian Feest pela amizade, pelas críticas e reflexões, pela ajuda e pelos projetos que conseguimos levar adiante, entre exposições e catalogações da coleção Mario Baldi. Não posso deixar de agradecer pelo *city-tour* que contemplou os *highlights* e outros lugares menos turísticos mas não menos interessantes de Viena, com direito ao legítimo *Wiener Schnitzel* com *Almdudler*.

No *Weltmuseum*, Viena, agradeço a Manfred Kaufman por me receber como pesquisador em 2013 e pelo acesso aos negativos da coleção Mario Baldi. O material foi fundamental para a finalização da pesquisa. Igualmente importante foi a pesquisa no *Salzburger Landesarchiv*, em Salzburg, e deixo aqui meus agradecimentos à equipe que me deu acesso às edições dos jornais para os quais Baldi contribuiu.

Ainda em Salzburg, agradeço à família Weinkamer, incluindo Kurt Weinkamer (*in memoriam*), por me receber, ao mesmo tempo, como hóspede e pesquisador, pelo acesso à coleção privada de Kurt, que preservou diligentemente o material sobre Mario Baldi que lhe chegou às mãos. Um agradecimento especial ao Richard, por ter me recebido em Berlim e depois me apresentado ao Alpes austríacos; ao Arno, Heike e Lukas pela recepção em

Salzburg, filmagens em HD e pela única refeição com feijão que tive na Europa (coisa essencial para um brasileiro...); à Caroline, pela agradável companhia; e à Angela, viúva de Kurt, pela amabilidade com que me recebeu. Todos os dias dessa temporada foram inesquecíveis. *Glück auf!*

Tenho algumas heroínas e alguns heróis na saga de aprender alemão. Agradeço a Erika Levin, Egon Dreyer, Paula Gioia, Paulo Carvalho (*mein Orakel*), Luciano Tavares, Lucía Alvarez e Claudio Becker pelas aulas. Meu amigo Norbert Zehmer, artista alemão morador de Santa Teresa, merece um grande *VIELEN DANK* pelas horas divertidas de conversas em português/alemão, quando tentávamos aprender ao mesmo tempo as línguas de Camões e Goethe. Sua esposa Tanja também ajudou nessa aventura (o que me rendeu uns dias em Rauris, com sua família alpina...), muito obrigado.

De volta ao Brasil, agradeço aos amigos Leonardo Lusitano e Emiliano Côrtes Barbosa. Começaram como amigos da UFF e agora já o são da vida mesmo... João Gabriel e Bruno de Barros, pela amizade desde os tempos em que éramos aqueles garotos que ainda somos. Agradeço ao padrinho Roberto Andrade, por tudo, desde sempre e até hoje. A Marcia, pelas horas que passou me ouvindo e pela ajuda para organizar minha cabeça.

Minha família, que é a melhor do mundo, sem sombra de dúvidas, foi fundamental e indispensável para chegar até aqui. Lembro dos vovôs e das vovós separando um dinheirinho pro neto comprar livros, e do outro avô ajudando com a moradia em Niterói (pra mencionar apenas um dos vários exemplos). Minha irmã Mariana e meu cunhado Alex, que me aturaram como hóspede, antes que a Diana tivesse que me aturar como marido. Meus pais são responsáveis por tudo de bom que vem pra mim (as coisas ruins são fruto da minha cabeça dura mesmo). Obrigado por me ensinarem tanto, desde plantar uma muda, até ler um livro e amar aos próximos. Ao Milly, que já se formou na *UFF*... ? Agradeço ao Timothy Tiberius Turner, o Timmy (ou Timmicus, para os mais chegados) por ser um fiel companheiro e por não me largar um segundo.

À família Lamas Gurgel também agradeço muito. Todos vocês foram muito importantes. Afinal, foi por sugestão da Consuelo Lamas Gurgel que fui até o lugar onde estavam as fotos de Baldi. Agradeço principalmente por terem me dado a...

...Diana, que me acompanhou em todos os momentos desses anos, me aturando de verdade, com meu mau humor e a tensão, compartilhando as conquistas e realizações, sempre do meu lado, com amor infinito. Agora que esse “bebê” ficou pronto, vamos curtir o outro que ainda está pra chegar! Como sei que terei muito pra te agradecer ainda, nem boto ponto final

Introdução

Desde 2006, quando me informei da existência do legado fotográfico de Mario Baldi (1896-1957), venho refletindo sobre sua participação no desenvolvimento da fotografia no Brasil. Esta tese contempla os resultados da pesquisa.¹ O ineditismo do conjunto de documentos que compõem a herança do fotógrafo ofereceu a oportunidade para refletir sobre a riqueza da múltipla e diversificada experiência fotográfica do século XX. O contato com essa documentação me levou a ponderar que não há somente uma única história da fotografia no Brasil, seja pela versatilidade da imagem técnica, que nos obriga a falar de *fotografias* no plural, seja pelos variados campos de possibilidades das trajetórias dos fotógrafos e fotógrafas. Esse é um dos argumentos deste trabalho.

O panorama da fotografia e do fotojornalismo no Brasil foi composto de experiências variadas. A historiografia sobre o tema já conta atualmente com abordagens que buscam dar conta dessa diversidade, ora com foco sobre determinadas revistas ilustradas (entre elas, *O Cruzeiro* é a mais destacada), ora enfatizando fotógrafos específicos e suas trajetórias.² Depois de alguns anos trabalhando com o acervo de Mario Baldi, acredito que o cruzamento entre as fotografias publicadas em revistas ilustradas, as próprias revistas com unidade documental e os arquivos pessoais dos fotógrafos (quando se deixam encontrar) corresponde a uma metodologia de pesquisa bastante profícua.

Por meio de tais estratégias podemos passar do micro, do específico, da trajetória individual aos contextos mais amplos de circulação das imagens, enfim, de uma experiência específica a conjuntos de práticas fotográficas. Este trabalho investe na perspectiva da mediação cultural e na conceituação de prática fotográfica como um conjunto de competências criativas e produtivas de sentido social. Articular essas práticas e saberes com as agências, instituições, tradições visuais e ideologias dominantes, é uma oportunidade para delinear o mundo das fotografias e dos fotógrafos como uma verdadeira experiência histórica.

¹ Feita com o apoio do CNPq.

² Entre as recentes publicações, destacaria as pesquisas das historiadoras Ana Maria Mauad, Helouise Costa, Maria Beatriz Coelho. MAUAD, Ana M^a. *Poses e flagrantes. Ensaios sobre história e fotografias*. Niteroi: EDUFF, 2008; Ver COELHO, Maria Beatriz. *Imagens da nação*. Belo Horizonte: Editora UFMG ; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; EDUSP, 2012; COSTA, Helouise e BURGI, Sergio. (Orgs.) *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro. 1940-1960*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. O Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI-UFF) sistematiza dados, biografias, colhe entrevistas com fotógrafos e tem investido na produção acadêmica sobre as experiências fotográficas brasileiras. Entre seus projetos, ver o *Dicionário Histórico Biográfico – Fotógrafos e Fotografia* em <http://www.labhoi.uff.br/verbetesfotografia/>. Trabalhos monográficos vinculados a programas de pós-graduação também contribuem para os avanços dos estudos sobre fotografia e cultura visual. Para uma lista compreensiva, consultar a base de dados da CAPES em www.capes.gov.br

No seu estudo sobre fotografia e literatura nos Estados Unidos, Carol Schloss retoma uma frase de Fredric Jameson para definir sua abordagem.

This is a [...] meditation about what surrounds a work of art, or, to use the words of Fredric Jameson, it is about the ‘empirical preconditions that must have been secured’ in order for a narrative or an image to have assumed a particular shape”.³

Pode-se dizer que esse é também meu objetivo neste trabalho. Trata-se de refletir sobre a alteridade cultural visualizável e visualizada por um fotógrafo, no Brasil da primeira metade do século XX. Entretanto, não busco as “pré-condições empíricas” que determinaram a forma como Baldi via o mundo, mas tento, pela articulação de vários documentos com as perguntas que pretendo responder, abordar o fotógrafo como produtor – como qualquer indivíduo em sociedade – das condições empíricas necessárias para sua mediação cultural.

Mario Baldi, nascido na Áustria e falecido no Brasil, foi um fotógrafo esquecido após a morte e amplamente desconhecido até meados da década de 2000. Alguns fatores contribuíram para isso, como as circunstâncias da sua morte e a trajetória dos seus documentos, fotografias e negativos. Durante os anos de 1954 e 1956, Etta Becker-Donner, então diretora do Museu de Etnologia de Viena (atual *Weltmuseum*), visitou o Brasil a fim de fazer trabalhos de campo etnográficos, linguísticos e arqueológicos no Território Rondônia. Na ocasião, adquiriu de Mario Baldi 30 fotografias produzidas entre os Bororo, Carajá e Tapirapé e levou para Viena a primeira fração da produção do fotógrafo. Em 1959, dois anos depois do trágico falecimento do fotógrafo entre os Tapirapé, o museu vienense recebeu parte de sua herança. Ainda que as condições deste envio e recebimento não estejam completamente esclarecidas, há boas chances de o prévio encontro entre Becker-Donner e Baldi ter contribuído para o deslocamento de parte da coleção para a Áustria.

A parte do material recebido por Viena era composto por 386 objetos etnográficos carajá e o que parecia ser seu arquivo fotográfico: quatorze caixas contendo ampliações ordenadas tematicamente, folhas-contato organizadas em cartões, mais de dez mil negativos e uma quantidade pequena de diapositivos. Apesar das inscrições esporádicas no verso das ampliações, o acervo não dispunha de informações documentais escritas, o que fez com que fosse catalogado de maneira primária, ainda que o seu valor e interesse tenham sido reconhecidos a partir do conteúdo visual da coleção.

³ SCHLOSS, Carol. *In visible light. Photography and the american writer (1840-1940)*. New York & Oxford: Oxford University Press, 1987, p.4

Passados quase 30 anos e sem o conhecimento do museu vienense, no fim dos anos 1980 o Serviço do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural (SPHAC) da Secretaria de Cultura da Prefeitura de Teresópolis (Estado do Rio de Janeiro) recebeu, do escritor e médico Arthur Dalmaso (1920–2006), a outra parte da herança de Mario Baldi. A doação de Dalmaso incluía não só ampliações fotográficas e folhas-contato, mas também artigos ilustrados, cartas, diários e toda sorte de documentos próprios dos arquivos pessoais.

Nesta época, o SPHAC estava ainda começando suas atividades no campo da preservação dos acervos históricos da cidade de Teresópolis, cidade por onde Baldi circulou e residiu nos últimos anos da sua vida. O conjunto dos seus documentos foi o primeiro a compor um fundo arquivístico completo da instituição. A professora Regina Rebello, responsável pela recepção da doação e pela organização preliminar do material, observou que o acervo se tratava de uma preciosidade para a história local, pois continha relatos sobre a região serrana do Estado do Rio de Janeiro, especialmente sobre Teresópolis, feitas na década de 1920 por Baldi. Além disso, a diversidade cultural brasileira representada em milhares de fotografias de diversas regiões do país e um inédito diário da Primeira Guerra Mundial completavam o tesouro histórico e cultural que seria doravante preservado. Hoje sabemos que existem mais de 7.000 fotografias (entre contatos fotográficos e ampliações) na parte brasileira da coleção Mario Baldi.

Entre a morte de Baldi e a doação de Dalmaso, pouco ou nada se sabe sobre a trajetória dos documentos. Especula-se que a Pró-Arte, instituição cultural fundada pelo germânico Theodore Heuberger em Teresópolis e para a qual Baldi também trabalhou como fotógrafo e professor de fotografia, tenha se envolvido na preservação dos documentos. Dalmaso tinha ligações com a Pró-Arte e provavelmente conheceu Baldi, o que pode tê-lo levado a doar os documentos para o recém-criado SPHCA de Teresópolis.

Outra dúvida se refere ao motivo pelo qual a coleta da parte destinada a Viena deixou para trás todo o material escrito, jornais e cartas, indispensáveis para a identificação dos negativos e fotografias que passaram a compor a coleção na Áustria. Não encontrei indícios de que Baldi tenha acordado previamente o envio dos negativos e objetos indígenas para Viena e a exclusão do material que ficou no Brasil. A situação dos documentos em Teresópolis entre 1957 e 1988 e a falta de informações que instruísem as imagens em Viena tiveram como consequência a permanência de Mario Baldi na obscuridade.

Kurt Weinkamer, em Salzburg, também preservou documentos fundamentais para a recomposição da trajetória de Mario Baldi. O avô de Kurt Weinkamer foi adotado pela família Baldi e, após a morte de Anna Baldi, tia de Mario, Kurt tornou-se o guardião das cartas

trocadas entre ela e seu sobrinho, assim como alguns jornais e fotografias de família. Apenas entre 2006 e 2008 que Teresópolis, Viena e Salzburg efetivamente descobriram que guardavam partes de um tesouro austro-brasileiro, que possibilitaria conceder a Mario Baldi seu merecido lugar na história da fotografia brasileira.

A Coleção Mario Baldi

Convencionou-se chamar o conjunto de documentos de Mario Baldi de coleção. Todavia, nem todos foram colecionados por ele, mas são produto da vida privada e profissional, acumulados passivamente e produzidos ativamente. Compõem, portanto, um fundo arquivístico, com suas duas partes preservadas por duas instituições. Como já dito, a parte austríaca contempla um generoso panorama das imagens, através dos negativos. Além disso, tem a exclusividade de conter o material etnológico de artefatos indígenas que Baldi coletou e colecionou ao longo da vida. No Brasil há muitas imagens, entre ampliações e contatos fotográficos, e a exclusividade do material escrito, cartas privadas e publicações de imprensa. Este trabalho não trata do material etnológico como objeto ou fonte de pesquisa – ainda que os artefatos dos índios sejam motivos de reflexões quando aparecem nas fotografias. O recorte documental abrange em larga medida as imagens e as reportagens. Por isso é interessante expor um pouco do conjunto dos documentos.

Mesmo com a doação da parte brasileira em 1988, apenas em 2007 foi feita a quantificação da documentação. As imagens foram distribuídas em 55 pastas. As fotografias existentes nas pastas somadas às que ainda permaneciam avulsas, totalizavam 7.237 documentos. Havia ainda as fotografias incluídas em dois livros não publicados. O primeiro é um diário da I Guerra Mundial deixado pelo austríaco, no qual encontramos 361 fotografias. O segundo é uma coletânea genealógica da família Baldi, com informações sobre os séculos XVIII, XIX e XX. Neste contaram-se 77 fotografias.

Até 2009, as fotografias não se encontravam organizadas adequadamente, pois não foi respeitada a ordem original da produção da documentação. Para iniciar qualquer pesquisa, precisava-se entender quantitativamente o acervo, o que me levou a contabilizar as imagens. O critério utilizado na contagem foi considerar todos os documentos fotográficos, fossem ampliações ou contatos, as duplicatas e as reproduções de outros fotógrafos e obras de arte. Interessava-me saber o universo total de fotografias, para fins de melhor organização e acondicionamento da coleção. Desta quantificação surgiram os seguintes dados, baseados na distribuição elaborada, então, pelo SPHAC.

Tabela 01 – Pastas e fotografias da coleção Mario Baldi (pré-2009)

Pastas	Nº de fotografias
Acesita	345
África e Arábia	36
Amigos	138
Amigos II	346
Animais	258
Arquitetura	41
Arquivo Mario Baldi	03
Aspectos regionais do Brasil	123
Automóveis	41
Automóveis II	20
D. Pedro de Orleans e Bragança	133
Emmy Baldi	110
Escaladas	18
Estados do Brasil	135
Estado do Rio	39
Família Baldi	115
Família Imperial	61
Família Imperial II	90
Fauna Brasileira	90
Fazenda Taquara (Jacarepaguá)	16
Flora	57
Gadame e Líbia	72
Garimpo	120
Igrejas	46
Ilha da Boa Viagem	28
Ilha de Paquetá	63
Índios	43
Índios (Maruba I e Tapirapé)	647
Índios (Maruba II)	452
Mario Baldi	77
Mario e Emmy Baldi	372
Militares e enfermeiras	08
Minas Gerais	103
Mosteiro de São Bento	34

Não identificadas	96
Paisagens	72
Paisagens II	64
Paisagens III	1094
Paisagens IV	106
Paisagens estrangeiras	46
Plantas	155
Pesca	12
Petrópolis	19
Poços de Caldas	59
Princesa Chica e Família de França	91
Raças Humanas	28
Rios Araguaia e Xingu	35
Rio de Janeiro	290
Rio de Janeiro II	74
Rio de Janeiro III	79
Ruth Baldi	18
Vida de Fazenda	232
Teresópolis	231
Teresópolis II	45
Teresópolis e Itaipava	38
Total	7.164

Tabela 02 – Quantificação dos documentos fotográficos

Pastas (55)	7.164
Avulsas	73
Diário da I Guerra Mundial	361
Livro genealógico	77
Total	7.675

A distribuição temática das fotografias, que servia aos propósitos do arquivo que guardava as imagens, não reproduzia a organicidade que Baldi deu à sua produção fotográfica. Numa carta do fotógrafo para sua tia Anna Baldi, ele diz que produziu no Brasil mais de 16.000 fotografias. O fotógrafo deu uma numeração linear para essas imagens, de forma que as séries numéricas normalmente correspondem a um lugar, uma época, ou uma “expedição” fotográfica. Por exemplo: sabe-se que, em 1938, Mario Baldi acompanhou a cinematografista Doralice Avellar à Ilha do Bananal. As folhas-contato do fotógrafo mostram

que tal expedição corresponde à parte final do grupo 4.000 e parte inicial do grupo 5.000. (Figura 1)



Figura 1: BALDI, Mario. Folha-contato nº 13. Expedição de 1938 à Ilha do Bananal. Coleção Mario Baldi, SMCT.

Além da organização por numeração linear, o fotógrafo agrupou muitos contatos fotográficos por tema, entre os quais se acham exemplares de diversas séries numéricas. Alguns dos temas são: automóveis; plantas, pessoas+amigos; P.O.B. (Pedro de Orleans e Bragança); animais (mamíferos, aves, tartaruga, jacaré, macacos); Rio Colonial; Rio moderno; Brazil (sic) Colonial. A série de imagens de Ouro Preto, por exemplo, dividi-se em 6 folhas-contato. As 5 primeiras correspondem a fotografias do fim do grupo 10.000 e 11.000; a sexta folha, entretanto, apresenta imagens da série 7.000 e 10.000.

Portanto, é difícil o trabalho de preencher as lacunas existentes, pois é necessário considerar os contatos um a um. Tudo aponta para um duplo critério de organização, elaborado pelo próprio Mario Baldi: um que respeita a numeração crescente e linear; outro norteado por temas, nos quais podem ser misturadas as numerações e, inclusive, podem-se repetir certas imagens, como as que mostram animais. Algumas figuram nas folhas-contato da expedição específica em foram feitas e também naquelas dedicadas a animais em geral.

Numa relação bastante recíproca com o SPHAC, sugeri que a coleção fosse reorganizada respeitando duas das mais necessárias balizas da organização arquivística, quais sejam: o respeito à procedência e à ordem original. Assim, o duplo critério elaborado por Baldi tem atualmente norteado o arranjo dos documentos.

Além da documentação fotográfica, há a documentação de imprensa, entre artigos ilustrados e matérias em jornais. O fotógrafo austríaco guardou suas contribuições à imprensa brasileira e estrangeira em três livros repletos de recortes e em conjuntos avulsos. Este material é indispensável à pesquisa, já que aponta para acontecimentos importantes na trajetória de Baldi, como sua imigração para o Brasil, entrevistas que deu a jornais e mapas que mostram as regiões pelas quais viajou.

Uma das vantagens do arquivo organizado pelo próprio fotógrafo é a possibilidade de se encontrar fotografias publicadas cujos originais não se encontram na coleção, aumentando, assim, o universo das imagens produzidas pelo fotógrafo. Grande parte do material de imprensa versa sobre viagens pelo Brasil, nas quais a noção de alteridade cultural tinha um papel importante. Entretanto, suas imagens apareceram em reportagens diferentes, como uma dos anos 1950, quando a *Ilustração Brasileira* publicou uma matéria sobre um cemitério de cães, com fotos de Mario Baldi.

Além da sua própria produção, Baldi guardou publicações de outros jornalistas e fotojornalistas, como Jean Manzon, principalmente sobre temas indígenas. A seguir, apresento uma lista dos periódicos e revistas ilustradas existentes na coleção, contemplando o material das coletâneas e o material avulso.

Tabela 3 – Lista de periódicos estrangeiros (ordem alfabética)

Allgemeine Automobil
Alpen Journal
Alpenländische Automobil
Auto Magazin
Auto und Wirtschaft
Bergland
Bukarester Post
Dein Freund
Der Angelsport
Der Stern
Deutsche Illustrierte
Deutsche Nachrichten

Deutsche Rio-zeitung
Die Illustrierte der Neuen Berner Zietung
Echo
Freie Stimmen
General-Anzeiger der Stadt Wuppertal
Geographische Rundschau
Illus – Illustrierte des Saarlandes
In freien Stunden; Kristall
Labfbürger
LIFE
Linzer Tagespost
Neue Post
Neue Warte am Inn
Neues Wiener Journal
Oberösterreichische Tageszeitung
Österreichische – Fischerei
Paris Match
Photo Magazin
Pracht
Prachtbeispiel
Quik
Reclams Universum
Rundfunk
Salzburger Arania
Salzburger Chroni
Salzburger Volksblatt
Schärdinger Arania
Schärdinger Wochenblatt
Schweizer Wochen-Zeitung
Senttungen der Schlaraffenrenche in Deutschland
Tages-PostWiener Bilderwoche
Wiener Illustrierte
Wiener Wochenausgabe

Excetuando-se o exemplar da *LIFE* e da *Paris Match*, as publicações listadas receberam contribuição de Mario Baldi. Vê-se que a região onde o austríaco tinha abertura para publicação era a parte germânica da Europa.

Tabela 4 – Lista de periódicos brasileiros (ordem alfabética)

A Gazeta
A Manhã
A Noite
A Noite Ilustrada
Anuário Brasileiro do Comércio de Frutas
Arte photographica
Careta
Carioca
Cerâmica – órgão oficial da Associação Brasileira de Cerâmica
Correio da Manhã
Democracia
Deutsches Worchenblatt
Diário da Manhã
Diário da Noite
Diário da Tarde
Diário de Notícias
Diário Mercantil
Espelho
Folha Carioca
Habitat
Ilustração Brasileira
Jornal Teresópolis
Jornal do Comércio
O jornal
O Cruzeiro
O Globo
O Malho
Pensamento da América
Revista Intercambio – Suíça-Brasil (PróArte)
Revista Manchete
Revista Shell
Rio
Rio Ilustrado
Serrana – A revista de Teresópolis
Última hora
Vamos Ler!

O periódico *Deutsche Wochenblatt* era uma publicação da colônia alemã no Brasil, por isso figura entre o material brasileiro. A lista apresentada inclui as três coletâneas organizadas

pelo fotógrafo, com a adição dos exemplares avulsos. Temos, enfim, o seguinte: 45 publicações estrangeiras e 38 brasileiras, somando 83 publicações. Entretanto, o número de exemplares é muito maior, já que, para uma só revista, Baldi contribuiu diversas vezes, como são os casos de *A Noite Ilustrada*, *Deutsche Wochenblatt* e *Neue Warte am Inn*. O número total de documentos de imprensa na coleção Mario Baldi é o seguinte:

Tabela 5 – Lista de periódicos da Coleção Mario Baldi

Coletânea 1	72
Coletânea 2	65
Coletânea 3	183
Avulsos	144
Total	464

Experiência fotográfica, práticas fotográficas e tradição visual

Para estudar a paisagem representada na pintura inglesa dos séculos XVIII e XIX, o historiador John Barrell abordou três pintores e suas respectivas produções artísticas. Assim, em *The dark side of the landscape*, Thomas Gainsborough, George Morland e John Constable aparecem como representantes de um processo histórico, ou, como o autor explicou, os pintores são examinados em termos de tradição.⁴

Os resultados da pesquisa de Barrell, concluída nos anos 1980, são bastante significativos, pois apontam as transformações da paisagem inglesa e como ela era representada em plena revolução industrial. Os lugares sociais dos camponeses, nobres e proprietários de terras podem ser mapeados no interior das telas pictóricas, na medida em que aparecem em posições claras da imagem ou, como o próprio título do livro sugere, no lado obscuro da paisagem.

A parte obscura da representação, entretanto, não é somente um setor da tela pintado com cores fechadas e sombras. Ela também sugere um intangível do objeto de arte que deve ser buscado pelo historiador. A paisagem tem um lado obscuro porque o regime social do qual faz parte lança mão da arte para definir lugares sociais, obscurecer conflitos de classe e produzir a já conhecida distinção entre alta e baixa cultura.

⁴ BARRELL, John. *The dark side of the landscape. The rural poor in English painting. 1730-1840*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, introdução.

O que mais me interessa no exemplo de Barrell não é a possibilidade da abordagem de um processo histórico complexo através da arte, pois tal possibilidade já é amplamente reconhecida, ao menos no campo da história. O que gostaria de destacar, no interior dessa possibilidade, é a abordagem do processo através de, apenas, três artistas que representam um longo período de tempo. Que razão há em fazer de poucas pessoas, representativas de algo tão amplo?

Esse questionamento marcou as tentativas de relacionar Mario Baldi com a história da fotografia e do fotojornalismo. Estudar um indivíduo é um desafio que articula estratégias micro-históricas, biográficas e história social. Este trabalho propõe uma articulação entre as ideias de prática e experiência, através de uma metodologia intertextual. É um texto sobre um fotógrafo e suas fotografias, mas não uma história da fotografia. Pretende explorar uma série de aspectos de uma experiência fotográfica para compor uma história social da visualidade, na primeira metade do século XX, no Brasil e sobre o Brasil.

Circunscrito nessa visualidade que pode ser abordada a partir das práticas e da experiências fotografias de Mario Baldi, recortei o tema da alteridade cultural, pois marca as duas dimensões históricas que pretendo estudar: a do sujeito fotógrafo e a da cultura visual da qual participou. A divisão é metodológica, já que a experiência histórica dos sujeitos define e transforma a cultura, numa relação dialética e processual.

Na historiografia e na antropologia há exemplos da articulação entre os conceitos de experiência e prática. Para Fredrik Barth, *Experiência e práxis* permitem o afastamento de conceitos mais abstratos como *cultura* e *sociedade*, que, como a maioria dos conceitos, estão marcados pelos pressupostos de holismo e integração, instrumentos para observação de padrões lógicos e observáveis, cujas bases seriam ideais.⁵ O autor sugere que seria

mais útil trabalhar substantivamente, explorando o grau e os tipos de conexão verificados no domínio da cultura em várias condições de sociedade. (...) A teoria e os conceitos antropológicos devem ser testados na análise da vida tal como ela ocorre em um determinado lugar do mundo.⁶

Não significa negar cultura ou sociedade, mas definir esses fenômenos como históricos, com especificidades de um tempo e lugar. Essa vida da qual fala Barth pode ser

⁵ BARTH, Fredrik. “A análise da cultura nas sociedades complexas”. In: *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000.

⁶ BARTH, Fredrik. “A análise da cultura nas sociedades complexas”.. p.108

abordada a partir das experiências dos sujeitos históricos, que constantemente produzem o mundo através de sua atividade social.⁷

No campo historiográfico, Edward P. Thompson é um dos mais conhecidos autores que exploraram as potencialidades da noção de experiência em seus estudos. Para ele,

há um sem-número de contextos e situações em que homens e mulheres, ao se confrontar com as necessidades de sua existência, formulam os próprios valores e criam sua cultura própria, intrínsecos ao seu modo de vida.⁸

Em *Educação e Experiência*, Thompson relaciona o posicionamento social e ideológico dos poetas e escritores românticos da Inglaterra setecentista com suas próprias experiências em meio à gente comum, o povo camponês, como uma forma de denunciar o distanciamento dos escritores acadêmicos, nos anos 1960, das experiências de vida dos trabalhadores da Inglaterra de seu tempo.⁹ Para ele, experienciar uma realidade histórica é condição para transformá-la, e essa experiência é social, ou seja, envolve o que analiticamente chamamos de econômico, político, social e cultural. A crítica é resultado da contundente oposição de Thompson a ortodoxia marxista academicista, que via no econômico um determinante do cultural, e, como alternativa, propõe a noção de experiência como uma forma de escapar da antiga teoria do reflexo e do binômio base/superestrutura. Portanto, não há cultura fora da matéria e matéria fora da cultura. O autor articula o conceito de modo de produção com as dimensões simbólicas e culturais, além do econômico: “Sem cultura não há produção”.¹⁰

As “relações sociais específicas” que mediam “todas as coisas”, inclusive as obras de arte,¹¹ compõem experiência histórica dos sujeitos. Neste trabalho, não uso os conceitos de prática e experiência como sinônimos, mas sim como fatores que transformam mutuamente no processo de mediação cultural. As fotografias não tem valor intrínseco, mas sim valor atribuído pelo seu agenciamento, investimento autoral, circulação e pela agragação do valor da experiência individual do fotógrafo, que está representada nos produtos de seu trabalho.¹² Assim, a experiência e a prática fotográfica são sociais, compostas pelas produções materiais

⁷ BARTH, Fredrik. “A análise da cultura nas sociedades complexas”. p.126

⁸ THOMPSON, E.P. “Folclore, antropologia e história social”. In: *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Unicamp, 2001. p.261

⁹ THOMPSON, E.P. “Educação e experiência”. In: *Os Românticos. A Inglaterra na Era Revolucionária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

¹⁰ THOMPSON, E.P. “Folclore, antropologia e história social”. pp.259

¹¹ WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007. p.274-275.

¹² MAUAD, Ana Maria. “O olhar engajado: fotojornalismo e os sentidos da História na contemporaneidade”. Niterói: Laboratório de História Oral e Imagem, 2009, www.historia.uff.br/labhoi

dos sujeitos fotógrafos, dos leitores de imagens na imprensa, das instituições agenciadoras de fotografias, das famílias que produzem memória na forma de álbuns, etc. São os aspectos do passado que podemos utilizar, hoje, para representar uma realidade histórica.¹³

Articular prática e experiência é, de fato, um exercício teórico. Experiência é um termo polêmico, com interpretações e significados histórica e filosoficamente diferentes e até conflitantes. O historiador Martin Jay, em seu livro sobre o assunto, alerta para o fato de que não se pode falar de experiência de forma uníssona, uma vez que o conceito não existe fora dos seus usos históricos e dos debates que marcaram momentos teóricos específicos.¹⁴ Assim, dá a seu trabalho um título tomado de empréstimo a William Blake, *Songs of Experience*, testemunhando as diversas melodias cantadas sobre o conceito, na América do Norte e Europa modernas. Jay defende, porém, que a experiência traz consigo um fator de transformação, algo que produz o novo. Como veremos, é uma ideia que podemos aproximar da de mediação cultural defendida por Raymond Williams.

As questões levantadas por Martin Jay no seu livro são particularmente importantes para a abordagem da representação da alteridade cultural na fotografia. O autor afirma que assumir a experiência como um processo de aprendizado baseado no encontro com o novo, que leva o sujeito a redefinir a realidade, significa também admitir uma realidade fora do sujeito, a alteridade. “That is, the subject of experience, rather than being a sovereign, narcissistic ego, is always dependent to a significant degree on the other – both human and natural – beyond his or her interiority”.¹⁵ Para superar o dualismo sujeito/objeto que pode surgir dessa ideia, a incorporação da alteridade à experiência precisa ser articulada com a ideia de mediação, que transforma tanto o sujeito como o objeto mediado. Será interessante guardar essa relação identidade/alteridade/mediação para entendermos algumas das construções visuais de Mario Baldi, pois na medida em que aborda seus *outros*, constrói também seu *eu* através da incorporação de traços dos seus sujeitos fotografados.

Talvez todos esses conceitos pudessem definir a ideia de abordagem fotográfica, ou seja, a forma como o fotógrafo se posiciona, se aproxima, se afasta, se cofunde com o mundo que vê. Qualquer abordagem implica em algum tipo de investigação. Reinhart Koselleck, no texto *Transformations of experience and methodological change*, lembra que o conceito de

¹³ Há uma longa discussão sobre as possibilidades e os limites dessa representação. Uma profunda reflexão foi feita por Paul Ricoeur, em *Tempo e narrativa*, no qual propõe o conceito de *representância* como oposição a uma representação com objetivos de refletir, tal e qual, o passado. Ver RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa – Tomo III*. 2ª. Ed. São Paulo: Papyrus Editora, 1997.

¹⁴ JAY, Martin. *Songs of experience. Modern American and European variations on a universal theme*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

¹⁵ JAY, Martin. *Songs of experience*, p.405.

experiência teve uma dimensão prática que foi esvaziada no princípio da modernidade.¹⁶ Antes, experiência significava aquisição de conhecimento pela investigação – confundia-se com a *Erfahrung* –, depois passando a corresponder ao registro sensorial da realidade externa, ou a experiência de vida – *Erlebnis*. A investigação prática que gerava uma experiência transformadora teria sido substituída pela experiência passiva.

Nos estudos sobre a fotografia há uma ênfase no ato fotográfico como sendo um centro da reflexão sobre a imagem técnica. A noção de imagem técnica, inclusive, é o que favorece o foco sobre o ato de fotografar: recortar um pedaço, no mais das vezes, retângulo do mundo, permitindo que partículas luminosas – os fótons – sensibilizem uma superfície química formadora da imagem. Ou permitir que um computador traduza a sensibilidade à luz em grades de pixels, como ocorre na fotografia digital.

Ao articular prática e experiência, sugiro que devemos deslocar o ato fotográfico de sua centralidade para reinseri-lo no fenômeno histórico da experiência fotográfica de modo que o ato de fotografar seja uma das partes de uma forma de abordar, mediar e produzir um novo. A competência técnica do fotógrafo e o reconhecimento de que essa competência o credencia socialmente a dar a ver um novo mundo em forma de imagem vão definir sua abordagem, sua participação ativa num tipo de investigação e produção do sentido. A experiência fotográfica é essa mediação entre mundo e novo mundo.

É claro que o uso desses conceitos resultará num discurso historiográfico na medida em que as fotografias forem articuladas a outros registros documentais. Por isso usei uma metodologia (abordagem?) intertextual. Como afirmei, uma das contribuições que o estudo sobre o fotógrafo pode oferecer é a constatação de que a experiência fotográfica do século XX não foi unívoca e homogênea, mas sim composta de inúmeras individualidades e trajetórias. As experiências fotográficas específicas compuseram as tradições visuais e não foram, em última instância, determinadas por elas. Para mim, a vantagem dos estudos sobre fotógrafos é exatamente essa abordagem do processo histórico.

Penso que a mesma ideia permitiu a John Barrell tratar dos três pintores em termos de tradição, pois, em cruzamento com outros artistas – inclusive William Blake – e outros tipos de documentação – literária principalmente – Barrell demonstrou os vários níveis de mediação da paisagem inglesa, possibilitados em função das relações sociais dos pintores e da realidade social da Inglaterra. Assim, a tradição não determina o artista, mas é produzida

¹⁶ KOSELLECK, Reinhart. “Transformation of experience and methodological change”. In.: *The practice of conceptual history. Timing history, spacing concepts*. Stanford: Stanford University Press, 2002, p.45

culturalmente por eles, pois a definem e redefinem, a reforçam e a transformam. Passando do micro ao macro, eles não são reflexo mas produtores de um contexto histórico.

Como também afirmou Jay, “it forces us to acknowledge that experience is at once deeply personal and yet to a significant extent capable of being shared with others”.¹⁷ A prática fotográfica de Mario Baldi, portanto, é uma oportunidade de estudar as duas dimensões: a pessoal, que indica suas escolhas de abordagem; e aquela compartilhada, que indica sua inserção numa experiência social mediada pelas fotografias (e seus circuitos de veiculação).

Abordagens possíveis e estrutura do texto

Essas ideias surgiram do constante questionamento sobre a importância da análise histórica de uma figura excêntrica, ímpar e, por vezes, tomada como fora do lugar e do tempo: “Baldi está mergulhado no seu tempo”, “Baldi antecipou aspectos da cultura visual do século XX”, “Baldi levou para o século XX traços do estilo oitocentista”, “Baldi foi o primeiro fotojornalista moderno no Brasil e, ao mesmo tempo, o último fotógrafo do imperador”.¹⁸ Essas afirmações, algumas formulei e outras ouvi, durante os anos da pesquisa. São hipóteses comprováveis se trabalhadas através de recortes adequados de documentação.

Variadas chaves de leitura podem ser aplicadas ao mesmo fotógrafo, em diferentes momentos da sua trajetória. Pode-se abordar a prática de Baldi através da leitura ideológica, derivada de Michel Foucault e John Tagg, para os quais a visão e a fotografia, como olhar técnico, são formas de controle, vigilância e determinação do sentido através do poder.¹⁹ A leitura etnográfica também é muito útil para entender os motivos e enquadramentos de Baldi, sua intenção de informar etnograficamente e registrar “momentos culturais” dos seus retratados. O realismo visual articulados com o romantismo alemão ajudam a delinear o fotógrafo como escritor de ficção, suas relações com outros tipos de mídia e linguagens. Neste caso, imaginação geográfica e alteridade cultural são conceitos-chave para entender a dedicação de Baldi à construção das imagens dos índios brasileiros. A historiografia do nacionalismo brasileiro, sobretudo do período varguista, aponta para um cenário no qual Baldi atua com desenvoltura, em contratos e nomeações importantes, como a recebida de Gustavo Capanema para trabalhar para o Estado-Novo (1937-1945). Enfim, a experiência fotográfica

¹⁷ JAY, Martin. *Songs of experience*, 406.

¹⁸ Como se verá, Baldi foi fotógrafo de D. Pedro de Orleans e Bragança, neto de D. Pedro II.

¹⁹ Ver TAGG, John. *The disciplinary frame. Photographic truths and the capture of meaning*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

de Mario Baldi é um exemplo da visualidade técnica da primeira metade do século XX. Nesse caso, por onde começar?

As questões que deram início a esta tese de doutorado foram formuladas ao longo dos anos anteriores, desde minha dissertação de mestrado. Elas exploram o tema da alteridade cultural no Brasil e suas representações na experiência fotográfica do período, identificando a narrativa como o instrumento privilegiado de veiculação da alteridade cultural. Em se tratando de um fotógrafo, buscam também identificar o papel desempenhado pelas fotografias e como são articuladas com outras formas de narrar.

As mediações entre prática individual e o fomento institucional à produção fotográfica no Brasil do século XX também ocupam um lugar importante nas reflexões que se seguem. Os projetos e estratégias do sujeito-fotógrafo, no marco dos processos sociais e políticos, são significativos para o estudo da fotografia enquanto prática e experiência social no Brasil. Ressalta-se que a abordagem considera o fotógrafo como produtor e mediador cultural, parte integrante do processo social.

Nesse sentido, busquei alternativas que não fossem deterministas para a interpretação das imagens como reflexos diretos do discurso institucional, mas que levassem em conta que a circulação das imagens em arenas discursivas direciona seus significados, através da intertextualidade com outras mídias, verbais ou visuais. Na medida em que essas temáticas aparecem ao longo dos capítulos, apresentarei as perspectivas teóricas e metodológicas que pretendo seguir. Mas gostaria de registrar que as críticas em relação ao trabalho de Baldi, no que diz respeito a sua filiação ideológica, seus vínculos institucionais e os limites da sua reflexão sobre alteridade cultural (sobretudo em relação às imagens do processo de violência física e simbólica contra os índios), não implicam numa postura iconoclasta de ódio à imagem técnica, como registrou provocativamente Susie Linfield.²⁰ Apontar os limites das fotografias significa tentar entender suas relações com outros suportes de informação e como atuam na produção de sentido social.

Optei por seguir a trajetória de Mario Baldi e apontar os surgimentos desses problemas ao longo das suas experiências fotográficas. Depois do exame de qualificação e das sugestões dos leitores, reformulei a estrutura da tese para dar conta da atuação fotojornalística de Mario Baldi, o que me permitiria explorar a relação entre as tradições visuais das quais ele fez parte e as suas contribuições para elas. Isso delimitou a temporalidade do estudo entre as décadas

²⁰ LINFIELD, Susie. *The cruel radiance. Photography and political violence*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

de 1920 e 1950. Assim, a fase inicial da relação de Baldi com a fotografia, durante a I Guerra Mundial é abordada somente de passagem.

O primeiro capítulo cuida da formação de Mario Baldi, busca delinear o contexto que precedeu sua vinda para o Brasil e as primeiras experiências narrativas no país. Preocupei-me em caracterizar o grupo social do qual ele é fruto; suas relações familiares e como elas contribuíram para a consolidação dos seus interesses; as razões da sua imigração em 1921; a narrativa como um meio de sobrevivência e escrita de si (entendida como uma relação vital entre material e simbólico).

O primeiro projeto fotográfico no Brasil e o vínculo de Baldi com o príncipe D. Pedro, filho da princesa Isabel, organizam as questões do capítulo 2, envolvidas com a busca de um lugar estável no campo de possibilidades fluido e sofrido como é o dos imigrantes. Cruzando narrativas com fotografias, faço um balanço da produção da primeira experiência de documentação de Baldi, nos anos 1920.

O terceiro capítulo é uma tentativa de localizar a alteridade cultural em duas linguagens diferentes, a etnográfica e a fotojornalística. A ideia surgiu da atuação de Mario Baldi em projetos fotográficos e suas veiculações nas revistas ilustradas cariocas. A presença do fotógrafo entre os índios Bororo e os padres salesianos para produzir um filme sobre colonização dos religiosos (até hoje não localizado) gerou um conjunto de fotografias interessantes que ilustram os encontros culturais entre brancos e índios dos anos 1930.

Na medida em que Baldi apresenta as fotografias desse projeto ao mercado editorial brasileiro, destaco a publicação *A Noite Ilustrada*, suplemento do jornal *A Noite*, que surge em 1930 e contrata Mario Baldi como fotógrafo. A revista *A Noite Ilustrada* por si somente poderia receber um estudo de caso, pois teve uma duração relativamente longa e é pouquíssimo citada na historiografia brasileira.

O quarto capítulo é dedicado ao estudo de séries de fotografias representativas da diversidade cultural brasileira, levando-se em conta o agenciamento e circulação das imagens. O conceito que nos ajudará nesta parte é o de imaginação geográfica, que considero ter estruturado não só os olhares e narrativas de Baldi, mas as tendências editoriais das revistas e as tradições visuais sobre o interior do Brasil. Nesses casos, são significativas as fotografias feitas para *A Noite* dos trabalhos do Serviço de Proteção ao Índio.

O quinto e último capítulo volta a 1938, à viagem feita Ilha do Bananal, entre os índios Carajá. A ideia é analisar as imagens, sua circulação na imprensa e sua retomada ao longo dos anos 1940, quando são publicadas no livro de Mario Baldi. Com duas versões, uma brasileira (*Uoni-Uoni conta sua história*, 1950) e outra alemã (*Uoni-Uoni oder die letzten Indianer am*

großen Wasser, 1952), o livro é um bom exemplo para entender o que Baldi pensava sobre a alteridade cultural e étnica no Brasil.

A diferença entre as duas versões irá proporcionar uma oportunidade para comparação. Nesta parte, tratarei das influências do romantismo alemão no olhar de Mario Baldi através a articulação com o realismo fotográfico e as tendências do fotojornalismo do século XX. Além dos livros, estão sendo levadas em conta as séries fotográficas das quais as imagens dos livros foram retiradas, o que permitirá traçar a genealogia das fotografias e mapear as escolhas editoriais, bem como as reportagens ilustradas que serviram de base para os livros. Com uma comparação com outros livros semelhantes do período, pretendo colocar o trabalho de Baldi em perspectiva histórica, já que o livro de Baldi foi incluído na “indíologia” brasileira, uma tradição narrativa e visual também conhecida como “obras sertanistas”.²¹

Investi nos estudos do idioma germânico para que pudesse explorar o material que Mario Baldi deixou na sua língua materna. Esses textos não foram publicados fora do seu contexto original e, por isso, não podem ser encontrados facilmente. Alguns são originais nunca publicados e só existem na parte brasileira da Coleção Mario Baldi. Portanto, como não existem traduções oficiais, traduzi livremente os trechos citados, sempre registrando em notas a versão original em alemão.

As imagens que fazem parte do acervo vienense me foram disponibilizadas através do projeto de intercâmbio de informações entre Viena e Teresópolis e também por ocasião da pesquisa que realizei no *Weltmuseum*, em 2013. Também consultei o arquivo privado da família Weinkamer, em Salzburg, que teve relações de parentesco com os Baldi. As legendas informam quanto ao pertencimento das fotografias.

²¹ Entre eles, FERREIRA, Manoel Rodrigues. *Cenas da vida indígena*. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1951; _____ . *Terras e índios do alto Xingu*. Rio de Janeiro: Melhoramentos, s/d; FLEURY, Renato Sêneca. *Índios do Brasil*. Rio de Janeiro: Melhoramentos, s/d; FREUNDT, Erich. *Índios de Mato Grosso*. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1946; OLIVEIRA, Haroldo Cândido de. *Índios e sertanejos do Araguaia. Diário de viagem*. Rio de Janeiro: Melhoramentos, s/d.

Capítulo 1: Nach Brasilien*

O capítulo inicial trata do caminho percorrido por Mario Baldi antes e depois da sua imigração para o Brasil. Os eixos temáticos da discussão são: o contexto da Europa no pós I Guerra e o êxodo dos europeus em direção ao Brasil; a formação intelectual de Baldi, reconstruída pelas relações da sua família com a ciência e a educação; a escrita como uma forma de representação de si e, ao mesmo tempo, um exercício de apreensão e compreensão da alteridade cultural, através da análise de seus escritos jornalísticos sobre sua viagem e primeiros anos no novo país.

1.1 – A I Guerra Mundial e o êxodo europeu

Nascido em 18 de janeiro de 1896, na cidade austríaca de Salzburg, Mario Josef Anton Johann Baldi era o primogênito de uma família de comerciantes. Sua autobiografia aponta poucos fatos de sua infância, já que, em suas palavras, “... pulo este princípio, um tanto nebuloso para mim, e passo à minha primeira juventude, da qual posso me lembrar com mais certeza e clareza”.²² Durante a adolescência praticou esportes, como tênis e esqui, nos quais ganhou algumas medalhas. Coursou a *Übungsschule*²³ em Salzburg e três anos do *Gymnasium*²⁴ na mesma cidade, terminando esta fase no seminário St. Paul, em Lavanttal in Kärnten, sul da Áustria.

A julgar pelas imagens de família preservadas na coleção de Baldi, a família participava da cultura visual dos estúdios fotográficos, característicos da sociedade na qual crescia o futuro fotógrafo. As simbologias dos trajés, dos cenários, e as máscaras de seus personagens²⁵ compunham as imagens que deveriam circular no âmbito particular da família e círculos de amizades. A atmosfera do estúdio constituía uma experiência fotográfica única, na

* *Para o Brasil*, título da narrativa de Mario Baldi sobre sua emigração, publicada no jornal de Salzburg (*Salzburger Volksblatt*).

²² „Ich überspringe diese erste, für mich etwas nebelhafte Zeit und komme zu dem Teil meiner frühesten Jugend, an den ich mich mit viel mehr Bestimmtheit und klarem Bewusstsein erinnern kann“. „Mario Baldi”. *Stammbaum*. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. Mario Baldi organizou o livro genealógico de sua família, com seus escritos e também de outros parentes. Quando o autor do texto citado não for Mario Baldi, indicarei na nota. Caso contrário, indicarei somente o título do texto, que equivale ao nome do parente biografado.

²³ Primeira fase escolar do sistema de ensino germânico, equivalente a atual *Grundschule*; ensino primário.

²⁴ Fase escolar do sistema de ensino germânico, que antecede a entrada na universidade; pode ser entendido como o antigo ginásio ou liceu.

²⁵ FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*. Lisboa: Veja, s/d.

qual a pose e valor simbólico da imagem em sua circulação redefiniam a própria imagem social dos sujeitos. Além dos estúdios, o ideal de modernidade e progresso estava em voga, vinculados, sobretudo, às cidades. Como bem esclareceu Maria Inez Turazzi, o século XIX produziu diversas demonstrações disso através das exposições industriais, nas quais a fotografia ganhou cada vez mais espaço, como sínteses dos estágios em que a humanidade se encontrava, numa evolução qualitativa.²⁶ Os centros urbanos eram o *locus* ideal para tais acontecimentos, como Londres, Paris, Viena ou mesmo a cidade natal de Mario Baldi, onde ocorreu a *Internationalen Photographischen Ausstellung in Salzburg*, em 1895.

O cosmopolitismo urbano era também alimentado pelas notícias de todo o mundo, as quais se poderiam ler e ouvir nos cafés e na imprensa. Louise Andreis Baldi menciona o gosto do filho, Mario, pelas revistas de esporte e viagem,²⁷ que veiculavam imagens e palavras sobre as mais diversas regiões. Percebe-se, portanto, que Baldi foi um típico jovem urbano do Império Austro-Húngaro, filho da burguesia local.

Em sua autobiografia, Mario Baldi faz da eclosão da Grande Guerra o primeiro acontecimento capital de sua trajetória. Como algo que veio a desestabilizar o equilíbrio das coisas, o conflito se iniciou quando “o mundo ficou louco e sua metade maior lançou-se sobre a menor”.²⁸ Mario procurou o exército como voluntário, pois queria ser oficial. Após dificuldades e a intervenção da Grã-Duquesa da Toscana, que era tia do imperador Franz Josef I, conseguiu lugar nas fileiras da liga austro-húngara.

Como é comum nos tempos de pós-guerra, o fim do primeiro conflito mundial desencadeou ondas migratórias. Cidades destruídas, falta de víveres (Figura 2) famílias desfeitas, desemprego e poucas perspectivas fizeram com que da Europa saíssem inúmeras pessoas em busca de novos começos. No caso específico do mundo Austro-Húngaro, o fim do império também cooperou para que muitos europeus germânicos emigrassem em direção a outras regiões, entre elas as Américas. A documentação sugere que esse tema foi bastante controverso. O cônsul da Alemanha em Manaus, Hugo Obliger, que desembarcou no Brasil alguns dias antes de Mario Baldi, afirmou ser a burguesia a classe mais atingida pelo pós-guerra, devido a desvalorização monetária. Continua Obliger no seu oportuno relato:

A carne que tem faltado desde a guerra, e faltou ainda o anno passado, já voltou ao mercado em quantidade pouca, sendo posta á venda aos consumidores por preços

²⁶ TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos. A fotografia e as exposições na era do espetáculo. (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

²⁷ Carta de Luiza Baldi a Mario Baldi. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. Pasta: Arquivo.

²⁸ „Da wurde die Welt wansinnig (sic) und die grössere Hälfte fiel über die kleinere her“. „Mario Baldi“. *Stammbaum*.

caríssimos. Devido á falta existente de pão, assucar e gorduras, esses gêneros são ainda racionados. O leite quase que não existe, a sua falta é extraordinária, não havendo até para os velhos e creanças. (...) Resultante natural do actual estado de coisas, verifica-se hoje, na Allemanha, um intenso movimento emigratório. Lá, como em toda a Europa, aliás, já se tem no devido apreço a America, desviando-se, assim, para o Novo Mundo, de preferencia, as correntes emigratórias. Devo dizer, a proposito e a bem da verdade, que é o Brasil, dos paizes da America do Sul, aquelle mais seduz os que se sentem coagidos a procurar a vida fora da Allemanha.²⁹

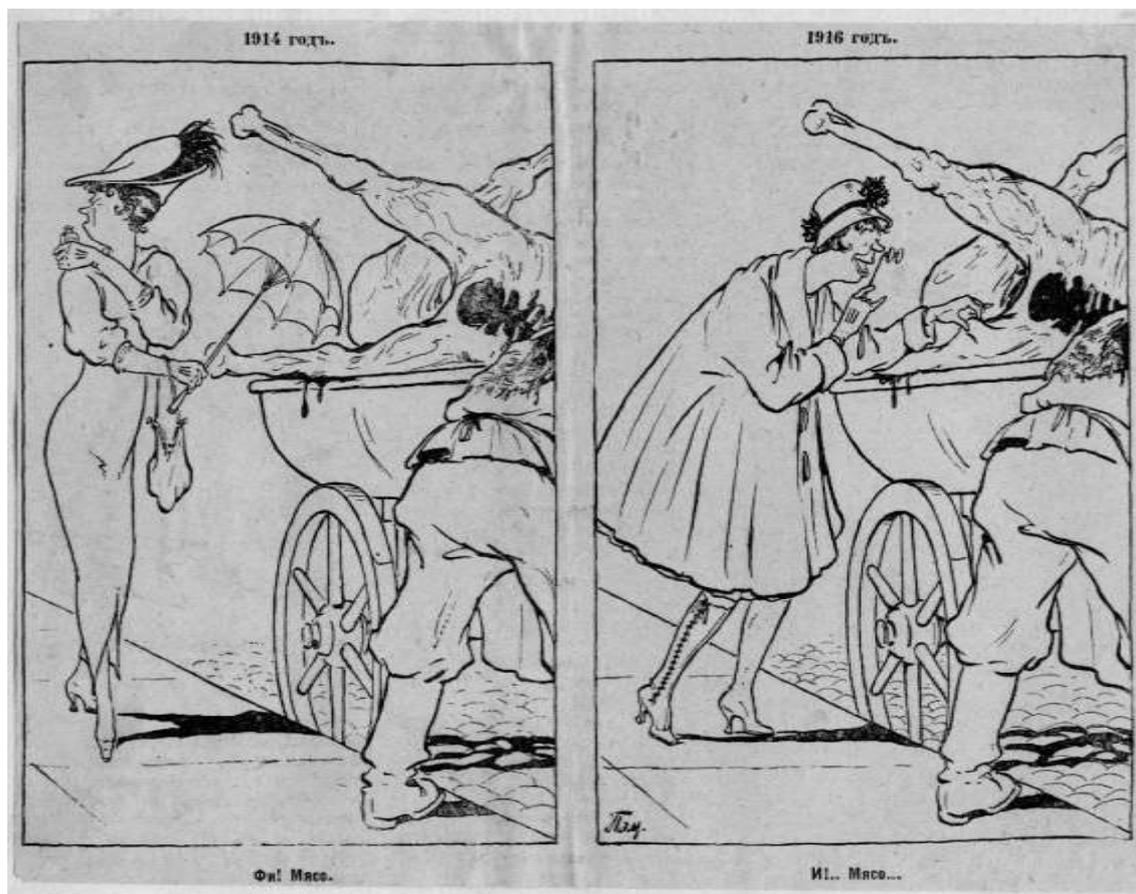


Figura 2: “1914 ‘Arg! Carne’ – 1916 ‘Hum! Carne’”. Ilustração de um jornal Russo preservada no diário de guerra de Mario Baldi. BALDI, Mario. *Mein Kriegs-Tagebuch. 1916-1918*. Coleção Mario Baldi, SMCT.

Quando se fala em Alemanha ou imigrantes alemães, pode-se estender o discurso para as regiões austríacas, já que muitos austríacos eram contabilizados como alemães pelas autoridades e imprensa da época. Segundo o estudo de Emílio Willems, “depois de 1918, a participação dos austríacos de língua alemã [na imigração germânica para o Brasil] parece ter sido maior”.³⁰ Dados citados por Helio Vianna mostram que Baldi chegou ao Rio de Janeiro no período de maior índice da imigração germânica para o Brasil, durante a República. O ano

²⁹ “O ‘Curvello’ regressou ante-hontem de sua longa viagem à Europa – O que nos disse sobre a situação da Allemanha o consul honorário daquele paiz em Manaos”. Correio da Manhã, 1º de Março de 1921. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_03&PagFis=5326

³⁰ WILLEMS, Emílio. *A aculturação dos alemães no Brasil*. São Paulo: Editora Nacional, 1980.

de 1924 foi o de maior entrada: 22.168 imigrantes germanos, “o que se deve à crise posterior à Primeira Guerra Mundial, proporcionadora de verdadeiro êxodo dos teutos”.³¹

Antes de embarcar para a América, Mario Baldi fez um curso comercial, outro de inglês e trabalhou em um banco. Suas memórias afirmam que foram experiências infrutíferas, o que o fez tentar a emigração para a outrora colônia alemã na África (*Deutsch-Südwestafrika*). Frustrada a tentativa, provavelmente porque a Namíbia passara a ser domínio britânico e a entrada de germânicos foi dificultada a partir de então, Mario Baldi, seu irmão Herbert e alguns amigos embarcaram no Poconé, antiga embarcação alemã incorporada à frota do Lloyd Brasileiro, chegando ao Brasil em março de 1921.

Os jornais que noticiaram a chegada do vapor afirmam que havia três jornalistas entre os imigrantes: Erhard Herz, Erich Weiser e Mario Baldi,

que pelos seus genios alegres, conquistaram não só a sympathia dos seus patrícios, como também de toda a officialidade do *Poconé*. Os três, antes da guerra, eram jornalistas na Allemanha e agora emigram devido ás difficuldades de vida”.³²

Uma entrevista ao Correio da Manhã revela que os imigrantes foram indagados sobre a situação política europeia e se esquivaram das perguntas. As fontes apontam para um silêncio calculado sobre o tema muitas vezes traumático que obrigou muitos europeus a deixar o Velho Mundo em busca de recomeços. Além disso, estavam na condição de derrotados da guerra e talvez não desejassem se envolver em julgamentos políticos.

Weiser e Baldi, outros dous jornalistas que viajaram no ‘Poconé, não quiseram falar, apesar de interrogados por nós sobre a situação política allemã. Esquivaram-se por todos os meios, dizendo que agora só os preocupa ganhar a vida honestamente no Brasil.³³

Já o coronel Henrique Vögler, professor de alemão do Colégio Militar que regressava ao Brasil, tinha

frases de bastante optimismo para a situação que atravessa a Europa. (...) Sobre a situação política, o coronel Vogler evitou falar, e em relação á parte economica, S.

³¹ VIANNA, Helio. *História do Brasil*. v.II. São Paulo: Melhoramentos, 1970.

³² “O ‘POCONÉ’ CHEGOU HONTEM, ÀS PRIMEIRAS HORAS DA MANHÃ – E trouxe grande numero de allemães, que vêm fixar residência no Brasil”. Correio da Manhã. 25 de Março de 1921. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_03&PagFis=5622 Acesso: 30/06/2012

³³ “Entre os allemães trazidos pelo Poconé. O regresso do coronel Vögler. Tres jornalistas germânicos vieram como immigrants!” A Noite. 24 de março de 1921. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_02&PagFis=2887

Acesso: 30/08/2012

S. afirmou que a vida na Alemanha corre quase normalmente. *Os preços são mais ou menos os mesmos antes da guerra e existe abundância de viveres.* (grifo meu)³⁴

compram-se, paga-se bem. G. Dias,
30, 3º andar, tem elevador. Tel. C. 5369.

Para socorrer os famintos de Vienna e outras cidades austriacas

Os artigos alimenticios man- dados da Argentina che- garam a Hamburgo em más condições

BUENOS AIRES, 24 (A. A.) — O jornal
"La Nacion" publica na sua edição de hoje
um extenso telegramma do seu correspon-
dente em Hamburgo, annunciando que a maior
parte dos artigos alimenticios enviados pelo
governo argentino á Austria, afim de soccor-
rer a pobreza e os famintos de Vienna e
outras cidades austriacas, chegou ao porto de
Hamburgo em más condições, affirmando os
peritos que lhes passaram uma conscienciosa
vistoria, que os referidos artigos tinham si-
do encalhados, pelo menos, ha adous annos.
Como os referidos viveres importam em
pouco mais de meio milhão de pesos, por
conta do emprestimo concedido pela Argen-
tina á Austria, a commissão de Vienna ne-
gou-se a aceitar a referida mercadoria, que
a ninguém pode aproveitar, visto o seu pes-
simo estado.

ave
no
F
var
rou
gen
ali
beç
rad
S
mai
ma,
con
den
A
con
ra,
seu
lho
qua
dida
Et
dist

I
ACE
tato
Pi
e ou
fica-
210,
Dr.
Rio
Petr
G. 1

an-
ios.
una
lões
ato-
No-
inte
No
ado
ma
ano
nal
nas
of-
ep-
ato
hi-
las
am

BELLEZA DA BELLE

Figura 3: “Para socorrer os famintos de Vienna e outras cidades austriacas”. A Noite, 24 de março de 1921. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_02&PagFis=2887

Acesso em:

10/2/2014

Contraste maior não se pode imaginar quando as palavras de Vögler são comparadas ao trecho do texto que afirma que “o ‘Poconé’ trouxe a maior leva de imigrantes allemães que chega ao Brasil depois da guerra”.³⁵ Outro contraponto se pode ler na mesma página do jornal, que publicou a nota reproduzida acima. (Figura 3)

³⁴ “Entre os allemães trazidos pelo Poconé (...)”

³⁵ “Entre os allemães trazidos pelo Poconé (...)”



Figura 4: Fotógrafo desconhecido. Jornalistas alemães, também imigrantes que fizeram questão de ‘posar’ junto á nossa bandeira. 1921. Fotografia publicada na reportagem “As novidades do ‘Poconé’”. Periódico não identificado. MB-P-PC-C1/03, Coleção Mario Baldi, SMCT.

Numa publicação preservada por Baldi na sua coletânea de jornais, encontra-se uma interessante fotografia com a legenda “Jornalistas alemães, também imigrantes que fizeram questão de ‘posar’ junto á nossa bandeira”.³⁶ (Figura 4) Mario Baldi posa entre dois imigrantes, à frente da bandeira nacional brasileira. Além da “confusão” quanto à nacionalidade do fotógrafo, muito comum para o período, a matéria enfatiza a profissão de jornalistas dos imigrantes, o que é intrigante em face da ausência desse dado em outros documentos sobre esta fase da vida do austríaco.³⁷ O aparente mistério se explica com humor, numa narrativa publicada por ele posteriormente num jornal de sua cidade natal.

No dia 21 de março de 1921, depois de ter zarpado de Pernambuco em direção ao Rio de Janeiro, o Poconé foi surpreendido por uma violenta tromba d’água que o obrigou a mudar o curso. Os três jornalistas produziram um jornal de bordo, o *Poconé Jornal*, lido aos

³⁶ “AS NOVIDADES DO ‘POCONÉ’ – O que foi a travessia de Hamburgo ao Rio”. Periódico não identificado. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/03

³⁷ Fontes mais tardias afirmam que Baldi já escrevia para jornais durante a I Guerra Mundial, escritos esses que não pude localizar. Ver a nota biográfica publicada pela revista Manchete, em janeiro de 1954, nº 93. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C3/113

passageiros, que ouviram a crônica satírica sobre os apuros passados. Relembrando a experiência, Baldi afirma: “Essa tromba d’água seria ainda motivo de um assunto muito engraçado e após minha chegada ao Rio encontrei em todos os grandes jornais minha fotografia com longa descrição”.³⁸

O texto dessa foto relata que, quando desembarcou no Rio de Janeiro, Mario foi chamado à cabine do comissário do navio, pois este desejava falar-lhe. De repente, eis que surgem três homens que “me kodakizaram ao mesmo tempo, dos três lados, com câmeras bem apontadas”.³⁹ O neologismo verbal, que transformou Kodak de substantivo em verbo, é bastante sugestivo. A palavra deriva do uso das câmeras Kodak, que caiu nas graças do povo desde o fim do século XIX, porém, mais do que simplesmente produzir um instantâneo, ele aponta para a introdução da fotografia como parte de uma abordagem jornalística. Talvez valha a lembrança do comentário de Roland Barthes,⁴⁰ que, através da fotografia do irmão de Napoleão, via os olhos que viram o imperador: para o jornal carioca, kodakizar os jornalistas seria como olhar para os olhos dos que viram a realidade política e social da Europa e, assim, obter informações junto a testemunhas com o olhar treinado da imprensa

A isso seguiram várias perguntas, como relata o imigrante:

“Como te chamas? Quando nasceste? Quando começou tua carreira jornalística? Aqui os endereços das nossas folhas: ‘O Imparcial’, ‘A Rua’, ‘A Pátria’” e imediatamente de volta ao comando, me estenderam três cartões de visitas e, de todos os lados, me diziam: “se precisares de alguma coisa, procures nossa redação, teremos prazer em servir-te” e um, dois, três, tão rápido quanto chegaram, foram os três repórteres com o Diabo. Então, comecei a entender. Quando a tromba d’água cruzou nosso caminho entre Pernambuco e Rio, escrevi um artigo para nosso jornal de bordo, que troçava com nosso gordo médico do navio; o comissário traduziu o mesmo em bom português e, então, subi em nossa cabine de rádio, onde escrevi o comunicado num formulário de telegrama. Este eu transmiti para o refeitório dos oficiais como “uma mensagem de rádio interceptada”. Os oficiais radiotelegrafaram este artigo para o Rio de Janeiro. Na mesma noite, estava ele em todos os jornais do Rio de Janeiro para ser lido, junto com uma narrativa da viagem e do batismo do Equador, o qual também organizei. Ao fundo, estampada minha fotografia com a legenda: Mario Baldi, jornalista alemão e ao lado uma divertida caricatura do Dr. Mendes. Que piada de mal gosto!⁴¹

³⁸ „Diese Wasserhose sollte der Anlaß zu einer höchst gelungenen Sache werden und bei meiner Ankunft in Rio fand ich in allen großen Zeitungen mein Bild mit langer Beschreibung“. BALDI, Mario. „Nach Brasilien. Reisebilder von Mario Baldi“. Salzburger Volksblatt [?]. s/d. MB-P-PC-C1/01, Coleção Mario Baldi, SMCT.

³⁹ „... sie mich gleichzeitig von drei Seiten mit wohlgezielten Photoapparaten abkodaktierten“. BALDI, Mario. „Nach Brasilien. Reisebilder von Mario Baldi“. Salzburger Volksblatt [?]. s/d. MB-P-PC-C1/01, Coleção Mario Baldi, SMCT.

⁴⁰ BARTHES, Roland. *Câmara clara. Nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.11

⁴¹ „Wie heißen Sie? Wann geboren? Wann Ihre journalistische Laufbahn angetreten? Hier die Adressen unserer Blätter: ‚O Imparcial‘, ‚A Rua‘, ‚A Patria‘“ und gleichzeitig, wieder wir auf Kommando, strecken sich mir drei Visitenkarten entgegen und von drei Seiten redet man auf mich ein: „wenn Sie etwas brauchen, - bitte sich an unsere Redaktion zu wenden -, stehe jederzeit gern zu Diensten-, und eins, zwei, drei, so schnell wie gekommen, sind die drei Reporter beim Teufel. Mir aber beginnt es zu dämmern. Als zwischen Peranmbuco und Rio die Wasserhose unsern Weg kreuzte, hatte ich einen Artikel für unsere Bordzeitung verfaßt, der unsern dicken

Está aí a explicação da procura pelos “jornalistas” do Poconé por parte dos repórteres cariocas. Já sabiam da crônica humorística dos imigrantes e viram neles uma oportunidade para obter informações frescas sobre o Velho Mundo. Um jornal chega a descrever o “conselho editorial” do *Poconé*: “Tres jornalistas anonymos. Entre os alemães, tres são jornalistas que redigiram ‘O Poconé’, o jornal ‘falado’. São eles: Baldi, redactor político; Weise, critico, e Herz, humorista do periódico alemão”⁴². Com a função de brincar e alegrar a longa viagem, a perspicácia e a jocosidade do artigo de Baldi⁴³ no Poconé revelam também as condições sanitárias de viagem do navio.

Telegrama urgente de Deus Padre Todo Poderoso, aos officiaes do “Poconé” – Fugido da morte – Perto da costa da América do Sul, um dos grandes factores da natureza, queria destruir o “Poconé”, com seus passageiros, como sejam ratos, pulgas, percevejos e piolhos. (...) Os passageiros amarelos de medo, com cabelos em pé, suavam frio, por ver a morte junto de si. (...) Essa tromba só poderia estragar, os botes e demais dependencias de bordo, talvez até o próprio “Poconé” levasse o diabo, mas contra o nosso medico, ella não tinha força pois preferia, fugir como fugiu, a encontrar-se em luta com tal gorducho! Todos os passageiros e os infelizes insectos respiram de alegria por ver que o “Poconé” tem elementos para todos os males.⁴⁴

Para todos os males, menos para os insetos e as demais imundícies do navio. Como a sátira desse um quadro desfavorável à propaganda para a imigração europeia, o Correio da Manhã não publica o “telegrama divino” e afirma que “as autoridades da Saude do Porto encontraram o *Poconé* em excellentes condições sanitárias, assim como constataram a boa saúde dos immigrants”⁴⁵.

Schiffsarzt verulkte; der Commissario übersetzte mir denselben in gut portugiesisch und ich kletterte damit in die Kabine unserer Radiostation, wo ich den Bericht auf einer der vorgedruckten Radiotelegrammformulare schrieb. Diese sandte ich als "ebenaufgefangenen Funkenspruch" in die Offiziersmesse. Diesen Artikel hatten die Schiffsoffiziere funkentelegraphisch nach Rio gegeben. Am Abend dieses Tages war er in allen Zeitungen Rio de Janeiro's zu lesen, nebst einen Bericht über die Reise und Äquatortaufe, die ich auch geliefert hatte. Vorne prangte groß mein Bild mit der Unterschrift: Mario Baldi, jornalista alemao und daneben eine treffend gezeichnete Karikatur des Dr. Mendes. Also das hat man von bösen Witzen! BALDI, Mario. „Nach Brasilien. Reisebilder von Mario Baldi“. Salzburger Volksblatt [?]. s/d. MB-P-PC-C1/01, Coleção Mario Baldi, SMCT.

⁴² “Immigrantes alemães para o Brazil – O Poconé chegou hontem, de Hamburgo – Interessantes notas colhidas a bordo”. *O Imparcial*, 25 de Março de 1921. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=107670_02&PagFis=5737 Acesso: 30/06/2012

⁴³ Em entrevista ao Correio da Manhã, edição citada anteriormente, Erhard Herz afirma ter sido ele o autor do artigo. O que provavelmente fora feito em conjunto acabou sendo depois reivindicado por cada “jornalista”.

⁴⁴ “AS NOVIDADES DO ‘POCONÉ’ – O que foi a travessia de Hamburgo ao Rio”. Periódico não identificado. MB-P-PC-C1/03, Coleção Mario Baldi, SMCT.

⁴⁵ “O ‘POCONÉ’ CHEGOU HONTEM, ÀS PRIMEIRAS HORAS DA MANHÃ – E trouxe grande numero de allemães, que vêm fixar residência no Brasil”. *Correio da Manhã*. 25 de Março de 1921. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_03&PagFis=5622 Acesso: 30/06/2012

1.2 – A família Baldi e a *Ausbildung* germânica

Além do jornal de bordo, os relatos publicados por Mario Baldi no periódico de sua pátria na primeira metade dos anos 1920 compõem, até gora, o conjunto de textos jornalísticos mais antigos do autor. Foram produzidos em solo brasileiro depois de algumas tentativas de trabalho e adaptação, descritas assim pelo salzburguês:

Após a queda da monarquia, fiz um curso comercial em 1918-19 em Innsbruck e trabalhei durante 2 meses em um banco (terrível!). Estudei inglês durante 2 anos e queria emigrar para o antigo Sudoeste Africano Alemão com um outrora fazendeiro. Mas não se realizou... quer dizer, em vez disso, BRASIL. Em 1921, emigramos eu, meu irmão, senhor Carry Venulet (o fazendeiro) e o Major Lusum. Nós alugamos uma fazenda grande “Macacu” e o fazendeiro nos enganou pra valer. Assim Lusum voltou a Salzburg. Até 1925, fui lavrador, dirigi tratores, guarda-noturno, fotógrafo itinerante, jardineiro, pedreiro, construí uma rede telegráfica para o governo, fiz uma expedição aos índios que tornou a ser um desastre incomparável e cheguei, finalmente, ao Rio de Janeiro com meu amigo que contraiu malária e com uma fortuna inacreditável de 20 mil Réis, trabalhei como jardineiro e caseiro num convento de freiras, começando lá a anotar minhas aventuras para os jornais da minha pátria, as quais, mais tarde, illustrei com fotografias.⁴⁶

O objetivo dos imigrantes era encontrar trabalho. Nos primeiros tempos de Brasil, lutava-se por sobrevivência através de diversas atividades impulsionadas pela ideia de fronteira aberta, onde se poderiam construir novas bases materiais para a vida. No caso de Baldi, depois de certa estabilidade, as experiências vividas tornam-se fonte de renda através da memória, pois viram temas de relatos para jornais, nos quais se transformam em aventuras, sucessos que merecem ser narrados. São essas primeiras publicações que desejo explorar neste primeiro capítulo, na medida em que elas oferecem a oportunidade de delinear a construção do olhar de Baldi, materializado em jornais e mediado por sua memória. Para isso, será útil voltar ao período pré-imigração e olhar de perto os principais fatores da sua formação intelectual.

As matrizes da formação de Mario Baldi remontam à trajetória de seus ascendentes. Admiradora das artes e das ciências, a família Baldi tinha um perfil adequado à elite intelectual de então. Desde o século XVIII dedicaram-se os Baldi ao comércio e suas

⁴⁶ „Nach dem Zusammenbruche der Monarchie machte ich 1918-19 einen Handelskurs in Innsbruck und war 2 Monate in einer Bank (schrecklich!!!!) lernte 2 Jahre english (sic) und wollte mit einem ehemaligen Farmer nach dem alten Deutschsüdwestafrika auswandern. Daraus wurde nichts--- das heisst, es wurde statt dessen BRASILIEN. 1921 wanderte ich, mein Bruder, Herr Carry Venulet (der Farmer) und Major Lusum zusammen nach Brasilien aus. Wir pachteten eine gr. Farm: Macacu und der Farmer legte uns 3 tüchtig hinein. Lusum ging nach Salzburg zurück. Ich war bis 1925 Farmhand, Tractorfahrer (sic), Nachtwächter, Wanderfotograf, Gärtner, Bauarbeiter, baute eine Telegrafienlinie f.d. Regierung, machte eine Expedition zu Indianern, die ein Desastre andersgleichen war und landete mit meinem schwer malariakranken Freunde und einer gemeinsamen Barschaft von sage und schreibe 20 milreis in Rio d.J., ging in ein Nonnenkloster als Gärtner und Hausbesorger und begann dort meine Abenteuer für Zeitungen in meiner Heimat auszuwerten, die ich später mit Fotos zu illustrieren begann“. „Mario Baldi“. *Stammbaum*.

atividades estiveram próximas do campo artístico. Carlo Nobile di Baldi, o ancestral mais antigo registrado na árvore genealógica elaborada por Mario Baldi, foi um homem muito rico, senador em Veneza e fabricante de objetos artísticos de gesso. Gregorio (Gregor) Baldi, irmão do bisavô de Mario Baldi e chamado de “Il Fondatore”, fundou o primeiro e maior estúdio fotográfico da Áustria oitocentista, numa profícua sociedade com Friedrich Würthle. (Figuras 5 e 6) Iniciou seus negócios como fabricante e comerciante de artefatos de vidro em Innsbrück, onde também comercializava artigos de viagem.

Nessa família de comerciantes, artistas, religiosos e fotógrafos, Alois Baldi é uma peça chave para que entendamos as bases da formação intelectual de Mario. Quando fala do seu tempo de estudos na juventude, ele afirma: “Minhas [disciplinas] fortes eram e permaneceram: geografia, história, etnologia (herdado do meu pai) e composição livre (herdado da mãe), também partes de química e física”.⁴⁷

A *Völkerkunde* (etnologia) foi somente estabelecida como uma disciplina acadêmica depois da década de 1930, vindo então a fazer parte dos currículos escolares. Ao que exatamente está se referindo Mario Baldi quando relata a “herança etnológica” deixada por seu pai?

Papai sempre se interessou MUITO (sic) por história e geografia. O seu amplo conhecimento me foi por ele ensinado durante meu tempo escolar e despertou em mim o gosto por essas áreas. Além disso, me ajudou muito, em seus poucos momentos livres, com a sistematização da minha coleção de besouros e borboletas, bem como da coleção de minerais que ganhei do tio Fritz. Assim me incentivou nas áreas que até tarde mais me interessaram e marcaram minha trajetória.⁴⁸

⁴⁷ „Meine Stärken waren und blieben stets: Geografie, Geschichte, Völkerkunde (erbe von papa her), freier Aufsatz (von Mama her), Teilgebiete von Chemie und Physik“. „Mario Baldi“. *Stammbaum*.

⁴⁸ „Papa hat sich immer für Geschichte und Geografie SEHR (sic) interessiert. Sein Umfangreiches Wissen darin brachte er mir in meiner Schulzeit bei und weckte auch meine große Vorliebe für diese Gebiete. Ausserdem half er mir in seiner wenigen freien Zeit sehrviel bei fachgemässe Anlage meiner Käfer- und Schmetterlingssammlung, sowie der von Onkel Fritz mir geschenkten Mineraliensammlung. So förderte er die Gebiete bei mir, die mich stets auch später am meisten interessierten und meinen Lebensweg bestimmten“. „Alois Baldi“. *Stammbaum*.



Figura 5: Estúdio Baldi & Würthle. S/d. Acervo da família Weinkamer (Salzburg).

Alois Baldi (Figura 7) frequentou a *Übungsschule* e a *Bürgerschule*, um tipo especial de escola pública que, na Áustria, dedicava-se especialmente ao ensino das famílias comerciantes e rurais. O objetivo da *Bürgerschule* era prover educação e ensino para aqueles que não desejavam seguir uma carreira acadêmica ou universitária, mas sim enveredar pelo ofício do comércio. Por vontade de Anton Baldi, pai de Alois, foi exatamente esse o caminho tomado. Para tanto, em 1877 Alois foi estudar em *Lautrach bei Memmingen*, na região da Baviera alemã, onde estudou francês, inglês e italiano. Depois de cursos e trabalhos em firmas comerciais e uma temporada em Marselha para aperfeiçoar o francês, retornou a Áustria e trabalhou na loja de artigos de luxo de Julius Pachhofer, em Viena. Lá conheceu os meandros do empreendimento ao qual, mais tarde, viria a se dedicar: uma loja de recordações, artigos de luxo e arte.⁴⁹

⁴⁹ Mario Baldi descreve o negócio do pai como uma *Reiseandenkengeschäft* (loja de recordações) e uma *Luxusartikel und Kunstgegenständegeschäft* (loja de artigos de luxo e objetos de arte). “Alois Baldi”. *Stammbaum*.



