

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

MARCOS FELIPE DE BRUM LOPES

MARIO BALDI:
experiências fotográficas e a trajetória do “repórter perfeito” – (1896-1957)

NITERÓI
2010

MARCOS FELIPE DE BRUM LOPES

MARIO BALDI:

experiências fotográficas e a trajetória do “repórter perfeito” – (1896-1957)

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

Orientadora: Prof. Dra. ANA MARIA MAUAD

NITERÓI

2010

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

L864 Lopes, Marcos Felipe de Brum.

Mario Baldi: experiências fotográficas e a trajetória do "repórter perfeito" - (1896-1957) / Marcos Felipe de Brum Lopes. – 2010.

144 f. : il.

Orientador: Ana Maria Mauad de Souza Andrade Essus.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2010.

Bibliografia: f. 137-144.

1. Fotografia - Aspecto histórico - Brasil - Século XX. 2. Fotojornalismo. 3. Experiência. I. Essus, Ana Maria Mauad de Souza Andrade. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.

CDD 770.981

MARCOS FELIPE DE BRUM LOPES

MARIO BALDI:

experiências fotográficas e a trajetória do “repórter perfeito” – (1896-1957)

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

Aprovada em ____ de _____ de 2010.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Ana Maria Mauad – Orientadora

PPGH-UFF

Prof. Dr. Paulo Knauss

PPGH-UFF

Prof. Dr. Milton Guran

Universidade Federal do Paraná

Prof. Dr. Maurício Lissovsky

ECO-UFRJ

NITERÓI

2010

AGRADECIMENTOS

Em 2007, quando a pesquisa tinha menos de um ano de duração, já tinha inúmeros nomes a incluir na lista de agradecimentos. Hoje, três anos depois, a lista cresceu consideravelmente e tentarei ser justo o suficiente para que ninguém fique de fora.

Os maiores agradecimentos dedico a Deus, por seu eterno amor.

Não teria chegado até aqui sem a presença da minha família em todos os momentos. Agradeço a meus pais pela dedicação, amor e renúncia pelo bem de minha irmã e meu. Agradeço a minha irmã, Ma (sem acento), por abrir as portas de sua casa e do coração, onde sempre encontro alento. Ao Alex, cujas piadas, CDs e DVDs do bom e velho Rock Progressivo são um descanso das canseiras da pesquisa. Aos 5 avós (4 avós e 1 bisa!) que sempre dividiram seu tempo, carros, lares e amor comigo. Aos primos e tios do Tio Sam que ajudam constantemente com bibliografia em inglês e telefonam para saber do andamento da pesquisa e mais... Aos tios e primas tupiniquins pelos momentos de confraternização e alegria que passamos juntos. Agradeço ao amigo e padrinho Bob, que já sabia de tudo e que não se surpreende com nada... Não poderia deixar de lembrar do Milly, que já se formou na *UFF*... e que com certeza vai me imitar e fazer mestrado, doutorado e tudo o que vier pela frente!

Gostaria de agradecer a meus sogros – ou quase – Haroldo e Consuelo Gurgel, pelo amor que posso sentir na sua casa, e a seus filhos, meus cunhados e amigos – esses já passaram do quase – pelas brincadeiras. Valeu Dan, Copicá e Nielrus! Agradeço também às sogras-avós, Luzia e Maria Carmina pelos almoços e prontidão em ajudar. Um grande abraço para Ernesto Gurgel, que garantiu muitas leituras na biblioteca do CCBB...

Um parágrafo só para você, meu amor. Obrigado pelas grandes coisas que você faz e, principalmente, pelos mínimos detalhes do seu jeito de ser, sentir e amar. A deusa da história desse historiador não é Clio, é Diana.

Às pessoas diretamente ligadas à pesquisa, meus sinceros agradecimentos. A professora Ana Maria Mauad, mais que orientadora, uma amiga para toda a vida. Seus ensinamentos estão presentes em cada página escrita deste texto. A Fernando Dumas, professor e parceiro de exposições. Ao fotógrafo e antropólogo Milton Guran, incentivador.

Ao professor Paulo Knauss, excelente leitor e crítico. Ao professor Maurício Lissovsky, que aceitou embarcar nas viagens de Mario Baldi. A Allan Griffiths, da luminous-lint.com, e a Todd Gustavson, curador da coleção de câmeras da George Eastman House, pela ajuda na pesquisa sobre câmeras fotográficas.

Agradeço ao CNPq, pelo financiamento ao longo dos dois anos de mestrado. Ao SESC-Teresópolis, na pessoa de sua coordenadora técnica Sandra Caleffi, pelo incentivo à pesquisa.

Não poderia esquecer a indispensável colaboração que veio da Europa. Agradeço a Margit Krpata, pela ajuda e amizade desde 2006. A Patrícia Siqueira, pelas dicas e cópias de imagens. A Sabine Wolf, parceira de pesquisa sobre Baldi. Suas perguntas e dúvidas me ajudaram a pensar e repensar minhas idéias. Sou imensamente grato ao Museu de Etnologia de Viena, na pessoa de seu diretor, o professor Christian Feest, que colaborou com cópias de negativos, fotografias, textos e aceitou a aventura de expor parte da produção de Baldi no Brasil.

Agradeço ao Museu das Culturas Dom Bosco, na pessoa de sua diretora Aivone Carvalho, pela colaboração. Agradeço a Secretaria de Cultura de Teresópolis, na pessoa de seu secretário Wanderley Peres, e da chefe do Serviço de Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural, Regina Rebello, que sempre incentivaram e ajudaram a pesquisa. Ao Arquivo Nacional, na pessoa de seu diretor Jaime Antunes da Silva, lembrando de toda a equipe que colaborou na exposição de Mario Baldi.

Meu muito obrigado a Laura Muniz e João Américo Peret pelos depoimentos e histórias sobre Mario Baldi.

Abraços agradecidos pelas amizades de Iohana Freitas, Leonardo Lusitano, Emiliano Barbosa, Wanderlei Gomes, João Gabriel, Carolina Kuchler e Bruno de Barros.

Para terminar, um agradecimento muito especial a família Weinkamer, de Salzburg, Áustria, que incondicionalmente me ajudou com documentos, cartas e e-mails muito amigos. Lembro de Arno, Angela e, especialmente, de Kurt Weinkamer, *in memoriam*, pela sua dedicação e preocupação com a memória dos Baldi. A ele dedico este trabalho.

RESUMO

Esta dissertação de mestrado tem como tema a trajetória de Mario Baldi, fotógrafo austríaco da primeira metade do século XX, emigrado ao Brasil em 1921. Sua produção visual é abordada através das noções de prática social e experiência fotográfica, mapeando seus projetos, estratégias e campo de possibilidades. Sugere-se que as experiências de Baldi iluminam importantes aspectos do surgimento da linguagem fotojornalística, na primeira metade do século XX, bem como testemunha o aparecimento do sujeito-fotógrafo na cena pública, através da fotografia de imprensa. Além disso, trata-se de identificar como as narrativas verbais e visuais de Mario Baldi constroem uma identidade para o fotógrafo, em concordância com o que se pensava ser um bom repórter fotográfico.

Palavras-chave: Prática social; Experiência fotográfica; Fotojornalismo; Fotografia; História; Brasil – Século XX.

ABSTRACT

This work considers the trajectory of Mario Baldi, photographer of the first half of the twentieth century, emigrated to Brazil in 1921. His visual production is focused through notions as social practice and photographic experience, mapping his projects, strategies e field of possibilities. What is suggested is that Baldi's experiences undercover important aspects of the development of the photojournalistic language, in the first half of the Twentieth century, as well as testifies the apparition of the photographer as a public subject, through the press photography. Besides, the work identifies how Mario Baldi's verbal and visual narratives build an identity to the photographer, in agreement with what was thought to be a good photojournalist.

Key-words: Social practice; Photographic experience; Photojournalism; Photography; History; Brazil – XXth Century.

Para Kurt Weinkamer (*1926 †2009)

In memoriam

Índice de ilustrações

Figura 1: BALDI, Mario. Capa de <i>Brasilien 1921-1928</i> . S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.	20
Figura 2: BALDI, Mario. Fazenda Alpina. Teresópolis. 1922. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.....	22
Figura 3: BALDI, Mario. <i>Colonia Alpina. Hans Pfister. 1922</i> . S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.....	22
Figura 4: BALDI, Mario. Folha-contato nº 13. Expedição de 1938 à Ilha do Bananal. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.....	27
Figura 5: BALDI, Mario. <i>Podhajce. Spitäler</i> . In: <i>Mein Kriegs-Tagebuch. 1916-1918</i> . S.M.C.T Coleção Mario Baldi.....	44
Figura 6: BALDI, Mario. <i>Skala</i> . Fotografia aérea (esquerda) e seu mapeamento (direita). In: In: <i>Mein Kriegs-Tagebuch. 1916-1918</i> . p. 193 S.M.C.T Coleção Mario Baldi	45
Figura 7: BALDI, Mario. <i>Galizische-frauen</i> . In: In: <i>Mein Kriegs-Tagebuch. 1916-1918</i> . S.M.C.T Coleção Mario Baldi.....	47
Figura 8: Fotografia desconhecido. Projeto Von Eickstedt. Campo de Prisioneiros da I Guerra Mundial. 1916.	49
Figura 9: BALDI, Mario. <i>Jüdisches Begräbnis</i> . In: <i>Mein Kriegs-Tagebuch. 1916-1918</i> . S.M.C.T Coleção Mario Baldi.....	50
Figura 10: Fotografia desconhecido. <i>Tipos étnicos judeus</i> . Ca. 1915-1916.....	51
Figura 11: BALDI, Mario. <i>Der Judenfriedhof in Brzezany</i> . In: <i>Mein Kriegs-Tagebuch. 1916-1918</i> . S.M.C.T Coleção Mario Baldi.....	52
Figura 12: Estúdio Baldi & Würthle. S/d. Acervo de Kurt Weinkamer.....	56
Figura 13: Estúdio Baldi & Würthle. Cartão <i>cabaret</i> de 1875. Publicada em “Die alten Salzburger Photographen”. In: <i>Salzburger Landeskunde</i> . Salzburg, 1965-66.	57
Figura 14: Fotografia desconhecido. Alois Baldi. In: <i>Stammbaum</i> . S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.....	58
Figura 15: 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. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/03.....	60
Figura 16: BALDI, Mario. “Ein Salzburger in Brasilien”. <i>Salzburger Volksblatt. Ca. 1922</i> . S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/18.....	62
Figura 17: Mapa do Rio de Janeiro. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. Coletânea I: <i>Brasilien 1921-1928</i>	64
Figura 18: BALDI, Mario. <i>Rene</i> . Interior do Estado do Rio de Janeiro. Teresópolis (?) <i>Ca. 1922</i> . S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.....	65
Figura 19: BALDI, Mario. Sem legenda. Interior do Estado do Rio de Janeiro. Teresópolis (?) <i>Ca. 1922</i> . S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.....	66
Figura 20: Jornal não identificado. Diamantina. 1927 (?). S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/34	68
Figura 21: 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. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/32	69
Figura 22: 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. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/32	69
Figura 23: 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. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/32	70
Figuras 24: 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. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/32	70
Figura 25: BALDI, Mario. <i>D. Pedro, em companhia do conde de Bailen e do dr. Leonardo Pereira, em um vagão da Sorocabana. (Photographia apanhada pelo Sr. Baldi)</i> . Publicada em BRAGANÇA, Dom. Pedro de Orleans e. “Um “Raid” de 4 mil kilometros em auto-caminhão através do sertão do Brasil”. <i>O Jornal</i> . 03 de maio 1927. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/60	72

Figura 26: BALDI, Mario. <i>Iguassú, lado do Brasil. (Photographia apanhada pelo Sr. Baldi)</i> . Publicada em BRAGANÇA, Dom. Pedro de Orleans e. “Um “Raid” de 4 mil kilometros em auto-caminhão através do sertão do Brasil”. <i>O Jornal</i> . 03 de maio 1927. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/60.....	73
Figura 27: BALDI, Mario. <i>Porto da Margem, sobre o rio Paraguay. (Photographia apanhada pelo Sr. Baldi)</i> . Publicada em BRAGANÇA, Dom. Pedro de Orleans e. “Um “Raid” de 4 mil kilometros em auto-caminhão através do sertão do Brasil”. <i>O Jornal</i> . 03 de maio 1927. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/60.....	74
Figura 28: BALDI, Mario. <i>D. Pedro, no Iguassú, em companhia do dr. João Teixeira Soares e as netas deste veterano brasileiro. (Photographia apanhada pelo Sr. Baldi)</i> . Publicada em BRAGANÇA, Dom. Pedro de Orleans e. “Um “Raid” de 4 mil kilometros em auto-caminhão através do sertão do Brasil”. <i>O Jornal</i> . 03 de maio 1927. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/60.....	74
Figura 297: BALDI, Mario. <i>Über ? in Paraty. N.4 [Maré alta em Paraty]</i> S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.....	79
Figura 308: BALDI, Mario. <i>D. Pedro (segundo da esquerda para a direita) e demais integrantes de viagem. 1926. Baldi n° 2019</i> S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.....	79
Figura 31: BALDI, Mario. <i>Prinz Dom Pedro, Prinzessin Elizabeth, Fr + Herr Honold (?), Prinz Joãozinho + Pedrinho. Farm v. Honold (?) bei Cabo Frio. Ca. 1926</i> Baldi n° 1839. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.....	80
Figura 32: BALDI, Mario. <i>Os príncipes João e Pedro. Ca. 1926</i> Baldi n° 1805. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.....	80
Figura 33: BALDI Mario. <i>Florianopolis. Ca. 1926</i> Baldi n° 2002. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.....	81
Figura 34: BALDI, Mario. <i>Diamantina. Ca. 1926</i> Baldi n° 1886 e 1887. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. Panorama composto por duas fotografias	81
Figura 35: BALDI, Mario. <i>Fazenda Taquara. Jacarepaguá. Ca.1925.</i> Baldi n° 1583. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.....	82
Figura 36: <i>Mitteilungen des Volksbildungshauses Grazer Arania. 1927 (?)</i> Chamada para a palestra de Mario Baldi. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C1/47.	84

Figura 37: BALDI, Mario. “Der Urwald verchlingt eine Stadt”. [A floresta devorou uma cidade / Com imagens do autor] <i>Reclams Universum</i> . S/l. n° 4. 1928. Parte I. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C1/58.....	86
Figura 38: BALDI, Mario. “Der Urwald verchlingt eine Stadt”. [A floresta devorou uma cidade / Com imagens do autor] <i>Reclams Universum</i> . S/l. n° 4. 1928. Parte II. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C1/58.....	87
Figura 39: BALDI, Mario. “Durch Sand und Trockenbusch zu den Paulo-Affonso-Fällen”. <i>Auto und Wirtschaft</i> . Berlim, 1930. Parte I. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C1/72	88
Figura 40 BALDI, Mario. “Durch Sand und Trockenbusch zu den Paulo-Affonso-Fällen”. <i>Auto und Wirtschaft</i> . Berlim, 1930. Parte II. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C1/72	89
Figura 41 BALDI, Mario. “Durch Sand und Trockenbusch zu den Paulo-Affonso-Fällen”. <i>Auto und Wirtschaft</i> . Berlim, 1930. Parte III. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C1/72.....	89
Figura 42: BALDI, Mario. “Durch Sand und Trockenbusch zu den Paulo-Affonso-Fällen”. <i>Auto und Wirtschaft</i> . Berlim, 1930. Parte IV. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C1/72.....	90
Figura 43: BALDI, Mario. “Durch Sand und Trockenbusch zu den Paulo-Affonso-Fällen”. <i>Auto und Wirtschaft</i> . Berlim, 1930. Parte V. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C1/72	91
Figura 44: BALDI, Mario. Emmy Baldi no mercado de Dacar. 1932. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.....	93
Figura 45: BALDI, Mario. <i>Dakar</i> . Baldi n° 426. 28. 1932. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi	94
Figura 46: BALDI, Mario. <i>Dakar</i> . Baldi n° 426. 41. 1932. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi	95
Figura 47: BALDI, Mario. <i>Dakar</i> . 1932. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi	96
Figura 48: BALDI, Mario. <i>Höhlenwohnung</i> . <i>Garian</i> . 1932. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi	97

Figura 49: BALDI, Mario. <i>Wasserschöplwork in der Oase Ghadames. Lybia-Tripolis</i> . 1932. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi	98
Figura 50: BALDI, Mario. <i>Dakar</i> . 1932. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi	99
Figura 51: Fotografia desconhecido. <i>Tres Lagoas Matto Grosso</i> . 1934. Mario e Emmy Baldi. Baldi nº 2604. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi	104
Figura 52: BALDI, Mario. Índios Bororo em competição de tiro ao alvo. Jarudori. Mato Grosso. 1934. M.V.V. Foto 37829_02886C	109
Figura 53: BALDI, Mario. Meninos jogando damas. Sangradouro. Mato Grosso. 1934. M.V.V. Foto 37829_02881	110
Figura 54: BALDI, Mario. <i>Industrie der Fremdenartikel am Rio de Janeiro</i> . Verso. Ca. 1936-37 Baldi nº 4063 S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.....	116
Figura 55: BALDI, Mario. <i>Industrie der Fremdenartikel am Rio de Janeiro</i> . Ca. 1936-37 Baldi nº 4063 S.M.C.T. Coleção Mario Baldi	117
Figura 56: BALDI, Mario. <i>Tiradentes</i> . Ca. 1936-37 Baldi nº 4385 S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.....	118
Figura 57: BALDI, Mario. <i>Tiradentes</i> . Verso. Ca. 1936-37 Baldi nº 4385 S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.....	119
Figura 58: BALDI, Mario. <i>Palmeira Sagú</i> . Ca. 1936-37 Verso. Baldi nº 2951 S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.....	120
Figura 59: BALDI, Mario. <i>Palmeira Sagú</i> . Ca. 1936-37 Baldi nº 2951 S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.....	121
Figura 61: BALDI, Mario. Nº 2. Getúlio Vargas em Poços de Caldas. 1936. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.....	127
Figura 62: BALDI, Mario. Nº3. Getúlio Vargas em Poços de Caldas. 1936. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.....	128
Figura 63: BALDI, Mario. Nº 5. Getúlio Vargas em Poços de Caldas. 1936. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.....	129
Figura 64: BALDI, Mario. Nº 6. Getúlio Vargas em Poços de Caldas. 1936. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.....	130

Figura 64: BALDI, Mario. <i>Nº 4. Getúlio Vargas em Poços de Caldas. 1936. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.....</i>	131
Figura 65: BALDI, Mario. <i>Nº 1. Getúlio Vargas em Poços de Caldas. 1936. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.....</i>	131
Figura 66: MENDEZ. <i>Caricatura do Mendez dos desenhistas da A Noite. 1940. Reprodução fotográfica e título feitos por Baldi. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.....</i>	132
Figura 67: MENDEZ. <i>Detalhe da caricatura de Mendez. Reprodução Fotográfica de Mario Baldi. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi</i>	133
Figura 68: <i>Fotógrafo desconhecido. Mario Baldi filmando com a Keystone ‘A’ 16mm. Baldi nº 2850. Contato extraído da folha-contato Bärli Nº1. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.....</i>	137
Figura 69: <i>Fotógrafo desconhecido. Mario Baldi fotografando com a Leica adaptada ao OORES. Baldi nº 10.784. Contato extraído da folha-contato Bärli Nº8. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.....</i>	139
Figura 70: BALDI, Mario. <i>Folha-contato Belem <Para> 2. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.....</i>	149
Figura 71: <i>Município de Piracuruca. Fotografia oferecida a Mario Baldi pelo governo piauiense. 1940. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.....</i>	150
Figura 72: <i>Município de Piracuruca. Fotografia oferecida a Mario Baldi pelo governo piauiense. Verso. 1940. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.</i>	151
Figura 73: <i>Pico da Água Branca. Município de Ribeiro Gonçalves. Fotografia oferecida a Mario Baldi pelo governo piauiense. 1940. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi... </i>	151
Figura 74: <i>Pico da Água Branca. Município de Ribeiro Gonçalves. Fotografia oferecida a Mario Baldi pelo governo piauiense. Verso. 1940. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.</i>	152
Figura 75: <i>Cabeçalho da folha timbrada do escritório e estúdio de Mario Baldi, em Botafogo, Rio de Janeiro. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi Stammbaum.....</i>	152
Figura 76: <i>Vamos Ler! nº 566. 7 de Junho de 1947. Fotografia de Mario Baldi. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C3/013 (Ver próxima imagem).....</i>	153

Figura 77: Legenda da fotografia da capa de <i>Vamos Ler!</i> n° 566. 7 de Junho de 1947. Fotografia de Mario Baldi. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C3/013.....	154
Figura 78: BALDI, Mario. “No dia seguinte, minha irmã pintou solenemente na cara do irmão grande os sinais de nosso clã” <i>Uoni-Uoni</i> , p.95.....	164
Figura 79: BALDI, Mario. Doralice Avellar, fotógrafa. Ilha do Bananal, 1938. Baldi n° 4769 S.M.C.T. Coleção Mario Baldi	172
Figura 80: BALDI, Mario. <i>Doralice deixa-se pintar com os desenhos da tribo e do clã</i> . Ilha do Bananal, 1938. Baldi n° 5029 S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.....	172
Figura 81: BALDI, Mario. Doralice Avellar, índia. Ilha do Bananal, 1938. Baldi n° 4952 S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.....	173
Figura 82: BALDI, Mario. “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”. <i>Uoni –Uoni</i> , p.79	174
Figura 83: BALDI, Mario. “Uoni-Uoni presenteí Behederu com uma flecha de caça”. <i>Uoni-Uoni</i> , p.64.....	176
Figura 84: BALDI, Mario. “Assim está bem, Kuhubara! Vês alguma coisa agora?” <i>Uoni-Uoni</i> , p.77.....	177
Figura 85: BALDI, Mario. “Uoni-Uoni mexe nervosamente os dedos, porque Behederu está segunando errado a flecha”. <i>Uoni-Uoni</i> , p.69.....	178
Figura 86: Auto-retrato. 1938-39. Baldi n° 7052 S.M.C.T. Coleção Mario Baldi .	182
Figura 87: Fotografia publicada em <i>Bergland</i> , 1929. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/69	185
Figura 88: Primeira página da autobiografia de Mario Baldi, em <i>Stammbaum</i> . S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.....	188
Figura 89: WERNER, Günter. <i>Der perfekte Reporter</i> . S.M.C>T. Coleção Mario Baldi.	190
Figura 90: 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	192
Figura 91: BALDI, Mario. Laboratório de Baldi em Teresópolis. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.....	193

Figura 92: STUCKENBRUCK, Rubens. *Sepultura de Mario Baldi e senhor, na aldeia do Tapirapé*. Mato Grosso, 1966. S.M.C.T. Coleção fotográfica. Doação de Laura Muniz..... 195

Sumário

Introdução	21
Experiência fotográfica e prática social.....	33
1ª Parte: <i>Experiências I</i>	41
Capítulo 1 – Da Europa ao Brasil (1896-1921)	42
1.1 – Experiências: guerra, documentarismo e “racializações”	43
1.2 – Experiências: imigração, itinerância e mecenato (1921-1928).....	55
Capítulo 2 – Do Brasil à Europa (1928-1934).....	83
2.1 – O Brasil na Europa.....	83
2.1 – África	92
2ª Parte: <i>Experiências II</i>	101
Capítulo 4 – “ <i>Para voltar ao Brasil...</i> ”	102
4.1 – <i>Freelance</i> e a fase <i>A Noite</i> : experiências e práticas de fotojornalismo .	114
4.2 – Técnicas da imagem, imagens das técnicas	134
4.3 – A Marcha para o Oeste: uma série de imaginações geográficas.....	140
4.4 – A Obra Getuliana	148
Capítulo 5 – <i>Uoni-Uoni</i> , um livro esboçado em décadas	158
5.1 – A construção do narrador.....	161
5.2 – A autoridade etnográfica.....	163
5.3 – “ <i>Eu sou Uoni-Uoni</i> ”	165
5.4 – O Brasil-cadinho	169
5.5 – Narração e re-significação fotográficas	174
Auto-retrato: uma conclusão.....	181
Memória e arquivos pessoais.....	183
Mario Baldi, narrador	186
Além de “ <i>Photoreporter do Brasil</i> ”	189
“ <i>Queria morrer entre os índios...</i> ”	193
Anexo I	196
Anexo II.....	197
Bibliografia	198

1 – Documentação de imprensa	198
1.1 – Mario Baldi	198
1.2 – Outros autores	199
2 – Documentação missiva	199
3 – Depoimentos	200
4 – Bibliografia geral	200

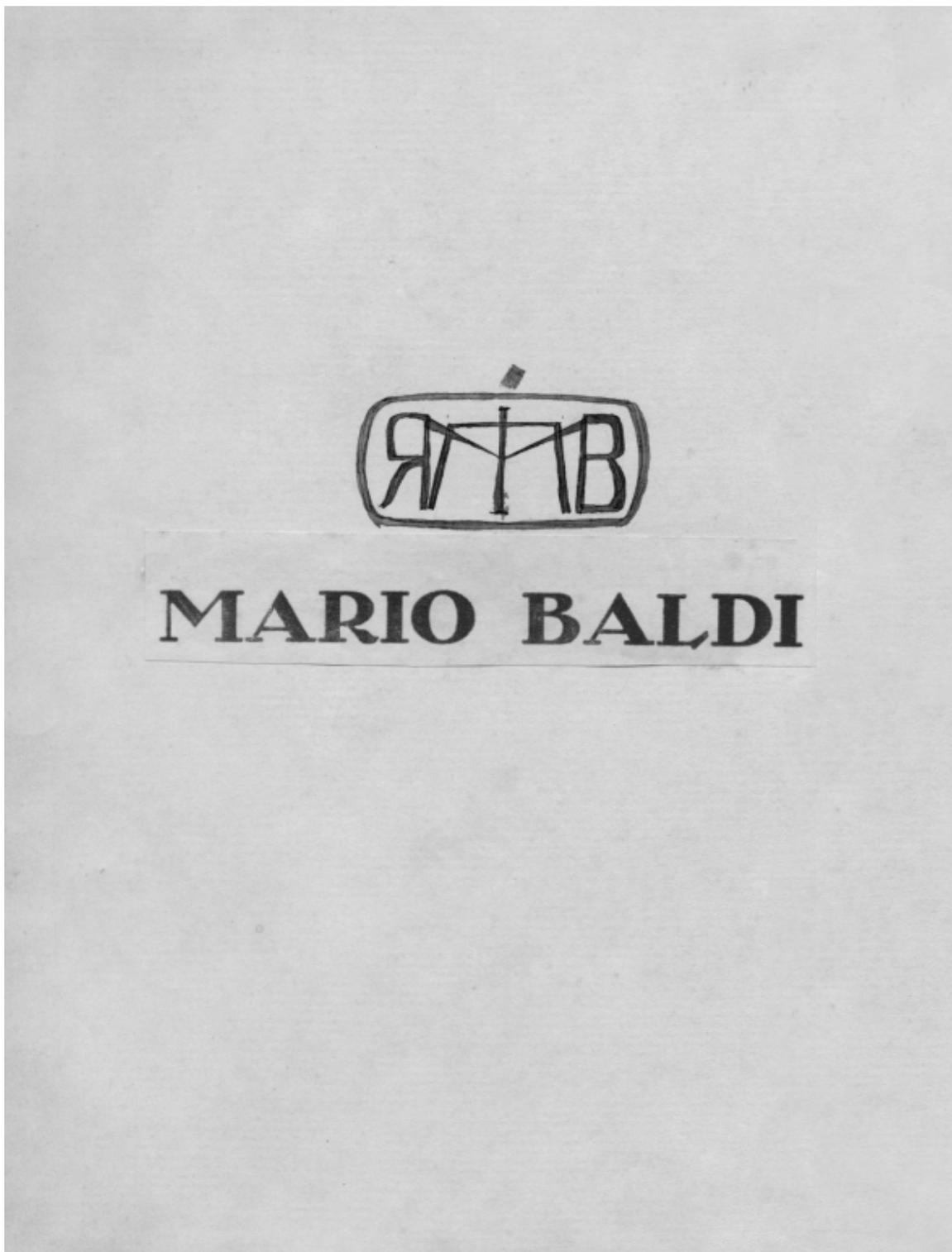


Figura 1: BALDI, Mario. Capa de *Brasilien 1921-1928*. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.

Introdução

Meados de 2006, Teresópolis, cidade serrana do Estado do Rio de Janeiro. Quando à procura de informações e documentos para uma pesquisa encomendada sobre a região de Fazenda Alpina, 2º Distrito do município, encontrei algumas poucas fotografias de 1922. Elas representavam a região, com suas tropas de burros e cenários rurais. A Fazenda Alpina cresceu no final do século XIX, devido à vinda de imigrantes suíços patrocinados pelo sogro do naturalista Emilio Goeldi, famoso por suas pesquisas no Brasil.

As imagens me chamaram a atenção, uma vez que representavam aspectos que, por um lado, são característicos do passado teresopolitano e, por outro, ainda podem ser encontrados atualmente na região. Devido à contribuição àquela pesquisa específica, julguei necessária a busca de informações sobre o autor das imagens, seu contexto de produção e demais dados indispensáveis uso das fotografias. Tratava-se de um pequeno conjunto de imagens, fração de um arquivo precioso composto por mais de 7.600 fotografias. Fui informado de que o autor chamava-se Mario Baldi, austríaco de Salzburg, a cidade de Mozart e da Noviça Rebelde. Mais tarde observei que Baldi se relacionou com esses colonos que partilhavam com o fotógrafo uma origem próxima, ou seja, vinham da região germânica da Europa. Escreveu textos sobre as fazendas da região que os colonos queriam assemelhar aos Alpes suíços. Daí o nome Fazenda Alpina.

Mario Baldi, imigrante no Brasil, formou-se fotógrafo e deixaria aos anos que lhe seguiram a morte uma vasta produção visual, que, hoje sabemos, permaneceu inteiramente intocada por qualquer tipo de pesquisa. Salvo algumas ocasiões de apreciação artística, não foi antes de 2007 que a herança documental de Mario Baldi foi trabalhada num contexto acadêmico, originando meu trabalho de conclusão da graduação em História.¹ Assim, a presente dissertação é o desenvolvimento e aprofundamento das reflexões feitas no referido trabalho.

¹ LOPES, Marcos F. de Brum. *Mario Baldi, o 'photoreporter' do Brasil: apontamentos para uma pesquisa sobre fotografia e outras visualidades*. Niterói: UFF, Monografia de conclusão do curso de graduação em História, 2007.