Abb. 4 Das 1866 erbaute Baldische Haus vor dem ehemaligen Lederertor, später Schwarzstraße 3, mit dem großen Atelier der Firma Baldi & Würthle (Rückseite eines Kabinettkartons aus dem Jahr 1875)

Figura 6.: Verso de um *carte cabinet* de 1875. Reprodução publicada em “Die alten Salzburger Photographen”. In: *Salzburger Landeskunde*. Salzburg, 1965-66. Construída em 1866, a Casa Baldi (Baldische Haus) abrigava o atelier da sociedade Baldi & Würthle



Figura 7: Fotografia desconhecido. Alois Baldi. In: *Stammbaum*. Coleção Mario Baldi, SMCT.

A loja de souvenirs da família, administrada por Alois Baldi em Salzburg, tornou-se uma loja de artigos de luxo e objetos de arte também conhecida por bazar. Alois Baldi se estabeleceu como um comerciante de muito sucesso em Salzburg e um importante indivíduo da sociedade de então, membro da câmara do comércio e turismo da cidade e participante da fundação e festivais internacionais da *Mozarteum*.⁵⁰ O perfil intelectual de Alois Baldi era típico dos indivíduos letrados que prezavam por uma educação humanista. Sua trajetória comercial foi consequência do encaminhamento de seu pai, o que não o impediu de se dedicar às atividades intelectuais que lhe davam prazer.

Portanto, pode-se afirmar que os Baldi, em especial Alois e Mario, se situavam entre a *Großbürgertum* (alta burguesia comercial e endinheirada) e a *Bildungsbürgertum*, a classe que prezava pelo cultivo da educação em sentido amplo (autocontrole, disciplina e leitura).⁵¹ Ainda que os membros da *Bildungsbürgertum* fossem um grupo de elite razoavelmente independente em termos de atividades intelectuais, muitos filhos da *Größbürgertum* que não

⁵⁰ A *Mozarteum* (escola de música) foi fundada em Salzburg em 1841, portanto antes do nascimento de Alois. Mario Baldi pode estar se referindo ao reconhecimento como conservatório por lei pública da *Öffentliche Musikschule Mozarteum*, em 1914, ou à nacionalização da escola em 1922.

⁵¹ FRANK, Erwin. *Viajar é preciso: Theodor Koch-Grünberg e a "Völkerkunde" alemã do século XIX*. In: *Revista de Antropologia*. v. 48, nº 2. São Paulo: USP, 2005. p.563.

herdavam os negócios dos pais enveredavam-se pelos caminhos da *Bildungsbürgertum*, utilizando a formação nos *Gymnasien* com modo de (sobre)viver.

Retornamos aqui ao que Mario Baldi afirma sobre sua educação na juventude. Durante os anos de estudo em Salzburg e em Lavanttal in Kärnten, Alois e Mario estiveram muito próximos. O St. Paul, seminário religioso onde cursou o fim do *Gymnasium*, era uma “instituição redentora para aqueles rapazolas talentosos, porém imprudentes, que se aproximam da decadência”.⁵² A *Ausbildung* como cultivo do espírito teve um papel definitivo na formação do futuro fotógrafo. Podemos então começar a entender em que sentido Alois Baldi facilitou os estudos de seu filho no campo do saber que Mario Baldi chamou mais tarde de *Völkerkunde*.

A etnologia como ciência não fazia parte do currículo dos *Gymnasien*, mas era em parte discutida nas disciplinas tradicionais da Geografia Humana (fortemente influenciada por Karl Ritter e Friedrich Ratzel) e da História.⁵³ A contribuição principal do *Gymnasium* na formação intelectual dos *Bildungsbürger* era a constante referência à tradição clássica e romântica alemã (de Leibniz a Schopenhauer, inclusive Kant, Herder, Hegel e os von Humboldt) feitas por uma gama de disciplinas como língua alemã e literatura germânica, história, filosofia, geografia e artes. Maior importância, neste contexto, teve a tradição alemã de linguística comparativa, com os seus trabalhos sobre famílias linguísticas e as *Ur-Sprachen* (Línguas Antigas).

Como exemplo da importância da metodologia da linguística comparativa (indogermanismo) para o conhecimento em geral entre os intelectuais alemães do século XIX, basta lembrarmos o uso que dela fez von Martius para “lançamento das bases para a investigação sistemática das línguas e culturas aborígenes brasileiras”.⁵⁴ A ideia de que a linguagem é uma forma de identificar peculiaridades sociais esteve no centro dos ensinamentos da época, marcados pelo ideário herderiano e romântico do *Volksgeist* (espírito do povo) e pelos debates sobre cultura como força psicossocial, *Naturvölker X Kulturvölker* (povos primitivos X civilizações), que vieram a consolidar posteriormente a noção de *Kulturkreise* (círculo ou centro cultural) e sua difusão, formando assim o estoque básico do culturalismo alemão.

⁵² „[Eine] Rettungsanstalt für solche begabte, aber leichtsinnige Bürscherln die sich dem Durchfallen nähern”. „Mario Baldi”. *Stammbaum*.

⁵³ De acordo com os planos de estudos dos anos de 1900 e 1901, as disciplinas escolares do *Gymnasium* eram História, Geografia, Matemática, Física, Teologia, Latim, Alemão, Esloveno, Italiano, Desenho Livre, Estenografia, Caligrafia, Canto e Educação Física.

⁵⁴ SCHADEN, Egon. “Pioneiros alemães da exploração etnológica do Alto Xingu”. In: COELHO, Vera Penteadó (org.) *Karl Von den Steinen: um século de antropologia no Xingu*. São Paulo: EDUSP, 1993, p.112.

A etnologia da virada do século XIX para o XX era a ciência que deveria explicar a formação da alta cultura/civilização, olhando para o início da humanidade. Vem daí o grande sucesso das descobertas feitas por Karl Von den Steinen em 1884, da existência de povos que ainda viviam na idade da pedra no Alto Xingu brasileiro, representantes vivos da infância da humanidade.⁵⁵ Esses empreendimentos científicos acabaram por fazer surgir uma nova imagem científica do índio brasileiro.⁵⁶

Esse universo de conhecimento transbordava os muros das universidades e da educação formal, sendo veiculado por revistas e jornais, tratados e palestras científicas, que estavam disponíveis para aqueles que baseavam na *Ausbildung* sua existência, campo no qual a representação da alteridade cultural era comum e bem aceita. Além das escolas e universidades, alguns dos veículos de divulgação desses temas eram periódicos como o *Globus* e o *Petermann's Mitteilungen*, este último o principal de uma série dedicada à veiculação semicientífica de relatos de viagem.⁵⁷ O teor dessas publicações era o mesmo das revistas de viagem que, já sabemos, Mario Baldi lia.

Pode-se, portanto, identificar a formação de uma *imaginação geográfica* sobre o mundo que envolvia a percepção de si e a percepção do outro, o estudo das especificidades individuais, da pátria e dos povos que compunham o império em contraponto às marcas de alteridade que compunham as culturas da humanidade.⁵⁸

1.3 – A viagem como rito e escrita de si

Desde tempos imemoriais, as viagens são verdadeiros ritos de passagem para os indivíduos que as empreendem. O deslocamento espacial desencadeia percepções de alteridade e transformam o viajante, a ponto de uma vida poder ser dividida entre antes e depois de uma viagem. A mitologia de vários povos assume esse fato através de narrativas memoráveis, como a de Ulisses para os gregos, Abrão para os hebreus, Maomé para os islamitas. Durante a Idade Média, a apreensão cultural das viagens vinha acompanhada de grandes perigos e de um medo socialmente difundido dos mares e dos monstros que neles habitavam.

⁵⁵ SCHADEN, Egon. “Pioneiros alemães da exploração etnológica do Alto Xingu”, p.115.

⁵⁶ SCHADEN, Egon. “Pioneiros alemães da exploração etnológica do Alto Xingu”, p.112.

⁵⁷ FRANK, Erwin. *Viajar é preciso*. p.164.

⁵⁸ Cf. SCHWARTZ, Joan M. and RYAN, James R. *Picturing place: photography and the geographical imagination*. London/New York: I.B.Tauris. 2006

Ao longo da Era Moderna, com as descobertas europeias do Novo e Novíssimo Mundo, os relatos de viagens tornaram-se gêneros literários bem aceitos entre as sociedades. Os autores, muitos deles incentivados por patronos a quem as publicações eram depois dedicadas, não tinham obrigatoriamente compromissos com retratos fidedignos dos acontecimentos e das sociedades encontradas. Tudo dependia do público alvo e dos interesses literários e/ou “científicos” dos autores. Não era incomum a presença de ilustrações que veiculavam mensagens próprias sobre os temas. Essas representações ou mediações culturais eram compostas em grande medida pelas demandas tanto dos viajantes como dos leitores.

A partir das expedições científicas, começou a se delinear um tipo de descrição compromissada com protocolos de observação oriundos do iluminismo e da classificação das sociedades e seus indivíduos. As viagens comumente produziam resultados os mais variados: objetos, plantas e animais exóticos, relatos escritos, imagens, verdadeiros inventários. Para isso eram compostas por médicos, botânicos, pintores, enfim, homens da ciência, pessoas que detinham as técnicas do registro daquilo que o olhar observador deveria captar. Vale lembrar que a classificação e a sistematização de dados eram um componente essencial para o governo à distância. Portanto, no contexto das colônias e do Antigo Regime, a escrita de relatos e remessas de material iconográfico e natural eram formas de servir ao rei e inseriam os naturalistas e viajantes nas tramas de poder e da ascensão social.⁵⁹

A circulação das descobertas feitas nas mais remotas partes do mundo, como já observado, não se dava somente no âmbito do Estado ou acadêmico, mas era também mediado pela imprensa e material de acesso popular. Durante os anos que antecederam sua emigração, de Mario Baldi teve contato com essa produção e acabou investindo na escrita de suas próprias andanças como meio de produzir conhecimento e, sobretudo, um tipo de memória individual que o destacasse como um mediador entre mundos diferentes.

Quando partiu em direção ao Brasil, Mario Baldi tinha 25 anos e havia terminado seus estudos há pouco mais de seis anos, não tendo cursado, porém, a universidade. Durante a guerra, percorreu parte da Europa travando contato com novas realidades que registrou em seu diário por meio de imagens e palavras. Ele desde cedo demonstra uma sensibilidade para a relação entre memória, escrita e afetividade, indicada pela dedicatória de seu diário de guerra: “dedicado a meus pais com amor pelas bodas de prata, 23/04/1920”.⁶⁰ A dedicatória, à luz do caráter de rito de passagem que revestiu a participação de Baldi na guerra, faz da

⁵⁹ RAMINELLI, Ronald. *Viagens ultramarinas. Monarcas, vassalos e governo a distância*. Rio de Janeiro: Alameda, 2008.

⁶⁰ „Gewidmet meinen Eltern im liebe zur silbernen hochzeit 23.4.1920“. BALDI, Mario. *Mein Kriegs-Tagebuch. 1016-1018*. Coleção Mario Baldi, SMCT.

rememoração um fator decisivo para o surgimento de um homem maduro, do filho que cresceu e se dá a si mesmo como um presente pelo laço matrimonial de seus pais, sem o qual ele mesmo não teria vindo à existência.

Assim, o homem que desembarcou no Brasil tinha familiaridade com a representação do mundo e a produção de memória a partir das experiências concretas. Na verdade, no caso de Baldi, isso parecia crucial para sua sobrevivência psicossocial depois de deixar sua pátria. Os primeiros escritos jornalísticos dele no Brasil, registrados em alemão gótico, eram tão importantes em termos de adaptação quanto o aprendizado de uma nova língua, um posto de trabalho e a busca por novas bases materiais para a vida.

Podemos utilizar nesse caso as constatações de Emílio Willems:

Sociedades há em que em um determinado estágio de desenvolvimento já não prescindem da imprensa periódica como *instrumento de comunicação*. (...) Se um grupo de imigrantes que já atingiu o referido estágio for privado, por circunstâncias quaisquer, da sua imprensa, ele perderá uma parte de seu patrimônio cultural.⁶¹
(grifo do autor)

Quando aplicada ao nosso caso, essa interpretação indica que a forma de Mario Baldi mediar das experiências de vida, abordadas aqui como ritos de passagem, era a escrita. Contudo, não se tratavam de jornais de grupo de imigrantes, mas de um jornal austríaco que abria espaço para os relatos de um filho da pátria, alguém que partiu, mas que quer permanecer próximo por meio de suas memórias e testemunhos. Num contexto de êxodo de cidadãos, isso era um desafio a coesão social dos grupos envolvidos.

Selecionei trechos da narrativa que compõem a estrutura de uma interpretação da viagem como um rito de passagem, que redefine trajetórias. O eixo principal da narrativa é a ideia de rompimento e reconstrução: há a experiência de abandono de sonhos e rompimento de laços como condição essencial para a busca de novas possibilidades e a construção de novas sociabilidades:

Repentinamente, soou untuosa voz de um grupo de emigrantes, que se ajuntaram aos membros do Exército da Salvação e lentamente vinham se despedir. Lá se via um filho a abraçar seus pais, que lhe davam ainda um bom conselho, famílias se despediam dos parentes e amigos, havia choro e abraços; mas também muita alegria e faces cheias de esperança.⁶²

⁶¹ WILLEMS, Emílio. *A aculturação dos alemães no Brasil*. São Paulo: Editora Nacional, 1980. pp.395-396.

⁶² „Plötzlich ertönte salbungsvoller Gesang aus einer Runde Auswanderer, die sich um Mitglieder der Heilsarmee geschart hatten und es kam langsam zum Abschiednehmen. Dort sah man einen Sohn seine Eltern umarmen, die ihm noch gute Ratschläge gaben, Familien nahmen von ihren Verwandten und Bekannten Abschied, es gab Tränen und Umarmungen; aber auch viele frohe und hoffnungsvolle Gesichter“. BALDI,

A metáfora da “voz untuosa” e as cenas de abraço e despedida sugerem a ideia de duas partes que, a despeito de seus vínculos, veem-se obrigadas a se desprender. O retrato que Baldi constrói da emigração demonstra sua percepção da excepcionalidade do processo, bem como deixa transparecer o quanto, para ele, era aquilo uma experiência nova e fantástica. O movimento dos emigrantes é descrito como um deslocamento vagaroso de uma massa: “homem por homem, todos deveríamos passar por uma pequena sala, onde um funcionário carimbava cada bilhete; rápido, automático, como uma máquina, sem sequer olhar para os passageiros”.⁶³ Após a experiência com o homem-máquina, “... finalmente, finalmente a suada massa de homens derramava-se do cais”.⁶⁴

Há uma ênfase na condição de entrega a que homens e mulheres se viam obrigados a se submeter, representada pela ideia de derramar-se. Baldi salta aqui para a figura do corpo sacrificial, transformando a multidão em um rebanho de ovelhas que se espremia em direção ao sacrifício: “Quanto alcançamos o Poconé, começou a chover finamente. Todos os emigrantes empurravam-se como uma horda de ovelhas por uma estreita passagem e ocorriam novamente brigas e discussões”.⁶⁵ Depois de levar as bagagens aos chutes pela escada estreita que terminava no pavimento inferior, as ovelhas continuam como para um matadouro: “dever-se-ia lançar abaixo seu próprio santo cadáver: ‘lá embaixo é terrível’. Ao menos era o que parecia no primeiro momento”.⁶⁶ A representação metafórica e poética era, ao mesmo tempo, documental, pois mediava uma experiência extremamente viva e próxima da realidade social europeia. Quantos deveriam ser os leitores que tiveram parentes e amigos nas mesmas situações? Talvez eles mesmos tenham vivenciado aqueles momentos como emigrantes.

Como bom conhecedor da literatura de viagens Mario Baldi brinca com figuras míticas para contar seu próprio rito de passagem, como quando compara o navio, ancorado no porto da Antuérpia, a um mostro do mar: “Incessantemente rugem as correntes e enfiam a carga na barriga insaciável do navio”.⁶⁷ Não faltam à narrativa as figuras dos contadores de histórias – gente velha e vivida que, à meia-luz, instrui os ouvintes com suas experiências –,

Mario. „Nach Brasilien. Reisebilder Von Mario Baldi“. Salzburger Volksblatt [?]. s/d. MB-P-PC-C1/01 Coleção Mario Baldi, SMCT. As próximas citações são do mesmo documento, salvo quando indicado o contrário.

⁶³ „Mann für Mann mußte jeder ein kleines Zimmer passieren, wo ein Beamter auf jedes Billet einen Stempel drückte; schnell, automatisch, wie eine Maschine, ohne überhaupt die Passagiere anzusehen“.

⁶⁴ „... endlich, endlich ergoß sich die schwitzende Menschenmasse gegen die Landungsbrücke“.

⁶⁵ „Als wir die Poconé erreichten, began es ganz fein zum regnen. Alle Emigranten drängten sich wie eine Hammelherde zum schmalen Fallreap hin und es gab wieder Zank und Streit“.

⁶⁶ „Über eine schmale, steile Treppe werden erst Koffer mit Fußtritt hinab befördert und dann zwingt man seinen heiligen Leichnam hinterher: ‚Da unten aber ist's fürchterlich‘. Wenigstens scheint es so für den ersten Moment“.

⁶⁷ „Unablässig rasseln die Kranketten und versenken Lasten in den schier unersättlichen Schiffsbauch“.

luzes das cidades portuárias e o fervilhar das pessoas no cais. Tudo o que coloria o quadro de novas sociabilidades, novos encontros, era registrado pelo viajante. Interpreto esse trabalho narrativo de Baldi como uma forma de sobreviver em terra estrangeira, não só materialmente, mas sobretudo simbolicamente, um lembrar aos outros e a si mesmo que as experiências compõem um conjunto de escolhas que valem a pena. Isso se dá num processo dialético de produção de sentido no qual autor e leitor podem se projetar um no outro: um através de experiências empíricas vividas e, depois, codificadas pela escrita que deve ser lida por um concidadão; o outro através de uma leitura de um texto que narra histórias de vida que poderiam ser as suas próprias vivências. Não por acaso, numa nota introdutória a um dos relatos sobre a região serrana do Estado do Rio de Janeiro, o editor da *Salzburger Volksblatt* destaca a condição de emigrado e o sucesso de Baldi no Brasil, traduzidos pela facilidade que ele tinha de acomodar-se às novas realidades:⁶⁸

Um Salzburguês no Brasil: O tenente Mario Baldi, oriundo de uma família conhecida de Salzburg, é um dos poucos emigrados austríacos que conseguiram estabelecer-se e, com sucesso, começar uma vida nova em terra remota. Cheio de amor à vida e vitalidade, ele sabe bem acomodar-se às condições locais. Os seus animados relatos de viagens são bem conhecidos, especialmente para os leitores do *Salzburger Volksblatt*. Tendo sido voluntário do exército desde o início da Guerra Mundial, Baldi foi para o Brasil em 1920. Até agora trabalhou num rancho (São Sebastiano de Teresópolis) e se prepara para uma expedição ousada por todo o Brasil, seguindo o Rio Paraná até Buenos Aires. Entre os motivos da viagem estão os estudos científicos e a investigação pormenorizada dos povos indígenas da região.⁶⁹

⁶⁸ Esses relatos já conhecidos pelos leitores do jornal chegaram à Europa durante um período de florescimento intelectual austríaco, quando, durante a Primeira República da Áustria (1918-1938), as sementes da identidade nacional austríaca eram plantadas. Com o objetivo de estudar o processo de construção dessa identidade, a historiadora Julie Thorpe privilegia como documentação os periódicos austríacos, especialmente o *Salzburger Volksblatt*. Thorpe afirma que, para que se entenda o desenvolvimento da Segunda República da Áustria, depois de 1945, devem-se estudar as fundações do processo durante o período de 1918 até 1938. A autora também discute os significados e as políticas de imigração desse período. Identifiquei a possibilidade dos artigos de Baldi fazerem parte de um contexto mais amplo de identidade local em Salzburg: por que terá sido relevante, para os editoriais do jornal, abrir espaço para os textos de um emigrante austríaco no Brasil? Qual terá sido o papel das narrativas nesse processo de construção de uma identidade nacional na Áustria? A temática, porém, é muito diversa das questões que pretendo responder aqui. Ver os dois trabalhos de Julie Thorpe: *Discovering Austria. A Salzburger newspaper's search for national identity in interwar Austria, 1933-1938*. Adelaide: University of Adelaide, 2000 e "Population politics in the fascist era: Austria's 1935 population index". In.: *Humanities Research. Diversity, Integration and Citizenship*. Canberra: Australian National University. Vol. XV nº1 2009.

⁶⁹ „Ein Salzburger in Brasilien. Oberleutnant Mario Baldi, einer bekannten Salzburger Familie entstammend, gehört zu den wenigen österreichischen Auswanderern, die im fremden Lande Fuß zu fassen vermochten und sich dort eine neue Existenz schufen. Voll Lebensfreude und Tatkraft, weiß er sich in die dortigen Verhältnisse trefflich hineinzufinden, seine temperamentvollen Reiseschilderungen sind besonders den Lesern des ‚Salzburger Volksblatts‘ wohlbekannt. Baldi trat zu Beginn des Weltkrieges als Freiwilliger ein, 1920 begab er sich nach Brasilien. Er war bisher auf einer Farm (San Sebastiano de Teresopolis) tätig und rüstet nun zu einer kühnen Wanderfahrt durch ganz Brasilien, um den Rio Parana entlang bis Buenos Aires zu gelangen. Die Reise bezweckt auch naturwissenschaftliche Studien und die nähere Erforschung der dortigen Indianerstämme“. *Salzburger Volksblatt*. ca. 1922. MB-P-PC-C1/18, Coleção Mario Baldi, SMCT.

Baldi cultivava o estilo dos relatos de viagem do século XIX através da ênfase no exotismo, diferença, inusitado e humorístico. Esses elementos aproximavam o leitor da narrativa, como afirma a nota do editor citada anteriormente. As narrativas são leves e não tem cunho político explícito, mas sim as próprias vivências do autor e seus julgamentos sobre aquilo que vê e sente. Talvez seja adequado incluir os textos no estilo das crônicas e dos folhetins que desde o século XIX floresciam por todo o mundo.

Assim, ecoando palavras que desde o século XVI descreveram o Rio de Janeiro, as primeiras impressões de Baldi são típicas daqueles que chegam pela primeira vez na cidade. “Sobre o Rio poder-se-iam escrever livros. A impressão, causada por esta grande cidade em meio a uma natureza exuberante, é arrebatadora”. Mas a cidade é, de fato, como um palimpsesto de tempos sobrepostos, mistura de experiências seculares nas quais

antigos, veneráveis castelos do tempo das conquistas portuguesas se intercambiam com modernas construções luxuosas e grandes armazéns, cafés sombrios e frescos e monumentais edifícios públicos. Tudo é limpo.

Logo a diversidade urbana chama a atenção de Baldi, os bondes e os carros de luxo, o mercado onde se podem comprar víveres e papagaios e “observar o vai e vem de brasileiros, europeus, japoneses, chineses, mulatos e negros”⁷⁰

Interessante notar o registro e a referência do autor à variedade étnica que gira em torno da prática capitalista de oferta e procura, venda e consumo no mercado. A praça de comércio é um símbolo secular do fervilhar da vida urbana, cara aos observadores das multidões modernas. Pode dizer que esse conjunto de referências acumuladas por Baldi, entendido como um caso exemplar e paradigmático da experiência imigrante no início do século XX, é uma variante sugestiva da ideia de Brasil como um país receptivo às culturas estrangeiras, afeito às misturas, lugar colonial, de um cotidiano em transformação moderna e que aponta para um progresso possível.

Deve-se ultrapassar a busca simplória por saber se Baldi realmente viu essas coisas ou se elas, independentemente de seu olhar, se desenrolaram no mercado carioca. Mais do que isso, era fundamental para ele convencer-se de que sua travessia prometia uma vida melhor. Como observador dos povos que se cruzavam no Rio, sabia-se ele mesmo um daqueles que compunham a inusitada diversidade cultural. O registro dessas observações e, sobretudo, sua

⁷⁰ „Über Rio de Janeiro könnte man Bücher schreiben. Der Eindruck, den diese Riesenstadt in Mitten einer üppig wuchernden Natur macht, ist überwältigend. Alte, ehrwürdige Kastelle aus der portugiesischen Erobererzeit wechseln mit modernen Luxusbauten und großen Warenhäusern, schattigen, kühle Cafés und monumentalen öffentlichen Gebäuden. Alles ist sauber. (...) Dort [in dem Markt] kann man am besten das Durcheinander von Brasilianern, Europäern, Japanern, Chinesen, Mulatten und Negern beobachten“.

veiculação para seus conterrâneos salzburguêses, fazia parte de uma reafirmação em mão-dupla da experiência válida da imigração e também dos vínculos com a pátria mãe.

1.4 – A narrativa e a *Deutschtum*

A partir da unificação alemã, em 1871, o conceito de *Deutschtum* (germanidade; identidade e pertencimento à cultura alemã) ganhou força. Na medida em que o século XIX e as primeiras décadas do século XX foram marcados pelos constantes movimentos migratórios, no qual o Brasil era o destino mais procurado pelos germânicos após os EUA, o sentimento de *Deutschtum* acompanhou os homens e mulheres que buscavam novas vidas em países estrangeiros. Flaviano Isolan afirma que

a partir desse momento cresceu em importância a ideologia da germanidade, isto é, a consciência de preservação da germanidade através da manutenção da língua, dos costumes e da “pureza do sangue”. Muitos imigrantes que chegaram ao Brasil nesse período trouxeram da sua pátria a ideia de “nação”. No Brasil, uma série de instituições e associações alemãs se interessavam pelos alemães que se encontravam em terra estrangeira e pela manutenção da sua identidade.⁷¹

Entre as instituições que promoviam a germanidade estavam as escolas, a imprensa, igrejas, clubes esportivos e culturais. Durante e depois da I Guerra Mundial, o sentimento da sociedade brasileira em relação ao povo alemão ficou crítico, a língua alemã foi proibida em público e jornais publicados em alemão foram suprimidos. O próprio silêncio dos imigrantes nas entrevistas registradas anteriormente sugere que os germânicos que chegaram no Brasil depois da guerra evitavam a exposição pública.

Entretanto, a germanidade permaneceu como um fator vital para a sobrevivência das colônias alemãs e encontrou na elite intelectual (jornalistas, professores, empresários) seus propagadores. Flaviano Isolan destaca que esses indivíduos defendiam o direito de cada grupo nacional preservar seus costumes e língua materna, sem, contudo, entrar em conflito direto com a sociedade brasileira.⁷² O exemplo de Mario Baldi aponta para uma alternativa de sobrevivência, individualizada, mas não menos marcada pela *Deutschtum*. O ato de narrar

⁷¹ „Ab dieser Zeit gewann die Ideologie des Deutschtums an Wichtigkeit, das bedeutet, die bewusste Erhaltung des Deutschtums durch die Aufrechterhaltung der Sprache, der Sitten und der „Reinheit des Blutes“. Viele Immigranten, die in Brasilien in dieser Zeit ankamen brachten aus ihrer Heimat die Idee der „Nation“ mit. Eine Reihe von deutschen Institutionen und Vereinen in Brasilien waren an den Auslandsdeutschen und der Aufrechterhaltung ihrer Identität im Ausland interessiert“. ISOLAN, Flaviano Bugatti. *Filmabsatzgebiet Brasilien: Die Rezeption des deutschen Films in Brasilien in den 1920er und 30er Jahren*. Tese de Doutorado. Berlin: Technischen Universität Berlin, 2011, p.53

⁷² ISOLAN, Flaviano Bugatti. *Filmabsatzgebiet Brasilien*, p.56

cria, assim, a ligação e coopera para a preservação da identidade e dá sentido à experiência vivida.

Numa outra perspectiva, Daniel H. Magilow abordou a possibilidade de construção da identidade alemã através da escrita. Assim como a república da Áustria, para onde iam as narrativas de Baldi, a república de Weimar foi marcada pela busca da identidade alemã, um processo que se desenrolava em compasso com a crise política e com a transformação econômica, modernização e urbanização da Europa. Magilow defende que a fotografia e sua veiculação no formato de ensaio fotográfico tiveram um papel fundamental para a redefinição da germanidade nos anos críticos de 1920 e 1930.

A abordagem de Magilow sugere que podemos identificar o paradigma fotográfico também em obras não visuais. Considerando o projeto *Deutsche Menschen*, de Walter Benjamin, Magilow afirma que a série de cartas de alemães notáveis são instantâneos fotográficos colhidos por Benjamin, para delinear uma identidade do pensamento alemão. “Private letters are candid snapshots – not formal portraits – of a time”.⁷³ O próprio Benjamin defendeu a ideia de que a escrita pode se estruturar sobre o paradigma fotográfico: “If we are to consider history as a text, then what is true for literary texts (...) is also true for history: the past has left images comparable to those that light leaves on a photosensitive plate”.⁷⁴

Para Benjamin, o manuscrito e a correspondência são meios de captar um espírito profundo de um povo: “handwriting reveals a unique imagem of its writer, much like the subjects of photographs leave na indelible impressions on a negative plate”.⁷⁵ As cartas permitiriam delinear uma identidade possível dos alemães. Portanto, como Benjamin identificou no ato da escrita a manifestação de uma germanidade genuína, o ato da escrita de si de Mario Baldi também tem uma função psicossocial de sobrevivência numa terra em que era necessária a reafirmação e mesmo a reinvenção de identidades. As crônicas de Baldi, como cartas enviadas à pátria, são atos de obediência ao mandamento recebido por ele e seus companheiros imigrantes, de um líder alemão, depois do embarque no navio; e é preciso notar que o austríaco não deixou de registrar o fato numa das suas narrativas: “Sie sollten die alte Heimat nicht vergessen und ihr Deutschtum auch im Auslande hochhalten”, isto é, “Não

⁷³ MAGILOW, Daniel H. *The photography of crisis. The photo essays o Weimar Germany*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2012, p.113

⁷⁴ BENJAMIN, Walter. “On the mimetic faculty”. In.: JENNINGS, Michael W. (Ed.) *Walter Benjamin: selected writings*. Vol.2 1927-1934. Cambridge: Harvard University Press, 1999, p.722 *apud* MAGILOW, Daniel H. *The photography of crisis*, p.114

⁷⁵ MAGILOW, Daniel H. *The photography of crisis*, p.114

deveis esquecer a velha pátria e, mesmo em país estrangeiro, deveis exaltar vossa germanidade”.⁷⁶ (grifo meu)

⁷⁶ „Sie sollten die alte Heimat nicht vergessen und ihr Deutschtum auch im Auslande hochhalten“.

Capítulo 2: Um projeto de documentação: viagem e fotografia nos anos 1920

Até agora vimos alguns aspectos do período anterior à chegada de Mario Baldi ao Brasil e como a viagem foi, ao mesmo tempo, matéria-prima para uma escrita de si e uma forma de relação com a cultura original e as novas realidades vivenciadas pelo futuro fotojornalista. Futuro, pois Baldi iria experimentar nas décadas seguintes as transformações no campo da fotografia, passando de fotógrafo amador a profissional.

Neste capítulo abordo a experiência fotográficas dos anos 1920, processos de documentação através da imagem que resultaram em séries de fotografias, algumas delas publicadas na imprensa ilustrada. Nesse contexto apresento um panorama do mundo das revistas ilustradas e das origens do fotojornalismo no mundo e, especificamente, no Brasil.

A ideia de pioneirismo é sempre complexa. Desejo demarcar a contribuição de Mario Baldi como *um dos pioneiros* e sugerir alternativas à temporalização estabelecida pela historiografia para o surgimento das primeiras experiências propriamente fotojornalísticas no Brasil. Nesse sentido, Baldi surge como um experimentador da fotografia documental e de viagens ainda nos anos 1920, num projeto pessoal e específico que o leva, então, à imprensa ilustrada.

2.1 – A imprensa ilustrada

O uso documental da imagem começou a alcançar o público gradativamente a partir da industrialização da imprensa, na segunda metade do século XIX. Mas essa história não começou com a fotografia, e sim com as ilustrações da imprensa da década de 1840. Segundo Helouise Costa,

os semanários que traziam ilustrações voltadas para a cobertura dos assuntos da atualidade constituíam, portanto, uma proposta inédita no início da década de 1840, tendo inaugurado um novo modo de produção e consumo da notícia com base na visualização dos acontecimentos. Até então havia predominado na imprensa os jornais de caráter político-partidário, francamente opinativos e que veiculavam apenas textos.⁷⁷

Um dado interessante dessa história é apontado pela autora. As ilustrações dos semanários de atualidades eram produzidas em xilogravura, contando com desenhistas,

⁷⁷ COSTA, Helouise. “A invenção da revista ilustrada”. In: _____ e BURGI, Sergio. (Orgs.) *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro. 1940-1960*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012, p.304

gravadores e impressores. As imagens tinham o objetivo de instruir e informar sobre os acontecimentos mais importantes da época, revestindo-os de caráter histórico. Apesar da fotografia já contar com um lugar destacado nas sociedades de então, a autora afirma que

não houve um progresso contínuo da gravura rumo à fotografia nas publicações, como se essa fosse uma meta a ser atingida, por ser supostamente melhor e mais realista. (...) ...podemos afirmar que a gravura respondeu perfeitamente ao regime de verdade da sociedade oitocentista em relação às imagens vinculadas às notícias entre as décadas de 1840 e 1900.⁷⁸

Além disso, os anos iniciais da relação entre fotografia e imprensa contavam com a impossibilidade de reprodução direta da fotografia para o jornal, como bem esclarece Joaquim Marçal Ferreira de Andrade, que também lembra que as ilustrações começavam ser feitas a partir de fotos. Ou seja, litógrafos ou xilógrafos eram os artistas das imagens, as copiando de fotografias previamente realizadas por fotógrafos.⁷⁹ Vista em retrospectiva, a impossibilidade da reprodução direta da fotografia na imprensa poderia ser definida como um obstáculo técnico, mas era, na época, um elo indispensável entre artistas, ilustradores e as mídias de informação.

Os processos de industrialização, que se aceleraram no final do século XIX e início do XX, incluíram a transformação da imprensa em negócio. Como arena da livre iniciativa e do capitalismo, a imprensa passou a ser o local não só da informação, mas também das relações comerciais. Publicidade, propaganda, investimento para a concorrência: os jornais entravam na lógica do capital. Os leitores, até então vistos como eleitores, já que os principais financiadores dos jornais eram os partidos políticos, passaram a ser vistos como consumidores.

A pressão dos anunciantes e a corrida pelo lucro obrigavam o jornal a aumentar as vendas, o qual por sua vez buscou diversificar seus assuntos para os mais variados públicos. Surgiam, assim, as agências de notícias, de fotografia e de publicidade. A imprensa se tornava uma arena de negociações na qual os participantes se profissionalizavam e especializavam.

Existem duas correntes historiográficas estabelecidas que periodizam a evolução da fotorreportagem e do fotojornalismo brasileiro. Uma delas identifica o seu nascimento no século XIX, da qual o proponente principal é Joaquim Marçal Ferreira de Andrade. A partir dos processos fotográficos primordiais, Andrade mapeia as origens da fotorreportagem no Brasil. Os critérios utilizados pelo autor para defender sua ideia privilegiam mais a imagem,

⁷⁸ COSTA, Helouise. “A invenção da revista ilustrada”. p.308

⁷⁹ ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da fotorreportagem no Brasil. A fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839-1900*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004, capítulos 4 e 5.

tanto sua técnica quanto seu conteúdo, e menos seu agenciamento, sua veiculação e seu alcance, fatores esses importantes para a definição de fotorreportagem como linguagem moderna. Andrade argumenta que, “quando realizada fora dos estúdios, a fotografia brasileira do século XIX é marcadamente documental”, aspecto no qual “se encontra o ‘germe’ daquilo que viria a constituir a fotografia jornalística brasileira”.⁸⁰

Ainda que o autor não esclareça completamente o que entende por documental e as razões pelas quais certas imagens, dentre as fotos documentais, conteriam o “germe” da fotografia jornalística, percebe-se que o conjunto delas corresponderia a uma tradição de fotodocumentarismo. Andrade considera como fundadoras da fotografia jornalística as imagens que retratam acontecimentos que se contrapõem ao cotidiano: chegadas ou visitas da Família Imperial, conflitos sociais e políticos (Revolta da Armada), festejos, inaugurações de monumentos. Com exceção do daguerreótipo de Luis Compte (1840) – no qual Andrade vê que “ares de um ‘instantâneo’”⁸¹ –, enquadram-se nessa classificação a produção de Augusto Stahl, (ca. 1855), Marc Ferrez (1894), a tomada urbana e estereoscópica de Revert Henrique Klumb (ca. 1860), Juan Gutierrez (1894), entre outros.

George Ermakoff considera Juan Gutierrez o responsável pelo primeiro trabalho de fotojornalismo realizado no Brasil, com suas imagens da Revolta da Armada.⁸² Como não foi comissionado pela imprensa e sim pelo Exército, Andrade discorda que se possa considerar suas fotografias como um trabalho fotojornalístico. Porém esse não parece ser o critério usado na identificação do “germe” da fotografia jornalística nos outros fotógrafos, já que estes também não haviam sido comissionados por jornais e, a despeito disso, são considerados por Andrade como precursores da fotografia jornalística brasileira. A julgar por comentários que faz adiante, os fotógrafos talvez já estivessem conectados com as tendências da imprensa, que vinha dando espaço às imagens e “começa a reproduzir fotografias que buscam retratar fatos, acontecimentos e não mais apenas o registro de localidades e pessoas. É aí que se inicia a verdadeira história do fotojornalismo”.⁸³

As fotografias feitas durante a Guerra do Paraguai (1864-1870) e sobre o problema da seca no Ceará coroam a tese de Joaquim Marçal de Andrade. As estratégias de Henrique Fleiuss, então editor da *Semana Ilustrada*, para documentar e publicar reportagens sobre o conflito que envolvia a Tríplice Aliança contra o Paraguai, empregaram pela primeira vez

⁸⁰ ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da fotorreportagem no Brasil*. p.12

⁸¹ ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da fotorreportagem no Brasil*. p.12

⁸² ERMAKOFF, George. *Juan Gutierrez. Imagens do Rio de Janeiro, 1892-1896*. Rio de Janeiro: Contra-Capa/Editora Capivara, 2001, p.31

⁸³ ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da fotorreportagem no Brasil*. p.120

fotógrafos com uma missão de retratar um acontecimento que seria veiculados na imprensa. Nessa linha interpretativa, a ideia de documentar um fato atual para leva-lo a público, utilizando a câmera no campo a partir de um projeto, é o que permite identificar a origem da reportagem fotográfica no século XIX.

No caso das fotografias sobre a seca no Ceará, entra em cena o traço de denúncia que marcou as imagens. Com o intuito de convencer o público dos sofrimentos do povo cearense e da negligência do governo imperial, as fotografias entraram na lógica do “ver para crer”.

As teses de Andrade levantam polêmicas, seja pelo fato de que as fotografias não eram vistas pelos leitores (pois as ilustrações da revista eram desenhos feitos a partir das fotos e apenas em parte apresentavam traços fotorrealistas, como comenta Andrade); ou porque as imagens não eram pensadas em termos de narrativas; ou mesmo porque o conjunto das fotografias não representava um investimento autoral dos fotógrafos. Em minha opinião, elas seriam testemunhos de uma aproximação nova entre jornal e imagem técnica que inaugura novas possibilidades de produção e recepção de conhecimento.

O problema é que, algumas vezes, percebe-se o uso de categorias e processos típicos do fotojornalismo do século XX, para caracterizar os usos da fotografia na imprensa do século XIX. Por exemplo, a sugestão da primeira dupla da fotorreportagem brasileira, que teria sido composta por José do Patrocínio e J.A. Corrêa, então responsáveis pelas matérias sobre a seca no Ceará. Em que pesem as afirmações do autor na conclusão de seu estudo, quando diz que o fotojornalismo só aparecerá profissionalizado no século XX, sua busca pelos primórdios da fotorreportagem no século XIX às vezes implica em medir as experiências daquele século com parâmetros que só surgiriam no século seguinte.

De toda a maneira, parece claro que a cobertura visual da Guerra do Paraguai e as imagens dos problemas cearenses foram importantes em termos de educação do olhar, já que

mediante a leitura daquele periódico, inúmeros brasileiros foram aprendendo a atentar para o fato de uma imagem reproduzida ser a materialização visual de uma narrativa originalmente verbal, esboçada, desenhada ou fotografada.⁸⁴

A segunda corrente interpretativa é representada por autoras como Ana Maria Mauad, Maria Betriz Coelho e Helouise Costa. Para elas, o uso e a aceitação de ilustrações nos jornais e revistas, no século XIX, redefiniram a forma como os indivíduos se relacionavam com o mundo. Entretanto, a reportagem fotográfica e o fotojornalismo seriam linguagens e abordagens do século XX, vinculadas ao crescimento dos centros urbanos, a industrialização

⁸⁴ ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da fotorreportagem no Brasil*. p.151

da imprensa e ao surgimento do fotógrafo enquanto uma figura pública. Nesse caso, a história da imprensa ilustrada na primeira metade do século se dividiria em dois períodos principais: de 1900 a 1928 e de 1928 até a virada da década de 1950 para a de 1960. Esta divisão tem por marco central a criação de *O Cruzeiro*, revista que viria ainda a revolucionar a fotorreportagem no Brasil.

Já nas primeiras décadas do século XX a fotografia achou melhor acolhida no contexto da industrialização e profissionalização da imprensa. A velocidade das coisas, das locomotivas aos telégrafos, atingiram também as demandas pelas informações. Os mundos distantes, que já eram aproximados ao longo do século XIX através da fotografia de viagens e cartões-postais, poderiam ser noticiados não só em detalhes, mas também de maneira atual. Mesmo assim, os problemas de impressão de fotografias através do meio-tom ainda demandavam que as fotografias fossem subutilizadas, retocadas.

Helouise Costa afirma que as gravuras permaneceram no gosto dos editores até que a rotogravura viesse a modificar o valor da fotografia na imprensa, decorrente da grande nitidez que as imagens passaram então a apresentar.⁸⁵ A fotografia seria capaz de fazer ver o que se passa no mundo, e a imprensa selecionava o que merecia ser visto. Esse foi o berço das revistas ilustradas, que adicionavam o atrativo da imagem, o apelo pelo imediato que a fotografia poderia oferecer.

No Brasil do início do século XX, a pioneira chamava-se *Revista da Semana*, uma publicação que fazia uso da fotografia como forma de informar e entreter, envolvendo a imagem técnica em textos e arabescos artísticos, que poderiam ter relação com o conteúdo das reportagens. Seguiram-na nos anos seguintes a *Fon-Fon*, *Careta*, *Kosmos*, *Ilustração Brasileira*, entre outras. Nelas, a fotografia já era bem valorizada, juntamente com o texto, cujo conteúdo era confirmado pela presença de imagens ilustrativas. O teor do material publicado, como observou Mauad, bailava entre o crítico e o cômico, apresentando, também, caráter educativo. Principalmente após 1920, as revistas ilustradas serviam como verdadeiros manuais da vida moderna, civilizada e burguesa.⁸⁶

Não pude constatar se Mario Baldi teve contato aprofundado com a imprensa ilustrada carioca durante seus primeiros anos no Brasil. O austríaco viveu esse período no Rio de Janeiro, mas, sobretudo, em regiões periféricas e interioranas do Estado nas quais a penetração das revistas deveria ser mais difícil. O fato de escrever para o jornal da sua cidade

⁸⁵ COSTA, Helouise. “A invenção da revista ilustrada”, p.312

⁸⁶ MAUAD, Ana Maria. *Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX*. Anais do Museu Paulista, Jun 2005, vol.13, nº1, p.133-174.

aponta para um provável interesse na imprensa, porém, na sua coleção de jornais e revistas hoje preservada não se pode encontrar número significativo de exemplares das revistas ilustradas brasileiras dos anos 1920, exceção feita a um exemplar da *Revista da Semana* e a outro não identificado, discutidos adiante.

2.2 – “O lado amanteigado da vida”: o projeto Dom Pedro

Em determinada altura do relato de vida deixado por Mario Baldi, ele narra o que chamou de *Butterbrotseite*. Esta expressão é composta por três palavras alemães: manteiga (*Butter*), pão (*Brot*) e lado (*Seite*). Como em nossa cultura, os germânicos também compartilham crenças e as chamadas “lendas urbanas”. O lado amanteigado do pão, além de saboroso, é aquele que *sempre* cai voltado para baixo, no caso de um descuido. Esta cobiçada iguaria passa rapidamente para o campo das metáforas e representa uma linha tênue entre sorte e azar.

A intenção de Baldi é descrever um lado, aspecto ou mesmo um tempo passado e agradável da vida, o que em português talvez chamássemos de “anos dourados”. O trecho é a continuação imediata da descrição das dificuldades dos primeiros anos no Brasil, citada anteriormente:

Então iniciou-se novamente um dos “tempos amanteigados”. Em 1925 o neto do último imperador do Brasil retornou do exílio para Petrópolis e eu, *por acaso*, tornei-me seu copeiro. Ele era um parente da Grã-Duquesa da Toscana e possuía bens e uma casa de verão em Salzburg. Dom Pedro escreveu para a Grã-Duquesa em Salzburg e informou-se sobre nossa família. Sucesso⁸⁷: passei de garçom a secretario e confidente do príncipe.⁸⁸ [grifo meu]

O acaso, que normalmente coopera com o azar, o levou à presença do príncipe, situação inusitada que ele deveria aproveitar. A riqueza da expressão usada a partir de um compartilhamento linguístico mostra também o outro lado da história. O “lado amanteigado” prevaleceu. Já o acaso e o incerto – fatores preponderantes da condição imigrante – puderam ser domados pelo capital familiar favorável, algo de que Baldi se orgulhava.⁸⁹ Depois da

⁸⁷ No original, *Erfolg*, que pode ser também “resultado”. O termo sintetiza bem a ideia de um desfecho exitoso.

⁸⁸ „Dann kommt wieder eine der ‚Butterbrotseiten‘. 1925 kam der Enkel des letzten Kaisers von Brasilien aus der Verbannung zurück nach Petropolis und ich aus Zufall zu diesem als Copeiro. Dieser war wiederum ein Verwandter der Grossherzogin v. Toskana u. hatte unter anderen Gütern mahe (sic) bei Salzburg ein Sommerhaus. Dom Pedro schrieb nach Salzburg an die Grossherzogin u. erkundigte sich über unsere Familie. Erfolg: ich machte den Sprung von Zimmerkellner (sic) zum Sekretär u Vertrauten des Prinzen“. „Mario Baldi“. *Stammbaum*.

⁸⁹ Como fica claro na leitura da *Stammbaum*.

promoção, acompanhou o príncipe nas viagens que este desejava fazer pelo Brasil e documentou as andanças.

Fiz todas as fotos e filmes para o príncipe e lancei-me em fotografia e artigos de jornal, no que me aperfeiçoei tanto que meu bístio (sic) Gregor, o primeiro artista fotógrafo de Salzburg, certamente teria sorrído satisfeito no céu.⁹⁰

Da citação podemos concluir que, até 1925, Mario Baldi foi um fotógrafo amador, o que lhe foi imposto pela itinerância e a conjugação da fotografia com os trabalhos braçais. A permanência sob o mecenato de D. Pedro significou a estabilidade material, um estágio de aperfeiçoamento das técnicas, aproximação de câmeras modernas e possibilidade de elaboração de um projeto no campo da visualidade.

É oportuno lembrar as sugestões de Gilberto Velho em relação aos projetos, estratégias e campo de possibilidades dos indivíduos enquanto produtores e mediadores culturais.⁹¹ Se, por um lado, o fotógrafo era um empregado de D. Pedro e deveria seguir seus passos, por outro conseguiu transformar a relação de trabalho num trampolim para sua carreira. Portanto, as fotografias foram produzidas com duas finalidades principais: corresponder às expectativas memorialísticas do príncipe e acumular um cabedal fotográfico para Baldi.

É interessante notar que o fotógrafo preocupa-se com a formação de um arquivo pessoal para seu mecenas. Não por acaso ele afirma que fez todas as fotos e filmes *para* o príncipe. Mas, enquanto as fotos são *para* D. Pedro, o fazer é de Baldi. Aos poucos se percebe que seu trabalho de acompanhante e fotógrafo particular foi tomando a forma de um projeto duplamente pessoal e dialógico: pessoal para Baldi, pois fotografa o que D. Pedro faz, os locais que visita e forma, assim, um produto visual de sua autoria. Pessoal para D. Pedro, pois este faz, atua, posa e vai a lugares para ser fotografado por Baldi.

Num projeto desse tipo, devemos considerar as variantes e a dialética que marca seu funcionamento: por um lado, um homem que reconhece o valor do registro visual e que contrata para si um fotógrafo e, por outro, um fotógrafo que segue um roteiro e faz a mediação de uma experiência histórica. Aqui a mediação cultural que marca toda produção fotográfica torna-se também uma negociação de sentidos que organiza uma relação de

⁹⁰ „Ich machte alle Fotos u. Cinofilme (sic) f.d. Prinzen und warf mich ganz auf Fotografie u. Zeitungsschreiberei, worin ich mich so vervollkomte (sic), dass mein Urgrossonkel Gregor der erste Kunstfotograf in Salzburg, sicherlich im Himmel zufrieden gelächelt haben wird“. “Mario Baldi”. *Stammbaum*.

⁹¹ VELHO, Gilberto. “Memória, identidade e projeto”. In: *Projeto e metamorfose. Antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

trabalho, fazendo de cada registro um produto no qual estão investidas as competências e as expectativas dos envolvidos.

Portanto, como leitor de revistas ilustradas e escritor de artigos, a hipótese sugere que Baldi também tinha o objetivo de produzir um material publicável e bem aceito pelo mercado editorial brasileiro. Podemos imaginar que, no cotidiano das viagens, Baldi percebesse cada vez mais essa possibilidade a partir do prestígio do qual o príncipe gozava. D. Pedro era tratado como se fosse ainda uma figura imperial de peso e foi recebido como tal. A monarquia, findada há aproximadamente 35 anos, dispunha de uma memória construída a partir de experiências vividas, compartilhada e herdadas. Assim como a família imperial era festejada com espetáculos, “pequenos concertos amadores”⁹² e comitivas de recepção, D. Pedro, o neto, foi esperado em Petrópolis com pompa. Bom exemplo é o relato de Baldi sobre a primeira vez que viu o príncipe:

No ano de 1922 o governo da República dos Estados Unidos do Brasil permitiu que o príncipe Dom Pedro e sua família retornassem do exílio como cidadãos. Por mero acaso passei em 1925 pela estação de trem da cidade serrana de Petrópolis, quando percebi que uma banda musical se organizava na plataforma e alguns homens bem trajados se preparavam para receber festivamente alguém no trem recém chegado.⁹³

Saiu então do vagão D. Pedro com a família, foi recebido com discursos e música e esse tipo de recepção se repetiu pelo Brasil. A presença do neto do imperador parece ter sido uma sensação também em outras cidades. Com o título “O príncipe D. Pedro em Santa Maria”, o jornal local publicou uma pequena matéria sobre a passagem dos viajantes pelo Estado brasileiro do Rio Grande do Sul:

Conforme era esperado, chegou, hontem, a esta cidade (...) sua alteza o principe d. Pedro de Alcantara, que recebeu na estação ferroviaria os cumprimentos do vice-intendente (...) Fortunato Loureiro. (...) Viaja sua alteza singelamente, sem criados, fazendo-se acompanhar apenas do seu secretario sr. Mario Baldi, um moço austriaco que há cinco annos encontra-se no Brasil e que fala correntemente o portuguez”.⁹⁴

⁹² DEL PRIORI, Mary. *O príncipe maldito. Traição e loucura na família imperial*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007, p.153

⁹³ „Im Jahre 1922 gestattete die Regierung der República dos Estados Unidos do Brasil dem Prinzen Dom Pedro und seiner Familie die Rückkehr aus der Verbannung als Privatmann. Aus reinem Zufall ging ich im Jahre 1925 eben am Bahnhof der Gebirgsstadt Petropolis vorbei, als ich bemerkte, wie sich auf dem Bahnsteig eine Musikkapelle aufstellte und eine Anzahl befrackter Herren sich anschickte, jemand im gerade anrollendem Zuge feierlichst zu empfangen“. „P.O.B. und ich“. Deutsches Wochenblatt. 31 de outubro de 1953. MB-P-PC-C3/107, Coleção Mario Baldi, SMCT.

⁹⁴ “O príncipe D. Pedro em Santa Maria”. Santa Maria. 8 de junho de 1926. MB-P-PC-C1/48, Coleção Mario Baldi, SMCT.

Outros jornais comentam a chegada da nobre caravana, como o jornal de Diamantina (Minas Gerais), que anunciou o fato sob o título “Hospedes illustres”. A atenção que a figura do “herdeiro do trono brasileiro” atraía acabou sendo enfatizada por Baldi através das experiências vividas pelos viajantes. Conhecidos clichês de aventura, caçadas e desafios ajudaram a construir a imagem do grupo, com destaque para a travessia do território brasileiro de automóvel, um “raid” de 4.000 quilômetros percorridos desde a Bolívia até o litoral sudeste brasileiro. As viagens de D. Pedro e o prestígio por ele desfrutado faziam parte do saudosismo da monarquia, que marcou os anos 1920. O imaginário monárquico era mobilizado pelos movimentos de restauração, em contraponto ao modelo republicano, que vivia crises políticas e de hegemonia constantes. Assim, D. Pedro aparece como homem bem adaptado país e à sua cultura, um merecedor do Brasil.⁹⁵

Para que entendamos como as incertezas deram lugar à fase “amanteigada”, será útil considerar como algumas séries fotográficas representam esse contexto. Como sugere o jornal de Santa Maria citado anteriormente, D. Pedro iniciou as viagens com sua caravana pelo centro-sul do Brasil em 1926. Um dos mais antigos registros preservados do percurso (Figura 8) é uma imagem das embarcações à margem do Rio Paraná, no município de Presidente Epitácio, divisa entre os Estados de São Paulo e Mato Grosso do Sul (na época, Mato Grosso).⁹⁶ Representa uma parte significativa do conjunto de imagens, dedicada aos meios de transporte utilizados pelos viajantes.

⁹⁵ Deve-se mencionar o fato de que o príncipe, Mario Baldi e outros que com eles viajavam foram presos em Uberaba, Minas Gerais, pela elite política local, em 1927. Em meio a confusas acusações de que o grupo era formado por espões enviados por Siqueira Campos, cuja “coluna” se aproximava da cidade, desponta a possibilidade de que os republicanos tenham visto um perigo na figura de D. Pedro: o herdeiro do trono do Brasil, que poderia estar envolvido em algum projeto político. Essas viagens merecem ainda um estudo específico e mais aprofundado, sobretudo pelo fato de que em 1888, naquela mesma cidade mineira, o Conde d’Eu sofreu semelhante tratamento por um dos fundadores do Partido Republicano. Ver CORREIO DA MANHÃ. “Eram enviados de Siqueira Campos”. Rio de Janeiro. 18 de fevereiro de 1927. MB-P-PC-C1/40, Coleção Mario Baldi, SMCT e também a nota do Salzburger Volksblatt, na qual se registra que os políticos de Uberaba acusaram os viajantes de espionagem a serviço dos revolucionários, SALZBURGER VOLKSBLATT, “Ein Salzburger als revolutionärer Spion in Brasilien”. S/d. MB-P-PC-C1/38, Coleção Mario Baldi, SMCT.

⁹⁶ Trata-se da fotografia **Baldi n°1902**. É provável que tenham existido imagens mais antigas das viagens. Entretanto, a Coleção Mario Baldi em Viena não possui ampliações ou negativos do intervalo **Baldi n°1825-1901**.



Figura 8 BALDI, Mario. “Iguazú-Reise. Unsere beiden Boote am Rio Paraná in Epitácio Pessoa”. [Viagem ao Iguassú. Nosso dois barcos no Rio Paraná em Epitácio Pessoa]. Baldi nº1902, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.

Um olhar panorâmico da série confirma a hipótese de que, sob o comando do príncipe, Mario Baldi dividiu suas tomadas entre seu patrão e os aspectos que identificariam o trajeto dos viajantes. Em termos de figurantes, D. Pedro tem certa proeminência, mas nem sempre. As escolhas deveriam cooperar com o projeto pessoal do fotógrafo, já que D. Pedro era a figura por meio da qual Baldi buscava se projetar e, por outro lado, as fotografias de viagem e aventuras eram também bem aceitas pelos leitores de então.

Podemos dividir tematicamente as imagens entre aspectos urbanos (arquitetura, praças, igrejas); meios de transporte (trem, barcos, automóvel); poses (registros de D. Pedro e outros). Há um aspecto narrativo que se repete nas subséries: cais, barcos, embarque, viagem, panoramas das cidades avistadas, aspectos naturais (fauna e flora), praças e gentio local. D. Pedro é, em muitas vezes, o protagonista das cenas. Há, obviamente, intervalos e lacunas e nem sempre os temas se repetem na mesma sequência. Deve-se lembrar que o fotógrafo planejava as exposições dos negativos para que pudesse cobrir todo o projeto. Mais importante, num projeto de construção de uma memória da viagem a partir de registros

visuais, as seleções são essenciais para o resultado final. Registros, *records*, recordar: “recordar quiere decir seleccionar ciertos capítulos de nuestra experiencia y olvidar el resto”.⁹⁷

Gostaria de sugerir uma classificação das fotografias segundo outros critérios que não necessariamente foram pensados pelo fotógrafo, mas se adequam ao quadro até aqui apresentado. A constatação de que havia uma intencionalidade do fotógrafo, em termos de um projeto dialógico com seu padrão, permite perceber como são mediadas as relações históricas ao nível dos indivíduos. Aplicando na análise os simples pronomes pessoais *ele* e *eu*, é possível explicar o processo e veremos que o próprio Baldi definiu sua relação com D. Pedro dessa maneira, incorporando em suas fotografias as estratégias do seu projeto.

Algumas imagens tem em D. Pedro seu motivo primeiro, outras são paisagens, vistas, meios de transporte e gentio local. As fotografias que não retratam diretamente o príncipe são tomadas do ponto de vista da própria caravana, comunicam um sentido de grupo de indivíduos que experimentam um ambiente circundante comum, uma experiência conjunta e vivida coletivamente. São, portanto, feitas pelo prisma do *nós*, uma outra maneira de definir a relação *ele* e *eu*. Normalmente, tais imagens buscam registrar de imediato a beleza natural, fenômenos sublimes (como grandes quedas d’água) e paisagens. A mediação fotográfica (portanto cultural e histórica) produz a ponte entre esses motivos primordiais e os viajantes, entre os quais se conta o produtor das imagens. Na série do *nós* podemos incluir também aquelas fotografias que representam o grupo ostentando seus troféus de caça e outras poses coletivas.

Ancoradas no contexto da viagem de uma figura pública, as imagens apresentam ao mundo o mecenas do fotógrafo. (Figuras 9, 10 e 11) Correspondendo às expectativas do fotografado, se colocam entre o motivo e um terceiro que o vê. As fotos *o* mostram ao mundo: *eis o homem*. Como um ato fotográfico na terceira pessoa, ele não prescinde da primeira, tornando-se um duplo ato dialógico: entre os envolvidos na confecção da imagem e entre esses e o terceiro a quem a imagem se dirige. Num projeto como o de Baldi, os leitores das imagens, pode-se dizer, já estavam implicados em seus enquadramentos.⁹⁸ (ver discussão da Figura 15, adiante)

⁹⁷ FONTCUBERTA, Joan. “Videncia y evidencia”. *El beso de judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. p.58

⁹⁸ Mesmo nos casos em que autor e ator são a “mesma” pessoa, há sempre um *eu* que enquadra e um *ele* que surge na imagem e no olhar de um terceiro sobre a fotografia. Ver DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. São Paulo: Papyrus. 2003.

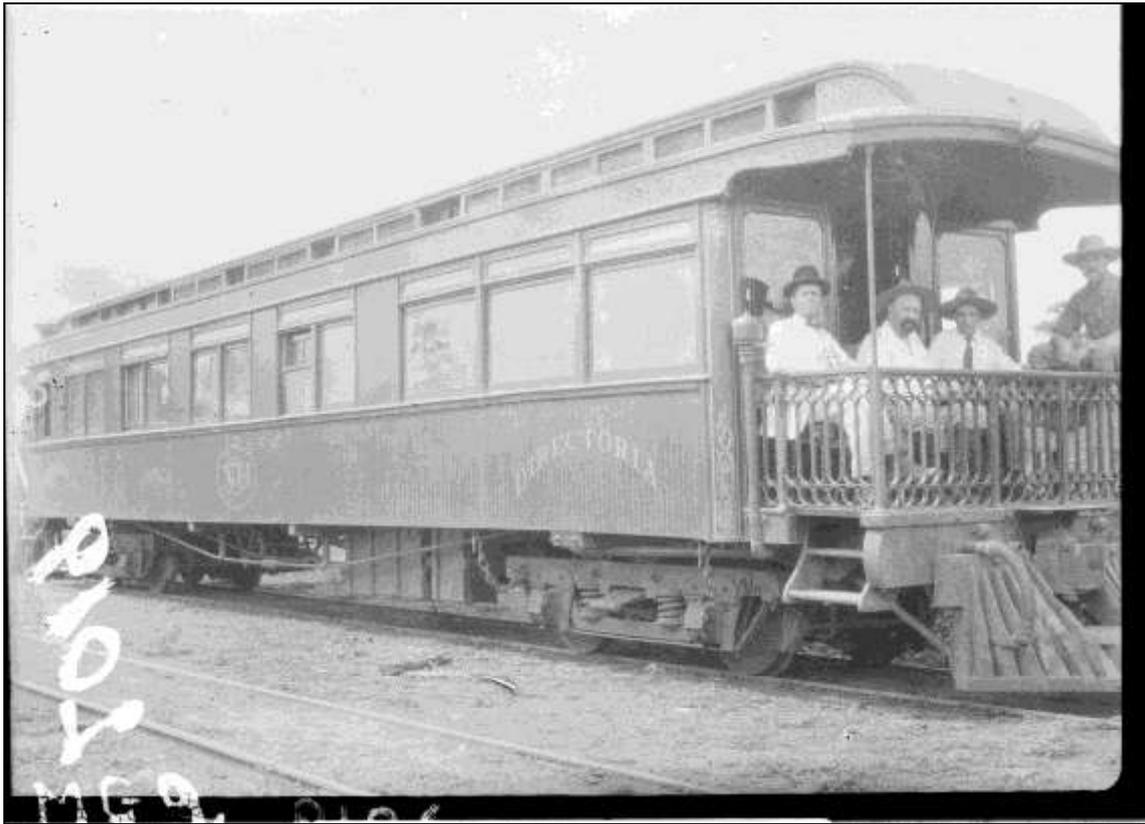


Figura 9: BALDI, Mario. “Jagdexpedition 1926 Matto Grosso. Im Salonwagen der E.Ferro N.O.-do Brasil nach Matto Grosso” [Expedição de caça 1926 Mato Grosso. No vagão da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil para Mato Grosso. Baldi nº 2019, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.



Figura 10 BALDI, Mario. Caçada em Mato Grosso. Da direita para a esquerda: D. Pedro, Leonardo Pereira e o Conde de Bailen. Baldi nº 2076, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.



Figura 11: BALDI, Mario. D. Pedro e o Conde de Bailen durante a viagem no Mato Grosso. Baldi n° 2082, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.

Como acuradamente sugere Joan Fontcuberta, as expectativas memorialísticas do fotografado se concentram em seu próprio ego:

“Eres lo que recuerdas”. Tanto nuestra noción de lo real como la esencia de nuestra identidad individual dependen de la memoria. No somos sino memoria. La fotografía, pues, es una actividad fundamental para definirnos que abre una doble vía de ascesis hacia la autoafirmación y el conocimiento.⁹⁹

⁹⁹ FONTCUBERTA, Joan. “Videncia y evidencia”. p.56. A frase “Eres lo que recuerdas”, que abre a citação, vem do texto “De senectute”, de Norberto Bobbio.

O sentido de existência histórica individual e sua constante reafirmação nas experiências cotidianas encontram na fotografia um veículo e um registro fundamental. O *eu* do fotografado estrutura-se dessa maneira. Em contraponto, faz parte do trabalho de mediação cultural do autor potencializar o “ego” e a “autoafirmação” do fotografado em seu próprio benefício.

Na medida em que o fotógrafo pretendia transformar essas experiências em registros visuais que lhe valessem um lugar de destaque, de certa forma fazia com que D. Pedro apresentasse ao mundo *seu* fotógrafo. Assim, a relação entre Baldi e o príncipe implica também numa apresentação de si, por parte do fotógrafo e de seu traço autoral nas imagens. É nesse sentido que afirmo que o período vivido como funcionário de D. Pedro foi aproveitado para alcançar uma projeção de si através do mecenas.

Em minha opinião, pode-se considerar que as viagens de Baldi com D. Pedro resultaram num conjunto de fotografias documentais, para além do que os envolvidos imaginaram. Do ponto de vista da história, Baldi produziu um conjunto de documentos valiosos sobre as regiões do país por onde passou. As imagens são, então, documentos em vários níveis: para os envolvidos na sua produção; para os leitores a quem elas se dirigiam; para compor, hoje, uma perspectiva histórica da fotodocumentação nos anos 1920.

Quase 30 anos depois, em 1953, o já experiente Baldi publicou uma série de artigos no jornal da colônia alemã no Rio de Janeiro, na qual recorda os primeiros contatos com D. Pedro e as viagens feitas em sua companhia. Num tom de confissão, ele confirma a hipótese de que instrumentalizou a amizade com o príncipe para alcançar não só a estabilidade necessária ao imigrante, mas sobretudo a realização de vontades individuais:

Eu mesmo desejei pôr um “basta” no Brasil e me mudar para a Argentina e de lá de alguma maneira me embrenhar pela Bolívia até o Peru. (...) Dom Pedro era um ávido caçador, fotógrafo, etc., se interessava por etnologia, botânica e zoologia, certamente faria grandes viagens pelo Brasil – em uma única palavra: ele era O homem para mim, o qual, como nenhum outro, tornaria possível a minha busca por aventurar-me e conhecer profundamente o país.¹⁰⁰

Assim como nas fotografias, Baldi aplica ao título da série de artigos a mesma estrutura dialógica: *P.O.B und ich*. Lançando mão de uma das metáforas da memória, a que a

¹⁰⁰ „Ich selber wollte mit Brasilien „Schluss“ machen und nach Argentinien ‚hinüberwechseln‘ und von dort irgendwie über Bolivien mich nach Peru hinaufschlängeln (...) Dom Pedro sei ein eifriger Jäger, Fotograf, etc., interessiere sich für Völkerkunde, Botanik und Zoologie, werde sicherlich grosse Reisen durch Brasilien unternehmen – mit einem Worte: Er sei DER Mann für mich, der mir alle meine Sehnsüchte, das Land gründlich kennen zu lernen und Abenteuer zu erleben, ermöglichen könne, wie sonst niemand anderes“. BALDI, Mario. „P.O.B. und ich“. *Deutsches Wochenblatt*. 31 de outubro de 1953. MB-P-PC-C3/107, Coleção Mario Baldi, SMCT.

toma como uma estante da qual retiram-se lembranças, ele resume bem o conteúdo daquelas experiências:

Numa estante do meu escritório encontra-se, numa prateleira, uma pilha de cadernos de anotações cujo conteúdo, redigido em fugazes e rabiscados tópicos de estilo telegráfico, enche páginas e páginas. Muitas vezes já não são legíveis para mim, pois foram feitos com míseros tocos de lápis, enquanto eu sentava em canoas instáveis, sacolejava em automóveis com molas quebradas sobre estepes infinitas ou me acorava sobre magras mulas, em selas profundas estofadas com pele de carneiro. Um desses cadernos tem as três letras P. O. B. inscritas sobre a capa com grossas linhas azuis. E mais tarde rabisquei com humor à lápis: "... e eu". P. O. B. era minha abreviação para o longo título do homem com quem me encontrei de forma inusitada, de quem, com o passar do tempo, ganhei o coração amoroso e quem acompanhei em longas viagens e expedições até o fim da sua vida, exatamente sua Alteza Imperial e Real Dom Pedro Orléans e Bragança, Príncipe de Alcântara e Grão Para, neto do último imperador do Brasil, Dom Pedro II.¹⁰¹

Mas no que exatamente o fotógrafo tentou se projetar? Se o príncipe era o meio para alcançar outros patamares, quem deveria reconhecer essa projeção? No dia 2 de abril de 1927, a Revista da Semana publicou a reportagem "O príncipe D. Pedro caçando nas mattas brasileiras".¹⁰² (Figuras 12, 13, 14 e 15) Era a estreia de Mario Baldi na imprensa ilustrada, com 14 fotografias e um texto sobre a passagem dos viajantes pelos sertões brasileiros. A revista não traz os créditos de autoria, mas o fotógrafo deixou em seu exemplar a inscrição manuscrita "Bilder + Artikel von Mario Baldi" ("Imagens e artigo de Mario Baldi"). Relacionando essa informação com o texto e as fotografias, percebem-se as diferenças entre esse trabalho e a experiência autoral dos artigos do *Salzburger Volksblatt*. A proximidade buscada pelo uso da primeira pessoa do singular, marcante nos textos para o jornal austríaco, não foi utilizada na Revista da Semana. Num tom mais informativo e menos pessoal, Baldi fala de si na terceira pessoa e todo o foco é dado ao príncipe.

A imagem de abertura, "Em descanso. S.A. o Principe D. Pedro e o Conde Bailen, secretario da Legação de Hespanha", mostra D. Pedro sentado numa rede saboreando um

¹⁰¹ „In einem Regal meines Arbeitszimmers befindet sich in einem Fach ein ganzer Stapel von Notizbüchern, deren Inhalt, in flüchtig hingekritzeltten Schlagworten im Telegrammstil abgefasst, Seiten über Seiten füllen. Oft sind sie mir selber kaum mehr leserlich, denn sie wurden mit elenden Bleistiftstummeln hingefetzt, während ich zusammengekrümmt in einem schwankendem Kanu sass, auf Autos mit gebrochenen Federn über endlose Steppen holperte oder in tiefen mit Schaffellen gepolsterten Eingeborensätteln auf mageren Busckleppern kauerte. Eines dieser Hafte trägt mit dickem Blaublei über den Einband hin die drei Buchstaben P. O. B. Und später einmal kritzelte ich in einer Laune mit Bleistift dazu: „... und ich“. P. O. B. war meine Abkürzung für den etwas länglichen Titel eines Mannes, mit dem ich auf sonderbare Weise zusammen kam, den ich im Laufe der Zeiten von Herzen lieb gewann und bis zu seinem Lebensende auf langen Reisen und Expeditionen begleitete, nämlich seine keiserl. u. königliche Hoheit Dom Pedro Orléans e Bragança, Príncipe de Alcântara e Grão Para, Enkel des letzten Keisers von Brasilien, Dom Pedro II. BALDI, Mario. „P.O.B. und ich“. *Deutsches Wochenblatt*. 31 de outubro de 1953. MB-P-PC-C3/107, Coleção Mario Baldi, SMCT.

¹⁰² "O príncipe D. Pedro caçando nas mattas brasileiras". *Revista da Semana*. Rio de Janeiro. 02 de abril de 1927. MB-P-PC-C1/32, Coleção Mario Baldi, SMCT.

chimarrão. O conde de Bailen a seu lado e o Dr. Alberto Leonardo Pereira também olham para a objetiva da câmera. Como de costume nas fotos posadas, D. Pedro esconde o braço esquerdo com a deficiência de nascença e mantém seu olhar sério, mesmo nas situações mais descontraídas como esta. A postura do conde de Bailen, despreocupada e indiferente, não só testifica a naturalidade do momento com também denuncia a intenção de D. Pedro de esconder a indolência do instante que precedeu a fotografia e recuperar um pouco da altivez dos herdeiros de tronos reais.



Figura 12: BALDI Mario. “O príncipe D. Pedro caçando nas mattas brasileiras”. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro. 02 de abril de 1927. Parte I. MB-P-PC-C1/32, Coleção Mario Baldi, SMCT.



Figura 13: BALDI Mario. “O príncipe D. Pedro caçando nas mattas brasileiras”. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro. 02 de abril de 1927. Parte II. MB-P-PC-C1/32, Coleção Mario Baldi, SMCT.



Figura 14: BALDI Mario. “O príncipe D. Pedro caçando nas mattas brasileiras”. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro. 02 de abril de 1927. Parte III. MB-P-PC-C1/32, Coleção Mario Baldi, SMCT.



Figuras 15: BALDI Mario. “O príncipe D. Pedro caçando nas mattas brasileiras”. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro. 02 de abril de 1927. Parte IV. MB-P-PC-C1/32, Coleção Mario Baldi, SMCT.

Como se vê na sequência acima, a reportagem apresenta os caçadores com suas presas abatidas, paisagens e o acampamento do grupo. A pequena matéria não tem uma estrutura narrativa rígida, visual ou verbal. Não vemos séries de fotografias que contam uma história, tampouco uma diagramação ousada. No que investe o autor e a revista? No já tradicional jogo entre a natureza e civilização no qual o homem domina seu meio-ambiente, otimizado pelas figuras inusitadas vindas, poderíamos dizer, diretamente do século XIX: nobres amantes de caçadas.

Um dos tons marcantes dessa e de outras reportagens sobre as viagens é o contraste entre cultura e natureza exemplificado pelo automóvel e as barreiras vencidas com a máquina.

Os dias passaram-se rapidamente em caçadas e pescarias, a cavallo e em automovel pelas immensas mattas e pantanaes, uma verdadeira terra de maravilhas com suas infinitas lagôas e salinas, seus capões pittorescos formados de buritys e carandás, de onde se levantam verdadeiras nuvens de marecas, patões, colheiros róseos, garças brancas e curicacas pretas. Araras azues e vermelhas e tucanos de bicos monstruosos enchem os ares, e jacarés preguiçosos deitam-se sobre a areia quente, sempre prontos a mergulhar rapidamente quando sentem a aproximação do perigo. (...)

Sua Alteza regressou com seus trophéos a Corumbá para prosseguir o *raid* fazendo em auto cerca de 5000 kilometros, até Petropolis.¹⁰³

Sobre isso, também são ilustrativos os “aspectos da grande excursão rodoviaria do principe D. Pedro de Orleans e Bragança, pelo interior d Brasil”.¹⁰⁴ (Figura 16) Neste caso o automóvel ganhou mais destaque do que o príncipe e os leitores das imagens estão implicados nos enquadramentos: com tomadas há meia distância, Mario Baldi objetiva simular o que teriam visto os leitores caso estivessem, eles mesmos, presentes no momento em que os viajantes cruzavam o país. Essa era uma antiga possibilidade aberta pela fotografia, aproximar lugares distantes e transportar observadores.

A primeira imagem é uma tomada lateral de um dos carros da expedição. Os viajantes posam, dentro do automóvel, para a câmera. O local, de acordo com a legenda, é um dos pântanos do estado do Mato Grosso. D. Pedro encontra-se no centro, acompanhado do padre salesiano Hipólito Chovelon e do conde de Bailen. Como abertura da curta sequência de imagens, ela apresenta os três elementos principais: o automóvel (cultura), a natureza e os viajantes.

Logo abaixo se vê uma bela imagem. Já no Triângulo Mineiro, o caminhão está prestes a atravessar um riacho. À esquerda, frondosas árvores emolduram a cena, enquanto a vastidão a ser percorrida pelo automóvel preenche o lado direito da imagem. A fotografia apresenta as árvores frondosas de um lado e a vastidão dos sertões do outro como forma de equilibrar a cena. Esses elementos não tem somente a função técnica, mas são também clichês da representação do Brasil: exuberância natural, sertões vazios à espera de desbravadores. O automóvel é o *aspecto* de modernidade, em pleno sertão do triangulo mineiro.

¹⁰³ “O príncipe D. Pedro caçando nas mattas brasileiras”. MB-P-PC-C1/32, Coleção Mario Baldi, SMCT.

¹⁰⁴ “Aspectos da grande excursão rodoviaria do principe D. Pedro de Orleans e Bragança, pelo interior do Brasil”. Periódico desconhecido. MB-P-PC-C1/35, Coleção Mario Baldi, SMCT.

Aspectos da grande excursão rodoviária do príncipe D. Pedro de Orleans e Bragança, pelo interior do Brasil.



Acima: um dos carros da expedição do príncipe de Orleans e Bragança nas pântanos de Mato Grosso.



Acima: entre Uberaba e Uberaba, no Triângulo Mineiro.



Acima: ponte sobre o rio Sabão, no Estado de Goiás. Note-se a calha de passagem do veículo.



Acima: no Estado do Rio, entre Massambará e Andrade Pinto.



Acima: Outro trecho do caminho Massambará — Andrade Pinto, no Estado do Rio.



Figura 16: Aspectos da grande excursão rodoviária do príncipe D. Pedro de Orleans e Bragança, pelo interior do Brasil". Periódico desconhecido. MB-P-PC-C1/35, Coleção Mario Baldi, SMCT.

A terceira fotografia do conjunto é notável pela elaboração. Foi produzida já no Estado do Rio de Janeiro, entre Massambará e Andrade Pinto, representando o automóvel sobre uma queda d'água. Com o veículo se pode passar por quase todo obstáculo natural. Baldi

reconheceu o potencial do ponto de tomada da cena, vista de baixo, como mandam os cânones do pitoresco, elegendo a sobreposição das águas pelo automóvel como o tema da imagem.

É esse o tom que marca as demais fotografias. Elas investem na curiosidade do observador em relação ao que se desenrola na frente da câmera. Da perspectiva de Baldi, podemos observar que ele constrói esse observador afastando-se do automóvel, descendo riachos, avançando no trajeto ou deixando-se para trás em busca do melhor enquadramento. Enfim, um material que fosse publicável e bem aceito pela imprensa não poderia prescindir dessa característica. Além das figuras do príncipe, de Baldi e do próprio grupo de viajantes, deveria surgir a cada imagem um papel para o leitor desempenhar. Se o objetivo do autor é permitir que outros vejam através do seu olhar, o leitor da fotografia pode, então, se colocar no lugar de alguém que, deparando-se com uma cena ímpar – um caminhão no *hinterland* – abre a mata para vislumbrar o acontecimento.

Para o sucesso do seu projeto pessoal, Mario Baldi teria que aparecer como figura chave na confecção dos relatos da viagem. Seu nome foi mencionado na reportagem da *Revista da Semana* apenas como um integrante do grupo de viajantes e, portanto, não foi vinculado à autoria das imagens e do texto. Já a pequena série de fotos dos “Aspectos da grande excursão rodoviária do príncipe D. Pedro de Orleans e Bragança, pelo interior do Brasil” foi acompanhada de curtas legendas, não apresentou texto ou nome que pudesse indicar a autoria. Em se tratando da década de 1920, a ausência da assinatura do fotógrafo era bastante normal.

O mercado brasileiro de revistas ilustradas já possuía quase três décadas de desenvolvimento. Desde inícios do século XX, ele servira como uma representação da sociedade burguesa, que por sua vez, lançava mão da fotografia para delimitar os círculos sociais e seus protocolos de comportamentos, costumes e modo de vida. A dinâmica desse projeto cultural burguês incorporava os fotógrafos no seu processo criativo, uma vez que produziam a versão visual dos valores, representações e *status* específicos de uma classe social.