Figura 2: BALDI, Mario. Fazenda Alpina. Teresópolis. 1922. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.

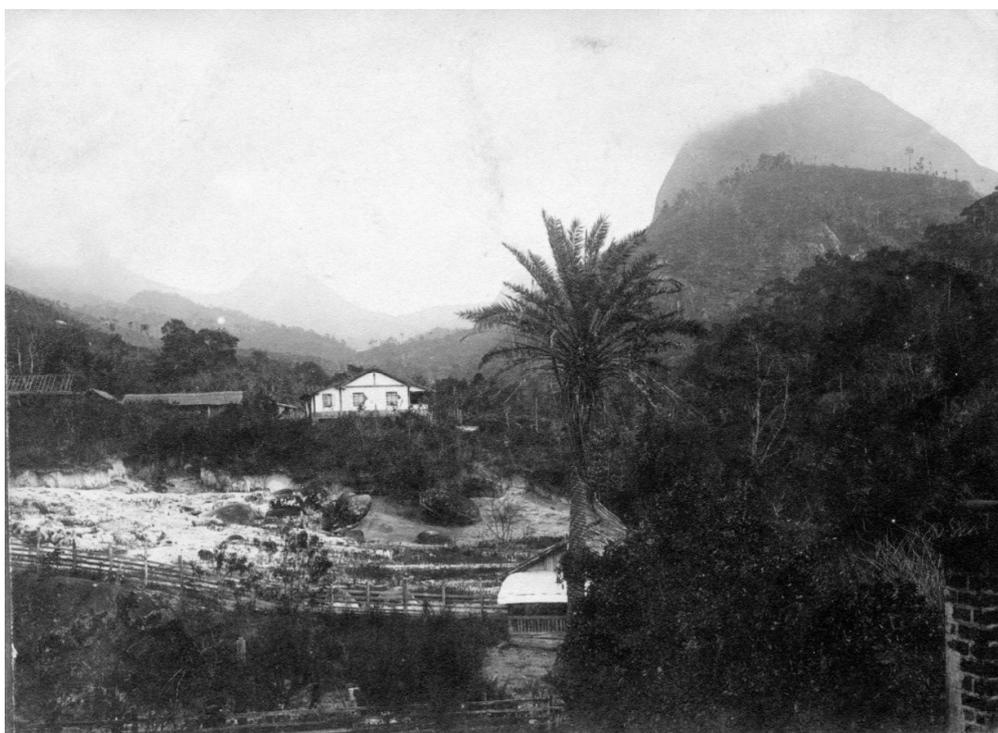


Figura 3: BALDI, Mario. Colonia Alpina. Hans Pfister. 1922. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.

Ainda no tempo da confecção da monografia de conclusão do curso de História, encontrei uma pequena nota publicada em um sítio virtual, sobre uma palestra de Kurt Weinkamer, ainda um desconhecido que viria a se tornar meu primeiro colaborador. Tratava-se de uma palestra sobre a história da família Baldi, proferida na Salzburger Landeskunde (Sociedade Salzбургuesa de Estudos Regionais).² Prontamente tentei me comunicar com Weinkamer. Como um típico senhor de 80 anos, num mundo que se virtualiza e informatiza rapidamente, Weinkamer não dispunha de endereço eletrônico. A Salzburger Landeskunde informou-me que eu deveria tentar o correio tradicional, enviando-me o endereço pessoal de seu colaborador.

Posso imaginar a alegria de Weinkamer quando recebeu minha primeira carta. A julgar pela sua resposta, ele não esperava receber notícias do Brasil:

I was very glad to get news from Brasil after a long time. The last letter from Brasil I found, addressed to the house-keeper of Anna Baldi (11519 D), was dated 12th December 1986 and mailed from Ruth M. Baldi Magalhaes (1151322), Av. Santos Dumont, 32, Nanuque – MG. (The numbers behind the names facilitate orientation on the genealogical tree). My connection with the Baldi-family refers to my grandmother Etta (11122), who was an orphan at an early time und was growing up in the family of Antonio Baldi (1151).³

Weinkamer explicou que um de seus projetos de vida era escrever a história da família Baldi, como forma de tributo e agradecimento por ter recebido em seu seio sua avó Etta. Enviou-me sua palestra, em forma de texto, bem como uma árvore genealógica feita à mão livre e algumas reproduções de textos e imagens publicadas pela Salzburger Landeskunde em 1965 e 1966, sobre a história da fotografia em Salzburg e Gregor Baldi, dono do maior estúdio fotográfico da Áustria oitocentista. Recentemente, Weinkamer terminou a tarefa que tinha proposto a si mesmo: a de escrever um artigo sobre Mario Baldi, enquanto tivesse forças para tal. Numa sexta-feira de abril, finalizou o artigo. No sábado, dia seguinte, suas forças terminaram. Kurt Weinkamer faleceu, aos 83 anos de idade.

² WEINKAMER, Kurt. “Die familie Baldi”. In: *Salzburger Landeskunde INFO*. Salzburg, 2000.

³ Kurt Weinkamer para Marcos F. de Brum Lopes. 2007.

Foi por sua sugestão que entrei em contato com o Museu de Etnologia de Viena (Museum für Völkerkunde Wien), pois lá existiam artefatos dos índios Tapirapé e Carajá e fotografias feitas por Mario Baldi. Tanto a Secretaria Municipal de Cultura de Teresópolis, detentora da herança de Baldi no Brasil, como o museu vienense não sabiam que a coleção/arquivo do fotógrafo encontrava-se dividida entre América do Sul e Europa. Assim teve início uma indispensável cooperação, primeiramente com Margit Krpata, então curadora da coleção fotográfica, posteriormente com o Dr. Christian Feest, atual diretor do museu, cooperação esta que tem amadurecido o Projeto Baldi,⁴ cujo principal objetivo é preencher as lacunas existentes nos dois lados da coleção.

A parte brasileira da coleção Mario Baldi foi doada para a Secretaria de Cultura de Teresópolis (RJ) em 1988, pelo médico, poeta e pintor Arthur Dalmasso. Porém, apenas em 2007 foi finalizada a quantificação da documentação. As pastas que guardavam as imagens somavam 55. 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. As fotografias foram distribuídas entre pastas temáticas pelo Serviço de Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural de Teresópolis (SPHAC), órgão da Secretaria Municipal de Cultura daquela cidade que preserva a coleção Mario Baldi, mas não se tinha conhecimento do número total de documentos. Para iniciar qualquer pesquisa, precisava 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

⁴ O Projeto Baldi tem dado bons frutos nesses primeiros tempos de vida, como a exposição *Mario Baldi: fotógrafo austríaco entre índios brasileiros*, que fez parte do FotoRio 2009. Para mais informações, ver 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.

fotografias, para fins de melhor organização e acondicionamento da coleção. Desta quantificação surgiu a seguinte tabela, que respeita a distribuição elaborada 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

<i>Total</i>	<i>7.675</i>
--------------	--------------

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 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 4: BALDI, Mario. Folha-contato nº 13. Expedição de 1938 à Ilha do Bananal. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.

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; Bärli;⁵ Hasi;⁶ entre outros. 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 tartarugas, de 1938. Estas figuram nas folhas da expedição e também naquelas dedicadas a animais.

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. Entretanto, suas imagens figuraram

⁵ Quer dizer Castor, como Emmy, sua primeira esposa, o chamava.

⁶ Quer dizer Coelhinha, como Mario chamava Emmy Baldi.

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 Zeitung
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

Já a parte austríaca da coleção Mario Baldi dispõe de um acervo de 386 objetos etnográficos carajá, quatorze caixas contendo ampliações ordenadas tematicamente, folhas-contato organizadas em cartões, mais de dez mil negativos e uma quantidade pequena de diapositivos, mas carece de dados não visuais:

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 prontamente reconhecidos.⁷

No princípio da pesquisa, a idéia principal era selecionar, dentre os documentos da coleção Mario Baldi preservada no Brasil, algumas séries fotográficas para análise, desde a chegada do fotógrafo ao Brasil até sua morte em 1957. No decorrer da pesquisa, optei por uma abordagem diferente, sobretudo depois de concluir que as séries – que somavam 150 fotografias – poderiam ser pouco representativas do total da produção de Baldi que se encontra no Brasil. Considerando a parte que se acha na Áustria, o quadro fica ainda mais complicado.

O novo ordenamento dos documentos acabou ajuntando fotografias dispersas, formando novos conjuntos e séries. Como desconsiderá-los e julgar, *a priori*, que não eram tão representativos para a experiência fotográfica de Baldi quanto as outras? A necessidade

⁷ LOPES, Marcos F. de Brum e FEEST, Christian. “O Projeto Baldi”. In: _____ e _____. *Mario Baldi: fotógrafo austríaco entre índios brasileiros*. Rio de Janeiro: F.DUMAS História e Ciências Sociais, 2009.

de um recorte de documentação é condição básica para qualquer pesquisa. Entretanto, esse recorte será mais exato se o conjunto total for bem conhecido e deve ser pensado, também, em função da pergunta que o historiador quer responder. A experiência fotográfica brasileira do noventa, que teve no fotojornalismo um de seus mais ricos capítulos, tornou-se o centro da questão a ser explorada pela pesquisa, através da abordagem de um dos seus sujeitos, suas escolhas, projetos, estratégias e práticas.

Isso justifica a razão de a maior parte do texto não tratar de séries documentais, buscando padrões de representação e sentido, ainda que se encontrem trechos que se aproximam de uma análise mais cuidadosa do conteúdo propriamente visual das fotografias, como no caso do livro de Baldi, publicado em 1950. Portanto, o trabalho é focado no sujeito-fotógrafo e nas suas experiências. Prefiro delinear sua trajetória através da maior variedade de documentação possível, cartas, livros, matérias de jornal e, é claro, fotografias. Reinsere as imagens nos seu contexto de produção e veiculação demandava abordar o sujeito e sua centralidade no processo; a relação entre o sujeito e o objeto do olhar fotográfico; os tipos de equipamentos utilizados para tradução do mundo em imagens; inserção do fotógrafo nas tradições visuais de sua época, apontando aproximações e afastamentos.

É importante frisar que as fotos foram quantitativamente tratadas, para que uma análise qualitativa do universo fotografado fosse possível. A escolha por não fazer uma análise serial possibilitou a abordagem da experiência que gerou a quantidade e a diversidade da produção visual, fruto da prática fotográfica de Baldi. Essa escolha garantirá um aprofundamento no universo visual do fotógrafo nas pesquisas futuras

Experiência fotográfica e prática social

Na historiografia e na antropologia, *experiência* é uma noção que, aliada a noção de *práxis*, compõe o quadro teórico dos estudos de culturas e sociedades, sejam elas as chamadas “complexas” ou “tradicionais”. 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.⁸ Fredrik Barth 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”.⁹

Não significa negar cultura ou sociedade, mas definir esses fenômenos como históricos, com especificidades de um tempo e lugar. Para o historiador que lida com o passado, poderíamos conjugar o verbo no pretérito, buscando a vida tal como ela *ocorreu* num lugar do mundo. Tal vida pode ser abordada a partir das experiências dos sujeitos históricos, que constantemente produzem o mundo através de sua atividade social.¹⁰ Edward P. Thompson é um dos mais conhecidos historiadores a explorar 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*”.¹¹ Em outra oportunidade, Thompson relaciona o posicionamento social e ideológico dos poetas e escritores românticos da Inglaterra setecentista com suas 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.¹²

Tal 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

⁸ BARTH, Fredrik. “A análise da cultura nas sociedades complexas”. In: *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000.

⁹ BARTH, Fredrik. *Op.cit.* p.108

¹⁰ WINNER, *apud* BARTH, Fredrik. *Op.cit.* p.126

¹¹ THOMPSON, E.P. “Folclore, antropologia e história social”. In: *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Unicamp, 2001. p.261

¹² THOMPSON, E.P. “Educação e experiência”. In: *Os Românticos. A Inglaterra na Era Revolucionária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

cultura. O autor acresce o conceito de modo de produção das dimensões simbólicas e culturais, além do econômico: “*Sem cultura não há produção*”.¹³

Investindo na dimensão ao mesmo tempo material e simbólica dos sujeitos, todos os produtos resultados de práticas sociais podem ser abordados como cultura. Em outras palavras, seria a mediação cultural dos sujeitos que investe sua produção das formas simbólicas da cultura. O historiador britânico Raymond Williams define o processo desta forma:

[O processo de mediação consiste em] descrever essa 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 mediação 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...¹⁴

As “relações sociais específicas” consistem na experiência histórica dos sujeitos e as “coisas” e “obras de arte” são mediadas no interior desta experiência. No que toca o tema deste trabalho, não somente as fotografias dos fotógrafos, mas também o valor de suas experiências é agregado às suas imagens e representado nos produtos de seu trabalho.¹⁵ Assim, a experiência fotográfica pode ser abordada como prática social, composta pelas formas simbólicas da cultura e pelas produções materiais dos sujeitos fotógrafos, dos leitores de imagens na imprensa, das instituições agenciadoras de fotografias, das famílias que produzem memória na forma de álbuns, etc.

A experiência fotográfica do século XX foi composta pelos processos de produção, circulação, veiculação e consumo de imagens sobre as mais variadas temáticas e não se limita à fotografia profissional, mas pontua também os usos caseiros e virtuais dos nossos dias do século XXI. A fotografia foi e é produzida por vários processos, serve a fins variados, e seria mais adequado falar de fotografias, no plural, em função de seus usos e

¹³ THOMPSON, E.P. “Folclore, antropologia e história social”. pp.259

¹⁴ WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007. p.274-275.

¹⁵ 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

funções. Ao definir experiência como resultado de condições objetivas e objetivadas pela prática social de sujeitos históricos, redefine-se a noção de fotografia meramente como algo pronto para ser apreciado, reinserindo-a no contexto de produção e circulação social do qual faz parte.¹⁶

Segundo Williams Ivins, o século XIX começou afirmando que o que fosse racional seria verdadeiro, e terminou acreditando que o verdadeiro era o que fosse achado numa fotografia.¹⁷ Foi exatamente na passagem do século XIX para o XX que surgiram as primeiras transformações nos aparatos que viriam a constituir as primeiras fases da experiência visual das primeiras décadas do Novecentos: filmes de rolo, câmeras fotográficas e cinematográficas de pequeno porte, espaço para a imagem técnica na imprensa; e uma nova consciência do tempo, que era gestada durante toda a segunda metade dos oitocentos: o tempo das locomotivas, dos vapores, do deslocamento no espaço e da transformação do lugar.¹⁸ Nas primeiras três décadas do século XX, a prática da fotografia sofria interessantes transformações, com especializações e surgimento dos primeiros fotojornalistas. Nos anos 1930, por exemplo, Ana Maria Mauad identifica a relação entre técnica e representação social na categorização dos tipos de fotógrafos entre amadores, batedores de chapa e profissionais da fotografia, proposta pela revista *Photograma*.¹⁹ Como afirma a autora,

a diferenciação do ato fotográfico pelas categorias de fotógrafos evidenciou, ao longo do século XX, uma significativa mudança no regime de visualidade, relacionado aos usos e funções da fotografia e

¹⁶ Esta perspectiva vem sendo trabalhada com sucesso pela historiadora Ana Maria Mauad. Ver seu livro *Poses e flagrantes. Ensaios sobre história e fotografias*. Niterói: EDUFF, 2008.

¹⁷ IVINS, William. *Prints and visual communication*. Cambridge: MIT Press, 1953. p.94 *apud* BECKER, Karin E. "To control our image: photojournalists and new technology". In: *Media, culture, society*. v.13. London, Newbury Park and New Delhi: SAGE, 1991.. p.382

¹⁸ Aqui se pensa lugar como um fenômeno histórico e simbólico, além de geográfico. Seu significado foi redefinido nos séculos XIX e XX pela visualização fotográfica e discursos geográfico-científicos. Sobre isso, ver a importante coletânea de SCHWARTZ, Joan M. and RYAN, James R. *Picturing place: photography and the geographical imagination*. London/New York: I.B.Tauris. 2006; para uma definição de lugar em articulação com o conceito de espaço e paisagem, ver MITCHELL, W.T.J. (Ed.) *Landscape and Power*. 2nd. Edition. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

¹⁹ *Photograma*, Rio de Janeiro, Agosto, 1930, Ano IV, nº 33, p. 6.

ao seu circuito social, compreendendo os processos de produção, circulação, consumo e agenciamento da imagem fotográfica.²⁰

Pode-se dizer que o desenvolvimento da linguagem do fotojornalismo foi uma das principais características do período. Ainda no século XIX, quando se desenvolvem as discussões sobre o estatuto do fato e da verdade, a imprensa foi uma das primeiras instituições a atribuir à fotografia o êxito de alcançar a verdadeira versão da realidade. Entretanto, isso se dava antes mesmo de existirem meios técnicos para que fotografias fossem reproduzidas em jornais.²¹ Nesse tempo, imagens pictóricas eram mais críveis se fossem feitas “a partir de fotografia”; repórteres eram comumente definidos como meras máquinas de reprodução da verdade e suas atividades exemplificadas pela metáfora da câmera fotográfica, consolidando assim a convenção de objetividade da reportagem de imprensa.²²

A partir do desenvolvimento e maturação do fotojornalismo, que terminou “*organizando em diferentes espaços de sociabilidade os locais de seu aprendizado*”,²³ sua linguagem se constituiu o meio pelo qual a contemporaneidade foi definindo sua História e os espaços sociais da vida pública. A emergência de diversos movimentos sociais, as guerras mundiais e as de libertação colonial, passaram a ter suas histórias narradas em imagens e inseridas nas batalhas de memória.

O sucesso da linguagem fotojornalística, que se beneficiou da natureza do registro fotográfico e do papel objetivo atribuído à imprensa na sociedade moderna, fez com que os eventos sempre contassem com fotógrafos atentos ao calor dos acontecimentos. Tais eventos puderam ser narrados pela linguagem do fotojornalismo na medida em que a convergência do social na vida pública, da fotografia como representação verídica e da convenção da objetividade jornalística proporcionou um terreno fértil para os sujeitos

²⁰ 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

²¹ BECKER, Karin E. “To control our image: photojournalists and new technology”. In: *Media, culture, society*. v.13. London, Newbury Park and New Delhi: SAGE, 1991. p.382.

²² BECKER, Karin E. *Op.cit.* p.382

²³ 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

fotógrafos, manipuladores de uma técnica reconhecidamente objetiva e que reivindicavam para si a competência da reprodução da verdade dos fatos, restringindo a metáfora da câmera fotográfica ao seu saber-fazer e competência. O interessante é que a reivindicação de uma objetividade específica da atividade fotojornalística, com base no sujeito, reinscreve na imagem técnica a subjetividade de um olhar único sobre o mundo.

Uma das preocupações deste trabalho é identificar as práticas de fotojornalismo que marcaram a carreira de Mario Baldi. Para isso, proponho um olhar sobre os indícios e vestígios dessas práticas “de bastidores”, um olhar “por dentro” das negociações entre fotógrafo e imprensa. Assim, o fotojornalismo se redefine como um processo dinâmico, um campo de possibilidades e lutas. O dinamismo do processo é composto pelas transformações técnicas, publicação de reportagens, escolhas e negociações dos sujeitos envolvidos e o desenvolvimento de uma competência fotográfica, um saber-fazer técnico que pode ser delimitado dentro do que chamamos prática social e mediação cultural:

Neste contexto de transformações e adaptações da experiência fotográfica, a noção de engajamento do olhar do fotógrafo pode ser delimitada pelas posições que os fotógrafos ocupam nos espaços sociais e pela prática propriamente fotográfica que vão adquirindo ao longo da sua trajetória. Por prática fotográfica entendemos o saber-fazer que se constitui de um conjunto de conhecimentos, procedimentos e técnicas, acumulados pelo fotógrafo no seu aprendizado fotográfico e processados em sua vivência cultural.

Engajar-se no olhar e no fotografar não significa aderir a uma visão de mundo ou ideologia *a priori*, mas sim atuar como mediador cultural e inserir-se em projetos sociais, sejam eles de esquerda, direita, anti-coloniais, feministas, ou quaisquer outros posicionamentos que se pense. Atentar para o engajamento do olhar e preocupação fotográfica abre espaço para que se considere o posicionamento social do sujeito fotógrafo e a re-significação que este pode dar aos discursos das agências de produção das imagens (Estado, imprensa, família). Como sugeriu Mauad, o fotojornalismo conta, a sua maneira, a História contemporânea. Como o sujeito que possui a competência de traduzir visualmente o desenrolar da vida moderna transforma a complexidade do mundo, a diversidade cultural numa narrativa inteligível, verossímil e propositiva? Nessa relação dinâmica, os projetos

sociais individuais e institucionais constituíam a experiência fotográfica como prática social e um campo intelectual, artístico e técnico.

Como se verá, o trabalho de Baldi como fotojornalista tem uma interface com a fotografia enquanto documento e instrumento da pesquisa social. Neste ponto, sua atuação como fotógrafo de imprensa permitiu que circulasse por áreas que despertavam nele interesse por conhecimento etnológico. É exatamente por isso que suas imagens devem ser abordadas segundo seu contexto de produção – o fotógrafo e tudo que envolve seu ato fotográfico e sua prática social – mas também são relevantes pela possibilidade de informar antropologicamente. Como afirma Joanna Scherer,

ethnographic photography may be defined as the use of photographs for the recording and understanding of culture(s), of both the subject and the photographer. What makes an ethnographic photograph is not necessarily the intention of its production but how it is used to inform ethnographically.²⁴



O trabalho se divide em duas partes. A primeira contém dois capítulos que dão conta da primeira fase de Mario Baldi no Brasil (1921-1928) e do tempo em que atuou na Europa (1928-1934). A segunda parte contém mais dois capítulos, um sobre a profissionalização de Baldi como fotojornalista e seus vínculos institucionais, e outro sobre seu livro publicado em 1950, fruto de suas reflexões sobre os índios do Brasil. Ao fim da descrição de cada fase ou experiência fotográfica de Baldi, inseri um quadro que delimita a produção do período em questão no interior da coleção Mario Baldi. Nesses quadros, considereirei tanto a coleção brasileira como a austríaca, pois dessa forma o panorama dos documentos é mais bem visualizado.

É extremamente difícil a identificação pormenorizada de todos os temas fotografados, uma vez que Baldi atuava como fotógrafo de eventos (formaturas,

²⁴ SCHERER, Joanna C. “The Photographic Document: Photographs as Primary Data in Anthropological Enquiry”. In: Edwards, Elizabeth (Ed.) *Anthropology and photography. 1860 - 1920*. New Haven: Yale University Press, 1992. p.34

inaugurações de prédios públicos, etc), fazia fotografias do lar, registrava o cotidiano de sua residência, de visitas que fazia a amigos, era fotógrafo de famílias cariocas e teresopolitanas, etc. Por vezes encontramos apenas uma fotografia sobre um tema ou pessoa. Além disso, será sempre arbitrária qualquer classificação que não parta da documentação em si mesma e este trabalho não tem o objetivo de tratar de mais de 7.000 fotografias. Portanto, os quadros sobre os documentos da coleção foram elaborados com referência à descrição das experiências de Baldi, e não o contrário.

A autobiografia do fotógrafo serviu de base para identificar os dados da trajetória, mas foi abordada criticamente. Na medida em que a divisão das fases da trajetória seguiu a narrativa do autor, os capítulos ajudam a entender o motivo pelo qual Baldi pontuou certas experiências como momentos-chave da vida. Buscando uma intenção, a narrativa foi lida em contraste com fontes que oferecem outras possibilidades de interpretação, em contraposição a idéia de inevitabilidade que marca as histórias de vida.

Essas experiências acabaram por compor uma identidade construída por Mario Baldi, baseada nas idéias de “photoreporter do Brasil” e “repórter perfeito”. Como conclusão, proponho um olhar sobre o simbolismo que estrutura essa identidade, testemunhada nas narrativas, nos vestígios de sua herança documental e também em descrições de terceiros sobre sua vida e obra. Portanto, quando incluo a expressão “repórter perfeito” no título, a intenção da citação é enfatizar uma construção simbólica, e não repetir um juízo de valor. Uma abordagem cuidadosa sobre este auto-retrato ilumina vários aspectos explorados nos capítulos precedentes.

1ª Parte: *Experiências I*

A primeira parte do trabalho é dedicada à trajetória de Mario Baldi, entre sua infância na Europa, imigração ao Brasil e primeiras experiências fotográficas em solo brasileiro. A estruturação cronológica do capítulo permite o aprofundamento das questões-chave da experiência de Baldi, na medida em que compunham, ao longo do tempo, seu campo de possibilidades e os projetos dos quais participava. Na medida do possível, foram utilizadas imagens produzidas no decorrer das fases e projetos abordados.



Capítulo 1 – Da Europa ao Brasil (1896-1921)

Nascido em 18 de janeiro de 1896, na cidade austríaca de Salzburg, Mario José Antônio Johann Baldi era o primogênito de uma família de comerciantes. Sua autobiografia aponta poucos fatos de sua infância, já que, em suas palavras, “...*passo por cima desta primeira fase da minha infância da qual não me lembro com certeza*”.²⁵ Sua adolescência foi marcada pela prática de esportes, como tênis e esqui, no qual ganhou algumas medalhas. Estudou no seminário St. Paul, no vale de Lavent, em Karten, sul da Áustria. A fotografia marcava o jovem Baldi desde cedo, como marcava também a sociedade na qual crescia, com seus estúdios fotográficos. As simbologias dos trajes, dos cenários, e as máscaras de seus personagens²⁶ revestiam as imagens que deveriam circular no âmbito particular da família e círculos de amizades.

A atmosfera do estúdio constituía uma experiência fotográfica única, na 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.²⁷ Os centros urbanos eram o *locus* ideal para tais acontecimentos, como Londres, Paris e Viena.

Mario Baldi nasceu e cresceu na burguesia comercial da Áustria, incentivadora desse tipo de prática, como a *Internationalen Photographischen Ausstellung in Salzburg*, de 1895. O ambiente cosmopolita e moderno impregnava o dia-a-dia das pessoas. Baldi interessava-se por viagens e explorações, como indica uma carta de sua mãe, Luiza Andreis Baldi, na qual menciona o gosto do filho pelas revistas de esporte e viagem.²⁸ Essas revistas

²⁵ BALDI, Mario. *Autobiografia de Mario José Antônio Johann Baldi*. (trad.). S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. Pasta: Arquivo. p. 01. Citado a partir daqui como *Autobiografia*. Original em: *Stammbaum*. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.

²⁶ FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*. Lisboa: Veja, s/d.

²⁷ TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos. A fotografia e as exposições na era do espetáculo. (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

²⁸ Carta de Luiza Baldi a Mario Baldi. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. Pasta: Arquivo.

traziam imagens e palavras sobre todo o mundo, tornando conhecido o que era, até então, obscuro à grande parte da população européia. É possível que esse tipo de imagem tenha servido de dispositivo didático e educativo com o qual o jovem fotógrafo ia formando seus referenciais.

1.1 – Experiências: guerra, documentarismo e “racializações”

Em sua autobiografia, Mario Baldi elege a eclosão da I Guerra Mundial como 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*”,²⁹ e Mario entrou para o exército como voluntário, pois queria ser oficial. Após dificuldades, conseguiu lugar nas fileiras da liga austro-húngara: “*Fui então incorporado, por empréstimo do F.A.R. II, regimento em Cracóvia (Polônia), como pirotécnico. De lá fui ao front com a 10,4 cm F.K. Bateria 12/12 R à Galícia, como reconhecedor*”.³⁰

Até onde sabemos, Baldi iniciou sua prática fotográfica quando entrou para o exército. A I Guerra Mundial foi um grande laboratório para o início de seu fotografar, já que, como reconhecedor, era necessário que produzisse imagens de caráter documental. Além de imagens aéreas e panoramas dos campos de manobra, Baldi deixou interessante testemunho das instalações das tropas: acampamentos, armamentos, meios de transporte, alimentação e até diversão dos soldados. Fotografou, ainda, moradores das regiões russas e turcas pelas quais passou, centros urbanos destruídos pelos bombardeios, igrejas e escolas abandonadas, bem como soldados turcos e judeus. As imagens do conflito, que somam 361 fotografias, compõem um diário de guerra, onde são descritos os acontecimentos presenciados pelo fotógrafo.³¹ Tanto as palavras como as imagens desse material ainda não foram trabalhadas detalhadamente pela pesquisa, mas é possível lançar algumas idéias sobre elas.

²⁹ BALDI, Mario. *Autobiografia*. p.01.

³⁰ BALDI, Mario. *Autobiografia*. p. 02. A função de um pirotécnico é lançar uma espécie de fogo de artifício que, por permanecer alguns minutos aceso no ar, ilumina os campos de batalha para localização de inimigos e combate noturno. Já o reconhecedor, também conhecido como observador, atua explorando os campos de batalha e colhendo as primeiras informações sobre o inimigo. Nessa função, um reconhecedor pode lançar mão de fotografia, inclusive aérea, e relatórios.

³¹ BALDI, Mario. *Mein Kriegs-Tagebuch, 1916-1918*. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.

É provável que o soldado recém alistado no exército já tenha ido aos campos de batalha com algum conhecimento da técnica, já que seus superiores dificilmente o teriam designado reconhecedor se não dominasse os meios de desempenho de tal função. Além disso, o fotógrafo produziu imagens baseadas em esquemas de representação, como por exemplo, a fotografia de rua que então amadurecia.



Figura 5: BALDI, Mario. *Podhajce. Spitüler*. In: *Mein Kriegs-Tagebuch. 1916-1918*. S.M.C.T Coleção Mario Baldi

As fotografias utilitaristas, ou seja, as destinadas à informação de campo, e os aspectos sociais como os tipos humanos, relacionavam a visão com o conhecimento. Ver para conhecer era uma prática que marcava cada vez mais a relação do sujeito com o mundo, através da ciência e seus produtos, entre eles a fotografia. Mas as imagens também eternizavam aspectos de cidades e campos, como souvenirs de viagem, bem como o cotidiano dos acampamentos e retratos dos companheiros de tropa. Estas fotografias dialogam com o surgimento da prática turística, crescente no período, e articulavam o fotografar ao lembrar.