Entretanto, não fazia parte do jogo a marca autoral desse ou daquele fotógrafo, pois esta deveria ser sobreposta por uma ideia de autoria de classe. Nesse caso, o produto do trabalho fotográfico era incorporado no valor final¹⁰⁵ das publicações. Como afirmou Ana

¹⁰⁵ Valor final que não se limita à fração monetária. Como fração, o valor de compra e venda é garantido pelos valores socioculturais que as revistas afirmam e reafirmam como modo de coesão de classe.

Maria Mauad, as revistas ilustradas atuavam como instrumentos de coesão da classe burguesa, ao mesmo tempo figurante na produção das imagens e leitora do produto final.¹⁰⁶

Nesse sentido, não havia fotojornalistas profissionais, pois o próprio conceito de fotojornalismo – imagens que narrassem uma história e fotógrafos que assinassem seu trabalho – não estava plenamente desenvolvido, ao menos na imprensa brasileira. Porém, Mario Baldi profissionalizava-se ao mesmo tempo em que a fotorreportagem amadurecia pelo mundo afora. Sua experiência fotográfica no Brasil sugere que os protocolos do fotojornalismo – que somente algumas décadas depois marcariam a experiência fotojornalística brasileira de forma explícita – se tornaram possíveis por causa da atuação de profissionais que lutavam por reconhecimento social através de projetos pessoais como o seu.

Isso significa que havia fotógrafos totalmente conscientes da sua mediação, do seu lugar no processo de produção de sentido social e dispostos a produzir materiais que lhes garantissem uma constante renovação de seus meios de sobrevivência. Esses profotojornalistas, se assim os podemos chamar, deram o impulso inicial para as lutas e reivindicações autorais que marcariam as décadas subsequentes.

A autoria enquanto um registro público começou a ser uma realidade para Mario Baldi, ironicamente, num veículo que seria o grande retardatário no quesito crédito fotográfico: o jornal diário. Tradicionais e com diagramação dura e sem ousadia, as folhas diárias não figuravam entre as publicações ilustradas. Quando apresentavam imagens, não dispunham de boa qualidade de impressão e nunca registravam o autor ou autora da imagem. De fato, de acordo com Duda Bentes, somente em 1951, com o surgimento do jornal *A última hora*, é que fotógrafos receberiam créditos em publicações diárias da imprensa brasileira.¹⁰⁷

Mesmo assim, quando D. Pedro e os demais viajantes retornaram ao Rio de Janeiro, *O Jornal* de 3 de maio de 1927 publicava: “D. Pedro de Orleans e Bragança inicia hoje n’O JORNAL o relato das suas impressões de viagem, depois de uma longa excursão, no Iguassú, Matto Grosso, Goyaz, São Paulo e Minas”.¹⁰⁸ A partir da atenção que a empreitada excursionista recebeu, podemos afirmar que o projeto pessoal de Mario Baldi se baseou em cálculos possíveis e estratégias plausíveis. Quatro fotografias suas foram publicadas

¹⁰⁶ MAUAD, Ana. *Na mira do olhar*, p.163

¹⁰⁷ BENTES, Duda. *Repensando o fotojornalismo – ou a fotografia de imprensa e a crise da cultura*. UnB. Dissertação de Mestrado em Comunicação, 1997. p.48

¹⁰⁸ BRAGANÇA, Dom. Pedro de Orleans e. “Um “Raid” de 4 mil kilometros em auto-caminhão através do sertão do Brasil”. *O Jornal*. 03 de maio 1927. MB-P-PC-C1/60, Coleção Mario Baldi, SMCT.

juntamente com os relatos do príncipe e traziam nas legendas o comentário “photographia apanhada pelo sr. Baldi”.

Esta questão é mais profunda e complexa do que a publicação de um nome sob as fotografias. Ela faz parte de uma luta dos sujeitos que constroem um olhar fotográfico e que reinscrevem na imagem mecânica sua subjetividade. Esse fenômeno, próprio do fotojornalismo, teve seus atores por todo o mundo, homens e mulheres que reivindicaram para si o direito de ver e assumir seus olhares sobre sua contemporaneidade. No quadro geral do fotojornalismo brasileiro e mundial, Mario Baldi foi uma exceção e, como normalmente ocorre nesses casos, um pioneiro.

O caráter inusitado das fotografias de Baldi mostrava aos leitores acontecimentos que envolviam uma figura de apelo público, e fez com que não fossem tratadas *apenas* como quaisquer fotografias. Elas representavam personagens importantes e pareceu indispensável aos jornais a divulgação de seu autor, já que este era fotógrafo particular do príncipe. Baldi tornava-se conhecido no mundo da imprensa e a documentação dessas viagens, entre fotografias e um filme¹⁰⁹, tornou-se realmente seu cartão de visitas. Até os anos 1950, ele era mencionado como o fotógrafo austríaco, combatente na primeira guerra mundial e documentarista do príncipe D. Pedro.¹¹⁰

Tudo apontava para uma boa entrada na imprensa: tinha um bom mecenas, uma relação de trabalho estável, um material pronto para apresentar ao público e uma demanda visual em expansão. Entretanto, apesar dos indícios de um sucesso possível, teve que adiar sua verdadeira chance de consolidação como fotógrafo no Brasil, o que, ironicamente, aconteceu por causa de D. Pedro. No final de 1927, o príncipe retornou à Europa e levou consigo seu fotógrafo.

No fim de 1927 voltei à Europa com a família do príncipe para seu castelo em Eu (Normandia) e Paris. De lá, fui de férias a Salzburg, onde revi meus pais e irmão depois de sete anos de ausência. Em Salzburg, fiz com muito sucesso algumas palestras ilustradas com projeções sobre minhas viagens a caçadas no Brasil e escrevi artigos ilustrados para vários jornais.¹¹¹

¹⁰⁹ Ainda não encontrado.

¹¹⁰ Como se pode ler em BALDI, Mario. “Eu fui companheiro de Maufrais”. *Manchete*. Rio de Janeiro. Janeiro de 1954, n° 93. MB-P-PC-C3/113, Coleção Mario Baldi, SMCT.

¹¹¹ „Ende 1927 Ging ich mit der Keiserl. Familie zurück nach Europa auf ihr Schloss in Eu (Normandie) und Paris. Von dort auf Urlaub nach Salzburg, wo ich nach 7 jähriger Abwesenheit wieder meine Elter (sic) und Geschwister sah. (...) In Salzburg hielt ich einige gr. [große] Lichtbildervorträge über meine Reisen u. Jagden in Brasilien mit guten Erfolg u. schrieb für verschiedene Zeitungen ill. [illustrierte] Berichte“. „Mario Baldi“. *Stammbaum*.

Os artigos mencionados pelo fotógrafo foram novos relatos, ilustrados ou não, sobre as andanças pelo Brasil, publicados novamente no jornal *Salzburger Volksblatt* e outros jornais austríacos. Enquanto não entrava no mercado editorial ilustrado, as palestras eram as grandes oportunidades para que o fotógrafo apresentasse as versões visuais das suas experiências. O atrativo dos eventos eram as características exóticas do Brasil, sua gente, flora e fauna, o desconhecido que se revelava aos poucos nas “Lichtbilder” (“figuras de luz”, diapositivos) de Baldi. O *Salzburger Volksblatt* publicou pequena resenha sobre uma das palestras, sugestivamente explicando que o Brasil era a terra descoberta por Pedro Alvarez Cabral em 1500 e que, no dia anterior, Mario Baldi havia apresentado a um salão repleto de ouvintes esta terra com uma centena de imagens, as quais ele explicou com muito humor e informalidade.¹¹²

As palestras ilustradas, assim com o cinematógrafo e as revistas ilustradas, eram mídias cujo sucesso residia na sua capacidade de transportar o público para lugares distantes.

Na agradável companhia de Baldi, pôde-se vaguear ao longo da costa leste do Rio de Janeiro até Minas Gerais, Bahia até o Amazonas, este rio com vistas da sublime da região de floresta, pântano e tatus. A viagem continuou para o oeste brasileiro até as minas de Mato Grosso e Goiás e de volta ao Rio de Janeiro.¹¹³

Mario Baldi surgia como um homem bem sucedido, aventureiro e corajoso, um filho da Áustria que retornava para contar suas experiências. Ele não deixou de ser vinculado à figura de D. Pedro, que aparecia também como um conhecido naturalista: “Mario Baldi é atualmente secretário e companheiro de viagem do renomado naturalista príncipe D. Pedro”.¹¹⁴ A observação do Brasil em primeira pessoa e a apresentação de imagens dava credibilidade à narrativa e a chamada para as palestras articulava os elementos que atraíam os europeus há muito tempo: natureza exótica, riqueza e fauna selvagem:

Mario Baldi (Secretário do Príncipe de Orleans e Bragança). A terra das 1000 maravilhas. (100 ilustrações próprias). A terra no rio Amazonas; campos de ouro e diamantes; caçada de tigres; possibilidades de imigração, etc.¹¹⁵

¹¹² *Salzburger Volksblatt*. 13 de dezembro de 1927. MB-P-PC-C1/43, Coleção Mario Baldi, SMCT.

¹¹³ „Man streifte in der unterhaltsamen Gesellschaft Baldis die Ostküste entlang von Rio de Janeiro durch Minas Geraes, Bahia bis zum Amazonas, diesen stromaufwärts mit vielen Einblicken in das gewaltige Urwald-, Sumpf- und Llanos-Gebiet; weiter führte die Reise nach Westbrasilien zu den Goldwäschereien Matto Grossos und Goyaz und zurück nach Rio de Janeiro“. *Salzburger Volksblatt*. 13 de dezembro de 1927. MB-P-PC-C1/43, Coleção Mario Baldi, SMCT.

¹¹⁴ „Mario Baldi ist derzeit Sekretär und Reisebegleiter des rühmlichst bekannten Naturforschers Prinz Don Pedro“. *Salzburger Chroni*. 13 de dezembro de 1927. MB-P-PC-C1/44, Coleção Mario Baldi, SMCT.

¹¹⁵ „Mario Baldi (Sekretär des Prinzen von Orleans und Bragança): Das Land der 1000 Wunder (100 eigene Aufnahmen). Das Land um den Amazonenstrom; Gold- und Diamantenfelder; Tiegerjagden; Einwanderungsmöglichkeiten usw“. *Mitteilungen des Volksbildungshauses Grazer Urania*. 1927 Chamada para a palestra de Mario Baldi. MB-P-PC-C1/47, Coleção Mario Baldi, SMCT.

Além desses aspectos, o valor documental das imagens agora servia para discussões específicas da sociedade europeia, num contexto de crise econômica: criava um novo mundo, uma fronteira aberta, um campo de possibilidades de imigração.

De acordo com os jornais locais, as palestras ilustradas atraíam um público significativo e foram realizadas por organizações de ciência e educação, como a *Mitteilungen des Volksbildungshauses Grazer Urania*, uma agremiação da cidade austríaca de Graz fundada logo após a primeira guerra e que tinha o objetivo de reestruturar a sociedade através da educação e da cultura. Era uma das instituições que faziam parte do círculo científico e cultural da *Bildungsbürgertum* e veiculavam de maneira ampla e acessível os conceitos e descobertas do campo das ciências sociais e naturais.

Um dos eventos acabou trazendo a Mario Baldi consequências inesperadas:

Esta já era certamente uma das fases doces da minha vida e foi ainda mais adoçada por uma amável jovem loura, que era uma das ouvintes da minha segunda palestra. Três dias antes do meu retorno a Paris – Eu, nos apaixonamos perdidamente e então tudo aconteceu. Em um mês me dispensei do serviço de sua alteza, o príncipe. No início de 1928 voltei ao meu querido Brasil, para onde minha noiva deveria seguir-me.¹¹⁶

Emmy von Franz era o nome da moça que esperava na Áustria por uma chance de ir ao encontro do noivo. As recomendações que seu futuro marido levou para o Brasil, uma de D. Pedro para um funcionário em Petrópolis e outra de seu futuro cunhado para uma autoridade austríaca, serviram para nada. Enquanto não conseguia uma situação confortável para trazer sua noiva para junto de si, Mario tomou conhecimento da falência dos negócios da sua família. Herbert, seu irmão mais novo que havia emigrado para o Brasil, mas voltado para a Áustria pouco depois, mostrou-se um terrível administrador e pôs o patrimônio dos Baldi a perder. Em consequência do desastre, Alois Baldi morreu desgostoso em Salzburg e Mario retornou para lá.

Em 1929, casou-se com Emmy. Graças aos bens e cuidados da família da esposa, os recém-casados viviam com o mínimo necessário.¹¹⁷ O pedido de dispensa do serviço de fotógrafo do príncipe, o casamento e um emprego temporário numa empresa de construção

¹¹⁶ „War dies schon alles eine der bewusten „Butterbrotseiten“ meines Lebens, kam dann noch sozusagen als Marmelade auf's Brot ein blondes liebes Mädli. die war in meinem 2ten Vortrag als Zuhörerin und 3 Tage vor meiner Rückreise nach Paris – Eu Verliebten wir uns Hals über Kopf und alles war dazugehört. Ich verliess einem Monat darauf den Dienst bei seiner kaiserl. Hoheit und Anfangs 1928 fuhr ich wieder in mein geliebtes Brasilien, wohin mir meine Braut nachkommen Sollte“. „Mario Baldi“. *Stammbaum*.

¹¹⁷ „Mario Baldi“. *Stammbaum*.

civil, tudo ocorria às vésperas da grande depressão econômica com os níveis de desemprego em disparada. O fotógrafo não poderia lamentar o bastante seu retorno forçado à Europa. Continuou publicando suas matérias nos jornais e, agora, revistas ilustradas especializadas em automóveis que se interessaram pela jornada sobre rodas da Bolívia até o Rio de Janeiro.

Essas revistas faziam parte do vasto conjunto de publicações ilustradas que surgiram durante a República de Weimar, na efervescência cultural que marcou os anos entre 1918 e 1933. Em 1928 Baldi publicou “4000 quilômetros através da selva brasileira”¹¹⁸ no *Alpenländische Automobil-Zeitung*, uma revista especializada em automóveis e aventuras sobre rodas, distribuída na região dos Alpes. O fotógrafo aproveitava o material visual que tinha produzido, mas não abria mão da narrativa textual. Neste artigo apareceram 5 fotografias da travessia de 4000 quilômetros (1000 a menos do que o que tinha relatado na *Revista da Semana*), feita em 1927 sobre um Chevrolet, depois de três meses de viagens na região central do Brasil.

Aqui as imagens não se diferenciam muito das demais publicadas no Brasil. A novidade é que, desta vez, Baldi toma realmente a palavra e suas fotografias tem uma relação mais bem estabelecida com o texto, além de receber os créditos pelo trabalho. Ele narra com detalhes aspectos técnicos da viagem e do carro, o consumo do combustível e as dificuldades vencidas pela máquina, conduzida pelos intrépidos viajantes. Esse aspecto era valorizado pelas imagens e era um dos traços dessas publicações. Ao mesmo tempo em que a máquina era um instrumento de progresso e dominação dos humanos sobre a natureza, as revistas eram recheadas de dicas de como os leitores deveria dominar a máquina. (Figura 17)

¹¹⁸ BALDI, Mario. „4000 Kilometer durch brasilianische Wildnis“. *Alpenländische Automobil-Zeitung*. 1928. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C2/03



Figura 17: “O que devo fazer? A *Auto Magazin* como primeiro socorro em panes”. *Auto Magazin*, 1929. <http://www.illustrierte-presse.de/die-zeitschriften/werkansicht/dlf/73075/7/0/cache.off>

Na sua segunda contribuição para o *Alpenländische Automobil-Zeitung* temos um bom exemplo da retórica da modernidade, através da máquina que é levada ao seu limite para vencer a natureza. Baldi lembra o leitor de que o Brasil é também um país de regiões secas e áridas, cortadas por rios e riachos secos. A narrativa constrói o trajeto por essas áreas, ao longo das quais, vez ou outra, encontram-se oásis para refrescar os homens e os motores. (Figura 18) Na fotografia em que aparecem as carnaúbas e o automóvel, vemos um desses oásis. As carnaúbas, por sua vez, são sinal de água e de um produto valioso:

Veza ou outra encontrávamos oásis. Eram charcos nos quais crescia uma vegetação exuberante. (...) Principalmente carnaúbas, que circundavam os oásis pitorescamente e se espelhavam nas águas calmas. As folhas dessa palmeira produzem uma cera importante para a indústria. Ela é usada na produção de discos

de gramofone e é exportada em grandes quantidades para a Europa e para os E.U.A.¹¹⁹

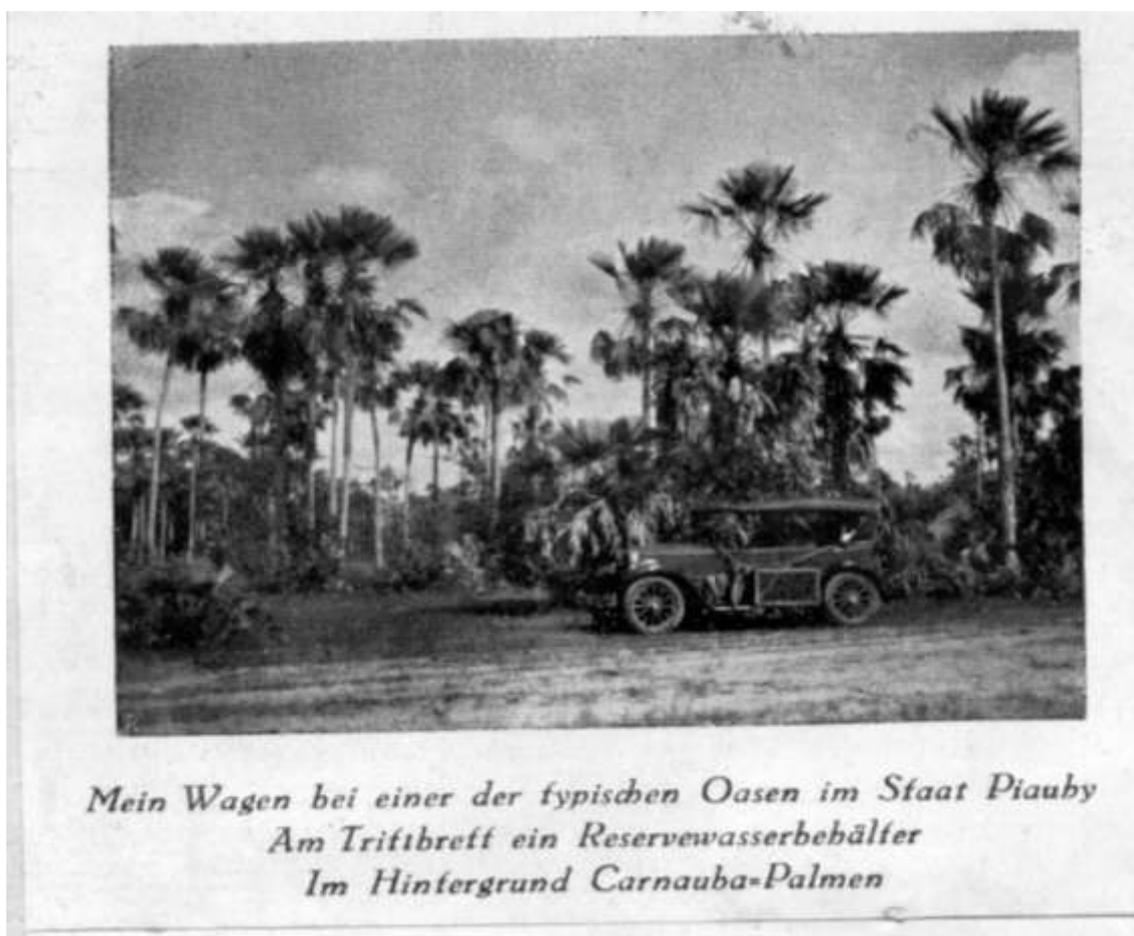


Figura 18: BALDI, Mario. “Meu carro num típico oásis no Estado do Piauí. No estribo um reservatório d’água. Ao fundo as carnaúbas”. „Vom Amazonas zu den Paulo Alfonsofällen“. *Alpenländische Automobil-Zeitung*. nº12, 1928. MB-P-PC-C1/59, Coleção Mario Baldi, SMCT.

No gênero dessas publicações, era importante mostrar onde poderiam chegar os produtos da cultura industrial e moderna. Ao mesmo tempo fica registrado que a própria natureza é modificada em benefício das sociedades urbanas.

Numa fotografia sugestiva – e estranhamente não comentada no texto – veem-se inúmeros índios ocupando o automóvel. A legenda diz: “o primeiro automóvel: depois que os

¹¹⁹ „Ab und zu kamen wir an Oasen vorbei. Diese bestehen meist aus flachen Tümpeln, um welche üppige Vegetation wuchert. (...) Hauptsächlich sind es Carnaubapalmen, welche diese Oasen in malerischen Gruppen umringen und sich in ihrem stillen Wasser spiegeln. Die Blätter dieser Palmenart scheiden ein Wachs aus, das in der Industrie eine große Rolle spielt. Es ist dies das Carnaubawachs, welches speziell in der Grammophonplattenerzeugung Verwendung findet und in großer Menge nach Europa und U.S.A. exportiert wird“. BALDI, Mario. „Vom Amazonas zu den Paulo Alfonsofällen“. *Alpenländische Automobil-Zeitung*. nº12, 1928. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C1/59

selvagens superam as primeiras desconfianças, não se pode mais tirá-los do carro”.¹²⁰ Maior contraste não poderia ser mostrado ao leitor urbano, entre a máquina e a natureza representada pelos nativos “ingênuos” e “desconfiados”. (Figura 19)



Figura 19: BALDI, Mario. “O primeiro automóvel: depois que os selvagens superam as primeiras desconfianças, não se pode mais tirá-los do carro”. „Vom Amazonas zu den Paulo Alfonsofällen“. *Alpenländische Automobil-Zeitung*. n°12, 1928. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C1/59

Além dessa revista, Baldi publicou também na *Auto Magazin* e na *Auto und Wirtschaft*, de Berlim. Nesta última fez seu trabalho ilustrado mais longo dessa fase europeia, uma série de três artigos sobre a mesma travessia da Bolívia até o Rio de Janeiro. Com mais espaço na revista, “Através da areia e mata seca até as cachoeiras Paulo Affonso”¹²¹ mostrou também aspectos naturais e arquitetônicos das cidades visitadas, sempre acompanhados de muito texto narrativo. O editor reforçava a dimensão aventureira:

Na próxima edição de “Auto und Wirtschaft” daremos início à descrição de uma viagem automotiva da Bolívia até o oceano, que conduziu o autor por 4000

¹²⁰ „Das erste Auto: nachdem die Wilden das erste Mißtrauen überwunden hatten, waren sie von dem Auto nicht mehr wegzubringen“. BALDI, Mario. „Vom Amazonas zu den Paulo Alfonsofällen“.

¹²¹ BALDI, Mario. „Durch Sand und Trockenbusch zu den Paulo-Affonso-Fällen – Im Auto durch brasilianische Wüste“. *Auto und Wirtschaft*. 1930. MB-P-PC-C1/72, Coleção Mario Baldi, SMCT.

quilômetros através de selvas e florestas, pântanos e rios brasileiros. As narrações dão uma ideia das dificuldades que marcam uma travessia por regiões tão áridas.¹²²

Não se pode dizer que as imagens representam algum tipo de Brasil estereotipado para os europeus. Elas contam uma história de uma aventura automobilística. Porém, quando relacionadas ao texto, pode-se dizer que contribuem para imaginações geográficas, uma representação física (com mapas e tabelas das distâncias percorridas) que conta com as surpresas de um local desconhecido. Ao todo são publicadas 28 fotografias das viagens com o príncipe: 4 tem a natureza como motivo principal; 2 enfatizam a arquitetura (igrejas); 4 dão atenção aos viajantes; 3 representam cenas locais; e, em maioria, 14 mostram os automóveis em curso em contraste com a natureza.



Figura 20: BALDI, Mario. “Atolados no leito de um riacho arenoso” „4000 Kilometer durch brasilianische Wildnis“. *Alpenländische Automobil-Zeitung*. 1928

¹²² „Im nächsten Heft von ‚Auto und Wirtschaft‘ beginnen wir mit den interessanten Schilderungen einer Autoreise von Bolivien zum Ozean, die den Verfasser 4000 km weit durch Dschungel und Urwälder, Sümpfe und Flüsse Brasilien führte. Die nachfolgenden Schilderungen geben ein Bild von den Schwierigkeiten, mit denen eine Durchquerung der wasserarmen Gegenden verbunden ist“. Editor da *Auto und Wirtschaft*. Nota introdutória ao artigo de Baldi. 1930.



Figura 21: BALDI, Mario. “Atolados num pântano”. „4000 Kilometer durch brasilianische Wildnis“. *Alpenländische Automobil-Zeitung*. 1928

Em meio a “retórica vencedora”, há fotos que registram obstáculos impostos pela natureza à máquina, como os lamaçais e brejos. (Figuras 20 e 21) Elas valorizam a aventura, mas também mostram que os automóveis eram adequados às regiões urbanizadas, um dado importante para o público leitor dessas revistas especializadas. Um contraponto interessante às fotografias pode ser feito na comparação com uma ilustração de Cucuel Offelsmayer, conhecido artista das propagandas da Mercedes-Benz, publicada na última página da edição da *Auto Magazin* na qual Baldi também apareceu. Sob o título “Distinção”, a propaganda da Mercedes-Benz une o automóvel ao usuário urbano e elitizado. Diz o texto que o produto não é um artigo que muda aos caprichos moda, mas resultado de trabalho competente. Os

usuários, o casal bem vestido e distinto, nunca seriam achados em cenários como aqueles fotografados por Baldi. (Figura 22)



Figura 22: Auto Magazin, 1929. Publicidade da Mercedes-Benz. Ilustração de Cucuel Offelsmeyer. Disponível em <http://www.illustrierte-presse.de/en/the-magazines/werkansicht/dlf/73062/85/cache.off> Acesso em 10/2/2014

Finalmente o mercado editorial ilustrado abria as portas a Mario Baldi, num contexto promissor. A linguagem do ensaio fotográfico estava em voga no mundo germânico e era a forma de veiculação das temáticas importantes para a sociedade. Nesse contexto, os fotógrafos ganhavam espaço, como Erich Solomon, que ficou famoso por suas fotografias de celebridades.¹²³ Como projeto, a atuação junto a D. Pedro para fugir das incertezas materiais e

¹²³ Daniel Magilow demonstra que o mundo da imprensa investia cada vez mais na ideia de que os fotógrafos conquistavam novos territórios como produtores de imagens para a sociedade. MAGILOW, Daniel H. *The photography of crisis*, capítulos 1 e 2.

as reportagens como forma de provar o sucesso apontam para a produção de imagens como sobrevivência material, a experiência individual como produto a ser vendido, a mediação cultural como commodity: “whatever their physical appearance or aesthetic status today, Weimar photo essays share other significant affinities, particularly as commodities produced and consumed in a bustling consumer economy”.¹²⁴

Tudo aquilo no que investiu era ainda um material latente, os olhares, os enquadramentos e os negativos sensibilizados permaneceram na obscuridade ou passaram efemeramente pelas projeções diapositivas. Era o fim da República de Weimar na Alemanha, a Áustria vivia o fim da sua experiência republicana para, dali há pouco, ser anexada pelo vizinho nazista. Os anos que mais tarde foram chamados “dourados” para o fotojornalismo e imprensa ilustrada sucumbiam em meio a muitas instabilidades econômicas e políticas.

A crise ofereceu oportunidades para criações visuais ricas sobre as sociedades germânicas e seu iminente colapso.¹²⁵ Não demoraria muito e a Europa mergulharia em falências, veria a ascensão de regimes autoritários e, por fim, viveria uma nova guerra. Intelectuais, artistas, fotógrafos e escritores fugiam da Europa Central. Entre artigos, palestras e uma expedição à Líbia com o Museu de História Natural de Salzburg, Baldi levava a vida. É intrigante o fato de que não tenha tentado fazer uma carreira na Europa, num período em que fotógrafos se tornavam cada vez mais indispensáveis à imprensa. Poderíamos supor que a Europa não o fascinava? O único conjunto de imagens feito nesse período é o da expedição à África. “Para voltar ao Brasil não tinha dinheiro nem perspectiva. Este retorno continuava sendo meu sonho e desejo”.¹²⁶

2.3 – Alteridade cultural: o olhar de Mario Baldi nos anos 1920

O olhar de Baldi para a alteridade cultural não pode ser medido pelas publicações ilustradas, já que estas se interessaram pouco por cultura e mais pelo que representava um automóvel no interior da América do Sul – o que é compreensível pelo gênero que cultivavam. Comparando o número de fotografias publicadas até 1930 com o total do que o fotógrafo produziu, muita coisa ficou para trás. Mais de 500 negativos foram feitos entre 1925 e 1927, em companhia de D. Pedro. Acredito que boa parte deles foi levada ao público

¹²⁴ MAGILOW, Daniel H. *The photography of crisis*, p.8

¹²⁵ MAGILOW, Daniel H. *The photography of crisis*.

¹²⁶ „Nach Brasilien zurück war kein Geld noch Aussichten da. Diese Rückkehr blieb immer mein Traum u. Wunsch“. „Mario Baldi“. Stammbaum.

européu nas palestras. Fechando este capítulo, gostaria de apresentar um balanço dessas fotografias.



Figura 23: BALDI Mario. „Iguazú-Reise. Mate Verladung am Rio Paraná unterhalb der Seta Quedas Fälle“. [“Viagem ao Iguazu. Carregamento de mate no Rio Paraná abaixo da cachoeira das Sete Quedas”]. 1925? Baldi n° 1975, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.

O tipo de registro fotográfico produzido por Baldi nas viagens com D. Pedro continuou marcado pela tradição das cenas urbanas, arquitetura e panoramas das cidades, composições que serviriam bem para cartões postais. A primeira imagem em que pessoas são o tema foi feita no Paraná e mostra um carregamento de erva mate. (Figura 23)¹²⁷ Logo depois ele fez uma fotografia de uma madeireira paranaense, na qual são vistas crianças indígenas paraguaias. (Figura 24) São as duas primeiras imagens que representam atividades típicas da região, registros de movimentação da economia e cultura locais.

¹²⁷ Como há lacunas na série, talvez tenham existido fotografias anteriores que representassem a população local das cidades pelas quais os viajantes passaram.



Figura 24: BALDI, Mario. „Auto Raid Bolivia - Rio J. 1927. Paraguainische Indianerkinder am Mato Port der Empreza Mato Lorangeiras Campanario bei Ponta Porã M. Grosso“. [“Travessia de carro Bolívia-Rio J. 1927. Crianças indígenas paraguaias em Mato Port** da Empresa Mato Laranjeiras Campanário em Ponta Porã M. Grosso] 1927. Baldi nº2107, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien. (Baldi menciona aqui a empresa Mate Laranjeiras, em não Mato Laranjeiras, como está registrado na fotografia)**

Avançando na viagem encontramos então a fotografia dos laçadores de Mato Grosso, que tem o objetivo claro de reproduzir um tipo social, inclusive com comentários sobre seus instrumentos. Seus nomes não são registrados, mas são definidos pela sua atividade. Encontraremos fotografias semelhantes feitas na fronteira do Brasil com o Paraguai, também no Piauí, no Ceará e na Bahia. São exemplos de um olhar para a alteridade e, pelos registros deixados por Baldi, percebe-se uma preocupação com a coleta de informações mínimas que pudessem distinguir os fotografados por sua atividade social. (Figuras 25 a 28)

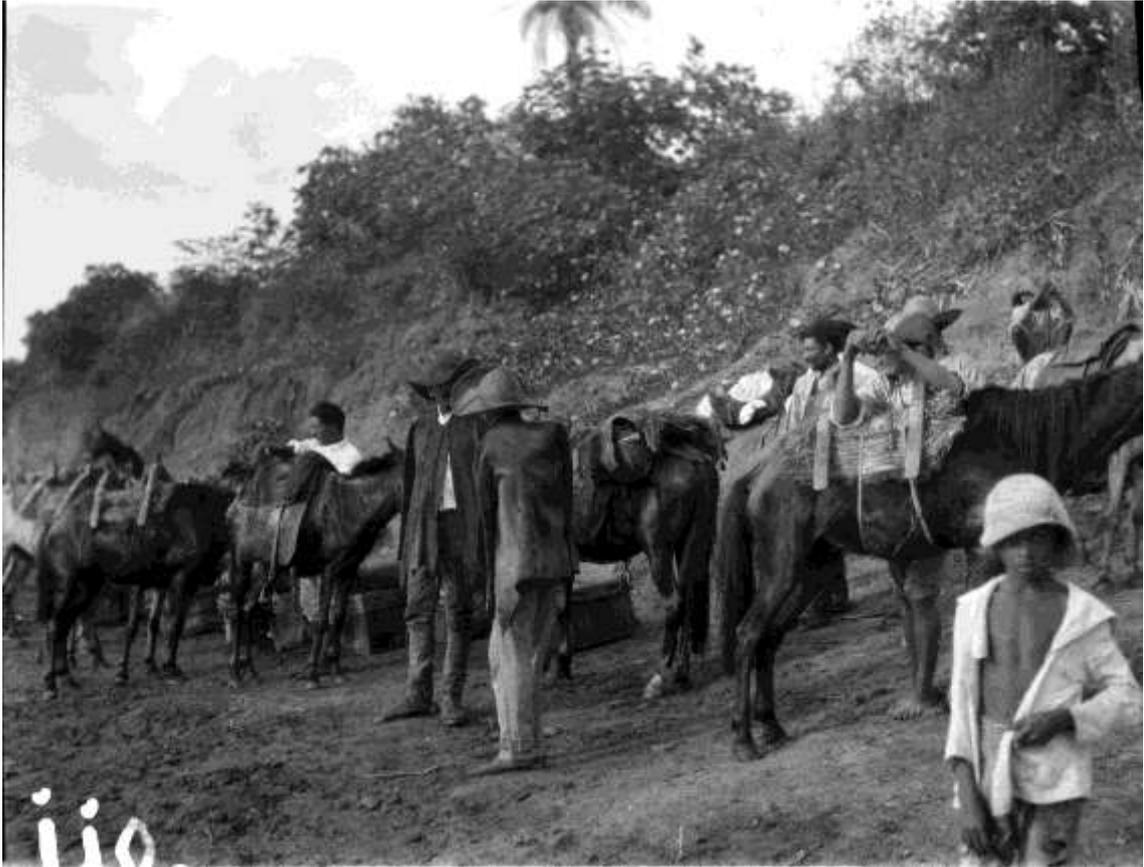


Figura 25: BALDI, Mario. „Lederreiter am Rio Poty bei Therezina Staat Pianhy“. [Tropeiros no Rio Poti em Teresina Estado do Piauí]. 1927. Baldi n°2276, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.



Figura 26: BALDI, Mario. „Amazonas Reise 1927. Milchverkaufen in (Ceara) Fortaleza“. [“Viagem ao Amazonas 1927. Venda de leite no Ceará Fortaleza”] 1927. Baldi n°2298, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.



Figura 27: BALDI, Mario. „Jagdreise Matto Grosso 1926. Lassowerfer mit Leder-,Tiradores“. [“Viagem de caça Matto Grosso 1926. Laçadores com ‘tiradores’ de couro]. 1926. Baldi n° 2024, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.



Figura 28: BALDI, Mario. „Lederreiter Feira de Sant Ana. Interios d. Bahia“. [“Tropeiro Feira de Santana, Interior da Bahia”] 1927. Baldi n°2379, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.

Particularmente interessantes são as fotografias dos meios de transporte nas regiões costeiras e fluviais, feitas em Fortaleza, Ilha de Marajó, Cachoeiras (Bahia), Própria (Sergipe) e Piranhas, cidade alagoana banhada pelo rio São Francisco. Como afirmei anteriormente, o objetivo de Baldi era produzir um arquivo pessoal e documental para o príncipe D. Pedro e isso se faria não só representando seu patrão, mas também registrando os aspectos gerais da viagem. As fotografias das embarcações são cuidadosamente feitas por Baldi, normalmente emoldurando os barcos com frondosas árvores ou montanhas. (Figuras 29 a 31)



Figura 29: Amaz. Reise 1927. „Janjadas’ in Ceará, Praia Iracema”. [Jangadas no Ceará. Praia de Iracema]. 1927. Baldi nº2301, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.



Figura 30: BALDI, Mario. “Propria baixo Rio São Franzisco” [“Própria, baixo Rio São Francisco”]. Sergipe, 1927. Baldi nº2353, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.

Ele vinha observando as embarcações desde a Ilha de Marajó, passando pelo Ceará e, na cidade de Piranhas, interior de Alagoas, Baldi surpreendeu 2 crianças brincando num terreno alagadiço. (Figura 32) À direita das crianças vemos um barquinho, uma miniatura das embarcações à vela típicas da região. Com a ênfase na ação das crianças, deixando o último plano ligeiramente fora do foco, essa fotografia sintetiza o olhar de Baldi para a cultura como algo produzido e aprendido pela gente local.

O movimento da mão esquerda da criança, congelado pelo instantâneo, sugere que o barquinho acabara de receber um impulso. Desde novos, os moradores ribeirinhos aprendiam a manipular e controlar os barcos, um aspecto eleito por Baldi como típico da região. É uma metáfora visual que, para os interesses desse estudo, funciona como documento não da viagem de D. Pedro, mas sim do olhar do fotógrafo para um aspecto da cultura nordestina, costeira ou ribeirinha, dos pescadores experimentados ou mesmo das crianças, que seguirão os passos de seus pais.

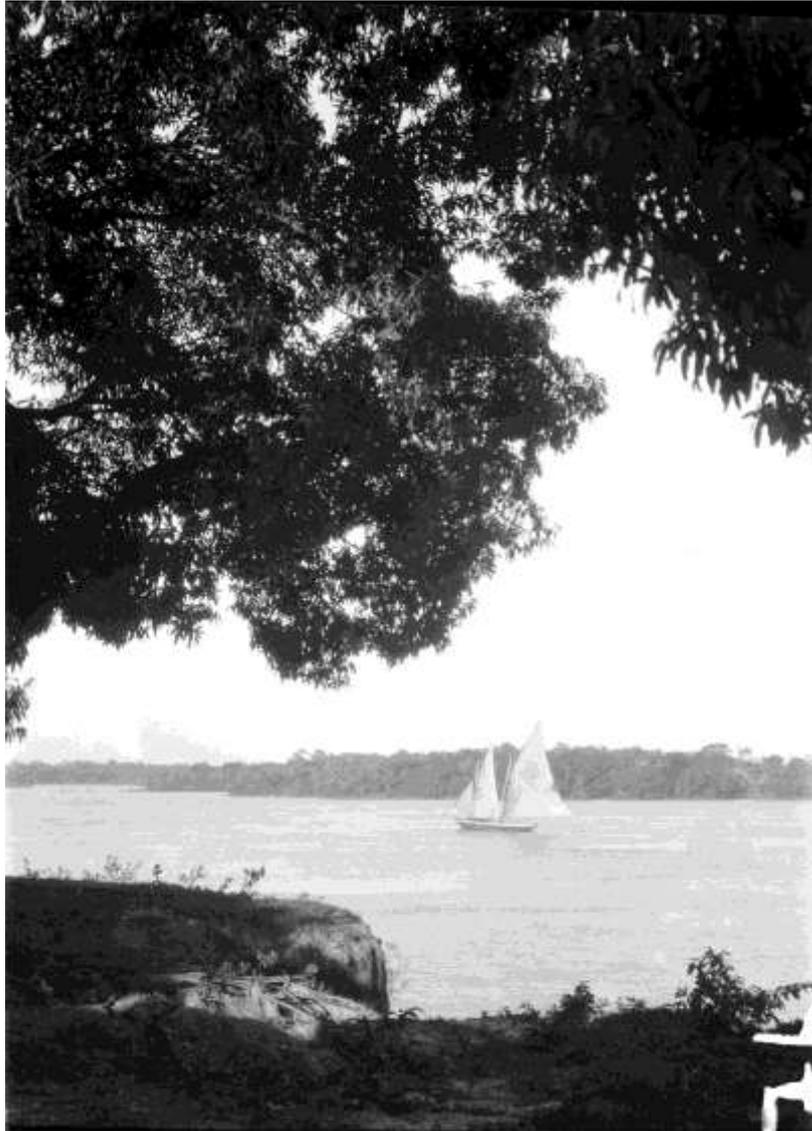


Figura 31: BALDI, Mario. „Marajo Insel. Segelboote bei Soure“. [“Ilha de Marajó. Barco à vela em Soure”]. 1927. Baldi n°2242, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.



Figura 32: BALDI, Mario. „Amazonas Reise 1927. Spielende Kinder in Piranhas am Rio São Francisco“. [“Viagem ao Amazonas 1927. Crianças brincando em Piranhas, no Rio São Francisco”]. 1927 Baldi n°2354, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.

Mario Baldi também registrou o envolvimento dos viajantes com essa cultura, original para os brasileiros da região, e nova para a família do príncipe. Não só vemos uma das filhas de D. Pedro sobre uma jangada cearense, mas também está registrado que o barco no qual o grupo viajava era um desses veleiros cobertos com palha. Em imagens de fora e de dentro, Baldi mostra que D. Pedro não só observava, mas experimentava a cultura local. Nesse sentido, as fotografias vão além de registros colonialistas, normalmente limitados a suvenires

de viagem de observadores distanciados.¹²⁸ D. Pedro não era um turista; era um estudioso das culturas, como alguns jornais costumavam o designar. (Figuras 33 a 45)



Figura 33: BALDI, Mario. A filha de D. Pedro e as jangadas na Praia de Iracema, Fortaleza, Ceará. Baldi nº2302, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.

¹²⁸ Ideia defendida por HEYES, Michael. "Photography and the emergence of the Pacific cruise: rethinking the representational crisis in colonial photography". In: HIGHT, Eleanor M. and SAMPSON Gary D. *Colonialist Photography: imag(in)ing Race and Place*. New York: Routledge. 2004. p.177



Figura 34: BALDI, Mario. “Unser Boot am unteren Rio São Franzisco. Baixo Rio São Franzisco”. [“Nosso barco no Baixo Rio São Francisco”]. 1927. Baldi n°2341, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.



Figura 35: BALDI, Mario. “Überfahrt von Cachoeiras nach São Felix, Bahia” [“Travessia de Cachoeiras para São Felix, Bahia”]. 1927. Baldi n°2370, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.



Figura 36: BALDI, Mario. Bahia, Cachoeiras (?). 1927. Baldi n°2365, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.

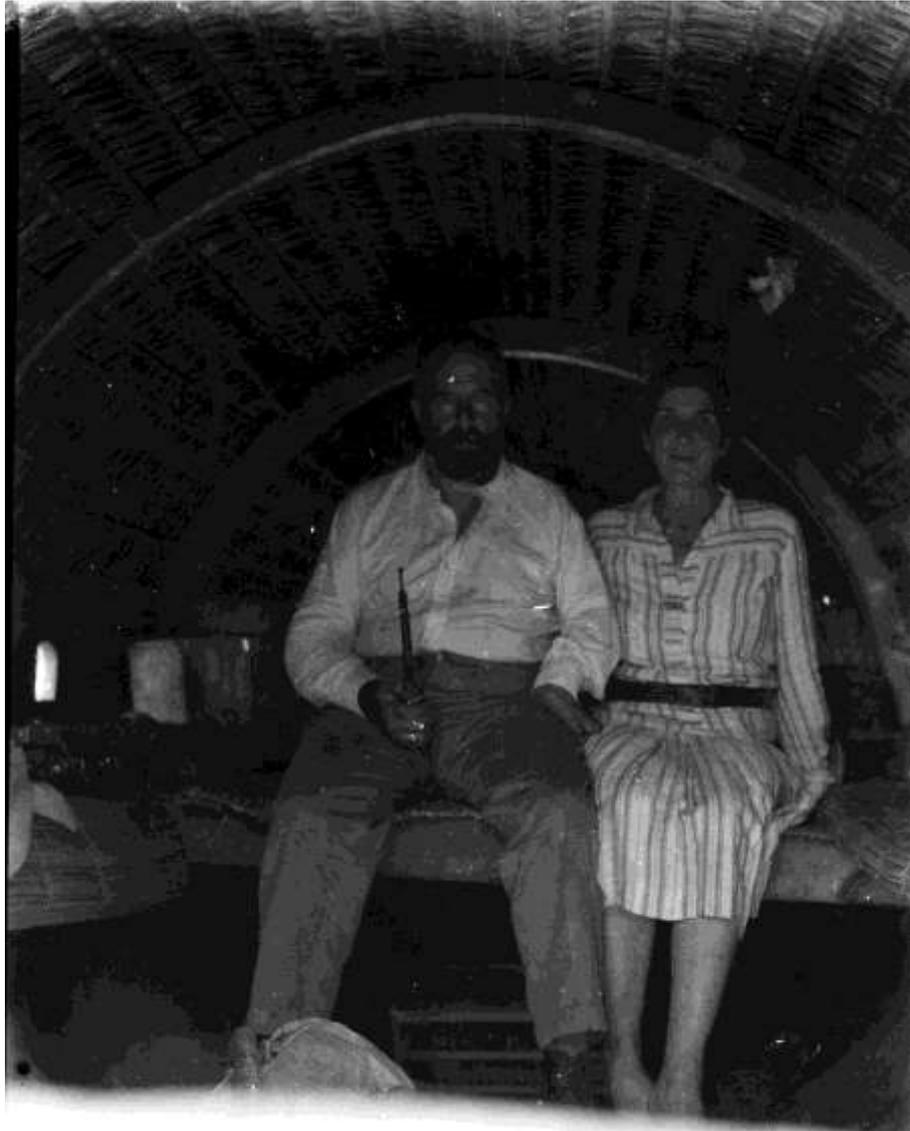


Figura 37: BALDI, Mario. D. Pedro e esposa na embarcação. Rio São Francisco. 1927. Baldi n°2349, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.



Figura 38: BALDI, Mario. “Am unteren Rio São Francisco” [“No baixo Rio São Francisco”]. 1927. Baldi n°2346, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.



Figura 39: BALDI, Mario. “Unser Boot am unteren Rio São Francisco. No baixo Rio São Francisco” [“Nosso barco no baixo Rio São Francisco”]. 1927. Baldi n°2347, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.



Figura 40: BALDI, Mario. “Amazonas Reise 1927. “Unser Boot am unteren Rio São Franzisco. Baixo Rio São Franzisco” [“Nosso barco no baixo Rio São Francisco”]. 1927. Baldi n°2345, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.



Figura 41: BALDI, Mario. “Unser Boot am unteren Rio São Francisco”[“Nosso barco no baixo Rio São Francisco”]. 1927. Baldi n°2343, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.



Figura 42: BALDI, Mario. “Am Rio São Franzisco” [“No Rio São Francisco”]. 1927. Baldi n°2348, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.

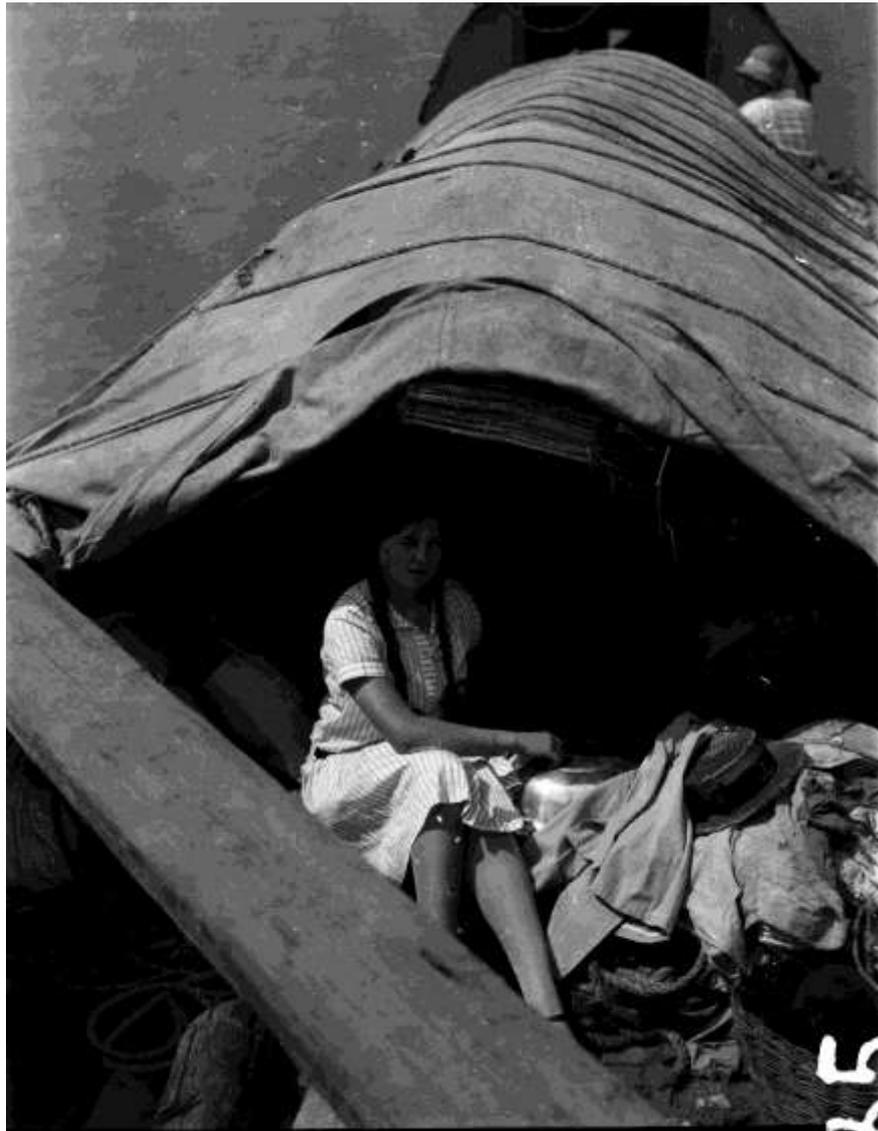


Figura 43: BALDI, Mario. Filha de D. Pedro na embarcação, Rio São Francisco. 1927. Baldi n°2350, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.



Figura 44: BALDI, Mario. Família de D. Pedro e piloto em embarcação. Rio São Francisco. 1927. Baldi n°2351, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.



Figura 45: BALDI, Mario. Esposa de D. Pedro na embarcação. 1927. Baldi n°2352, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.

As fotografias indicam também uma mudança na experimentação do tempo, na viagem. Como sugerem as imagens dos viajantes em descanso nos barcos, durante as travessias, sobretudo a da esposa de D. Pedro no barco (Figura 45), pode-se imaginar a duração, ditada pelas condições naturais de ventos e correntes fluviais, além do curso já estabelecido pelos rios – ao contrário das sequências dos automóveis, que representam a domínio da natureza pela máquina e o encurtamento do tempo e das distâncias possibilitado pelo carro.

Com certeza um dos atrativos dessas séries é a exuberância da natureza, representada com toques do sublime e do pitoresco, às vezes com uma pitada de intervenção humana. (Figura 46 a 50) Se esse aspecto pode ser representado pelo automóvel que corta o sertão,

pelas linhas férreas de trens ou vagões leves ou pelos barcos envolvidos pela paisagem, às vezes os próprios viajantes servem de parâmetro para enfatizar a grandeza natural do Brasil, como vemos na fotografia da filha de D. Pedro ao lado do cacto gigante.

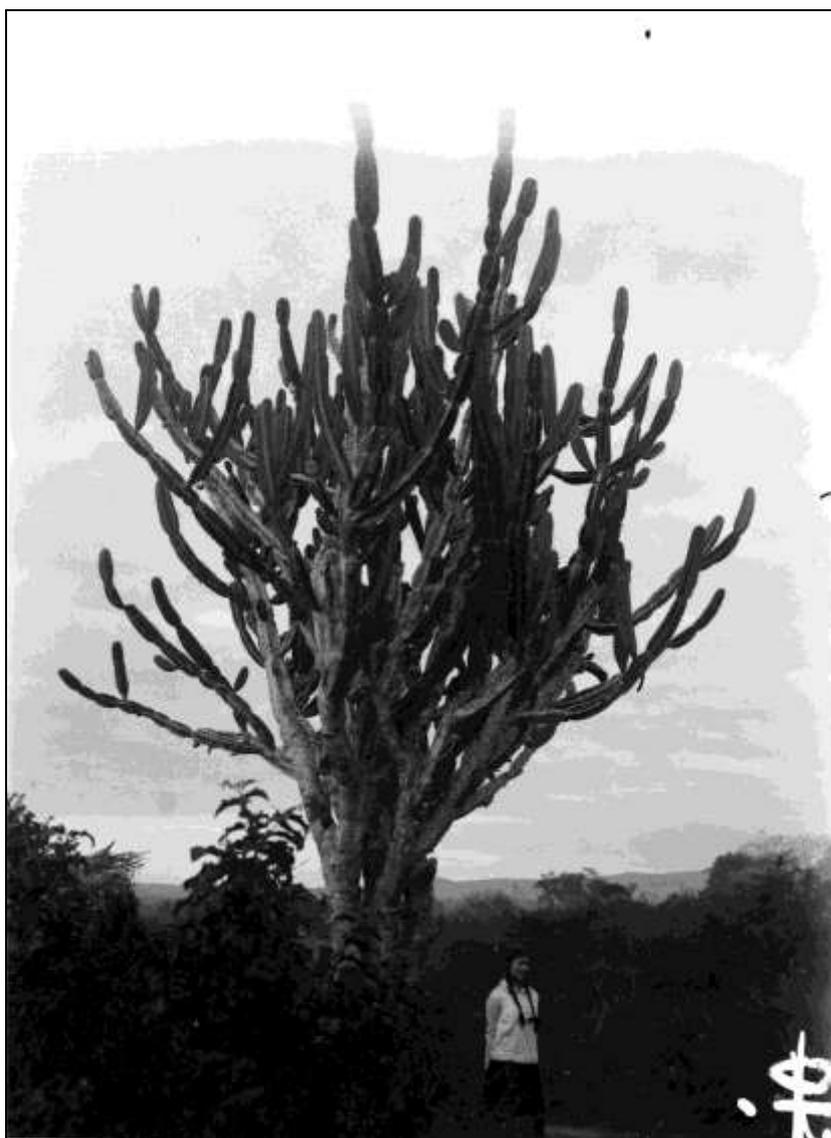


Figura 46: BALDI, Mario. Bahia. 1927. Baldi n°2375, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.

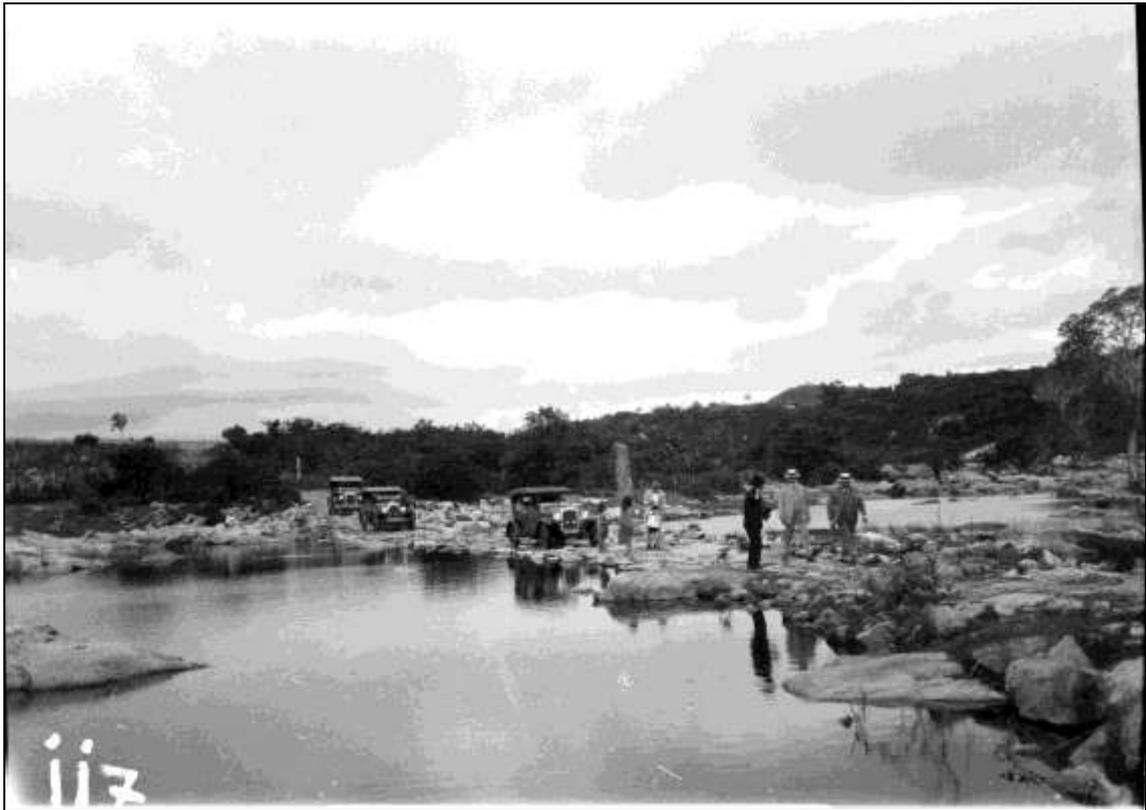


Figura 47: BALDI, Mario. A caminho das cachoeiras Paulo Affonso. 1927. Baldi n°2283, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.



Figura 48: BALDI, Mario. Cachoeira Paulo Affonso. 1927. Baldi n°2335, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.

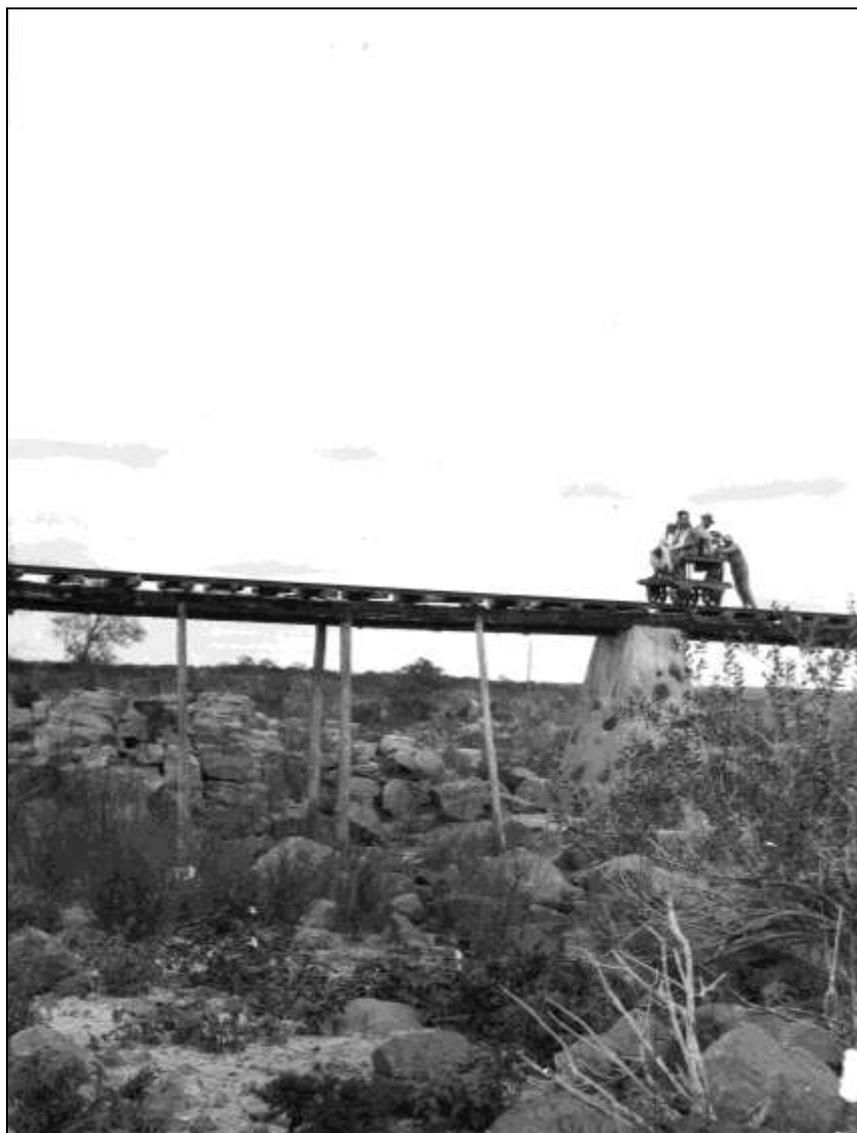


Figura 49: BALDI, Mario. Próximo à cachoeira Paulo Affonso. 1927. Baldi nº2333, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.



Figura 50: BALDI, Mario. Cachoeira Paulo Affonso. 1927. Baldi n°2337, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.

Não se pode dizer que Baldi viajou em busca da alteridade cultural brasileira. Entretanto podemos identificar que ele aproveitou o exótico, o pitoresco, o típico e o local para documentar as experiências do patrão e também suas. Nas viagens com D. Pedro, Baldi se desgarrava do grupo para retratá-lo em situações dignas de uma foto. Portanto, elegeu alguns motivos – excluindo outros – que serviriam como documentos de viagem. Esse foi um período de grande aprendizado do ofício fotográfico: ao mesmo tempo em que se deslocava com o grupo, pode-se perceber que Baldi pensava constantemente se a situação presente daria uma boa fotografia, de que ângulo, a que distância, descendo quedas d'água ou subindo em pedras. Como se fizesse a foto mentalmente antes de se afastar do grupo e enquadrar, algumas imagens confirmam a idéia de que não se fotografa o que se vê, mas aquilo que já foi visto.

Capítulo 3: Entre a etnologia e o fotojornalismo

Ao longo da década de 1920, Mario Baldi direcionou sua produção fotográfica para o campo da fotografia como registro de experiências, impulsionado por sua relação com D. Pedro. Encontrando seu “lugar” no novo país, ele não só alcançou estabilidade, mas também conheceu várias partes do Brasil, desenvolvendo um tipo de registro de viagens que continuaria presente na sua carreira.

Como vimos, alguns desses registros foram veiculados em esferas diferentes do círculo pessoal do príncipe D. Pedro, na imprensa ilustrada na Europa, onde a cultura das revistas florescia. O surgimento das novas câmeras portáteis, das novas técnicas de impressão e dos fotógrafos como figuras públicas foram os principais fatores para esse desenvolvimento.

Este capítulo trata da sua efetiva entrada no mercado editorial brasileiro, através de duas experiências no interior do Brasil: o trabalho entre os índios Bororo e os missionários salesianos e o segundo circuito de viagens pelo interior do Brasil com D. Pedro e sua família. Não é minha intenção tratar de todas as fotografias produzidas durante essas experiências, mas sim enfatizar a veiculação de algumas séries de imagens na imprensa. Inicialmente, apresento os bastidores do retorno de Baldi ao Brasil, através das cartas trocadas com o padre Hippolyto Chovelon, padre salesiano que proporia a Baldi a filmagem da missão religiosa no Brasil. Em seguida trato da atuação do fotógrafo na imprensa ilustrada no Rio de Janeiro, através da sua tentativa de criar uma agência fotográfica e das suas contribuições para as revistas. O capítulo contempla também uma síntese da historiografia sobre a fotorreportagem e as revistas ilustradas e a tentativa de localizar a revista *A Noite Ilustrada* nesse contexto.

3.1 – “*Este infeliz Europa...*”

Em 1932, após o retorno de Baldi da África para Salzburg, D. Pedro e o padre Hippolyto Chovelon foram ao encontro do fotógrafo na sua cidade natal. Chovelon, que havia acompanhado parte da viagem ao Mato Grosso em 1926-7, proporia ao austríaco uma missão que viria a se tornar seu projeto nos próximos três anos: a produção de um filme sobre a missão colonizadora dos padres Salesianos entre os índios Bororo, no Brasil. Seria sua chance de deixar a Europa mais uma vez, agora com a esposa. E Chovelon seria o homem que poderia transformar esse desejo em realidade. O tempo passava e Baldi escrevia ao padre, perguntando sobre o projeto, explicando os motivos que o levavam a desejar o Brasil, pedindo ajuda para se livrar da confusão que ia conturbando a Europa. Como o padre demorava a responder, as cartas do fotógrafo tornavam-se mais detalhadas e aflitas.

Para demonstrar sua disposição em levar o projeto do filme à plena execução, Baldi afirmava que estava em correspondência com empresas de cinema. Numa carta de 30 de setembro de 1932, ele criticava “esses estúpidos” de uma companhia cinematográfica de Berlim, “que não tem o mínimo interesse para isso”. Mas, continua, “tenho mais um bom amigo [em] Nova York (U.S.A.) e vou aquele procurar de interessar as grandes companhias cinematográficas in America de Norte”.¹²⁹ Em 19 de novembro de 1933, Baldi afirma que

tem as qualidades de fazer uma boa fita propagandista para a missão não só de ponto de vista instructivo e interessante, como de ponto técnico e photographi[i]ca. Como minha tia em Schärding tem um casa photograph[i]ca, podia comprar as aparelhos necessários por preços baratíssimos.¹³⁰

Deixar a Europa era, por vezes, um assunto que Baldi tratava com carinho e apreensão:

Agora só temos [eu e minha esposa Emmy] a única desejo de, que nós dois podemos conseguir de haver uma posição, que nos permite, de estabelecer um pequeno ninho em um país sem inverno e neve e (se possível) exterior de Europa. Este infeliz Europa, sempre tremendo de greve, Bolshevismo e outras coisas desagradáveis, que nunca permitem, que os povos fiquem quieto!¹³¹

A crise de 1929, cujas consequências se estenderam pelos anos seguintes, trouxeram grandes mudanças para a Europa. A família Baldi teve seus negócios arruinados, Herbert Baldi, irmão caçula de Mario, perdeu tudo em especulações, prejuízo coberto com todo o dinheiro que tinha o irmão mais velho. Escrevendo novamente para Chovelon, Mario relata:

Eu agora tive mais que um ano sem emprego por acaso desta maldita crise. [...] Mas quero hoje falar ao Vse. como verdadeiro amigo com amigo, e como homem por homem. As causas políticas em Europa e especialmente em central d.Europa são tão incerto que ninguém pode saber, o que será em futuro. Eu especialmente creio que as coisas vão ser bastante preto.¹³²

Seja pela ascensão do nazismo, seja pelas próprias condições econômicas e de emprego, ele não terá sido o primeiro, tampouco o único artista a deixar o Velho Mundo na década de 1930. Para o fotojornalismo, a boa consequência da triste situação europeia foi que

¹²⁹ Carta de Mario Baldi a Hippolyto Chovelon, de 30 de setembro de 1932. Coleção Mario Baldi, SMCT.

¹³⁰ Carta de Mario Baldi a Hippolyto Chovelon, de 19 de novembro de 1932. Coleção Mario Baldi, SMCT.

¹³¹ Carta de Mario Baldi a Hippolyto Chovelon, de 10 de janeiro de 1933. Coleção Mario Baldi, SMCT.

¹³² Carta de Mario Baldi a Hippolyto Chovelon, de 12 de setembro de 1933. Coleção Mario Baldi, SMCT.

os fotógrafos germânicos levaram suas experiências para os quatro cantos do globo, semeando a nova linguagem visual.¹³³ Sobre ir embora do Velho Mundo, Chovelon respondia:

entro logo no seu assunto de querer ir ao Brasil. Creio que tens razão nisto. Tanto mais que Mgr. Couturon quer filmar a missão. Tem pois o amigo, bom negocio a tratar com isto e com ele. Poderá nos ajudar como bom pratico de photographia e teria muitos freguezes em Lageado que é considerada a capital dos diamantes.¹³⁴

Não é difícil imaginar o turbilhão de sentimentos que marcou esse período de Mario e Emmy Baldi na Europa. Chovelon dava respostas positivas porém lacônicas, mais ou menos dois meses depois de Mario ter escritos suas cartas relatando seus apuros. Para o padre, seria tudo muito fácil:

Digo-lhe ainda que por mim tenciono partir a 20 de janeiro por Marselha e Rio. Se quiser, aproveite a ocasião, iremos juntos. Estou certo de que a companhia lhe fará 30% de abatimento sobre a passagem que tomar. E isto poderia alcançar em qualquer tempo em meu nome, bastando dizer que vem ao Matto Grosso em serviço da missão salesiana.¹³⁵

Em janeiro do ano seguinte, o fotógrafo não conteve a alegria quando tudo parecia melhorar:

Carissimo amigo e senhor, Deus seja louvada! E mille gracias ao Vse!!! A sua amavel carta de 30.Decembro fazia nos tao muita alegria, que não posso dicer como!!!!!! (...) Partimos com o “Florida” 19 d.Janeiro para juntamo-nos em Marselha. Qu alegria ser la!! (...) Assim nada tem de prender nos aqui mais em Austria.¹³⁶

¹³³ SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Grifos, Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

¹³⁴ Carta de Hippolyto Chovelon a Mario Baldi, de 14 de novembro de 1933. Coleção Mario Baldi, SMCT.

¹³⁵ Carta de Hippolyto Chovelon a Mario Baldi, de 14 de novembro de 1933. Coleção Mario Baldi, SMCT.

¹³⁶ Carta de Mario Baldi a Hippolyto Chovelon, de 3 de janeiro de 1934. Coleção Mario Baldi, SMCT.



Figura 51: Autor não identificado. Mario Baldi a bordo do vapor Florida. Finalmente o fotógrafo voltava ao Brasil. 1934. Baldi n°2524. Folha-contato “Bärlí n°2”. Coleção Mario Baldi, SMCT.

A viagem de volta ao Brasil (Figuras 51 e 52) passou por Dakar, onde Baldi produziu interessantíssimas imagens do mercado local.¹³⁷ Uma vez no Brasil, Mario e Emmy fixaram-se em Três Lagoas, Mato Grosso. (Figura 53) Ambos esperavam pela chegada do padre, que se demorava. Para um fotógrafo, a região não oferecia grandes chances como Chovelon havia afirmado, sobretudo no mercado editorial, e Baldi buscava meios de se sustentar. Dizia ao padre que, como chefe de família, não poderia mais viver em aventuras, como no passado.

¹³⁷ Aqui se faz necessário apontar uma correção. Em outro trabalho, incluí as imagens de Dakar no conjunto de fotografias da viagem à África com o museu salzburguês. Percebi mais tarde que elas são, no entanto, da passagem de Emmy e Mario pela cidade quando do seu retorno ao Brasil.



Figura 52: BALDI, Mario. „Hasi ,Florida’. Überfahrt”. [“Coelhinha. ‘Florida’. Travessia”] Emmy Baldi a bordo do vapor Florida. Hasi, que em alemão pode ser lebre ou coelha, como Baldi chamava a esposa. Uma das várias ouvintes das palestras de Mario Baldi, Emmy nascera na Áustria e ia para Brasil pela primeira vez, acompanhando o marido. 1934. Baldi s/n°. Coleção Mario Baldi, SMCT.

Chovelon sugeria algumas fazendas para que o austríaco trabalhasse, mencionava nomes e dava recomendações: “Lembra-se que no sul do Matto Grosso é bom falar do padre Hyppolyto, elle é muito conhecido. Com o seu trabalho de photographo pode fazer bons conhecimentos”.¹³⁸ O fotógrafo, no entanto, não estava seguro sobre a empreitada:

Eu por minha parte, estou arangando todos os preparativos para o fita propagandista para os Salesianos no certa crença, que Vse. com energia vae fazer todo o possibile para conseguimos fazer este. (...) Nos ficamos aqui, esperando Vse. para combinar tudo, crendo que a sua chegada não demorará muito. Talvez seria bem, (em caso que fazemos o fita) que nos dois encontrar-nos em São Paulo, para fazer as compras

¹³⁸ Carta de Hippolyto Chovelon a Mario Baldi, de 26 de maio de 1934. Coleção Mario Baldi, SMCT.

necessarias). Mais no caso, que Vse. Sabe, que é strictamente impossible e não será a mínima possibilidade de fazer esta fitta (o de trabalhar com os Salesianos) seria bem ir em Rio na Residencia de Ministro Retschek (Legação Austríaca. Avenida Atlantica 972 – Telephone: 70726) e de falar com o Ministro sobre nos, si talvez elle podia arangar-me uma posiçã boa (com o ministro Thaler na colonia delle em St. Catharina, o snr, Rombauer que trabalha em Cinematogra[p]hia, etc. etc. etc.)¹³⁹ (Sublinhado no original)



Figura 53: Autor desconhecido. „*Hasi + Bärli in Tres Lagoas. Mato Grosso. 1934*”. [Coelhinha e ursinho em Tres Lagoas. Mato Grosso. 1934]. Enquanto esperavam pelo padre Chovelon, o casal Baldi permanecia em Três Lagoas. Baldi nº2604, Coleção Mario Baldi, SMCT.

A carta é típica da situação imigrante, de uma busca por posição e condição social melhor, enfim, do campo de possibilidades, sempre fluido e por vezes sofrido, dos movimentos migratórios. É notório que o tempo em que acompanhava D. Pedro era mais

¹³⁹ Correspondência entre Mario Baldi e Hippolyto Chovelon, carta de 15 de junho de 1934. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.

estável do que o dos anos 1930. E, assim como a saída da Europa dependeu dos salesianos, o estabelecimento no Brasil dependia da missão religiosa.

Depois de finalmente confirmada o trabalho entre os índios Bororo, Mario voltou a São Paulo para instalar sua esposa na casa de um amigo. Não se sabe por que razão Emmy não permaneceu com o marido. Consideraram a empreitada cinematográfica árdua e perigosa? Ou talvez estivessem cansados de incertezas. Mario relata que iria ao encontro do Monsenhor Couturon para convencê-lo de que filmar a missão era não só possível como também recomendável:

...para esta viagem para o Lageado vo levar só o maquina Rolleiflex, uma porção de bonitas ampliações minhas para amostras e uma porção de “rollfims” para fazer algumas photographias durante a viagem (mais levará nada de papel, e chemicalias, porque queira revelar preparar tudo so depois de minha volta sosegado e com a maxima segurança, para obter os mais optimas resultados que posible). Em Lageado vo combinar tudo com o Monsenhor, relatando aê elle a idea e vantagem da fita cinematographica para a propaganda das missões, discutir os pressos do material etc, estudar com elle a idea, como e de que modo vamos fazer o fita para obter a melhor (e do ponto de vista dos Salesianos) impressão ao público para ser util o fita para a venerada congregação Salesiana. Isso é muito importante: eu tenho de ser naõ somente bom opperador de fita, como tambem um bom “regisseur” para que nos consegimos publico (que vae ver o fita depois) influir as nossas ideas de missão e consegimos trazer o publico neste ponto, que compreende a importancia da missão e occorrerá com a sua ajuda em toda maneira. Depois, que teria relatado e combinado com o monsenhor vo voltar para S. Paulo comprar com Vse., o amigo, o aparelho e fitas necessários (já combinei tudo com os distribuidores cinematográficos lá e estou imformado sobre os pressos e novidades ect. ect.) Depois tudo isso, si Deus quer, vamos voltar junto para o Mattogrosso e filmar a missaô!!!!¹⁴⁰

Uma das vantagens de uma abordagem histórica baseada na intertextualidade de fontes é que ela permite delimitar os campos de possibilidades dos envolvidos e as relações sociais das quais cartas ou fotografias são suportes. Alguns fatores devem ser considerados: a produção fotográfica não pode ser analisada em apenas uma de suas facetas, ou seja, devem ser considerados tanto o ato fotográfico como sua preparação e divulgação. O produto final passa pelo planejamento, pelo enquadramento e “clic”, pela viagem de volta e pela revelação. Como bem lembrou Ana Maria Mauad, à produção desse testemunho – ao “clic” da máquina fotográfica –, seguem “as convenções e opções culturais historicamente realizadas”.¹⁴¹ Para uma boa propaganda missionária, o fotógrafo fazia uma boa propaganda de si mesmo, afirmando que suas imagens poderiam persuadir e moldar opiniões. E para isso não basta saber apenas de técnica, mas deve-se atuar como um *regisseur*, ou seja, como um diretor.

¹⁴⁰ Carta de Mario Baldi a Hippolyto Chovelon, de 17 de agosto de 1934. Coleção Mario Baldi, SMCT.

¹⁴¹ MAUAD, Ana Maria. *Através da imagem: fotografia e História, interfaces*. In: *Revista Tempo*. Rio de Janeiro, vol. 01, nº. 02, 1996, p.04.

Enquadrando certos aspectos e outros não, cortando a realidade e construindo mensagens através de imagens móveis, a fita cinematográfica poderia ser uma forte aliada da missão.

Seu trabalho de *regisseur* começou com o contato com os fornecedores cinematográficos de São Paulo, para inteirar-se dos preços e das novidades em equipamentos e resolver as questões técnicas. Necessitava apenas do aval do Monsenhor Couturon (um líder Salesiano entre os Bororo) para adquirir o material na Capital paulista. O filme foi produzido e, em 1935, depois do seu retorno dos laboratórios AGFA, foi organizada na sala da empresa uma projecção do resultado cinematográfico. Três anos depois, o *Diário Portuguez* anunciava:

Acha-se entre nós o padre Hipólito Chavelon, missionário salesiano e nome consagrado, que vem percorrendo ha muito anos o hinterland brasileiro, no serviço de catequese e protecção aos índios, tendo recentemente percorrido as florestas do Araguaia e do rio das Contas, na difficil espinhosa missão de trazer ao convívio social e á civilização cristã a ferocíssima tribu dos Chavantes. Aproveitando a sua ligeira estadia nesta capital, sua reverendíssima fará, a convite dos Laboratórios dr. Raul Leite, hoje, ás 14,30 horas, importante conferência, sob o título “As missões religiosas na selva brasileira”, que será assistida pelos operários em número superior a 900 e suas respectivas famílias. O conferencista ilustrará o seu têma, com projecção cinematográfica, sendo que a direcção dos Laboratórios, por especial gentileza, franqueará a entrada ás pessoas das relações dos seus empregados e ás demais pessoas interessadas.¹⁴²

Infelizmente, até hoje o filme não foi localizado. Entretanto, as experiências que culminaram na sua produção – preparação e convivência com padres e índios – geraram também fotografias que levaram Baldi à imprensa ilustrada. Entre a chegada e o início do trabalho com os padres, o fotógrafo fez cerca de 190 imagens do cotidiano de Mato Grosso, as fazendas, paisagens mineração e costumes locais. Na missão salesiana e arredores, Baldi produziu mais uma centena de fotografias que representam, entre paisagens e retratos, o convívio dos Bororo com os salesianos.