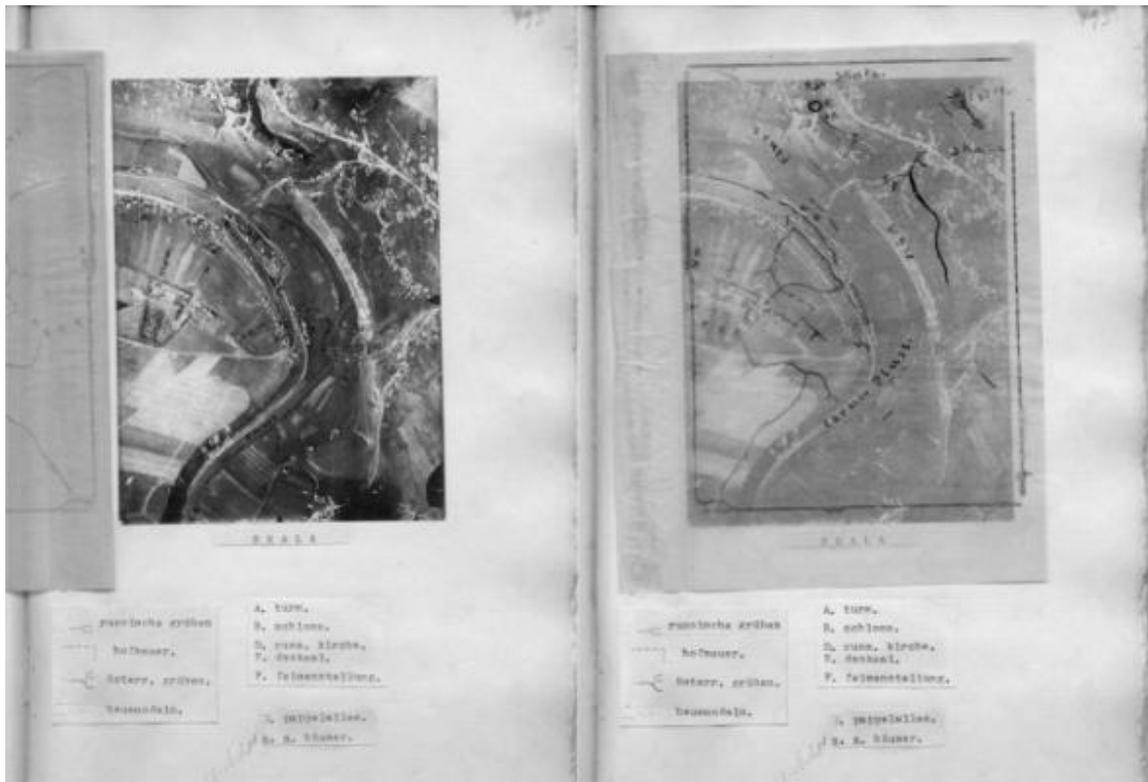


Figura 6: BALDI, Mario. *Skala*. Fotografia aérea (esquerda) e seu mapeamento (direita). In: In: *Mein Kriegstagebuch. 1916-1918*. p. 193 S.M.C.T Coleção Mario Baldi

Durante a I Guerra Mundial, a fotografia foi praticada respondendo a algumas demandas que acabaram tendo conseqüências importantes para o desenvolvimento da linguagem fotojornalística. Desde a guerra civil norte-americana e a guerra da Criméia, o movimento bélico era um tema fotografável, privilegiado por fotógrafos que construíam o fato jornalístico ou a própria propaganda de governo dos países envolvidos nos conflitos. As câmeras de pequeno porte, que começavam a ser comuns, ajudaram na utilização mais sistemática da imagem como um instrumento de guerra, seja para produzir imagens utilitaristas, como algumas de Baldi, seja para que levassem ao público uma mensagem preparada sobre o conflito bélico.

Nas linhas da Liga Austro-Húngara, na qual Baldi atuava, fotografia e antropologia convergiram em um projeto nos *POW Camps* (*Prisoner of War Camps* – Campos de Prisioneiros de Guerra). Para os antropólogos alemães e austríacos, os Campos eram espaços perfeitos para os estudos das raças humanas, ou melhor, uma oportunidade crucial

para que provassem a existência delas. Andrew D. Evans argumenta que, sendo a raça um fenômeno essencialmente visual, a linguagem fotográfica (incluindo as poses) tornava material e objetivo o que antes permanecia subjetivo no discurso racista.³² “*Because race was essentially a ‘visual’ phenomenon, the ‘type’ photograph was crucial both to ‘seeing’ racial differences and to confirming the notion that racial types existed*”.³³ As imagens tipificadas através de estereótipos e poses frontal/perfil, continua Evans, objetificavam os prisioneiros de guerra, subtraindo-lhes a autonomia e individualidade em prol da construção de uma referência para uma raça inteira. Assim, “*using this method, the face or body of a ‘type’ was understood to represent a generality, an entire group of people, rather than an individual*”.³⁴

Os “tipos” foram tradicionais na representação pictórica desde o século XVIII, num espaço geográfico bastante amplo. No Brasil, por exemplo, os “tipos” africanos eram produzidos em profusão e tiveram suas versões fotográficas difundidas.³⁵ Na Europa, não só a origem geográfica era visualizável, mas também a função social, como nas imagens produzidas pelo fotógrafo Gregor Baldi (tio-avô de Mario). No contexto da I Guerra Mundial, os “tipos” raciais baseavam-se na origem geográfica, de forma a confundir raça e nação. Desta forma, prisioneiros oriundos das colônias africanas tiveram suas imagens enquadradas pelas lentes dos fotógrafos e antropólogos germânicos. Por outro lado, austríacos e alemães também exploraram as imagens de inimigos europeus, como os russos, na tentativa de estabelecer uma diferença entre o povo alemão e o restante do mundo.

Não se pode afirmar com certeza se Mario Baldi participou de algum projeto de fotografia nos *POW Camps*. Há indícios, porém, de que tenha contribuído para jornais durante a guerra. Andrew Evans afirma que as imagens antropológicas serviram de objeto para artigos de divulgação popular, antes de ser matéria para trabalhos acadêmicos. Uma das publicações populares foi um livro com reproduções de fotografias e desenhos sobre os

³² EVANS, Andrew D. “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. p.229.

³³ EVANS, Andrew D. *Op.cit.* p.229.

³⁴ EVANS, Andrew D. *Op.cit.* p.229.

³⁵ Cf. 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.



Galizische-frauen.



Figura 7: BALDI, Mario. *Galizische-frauen*. In: *Mein Kriegs-Tagebuch. 1916-1918*. S.M.C.T Coleção Mario Baldi

povos agregados nos campos de prisioneiros alemães e austríacos.³⁶ Nele achamos registros visuais que dialogam com aqueles encontrados no diário de guerra de Baldi. É o caso das já citadas *Galizischen-frauen*, duas imagens cujo objetivo é a visualização de indivíduos oriundos de uma região geográfica.

O desenho é uma variação da pose frontal/perfil. Representa a mulher da Galícia de corpo inteiro e busto, com vestimentas típicas. O que chama a atenção no desenho é que a mulher de corpo inteiro é de idade avançada, enquanto o busto é de uma jovem. Sugerindo que, a despeito da passagem do tempo, a mulher mantém a indumentária, ambas são representadas com o chapéu estampado e colorido. É um desenho preocupado com os “tipos” e constrói um estereótipo eterno.

A fotografia preocupa-se com o mesmo aspecto, representando jovens e mulheres mais maduras, todas descalças, com saias e lenços na cabeça. As mulheres da Galícia sentem-se desconfortáveis em frente ao fotógrafo. Ainda que aparentemente bem humoradas, elas estão arranjadas para o registro, fora de seu contexto individual e social, em prol de um registro racial geral. A imagem sugere que tanto a máquina fotográfica quanto seu operador, que é um homem, forçam as mulheres a atuar como objetos de observação. O lugar social dessas mulheres – de classe baixa, a julgar pelos pés descobertos – e a função social da fotografia tornou inusitada a vontade de Baldi de fotografá-las, gerando reações de vergonha e embaraço.

Uma imagem do projeto de Egon von Eickstedt, entre prisioneiros da Algeria, é sugestiva para nossa reflexão, pois nela também há um distanciamento entre os fotografados e as intenções do fotógrafo. Reconhecendo sua condição de prisioneiros subjugados, os algerianos se posicionavam frente ao antropólogo Eickstedt utilizando o processo de confecção da fotografia como uma oportunidade de resistir. Precisaram ser subornados com cigarros, pondo-os na boca antes da produção da fotografia, atrapalhando o estudo fisionômico de Eickstedt, e sistematicamente se recusavam a permanecer parados o tempo necessário para o ato fotográfico. A fotografia como um instrumento disciplinador, como era utilizada nos *POW Camps*, permitia uma situação ambígua de retomada da

³⁶ *Kriegsgefangene: Ein Beitrag zur Völkerkunde im Weltkriege: Einführung in die Grundzüge der Anthropologie*. Berlin: Dietrich Reimer, Ernst Vohsen, 1917.

autonomia e resistência dos prisioneiros. Os cigarros, ao menos, participaram do processo fotográfico do início ao fim.³⁷



Figura 8: Fotografia desconhecida. Projeto Von Eickstedt. Campo de Prisioneiros da I Guerra Mundial. 1916. Reproduzida em EVANS, Andrew. *Op.cit.* p.240.

O que distancia a imagem de Baldi da fotografia dos presos algerianos, é que as imagens dos *POW Camps* investiam na subjugação do fotografado ao regime disciplinar do campo fechado, enquanto Mario Baldi fotografou as mulheres em campo aberto. Poderíamos, afirmar que a fotografia das mulheres da Galícia é ambígua: se, por um lado, ordena as fotografadas segundo protocolos visuais do registro de “tipos”, abre oportunidade para que, em meio a sentimentos contraditórios, elas reconheçam no ato fotográfico uma oportunidade de eternizar suas imagens através da fotografia.

³⁷ EVANS, Andrew D. *Op.cit.* p.240

Outra imagem interessante feita por Baldi é a que representa um enterro de soldados judeus. O fotógrafo expõe a existência de um povo específico, com religião específica, no interior do exército. A imagem valoriza os sinais judaicos nas lápides, que trazem as tábuas da lei mosaica e a Estrela de Davi (de seis pontas). Entretanto, a fotografia não aparenta representar judeus não-germânicos, como ocorre na montagem do projeto de Wilhelm Doegen. De toda forma, os judeus são os únicos que, a despeito de possuírem nacionalidades diversas, tem sua religião como classificação primeira. No caso da montagem, o que os distingue como judeus é a legenda, já que a imagem é descontextualizada. Têm-se, assim, judeus da Lituânia, judeus da Podolia, judeus de Moscou e judeus da Volhynia. No caso da fotografia de Baldi, são soldados alemães, mas seus costumes os denunciam: são judeus alemães.



Figura 9: BALDI, Mario. *Jüdisches Begräbnis*. In: *Mein Kriegs-Tagebuch. 1916-1918*. S.M.C.T Coleção Mario Baldi



Figura 10: Fotografia desconhecida. *Tipos étnicos judeus*. Ca. 1915-1916. Esquerda superior: professor e líder religioso da Volhynia; Direita superior: advogado de Moscou, líder do teatro judeu no Campo de Prisioneiros de Guerra de Carsei; Esquerda inferior: comerciante da Podolia; Direita inferior: professor da Lituânia. Projeto de Wilhelm Doegen. Campo de Prisioneiros da I Guerra Mundial. Reproduzida em EVANS, Andrew. *Op.cit.* p.251

Acompanhando, mais uma vez, Andrew Evans, afirmamos que os judeus já vinham sendo distinguidos através da fotografia como um conjunto homogêneo no interior do povo germânico. Segundo Evans, tais imagens são preliminares da cultura visual taxativa que seria imposta aos judeus no período do Nacional Socialismo. Além da religião, a montagem do projeto Doegen denuncia as ocupações dos fotografados (advogado, professor, líder religioso e comerciante), de forma a mapear o lugar ocupado pelo judeu que, na lógica anti-semita, era subtraído ao povo germânico.³⁸



Figura 11: BALDI, Mario. *Der Judenfriedhof in Brzezany*. In: *Mein Kriegs-Tagebuch. 1916-1918*. S.M.C.T Coleção Mario Baldi

³⁸ EVANS, Andrew D. *Op.cit.* pp.250-252.

A imagem de Baldi também trabalha com a idéia de um conjunto homogêneo, uma profissão de fé no interior da cristandade, visualizável pelos mortos e inscrições hebréias em meio aos soldados germânicos. Algo semelhante ocorre na imagem do cemitério judeu, em Brzezany, Rússia. A idéia é a existência, no interior da Europa, de uma raça distinta, enfatizada pelo espaço hebreu – o cemitério – no seio da floresta, como algo que devesse ser descoberto. Nas duas fotografias, é significativa a relação dos judeus com a morte.

O traço de testemunho das fotografias é índice da passagem do fotógrafo pela Europa e do encontro com culturas e “tipos” diversos, além dos aspectos militares, como armamento e acampamentos. Ao fim da guerra, na qual foi capturado algumas vezes pelos russos, fugindo em todas as ocasiões, Baldi foi transferido para a reserva. Aparentemente, o diário foi confeccionado na forma final três anos depois do fim da guerra, pois Mario o ofereceu como presente aos pais pelas bodas de casados que completavam, em 1921. O documentarismo dos campos e as “racializações” dos tipos sociais e étnicos, nos quais se basearam as fotografias na sua produção, eram agora testemunhos de uma história, uma experiência de um sujeito narrada verbal e visualmente. As verdades fotográficas compunham uma espécie de dossiê, justapostas a extratos de jornais, documentos de campo, e narrativas. Foi essa a primeira experiência de Mario Baldi que articulou a fotografia com testemunho e documentação.

Na coleção...

A experiência da guerra gerou um álbum com 361 fotografias, dedicado aos pais de Mario Baldi, pela comemoração de bodas de casamento. É provável que o fotógrafo tivesse intenções de publicá-lo, o que nunca aconteceu. Aparentemente, as imagens da guerra não fazem parte da contagem linear que orienta a maior parte das fotografias da coleção.

1.2 – Experiências: imigração, itinerância e mecenato (1921-1928)

O fim da guerra e do Império Áustro-Húngaro proporcionou a saída de muitos europeus germânicos em direção a América. Entretanto, após a queda da monarquia austríaca, um curso comercial, o trabalho em um banco e um curso de inglês, Baldi tentou emigrar para Namíbia, antiga colônia alemã. A tentativa foi frustrada, provavelmente porque a Namíbia passara a ser domínio britânico, e a entrada de germânicos foi dificultada a partir de então. Assim, com 25 anos, Mario Baldi, seu irmão Herbert e alguns amigos emigraram para o Brasil em 1921.

No campo de possibilidades do fotógrafo, destaco três aspectos principais que podem ter feito do Brasil o destino dos imigrantes: o primeiro é o relativo e, às vezes, grande sucesso alcançado por fotógrafos germanos em solo brasileiro.³⁹ Tal êxito deve-se a qualidade das imagens dos fotógrafos, que vinham de uma região de grandes avanços no campo da química e da óptica, além dos temas fotografados, paisagens distintas e povos desconhecidos, que exerciam certo fascínio nos europeus, o que nos leva ao segundo fator: o já mencionado gosto de Baldi por temáticas de viagem, trazidas ao público pelas revistas e jornais.

A identidade conferida ao Brasil pela Europa, há muito um motor de movimentos migratórios para os trópicos, deve ter influenciado a escolha do fotógrafo. Desde o final do século XVIII, os trópicos brasileiros já eram famosos pelo exotismo natural e, porque não, social. Isso não deve ter exercido pouca influência na escolha do destino dos emigrantes europeus. Nas regiões germanas, o interesse etnográfico (a *Völkerkunde*, etnologia) era muito difundido, seja no meio acadêmico ou secular, principalmente entre a classe burguesa – *Bildungsbürgertum* – que prezava pelo cultivo da educação em sentido amplo (autocontrole, disciplina e leitura).⁴⁰ Assim, revistas e jornais, tratados e palestras científicas, todos esses meios de comunicação estavam disponíveis para aqueles que se interessavam pelo que supunha “exótico”. Os homens que fizeram nome através de obras sobre o Brasil foram, por exemplo, Karl Von Steinen e Theodor Koch-Grünberg. Eles e

³⁹ VASQUEZ, Pedro Karp. *Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX*. São Paulo: Metalivros, 2000.

⁴⁰ 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.

outros levavam para a Europa uma representação de Brasil, em parte, oriunda das fórmulas pré-estabelecidas pelo que se desejava ver aqui, e em parte corroborada pelo encontro objetivo com uma natureza e sociedade de fato diversas das européias.

Os Baldi alcançaram prestígio na cidade de Salzburg, desde seu pioneiro imigrante na Áustria, Gregor Baldi, nascido em Telve, na Itália. O perfil da família se adequava a elite intelectual, admiradora das artes (Gregor Baldi era editor de livros, dono de galeria de arte e do maior estúdio fotográfico da Áustria oitocentista e Virgílio Baldi era fotógrafo em Telve, também no século XIX) e das ciências, como Alois Baldi, pai de Mario, que era comerciante.



Figura 12: Estúdio Baldi & Würthle. S/d. Acervo de Kurt Weinkamer.



Figura 13: Estúdio Baldi & Würthle. Cartão *cabinet* de 1875. Publicada em “Die alten Salzburger Photographen”. In: *Salzburger Landeskunde*. Salzburg, 1965-66.

A ciência que mais interessava a nosso fotógrafo, por influência paterna, era *Völkerkunde*,⁴¹ etnografia. Provavelmente seu pai lia periódicos como o *Globus*, dedicados à divulgação das descobertas e teorias de forma acessível para leigos.⁴² Nos *Gymnasios*, porém, ensinava-se geografia histórica, com ênfase nos intelectuais alemães como Ratzel e

⁴¹ A *Völkerkunde* foi somente estabelecida como uma disciplina acadêmica, vindo a fazer parte dos currículos escolares, depois dos anos 1930. Mario Baldi, em sua autobiografia, quando relata a “herança etnológica” deixada por seu pai, provavelmente está se referindo ao gosto pelo exótico que, nos anos de 1950, quando Baldi escreve a biografia, foi identificado como etnologia.

⁴² FRANK, Erwin. *Op.cit.* p.164.

os von Humboldt. A relação existente entre a geografia histórica e a *Völkerkunde* é explicitada, mesmo não sendo a etnologia uma disciplina específica dos currículos: “*Meu forte sempre eram: geografia, história, etnologia (herdado do meu pai) e composição livre (herdado da mãe), também partes de química e física*”.⁴³ Se somarmos a isso as revistas de viagem lidas por Mario Baldi, que veiculavam ao público imagens “exóticas”, o ambiente no qual vivia proporcionava elementos que poderiam influenciar a escolha de seu destino como imigrante. O que estava em jogo, na relação entre visual e exótico, era a *imaginação geográfica* dessas partes remotas do planeta, que investia no uso de fotografias e era alimentada por elas, fazendo do Brasil uma referência, no caso de Mario Baldi.⁴⁴

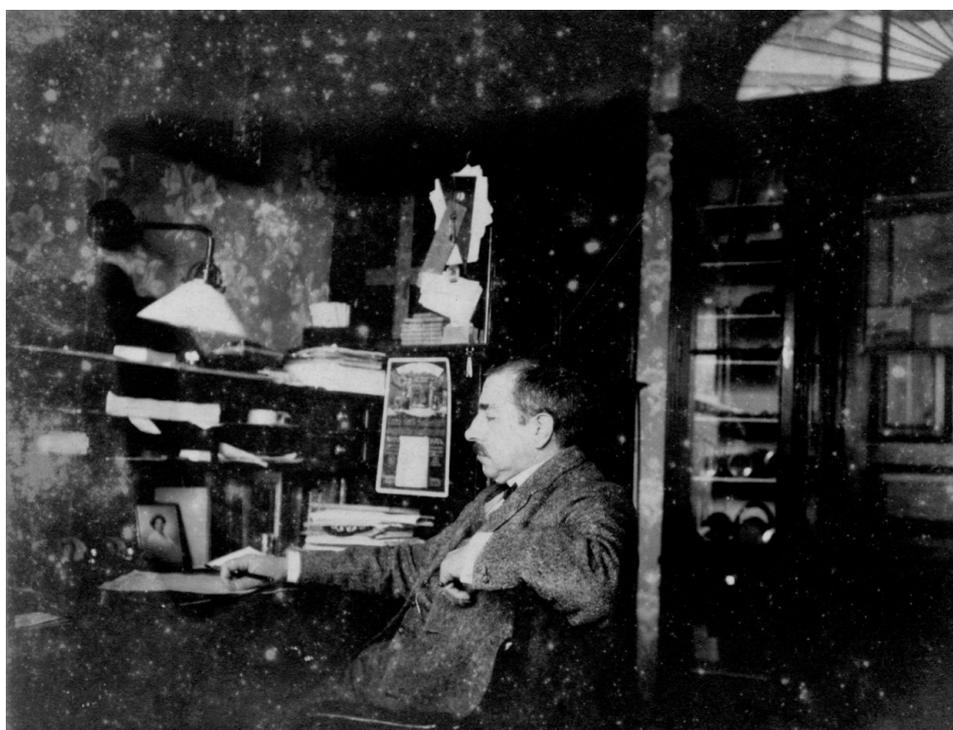


Figura 14: Fotografia desconhecido. Alois Baldi. In: *Stammbaum*. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi

O terceiro aspecto é a própria condição material do pós-guerra. Segundo o clássico estudo de Emílio Willems, “*depois de 1918, a participação dos austríacos de língua alemã*

⁴³ BALDI, Mario. *Autobiografia*, p. 01.

⁴⁴ Cf. SCHWARTZ, Joan M. and RYAN, James R. *Picturing place: photography and the geographical imagination*. London/New York: I.B.Tauris. 2006

[na imigração germânica para o Brasil] *parece ter sido maior*".⁴⁵ Dados de 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 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*".⁴⁶

Vejamos o que Baldi diz em sua autobiografia:

...queria emigrar à Namíbia com um outrora fazendeiro da antiga colônia alemã no sul da África. Mas não se realizou... quer dizer, em vez de ir para lá, emigramos ao Brasil, eu, meu irmão, senhor Carry Venulet, o fazendeiro e o Major Lusum. Nós alugamos uma fazenda grande "Macacu" e o fazendeiro nos enganou muito. Assim Lusum voltou a Salzburgo. Até 1925, dirigi tratores, fui lavrador, 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, onde trabalhei como jardineiro e caseiro num convento de freiras, começando a anotar minhas aventuras para os jornais da minha pátria, as quais, mais tarde, illustrei com fotografias.⁴⁷

Vemos que a busca por trabalho era o alvo dos emigrados, dos quais apenas um era fotógrafo. Nos primeiros tempos de Brasil, lutava-se por sobrevivência através de diversas atividades impulsionadas pela idéia 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. Há indícios de que Baldi já escrevia para jornais durante a I Guerra Mundial.⁴⁸ Como não passam de indícios, considero os relatos da travessia do oceano Atlântico e das viagens pelo Rio de Janeiro como as primeiras matérias de imprensa produzidas pelo austríaco. É sugestiva a informação que se pode achar numa fotografia e respectiva legenda, publicada

⁴⁵ WILLEMS, Emílio. *A aculturação dos alemães no Brasil*. São Paulo: Editora Nacional, 1980.

⁴⁶ VIANNA, Helio. *História do Brasil*. v.II. São Paulo: Melhoramentos, 1970.

⁴⁷ BALDI, Mario. *Autobiografia*, p. 03. Sobre a mencionada rede telegráfica, ainda não descobri se Baldi participou da Comissão Rondon.

⁴⁸ Ver a nota biográfica, introdutória à reportagem de Baldi publicada pela revista Manchete, em janeiro de 1954, nº 93. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C3/113

em um jornal carioca, noticiando a chegada do navio *Poconé*, repleto de imigrantes: “*Jornalistas alemães, também imigrantes que fizeram questão de ‘posar’ junto á nossa bandeira*”.⁴⁹



Figura 15: Fotografia 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. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/03

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

⁴⁹ “As novidades do 'Poconé'”. Periódico não identificado. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/03

folha os trata já como jornalistas. É certo que, ainda no navio, os três jornalistas compuseram um jornal de bordo, de caráter cômico, do qual uma parte foi publicada na folha carioca. A documentação não dispõe de provas quanto a ocupação de Baldi no momento em que chegou ao Brasil, mas é provável que, se não houvesse documentos formais, a profissão devesse ser declarada ao governo brasileiro, podendo o jornal ter buscado a informação neste momento.

O período que se seguiu a imigração foi o da itinerância, das viagens de trem pelo Estado do Rio de Janeiro e pelos trabalhos temporários. Essas experiências foram anotadas, fotografadas e publicadas nos jornais de sua terra natal, cultivando o estilo dos relatos de viagem do século XIX. Mesmo que a fotografia fosse uma forma de registro das viagens, as publicações apresentavam somente texto verbal. Apenas em dois números o relato é ilustrado. O primeiro tratou dos tropeiros de batatas, onde Baldi descreveu o caminho das mulas até o Rio de Janeiro. A *Salzburger Volksblatt* [*Folha Popular Salzбургuesa*] publicou uma nota introdutória ao relato:

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 Sebastião de Teresópolis) e agora está preparando-se 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.⁵⁰

O segundo artigo com fotografias tratou da história de Petrópolis, desde o século XIX até os dias do autor. Apesar da utilização das imagens, elas não narram uma história e são quase sempre de pequeno formato. Assim, os primeiros relatos de Baldi são muito mais verbais que visuais.⁵¹

⁵⁰ *Salzburger Volksblatt*. ca. 1922. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/18

⁵¹ Não me refiro ao estilo, que poderia primar pela construção de imagens mentais, mas a utilização do meio visual da fotografia para informar o leitor.



Figura 16: BALDI, Mario. “Ein Salzburger in Brasilien”. *Salzburger Volksblatt*. Ca. 1922. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/18 Nesta reportagem sobre Teresópolis, Baldi pode publicar fotografias, o que era raro neste período.

Die brasilianische Jubiläums-Ausstellung.

(Exposiao Centenario do Independencia do Brasil.)

Von Mario Baldi.

Rio de Janeiro, 8. Oktober 1922. Der Zug stürzt in die Tiefe, über hohe Steinadulte, unter denen klares Wasser sprudelt, vorbei an Felsen-, Bambus- und Schlingpflanzenzäunen, durch die man für Momente Blicke in die Täler und Schluchten werfen kann. Manchmal geben sie die Sicht auf die große Fluebene frei, die sich längs des Orgelgebirges gegen die Bai von Rio spannt, und wenn die Wolken reizen, sieht man die Bucht selbst, deren tiefstahlblaue Wasser wie ein metallenes Schild in der Sonne liegen. Die Zahnräder der Bergbahn rattern im Tal, und von Station zu Station legt sich immer fester des Tieflandes Dunst und Hitze wie ein drückender Panzer um die Körper, die aus der frischen Bergluft zu Tal gebracht werden. Die letzte Strecke fährt der Zug nur noch durch etles Sumpfland — stehendes sauliges Wasser — Mangroven mit Lustwurzeln — Schmutz — Pestdunst. Dann mündet der Bahnkörper auf eine Steinterrasse, die als fester Punkt an einer Seite von den salzigen Wellen des Meeres bespült wird, auf der andern vom eben durchfahrenen Sumpfe gefangen gehalten wird.

Die Dampfbarke „Präsident“ schaukelt dicht am Steindamm auf und ab, der Passagiere harrend. Nachdem alles eingebootet ist, sticht sie in die Wellen hinaus, über deren Mattioleite das scheidende Tagesgestirn kupferrote Refleze wirft. Selbst die schnelle Fahrt des Dampfbootes und die leichte Brise kann die drückende Hitze nicht ganz beseitigen und die Nacht scheint die erquickende Kühle dem abgepannten Körper nach dem Dunst des Tages zu versagen. Die Sonne ist entgültig hinabgetaucht in die Fluten, und als wir an der „Paqueta“ vorbeikommen, blitzen eben auf deren Strand drüben die elektrischen Lichter auf.

So fahren wir in die Nacht hinein. Ich sitze vorne am Verdeck und besche die Illustrationen in den neuesten Journalen, welche die Bilder der Eröffnung der Jahrhundertausstellung, den Empfang des Präsidenten von Portugal und Aufnahmen vom Eucharistischen Kongress in Niteroio und Rio de Janeiro bringen. Als ich den Blick erhebe, fahren wir eben in den Stationshafen in Rio ein. Ich glaube in einem Märchenlande zu sein. Die ungeheure Stadt, markiert durch tausende von Lichtern, vor mir die „Alfa dos Cobras“ in feenhafter Beleuchtung zahlreicher Scheinwerfer mit ihren bizarren Türmen und gefiederten Palmen. Ihr gegenüber die Paläste und Kuppeln des Ausstellungsgeländes. Gegen das Meer hin sind alle Lichter abgeblendet und zahlreiche Reflektoren, Scheinwerfer und Tausende von Glühlampen konzentrieren ihre Lichtstrahlen auf die Bauwerke selbst, die sich wie grellerleuchtete Paläste einer morgenländischen Märchenstadt aus der finstern Nacht abheben. Besonders die ungeheure Glaskuppel eines hohen Gebäudes schillert in hundertfärbiger irrisierender Farben, und als Hintergrund schießen Duzende von Scheinwerfern ihre Lichtbündel wie die Speichen eines Riesensonnenrades in den Himmel.

Ein Hügel wird abgetragen.

Am nächsten Nachmittage besuchte ich die Ausstellung selbst. Der größte Teil des Terrains, auf dem sich die Bauarbeiten befinden, ist dem Meere abgenommen und mit Material aufgeschüttet, das vom Morro Castello abgetragen wird. Dieser ist einer der vielen Hügel Rio de Janeiros, der sich mitten in der Stadt erhebt und einen eigenen Stadtteil mit vielen Straßen und Häusern bildet. Man ist absolut nicht kleinlich hier: „Der Berg geniert uns — gut! — man trägt ihn einfach ab und wirft ihn ins Meer!“ So wird ein doppelter Zweck erfüllt. Tag und Nacht donnern aus ungeheuren Pumpen Helatomben von Wasser gegen den Hügel und spülen Erdreich, Gestein, Klippen, Häuser und alles, was darauffsteht, in die Tiefe. Donnernd, brüllend, zischend saufen die Wasserstrahlen, wie aus Rieskanonen geschossen, im hohen Bogen durch die Luft, fallen auf die zerplitzten, zerfetzten, zerhunderten Steilabhänge des Berges gleich einer Meute gieriger Hunde, beißen sich in seine Flanken, wühlen fauchend ein tiefes Loch hinein, aus dem sprudelnd Erde, Schlamm, Schutt und Gestein wie die Eingeweide eines tödlich getroffenen Tieres hervorquillen. Polternd trachen Felsstücke zu Tal, Laminen von rotem Schlamme und Sand ergießen sich bergab. So fressen sich die tüchtigen Wasserstrahlen in den „Morro de Castello“ hinein, bohren sich heimtückisch von

unten her bis an den Rasenbelag der Hausgärten heran — brechen durch — verschlucken diesen mit seinen Blumen, Sträuchern und Bäumen im jähe Wirbelrichter. Die Erde wankt, Mauern, Häuser und Straßenzüge beginnen sich zu neigen, zerbröckeln und zerfließen ineinander, das ganze Gesamtbild verliert die Konturen, schießt sich ab, wie in einem Wassergläse aufgetriebene Zuckerstücke.

Dann plötzlich ein dumpfes, unterirdisches Donnern — der ganze Straßenzug sauft in die Tiefe. Hochauf über das stürzende Durcheinander spritzen die Wasserfäden siegesjauchzend wie t in den Himmel hinauf. Sofort springen Ingenieure an die Hebel der Maschinen und richten die Flugbahn der Wasserstrahlen tiefer auf neue Gesteinspartien. Kaum ist die ungeheure Masse abgepflühten Materials unten angekommen, stürzt sich ein Heer habnader Reger und Mulatten mit Schaufeln, Krampen und Spaten darüber her und füllt den Schutt in Füge hoher, roter Kippwaggons. Sigalpffische ertönen, Motoren saufen, und in den kleinen Häuschen auf der Spitze der vielen Rolltrane legt der Bedienungsmann einen Hebel um. Alle die Krane drehen nun ihren Hebearm schön artig über die Geleise, Wasserumfalle und das Gemimmel der farbigen Arbeiter hi über gegen die neuentstandenen Schuttwälle am Bergesfuß, raffeln ihre Ketten herab, nach denen schon hunderte von Händen greifen, schlingen ihre Eisenglieder in allzuschwere Steinklöbe, helfen diese in die Höhe und wieder über die Köpfe der Arbeitenden hi wo in die Waggons. Der Zug ist voll; — neue Signale, Pfiffe, Wechselhebel werden umgerissen, Schienenenteile schnappen von einer in die andere Lage und rasch fährt der Zug durch die zurückspringende Menge über Weiden und Kreuzungen hinaus zum Meere, klappt die Wogen um, ergreift seinen Anhalt in die Fluten und kommt im großen Bogen wieder zurück an den Spüllplatz, wo er sich an den Schwanz einer Reihe von Zügen anschließt, die dort schon ihrer Ladung harren. Ist wieder eine Strecke Landes gewonnen, stückelt man die Geleise weiter nach vorne an, und das Spiel beginnt von neuem. In vier Jahren ist dann der „Morro de Castello“ abgetragen.

Wer dieses Hasten, Hin- und Herwimmeln, Schreien, Signalisieren von Arbeitern und Ingenieuren sieht, bekommt so ungefähr eine Idee der Tunnelstadt Mac Allands wie sie uns Kellermann im „Tunnel“ schildert.

Die Ausstellung.

Auf dem bisher solcherart genommenen Lande erhebt sich die Ausstellung. Durch ein breites Portal, dessen Turm mit den Flaggen aller Nationen (sogar die deutschösterreichische und tschechoslowakische Fahne ist zu sehen) geschmückt ist, betritt man den Park mit den zwei Duzend Rassenhallern, die selbst bei größtem Andrang den Verkehr derart schnell abwickeln, daß auch nicht für Sekunden die geringste Störung oder Stodung eintreten kann. Breite Straßen und Plätze lassen in Verbindung mit einer permanent rollenden Schmalspurbahn den Verkehr von Pavillao zu Pavillao sich anstandslos abspielen. Leider ist erst das japanische, schwedische, dänische, französische und belgische Ausstellungsgebäude eröffnet, sowie eine Reihe Nationalpavillaoos der verschiedenen brasilianischen Bundesstaaten. Die andern Pavillaoos sind noch teils im Bau, teils im Einrichten begriffen. Der portugiesische ist sogar, fast fertig, wieder eingestürzt und wird neu errichtet. Gleich als nächster Stand der japanische, der voll von Seidenwaren, Kimonos und Lackarbeiten war. Reizende, papierbünne Porzellanservice, eingelegte Fächer, Wandschirme, Gemälde, pharmazeutische Artikel sind die Hauptausstellungsobjekte. Alle Gegenstände tragen auf Japanisch und Portugiesisch Firma, Preis und Nummernschilder. Die Preise sind infolge des hohen Wertes enorm. An diesen Pavillaoos schließen sich die Pavillaoos südamerikanischer Republiken und der Tschechoslowakei, alle noch nicht fertig. Dann gelangt

man zum schwedischen Pavillon. Dieser ist aus Holz, in der typischen Art der schwedischen Stiebelhäuser gehalten, über einem Treppenaufgang, der mit Photographien schwedischer Dichter, Maier, Staatsmänner, sowie prachtvoller Schneelandschaften und Bilder aus Norden geschmückt ist, kommt man in eine Erstklass-Galerie. Ausgestellt sind hauptsächlich elektrische Artikel und Maschinen, sowie Pläne und Bilder von elektrischen Bergbahnen und Kraftanlagen, Erzeugnisse der Seefischerei, Holzindustrie, Landwirtschaftsmaschinen, alte in Leder geprekte Möbel in Gold, Rot und Blau etc. Auf einem großen Tische ist die Karte von Rio de Janeiro ausspannt und in der Bucht die ganze schwedische Fischerflotte zum Vergleich in kleinen Modellen aufgestellt. Eine ganze Wand ist bedeckt von einem Riesengemälde, das in überlebensgröße ein Wikingerschiff darstellt, dessen Besatzung gerade im Morgengrauen die aus dem Meere aufsteigende feindliche Flotte erblickt.

Figura 4: BALDI, Mario. "Die brasilianische Jubiläums-Ausstellung". Salzburger Volksblatt. Ca. 1922. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/20 Um exemplar de relato de Mario Baldi na folha de sua cidade natal.

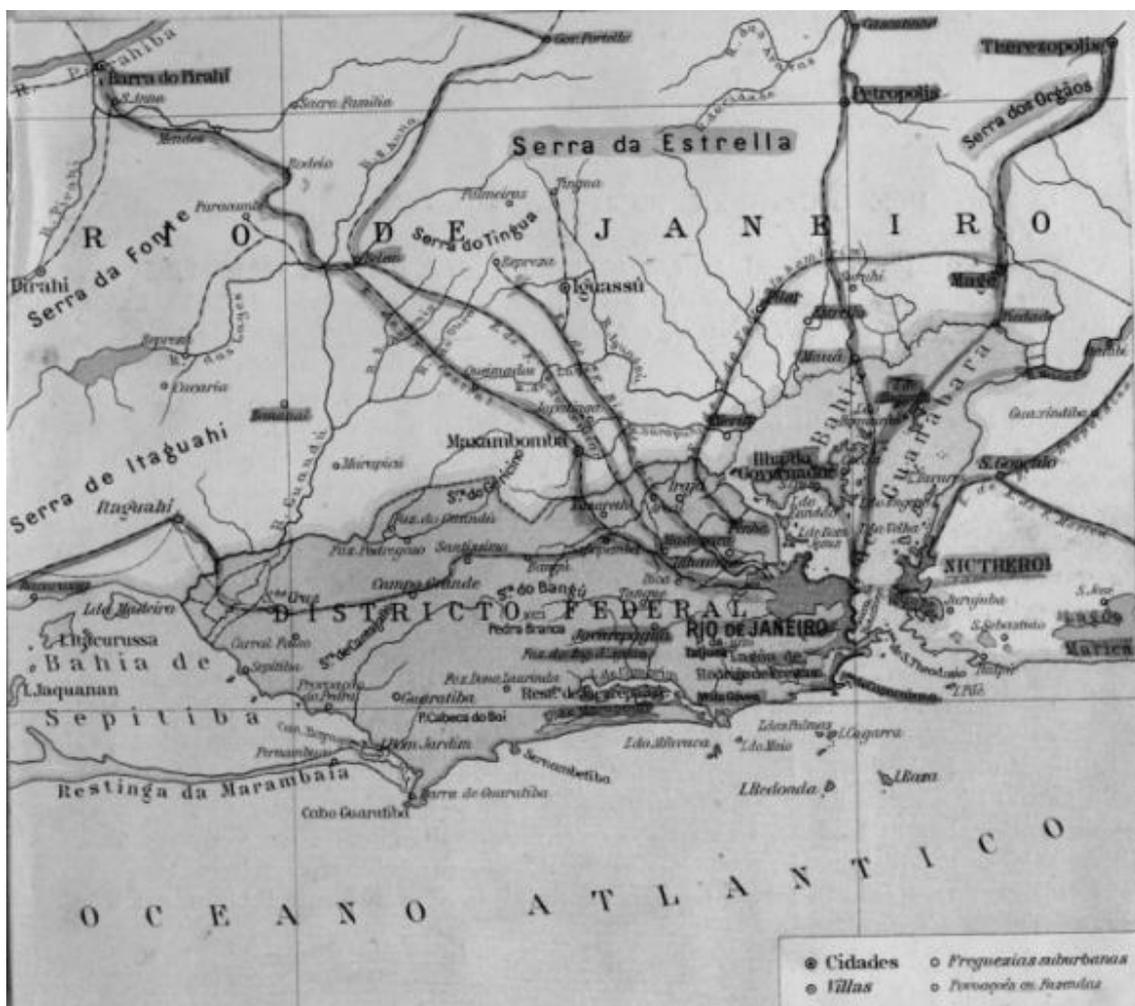


Figura 17: Mapa do Rio de Janeiro. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. Coletânea I: *Brasilien 1921-1928*. Este mapa exemplifica a prática do fotógrafo de marcar as localizações por onde passou. É uma fonte importante para a identificação das fotografias.

Como Baldi relatou, somente depois de algum tempo ele pode publicar seus relatos nos jornais. Isso sugere que os trabalhos temporários e a fotografia itinerante eram a fonte de renda nesta época. Ele conta, com ironia, que fotografava os nativos para se sustentar:

Agora tenho uma nova fonte de renda. Eu fotografo, por muito dinheiro, os nativos. Qualquer negro sujo, que não ganha muito, tem Réis suficientes para comprar, pagando, com um grito de alegria, o

preço mais alto. Ele deve sair “bem claro”. Se retocarem bem o filme de forma que apareça na imagem quase branco, fica por demais contente.⁵²



Figura 18: BALDI, Mario. *Rene*. Interior do Estado do Rio de Janeiro. Teresópolis (?) Ca. 1922. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. A prática fotográfica não obedecia sempre ao interesse dos clientes, e Baldi também produzia imagens que buscavam informação étnica, através das famosas poses antropológicas.

⁵² BALDI, Mario. “Die Leute im Rio Preto-Tale”. *Salzburger Volksblatt*. S/d. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/24.



Figura 19: BALDI, Mario. Sem legenda. Interior do Estado do Rio de Janeiro. Teresópolis (?) Ca. 1922. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.

“*Por sorte*”,⁵³ em 1925 o fotógrafo tornou-se copeiro na casa do príncipe D. Pedro de Orleans e Bragança, neto do segundo imperador do Brasil. Com o fim do exílio à Família Imperial do Brasil, o neto do imperador D. Pedro II pôde viajar ao Brasil a fim de explorar as terras do antigo império de seus ascendentes. Pelas relações da Família Imperial com a nobreza austríaca (D. Pedro passava três temporadas anuais em Salzburg) e após uma consulta do príncipe à Grã-duquesa da Toscana, com quem a família Baldi relacionava-se desde muito,⁵⁴ o austríaco passou de garçom a secretário do príncipe. Ele

⁵³ BALDI, Mario. *Autobiografia*. p. 03.

⁵⁴ Mario Baldi revela que os ascendentes da Grã-duquesa da Toscana e os ascendentes da família Baldi se refugiaram juntos em Salzburg tempos antes, provavelmente na revolução de 1848. Além das boas indicações dadas pela nobre a D. Pedro, fora ela quem facilitara a entrada de Baldi no exército austríaco. A duquesa, que era tia do imperador Franz Joseph I da Áustria, enviou uma carta ao comandante da tropa que o aprovou para o serviço militar.

considerou esse período como uma nova fase de sua carreira: tendo, efetivamente, a função de fotógrafo de D. Pedro, Baldi acompanhou e documentou as viagens exploratórias do príncipe, que há muito tempo desejava estudar as terras brasileiras. Foi nesse período que Baldi especializou-se em fotografia e reportagens cinematográficas, “*conseguindo cada vez mais perfeição*”.⁵⁵ O novo mecenas permitiu que a fotografia se tornasse sua principal atividade, mas o que quer dizer “perfeição” no contexto da fotografia documental nos anos 1920?

Partindo das imagens e de fragmentos de escritos, pode-se dizer que Baldi via uma convergência necessária entre visualidade e informação. As melhores fotografias seriam aquelas que transmitem informações precisas sobre os acontecimentos. Não significa desprezo pelas composições de beleza e estética, mas de por estes fatores a serviço do documentarismo. Contribuiu para isso a noção de que os locais por onde passava eram desconhecidos, misteriosos e distantes. A primeira viagem com D. Pedro percorreu 5.000 km da fronteira do Brasil com a Bolívia até Petrópolis, RJ. O tom das publicações dessa viagem é o da aventura por terras incógnitas e as fotografias formavam um mapa, para os leitores, das regiões percorridas. Os textos citavam as cidades, o itinerário, as distâncias e os fatos ocorridos, enquanto as imagens apresentavam a versão visual da informação.

A estética da aventura caracterizou o retrato de viagens semelhantes desde o século XIX e tem no Coronel Fawcett seu grande épico. Depois dele, o presidente norte-americano Roosevelt também se embrenhou nas matas tropicais em busca de animais e plantas, em 1913-14. Cândido Rondon liderou o primeiro grande movimento republicano de pesquisa, exploração e “modernização” do interior do Brasil. D. Pedro desejava caçar e estudar as selvas. Essas personagens diferentes nos objetivos e personalidades unem-se através das imagens ativas e corajosas que a posteridade lhes conferiu, cultivando a noção de aventureiros e exploradores.

Assim com Rondon, D. Pedro não poupava a pose como artifício para as fotografias, principalmente quanto tinha nas mãos as caças obtidas nas florestas.⁵⁶ Sempre

⁵⁵ BALDI, Mario. *Autobiografia*. p. 03.

⁵⁶ Para maiores informações sobre o “mito Rondon” e sua imagem construída, ver TACCA, Fernando de. *A imagética da Comissão Rondon: etnografias filmicas estratégicas*. Campinas: Papyrus, 2001 e MACIEL,

sério e altivo, escondia quando podia seu braço esquerdo para que não vissem sua deficiência física. Por vezes não olhava diretamente para a objetiva, aos modos da fotografia oitocentista. Porém, seu fotógrafo conseguia registrá-lo em momentos nos quais o controle da pose não existia, produzindo o que se pode classificar de *candid photographs*.

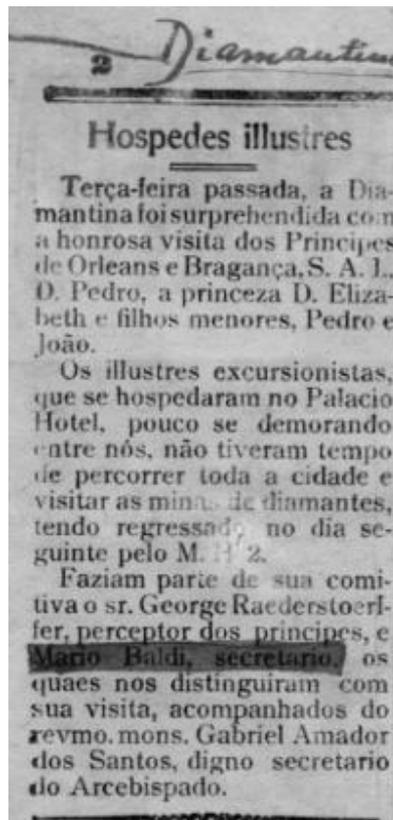


Figura 20: Jornal não identificado. Diamantina. 1927 (?). S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/34



Figura 21: BALDI Mario. “O príncipe D. Pedro caçando nas mattas brasileiras”. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro. 02 de abril de 1927. Parte I. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/32



Figura 22: BALDI Mario. “O príncipe D. Pedro caçando nas mattas brasileiras”. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro. 02 de abril de 1927. Parte II. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/32



Figura 23: BALDI Mario. “O príncipe D. Pedro caçando nas mattas brasileiras”. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro. 02 de abril de 1927. Parte III. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/32



Figuras 24: BALDI Mario. “O príncipe D. Pedro caçando nas mattas brasileiras”. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro. 02 de abril de 1927. Parte IV. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/32

O “nome” feito em função dessas viagens como coadjuvante do príncipe foi a porta de entrada na imprensa brasileira. D. Pedro, que já não possuía poder político de fato, mas gozava de prestígio no Brasil, foi o mecenas ideal. Os jornais das cidades pelas quais passava o grupo de viajantes se referiam à trupe como “*hospedes illustres*” e “*a comitiva real*”.⁵⁷ A primeira publicação das fotografias de Mario Baldi no Brasil não traz os créditos de autoria das imagens e deu-se na Revista da Semana, de 02 de abril de 1927, com 13 fotografias e texto.⁵⁸ Ainda que a estréia na imprensa ilustrada tenha sido com uma reportagem não assinada, as imagens que vinham a público nos jornais diários começavam a fazer notória a figura do fotógrafo, explicitando, após as legendas, a autoria das imagens. Esses jornais não figuravam entre as publicações ilustradas, mas eram periódicos tradicionais, o que, à luz da história da imprensa ilustrada e do fotojornalismo no Brasil, é um dado interessante.

À época que Mario Baldi chegou ao Brasil, o mercado brasileiro de revistas ilustradas já possuía quase 20 anos de desenvolvimento. Desde inícios do século XX, ela servira como uma representação da sociedade burguesa, que por sua vez, lançava mão da fotografia como espelho do real para re-afirmar comportamentos, costumes, enfim, um modo de vida. Como afirmou Ana 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.⁵⁹

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. Os anos de profissionalização do fotógrafo em questão (década de 1920) foram os mesmos anos de consolidação da fotorreportagem, e sua experiência fotográfica sugere que os protocolos do fotojornalismo – que somente algumas décadas depois marcariam a experiência fotojornalística brasileira de

⁵⁷ Além de Baldi e D. Pedro, seguiam na viagem o padre Salesiano Hippolyto Chovelon, o Conde de Bailen, da legação da Espanha e o Dr. Leonardo Pereira. Sobre esse último, não obtive maiores informações.

⁵⁸ “O príncipe D. Pedro caçando nas matas brasileiras”. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro. 02 de abril de 1927. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/32

⁵⁹ MAUAD, Ana. *Sob o signo da imagem*. Universidade Federal Fluminense. Tese de Doutorado em História Social. 1990. Capítulo IV. In: www.historia.uff.br/labhoi acesso em 14 de abril de 2009 (Arquivo digital sem paginação)

forma explícita – se tornaram possíveis por causa da atuação de profissionais que lutavam por reconhecimento social. Voltaremos a isso adiante.

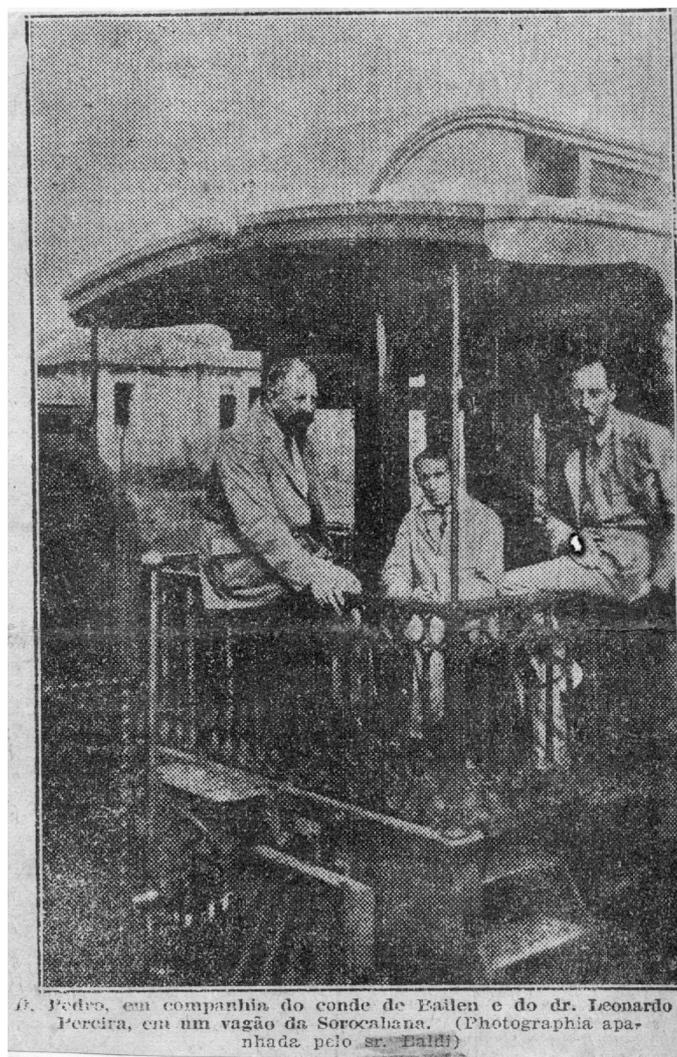


Figura 25: BALDI, Mario. D. Pedro, em companhia do conde de Bailen e do dr. Leonardo Pereira, em um vagão da Sorocabana. (Photographia apanhada pelo Sr. Baldi). Publicada em BRAGANÇA, Dom. Pedro de Orleans e. “Um “Raid” de 4 mil kilometros em auto-caminhão através do sertão do Brasil”. O Jornal. 03 de maio 1927. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/60

É difícil afirmar com certeza quais foram os motivos que permitiram a Baldi assinar suas fotografias, já em 1927. As viagens que fazia, principalmente com o príncipe D. Pedro, eram acontecimentos ímpares e suas descrições beiravam o fantástico. Os jornais locais não hesitavam em valorizar a presença de tão ilustres visitantes em suas cidades.

Assim, jornais de Santa Maria (RS), Diamantina (MG) e Petrópolis (RJ) noticiavam a chegada da comitiva real. Assim que os viajantes retornaram ao Rio de Janeiro, Baldi e D. Pedro viram suas palavras e imagens requeridas por *O Jornal*. Em 03 de maio de 1927, a folha 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”.⁶⁰ Quatro fotografias de Mario Baldi foram publicadas juntamente com os relatos do príncipe e traziam nas legendas o comentário “*photographia apanhada pelo sr. Baldi*”.



Figura 26: BALDI, Mario. Iguassú, lado do Brasil. (Photographia apanhada pelo Sr. Baldi). Publicada em 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. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/60

⁶⁰ 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. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/60

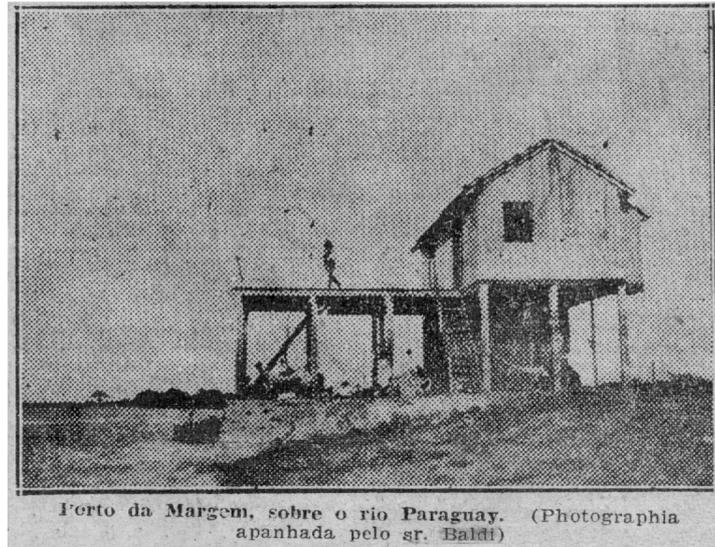


Figura 27: BALDI, Mario. *Porto da Margem, sobre o rio Paraguay. (Photographia apanhada pelo Sr. Baldi).* Publicada em BRAGANÇA, Dom. Pedro de Orleans e. “Um “Raid” de 4 mil kilometros em auto-caminhão através do sertão do Brasil”. *O Jornal*. 03 de maio 1927. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/60



Figura 28: BALDI, Mario. *D. Pedro, no Iguassú, em companhia do dr. João Teixeira Soares e as netas deste veterano brasileiro. (Photographia apanhada pelo Sr. Baldi).* Publicada em 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. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/60

Esse tipo de crédito fotográfico ocorria na década de 1920, quando as legendas eram mais generosas quanto o seriam na década seguinte. No livro *A imprensa na História do Brasil*, os autores reproduzem algumas matérias dos anos 1920 que mencionavam os autores das imagens ou quem as cedia para a imprensa, bem como localizavam o leitor no ato fotográfico, explicando a que distância a foto fora feita, os ângulos e o que os fotógrafos fizeram para obter determinada imagem. Isso indica a construção da imagem mas ainda não garantia o lugar social que o fotojornalista ocuparia tempos depois, com autonomia para propor pautas e narrar histórias.

De acordo com Duda Bentes, somente em 1951, com o surgimento do jornal *A última hora*, é que fotógrafos receberiam créditos em folhas diárias.⁶¹ 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, fazem uma tradução do mundo para dar a ver a terceiros, enfim, 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.

Como em todo processo histórico, relações de poder e prestígio aquecem a arena de lutas. O caráter inusitado das fotografias de Baldi mostrava aos leitores acontecimentos inesperados, e fez com que não fossem tratadas como apenas mais algumas fotografias. Elas representavam personagens importantes e pareceu indispensável aos jornais a divulgação de seu autor, já que este era fotógrafo particular do príncipe. Não se pode afirmar se isto foi uma exigência do autor ou alguma concessão do jornal. De toda forma, o resultado é relevante: Baldi tornava-se conhecido no mundo da imprensa e a documentação dessas viagens, entre fotografias e um filme, tornou-se seu “cartão de visitas”. Até os anos 1950, ele era mencionado como o fotógrafo austríaco, combatente na guerra mundial e

⁶¹ BENTES, Duda. *Repensando o fotojornalismo – ou a fotografia de imprensa e a crise da cultura*. UnB. Dissertação de Mestrado em Comunicação, 1997. p.48

documentarista do príncipe D. Pedro, como se pode ler numa reportagem publicada pela revista *Manchete* de 1954.⁶²

Um balanço abrangente e completo que leve em consideração um bom número de fotografos pode vir a confirmar a excepcionalidade de Mario Baldi, mas seu exemplo mostra que as publicações periódicas, ilustradas ou não, poderiam tratar as fotografias de acordo com o status do fotógrafo. Um episódio curioso ilumina o peso da relação entre Baldi e D. Pedro. Em 1934, quando contratado pela Missão Salesiana para fazer um filme de propaganda da ação colonizadora entre os índios Bororo de Matto Grosso, Baldi foi julgado por um dos líderes da missão, padre João Duroure, como um “*dandy elegante, da alta sociedade europeia (sic)*”.⁶³ O tal padre justificou sua opinião, tentando retratar-se:

“Devo confessar-vos a minha culpa. O vosso título de ex-secretário de S.A.I. [Sua Alteza Imperial] enganou-me (sic) e pensando tratar com um desses elegantes da alta sociedade europeia teve (sic) medo e dor para Vos e ainda mais para Vossa Senhora das lutas nas quais somos (sic)”.⁶⁴

É possível que a posição de Baldi, para a imprensa, fosse a de um importante fotógrafo europeu que acompanhava ninguém menos do que o último herdeiro do trono brasileiro. Seja como for, essas primeiras publicações de imagens apresentaram Baldi para o mundo da fotografia de imprensa no Brasil.

⁶² BALDI, Mario. “Eu fui companheiro de Maufrais”. *Manchete*. Rio de Janeiro. Janeiro de 1954, nº 93. Coleção Mario Baldi. S.M.C.T. MB-P-PC-C3/113

⁶³ Correspondência entre Mario Baldi e Hippolyto Chovelon, carta de 15 de junho de 1934. Coleção Mario Baldi S.M.C.T.

⁶⁴ Correspondência entre Mario Baldi e João Duroure, carta de 02 de junho de 1934. Coleção Mario Baldi S.M.C.T.

Na coleção...

Aparentemente, Mario Baldi começou a numerar sua produção linearmente depois de algum tempo no Brasil. Tudo indica que isso se deu depois que conheceu D. Pedro e se tornou seu fotógrafo. As primeiras fotografias do grupo 1.000 iniciam na casa de 1.580 (2 fotografias), saltando depois para a casa de 1.800, quando começam as imagens de D. Pedro.

Se considerarmos que o período da itinerância vai até 1.500, pelo menos, muitas imagens se perderam. As séries anteriores a 1.000 não são claras. Pude identificar um padrão número/letra para várias imagens, como as do litoral sul do Estado do Rio de Janeiro (Angra dos Reis, Itacuruçá, Paraty). Estas são identificadas como “*Paraty (Estado do Rio) 6W*”. Outras fotografias apresentam apenas número e/ou lugar, como “*275/1 Brücke bei Cabo Frio*”. Algumas imagens apresentam apenas número, como “*1*”. Outras não apresentam número ou letra alguma, mas tem descrições de lugar e, às vezes, data, caso da “*Colonia Alpina. Hans Pfister. 1922*”, reproduzida na introdução. Finalmente, há aquelas sem informação alguma. A semelhança das paisagens, de técnica, tamanho e, em certos casos específicos, de características de deterioração, ajudam no momento de inserir estes dois últimos grupos de imagens dentro das séries já identificadas.

O grupo compreendido entre 0001 e 0999 é bastante incompleto. Certas fotografias deste grupo têm a mesma numeração, o que sugere que Baldi tenha separado as séries de maneira não linear, ou seja, começado do número 1 a cada série. Outra possibilidade é a numeração corresponder a alguma ordem num suporte, uma vez que as imagens comumente apresentam vestígios de papel e cola no verso, como se tivessem sido arrancadas de um álbum ou coletânea semelhante. A dificuldade de ajuntar informações sobre a trajetória dos documentos entre 1957 (ano da morte de Baldi) e 1988 (ano da doação de Dalmasso) não permite confirmar essa suposição.