3.2 – Missão Bororo: etnologia e propaganda religiosa

Como qualquer fotógrafo, Mario Baldi viveu de fotografia, e isso significava produzir imagens nos mais diversos contextos com o objetivo de continuar fotografando. Assim, em comparação com toda a sua produção de mais de 30 anos, fotografias que representam sociedades indígenas não estão em maioria. Essas imagens dependiam de longas viagens e um apoio institucional que desse aos fotógrafos condições de trabalhar. Porém, o quantitativo

¹⁴² “Vai percorrer os sertões do Araguaia o missionário Hipólito Chavelon, que está de passagem pelo Rio”. *Diário Portuguez*. 12 de dezembro de 1938. Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST: Dossiê CFE.T.1.22.

pode não significar tudo, desde que a abordagem de um tema almeje verificar qualitativamente os resultados de uma experiência histórica.

Os antropólogos Christian Feest e Viviane Luiza da Silva utilizaram essa perspectiva num trabalho preliminar sobre Mario Baldi e suas fotografias dos índios Bororo nos anos de 1930. Afirmando que a presença indígena na produção de Mario Baldi é, ao mesmo tempo, minoritária e significativa,¹⁴³ os autores buscaram colocar o trabalho do fotógrafo em perspectiva comparada “in an attempt to point out both its merits and shortcomings as well as to provide a basis for a brief discussion of the contributions of visual representations to the ethnographic data base”.¹⁴⁴

O trabalho dos autores surgiu da cooperação que teve início em 2007 entre as instituições que preservam, hoje, a herança documental de Mario Baldi.¹⁴⁵ O foco do trabalho de Feest e Silva recai sobre os índios Bororo na fotografia dos anos 1930, colocando a produção visual de Mario Baldi em perspectiva comparada com a de outros fotógrafos e etnógrafos.

A análise trata não só da década de 1930, como apresenta também um panorama das representações da etnia em questão desde a expedição do zoólogo austríaco Johann Natterer (1787-1843). A história das imagens dos Bororo, segundo os autores, é útil

to recapitulate Bororo history and remind ourselves of the fact that there is indeed a history of visual representations of indigenous peoples, which provided the foundation for the work of Baldi and others in the 1930s.¹⁴⁶

A história da representação dos Bororo serve, também, como um exemplo das representações dos índios no Brasil em geral, já que muitos dos que cooperaram com ela viajavam por outras áreas e travavam contato com diversos povos indígenas. A mais antiga imagem dos Bororo, de acordo com os estudos atuais, data de aproximadamente 1826 e foi

¹⁴³ FEEST, Christian e SILVA, Viviane Luiza da. *Between Tradition and Modernity. The Bororo in Photographs of the 1930s*. In: *Archiv für Völkerkunde*. 59–60 (2009–2010): 167–202. p.167

¹⁴⁴ FEEST, Christian e SILVA, Viviane Luiza da. *Op.cit.* p.169.

¹⁴⁵ No Brasil, a Secretaria Municipal de Cultura de Teresópolis e, na Áustria, o Weltmuseum Wien (antigo Museu de Etnologia de Viena). Em 2007, o professor Christian Feest era ainda o diretor da instituição austríaca. Desde aquele ano, elaboramos o que foi chamado de Projeto Baldi, um intercâmbio de informações e documentos que resultou numa mostra fotográfica do Foto Rio 2009, exposta no Arquivo Nacional (Rio de Janeiro) e Casa de Cultura Adolpho Bloch (Teresópolis). No catálogo que acompanhou a exposição Feest e Silva publicaram a primeira versão do trabalho sobre Baldi e os Bororo, aumentada posteriormente com pesquisa em arquivos norte-americanos e europeus. Para a primeira versão, ver FEEST, Christian e SILVA, Viviane Luiza da. “Mario Baldi e os Bororo”. In.: LOPES, Marcos F. de Brum e FEEST, Christian. *Mario Baldi: fotógrafo austríaco entre índios brasileiros*. Rio de Janeiro: F.DUMAS História e Ciências Sociais, 2009. Aproveito para agradecer a Margit Krpata e Patrícia Siqueira, com quem fiz os contatos preliminares para o início da cooperação.

¹⁴⁶ FEEST, Christian e SILVA, Viviane Luiza da. *Between tradition and modernity*. p.169

feita por Natterer. Outros cientistas que se seguiram ao zoólogo austríaco também produziram imagens que compunham o inventário que as expedições científicas faziam de diversas partes do mundo. Devem ser lembrados Aimé-Adrien Taunay (1803-1828) e Hercules Florence (1804-1879), ambos vinculados a expedição de Georg Heinrich von Langsdorf, que visitou a aldeia Bororo do Pau Seco em 1827.

A produção de imagens etnográficas do século XIX tem, entre suas características, dois traços importantes: a tradição mais antiga de desenhos de artefatos etnográficos, relacionada com a prática do colecionismo; e a representação de indivíduos posados de frente e de perfil, que surgia como uma nova forma de registro desde o século XVIII e ganhava força com o desenvolvimento da antropologia física. Tais práticas visuais foram incorporadas pela fotografia em larga medida e em contextos variados, desde estudos de antropologia física até antropometria de criminosos e prisioneiros de guerra.

Um dado que deve ser levado em conta na questão da representação de povos indígenas é a própria história dos contatos dos índios com brancos e toda a complexidade étnica que se fazia presente desde os tempos coloniais no Brasil. Basta mencionar a situação vivida por grupos Bororo sob o domínio de fazendeiros do Mato Grosso, com quem travavam lutas e por quem eram, não raro, subjugados e reorganizados em colônias.¹⁴⁷ Os processos dinâmicos de modificação cultural que estruturavam a experiência histórica de índios e brancos refletem na interpretação de que se faz, hoje, dos trabalhos de antropólogos que buscaram sociedade tradicionais vivendo da atemporalidade do presente etnográfico. Como ficará claro, esse é um fator determinante para o desenvolvimento das abordagens fotográficas entre as quais se encontra a de Mario Baldi.

A tendência de buscar a cultura considerada tradicional marcava muito mais as imagens do que os registros escritos, nos quais alguns como Karl von den Steinen criticavam as políticas governamentais. Podemos sugerir que alguns escritos identificavam a situação irreversível de desaparecimento da tradição e as imagens, como espaços de redenção, visavam salvaguardar a informação que se perdia na realidade. O tradicional, aliado aos cânones de representação, era o que garantia a validade dos registros, ultrapassando em alguma medida a discussão entre imagem pictórica e imagem técnica. Considerando o trabalho do antropólogo Paul Ehrenreich, também fotógrafo da expedição alemã de von den Steinen, Feest e Silva afirmam:

¹⁴⁷ FEEST, Christian e SILVA, Viviane Luiza da. *Between tradition and modernity*. pp.171-177

Most of the pictures are heavily retouched, because the majority of the negatives had been damaged by water and the climate; in the author's view, however, the effort had been worthwhile, given that "one single good image was worth more than a whole volume of measurements" ..¹⁴⁸

É interessante que Ehrenreich repita a fórmula da validade da imagem, comparando os negativos não com palavras, mas sim com *measurements*, ou seja, com a rotina analítica da antropologia física. O principal elemento dessa produção de conhecimento é a existência de conceitos visuais operacionalizados pela antropologia para comprovar a diversidade cultural. No seio da disciplina podem-se identificar posicionamentos diferentes do de Ehrenreich, os quais defendem uma natureza comum entre fotografia e mensurações e estatísticas.

Christopher Pinney, escrevendo sobre duas das histórias possíveis da fotografia e da antropologia, destaca a cultura da objetividade que alimentava o uso da imagem técnica pela antropologia física, mostrando que a indicialidade da fotografia tinha paralelos com a visão do antropólogo. As mensurações feitas pela observação e instrumentos se baseavam na suposta sabedoria ocidental superior, garantida pela visão e, conseqüentemente, pela fotografia.¹⁴⁹

A antropologia física, com suas estatísticas, produzia um indivíduo que não existe no mundo real, ou seja, não pode ser percebido a olho nu, sendo ele um protótipo cultural que tem seu duplo nos clichês fotográficos. Isso nos leva a identificar um distanciamento entre Pinney, que escreveu em 1992, e o trabalho de Feest e Silva, que defendem que mesmo os clichês são capazes de mediar informações verossímeis:

Both painting and photography, however, did rely on an established canon of ethnographic genres, including views of villages and houses, individual or group portraits, depictions of artifacts, and representation of economic, technological, social, and ceremonial activities. There were also standard iconographic types, such as "warriors", "medicine men", firemaking, shooting the bow, mothers with their children, etc., which provided the basis for visual comparison. These types are remarkably consistent over time, and *while they may be regarded as stereotypes, they are also visual concepts serving the needs of communication.*¹⁵⁰ (grifo meu)

Na síntese de Pinney, o que unia fotografia e antropologia era o cientificismo de ambas, a indicialidade, a excepcionalidade da imagem fotográfica que a afastava das imagens pictóricas. Já na abordagem de Feest e Silva, os cânones etnográficos eram capazes de unir pintura e fotografia, dois meios de representação que conflagravam em outros contextos e mesmo no campo científico tinham suas disputas. No contexto das expedições etnográficas,

¹⁴⁸ FEEST, Christian e SILVA, Viviane Luiza da. *Between tradition and modernity*. p.173

¹⁴⁹ PINNEY, Christopher. *The parallel histories of anthropology and photography*. In.: EDWARDS, Elizabeth. (Ed.) *Anthropology and photography*. New Haven and London: Yale University Press, 1992, pp.74-95.

¹⁵⁰ FEEST, Christian e SILVA, Viviane Luiza da. *Between tradition and modernity*. p.173

que poderiam não dispor de condições favoráveis ao uso pleno da fotografia, devido ao estágio da técnica, as necessidades de comunicação etnográfica eram supridas pelos protocolos de seleção e da capacidade técnica de mediação da realidade sob a forma de imagens, incluindo desenhos, aquarelas e fotografias. Por isso, tanto imagens pictóricas quanto técnicas poderiam servir à produção de conhecimento antropológico, se estivessem estruturadas sobre os conceitos visuais estabelecidos.

Voltando às questões que envolvem os Bororo, na medida em que sua sociedade se diversificava, outras variáveis pesavam sobre a produção das imagens. Os protocolos de registro tinham que considerar a transformação da própria cultura: em algumas imagens os índios aparecem trajando calças compridas, sinais da atuação dos padres salesianos das missões mato-grossenses. A perspectiva comparada de Feest e Silva, que percorre os mesmos espaços geográficos em tempos diferentes, aponta que, se antes essas imagens não comunicavam adequadamente a cultura “pura” dos Bororo, atualmente elas comunicam adequadamente o processo de diversificação social e mudança cultural que se imprimia naquele contexto.

Exatamente por ter trabalhado com alguns dos protagonistas do processo – os padres salesianos – Mario Baldi aparece como um fotógrafo que registrou a cultura no seu desenrolar. Por exemplo, uma das fotografias feitas por ele participa da tradição de representação do uso do arco e da flecha, que remonta aos anos 1820 e continua até boa parte do século XX. (Figura 54) Na comparação dela com 7 outras imagens, Feest e Silva afirmam:

The fact that on (...) two missionary photographs the archers are wearing trousers, while they are naked in the other images, not only indicates missionary influence, but also the growing pluralism of Bororo society. Baldi's photograph, one of a series of images showing an archery contest, rather than the use of bows in hunting, shows the men wearing trousers and the boys going naked.¹⁵¹

¹⁵¹ FEEST, Christian e SILVA, Viviane Luiza da. *Between tradition and modernity*. p.173



Figura 54: BALDI, Mario. Mario Baldi, “Tiro à flecha”. A fotografia da competição de tiro com flechas apresenta índios vestidos com calças e blusas e uma criança nua com uma espécie de capa presa ao pescoço. Além de representar um uso do arco e flechas pouco documentado por antropólogos, demonstra a transformação cultural que ocorria no contato dos Bororo com os padres salesianos. Jarudori, 1934/5. Baldi n° 2886, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.

Observa-se, assim, que as fotografias de Baldi documentam o contexto específico da relação entre ele e os seus patrões religiosos e, quando foram feitas, afastavam-se dos protocolos estabelecidos da antropologia, pois não priorizam a existência de um grupo atemporal e alheio ao processo da sua incorporação ao Estado brasileiro. Mais tarde, com a transformação da antropologia e seus instrumentos de estudo, bem como dos objetos de suas análises, as fotografias se tornaram extremamente úteis para a comunicação etnográfica da experiência social dos índios e dos brancos, entendidas como um processo dinâmico:

The fact that the presence of the Salesians and the nuns accompanying them is acknowledged derives, of course, from the purpose of Baldi's mission as a

filmmaker for the missionaries, but is nevertheless notable, since traditional ethnographic photography tends to focus on “traditional culture” and therefore often seems to deny the presence of processes of culture change and its agents. The pictorial record produced by Baldi among the Bororo is, of course, far from complete, but offers a rich and balanced view of various aspects of Bororo culture in the 1930s.¹⁵²



Figura 55: Autor desconhecido. Mario Baldi entre índios Bororo da colônia salesiana. O fotógrafo não se furtou a demonstrar sua presença entre os índios como decorrência da sua própria dependência dos padres. Como contratado pelos salesianos, Baldi fotografou as pessoas mais próximas dos seus patrões. Esta é uma das primeiras fotografias feitas no trabalho com os Bororo. Meruri. 1934. Baldi n° 2786, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.

Esta imagem de Baldi entre os jovens Bororo é sugestiva como uma síntese possível da relação cotidiana entre os brancos e os índios: as inúmeras situações diárias que poderiam fugir ao controle do padres, representadas pela pequena criança na parte inferior direita da imagem. (Figura 55) Enquanto todos se posicionam tradicionalmente de frente para a câmera, uns mais à vontade que outros, ela se vira e parece mais interessada em observar a presença de um novo estranho entre seus pares. Considero o olhar desta criança a principal mirada da fotografia (mais importantes do que a do fotógrafo ou as dos “modelos comportados”), pois desloca o sentimento de alteridade para o índio e, por isso, coloca o branco na posição de observado.

¹⁵² FEEST, Christian e SILVA, Viviane Luiza da. *Between tradition and modernity*. p.187

Quando Baldi produz imagens que seriam classificadas como tradicionalmente antropológicas, pode-se identificar um duplo processo de alienação: dos fotografados em relação à própria fotografia; e da fotografia em relação ao processo empírico de transformação cultural. Quando ele registrou a dança fúnebre do Mariddo, (Figuras 56 e 57) legendou a imagem dizendo que a dança era...

... one of the most interesting ceremonies; the 'Mariddo-Dance,' which is executed at night only, at the light of flaring fires. Only with many presents I was able to persuade them to start this dance in the late afternoon. In the center: The 'Mariddo-wheel,' consisting of red and green heavy stalks and leaves of the Babassu-palm, held together with broad stripes of palm-leaves.¹⁵³



Figura 56: BALDI, Mario. „Beginn des Mariddo-Tanzes, Dorf Jarudori“ [“Início da dança do Mariddo”] Jarudori, 1934/5. Baldi n°2894, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.

¹⁵³ Legenda de Baldi para a fotografia “Death Dances of the Orarimugudoge Indians”. Start of the Mariddo-Dance, Jarudori, 1934/5. Museum für Völkerkunde Wien, F30896_02894.



Figura 57: BALDI, Mario. „Männerhaus. ,Tanz am Grabe, Dorf Jarudori“. [Casa dos Homens. Dança mortuária]. Jarudori. 1934-5. Baldi nº2889, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.

O fato testifica que uma fotografia pode estar totalmente alienada do processo cultural dos fotografados, servindo puramente ao objetivo da comunicação etnográfica. Desse ponto de vista, a fotografia registra tudo, menos uma cerimônia genuína na plenitude da sua execução cultural. O artifício dos presentes, muito corriqueiro – tudo por uma fotografia –, retira a performance do seu contexto e, ainda que a fotografia esteticamente se afaste das imagens descontextualizantes de artefatos e poses antropológicas, a legenda a ancora rapidamente na cultura material das vestimentas e dos artefatos.

Além disso, apontam também Feest e Silva que Mario Baldi dependeu em larga medida do acúmulo de experiências dos salesianos, há muito tempo em trabalhos com os índios. A pouca convivência dele com os Bororo não o teria permitido dominar por completo o significado cultural do que via, como as danças fúnebres. Isso teria sido agregado às suas

imagens graças ao convívio com os padres. Ironicamente, a existência de um encontro entre sociedades é o que permitiu que ele fizesse essa e outras imagens que, segundo os autores, “create the illusion of a traditional way of life totally unaffected by the influences of the now dominant national society, whereas the accompanying text betrays Baldi’s indebtedness to the Salesian ethnography”.¹⁵⁴

Portanto, se algumas fotografias documentam visualmente o encontro cultural e modificações sociais, as que não o fazem são também testemunhos do mesmo processo, se forem consideradas para além dos dados visuais, cruzadas com outras fontes e localizadas nos devidos contextos de produção. (Figuras 58 e 59)



Figura 58: BALDI, Mario. „Indianertypen aus den Missionen Zentralbrasieliens“. [“Tipos indígenas das missões do Brasil Central”] O fotógrafo também recorreu às poses clássicas da antropologia para construir tipos culturais. É interessante que Baldi tenha usado dois indivíduos diferentes para construir um só tipo de índio. Nesse caso, os modelos carecem de individualidade, uma vez que são espelho de toda a cultura das missões do Brasil Central. Baldi nº 2880, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.

¹⁵⁴ ¹⁵⁴ FEEST, Christian e SILVA, Viviane Luiza da. *Between tradition and modernity*. p.185



Figura 59: BALDI, Mario. Crianças Bororo jogando damas. Os mesmos indivíduos que representam os “tipos indígenas do Brasil Central”, da imagem anterior, agora posam para o fotógrafo. A representação é muito mais informativa cultural e historicamente do que o são as poses de frente e de perfil, pois documenta um ato raramente registrado por antropólogos: o jogo de damas, que foi introduzido na cultura Bororo pelos brancos. Baldi nº 2881, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.

A ação dos Salesianos e a do próprio Baldi faziam parte do projeto de integração das populações indígenas à sociedade nacional, através da colonização, ainda que alguns aspectos dos projetos de Estado e dos religiosos pudessem ser contraditórios. Fernando de Tacca sugere que os Bororo foram objetos de discursos diferenciados, um da Comissão Rondon¹⁵⁵ e outro dos salesianos, pois estes primavam pela capacidade de extirpar dos índios os traços de primitivismo, como a nudez e os cultos tradicionais, enquanto aqueles retrataram os Bororo como um índice da origem da nação Brasileira, exatamente valorizando o que os padres tentavam suprimir em busca de “auto-afirmação dogmática” .¹⁵⁶

Como responsável pela produção visual da Comissão Rondon, o major Thomaz Reis retratou os índios no filme *Rituais e festas Bororo* (1927), como separados de todo contato com os brancos, não mencionando sequer uma vez a presença dos salesianos entre eles, a despeito desses religiosos estarem na região há longo tempo. Segundo Tacca, a temática

¹⁵⁵ Ver discussão sobre a Comissão Rondon no próximo capítulo.

¹⁵⁶ TACCA, Fernando de. *A imagética da Comissão Rondon: etnografias fílmicas estratégicas*. Campinas: Papirus, 2001. p.34

visual da Comissão Rondon dividia-se entre documentação etnográfica – especificidades culturais de grupos específicos – e construção da idéia genérica de indianidade. A proposta de Reis no filme de 1927 era resgatar uma origem tradicional e pura, baseando-se na idéia de tradição como algo estático, mítico e original. Essa concepção fazia parte de uma construção de significados deste e de outros filmes, que partia do índio como selvagem, passava pelo pacificado e chegava ao integrado.¹⁵⁷ Nas diversas fitas cinematográficas, diferentes povos indígenas passaram pelo enquadramento de Reis, o que sugere que o discurso já integrava as diferentes etnias numa só idéia genérica de Índio, para depois absorvê-la no corpo de trabalhadores nacionais.

Portanto, poderíamos supor que o filme produzido por Mario Baldi seguia o caminho inverso do proposto pela Comissão Rondon. Afinal, o objetivo de Chovelon ao contratar Baldi era angariar fundos para a missão e, também, prestar contas ao mundo urbano dos esforços religiosos dos padres. Talvez não se possa traçar uma fronteira absoluta e livre de ambiguidades. Tacca indica que há certa “exaltação aos salesianos”, nas cenas dos trabalhos missionários em Manaus, captadas por Thomaz Reis.¹⁵⁸ É uma perspectiva que se pode esperar também do filme de Baldi.

Inevitavelmente, as fotografias de Mario Baldi entraram em diálogo com a tradição de representação dos Bororo em particular, e dos índios brasileiros em geral. Os indígenas retornavam como personagens de um processo nacional de integração, novamente traduzidos pela cultura branca, mas agora uma cultura visual e técnica, em fotografia e filme. A imagem técnica aproximaria o índio da contemporaneidade daqueles que assistiriam ao filme ou veriam as fotografias e surgia uma representação diferente daquela do século XIX. Sugestivamente, os Bororo apareceram no Rio de Janeiro em forma de fotorreportagem, numa revista que se dizia o espelho da vida moderna.

3.3 – Revistas ilustradas: espelhos da vida moderna

A experiência de Mario Baldi nas colônias salesianas, em 1934-35, foi o marco inicial das suas expedições foto-etnográficas no Brasil. Ao término do projeto, deixou o Mato Grosso. Depois da projeção do filme em São Paulo e de uma temporada na capital paulista, voltou ao Rio de Janeiro. Ele relata: “Mergulhei em fotografia e jornalismo, um caminho em

¹⁵⁷ TACCA, Fernando de. *Op.cit. Passim*.

¹⁵⁸ TACCA, Fernando de. *Op.cit.* Capítulo 4.

parte muito espinhoso. Eu estava sempre em viagens e minha esposa ora em São Paulo, ora no Rio de Janeiro”.¹⁵⁹

Em abril de 1935, Baldi assinou a parte visual do texto *Á procura dos índios Chavantes – a catechese salesiana e os seus martyres*, de autoria de Georges Readers, publicado na revista *Espelho*.¹⁶⁰ Nesta reportagem com 11 fotografias, uma de página inteira, os índios Bororo aparecem na sua cultura específica, fazendo cestos, cerâmica, farinha, com arco e flechas. Pouca ênfase é dada ao trabalho dos padres. As legendas contextualizam a ação e a cultura material e não menciona o fato dos índios vestirem roupas.

Numa das coletâneas de jornais e revistas que Baldi organizou, encontram-se essas imagens, mas sem o texto de Readers. No material avulso do fotógrafo, encontrei o original da *Espelho*, sem as várias fotografias recortadas e com o texto parcialmente íntegro. Pelo título já se supõe que a matéria se trataria de uma louvação dos padres e uma dramatização da conduta chavante. Readers enfatiza a crueldade dos Xavantes, baseada em más lembranças que tinham os índios de garimpeiros brancos, a resignação e boa obra dos salesianos. As fotos da matéria são, entretanto, dos Bororo, pouco mencionados no texto. Como já mencionado, ainda que os salesianos tenham sido os patrões de Baldi durante sua vivência entre os índios, ele nem sempre esteve de acordo com a conduta dos padres.¹⁶¹ Teria ele discordado do tom do texto de Readers e, por isso, o excluído da sua coletânea memorialística?

Nesse período, Baldi apresentou suas fotografias na *Espelho*, que destacava o visual e deu os devidos créditos de autoria ao fotógrafo, abrindo espaço para que ele escrevesse também textos. Infelizmente não há exemplares completos da revista na coleção do fotógrafo, mas podemos imaginar que era uma publicação interessante, com abordagens intelectualizadas e também conteúdo cotidiano. Foi nela que Sérgio Buarque de Holanda publicou o texto *Corpo e Alma do Brasil*, no mesmo ano em que Baldi contribuía para a revista. Em 1936, Basílio de Magalhães publicou *A classificação dos Bororo de Mato Grosso*, com fotos de Baldi, cujo conteúdo se baseava na informação etnográfica e na cultura dos índios.¹⁶²

¹⁵⁹ „Ich warf mich ganz auf Fotografie und Journalistik, ein teils recht dornenvoller Weg. Ich meist auf Reisen, meine Frau teils in São Paulo, teils in Rio. J.“. „Mario Baldi“. Stammbaum.

¹⁶⁰ BALDI, Mario e READERS, George. “Á procura dos índios Chavantes - A catechese salesiana e os seus martyres”. *Espelho – a revista da vida moderna*. Rio de Janeiro. Abril de 1935. MB-P-PC-C2/47, Coleção Mario Baldi, SMCT.

¹⁶¹ Baldi afirma que Chovelon se mostraria um homem de caráter duvidoso e, numa reportagem em *A Noite Ilustrada*, menciona que ele seria um “santo” comerciante. As aspas no original atestam a ironia da frase. Ver BALDI, Mario. *Território Interditado*. In.: *A Noite Ilustrada*. 15/ de abril de 1947.

¹⁶² BALDI, Mario e MAGALHÃES, Basílio de. *A classificação dos Bororo de Mato Grosso*. In.: *Espelho*. nº10, ano 2, janeiro de 1936. MB-P-PC-C2/48, Coleção Mario Baldi, SMCT.

Quando observamos os trabalhos de Baldi em *Espelho e Ilustração Brasileira*, percebemos a crescente valorização da capacidade comunicativa da fotografia e o espaço majoritário concedido ao conteúdo visual. Os textos eram muitas vezes curtas crônicas, introduções ou contextualizações. O chamariz era mesmo a foto. Por mais que a fotografia já estivesse presente na imprensa através das revistas ilustradas desde a década de 1900, no Brasil, houve uma transformação no papel da imagem técnica nos anos 1920 e 1930. Dois fatores do processo merecem destaque: a incorporação da fotografia como mediadora visual, ou seja, a referência à imagem técnica como a forma ideal de ver o mundo; e a vinculação da fotografia a uma experiência individual do fotógrafo, enfatizando a autoria e a utilizando como estratégia de venda, o que significa agenciamento e atribuição de valor às imagens por meio do valor do seu autor, no campo no qual atua.

Como “a revista da vida moderna”, mote da publicação, *Espelho* seguia a trilha das revistas ilustradas internacionais, como as alemãs, por exemplo, também marcadas pelas mesmas renovações.¹⁶³ Direcionadas à família burguesa e moderna, algumas inclusive se intitulavam publicações familiares, como foi o caso da *Neue Jugend – Das Illustrierte Familienblatt* (*Nova Juventude – A folha ilustrada da família*, Áustria), para a qual Baldi também contribuiu.

Nos números posteriores da *Espelho* temos alguns exemplos que indicam essas transformações. Baldi publicou textos e fotografias sobre o tempo que viveu no Mato Grosso, e a revista enfatizava a exclusividade que tinha sobre as imagens em todo o Brasil. Ao mesmo tempo, o fotógrafo assinava reportagens na *Rio Ilustrado*, que se dizia parceira da *Espelho*. O Brasil que aparece nessas reportagens é uma terra plural, fascinante e, sobretudo, desconhecida. Como veremos adiante, era uma imaginação necessária à formação da própria identidade urbana que se definia pelos seus opostos. De fato, o fotógrafo e a revista valorizam o traço de aventura que envolvia as viagens, enfrentando situações adversas e inusitadas – e assim se promoviam mutuamente.

A arte da photographia vem cada dia mais se aperfeiçoando e, é com prazer que, revista illustrada, damos sempre o melhor agasalho ás suas mais legitimas manifestações. Depois da Sra. Magaret Rayesrbach e de Tracol, vimos dando de quando em vez, tambem a divulgação de alguns trabalhos do Sr. Mario Baldi – que, além de photographo exímio, tem gosto pelas viagens. (...) Das viagens constantes do Sr. Mario Baldi, por um entendimento prévio com o seu autor, ESPELHO terá d’aqui por diante as primícias photographicas, com exclusividade para o Brasil. Estamos certos que os nossos leitores saberão apreciar mais esse esforço, que

¹⁶³ MAGILOW, Daniel H. *The photography of crisis*, p.37 e seguintes.

fazemos para melhor servi-los, proporcionando sempre aqui bellas novidades brasileiras!¹⁶⁴



Figura 60: BALDI, Mario. *Mato Grosso – terra das maravilhas*. In.: *Espelho*. nº12, ano 2, março de 1936. MB-P-PC-C2/49, Coleção Mario Baldi, SMCT.

Legenda da fotografia, na publicação: “*Aqui está uma raridade photographica: um beija-flôr a chocar seus ovos. Essa scintillante joia do mundo allado constroe habitualmente o ninho em pontos inacessíveis, e por isso mesmo um ninho de beija-flôs representa um bello achado para qualquer ornithologista. (Photo Mario Baldi. Reprodução interdicta em todo o Brasil)*”

As imagens não são somente janelas que se abrem para os sertões, transparentes e objetivas. O leitor é convidado a pensar na fotografia como arte e como expressão. Daniel H. Magilow argumenta convenientemente que as revistas incorporaram a fotografia como forma de ver, treinando o olhar dos leitores através de textos que despertavam a atenção para a prática fotográfica e não somente para as temáticas das reportagens.¹⁶⁵ A fotografia poderia levar as revistas a desafiar as formas tradicionais de ver o mundo, ora mostrando o cotidiano de uma maneira nova, ora mostrando aspectos pouco ou nunca vistos no dia a dia. Essa

¹⁶⁴ BALDI, Mario. *Mato Grosso – terra das maravilhas*. In.: *Espelho*. nº12, ano 2, março de 1936. MB-P-PC-C2/49, Coleção Mario Baldi, SMCT.

¹⁶⁵ MAGILOW, Daniel H. *The photography of crisis*, p.46

relação de mediação cultural envolve não somente uma realidade e sua veiculação para um leitor, mas também os fotógrafos como produtores. (figura 60)

Além disso, as revistas iriam se apropriar cada vez mais das experiências individuais dos fotógrafos como estratégia de marketing. A marca autoral agrava valor às imagens e garante ao próprio autor a sua permanência e valorização no campo profissional. A reportagem mostra um retrato de Baldi posando para a foto, com sua indumentária típica de sertanista. A valorização da experiência fotográfica individual era uma via de mão dupla, projetando autores e publicações no espaço público e nos mundos da leitura. A novidade observada no caso de Baldi e da *Espelho* era a tendência também no epicentro do fotojornalismo e da reportagem fotográfica, a Alemanha, onde não só nomes, mas também retratos de fotógrafos já conhecidos, alguns famosos, eram publicados nas reportagens.¹⁶⁶ Esse novo clima foi chamado de “novos territórios” conquistados pelos “novos fotógrafos”.¹⁶⁷

A partir do caso de Mario Baldi, percebe-se que, se por um lado as revistas desempenhavam um papel de veículos de uma nova linguagem visual e narrativa, buscando esse reconhecimento junto ao público leitor, por outro estabeleciam com os fotógrafos uma relação que os mantinha como mediadores do conteúdo das reportagens. Assim, os próprios produtores das imagens começavam a aparecer como figuras credenciadas a “ver” pelo público, imprimindo seus olhares nas revistas:

Por nimia gentileza do exímio fotógrafo Mario Baldi, e dos diretores de nossa confrreira: “O Espelho”, apresentamos nessa página alguns aspectos da exuberante paisagem matogrossense, trechos partidos do sertão brasileiro. É a alma das matas, longe da metrópole. Abrindo mão dos direitos de exclusividade destas fotografias, o seu autor revela uma simpatia muito especial para conosco, o que penhoradamente agradecemos. (...) Pelo Brasil adentro foi Mario Baldi, a observar as coisas interessantes e singulares que a nossa terra oferece. Espírito arguto, Mario Baldi é escritor e jornalista, que sabe pôr no papel o que vê. Devemos ao distinto artista da fotografia – pois também o é – algumas belas gravuras, que publicamos, dos sertões brasileiros.¹⁶⁸

O tom amigável – a “simpatia muito especial” de Mario Baldi – não deve ser tomado em lugar dos conflitos, assimetrias e incongruências que o processo poderia apresentar. A mediação cultural como trabalho implica na transformação das reportagens em commodities

¹⁶⁶ Daniel Magilow usa o termo “ensaio” para definir as variações dos usos da fotografia nos anos 1920 e 1930. Desta maneira, reportagens longas, sequências de fotografias numa só página, o *photobook* entre outros formatos, estariam contemplados numa ideia geral de “ensaio fotográfico” que ensina e incentiva a ver o mundo fotograficamente. Utilizaremos aqui a ideia de reportagem fotográfica, circunscrita à prática de veicular uma temática por meio de fotografias e texto, nas revistas ilustradas.

¹⁶⁷ MAGILOW, Daniel H. *The photography of crisis*, capítulos 1 e 2.

¹⁶⁸ “Mostrando o Brasil desconhecido”. *Rio Ilustrado*. Ca. 1936. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C2/50

expostas num catálogo visual. Teria Baldi exigido que seu nome fosse registrado como autor? Não se dispõe de documentação que comprove o fato. Porém podemos considerar que, no calor da luta pelo reconhecimento e garantia de sua produção intelectual, Baldi e outros tiveram que negociar e até tentar impor posições sobre seus negativos e reproduções para que somassem aos ganhos materiais o reconhecimento social.

Por outro lado, para fazê-lo, tinham que conviver com dificuldades, tais como o uso indevido e recontextualizado das suas imagens. Segundo Gisèle Freund, estudiosa e ela mesma protagonista do tema, dificilmente fotógrafos conseguiam impor suas escolhas e ter seus nomes devidamente vinculados às intenções que tiveram ao produzir suas fotografias.¹⁶⁹

Freund afirma que os fotógrafos tinham pelo menos duas maneiras diferentes de se relacionar com a imprensa: o vínculo direto com empresas editoras (jornais e revistas) ou as agências fotográficas, que vendiam o material para a imprensa. Esta última era a mediadora entre a imprensa e os fotógrafos independentes.¹⁷⁰ A autora descreve a relação fotógrafo-agência-imprensa como um processo assimétrico:

O aumento constante da procura conduz à multiplicação das agências de imprensa em todos os países. Elas empregam fotógrafos ou estabelecem contratos com fotógrafos independentes. Em geral, levantam uma percentagem de 50% sobre o volume líquido das vendas, por vezes mais, sob pretexto de terem que repartir os seus benefícios com uma agência estrangeira. O fotógrafo, que assumiu todos os riscos materiais, não tem qualquer meio de controlar a venda das suas fotografias.¹⁷¹

Assim, poderiam ocorrer usos indevidos por parte das revistas e jornais que distanciavam as imagens do propósito estabelecido por seus autores:

(...) poucos fotógrafos têm a possibilidade de impor os seus pontos de vista. Frequentemente, bem poucas coisas são suficientes para darem às fotografias um sentido diametralmente oposto à intenção do repórter. (...) A objectividade da imagem é apenas uma ilusão, e as legendas que a comentam podem alterar totalmente a sua significação.¹⁷²

¹⁶⁹ FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*. Lisboa: Vega, 1989, p.154

¹⁷⁰ FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*, p.153.

¹⁷¹ FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*., p.153

¹⁷² FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*, Lisboa: Vega, 1989, p.154. Cabe apontar um dado curioso do comentário de Freund. A ideia de que a objetividade é uma ilusão é traída pela denúncia de que o verbal é capaz de alterar a significação. Por trás dessa interpretação está uma crença da autora na objetividade da fotografia – vinculada à honestidade do fotógrafo, diga-se a verdade – posta em cheque quando a legenda mascara a realidade e transforma a objetividade em algo inverossímil. Para detalhes sobre os casos de inverossimilhança apontados por Freund, nos quais a imprensa recontextualiza fotografias, ver a descrição do trabalho de Paul Ribeu e da própria autora em FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*, pp.153 e seguintes.

Foram esses fatores, segundo Freund, que levaram Robert Capa, Henri Cartier-Bresson e David Seymour, entre outros, a fundar a agência *Magnum* em 1947. Se a formação da linguagem fotojornalística teve seu início nas primeiras décadas do século XX,¹⁷³ a fundação da *Magnum* quase na metade do século, mais do que um marco histórico para o fotojornalismo, mostra que fotógrafos e fotógrafas conviveram com essas dificuldades por muito tempo e em todo o lugar que se produzia imagens para suprir a demanda da imprensa.

Como um fotógrafo que se estabelecia no mercado editorial, a assinatura de reportagens marcava seu lugar na produção da visualidade contemporânea, na mediação da informação e na construção da opinião pública. O destaque que ele e outros fotógrafos viriam a receber era consequência da demanda por conteúdo visual, também crescente entre as revistas ilustradas. Não se pode negar a presença da criatividade autoral nesse processo, uma vez que os artesãos das imagens queriam ver seus nomes reconhecidos em forma de créditos fotográficos.

O mercado editorial não abria mão do conteúdo visual e, assim, garantiam o campo de trabalho dos fotógrafos. Estes buscavam espaços de afirmação e reconhecimento. Os fotógrafos, as fotografias e a imprensa eram atravessados por subjetividades de todo tipo num processo dinâmico de mediação cultural. Portanto, o reconhecimento da autoria – que viria a consolidar mais tarde o crédito fotográfico – ancora a produção de uma imagem numa experiência histórica individual que as revistas ilustradas tratavam de tornar coletiva através dos leitores.

Esses espaços sobrepostos de páginas, palavras, desenhos, propagandas e fotografias produziam centenas de experiências individuais quando “transportavam” o leitor e a leitora para lugares distantes, colocando-os na cena. Elas apresentavam o mundo urbano e letrado brasileiro, entremeadado por viagens ao interior selvagem e ao continente europeu e norte-americano, entre reis, rainhas e príncipes, chefes de Estado em cerimônias e personalidades de Hollywood em jantares e eventos. A estrutura das revistas era convidativa para o tipo de fotografia que Baldi fazia, um espaço adequado para sua prática fotográfica.

Já assinado algumas reportagens, por volta de 1935-36 Baldi criou com Harald Schultz a Photo Yurumí, uma agência fotográfica dedicada ao fornecimento de material para a imprensa nacional e estrangeira. Schultz era um fotógrafo alemão que viria a trabalhar para o SPI e, mais tarde, com Herbert Baldus, tornando-se um dos pilares da fotografia indigenista no Brasil. A sociedade com Baldi usava como símbolo um tamanduá bandeira (Yurumí, em

¹⁷³ Tese defendida por SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*.

espanhol), animal característico das selvas tropicais (que Baldi já usava para identificar algumas de suas fotos), e se apresentava como “Brazilian Press-Photo”.

Duas pequenas crônicas foram publicadas pela Yurumí, uma sobre mineração e outra sobre arquitetura colonial no Rio de Janeiro, provavelmente na revista da AGFA, empresa fabricante de produtos fotográficos. A revista aproveitava para registrar com quais filmes e papéis as fotos eram feitas, usando o trabalho dos fotógrafos como publicidade. Não são mencionados os nomes de Baldi ou Schultz, somente da agência. Já na famosa folha alemã *Die Neue Gartenlaube*, o artigo *Diamentenrausch (Território dos Diamantes)*, no qual Baldi narrava a saga diamantífera no Brasil e apresentava as fotografias dos mineradores, deu os créditos de autoria ao fotógrafo, mas as imagens também são atribuídas a Presse-Hoffmann e Yurumí. Heinrich Hoffmann era um dos principais responsáveis pela distribuição de imagens para a imprensa alemã e ficou conhecido mais tarde como o fotógrafo de Hitler e da propaganda do nacional socialismo. A Yurumí, por sua vez, seria a agência que mandara as imagens do Brasil, garantindo a menção de Baldi como fotógrafo.

Num trabalho sobre uma loja de artigos de viagem no Rio de Janeiro, a Yurumí produziu fotografias e um artigo, assinado por H. Schultz & M. Baldi, publicados na revista *A Noite Ilustrada*. A revista não menciona a agência e sim os autores, mas um documento preservado na nos arquivos de Baldi atesta que o trabalho foi feito no âmbito da Yurumí, com texto em alemão. O original de uma das fotos que aparecem na reportagem mostra Emmy Baldi numa loja de curiosidades e artigos de viagem. (Figura 61) Entre pratos decorados com o Pão de Açúcar, abajures em forma de tatus e jacarés, ela observa um dos artigos da loja. O texto enfatiza o número de lojas de viagem que ocupavam a Avenida Rio Branco, no Rio de Janeiro, com artigos de toda sorte. O verso da fotografia apresenta também o carimbo da agência de fotografia nova-iorquina Black Star, fundada por Ernst Mayer, um alemão também imigrado, e que nascia junto com a lendária revista *Life*.¹⁷⁴ (Figura 62)

¹⁷⁴ Informações publicadas no sítio da Black Star. Disponível em <http://www.blackstar.com/editorial/index.html>
Acesso em 17/7/2013



Figura 61: BALDI, Mario. *Industrie der Fremdenartikel am Rio de Janeiro*. Ca. 1936-37 Baldi n° 4063, Coleção Mario Baldi, SMCT.

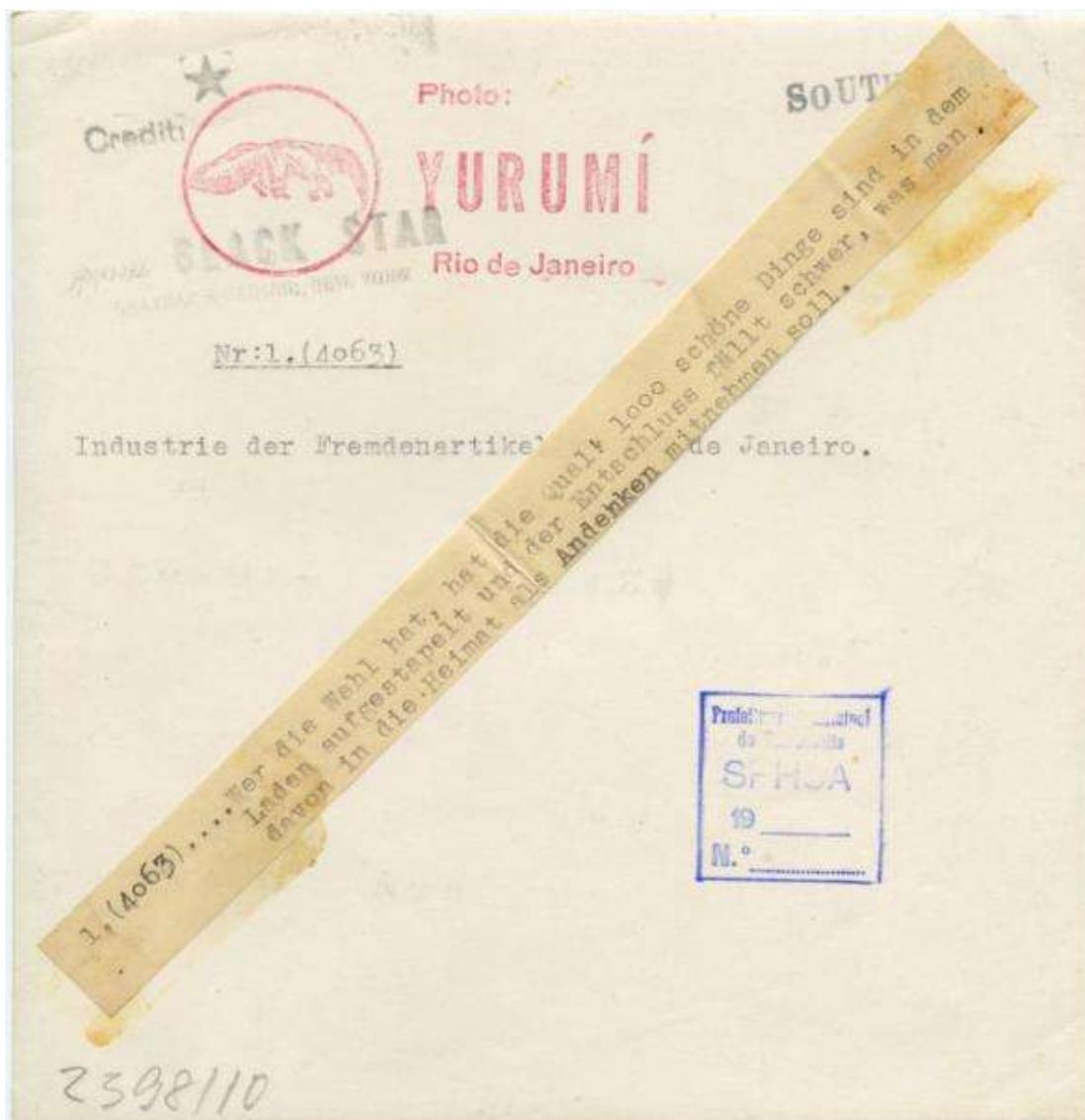


Figura 62: BALDI, Mario. *Industrie der Fremdenartikel am Rio de Janeiro*. Verso. Ca. 1936-37 Baldi nº 4063, Coleção Mario Baldi, SMCT.

Harald Schultz contribuiu diversas vezes para a National Geographic, o que indica que ele pode ter sido a ponte entre a Yurumí e a Black Star. Teria sido a Yurumí a primeira iniciativa de uma agência com o objetivo de fornecer fotografias do Brasil para a imprensa estrangeira?

A experiência de Baldi e Schultz no mundo da “Press-Photo” é indicativa da luta por direitos no fotojornalismo, luta que iria tornar possível os sucessos posteriores das agências e fotógrafos engajados.



Figura 63: BALDI, Mario. *Tiradentes*. Ca. 1936-37 Baldi nº 4385, Coleção Mario Baldi, SMCT.

O verso da fotografia de uma igreja em Tiradentes, em Minas Gerais, traz um imperativo contra o esquecimento e a negligência com a qual os fotógrafos poderiam conviver. (Figuras 63 e 64) A fotografia era um artefato em trânsito entre produtores e agências, agências e revistas, testemunhando no verso as fases, as lutas e as negociações. A Photo Yurumí afirmava seu copyright. A Black Star reivindicava para si os créditos e identificava somente a origem da imagem (*South America*). Mas era nas revistas que o lugar social dos fotógrafos poderia ser garantido e, para isso, diziam os fotógrafos, “não esqueçam!...Reportagem de Mario Baldi e Harald Schultz”.

A dupla assinaria ainda 2 reportagens em *A Noite Ilustrada*, ambas sobre as cidades mineiras de São João Del Rey e São José Del Rey. A primeira era sobre “um curioso acontecimento em S. João d’el Rey”, onde um homem comprara uma casa e descobrira nela

uma mina de ouro. A segunda, intitulada *São José Del Rey, uma joia da tradição mineira*, enfatiza também o passado aurífero e a arquitetura colonial, que contava com a contribuição de Aleijadinho na Matriz da cidade.¹⁷⁵



Figura 64: BALDI, Mario. *Tiradentes*. Verso. Ca. 1936-37 Baldi nº 4385, Coleção Mario Baldi, SMCT.

Schultz logo se mudaria para São Paulo, onde começaria a trabalhar com Herbert Baldus e se especializaria em etnologia. Ao que parece, foram esses os anos de atuação da Yurumi e da dupla Baldi e Schultz.

¹⁷⁵ BALDI, Mario e SCHULTZ, Harald. “Mina de ouro em casa”. *A Noite Ilustrada*. 27 de julho de 1937. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=120588&PagFis=11434> Acesso em 12/7/2013; _____ e _____. “São José Del Rey: uma joia da tradição mineira”. *A Noite Ilustrada*. 24 de agosto de 1937. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=120588&PagFis=11589> Acesso em 12/7/2013

A trajetória de Mario Baldi nesse período andou de acordo com o contexto de outros fotógrafos. Ele fez parte do grupo de pioneiros que viveram as tendências criativas da cena fotográfica brasileira, que começava a florescer com algumas diferenças em relação aos anos anteriores, sobretudo por causa de outros nomes estrangeiros que chegaram por aqui nos anos 1930-40.

Hildegard Rosenthal, suíça de Zurique, chegou em 1937 em São Paulo, numa época em que, segundo Maria Beatriz Coelho, pouquíssimos fotógrafos atuavam na imprensa local¹⁷⁶; Marcel Gautherot, um francês no Rio de Janeiro, a partir de 1940¹⁷⁷; Harald Schultz, alemão que trabalhou com Baldi na imprensa em meados dos anos 1930, contribuiu depois para a fotografia etnográfica como assistente de Herbert Baldus, já nos anos 1940. Também nesta época chegariam ao Brasil Jean Manzon (1940), Genevieve Naylor (1941, vinculada a um projeto do Office of Inter-American Affairs – OIAA, órgão dirigido por Nelson Rockefeller e responsável pela implementação da Política da Boa Vizinhança), Erwin von Dessauer, chileno de origem germânica que chegou ao Brasil em 1933, além de vários outros, sobretudo alemães, que acabariam se aproximando do governo varguista – como foi o caso de Baldi e Erich Hess.

Particularmente semelhante foram as trajetórias de Mario Baldi e Pierre Verger que, aparentemente, nunca se conheceram. Ambos oriundos de uma burguesia endinheirada, começaram a fotografar e eram amantes de viagens. Acabaram se aproximando de instituições de cunho antropológico, Baldi do Museu de História Natural de Salzburg em 1932, numa expedição ao Norte da África; na mesma época, Verger começava a fotografar e contribuir com o Musée d’Ethnographie com suas fotos de viagem. Ambos não tinham formação acadêmica e atuavam nas fronteiras pouco nítidas entre as ciências humanas e a produção de conhecimento através da imagem.¹⁷⁸ Verger chegou ao Brasil em 1940, depois ter percorrido meio mundo.

A chegada desses estrangeiros, testemunhas do surgimento de novas mídias impressas na Europa e Estados Unidos, teve suas consequências no Brasil, tanto no fazer fotográfico profissional quanto no uso de fotografias pela imprensa. Não só os fotógrafos encontraram um campo de atuação e experimentação, mas também as revistas incorporaram novas formas de ver o mundo fotograficamente.

¹⁷⁶ COELHO, Maria Beatriz. *Imagens da nação*. Belo Horizonte: Editora UFMG ; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; EDUSP, 2012. p.37

¹⁷⁷ Gautherot chegou no Brasil em 1939, em Belém do Pará. Mas foi convocado pelo exército Francês para atuar como desenhista e passou 8 meses em Dacar, na África. Em 1940 retornou ao Brasil, fixando-se no Rio, mas fotografando diversas regiões do país.

¹⁷⁸ COELHO, Maria Beatriz. *Imagens da nação*, p.51

Segundo vários autores, a revista *O Cruzeiro* revolucionou o estilo de publicação ilustrada mais pela técnica jornalística do que pelo conteúdo. Espelhando-se nas revistas norte-americanas como a *Look* e a *Life*, introduziu no jornalismo brasileiro técnicas modernas de reprodução fotográfica em papel e concepções narrativas nas quais as fotografias ditavam o texto das reportagens. As imagens fotográficas não seriam mais desconexas, apenas ilustrando e confirmando passagens do texto, mas apresentariam mensagens ao leitor através das relações estabelecidas entre si.

Os anos 1940 foram os mais significativos em termos de mudança, já que foi neste período que *O Cruzeiro* incorporou as formas do fotojornalismo norte-americano, creditando as fotografias a seus autores e investindo nas dobradinhas repórter/fotógrafo. Maria Beatriz Coelho percebe o nascimento da fotodocumentação no Brasil a partir dos anos 1940, com fotógrafos que fizeram nome em *O Cruzeiro* (Jean Manzon, Flávio Damm, Pierre Verger e José Medeiros). Esses fotógrafos vinham de trajetórias diferentes, mas tiveram contato com o que acontecia no mundo em termos de fotografia, fotojornalismo e revistas ilustradas.

O perigo desta periodização está em esconder ou desvalorizar o que se pensava ser uma reportagem fotográfica antes de 1940. O surgimento de *O Cruzeiro* não suprimiu a existência das outras revistas mais antigas e, como pretendo demonstrar, acabou incentivando a criação de outra publicação no Rio de Janeiro, *A Noite Ilustrada*, em 1930.

Portanto, uma das hipóteses da tese é que o período anterior à revolução de *O Cruzeiro* foi obscurecido pelo sucesso desta revista, o que acabou refletindo na periodização tornada clássica pela historiografia. Sugere-se, aqui, que o *Suplemento Ilustrado* do jornal *A Noite*, que passou a circular a partir de 1930 e mudou de nome para *A Noite Ilustrada*, teve também seu papel na configuração de uma nova leitura do mundo através da reportagem ilustrada, apostando nas tendências então atuais: velocidade, publicidade e cotidiano.

3.4 – Mario Baldi em A Noite Ilustrada

Em 1936, D. Pedro retornou com a família para o Brasil. Baldi, que mantivera o contato com ele durante esse tempo, inclusive residindo na casa do príncipe em Botafogo, no Rio de Janeiro, empreendeu o segundo circuito de viagens com seu primeiro mecenas. De acordo com seu relato, o projeto da filmagem iniciado entre os Bororo em 1934 continuaria

até o Rio Araguaia, porém seu “cliente” em Cocalinho adoeceu e o projeto fora interrompido.¹⁷⁹ Ele registra, ainda, que

parecia que, dessa vez, não iria ocorrer a filmagem no Bero-o-can.¹⁸⁰ Então – em Julho de 1936 – recebi uma carta do príncipe Dom Pedro Orleães e Bragança com o convite para o acompanhar como técnico fotográfico e cinematografista numa expedição nessa mesma região. Em três dias me aprontei para a viagem...¹⁸¹

D. Pedro participou então de um novo recomeço na carreira de Mario Baldi. Assim como essa relação significou a estabilidade nos anos 1920, agora também foi importante para que o fotógrafo produzisse um material novo e atualizado para buscar seu lugar na cena fotojornalística brasileira. As imagens dessa vez foram levadas ao público pela primeira vez no mesmo ano das viagens. O suplemento *A Noite Ilustrada*, do jornal *A Noite*, publicou uma série de reportagens das quais Baldi assinava o texto e as fotografias. A revista abriu assim a sequência de matérias:

Mario Baldi acompanhou os membros da família imperial brasileira em longa excursão pelo “hinterland” nacional, em Matto Grosso, Goyaz e Pará. Pôde, portanto, observar directamente aspectos que sempre encerram vivíssimo interessa para os cidadãos, e fixar esses aspectos em flagrantes photographicos de inapreciável valia. Com a *chronica e a documentação visual* que se vae apreciar, iniciamos a publicação de numerosos trabalhos, exclusivos d’“A NOITE Illustrada”, através dos quaes Mario Baldi acentua suas impressões da custosa e formosa travessia.¹⁸² [grifo meu]

O trecho é bastante sugestivo, pois usa expressões que definiriam a experiência de ler fotografias em revista (uma das etapas do fotojornalismo enquanto experiência histórica moderna). O que se queria dizer com “chronica e documentação visual”? Seria uma nova tendência vislumbrada por *A Noite* para atrair mais leitores e anunciantes?

A empresa *A Noite* surgiu no Rio de Janeiro em 1911, fundada pelo jornalista Irineu Marinho. O jornal teve uma trajetória relativamente longa que pode ser dividida em quatro fases.¹⁸³ A primeira vai da sua fundação até 1925 e foi marcada pela oposição política aos

¹⁷⁹ Cocalinho: cidade ribeirinha de Mato Grosso. O cliente poderia ser o Monsenhor Coutorom ou o padre Hipólito Chovelon, envolvidos na contratação de Baldi. Segundo cartas, Chovelon era um homem de saúde frágil.

¹⁸⁰ Como os Carajá chamam o rio Araguaia.

¹⁸¹ „Es schien daher diesmal nichts aus der Filmerei am Bero-o-can zu werden. Da – im Juli 1936 – erreicht mich ein Brief des Prinzen Dom Pedro Orleães e Bragança mit der Aufforderung, ihn als Aufnahmetechniker und Filmmann auf eine Expedition in eben diese Gegenden zu begleiten. In drei Tagen bin ich reisefertig...“ BALDI, Mario. “Mit Dom Pedro durch unbekanntes Brasilien”. In. *Deutsches Wochenblatt*. nº50, 15 de dezembro de 1951. MB-P-PC-C3/060, Coleção Mario Baldi, SMCT.

¹⁸² BALDI, Mario. “A Família Imperial do Brasil nos sertões do Araguaya”. *A Noite Ilustrada*, nº. 380, 17 de novembro de 1936. MB-P-PC-C2/060, Coleção Mario Baldi, SMCT.

¹⁸³ Divisão proposta por Marieta de Moraes Ferreira. Ver o verbete sobre o jornal no dicionário do CPDOC/FGV: <http://cpdoc.fgv.br/>. As informações desta parte foram retiradas da mesma fonte. Ver também a

governos de Hermes da Fonseca e Epitácio Pessoa em favor de Rui Barbosa, o candidato civilista. Contra Arthur Bernardes, A Noite apoiou Nilo Peçanha, o que geraram perseguições ao jornal por parte do governo de Bernardes. A atuação do jornal acabou o aproximando das camadas urbanas e oligarquias dissidentes da década de 1920. Com a saída de Marinho do país por problemas de saúde, foi constituída nova diretoria e o jornal se desvinculou de Marinho e seu grupo.

A segunda fase do jornal vai de 1925 até 1931. Da oposição, A Noite passa a apoiar as oligarquias dominantes. Nesta fase foi construído o prédio sede, marco da arquitetura carioca e o primeiro arranha-céus das Américas. No edifício de 23 andares, novos equipamentos foram instalados e surgiu então o *Suplemento*, rebatizado mais tarde de *A Noite Ilustrada*, impresso em rotogravura.

Seguindo a trilha da intervenção política, A Noite acabou se envolvendo numa conturbada articulação que apoiava Júlio Prestes, candidato indicado por Washington Luís à sucessão presidencial 1930-1934. O apoio a Prestes, vitorioso nas urnas mas contestado pela Aliança Liberal sob suspeitas de fraude eleitoral, gerou grande perseguição ao jornal, exacerbada depois da revolução de 1930. Como Geraldo Rocha, proprietário do jornal, continuasse a criticar e combater os revoltosos, seu jornal foi empastelado, sua sede incendiada e seu dono preso.

Geraldo Rocha era, ao mesmo tempo, representante de um grupo estrangeiro que possuía a Brasil Railway. Por irregularidades e débitos não quitados de Rocha junto ao grupo, a Brasil Railway acabou incorporando o jornal ao seu patrimônio. O presidente do grupo estrangeiro no Brasil era Guilherme Guinle, que logo nomeou um novo diretor para recuperar o jornal, que passava por crises administrativas e financeiras.

A recuperação de A Noite correspondeu à terceira fase (1931-1940) e dependeu de um afastamento dos embates políticos. Os novos ares que sopravam no jornal tiraram a versão ilustrada da estagnação e, por iniciativa de Vasco Lima, diretor do suplemento, foram criadas *Carioca* e *Vamos Ler!*, para as quais Mario Baldi contribuiria mais tarde. Exatamente nessa época, o fotógrafo voltava de Mato Grosso e aparecia na imprensa, para a qual trabalhou a partir de 1936.

A boa fase da empresa foi abalada pela possibilidade de encampação do jornal por parte do Estado brasileiro. A São Paulo-Rio Grande, estrada de ferro da Brasil Railway, estivera sob o comando do governo desde 1930 por razões estratégicas. Em 1940, todas as

filiais da Brasil Railway foram incorporadas ao patrimônio nacional, incluindo o jornal e a Rádio Nacional, criada anos antes. Na opinião de Carvalho Neto,

a independência de A Noite incomodava o governo, e a alternativa era transformá-lo num 'diário oficial'... Assim, A Noite, no decorrer dos 17 anos de encampação, transformou-se por decreto em órgão de elogio obrigatório a todos os governos".¹⁸⁴

Foi esta a quarta fase do jornal, que começou em 1940 e se arrastou até o final dos anos 1950. Cada vez mais *A Noite* foi vinculada ao governo, até que esse vínculo se tornasse prejudicial à sua credibilidade enquanto um órgão de imprensa junto à sociedade.

A conturbada história de *A Noite* foi marcada por pelo menos dois fatores de modernidade, propagandeados pela empresa na construção de sua imagem pública. O primeiro foi a construção da sua sede nos arredores da Praça Mauá, na então Capital Federal. O prédio de 23 andares foi projetado por Joseph Gire (1872-1933), que assinou também os projetos dos hotéis Glória e Copacabana Palace. O "prédio d'A Noite", como ficou conhecido, modificou a paisagem urbana do Rio de Janeiro em função da sua altura e traços modernistas. Foi o primeiro arranha-céu da cidade. Não só a paisagem da cidade se modificava com sua presença, mas a própria visão do Rio, que se descortinava a partir dele, era uma novidade.

A iniciativa é interessante, se lembrarmos do editorial do primeiro número de *O Cruzeiro*, lançado em 1928:

Depomos nas mãos do leitor a mais moderna revista brasileira. Nossas irmãs mais velhas nasceram por entre as demolições do Rio colonial, através de cujos escombros a civilização traçou a recta da Avenida Rio Branco: uma recta entre o passado e o futuro. *Cruzeiro* encontra já, ao nascer, o arranha-céu, a radiotelephonia e o correio aéreo: o esboço de um mundo novo no Novo Mundo.¹⁸⁵

Outro fator de modernidade foi a criação do *Suplemento Ilustrado*, publicado às terças-feiras. O primeiro número veio a público no dia 3 de maio de 1930. A revista vinha a fazer companhia a inúmeras outras como, por exemplo, *Fon-Fon*, *Careta* e *Ilustração Brasileira*, que já faziam parte do repertório visual dos leitores urbanos. Mais do que companhia, o *Suplemento* apareceu para competir. A capa da primeira edição da revista condensa os dois fatores. (Figura 65)

¹⁸⁴ Citado por FERREIRA, Marieta de Moraes. "A Noite". Verbetes do Dicionário do CPDOC/FGV.

¹⁸⁵ CRUZEIRO. Ano 1, nº1, 10 de novembro de 1928. Texto extraído de http://www.memoriaviva.com.br/ocruzeiro/10111928/101128_4.htm Acesso em 11/7/2013



Figura 65: A Noite. Suplemento. Secção de Rotogravura. Capa. 3 de maio de 1930. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=120588&PagFis=1> Acesso em 17/2/2013

Além de entrar também na era dos arranha-céus (literalmente), chamava a atenção para a técnica de impressão, a rotogravura, que permitia maior nitidez das reproduções fotográficas e maior flexibilidade de montagem das reportagens. E, se *O Cruzeiro* se coloca ao lado da radiotelephonia, o *Suplemento* publica no primeiro número uma matéria-propaganda da Companhia Radiotelephonica Brasileira, com uma fotografia do aparelho e do

operador.¹⁸⁶ No diálogo fictício, um personagem explica ao outro como se poderia falar com pessoas em Berlim ou Paris e, em breve, em outras cidades do mundo.

Esse era o contexto no qual circulavam as revistas ilustradas, pois elas também se colocam entre os leitores e os acontecimentos das várias partes do planeta. Assim como o radiotelephone aproxima as pessoas, a fotografia também desloca o leitor para a cena. Ela faz parte do repertório do moderno, do “horizonte técnico”, como conceituou Flora Süssekind.¹⁸⁷ Por isso os editoriais faziam questão de colocar as revistas ilustradas em pé de igualdade com as tecnologias, como fizeram *O Cruzeiro* e o *Suplemento de A Noite*. Sobre a apresentação do mundo de maneira atualizada, *A Noite* afirmava que

o Suplemento Ilustrado da A Noite principiará a circular no próximo dia 3 de maio, surgindo, dessa data em diante, todas as quartas-feiras. É uma publicação moderna, de variada e atraente leitura, ricamente ilustrada em 16 páginas de rotogravura. Os factos culminantes da vida nacional e estrangeira serão annotados no Supplmento Ilustrado da A Noite, que apresentará, além disso, curiosissimas reportagens sobre innumeras coisas de indiscutivel interesse. Para corresponder integralmente á lisonjeira expectativa que se formou desde a primeira noticia do apparecimento de nosso Suplemento Ilustrado, a empresa proprietária A Noite não tem poupado esforços no sentido de apresentar ao publico um semanario á altura das tradições desta casa e da cultura de nossa cidade, aparelhando-se devidamente para dotar a imprensa carioca de uma órgão que marque uma nova etapa no seu crescente progresso. É com essa preocupação que apparecerá, no próximo dia 3 de maio, o Suplemento Ilustrado da A Noite.¹⁸⁸

Há décadas as revistas davam espaço para as fotos posadas, retratos e paisagens, e agora incorporavam a fotografia instantânea e espontânea como fato jornalístico. Dois exemplos: o segundo número do *Suplemento* apresenta uma resenha visual da partida entre São Cristóvão e Fluminense que seguiu essa tendência, capturando os atletas em pleno jogo, congelando seus movimentos. (Figura 66) A revista tentava também atrair os fotógrafos patrocinando concursos de fotografia, como o do Photo Club Brasileiro, em 1931. Nesse caso, a foto flagrada é também jornalística: a imagem publicada na revista foi a vencedora no quesito “interesse jornalístico” e mostra outro fotógrafo em pleno ato, fazendo a imagem de uma mulher que posa. O que distingue a foto vencedora da foto realizada por esse fotógrafo

¹⁸⁶ SUPPLEMENTO A NOITE. “De viva voz. O fio de barbante de ontem e o radiotelephone de hoje”. Ano 1, nº1, 3 de maio de 1930. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=120588&PagFis=1> Acesso em 10/7/2013

¹⁸⁷ SÜSSEKIND, Flora. *Op.cit.*

¹⁸⁸ A NOITE. “Suplemento Ilustrado da A Noite”. 24 de abril de 1930. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_03&PagFis=1544&Pesq=suplemento Acesso em 11/7/2013

flagrado? Exatamente a ideia de que a modelo e o artista não percebem que estão sendo fotografados. (Figura 67)



Figura 66: SUPPLEMENTO ILLUSTRADO (A NOITE). “Fluminense x S. Christovão”. 9 de maio de 1930. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=120588&PagFis=1> Acesso em 11/7/2013



Figura 67: A NOITE ILLUSTRADA. “Cavando a machina”. Foto vencedora no quesito “interesse jornalístico” no concurso do Photo Club Brasileiro. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=120588&PagFis=1> Acesso em 11/7/2013

A revista tem até um olho objetivo que sai às suas registrando a vida. Não era incomum a expressão “a objetiva da *A Noite Ilustrada*”, reiterando as credenciais da revista a ver pelo e mostrar para o público.

Nos seus primeiros meses de vida, a revista comemorava os êxitos, em tom marcadamente publicitário e provocador, garantindo que sua aceitação entre o público superava qualquer expectativa.¹⁸⁹ Era uma mídia que queria seu lugar ao sol. Reproduzia, assim, uma nota elogiosa do jornal *O Paiz*:

... é fácil imaginar o que será a carreira victoriosa desse esplendido jornal illustrado com que A NOITE dilata as credenciaes, que sempre teve, á gratidão do público brasileiro. Com affeito, pela sua perfeição technica, pela sua belleza graphica e literaria, pelo carinho com que é confeccionado, o supplemento em rotogravura da A NOITE representa uma conquista da nossa imprensa illustrada, não devendo nada ao que de melhor se publica, em tal genero, em outros grandes centros de cultura americana.¹⁹⁰

Mudando de nome definitivamente para *A Noite Ilustrada*, a revista seguia a trilha da imprensa geral, que investia há muito e em ritmo crescente no conteúdo visual. A diagramação não seguia um padrão rígido e mesclavam-se matérias com propagandas, fotografias e textos sem fronteiras muito delimitadas. O espaço ocupado pelas imagens é bem

¹⁸⁹ A NOITE. “Suplemento illustrado da ‘A Noite’”. 5 de maio de 1930. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_03&PagFis=1544&Pesq=suplemento Acesso em 11/7/2013

¹⁹⁰ A NOITE. “Suplemento illustrado da ‘A Noite’”. 20 de maio de 1930.

maior e para isso o tamanho das letras diminui. Os números para os quais Baldi contribuiu valorizam a fotografia sem abrir mão do texto narrativo. Se na fotorreportagem a ideia é construir uma narrativa visual, com início e fim, *A Noite Ilustrada* permanece dividida entre texto verbal e imagem como forma de narrar.

Além do espaço maior dado às fotografias, *A Noite Ilustrada* já admite creditar ao fotógrafo a autoria das imagens, como aconteceu com Mario Baldi. Essa não era, porém, a regra geral. Como exceção na revista e na imprensa ilustrada brasileira como um todo¹⁹¹, Baldi fez parte de uma geração que já vivia essas transformações na Europa.

Gisèle Freund afirma que o surgimento da reportagem fotográfica moderna (o que Daniel Magilow define como variação do *photographic essay*) foi marcado pela percepção, por parte dos editores, de que o público não desejava apenas ser informado sobre a vida dos grandes e famosos. O segredo estaria, também, na possibilidade dos leitores se verem nas páginas das revistas através de assuntos cotidianos. Para isso, fotógrafos eram mobilizados e incentivados a produzir fotografias sobre um único assunto.¹⁹²

Portanto, para localizar a revista na história do fotojornalismo brasileiro, pode-se afirmar que *A Noite Ilustrada* apresenta pontualmente características que começavam a delinear a fotorreportagem moderna. Como suplemento ilustrado de um jornal diário, é sintomática da necessidade vislumbrada por *A Noite* de investir em um produto novo, atraente e que pudesse incorporar de forma produtiva os fotógrafos. Nesse contexto é que começam a surgir os fotógrafos profissionais e fotojornalistas, distintos dos batedores de chapa e dos fotoclubistas.

As fotografias variam entre grandes formatos, algumas de página inteira, e outros menores. Enquanto nas revistas ilustradas internacionais “em volta de uma imagem central, resumindo todos os elementos da história, agrupa-se um certo número de fotografias que a contam em detalhe”,¹⁹³ *A Noite Ilustrada* explora sobreposições de imagens, inclinação de fotografias e silhuetas de pessoas extraídas dos negativos.

A ideia, portanto, de que o Brasil somente entraria na era das inovações visuais na década de 1940 não se sustenta. O surgimento de *O Cruzeiro* e *A Noite Ilustrada* entre 1928 e 1930 testificam o compasso da imprensa brasileira com as tendências internacionais e devem ser lidos em seu tempo. As interpretações, porém, feitas nos últimos anos pela historiografia

¹⁹¹ Ao se folhear os números de *A Noite Ilustrada* dos anos 1930, podem-se encontrar alguns poucos fotógrafos, além de Baldi, que recebiam o crédito por suas imagens.

¹⁹² FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*. pp.119-120

¹⁹³ FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*. p.119

construíram a ideia de “idade de ouro” do fotojornalismo brasileiro, personificada em nomes que fizeram fama a partir de 1940 em *O Cruzeiro*, numa abordagem em retrospectiva.

Algumas pesquisas contribuíram para um entendimento mais amplo da experiência fotográfica e das revistas ilustradas no Brasil, como os trabalhos de Ana Maria Mauad que avaliaram as revistas *Fon-Fon* e *Careta* em relação a *O Cruzeiro*.¹⁹⁴ Ainda se percebe, porém, uma disparidade entre estudos especializados sobre *O Cruzeiro* e sobre outros veículos de comunicação que pautaram suas linguagens na valorização da imagem fotográfica.¹⁹⁵ *O Cruzeiro* é o objeto privilegiado dos estudos de cultura visual e fotojornalismo no Brasil. Revistas como *Fon-Fon* e *Careta* aparecem como fonte de pesquisa para estudos de temas específicos, como moda e representações da mulher. *Espelho*, *Ilustração Brasileira*, *A Noite Ilustrada*, por exemplo, não aparecem como objetos de estudos especializados. O peso da revista *O Cruzeiro*, além de transformá-la na única síntese possível da história da imprensa ilustrada brasileira na primeira metade do século XX, direciona o olhar das pesquisas sobre temáticas, artistas e fotógrafos. Assim, intelectuais variados, artistas e fotógrafos atuantes e assíduos em outras publicações não fazem parte do panorama delineado pela tradição historiográfica brasileira.

Esse problema não se deu apenas entre nós. Jorge Pedro Sousa compartilha da ideia de idade de ouro do fotojornalismo, usando a mesma expressão como título de um dos capítulos de seu livro.¹⁹⁶ Daniel H. Magilow observa a mesma tendência nos estudos sobre a linguagem do ensaio fotográfico que, compreendendo reportagens e *photobooks*, ganhou destaque na República de Weimar:

... the focus tends to be on what photo essays mean today rather than on what they meant in their own time. (...) Discussion of the journalistic photo essay often appears in histories of a “golden age” of photojournalism, where it is understood in isolation and with a profound degree of nostalgia as a moment in the history of journalism that television and later the Internet have rendered quaintly anachronistic.¹⁹⁷

Uma abordagem que ultrapasse esses limites deve considerar o papel que as revistas, os livros, os jornais desempenharam como veículos de imagens e *locus* de uma nova experiência visual e de apropriação da realidade. Nesse sentido, a análise das contribuições de

¹⁹⁴ MAUAD, Ana Maria. *Janelas que se abrem para o mundo: fotografia de imprensa e distinção social no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX*. In. *Estudios Interdisciplinarios de America Latina y El Caribe*. Vol. 10. nº 2, dezembro de 1999.

¹⁹⁵ Busca na base de dados da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que contempla periódicos especializados nacionais e internacionais.

¹⁹⁶ SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*.

¹⁹⁷ MAGILOW, Daniel H. *The photography of crisis*, p.9

Baldi em *A Noite Ilustrada* leva em conta as fotografias e o contexto no qual foram feitas, mas sobretudo sua veiculação e o sentido que produzem em justaposição a outras reportagens e temáticas. A ideia não é uma biografia do fotógrafo e sim abordar sua produção como um olhar e uma narrativa articulada com uma arena discursiva sobre a sociedade brasileira.

Em 17 de novembro de 1936 Mario Baldi estreava na revista, com a série sobre as viagens que fez com D. Pedro e família. Ele continuaria a registrar os trechos da viagem, a arquitetura das cidades e vilas pelas quais passavam, animais e natureza, em parte seguindo os protocolos das viagens da década anterior, marcadas pelo inusitado e imprevisto.



Figura 68: BALDI, Mario. “Princesa Maria Francisca, gentil filha do príncipe D. Pedro de Orleans e Bragança, vê-se na fotografia admirando um ‘cará-cará’, formosa ave de presa, abatida durante a travessia do chapadão mattogrossense”. Mato Grosso. 1936. Baldi n° 3089. Weltmuseum Wien.

Com essa legenda a *Noite Ilustrada* inaugurou a série de artigos de Mario Baldi.

Antes de a narrativa começar, o leitor já tivera uma ideia do que esperar na matéria. Na fotografia de página inteira que abre a matéria, a princesa Maria Francisca, filha de D. Pedro, ostenta um grande carcará abatido. (Figura 68) Numa época em que os apelos ecológicos estavam longe de pressionar a opinião pública, a imagem era bastante convidativa

e bem articulada com o título da reportagem: *A Família Imperial do Brasil nos Sertões do Araguaya*. Além da princesa e do animal, vê-se um automóvel no qual Maria Francisca se apoia. São apresentados os três elementos que sustentam a narrativa, o moderno (carro), a tradição (família imperial) e o selvagem (natureza, animais, etc).



Figura 69: BALDI, Mario. D. Pedro de Orleans e Bragança e D. Pedro Gastão. Baldi n° 3000. Weltmuseum Wien.

Seriam esses alguns dos traços da série: os protagonistas imperiais que bailavam entre o selvagem e o moderno, entre contatos com índios e autoridades brancas locais. Acima de tudo, percebe-se que os imperiais são retratados como pessoas simples, despidos da suntuosidade que normalmente envolve essas figuras nobres. A própria trajetória de D. Pedro, que abdicou da sucessão do trono para se casar com uma plebeia, ajudava a compor sua imagem de homem acessível, mais preocupado em ser um estudioso do que um sucessor a tronos. Assim, as imagens publicadas representam essa dimensão dos viajantes, que se deixam fotografar comendo bananas, “trocando impressões” com índios e sentando em batelões miseráveis. O padrão também permanece quando se considera coleção hoje preservada. Na parte austríaca da herança do fotógrafo, apenas uma fotografia foge à regra,

representando D. Pedro e D. Pedro Gastão, num luxuoso vagão a caminho do interior. (Figura 69)

Dando início à narração, Baldi localiza rapidamente o leitor geográfica e historicamente: se apresenta e conta que foi convidado a participar da viagem em razão do trabalho de secretário de D. Pedro que desempenhou na década de 1920. Já aí ele menciona alguns dos fatores que construíam a imaginação geográfica do interior brasileiro:

Antigo secretario de Sua Alteza, o convite com que fui distinguido agradou-me grandemente, tanto pela companhia desvanecedora e agradável como pelo meu pendor natural para empresas taes, em que ao prazer do sertanismo prático se junta a seducção de difficuldades a vencer. A 6 de julho deste anno começou nesta capital, a viagem que se extenderia por longo tempo.¹⁹⁸

Não seria exagero afirmar que essas palavras tinham maior efeito do que informações sobre as coordenadas geográficas dos viajantes. Baldi passa a falar as cidades pelas quais passaram até chegar ao Rio Araguaia. Porém, entre nomes que a maioria dos cidadãos desconheciam, chamavam atenção mesmo imaginações como “sertanismo prático” e “dificuldades a vencer”.

Baldi chama os atrativos naturais da viagem de “formosas prendas da terra maravilhosa”. Entre elas estão o espetáculo visual do rio Araguaia e a abundância de peixes. Ao mesmo tempo em que o texto participa do conjunto de imaginações sobre o interior do Brasil, é interessante que coloque em perspectiva certos “lugares comuns” da época:

Durante todo esse trecho de viagem, tivemos ao nosso lado a natureza, que primou em gentileza e doçura. Dias bonitos em sucessão deslumbrante. Chuva, quasi nenhuma. Os celebres mosquitos não nos incomodaram de maneira sensível. Temperatura, apesar de quente, perfeitamente toleravel. Pareceu-nos que as notícias terríveis sobre febres e outras pragas da região, espalhadas em descrições patheticas, em parte se devem a imaginações exacerbadas.¹⁹⁹

Em que pese o fato dos viajantes terem iniciado a viagem em julho, mês de seca durante o qual os mosquitos diminuem em quantidade na região, Baldi propõe duas possibilidades de se imaginar os “sertões”: uma é exacerbada e pouco verossímil e a outra é que se pode visualizar nas suas fotografias e em seu texto.

A representação do interior brasileiro é construída sobre as noções de distância geográfica e diferença cultural. O foco inicial sobre a família dos príncipes logo perde força e

¹⁹⁸ BALDI, Mario. “A Família Imperial do Brasil nos sertões do Araguaya”. *A Noite Illustrada*, n°. 380, 17 de novembro de 1936. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C2/60

¹⁹⁹ BALDI, Mario. “A Família Imperial do Brasil nos sertões do Araguaya”.

a natureza e seus habitantes, os índios, são valorizados. Rituais, danças e costumes são retratados e publicados na revista urbana. À luz do que já havia feito na década anterior, formou um conjunto de imagens para D. Pedro, mas também produziu um material que tivesse aceitação no mercado editorial brasileiro. Isso significou unir o registro técnico com a observação *in loco* de realidades distantes e diversas.

A leitura dessas diferenças poderia ser dar em níveis diferenciados e relacionados entre si: entre as imagens e os textos (artigo e legenda); entre as reportagens que compunham o número da revista; entre o conteúdo das matérias e os produtos anunciados nas páginas da revista; e entre as imagens escolhidas para a publicação e o conjunto de outras imagens não selecionadas do qual elas fazem parte. Entender uma publicação ilustrada como um núcleo produtor e potencializador de imaginações geográficas significa articular todas essas variáveis.

Em primeiro lugar, vejamos o espaço ocupado pelas séries de Baldi em *A Noite Ilustrada* e sua relação com os conteúdos da revista. Como já visto, as revistas ilustradas compartilhavam a função de produzir e reproduzir padrões de comportamento burgueses e urbanos. Como um “formulário em branco”²⁰⁰ no qual iam-se inserindo textos, propagandas e fotografias, eram flexíveis o bastante para que se adequasse aos mais variados temas. No caso da *A Noite Ilustrada*, o esquema produzia um ritmo de leitura específico. Não raro os textos terminavam numa página e recomeçavam várias páginas adiante, o que levava os leitores a bailar entre a matéria, os anúncios e as imagens.

²⁰⁰ Para usar e adaptar a ideia de Ernst Gombrich em *Art and Illusion*. Princeton: Princeton University Press, 1956.

Nossos Costumes DE INVERNO

A sua beleza merecerá sempre elogios se a CUTIS não desmerecer

Leite de Coroa

é o amigo sincero da mulher em todas as idades.

LIMPA ALVEJA AMACIA A PELLE

Leite de Coroa

TALCO Lady

Depois do banho, "LADY" o talco que faz a epiderme suave

é o complemento indispensável. Elle refresca mais do que a agua, e prolonga, por muito tempo, o prazer da hygiene e a doçura do calor.

A VENDA EM TODO O BRASIL

Figura 70: “Nossos costumes de inverno”. A Noite Ilustrada. 27 de julho de 1937. Acervo do autor.

Herdeira das revistas das primeiras décadas do século XX, A Noite Ilustrada reproduzia valores e símbolos da cultura urbana e branca.

25.000

1937

QUAL SERÁ A ARTISTA MAIS COMPLETA DE Hollywood?



Jean Harlow é considerada a atriz mais completa de Hollywood. Ela tem o charme de uma estrela e o talento de uma artista.

Qual será a artista mais completa de Hollywood? Esta pergunta é feita por muitos fãs do cinema. A resposta é: Jean Harlow. Ela é considerada a atriz mais completa de Hollywood. Ela tem o charme de uma estrela e o talento de uma artista. Ela é conhecida por seus papéis em filmes como "The Dawn of a New Day" e "The Sign of the Cross". Ela é uma verdadeira artista e uma verdadeira estrela.

Para completar a elegância masculina.



Para complementar o seu estilo, nada há como a linha masculina Coty. É especialmente indicado para o homem que quer se destacar em qualquer ocasião. Coty oferece uma linha completa de produtos para o homem, a linha masculina Coty. É indispensável para o homem que quer se destacar em qualquer ocasião.

Perfumes Coty

1937



Jean Harlow é considerada a atriz mais completa de Hollywood. Ela tem o charme de uma estrela e o talento de uma artista.

Qual será a artista mais completa de Hollywood? Esta pergunta é feita por muitos fãs do cinema. A resposta é: Jean Harlow. Ela é considerada a atriz mais completa de Hollywood. Ela tem o charme de uma estrela e o talento de uma artista. Ela é conhecida por seus papéis em filmes como "The Dawn of a New Day" e "The Sign of the Cross". Ela é uma verdadeira artista e uma verdadeira estrela.

PIREBO

PARCETE que INTERAGE COMO UM TITULO DE NOBREZA.

NO DE ARCO UNIFORME, USE O SUA ESPAZO DESTINADO.

Figura 71: “Qual será a artista mais completa de Hollywood?” A Noite Ilustrada. 27 de julho de 1937. Acervo do autor.



Figura 72: “Competição secular: Louras ou Morenas?” A Noite Illustrada. 13 de abril de 1937. Acervo do autor.

A pergunta-título admite apenas duas possibilidades estéticas que corresponderiam aos padrões de beleza ocidental.

Além da contribuição de Baldi na edição de 17 de novembro de 1936, foram esses os outros assuntos de destaque: Salazar e sua atuação frente à Espanha e a Rússia (capa); jantar oferecido pela cantora Dulce Drummond com convidados “da melhor sociedade”; inauguração da Confeitaria e bar Berlim, em Ipanema; um caso de assassinato; o casamento de Sarah Churchill, filha de Winston Churchill, com o ator Vic Oliver; a Legião Estrangeira e seus voluntários; crônicas; reportagem sobre arte, teatro e cinema, entre os quais o centenário do pintor Leopoldino Faria e os papéis em Hollywood do ator Charley Ruggles; moda (instruções de costura e crítica de moda); morte da viúva de João Alfredo de Oliveira, político do império; “factos de Nyctheroy”, com imagens de eventos; matéria sobre carnaval e os sambas-enredo; esportes: circuito carioca, evento de ciclismo no Rio de Janeiro e partida de futebol entre Fluminense e América.

Com o objetivo de apresentar o mundo aos leitores, *A Noite Illustrada* trazia diversão, esportes, política e cultura para suas páginas, investindo no conteúdo visual como convite. Tomados em conjunto, os assuntos compõem o mundo que vale a pena ser visto pelo carioca, entre celebridades e mundo cotidiano. As pessoas quem merecem destaque social, os

restaurantes que merecem uma visita, os filmes a serem vistos e livros a serem lidos convivem na revista com os assuntos corriqueiros da vida dos leitores, como moda, beleza e estética. (Figuras 70, 71 e 72) Pode-se também identificar apoio a tendências políticas sintonizadas com o governo Vargas, ainda que o suplemento ilustrado de *A Noite* tivesse um caráter mais descontraído do que a versão diária.

No dia 1º de dezembro de 1936, Baldi publicou a segunda reportagem, com o título *Sertão do Araguaya*.²⁰¹ (Figuras 74 e 75) O encurtamento do título, que não enfatizava a família imperial do Brasil, é exemplar do teor da matéria. Aqui realmente o foco está no que compõe o sertão de forma típica: o índio. Em 4 páginas e 8 fotografias, Baldi enfatiza a natureza, exalta as colônias salesianas que visitou novamente com D. Pedro e sua família e descreve uma dança dos Bororo.

Novamente a contribuição de Baldi divide as páginas da revista com aspectos e “flagrantes” da vida pública e privada do Brasil, inaugurações com a presença de Getúlio Vargas e a visita de Roosevelt ao Brasil. Em certa altura da publicação se encontra a sequência de imagens “Paraísos da cidade”, (Figuras 73 e 76) nos quais, nas palavras de *A Noite Ilustrada*, “esse filho dilecto dos deuses, que é o carioca, vai repousar do fremito da vida da cidade, espreguiçando-se com doçura nas areias calidas, dormindo suavemente ao sopro dos ventos quentes que vêm das águas”.²⁰² Esta sequência de imagens e textos é dedicada às praias cariocas e aos banhistas, fazendo uma ligeira etnografia desses indivíduos que, exercendo atividades típicas do Rio de Janeiro, se tornam verdadeiramente cariocas.

Isso nos serve como elemento de comparação, uma vez que tanto o texto e as fotografias de Mario Baldi quanto os da matéria sobre o Rio de Janeiro lançam mão da noção de paisagem para delimitar o espaço urbano e o espaço sertanejo. Sugestivamente, as duas reportagens representam seus temas como rituais. Vejamos alguns trechos e imagens em comparação.

²⁰¹ BALDI, Mario. “Sertão do Araguaya”. *A Noite Ilustrada*, 1 de dezembro de 1936. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi, MB-P-PC-C2/61

²⁰² “Paraísos da cidade”. *A Noite Ilustrada*, 1º de dezembro de 1936. Fundação Biblioteca Nacional. Hemeroteca Digital. <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=120588&PagFis=10121> Acesso em 30/1/2013



Figura 73: “Paraísos da cidade”. A Noite Ilustrada, 1º de dezembro de 1936. Fundação Biblioteca Nacional. Como ritual moderno e urbano, o banho de mar e sol tinha seus preparativos e atividades, como corridas em grupo.

Mal ensaia a manhã as primeiras luminosidades, começam os cortejos bizarros a desfilar, em busca do presente do sol. São homens de todo feitio e de toda idade, mulheres isoladas ou em bandos, numa diversidade pitoresca de typos e de costumes. (...) Quem olha de cima ou de longe só vê uma paisagem excêntrica, curiosa na exquisite e singularidade dos movimentos. As barracas pontilham, com variedade de tamanhos e a profusão de côres, os intervallos abertos pelos que fogem do sol. Parecem uma estranha floresta de cogumelos, grandes cogumelos de cópas que estremecem, entumescendo-se ao sopro do vento, espalhando, no seu chromatismo variegado, reflexos que cegam e que ofuscam.²⁰³

Um dos espetáculos mais interessantes offerecidos pela visita aos índios Bororós é a dansa typica da tribu, que permance na mesma singeleza primitiva, com aquella poesia tosca do que nasce livremente nas imaginações virginaes dos selvagens. Assistir a uma dessas rodadas rítmicas é ver com os olhos um poema sugestivo, repleto de fresca, ingênua beleza. É tomar a poesia no recesso de suas fontes puras. (...) Os homens, desde que decidiram a cerimonia choreographica, adornam-se com os seus mais formosos enfeitos: corôas de penas de arara, azues e vermelhas, brincos, pendericalhos feitos de dentes de animaes, círculos compostos com dentes de onça pintada, collares de dentes de vários bichos.²⁰⁴



Figura 75: BALDI Mario. Índio Bororo. Meuri. 1936. Baldi n° 3064. Museum für Völkerkunde Wien.

Uma das fotografias reproduzidas na revista *A Noite Illustrada*. Foi classificada por Baldi como uma imagem de tipos e incluída na folha de contatos *Typos II*.

²⁰³ “Paraísos da cidade”. *A Noite Illustrada*, 1º de dezembro de 1936. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=120588&PagFis=10121> Acesso em: 17/7/2013

²⁰⁴ BALDI, Mario. “No sertão do Araguaya”.



Figura 76: “Paraísos da cidade”. A Noite Ilustrada, 1º de dezembro de 1936. Fundação Biblioteca Nacional. Hemeroteca Digital.

Em contraste, as figuras típicas do litoral e da cidade eram, quase sempre, brancas.

Tomando a revista como um documento/monumento, ou seja, como um produto da cultura da qual participa e como mediadora da ideologia que a compõe, pode-se identificar a construção de dois tipos de paisagem, com seus espaços físicos transformados em lugares culturais. Quando Mario Baldi destaca, em outro trecho, as benfeitorias levadas aos Bororo pelos salesianos, fatores de civilização recebidos pelos selvagens que os melhoram enquanto indivíduos, reconhece uma perenidade cultural – a condição selvagem – na qual são inseridas doses profiláticas de civilização.

Em contraste com suas próprias afirmações sobre a atuação dos padres, ele afirma, como vimos, que a dança ainda permanece um fato intocado, oriundo de uma pureza milenar. As fotografias mostram, no entanto, a dança executada com roupas impostas aos índios pelos padres brancos, misturadas com ornatos típicos dos Bororo e em disputa com a pintura corporal inevitavelmente suprimida pelo uso das vestimentas. As imagens transmitem uma quantidade limitada de informações e o texto apresenta dados complementares, como os registros de gritos, movimentos e sensações.

Podemos supor que, para os índios, os objetivos da dança são alcançados no conjunto da performance, com todos os investimentos culturais empregados (pintura corporal, ornatos, movimentos, música, gritos, etc.). Para o observador e, conseqüentemente, para o leitor, trata-se de um ritual estranho, distante, que vem recebendo interferência de padres abnegados e civilizadores.

Em contraponto, o homem branco se define pela condição perene da cidade e do trabalho.²⁰⁵ No decurso dessa experiência civilizada surgem espaços de natureza, transformados em lugares da cultura urbana pelo vícios da diversão e do descanso, pela modernidade do banho de mar, pelo inusitado das modas e pela constituição de um espaço público de representação:

O banho de mar é uma representação como outra qualquer. Ha quem goste de assistir a elle, de preferencia a outras diversões. São artistas e espectadores. Os artistas ficam na areia, empolgando a platéa, que se acotovela nas amuradas e nos passeios. Ha surpresas e desillusões, quando caem os roupões e as camisas. Creaturas que nos parecem elegantes na vida commum exhibem ali, ao sol pleno, deficiências desoladoras ou excessos caricaturaes.²⁰⁶

Os dois rituais, sertanejo e urbano, são reconhecidamente eventos da sensualidade. As figuras eleitas pelos autores de ambos os textos são sugestivamente dúbias: dedos, mãos, carícias, corpos e serpentes:

Sob os largos guarda-sóes, os corpos se amontoam, envolvidos pelo mormaço requeimante. As mãos trabalham incessantemente na areia, na improvisação de esculturas exóticas. Dedos finos, grossos, nodosos, cinzelam predilecções nessa argila docil, facil de ser trabalhada. Transformadas em conchas, outras mãos derramam poeira fina sobre a pelle tostada, na ânsia de um carinho tepido. Corpos avidos de mais calor recobrem-se de uma camada branca de areia, procurando excitações no contagio com asperezas. Assim correm as horas, esquecidas, porque o carioca na praia perde a noção do tempo. Agora, saturados de tanta preguiça e de tanta contemplação, intoxicados de luz e de sol, correm em grupos para o banho. Cavalheiros em movimentos retardados empregam-se com ardor para conseguir uma velocidade insignificante.²⁰⁷

A dansa tem para elles uma finalidade fundamental: afugentar os espiritos máos e impedir que elles persigam os indios. Ella representa, tambem, o estimulo necessario ao homem em certas particularidades da vida. (...) O rosto e todo o corpo é pintado com urucum, de negro e vermelho. (...) O orientador da folgança agita sempre o chocalho, com assombrosa energia, o rosto voltado para os dansarinos, movendo-se em pequenos saltos para trás, enquanto guerreiros, brandindo as armas, em circulo, o acompanham com o mesmo ritmo. O chocalheiro chocalha e grita a um tempo, e cada guerreiro salta para a direita e para a esquerda, com estranha regularidade, compondo a serpente humana que se agita como um só corpo. (...) ²⁰⁸

Enquanto o ritual carioca se inicia com as primeiras luminosidades matinais, no sertão

²⁰⁵ Não por acaso, Baldi reconhece que os índios se aproximam da civilização através do trabalho, na medida em que “há escolas para os índios, pharmacia, hospital, oficinas mecânicas, carpintaria, olaria e até luz electrica. Os índios recebem instrucção, inclusive profissional, o que lhes calca melhor o sentimento da civilisação e lhes augmenta a capacidade de defesa em qualquer ambiente. (...) Duas décadas antes, os Bororós eram inimigos acérrimos dos brancos. (...) Agora, são cordeiros: docéis, trabalhadores...”. BALDI, Mario. “No sertão do Araguaya”.

²⁰⁶ “Paraísos da cidade”. A Noite Illustrada, 1º de dezembro de 1936.

²⁰⁷ “Paraísos da cidade”. A Noite Illustrada, 1º de dezembro de 1936.

²⁰⁸ BALDI, Mario. “No sertão do Araguaya”.

o sol declina. As sombras da noite invadem a floresta. Paira no ar a frescura nocturna. Sobre o fundo negro do horizonte a lua se desenha em semi-circulo, engorda, arredonda-se. A cheia do luar invade a solidão sertaneja. E, ainda, em torno dos fogos, a multidão se agita obediente ao compasso do homem que os comanda. Até que, tacitamente, a primeira mulher pouisa a palma da mão no ombro do mais proximo guerreiro e todas, uma a uma, repetem o gesto tranquillo e amavel. Todos, então, mulheres e homens, atropeladamente fogem para os mattos proximos. E as ramarias discretas protegem com suas sombras a festa deliciosa do amor...²⁰⁹

Nesse exercício de interpretação consideramos a possibilidade de as duas reportagens estarem ancoradas numa noção específica de paisagem, na qual os textos e as fotografias aproximam os leitores de duas realidades diferentes. Por um lado, o sertão trazido para perto através da acentuação da distância cultural. Do outro, uma realidade que se tornava popular e que redefinía a identidade do espaço urbano e dos seus habitantes. É interessante que os dois rituais tenham suas características de exotismo e inusitado. Como prática ainda em consolidação social,²¹⁰ o banho de mar atraía observadores. Portanto, os dois processos de observação e mediação se definem pelas oposições e singularidades, mas também por seus traços de um ritual cultural, uma prática que aborda dois lugares diferentes, explora seus espaços e os transforma em paisagens.

Veiculadas na Capital do país, as narrativas visuais alimentam uma imaginação geográfica feita a partir da cidade, na medida em que “the city as a place and the city as a text [define] each other in mutually constitutive ways”.²¹¹ No prefácio à segunda edição da famosa coletânea *Landscape and Power*, seu editor, W. J. T. Mitchell, afirma que o poder da paisagem é algo difícil de ser determinado:

If one wanted to continue to insist on power as the key to the significance of landscape, one would have to acknowledge that it is a relatively weak power compared to that of armies, police forces, governments, and corporations. Landscape exerts a subtle power over people, eliciting a broad range of emotions and meanings that may be difficult to specify. This indeterminacy of affect seems, in fact, to be a crucial feature of whatever force landscape can have.²¹²

²⁰⁹ BALDI, Mario. “No sertão do Araguaya”.

²¹⁰ Em outros números, A Noite Ilustrada dedicou suas páginas ao banho de mar sob outros aspectos, como a segurança oferecida pelos salva-vidas.

²¹¹ FRITZSCHE, Peter. *Reading Berlin, 1900*. Cambridge: Harvard University Press, 1996, p.I. Para outros estudos que abordam a cidade como texto, ver RESENDE, Beatriz. “Rio de Janeiro: cidade crônica.” IN RESENDE, Beatriz (org.). *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio/CCBB, 1995; RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985; CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

²¹² MITCHELL, W. J. T. “Preface to the second edition of *Landscape and Power*: space, place and landscape”. _____ (Ed.) *Landscape and Power*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2002, vii

Ativando emoções, afetos, memórias e identidades, a força da paisagem está, continua Mitchell, em ser ao mesmo tempo um ato e um chamado a olhar, ou mais precisamente, “to look at looking itself”.²¹³ Na linguagem vernácula, quando se diz “olhe a paisagem”, entra em cena uma espécie de grande angular cultural. Nesse sentido,

the invitation to look at a landscape is an invitation not to look at any specific thing, but to ignore all particulars in favor of an appreciation of a total gestalt, a vista or scene that may be dominated by some specific feature, but is not simply reducible to that feature.²¹⁴

A proposta de Mitchell é uma abordagem triangular entre espaço, lugar e paisagem a partir dos pensamentos de David Harvey, Michel De Certeau e Henri Lefebvre. Mitchell afirma que lugar e espaço são dois conceitos constantemente trabalhados juntos, seja em formas binárias (de Certeau) ou em tríade (Lefebvre²¹⁵). A novidade seria articular as duas noções com o conceito de paisagem.

Explorando as potencialidades que os três pontos do triângulo têm quando são pensados juntos, é possível entender o lugar como um ponto específico, cuja dinâmica espacial (práticas sociais) produzam uma paisagem consumida de variadas formas. A tríade não corresponde a etapas cronológicas, mas a uma perspectiva processual, na qual a própria experiência social dos sujeitos envolvidos faz e refaz, define e redefine os sentidos culturais de lugares, espaços e paisagens. Desta forma, paisagem não corresponderia a uma só forma de representação, envolvendo a fotografia, pintura, poesia, natureza, etc. Uma fotografia pode ser uma paisagem, bem como uma aquarela ou o cinema com suas imagens em movimento.

A ideia de que uma paisagem seja um produto cultural feito para ser consumido é essencial para entender as fotografias como uma das formas de se produzir e consumir paisagens de várias maneiras: cartões postais, revistas ilustradas, exposições, etc. Na medida em compõem narrativas visuais na imprensa ilustrada, as fotografias ativam o triângulo espaço/lugar/paisagem.

À proposta de Mitchell, gostaria de adicionar o componente da imaginação geográfica. Na obra *Picturing Place: photography and the geographical imagination*, dedicada à relação entre fotografia a geografia imaginativa, os geógrafos Joan Schwartz e James Ryan assumem

²¹³ MITCHELL, W. J. T. “Preface”. viii

²¹⁴ MITCHELL, W. J. T. “Preface”. vii

²¹⁵ Espaço percebido / espaço concebido / espaço vivido.

a fotografia “as a socially constructed, culturally constituted and historically situated practice, and photographs as visual images, historical documents and material objects...”.²¹⁶

Como um modo de pensamento, a imaginação geográfica é uma forma de organizar a existência humana no mundo, considerando a significância do *espacial* em todos os aspectos da existência social.²¹⁷ Como afirmam Schwartz e Ryan:

...we have interpreted the geographical imagination broadly to be the mechanism by which people come to know the world and situate themselves in space and time. It consists, in essence, of a chain of practices and processes by which geographical facts are ordered and imaginative geographies are constructed. Photography is one of these practices.²¹⁸

Na medida em que a consciência do tempo e do espaço é historicamente definida e que a narrativa é o meio de organização desta consciência,²¹⁹ pode-se afirmar a narratividade das práticas e processos sociais que Schwartz e Ryan destacam como essenciais à imaginação geográfica. O sertão brasileiro, como um espaço geográfico, não dependeu apenas de mensurações científicas, mas também teve sua imagem construída a partir da imaginação geográfica, das construções visuais e verbais, bem como de valores etnográficos e antropológicos que redefinem o desconhecido como algo apreensível pela racionalidade ocidental. Neste processo, o visual desempenha um papel importante, desde os desenhos, grafites e aquarelas dos viajantes até a fotografia, a partir da segunda metade do século XIX.

A diversidade cultural era uma questão nacional de espectro amplo, articulando identidades, símbolos, economia e ocupação territorial. Quando leitores e leitoras de *A Noite Ilustrada* identificam suas experiências como distanciadas de indivíduos como os Bororo, redefinem suas próprias identidades como urbanos e letrados, em oposição aos sertanejos e selvagens. Enquanto entre os índios a civilização chega aos poucos, na praia se festeja a cultura do carioca, da praia, do litoral. Através desses chamados a imaginar a geografia brasileira, definem-se, assim, os ocupantes de lugares distintos, que produzem e demarcam seus espaços, símbolos de paisagens opostas: a selvagem e a urbana.

Por fim, enquanto as reportagens de Mario Baldi investem nos índios, a edição de 8 de dezembro de 1936 apresenta outro símbolo das raízes do Brasil: as “bahianas na paisagem

²¹⁶ SCHWARTZ, Joan M. and RYAN, James R. *Picturing place: photography and the geographical imagination*. London/New York: I.B.Tauris. 2006. p.4

²¹⁷ Pode ser feito um contraponto entre essa proposta e a de Mitchell. Enquanto Schwartz e Ryan enfatizam a importância do espacial, Mitchell afirma que sobrepor um dos conceitos sobre os outros dois seria um empobrecimento do triângulo espaço/lugar/paisagem. Mitchell evoca o trabalho de Edward Soja e sua ideia de dialética da espacialidade. Não tive acesso ao trabalho de Soja, mas aponto a referência: SOJA, Edward. *Thirdspace*. Oxford: Blackwell, 1996.

²¹⁸ SCHWARTZ, Joan M. and RYAN, James R. *Op.cit.* p.6.

²¹⁹ RICOUER, Paul. *Tempo e Narrativa – Tomo III. 2ª*. Ed. São Paulo: Papyrus Editora, 1997. pp.173- 415

social brasileira”, com fotografias “colhidas na bella cidade de São Salvador [que] reproduzem typos de doceiras, com a sua indumentaria classica, tão pittoresca na riqueza de linhas. Estas são, na verdade, ‘bahianas’”.²²⁰ Com toda a modernidade anunciada pela revista como um veículo inovadoramente visual, é notável que reforce as noções de tipos sociais nas fotografias das “representantes da doçaria colonial”.²²¹

A documentação visual que Baldi produziu das viagens e que foi levada a público por *A Noite Ilustrada* marcou na revista uma fase diferenciada. Nela, um fotógrafo profissional aparecia com um tema de interesse público, assinando suas fotografias e imprimindo o traço autoral não só através das imagens, mas também da crônica, do texto leve e divertido. Aliando fotografia – documento produzido *in loco* – texto e imaginação geográfica, surgia um Brasil até então desconhecido dos leitores urbanos.

Em seu estudo sobre a representação da nação brasileira na fotografia, Maria Beatriz Coelho propõe uma classificação específica para os trabalhos fotográficos profissionais, diferenciando fotógrafos de estúdio, repórteres fotográficos e fotodocumentaristas. Os primeiros partem de ideias e, então, executam-nas em ambientes controlados. Entre repórteres fotográficos e fotodocumentaristas, a principal diferença residiria na profundidade de abordagem. Segundo Coelho,

fotodocumentaristas [são] aqueles que se dedicam especificamente à atividade de documentação. Adotaremos esta nomenclatura em relação ao profissional que produz uma grande reportagem fotográfica resultante de um envolvimento de anos de trabalho sobre um determinado aspecto da vida (...). Sua atividade difere da dos repórteres fotográficos, ocupados com a cobertura cotidiana dos fatos jornalísticos e que por isso passam superficialmente por diversos assuntos.²²²

O recorte temporal que a autora propõe para seu estudo da construção de uma imagem fotográfica da nação brasileira vai de 1940 ao final do século XX. Pode-se inferir da datação que, para a autora, a prática fotodocumentária se desenvolveu a partir dos anos 1940, com os fotógrafos de destaque na imprensa ilustrada que refletiam sobre seu trabalho, demoravam-se nos temas e aprofundavam-se nas abordagens.

A definição de Maria Beatriz Coelho é uma ideia aberta, pois os “aspectos da vida” podem ser tão variados quanto os múltiplos olhares dos fotógrafos. Nesse sentido, minha

²²⁰ “Bahianas da Bahia”. *A Noite Ilustrada*, 8 de dezembro de 1936. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=120588&PagFis=10145> Acesso em 17/7/2013

²²¹ Para uma relação interessante entre a produção de figuras de tipos e sua influência na fotografia no século XIX, ver FREITAS, Iohana Brito de. *Cores e olhares no Brasil Oitocentista: os tipos negros de Rugendas e Debret*. Niterói: PPGH-UFF. Dissertação de Mestrado em História Social, 2009.

²²² COELHO, Maria Beatriz. *Imagens da nação*. Belo Horizonte: Editora UFMG ; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; EDUSP, 2012. p.22

sugestão é que se pode recuar no tempo e identificar em Mario Baldi experiências de fotodocumentação que ocorreram de 1925 a 1927 (como vimos no capítulo anterior) e de 1934-1936, esta última abrangendo a missão bororo, o segundo circuito de viagens com D. Pedro e sua atuação na imprensa carioca.

Capítulo 4: Oeste vazio: fotografias de um Brasil para os brasileiros

Depois de ter acompanhado D. Pedro no seu segundo circuito de viagens pelo Brasil, Mario Baldi entrou para o *staff* do jornal *A Noite* como fotógrafo. Como as redações ainda não contavam com equipes de fotógrafos profissionais corresponsáveis pelas edições das reportagens, àquela época Baldi deve ter sido o único fotógrafo empregado no jornal.²²³ Uma caricatura assinada por Mendez, de 1940, representa a equipe jornalística de *A Noite*. (Figura 77) Algumas personalidades são identificadas por seus instrumentos de trabalho ou mesmo pela inscrição no jornal que carregam: moda, publicidade, música. Mario Baldi é o terceiro na linha de cima, da direita para a esquerda, e único com uma câmera fotográfica, a Leica. (Figura 78)



Figura 77: MENDEZ. Equipe de *A noite*. 1940. Coleção Mario Baldi, SMCT.

²²³ O suplemento ilustrado do jornal constantemente mencionava o serviço fotográfico d'*A Noite*, mas isso não deve se referir a um grupo de fotógrafos e sim aos contatos entre as redações e as agências para a compra de imagens.



Figura 78: MENDEZ. Equipe de *A noite*. (detalhe) 1940. Coleção Mario Baldi, SMCT.

Nessa mesma época, *O Cruzeiro* passava a frente de todas as outras revistas, com a incorporação do estilo *Life* e uma equipe de excelentes fotógrafos profissionais, alguns dos quais também participavam das viagens para documentar o interior do Brasil. Os índios representados em *O Cruzeiro* por Jean Manzon, José Medeiros e Henri Ballot chegavam então a milhares de lares urbanos, compondo grandes reportagens, espetaculares encontros com o desconhecido.

Baldi acompanhou algumas incursões do SPI, da Fundação Brasil Central (FBC) e da Força Aérea Brasileira (FAB) ao interior do Brasil. Entre setembro de 1946 e fevereiro de 1947, fotografou a procura pelos índios Xavantes, com seu parceiro de reportagem Lincoln de Souza e o sertanista Francisco Meireles. Seria a última viagem de Baldi como fotógrafo de *A Noite*, já que no final de abril de 1947 transferiu-se para os *Diários Associados* (DA), com o ex-diretor de *A Noite*, Vasco Lima. Porém, nos DA, Baldi não viajou para cobrir a Marcha para o Oeste. Acompanhou o presidente Eurico Dutra num encontro com Tomás Barreta, presidente do Uruguai, e Juan e Eva Perón. Ainda em 1947, Baldi deixava a organização de Assis Chateaubriand.

Nesse ano, mudou-se com Emmy para Teresópolis, onde compraram uma propriedade com duas casas. Moravam numa delas e na outra Emmy abriu uma pensão. Em 1948, o fotógrafo sofreu um infarto, segundo seu relato, por causa dos esforços feitos na expedição em busca dos Xavantes. O fato trouxe um tempo de calma na sua carreira, em termos de expedições e viagens. As cartas entre Mario e seus tios Anna e Fritz Baldi, que moravam em Salzburg, demonstram que o fotógrafo já sentia-se velho para grandes aventuras. Até 1954, Baldi fotografava cenas urbanas em Teresópolis e Rio de Janeiro, documentava eventos e ensinava fotografia nos Cursos Internacionais de Férias da Pró-Arte, organizados pelo artista Theodor Heuberger.

Baldi aproveitou esse período para compilar suas memórias para que fossem publicadas em formato de livro ilustrado. “Tenho agora um grande manuscrito pronto sobre todas as minhas expedições aos índios, que será enviado a Zita Holzer, para que seja publicado em livro na Áustria”.²²⁴ A obra permaneceu um projeto e, em janeiro de 1952, Baldi afirma que o título seria “Bero-O-Can” (Água Grande, como os Carajás chamavam o rio Araguaia).²²⁵ Mas a coletânea veio a público em capítulos no jornal alemão no Rio de Janeiro, *Deutsches Wochenblatt*. Em carta de 17 de setembro de 1952, o fotógrafo pede a sua tia Anna Baldi que entre em contato com um jornalista alemão, marido de uma prima, em Begrenz, para sondar

se ele pode submeter [meus artigos] a um jornal (com divisão de honorários meio a meio) e se ele tem conexões com editoras (me interesse especialmente pelas editoras Brockhaus ou Safari), pois tenho pronto um manuscrito sobre todas as minhas expedições, com cerca de 600 imagens (para seleção, naturalmente) e gostaria de publicá-lo na Alemanha.²²⁶

Mesmo sem viajar, Baldi ganhava a vida fotografando. Preparou um livro fotográfico sobre Teresópolis e arredores, com legendas em inglês, alemão e português, para incentivar o

²²⁴ „Ich hab jetzt ein ganzgrosses Manuskript fertig über alle meine Indianerexpeditionen, das demnächst nach Zita Holzer abgeht, damit es in Austria als Buch erscheint“. Carta de Mario Baldi para Fritz e Anna Baldi, 12 de dezembro de 1949. Arquivo privado da família Weinkamer, Salzburg, Áustria.

²²⁵ Carta de Mario Baldi para Anna Baldi, 14 de janeiro de 1952. Arquivo privado da família Weinkamer, Salzburg, Áustria.

²²⁶ „Ob er ihn [...] in einer deutschen Zeitung für mich unterbringen kann (Teilung d. Honorares: 50%:50%), Copyright by Mario Baldi [...] und ob er Verbindungen zu Bucherverlage hat (besondres Brockhausverlag interessiert mich oder Safariverlag), denn ich habe ein gr. Manuskript über alle meine Expedition fertig mit zirka 600 Bildern (zur Auswahl natürlich) und möchte es in Deutschland unterbringen“. Carta de Mario Baldi para Anna Baldi, 17 de setembro de 1952. Arquivo privado da família Weinkamer, Salzburg, Áustria.

turismo.²²⁷ Na mesma cidade, ganhou a medalha de ouro numa exposição fotográfica, com 12 imagens de índios.

A volta às viagens ocorreu depois de um trauma. Emmy adoeceu duas vezes nesse período, sofrendo um acidente vascular cerebral em 1950 e um câncer em 1952.

Coelhinha foi operada pelo Dr. Mozart em 29 de outubro de 1952 pela primeira vez (era um câncer na parte posterior da coxa esquerda), fato que ele, porém, escondeu de nós. Coelhinha estava praticamente “curada” e vivemos felizes até 2 de julho de 1953, quando ela teve que ser operada novamente no mesmo local. Dessa vez eu descobri a triste verdade da situação irreparável. Ocultamos da Coelhinha que se tratava de um câncer e ela morreu em dois minutos em meus braços, sem saber, ainda com esperanças, em 23 de setembro de 1953, por uma embolia do ferimento. Então rui o mundo para mim!!! Em 23 de abril me achei numa gradiosa expedição com os três irmãos Villas-Boas do SPI e oficiais da FAB...²²⁸ (grifo de Baldi)

Este capítulo considera o período descrito acima, desde as viagens de 1947 em busca dos Xavantes até a viagem com a FAB. São consideradas as suas reportagens em *A Noite Ilustrada* e em outras publicações brasileiras e estrangeiras. Na medida em que Baldi invoca elementos do imaginário indígena caros ao SPI e ao “rondonianismo”, apresento uma reflexão sobre o tema. Ao fim, através da análise de algumas fotografias e reportagens dos anos 1950, observa-se que a retórica do avanço do progresso sobre o oeste brasileiro esteve presente até o final da sua carreira.

4.1 – A herança rondoniana

A presença do índio no debate sobre o Brasil foi e é constante. Nessa história, o SPI, criado em 1910 como SPILTN (Serviço de Proteção ao Índio e Localização dos Trabalhadores Nacionais), teve um papel fundamental. As interpretações sobre a trajetória e os feitos do SPI são as mais controversas e antagônicas. Encontramos detratores, críticos ferrenhos, saudosistas românticos e defensores daquela instituição. Certamente, Cândido Mariano da Silva Rondon é a principal figura dos anos iniciais do SPI, tendo reinaugurado com nova roupagem a tradição de olhar Brasil através dos índios.

²²⁷ Carta de Mario Baldi para Anna Baldi, 28 de agosto de 1951. Arquivo privado da família Weinkamer, Salzburg, Áustria. Não localizei o livro ou seu original. Há, porém, imagens de Teresópolis nas duas partes da Coleção Mario Baldi.

²²⁸ “Am 29.X.1952 wurde Haserl v. Dr. Mozart zum erstenmal operiert (es war Krebs, am linken Oberschenkel, rückwärts) was er uns aber damals noch verheimlichte. Hasi wurde prächtig “geheilt” und wir lebten noch glücklich bis zum 2.7.53 wo Haserl an derselben Stelle nocheinmal operiert werden musste. Diesmal erfuhr ich die trauriger Wahrheit der Rettungslosen Sache. Haserl verschwiegen wir, dass es Krebs sei und sie starb ohne es zu ahnen, immer Hoffnungsfreudig am 23.IX.53 an einer Embolia aus d. offenen Wunde in 2 Minuten in meinen Armen. Damit brach die Welt für mich zusammen!!! Am 23.IV befand ich mich mit den 3 Vilas Boasbrüdern von S.P.I. und Offizieren der F.A.B. auf einer grossangelegten Expedition...”. „Mario Baldi”. *Stammbaum*.

Por todas as críticas que possam ser feitas ao SPI, parece inegável que o contexto no qual foi criado refletiu, pela primeira vez, a necessidade de considerar o indígena como um indivíduo do presente histórico nacional. Se antes o índio povoava o imaginário literário, surgindo de tempos idos e míticos, Rondon começava a se deparar *in loco* com povos indígenas ao longo dos esforços do governo republicano de unificar o território através da comunicação telegráfica.

A abordagem rondoniana é considerada por Mércio Pereira Gomes pioneira e humanista, pois estabelece a necessidade de considerar os povos indígenas como nações autônomas com as quais o Estado deveria travar “relações de amizade”.²²⁹ Dessa perspectiva surgiu a belíssima frase “morrer se preciso for, matar nunca” que simboliza bem o comportamento pregado por Rondon em relação ao índio. A frase tem uma influência positivista clara no que se refere à fraternidade e ao mandamento “viver para outrem”, uma das máximas do positivismo. Cândido Rodon, fundador do SPI, foi aluno e discípulo de Benjamin Constant, o Fundador da República. Rondon deu a seu filho o nome de seu professor e um de seus colaboradores nos trabalhos sertanistas era Amílca Botelho de Magalhães, sobrinho de Benjamin Constant.

A relação entre Rondon e a família de Benjamin é simbolicamente republicana e patriótica. Rondon presenteou a família do mestre com uma rede indígena ornada em arte plumária. No centro da rede, as penas lembram o brasão da República brasileira. No dia da morte de Rondon, em 5 de maio de 1958, foi feita uma máscara mortuária, preservada como relíquia entre os bens da família do Fundador da República. (Figuras 79 e 80)

²²⁹ GOMES, Mércio Pereira. *Por que sou Rondoniano*. In: *Estudos Avançados*, v.23, nº.65, São Paulo, 2009.



Figura 79: Rede oferecida à Família de Benjamin Constant por Cândido Rondon. Século XX. Reg. 0583. Museu Casa de Benjamin Constant, IBRAM/MinC. (Reprodução: Paulo Rodrigues)

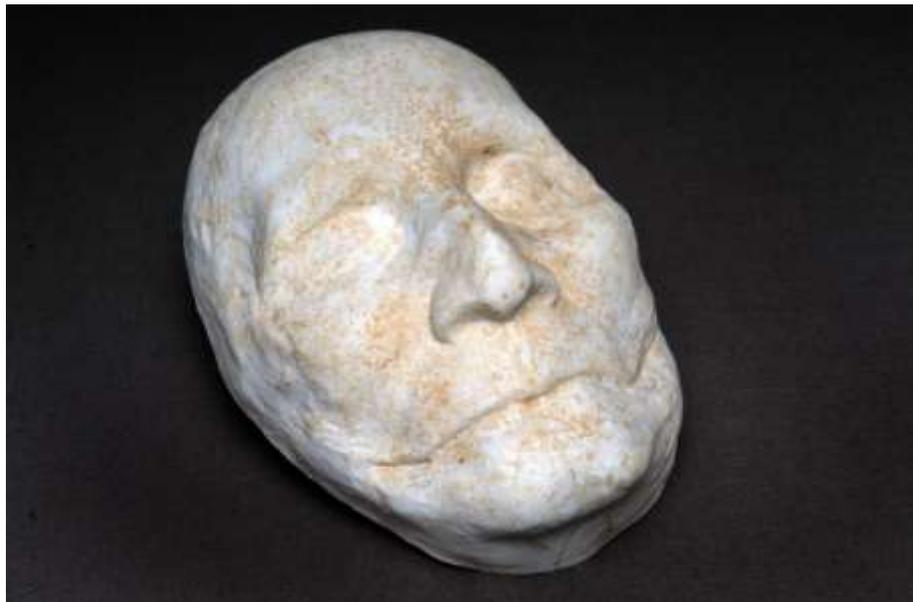


Figura 80: Máscara mortuária de Cândido Rondon, feita no dia de sua morte e preservada pela Família Benjamin Constant. Reg. 0250. Museu Casa de Benjamin Constant, IBRAM/ MinC. (Reprodução: Paulo Rodrigues)

Esses objetos são hoje peças do Museu Casa de Benjamin Constant. Para além de homenagens póstumas, eles nos dão boas pistas para entender que a proposta rondoniana se transformara em missão patriótica, republicana e redentora. Como afirma Carlos Augusto da Rocha Freire, Rondon reconhecia que as atividades de atração de índios “eram caudatárias das técnicas de contato e conquista instauradas pelos jesuítas ao criar aldeamentos à época

colonial”.²³⁰ Portanto, Rondon reinventou um antigo modelo de autoridade religiosa sob os preceitos da chamada religião da humanidade, o Positivismo. Em que pese toda a distância entre o cristianismo dos jesuítas e o positivismo de Rondon, ambos compartilhavam a ideia de redenção, descrita por Juarez Távora como “o nobre esforço de catequese leiga de nossos índios – em que foi, sem dúvida, um pioneiro”.²³¹ (grifo meu)

Redentor e mártir, Rondon se tornou verdadeiro mito:

O General Rondon é, como patriota, um caso único no seu meio e no seu tempo. (...) O seu clamor não cessou nunca, nem o seu esforço, nem a sua desmarcada coragem. Ha trinta annos que trabalha, que soffre, que sangra, e ha trinta annos que espera, sem desesperar, que a sua lição seja comprehendida. (...) O General Rondon votou a sua vida ao interesse publico, á causa egreja da Humanidade nos diversos aspectos que essa causa tomou no Brazil.²³²

As relações de amizade a serem travadas com os índios eram um passo essencial na caminhada para incorporá-los à pátria, “com o fim de desbravar regiões ainda selvagens do território da nossa Patria e entrega-las á vida civilizada”.²³³

Além da rede com arte plumária que representa o brasão da República e simula a aproximação entre índios e pátria, a figura de Rondon também está associada a imagens de índios envoltos na bandeira nacional, outro símbolo reinventado pelos positivistas. (Figuras 81 e 82) Como registraram Christian Feest e Viviane da Silva:

Having been credited with the “pacification” of the Bororo in 1901 and being himself on his mother’s side of part-Bororo decent, the Bororo were obviously of greater ideological than ethnographic concern for Marechal Rondon. In this sense, the most striking image is that of the Bororo girl Kuiáure, which embodies Rondon’s vision of the political incorporation of indigenous peoples into the nation state as well as his belief in the leading role of women in the maintenance of society.²³⁴

²³⁰ FREIRE, Carlos Augusto da Rocha. “Sobre atração e pacificação de povos indígenas”. In.: _____ e GURAN, Milton. *Primeiros Contatos. Atrações e pacificações do SPI*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2010, p.13

²³¹ TÁVORA, Juarez. Carta a Esther de Viveiros. 29 de maio de 1956. In.: VIVEIROS, Esther de. *Rondon conta sua vida*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958, p.579

²³² BANDEIRA, Alipio. “Um caso unico”. In.: *Rondon*. Rio de Janeiro, 1919, p.3

²³³ MISSÃO RONDON. *Apontamentos sobre os trabalhos realizados pela Comissão de Linhas Telegraphicas Estrategicas de Matto-Grosso ao Amazonas sob a direção do Coronel de Engenharia Candido Mariano da Silva Rondon de 1907 a 1915*. Rio de Janeiro: Typ. do Jornal do Commercio, 1916, p.23

²³⁴ FEEST, Christian e SILVA, Viviane Luiza da. *Between tradition and modernity*, p.176

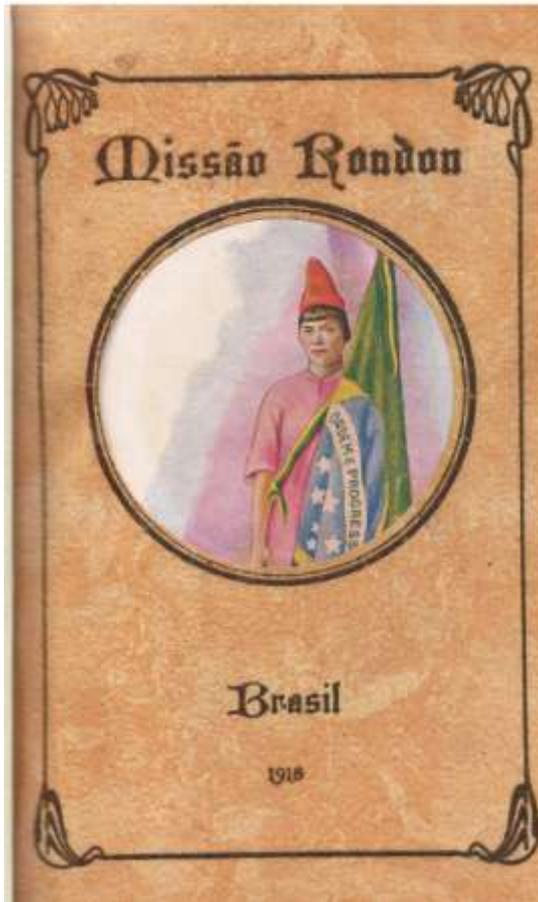


Figura 81: Frontispício do livro *MISSÃO RONDON*. *Apontamentos sobre os trabalhos realizados pela Comissão de Linhas Telegraphicas Estrategicas de Matto-Grosso ao Amazonas sob a direção do Coronel de Engenharia Candido Mariano da Silva Rondon de 1907 a 1915*. Rio de Janeiro: Typ. do Jornal do Commercio, 1916.



Figura 82: Comissão Rondon. *Kaiáure. Moça Borôro de S. Lourenço*. Década de 1910

Talvez a melhor descrição da intenção de Rondon seja a registrada na sua biografia, compilada por Esther de Viveiros, em que se pode perceber a união entre modernização, nacionalismo e civilização:

Cabia, aliás, a localização das linhas telegráficas ao Govêrno, a cujas ordens eu obedecia ao lhes fazer o traçado. E êsse trabalho, cujas dificuldades eram por vezes quase insuperáveis, fôra unicamente possível graças ao ardor com que ao serviço da Pátria nos dedicáramos. Constituia êle como que pretexto ao objetivo precípua de pacificar centenas de tribos de índios, harmonizando-as entre si, reconciliando-as com os brancos, pondo-lhes ao alcance elementos que lhes permitissem assimilar paulatina e espontâneamente a civilização ocidental, a fim de se lhe incorporarem mais tarde.²³⁵

As críticas ao SPI giram em torno do fato de que os índios foram pouco protegidos pela instituição, poucas terras foram por ela demarcadas, enfim, fracassou na sua máxima missão, o que ocorreu também pelos conflitos de terras enfrentados pelos índios com fazendeiros e elites políticas locais. Entretanto, o movimento dos funcionários e colaboradores do SPI promoveu o contato entre índios e não-índios, pilotos, mateiros, cientistas e jornalistas que cobriam as expedições. Muito conhecimento etnológico foi produzido, como os próprios filmes de Thomaz Reis, e o índio ressurgiu no debate público e urbano, na fotografia e também fotojornalismo.

Para produzir a documentação visual dos trabalhos da Comissão, Rondon tentou contratar um estabelecimento comercial de fotografia do Rio de Janeiro, mas devido às grandes distâncias e à falta de experiência dos fotógrafos no trabalho de campo, sua iniciativa não prosperou. Rondon aceitou então a proposta do então tenente Luiz Thomaz Reis e criou a Secção de Cinematographia e Photographia do SPI. Major Reis, como ficou conhecido, foi o responsável pela coordenação do departamento, trazendo equipamentos fotográficos e cinematográficos da Europa, lançando mão de uma tecnologia ainda inexistente no Brasil. Seus primeiros registros começam em 1914.²³⁶

A pluralidade de imagens que representam os índios indicam o interesse nos costumes tradicionais e também valorizam a integração dos indígenas ao projeto nacional.

Através de um conceito de primitivismo expresso por imagens de elementos culturais e do dia-a-dia, essa publicação reforça a idéia do índio como o primeiro habitante destas terras, anterior à chegada dos portugueses, forjando a imagem do indígena como parte da identidade nacional.²³⁷

²³⁵ VIVEIROS, Esther de. *Rondon conta sua vida*, p.577.

²³⁶ WEN, Leonardo. “Comissão Rondon: pacificação, integração e nacionalismo”. In.: *O índio na fotografia brasileira*. <http://povosindigenas.com/comissao-rondon/> Acesso em 9/1/2014

²³⁷ WEN, Leonardo. “Comissão Rondon: pacificação, integração e nacionalismo”.

Um dos aspectos interessantes é que a fotografia da Comissão Rondon, que podemos chamar também de fotografia do SPI, foi agenciada pelo Estado e ancorada num discurso direcionado ao público urbano, sejam autoridades, sejam cidadãos da república. As imagens tinham o status de fotografias públicas, que testemunhavam uma ação de Estado.²³⁸ A integração do índio ao projeto nacional significava trazer o indígena para a lógica de modernização, para assim tornar possível que a mesma lógica avançasse sobre os territórios ainda desconhecidos.

A imprensa ilustrada se tornou também um veículo desse discurso. A *Revista da Semana* publicou uma crônica ilustrada e comentada por Amílcar Botelho de Magalhães, sobrinho de Benjamin Constant, sobre a comissão Rondon. Reiterando o caráter militar e civilizador da empreitada, *A conquista do sertão brasileiro* é um produto do imaginário culturalmente difundido sobre o tema do índio e julgava que o Brasil estivera sempre se descobrindo e conquistando. Rondon e seus leais companheiros seriam herdeiros do heroísmo dos bandeirantes, “os primitivos conquistadores da selva”.²³⁹ Rondon é representado como um bastião da moral e do pacifismo, um homem que lança mão da violência apenas para punir desertores e revoltosos.

O texto é acompanhado de cinco imagens, três registram índios e duas o acampamento da comissão. Os índios estão sempre em grupo, enquanto a comissão é representada pelo próprio Cândido Rondon, a figura principal com coadjuvantes anônimos. A proximidade da câmera, a desenvoltura – ou indiferença – dos índios a frente dela sugere uma convivência pacífica entre os envolvidos no encontro e na pacificação. Naquele ponto do trabalho, a missão fora cumprida.

Anos depois, o próprio Getúlio Vargas, em 1930, teria reconhecido a projeção dos trabalhos de Rondon na opinião pública, o que era fruto, também, de reportagens como a da *Revista da Semana*. Rondon havia pedido demissão do cargo de Inspetor de Fronteiras, por não apoiar o regime inaugurado em 1930. Vargas teria respondido: “A pátria não lhe deu ainda quitação, precisa dos seus serviços e muito espera deles”. E, ao pedido de Rondon por um tribunal que julgasse seus atos praticados até então à frente do trabalho sertanista, Vargas

²³⁸ O conceito de fotografia pública vem sendo definido nas recentes reflexões da historiadora Ana Maria Mauad. Ver, por exemplo, MAUAD, Ana Maria. *Fotografia pública e cultura visual em perspectiva histórica*. In.: *Revista Brasileira de História da Mídia*. Vol.2, nº.2, jul. 2013/ dez. 2013.

²³⁹ *A conquista do sertão brasileiro*. In.: *Revista da Semana*. 14/5/1921 Museu Casa de Benjamin Constant, IBRAM/MinC. Fundo Família Benjamin Constant, 921.05.14

teria rebatido: “Não se constituirá nenhum, porque o mais alto tribunal, que é a opinião pública da Nação, já o julgou, General”.²⁴⁰

Na retórica jornalística de Baldi e de outros autores e veículos de imprensa da época, a Marcha para o Oeste resgatava a herança de Rondon e do seu humanismo, projetando-os no presente de um Brasil que ainda se descobria: “Pai do S.P.I., figura lendária nos nossos sertões. (...) Êle deixou lá no sertão, qual digno patriarca os seus inúmeros sucessores”.²⁴¹

4.2 – *Os índios d’A Noite*

Uma das heranças deixadas pela Comissão Rondon foi a retórica da conquista, que permaneceria presente nas representações das atividades sertanistas por muitas décadas, sobretudo durante a reedição do avanço nacional rumo ao sertão, conhecida como a Marcha para o Oeste, nos anos de 1930 e 40. O repertório visual também foi deixado como referência para as décadas seguintes. Milton Guran comenta que “uma boa parte do acervo [das fotografias do SPI] é constituída por fotografia posada, em função das limitações técnicas mas também fruto de uma prática de consumo pessoal e de uso social da fotografia consagrada ao longo do século passado”.²⁴² Feitas por profissionais de formações variadas, as imagens do SPI apresentam modificações técnicas ao longo dos anos, mas também continuidades temáticas e de abordagem.

A penetração social das publicações ilustradas as transformou em espaços de visualização da alteridade cultural. O circuito social das imagens públicas era uma arena que envolvia agentes diversos, individuais e institucionais. Por exemplo, Mario Baldi acompanhou o processo e fotografou, em princípio, para *A Noite*. Era um dos fotógrafos representando uma empresa de comunicação. Para além de imagens destinadas a uma redação de jornal, as fotografias compunham a lógica institucional do SPI e da FBC.²⁴³ A mediação cultural, com seus dois enunciadores autorias, dinamizava a cultural visual de representação do índio e da presença civilizada no oeste vazio.

Assim, as oportunidades que Baldi teve de publicar seus olhares são exemplos do compartilhamento cultural do discurso rondoniano, veiculado visualmente pelo fotojornalismo. Porém, na década de 1940, por mais que Rondon ainda fosse lembrado como mito, o tom das

²⁴⁰ VIVEIROS, Esther de. *Rondon conta sua vida*, p.578

²⁴¹ BALDI, Mario. *Território Interditado*. 15/4/1947

²⁴² GURAN, Milton. “O retrato deles é a nossa cara”. In.: FREIRE, Carlos Augusto da Rocha e _____. *Primeiros Contatos. Atrações e pacificações do SPI*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2010, p.11

²⁴³ Não por acaso, algumas fotografias de Baldi feitas nesse contexto estão hoje no acervo do Museu do Índio, Rio de Janeiro, que preserva a coleção do SPI.

revistas era mais leve do que seu eloquente o nacionalismo e seu positivismo extremado. Não mais centralizado na figura do marechal e sim do Estado nacional, o processo passava a ser expresso como um projeto mais próximo de todos os brasileiros e investia na idéia de espaços simbólicos distintos – o oeste, o sertão e o Brasil – que formavam uma comunidade imaginada.

No caso de *A Noite Ilustrada*, pouco havia mudado na sua linguagem visual. Salvo alguns fotógrafos que recebiam créditos de autoria e faziam duplas de reportagem com jornalistas, a revista não acompanhou as mudanças emplementadas por *O Cruzeiro*. No seu último ano como fotógrafo de *A Noite*, algumas fotografias apareceram em *Território Interditado*, uma série de cinco reportagens de 1947, assinadas pelo austríaco. O tom é de louvação da atuação do SPI e da Marcha para o Oeste e devemos lembrar que, na década de 1940, *A Noite* vivia sua fase mais próxima aos interesses do Estado, como já foi mencionado anteriormente. Vamos agora encadear alguns elementos utilizados por Baldi para representar o processo e delinear os contornos da cultura visual produzida naquele contexto.

As contribuições de Mario Baldi foram menos centradas nos índios como representantes de uma cultura autônoma e mais nas ações do Estado nas quais eles eram inseridos. A edição de 4 de março de 1947 abriu a série com uma fotografia na primeira capa: “Território interditado – No auge da excitação, berrando e uivando, os dançarinos enfrentam-se como verdadeiros diabos num ritmo macabro”, dizia a legenda. (Figura 83) Com 14 fotografias e um texto bem humorado, Baldi defende o que chamou de “penetração pacífica e cultural da F.B.C.”²⁴⁴

O texto de Baldi representa bem as ações que resultaram no conflito de terras e interesses cujas conseqüências se estendem até hoje. Sobre os envolvidos na missão de preservar o território, ele afirma:

Gente de bom senso, de inquebrantável justiça, homens que tem a verdadeira “fibra do sertanejo” estão irrompendo para o oeste e com o tempo estabelecendo lá um “clima” para os colonos, que depois seguirão com eles para povoar essas terras. Vi lá muita gente que toma a coisa bem a sério. Francisco Meireles, o Major Reis, o coronel Vaniqui, o major Rincão, o Dr. Rocha. De cada um podemos dizer: “the right man in the right place”.²⁴⁵

²⁴⁴ BALDI, Mario. *Território Interditado*. In.: *A noite Ilustrada*. 4/3/1947. Fundação Biblioteca Nacional: Acesso em 8/1/2014

²⁴⁵ BALDI, Mario. *Território Interditado*. 4/3/1947



Figura 83: *A Noite Ilustrada*. 4 de março de 1947. Capa com fotografia de Mario Baldi. Fundação Biblioteca Nacional

“The right place”. A fotografia que efetivamente abre a reportagem ecoa a ideia de espaço vazio, o que nos leva de volta ao argumento de Mitchell sobre a paisagem como chave ativadora de afetividades e desejos coletivos que, no caso em questão, seriam realizados pela autoridade governamental. (Figura 84) O Estado assume para si a responsabilidade e o dever de penetrar esses territórios, interditados aos simples aventureiros. Assim, o espaço no qual circulam homens desbravadores, o contexto discursivo no qual circulam as fotografias e a mediação da imprensa entre o governo e os leitores dão à representação da paisagem do interior um poder de influencia sobre a opinião pública.



Figura 84: *A Noite Ilustrada*. 4 de março de 1947. Abertura da reportagem *Território Interditado*, de Mairo Baldi.

Os índios são apresentados como figuras exóticas e selvagens, ora ingênuas, ora animais. No contexto da reportagem, eles teriam seus costumes e práticas específicas, mas aguardariam o contato com a civilização. As fotos escolhidas foram as que mostravam índias catando piolhos para comê-los, um índio fazendo uma sangria no próprio corpo, uma índia cosendo com folhas de buriti e índios dançando.²⁴⁶

²⁴⁶ Com algumas poucas exceções, os fotogramas das viagens com o SPI feitas para *A Noite* permaneceram com o jornal, de forma que atualmente restam em Viena apenas os contatos fotográficos e algumas fotografias no

Em 1 de abril de 1947, Baldi continuava sua série *Território Interditado* expondo o que chamou de “mais nova aquisição da F.B.C.”: um museu em pleno território selvagem.²⁴⁷ Além da presença física e do desbravamento do sertão, a reportagem chama a atenção para a existência de uma instituição clássica ocidental:

O Brasil é talvez o único país do mundo inteiro que possui um museu no meio de um território completamente selvagem, tão selvagem como o primeiro dia da criação do mundo. É o museu da Fundação Brasil Central, em Xavantina. Que está mostrando essa foto? Nada mais – do que a F.B.C. já está cuidando de assuntos de segunda ordem – assuntos puramente culturais! Os da primeira ordem, como abertura de campos de aviação, estradas de rodagem, hospital, farmácia, rádio, eletricidade, olarias, refinarias de açúcar, escolas e até estaleiro de lanchas, com uma palavra, tudo do que precisa uma cidade “bem arranjada”, até cinema, campo de football e mesas de “ping-pong” já estão bastante conhecidas pelas reportagens nacionais e estrangeiras.²⁴⁸

O protagonista da história é Helmut Sick, ornitólogo alemão responsável por grande parte do conhecimento produzido sobre a avifauna brasileira, além de bom fotógrafo. Segundo Baldi, Sick capturava e embalsamava animais e escrevia relatórios que enviava a instituições científicas no Brasil e no exterior. Naquele contexto cultura e ciência eram também uma forma de penetração cultural num território vazio. O espaço imaginado convocava o leitor a olhar pelas fotografias e ver um oeste selvagem. Se havia ocupação nessas áreas, eram elas indígenas (e, por isso, parte da natureza selvagem) ou então entrepostos de civilização plantados pelos intrépidos sertanistas. O conjunto das imagens que Baldi produziu aponta para o seu interesse no cotidiano das viagens e naquilo que de excepcional poderia ser oferecido ao viajante por uma paisagem diversa. O fotógrafo não parecia ter um projeto temático fechado e sim uma vontade de fotografar as fases da viagem, as atividades dos grupos em movimento, as paisagens e os índios. Quando as fotos circulavam na imprensa, porém, passavam a fazer parte da arena discursiva sobre a Marcha para o Oeste, aproximando agenciadores, fotógrafos, escritores e leitores.

4.3 – *Tirando a máscara*

Mas vamos falar claro, pelo menos uma vez – vamos arrancar a máscara e dizer o que é exatamente aquela imensa região deserta! Aquela vastíssima terra de ninguém, dasabitada, vazia! Embora os mapas mostrem, aqui e acolá, esta ou aquela

Museu do Índio. A baixa qualidade das cópias dos contatos não permite a reprodução neste trabalho. Já no Museu do Índio, não foram encontradas as imagens publicadas na reportagem. Para a visualização da série *Território Interditado*, acessar <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=120588&PagFis=33346>

²⁴⁷ BALDI, Mario. *Território Interditado*. Um museu no coração da mata virgem. In.: *A noite Ilustrada*. 1/4/1947. Fundação Biblioteca Nacional: Acesso em 8/1/2014

²⁴⁸ BALDI, Mario. *Território Interditado*. Um museu no coração da mata virgem.

localidade, embora o caçador encontre grandes manadas de cietús ou veados, e mesmo alguns milhares de índios, a verdade é que isso é nada naquela incomensurável terra selvagem. Relativamente ao seu tamanho, estes pingos nada significam e ela continua “vazia”. Tão vazia como no primeiro dia da criação, quando Deus, pela primeira vez, fez as trevas e a luz, a água e a terra!²⁴⁹

As instituições iniciaram o uso de fotografias logo cedo, ainda pouco tempo depois da invenção da imagem mecânica. John Tagg argumenta que houve uma convergência histórica entre a fotografia como evidência e a emergência de um discurso de controle social, na segunda metade do século XIX. Tagg afirma que “the coupling of evidence and photography in the second half of the nineteenth century was bound up with the emergence of new institutions and new practices of observation and record keeping”.²⁵⁰ Numa análise que articula a fotografia com os escritos de Foucault, Tagg aborda o uso de imagens fotográficas na reconstrução administrativa e discursiva da relação entre poder e significação. “Photographic documentation” argumenta Tagg, “took form in the context of this historical shift in power and sense”.²⁵¹

A fotografia criminológica, médica e antropológica são exemplos do uso da imagem num sentido de controle através do conhecimento e observação, como afirmaram, além de Tagg, outros autores.²⁵² O objetivo de grande parte dos escritos sobre fotografia, dentre os quais aparece os de John Tagg, é refutar a idéia de evidência como sendo característica essencial e intrínseca da imagem fotográfica, idéia cara aos argumentos de Roland Barthes em *Câmara clara*.²⁵³ Tal tradição documental, como afirma Tagg, não corresponde à essência da Fotografia, mas emergiu dos usos e funções ao longo da história do médium. Na linha interpretativa rejeitada por Tagg, fotografia e documento – no sentido de prova – seriam sinônimos, e a consequência disso é que o documentarismo seria um resultado natural, oriundo do que é essencial na imagem, a saber, sua capacidade de comprovar situações reais. Afastando-se dessa afirmação, o autor se posiciona explicando historicamente o que entende por documentarismo.²⁵⁴

²⁴⁹ BALDI, Mario. *Território Interditado*. In.: *A noite Ilustrada*. 15/4/1947. Fundação Biblioteca Nacional: Acesso em 8/1/2014

²⁵⁰ TAGG, John. *The burden of representation. Essays on photographs and histories*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1988. p.5

²⁵¹ TAGG, John. *Op.cit.* p.6

²⁵² Entre eles, MAUAD, Ana M^a. *Poses e flagrantes. Ensaio sobre história e fotografias*. Niterói: EDUFF, 2008. p.31; EVANS, Andrew. *Capturing race: anthropology and photography in German and Austrian prisoner-of-war camps during World War I*. In: HIGHT, Eleanor M. and SAMPSON Gary D. *Colonialist Photography: imag(in)ing Race and Place*. New York: Routledge, 2004.

²⁵³ BARTHES, Roland. *Câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

²⁵⁴ Optei por traduzir “documentary” como “documentarismo” e não como “documentário” para afastarmos a idéia de documentário como um gênero fílmico contemporâneo. Além disso, nos escritos sobre fotografia usa-se mais os termos “fotografia documental” ou mesmo “fotodocumentarismo”, como se vê em SOUSA, Jorge Pedro.

O documentarismo, como fenômeno histórico, respondeu às demandas de renegociação do consenso social como contrapartida ao momento de crise no Ocidente, sobretudo depois da I Guerra Mundial e da crise econômica do fim dos anos 1920. Para Tagg, “... documentary came to denote a discursive formation which was wider by far than photography alone, but which appropriated photographic technology to a central and privileged place within its rhetoric of immediacy and truth”.²⁵⁵ Crise econômica, social, identitária e de representação. O documentarismo surgiu para reestruturar a experiência social, através de um projeto liberal de renegociação econômica, política e cultural. Dessa maneira, o *New Deal* do governo Roosevelt lançou mão de práticas documentaristas e de propaganda de forma a reconduzir ao equilíbrio o estatuto de verdade do discurso.²⁵⁶ Nesse caso, a verdade não reside na tradição documental que a fotografia supostamente possui, mas na construção de sistemas de representação que são suportes de sistemas de governo.²⁵⁷

Na construção da hegemonia estatal, processo necessariamente conflitivo, o documentarismo encontrou solo profícuo e, em seu interior, a fotografia desempenhou papel importante. As principais formas de estruturação do uso da fotografia por instituições são a construção de um discurso agenciador, a contratação de fotógrafos, a formação de arquivos fotográficos, organizados segundo critérios seletivos e a veiculação estratégica da imagem, pela imprensa e exposições, por exemplo. O período da primeira metade do século XX foi, não por acaso, a época do surgimento e maturação do fotojornalismo moderno,²⁵⁸ razão pela qual grande parte dos fotógrafos empenhados nas missões fotográficas institucionais eram fotojornalistas, ou melhor, viviam o período da especialização e profissionalização da fotografia jornalística, para a qual o documentarismo – como propõe Tagg – foi a escola. Em contrapartida, as imagens produzidas sob o agenciamento institucional eram publicadas em revistas e jornais, como meio estratégico de divulgação visual do discurso.

A fase final, por assim dizer, do processo, que consiste na veiculação, é resultado de longo processo de criação visual e discursiva. É claro que poderíamos levantar a objeção de que o processo não termina aí, pois há a apropriação do leitor e as possíveis conseqüências

Uma história crítica do fotojornalismo ocidental. Chapecó: Grifos, Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000. Cap. V

²⁵⁵ TAGG, John. *The burden of representation*. p.8

²⁵⁶ Podemos relacionar essa necessidade de reconduzir a verdade ao discurso com o uso da propaganda durante a I Guerra Mundial, o que teria levado práticas de comunicação a certo descrédito. A reivindicação da fotografia como um documento foi uma reação à desconfiança surgida para com a propaganda, depois do conflito. SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Grifos, Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000. p.98

²⁵⁷ TAGG, John. *The burden of representation*. p.10

²⁵⁸ SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Cap. VII

das leituras das imagens. Mas a análise desta fase é de extrema dificuldade e não poderemos dá-la atenção aqui, ainda que seja essencial ao entendimento do processo de comunicação como um todo. Para uma análise do processo produtivo apenas, pensamos que a questão autoral da imagem, do ponto da experiência fotográfica, deve ocupar posição não menos importante na interpretação da relação entre as instituições e as fotografias.²⁵⁹

Nossa tarefa é ler a história a contrapêlo, recolocando a fotografia na dinâmica da construção do discurso, devolvendo-a ao regime de verdade da sociedade em questão, como defendeu John Tagg. As fotografias de caráter documental produzem uma distância entre o discurso e a forma de produção do discurso, através do artifício “mostrador”, como argumentou Aline Lacerda:

O mostrador é a instância discursiva que praticamente dá voz aos personagens congelados no quadro fotográfico (...). Tudo se passa como se os emissores reais que, ao longo da produção do suporte, vão se estabelecendo “saíssem de cena” ao finalizar a etapa da edição e montagem das imagens, dando lugar a um mostrador, um narrador delegado, capaz de conduzir a história a ser mostrada/contada e, ao mesmo tempo, de apagar as marcas de construção desse real comunicado.²⁶⁰

Entretanto, há maneiras de fazer com que os envolvidos voltem para a cena. O estudo de Oscar Vázquez sobre a atuação de fotógrafos num projeto porto-riquenho cujas fotografias foram incorporadas aos arquivos da FSA, oferece um exemplo.²⁶¹ Vázquez aponta alguns cuidados metodológicos que devem ser levados em consideração nas análises de fotografias agenciadas e arquivos institucionais. Um deles é a atenção necessária à classificação de acordo com “tipos iconográficos”. A uniformidade classificatória, argumenta Vázquez, “reduces groups of images to a singular iconographic type”, originando uma organização que “frequently ignored the particulars of where, who and how of the photograph’s origins, function, and circulation”.²⁶² Recorrendo a Allan Trachtenberg, outro analista do tema, Vázquez lembra que a fotografia da FSA tornou-se uma categoria em e de si

²⁵⁹ Aprofundarei essas ideias no subitem *A luz e seus nomes*, no capítulo 5.

²⁶⁰ LACERDA, Aline Lopes de. LACERDA, Aline Lopes de. *Fotografia e discurso político no Estado Novo: uma análise do projeto editorial “Obra Getuliana”*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação. UFRJ, 1998, p.114

²⁶¹ VÁZQUEZ, Oscar. “*A better place to live*”: government agency photography and the transformation of the Puerto Rican “*Jibaro*”. In: HIGHT, Eleanor M. and SAMPSON Gary D. *Colonialist Photography: imag(in)ing Race and Place*. New York: Routledge, 2004. pp.281-315

²⁶² VÁZQUEZ, Oscar. “*A better place to live*”, p.282

mesma.²⁶³ De fato, a fotografia produzida pela FSA foi e é tida como uma espécie de virada na construção do olhar fotográfico para a realidade. Pedro Jorge Sousa afirma que

é na América que se desenvolve um projeto exemplar de fotografia documental: o *Farm Security Administration*, altura em que o fotodocumentarismo inicia seu afastamento da idéia de que serve apenas para testemunhar, quebrando amarras, rotinas e convenções.²⁶⁴

Ocorre que, como alerta Vázquez, a interpretação muitas vezes é produzida em bloco, incidindo sobre toda e qualquer fotografia dos arquivos da FSA o teor do discurso visual consolidado. Para fugir da armadilha, Vázquez propõe a abordagem segundo “particular discursive contexts”, ou seja, contextos de produção específicos da fotografia.²⁶⁵ Nesse sentido, fatores como a biografia do fotógrafo, suas relações políticas e sociais; a genealogia das imagens de arquivo, que pode apontar para a inclusão no conjunto arquivístico de fotografias produzidas fora do agenciamento; e análise da fotografia enquanto visualidade – o que a imagem mostra – e enquanto artefato que circula entre arquivos e publicações, são atitudes metodológicas necessárias à abordagem da fotografia agenciada por uma instituição.

Primeiramente, devemos dizer, com Vázquez, que a organização arquivística é um dado importante, até mesmo central no estudo de instituições. Trata-se de reconhecer que ela é “crucial in the formation of US governmental discourses and representations...”,²⁶⁶ mas também se trata de não colocar em segundo plano o contexto específico de produção das fotografias. Como o autor desenvolve sua argumentação?

Partindo da recusa dos “tipos iconográficos”, Vázquez sugere o conceito de arenas discursivas. Como está trabalhando com a condição colonial de Porto Rico e as tentativas de construção de *um lugar melhor para se viver*, as arenas discursivas nas quais as fotografias foram produzidas são aquelas que olhavam para a paisagem e habitantes de Porto Rico como atrasados, primitivos e necessitados de ajuda externa, ou seja, norte-americana. No caso estudado, arenas discursivas podem ser definidas como “a complex network of meanings ranging from the administrative and bureaucratic to those of identity and colonialism”.²⁶⁷ Não considerar os contextos discursivos de produção da imagem – o fotógrafo, por exemplo –

²⁶³ TRACHTENBERG, Allan. “From image to story: reading the file”. In: FLEISCHHAUER, Carl and BRANNAN, Beverly W. (Eds.) *Documenting America, 1935-1943*. Berkeley: University of California Press, 1988, *apud* VÁZQUEZ, Oscar. *Op.cit.* p.282.

²⁶⁴ SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. p.98

²⁶⁵ VÁZQUEZ, Oscar. “*A better place to live*”, p.283

²⁶⁶ VÁZQUEZ, Oscar. “*A better place to live*”, p.283

²⁶⁷ VÁZQUEZ, Oscar. “*A better place to live*”, p.284

significa “[to] contribute unknowingly to a discourse of incorporation, homogenization, and proprietorship”.²⁶⁸

No que toca ao agenciamento, Vázquez também dá atenção a re-significação das imagens, pois buscar o sentido da fotografia em relação às arenas discursivas é considerar como estas foram abordadas pelo fotógrafo, como traduziu, através de seu saber-fazer fotográfico, a realidade num processo complexo de re-significação do discurso que o agencia. Além disso, pode-se delinear a mediação particular do operador na medida em que, num arquivo, existam fotografias nunca publicadas, que apontam para um desvio do discurso homogeneizante que, no fim das contas, chega à completude com a veiculação das imagens selecionadas.

Uma estrutura possível de análise desses casos, que marca o trabalho do autor, é a seguinte: 1) biografia do fotógrafo, atentando para suas relações políticas, como chega a cargos e nomeações conectados à sua produção fotográfica; 2) genealogia das imagens de arquivo, fase na qual podem surgir ao analista, imagens oriundas de outros arquivos, épocas e contextos discursivos; 3) análise das imagens em dois níveis, o iconográfico e o material; 4) silêncio e contra-leitura, que seria o momento em que o analista prioriza o eventual silenciamento das fotografias em relação a tensões sócio-políticas.

Se demos importância à questão autoral, no ato fotográfico, concordamos com o primeiro item da argumentação de Vázquez. A biografia do fotógrafo revelará não só suas preferências no campo da estética e técnica fotográficas, mas poderá iluminar a razão pela qual ele, e não outro, foi comissionado por uma instituição. Já genealogia das imagens tem relação direta com a análise da fotografia no nível material. Tal nível de análise consiste na busca da biografia da fotografia, assim como é necessária a biografia do fotógrafo. Aqui a fotografia é tratada como um artefato material, que circula mostrando, e não somente mostra uma verdade fotograficamente real. Na condição de artefato em trânsito, a fotografia ganha novos sentidos pela justaposição a outras imagens, cortes de enquadramento, seja em publicações, exposições e mesmo em alocações arquivísticas.

O argumento é semelhante ao de John Tagg, a quem Vázquez recorre em notas de rodapé. Para eles, não há sentido fotográfico original, seja no que a imagem mostra – o nível iconográfico – seja na sua circulação enquanto artefato, fora das arenas discursivas de produção socialmente construídas.²⁶⁹

²⁶⁸ VÁZQUEZ, Oscar. “*A better place to live*”, p.284

²⁶⁹ VÁZQUEZ, Oscar. “*A better place to live*”, p.287

No caso da FSA, seus arquivos são compostos pelo ajuntamento de documentos de outras instituições. Por exemplo, a PRRA (*Puerto Rican Reconstruction Administration*) agenciou vários fotógrafos para a representação dos melhoramentos nas áreas rurais cujas imagens acabaram nos arquivos da FSA. Vázquez rejeita a construção a priori de dois tipos iconográficos, um da FSA e outro da PRRA, ou seja, a origem institucional do arquivo não determina os sentidos das fotografias.²⁷⁰ Em outras palavras, não podemos considerar que a PRRA produzisse “fotografias colonizadas” cuja totalidade fosse oposta às da FSA, “fotografias colonizadoras”. O pertencer a um arquivo não basta para concedermos a uma imagem um sentido fechado. Foi a imagem preterida em relação a outras na veiculação? Foi, ao contrário, priorizada? Se sim, com cortes de enquadramento? São as várias perguntas possíveis que devemos fazer.

No exemplo da PRRA, o teor das publicações girava em torno do melhoramento social promovido pelo governo. Tal construção se baseava no sentido de mudança que regia textos de artigos e fotografias, no antes e no depois, onde antes representa o camponês primitivo na sua casa de madeira, pouco resistente contra furacões, e o depois significava o camponês numa casa de alvenaria, como ângulos modernos. Essa casa, diz Vázquez, tornava-se um “modernist fortress” e era comumente fotografada de modo a valorizar seus ângulos retos.²⁷¹ Para um autor de 1946, escrevendo sobre o trabalho de Edwin e Louise Roskam, fotógrafos da PRRA, as nuances entre tempos distintos, o antes e o depois, é a principal arma comunicativa das fotografias agenciadas que visam representar de forma documentária os feitos do governo. Diz ele:

In this respect, the expediter [photographer] does not pretend to photograph the sum total of a society... Rather, the secret of the technique lays in the contrast – the nuances in the difference of conditions between yesterday and today; for example: between those of conditions that prevailed in a community before reforms were initiated, and those that the reforms, once underway, have made clear. The gelatin plate that sensitizes the government’s program of action does not tell us anything [alone] from a documentary point of view, if it is not accompanied by other plates which help reflect the problems which give life to the program... If one keeps this in mind, it will be readily understood that a documentary photographic archive can never be finished and that no one particular person begins one.²⁷²

A argumentação de Toro Nazario, contemporânea do período do qual tratamos, é sugestiva e sintomática do que defendemos aqui. Primeiramente, coloca o fotógrafo no centro

²⁷⁰ VÁZQUEZ, Oscar. “*A better place to live*”, pp.290-291

²⁷¹ VÁZQUEZ, Oscar. “*A better place to live*”, p.296

²⁷² NAZARIO, Toro. “Una exposición fotográfica documental se inaugura mañana lunes em la Universidad de Puerto Rico”. *El Mundo*. n.º 28. 3 de fevereiro de 1946. *Apud* VÁZQUEZ, Oscar. *Op.cit.* p.297

do processo produtivo da imagem, é ele o expedicionário, construtor de imagens no campo. Aquilo que é o produto material de sua prática social, a superfície de gelatina tocada pela luz, sensibiliza os feitos institucionais, no caso, estatais, na medida em que é acompanhada de outras fotografias, justaposta, montada e arquivada da maneira certa. Esse arquivo nunca termina e nunca é iniciado por alguém: a instituição se confunde com o arquivo e com a história que conta. Os projetos governamentais lançaram mão da fotografia como meio de produção de discurso, constituíram arquivos e veicularam essas imagens juntamente com textos verbais. Tanto seus discursos agenciadores como seus fotógrafos e arquivos são passíveis de historicização.