O período do mecenato corresponde a segunda metade do grupo 1.000 e vai até a casa de 2.490. Entre as fotografias encontram-se os documentários sobre a travessia automobilística com D. Pedro, postais das cidades históricas de Minas Gerais (Ouro Preto, Congonhas dos Campos, Tiradentes, Mariana, São João Del Rey); de cidades catarinenses (Florianópolis, Blumenau, Joinvile); de cidades sulistas (Porto Alegre, Bagé, Uruguaiana, Pelotas).

Baldi produziu um filme da viagem com D. Pedro que, infelizmente, ainda não foi encontrado.



Figura 29: BALDI, Mario. *Über ? in Paraty. N.4* [Maré alta em Paraty] S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. Esta imagem exemplifica uma das formas de numeração das fotografias no tempo da itinerância. Apresenta dados de local e número.

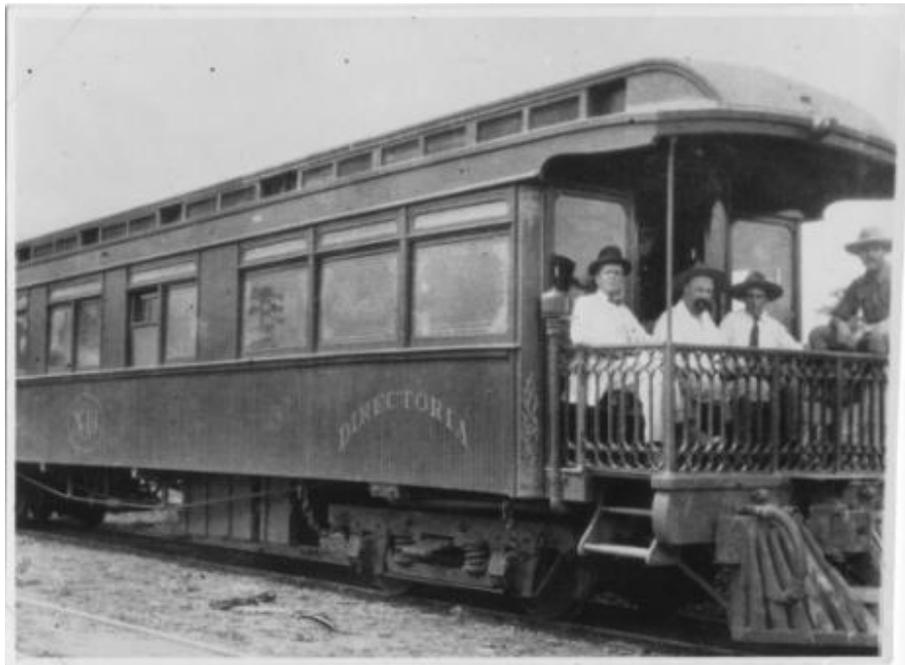


Figura 30: BALDI, Mario. D. Pedro (segundo da esquerda para a direita) e demais integrantes de viagem. 1926. Baldi n° 2019 S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.



Figura 31: BALDI, Mario. *Prinz Dom Pedro, Prinzessin Elizabeth, Fr + Herr Honold (?), Prinz Joãozinho + Pedrinho. Farm v. Honold (?) bei Cabo Frio. Ca. 1926 Baldi nº 1839. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi*



Figura 32: BALDI, Mario. *Os príncipes João e Pedro. Ca. 1926 Baldi nº 1805. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi*



Figura 33: BALDI Mario. *Florianópolis*. Ca. 1926 Baldi nº 2002. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi



Figura 34: BALDI, Mario. *Diamantina*. Ca. 1926 Baldi nºs 1886 e 1887. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. Panorama composto por duas fotografias



Figura 35: BALDI, Mario. *Fazenda Taquara. Jacarepaguá. Ca.1925. Baldi nº 1583. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi*

Capítulo 2 – Do Brasil à Europa (1928-1934)

2.1 – O Brasil na Europa

Mario Baldi mal pôde aproveitar sua estréia no mercado editorial brasileiro e viu-se novamente na Europa em fins de 1927, ainda como funcionário do príncipe, voltando a Salzburg para rever a família após sete anos de ausência.⁶⁵ A imprensa ilustrada européia abriu espaço para que publicasse suas imagens e palavras, com os devidos créditos de autor, sobre as viagens pelo Brasil. A ousadia das explorações do príncipe, entre uma temporada de caça em Mato Grosso e um “auto-raid” pelos sertões brasileiros que cruzou todo o país desde a Bolívia até o Rio de Janeiro de automóvel, somando um total de 21 Estados percorridos, foi o que lhe garantiu algumas publicações, sobretudo nas revistas ilustradas européias dedicadas a automóveis, entre fins da década de 1920 e primeira metade dos anos 1930.

Cabe salientar que este foi o período de maturação do fotojornalismo europeu, principalmente na região germana. A Alemanha era o país que mais possuía publicações ilustradas na década de 1920-30, contexto que fez nascer os verdadeiros fotojornalistas modernos.⁶⁶ Baldi se encaixa na descrição feita por Sousa sobre esses homens: “*eram jovens que trabalhavam como ‘freelances’ e redigiam eles mesmos os textos e legendas que acompanham suas fotografias, sempre assinadas*”.⁶⁷ Talvez *freelance* não seja o termo ideal para o modo de agir de Baldi, já que era funcionário e documentarista do príncipe. Porém, a definição cabe na relação entre Baldi e as revistas. Diferentemente de muitos fotógrafos que buscavam nos acontecimentos diários um motivo para uma reportagem, Baldi retornou à Europa com toda a documentação pronta sobre a viagem. Nas revistas, portanto, as imagens eram publicadas de forma a produzir o acontecimento, o fato jornalístico, que tornava as imagens tão “atuais” quanto aquelas de acontecimentos diários.

⁶⁵ O fotógrafo voltou ao Brasil em 1928, mas foi obrigado a retornar novamente à Europa devido ao fracasso de seus planos no Brasil e do desmoronamento dos bens da família Baldi em Salzburg. Os fatores que levariam à crise de 1929 já se faziam sentir na Europa e Mario relata que, no tempo da recessão, foi salvo pela família de sua esposa, Emmy.

⁶⁶ SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Grifos, Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000. p.72.

⁶⁷ SOUSA, J.P. *Op.cit.* p.77.

Assim, a formação de Mario Baldi como fotógrafo (durante a guerra e nas viagens com D. Pedro) e como fotojornalista (nas suas primeiras experiências com o mercado editorial) deu-se no exato período em que a reportagem fotográfica sofria um aperfeiçoamento e o fotojornalismo via-se “*seguro de si*”,⁶⁸ ou seja, alcançava uma forma e estilo próprios. Esse estilo elevou o estatuto da fotografia a um documento capaz de narrar fatos e trouxe maior respeitabilidade aos profissionais fotógrafos.

A influência do fotojornalismo germânico era tão forte que, quando da subida de Hitler ao poder, os profissionais fugidos do nazismo levaram consigo novas concepções que revolucionaram a fotorreportagem britânica, francesa e norte-americana. Além da experiência no mercado editorial, seleção de imagens e escrita de artigos, a fase europeia também contribuiu para que Baldi exercitasse o carácter documental das imagens que produziu no Brasil, uma vez que fez palestras em Salzburg, Viena e Berlin, todas ilustradas com fotografias e diapositivos.

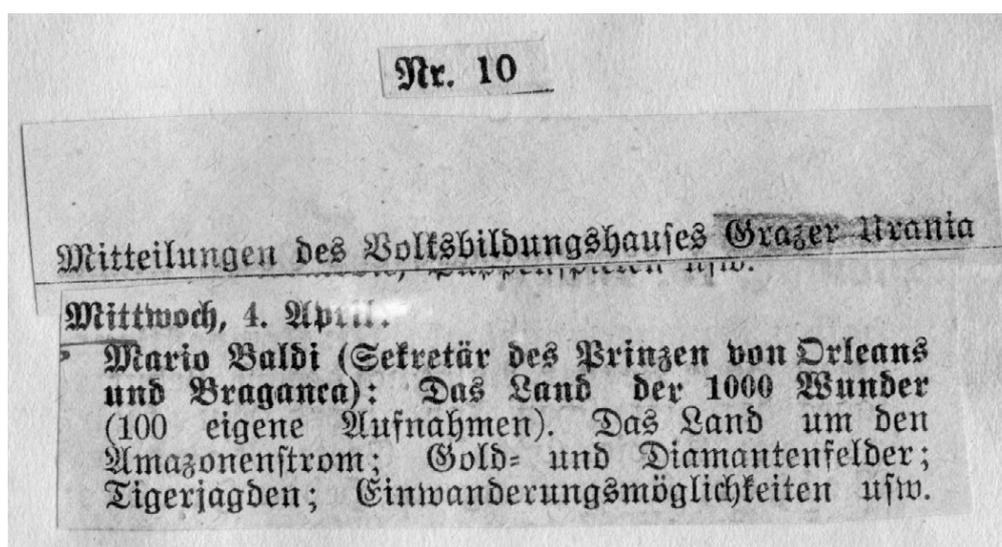


Figura 36: *Mitteilungen des Volksbildungshauses Grazer Arania*. 1927 (?) Chamada para a palestra de Mario Baldi. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C1/47. Note-se o destaque para o cargo de Baldi como Secretário de D. Pedro. O público é chamado através dos próprios temas “exóticos” da palestra: “A terra das 1000 maravilhas. (100 ilustrações próprias). A terra no rio Amazonas. Campos de ouro e diamantes. Caçada de tigres. Possibilidades de imigração, etc”.

⁶⁸ SOUSA, J.P. *Op.cit.* p. 83

As imagens que, num primeiro momento, visavam formar um arquivo particular do príncipe, constituíram os primeiros foto-documentários levados ao público ordinário. A idéia de exercício do caráter documental baseia-se na possibilidade de *feedback* oferecido pelo público que assistia suas apresentações e nas re-significações que o próprio fotógrafo poderia conferir às suas imagens. Nessas oportunidades, não havia editores para cortar os enquadramentos, rejeitar imagens e impor uma ordem às fotografias, como poderia ocorrer nas publicações ilustradas. Por outro lado, o alcance da produção visual do fotógrafo era certamente maior no caso das publicações do que no das apresentações orais, efêmeras e restritas ao público presente.

A seguir, algumas reproduções de reportagens publicadas por Baldi na Europa. A primeira é sobre a “cidade fantasma” da baixada fluminense, próxima a Porto das Caixas, ao fundo da baía de Guanabara. Esta cidade, que florescia no século XVIII e acabou abandonada, foi tema de outro artigo de Baldi. Com o mesmo título e em português, foi publicado na revista Espelho, do Rio de Janeiro. Baldi deu toques pitorescos às ruínas da cidade “devorada pela floresta”.

A segunda reportagem reproduzida aqui representa a travessia até a cachoeira Paulo Affonso. O tom da matéria valoriza as dificuldades vencidas pelo grupo e seus automóveis. Não por acaso, foi publicada numa revista ilustrada destinada aos amantes e interessados em notícias automobilísticas. Assim, a revista articulava o rudimentar e o moderno (sertão e carros) num só discurso.

Der Urwald verschlingt

Von Mario Baldi | Mit Aufnahmen des Verfassers

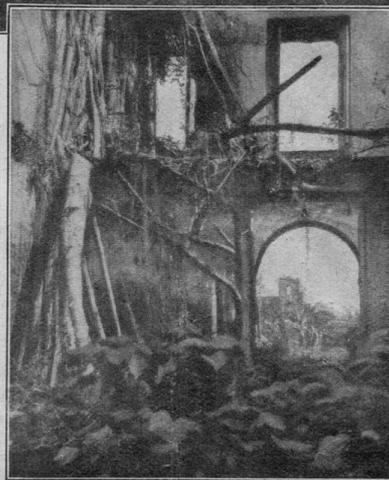
Nur eine Schnellzugstunde von Rio de Janeiro beziehungsweise dem gegenüberliegenden Niteroi entfernt, liegt die „Cidade Morta“, die tote Stadt. Welcher Kontrast zu der modernen Überkultur der Millionen- und Hafenstadt mit ihrem hastigen Getriebe, Luxusbauten und Wolkenkratzern. Ein „Menetekel“, das uns stets an die Vergänglichkeit alles Gebildes aus Menschenhand erinnern soll. Die einst blühende Stadt Porto das Cairas am Rio Macacu hat der Urwald wieder verschlungen, und mit einem Leidentuch üppig

auf den Himmel, mit ihren Wurzeln alles zersprengend und verwüstend. Die dörrende Hitze der Sonne und der feuchte Dunst tropischer Regenschauer zermürbte die Dächer der Gebäude, bis sie Stück um Stück einstürzten, und die Vegetation machte sich in den Wohnstätten der Menschen breit, wucherte, rankte sich an den Mauern empor, quoll hervor aus Türen und Fenstern, über Terrassen und Stiegen, verschlang und begrub die ganze Stadt. Das „Inferno Verde“ (die grüne Hölle) feierte in all seiner bizarren, mannigfaltigen Farben- und



Die Ruinen des Konvents. Auf dem Turm hat ein Baum Wurzeln gefaßt, die längs der Innenseite bis

wuchernder Schlingpflanzen bedeckt er die Bauten, Kirchen und Konvente dieser alten Franziskanermisston. Die Siedlung mußte des ungefun- den Klimas und Fiebers wegen verlassen werden, und so- bald die Menschen einmal fortgezogen waren, begann der Urwald sein Werk der Rück- eroberung des ihm entrisenen Gebietes. Zwischen den mächtigen Steinplatten der breiten Straßen wucherte das Gras empor, Dambuschäfte schossen



zum Erdboden reichen. Unten Das Innere des Turmes mit den freiliegenden Wurzeln.

Formenpracht seinen Triumph über die niedergerungene Stadt. Schlingpflanzen und Luftwurzeln wetteifern in den pittoresksten Formen mit den verschnörkelten Stuckarbeiten an Pfeilern und Plafondresten in barockem Baustil. Pur- purrote, gelbe, weißviolette Orchideen hängen über pracht- volle alte, farbensatte, por- zellanfachelverkleidete Fenster- nischen. Um geborstene Säulen mit alten Skulpturen win- den sich stachelige Schling-

Figura 37: BALDI, Mario. "Der Urwald verschlingt eine Stadt". [A floresta devorou uma cidade / Com imagens do autor] Reclams Universum. SL. n° 4. 1928. Parte I. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C1/58

eine Stadt

fakteen, und unter der mächtig ausladenden Baumkrone eines Urwaldriesen steht wie unter einem grünen Gewölbe der schwer goldbronzierte Konventsaltar mit seinen geschnitten Säulen und Heiligenstatuen, in die die alles verheerenden Termiten ein System von Gängen und Galerien hineingefressen haben. In den zerborstenen Nischen der Klostermauern haufen Schwärme wilder Bienen bei den bleichen Schädeln und morschen Gebeinen der dort begrabenen Franziskanermonche. Hinter den dicken, verrosteten Eisengittern im alten Sklavenkerker wuchern Fuchsensträucher, übersät von violett und roten oder weiß und lila Blüten, um die schillernde Kolibris schwirren. Es ist mir, als wollte all diese Farbenpracht das frühere Elend und den Jammer, der in diesen Mauern herrschte,



Kirche der toten Stadt. In mühevoller Arbeit mußte die Dschungel rundherum erst niedergehauen und verbrannt werden, um diese Aufnahme zu ermöglichen.

wieder gutmachen. Über die breiten Steinstufen des Konvents, einst von frommen, sonntäglich gekleideten Menschen betreten, wechseln heute die Wasserfchweine in den Abends- und Morgenstunden zum Rio Macacu hinab, und ihnen nach durch die Ruinen schleicht auf samtweichen Pfoten der Leopard.

Schlingpflanzen überwuchern die Mauern des Konvents.
Unten: Der Sklavenkerker. Ein Baum wächst mitten aus der zerborstenen Aufgangstreppe.



Figura 38: BALDI, Mario. "Der Urwald verschlingt eine Stadt". [A floresta devorou uma cidade / Com imagens do autor] Reclams Universum. S/A. n° 4. 1928. Parte II. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C1/58



Links: Ein Riesenkaktus.
Mitte: Oase im Staate Cearà mit Carnaubapalmen.
Rechts: Kaktus mit langen Stacheln,
eine große Gefahr für die Reifen.

Durch Sand und Trockenbusch zu den Paulo-Affonso-Fällen

Im Auto durch die brasilianische Wüste.

Von Mario Baldi, Salzburg.

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 Brasiliens führte. Die nachfolgenden Schilderungen geben ein Bild von den Schwierigkeiten, mit denen eine Durchquerung der wasserarmen Gegenden verbunden ist.

Die Schriftleitung.

Wochenlang waren wir auf den Wassern des Amazonasflusses gefahren und gelangten endlich nach Verlassen seines Mündungsgebietes nach Sao Luiz de Maranhao, von wo aus wir die Weiterreise über Land fortsetzten. Zuerst brachte uns der Zug nach Theresina (im Staat Piauhy), und von dort erreichten wir in zwei-tägiger Fahrt mit unseren zwei Overland's den Ort

Cocal. Die durchquerte Gegend war alles weniger als anmutig zu nennen. Wenn man von Brasilien spricht, stellt sich der Zuhörer meist ein Land vor, in dem tropische Vegetation im reichsten Ueberfluß wuchert, und nur wenigen Leuten dürfte bekannt sein, daß die nordöstlichen Bundesstaaten des Kolosses Brasiliens zum Großteil eine „Sandbüchse“ sind, die eher an die Sahara erinnern, als daß sie sich mit den im allgemeinen von Brasilien gemachten Vorstellungen decken.

Sand, Sand und wieder Sand — ist der Haupteindruck, den der Reisende hier erhält. An Vegetation findet er einige verkrüppelte Sträucher vor, über und über mit Stacheln und Dornen bedeckt, sowie eine Un-



Figura 39: BALDI, Mario. „Durch Sand und Trockenbusch zu den Paulo-Affonso-Fällen“. *Auto und Wirtschaft*. Berlin, 1930. Parte I. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C1/72



Auf der Reise zu den Paulo-Affonso-Fällen.

Vegetation wuchert. Wenn sich auch noch so wenig Wasser, aber dafür jahraus jahrein ständig vorfindet, gedeiht selbst in dieser wüstenartigen Gegend alles im Ueberfluß. Hauptsächlich sind es Carnauba-Palmen (Copernicia Cerifera), 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. An diesen Oasen stillt der Mensch seinen Durst, und der Radiator wird nachgefüllt, sowie alle Reservewasserbehälter, mit denen jedes Plätzchen auf den Trittbrettern ausgefüllt ist. Die Wasserarmut dieser Gebiete bildet eine direkte Kalamität auf den Reisen. Alle leeren Benzintinns werden mit dem wertvollen Naß gefüllt und nehmen viel des ohnehin beschränkten Raumes am Auto weg. Man

weiß eben nie, was alles auf der Fahrt bis zur nächsten Wasserstelle passieren kann und schleppt soviel als möglich dieses notwendigen Elementes mit sich.

Schließlich erreichten wir über Campe Major—Perypery—Piracuruca unser vorläufiges Ziel, den Ort Cocal. Von Cocal gings dann weiter bis Granja, wobei wir das Grenzgebirge bei Vicesa durchfahren, dessen steile Steigerungen wir auf der von einem furchtbaren Gewitterregen total aufgeweichten, aus rotem Lehm bestehenden Straße mehr hinterrutschen als fahren. In Granja verabschiedeten wir unsere Autos und benutzten bis Sobral im Staat Ceara den Zug. Zur Weiterreise stellte uns der Bischof von Sobral seinen Buick in liebenswürdigster Weise zur Verfügung. Uebrigens schlug in dieser verlassenem „Wüstengegend“ mein gut österreichisches Herz höher beim Anblick eines Steyrwagens, der dem dortigen Präfecten gehörte. Es freute mich unbändig, selbst in diesem gottverlassenen Winkel ein Erzeugnis heimischer Industrie zu finden.

Mit dem Buick hatten wir nicht viel Glück, trotzdem „des Bischofs Segen darauf ruhte“. Der Chauffeur

Figura 40: BALDI, Mario. “Durch Sand und Trockenbusch zu den Paulo-Affonso-Fällen”. *Auto und Wirtschaft*. Berlin, 1930. Parte II. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C1/72



Im Wasser einer Oase (Ceará).



Auf der Fähre über den Rio Puty.

Figura 41: BALDI, Mario. “Durch Sand und Trockenbusch zu den Paulo-Affonso-Fällen”. *Auto und Wirtschaft*. Berlin, 1930. Parte III. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C1/72



Kirche von Vicoso (Staat Ceará).

war ein blutjunger Kerl, der uns durch seine Fahrkünste absolut imponieren wollte. Im Uruburetama-Gebirge streifte er schon einmal einen Baum mit derartiger Wucht, daß unser eiserner Tropenkoffer am Trittbrett total verbeult wurde und der Wagen fast gekippt wäre. Einige Stunden später raste er auf einer anscheinend hindernislosen Strecke unvorsichtig schnell dahin. Plötzlich ein Stoß, daß wir alle fast herausfliegen. Der Wagen ächzt — stöhnt — schleift kreischend noch einige Meter dahin und kommt zum Stehen. Ein im Grase verborgener Baumstumpf hatte das ganze Untergestell zertrümmert. Die Zahnräder und Kupplung lagen vollkommen bloß, lebenswichtige Teile waren verbogen und gesprengt, Sand in Massen überall eingedrungen. Was wollten wir tun mitten in dieser ungastlichen Gegend? Wir flickten alles, so gut es ging und setzten unseren Weg mit „offenen Gedärmen“ fort, Meter für Meter. Bedeutete doch jede noch so kleine Strecke für uns Gewinn. Mit ohrenbetäubendem Gequietsche schob sich der Wagen vorwärts in einem Tempo, gegen das ein Trauermarsch noch immer der reinste Marathonlauf war. So legten wir auf diese Weise immerhin noch einige Kilometer zurück, bis der brave Buick seinen letzten Atemzug aushauchte und ein für allemal streikte. Das ereignete sich schon in stockfinsterner Nacht. Unsere einzige Hoffnung bestand darin, daß wir in Fortaleza erwartet wurden und man ungefähr wußte, wann wir eintreffen mußten, falls alles glatt vonstatten ging. Wir rechneten damit, daß man uns endlich suchen würde, wenn wir gar zu lange nichts von uns hören und sehen ließen. Wirklich tauchten nach langen, bangen Stunden die Scheinwerfer eines entgegengeschickten Hilfsautos aus der Dunkelheit vor uns auf. Dieses brachte uns und unsere Bagage nach Umary, einer Endstation einer Bahnlinie, wo wir in einem leeren Zug übernachteten. Am folgenden Morgen machte ich mich mit 14 Negeren auf, um das verun-

glückte Auto herzuschleppen. Ich fand es in einem Sumpf stecken, bis zu dem es das Hilfsauto noch in der Nacht geschleift hatte, etwa 1,5 km von der Station entfernt. Die ganze bisher durchfahrene Gegend hatte einer einzigen ausgetrockneten Sandbüchse geglichen, und ausgerechnet hier mußte ein Sumpf sein! Soll man da nicht aus der Haut fahren!?! Endlich war auch dieser überwunden, und wir langten mit dem Wagen auf der Station an, verluden ihn und dampften nach Fortaleza.

Von Fortaleza reisten wir am Seeweg nach Natal (Staat Rio Grande del Norte) und von dort mittels Schienenautos zwei Tage durch endlose Zuckerrohrfelder nach Pernambuco. Die Fahrt auf einem Schienenauto hat weiter nichts Aufregendes an sich. Nur einmal passierte etwas Sonderbares. Plötzlich verlangsamte sich ohne besonders ersichtliche Ursache unser Tempo immer mehr und mehr, bis schließlich das Schienenauto an Ort und Stelle ganz stehen blieb, obwohl sich seine Räder als auch sein Motor noch in voller Tätigkeit befanden. Der Grund war bald gefunden: die Schienen

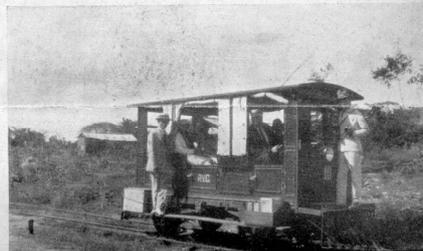


Kirchen mit reicher Ornamentik schmücken die Städte.

und der Bahnkörper waren durch Millionen von Ameisen überflutet, deren zermalmte Leichen zwischen den Rädern und Geleisen einen schlüpfrigen Brei bildeten, der jeden Reibungswiderstand aufhob.

Nach zweitägiger Fahrt erreichten wir Pernambuco. Von dort reisten wir ebenfalls per Schienenauto nach Garanhuns (im Innern des Bundesstaates Pernambuco) und dann mit zwei Autos weiter nach dem kleinen Ort Pedra, in dessen Nähe die wunderbaren Wasserfälle Paulo Affonso liegen, die dort der Unterlauf des Rio Sao Francisco bildet. Die Gegend war wieder ein ausgesprochenes Trockengebiet und mit vielen und mannigfachen Kaktusarten „gesegnet“. Wie groß und anhaltend oft die Dürren in diesen Landstrichen sind und wie sehr Mensch und Vieh darunter leiden, geht aus einer inter-

essanten Beobachtung hervor, die ich dort machte. Beim Ort Santa Anna de Ipanema bemerkte ich auf den Pflanzungen zwischen Mais und Mandioca-reihen je eine Zeile einer (dort „Palma“ genannten)



Unser Schienenauto (Ceará)

Figura 42: BALDI, Mario. “Durch Sand und Trockenbusch zu den Paulo-Affonso-Fällen”. *Auto und Wirtschaft*. Berlin, 1930. Parte IV. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C1/72

Kaktusart angepflanzt. Ich kannte diese Art schon lang als wildwachsende Pflanze, nur fiel mir auf, daß dieser Kaktus hier gar keine Stacheln aufwies. Auf meine Fragen erklärte man mir, daß durch ewiges Kultivieren die Palma endlich die Stacheln verloren habe und sie nun als Viehfutter angebaut werde. Wenn alle anderen Futterpflanzen aufgefressen oder infolge von Dürre zugrunde gegangen sind, wird dieser Palmakaktus verfüttert, dessen fleischige Substanz genug Nährwert besitzt und zudem noch ein reichliches Quantum natürlicher Feuchtigkeit aufweist.

Sonst bilden in dieser Gegend ein mit Dornen und Stacheln über und über gespickter undurchdringlicher Buschwald das Charakteristikum, durch den sich die Straßen wie durch Hohlwege hindurchwinden. Eine herrliche und sichere Gegend für die zahlreichen Banditenhorden, die für die Nordoststaaten Brasiliens eine wahre Gottesgeißel sind bis auf unsere Tage. In Banden von oft 200—300 Mann führen diese Bandoleiros ein unabhängiges Leben, meist noch von irgendwelchen einflußreichen Politikern unterstützt, die sich ihrer zu gewissen Zwecken mit Vorliebe bedienen. Dazu sind diese Wegelagerer noch mit den modernsten Schnellfeuerwaffen und mit genügend Munition reichlich versorgt. Schon im sogenannten „Fanatikeraufstand“ boten diese Banden in dem berüchtigten Gefecht bei Canudos mehreren Regierungsregimentern (mit Artillerie!!!) erfolgreichen Widerstand und fügten ihnen mehrere Male direkt katastrophale Niederlagen bei. Gerade in den Tagen der hier beschriebenen Reise, griff die Bande des famosen Bandoleiros Lampeao den Küstenort Messere (der noch dazu reguläre Garnison besitzt) an und hatte dabei noch die Frechheit, vorher ein Telegramm an die Stadtverwaltung zu senden, in dem sie ein enormes Lösegeld erpressen wollte, widrigen Falles sie mit Plünderung und Brand drohte.



Durch tiefen Sand im Trockenbusch von Ceará.

Auf der Fahrt nach Pedra kamen wir bei zwei Fazenden (Farmen) vorbei, die erst vor kurzem von der Lampeaoabande niedergebrannt wurden und wo die Banditen aus Rache alles Vieh erschossen, die gesamten Baumvollbestände mit Petroleum übergossen und verbrannt hatten.

Nach Besichtigung der grandiosen Paulo Affonsofälle (deren Wasserkräfte auf 500 000 HP. geschätzt werden), sagten wir den Autos endgültig Lebewohl und setzten unsere Reise unterhalb der donnernden Wasserfälle in einem Canoa weiter fort.

AUTO UND WIRTSCHAFT

ILLUSTRIERTE ZEITSCHRIFT FÜR DAS GESAMTE KRAFTFAHRWESEN

10000
für gut
Preisau
des Reich
der deuts
in diese
Seit

Figura 43: BALDI, Mario. "Durch Sand und Trockenbusch zu den Paulo-Affonso-Fällen". *Auto und Wirtschaft*. Berlin, 1930. Parte V. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C1/72

2.1 – África

O prestígio dos Baldi em Salzburg, somado ao capital simbólico que acumulava, desde seus relatos no *Salzburger Volksblatt* até suas publicações de fotorreportagens e palestras, o levou ao Norte da África em 1932. Numa expedição patrocinada pelo Museu de História Natural de Salzburg, Baldi incrementou o grupo de viajantes como fotógrafo.⁶⁹ As condições sob as quais tal expedição foi feita ainda permanecem obscuras, bem como seus objetivos. Não se sabe se tinha o objetivo de coleta de material etnográfico, levantamento de dados populacionais, etc. Para Mario Baldi, entretanto, as conseqüências foram séries de reportagens sobre a viagem, uma das quais intitulava-se *Öesterreicher in der Sahara* (Um austríaco no Saara), que apareceu em várias folhas, por exemplo, *Neue Warte am Inn*, *Schärdinger Urânia*, *Allgemeine Automobil-Zeitung*. A exemplo das viagens pelo Brasil, a expedição à África foi exposta em palestras ilustradas. Outra série interessante é *Fascisten, Oasen und Wüsten* (Fascistas, Oásis e Desertos), publicada no *Salzburger Volksblatt*.

As fotografias de Baldi, características de sua produção, bailam entre souvenirs de viagem, documentarismo e etnografia. Imagens de sua esposa nos mercados de Dacar, poses antropológicas de frente e perfil dos africanos e fotografias do cotidiano das ruas compõem as imagens dessa expedição. As imagens que foram a público pela imprensa, em sua maioria, representavam as populações e os oásis do Saara. No entanto, grande parte das reportagens trazia textos e poucas fotografias.

Dentre as imagens que se podem encontrar na coleção Mario Baldi, a série do mercado de Dacar sugere uma reflexão do autor com relação à sociedade africana, suas classes sociais e símbolos sociais. Uma articulação entre preocupações etnográficas e o tipo de fotografia de turismo, exotizada, as imagens são construídas sempre representando relações: a atividade comercial artesanal ligada aos nativos e outra mais “moderna” e impessoal, visualizável nos planos de fundo compostos pelos estabelecimentos comerciais. As fotografias não compõem aquilo que Paul Landau chama de “Image Africa”, o seja, a

⁶⁹ Ainda que na autobiografia Baldi afirme que resolveu subitamente fazer uma expedição à Líbia em 1932, nos jornais fica claro que era um empreendimento do museu salzburguês.

idéia de uma África obscura característica da região subsaariana.⁷⁰ Em contraponto à “image-Africa” está o cotidiano barulhento, o burburinho dos mercados e o fervilhar de vida do norte africano, traços fortes das fotografias de Baldi.



Figura 44: BALDI, Mario. Emmy Baldi no mercado de Dacar. 1932. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi

⁷⁰ LANDAU, Paul. “Introduction: An amazing distance: Pictures and People in Africa”. In: _____ and KASPIN, Deborah D. (Eds.) *Images & Empires. Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2002. p.5



Figura 45: BALDI, Mario. *Dakar*. Baldi nº 426. 28. 1932. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi

Nas duas imagens anteriores, em que posa Emmy Baldi, primeira esposa de Mario, percebe-se o tom desse cotidiano. Para a mulher européia, a geografia e os povos são novos espaços de sociabilidade. Para os nativos, o visitante e sua vontade fotográfica o fazem esconder o rosto, na primeira imagem, e se inserir na segunda imagem, olhando diretamente para a câmera.

Já nas duas próximas imagens, o exotismo africano é visualizável através dos vendedores em primeiro plano e aquilo que podemos chamar “legenda dentro da imagem”, o anúncio *articles de voyage*, no umbral da porta da loja. Na ampliação da direita, feita a partir do enquadramento original, é cortada uma pessoa e o anúncio compõe o fundo da fotografia, enquanto os dois nativos percebem o ato fotográfico de Baldi. A composição equilibra a imagem, já que os planos da fotografia ocupam, cada um, metade do enquadramento em perspectiva; já o triângulo anúncio-nativo-nativo distribui os elementos espacialmente no retângulo bidimensional.



Figura 46: BALDI, Mario. *Dakar*. Baldi nº 426. 41. 1932. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi

Pode-se imaginar a número de europeus que iam e vinham pelas ruas e mercados de Dacar e os vários choques que esses encontros poderiam ocasionar. Desta forma, o modo com Baldi fotografou as cenas indica a possibilidade e necessidade de negociação entre as sociedades, ora o nativo ocultando o rosto, ora inserindo-se na tomada. Por outro lado, as imagens documentam a própria postura do fotógrafo, através dos enquadramentos e posteriores edições das imagens de sua autoria. As fotografias, enquanto artefatos, são, elas mesmas, artigos de viagem que poderiam ser vendidos nas lojas com boa aceitação.

Percebemos, também nessas imagens, o exercício do olhar de Baldi com respeito às diversidades culturais, olhar que cada vez mais ia tornando-se a lente pela qual o fotógrafo traduzia em imagens o mundo a sua volta. Ângulos inusitados, olhares “de dentro”, detalhamento da cultura material e tecnologias próprias.



Figura 47: BALDI, Mario. *Dakar*. 1932. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi



Figura 48: BALDI, Mario. *Höhlenwohnung. Garian*. 1932. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi

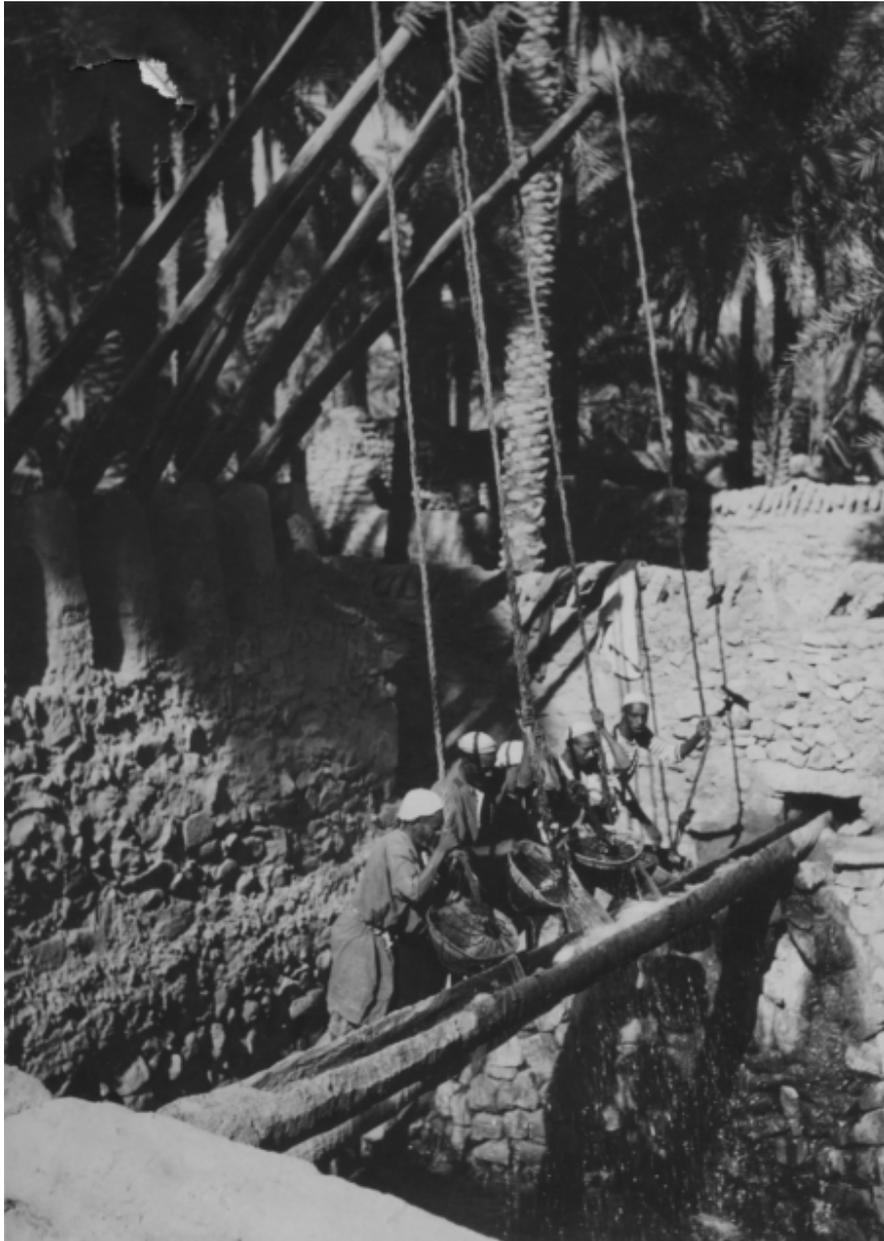


Figura 49: BALDI, Mario. *Wasserschöplwork in der Oase Ghadames. Lybia-Tripolis*. 1932. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi



Figura 50: BALDI, Mario. *Dakar*. 1932. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi

Na coleção...

Na organização que Mario Baldi deu para seu arquivo pessoal, pouquíssimas fotografias produzidas na África seguem a numeração linear. Só pude verificá-las a partir da cópia de negativos enviadas por Christian Feest, do Museu de Etnologia de Viena. Na parte brasileira, a última imagem feita no Brasil é a nº 2.491 e data de 1927. Já a nº 2.522 é uma imagem feita no navio Florida, em 1934, quando o fotógrafo voltava para o Brasil. Portanto, as imagens da África não foram contabilizadas nesta seqüência.

Os negativos africanos (Viena) que constam da numeração linear estão misturados a outros de tempos diferentes. Entre 2.507 e 2.527 estão as séries do mercado de Dacar (1932) e as do navio Florida (1934). Há a possibilidade de Baldi ter produzido novos negativos e, então, renumerado a seqüência. Se for esse o caso, o número não corresponde à data ou local de produção, mas à data da produção do novo negativo/ampliação, como ocorre para algumas fotografias da parte brasileira da coleção.

2ª Parte: *Experiências II*

Esta parte do trabalho expõe a segunda fase de Baldi no Brasil, desde as tentativas de deixar novamente a Europa, passando pelos novos projetos e experiências fotográficas. Aponta as negociações do fotógrafo quanto a publicação de suas imagens na imprensa e os contextos dos projetos sociais dos quais participava. Ainda nesta parte, é proposta uma grade de leitura para o livro de Mario Baldi, publicado em 1950.



Capítulo 4 – “Para voltar ao Brasil...”

“...não tinha dinheiro nem chance”. Assim Baldi inicia a parte *A volta ao Brasil*, de sua autobiografia. A documentação deste período sugere que o fotógrafo passava por dificuldades e tinha inseguranças quanto ao futuro. Em 1932, após o retorno da África, D. Pedro e padre Hippolyto Chovelon foram ao encontro de Baldi em Salzburg. Chovelon proporia ao fotógrafo 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 de Mato Grosso.

O projeto demorou até sair do papel. Em carta de 30 de setembro de 1932, Baldi critica “*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 vai aquelle procurar de interessar as grandes companhias cinematographicas in America de Norte*”.⁷¹ Mario esperava que, além de material para o filme, a companhia fornecesse também um operador de câmera. A expedição de filmagem entre os Bororo, além de um empreendimento que traria recursos a Baldi, significaria o retorno ao Brasil. Deixar a Europa era, por vezes, um assunto que Baldi tratava com carinho e apreensão:

Agora so temos [eu e minha esposa Emmy] a unica desejo de, que nos dois podemos conseguir de haver uma posicao, que nos permite, de estabeleser um pequeno ninho em um pais sem inverno e neve e (si possible) exterior de Europa. Este infeliz Europa, sempre tremendo de greve, Bolschevismo e outras coisas desagradaveis, que nunca permittem, que os povos ficam quieto!⁷²

A crise de 1929, cujas conseqüências 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:

⁷¹ Correspondência entre Mario Baldi e Hippolyto Chovelon, carta de 30 de setembro de 1932. Coleção Mario Baldi S.M.C.T.

⁷² Correspondência entre Mario Baldi e Hippolyto Chovelon, carta de 10 de janeiro de 1933. Coleção Mario Baldi S.M.C.T.

Eu agora teve mais que um anno 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 politicas em Europa e especialmente em central d.Europa sao tao incerto que ningem pode saber, o que sera em futuro. Eu especialmente creio que as coisas vae ser bastante preto.

A família Baldi professava o catolicismo, mas a julgar pelo teor de algumas cartas, parece que o fotógrafo desejava estar longe da Europa o mais rápido possível, se não por ele, talvez por causa de sua esposa. Supondo que a ascensão do nazismo foi o motivo da pressa do fotógrafo, ele não terá sido o primeiro, tampouco o único: inúmeros artistas, intelectuais e fotógrafos deixaram o centro da Europa em fuga, por cause de Hitler. Para o fotojornalismo, a boa consequência da triste situação européia foi que os fotógrafos germânicos levaram suas experiências para os quatro cantos do globo, semeando a nova linguagem visual.

Depois de dificuldades e incertezas, cartas não respondidas, trabalhos temporários, desemprego e a ruína dos bens da família,⁷³ Baldi retornou ao Brasil em 1934 com Chovelon, que voltaria à Europa ainda naquele ano. Mario e Emmy Baldi já se encontravam em Lageado, Mato Grosso, em meados de 1934, esperando pela chegada do padre, que se demorava. Para um fotógrafo, a região não oferecia grandes chances, 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. 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”*.⁷⁴ 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 possible para consegimos 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

⁷³ Motivo pelo qual Alois Baldi veio a falecer, desgostoso, como relatou seu filho.

⁷⁴ Correspondência entre Mario Baldi e Hippolyto Chovelon, carta de 26 de maio de 1934. Coleção Mario Baldi S.M.C.T.

Paulo, para fazer as compras neccessarias). Mais no caso, que Vse. Sabe, que é strictamente impossible e naô 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.)⁷⁵ (Sublinhado no original)



Figura 51: Fotografia desconhecido. *Tres Lagoas Matto Grosso. 1934. Mario e Emmy Baldi. Baldi nº 2604. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi*

⁷⁵ Correspondência entre Mario Baldi e Hippolyto Chovelon, carta de 15 de junho de 1934. Coleção Mario Baldi S.M.C.T.

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 a situação do tempo da itinerância e do patronato era mais estável do que o dos anos 1930. Depois da chegada de Chovelon a Niterói, no segundo semestre de 1934, Baldi renova suas expectativas e escreve ao padre:

...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 aô 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 (o do ponto de vista dos Salesianos) impressão ao público para ser util o fita para a venerada congregaçã Salesiana. Isso é muito importante: eu tenho de ser naô 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.⁷⁶

O monsenhor chamava-se Pe. João Batista Couturon, ao que parece o líder da missão no Mato Grosso. Aqui dois aspectos merecem destaque: o primeiro é que podemos perceber que a produção fotográfica não pode ser analisada em apenas uma de suas facetas, ou seja, o historiador deve considerar 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. O fotógrafo demonstra segurança em seu trabalho, pois deverá voltar da expedição com os negativos prontos para revelação, sendo esta etapa parte da configuração da imagem definitiva, “*para obter os mais optimas resultados que posible*”. Como bem lembrou Ana Maria Mauad, à produção desse testemunho – ao “clic” da máquina fotográfica –, seguem “*as convenções e opções culturais historicamente*

⁷⁶ Correspondência entre Mario Baldi e Hippolyto Chovelon, carta de 17 de agosto de 1934. Coleção Mario Baldi S.M.C.T.

realizadas”.⁷⁷ Baldi explicita a consciência de que a imagem pode 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. 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: a propaganda poderia tornar-se a alma do negócio.

Seu trabalho de *regisseur* começou com o contato com os fornecedores cinematográficos de São Paulo, para interar-se dos preços e das novidades em equipamentos e resolver as questões técnicas. Necessitava apenas do aval do Monsenhor Couturon para adquirir o material na Capital paulista.⁷⁸

O filme foi produzido e, em 1935, depois do seu retorno dos laboratórios AGFA, foi organizada na sala da empresa uma projeção 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 difícil 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.⁷⁹

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

⁷⁷ MAUAD, Ana Maria. “Através da imagem: fotografia e História, interfaces”. In: *Revista Tempo*. Rio de Janeiro, vol. 01, n.º. 02, 1996. p.04.

⁷⁸ MAUAD, Ana Maria. “Através da imagem”. p.04.

⁷⁹ “Vai percorrer os sertões do Araguaia o missionário Hipólito Chavelon, que está de passagem pelo Rio”. *Diário Portuguez*. 12 de dezembro de 1938. MAST: Dossiê CFE.T.1.22.

Rondon 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”.⁸⁰

Como responsável pela construção do ato fotográfico e fílmico da Comissão Rondon, o major Thomaz Reis retratou os índios no filme *Rituaes 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 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 completamente 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.⁸¹ 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.

Assumindo as afirmações de Tacca como verossímeis, 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. Entretanto, as diferenças entre a veiculação das ações dos salesianos e as da Comissão não eram absolutas. Tacca indica certa aproximação entre as duas concepções quando trata da “exaltação aos salesianos”, no capítulo 4 do livro, no qual analisa as cenas dos trabalhos missionários em Manaus e sua valorização pelo filme do major Thomaz Reis.

⁸⁰ TACCA, Fernando de. *A imagética da Comissão Rondon: etnografias fílmicas estratégicas*. Campinas: Papyrus, 2001. p.34

⁸¹ TACCA, Fernando de. *Op.cit. Passim*.

Numa publicação da empresa de material fotográfico e cinematográfico AGFA, Baldi relata que

passaram pela t ela as cerim onias de feitiço, as cenas de viagem, as caçadas, e a assistencia da capital, sentada em poltronas commodas, deu uma olhada no trabalho fatigoso dos missionários, nos garimpos, sem se expor às chuvas, aos perigos, sede, fome, ao s l ardente.⁸²

Não foi totalmente suprimida existência dos feitiços, como fariam normalmente os salesianos, mas esses rituais foram provavelmente articulados com o “trabalho fatigoso” dos padres. Não encontrei vestígios da atua o de Baldi como editor junto aos laboratórios AGFA, mas talvez tenha optado por mostrar os traços de tradi o que ainda se mantinham entre os índios, sugerindo a necessidade da continua o da atividade de catequese. Ainda assim, a história dos conflitos entre Estado e as missões   cheia de aproxima es e afastamentos. Não são a Comissão Rondon, mas também outras iniciativas sertanistas se deparavam com a questão. Nos anos 1910 e 1920, o então chefe da Inspetoria Nacional do SPI (IR1), na Amazônia, Alípio Bandeira, publicou uma série de denuncias em seus livros *Antiguidade e atualidade indígena* (1919), uma defesa do SPI frente a missionários que se furtavam a pacificar índios; e *A mistifica o salesiana* (1923), sobre a difama o do SPI feita pelos padres.⁸³   o caso também da Bandeira Piratininga, liderada por Willy Aureli. Cinco anos depois das filmagens de Baldi entre os Bororo, Aureli afirma:

Tenho encontrado, por parte da Missão Salesiana, chefiada pelo rev. Hyppolito Chovelon, por nós grandemente beneficiado em 1937, surda inimizade oriunda, qui a, de despeito. Esse religioso, contrariamente aos dictames de um missionario em jornada de evangelisa o, procurou por todos os meios crear um ambiente hostil   “Bandeira Piratininga”.⁸⁴

⁸² BALDI, Mario. “Expedi es com AGFA”. In: *AGFA Novidades*. São Paulo, 1935. Cole o Mario Baldi S.M.C.T. MB-P-PC-C2/44

⁸³ FREIRE, Carlos Augusto da Rocha. *O SPI na Amazônia. Política indigenista e conflitos regionais. 1910-1932*. Rio de Janeiro: Museu do  ndio, 2007. p.15

⁸⁴ Documentos sobre a expedi o Bandeira Piratininga, chefiada por Willy Aureli (Brasil). Do relatório da “Bandeira Piratininga”. São Paulo, maio de 1939. Sobre a Missão Salesiana, do rev. Hyppolito Chovelon. p. 25. Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST. Dossiê: CFE.T.2.129

O padre Chovelon é talvez uma figura merecedora de um estudo, pois poderia ser odiado ou amado pelos que com ele conviviam. Baldi prefere ser cuidadoso em seus julgamentos, afirmando apenas que o padre “*se mostrou um homem de atos duvidosos*”.⁸⁵



Figura 52: BALDI, Mario. Índios Bororo em competição de tiro ao alvo. Jarudori. Mato Grosso. 1934. M.V.V. Foto 37829_02886C

Retornando à experiência de Baldi entre os Bororo, até onde se sabe, restam da expedição ampliações e negativos fotográficos e artigos ilustrados. O filme ainda está por ser encontrado, se é que ainda existe em condições mínimas de conservação. Entre as imagens fotográficas, estão bem documentadas na coleção fotográfica do Museu de

⁸⁵ BALDI, Mario. *Autobiografia*.

Etnologia de Viena, que recebeu parte da herança fotográfica de Mario Baldi depois da sua morte em 1957. A convivência do fotógrafo entre os índios Bororo, estes alocados nas colônias de catequese, foi direcionada pelos padres salesianos, que se tornaram grandes conhecedores da cultura bororo, bem como guardiões de informações muito úteis para os antropólogos, tais como Lévi-Strauss.⁸⁶ No entanto, ao contrário do antropólogo francês, Mario Baldi deu atenção a processos de mudança cultural que decorriam da vivência dos Bororo no interior das colônias salesianas.⁸⁷ Exemplos são as imagens que representam crianças jogando damas, jogo europeu introduzido pelos religiosos e raramente descrito pelos antropólogos, e a que representa uma competição de tiro de arco e flechas, prática inexistente na cultura tradicional dos Bororo.

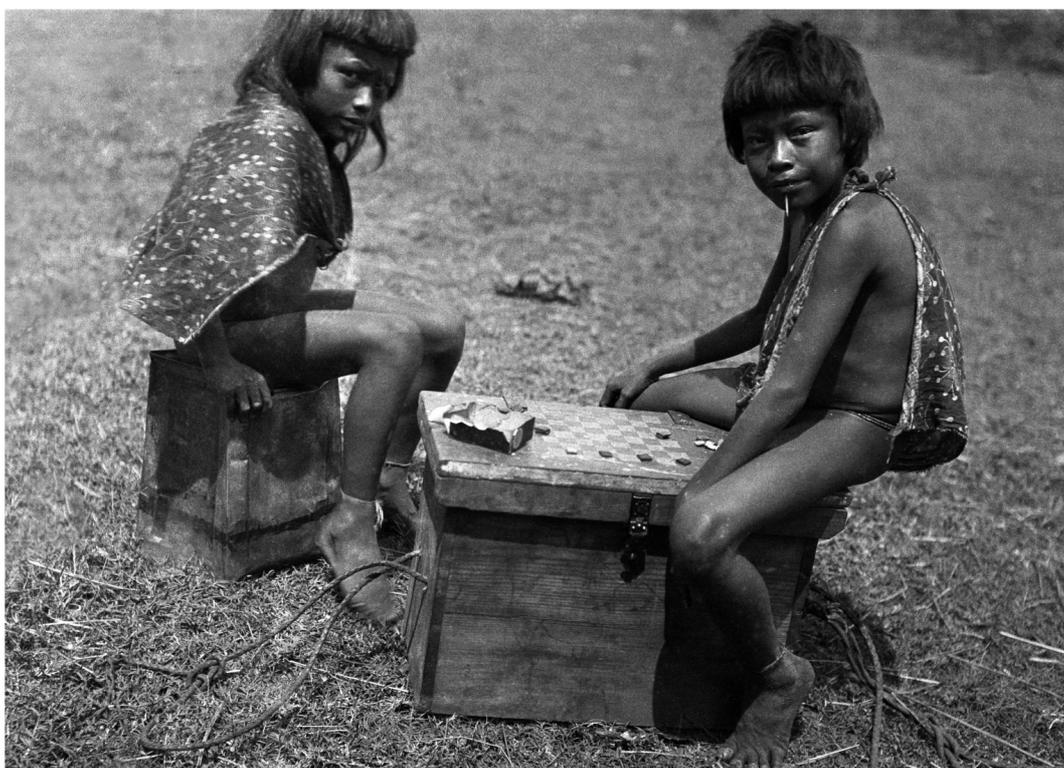


Figura 53: BALDI, Mario. Meninos jogando damas. Sangradouro. Mato Grosso. 1934. M.V.V. Foto 37829_02881

⁸⁶ FEEST, Christian e SILVA, Viviane Luiza. “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. pp.18-19

⁸⁷ FEEST, Christian e SILVA, Viviane Luiza. *Op.cit.* pp.22-23

Cabe destacar que a preocupação de Baldi com os processos de mudança cultural é justificável pela sua relação com os salesianos. Ele deveria mostrar os resultados das ações dos padres. Porém, podemos identificar nas imagens sua “formação” não oficial em etnologia, pois estava na contracorrente de antropólogos como Lévi-Strauss. Enquanto estes buscavam aldeias afastadas e ainda isentas de “deturpações” culturais, Baldi não se furtava a encarar a realidade dessas sociedades como processos dinâmicos de mudanças. Ironicamente, com as modificações das perspectivas da antropologia cultural entre os anos de Baldi e os dias atuais, as fotografias feitas pelo austríaco são mais significativas e abrangentes do ponto de vista etnográfico.⁸⁸ Ainda que devam ser contextualizadas através de documentação mais esparsa do que a de antropólogos clássicos, pela inexistência de cadernos de campo, a idéia de encontro de sociedades dinâmicas faz das fotografias um conjunto importante de dados. Isso se deve à preocupação de Baldi em registrar os diversos aspectos da vida Bororo num tempo e num espaço, não de maneira estática e atemporal, mas através do retrato da convivência dos índios com outra etnia, costumes e cultura material.

Na experiência específica de Baldi, é possível afirmar que houve uma oficialização da atividade etnográfica *enquanto prática*. É importante sublinhar esta perspectiva, pois o período no qual esteve no Brasil coincidiu com o processo de delimitação das ciências sociais e humanas, um período em que as disciplinas da história, sociologia e antropologia se especializavam e se distinguiam. Neste contexto, Baldi aparece ainda como explorador herdeiro do século XIX, do estilo cultivado pela *National Geographic*, porém em diálogo com produções acadêmicas como as de Herbert Baldus, cujo artigo na revista *Espelho*, de dezembro de 1936, é ilustrada com fotografias de Baldi.⁸⁹

Além do sobrenome, é surpreendente a semelhança da trajetória de Baldi e Baldus. Ambos participaram da I Guerra Mundial nas linhas germânicas, chegaram ao Brasil em 1921 e retornaram à Europa em 1928. Nesse período, os dois fizeram viagens ao sul da

⁸⁸ FEEST, Christian e SILVA, Viviane Luiza. *Op.cit.*

⁸⁹ BALDUS, Herbert. “Licocós - As bonecas dos Carajás”. In: *Espelho – A revista da vida moderna*. 1936. Rio de Janeiro. Secretaria de Cultura de Teresópolis. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/64

América do Sul. Baldus volta ao Brasil em 1933, Baldi em 1934. O interesse etnológico aproxima os dois, Baldi pelo lado fotográfico e jornalístico e Baldus pelo lado acadêmico e oficial. As coleções de Baldus de artefatos tapirapé foram reproduzidas por Baldi e algumas dessas fotografias ilustram o importante livro do etnólogo sobre aqueles índios. Em notas explicativas a *Uoni-Uoni conta sua história*, livro de Baldi, os *Ensaios de Etnologia Brasileira*, de Baldus, são citados.⁹⁰

Assim, a produção literária ficcional, fotográfica e jornalística de Mario Baldi esteve em diálogo com outro tipo de literatura, a etnográfica, cujas características a distingue das outras. Essa eclética confluência literária aponta para uma tradição, para além do fotógrafo em questão, quanto ao tema das viagens expedicionárias e dos indígenas, uma vez que muitos se dedicavam à escrita sobre os *sertões*, e faziam da temática um campo de construções de identidades, memórias e projetos nacionais.⁹¹ Entre esses destaco Lincoln de Souza, parceiro de Mario Baldi em dobradinhas repórter/fotógrafo. Souza publicou inúmeros artigos de jornal sobre a procura dos Xavantes, compilando tudo num livro posteriormente.⁹²

Talvez seja essa uma das principais características que tornam interessante a prática foto-etnográfica de Mario Baldi. Seu ecletismo sustenta seu perfil de intelectual que atua em campos diversos como a fotografia, a literatura e a etnografia, detentor de competência técnica para traduzir e mediar, pela escrita da luz e do verbo, a diversidade cultural brasileira.

⁹⁰ BALDUS, Herbert. 1937 *Ensaios de Etnologia brasileira*. Coleção Brasileira. v.101. São Paulo/Rio de Janeiro/Recife: Companhia Editora Nacional.

⁹¹ Cf. GARFIELD, Seth. “As raízes de uma planta que hoje é o Brasil: os índios e o Estado-Nação na era Vargas”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo: v.20, n^o 39. 2000.

⁹² SOUZA, Lincoln de. *Entre os Xavantes do Roncador*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Saúde. Serviço de Documentação. 1952-53.

Na coleção...

As fotografias da expedição de 1934-35 encontram-se no intervalo entre a casa de 2.530 e a de 2.900, que representa toda a passagem de Mario e Emmy Baldi pelo Mato Grosso, em Três Lagoas, Lageado e nas missões salesianas. A partir da imagem 2.911, as fotografias foram produzidas no Rio de Janeiro, São Paulo e Teresópolis (até 2.989)

As séries que se iniciam em 3.000 foram produzidas em 1936, já na nova viagem com D. Pedro da qual se falará adiante. Estas vão até pelo menos 3.320, entre imagens da nova visita os Bororo e salesianos, mineração em Mato Grosso, índios Carajá, fotografias do Pará (colheita de açaí) e Ilha de Marajó.

A partir de 3.343, pelo menos, as fotografias voltam a representar São Paulo e Rio de Janeiro.

4.1 – *Freelance* e a fase *A Noite*: experiências e práticas de fotojornalismo

A experiência de Mario Baldi nas colônias salesianas, em 1934-35, foi o marco inicial das expedições foto-etnográficas no Brasil. Os dois anos vividos no interior do Mato Grosso dependeram inteiramente do projeto cinematográfico. Para um fotógrafo, não era o local ideal para a sobrevivência, o que é de fato irônico, uma vez que as paisagens do interior e seus povos eram uma temática bem sucedida no mercado editorial. Prova de que a relação entre a fotografia e o interior do Brasil era uma construção basicamente urbana, litorânea e letrada. Assim, depois da exposição do filme, o fotógrafo permanece em São Paulo e, posteriormente, volta ao Rio de Janeiro, onde publica com algum destaque suas reportagens, assinadas na maioria das vezes. Neste tempo surgiram as primeiras indicações definitivas da profissionalização do austríaco como fotojornalista, pois podemos encontrar vestígios das negociações que fazia com os jornais e revistas quanto à publicação de suas imagens. Chamo essas atitudes e negociações de práticas de fotojornalismo. Esse conceito permite ultrapassar as fronteiras do produto do fotojornalismo, ou seja, do artigo ilustrado publicado, pronto para leitura. Seja pela ausência de fontes e documentos, seja por diferenças de olhar e objetivo, as importantes e fundamentais análises desses produtos editoriais por vezes não explicam a relação entre fotógrafo e jornal como um processo social.

No dia-a-dia, de contrato em contrato, a cada missão fotográfica, o fotógrafo percebia sua importância e seu lugar na visualidade contemporânea, na construção da opinião pública e na mediação da informação. Pode-se supor que isso acontecia com muitos profissionais fundadores do fotojornalismo. Se as revistas não abriam mão do conteúdo visual e conferiam aos fotógrafos espaços de afirmação, é natural que os próprios artesãos das imagens vissem uma oportunidade de conquista de prestígio e reconhecimento, uma corrida na qual poderiam chegar mais longe. Mario Baldi não deixava de explicitar seus direitos intelectuais e autorais para as revistas e jornais. Sua prática aponta para uma luta constante sobre a produção fotográfica, testemunhada no fato das publicações creditarem os textos e fotografias do austríaco, mas também por indícios mais “sutis” e “corriqueiros”, porém mais simbólicos e expressivos.