Em diversos contextos históricos, a fotografia participou ativamente do desenvolvimento social como meio de propaganda e divulgação da modernização de paisagens. Os processos fotográficos, desde o contexto das suas descobertas foram entendidos como manifestações modernas e urbanas, sendo os próprios sujeitos modernos, usuários das máquinas a vapor, das locomotivas, dos automóveis e dos aviões, que definem o “verdadeiro fotográfico”.²⁷³ Os Estados e suas agências oficiais atuaram como fomentadores de práticas fotográficas e produziram imagens que serviram à sua lógica e funcionamento. Assim, a modernidade e a urbanidade da imagem técnica foram ideais para a representação dos espaços primitivos, não ocupados e selvagens, enfim, áreas a serem conquistadas pela sociedade capitalista e industrial.

Os espaços do interior representados nos produtos culturais da Marcha para o Oeste se estruturam sobre um imaginário visual compartilhado pelos membros da comunidade social, que torna espaços distantes em lugares compreensíveis – ou produz a ideia de compreensão desses lugares redefinindo, em grande medida, a ideia de nação brasileira. A identidade nacional não é consequência dessas representações, como alerta Jeremy Foster no seu estudo sobre fotografia e identidade. Mais do que causa e efeito, identidade e representação do espaço se redefinem dinamicamente e estão ancoradas nas experiências vividas de estar e produzir o mundo.²⁷⁴ A imagem técnica tem grande importância como mediadora do senso de lugar, algo que se interpõe entre o mundo e o leitor.

²⁷³ ROUILLE, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: SENAC, 2009, pp.39-48 e 62-63.

²⁷⁴ FOSTER Jeremy. *Capturing and losing the ‘Lie of the Land’: railway photography and colonial nationalism in early twentieth-century South Africa*. In.: SCHWARTZ, Joan M. and RYAN, James R. *Picturing place: photography and the geographical imagination*. London/New York: I.B.Tauris. 2006, pp.143-144

Foster ainda nos lembra que projetos de colonização sempre se consideram “makers of history”.²⁷⁵ Essa produção de um passado pelas ações do presente, no sentido de que se escreve a história que será contada como história da nação, é um dos motores dos processos de ocupação territorial do século XX, que tiveram a fotografia e a imprensa como um meio de divulgação principal. Alguns dos elementos analisados por Foster na sua pesquisa sobre fotografia e a ocupação do território na África do Sul podem ser úteis para compreender as construções das reportagens de *A Noite Ilustrada*.

Foster privilegia as fotografias produzidas pela *South African Railway & Harbours* (SAR&H) que compõem um conjunto de paisagens e cenas campestres, assim como imagens de locomotivas em viagem. Trens, estações, trechos de estradas de ferro foram símbolos usados para registrar o desenvolvimento de uma região que buscava definir sua identidade como nação, estruturados numa nova regulação temporal. A possibilidade de unir um grande país através da máquina garantiria a criação de uma nação branca, já que a SAR&H promovia projetos de uma elite européia enraizada na África. Foster afirma que o ato de viajar transformou a percepção da paisagem sulafricana na medida em que as janelas dos vagões se transformavam em verdadeiras molduras pelas quais o observador mirava – e vencida – a natureza: “the railway had brought, for the first time, all parts of the country into a single temporal and spatial frame of reference”.²⁷⁶

Como regiões marcadamente diferentes no discurso do moderno, cidade e sertão eram também aproximados numa mesma moldura de referência temporal e espacial: máquinas que levam gente nova para um espaço desabitado, fotografias recentes, atuais e expedições noticiadas no *timing* do fato jornalístico. Entretanto, percebemos que essa aproximação demarcava muito mais as diferenças entre as regiões, o que mantinha o processo de modernização e progresso como um projeto. Imagens que registram processos históricos de ocupação territoriais, no século XX, investem em boa medida nas ideias de vazio, vastidão e imaginação geográfica: o deslocamento até os espaços sertanejos e as imagens que emolduram a observação, os aviões, as lanchas, os índios como parte da natureza.

Retornamos, assim, ao título desse bloco e à citação que o abre, aproveitando o apelo de Baldi para “arrancar a máscara”, e sugerindo que a representação funciona como uma performance de atores, cada um com sua máscara de personagem, num palco que é o sertão. Gostaria de usar essas ideias para analisar a reportagem *Camalibe, o estóico. Um índio que voou da idade da pedra para o século XX*, da série *Território Interditado*, pois é exemplar

²⁷⁵ FOSTER Jeremy. *Capturing and losing the 'Lie of the Land'*, p.145

²⁷⁶ FOSTER Jeremy. *Capturing and losing the 'Lie of the Land'*, p.155

pela mobilização de fatores clássicos da cultura visual sobre geografias imaginadas. Camalibe, o cacique Nahuquá, estava prestes a realizar sua primeira viagem aérea, com destino a Xavantina. Aqui, o avião substitui a locomotiva como máquina moderna e transformadora de espacialidades e temporalidades. Desde o título fica claro o jogo temporal que relaciona o tempo do índio com o tempo do moderno e estrutura a narrativa do vôo do cacique Nahuquá. Num piscar de olhos pode-se passar da idade da pedra ao século XX.

Camalibe, o sereno e intrépido cacique Nahuqua, acompanha-nos. Pela primeira vez este ser humano que viveu até aquele momento no mais completo primitivismo de homem da idade da pedra, prepara-se para embarcar num possante e moderníssimo avião para uma olhadela dentro do mundo “caraíba” (civilizado).²⁷⁷

Camalibe aparece nas fotos vestido de calças compridas e camisa, que usava pela primeira vez. (Figura 85) O homem da idade da pedra, primitivo, submete-se a mudanças radicais no palco dessa representação. Creio que seja possível aplicar a ideia de *cultural cross-dressing*²⁷⁸ nesse caso. Como apontou Beth Tobin, o *cross-dressing* nem sempre significa subversão, protesto e resistência, como defendem vários estudos sobre gênero e sexualidade:

The sexual, racial, ethnic, and class positions of the cross-dresser shape the performance so that cross-dressing can subvert or reinscribe the dominant codes or do a little of both. Positionality is crucial, therefore, in determining the political effect of cross-dressing.²⁷⁹

Qual era o posicionamento dos atores no palco? Camalibe é um indivíduo enquadrado à estrutura da modernização de um território, representa o papel de um homem que veste roupas de brancos como condição para voar. Passivo e condescendente, submete-se ao costume dos civilizados como algo inevitável. Em contraponto, Abigail Meirelles, esposa de Chico Meirelles, ganhou de um líder carajá uma borduna e um penacho, que veste na cabeça, como registra a foto da reportagem que dá continuidade à série.²⁸⁰ (Figura 86) Aqui, porém, o objeto é um presente e a performance, uma brincadeira. A borduna é instrumento de guerra e o penacho é símbolo de autoridade entre os índios. O *cross-dressing*, o uso do objeto por uma

²⁷⁷ BALDI, Mario. *Território Interditado. Camalibe, o estóico. Um índio que voou da idade da pedra para o século XX*. In.: *A noite Ilustrada*. 25/3/1947. Fundação Biblioteca Nacional: Acesso em 8/1/2014

²⁷⁸ O conceito vem dos estudos de gênero e foi usado por Beth F. Tobin no seu estudo sobre representação do poder na pintura inglesa do século XVIII, entre as quais existem imagens de autoridades britânicas vestidas com indumentária indígena.

²⁷⁹ TOBIN, Beth Fowkes. *Picturing imperial Power: Colonial Subjects in Eighteenth-century British Painting*. Durham and London: Duke University Press, 1999, p.90

²⁸⁰ BALDI, Mario. *Território Interditado*. 15/4/1947

mulher e a fotografia feita por Baldi parecem parodiar o símbolo e redefinir as relações de poder.



Figura 85: BALDI, Mario. *“Camalibe volta para a aldeia dos Calapagos, satisfeito com os presentes ganhos. Teria ficado contente com o que viu entre os ‘Caraiabas?’”.* In.: *A noite Ilustrada. Território Interditado.* 25/3/1947. Baldi nº 12.118. Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.



Figura 86: BALDI, Mario. “D. Abigail Meireles, com a sua filhinha Lídice, recebe de Ataú uma bonita borduna e um capacete de penas multicores”. *A noite Ilustrada. Território Interditado*. 15/4/1947. Baldi nº 705AN. Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.

O que poderia significar o uso de objetos e indumentária indígena pelos brancos? Considerando a intenção do fotógrafo, a expectativa do fotografado e as mais diversas recepções dos leitores, é difícil responder. Talvez devêssemos perguntar: Qual o significado do uso de objetos indígenas representados num contexto em que índios também usam objetos e roupas de brancos, representados numa reportagem ilustrada que louva uma ação do Estado brasileiro?

O *cross-dressing* cultural produz relações sociais e de poder. Enquanto um branco com objetos ou roupas indígenas é uma espécie de paródia exótica, dificilmente interpretado como submissão à lógica indígena ou mesmo uma involução, o índio com roupas e objetos de brancos produz um efeito de transformação de um indivíduo selvagem em civilizado. O cruzamento de culturas representado nessas imagens não é simétrico. Baldi gostava muito de fotografar esses encontros. Mais do que registros cândidos de acontecimentos, as imagens eram suportes de relações sociais e representações de uma performance cultural que se passava num palco construído, cuja platéia se sentava em poltronas urbanas.

Ironicamente, o encontro principal não ocorreu. À empreitada civilizadora os Xavantes não compareceram. É o que afirma a última reportagem da série *Território interditado!* *Em*

busca dos Xavantes.²⁸¹ Com dez fotografias nas quais não se vê índio algum, Baldi narra as últimas tentativas de Chico Meireles na sua busca pelos índios. Protagonista da aventura, Meireles é não só o líder da jornada, mas também o repositório das informações que Baldi diz ter ouvido e, agora, narra ao leitor. Segundo Meireles, as hostilidades dos Xavantes eram fruto de atrocidades feitas contra eles, pelos brancos, durante o longo período colonial. Passado de geração à geração, o ódio aos brancos era o que Meireles pretendia abrandar.

Os Xavantes, entretanto, permaneciam hostis, com raras demonstrações de amizade, nunca unânimes entre os índios. O único indício da aproximação dos índios, durante as tentativas testemunhadas por Baldi, foi uma visita feita pelos Xavantes ao rancho quando, despercebidos, teriam inspecionado o sistema de construção dos brancos e deixado presas na parede folhas transçadas de palmeiras, como uma tentativa de imitação da construção dos brancos. O tom de Baldi é irônico em relação a esse ato. Podemos, porém, ver aí um mostra de que os Xavantes tinham algo a dizer ou mostrar em relação ao projeto de que eram alvo. (Figura 87)

²⁸¹ BALDI, Mario. *Território interdito! Em busca dos xavantes. A Noite Ilustrada*, 6 de maio de 1947. FBN



Figura 87: BALDI, Mario. Um indício da passagem dos xavantes... In.: *Território Interditado!* A Noite Ilustrada. 6 de maio de 1947.

Como louvação do SPI e da FBC, cujo “cêrcos dos civilizados [...] fecha-se irresistivelmente”, a reportagem apresenta duas fotografias com a bandeira do SPI e outra, que indica a ligação entre o trabalho sertanista e um esforço de guerra. Duca, “intrépido auxiliar de Chico Meireles [...] tem nas mãos um dos 40.000 facões que o SPI adquiriu aos Estados Unidos, para esse fim [presentes para os xavantes], e que anteriormente serviram às tropas americanas, na batalha de Bataã.”²⁸² (Figura 88)

²⁸² BALDI, Mario. *Território interditado! Em busca dos xavantes.*



Figura 88: BALDI, Mario. Duca tem nas mãos um dos 40.000 facões que o SPI adquiriu aos Estados Unidos... In.: *Território Interditado! A Noite Ilustrada*, 6 de maio de 1947.

Esta é uma imagem eloquente e simbólica, no contexto da narrativa. A batalha de Bataan foi uma das primeiras entre norte-americanos e japoneses durante a II Guerra Mundial, na guerra do Pacífico, logo após o ataque a Pearl Harbor. Na península filipina de Bataan, depois de três meses de resistência, o general Mac Arthur se rendeu aos japoneses e disse a célebre frase “Eu voltarei!”. Os facões desse confronto agora estavam na América do Sul, em outro campo de batalha, onde “cada homem, cavalgando seu animal, assemelhava-se mais a um estranho engenho de guerra, abarrotado de alforjers, presentes para os xavantes, trem de cozinha, máquinas para a filmagem e fotografia, embrulhos de capas, mosquiteiros, rês, lonas, nossa farmácia portátil e armas”. Chico Meireles, líder da tropa, aparece numa sugestiva imagem, às margens do rio das Mortes, postura pensativa, enquanto espera a travessia dos outros membros da expedição. (Figura 89) Ali encontrariam os presentes intactos e nenhum sinal dos índios. Numa das últimas frases da narrativa, Baldi sugere: “Como Mac Arthur em Bataã, Chico Meireles deve ter pensado, ao abandonar o território

xavantino: – Voltaremos”.²⁸³ A referência sugere que o cerco era realmente irresistível. Seria uma questão de tempo até que os brancos retornassem e “paz” fosse estabelecida, assim como Bataan foi recuperada pelos norte-americanos em 1945.



Figura 89: BALDI, Mario. Chico Meireles. In.: *Território interdito!* A Noite Ilustrada, 6 de maio de 1947.

De acordo com Helouise Costa, as fotorreportagens das décadas de 1940 e 1950 em *O Cruzeiro* fizeram parte de um projeto etnocida, na medida em que

subjacente ao conjunto de fotorreportagens sobre os índios brasileiros, pode-se apreender um verdadeiro projeto de aculturação para as nações indígenas. O índio era considerado um empecilho ao avanço do progresso e sua imagem era incompatível com o modelo de nação apregoado pela revista.²⁸⁴

A supressão da cultura inferior no discurso etnocida poderia apresentar-se de inúmeras maneiras. Ostensivamente, como o fez *O Cruzeiro* no caso de Dacuí, estudado por Helouise Costa, ou através da representação visual de fatos das expedições do SPI, como a troca de vestimentas e ornamentos (*cross-dressing* cultural) ou o jogo espaço-temporal que transporta um indivíduo da idade da pedra para a modernidade através de um avião.

²⁸³ BALDI, Mario. *Território interdito!* Em busca dos xavantes.

²⁸⁴ COSTA, Helouise. *Dacuí: a fotorreportagem como projeto etnocida*. In.: *Studium*, nº17. Disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/17/01.html> Acesso em 5/2/2014

4.4 – *O sertão visto do céu: fotografia tropical e a imaginação geográfica*

Em 1954, Baldi delineou um tipo de prática, a fotografia tropical, que afirmava tê-lo acompanhado durante a vida. A fotografia tropical não era um dado simples de geografia física, somente por ser feita em zonas tropicais, mas experiências e práticas que envolviam uma série de atitudes e abordagens num espaço simbólico:

Invariably I develop my films “at home” at the end of my journey. During my firsts journeys in 1921 until 1925, I used to develop my films on the spot, or as soon after exposing as an opportunity arose. This practice was dictated by the then less reliable keeping power of the negative material. However, there was rarely an occasion on which I did not encounter difficulties of all kinds, including a few unexpected trials. Almost always sand could be found in even the most carefully filtered water, greatly to the detriment of the gelatin layer. Sometimes the water contained algae, invisible to the eye but, nevertheless, quite visible on the dried film on which they seem to thrive. Once I was lucky enough to develop my films under almost ideal conditions. At three o’clock in the morning, the coolest time for this work, when I slipped out of my hammock to have a quick glance at my films hung up to dry, when I discovered an army of insects of all kinds feeding happily and ravenously on the moist emulsion.²⁸⁵

As dificuldades eram fruto da umidade, chuvas tropicas e poeira, fazendo com que o fotógrafo fosse obrigado a buscar soluções criativas ou desobedecesse as instruções do fabricante, devolvendo os filmes expostos às embalagens de alumínio, embrulhando tudo em jornais e depois em cobertores, pois eram maus condutores de calor e evitavam a umidade. Garantia o autor aos interessados e amadores da fotografia que “tropical photography (...) has now become much easier, and well closed and secured aluminium (sic) containers are almost fool proof, moreover, tropically packed negative material is now available for the asking”. No entanto, em se tratando de fotografia tropical, todo cuidado era pouco. Mesmo com as embalagens seguras, certa vez formigas penetraram e morreram no filme. O fotógrafo lamenta com humor: “Their white silhouettes showed on the negatives after developing were not at all pleasing”.²⁸⁶

Revistas como a *Photo Magazin* eram dedicadas não só à divulgação do trabalho de fotógrafos, mas também difundia técnicas e construía uma rede de saberes e práticas fotográficas que poderiam definir modos de ver fotograficamente, no seio de uma cultura visual específica. A ideia de uma fotografia adaptada às condições tropicais, por mais

²⁸⁵ BALDI, Mario. “A cameraman in central Brazil”. In: *Photo Magazin*. (English version text) Munique: Outubro de 1954. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C3/136.

²⁸⁶ BALDI, Mario. “A cameraman in central Brazil”. In: *Photo Magazin*. (English version text) Munique: Outubro de 1954. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C3/136.

pragmática que possa parecer, era um fator importante para a reprodução de uma imaginação sobre esses espaços geográficos.

A postura de Mario Baldi quanto à linguagem visual era interessante, como se vê no trecho seguinte:

For the best part of the last thirty years I have wandered through the most “forbidding” parts of Central Brazil; sometimes as a photographer attached to various expeditions and sometimes just by myself. When working to make documentaries of ethnological, zoological, botanical or geographical interest, faithful documentation is, of course, my first consideration and the pictorial point of view has very often to be discarded.

Como primeira lei da fotografia tropical, qualidade de informação e não interesse estético era sinônimo de uma fotografia eficaz para os fins documentaristas. Mesmo na produção de Baldi é difícil definir onde acaba a documentação e onde começa a construção estética das fotografias. A distinção vem da separação entre o estatuto da foto como registro objetivo e a imagem artística, mas veremos que os dois aspectos podem conviver numa cultura visual que articula paisagens e relações sociais.

Durante as décadas de 1940 e 1950, o repertório temático das fotografias dessas experiências entre os índios era compartilhado por vários fotógrafos e, por consequência, pelas revistas e leitores: de um lado, índios e seus costumes exóticos; do outro, expedicionários brancos e trabalhadores caboclos; a aproximação e o afastamento entre os dois mundos era representada, ao mesmo tempo, pela presença de aviões no sertão brasileiro, muitas vezes espetacularizada, sobretudo em *O Cruzeiro*. (Figuras 90 a 93)

O *Cruzeiro* reativou o mito fundador da nação, encenou a aceitação da superioridade da cultura ocidental por parte dos povos indígenas e vislumbrou o futuro dos índios como alegres personagens da sociedade moderna industrial.²⁸⁷

Na retórica da modernização e do progresso, as máquinas sempre tiveram destaque como instrumentos de transformação. Entre os séculos XIX e XX, os trens, bondes elétricos e automóveis eram registros de um novo tempo e novas paisagens urbanas, como apontam diversos cronistas do período, alguns em louvor, outros em lamento.²⁸⁸ Quando se trata de

²⁸⁷ BURGI, Sergio. (Orgs.) *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro. 1940-1960*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012, p.43

²⁸⁸ O conjunto de textos dos cronistas das primeiras décadas do século XX, no Rio de Janeiro, por exemplo, oferecem diversos exemplos. Ver CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas: UNICAMP, 2005; NEVES, Margarida de Souza. “História da crônica. Crônica da história.” IN RESENDE, Beatriz (org.). *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio/CCBB, 1995.

regiões de natureza primeva, como era comum em áreas de imperialismo colonial ou o “sertão” brasileiro, essas máquinas se revestem de uma retórica moderna de forma que redefinam os espaços, lugares e paisagens por onde passam.



Figura 90: MEDEIROS, José. *Índio Iaualapiti*. 1949. Serra do Roncador, MT. Acervo Instituto Moreira Salles. Disponível em <http://povosindigenas.com/jose-medeiros/> Acesso em 21/1/2014



Figura 91: BALDI, Mario. s/t. Índios Kalapalo. 1946/47. Baldi n° 12.124. Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.



Figura 92: BALDI, Mario. s/t. Índios Kalapalo. 1946/47. Baldi n° 12.128



Figura 93: BALDI, Mario. s/t. Índio Kalapalo. 1946/47. Baldi nº 12.123

Mario Baldi cultivou o tema desde cedo, com as travessias automobilísticas com D. Pedro. No período das viagens como enviado de *A Noite* e depois com a Força Aérea Brasileira, representados por essas fotografias, o avião era a máquina do momento em dois sentidos principais. O primeiro vai ao encontro da relação feita por Mitchell entre paisagem, vigilância e controle. Estudando as paisagens sagradas de Israel, Palestina e EUA, o autor afirma: “‘High places’ as sites of strategic surveillance, aesthetic contemplation, and prophetic vision, are specially crucial in a contested landscape”.²⁸⁹ Mitchell unifica numa só construção de paisagem os dois aspectos apontados por Baldi como distintos: a contemplação

²⁸⁹ MITCHELL, W. J. T. “Holy landscape: Israel, Palestine and the American Wilderness” *Landscape and Power*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2002. p.281

estética e a documentação objetiva. A visão profética de um Brasil moderno deve controlar essas paisagens contestadas por brancos, caboclos, mineradores e índios.

Ao final dos anos 1940 e na década seguinte, Baldi demonstrava interesse cada vez mais freqüente em conhecimentos etnológicos de cultura material e rituais articulados com imaginações geográficas. Buscava entender e estudar os nativos da terra e apoiava o avanço do Brasil sobre as terras do Oeste e a visão de progresso que marcava as interpretações do país, o que produzia um conflito não resolvido nas suas próprias interpretações sobre o povo brasileiro. O Brasil aparecia nesta construção narrativa como país do futuro, um futuro que se fabricava no presente.

Numa reportagem fotográfica publicada na Revista Manchete de 1954, ele traduz em algumas linhas e 14 fotografias a chegada da modernidade ao coração das selvas brasileiras. Trata-se da abertura de uma pista de pouso no Pará, nas margens do rio Liberdade, afluente do rio Xingu. O título enfático diz: “Arranca-se uma nova pista de aviões nas matas do Xingu”.²⁹⁰ Como na década anterior, a reportagem é construída em torno do sertão como um vazio: “Em muitas regiões, que a aviação sobrevoa, encontramos ainda florestas virgens, terras selvagens que o homem ainda não conquistou”. Um misto de cientificismo com imaginação geográfica, as imagens apresentam mapas, aviões, medidores topográficos, lanchas, rádios, florestas e índios.

Um aspecto interessante é a presença de três “raças” humanas trabalhando em conjunto, em prol do avanço do Brasil em direção ao Oeste. As fotografias representam brancos, negros e índios em condições de trabalho, com destaque para “o pequeno índio Cajabi, mascote da Expedição, conhecido com Piumim, [que] trabalhou com sua faca de escoteiro”. Uma das alternativas para demonstrar a civilidade que os índios iam, aos poucos, adquirindo, era o manejo de instrumentos cortantes como facas e facões. Havia também os mestiços sertanejos, uma mistura rude e tipicamente interiorana do Brasil. Nas palavras de Baldi, “todos se entendiam como numa grande família”.

²⁹⁰ BALDI, Mario. 1954. *Arranca-se uma nova pista de aviões nas matas do Xingú*. Manchete, n°.131. 1 de Outubro de 1954. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C3/131, S.M.C.T.



Figura 94: BALDI, Mario. “*No acampamento*”. Baldi nº14.672. 1954. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C3/131.

Numas das fotografias está o operador de rádio da expedição, Euclides Vaz, manejando sua aparelhagem. (Figura 94) Ao fundo, as barracas do acampamento. No canto esquerdo da imagem, vêem-se um chapéu sombreiro e a bandeira do Brasil, na qual se lê apenas a palavra PROGRESSO. A narrativa do progresso que chega aos cantões do Brasil é traduzida visualmente nesta imagem, na qual o pequeno índio encontra-se junto à bandeira nacional. A composição da cena testifica que a documentação objetiva não está desvinculada de uma perspectiva estética.

Há apenas uma fotografia que representa a paisagem natural sem traços do homem branco. Todas as outras 13 imagens representam a natureza juntamente com aviões, rádios de comunicação, instrumentos científicos, lanchas e automóveis. É o Brasil moderno colonizando e dominando o Brasil sertanejo. O Brasil que alça vôo e pousa, pela primeira vez, nas regiões que ainda estão por abrigar-se. (Figuras 95 a 97)



PELA PRIMEIRA VEZ UM AVIÃO POUÇA NESTA REGIÃO. "CACHOEIRA VON MARTIUS — RIO LIBERDADE" — ESCRIVE-SE. . .

Figura 95: BALDI, Mario. "Pela primeira vez um avião pousa nessa região". Baldi nº 14.720. 1954. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C3/131.



Figura 96: BALDI, Mario. s/l. Baldi n. 14774. Expedição com a FAB. 1954. Weltmuseum Wien.



Figura 97: BALDI, Mario. s/l. Baldi n. 14750. Expedição com a FAB. 1954. Weltmuseum Wien.

Bei den Stummen des Mato Grosso

Wochenlang kämpften sich 40 weiße Männer durch den unerforschten Dschungel des Mato Grosso, — 40 Männer, die von der brasilianischen Luftwaffe den Auftrag haben, Kolbahnen in den Urwald zu legen. Seit Tagen sind sie auf keine menschliche Spur mehr gestoßen. Da teilt sich plötzlich das Dickicht, und vor ihnen steht ein Wesen mit riesigen Tellerlippen und einem seltsamen Federschmuck auf dem Kopf. Ein Mensch! Sie sprechen das Wesen in allen bekannten Indianerdialekten an, doch es zeigt keine Reaktion. Erst als die Weißen ihm Perlen zeigen, greift es gierig danach. Aber es bleibt stumm. Nach Tagen erkennen die Forscher, die gekommen waren, neues Land zu entdecken, daß sie einen Indianerstamm gefunden haben, der keine Sprache besitzt. Sie nennen ihn den Stamm der Fast-Botokuden. Seine Angehörigen verständigen sich nur durch Zeichen, haben ihre Frauen von anderen Stämmen geraubt und — die erregendste Entdeckung — sie halten sich Sklaven mit weißer Hautfarbe. Nachfahren von Weißen vermutlich, die hier zugrunde gingen.

Die brasilianische Luftwaffe hatte diese ungewöhnliche Luftlande-Expedition dem bekanntesten Forscher des

Landes, Mario Baldi, anvertraut. Baldi ist gebürtiger Österreicher. Der erste Erfolg war die Entdeckung eines 300 Kilometer langen Stromes, der auf keiner Karte verzeichnet ist. „Es war meine erfolgreichste und abenteuerlichste Expedition“, urteilte Baldi, als er nach 60 Tagen wieder nach Rio de Janeiro zurückkehrte.

Mit zwei Flugzeugen waten die Männer in das Rio-Kinga-Gebiet gestartet und auf einer Behelfsrollbahn im Urwald gelandet. Das einmotorige Flugzeug war die einzige Verbindung zur Zivilisation. Aber auch darauf mußten sie verzichten, als sie sich auf den Weg am neuentdeckten Strom entlang machten, der sie zu den rätselhaften Botokuden führen sollte.

Mario Baldi blieb mit seiner Expedition zwei Wochen bei diesem Stamm; den Wissenschaftler fesselte vor allem das Rätsel seiner weißhäutigen Sklaven. Baldis Urteil ließ die Wissenschaft aufhorchen: „Ich glaube nicht, daß es Albinos sind. Es müssen die Nachfahren Weißer sein, die im Urwald ein tragisches Ende nahmen.“ Ganz wird sich dieses Geheimnis der „weißen Indianer“ nie klären lassen; denn die Botokuden sind stumm und der Urwald gibt sein Geheimnis nicht preis.



DIE WIEGE vieler südamerikanischer Indianerstämme und größtenteils noch unerforschter Urwald ist das Gebiet der fünf Quellläufe am Mato Grosso in Zentralbrasilien. Das war das Ziel der Luftlande-Expedition der brasilianischen Luftwaffe unter der Leitung des gebürtigen Österreicher Mario Baldi.



Figura 98: Reportagem *Bei den Stummen des Mato Grosso (Entre os mudos de Mato Grosso)*. Dusseldorf: Deutsche Illustrierte, 15/9/1955. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C3/167

O outro aspecto dessas paisagens tomadas do avião é a sua flexibilidade. Elas podem não corresponder ao sentido exato da tomada, sem que seu espelhamento comprometa o sentido. Assim, em duas publicações germânicas, a mesma fotografia aparece de duas maneiras diferentes. A *Deutsche Illustrierte* publicou em 15 de setembro de 1955 a reportagem *Bei den Stummen des Mato Grosso (Entre os mudos de Mato Grosso)*.²⁹¹ Com fotografias de Mario Baldi, a reportagem apresenta um texto inicial e simula uma entrevista com o fotógrafo, que explica as imagens. (Figura 98) Como é comum em artigos sobre o Brasil na Europa, um mapa localiza o leitor no lugar da narrativa, seguido por uma imagem do avião que transportou uma lancha para o local. A imagem seguinte recorta um trecho do rio e da selva. Baldi identificou no seu arquivo que se tratava de uma “tomada aérea do

²⁹¹ *Bei den Stummen des Mato Grosso*. In.: *Deutsche Illustrierte*, Dusseldorf: 15/9/1955. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C3/167

desenbocadouro do Rio Liberdade no Rio Xingú”.²⁹² A imagem “chapada” permitiu sua publicação espelhada em 1957, em *Rästel der Urwaldhölle - Die ersten Bilder von den “Stummen” Indianern des Mato Grosso (Mistério do inferno da selva - As primeiras fotos dos índios “mudos” de Mato Grosso)*, artigo da Wiener Illustrierte, de 5 de janeiro de 1955.²⁹³ (Figura 99) O espelhamento não prejudica a leitura, pois se trata de um lugar desconhecido sobre o qual o leitor não teria referenciais prévios. A possibilidade de apresentar uma imagem “às avessas” é efeito da transformação do lugar em espaço: um lugar no mundo em espaço imaginado. A imaginação geográfica tem liberdade para inverter imagens, o que é mais do que corromper dados científicos de geografia física, mensurações e mapeamento.



Figura 99: “Rästel der Urwaldhölle – Die ersten Bilder von den ‘Stumen’ Indianern des Mato Grosso”
Viena: Wiener Illustrierte, 1955.Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C3/172

²⁹² “Luftaufnahme der Einmündung des Rio Liberdade in den Rio Xingu”. Baldi n°14.484. Weltmuseum Wien.

²⁹³ *Rästel der Urwaldhölle - Die ersten Bilder von den “Stummen” Indianern des Mato Grosso*. In.: *Wiener Illustrierte*, 5/1/1957. MB-P-PC-C3/172. Secretaria de Cultura de Teresópolis.

A transformação envolve uma série de clichês sobre o interior do Brasil, sintetizados no texto da reportagem:

Os expedicionários viram pela última vez o avião no céu. Então desapareceu das suas vistas a máquina que os trouxera ao inferno verde. Durante semanas os homens trabalharam duro para abrir uma pista de pouso na floresta quase impenetrável. Nela máquinas de transporte puderam pousar para trazer os provimentos necessários. Depois de resolver o problema dos mantimentos, os homens puderam explorar a terra misteriosa que branco alguns antes deles havia visto. Com um avião de exploração eles encontraram um rio que ainda não aparecia nos mapas. Chamaram-no Rio Liberdade. A imagem aérea mostra o lugar onde ele desemboca no Rio Xingú. Dessa parte continuou a expedição de exploração e pesquisa 300 km rio acima até a nascente. Aqui, no Rio Liberdade, a expedição topou com uma tribo indígena que se comunicava apenas por sinais. A linguagem humana era para eles completamente estranha.²⁹⁴

Tanto no Brasil, com *Manchete*, como na Europa, com as revistas ilustradas de Düsseldorf e Viena, o fato sensacional é a conquista de um lugar nunca antes visto por olhos de brancos. A diferença, porém, é que no Brasil a reportagem enfatiza a abertura de uma pista de pouso, ou seja, a presença das máquinas do progresso, como o avião e a lancha transportada por ele. Para os europeus, a existência de uma tribo “muda”, que não conhecia a linguagem articulada, era o acontecimento fantástico que marcava o espaço como desconhecido, exótico e misterioso.

²⁹⁴ “Zum letztenmal sahen die Expeditionsteilnehmer das Flugzeug am Himmel. Dann verschwand die Maschine, die sie in die grüne Hölle gebracht hatte, ihren Blicken. Wochenlang hatten die Männer schwere Arbeit zu verrichten, bis sie im fast undurchdringlichen Urwald einen Flugplatz gerodet hatten, auf dem dann Transportmaschinen landen konnten, die den Nachschub für die Expedition heranbringen mußten. Erst als das Versorgungsproblem gelöst war, konnten die Männer ausziehen, um das geheimnisvolle Land zu entdecken, das kein Weißer vor ihnen gesehen hat. Mit dem Erkundungsflugzeug fanden sie einen gewaltigen Fluß, der noch in keener Karte eingetragen war. Sie nannten ihn den “Rio Liberdade”, den “Freiheitsfluß”. Das Luftbild zeigt jene Stelle, wo der Rio Liberdade in den Rio Xingu mündet. Von dieser Stelle gelang es der Expedition den Lauf des Rio Liberdade über 300 km stromaufwärts bis zu seinen Quellen zu erkunden und zu vermessen. Hier, am Rio Liberdade stieß die Expedition auch auf Indianerstämme, die sich nur mit Zeichen verständigen konnten. Die menschliche Sprache war ihnen vollkommen fremd”. *Rästel der Urwaldhölle*.



Figura 100: Autor desconhecido. Mario Baldi e o cartaz “Brevemente. Oeste: o Brasil para os Brasileiros”. Baldi nº 10.067. Década de 1940. Arquivo Mario Baldi. Secretaria Municipal de Cultura de Teresópolis.

Mario Baldi assumia-se como um protagonista deste processo. Pensava-se um tradutor e mediador de uma realidade geográfica, fazendo com que o invisualizável se tornasse visível nas páginas das revistas ilustradas, permitindo ao leitor construir, partindo de matéria prima colhida *in loco*, sua imaginação geográfica do que fossem as áreas que o homem branco colonizava para, então, tornar brasileiras.

A edição da fotografia (Figura 100) mostra “Brevemente: Oeste. O Brasil para os Brasileiros”. O fotograma original registra mais: “uma revista a serviço...”. A fórmula funcional e sintética do processo que se queria promover era o nome de uma revista, por sua vez o veículo ideal para que se visualizasse uma parte do país ainda desconhecida. Mas de quais brasileiros se está falando? E as populações que já ocupavam, há muito tempo, essas “regiões vazias”? Na fotografia acima, vê-se com clareza qual região do país correspondia ao vazio narrado pelos discursos de ocupação. No imaginário da primeira metade do século XX, o mapa brasileiro estava ainda mutilado de sua maior parte. O litoral correspondia ao Brasil e as duas únicas referências do Oeste eram a própria palavra no título e a letra “O” da rosa dos ventos, escondida atrás de Baldi.

Esta parte do país ainda precisava ser conquistada para que fosse também brasileira. A geografia imaginada foi criativa e eficaz ao ponto de alegorizar a cartografia do país. As reportagens e a cultura visual sobre o sertão eram mais do que informativos. Tinham também função de educar o olhar de uma sociedade crescentemente urbana e letrada.

Capítulo 5 – Fotografia e Indíologia: imagens e narrativas da alteridade

Voltamos agora a 1938. Este capítulo lança suas luzes sobre Baldi e sua companheira de viagem, a cineasta pernambucana Doralice Avellar. Como fotógrafo enviado de *A Noite*, Mario Baldi acompanhou a jovem à Ilha do Bananal, para filmar, especialmente, os índios Carajá. Serão consideradas as imagens feitas durante essa vivência entre os índios, suas variadas circulações na imprensa e sua retomada em 1950, quando foram publicadas num livro de ficção escrito por Mario Baldi. Com uma versão brasileira e outra alemã, o livro foi classificado pela crítica da época como uma contribuição à indíologia²⁹⁵ e oportuniza a compreensão do que Baldi pensava sobre a alteridade cultural e étnica no Brasil. O capítulo conta também com uma parte em que discuto a fotografia como resultado de uma prática social, demarcando os territórios teóricos que a abordaram como registro objetivo ou forma expressiva.²⁹⁶

5.1 – “*A singular aventura da jovem Doralice Avelar*”²⁹⁷

No dia 18 de fevereiro de 1938, Mario Mello, então delegado em Pernambuco do Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas do Brasil, enviou um telegrama ao presidente do Conselho, P. Campos Porto:

Cinematografista Doralice Avelar brasileira minida otima aparelhagem dispondo 6000 metros film quer filmar paisagens nordeste subordinando parte pernambucana minha orientação afim participar concurso cinematografia cidade europeia. Doralice filha milionario estudou doze anos alemanha aperfeiçoou ali technica cinematografica. Tratando-se de filme artistica para apresentação estrangeiro com absoluta ausencia fim comercial consulto si alem nossa fiscalização estah ela obrigada alguma exigencia Itamarati ou outra formalidade. Suts. Respeitosas. Mario Mello. (sic)²⁹⁸

²⁹⁵ O termo indíologia foi empregado na definição dos estudos gerais e conhecimento sobre os povos indígenas. Durante os anos de 1940, assumiu um caráter ambíguo, ao mesmo tempo nacionalista, civilizatório e pan-americano, na obra de Angyone Costa. Ver COSTA, Angyone. *Indíologia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Militar, Ministério da Guerra, 1943.

²⁹⁶ O registro objetivo também pode ser conceituado como um código. Porém, as práticas fotográficas ao longo da história da imagem técnica foram marcadas fortemente pela ideia de uma imagem sem código, direta. Tudo depende do regime de verdade que envolve os usos e funções da fotografia, em variados contextos. Sobre a discussão, ver TAGG, John. *The disciplinary frame. Photographic truths and the capture of meaning*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009; SEKULA, Allan. *The body and the archive*. In.: BOLTON, Richard. (ed.). *The contest of meaning. Critical histories of photography*. Massachusetts: The MIT Press, 1992; ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

²⁹⁷ BALDI, Mario. “45 dias no sertão de Goiaz”. *A Noite Ilustrada*. 30/8/1938.

²⁹⁸ Telegrama de Mario Mello para Campos Porto. 18/2/1938. Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST. Dossiê: CFE.T.2.107

Campos Porto respondeu²⁹⁹ que a autorização dependia somente de Mello, atentando para o artigo 8º do decreto 22.698.³⁰⁰ Doralice cumpria as formalidades estabelecidas pelo Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas do Brasil, criado em 1936 “a fim de evitar a evasão, do país, de objecto de arte e do material ethnographico”.³⁰¹ Os contatos iniciais com Mario Mello acabaram aproximando Doralice dos trabalhos da missão folclórica de Mario de Andrade, o que indica que seu projeto não se limitava a filmar os índios carajá, mas sim produzir uma fita sobre vários aspectos do nordeste e do Brasil central.

Em seu trabalho sobre a missão folclórica idealizada por Mario de Andrade, Álvaro Carlini encontrou registros sobre a cineasta. Em 8 de março – poucos dias depois da troca de telegramas entre Mario Melo e Campos Porto – os integrantes da missão folclórica chegaram na cidade pernambucana de Barão do Rio Branco, onde foram recebidos por Mario Mello e Doralice Avellar, “a quem o Diretor do Instituto Histórico de Pernambuco havia prometido companhia em uma visita à cachoeira de Paulo Afonso”.³⁰² A missão folclórica, que desejava produzir filmes, fotografia e gravações de sons e músicas populares do Brasil, era um antigo projeto de Mario de Andrade. Sua ideia era registrar e escrever um livro sobre as manifestações musicais tipicamente brasileiras, “que hei-de fazer (...) obrigatório pra toda biblioteca que se disser brasileira.”³⁰³

Apesar de Doralice ter acompanhado Mario Mello durante alguns dias, Carlini não encontrou no material produzido pela missão os filmes feitos por ela nessas ocasiões. De fato, Doralice não parece ter integrado oficialmente a missão e, aparentemente, seu contato com ela foi fortuito. O próprio Mario Mello não acompanhou a missão em todas as suas atividades, tendo se apartado dela em certa ocasião, acompanhado de Doralice.

Segundo matéria publicada por *O Cruzeiro*, com fotografias de Mario Baldi, Doralice, “bem equipada, com material de primeira qualidade filmou a primeira parte no nordeste: Pernambuco, Alagoas, Rio grande do Norte, mostrando usinas de assucar, laranjaes, fazendas,

²⁹⁹ Telegrama de Campos Porto para Mario Mello. 19/2/1938. Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST. Dossiê: CFE.T.2.107

³⁰⁰ Decreto 22.698, de 11 de maio de 1933. Art. 8º: “Dos relatórios, plantas ou films realizados por qualquer expedição, deverá ser fornecida uma cópia autenticada ao Governo Brasileiro, que a arquivará, assegurando aos expedicionarios todos os direitos autorais”.

³⁰¹ “Impedindo a evasão de objetos de arte e material ethnographico – O movimento do Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas do Brasil, no anno findo”. *Jornal do Comercio*, 23 de Setembro de 1936. Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST. Dossiê: CFE.T.2.438.

³⁰² CARLINI, Álvaro. *Cante lá que gravam cá: Mário de Andrade e a missão de pesquisas folclóricas de 1938*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 1994, p.86

³⁰³ ANDRADE, Mario de. “Cartas de Mario de Andrade a Luís da Câmara Cascudo”. Belo Horizonte: Vila Rica, 1993, p.91, Carta de 6 de agosto de 1929, *apud* CARLINI, Álvaro. . *Cante lá que gravam cá: Mário de Andrade e a missão de pesquisas folclóricas de 1938*, p.18

industrias (...)”.³⁰⁴ As fotografias de Baldi nesta matéria não mostram essa fase da filmagem, já que ele encontrara-se com Doralice tempos depois. Enfim, até agora não foram encontradas imagens anteriores à viagem à Ilha do Bananal.

As informações existentes sobre Doralice, essa interessante desconhecida, são bastante esparsas. Além do que relata Mario Mello no telegrama e do que registra Álvaro Carlini, Mario Baldi aponta que ela era filha de um escandinavo com índia brasileira.³⁰⁵ Depois da viagem, Doralice casou-se com Hans Rudolf Gewert e, durante o parto do primeiro filho, faleceu, juntamente com a criança, em 1943.³⁰⁶ O editorial de outra reportagem de Baldi, publicada em 30 de agosto de 1938 em *A Noite Ilustrada*, ainda informa:

Doralice estudou em Hamburgo, especializando-se em fotografia e filmagem. Regressando á patria, depois de longa ausencia, decidiu aplicar seus conhecimentos praticos e teóricos num trabalho capaz de lhe pôr á prova o aprendizado e imaginou uma excursão que, embora apresentando inconvenientes serios para uma jovem não treinada na vida rustica, seria uma provação digna de seu fervor tecnico.³⁰⁷

A revista permanecia com sua fórmula que unia temas cativantes com o aspecto técnico da fotografia, além de mobilizar novamente as relações entre indivíduos citadinos e paisagens sertanejas. Tanto a imagem de Doralice como a de Mario Baldi eram valorizadas: ela como uma jovem desbravadora, corajosa e moderna; ele como o “enviado especial, que é um sertanista experimentado e um ótimo fotógrafo”.³⁰⁸

Baldi explica o projeto da filmagem:

Propusemos-nos a tarefa de fazer um grande filme cultural chamado “Do índio aos modernos arranha-céus e aviões”. Assim, a vida e os costumes dos índios Carajá, na intransponível região do Araguaia, deveriam ser filmados. (...) As outras partes do filme deveriam ser feitas nos Estados do norte (Pernambuco, Alagoas, Rio Grande do Norte, e Bahia) e também no Rio de Janeiro e seus arredores. Apareceram nas fitas as fazendas e indústrias, estradas de ferro e aviões, cultivo de algodão e criação de gado, enfim, todos os progressos que podem ser vistos no Brasil, belezas naturais distantes como, por exemplo, as maravilhosas cachoeiras de Paulo Afonso e os lindos prédios (igrejas, fontes, palácios) dos tempo colonial e imperial do país. O filme contemplou um rico programa de rusticidade e civilização.³⁰⁹

³⁰⁴ “Uma pernambucana no Araguaya”. *O Cruzeiro*, 28/1/1939. Coleção Mario Baldi, SMCT.

³⁰⁵ BALDI, Mario. *Uoni-Uoni conta sua história*. São Paulo: Melhoramentos, 1950, p.5

³⁰⁶ Carta de Mario Baldi para Fritz e Anna Baldi, de 7 de abril de 1950 e carta de Mario Baldi para Anna Baldi, 14 de janeiro de 1952. Arquivo privado da família Weinkamer, Salzburg, Áustria.

³⁰⁷ Editorial de *A Noite Ilustrada* em BALDI, Mario. “45 dias no sertão de Goiaz”. *A Noite Ilustrada*. 30 de agosto de 1938.

³⁰⁸ Editorial de *A Noite Ilustrada* em BALDI, Mario. “45 dias no sertão de Goiaz”. *A Noite Ilustrada*. 30 de agosto de 1938.

³⁰⁹ „Wir hatten uns die Aufgabe gestellt, einen Großkulturfilm zu drehen mit dem Titel ‚Vom Indio bis zu modernen Wolkenkratzern und Flugzeuglinien‘. Hierzu sollte das Leben und Treiben der Caraja-indianer in den unwegsamen Gebieten am Araguaya gefilmt werden. (...) Die weitere Teile des Films werden in den Nord-Staaten, (Pernambuco, Alagoas, Rio Grande del Norte und Bahia) sowie in Rio de Janeiro und dessen Umgebung

Como pode ocorrer em diversos projetos, a rede de sociabilidades que estrutura a participação dos indivíduos se renova ao longo do processo histórico, possibilitando assim a adaptação dos projetos e a variação dos resultados esperados. Não dispomos de informações sobre as intenções de Doralice Avellar no tempo em que planejara a filmagem. Entretanto, o relato de Baldi feito posteriormente ao filme nos permite imaginar as influências da convivência com a Missão Folclórica e as diferenças e afastamentos entre os projetos. Enquanto esta promovia a catalogação de manifestações culturais específicas, Doralice e Baldi formavam uma pequena enciclopédia visual do Brasil dos anos 1930, baseada na noção de desenvolvimento industrial e situando o país na linha do tempo, desde o índio, passando pela colônia e império, e chegando ao moderno.

O interesse pela alteridade cultural poderia gerar ações de Estado, científicas e etnográficas, como a missão de Mario de Andrade; e empreendimentos individuais ou privados, como a viagem de Doralice e Baldi à Ilha do Bananal. Interesses variados poderiam gerar encontros de indivíduos com projetos diversos, como foi o caso de Doralice, Mello e a missão folclórica. Tanto num projeto etnográfico de registro da cultura popular e indígena, como numa filmagem destinada a um festival europeu, surgiam representações do Brasil baseadas na alteridade com um forte conteúdo temporal: de um lado, percebia-se que manifestações culturais estariam desaparecendo e fadadas à extinção. Deveriam ser, portanto, gravadas e preservadas. De outro, a cultura e seus produtos ao longo do tempo poderiam ser registrados como testemunhas do progresso.

As primeiras notícias do trabalho em conjunto de Doralice e Baldi vieram à luz no dia 29 de agosto de 1938, no diário *A Noite*, como chamariz para a série de reportagens ilustradas que começaria no dia seguinte e duraria por vários números da versão ilustrada do jornal carioca:

Afrontou o sertão bravio: Mario Baldi, observador consciencioso e ótimo fotógrafo, regressou, ha pouco, de uma incursão ao interior goiano. Sertanista experimentado, tendo varias vezes realizado caminhadas arriscadas pelas regiões mais agrestes do país, ele fôra encarregado pela A NOITE de acompanhar uma neófita em

gedreht. Gezeigt werden in dem Bildstreifen neben Farmbetrieb und Industrie, Eisenbahnwesen und Flugbetrieb, Baumwollkultur und Rinderzucht, also alle Fortschritte, die hier in Brasilien zu sehen sind, ferner Naturschönheiten, z. B. die wunderbaren Paulo Alfonso-Wasserfälle und die schönen Bauten (Kirchen, Brunnen, Paläste) aus der Kolonial- und Keiserzeit des Landes. Die Filmarbeit umfaßte also ein reiches Programm in Wildheit und Zivilisation". BALDI, Mario. "Die Donna Avellar-Expedition an den Araguayastrom 1938" ("A expedição da Sra. Avellar ao rio Araguaia em 1938"). In.: *Die Askania-Warte - Hausmitteilungen der Askania-Werke A.G.*. „Nackte Wilde vor und hinter der Filmkamera". ("Selvagens nus diante e atrás da câmara"). S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-A

semelhantes aventuras, a jovem Doralice Avelar, que, recentemente chegada da Alemanha, onde fez curso de cinematografia e fotografia, pretendia arriscar-se pelo sertão até a zona dos índios. Nosso enviado prestaria a audaciosa jovem um benefício inapreciável, empregando em seu proveito suas relações sertanejas e assistindo-a com sua larga experiência desse gênero de viagens. Levaria entretanto, compensações valiosas como jornalista, observando os ambientes, que sempre oferecem novas perspectivas ao excursionista avisado, e observando sua corajosa companheira nesse primeiro “raid” profissional. Mario Baldi trouxe material jornalístico, mas principalmente cabedal fotográfico de primeira ordem dessa incursão que se estendeu a região araguaia onde se encontram índios, não selvagens, mas conservando todo o primitivismo de uma vida pitoresca, encantadoramente extravagante para nós outros, civilizados. Ele pôde ainda assistir ao espetáculo curioso do encontro de Doralice com as índias da tribo – estas ingenuas e amáveis, espantadas com o aspecto da jovem pernambucana com estagios europeus, moça moderna na boa acepção do termo.³¹⁰

Nesta viagem Baldi fez mais de 270 fotos, nas quais estão representadas as fases da viagem, desde as cidades de Goiás até as matas das margens do rio Araguaia e o convívio com os Carajá. Do conjunto, 53 foram escolhidas para figurar nas páginas de *A Noite Ilustrada*, numa série de 8 reportagens intitulada *45 dias no sertão de Goiás*:

“A Noite Ilustrada”, por um seu enviado especial, acompanhou uma aventura sobremodo interessante da jovem cinematografista Doralice Avelar, uma pernambucana que não completou ainda vinte e quatro anos, mas que tem coragem e resistência singulares – a qual se internou nos sertões goianos, por lugares a que chegaram, até agora, apenas caravanas com armas.³¹¹

O tom das reportagens é bastante leve, como deveria ser num veículo que queria se aproximar do leitor e, ao mesmo tempo, aproximá-lo de uma realidade vivida pelos viajantes. Mario Baldi retratou a cineasta “nos flagrantes fotográficos feitos ao sabor da marcha e dos acontecimentos, desde os percalços iniciais até ao seu contacto com os índios”.³¹² A narração de Mario Baldi delinea as paisagens, o meio de transporte, a poeira dos caminhos, sempre com muito humor e buscando tons poéticos. As fotografias se remetem a temas mencionados aqui e ali no texto verbal, mas nem todas guardam com ele exatidão ou redundância. As reportagens de Mario Baldi são crônicas de viagem nas quais incluía sínteses visuais das experiências vividas. O critério estético certamente teve peso na escolha das imagens.

Podemos destacar as ênfases temporais que marcam a região do Brasil central como um local de constantes descobertas:

³¹⁰ “Afrontou o sertão bravio – Doralice Avelar, jovem cinematografista de 24 anos, numa incursão até a zona dos índios, acompanhada pelo enviado especial de ‘A Noite’ – As primeiras fotos da Jornada”. *A Noite*, 29 de agosto de 1938. Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST. Dossiê: CFE.T.2.107

³¹¹ Editorial de *A Noite Ilustrada* em BALDI, Mario. “45 dias no sertão de Goiás”. *A Noite Ilustrada*. 30 de agosto de 1938.

³¹² Editorial de *A Noite Ilustrada* em BALDI, Mario. “45 dias no sertão de Goiás”. *A Noite Ilustrada*. 30 de agosto de 1938.

Conto a Doralice as glórias rústicas dos bandeirantes que outrora palmilharam este sertão bravo, catando o ouro abundante da terra virgem, abarrotando alforjes de couro bruto, desalojando o índio agressivo na sua inexorável pisada de conquista. Barbaçados, musculosos, levando nas mãos a força de desejos maduros, voltavam suados ao peso dos tesouros, bacamarte em posição, os espadagões luzindo de cortar caminhos, para os conchegos das capitânias. Doralice exulta com essas narrações. Quer também encontrar ouro.³¹³

Mapeando paisagens e gentio, Baldi se maravilha com os condutores de batelões, que demonstram uma incrível destreza vencendo trechos contra as correntes dos rios, num bailado que une os indivíduos, seus instrumentos e a natureza:

Não temos motor de popa em funcionamento. Nada. Vamos no estirão como os antigos sertanistas das bandeiras do ouro. Admiramos, Doralice e eu, a perícia e o espírito de sacrifício dos nossos tocadores caboclos. Manejando a “singa”, uma vara comprida própria para impulsionar e dirigir a embarcação, eles são de mestria admirável. Cada movimento da “singa” corresponde a determinado movimento do corpo, e um e outro se harmonizam com a posição do barco no instante e com a corrente das águas em redor.³¹⁴

Assim o leitor vai se deparando, pouco a pouco, com um sertão cada vez mais desconhecido, a despeito das descrições bem humoradas do autor. É a fórmula que funcionava quando se tratava dessas temáticas: representar sem subtrair o traço secreto desse Brasil interiorano. As fotos funcionariam como revelações da viagem, ao mesmo tempo descortinando cenas inusitadas e articulando antigas ideias de exotismo e mistério. Para fins de análise, dividi as temáticas das fotos entre as seguintes categorias (por ordem de maior número de imagens):

Tabela 1: Temáticas das fotografias da série *45 dias no sertão de Goiás*

Paisagem natural	2 imagens
Paisagem arquitetônica	2 imagens
Cenas típicas sem intervenção	9 imagens
Retrato de nativos	10 imagens
Cenas típicas com intervenção	12 imagens
Cenas de viagem	18 imagens

Desses números pode-se inferir que a viagem em si mesma era o tema da série: o fato jornalístico girava em torno do inusitado de uma cinematografista com uma câmera entre índios. A paisagem natural pura não foi valorizada sozinha, mas ganhou destaque quando

³¹³ BALDI, Mario. “45 dias no sertão de Goiás”. *A Noite Ilustrada*. 30/8/1938.

³¹⁴ BALDI, Mario. “45 dias no sertão de Goiás”. *A Noite Ilustrada*. 13/9/1938.

fazia o pano de fundo para uma cena típica, cultural, como a pintura dos corpos com tinta de urucum.

Um dos pontos importantes da série de imagens é a inclusão de Doralice nas fotografias que representam cenas típicas do sertão. Por isso fiz a distinção entre cenas típicas com e sem intervenção. É claro que toda representação é arbitrária e o investimento de sentido, numa fotografia, já configura uma intervenção do autor. A distinção que fiz “compra a ideia” de Baldi, por assim dizer, para enfatizar que algumas fotografias são destinadas a informar sobre a vida dos índios, sua cultura e modo de vida. Outras pretendem revelar a construção de uma representação, no estilo *making of*, através do registro de Doralice no ato de filmagem. Temos imagens feitas pelo mesmo fotógrafo na mesma ocasião, mas que podem ser divididas em dois grupos: aquelas que pretendem funcionar como registros objetivos (tendo como objeto a cultura indígena); e aquelas que pretendem revelar códigos de expressão que dependem não só do mundo visível, mas também do operador e dos aparatos técnicos.

Há uma clara adequação da abordagem fotográfica à pauta de cobertura da filmagem. O interesse etnográfico que marcara o trabalho entre os bororo – em que pese a ênfase no processo de mudança cultural daquele projeto – convive agora com a atenção à presença de uma mulher que faz filmes no sertão. A mineração, que sempre fora alvo do olhar “em primeira pessoa” de Baldi e descrita como um costume tipicamente sertanejo, é fotografada juntamente com o trabalho de Doralice, o que confere à cena uma artificialidade incomum ao trabalho de fotojornalismo, mas que funciona como registro dos registros de Doralice, por assim dizer. Comparem-se essas fotos (Figuras 101 a 105) com outras sobre mineração, produzidas em 1935 na região dos salesianos. (Figuras 106 a 111)



Figura 101: BALDI Mario. Doralice regulando a câmera. Viagem à Ilha do Bananal. 1938. Neg. 6x6 Baldi nº4821. Welt Museum.



Figura 102: BALDI Mario. Doralice filmando os mineradores. Viagem à Ilha do Bananal. 1938. Neg. 6x6 Baldi nº4819. Welt Museum.



Figura 103: BALDI Mario. Doralice Fotografando os mineradores. Viagem à Ilha do Bananal. 1938. Neg. 6x6 Baldi nº4817. Welt Museum.



Figura 104: BALDI, Mario. Tomada de cena de mineração. Viagem à Ilha do Bananal. 1938. Neg. 6x6 Baldi nº4818. Welt Museum.



Figura 105: BALDI, Mario. Doralice filmando os mineradores. Viagem à Ilha do Bananal. 1938. Neg. 6x6 Baldi nº4820. Welt Museum.



Figura 106: BALDI, Mario. Mineradores de diamantes no Rio Araguaia. 1934-5 Neg. 6x6 Baldi nº2578. Welt Museum Wien.



Figura 107: BALDI, Mario. Mineradores de diamantes no Rio Araguaia. 1934-5 Neg. 6x6 Baldi n°2579. Welt Museum Wien.



Figura 108: BALDI, Mario. Mineradores de diamantes no Rio Araguaia. 1934-5 Neg. 6x6 Baldi n°2580. Welt Museum Wien.



Figura 109: BALDI, Mario. Mineradores de diamantes no Rio Araguaia. 1934-5 Neg. 6x6 Baldi n°2581. Welt Museum Wien.



Figura 110: BALDI, Mario. Mineradores de diamantes no Rio Araguaia. 1934-5 Neg. 6x6 Baldi n°2582. Welt Museum Wien.



Figura 111: BALDI, Mario. Mineradores de diamantes no Rio Araguaia. 1934-5 Neg. 6x6 Baldi nº2583. Welt Museum Wien.

As fotos de 1934-35 narram a atividade mineradora, desde a busca das pedras de diamantes até o encontro da pedra preciosa e o retorno dos mineradores. Em 1938 os traços típicos do sertão (mineração, índios, etc) valorizam a experiência dos visitantes brancos. A especificidade da viagem – a cobertura de um trabalho de filmagem – produz ainda um dado interessante: se, para o leitor da época, a vivência de Baldi e Doralice era um evento surpreendente, destaque como inusitado o fato de que a série *45 dias no sertão de Goiás* oferece várias pistas que levam o leitor a atribuir à imagem técnica os traços de construção, artificialidade e autoria. É interessante notar esse jogo de sentidos na comparação entre as fotos publicadas, os negativos originais e o texto narrado de Baldi. Temos um exemplo no caso do concurso de beleza realizado em pleno rio Araguaia. A escolha da índia mais bela teria sido uma ideia do próprio Baldi, para conseguir cenas tradicionais dos carajá:

A filmagem dos índios não é coisa que se consiga com facilidade. Eles têm uma repulsão instintiva por tudo quanto saia de suas intimidades quotidianas e as máquinas de filmar estão fóra de tudo de tudo quanto se habituara a ver e inquirir. (...) Acudiu-me, então, um ardil para induzir as mulheres á filmagem. Descrevi com as cores mais atraentes possíveis o que era um concurso de beleza, prova em que valem certamente os predicados físicos naturais de cada criatura, mas também a habilidade e gentileza de seus adornos e pinturas. Ó vaidade feminina! Nem eu

mesmo imaginara êxito tão clamoroso. Num abrir e fechar de olhos toda a tribo estava em movimentação.³¹⁵

A reportagem sugere que as fotos das pinturas corporais foram conseguidas com essa estratégia, que também ajudou a Doralice a realizar suas filmagens. Na série de negativos das fotos que aparecem na reportagem, tudo indica que as imagens não foram feitas na mesma ocasião ou até no mesmo dia. Não se trata de saber se as imagens foram ou não fruto do “ardil” do fotógrafo. O que interessa é a construção da cena, da narração e, por que não, de uma ficção. Nesse ponto as reportagens ilustradas ressignificam as fotografias, instrumentalizando-as segundo a vontade do autor. Nas fotografias podemos encontrar sugestões de que as manifestações culturais dos índios são também ficções, performances reeditadas num *set* de filmagem. (Figuras 112 a 119)



Figura 112: BALDI, Mario. Doralice filmando os carajá. 1938. Neg. 6x6 Baldi n°4970 Welt Museum Wien.

³¹⁵ BALDI, Mario. “Eleição de Miss Araguaia”. *A Noite Ilustrada*. 27/9/1938



Figura 113: BALDI, Mario. Doralice filmando os carajá. 1938. Neg. 6x6 Baldi n°4971 Welt Museum Wien.



Figura 114: BALDI, Mario. Doralice filmando os carajá. 1938. Neg. 6x6 Baldi n°4917 Welt Museum Wien.



Figura 115: BALDI, Mario. Doralice filmando os carajá. 1938. Neg. 6x6 Baldi n°4918 Welt Museum Wien.



Figura 116: BALDI, Mario. Doralice filmando os carajá. 1938. Neg. 6x6 Baldi n°4924 Welt Museum Wien.



Figura 117: BALDI, Mario. Doralice filmando os carajá. 1938. Neg. 6x6 Baldi n°4926 Welt Museum Wien.



Figura 118: BALDI, Mario. Doralice filmando os carajá. 1938. Neg. 6x6 Baldi n°4927 Welt Museum Wien.



Figura 119: BALDI, Mario. Doralice filmando os carajá. 1938. Neg. 6x6 Baldi n°4922 Welt Museum Wien.

Essas fotografias traçam uma linha imaginária, divisória, entre os observadores e os personagens. São mais do que imagens com uma abordagem, são imagens sobre formas de abordagem que indicam que o objeto observado não emana do mundo e emerge numa fotografia ou filme, mas é fruto da interação e mediação entre indivíduos. Baldi fez imagens de um enquadramento. Explicitando a moldura ou tentando apagá-la, de fato, todo produto cultural e artístico se baseia nisso:

A picture of a frame is a picture of what art usually leaves implicit about its own status as something discrete from what is outside or around it. It is also a picture which calls for completion since it asks us to visualize a relation to the frame, a way of coming upon it or of entering into it.³¹⁶

Nesse sentido, um espectador imaginário teria certa impressão se assistisse somente ao filme de Doralice e outra se assistisse ao filme em justaposição às fotos de Baldi. Para usa a ideia de Carol Schloss, na segunda hipótese o espectador seria convidado a visualizar a relação entre os carajá e a moldura proposta por Doralice ao invés de ser convencido de que estivesse vendo os índios diretamente. Para usar a sugestão de Paul Ricoeur, diríamos que o

³¹⁶ SCHLOSS, Carol. *In visible light. Photography and the american writer*. p.4.

filme teria um espectador implicado,³¹⁷ que se modificaria depois do contato com as fotografias de Baldi.

Isso não quer dizer que as fotografias da mineração, de 1934-5, não tem molduras próprias. A diferença é que aquelas imagens apagam suas molduras. Sobre esse tipo de imagens, Carol Schloss comenta que suas molduras são representadas “only by an absense or by the openess of white space”.³¹⁸

A abordagem das reportagens mistura no mesmo produto os protocolos do fotojornalismo moderno e narrativa de viagem, ambos baseados na observação em primeira pessoa aliada a temas de apelo cultural. Portanto, para entendermos o papel das fotografias na construção de uma narração sobre a alteridade cultural, não basta observar as imagens em série, tal como foram produzidas ou constam dos arquivos atuais. É necessário comparar essa estrutura com o meio de veiculação e com as relações estabelecidas entre as imagens e os textos da narração.

As fotografias que retratam o ato de filmagem de Doralice Avellar chamam a atenção para a relação entre objeto e representação. Seriam os índios captados pelas lentes de Baldi os mesmos captados pelas de Doralice? Existe diferença entre os dois tipos de imagem técnica? Compreendendo a alteridade cultural como a temática do trabalho Doralice e Baldi, a indicialidade do registro fílmico da cineasta conjugaria tanto a forma como o conteúdo com os atributos do realismo. Na tela apareceriam os índios e suas vidas, capturados diretamente do mundo. Com o fotógrafo sempre por trás da cena, pode-se imaginar que ele nunca aparecerá no enquadramento de Doralice. Ao mesmo tempo, a indicialidade do registro fotográfico de Mario Baldi garante o realismo como forma, mas é uma confissão da ficcionalidade do conteúdo. Nesse caso, essas fotos de Baldi desafiam os signos coalhados de Barthes: “seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível, não é ela que vemos”.³¹⁹

A artificialidade confessada nas fotos que vimos acima lança suas conseqüências não somente sobre o trabalho de Doralice, mas também sobre o trabalho do próprio Baldi. Quantas imagens poderiam ter sido inventadas, posadas, realisticamente arranjadas, alienadas da experiência dos índios retratados e ancoradas nas intenções do autor? Na perspectiva teórica que baseia este trabalho, são exatamente esses fatores que definem as fotografias como códigos de expressão e atos históricos. Quando Mario Baldi decidiu se aventurar na senda da

³¹⁷ RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa – Tomo III*. 2ª. Ed. São Paulo: Papyrus Editora, 1997.

³¹⁸ SCHLOSS, Carol. *In visible light*. p.4

³¹⁹ BARTHES, Roland. *A câmara clara*, p.16

literatura, usou essas fotografias para compor a parte visual da sua narrativa. As imagens foram, então, retomadas e reinterpretadas. Esse é o processo criativo que vamos explorar agora.

5.2 – A luz e seus nomes: fotografia entre índice objetivo e código de expressão

Hoje a discussão sobre a fotografia e seus múltiplos usos e funções, forças e fraquezas, alcances e limites, é bastante rica e controversa. O papel essencial da luz na produção da imagem técnica se apresenta nos vários nomes da fotografia, apresentada oficialmente ao mundo em 1839: *works of light*, *drawings of light* etc. O conjunto de nomes é enriquecido ao longo do tempo e à medida em que a fotografia passa a integrar de forma permanente o cotidiano das sociedades modernas. *Fotografia*, *fotodocumentação*, *fotojornalismo*, *fotorreportagem*. Vários autores já tentaram localizar o surgimento das experiências históricas que acabaram nomeando esses variados usos da luz.

Do ponto de vista conceitual, a ampliação dos circuitos sociais da imagem fotográfica foi acompanhada pela elaboração de teorias sobre o fotográfico, como forma de relacionar as atitudes de ver e conhecer. Nos debates, encontramos posturas variadas, desde a não-relação oitocentista entre o sujeito que olha e a imagem que elabora (imagem objetiva sem autor, aparição e espelhamento do mundo na fotografia), até a relação necessária entre mundo, imagem e fotógrafo, através da mediação da fotografia autoral e do saber-fazer do operador. A valoração cultural da experiência sensível em relação ao mundo interfere de forma direta na maneira como as fotografias são compreendidas, seja como fonte ou objeto dos estudos históricos.³²⁰

Na sua trajetória plural, a fotografia se diferenciou dos outros tipos de registro por ser imagem-máquina, gerada por um dispositivo que primava pela exatidão. Os meios fotográficos podem ser classificados como modernos e urbanos na medida em que as economias visuais, no contexto das descobertas dos processos fotográficos, se estruturaram sobre as transformações das sociedades ocidentais.³²¹ O sujeito desse novo mundo movido a vapor se desloca numa velocidade nunca antes experimentada. É ele mesmo o agente de transformações do tempo e do espaço. André Rouillé observa aí o nascimento do verdadeiro fotográfico, que articula uma série de rupturas inauguradas pelo novo registro.³²²

O impacto das novas técnicas é avaliado por Flora Süssekind em *Cinematógrafo de Letras* a partir das modificações perceptivas da realidade, no século XIX. As máquinas teriam

³²⁰ MAUAD, Ana Maria e LOPES, Marcos. “História e Fotografia”. In: CARDOSO, Ciro e VAINFAS, Ronaldo. *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Campus, 2012, p.265

³²¹ ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora SENAC, 2009, pp.39-48

³²² ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. pp.62-63

provocado novas formas de ver e conhecer, inclusive através da incorporação das lógicas tecnicistas na expressão literária. A fotografia e o cinematógrafo passariam a servir de metáfora para escritores e o próprio termo Kodak, que nomeava uma câmera revolucionária de fins daquele século, haveria de se tornar um verbo. Gonzaga Duque empregou o termo em 1910, em *Graves & Frívolos*, uma crítica à exposição de José Malhoa:

Com os mais necessários segredos da paleta e uma considerável prática do difícil desenho, ele fiz que se sempre o tipo observado com a naturalidade surpreendida. É como se o kodakizasse. E, por esse poder retentivo, as suas figuras, quaisquer que sejam elas, ficam vivas nos quadros.³²³

Na sua chegada ao Brasil, vimos que Baldi utilizou exatamente esse neologismo, nascido no que Sússekind chama de “horizonte técnico”,³²⁴ presente também no idioma alemão. O horizonte técnico não era unanimidade e tinha seus críticos, como Lima Barreto, mas bebia na fonte do progresso, amplamente aceita entre a elite intelectual e burguesias urbanas cariocas do início do século XX. Prática e teoricamente, é isso que mantém a fotografia no horizonte de objetividade, do qual ela virá a se afastar ao longo do tempo, porém nunca completamente:

As tradições epistemológicas conflagram, de um lado, noções de prova e registro (o estatuto realista do documento direto e do testemunho objetivo); de outro, ideias de representação e interpretação (o documento e o testemunho indireto mediado por códigos de expressão). Na relação entre fotografia e história, o mundo fotografável é definido e redefinido constantemente, pois a fotografia é produto de práticas e experiências históricas de mediação cultural. A manipulação dos atributos técnicos da imagem é exercida por indivíduos que agregam o valor de suas experiências às suas imagens, representando-as nos produtos do seu trabalho. Nisto consiste a fotografia como uma experiência histórica, que nos permite abordar fotografias como imagem documento e monumento.³²⁵

Podemos identificar, então, tendências que se afastam da ênfase na objetividade e se aproxima da ideia de representação subjetiva, sobretudo na relação entre fotografia e história. A fotografia não estaria presa ao olho da máquina: ela comunicaria conhecimentos construídos sobre o real fotografado, mas também as relações sociais das quais ela mesma é um suporte.

³²³ DUQUE, Gonzaga. *Graves & Frívolos*. Lisboa: Clássica, 1910, p.40, *apud* SÚSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.36

³²⁴ SÚSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p.29

³²⁵ MAUAD, Ana Maria e LOPES, Marcos. *Op.cit.* p.278

Quando nos deparamos com uma fotografia, vemos um artefato, uma produção material, resultado de uma prática social que traduz visualmente um dado real através do ato fotográfico. A fotografia é uma imagem técnica, nem por isso menos social, produto da tecnologia operada por um homem ou uma mulher que, no ato fotográfico, escreve com a luz. A discussão não é nova, no entanto foi revigorada há poucos anos por um grupo de estudiosos.³²⁶ Na ocasião, uma interessante aproximação foi feita entre fotografias fósseis.

Para Hiroshi Sugimoto, um fóssil funciona como metáfora de uma fotografia, e vice-versa.³²⁷ A questão surge de um paradoxo: Sugimoto afirma que fósseis datam de tempos em que ainda não havia arte. Entretanto, eles seriam a primeira forma de arte e funcionariam como pré-fotografias. Por este complexo raciocínio, a fotografia, tomada comumente como uma novidade no campo da visualidade do século XIX, seria anterior à pintura ou a escultura, já que sua especificidade é anterior à própria ideia de arte.³²⁸ O objetivo de Sugimoto é fazer um jogo de ideias, mais do que uma cronologia da arte e da fotografia. Nele estão explícitas questões que acompanharam a fotografia desde os primeiros experimentos até nossos dias: em que se enraíza a imagem fotográfica? No fotógrafo? No referente? Na luz?

Essas e outras metáforas se baseiam na causalidade. No jogo de Sugimoto, o fóssil de um coral do mar remete-nos para o que o causou, ou seja, se temos nas mãos um fóssil de coral, é imperativo admitir sua geração por uma colônia de corais existente no mar. Ao mesmo tempo, a fotografia remete-nos ao seu referente, cuja imagem é um índice³²⁹ de sua existência. Por isso, afirma Sugimoto, se fotografarmos um fóssil, obteríamos um fóssil de fóssil. Fica clara a aproximação da fotografia como traço, vestígio daquilo que foi e que agora figura na superfície fotográfica através de um trabalho da luz. Assim como o fóssil é o que o gerou figurando em outro espaço-tempo, assim também ocorre com o objeto que é fotografado.

Explorando tal afirmação, Walter Benn Michaels argumenta que um fóssil pode ser, ao mesmo tempo, um emblema e um problema para a fotografia, um dilema a ser resolvido pela a teoria e história da arte. É um emblema na medida em que “the thing the photograph is of is

³²⁶ ELKINS, James. (Ed.) *Photography Theory*. (The Art Seminar – Volume 2) New York: Routledge, 2007.

³²⁷ SUGIMOTO, Hiroshi. *History of History*. New York, 2005. Guia da exposição do artista na Japan Society Gallery (23/10/2005 – 19/02/2006), *apud* MICHAELS, Walter Benn. *Photographs and fossils*. In: ELKINS, James. (Ed.) *Photography Theory*. (The Art Seminar – Volume 2) New York: Routledge, 2007. p.431

³²⁸ MICHAELS, Walter Benn. *Photographs and fossils*. In: ELKINS, James. (Ed.) *Photography Theory*. (The Art Seminar – Volume 2) New York: Routledge, 2007. p.431

³²⁹ O traço, o vestígio e o fragmento realista são condensados no conceito de indicialidade, derivado, por sua vez, da trilogia signica do filósofo Charles Sanders Peirce. Os índices são aqueles signos cujo referente mantém com seu objeto uma relação de contigüidade física. Ver DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1993. Capítulo I; CARDOSO, Ciro Flamarion. *Pensando sobre a arte figurativa, lendo a obra de arte*. In: _____. *Um historiador fala de teoria e metodologia. Ensaios*. Bauru: EDUSC, 2005.

causally indispensable to the photograph in a way that the thing a painting is of need not be”.³³⁰ É também um problema, pois um fóssil de coral não é a representação de sua colônia, assim como uma pegada na areia não é uma representação de um pé, mesmo ambos sendo *índices*. Nesta linha de raciocínio, um artefato produzido pela mesma lógica causal, como a fotografia, se afastaria da ideia de representação. Haveria lugar, na história da arte, para tal tipo de objeto?

Em função dessa característica causal, a fotografia foi incluída no rol dos signos indiciários, que tem com seu referente uma relação física. Tal inclusão tem levantado algumas questões no âmbito da teoria da fotografia e história da arte, que exploraremos a seguir. Partiremos da sugestão de que a inscrição luminosa tem autonomia no processo fotográfico e, por isso, situa a fotografia fora do conjunto das tecnologias de representação visual. Adiante, recorreremos a uma recente abordagem do papel da luz no processo fotográfico que leva em conta a intenção do produtor das imagens. Finalmente, faremos uma breve comparação entre fotografia e pintura através da ideia de intenção como definidora do objeto representativo.

A expressão foto=luz/grafia=escrita não é uma obra do acaso. Ela fazia referência a linguagem tradicional das invenções que desenvolviam as técnicas de reprodução e inscrição, como o *telegrafo*, a *litografia*, entre outras.³³¹ Ela tinha a vantagem de substituir a mão humana e suas ferramentas pela luz, uma dádiva natural e divina. Metáforas luminosas serviram de base para a maioria dos discursos sobre a fotografia, que abordavam a luz como um médium transparente através do qual a verdade e o mundo objetivo são revelados. Além do vocábulo fotografia, outros como *heliografia*, trabalhos da luz ou figuras da luz foram utilizados para definir a *escrita com a luz*, não sem a intenção de promoção da nova forma de produção de imagens, como foi o caso de Fox Talbot e seu *Pencil of Nature*. Desta forma, explica Melissa Miles, “in this borrowed light, photographs became documents of truth in which that apparently natural and extra-discursive agent transferred a trace of the ‘thing itself’ directly and precisely onto the photographic emulsion”.³³²

Uma consequência do discurso da impressão é a ideia de emanção, cara a Roland Barthes. Não se trata de fazer distinção entre dois tipos de representação, a pictórica e a fotográfica, mas de distinguir entre algo que é uma técnica de representação e outra que não é,

³³⁰ Idem. p.432

³³¹ McCAULEY, Anne. *The trouble with photography*. In: ELKINS, James. (Ed.) *Photography Theory*. (The Art Seminar – Volume 2) New York: Routledge, 2007. p.410

³³² MILES, Melissa. *The burning mirror: photography in an ambivalent light*. In: *Journal of visual culture*. Vol. 4(3). London, Thousand Oaks, CA and Nova Delhi: SAGE Publications, 2005. p.331

afirmando que “a pintura pode simular a realidade sem tê-la visto”.³³³ Kendall Walton expressa a mesma ideia quando diz que “photographs are counterfactually dependent on the photographed scene even if the beliefs (and other intentional attitudes) of the photographer are held fixed”.³³⁴

A opção do que incluir num quadro é do pintor, enquanto a fotografia depende do que está em frente à câmera. Por outro lado, Rosalind Krauss lembra que essa ideia poderia não ser tão unânime assim, mesmo entre fotógrafos da “era objetiva” do século XIX: “The idea that the photograph could be stenciled off the real world without internal adjustments was always greeted with horror, particularly by photographers who themselves wanted to assume the status of artists”.³³⁵

A afirmação de Krauss faz parte da introdução a um caloroso debate, publicado no segundo volume da série *The Art Seminar*, editado pelo historiador da arte James Elkins.³³⁶ Uma das principais questões do debate gira em torno da indicialidade (*indexicality*), numa tentativa de teorização e definição da especificidade da imagem fotográfica. James Elkins, mediador da discussão, afirma que o índice é uma forma de falar sobre fotografia que ganhou força nos últimos trinta anos, aproximadamente, e que, longe de ser uma chave interpretativa teorizada por Charles Peirce especificamente para a fotografia, faz parte de uma lista de signos filosoficamente definidos. Assim, falar de índice não equivaleria a falar de fotografia.³³⁷ Para vários autores, este peso da filosofia de Peirce foi, de certa maneira, pesado demais. Obrigou que, sempre que se fosse falar de fotografia, o *índice* se fizesse presente, criando uma verdadeira cultura teórica.