Um dos traços principais da coleção de Baldi é que é um conjunto de documentos pessoais e não registros encontrados num arquivo institucional, permitindo olhar o fotojornalismo “por dentro” e elaborar seu perfil para além da evolução técnica. As fotografias mais antigas de Mario Baldi, do tempo da itinerância, não são bem identificadas e contextualizadas por inscrições no verso. Elas eram acumuladas pelo fotógrafo, eram destinadas a clientes e quase não tinham relações com o que ele publicava na imprensa.

Mais tarde, as imagens passam a corresponder ao início da especialização em fotografia de imprensa e podemos encontrar nelas maiores informações e índices – no sentido de Peirce – de luta por direitos autorais. Assim, depois do fim do grupo 1.000, quase todas as fotografias são carimbadas por Baldi através de diferentes layouts. Dessas impressões à tinta, destaco três tipos.

O primeiro corresponde aos anos de 1936-37, quando Mario Baldi volta ao sudeste brasileiro, depois de passar dois anos no Mato Grosso. Durante esses poucos anos, o fotógrafo não se apresentava ao mercado visual pelo nome, mas sim pela aparentemente efêmera Photo Yurumí. O símbolo do estabelecimento era um tamanduá bandeira (que em espanhol chama-se Yurumí), animal característico das selvas tropicais e que acompanhou Baldi por alguns anos. Num trabalho sobre uma loja de artigos de viagem no Rio de Janeiro, a PhotoYurumí produziu fotografias e um artigo, assinado por H. Schultz & M. Baldi. Não pude localizar a publicação da reportagem na imprensa, restando na coleção somente a versão datilografada, com o carimbo da Yurumí e com o seguinte cabeçalho:

Photo Yurumí – Rio de Janeiro [Carimbo]
Brazilian Press-Photo
H. Schultz & M. Baldi
Rua Dias de Barros, 55 – apt.1
Rio de Janeiro

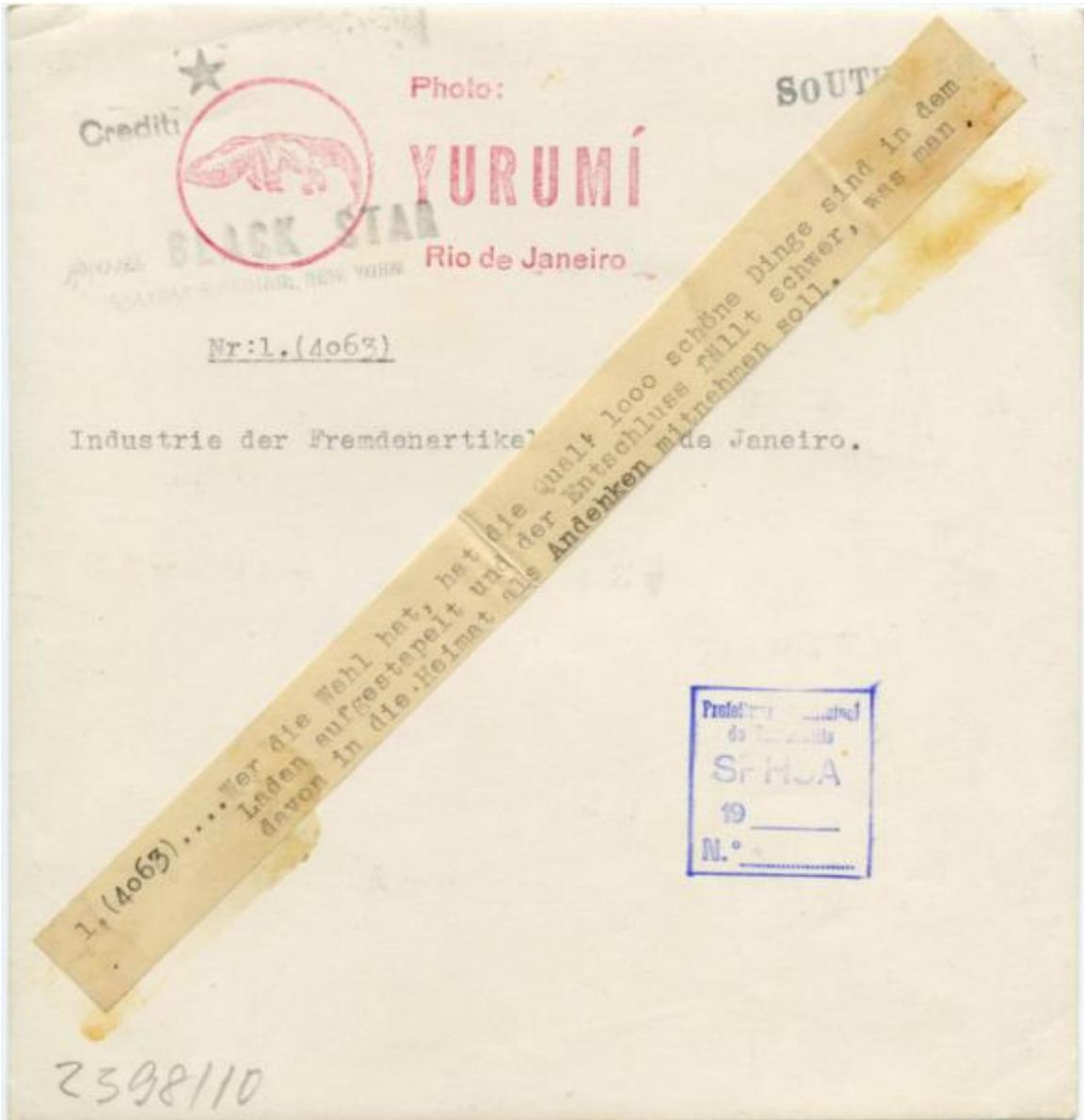


Figura 54: BALDI, Mario. *Industrie der Fremdenartikel am Rio de Janeiro*. Verso. Ca. 1936-37 Baldi nº 4063 S.M.C.T. Coleção Mario Baldi



Figura 55: BALDI, Mario. *Industrie der Fremdenartikel am Rio de Janeiro*. Ca. 1936-37 Baldi n° 4063 S.M.C.T. Coleção Mario Baldi

O verso da fotografia apresenta também o carimbo da agência de fotografia norte-americana Black Star (NY), o que justifica a frase em inglês no cabeçalho. H. Schultz (Harald Schultz) se tornaria mais tarde diretor do Museu Paulista, se tornando muito conhecido pela atuação etnológica e de direção no Museu. Mas Schultz iniciou sua carreira como fotógrafo, trabalhando no SPI e na Comissão Rondon. A relação entre os dois fotógrafos e a iniciativa Yurumí, em 1936-37, é mais um indício da participação de Baldi na Comissão Rondon, apesar da inexistência dessa confirmação entre seus relatos,⁹³ além de ser um novo capítulo na biografia de Schultz.



Figura 56: BALDI, Mario. *Tiradentes*. Ca. 1936-37 Baldi n° 4385 S.M.C.T. Coleção Mario Baldi

⁹³ Exceção feita à afirmação da construção da linha telegráfica para o governo, em *Autobiografia*.



Figura 57: BALDI, Mario. *Tiradentes*. Verso. Ca. 1936-37 Baldi nº 4385 S.M.C.T. Coleção Mario Baldi

Harald Schultz contribuiu diversas vezes para a National Geographic, o que indica que ele pode ter sido a ponte entre a Photo Yurumí e a Black Star. 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. O segundo tipo de layout mostra que, às vezes, o posicionamento se dava de forma contundente. O verso da fotografia de uma igreja em Tiradentes (MG) traz um imperativo contra o esquecimento e a negligência que muitos fotógrafos certamente sofriam.

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). As revistas passavam a creditar as imagens e garantiam tanto o lugar social dos fotógrafos quanto os laços sociais com eles, através das agências. O fato de a fotografia ter retornado a Baldi indica um ciclo entre Yurumí e Black Star. A localização dos negativos dessas imagens poderá indicar se toda a produção de Schultz e Baldi retornou para seus autores.

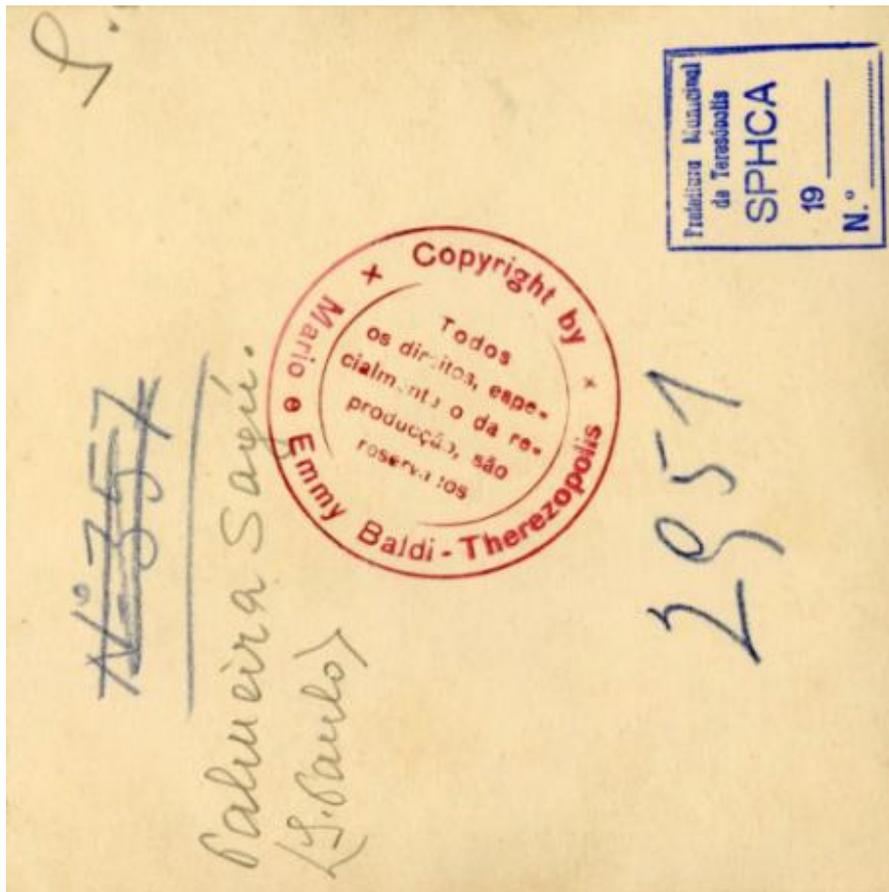


Figura 58: BALDI, Mario. *Palmeira Sagú.* Ca. 1936-37 Verso. Baldi nº 2951 S.M.C.T. Coleção Mario Baldi

O terceiro tipo de copyright também é expressivo pelo “diálogo” que estabelece. A fotografia em questão foi produzida em São Paulo por volta de 1935. No verso vemos que

os direitos são reivindicados para o casal Baldi, que só veio a morar definitivamente em Teresópolis em 1947.⁹⁴



Figura 59: BALDI, Mario. *Palmeira Sagú*. Ca. 1936-37 Baldi nº 2951 S.M.C.T. Coleção Mario Baldi

Dois aspectos merecem destaque neste caso: a noção de que a fotografia significava sustento material do casal e que, por isso, era propriedade intelectual de ambos. Emmy Baldi assinou alguns poucos artigos para o *Semanário Alemão do Rio de Janeiro* e devia

⁹⁴ O carimbo pode ser anterior a 1938. A grafia de “Therezopolis” com “Th” e “z” começou a entrar em desuso depois de 1938, com a reforma ortográfica daquele ano. Em 1937, Mario comprou o sítio Porto, em Teresópolis, onde passou a morar Herbert, seu irmão. Ele mesmo, porém, permaneceu no Rio de Janeiro.

participar dos trabalhos do atelier do marido (revelação, organização dos arquivos), primeiro no número 106 da Rua São Clemente, depois na Travessa Santa Cristina em Santa Teresa, Rio de Janeiro, e finalmente em Teresópolis, depois de 1947. É provável que fosse a fotógrafa de Mario Baldi, nas imagens do lar em que este aparece. A luta dos fotógrafos pelo direito e crédito das imagens não era somente por prestígio, status ou um nome sob uma imagem de revista, mas sim porque tudo isso significava a existência material garantida pela prática fotográfica. Além disso, é sugestiva a diferenciação entre direito geral e direito de *reprodução*, que aponta para uma negociação com a imprensa. Nesse contexto, o termo significa publicação, divulgação: os interessados na imagem devem procurar seus autores, a quem são reservados os direitos de reprodução. Mario Baldi produziu alguns outros tipos de carimbos com essa função, sempre buscando se colocar no centro da relação entre suas fotografias e seu uso por terceiros.

Nas próprias publicações, ficou testemunhada a negociação que havia entre os fotógrafos e as revistas. Em abril de 1935, assinou a documentação visual para o texto “*Á procura dos índios Chavantes – a catechese salesiana e os seus martyres*”, de autoria de Georges Readers, publicado em *Espelho – a revista da vida moderna*. Nesta reportagem há 11 fotografias de Baldi, uma de página inteira.⁹⁵ À mostra de filmes, podemos somar as publicações na imprensa como estratégia dos salesianos. Pelo título pode-se interpretar o tom da matéria: um elogio aos religiosos. Nos números posteriores, Baldi publicou textos e fotografias sobre o tempo que viveu no Mato Grosso, e a revista enfatizava a exclusividade das imagens, impassíveis de reprodução no Brasil. Se por um lado as revistas desempenhavam um papel de veiculadoras de uma nova linguagem visual e narrativa, buscando esse reconhecimento junto ao público leitor, negociavam com os fotógrafos o próprio conteúdo das reportagens. Testemunhando no editorial essa situação de negociação, garantiam o espaço social do fotógrafo, de quem dependiam para o fornecimento do material visual. Sobre isso é interessante a nota da *Rio Ilustrado*:

⁹⁵ *Espelho – a revista da vida moderna*. Rio de Janeiro. Abril de 1935. Coleção Mario Baldi S.M.C.T. MB-P-PC-C2/47

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 metropole. 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. Espirito 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.⁹⁶

O tom amigável da revista não deve ser tomado em lugar dos conflitos e incongruências que o processo certamente apresentava. No calor da luta pelo reconhecimento e garantia de sua produção intelectual, muitos fotógrafos além de Baldi sentiam a necessidade de negociar e até impor posições sobre seus negativos e reproduções, sob pena de não transformarem sua prática fotográfica em reconhecimento social e, portanto, material. Não seria exagero supor que a “*simpatia muito especial*” de Mario Baldi tenha sido, no fim das contas, uma exigência sem a qual a revista ficaria sem as fotografias.

No ano de 1936, a empresa A Noite se tornou a instituição de referência para Mario Baldi, para a qual fez alguns trabalhos como *freelance*. Nesse novo contexto, voltar ao *hinterland*, apenas num projeto seguro. Naquele mesmo ano, o mecenas que lhe garantiu bons anos de estabilidade retornara ao Brasil e, em nova viagem com D. Pedro, Baldi visitou novamente a missão salesiana em Meruri e, também, os índios Carajá, na Ilha do Bananal. Agora o príncipe trazia consigo a família. Novas caçadas, novos encontros, novas fotografias. E um novo contrato editorial, agora com *A Noite Ilustrada*, a versão moderna e visual de *A Noite*, que segundo o fotógrafo era uma das maiores e mais lidas folhas do período. Os 21 números de *A Noite Ilustrada* que receberam a colaboração do austríaco, alguns dos quais traziam a chamada para suas reportagens na capa, apresentavam ao leitor “*texto e photographias de Mario Baldi*”. O primeiro número com sua colaboração é de 17

⁹⁶ “Mostrando o Brasil desconhecido”. *Rio Ilustrado*. Ca. 1936. Coleção Mario Baldi. S.M.C.T MB-P-PC-C2/50

de novembro de 1936 e enfatiza o engajamento da revista em trazer ao público notícias exclusivas. Comenta a revista que, *in loco*, o fotógrafo “*pôde observar directamente*” os fatos e produzir a “*chronica e documentação visual (...) através [das] quaes Mario Baldi accentua suas impressões da custosa e formosa travessia*”.⁹⁷ Fica clara idéia de ineditismo e de aspectos “*singulares*” das fotografias. A construção de uma imagem aventureira traduz-se no “*espírito arguto*” do fotógrafo.

É comum falar que a reportagem fotográfica é uma linguagem de meados do século XX e que a história da imprensa ilustrada se divide em dois períodos: de 1900 a 1928 e de 1928 aos anos 1950. Esta divisão, já tornada clássica pela historiografia, tem por marco a criação de *O Cruzeiro*, revista que viria revolucionar a fotorreportagem no Brasil a partir de 1928. As principais publicações da primeira fase (1900-1928) eram a *Revista da Semana*, *Fon-Fon* e *Careta*. Nestas publicações, 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.⁹⁸

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 onde 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.

⁹⁷ BALDI, Mario. “A Família Imperial do Brasil nos sertões do Araguaya”. *A Noite Ilustrada*, n.º. 380, 17 de novembro de 1936. Coleção Mario Baldi. S.M.C.T. MB-P-PC-C2/60

⁹⁸ MAUAD, Ana. *Sob o signo da imagem*.

Esta pertinente periodização não deve esconder ou desvalorizar o que se pensava ser uma reportagem fotográfica antes de 1935-40. Por mais que identifiquemos a fotorreportagem como uma virada técnica dos anos 1940, o que queriam dizer as revistas com expressões como “*chronica e documentação visual*”, antes desse período revolucionário? As expressões descreviam experiências visuais que permitiam a Baldi se definir como fotojornalista, como se verá adiante.

Portanto, neste período já se encontram alguns indícios de que se começava a encarar a fotografia como interpretação, como observou Jorge Pedro Sousa para o fotojornalismo como um todo. A prática social dos fotógrafos de fato reinscrevia a subjetividade na produção das imagens, bem como visava garantir as condições materiais de existência da profissão, fazendo da reportagem fotográfica algo mais do que resultado de modernização de parques gráficos: era resultado, também, da prática de profissionais fotógrafos. Domínguez Allec afirma que foi apenas depois de 1947, como a criação da agência *Magnum*, que fotojornalistas lutaram por direitos sobre sua produção, principalmente no que toca a guarda dos negativos,⁹⁹ mas o terreno já vinha sendo adubado nos anos anteriores para que começasse a germinar a semente dos créditos fotográficos. Allec, que tratou da revista mexicana *Rotofoto* (1937), a primeira a trazer o nome dos fotógrafos no índice, considerou o exemplo dos fotógrafos mexicanos pioneiros no mundo da fotografia.¹⁰⁰ Já no caso de Baldi, os negativos das fotografias publicadas neste período encontram-se hoje na coleção de Viena, portanto, permaneceram em posse do autor.

A negociação que Baldi travava com a imprensa gerava o reconhecimento de que as imagens eram impressões do fotógrafo, com as quais ele pode acentuar – e esconder – aspectos do que via. É claro que a imagem fotográfica não foi destituída de seu caráter de prova. Ela, inclusive, era a prova mais convincente de que as expedições de fato ocorreram e de que o fotógrafo estivera presente. O que se quer enfatizar é o reconhecimento da

⁹⁹ ALLEC, G.M.D. *Paradigma mexicano de fotografía periodística postrevolucionaria*. Tesis licenciatura. Ciencias de la Comunicación. Departamento de Ciencias de la Comunicación, Escuela de Ciencias Sociales, Universidad de las Américas, Puebla. Diciembre, 2003.

¹⁰⁰ ALLEC, G.M.D. *Op.cit.* capítulo II. O autor afirma que fotógrafos mexicanos receberam créditos por fotografias em periódicos desde 1914.

atuação do fotógrafo enquanto um mediador de informação, além do interessante fato de que as revistas expressaram a centralidade do sujeito fotógrafo nos textos das reportagens.

A imprensa não mais dispensava a presença do fotógrafo nos eventos, viagens e acontecimentos “importantes”, uma vez que a imagem já possuía seu caráter narrativo reconhecido, sua própria história a ser contada. Como relata *Espelho*, como “*revista ilustrada*”, não poderia deixar de dar “*o melhor agasalho às (...) mais legítimas manifestações [d]a arte da photographia [que] vem cada dia mais se aperfeiçoando*”.¹⁰¹ Desta maneira, esses tradutores do mundo em imagens eram enviados para cobrir os fatos, ou melhor, produzi-los. Os fotógrafos iam construindo seu espaço como detentores de técnica informativa indispensável à sobrevivência e aceitação da imprensa junto ao público. Não se pode conceber a produção visual de Mario Baldi deslocada de tal processo, já que seu lugar social no interior da experiência fotográfica brasileira deu-se exatamente por esses termos, como expressa este outro trecho da *Espelho*: “*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*”.¹⁰² [grifos meus]

Em 1938, Baldi foi enviado para cobrir uma viagem de dois meses de Getúlio Vargas a Poços de Caldas (MG) e arredores, na qual fotografou o então presidente da república em situações curiosas.

¹⁰¹ *Espelho* – A revista da vida moderna. n° 12. Março de 1936. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C2/49

¹⁰² *Espelho* – A revista da vida moderna. n° 12. Março de 1936. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C2/49



Figura 60: BALDI, Mario. Nº 2. Getúlio Vargas em Poços de Caldas. 1936. S.M.CT. Coleção Mario Baldi.



Figura 61: BALDI, Mario. Nº3. Getúlio Vargas em Poços de Caldas. 1936. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.



Figura 62: BALDI, Mario. Nº 5. Getúlio Vargas em Poços de Caldas. 1936. S.M.CT. Coleção Mario Baldi.



Figura 63: BALDI, Mario. Nº 6. Getúlio Vargas em Poços de Caldas. 1936. S.M.CT. Coleção Mario Baldi.



Figura 64: BALDI, Mario. Nº 4. Getúlio Vargas em Poços de Caldas. 1936. S.M.CT. Coleção Mario Baldi.



Figura 65: BALDI, Mario. Nº 1. Getúlio Vargas em Poços de Caldas. 1936. S.M.CT. Coleção Mario Baldi.

Em julho do mesmo ano, o fotógrafo fez aquela que seria uma das expedições capitais de sua carreira, acompanhando e fotografando a filmagem de Doralice Avellar entre os índios Carajá. Esta viagem, que será abordada com vagar adiante, garantiu ao austríaco um contrato como fotógrafo do *staff* jornalístico de *A Noite*. Segundo notas de Baldi, a caricatura de Mendez, representa os desenhistas do jornal entre os quais o austríaco é o único fotógrafo, a julgar pelos objetos que caracterizam a atuação dos vários figurantes.

É interessante que um fotógrafo tenha sido incluído entre os desenhistas. Se a maioria deles é caracterizada por um objeto (moda, música, crônica, arte), Baldi apenas carrega sua Leica ao ombro e fuma o cachimbo, uma de suas marcas. A fotografia serve de registro para o mundo, para todas as temáticas jornalísticas, incluindo as de seus companheiros.



Figura 66: MENDEZ. *Caricatura do Mendez dos desenhistas da A Noite*. 1940. Reprodução fotográfica e título feitos por Baldi. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.

Entre 1938 e 1949, Baldi trabalhou para *A Noite*, como enviado especial a expedições ao interior do Brasil. Seu trabalho neste jornal rendeu-lhe participação numa obra rara da literatura arquitetônica brasileira, para a qual produziu fotografias e reproduções de imagens. Trata-se do livro *Gandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira*, escrito por Adolfo Morales de Los Rios Filho, publicado em 1941-42 por *A Noite*.¹⁰³ As “tantas boas fotografias e reproduções” de Mario Baldi, como Los Rios Filho as descreveu no livro, são documentos interessantes sobre a arquitetura do Rio de Janeiro antes de várias remodelações sofridas pela cidade na primeira metade do século XX. Há também imagens de interiores e fotografias de mobiliário.



Figura 67: MENDEZ. Detalhe da caricatura de Mendez. Reprodução Fotográfica de Mario Baldi. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi

¹⁰³ RIOS FILHO, Adolfo Morales de Los. *Gandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Empresa A Noite, 1941-42. p.IV.

4.2 – Técnicas da imagem, imagens das técnicas

Nenhum documento até agora encontrado testemunha com mais detalhes o posicionamento de Mario Baldi quanto às técnicas da prática fotográfica quanto seu artigo publicado em 1954, na revista especializada em fotografia Photo Magazin, de Munique, Alemanha. Ele resume as condições e escolhas do fotógrafo nas expedições que fez ao longo do tempo.

Nos primeiros anos de Brasil, ele parece ter utilizado uma câmera de tripé, como se vê numa fotografia do início dos anos 1920. Pode ter sido esse tipo de câmera o utilizado na I Guerra Mundial. Esses aparelhos serviam bem para paisagens, nas quais o fotógrafo tinha tempo para construir os enquadramentos e tinha controle sobre o *spot* no qual estava. Não utilizava filme de rolo, mas placas de vidro cuja pequena parte ainda sobrevive na coleção de Viena. O negativo de vidro permitia bom registro de detalhes.

No tempo da itinerância, (1921-1925) Baldi revelava os filmes *in loco*, devido a pouca resistência da emulsão já sensibilizada. Isso causava grandes problemas testemunhados por vários fotógrafos. Assim como o major Thomaz Reis, da Comissão Rondon, Baldi relata:

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.¹⁰⁴

Tais dificuldades somavam-se à umidade, chuvas tropicas e poeira, fazendo com que Baldi “desobedecesse” as instruções do fabricante e devolvesse 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, todo cuidado era pouco com essa nova categoria de fotografia tropical. 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*”.

Já no tempo das viagens com D. Pedro Baldi pode ter utilizado uma câmera mais leve e portátil, como a Ermanox, preferida também por Erich Solomon. Essa câmera foi projetada para alcançar o maior número de usuários possível, vendida a preços acessíveis contra as dificuldades econômicas dos anos 1920. Alguns enquadramentos das fotografias de Baldi, feitas no tempo do mecenato, sugerem que teria sido difícil realizá-los com uma câmera de tripé. Por outro lado, existem imagens cujo enquadramento é de altura mediana (um pouco abaixo dos ombros), típico de câmeras de tripé. Os negativos de vidro que existem em Viena são de dimensões 6x9, e não 6x4,5, que era o tamanho das placas da Ermanox. Não pude obter de Viena informações sobre os negativos de papel do período 1925-1928, se são originais ou feitos mais tarde, a partir das placas de vidro.

No campo da cinematografia, uma fotografia interessante de 1934-35 mostra Mario Baldi com uma Keystone Model ‘A’ Camera – 16mm.¹⁰⁵ Era um aparelho para uso ordinário por aqueles que desejavam registrar o cotidiano em imagens de movimento. O

¹⁰⁴ 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. As citações seguintes são do mesmo documento.

¹⁰⁵ Agradeço a Allan Griffiths, da Luminous-lint.com, pela ajuda na pesquisa sobre a câmera, e a Todd Gustavson, curador da coleção de câmeras da George Eastman House, pelo envio da cópia digital do manual.

manual da câmera é bastante didático e educativo, balizando enquadramentos, temas e até a forma de segurar o aparelho contra o rosto. O manual sugeria um tempo de exposição específico para cada estação/clima. Se a Kodak só deixava ao usuário a tarefa de apertar o botão, a Keystone afirmava que, se todas as regras fossem seguidas, “*you are now ready to take pictures*”.¹⁰⁶

Enquanto a moça na fotografia do manual segura a câmera como indicado nas regras (Ver Anexo I), Baldi segura a câmera numa “posição fotográfica”. Como fazia com os filmes fotográficos, talvez expusesse o filme de cinema fora dos padrões de fábrica, por causa da luz tropical. A utilização urbana do aparelho era testemunhada no manual quando afirmava que o filme deveria ser retirado e rapidamente revelado (*developed*) no laboratório mais próximo. Mas nas condições da expedição, isso era impossível e o autor deveria esperar até a volta ao centro urbano.

¹⁰⁶ “Care and operation of the Keystone model ‘A’ camera 16-milimeter”. Keystone MFG. Company. Boston. USA.



Figura 68: Fotógrafo desconhecido. Mario Baldi filmando com a Keystone 'A' 16mm. Baldi nº 2850. Contato extraído da folha-contato *Bärli Nº1*. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.

Porém esse não era o equipamento usado no filme de propaganda dos salesianos, pois para ele Baldi usou uma Agfa Movex 30 com 4.000 metros de filme (a Keystone não permitia muito tempo de filmagem). Quanto às fotografias, já eram Rollfilms Isochrom, da Agfa, resistentes inclusive à água, por causa da gelatina protetora.¹⁰⁷ Os fotógrafos preferiam sempre o material que lhes desse maior mobilidade possível e resistissem às condições adversas. Particularmente no caso de Baldi, que preferia revelar tudo no Rio de Janeiro ou Teresópolis, isso era importante. A evolução dos equipamentos respondia às demandas do tempo, cada vez mais veloz e com *deadlines* para o envio das imagens para os jornais. Câmeras como a Leica e a Rolleiflex foram características desse período.

¹⁰⁷ A embarcação de Baldi naufragou na passagem por um rio no Mato Grosso, mas não sofreu grandes danos.

Já na segunda metade da década de 1930, essas duas câmeras passaram a ser os instrumentos de trabalho do fotógrafo. Esses dois aparelhos eram muito bem aceitos entre os fotojornalistas, pela portabilidade e agilidade para instantâneos, que se tornava um ponto forte da linguagem fotográfica. Além disso, ajudaram a resolver certos problemas da “fotografia tropical”, desta vez no campo psicológico, como descreveu Baldi. Essa questão estava diretamente ligada aos índios. Os nativos, dizia ele, não gostam que lhes seja apontada a câmera. Para vencer a dificuldade, Baldi sugeria: “*use the angle view finder with the Leica, or when using a Rolleiflex hold it horizontally*”, para ludibriar os fotografados. Por outro lado, continua Baldi, as tribos já em contato com a civilização tinham reações diversas ao fotógrafo. Uns pediam presentes em troca de poses. Outros cobriam o corpo das meninas, pois já percebiam a busca pelo nu feminino em muitos visitantes, mas cediam as jovens por propina. No relato, Baldi critica esse tipo de atitude dos brancos e dos índios.