No debate, Joel Snyder afirma que a fotografia não carregaria em si nenhum atributo de índice. Ele afirma que:

An index, according to Peirce, is a sign and so must be significant to someone who is engaged by or engages it. A suntan is a sign that a person has been out in the sun. It is not a sign of any of the objects that reflected light onto the person's skin. A photograph that looks like a grey smudge isn't an index of whatever object or objects may have been in front of the camera during the exposure of the film. If it

³³³ BARTHES, Roland. *Câmara clara*, p.115

³³⁴ WALTON, Kendall. *Transparent pictures: on the nature of photographic realism*. In: *Critical inquiry*. Vol. 11. 1984. p.264

³³⁵ KRAUSS, Rosalind. *Introductory note*. In: ELKINS, James. (Ed.) *Photography Theory*. (The Art Seminar – Volume 2) New York: Routledge, 2007. p.125

³³⁶ ELKINS, James. (Ed.) *Photography Theory*. (The Art Seminar – Volume 2) New York: Routledge, 2007.

³³⁷ ELKINS, James. *The art seminar*. In: ELKINS, James. (Ed.) *Photography Theory*. (The Art Seminar – Volume 2) New York: Routledge, 2007. pp.130-131

were, we could name the objects, and there may have been no objects at all in front of the camera at the time of the exposure.³³⁸

Para Walter Benn Michaels, o ataque de Snyder à indicialidade é a expressão de seu receio de que a fotografia seja excessivamente encarada como reflexo, perdendo, assim, sua característica de representação:

... when Joel Snyder says that what he “fears” about the “causal stuff” (that is, indexicality) is that “it stops you from seeing the photographs as pictures”, his fear isn’t entirely misplaced. In fact, both as fear and as hope, the idea that the photograph is not a picture is central to the history of recent photography and to the history of recent art more generally.³³⁹

Comentando o debate em *The Art Seminar*, Michel Frizot afirma que se deve assumir a fotografia como um artefato de origem luminosa: “all photographs are produced by the action of photons on a prepared sensitive surface”.³⁴⁰ Essa admissão não se trata de uma reedição em outro tempo do clamor realista do século XIX, mas de um reconhecimento de que qualquer abordagem de um objeto material deve levar em conta sua forma de produção. Estabelecida a *fotogenia*, se deve considerar a câmera como um aparato que determina o caminho que a luz deve percorrer até a superfície sensível. A câmera permite que surja outra etapa no processo, o tempo de exposição. Assim, permitimos que determinada quantidade de fótons percorra determinado caminho e modifique a superfície sensível por um tempo determinado, e quem determina os parâmetros é o fotógrafo:

Hence, we may define the photographic operation as a particular precise operation in physics, regulated by a number of physical parameters that relate to the sensitive surface and to the apparatus to which it is subjected. It is then the operator’s role (I have not forgotten the operator) to oversee the correct setting of these parameters and to bring together all the necessary elements for the experience.³⁴¹

Ainda que tal dissecação da anatomia do processo de criação fotográfica aponte para duas esferas, uma mecânica (científica e autônoma) e outra humana (social e cultural), pensamos que isso se dá apenas por questões de análise. O que ocorre, em nosso entender, é uma prática social que envolve um aparato mecânico e uma competência operacional, *ambos* constitutivos de situações históricas de mediação. Sabemos que a visão humana não é um

³³⁸ SNYDER, Joel. “The art seminar”. In: ELKINS, James. (Ed.) *Photography Theory*. New York: Routledge, 2007. p.132.

³³⁹ MICHAELS, Walter Benn. *Op.cit.* p.433

³⁴⁰ FRIZOT, Michel. *Who’s afraid of photons?* In: ELKINS, James. (Ed.) *Photography Theory*. (The Art Seminar – Volume 2) New York: Routledge, 2007. p.276

³⁴¹ FRIZOT, Michel. *Who’s afraid of photons?* p.277

sentido imediato.³⁴² Tampouco a luz é um fator estável na percepção da realidade, como veremos a seguir. Um aparato que tem por característica a mimese da visão por intermédio da luz deve ser encarado como codificado e produtor de artefatos decodificáveis, baseados na pose, tempo de exposição e confecção intencional de câmeras, lentes, filmes, entre outros elementos do processo de criação fotográfica.³⁴³

Nesse sentido, Melissa Miles desenvolve uma argumentação inovadora. A luz estável e reveladora (imediatista) como essência da imagem fotográfica é criticada pela autora, uma vez que “the photograph and the ‘real’ are forced into a binary logic”.³⁴⁴ Partindo das metáforas sobre a luz do século XIX, Miles sugere que as propriedades da luz não foram levadas totalmente em consideração na definição da fotografia como inscrição luminosa. A autora usa outra metáfora, a qual denomina *the burning mirror*, para abordar a luz como algo a ser controlado e dominado pelo operador da câmera fotográfica, pois a luz imediata apenas queimaria e aniquilaria a superfície sensível da fotografia, produzindo algo que não uma imagem representativa.

O controle da luz, como demonstra Miles, pode fazer apagar, na imagem, os objetos que estiveram diante da câmera durante todo o tempo de exposição, pressuposto indispensável para o processo fotográfico como vimos na argumentação de Barthes e Walton e na metáfora do fóssil.³⁴⁵ Miles e Frizot, mesmo afirmando que a indicialidade não é indispensável para pensar a fotografia, argumentam que, se a fotografia indica algo, este algo é a luz e a operação criativa, intencional e disciplinadora do fotógrafo no trato da luminosidade no processo fotográfico.

A ideia de *intenção* como característica do objeto artístico representativo, se justifica por uma afirmação simples: não pode haver arte sem artistas. Como afirma Michaels a respeito de Sugimoto: “The fossils Sugimoto has chosen are, it’s true, very beautiful, but then some sunsets are very beautiful and some rocks are and some mountains are. We do not think of sunsets as belonging to the history of art”.³⁴⁶ Dito de outra maneira, os artefatos dos quais se ocupa a história da arte são aqueles produzidos por mãos humanas, segundo técnicas variadas, em contextos variados, sendo uma das características comuns a todas elas, seja um quadro ou uma escultura, a intenção do artista. É exatamente a intenção que afasta a fotografia da arte,

³⁴² CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge, Massachusetts, London, England: MIT Press, 1992. Capítulo III.

³⁴³ McCAULEY, Anne. *The trouble with photography*. In: ELKINS, James. (Ed.) *Photography Theory*. (The Art Seminar – Volume 2) New York: Routledge, 2007. p.419

³⁴⁴ MILES, Melissa. *The burning mirror: photography in an ambivalent light*. pp.333-334

³⁴⁵ MILES, Melissa. *The burning mirror: photography in an ambivalent light* pp.336-336

³⁴⁶ Idem. p.431

nos discursos que valorizam sobremaneira a luz e a indicialidade como essência da imagem fotográfica, como ficou claro na citação de Kendall Walton.

Um dos trabalhos clássicos sobre o tema é o livro de Michael Baxandall, *Padrões de intenção*.³⁴⁷ Nesta obra, Baxandall sugere que uma obra de arte é fruto da intenção do artista, constituída por seu Encargo e Diretriz. “A hipótese de fundo é que todo ator histórico e, mais ainda, todo objeto histórico têm um propósito – ou um intento ou, por assim dizer, uma ‘qualidade intencional’”.³⁴⁸ Assumindo a fotografia como um objeto histórico, pode ser definida como um objeto intencional. A historiadora da fotografia Ana Maria Mauad usa o conceito de competência, baseado na ideia de manejo técnico e saber-fazer fotográficos, para definir o fotógrafo como um mediador cultural:

[o fotógrafo] torna-se um mediador entre o processo histórico, as demandas sociais e sua elaboração através das fotografias, recriando nas páginas das revistas e jornais uma complexa narrativa histórica dos fatos e acontecimentos, ao mesmo tempo que materializa em imagens anseios e expectativas de um projeto social.³⁴⁹

Chegamos a um ponto em que duas opções teóricas se tornam excludentes entre si, devido ao fato de que uma fotografia

doesn't represent either the thing it is a photograph of or the intentional attitudes of the person who made it. (...) The point here is that the indexicality of the photograph – its status as a trace of what was there – is identified with the critique of the photographer's intentionality – his inability to control what the photograph shows”.³⁵⁰

O que está em jogo é o realismo e detalhes excessivos da fotografia. Para John Tagg, “realism is defined at the level of signification, as the outcome of an elaborate constitutive process. We cannot quantify the realism of a representation simply through a comparison of the representation with a ‘reality’ somehow prior to its realization”.³⁵¹

Sobre a falta de controle da representação, Baxandall oferece o exemplo de um pintor que deixa um traço acidental numa tela, um traço não premeditado e que, julgando posteriormente a composição desse traço com os demais, opta por deixá-lo figurar no quadro. Tal acaso pode ser comparado a todos os acasos fotográficos sugeridos por Michaels. Assim, a intenção na produção da imagem torna-se um dado processual e não linear, o qual define,

³⁴⁷ BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção. A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2006.

³⁴⁸ Idem. p.81

³⁴⁹ MAUAD, Ana M^a. *Poses e flagrantes. Ensaios sobre história e fotografias*. Niteroi: EDUFF, 2008. p.186

³⁵⁰ MICHAELS, Walter Benn. *Op.cit.* p.435 e 437

³⁵¹ TAGG, John. *The burden of representation. Essays on photographs and histories*. p.154

além da feitura, os usos posteriores do objeto artístico. A opção de utilizar uma câmera fotográfica, com todas as suas consequências, é uma opção histórica. A especificidade do médium fotográfico (a especificidade *foto-causal* que fossilizaria a imagem) não o torna não intencional. Se a visão é historicamente construída, se a luz é mais um fenômeno a ser dominado do que a autora imediata da imagem, se o aparato mecânico e sua escolha como produtor de imagens são resultados históricos e se a intenção é uma prática e processo sociais, afirmamos que não existe uma exclusão necessária da fotografia dentre os objetos artísticos representativos e intencionais.

A exclusão aponta, deve ser dito, para disputas ideológicas e para a arbitrariedade das classificações do que é arte e o que não é. A busca pela essência cala sobre as relações imbricadas da fotografia com a arte figurativa, sobretudo com a arte contemporânea, como o demonstrou Philippe Dubois.³⁵² Tanto a *fotografização* da arte como a exploração de todos os recursos luminosos e mecânicos da fotografia, podem ser abordados como intencionais além de, e isso é mais importante, historicizáveis.

A despeito da mecanicidade do processo, a ideia de *ato fotográfico* devolve a ação ao operador. A mediação cultural transforma o ato em prática social, no sentido dado ao processo por Raymond Williams:

[O processo de mediação consiste numa] interação como substancial, com formas próprias, de modo que não seja um processo neutro de interação de formas separadas, mas um processo ativo no qual a forma de medição altera as coisas mediadas, ou indica a natureza delas por sua própria natureza. (...) Todas as “coisas”, e nesse contexto, todas as obras de arte, são mediadas por relações sociais específicas...³⁵³

Em nosso caso, medição fotográfica, processo no qual a fotografia – *médium* – transforma e cria identidades, narrativas sobre a *realidade mediada*, de acordo com a prática social do fotógrafo – *mediador*. Portanto, mesmo para aquele fotojornalismo cuja premissa é dar a impressão da ausência do fotógrafo, operaremos com a questão autoral incidindo sobre o mediador cultural que ressignifica a realidade em termos de visualidade.

A partir dessa postura teórica, entendo a produção de Mario Baldi como resultado de suas experiências e, pelo fato de toda fotografia ser histórica, também das suas práticas sociais. As imagens são tanto seu olhar como produtos de um trabalho; tanto documentos como monumentos. Admitir fotografias como históricas implica em aceita-las como produto

³⁵² DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. pp.251-307

³⁵³ WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007. pp.274-275.

humano. A imagem técnica não tem, por causa do seu estatuto mecânico, a neutralidade que muitos alegaram ao longo do tempo. Tanto câmeras como suportes são, eles mesmos, históricos, pois são pensados para gerar imagens que são suportes de relações sociais. Deslocar o discurso da imagem técnica para o social nos leva a pensar as mídias e a mediação. A esses dois termos poderíamos somar outros, como tradução, recepção e interpretação. Todos eles refletem um processo complexo e interativo entre duas coisas, dimensões ou fenômenos que produzem como resultado algo novo, como afirmou Raymond Williams.

Fotografia como mediação cultural seria o processo no qual a fotografia – médium – transforma a realidade mediada e cria certos tipos de visualidade de acordo com a prática social de um sujeito mediador – o fotógrafo. Mediação, portanto, é um processo dialético de produção de sentido social. É claro que a fotografia enquanto artefato não transforma uma realidade anterior a ela mesma, mas passa a fazer parte de uma realidade que se apresenta sempre no presente: presente da sua produção e presente do observador, na medida em que a imagem percorre espaços e tempos distintos. Nesse sentido, é fundamental considerar as fotografias como intertextuais, produtos da cultura em toda a sua complexidade.

Como lembra Ulpiano Menezes, é preciso considerar que todas as possibilidades de pensar e produzir o visual incluem outras modalidades de acesso ao mundo e de produção de conhecimento, inclusive de caráter verbal.³⁵⁴ A abordagem de fotografias como produtos de mediações culturais não deve isolar o visual de outras formas de percepção do mundo, pois a intertextualidade é a forma pela qual a produção de sentido se apresenta nas relações sociais. Aponta para a mesma direção o argumento de W.J.T. Mitchell, quando afirma que não existe mídia visual, pois todas as mídias são híbridas:³⁵⁵ elas incorporam as possibilidades sensoriais disponíveis ao indivíduo na sua constante atividade de ser, estar e produzir o mundo.

Assumindo como válida a afirmação de que mídia é mais do que o suporte de imagens e que o material de sua composição; de que mídia é uma prática social, como afirmou Raymond Williams, um conjunto de habilidades, hábitos, técnicas, ferramentas, códigos e convenções,³⁵⁶ ela seria tudo o que os realistas não desejavam que fosse, um código a ser desvendado e interpretado. Em fotografia, o argumento da objetividade deve ser “escovado a

³⁵⁴ MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. “Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares”, Revista Brasileira de História, vol. 23, nº 45, julho de 2003.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de “Ruma a uma História Visual”. IN: Martins, José de Souza, Cornélia Eckert & Sylvia Caiuby Novaes (Orgs). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2005.

³⁵⁵ MITCHELL, W.J.T. *There are no visual media*. In.: Journal of Visual Culture. Vol 4(2): 257-266. London, Thousand Oaks, CA and New Delhi: SAGE Publications 2005

³⁵⁶ MITCHELL, W.J.T. *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005. p.203

contrapelo”. Ele só é possível quando mobiliza conceitos que estruturam o estatuto da objetividade em determinada sociedade, por exemplo, através de convenções sociais e sentimentos compartilhados por aqueles que participam do processo de mediação cultural de forma ampla. Não só fotógrafos, mas agenciadores, editores e leitores; e não só nessa direção ou sequência, mas também considerando a relação dialética que caracteriza a opinião pública.

Essa postura deixa pouco ou nenhum espaço para a defesa do estatuto de registro e prova atribuído às fotografias como essenciais e naturais, uma ideia cara à tradição realista. Mas uma distinção é necessária quando se trata de fotografia e história. Registro como testemunho objetivo e documento direto não tem o mesmo estatuto do registro enquanto um vestígio em história. Ainda que o registro realista se desenvolva a partir da fotografia enquanto índice (como conceituou Charles Peirce), os índices em história são construídos a partir das perguntas e dos problemas historiográficos.

Deve-se indagar, então, o que objetos programados para atuar como registros objetivos e testemunhos diretos indicam sobre a sociedade que os viu nascer; como atuam midiaticamente fotografias pensadas originalmente enquanto *não* mídias e como as imagens podem ter seus sentidos redefinidos pelos contextos de suas veiculações. É isso que tentaremos fazer agora, considerando as reedições em 1950 e 1952 das fotos feitas em 1938. As imagens compuseram a parte visual do livro de Baldi sobre suas experiências entre os índios e ganharam uma nova voz narrativa. Perceberemos que, a despeito da relação físico-química que impera na formação imagem, que, segundo Roland Barthes, produz sempre “o retorno do morto”,³⁵⁷ os figurantes das fotografias aparecem num novo contexto de significação.

5.3 – *Um índio narrador*

Em *Picture Theory*, W.J.T. Mitchell aborda a complexidade das relações entre palavras e imagens, analisando diferentes meios e linguagens.³⁵⁸ O título do livro reflete a discussão do autor sobre as possibilidades e necessidades de uma teoria da imagem, ao mesmo tempo em que oferece uma imagem da teoria, ou seja, o objetivo de Mitchell é não só escrever uma *picture theory*, mas também *to picture a theory*.

Ao tratar das controvérsias entre palavra e imagens, Mitchell questiona a essencialização dos meios, resumida na questão imagem/texto.³⁵⁹ Defendendo que todos os

³⁵⁷ BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.20

³⁵⁸ MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory. Essays on verbal and visual representation*. Chicago: Chicago University Press, 1994.

³⁵⁹ MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory*. pp.83-109

meios são híbridos e compósitos – *mixed media* –, o clamor purista seria um produto da arte modernista e não há motivos desinteressados e científicos para separar verbal e visual, ou compará-los como campos insulares. Com essa postura, Mitchell se vê livre para abordar filmes, fotografias, poesias e pinturas a partir das relações, conflitos e complementaridades de textos e imagens.

É esse sentido que desejo seguir na análise do livro de Baldi. Como uma produção de um fotojornalista, *Uoni-Uoni* apresenta um conteúdo visual interessante, uma construção de palavras e imagens que se relacionam de forma específica, inovadora e provocativa. O livro é endereçado ao público jovem, ao qual era natural apresentar aspectos da formação nacional brasileira de forma leve e direta. A editora que publicou o livro (Melhoramentos) investia na produção de obras paradidáticas, destinadas especificamente à juventude e sua formação intelectual. No caso da versão alemã, foi publicada pela Bastion-Verlag (Düsseldorf), cuja especialidade era a produção de livros religiosos. Desta forma, *Uoni-Uoni* tem um caráter educativo.

Além disso, o livro oferece outro nível de leitura para os interessados nos estudos antropológicos, nas culturas indígenas do Brasil. Um indício dessa possibilidade é um exemplar que pertence à Coleção Mario Baldi (Brasil), com inúmeras marcações e comentários de cunho etnológico escritos por algum leitor nas margens do livro.

Assim, proponho uma análise que compreenda o verbal e o visual como um exemplo de *mixed media*,³⁶⁰ não tanto um meio de comunicar com várias manifestações sensoriais, mas uma mistura de imagens e palavras que definem experiências de imaginação, relativização, compreensão, surpresa, aprendizado e memória.

Muitas vezes se fez a comparação entre visual e verbal, tanto para demarcar diferenças como complementaridades. Nessa área se destacam John Berger e W.J.T. Mitchell, com suas profundas investigações sobre o tema.³⁶¹ Carol Schloss trabalhou a questão estudando a relação entre abordagem fotográfica e literatura.³⁶² Para ela, as transformações na abordagem da realidade que marcaram a literatura no século XIX sofreram grande influência da fotografia. A autora se dedica a alguns fotógrafos e escritores e às influências entre eles, demonstrando como linguagens distintas giraram em torno de abordagens realistas que nunca eram totalmente acabadas, mas sim constantes negociações entre observador e observado.

³⁶⁰ MITCHELL, W.J.T. *There are no visual media*. Sage Publications. Journal of Visual Culture, 2005.

³⁶¹ BERGER, John. *About looking*. New York: Vintage International, 1991; MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory*; _____, *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

³⁶² SCHLOSS, Carol. *In visible light*.

A autora introduz seu trabalho fazendo referência a *Pig earth*, primeira parte da trilogia *Into the labours*, de John Berger. Pépé, um dos personagens de Berger, que tinha o desejo de saber mais sobre sua própria cultura, afirma, numa mesa de uma casa do vilarejo:

I would like to know what life was like ten thousand years ago. (...) To see how the things we know today were first learnt. (...) That is what I would like to know if I was a crow on a tree watching. (...) I'd look down at them like the old crow looks at us!³⁶³

A passagem reflete a necessidade de o observador se projetar para fora do mundo vivido, sempre que se deseja ter uma ideia diferente, mais ampla ou profunda sobre si mesmo. Existe uma impossibilidade inerente a toda vontade de autovisualização, somente superada numa situação hipotética de um ponto de vista externo, da construção de outro indivíduo observador: “se eu fosse um corvo observando duma árvore”. Pépé sugere que tem alguma ideia de como o corvo olha para ele e seus pares: “eu olharia para eles como o corvo olha para nós”, mas o conteúdo do que veria permanece obscuro.

A construção de um observador com objetivo de autovisualização estrutura também o trabalho literário de Mario Baldi. Se em *A Noite Ilustrada* a atração era a “singular aventura da jovem Doralice Avelar”, as mesmas histórias e fotografias serviram para Baldi revisitar suas experiências, desta vez não em primeira pessoa, mas através de outra voz narrativa. Como Pépé e o corvo, Baldi quer olhar pelos olhos de um índio. Essa voz narrativa pode ser colocada em perspectiva. A imagem do indígena é uma das figuras emblemáticas na construção da identidade brasileira desde o século XIX. Ligia Chiappini, tratando do índio na literatura brasileira, identifica uma trajetória que parte do índio como objeto, passa pelo personagem e chega ao narrador. Para Chiappini, “escritores cultos tematizaram a questão indígena, falando pelo índio ou tentando fazê-lo falar, mas sempre através do filtro de um ponto de vista, embora diversificado, de branco e letrado”.³⁶⁴ Mario Baldi, como branco e letrado, baseou seu ponto de vista nessa estratégia: o índio narrador contará a história. Mas fica a pergunta: sua própria história ou a história de Baldi?

Essa pergunta lembra a relação entre história e ficção, narrador e leitor. Paul Ricoeur escreveu longamente sobre isso. Para ele, tanto a história quanto a ficção devem ser separadas

³⁶³ BERGER, John. *Pig earth*. Vintage International, 1992, pp.48-49

³⁶⁴ CHIAPPINI, Ligia. “O índio na literatura brasileira: de personagem a narrador e autor”. In: ROSA, Caetano da, SCHÖNBERGER, Axel e SCOTTI-ROSIN, Michael. (Orgs.) *Lusorama, Zeitschrift für Lusitanistik/Revista de Estudos sobre os Países de Língua Portuguesa*. Luciano n°. 61-62. Frankfurt am Main: TFM, 2005. A paginação da versão cedida a mim pela autora, pela qual agradeço, não corresponde à da publicação oficial. Como não tive acesso à versão publicada, aqui me refiro às páginas da versão *mimeo*.

de um passado que aconteceu – o *ter-sido* que não se pode mais observar. “Essa crítica do conceito ingênuo de realidade aplicada à passadidade do passado exige uma crítica simétrica do conceito não menos ingênuo de irrealidade aplicado às projeções da ficção”.³⁶⁵ Todo texto tem seu próprio mundo, fruto de uma vontade original, que ficará sempre em suspenso, à espera de uma mediação de leitura: “com efeito, somente pela mediação da leitura é que a obra literária obtém a significância completa”.³⁶⁶

Na união do mundo do texto (sua estrutura interna) com o do leitor (recepção mediadora) Ricoeur identifica quatro elementos: o autor e o leitor reais; e o autor e o leitor implicados. Todos completariam o ciclo da experiência cultural.

... o mundo do texto constitui relativamente à estrutura “interna” do texto uma intenção absolutamente original. Mas temos de confessar que, considerado à parte a leitura, o mundo do texto continua sendo uma transcendência na imanência. Seu estatuto ontológico permanece em suspenso: em excesso relativamente à estrutura, à espera de leitura. Só na *leitura* o dinamismo de configuração encerra o seu percurso. (...) Com efeito, do autor é que parte a estratégia de persuasão que tem como alvo o leitor. É a essa estratégia de persuasão que o leitor responde acompanhando a configuração e apropriando-se da proposta do mundo do texto.³⁶⁷

O autor real não tem muito peso na fenomenologia da leitura de Ricoeur. Sendo “digno de biografia”, ele seria apenas autor da estratégia de persuasão, cujo componente central é o autor implicado, aquele que se dirige, de fato, ao leitor. A voz narrativa é fruto da “parafernália de disfarces e máscaras de que se serve o autor real para se transformar em autor implicado”.³⁶⁸ Uma das estratégias para essa metamorfose autoral é a construção de um autor digno de confiança. A confiança, diz Ricoeur, está para a narrativa de ficção assim como a prova documentária está para a historiografia. Na ausência de uma prova documentária, o autor implicado propõe um pacto de leitura entre si e o leitor. Esse leitor ainda é implicado, ou seja, virtual. Está latente à espera que seja metamorfoseado em leitor real e, enfim, seja completado o ciclo.

Essas ideias nos ajudam a entender o papel do narrador de Baldi. A primeira inovação do autor real, ao tratar da vida indígena, é a criação de um narrador ficcional. Essa voz narrativa não era comum para o padrão da épocal. Em comparação, a coletânea de artigos *Entre os Xavantes do Roncador*, do seu amigo e dupla de reportagem Lincoln de Souza, tem

³⁶⁵ RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa – Tomo III*, p.274

³⁶⁶ RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa – Tomo III*, p.275

³⁶⁷ RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa – Tomo III*, pp.275-277

³⁶⁸ RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa – Tomo III*, p.279

já no título a marca da observação centrada do homem branco, situado *entre* os objetos de observação.

Em certa medida, foi a relação sujeito/objeto que estruturou o trabalho de Lincoln de Souza que Mario Baldi tentou evitar. Na verdade, Baldi não se opunha às abordagens dos trabalhos como o de Lincoln de Souza. Suas próprias fotografias ilustraram *Entre os Xavantes do Roncador* e ele mesmo havia cultivado essa perspectiva nos artigos ilustrados que publicava. Ao mesmo tempo, é inegável que em *Uoni-Uoni* a estrutura de poder em relação aos povos indígenas do Brasil, exercida também pela autoridade de quem poderia falar pelos índios, foi em parte modificada. Assim, através de uma tentativa de relativização e compreensão, os meios de comunicar, de contar uma história, estão sob uma única voz e olhar, texto e imagem controlados por um índio – ainda que inventado.

É interessante notar que Mario Baldi construiu sua voz narrativa a partir de provas documentais, exatamente aquilo que falta ao autor de ficção (na argumentação de Ricoeur). Nesse caso, as fotografias eram os indicadores infalíveis de que ele estivera entre os índios. No prefácio, parte em que o autor apresenta ao leitor a história e a forma como foi ela elaborada, percebemos que Baldi está mostrando as credenciais de alguém com tempo de vivência entre os índios e que viu os fatos de perto: “Baseia-se tudo em fatos autênticos”.³⁶⁹ Ele poderia ter optado por continuar no mesmo tom do relato de viagem, como ele mesmo até então fizera. Mas quando a narração está para começar, outra voz é anunciada: “Deixo que ele próprio narre, na sua maneira ‘engraçada’ e afável, as suas aventuras e outras, que aconteceram nestas paragens, durante minha filmagem, entre estes amáveis índios Carajá”.³⁷⁰

E assim começa a história: “eu sou Uoni-Uoni”. Chamava-se Toilá o pequeno índio narrador, mas tem seu nome modificado pelo encontro com o branco, no caso, Mario Baldi. A mudança se dá, na narrativa, por um rito de passagem duplamente significativo, já que é Baldi quem redefine a identidade expressa no nome do indiozinho e o episódio demarca na narrativa um novo momento na vida de Toilá/Uoni-Uoni. A passagem se baseia na percepção do branco: “Ele percebeu que eu tenho na pele da barriga, bem perto do umbigo, duas verrugas. – ‘Que é isso?’ perguntou-me. ‘Uoni’, respondi. Riu-se muito. – ‘Ó meu pequeno amigo. Agora tu não serás mais Toilá. Vais chamar-te, daqui por diante, Uoni-Uoni’”.³⁷¹

Assim, o narrador começa a contar como e onde vivem os índios de sua aldeia, e deixa a história do *tori* para mais tarde. O narrador-narrado domina o tempo da narrativa, e escolhe

³⁶⁹ BALDI, Mario. *Uoni-Uoni conta sua história*. São Paulo: Melhoramentos, 1950. pp.5-6.

³⁷⁰ BALDI, Mario. *Uoni-Uoni conta sua história*. pp.5-6

³⁷¹ BALDI, Mario. *Uoni-Uoni conta sua história*. p.9.

o que contar e quando contar, sem deixar de explicar o que, por seu julgamento, o branco não entende. Desta forma é que descreve e justifica o modo de construção dos ranchos e a necessidade do deslocamento da aldeia de acordo com as estações do ano. Nessa construção, percebe-se uma estratégia do autor real, que, ao deslocar o discurso da terceira pessoa para a primeira, demonstra que apenas um mediador muito especial e dotado de autoridade poderia fazê-lo. Apenas quem observou a aldeia de dentro pode falar sobre ela, tal qual um índio, supostamente, o faria.

Ao assumir uma posição privilegiada no processo de mediação entre o público urbano e o mundo distante e diferente do sertão, o autor lança mão de artifícios narrativos que levam, ou almejam levar, o leitor a um contato o mais próximo possível do Outro. Suas intenções são claras desde o *Prefácio* à obra: produzir no leitor um sentimento de amizade e compreensão para com os índios. O vocabulário Carajá é largamente utilizado nessa tentativa de aproximação. Assim, branco é *Tori*, cachimbo é *haricocó*, e Araguaia, *Beró-ô-cán*. Escolha óbvia, se o objetivo é que o próprio índio conte sua história. Escolha eficaz, se o objetivo é criar um elo, mediado pela experiência do autor-fotógrafo, entre o leitor, figura eminentemente urbana, e o indígena. A narrativa não só versa sobre a alteridade, mas torna-se o espaço da alteridade. A sensação, para o leitor, é que está em diálogo com o Outro, sobretudo se atentar para as notas explicativas, ao fim do texto. Nelas, a entonação da escrita e a marca autoral se modificam, e o leitor passa a saber que quem enuncia o discurso, neste caso, é Mario Baldi. Um exemplo:

Hoje há um barulho danado na aldeia. Que coisa terrível: o sol já está alto e as mulheres preparam a comida. A canoa do Sacrivá desce rapidamente o Beró-ô-cán, e aborda à praia. [Aqui Baldi insere uma nota] (...) Corremos os dois para a canoa e vimos uma cena horrível. Sacrivá tinha a seus pés o Zavahuri, gravemente ferido.³⁷²

Nota: Isto aconteceu em 1934, perto da aldeia “Mato Verde”, nas imediações da embocadura do rio das Mortes. Foi-me contado assim pelo chefe dessa aldeia, o velho Tiaureti. O assassinado era o irmão dele.³⁷³

Pode parecer uma constatação sem muita importância, numa primeira aproximação, e é certo que o leitor precisaria percorrer a narrativa completa e todas as notas explicativas para ter tal sensação. Entretanto o trecho é elucidativo, pois permite ver o tipo de experiência o narrador real tenta criar entre o narrador ficcional e o público, e a própria narrativa passa a abrir espaço para a alteridade.

³⁷² BALDI, Mario. *Uoni-Uoni conta sua história*. p.19.

³⁷³ BALDI, Mario. *Uoni-Uoni conta sua história*. p.101. Nota 20.

Os aspectos da vida indígena eleitos para descrição são retirados do típico ecletismo etnográfico, modos de habitação, deslocamento da tribo de acordo com o clima, crenças e lendas da cosmogonia, cultivos, caça, costumes funerários, cerâmica. O que ocorre é o deslizamento para a fala do índio de um discurso de alteridade, originário do branco. Uoni-Uoni quer traduzir para os cidadãos aquilo que estes querem ouvir do indígena. É oportuno lembrar, neste sentido, a observação de Ligia Chiappini sobre os “escritores cultos” e sua prática de tomar a palavra no lugar do índio.

Tal afirmação não deve ser uma camisa-de-força. É empobrecedor apreender o texto como um retrato falho, ou como uma imposição de pontos-de-vista. O livro abre muitos espaços de diálogo entre o índio e a suposta civilização. É assim que Baldi ironiza alguns aspectos das sociedades urbanas, como seus modos de moradia. Uoni-Uoni relata que, ao olhar imagens de um livro do pai branco, um missionário católico, viu neste livro “ranchos com muitos buracos e uma porta; vi ranchos sobre ranchos. Diz o “pai branco” que nas grandes aldeias onde ele vive se faz assim: porque fazem um rancho em cima do outro, não entendo! Há tanto lugar na terra!”³⁷⁴ (A primeira parte do livro é rica em comparações e confrontos entre culturas. A alteridade do índio em relação ao branco irrompe na superfície da narrativa constantemente, como o evidencia outro episódio referido ao momento em que Uoni-Uoni folheia o livro do “pai branco” e descobre a escrita como suporte de memória:

perguntei-lhe que significam as pequenas coisas pretas (...). Respondeu-me que é para a gente se lembrar do que outras gentes contaram antes, há muito tempo já. (...) Quis ver se ele falava a verdade e narrei-lhe então uma história, pedindo-lhe que a desenhasse na folha. Depois de alguns dias pedi-lhe que tomasse a folha e visse nela as coisas pretas pequeninas, para que ele me repetisse a história como eu contara. Ele não me enganou não! Leu palavra por palavra, toda a história, como eu tinha contado no outro dia. (...) Prometeu-me que, quando eu for maior, me ensinará a fazer as pequenas imagens. (...) Mas eu não sei, não. Antes quero experimentar. Esperarei até que o “pai branco” volte novamente depois da próxima grande chuva. Se dessa vez ainda me contar a minha história olhando a folha branca, aí, sim, acreditarei nele e aprenderei como se faz isso.³⁷⁵

É interessante como o autor abre espaço para o narrador interpretar e julgar um dos principais traços da diferença entre índios e brancos, a escrita, ao fazê-lo por à prova a eficácia da técnica. O trecho é ambíguo, já que, de certo modo, se distancia da opinião de que o indígena resiste à civilização por características intrínsecas de raça, ao apontar para um olhar de estranhamento, experimentação e julgamento do diferente, algo normalmente

³⁷⁴ BALDI, Mario. *Uoni-Uoni conta sua história*. p.18.

³⁷⁵ BALDI, Mario. *Uoni-Uoni conta sua história*. pp.16-18.

vinculado à atitude do branco frente ao Outro. Por outro lado, não esconde o fascínio do índio pela escrita, algo que o branco domina e o índio não.

O outro exemplo põe frente a frente a ciência branca e as crenças indígenas quanto às doenças:

Meu pai, que acompanhou o “pai branco”, antes das três últimas chuvas na sua visita à nossa aldeia, contou-me que estas picadas dos mosquitos são as culpadas de nos sentirmos mal, de repente, como se um fogo nos devorasse o corpo, de tremer como os galhos das árvores de nossas matas, em meio às tempestades e suarmos em abundância. Ah, que coisa terrível é isso! (...) O meu tio, o grande pajé Kuhubara, diz que esta história do “pai branco” não passa de mentira e que são os espíritos maus que entram no corpo dos homens e os atormentam. Nunca tinha ouvido coisa semelhante a essa: que os mosquitos podem fazer tantos e tão grandes males à gente.³⁷⁶

Esse é um trecho que joga com as expectativas do leitor. Primeiramente, este se depara com a posição compartilhada pelos letrados brancos, a de que a malária é transmitida pelos mosquitos. O leitor identifica-se com tal idéia e lê, em seguida, a explicação indígena de que os espíritos geram os males. O narrador, então, lança uma afirmação que o leitor poderia atribuir a si mesmo: “Nunca tinha ouvido coisa semelhante a essa”, mas essa coisa nunca ouvida... é a ciência branca, os mosquitos como vetores da doença, pois na perspectiva do narrador, a lógica está na explicação do pajé.

A segunda parte da obra, intitulada “*O meu irmão grande*”, é dedicada à narração do contato entre o *tori* e a aldeia Carajá. Nela, Baldi traz à tona a relação dialógica entre o índio e o branco, fazendo com que o Toilá, agora Uoni-Uoni, batize Mario com novo nome. Rito de passagem recíproco e simétrico, ainda que posterior, àquele em que Baldi renomeia o menino indígena. ““Mas também vou dar-te um nome’. – ‘Qual?’ – ‘Vou chamar-te Haricocó’. – ‘Engraçado, que quer dizer isso?’ – ‘Haricocó quer dizer cachimbo na língua Carajá. Nunca largas o cachimbo...’”³⁷⁷

Assim, percebe-se que o autor tenta usar um artifício novo na representação do indígena, uma autonomia simulada no espaço criado pelo próprio autor, no qual o índio habita como observador. A idéia de observação é central na experiência etnográfica e fotográfica. Nada melhor para arrematar a criação de um narrador-ficcional do que um índio que *dá a ler* as fotografias da obra, pois as legendas das imagens são também redigidas no registro narrativo que o autor pretende que seja o do menino índio.

³⁷⁶ BALDI, Mario. *Uoni-Uoni conta sua história*. pp.10-12.

³⁷⁷ BALDI, Mario. *Uoni-Uoni conta sua história*. p.66.

Partindo da proposta de oficialização da etnografia *enquanto prática* ao longo da trajetória de Mario Baldi, podemos identificar a construção de um discurso baseado no que James Clifford chamou de autoridade etnográfica. Para ele, “o modo predominante e moderno de autoridade no trabalho de campo é assim expresso: ‘você está lá... porque eu estava lá’”.³⁷⁸ A declaração inicial, existente na maioria das etnografias, de que “eu estive lá”, ou como Baldi formula em seu prefácio, “durante os anos de 1934-35, percorri os vastos sertões...”,³⁷⁹ deixam claro para o leitor que a narrativa surgida da experiência apóia-se no pressuposto de que “a experiência do pesquisador pode servir como uma fonte unificadora da autoridade no campo”³⁸⁰ e, por conseguinte, na obra textual. Tal experiência, para ser completa, deve englobar algumas atitudes, entre elas o esforço para alcançar a cumplicidade e a amizade entre o pesquisador e o nativo, um sentimento que leva o etnógrafo a encarar como seu o povo estudado. Mas Clifford chama a atenção para o fato de que o uso da expressão “meu povo”, remete à “minha experiência” de estudo etnográfico.³⁸¹ Para garantir a autoridade de seu relato, Baldi, não por acaso, afirma que

a amizade da gente da aldeia de Diahima para comigo foi ao ponto, o que me envaidece sobremaneira, de me aceitarem como um dos seus, portanto, me considerarem também Carajá e me terem pintado o rosto com os desenhos do clã do Cacique Diahima.³⁸²

³⁷⁸ CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Organização de José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998. p.18.

³⁷⁹ BALDI, Mario. *Uoni-Uoni conta sua história*. p.5.

³⁸⁰ CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica*, p.34.

³⁸¹ CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica*, p.38.

³⁸² BALDI, Mario. *Uoni-Uoni conta sua história*. p.6.



Figura 120: BALDI, Mario. Neg. 6x6 Baldi nº5027. Folha-contato *Carajá* 1938.

Legenda do livro: “No dia seguinte, minha irmã pintou solenemente na cara do irmão grande os sinais de nosso clã”
Uoni-Uoni, p.95

Na imagem, vemos Mario Baldi no momento que considera ser sua aceitação pela tribo Carajá. (Figura 120) A fotografia foi provavelmente feita por Doralice Avelar. Temos aqui o argumento visual, com sua característica *veracidade* fotográfica, daquilo que, para a prática de Baldi, consiste no argumento de sua autoridade: ser aceito como alguém da tribo e, em consequência, ser considerado por seus leitores como alguém competente para mediar esses dois mundos.

Nas séries originais, as fotografias formam um inventário do projeto em questão, da expedição realizada com D. Pedro e da cobertura do trabalho de Doralice. Temos índios diferentes, em tempos diferentes. Na série do livro, formam um universo próprio, no qual o pequeno índio indica o caminho a ser percorrido.³⁸³ Nas séries originais,. A descrição física dos negativos utilizados no livro é a seguinte: 2 negativos no formato 6x9cm; 1 negativo no

³⁸³ Baldi produziu todas as imagens utilizadas no livro antes de construir sua narrativa, com exceção, talvez, da imagem do pajé da aldeia de Malohá, datada de 1946-47. Se ele começou a escrever o livro antes disso, é a única fotografia feita enquanto o livro se desenvolvia.

formato 4x6cm; 2 negativos em 24x36mm; e 37 negativos em 6x6cm. A maioria das imagens foi feita, portanto, numa Rolleiflex, que produzia um negativo quadrado.

As imagens dessa câmera favoreciam a perspectiva que Baldi utilizou no livro, já que as tomadas fotográficas na Rolleiflex eram feitas entre a cintura e o ombro. Assim, serviram como se fossem os olhos de uma criança, algo semelhante à visão que o pequeno índio tinha de seu mundo. A série das imagens funciona como uma sequência de olhares de Uoni-Uoni, como ele observa e conta sua história, revelando os mistérios e idiossincrasias de seu povo. Em algumas imagens, sugere-se que não mais o fotógrafo, porém um índio permite que olhemos através da visão de um *insider*. Nas fotografias que apresento, incluí os dados de arquivamento elaborados pelo fotógrafo, de modo que se podem ver as novas informações e reinterpretções a elas adicionadas pela edição no livro.



Figura 121: BALDI, Mario. *Carajá / Huruaná Dansa*. 1936. Neg. 6x6 Baldi n°4922 Coleção Mario Baldi, Welt Museum Wien

Legenda do livro: *Eu, porém, dirigi-me a casa dos bichos para ver como se vestem os guerreiros que executam o horuanã.*

A imagem anterior é um exemplo da resignificação que Baldi dá às fotografias do livro. (Figura 121) Foi produzida em 1936, numa viagem com D. Pedro de Orleans e Bragança e sua família. Representando a preparação para a dança do Horuanã, no livro ela é

narrada por Uoni-Uoni, que buscava observar o vestir dos índios para o ritual. O olhar do narrador está na direção dos ombros dos observados, é uma criança que nos dá a ver a atividade dos índios.

Mario Baldi, na tentativa de construir uma observação honesta e legítima, nunca suprime seu próprio interesse em determinados dados culturais, refletidos nos interesses do leitor comum dos centros urbanos. Os olhares de Uoni-Uoni, ao fim, são seus olhares, não os de Toilá. Entretanto, são narrativas criadas a partir de histórias contadas por índios, Toilá, Tiaureti e outros. Baldi parece ter constatado a impossibilidade de um olhar de mão única, de um centro de observação e de objetos observados. Seu livro sugere uma negociação entre o leitor e índio, num proposital emaranhado de pontos de vista e vozes, em que a alteridade poderia ser confrontada de maneira positiva, como se vê em outra imagem do livro.



Figura 122: BALDI, Mario. Huruatananz (Cult Tanz) [Dança do Huruana (Dança de Culto)]. 1938. Neg.6x6. Baldi n°4972 Folha-contato Carajá 1938 n°12 Reprodução espelhada. Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.

Legenda do livro: *E, um belo dia, Kuhubara até mesmo mandou realizar danças dos bichos em honra dos Tori.*

Uoni-Uoni observa a filmagem feita por Doralice Avellar. (Figura 122) Seu campo de visão é o de uma criança, está fora do ritual, por lei dos próprios Carajá. Na parte inferior da imagem, vemos a sombra do fotógrafo. Baldi captura um indício de sua presença, de sua

própria observação. Está com o chapéu de viagem, o mesmo que abre o livro na cabeça de Toilá, quando se transforma em Uoni-Uoni. (Figura 126) A presença de outros sujeitos apontam justamente para uma brincadeira com realismo visual, no qual a imagem surge como uma projeção objetiva do mundo visível, sem a presença do sujeito que a cria. Aqui, tanto a cineasta como a sombra do fotógrafo inscrevem, como uma assinatura, o produtor da imagem na própria imagem, como se dissesse: “Veja! Isto é uma imagem e não a realidade do mundo observado!”

A liberdade narrativa de Baldi, usufruída plenamente num texto não jornalístico, permitiu que utilizasse imagens de outros índios como ilustrações do narrador Uoni-Uoni. A fotografia da criança com o chapéu do fotógrafo foi arquivada por Baldi como uma imagem de Typos (*sic*). Em sua lógica, existiam outros indivíduos que se adequavam à mesma classificação. O artifício funcionou por duas razões: não se tratava de um índio real (o filho do cacique chamava-se Toilá ou Cacequi, como está no original datilografado), mas de um personagem narrador; e as diferenças e semelhanças étnicas foram consideradas por Baldi, numa tradição ampla e bem antiga, como um dado visual. Nas imagens seguintes, temos Uoni-Uoni em vários tempos. (Figuras 123 a 125)



Figura 123: BALDI, Mario. Sem registro. 1938. Neg. 6x6 Baldi n°4978. Folha-contato *Carajá 1938 n°12* Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.

Legenda do livro: *Uoni-Uoni mexe nervosamente os dedos porque Behederu está segurando errado a flecha.*

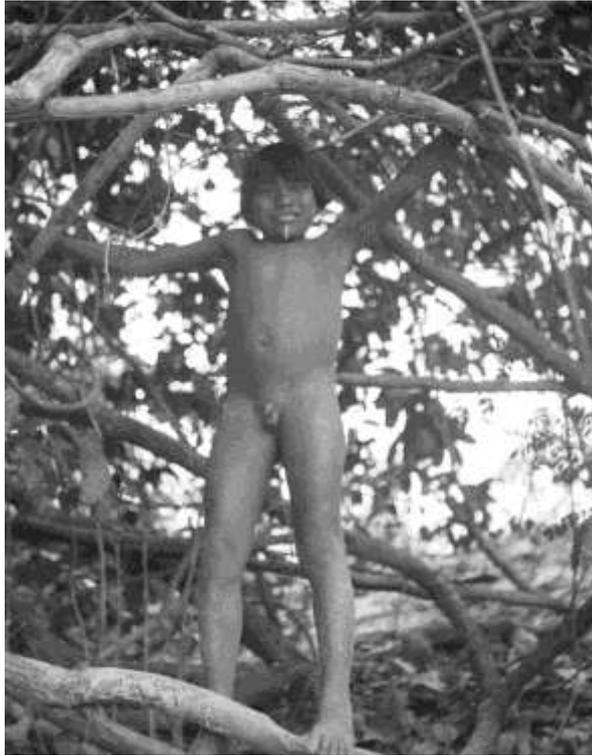


Figura 124: BALDI, Mario. Carajá-Knabe Ilha Bananal Dorf: S. Isabel Expedition 1936” / “Caraja” / “‘Tarzan’ Carajaknabe Dorf S. Isabella Bananalinsel. 1936. Neg. 6x6 Baldi n°3231. Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien

Legenda do livro: *Ó grande e sabido Tori, então não sentes pelo cheiro que lá na frente está uma cobra?*



Figura 125: BALDI, Mario. “Caraja” / “Bruder von Uoni-Uoni” / “Garoto Carajá com veado amansado”. 1938. Neg. 6x6 Baldi n°4960. Folha-contato *Carajá 1938 n°11*. Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien

Legenda do livro: *Uoni-Uoni com seu veado manso*

Esta é uma das mais eloqüentes imagens, pelos dados de arquivamento que apresenta. Baldi anota que o menino na imagem é irmão de Uoni-Uoni, mas o livro afirma que se trata do narrador da história. Assim, podemos dizer que a fotografia não veicula uma única representação do real, pois trata-se sempre de uma escolha realizada no contexto da arena discursiva da qual participa. Nesse sentido, vale observar a primeira imagem do livro, que é a única fotografia sem legenda. Na verdade, sua legenda é a primeira frase da narrativa: “Eu sou Uoni-Uoni”.

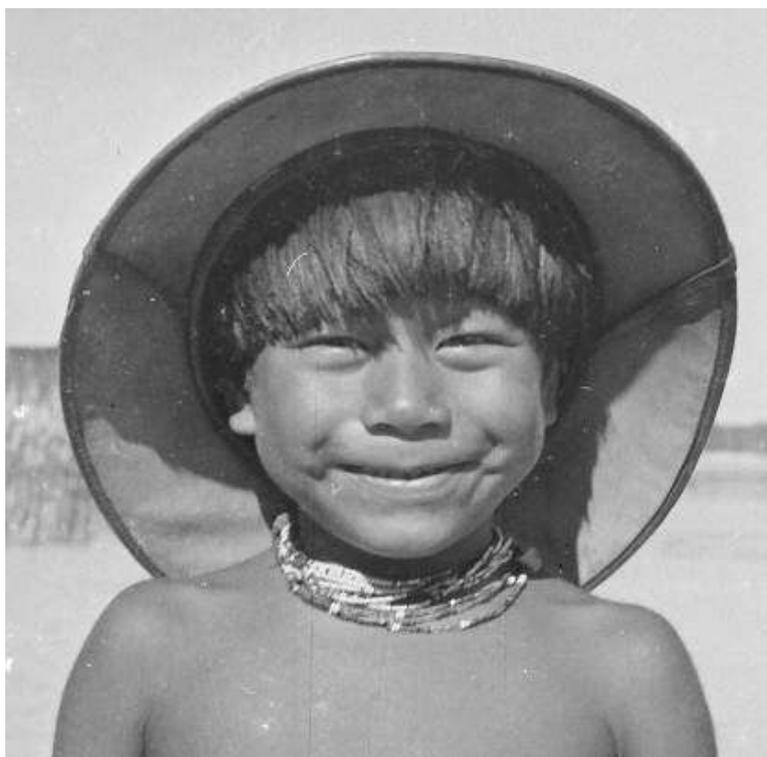


Figura 126: BALDI, Mario. “Uoni-Uoni mit meinem Hut” / “Filho do chefe Caraja com nome UONI-UONI”. 1938. Neg. 6x6 Baldi n°4884 Folhas-contato *Typos* ♂ n°2, *Carajá 1938 n°1* e *Carajá 1938 n°4*. Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.

Legenda do livro: s/l

Os dados de arquivamento da fotografia, elaborados pelo próprio fotógrafo, registram: “Uoni-Uoni com meu chapéu” (“Uoni-Uoni mit meinem Hut”). Um ato desprezioso, talvez uma brincadeira, serviu perfeitamente para produzir Uoni-Uoni. Assim percebemos quem é o indiozinho: alterego de Baldi, é um observador que serve à sua abordagem fotográfica, cujo objetivo, como ele mesmo assume, é que dela “resultasse um pouco de amizade, ou melhor compreensão dos leitores, para com os nossos irmãos de raça indígena, que como se sabe são

os que têm mais direito, por assim dizer, a este território imenso, e que representam, cem por cento, o Brasil.”³⁸⁴

5.4 – *Os últimos índios na Água Grande*

Entre as duas versões do livro de Baldi há algumas diferenças que merecem destaque. Os originais de *Uoni-Uoni*, datilografados por Baldi, foram feitos em alemão. A versão brasileira foi traduzida por A. Corrêa e contou com 42 imagens.³⁸⁵ Já a versão alemã, publicada pela Bastion-Verlag, apresenta 24 imagens e tem estrutura diferenciada, com subtítulos e um mapa para que os leitores europeus identificassem onde se passava a história. Em carta a seus tios em Salzburg, Baldi informa que enviaria à sua representante na Áustria os manuscritos em alemão, para que ela publicasse.³⁸⁶ Numa carta de 1952, escrita para sua tia Anna que morava em Salzburg, Baldi relata com confiança que seu livro poderia ser publicado em outras línguas, como francês, inglês italiano e holandês.³⁸⁷ Pelo que pude apurar, essas versões não foram realizadas.

O conteúdo verbal dos originais é bem parecido com o publicado nos livros, salvo mudanças pontuais de algumas palavras por sinônimos e adição ou subtração de preposições e palavras de ênfase. Portanto, o texto datilografado em alemão é realmente a matriz das duas versões publicadas. Uma diferença importante entre elas está no título. Enquanto em português o narrador e sua história são privilegiados (*Uoni-Uoni conta sua história*), em alemão *Uoni-Uoni* faz parte de uma tribo quase lendária, “os últimos índios na Água Grande” (*Uoni-Uoni oder die letzten Indianer am Grossen Wasser*).³⁸⁸

É uma diferença que modifica o efeito de leitura. Em português, o índio não se preocupa em traduzir os termos da sua língua. O autor real introduz notas ao fim do livro, para o leitor os entenda. Já em alemão, o próprio narrador os explica logo que são mencionados. Em português temos duas vozes claramente distintas e em alemão apenas uma. Vejamos o trecho inicial da narrativa, nos dois idiomas. Em português:

Eu sou Uoni-Uoni, filho do chefe de nossa aldeia, que fica situada num banco de areia, no meio do Beró-ô-cán (1). Não tive sempre êste nome. Bem, na verdade, isto

³⁸⁴ BALDI, Mario. *Uoni-Uoni conta sua história*, p.6

³⁸⁵ A imagem dos Licocós, os bonequinhos feitos pelos carajá, é uma montagem de 2 fotografias, por isso a contabilizei como uma imagem apenas. Foram, portanto, utilizadas 43 fotografias originais no livro.

³⁸⁶ Carta de Mario Baldi para Fritz e Anna Baldi, 30 de junho de 1949. Arquivo privado da família Weinkamer, Salzburg, Áustria.

³⁸⁷ Carta de Mario Baldi para Anna Baldi, 28 de agosto de 1951. Arquivo privado da família Weinkamer, Salzburg, Áustria.

³⁸⁸ Água Grande é a tradução para Bero-O-Can, como os Carajá chamavam o Rio Araguaia.

não é um nome, não é mesmo?... Chamavam-me antes Toilá. Um dia, porém, chegou a nossa aldeia um tori (2).

(1) *Beró-ô-cán*: nome Carajá para o rio Araguaia. Literalmente: a água grande.

(2) *Tori*: como chamam os Carajá os brancos. As vezes significa: branco, estrangeiro, cristão, forasteiro.³⁸⁹

Em alemão (tradução minha):

Eu sou Uoni-Uoni, filho do chefe de nossa aldeia, que fica situada num banco de areia, no meio da água grande. Não tive sempre êste nome, pois isto não é exatamente um nome. Chamavam-me antes Toilá. Um dia, porém, apareceu na nossa aldeia um tori, um forasteiro branco.³⁹⁰

O editor da versão alemã, Konrad Heinrich Simons³⁹¹, optou por incorporar as informações ao texto, talvez para torná-lo mais fluente. Assim, o texto alemão busca outro efeito de “autenticidade”, diferentemente do almejado pelo texto em português. Neste último, temos um narrador que só explica algo quando interrompido pelo interlocutor, o que equivaleria à dúvida do leitor e sua pausa para consultar as notas. Vale ressaltar que os originais datilografados contam com notas explicativas, o que foi mantido apenas na versão brasileira. Para Baldi, a autenticidade da narrativa residiria em simular um narrador despreocupado com explicações pormenorizadas sobre sua própria língua. Qualquer voz “científica” deveria ser separada do texto. A edição brasileira tem um traço de estudo etnológico, demarcado pela voz de autoridade do texto das notas, que citam, por vezes, trabalhos de etnólogos como Herbert Baldus.

Em relação às fotografias, é interessante notar que a versão alemã apresenta apenas 24, pouco mais que a metade do número de imagens da versão brasileira (42). Poderíamos supor que o motivo do corte de imagens tenha sido o custo da edição. Porém, a edição alemã é mais luxuosa, com lombada em tecido e duas capas, uma dura, propriamente da encadernação, e outra que abraça todo o conjunto, com uma ilustração, títulos e um mapa do Brasil na segunda “orelha”. Enfim, a Bastion-Verlag não parece ter economizado na confecção do livro. Por que o teria feito no conteúdo visual? Para esclarecer a questão, apresento alguns quadros comparativos das fotografias publicadas, indicando quais aparecem nas duas versões do livro e quais somente na brasileira, além das edições realizadas. (Figuras 127 a 132)

³⁸⁹ BALDI, Mario. *Uoni-Uoni conta sua história*. p.9

³⁹⁰ „Ich bin Uoni-Uoni, Sohn des Häuptlings unseres Dorfes auf der Sandbank inmitten des “großen Wassers”. Sie nannten mich nicht immer so, den das ist ja gar kein richtiger Name. Sie riefen mich früher Toila. Aber eines Tages tauchte in unserem Dorfe ein Tori, ein weißer Fremdling, auf“. BALDI, Mario. *Uoni-Uoni oder die letzten Indianer am Großen Wasser*. Düsseldorf: Bastion-Verlag, 1952, p.12.

³⁹¹ Konrad H. Simons foi um escritor alemão da primeira metade do século XX, dedicado a histórias infantilo-juvenis, normalmente narrativas de aventura.

 Brasil Alemanha	 Brasil Alemanha	 Brasil Alemanha	 Brasil Alemanha
 Brasil Alemanha	 Brasil Alemanha	 Brasil	 Brasil Alemanha
 Brasil Alemanha	 Brasil Alemanha	 Brasil Alemanha	 Brasil Alemanha
 Brasil	 Brasil	 Brasil	 Brasil Alemanha
 Brasil	 Brasil	 Brasil Alemanha	 Brasil Alemanha

Figura 127: Fotografias de *Uoni-Uoni conta sua história*. Quadro I

			
Brasil	Brasil Alemanha	Brasil	Brasil
			
Brasil	Brasil Alemanha	Brasil Alemanha	Brasil
			
Brasil Alemanha	Brasil	Brasil	Brasil Alemanha
			
Brasil	Brasil	Brasil Alemanha	Brasil
			
Brasil	Brasil Alemanha	Brasil	Brasil Alemanha

Figura 128: Fotografias de *Uoni-Uoni conta sua história*. Quadro II



Figura 129: Fotografias de *Uoni-Uoni conta sua história*. Quadro III

A primeira informação importante é que Baldi selecionou 40 fotografias, para as quais preparou legendas em alemão. À primeira seleção adicionou mais duas e, na publicação, substituiu mais outra. É razoável supor que o autor selecionara as 42 imagens para compor o livro em todas as suas edições, pois as fotografias cooperam com o sentido da narrativa. Como Uoni-Uoni dedica metade da sua história ao cotidiano indígena anterior à chegada dos brancos, as fotos representam os costumes dos índios, como sepultam os mortos, como fazem bonecos de barro, como usam o pilão, como constroem as malocas sobre o banco de areia no inverno, como se vestem para rituais, como pintam os remos etc.

A segunda parte do livro narra a chegada de um grupo estranho de brancos e mestiços, dentre os quais estão Mario Baldi e Doralice Avelar. As fotografias agora retratam não só os índios, mas a interação entre eles e o grupo de visitantes. Há o acampamento dos Tori (brancos), as máquinas de filmar, as roupas diferentes dos visitantes etc. Enfim, para cada assunto narrado apresentam-se fotografias correlatas.

Sobre a edição das fotografias, não descobri se foram feitas a pedido do fotógrafo. De qualquer maneira, elas ajudam a construir uma imagem purificada dos índios. Quando a influência da chamada “civilização” fica muito explícita, edição entra em cena, como no caso das roupas de brancos que alguns os índios usavam (EF3 e EF3). Quando Baldi fez as fotos, talvez essa mistura de costumes fosse interessante de ser registrada (como foi no caso dos Bororo). Para o livro, não tanto. Era preciso mostrar um índio “mais índio”, enfatizando o contraste e o encontro de sociedades.

Edições das fotografias



EF1



EF2



EF3

Figura 130: Edições das fotografias de *Uoni-Uoni conta sua história*. Quadro II

Edições das fotografias



EF4



EF5



Figura 131: Edições das fotografias de *Uoni-Uoni conta sua história*. Quadro III

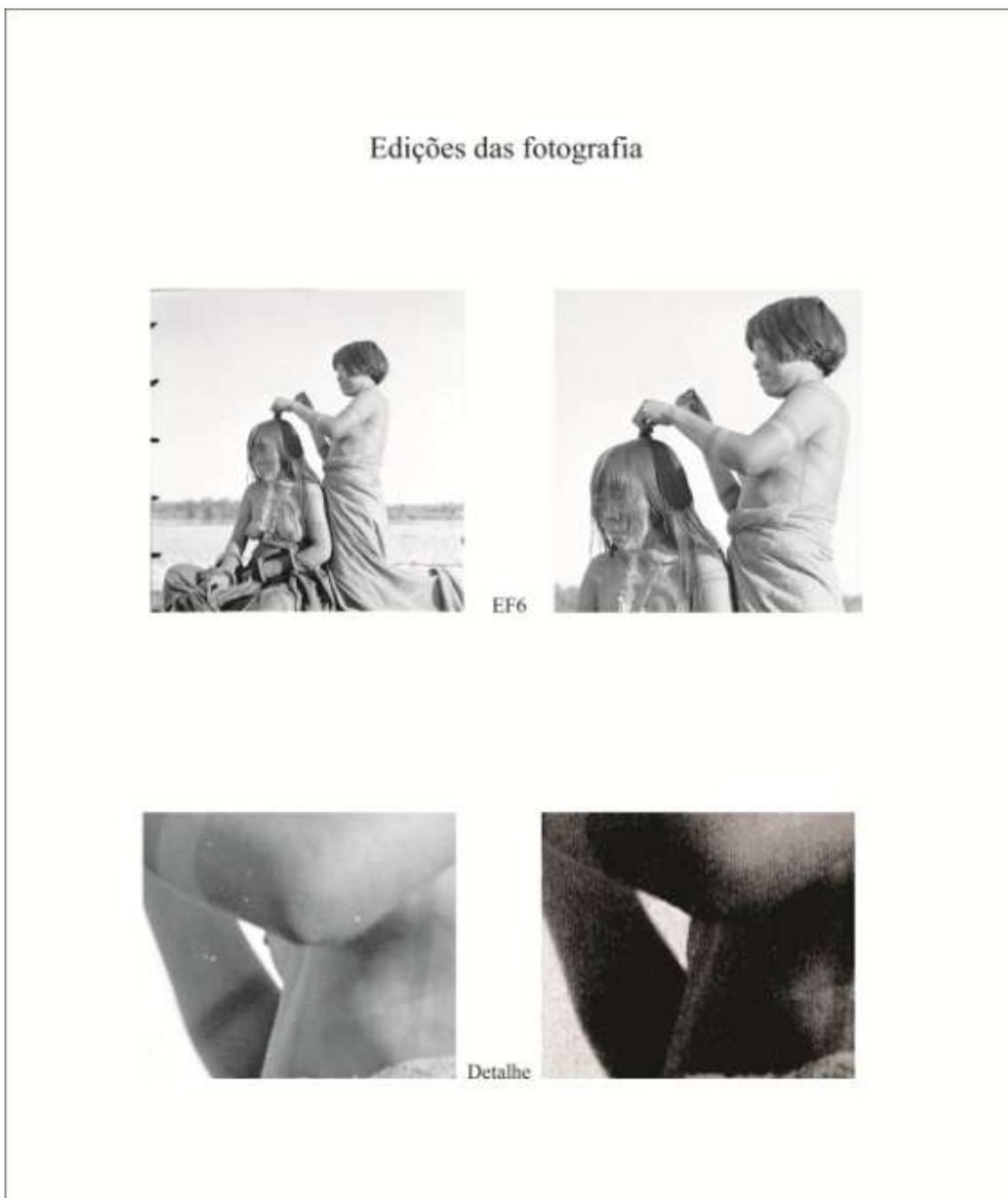


Figura 132: Edições das fotografias de *Uoni-Uoni conta sua história*. Quadro I

Nesse sentido, a seleção das fotos, as edições e a distribuição das imagens entre as duas partes do livro são partes de um todo narrativo. Na versão alemã essa construção ficou prejudicada. Localizando as imagens excluídas, descobri que todas as que registravam o corpo nu dos índios foram rejeitadas ou bastante editadas. Seios ou nádegas, essas femininas ou masculinas, não deveriam ser mostrados. O mais perto que os alemães chegaram de mostrar o corpo indígena foi na fotografia de “Uoni-Uoni com o seu veadinho manso”. Seu pequeno corpo de criança aparece de perfil, evitando o confronto com o leitor. Compare-se essa

imagem com a que representa o esquartejamento do pirarucu, grande peixe dos rios brasileiros (EF5). No original, Baldi incluiu 3 pessoas na foto. Uma vai caminhando ao fundo e se distancia da cena. É um dos mestiços que chegaram com o grupo dos brancos. Dois índios protagonizam a ação. Na direita, há um índio agachado com seu facão. À esquerda, outro começará o trabalho para dividir o peixe em pedaços.

O corte da fotografia na versão brasileira suprimiu a parte superior e inferior, horizontalizando a imagem. Mas os três figurantes ainda estão lá. Já na versão alemã, o atrativo que Baldi quis dar a imagem, enfatizado na legenda “a grande custo o gigantesco pirarucu foi trazido à aldeia e está sendo postejado”, foi em grande parte perdido. O índio de costas, nádegas frontalmente direcionadas ao observador, não permitia retoques. O tamanho do peixe, que era percebido em relação ao corpo do índio, não pode ser tão bem percebido. A figura que se afastava da cena desapareceu por algum motivo obscuro. Mas o efeito foi, de qualquer maneira, ruim. Sua presença poderia levar-nos a imaginar que ajudara a trazer o peixe “a grande custo”. Se a foto não ficou completamente vazia, foi excluída boa parte dos elementos de interpretação que poderia conceder ao leitor.

Outro exemplo pode-se encontrar na fotografia das duas índias que se ornamentam para o concurso de beleza (EF6). O fotógrafo produziu um registro dos colares, pinturas corporais e adornos de braço. Com pequenos cortes no entorno da cena, a edição brasileira a publicou quase intacta. Já na Alemanha, os seios foram censurados e, junto com eles, os adornos de braço, parte das pinturas corporais e dos colares. O seio direito da índia à direita da foto também foi editado e apagado com retoque.

Na verdade, essas edições, cortes e retoques não são surpreendentes. A Bastion-Verlag era uma editora católica especializada em livros religiosos. Ademais, *Uoni-Uoni...* tinha realmente um tom infanto-juvenil e para os alemães alguns conteúdos poderiam não ser apropriados. No conjunto das 18 fotografias excluídas, 15 registram nudez indígena. Entre essas, 12 registram nádegas e/ou genitálias masculinas e 3 registram nádegas e/ou seios femininos. Não há imagens de genitálias femininas, as mulheres do grupo visitado por Baldi em 1936 e 1938 usavam coberturas de panos amarrados na cintura.

É interessante que a nudez indígena não tenha sido censurada no Brasil. No imaginário tupiniquim o índio era uma extensão da natureza e o olhar do observador estaria livre de censuras.

5.5 – A indialogia como infância da humanidade

Para os críticos da época, o trabalho de Baldi tinha seus méritos. A coluna “Fora do Prelo”, da *Revista da Semana*, definiu assim o livro:

Ainda agradecemos à Melhoramentos ‘Uoni Uoni conta sua história’, de Mário Baldi, livro ricamente ilustrado, em cujas revelações dum índiozinho muita coisa aprende a respeito da vida e dos costumes de nossos selvagens. A naturalidade, o tom sincero da narrativa, além dos pontos diretamente fixados pelo autor, como sagaz observador da civilização dentro das matas, junto da tribo Carajá, dão a esse livro um realce incomum em nossos estudos de gênero.³⁹²

Em 1952, a mesma *Revista da Semana* publicou uma pequena lista de títulos e autores que faziam parte do que chamava “indialogia”. Os livros seriam exemplos do interesse do homem civilizado “pelos seres que lhe recordam o passado, os estágios dos avós, os primitivos parentes³⁹³”.³⁹⁴ Entre os títulos está Mario Baldi, com seu *Uoni-Uoni conta sua história*. Naquele mesmo ano, a editora do livro anunciava ao preço de Cr\$ 28,00 o livro cujo narrador “é um índiozinho carajá, um brasileiro da selva. Em linguagem muito pitoresca e colorida, conta ao estudioso homem branco a vida de seu povo”.³⁹⁵

Nas três mini-resenhas o valor do trabalho está nos fatos narrados a partir de um observador privilegiado, que pode ser o autor e seu olhar treinado ou o narrador construído, o índio que equivale ao informante do estudioso branco. Duas críticas mais profundas foram escritas em alemão e publicadas no *Deutsches Wochenblatt*. Numa delas, o autor destaca a escolha de Baldi por basear sua narração na lógica do pensamento indígena. Usa como exemplo um trecho do livro, fiel à forma como os carajá contam os números e o tempo: “Dias depois voltaram com tantos guerreiros, quanto eu tenho dedos nas mãos e nos pés, mais dois”.³⁹⁶ Com isso o livro produziria um contato mais direto entre leitor e índio. O autor da resenha, que assina Dr. C.E., captou algo mais profundo no texto de Baldi, que subjaz à narração e às fotografias: o fato de que a história de *Uoni-Uoni* representa a história dos encontros étnicos típicos do Brasil. O Dr. C.E. toma a liberdade de pedir a Baldi que continue a permitir que o índiozinho conte sua história:

³⁹² “Fora do Prelo”. *Revista da Semana*. 1952.

³⁹³ Uma atitude semelhante à de Pépé, de John Berger?

³⁹⁴ “Semana Literária - Fora do Prelo”. *Revista da Semana*. 1952

³⁹⁵ Catálogo da editora Melhoramentos. Coleção Mario Baldi. SMCT. MB-P-PC-C3/080

³⁹⁶ BALDI, Mario. *Uoni-Uoni conta sua história*. p.23. O trecho em alemão ao qual o Dr. C.E. se refere está na versão alemã, página 22: “Einige Tage später bringen sie Von dort so viele Krieger heraus, wir ich Finger habe na den Händen und Füßen und noch zwei mehr”.

Desejaríamos somente que Baldi continuasse com mais um livrinho. Seria facilmente possível que o pequeno Uoni descesse o rio Tocantins numa canoa primitiva, alcançasse Moju, o Rio das Cobras, pela incrível floresta e lá encontrasse não um “pai branco”, mas sim o “aba una” – um pai negro e pudesse, com índios Crajás e Camarangin, caçar a pantera negra (...).³⁹⁷

Já que Uoni-Uoni convivia com Carajás e Tapirapés, já que fizera amizades com os brancos, poderia então muito bem encontrar agora os negros e outros índios mais. Do ponto de vista da narrativa como um encontro entre culturas, o livro ganha uma nova roupagem, situando-o na tradição da indilogia.

Em 1943, Anyone Costa publicou o livro *Indiologia*, uma série de reflexões sobre o índio e suas representações em vários tempos da história do Brasil.³⁹⁸ Para o autor, a indilogia seria uma abordagem geral dos indígenas e de seus costumes e contribuições à formação do Brasil como um povo. Anyone Costa foi professor de arqueologia do curso de museus do Museu Histórico Nacional. Para ele, era necessário considerar o índio uma das raças formadoras do povo brasileiro. Costa assume uma posição hostil às influências européias e defende a independência americana dos modelos do Velho Mundo. A indilogia seria uma ciência que viria a suprir o mau uso da herança deixada por Rondon e sua obra.

A obra admirável de Rondon, realizada com devotados companheiros em quase quarenta anos de vida passada nos sertões, da qual nos ficou um material imenso, que devia ter servido a base à organização de um instituto de pesquisas sobre o indígena, subsiste apenas na paixão apostolar desse mesmo Rondon e dos seus mais próximos discípulos, mas não foi utilizada como documentação, em seu conteúdo científico, para a formação de um centro especializado que viesse despertar mais vivamente o amor à terra e ao homem americano, que uma arte e uma ciência européia subverteram pela base, transformando o brasileiro num espírito de cultura exclusivamente européia, mas adaptado sinão totalmente ignorante das condições ambientes das Américas.³⁹⁹

Escrito em 1943, já declarada a guerra ao Eixo e com a política da boa vizinhança em curso, *Indiologia* louva aos Estados Unidos da América, “essa maravilhosa flôr de civilização”.⁴⁰⁰ Costa define, então, a situação do brasileiro:

³⁹⁷ “Man möchte nur wünschen, dass Baldi ein zweites Büchlein als Fortsetzung folgen lasse. Es wäre leicht möglich, dass der kleine Uoni, mit einem primitiven Kahn den Tocantinsfluss hinunterfährt, durch die herrlichen Wälder an den Schlangenfluss Moju kommt, dort trifft er zwar nicht den “weissen Vater”, dort käme er zum “aba una” – zu einem “Schwarzen Vater” und könnte mit einigen Carajás und Camaranginindianern den schwarzen Panther erlegen (...).” C.E., Dr. “Büchermarkt”. *Deutschen Wochenblatt*, 14/2/1953. Coleção Mario Baldi. SMCT. MB-P-PC-C3/079

³⁹⁸ COSTA, Anyone. *Indiologia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Militar, Ministério da Guerra, 1943.

³⁹⁹ COSTA, Anyone. *Indiologia*, p.9

⁴⁰⁰ COSTA, Anyone. *Indiologia*, p.12

Nós, brasileiros, começamos por não constituirmos uma raça e erramos quando festejamos um dia da raça, que vem a ser assim a celebração de uma cousa que não existe. Biologicamente, quando muito estamos formando um povo, um grande povo, se o quizerem, nunca uma raça, que não pode ser o trabalho da miscigenação de três séculos de confusas etnias, como aquelas que predominaram na nossa composição, índios do litoral, lusitanos da Iberia e das ilhas, negros de todos os grupos da costa da África. O mulatismo nacional não gosta que se fale alto quando se trata de tais problemas e, pôr um recalque que se formou às primeiras lombadas do chicote na senzala, corre a dizer-se caboclo e a envergonhar-se do pobre negro, que um tão grande contingente de bondade e dedicação soube imprimir à nossa alma.⁴⁰¹

O mulatismo nacional vive “acabrunhado pelas origens afros”, diria ainda Costa, “numa situação de estranho na própria terra, (...) vivendo de acordo com as inclinações espirituais que a educação européia lhe imprimiu, sêr inadaptado e em revolta disfarçada, sempre voltado para a Europa”. Costa avalia que o problema é educacional e de formação defeituosa, e somente a superação dessa postura subserviente à Europa seria capaz de fazer com que os brasileiros sintam “o espírito da nossa América”.⁴⁰² A resposta ao problema encontra-se na indiologia, pois ela considera o índio o verdadeiro dono da terra e seus saberes advêm duma existência em simbiose com ela.

Neste momento em que se procura imprimir uma orientação nacionalista ao sentido da nossa vida objetiva, a questão do índio é precípua. Não chegaremos a ser um grande país, realmente com espírito e formação nacional próprios, se não nos orientarmos, social e politicamente, fora dos moldes alheios, numa firme diretriz americana, com sentido de amor à terra, de compreensão e de valorização do índio, seu legítimo dono. (...) No ambiente americano e, mais precisamente, no ambiente brasileiro, o homem terá que viver em legítima fusão com a terra, se quiser construir uma civilização.⁴⁰³

No contexto histórico da primeira metade do século XX, uma das tônicas do discurso sobre alteridade cultural indígena era a ideia de extinção de um passado de ouro. Seja de uma perspectiva etnológica ou jornalística, os textos muitas vezes salientavam o perigo do desaparecimento dos índios. A ideia fazia uma manobra no tempo. Ao passo em que os índios eram definidos como grupos contemporâneos, eram projetados a um passado original, à infância da humanidade.

Delimitando os troncos culturais dos quais o povo brasileiro descendia, a indiologia consistia de um projeto educativo, como definiu Angyone Costa. Com vestígios arqueológicos, pesquisas de campo ou investigações jornalísticas, a indiologia era feita por

⁴⁰¹ COSTA, Angyone. *Indiologia*, p13

⁴⁰² COSTA, Angyone. *Indiologia*, p.13

⁴⁰³ COSTA, Angyone. *Indiologia*, pp.12 e 14

indivíduos que deixavam lições a partir de suas experiências. Nesse caso, o leitor se sente, ao mesmo tempo, contemporâneo e versão atual de um ser primevo.

Numa outra publicação da mesma “escola indiológica”, Herbert Baldus, importante etnólogo e amigo de Mario Baldi, apresentou o trabalho fotográfico de Manoel Rodrigues Ferreira:

Eis um conflito para nós, os amigos da humanidade, o conflito que cada um de nós cria e alimenta no próprio peito: saudamos ruidosamente o Novo Brasil, o Brasil dos céus cruzados por aviões e controlados pelo rádio, e sonhamos em silêncio com o Velho Brasil, o Brasil do Aleijadinho e da mata virgem. Marchando para *Um Mundo Só* é o Novo Brasil que alcança e esmaga os mundos do Velho, aqueles mundos que tanto poderiam ensinar-nos, ainda, acerca das possibilidades da alma humana, e tanto poderiam aumentar os encantos da heterogeneidade dos bípedes não alados.⁴⁰⁴

Os autores bebiam ainda nas fontes de um romantismo melancólico e algo pessimista. Não queriam admitir que esse mundo velho desaparecesse e, se o faziam, registravam seus pesares. Influenciados por uma etnologia que evitava os processos de mudança cultural, faziam questão de registrar tudo o que remetia ao índio tradicional. Continuando sua apresentação das imagens de Ferreira, Baldus lembra que

a presente coleção de fotografias tiradas pelo engenheiro Manoel Rodrigues Ferreira, além de impressionar pelo louvor estético, representa preciosa contribuição para o conhecimento dos xinguanos. (...) O amante da vida e dos vivos em geral ficará encantado pela multiplicidade de facêtas de um mundo aparentemente tão estranho e, na sua essência humana, tão ligado ao nosso. A publicação dessas fotografias é, portanto, mais um passo para aproximar o coração do Brasil do coração dos brasileiros.⁴⁰⁵

Logo adiante, o engenheiro e bom fotógrafo Manoel Rodrigues Ferreira não esconde a clara escolha que fez:

Os índios são aqui mostrados pela maneira como viviam seus antepassados, livres da influência do civilizado. As fotografias têm um caráter eminentemente documentário, registrando as atividades indígenas, tendo sido evitado mesmo que a presença da câmara os pudesse perturbar.⁴⁰⁶

Devemos registrar esse jogo de tempos, o tempo das fotografias e o tempo ao qual elas fazem referência. As imagens foram produzidas no contexto da Marcha para o Oeste, quando o projeto de ocupação territorial, modernização e industrialização era um projeto nacional. Já

⁴⁰⁴ BALDUS, Herbert. “Apresentação”. In.: FERREIRA, Manoel Rodrigues. *Cenas da Vida Indígena*. São Paulo: Melhoramentos, 1951, p.II.

⁴⁰⁵ BALDUS, Herbert. “Apresentação”, p.II.

⁴⁰⁶ FERREIRA, Manoel Rodrigues. *Cenas da Vida Indígena*. São Paulo: Melhoramentos, 1951, p.V.

os índios que aparecem nas imagens não são índios de hoje, são atores de uma peça sobre seus antepassados, sobre o passado Brasil, aos poucos transformado pelo avanço do moderno. Herdeira do humanismo do “morrer se preciso for, matar nunca”, a etnografia dos índios, em seus vários desdobramentos científicos, amadores e visuais, era bastante sensível à necessidade de respeito ao índio como ser humano, sendo, ao mesmo tempo, completamente romântica.

Podemos identificar a mesma ideia em *Uoni-Uoni*, por exemplo, quando Baldi retira das imagens as marcas da civilização, como as roupas de brancos usadas por índios. A própria criança como narradora da história também indica essa escolha. Em um nível, ela aproxima o narrador do seu público alvo infante-juvenil. Em outro nível, sugere que o índio representava, em toda a sua riqueza cultural, a infância da humanidade.

É possível que fosse uma estratégia para mover os corações dos leitores na direção de uma atenção especial aos índios, e que dela

resultasse um pouco de amizade, ou melhor compreensão dos leitores, para com os nossos irmãos de raça indígena, que como se sabe são os que têm mais direito, por assim dizer, a este território imenso, e que representam, cem por cento, o Brasil.⁴⁰⁷

Representar o Brasil e ter direito ao território são atributos da antiguidade desses povos. Para realmente entendê-los, uma visita a sociedades afastadas dos brancos valia mais do que o encontro com índios em contato com os civilizados. É interessante notar que a construção dessas ideias está sempre ligada ao contexto de produção e veiculação das imagens. Podemos comparar duas que exemplificam esse argumento, uma foto feita por Baldi entre os Bororo em 1934-35 e uma ilustração do etnólogo Erich Freundt. (Figuras 133 e 134)

Quando Herbert Baldus recomendou a Freundt uma visita à aldeia Bororo de Tóri-Páru, o fez pelo fato de que em 1935 eles ainda viviam em “independência” do contato com padres salesianos. Baldus registra o fato na apresentação do livro de Freundt, outro exemplar da indilogia da editora Melhoramentos.⁴⁰⁸ Freundt era excelente desenhista e optou por ilustrações ao invés de fotografias. Poderia, assim, subtrair e adicionar o que quisesse, aos modos de sua indilogia. É claro que a fotografia pode fazer o mesmo, no momento do “clic” ou em edições. Mas nesse caso, a mensagem da fotografia de Baldi é diferente do das imagens de Freundt.

⁴⁰⁷ BALDI, Mario. *Uoni-Uoni conta sua história*. Prefácio, p.6

⁴⁰⁸ FREUNDT, Erich. *Índios de Mato Grosso*. São Paulo: Melhoramentos, 1946.



Figura 133: BALDI, Mario. “Bororós pescado”. 1935. Neg.6x6. Baldi n°3046. Weltmuseum Wien.

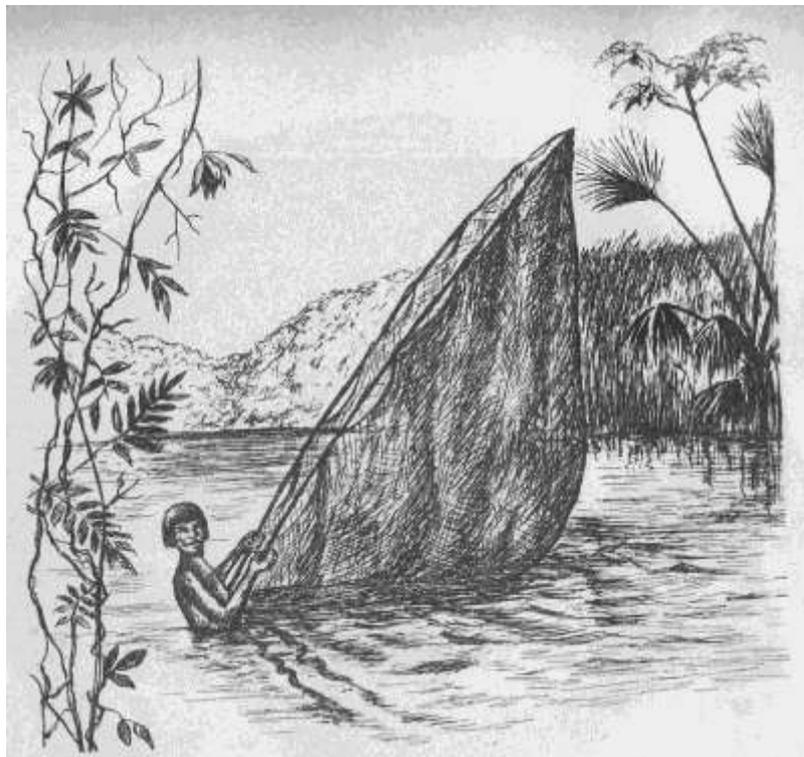


Figura 134: FREUNDT, Erich. “Poucos minutos distantes de Tóri-páru desliza um córrego, em cujas águas os habitantes costumam banhar-se e pescar. A rede – *buke* na língua bororó – é estendida e amarrada em duas varas elásticas. Enquanto um homem remexe com um pau nas raízes submersas das árvores e nos buracos ribeirinhos, outro segura a rede aberta embaixo da água, procurando apanhar os peixes assustados.”. In.: *Índios de Mato Grosso*. p.10.

Em capítulo anterior, afirmei que a representação que Baldi fez dos índios Bororo se afastava da perspectiva defendida por Levi-Strauss e Baldus, segundo a qual o etnólogo deveria buscar o índio mais tradicional possível. Mario Baldi fotografou costumes em transição, mudança cultural, e registrou visualmente a atividade descrita na legenda da imagem de Freundt, adicionando ainda as roupas de brancos que os Bororo usavam, pelo contato que já tinham com os “civilizados” nos anos 1930.

Já que o contato e a mudança não eram interessantes para Freundt, o registro fotográfico da pesca provavelmente não serviria à indiologia da qual Freundt participava. Aparentemente, foi isso que levou Baldi a subtrair exatamente as roupas dos índios nas imagens de *Uoni-Uoni*. Em 1935 andou no contrafluxo da antropologia, o que hoje tem a vantagem de registrar a situação cultural dos Bororo dos anos 1930. Já em seu livro, no contexto da indiologia, produziu uma visualidade romântica, adequada aos anos 1940-50, que hoje nos serve menos para entender os índios e mais para entender a indiologia como ideologia.

Herbert Baldus tinha razão. A indiologia estava no centro de um conflito. Isso coloca *Uoni-Uoni* e as obras de autores contemporâneos que contribuíram nesse mesmo tom diante de uma questão complexa a ser resolvida: como conduzir o público letrado em direção ao Brasil, seu povo, sua formação e seu futuro.

De acordo com Renato Ortiz, os anos de 1930 e 1940 foram aqueles em que a intelectualidade brasileira tentou equacionar o problema da identidade nacional a partir da diversidade étnica e cultural que pluralizava a população do país. A questão era antiga: um território vasto e uma população dividida entre europeus, negros e indígenas. Ao final do século XIX, delineia-se entre a intelectualidade o pensamento do Brasil-cadinho, ou seja, de um Brasil resultado do cruzamento das três raças.⁴⁰⁹ Não obstante, a miscigenação racial era um entrave ao progresso, aos olhos de grande parte dos autores oitocentistas. Com o regime republicano e, principalmente, nos anos 1930, com a reorientação social e cultural promovida pelo Estado Novo (1937–1945), a miscigenação passa a ser considerada componente da identidade brasileira, muito em função da obra seminal de Gilberto Freyre, *Casa Grande e Senzala*, cuja idéia central era apreender o país a partir de pólos diversos e complementares.⁴¹⁰

O novo projeto de Brasil deveria investir na problemática dos contatos culturais e não na incompatibilidade racial. Como lidar com o inevitável choque oriundo de um Brasil urbano

⁴⁰⁹ ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e identidade nacional*. 2ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense. 1985. p.37.

⁴¹⁰ ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e identidade nacional*. p.42.

que almejava avançar sobre um Brasil incógnito? O cruzamento das raças poderia resolver a questão.⁴¹¹

Particularmente expressiva é a longa reportagem fotográfica produzida por outro fotógrafo, Jean Manzon, e publicada na revista *Paris Match*, 14 anos depois da expedição de Mario Baldi. Metade de uma das páginas é dedicada à fotografia de legenda *Rouge, blanc et noir*. Na imagem, o homem branco domina o enquadramento, sendo o único que olha diretamente para a objetiva da câmera fotográfica, enquanto o negro e o índio complementam a cena e traduzem visualmente o título da reportagem: *Brésil*.⁴¹²

Já Baldi destaca uma via de mão dupla, com imagens nas quais brancos e índios se destacam nos encontros entre culturas. O fotógrafo aproveitou as imagens de Doralice para construir essa ideia. Ele elevou a companheira de viagem a símbolo de brasilidade. Num primeiro olhar, pode-se dizer que isso confere superioridade absoluta à civilização do branco no discurso visual do fotógrafo. Porém, Doralice Avellar é, em si mesma, produto genuíno do Brasil, uma vez que é filha de pai escandinavo e mãe índia brasileira.⁴¹³ A variação baldiana do mito do cruzamento das raças faz com que o Brasil, simbolizado pela fotógrafa meio europeia meio índia, vá a busca de si mesmo, reconheça sua origem primeira, sua origem indígena. (Figuras 135 a 137)

⁴¹¹ ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e identidade nacional*. p.92.

⁴¹² MANZON, Jean. “Brésil”. In: *Paris Match*. n°147. 12 de janeiro de 1952. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi, MB-P-A.

⁴¹³ BALDI, Mario. *Uoni-Uoni conta sua história*. p.5.



Figura 135: BALDI, Mario. *Doralice Avellar, fotógrafa. Ilha do Bananal. 1938. Baldi nº 4769 S.M.C.T. Coleção Mario Baldi*



Figura 136: BALDI, Mario. *Doralice deixa-se pintar com os desenhos da tribo e do clã. Ilha do Bananal, 1938. Baldi nº 5029 S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.*



Figura 137: BALDI, Mario. Doralice Avellar, índia. Ilha do Bananal, 1938. Baldi nº 4952 S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. Brasilidade: meio européia, meio índia, Doralice aprendeu a manejar máquinas fotográficas e de cinema na Europa. No Brasil, à beira do rio Araguaia, Mario Baldi fotografou sua companheira de viagem manejando instrumentos de uma cultura autóctone.

Longe de ser uma questão resolvida para Baldi, a reflexão sobre o significado do Brasil bailava entre uma visão etnográfica do índio, a valorização de sua cultura como genuinamente brasileira e a ideia de que o avanço da civilização sobre o interior produziria o Brasil do futuro.⁴¹⁴ Considerando sua trajetória até aqui exposta, percebe-se que a segunda metade dos anos 1930 e década de 1940 (trabalhos com os salesianos, A Noite, SPI e FBC) foi de reflexão sobre o problema do indígena e do projeto nacional que avançava sobre o Oeste brasileiro. O fim de seu vínculo empregatício com a imprensa carioca correspondeu ao início de uma nova fase, na qual as fotografias dos Carajás, de 1938, figuram nas páginas de *Uoni-Uoni conta sua história*, 12 anos depois de sua produção na Ilha do Bananal.⁴¹⁵ A reinterpretação das fotografias recupera o tema dos encontros culturais e da necessidade de levar-se em conta a figura do índio na construção da identidade nacional.

As fotografias do livro de Mario Baldi estão em diálogo com o texto. Elas normalmente aparecem como referência visual de algo que foi expresso verbalmente. As

⁴¹⁴ BALDI, Mario. “Imagens do Rio Araguaia – O Béro Ô Can dos indios Carajás”. In: *Espelho – A revista da vida moderna*. nº21. Rio de Janeiro. 1936. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi, MB-P-PC-C2/63.

⁴¹⁵ Utilizo aqui a versão brasileira do livro.

legendas das imagens, com exceção de poucas, são narradas pelo índio, em pleno acordo com o texto principal. Dentre as várias possibilidades abertas pelas imagens abundantes no livro, são particularmente expressivas aquelas que representam a alteridade cultural, estranhamento e descoberta, momentos em que diferentes culturas se encontram e tentam traduzir-se mutuamente.



Figura 138: BALDI, Mario. “Caraja” / “Que coisa estranha!” / “Uoni-Uoni”. Neg. 6x6 Baldi n° 4923. Folha-contato carajá 1938. Weltmuseum Wien.

Legenda do livro: “Eis o bicho esquisito de pernas de caranguejo gigante. Ele está zunindo que nem casa de marimbondo bravo. Mas meu irmão grande diz que são apenas as tripas do bicho que estão com fome”. *Uoni –Uoni*, p.79

Primeiramente, uma bela imagem em que se vê um pequeno índio contemplando a máquina filmadora. (Figura 138) A direção do olhar do índio forma uma diagonal que se encontra com a direção da câmera, também um instrumento de olhar, e ambos são trazidos para o centro da fotografia, ainda que permaneça para o observador a distância e o estranhamento entre a máquina-expressão-da-cultura e o indiozinho-natureza. Por entre o tripé

da câmera vê-se uma canoa dos carajá na beira do rio e, ao fundo, a mata. Com exceção da máquina, que, no entanto, domina a foto, todos os elementos da fotografia são indígenas: o índio em si mesmo, seu arco e flechas, a canoa e a paisagem que é seu habitat natural, para utilizar uma expressão comum à época. A construção da fotografia sugere certa pequenez do índio em relação à câmera, e sublinha a condição do novo e do estranhamento. O índio-narrador, explica o que o leitor vê, ao interpretar a máquina sem deixar de utilizar, como argumento de autoridade, as palavras do Tori, pois só mesmo o *irmão grande* fala a língua do “bicho” e pode explicá-lo. “Eis o esquisito bicho de pernas de caranguejo gigante. Ele está zunindo que nem uma casa de marimbondo bravo. Mas meu irmão grande diz que são apenas as tripas do bicho que estão com fome”.⁴¹⁶

O tema do estranhamento reaparece em uma imagem em que se invertem os papéis. Pela tomada, o índio em primeiro plano enche o centro do enquadramento e sua posição de destaque sugere, ao mesmo tempo, a pequenez do branco frente ao novo, estranho. Doralice Avellar, que recebe o nome de *Behederu*, é presenteada com uma flecha. O jogo de claro/escuro acentua o contraste entre os dois, sobretudo por estarem sobrepostos na imagem. (Figura 139)

O contato entre culturas, que se inicia no reino do estranhamento, passa, nas imagens, para o campo da experimentação. É nesse sentido que a alteridade toma contornos de interação, uma preocupação do autor, como nas imagens que seguem. Nelas, vemos o branco e o índio, cada um ao seu modo, ensinando algo ao outro. Agora, aquilo que antes era estranho, passa ser o ponto de contato entre as culturas, as ferramentas do branco e do índio.

A cinegrafista leva o pajé *Kuhubara* a olhar através da câmera. (Figura 140) De início o pajé não vê coisa alguma. “Cerra bem os olhos e bem perto do tubo. Assim, está bem! Vês alguma coisa agora?”⁴¹⁷ O desconhecimento dos códigos, que, no caso, leva à dificuldade de ver algo através da objetiva da câmera, não é um problema exclusivo do índio. Ele é sugerido por outra passagem e imagem em que *Behederu* toma aulas de arco e flecha. (Figura 141) Na fotografia vemos 6 índios e, em meio a eles, a moça que surpreendeu a aldeia por estar “metida em calças compridas”. Novamente sua roupa branca faz contraste com os corpos indígenas, e acentua a diferença. A legenda, outra vez, joga com a distância cultural entre branco e índio, já que, enquanto o pajé não sabe como olhar pela câmera, *Behederu* também não tem conhecimento “das coisas da selva”, para usar uma expressão de Baldi em algumas

⁴¹⁶ BALDI, Mario. *Uoni-Uoni conta sua história*. p.79.

⁴¹⁷ BALDI, Mario. *Uoni-Uoni conta sua história*. p.76.

passagens do livro. Mas o afastamento de costumes e culturas é representado pela interação dos homens e mulheres que as representam.



Figura 139: BALDI, Mario. Sem registro. Neg. 6x6 Baldi nº4944. Folha-contato *Carajá* 1938. Weltmuseum Wien.

Legenda do livro “Uoni-Uoni presentei Behederu com uma flecha de caça”. *Uoni-Uoni*, p.64



Figura 140: BALDI, Mario. “Carajá”. Neg. 6x6 Baldi nº 4921. Folha-contato *Carajá* 1938. Weltmuseum Wien.

Legenda do livro: “Assim está bem, Kuhubara! Vês alguma coisa agora?” *Uoni-Uoni*, p.77



Figura 141: BALDI, Mario. Sem registro. 1938. Neg. 6x6 Baldi n°4978. Folha-contato *Carajá 1938 n°12* Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.

Legenda do livro: *Uoni-Uoni mexe nervosamente os dedos porque Behederu está segurando errado a flecha.*

É possível sugerir que a alteridade cultural será definida, no livro em questão, segundo as práticas e trajetórias do escritor e fotógrafo que é o autor. No caso fotográfico, foco, distância e enquadramento podem ser elementos que definem o afastamento cultural entre fotógrafo e fotografado, tal como sugeriram Macintyre e Mackenzie⁴¹⁸. Ainda segundo essas autoras, deve-se questionar a tipicidade e a representatividade do fotógrafo, se considerado na série de outros fotógrafos e imagens, ou, se ampliarmos o raciocínio, a particularidade do escritor no conjunto de outros autores e textos. Mario Baldi está entre os poucos fotógrafos

⁴¹⁸ MACINTYRE, Martha e MACKENZIE, Maureen. "Focal length as analogue of cultural distance". In: EDWARDS, Elizabeth. (Ed.) *Anthropology and Photography - (1860-1920)*. New Haven/London: Yale University Press, 1992.

que se dedicaram à escrita sistemática. E, se seu gesto autoral deve ser analisado, é preciso considerar sua representatividade, ao ter em vista sua prática especial.

A argumentação não quer sugerir um olhar romântico sobre o pensamento de Mario Baldi, o qual pereceria livre de preconceitos e hierarquizações raciais típicas de seu tempo. A escolha do índio como narrador de sua própria história, por mais peculiar que possa ter sido, não significa uma abordagem pura e objetiva sobre a questão indígena no Brasil. O autor não consegue resolver o problema do choque de culturas, as diferenças existentes entre os protagonistas da narrativa saltam das páginas e chegam ao leitor, ele mesmo um Outro em relação ao narrador, que é um índio fictício.

A confissão de Baldi no prefácio ao livro reflete certa incerteza e expectativa de uma resolução posterior ao problema, ainda não encontrada pelo projeto nacional. Vale ler a citação novamente:

O meu maior contentamento seria que dêste livro resultasse um pouco de amizade, ou melhor compreensão dos leitores, para com os nossos irmãos de raça indígena, que como se sabe são os que têm mais direito, por assim dizer, a êste (sic) território imenso, e que representam, cem por cento, o Brasil.⁴¹⁹

A raça indígena é raça irmã e, no entanto, é a única que representa genuinamente o Brasil. Os índios têm direito a terra, mas o que dizer da fórmula “*as nossas selvas e seus filhos*”,⁴²⁰ constantemente utilizada por Baldi e outros para designar o “sertão” e os indígenas?

Os índios Carajá, na fotografia de Mario Baldi, foram representados na construção de uma visão de Brasil específica, datada da primeira metade do século XX, na qual o mito do cruzamento das raças foi elevado ao patamar de substância da identidade nacional. Não obstante, a equação que se resolvia ao nível do discurso não escondia totalmente os choques étnicos e culturais que emergiam do avanço do Brasil urbano sobre o Brasil “incógnito”. As fotografias desses índios, produzidas em 1938 e que refiguram no livro de Baldi, não só são frutos do período no qual foram produzidas e publicadas, mas também compõem a interpretação dada pelo fotógrafo ao complexo processo de convivência, conflito e negociação entre as sociedades indígenas e os demais grupos sociais brasileiros.

Finalizando, é preciso mencionar que a Baldi não se limitou a usar a experiência com Doralice e os Carajás para pensar a formação do povo brasileiro. A sugestão do Dr. C.E., para que Baldi continuasse sua história sobre Uoni-Uoni, era também compartilhada pelo fotógrafo:

⁴¹⁹ BALDI, Mario. *Uoni-Uoni conta sua história*. p.6.

⁴²⁰ BALDI, Mario. *Uoni-Uoni conta sua história*. p.6.

Em julho ou setembro quero voar para os índios Kalapalo, no rio Culuene, onde desapareceu o coronel Percy Fawcett (1925). Já estive na aldeia uma vez (1946/47) mas não quero fazer expedição alguma. Só ficar na aldeia por 2-4 semanas, levar comigo um branco e um negro de 14 anos, que deixarei com um jovem índio da mesma idade, para uma “vivenciar vivências”, e fazer as fotos. Será tudo material para um novo livro juvenil que estou escrevendo, sobre três jovens das três raças que compõem a nação brasileira (brancos/índios/negros). Espero que funcione!⁴²¹

Como no caso das narrativas em *A Noite Ilustrada*, novamente a aldeia é um palco para uma encenação. Como Baldi não concluiu esse projeto, nunca poderemos avaliar os resultados. Mas a descrição que fez aponta para uma nova versão do velho Brasil-cadinho que se desenrola numa terra misteriosa, onde coroneis experimentados como Fawcett desaparecem numa selva de índios.

Como essência do povo brasileiro, as fotos da miscigenação seriam ícones de apelo social e cultural para os leitores. Como argumentaram acertadamente John Lucaites e Robert Hariman, as foto-ícones tem íntima relação com a performance de saberes sociais difundidos e aceitos.⁴²² Me aproprio da ideia e a adapto para o caso de Mairo Baldi. Os autores chamam a atenção para o fato de que a fotografia se distanciaria da performance, pois depende da reprodução mecânica e performance se dá uma vez e é um acontecimento efêmero. Porém, afirmam os autores, toda performance é “restored” e “‘twice-behaved’ behavior” [grifo meu].⁴²³ É uma ideia equivalente à expressão que Baldi usa para definir o papel de seus atores: “Erlebnisse erleben”, ou seja, “vivenciar vivências”. A ideia era proporcionar as condições para observar e fotografar a formação do Brasil pelas três raças. No pensamento do fotógrafo, a mistura racial era uma verdade na qual residia a essência nacional e, por isso, sua encenação seria legítima: seus atores estariam apenas reproduzindo o que se dá na vida real.

Para ser socialmente inteligível, a performance ou, em nosso caso, a fotografia, trabalha com imitações de atividades que ocorrem repetidamente na sociedade. A repetitividade de qualquer fotografia é uma representação icônica do objeto que é visto dentro de suas molduras.

⁴²¹ „Ich möchte nun im Juli oder September zu den Kalapaloinios [Kalapaloindios] am Rio Culuene fliegen, wo der englische coron. P. Fawcett damals (1925) verschwunden ist. Ich war bei dem Stamm schon einmal (1946/47) und aber keine Expedition machen. Nur dort im Dorf 2-4 Wochen bleiben und nimm mir einen 14 jährigen weissen und einen neger jungen mit und 1 [ich?] lasse diese mit einem gleichaltrigen Indio jungen dort allerhand „Erlebnisse erleben“ und mache die Fotos dazu. Das alles ist Material für ein neues Jugendbuch das ich in dieser Form schreib von drei Jungens aus den drei Rassen, aus denen die Brasilian. Nation besteht (Weisse/Indios/Neger). Ich hoffe, es klappt alles“. Carta de Mario Baldi para Anna Baldi, 27 de março de 1953. Arquivo privado da família Weinkamer, Salzburg, Áustria.

⁴²² HARIMAN, Robert and LUCAITES, John Louis. *No caption needed. Iconic photographs, public culture and liberal democracy*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

⁴²³ HARIMAN, Robert and LUCAITES, John Louis. *No caption needed*, p.32

Thus, the photograph is capable of providing deep knowledge of social reality, both in its specific manifestations and as it is itself an unending process of repetition [...] ... iconic photographs are aesthetically marked, situated, reflexive examples of 'restored behavior' presented to an audience. Through phenomenological devices such as framing, the iconic image highlights the deeply repetitive features of social life, a condition reinforced further by the mechanical reproduction of the photograph itself.⁴²⁴

Assim, a imagem estrutura a compreensão, motiva ações e organiza a memória coletiva. A performance cívica estudada pelos autores norte-americanos pode ser adaptada para uma performance nacional das raças, no caso da representação do povo brasileiro. Ela refletiria, nas fotografias, a relação do indivíduo leitor – que se vê na imagem – com o coletivo do qual faz parte. Por fim, devemos registrar que a intenção de Baldi de levar um branco e um negro até ao encontro do índio, para a encenação de uma experiência real e secular, torna a considerar o índio e seu espaço de vivência como um lugar original, onde teria se iniciado a trajetória do Brasil.

⁴²⁴ HARIMAN, Robert and LUCAITES, John Louis. *No caption needed*, p.32

Conclusão

O percurso deste trabalho começou com os primeiros textos de Mario Baldi, interpretando-os como escritas de si, no sentido de que eles estruturaram a trajetória do imigrante em novo país, e fizeram parte do processo de redefinição do *eu* e, em consequência, demarcação da alteridade, do espaço do *outro*. Essa perspectiva marcou também sua produção visual, na medida em que se profissionalizava em fotografia, como fotógrafo de D. Pedro, e durante o período em que trabalhou para *A Noite* vinculado aos trabalhos do SPI.

As experiências históricas selecionadas para este estudo apontam para um processo dialético entre os objetos de interesse de Baldi, sua posição de mediador cultural e a incorporação, na construção de seu *eu*, dos elementos da alteridade cultural que observava. Assim, as escritas de si passam a, fotograficamente, produzir versões de si, *kodakizações* do eu, se quisermos usar o sugestivo neologismo.

A outra perspectiva do trabalho investiu na possibilidade de uma trajetória individual revelar elementos importantes do contexto mais amplo, ideológico e cultural, no qual o fotógrafo circulou. Como conclusão, gostaria de retomar alguns argumentos e indicar algumas imagens que os sintetizam.

Abordagens fotográficas e a cultura visual do século XX

Não apenas as qualidades técnicas e artísticas do trabalho de Baldi fazem dele um objeto de estudo precioso: sua trajetória pessoal e profissional simboliza o caminho trilhado por diversos profissionais de imprensa, entre eles alguns dos mais importantes fotógrafos que vieram para as Américas antes e durante a II Guerra Mundial. Seu percurso profissional abrange fases distintas que vão do trabalho patrocinado por um mecenas prestigiado à busca cotidiana para emplacar matérias em revistas de boa circulação, com créditos de autoria, forjando a construção do personagem fotógrafo aventureiro, o que garantia o reconhecimento profissional mais amplo.

Na trajetória de Mario Baldi, o campo de possibilidades e as relações sociais direcionaram a abordagens fotográficas. Retomando a proposta de experiência como ato investigativo em direção à produção de um novo mundo (em imagens), a relação de mecenas com D. Pedro é particularmente importante em dois sentidos. Por um lado permitiu ao fotógrafo a inserção e mesmo sua sobrevivência em um país estrangeiro, tendo como provedor o herdeiro do Imperador cujo nome gozava ainda de prestígio e admiração de boa parte da população. Por outro, coloca o fotógrafo iniciante em situações de reportagem

inéditas, produzindo narrativas visuais que vão ao encontro da demanda dos leitores que, juntamente com Baldi, descobrem os recônditos do país (ao mesmo tempo desconhecido, desbravado e sempre novo), bem de acordo com as práticas jornalísticas da imprensa ilustrada que se organizam na década de 1920.

Como indicador de uma tradição, é interessante ressaltar que o mecenato do filho da Princesa Isabel segue a história familiar de prestígio, incentivo e prática fotográfica iniciada pelo Imperador D. Pedro II, o que torna essa associação, inédita no século XX, particularmente significativa para a história da fotografia no Brasil.

As aproximações e distinções entre as reportagens fotográficas de Baldi, de roupagem etnográfica e exótica, com outras de temáticas urbanas publicadas na revista *A Noite Ilustrada* apontam para a replicação de uma experiência individual em outras diversas, de veiculação e leitura e a formação de uma imaginação geográfica sobre o Brasil. O crédito fotográfico para reportagens de interesse popular acabam agregando valor ao trabalho do fotógrafo e à identidade da revista. Novamente observam-se fatores de uma trajetória individual projetados numa mídia pública pouco estudada até hoje, o que indica a elaboração de códigos de linguagem fotográfica para abordar diferentes temas e a própria constituição da fotorreportagem.

A revista *A Noite Ilustrada* teve papel importante na gênese da utilização plena da linguagem fotográfica em reportagens, cujas tentativas pioneiras situam-se ainda no início do século XX. Entretanto, devido a graves lacunas ainda existentes na historiografia da fotografia de imprensa brasileira, o desabrochar da fotorreportagem costuma ser deslocado equivocadamente para os anos 1940 e vinculado a um circunscrito grupo de fotógrafos e quase exclusivamente a revista *O Cruzeiro*, obscurecendo uma tradição que vinha sendo construída por outras revistas ilustradas que investiam na mediação fotográfica para construir narrativas e mensagens sobre as sociedades modernas. Outro ponto de destaque é a constatação da criação pelo fotógrafo da talvez primeira agência de fotojornalismo brasileira, em meados da década de 1930, mais de uma década antes da criação da paradigmática Agência Magnum Photos.

Todo ato fotográfico está inserido numa experiência de investigação (*Erfahrung*). A fotografia que é o resultado desse ato, porém, permanece no mundo como artefato, objeto visual, e pode ser reapropriado e ressignificado. A análise sobre as imagens de 1938 e sua retomada em forma literária oferece exemplos dessa reexperienciação. Como suportes de uma representação específica dos índios, a indiologia, as imagens não só participam de uma

investigação sobre o povo brasileiro cara a vários autores, mas também tiveram suas replicações identitárias em Mario Baldi.

Esses projetos e estratégias devem compor o panorama historiográfico dos estudos sobre a cultura visual e, inclusive, daqueles que se enquadram na proposta de uma história visual. Retomando as propostas teóricas iniciais, aquilo que Baldi fez, suas escolhas de abordagem, corresponde à sua experiência fotográfica: uma investigação sobre o mundo através da fotografia (seleções num amplo espectro de possibilidades visuais), com o objetivo de responder a demandas e projetos específicos. Todo o complexo circuito de apropriações de suas imagens e narrativas, feitas por ele próprio ou terceiros também fazem parte desse quadro. Apresento agora curtas reflexões sobre esse processo histórico.

Versões de si e fotobiografias

No capítulo 4, sugeri que Camalibe, o cacique Nahuquá, participou de um processo de *crossdressing* cultural no qual se evidenciava a separação aparentemente intransponível entre um índio da idade da pedra e os brancos do século XX. O grande projeto do SPI, personificado em Francisco Meirelles, era unir as partes do Brasil ainda desconhecidas e desconectadas da nação e a passagem de Camalibe da idade da pedra para a modernidade funcionou como uma metáfora para o processo.

Afirmo também que o *crossdressing* cultural não é um via de mão única, pois produz a incorporação, pelo branco, dos elementos da cultura indígena. Entretanto os efeitos dessa incorporação são bem distintos, pois invertem a lógica temporal que marca a imagem do índio que se moderniza.



Figura 142: BALDI, Mario. Emmy Baldi em Três Lagoas, Mato Grosso. Baldi n° 2637, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.



Figura 143: Autor desconhecido. Mario e Emmy Baldi em Três Lagoas, Mato Grosso. Baldi nº 2636, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.



Figura 144: BALDI, Mario. Emmy Baldi em Três Lagoas, Mato Grosso. Baldi nº 2635, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.



Figura 145: Autor desconhecido. Mario e Emmy Baldi em Três Lagoas, Mato Grosso. Baldi n° 2638, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien



Figura 146: BALDI, Mario. Emmy Baldi vestida com ornamentos Bororo. Baldi n°2964A, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.



Figura 147: BALDI, Mario. Emmy Baldi vestida com ornamentos Bororo. Baldi n°2964D, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien

Em 1934-35, quando Mario e Emmy Baldi estavam no Mato Grosso para a filmagem entre os Bororo, posaram para três fotografias vestidos com objetos dos índios. (Figuras 142 a 145) A artificialidade das cenas, com os objetos sobrepostos às roupas dos europeus, é notável. A fotografia subsequente já apresenta os dois em outra atividade característica da retórica do exotismo, a caça. Quando voltaram para São Paulo, Emmy se transforma novamente numa imitação de índia. (Figuras 146 e 147)

O tempo passa e Mario Baldi circula no mundo da fotografia e se aproxima cada vez mais da representação do índio. Nas suas narrativas ele continua a cultivar seu traço aventureiro. Seus retratos, possivelmente feitos por Emmy ou mesmo utilizando o disparo automático da câmera, mostram não só um jornalista que fala e fotografa índios, mas um

indivíduo que cria seu próprio “mundo indígena”, um pequeno simulacro ao qual poderíamos atribuir um traço museológico, baseado num colecionismo e registrado em fotos biográficas.

. Essas imagens que registram seu pequeno gabinete de curiosidades não são ingênuas. Mostram o fotógrafo em seu escritório, lendo, analisando mapas, organizando seus recortes de publicações. Os ornamentos e artefatos usados nessas fotografias de *crossdressing* decoram as paredes da residência – que foi comparada a um museu⁴²⁵ – e aparecem freqüentemente nas fotografias do lar. (Figuras 148 e 149)



Figura 148: Emmy Baldi. (?) Mario Baldi no escritório da rua São Clemente. Rio de Janeiro, década de 1940. Baldi n° 10.000 S.M.C.T. Coleção Mario Baldi

⁴²⁵ “Mario Baldi volta às selvas brasileiras”. Teresópolis Jornal, n°.751, ano 16. Coleção Mario Baldi, SMCT, MB-P-PC-C3/115



Figura 149: BALDI, Mario. Laboratório de Baldi em Teresópolis. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.

O fotógrafo deixou indícios de que a ideia de recheiar a casa com rastros dos índios foi planejada, como se pode ler numa das cartas que enviou para sua tia Anna. Mas não podemos deixar de apontar que fatores subconscientes levam o indivíduo a moldar e redefinir sua identidade, se próprio *eu*, em articulação com a alteridade, com o *outro*. Talvez resida aí a chave de leitura para várias fotografias e mesmo para o livro de Baldi, uma vez que a construção de Uoni-Uoni funciona como alterego do autor.

Neste livro síntese da postura de Baldi em relação ao índio encontra-se o rito de passagem de Baldi para o mundo dos índios, quando teve seu rosto pintado pelos Carajá. Mas essa passagem não apagou o seu romantismo potencializado pelo clima da indilogia que, como vimos, produzia uma representação ainda exótica do índio, que permanecia, em vários registros fotográficos e narrativos, no espaço da alteridade.

Um dos objetos pendurados na parede e que figuram no registro fotográfico do escritório da rua São Clemente (Figura 148), é uma imagem que merece destaque. Trata-se de uma charge de uma expedição de *A Noite* da qual participam índios e Mario Baldi. (Figura 150) O fotógrafo é carregado confortavelmente numa rede, fumando seu cachimbo, lendo jornal sob a sombra de um guarda sol. Enquanto isso, os índios levam nos braços alimentos, armas e até a câmera fotográfica, estilo antigo com tripé. A charge ironiza as narrativas das

canseiras, caminhadas, fome e sede – em que pese a supervalorização desses fatores pela imprensa.

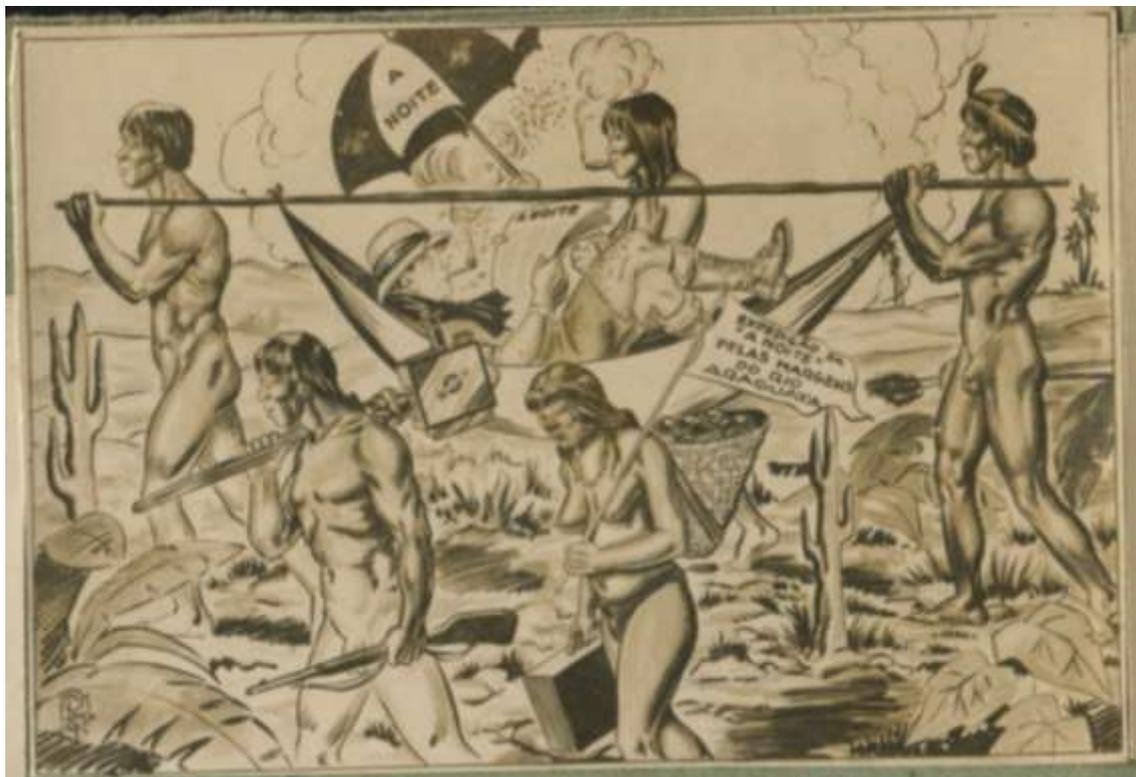


Figura 150: Autor não identificado. “Expedição da ‘A Noite’ pelas margens do rio Araguaya”. Década de 1940. Baldi nº 7.412, Folha-contato “Bärli nº13 – Desenhos e caricaturas”, Coleção Mario Baldi, SMCT.

A brincadeira, porém, revela uma característica própria do imaginário coloanialista, com os “nativos” a serviço dos colonizadores (a expedição não é dos índios e sim de *A Noite*). O que gostaria de destacar é a vinculação da figura de Baldi – sua imagem autoconstruída – ao imaginário das expedições, da aventura, do contato e das relações com os índios; a exposição dessa imagem no local de trabalho e, sobretudo, a fotobiografia que a registra em justaposição aos outros objetos, no seu escritório.

Como praticante da fotografia tropical, sua autoimagem foi potencializada pelo caráter intrépido e aventureiro que era atribuído aos fotojornalistas modernos. A fotografia tropical era muitas vezes vista como jornalismo de risco em função das condições adversas.

[A] natureza desconhecida encontra-se no próprio interior do país, o que fazia da realização de muitas das reportagens uma tarefa exaustiva e perigosa, em função das

dificuldades de acesso a locais pouco explorados. Assim a própria realização das reportagens era transformada em parte fundamental do fato jornalístico.⁴²⁶

O pintor Günter Werner produziu uma síntese de todas essas imagens construídas, em seu desenho intitulado *Der perfekte Reporter*. (Figura 151)



Figura 151: WERNER, Günter. *Der perfekte Reporter*. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.

Para definir o repórter perfeito, Werner trabalhou nesta composição alegórica com aspectos da fotografia de seu tempo e que ficaram eternizados nas atividades de outros fotojornalistas como Solomon, Capa e Cartier-Bresson: a) a necessidade de estar *in loco* documentando os fatos; b) a capacidade de manejar diversos meios de comunicação: oral,

⁴²⁶ COSTA, Helouise. “Palco para uma história desejada: o retrato do Brasil por Jean Manzon”. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº.27, 1998. p.157-158.

escrito, e visual; c) idéia de distanciamento e proximidade: a cena se desenrola sem sua intervenção, porém ele está perto o suficiente para o registro. O tempo e a proximidade da cena enquanto esta se desenrola constituem o cerne do fazer fotográfico, no dizer de vários fotógrafos, como na relação direta entre qualidade e proximidade (Capa); na metáfora da cabeça, olho e coração (Bresson); e também para Solomon:

a atividade de um fotógrafo de imprensa que quer ser mais que um artesão é uma luta contínua pela sua imagem. Tal como o caçador está obcecado pela sua paixão de caçar, também o fotógrafo está obcecado pela fotografia única que quer obter (...) É preciso lutar contra (...) a administração, os empregados, a polícia, os guardas (...). É preciso apanhá-las [as pessoas] no momento preciso em que elas estão imóveis.⁴²⁷

Adaptando para o caso de Baldi, é preciso lutar contra uma natureza hostil: cobras, pássaros, locais de difícil acesso, grupos humanos desconhecidos, tudo pelo registro da cena.

Índios, fotógrafos e câmeras: a imagem técnica como versão da história

Os vínculos com a imprensa e com o Estado e as fotografias das expedições do SPI não se limitavam ao registro documental somente, como Baldi afirmou. Elas compõem uma tradição de imaginar o sertão por meio de imagens técnicas. Por outro lado, muitas indicam as tentativas de contatos, de convívio pacífico e de resolução de problemas reais, como constatou Milton Guran:

Neste caso [das fotografias do SPI], o que encontramos aqui é a necessidade de se estabelecer uma negociação pacífica, em que pesem as contradições e descaminhos decorrentes desse longo processo. (...) Essas fotografias nos mostram isso, são roteiros de uma proposta de entendimento entre desconhecidos. (...) O índio, tão diferente, às vezes vai se tornando mais igual porque se faz parecido pelo uso das roupas e pela maneiras impostas, mas outras vezes aparece igual por ser aceito simplesmente como é pelo olhar fraternal do autor da foto. (...) Isso porque as fotografias são, na sua maioria, simples, diretas e, por assim dizer, sinceras.⁴²⁸

Como Baldi gostava de registrar os encontros entre as culturas (os salesianos e os Bororo; Doralice e os Carajá; Camalibe e o avião etc), apresento uma fotografia com uma história interessante.

⁴²⁷ Citado por: SOUSA, Jorge Pedro. *Op.cit.* p.78.

⁴²⁸ GURAN, Milton. "O retrato deles é a nossa cara".



Figura 152: Autor desconhecido [Lincoln de Souza?] “Atahu, o cacique carajá, mostra para mim a foto do presidente Dr. Getúlio Vargas com seu filho. O jovem ao lado é mesma criança da foto” [”Atahu, der Carajá Häuptling zeigt mir das Bild v. Presidente Dr. Getúlio Vargas mit seinem Sohn. <der Knabe nebenan ist derselbe als Kind am Bild“] 1946-1947. Baldi n° 12.285, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.

Esta fotografia nos leva a pensar nas complexas relações entre os índios e o Estado brasileiro, sobretudo na presença do Estado e do papel de medição que a imprensa desempenhava. (Figura 152) É um duplo registro fotográfico do jovem índio e também de dois tempos. Vargas representa para Baldi e para o autor da foto o presidente do país, mas o que representaria para os índios? Por que esta fotografia era preservada por Atahu? Representaria ela, de fato, a presença do Estado que avançava sobre as terras indígenas? A imagem, para o índio, poderia ter a função de reforçar sua própria importância, ou por que ela estaria sendo mostrada como troféu?



Figura 153: Autor desconhecido. “Mario com o filho de Atahú. Ilha do Bananal. Araguaia. Janeiro de 1947. Carajá” / “O Autor com sua câmera Bell and Howell 16mm + o filho do cacique Atahú” [„Mario mit Sohn von Atahú. Bananalinsel. Araguaya. Jänner 1947. Carajá“ / „Der Autor mit seiner 16mm Bell and Howell - Camera + dem Sohne des Häuptling Atahu“. Baldi n° 12.332, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.

O mesmo jovem índio reaparece numa conversa com Baldi. (Figura 153) A cumplicidade entre os dois coloca essa imagem no conjunto das imagens sinceras e diretas, como apontou Milton Guran. E, mais uma vez, registra-se a presença da câmera, do aparato que não só produz imagens dos encontros, mas parte da relação social que se estabelecia entre índios, fotógrafos e os demais “expedicionários”.

Essas questões são complexas, sobretudo por aprofundarem a relação dos índios com as fotografias, muitas vezes simplificadas pela ideia da superstição e do medo que os índios sentiriam da foto. Nesse sentido, essa imagem da coleção de Baldi tem relação com algo que ele mesmo afirmou:

Far more upsetting than the technical difficulties are the psychological ones encountered with the native Indians. A camera trained directly at them will invariably frighten them [...]. The native firmly believes that the possession of his picture (either in form of a photograph or a wood or stone picture) delivers himself into the hands of his enemy who may destroy him by subjecting this image to all forms of mutilation. Great difficulties were encountered with the only recently “tamed”

Xavantes Indians, and it is still amusing to learn that now, after some time of truce and peace, they are more than eager to have their picture taken.⁴²⁹

São indícios de que participar do ato fotográfico tinha algum significado para os índios, para além do “roubo das suas almas”. Duas fotografias ilustram essa ideia, pelas diferenças entre as reações e atitudes dos índios. A primeira representa um imponente Tapirapé com seus braços envolvendo Ruth Baldi, a segunda esposa de Mario, e a atriz Iris Bianchi, estrela italiana protagonista do filme *Il segreto della Sierra Dorada*, para o qual Baldi produziu as fotografias em 1956. (Figura 154)



Figura 154: BALDI, Mario. Ruth Baldi, Iris Bianchi e um índio Tapirapé. Expedição Maruba. 1956. Baldi nº15.629, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.

A segunda remonta a 1934-35 e mostra Mario Baldi entre dois bororo, uma criança que se mostra a vontade frente a câmera e um índio mais velho em atitude totalmente oposta. (Figura 155)

⁴²⁹ BALDI, Mario. *A cameraman in Central Brazil*.

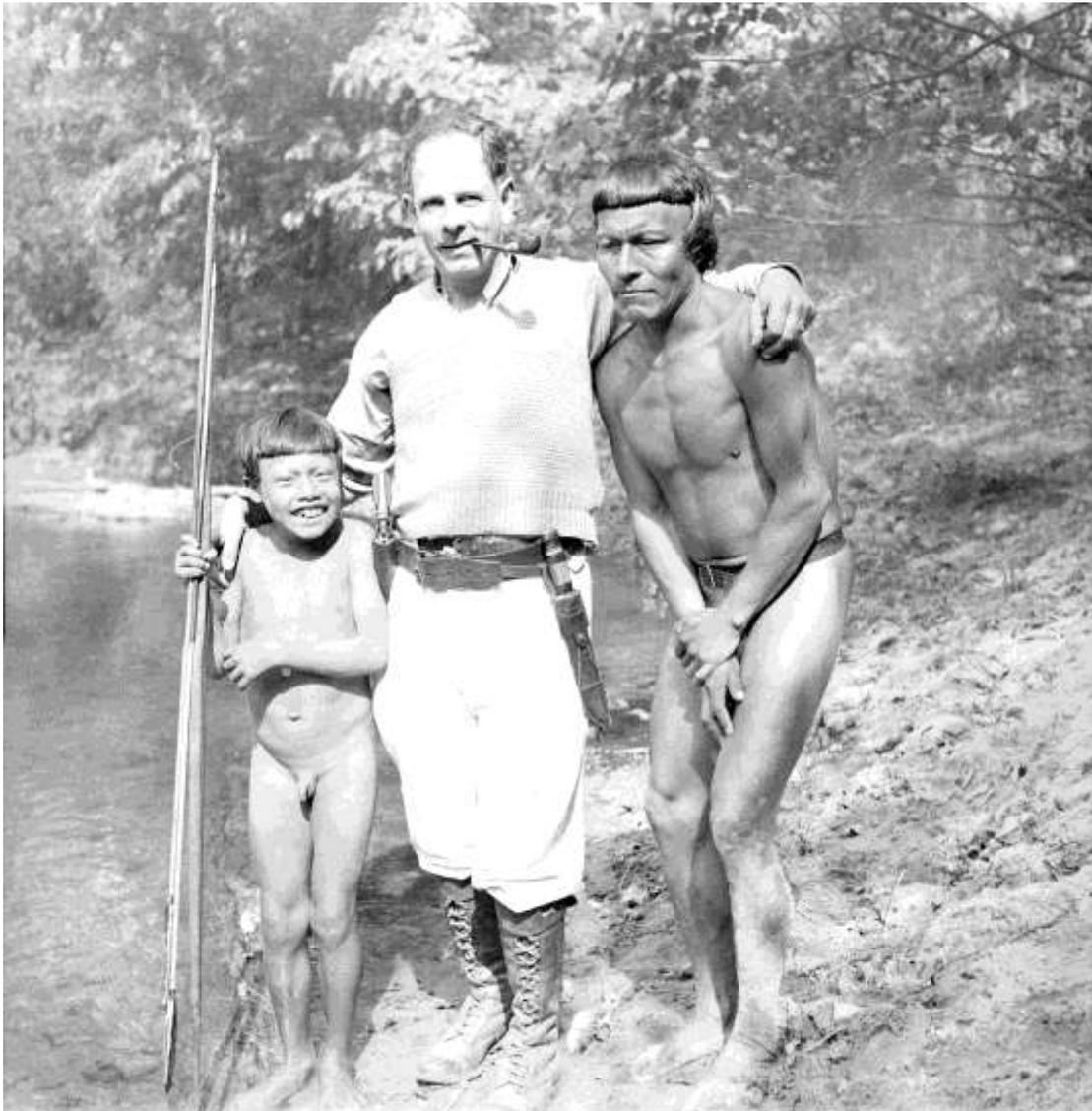


Figura 155: Autor desconhecido. Mario Baldi entre índios Bororo. Mato Grosso, 1934-35. Baldi nº3056, Coleção Mario Baldi, Weltmuseum Wien.

Como construção, cada ato fotográfico e cada pose contam uma história diferente. Não há fórmula ou rótulo fixo para uma fotografia. Se, por um lado, a câmera e a imagem técnica funcionam como uma extensão do olho do observador, uma prótese óptica que congela uma ideia, ela também testemunha reações, intervenções e ilustram – no sentido de esclarecer – as relações sociais das quais é o suporte.

A historiadora Ana Maria Mauad defende a ideia de que a história contemporânea pode ser contada em imagens, devido ao papel central que a fotografia desempenha na formação de uma memória compartilhada pelas sociedades. O que tentei alcançar no percurso deste trabalho foram os dois lados dessa relação: como as imagens feitas por Mario Baldi compuseram o repertório visual sobre a alteridade cultural no Brasil; e como o crescente uso

da imagem técnica a fez passear pelos mais diversos suportes midiáticos, desde palestras ilustradas, revistas até a literatura, o que nos permite abordar, através de uma trajetória individual, a especificidade de uma experiência histórica.

Documentação

Textos de Mario Baldi

- BALDI, Mario. *Arranca-se uma nova pista de aviões nas matas do Xingú*. Manchete, n.º 131. 1 de Outubro de 1954. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C3/131, S.M.C.T.
- _____. *Bei den Stummen des Mato Grosso*. In.: *Deutsche Illustrierte* Dusseldorf: 1955. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C3/167, S.M.C.T.
- _____. “Die Donna Avellar-Expedition an den Araguayastrom 1938“. In.: *Die Askania-Warte - Hausmitteilungen der Askania-Werke A.G.* „Nackte Wilde vor und hinter der Filmkamera“. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-A
- _____. “Eleição de Miss Araguaia”. *A Noite Ilustrada*. 27/9/1938
- _____. “Imagens do Rio Araguaia – O Béro Ô Can dos índios Carajás”. In: *Espelho – A revista da vida moderna*. n.º 21. Rio de Janeiro. 1936. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi, MB-P-PC-C2/63.
- _____. *Mein Kriegs-Tagebuch. 1916-1918*. 1920. Coleção Mario Baldi, S.M.C.T.
- _____. „Nach Brasilien. Reisebilder von Mario Baldi“. *Salzburger Volksblatt*. 1921. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C1/01, S.M.C.T.
- _____. “O príncipe D. Pedro caçando nas mattas brasileiras”. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro. 02 de abril de 1927. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C1/32, S.M.C.T.
- _____. “45 dias no sertão de Goiaz”. *A Noite Ilustrada*. 30 de agosto de 1938.
- _____. “45 dias no sertão de Goiaz”. *A Noite Ilustrada*. 13/9/1938.
- _____. „4000 Kilometer durch brasilianische Wildnis“. *Alpenländische Automobil-Zeitung*. 1928. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C2/03, S.M.C.T.
- _____. „Vom Amazonas zu den Paulo Alfonsofällen“. *Alpenländische Automobil-Zeitung*. n.º 12, 1928. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C1/59, S.M.C.T.
- _____. „Durch Sand und Trockenbusch zu den Paulo-Affonso-Fällen – Im Auto durch brasilianische Wüste“. *Auto und Wirtschaft*. 1930. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C1/72 S.M.C.T.
- _____ e READERS, George. “Á procura dos índios Chavantes - A catechese salesiana e os seus martyres”. *Espelho – a revista da vida moderna*. Rio de Janeiro. Abril de 1935. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C2/47, S.M.C.T.
- _____. “Mato Grosso – terra das maravilhas”. *Espelho*. Março de 1936, ano 2, n.º 12. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C2/49, S.M.C.T.

- _____. “Mostrando o Brasil desconhecido”. *Rio Ilustrado*. Ca. 1936. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C2/50, S.M.C.T.
- _____. “A Família Imperial do Brasil nos sertões do Araguaya”. *A Noite Ilustrada*, n°. 380, 17 de novembro de 1936. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C2/60, S.M.C.T.
- _____. *Rästel der Urwaldhölle - Die ersten Bilder von den “Stummen” Indianern des Mato Grosso*. In.: *Wiener Jillustrierte*, 5/1/1957. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C3/172, S.M.C.T.
- _____. “Sertão do Araguaya”. *A Noite Ilustrada*, 1 de dezembro de 1936. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C2/61, S.M.C.T.
- _____ e SCHULTZ, Harald. “Mina de ouro em casa”. In.: *A Noite Ilustrada*. 27 de julho de 1937. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=120588&PagFis=11434> Acesso em 12/7/2013;
- _____ e _____. “São José Del Rey: uma joia da tradição mineira”. *A Noite Ilustrada*. 24 de agosto de 1937. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em:
- _____. “Mit Dom Pedro durch unbekanntes Brasilien”. In. *Deutsches Wochenblatt*. n°50, 15 de dezembro de 1951. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C3/060, S.M.C.T.
- _____. „P.O.B. und ich“. *Deutsches Wochenblatt*. 31 de outubro de 1953. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C3/107, S.M.C.T.
- _____. “Eu fui companheiro de Maufrais”. *Manchete*. Rio de Janeiro. Janeiro de 1954, n° 93. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C3/113, S.M.C.T.
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=120588&PagFis=11589> Acesso em 12/7/2013
- _____. *Stammbaum*. Coleção Mario Baldi, S.M.C.T.
- _____. *Território Interditado*. In.: *A noite Ilustrada*. 4/3/1947. Fundação Biblioteca Nacional: Acesso em 8/1/2014.
- _____. *Território Interditado. Camalibe, o estóico. Um índio que voou da idade da pedra para o século XX*. In.: *A noite Ilustrada*. 25/3/1947. Fundação Biblioteca Nacional: Acesso em 8/1/2014.
- _____. *Território Interditado. Um museu no coração da mata virgem*. In.: *A noite Ilustrada*. 1/4/1947. Fundação Biblioteca Nacional: Acesso em 8/1/2014.
- _____. *Território Interditado*. In.: *A noite Ilustrada*. 15/4/1947. Fundação Biblioteca Nacional: Acesso em 8/1/2014

- _____. *Território interdito! Em busca dos xavantes. A Noite Ilustrada*, 6 de maio de 1947. FBN. Acesso em 5/2/2014
- _____. *Uoni-Uoni conta sua história*. São Paulo: Melhoramentos, 1950.
- _____. *Uoni-Uoni oder die letzten Indianer am Großen Wasser*. Düsseldorf: Bastion-Verlag, 1952.
- _____ e MAGALHÃES, Basílio de. *A classificação dos Bororo de Matto Grosso*. In.: *Espelho*. nº10, ano 2, janeiro de 1936. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C2/48

Documentação missiva

Mario Baldi:

- Correspondência entre Luiza Baldi e Mario Baldi. S.M.C.T. Carta de S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. Pasta: Arquivo.
- Correspondência entre Mario Baldi e Hippolyto Chovelon, carta de 30 de setembro de 1932. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.
- Correspondência entre Mario Baldi e Hippolyto Chovelon, carta 19 de novembro de 1932. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.
- Correspondência entre Mario Baldi e Hippolyto Chovelon, carta de 10 de janeiro de 1933 S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.
- Correspondência entre Mario Baldi e Hippolyto Chovelon, carta de 12 de setembro de 1933. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.
- Correspondência entre Mario Baldi e Hippolyto Chovelon, carta de 14 de novembro de 1933 S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.
- Correspondência entre Mario Baldi e Hippolyto Chovelon, carta de 14 de novembro de 1933. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.
- Correspondência entre Mario Baldi e Hippolyto Chovelon, carta de 3 de janeiro de 1934. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.
- Correspondência entre Mario Baldi e Hippolyto Chovelon, carta de 26 de maio de 1934. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.
- Correspondência entre Mario Baldi e Hippolyto Chovelon, carta de 15 de junho de 1934. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.
- Correspondência entre Mario Baldi e Hippolyto Chovelon, carta de 17 de agosto de 1934. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.

Carta de Mario Baldi para Fritz e Anna Baldi, 30 de junho de 1949. Arquivo privado da família Weinkamer, Salzburg, Áustria.

Carta de Mario Baldi para Fritz e Anna Baldi, 12 de dezembro de 1949. Arquivo privado da família Weinkamer, Salzburg, Áustria.

Carta de Mario Baldi para Fritz e Anna Baldi, de 7 de abril de 1950. Arquivo privado da família Weinkamer, Salzburg, Áustria.

Carta de Mario Baldi para Anna Baldi, 28 de agosto de 1951. Arquivo privado da família Weinkamer, Salzburg, Áustria.

Carta de Mario Baldi para Anna Baldi, 14 de janeiro de 1952. Arquivo privado da família Weinkamer, Salzburg, Áustria.

Carta de Mario Baldi para Anna Baldi, 17 de setembro de 1952. Arquivo privado da família Weinkamer, Salzburg, Áustria.

Carta de Mario Baldi para Anna Baldi, 27 de março de 1953. Arquivo privado da família Weinkamer, Salzburg, Áustria.

Outros:

Carta de Juarez Távora a Esther de Viveiros. 29 de maio de 1956. In.: VIVEIROS, Esther de. *Rondon conta sua vida*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958

Periódicos

A NOITE. “Afrontou o sertão bravio – Doralice Avelar, jovem cinematografista de 24 anos, numa incursão até a zona dos índios, acompanhada pelo enviado especial de ‘A Noite’ – As primeiras fotos da Jornada”. 29 de agosto de 1938. Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST. Dossiê: CFE.T.2.107

A NOITE. “Entre os alemães trazidos pelo Poconé. O regresso do coronel Vögler. Tres jornalistas germânicos vieram como imigrantes!” 24 de março de 1921. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_02&PagFis=2887

A NOITE. “Suplemento Ilustrado da A Noite”. 24 de abril de 1930. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_03&PagFis=1544&Pe sq=suplemento Acesso em 11/7/2013

A NOITE. “Suplemento ilustrado da ‘A Noite’”. 5 de maio de 1930. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=348970_03&PagFis=1544&Pesq=suplemento Acesso em 11/7/2013

A NOITE. “Suplemento ilustrado da ‘A Noite’”. 20 de maio de 1930. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=348970_03&PagFis=1090 Acesso em 11/7/2013

A NOITE ILLUSTRADA. “Paraísos da cidade”. 1º de dezembro de 1936. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=120588&PagFis=10121> Acesso em 30/1/2013

A NOITE ILLUSTRADA. “Bahianas da Bahia”. 8 de dezembro de 1936. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=120588&PagFis=10145> Acesso em 17/7/2013

CORREIO DA MANHÃ. “O ‘Curvello’ regressou ante-hontem de sua longa viagem à Europa – O que nos disse sobre a situação da Alemanha o consul honorário daquele paiz em Manaos”. 1º de Março de 1921. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=089842_03&PagFis=5326 Acesso: 30/06/2012

CORREIO DA MANHÃ. “O ‘POCONÉ’ CHEGOU HONTEM, ÀS PRIMEIRAS HORAS DA MANHÃ – E trouxe grande numero de allemães, que vêm fixar residência no Brasil”. 25 de Março de 1921. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_03&PagFis=5622 Acesso: 30/06/2012

CORREIO DA MANHÃ. “Eram enviados de Siqueira Campos”. Rio de Janeiro. 18 de fevereiro de 1927. MB-P-PC-C1/40, Coleção Mario Baldi, SMCT

CRUZEIRO. Ano 1, nº1, 10 de novembro de 1928. Texto extraído de http://www.memoriaviva.com.br/ocruzeiro/10111928/101128_4.htm Acesso em 11/7/2013

DIÁRIO PORTUGUEZ. “Vai percorrer os sertões do Araguaia o missionário Hipólito Chavelon, que está de passagem pelo Rio”. 12 de dezembro de 1938. MAST: Dossiê CFE.T.1.22.

MELHORAMENTOS, Catálogo da editora. Coleção Mario Baldi. SMCT. MB-P-PC-C3/080

- MITTEILUNGEN DES VOLKSBILDUNGSHAUSES GRAZER URANIA. 1927. S.M.C.T.
Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C1/47.
- NÃO IDENTIFICADO. “Aspectos da grande excursão rodoviária do príncipe D. Pedro de Orleans e Bragança, pelo interior do Brasil”. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/35
- NÃO IDENTIFICADO. “AS NOVIDADES DO ‘POCONÉ’ – O que foi a travessia de Hamburgo ao Rio”. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/03
- O IMPARCIAL. “Immigrantes alemães para o Brazil – O Poconé chegou ontem, de Hamburgo – Interessantes notas colhidas a bordo”. 25 de Março de 1921. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em:
http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=107670_02&PagFis=5737
Acesso: 30/06/2012
- O JORNAL (BRAGANÇA, Dom. Pedro de Orleans e) “Um “Raid” de 4 mil kilometros em auto-caminhão através do sertão do Brasil”. 03 de maio 1927. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/60
- REVISTA DA SEMANA. “Fora do Prelo”. 1952.
- REVISTA DA SEMANA. “Semana Literária - Fora do Prelo”.
- REVISTA DA SEMANA. “A conquista do sertão brasileiro”. 14 de maio de 1921. Museu Casa de Benjamin Constant, IBRAM/MinC. Fundo Família Benjamin Constant, 921.05.14
- SALZBURGER VOLKSBLATT, s/d. “Ein Salzburger als revolutionärer Spion in Brasilien”. S/d. MB-P-PC-C1/38, Coleção Mario Baldi, SMCT
- SALZBURGER VOLKSBLATT. ca. 1922. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/18
- SALZBURGER VOLKSBLATT. 13 de dezembro de 1927. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C1/43
- SALZBURGER CHRONI. 13 de dezembro de 1927. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C1/44
- SANTA MARIA. “O príncipe D. Pedro em Santa Maria”. 8 de junho de 1926. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/48
- SUPPLEMENTO A NOITE. “De viva voz. O fio de barbante de ontem e o radiotelephone de hoje”. Ano 1, nº1, 3 de maio de 1930. Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em:
<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=120588&PagFis=1> Acesso em 10/7/2013

TERESÓPOLIS JORNAL. “Mario Baldi volta às selvas brasileiras”. n.º.751, ano 16. Coleção Mario Baldi, SMCT, MB-P-PC-C3/115

Bibliografia

- ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da fotorreportagem no Brasil. A fotografia na imprensa do Rio de Janeiro de 1839-1900*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.
- BALDUS, Herbert. “Apresentação”. In.: FERREIRA, Manoel Rodrigues. *Cenas da Vida Indígena*. São Paulo: Melhoramentos, 1951.
- BANDEIRA, Alipio. “Um caso unico”. In.: *Rondon*. Rio de Janeiro, 1919.
- BARTHES, Roland. *Câmara clara. Notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARRELL, John. *The dark side of landscape. The Rural Poor in English Painting 1730-1840*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- BAXANDALL, Michael. *Padrões de intenção. A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2006.
- BENJAMIN, Walter. “On the mimetic faculty”. In.: JENNINGS, Michael W. (Ed.) *Walter Benjamin: selected writings*. Vol.2 1927-1934. Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- BENTES, Duda. *Repensando o fotojornalismo – ou a fotografia de imprensa e a crise da cultura*. UnB. Dissertação de Mestrado em Comunicação, 1997.
- BERGER, John. *About looking*. New York: Vintage International, 1991.
- BERGER, John. *Pig earth*. Vintage International, 1992.
- BLACK STAR. <http://www.blackstar.com/editorial/index.html> Acesso em 17/7/2013
- BURGI, Sergio e COSTA, Helouise. (Orgs.) *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro. 1940-1960*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012
- C.E., Dr. “Büchermarkt”. *Deutschen Wochenblatt*, 14/2/1953. Coleção Mario Baldi. SMCT. MB-P-PC-C3/079
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CARDOSO, Ciro Flamarion. *Pensando sobre a arte figurativa, lendo a obra de arte*. In: _____ . *Um historiador fala de teoria e metodologia. Ensaios*. Bauru: EDUSC, 2005.

- CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza e PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas: UNICAMP, 2005.
- CHIAPPINI, Ligia. “O índio na literatura brasileira: de personagem a narrador e autor”. In: ROSA, Caetano da, SCHÖNBERGER, Axel e SCOTTI-ROSIN, Michael. (Orgs.) *Lusorama, Zeitschrift für Lusitanistik/Revista de Estudos sobre os Países de Língua Portuguesa*. Luciano nº. 61-62. Frankfurt am Main: TFM, 2005
- CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Organização de José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998
- COELHO, Maria Beatriz. *Imagens da nação*. Belo Horizonte: Editora UFMG ; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; EDUSP, 2012.
- COSTA, Angyone. *Indiologia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Militar, Ministério da Guerra, 1943.
- COSTA, Helouise. “A invenção da revista ilustrada”. In: _____ e BURGI, Sergio. (Orgs.) *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro. 1940-1960*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.
- _____. *Dacuí: a fotorreportagem como projeto etnocida..* In.: *Studium*, nº17. Disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/17/01.html> Acesso em 5/2/2014
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge, Massachussets, London, England: MIT Press, 1992.
- DEL PRIORI, Mary. *O príncipe maldito. Traição e loucura na família imperial*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papius, 1993.
- DUQUE, Gonzaga. *Graves & Frívolos*. Lisboa: Clássica, 1910, p.40, *apud* SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- ELKINS, James. (Ed.) *Photography Theory*. (The Art Seminar – Volume 2) New York: Routledge, 2007.
- ELKINS, James. *The art seminar*. In: _____. (Ed.) *Photography Theory*. (The Art Seminar – Volume 2) New York: Routledge, 2007.
- ERMAKOFF, George. *Juan Gutierrez. Imagens do Rio de Janeiro, 1892-1896*. Rio de Janeiro: Contra-Capa/Editora Capivara, 2001.
- EVANS, Andrew. *Capturing race: anthropology and photography in German and Austrian prisoner-of-war camps during World War I*. In: HIGHT, Eleanor M. and SAMPSON

- Gary D. *Colonialist Photography: imag(in)ing Race and Place*. New York: Routledge, 2004.
- FERREIRA, Marieta de Moraes. Verbete sobre o jornal A Noite. Dicionário do CPDOC/FGV: <http://cpdoc.fgv.br/> Acesso em 17/7/2013
- FERREIRA, Manoel Rodrigues. *Cenas da vida indígena*. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1951;
- _____. *Terras e índios do alto Xingu*. Rio de Janeiro: Melhoramentos, s/d.
- FLEURY, Renato Sêneca. *Índios do Brasil*. Rio de Janeiro: Melhoramentos, s/d;
- FONTCUBERTA, Joan. “Videncia y evidencia”. *El beso de judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002.
- FOSTER Jeremy. *Capturing and losing the ‘Lie of the Land’: railway photography and colonial nationalism in early twentieth-century South Africa*. In.: SCHWARTZ, Joan M. and RYAN, James R. *Picturing place: photography and the geographical imagination*. London/New York: I.B.Tauris. 2006.
- FRANK, Erwin. “Viajar é preciso: Theodor Koch-Grünberg e a ‘Völkerkunde’ alemã do século XIX”. In: *Revista de Antropologia*. v. 48, nº 2. São Paulo: USP, 2005.
- FREIRE, Carlos Augusto da Rocha. “Sobre atração e pacificação de povos indígenas”. In.: _____ e GURAN, Milton. *Primeiros Contatos. Atrações e pacificações do SPI*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2010.
- FREITAS, Iohana Brito de. *Cores e olhares no Brasil Oitocentista: os tipos negros de Rugendas e Debret*. Niterói: PPGH-UFF. Dissertação de Mestrado em História Social, 2009.
- FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*. Lisboa: Veja, s/d.
- FREUNDT, Erich. *Índios de Mato Grosso*. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1946.
- FRITZSCHE, Peter. *Reading Berlin, 1900*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- FRIZOT, Michel. *Who’s afraid of photons?* In: ELKINS, James. (Ed.) *Photography Theory*. (The Art Seminar – Volume 2) New York: Routledge, 2007.
- FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. *A Noite*. <http://hemerotecadigital.bn.br/artigos/noite> Acesso em 17/7/2013
- GOMBRICH, Ernst. *Art and Illusion*. Princeton: Princeton University Press, 1956.
- GOMES, Mércio Pereira. *Por que sou Rondoniano*. In: *Estudos Avançados*, v.23, nº.65, São Paulo, 2009.

- GURAN, Milton. “O retrato deles é a nossa cara”. In.: FREIRE, Carlos Augusto da Rocha e _____ . *Primeiros Contatos. Atrações e pacificações do SPI*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2010
- HARIMAN, Robert and LUCAITES, John Louis. *No caption needed. Iconic photographs, public culture and liberal democracy*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.
- HEYES, Michael. “Photography and the emergence of the Pacific cruise: rethinking the representational crisis in colonial photography”. In: HIGHT, Eleanor M. and SAMPSON Gary D. *Colonialist Photography: imag(in)ing Race and Place*. New York: Routledge. 2004.
- ISOLAN, Flaviano Bugatti. *Filmabsatzgebiet Brasilien: Die Rezeption des deutschen Films in Brasilien in den 1920er und 30er Jahren*. Tese de Doutorado. Berlin: Technischen Universität Berlin, 2001.
- JAY, Martin. *Songs of experience. Modern American and European variations on a universal theme*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- KOSELLECK, Reinhart. “Transformation of experience and methodological change”. In.: *The practice of conceptual history. Timing history, spacing concepts*. Stanford: Stanford University Press, 2002.
- KRAUSS, Rossalind. *Introductory note*. In: ELKINS, James. (Ed.) *Photography Theory*. (The Art Seminar – Volume 2) New York: Routledge, 2007.
- LACERDA, Aline Lopes de. *Fotografia e discurso político no Estado Novo: uma análise do projeto editorial “Obra Getuliana”*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Escola de Comunicação. UFRJ, 1998.
- LINFIELD, Susie. *The cruel radiance. Photography and political violence*. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- MAGILOW, Daniel H. *The photography of crisis. The photo essays o Weimar Germany*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2012
- MACINTYRE, Martha e MACKENZIE, Maureen. “Focal lenth as analogue of cutureal distance”. In: EDWARDS, Elizabeth. (Ed.) *Antropology and Photography - (1860-1920)*. New Haven/London: Yale University Press, 1992.
- MANZON, Jean. “Brésil”. In: *Paris Match*. n°147. 12 de janeiro de 1952. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi, MB-P-A.
- MAUAD, Ana Maria e LOPES, Marcos. *História e Fotografia*. In: CARDOSO, Ciro e VAINFAS, Ronaldo. *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Campus, 2012.

- MAUAD, Ana Maria. “Através da imagem: fotografia e História, interfaces”. In: *Revista Tempo*. Rio de Janeiro, vol. 01, nº. 02, 1996.
- _____. *Fotografia pública e cultura visual em perspectiva histórica*. In.: *Revista Brasileira de História da Mídia*. Vol.2, nº.2, jul. 2013/ dez. 2013.
- _____. *Janelas que se abrem para o mundo: fotografia de imprensa e distinção social no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX*. In. *Estudios Interdisciplinarios de America Latina y El Caribe*. Vol. 10. nº 2, dezembro de 1999.
- _____. *Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX*. Anais do Museu Paulista, Jun 2005, vol.13, no.1.
- _____. *O olhar engajado: fotojornalismo e os sentidos da História na contemporaneidade*. Niterói: Laboratório de História Oral e Imagem, 2009, www.historia.uff.br/labhoi
- _____. *Poses e flagrantes. Ensaios sobre história e fotografias*. Niteroi: EDUFF, 2008.
- McCAULEY, Anne. *The trouble with photography*. In: ELKINS, James. (Ed.) *Photography Theory*. (The Art Seminar – Volume 2) New York: Routledge, 2007.
- MENEZES, Ulpiano T.Bezerra de “Ruma a uma História Visual”. IN: Martins, José de Souza, Cornélia Eckert & Sylvia Caiuby Novaes (Orgs). *O imaginário e o poético nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC, 2005.
- _____. “Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares”, *Revista Brasileira de História*, vol. 23, nº 45, julho de 2003.
- MICHAELS, Walter Benn. *Photographs and fossils*. In: ELKINS, James. (Ed.) *Photography Theory*. (The Art Seminar – Volume 2) New York: Routledge, 2007.
- MILES, Melissa. *The burning mirror: photography in an ambivalent light*. In: *Journal of visual culture*. Vol. 4(3). London, Thousand Oaks, CA and Nova Delhi: SAGE Publications, 2005.
- MITCHELL, W. J. T. “Holy landscape: Israel, Palestine and the American Wilderness” *Landscape and Power*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2002.
- _____. “Preface to the second edition of *Landscape and Power: space, place and landscape*”. In.: _____. (Ed.) *Landscape and Power*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2002
- _____. *Picture Theory. Essays on verbal and visual representation*. Chicago: Chicago University Press, 1994.

- _____. *There are no visual media*. In.: Journal of Visual Culture. Vol 4(2): 257-266. London, Thousand Oaks, CA and New Delhi: SAGE Publications 2005
- _____. *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- MISSÃO RONDON. *Apontamentos sobre os trabalhos realizados pela Comissão de Linhas Telegraficas Estrategicas de Matto-Grosso ao Amazonas sob a direção do Coronel de Engenharia Candido Mariano da Silva Rondon de 1907 a 1915*. Rio de Janeiro: Typ. do Jornal do Commercio, 1916.
- NEVES, Margarida de Souza. “História da crônica. Crônica da história.”. In.: RESENDE, Beatriz (org.). *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio/CCBB, 1995.
- NAZARIO, Toro. “Una exposición fotográfica documental se inaugura mañana lunes em la Universidad de Puerto Rico”. *El Mundo*. n° 28. 3 de fevereiro de 1946.
- OLIVEIRA, Haroldo Cândido de. *Índios e sertanejos do Araguaia. Diário de viagem*. Rio de Janeiro: Melhoramentos, s/d.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e identidade nacional*. 2ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense. 1985.
- RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- RAMINELLI, Ronald. *Viagens ultramarinas. Monarcas, vassallos e governo a distância*. Rio de Janeiro: Alameda, 2008.
- RESENDE, Beatriz. “Rio de Janeiro: cidade crônica.” IN RESENDE, Beatriz (org.). *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio/CCBB, 1995
- RICOUER, Paul. *Tempo e Narrativa – Tomo III*. 2ª. Ed. São Paulo: Papyrus Editora, 1997.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora SENAC, 2009.
- SCHADEN, Egon. „Pioneiros alemães da exploração etnológica do Alto Xingu“ in: COELHO, Vera Penteadó (org.) *Karl Von den Steinen: um século de antropologia no Xingu*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- SCHLOSS, Carol. *In visible light. Photography and the american writer*. New York & Oxford: Oxford University Press, 1987
- SCHWARTZ, Joan M. and RYAN, James R. *Picturing place: photography and the geographical imagination*. London/New York: I.B.Tauris. 2006
- SEKULA, Allan. *The body and the archive*. In.: BOLTON, Richard. (ed.). *The contest of meaning. Critical histories of photography*. Massachusetts: The MIT Press, 1992.

- SNYDER, Joel. "The art seminar". In: ELKINS, James. (Ed.) *Photography Theory*. New York: Routledge, 2007.
- SOJA, Edward. *Thirdspace*. Oxford: Blackwell, 1996.
- SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Grifos, Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.
- SUGIMOTO, Hiroshi. *History of History*. New York, 2005. Guia da exposição do artista na Japan Society Gallery (23/10/2005 – 19/02/2006), *apud* MICHAELS, Walter Benn. *Photographs and fossils*. In: ELKINS, James. (Ed.) *Photography Theory*. (The Art Seminar – Volume 2) New York: Routledge, 2007.
- SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- TAGG, John. *The burden of representation. Essays on photographs and histories*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1988.
- _____. *The disciplinary frame. Photographic truths and the capture of meaning*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- THORPE, Julie. *Discovering Austria. A Salzburger newspaper's search for national identity in interwar Austria, 1933-1938*. Adelaide: University of Adelaide, 2000.
- _____. "Population politics in the fascist era: Austria's 1935 population index". In: *Humanities Research. Diversity, Integration and Citizenship*. Canberra: Australian National University. Vol. XV nº1 2009.
- TOBIN, Beth Fowkes. *Picturing imperial Power: Colonial Subjects in Eighteenth-century British Painting*. Durham and London: Duke University Press, 1999.
- THOMPSON, E.P. "Educação e experiência". In: *Os Românticos. A Inglaterra na Era Revolucionária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- THOMPSON, E.P. "Folclore, antropologia e história social". In: *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Unicamp, 2001.
- TRACHTENBERG, Allan. "From image to story: reading the file". In: FLEISCHHAUER, Carl and BRANNAN, Beverly W. (Eds.) *Documenting America, 1935-1943*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos. A fotografia e as exposições na era do espetáculo. (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- VIANNA, Helio. *História do Brasil*. v.II. São Paulo: Melhoramentos, 1970.
- VIVEIROS, Esther de. *Rondon conta sua vida*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.

- VELHO, Gilberto. “Memória, identidade e projeto”. _____. *Projeto e metamorfose. Antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- WALTON, Kendall. *Transparent pictures: on the nature of photographic realism*. In: *Critical inquiry*. Vol. 11. 1984.
- WEN, Leonardo. “Comissão Rondon: pacificação, integração e nacionalismo”. In.: *O índio na fotografia brasileira*. <http://povosindigenas.com/comissao-rondon/> Acesso em 9/1/2014.
- WILLEMS, Emílio. *A aculturação dos alemães no Brasil*. São Paulo: Editora Nacional, 1980.
- WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.