Além de passar despercebida aos nativos se usada adequadamente, a Leica dava oportunidade para a utilização em outros momentos. Adaptadores poderiam ser usados para a obtenção de foto especial na reprodução de obras de arte e objetos em *close*. É o caso das imagens dos anos 1940 em que vemos Baldi com o OORES. Disponibilizados pela Leitz Wetzlar a partir de 1935, esses instrumentos para foco especial era adaptado a Leica, por sua vez instalada com um disparador. Nas imagens a seguir, Baldi utiliza uma Leica II (Modelo D para fotógrafos fora dos EUA).¹⁰⁸ Compunha o adaptador uma Elmar F=5cm, lente também adaptável a Leica utilizada por Baldi e Avellar na expedição de 1938. (Ver Anexo II)

¹⁰⁸ Todd Gustavson descreve assim os equipamentos: “*Leica II (Model D for non-US folks) fitted with the Leitz Rotary Focusing Copying Stage Attachment (Leica code OORES), probably from the mid to late 1930s. This accessory allowed for accurate ground glass focusing/composing*”. Consulta por e-mail em 8 de janeiro de 2010.



Figura 69: Fotografia desconhecida. Mario Baldi fotografando com a Leica adaptada ao OORES. Baldi nº 10.784. Contato extraído da folha-contato *Bärli N°8*. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.

A fotografia tropical era muitas vezes vista como jornalismo de risco por causa de todas essas condições adversas. A postura de Mario Baldi quanto à linguagem era interessante, como neste trecho:

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 já mencionado, qualidade de informação era sinônimo de uma fotografia eficaz para os fins do documentarismo tropical. Grande parte da atividade de Baldi como documentarista se deu durante as expedições estatais da Marcha para o Oeste, para a qual conhecimento da geografia e dos nativos constituía as imaginações sobre o *hinterland* brasileiro.

4.3 – A Marcha para o Oeste: uma série de imaginações geográficas

Nesta fase propriamente institucional do fotógrafo, ocorreram as nomeações para trabalhos especiais de cobertura dos movimentos do SPI (Serviço de Proteção ao Índio) e FBC (Fundação Brasil Central). É notório que Baldi valorizava esta fase, mencionando que viajava com os irmãos Villas-Boas e Francisco Meirelles, o Pacificador. Portanto, para entender sua prática fotográfica, deve-se olhar de perto aquele contexto histórico específico.

Na obra *Picturing Place: photography and the geographical imagination*, dedicada à relação entre fotografia a geografia imaginativa, os geógrafos Joan Schwartz e James Ryan se aproximam do modo como historiadores vem desenvolvendo suas análises iconográficas e de cultura visual, assumindo a fotografia “*as a socially constructed, culturally constituted and historically situated practice, and photographs as visual images, historical documents and material objects...*”.¹⁰⁹

Espaço e imaginação geográfica estão intimamente relacionados na medida em que a imaginação geográfica (IG), como um modo de pensamento, articula o espaço, lugar e paisagem no fazer e significar da vida sócio-cultural, considerando a significância do *espacial* em todos os aspectos da existência social. 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.¹¹⁰

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,¹¹¹ pode-se afirmar a narratividade das práticas e processos sociais que Schwartz e Ryan destacam como essenciais aos mecanismos da IG. O sertão brasileiro, como um espaço geográfico, não

¹⁰⁹ SCHWARTZ, Joan M. and RYAN, James R. *Picturing place: photography and the geographical imagination*. London/New York: I.B.Tauris. 2006. p.4

¹¹⁰ SCHWARTZ, Joan M. and RYAN, James R. *Op.cit.* p.6.

¹¹¹ RICOUER, Paul. *Tempo e Narrativa – Tomo III*. 2ª. Ed. São Paulo: Papirus Editora, 1997. pp.173- 415

dependeu apenas de mensurações científicas, mas também teve sua imagem construída a partir da IG, pois esta possui um interessante aspecto narrativo, dependendo de construções visuais e verbais, bem como de valores etnográficos e antropológicos que definam o desconhecido com 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. Não foi diferente no contexto dos anos 1930 e 1940.

Criada no Estado Novo (1937-1945), em 1943, a Marcha para o Oeste fez parte de um concerto nacionalista de integração do território brasileiro. O quadro enfrentado pela política estado-novista era o de um país de dimensões continentais cuja única característica constante era a própria diversidade climática, topográfica, étnica, cultural e econômica. Crítico da falência do projeto liberal próprio do período republicano anterior, julgado velho, o governo Vargas se empenhou em costurar o território brasileiro, não no sentido de unir as partes díspares numa perspectiva multicultural, mas impondo à diversidade a inevitabilidade de um modelo único e nacional.

A despeito das críticas ao regime republicano anterior, a idéia de avanço para o oeste não era criação exclusiva do Estado Novo. A virada do século XIX para o XX viu crescer os movimentos de avanço sobre as regiões central e norte do Brasil e, com eles, os conflitos de terras entre seringalistas, indígenas, comerciantes e governos. Como descreve Carlos Augusto da Rocha Freire, a realidade conflitiva dessas regiões eram

o contraponto de uma projeto civilizador caracterizado então pelo crescimento de núcleos urbanos, difusão das instituições republicanas, construção da nação (e do imaginário nacional) e consolidação da nova elite de comerciantes amazonenses, a par de governos estaduais autoritários.¹¹²

A Amazônia e a região centro-oeste do Brasil eram alvos de discursos litorâneos de civilização, progresso e colonização, resumidos no peso simbólico da noção de sertão.¹¹³

¹¹² FREIRE, Carlos Augusto da Rocha. *O SPI na Amazônia. Política indigenista e conflitos regionais. 1910-1932*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2007. p.13

¹¹³ O uso do termo *sertão* é conceitual. Na Primeira República, o Brasil como um “grande sertão” surgiu nos discursos científicos em oposição à civilização, uma oposição espacial “interior” *versus* “litoral”, por um lado, mas principalmente uma oposição qualitativa: no litoral ou no interior, se não existissem traços de civilidade,

Nos anos 1930, esse movimento acabou por ser incorporado a esforços correlatos em outras regiões do país. Nelas, não se tratava de populações indígenas, mas igualmente “alienígenas” à nação brasileira. Tanto o avanço para o oeste “vazio” como a luta por abrasilizar as demais regiões faziam parte de um só concerto nacionalista de integração.

Nesta perspectiva, durante o Estado Novo, foi utilizada certa terminologia que definia os alvos da política do regime. Elementos que refletissem alguma especificidade étnica foram nomeados “quistos” étnicos e raciais.¹¹⁴ O Brasil deveria ter sua população caldeada, para que passasse a ser verdadeiramente povo brasileiro. Culturas alienígenas significavam baixo grau de abrasilamento e deveriam ser combatidas com vigor militar. Redutos de “germanismo”, “italianismo”, entre outros, não poderiam mais figurar como pequenos núcleos europeus dentro do Brasil. Portanto,

a campanha de nacionalização foi implementada durante o Estado Novo (1937-1945), atingindo todos os possíveis alienígenas — tanto nas áreas coloniais (consideradas as mais enquistadas e afastadas da sociedade brasileira) como nas cidades onde as organizações étnicas estavam mais visíveis.¹¹⁵

Tal movimento tinha o sul do Brasil como foco de atenção, exatamente pela força das culturas germânicas na região. Por outro lado, o centro-oeste brasileiro era também alvo de projetos integracionistas. O conceito-chave em que se baseou o avanço sobre o oeste era o de “vazio”. Milhares de quilômetros de terras e florestas que, vistos num mapa, não possuíam habitantes. O Brasil construído nesses discursos oficiais era marcado por desequilíbrios, já que regiões possuíam indesejada concentração populacional e outras permaneciam inabitadas.

Desta forma, sugiro que os dois projetos tinham como alvo regiões diferentes, mas eram parte de um amplo movimento, já que, além de caldear as etnias litorâneas num só povo brasileiro, era necessário fazer este povo avançar e ocupar o “vazio” do Brasil central.

o que se tinha era sertão. Tal sentido adentrou as décadas da Era Vargas. Ver LIMA, Nísia. *Um sertão chamado Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.

¹¹⁴ SEYFERTH, Giralda. “A assimilação dos imigrantes como questão nacional”. In: *Mana* 3(1):95-131. 1997. p.95

¹¹⁵ SEYFERTH, Giralda. *Op.cit.* p.96-97

Se não poderiam ser admitidas colônias européias no interior do território brasileiro, nem por isso a idéia de colonização do Brasil por um povo genuinamente brasileiro fora descartada. O próprio SPI, na sua formação, visava não só agir sobre os índios, mas também sobre trabalhador nacional, transformando, por um lado, o próprio índio em trabalhador da causa nacional e, por outro, alocando aqueles que chegavam às regiões necessárias. Lembre-se que a sigla original da instituição era SPILTN (Serviço de Proteção ao Índio e Localização dos Trabalhadores Nacionais).

A historiografia pós-colonial afirma que a narratividade da colonização por vezes mascara as relações assimétricas de poder e controle sob terminologias cuidadosamente construídas, ou pode explicitar as próprias relações assimétricas, utilizando-as como definidoras dos lugares sociais do colonizador e colonizado. Através delas, os atores envolvidos no processo de ocupação e colonização têm seus espaços bem delimitados, uns como detentores da ciência e da verdade e outros como seres observáveis e controlados. Por exemplo, o eufemismo colonial afirma que os turistas não invadem territórios nativos, mas os tocam para apenas observar.¹¹⁶ No âmbito brasileiro, traços de um movimento de colonização aparecem tanto nos discursos e fotografias de época quando nas memórias recentes sobre a Marcha. Os indígenas brasileiros não são forçados ao abasileiramento, mas são pacificados, reduzidos de ameaças a seres amedrontados. Quando perguntado se a expedição Roncador-Xingu, vanguarda da Marcha para o Oeste, sabia de antemão da existência de índios na região, Orlando Villas Bôas afirma exemplarmente:

Não, descobrimos a presença deles só quando chegamos ao Rio das Mortes e avistamos colunas de fumaça no horizonte. Os xavantes eram conhecidos, mas outros tantos não. O primeiro contato que fizemos, foi com os Kalapalo. Nós ficávamos na praia e eles na barranca do rio. A gente gritava, eles respondiam. Queríamos atravessar, eles ameaçavam com arco e flecha. Ficamos uns dois dias assim. Quando foi no terceiro dia, apareceu na margem um bruto de um índio. Ele chegou, abriu os braços e os outros se afastaram. Atravessamos o rio, subimos a barranca e caminhamos para o lado dele. Ele

¹¹⁶ 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

tremia. Quando chegamos, abraçamos ele. Chamava-se Izarari, o grande cacique, temido. Ele recebeu a gente bem e ali nós fizemos o primeiro posto e campo de aviação.¹¹⁷

Mario Baldi foi enviado por A Noite como fotógrafo destacado para a expedição a que se refere Villas Bôas. As narrativas visuais e verbais se prestaram a apresentar ao país, fragmentos convincentes da atuação civilizadora dos citadinos sobre os indígenas e sertanejos. Grande parte de tais fragmentos foi levada à apreciação dos mundos urbanos através da imprensa, no interior da qual o fotojornalismo construiu uma nova forma de experiência visual e narrativa para leitores que encontravam o sertão no conforto de suas casas e cafés.¹¹⁸ A idéia de terras remotas, lembre-se, é uma construção, já que parte de um referencial específico do lugar de fala de quem julga o sertão como distante. Tal imaginação geográfica era uma forma de narrar e traduzir o desconhecido em termos familiares. Além disso, era necessária para fazer valer o avanço sobre o Oeste, e legitimar, nos centros urbanos, os esforços nacionalistas de integração nacional. Maximizando a capacidade narrativa da fotografia, através de justaposições, cortes e relação texto/imagem, o fotojornalismo investiu na construção de um Brasil narrado.

A produção fotojornalística sobre o sertão tinha como contrapartida o consumo urbano da alteridade étnica e cultural. Porém, mais do que a satisfação de curiosidades de uma população leitora supostamente ávida pelo exótico, as narrativas se revestiam de uma importância nacional, na medida em que refletiam sobre a incorporação efetiva, ao território nacional, de espaços até então desconhecidos. Controlar os habitantes, dominar a natureza e resistir aos infortúnios do sertão era tão vital para o movimento quanto escolher bem as palavras e as imagens que se tornariam as janelas através das quais a cidade vislumbraria a empreitada nacional.

Produzindo fotografias que redefiniam a memória do movimento, fotógrafos condensavam em duas dimensões realidades reorganizadas segundo seus olhares,

¹¹⁷ VILLAS BÔAS, Orlando. Entrevista cedida à Rota Brasil-Oeste, sem paginação, disponível em <http://www.brasiloeste.com.br/noticia/352/> Acesso em: 03/01/2009

¹¹⁸ Os textos que compõem o livro de Lincoln de Souza, sobre a expedição Roncador-Xingu, na qual tomou parte juntamente com Baldi, foram originalmente publicados em jornais, bem como ocorreu com as imagens do fotógrafo. SOUZA, Lincoln de. *Entre os Xavantes do Roncador*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Saúde. Serviço de Documentação. 1952-53.

destinando o resultado à leitura de outros. A memória visual, produto desse processo, não se limita a fotografar para lembrar, mas está intimamente ligada a idéia de observação e captura, cara aos processos de colonização. Como afirma Michael Hayes em seu estudo sobre fotografia e turismo colonialista, as imagens ajudam a circunscrever a visão do espectador em cenas que valham a pena observar, conferindo identidades e relações necessárias entre a fotografia e o espaço real ao qual se refere.¹¹⁹ No caso brasileiro, o fotojornalismo se configura como um porta-voz privilegiado, já que oferece um elo entre o leitor e os espaços do sertão, articulando imagens à memória identitária e nacional sobre os indígenas e a geografia em que vivem. Imagem e imaginação têm um papel importante aqui: visualizar o não visto pelo leitor, fazê-lo imaginar o real; figurar o espaço pela fotografia e alimentar uma imaginação geográfica que “pictorializa o lugar”.¹²⁰ A realidade não vista pelo leitor é, paradoxalmente, visualizada nas páginas das revistas e jornais através de imagens fotográficas.

Na primeira metade do século XX, as revistas ilustradas desempenharam importante função no interior das classes dominantes, celebrando e perpetuando um modo de vida burguês, moderno e elitista.¹²¹ Pode-se dizer que essas publicações produziram a modernidade narrada da cidade do Rio de Janeiro. É interessante notar o fato de que as colunas sociais, entre imagens de festas e banquetes, tinham como vizinhas reportagens sobre o sertão brasileiro e seus habitantes. Assim, a cidade era redefinida pela alteridade, por seus traços modernos em antítese com a natureza ainda não dominada do interior do país. O estatuto do fato como acontecimento era construído nas publicações ilustradas, fazendo do sertão um peso a ser mensurado na balança urbana da modernidade. Protagonistas dessa tradução visual, fotógrafos como Mario Baldi construía suas narrativas em diálogo com tal cultura letrada e urbana de forma mais ou menos explícita. Seus trabalhos, se não atuavam como propaganda anunciada dos esforços de classificação e

¹¹⁹ HAYES, 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.175

¹²⁰ Utilizo a expressão no sentido dado por Joan M. Shwartz e James R. Ryan *Op.cit.*

¹²¹ MAUAD, Ana Maria. “O olho da história: fotojornalismo e a invenção do Brasil contemporâneo”. In: NEVES, MOREL, FERREIRA. *História e imprensa: representações culturais e práticas de poder*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006. pp.371-373.

controle da paisagem e habitantes do interior, sugeriam interpretações e chamavam os leitores à reflexão sobre a alteridade étnica e cultural do país.

Por outro lado, a instituição agenciadora formava seus arquivos de informação visual, que hoje podem ser encontrados nas coleções do Museu do Índio, por exemplo. Como consta da base de dados do museu, várias fotografias de Mario Baldi compõem os arquivos, cujos negativos foram cedidos ao SPI. Isso indica que os laços institucionais faziam da negociação dos negativos e créditos fotográficos mais difíceis para os fotógrafos. Atualmente, muitas imagens da herança de Baldi apresentam no verso “neg. A Noite”, indicando que os negativos referentes a elas não permaneceram em sua posse.¹²²

O conjunto de imagens que registraram a Marcha para o Oeste é muito grande, desde fotógrafos desconhecidos, passando por outros reconhecidos em seu tempo, mas obscurecidos pela posteridade (caso de Mario Baldi), até profissionais renomados como Jean Manzon e os próprios protagonistas das expedições, como os Villas Bôas, eles mesmos produtores de fotografias importantes. Assim, para aproximarmos ou afastarmos a produção de Baldi do discurso oficial da Marcha, é necessário um balanço abrangente deste conjunto de imagens. O grau de engajamento do fotógrafo no projeto estatal pode ser variado e não se deve impor às fotografias um estilo e discurso institucional automático, como é comum em análises de arquivos oficiais, como o da FSA (*Farm Security Administration*).

O historiador Oscar Vázquez, que pesquisou a atuação de fotógrafos num projeto porto-riquenho cujas fotografias foram incorporadas aos arquivos da FSA, 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,

¹²² Razão pela qual o Museu de Etnologia de Viena não tem os negativos dessas fotografias.

function, and circulation”.¹²³ Recorrendo a Allan Trachtenberg, outro analista do tema, Vázquez lembra que a fotografia da FSA tornou-se uma categoria em e de si mesma.¹²⁴ De fato, a fotografia produzida pela FSA foi e é tida como uma espécie de virada na construção do olhar fotográfico para a realidade. Anteriormente à FSA, a prefeitura do Rio de Janeiro conferiu a Augusto Malta a função de registrar o cotidiano, os tipos sociais e as paisagens da então capital do país. Portanto, o investimento na visualidade fotográfica para o registro do social, numa iniciativa de governo, não foi exclusividade ou tampouco pioneirismo norte-americano.

Porém, no que toca as conseqüências para o fotojornalismo, especificamente, foi um movimento de grande importância, como aponta Jorge Pedro Sousa:

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.¹²⁵

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.¹²⁶ 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 original; 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.

Portanto, evitaremos atribuir *a priori* às fotografias de Baldi produzidas nesta fase institucional o caráter “colonizador” da Marcha para o Oeste. Porém, quando esta análise

¹²³ VÁZQUEZ, Oscar. ““A better place to live”: government agency photography and the transformation of the Puerto Rican “Jíbaro””. In: HIGHT, Eleanor M. and SAMPSON Gary D. *Colonialist Photography: imag(in)ing Race and Place*. New York: Routledge, 2004. p.282

¹²⁴ 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.

¹²⁵ SOUSA, Jorge Pedro. *Op.cit.* p.98

¹²⁶ VÁZQUEZ, Oscar. *Op.cit.* p.283

mais profunda vier a ocorrer, seu contexto específico de produção não poderá ser esquecido.

4.4 – A Obra Getuliana

Outro contexto de produção de uma grande série de fotografias de Baldi é o da *Obra Geuliana*. No âmbito do Estado Novo e das comemorações dos 10 anos de Getúlio Vargas no poder, Mario Baldi foi designado para fotografar obras em prédios públicos e demais melhorias empreendidas por Vargas no norte do Brasil. O projeto da *Obra Getuliana* era a confecção de um álbum de fôlego, planejado por Gustavo Capanema, então ministro de educação e saúde, a ser publicado em 1940, mas que nunca chegou ao público. Essas viagens ocorreram a partir de 1940 e foram interrompidas pela declaração de guerra do Brasil aos países do Eixo. Capanema incumbiu Baldi de cobrir os Estados do Pará, Amazonas, Maranhão e Piauí, onde fotografou arquitetura, paisagens e cenas de trabalho. Segundo depoimento de Erich Hess, outro nomeado por Gustavo Capanema para o projeto, os temas fotográficos eram bem delimitados:

Tudo, menos a miséria! Quando nós fomos mandados, nós fomos mandados para ver as coisas bonitas que ele [Vargas] fez... Eu não recebi uma indicação de 'faz só o que é bonito', mas estava claro que a gente escolhia o aspecto.¹²⁷

Hess confirma a existência do discurso agenciador e controlador, mas adicional que o fotógrafo é que escolhe o “aspecto”. Se a instituição chega ao fotógrafo com os temas fotografáveis, o autor volta à instituição com os temas fotografados. Não obstante a ordem fosse fotografar prédios governamentais e obras públicas, Baldi deu atenção a diversos aspectos cotidianos da região. Aline Lacerda não identificou fotografia alguma de autoria de Baldi no álbum não publicado de Capanema. Porém, das 646 fotografias, 151 não possuem autoria. A autora continua dizendo que

¹²⁷ HESS, Erich. Depoimento prestado em junho de 1987 a Ana Maria Brandão e Cássia Maria Melo da Silva. CPDOC. Fundação Getulio Vargas. Citado por LACERDA, Aline Lopes de. “A Obra Getuliana, ou como as imagens comemoram o regime”. In: *Estudos Históricas*. Rio de Janeiro: vol. 7, n. 14, 1994, p. 241-263.

[o álbum] apresenta uma enorme quantidade de fotos de local não identificado e a maioria das imagens não são datadas. Isto nos sugere uma preocupação em ordená-las segundo outros critérios, que não o geográfico ou o cronológico. Seu agrupamento deveria ser feito pelos temas que melhor refletissem a excelência da atuação governamental: Produção (122), Educação e Saúde (106), Exército (95), Comunicações (88), Trabalho (67), Marinha (63), Aviação (32 fotos), Comércio (23), Turismo (22), Justiça (14), DASP (11) e Urbanismo(3).¹²⁸



Figura 70: BALDI, Mario. Folha-contato *Belem <Para>* 2. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. Este conjunto de contatos apresenta, na maioria, fotografias da série 7.000, representativas das viagens para o Min. de Educação e Saúde. Porém, apresenta também duas fotografias da série 2.000, do tempo das viagens com D. Pedro. Note-se a diferença entre essas séries: enquanto as duas imagens mais antigas são paisagens urbanas, quase todas as demais visam detalhar ornatos arquitetônicos. O levantamento documental do Barroco brasileiro era um dos objetivos do período.

As imagens constantes da coleção Mario Baldi, referentes a este projeto, enquadram-se em algumas dessas classificações, mas ainda não temos confirmação da

¹²⁸ LACERDA, Aline Lopes de. *Op.cit.* p. 241-263.

inclusão de sua produção no álbum. Isso pode indicar alguma incongruência entre o que fotógrafo fez e o que Capanema desejava, mas como o álbum ficou apenas na “boneca”, ou seja, não foi publicado, não se pode afirmar se as imagens de Baldi entrariam ou não no produto final. Assim como no caso das fotografias da Marcha, somente depois de um balanço e comparações a questão poderá ser resolvida.

Em 1949, Baldi transferiu-se para os *Diários Associados*, junto com o diretor e um dos fundadores de *A Noite*, Vasco Lima. Ainda que tenha se desligado dos *Diários* ainda em 1949, o fotógrafo teve tempo de cumprir uma missão fotográfica na qual acompanhou o presidente Eurico Dutra na inauguração da ponte entre Brasil e Argentina, próximo a Uruguaiana, Estado do Rio Grande do Sul.

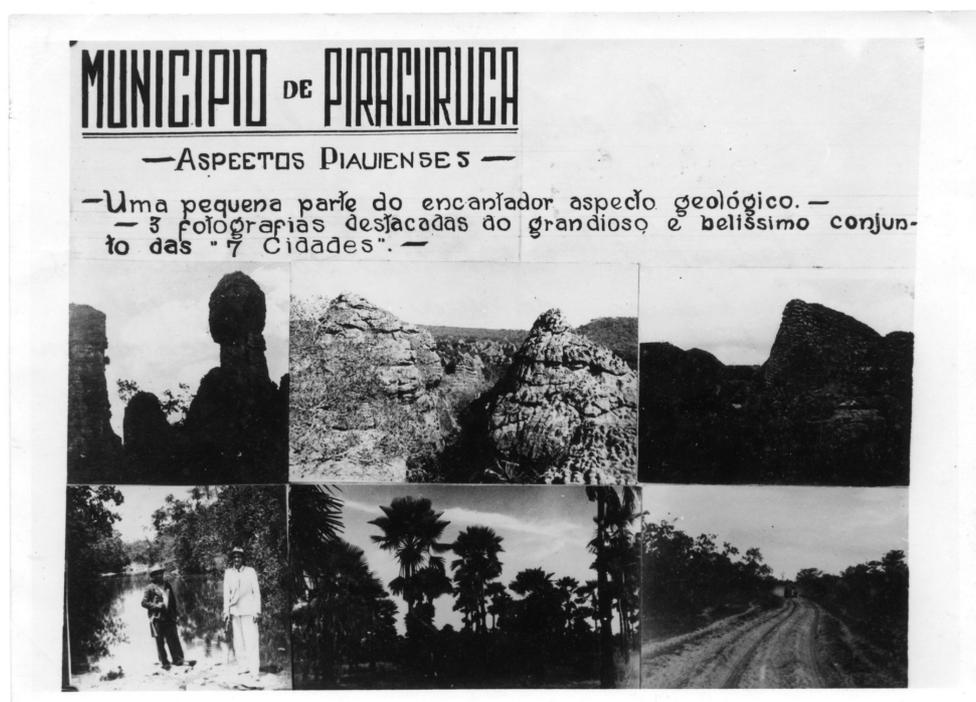


Figura 71: *Município de Piracuruca*. Fotografia oferecida a Mario Baldi pelo governo piauiense. 1940. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.

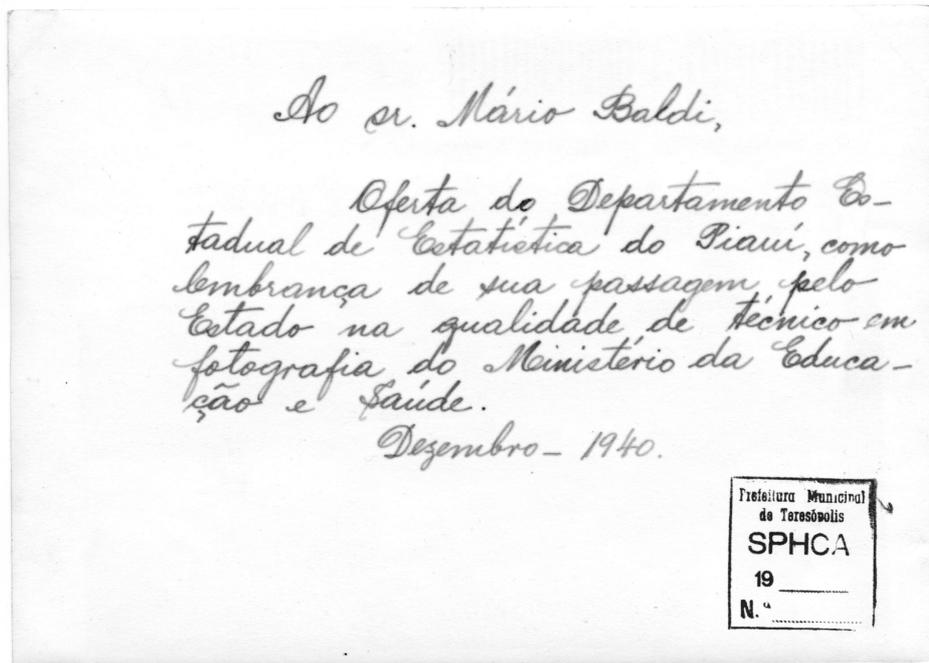


Figura 72: Município de Piracuruca. Fotografia oferecida a Mario Baldi pelo governo piauiense. Verso. 1940. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.



Figura 73: Pico da Água Branca. Município de Ribeiro Gonçalves. Fotografia oferecida a Mario Baldi pelo governo piauiense. 1940. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.

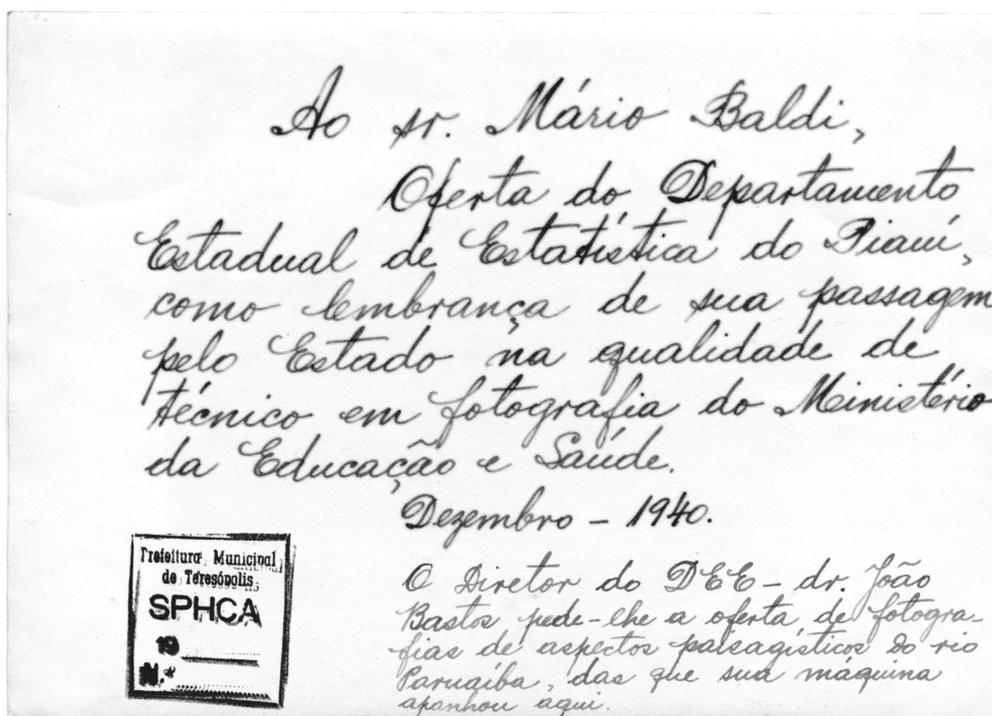


Figura 74: Pico da Água Branca. Município de Ribeiro Gonçalves. Fotografia oferecida a Mario Baldi pelo governo piauiense. Verso. 1940. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.



Figura 75: Cabeçalho da folha timbrada do escritório e estúdio de Mario Baldi, em Botafogo, Rio de Janeiro. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi Stambaum.

Para reproduzir a identidade que alimentou durante anos, foi nesse período que Mario Baldi assumiu o título de “Photoreporter do Brasil”, com o qual se apresentava ao público. Podemos considerar o comportamento do fotógrafo como estratégico, um projeto que visava um lugar social no interior do jornalismo: esse lugar era a fotografia e seu campo era todo o país. Esses contratos e nomeações garantiram ao fotógrafo o trânsito pelo

território brasileiro, a passagem pelas áreas que a grande maioria de seus leitores não conhecia, contribuindo cada vez mais para a imagem que cultivava de um fotógrafo aventureiro.

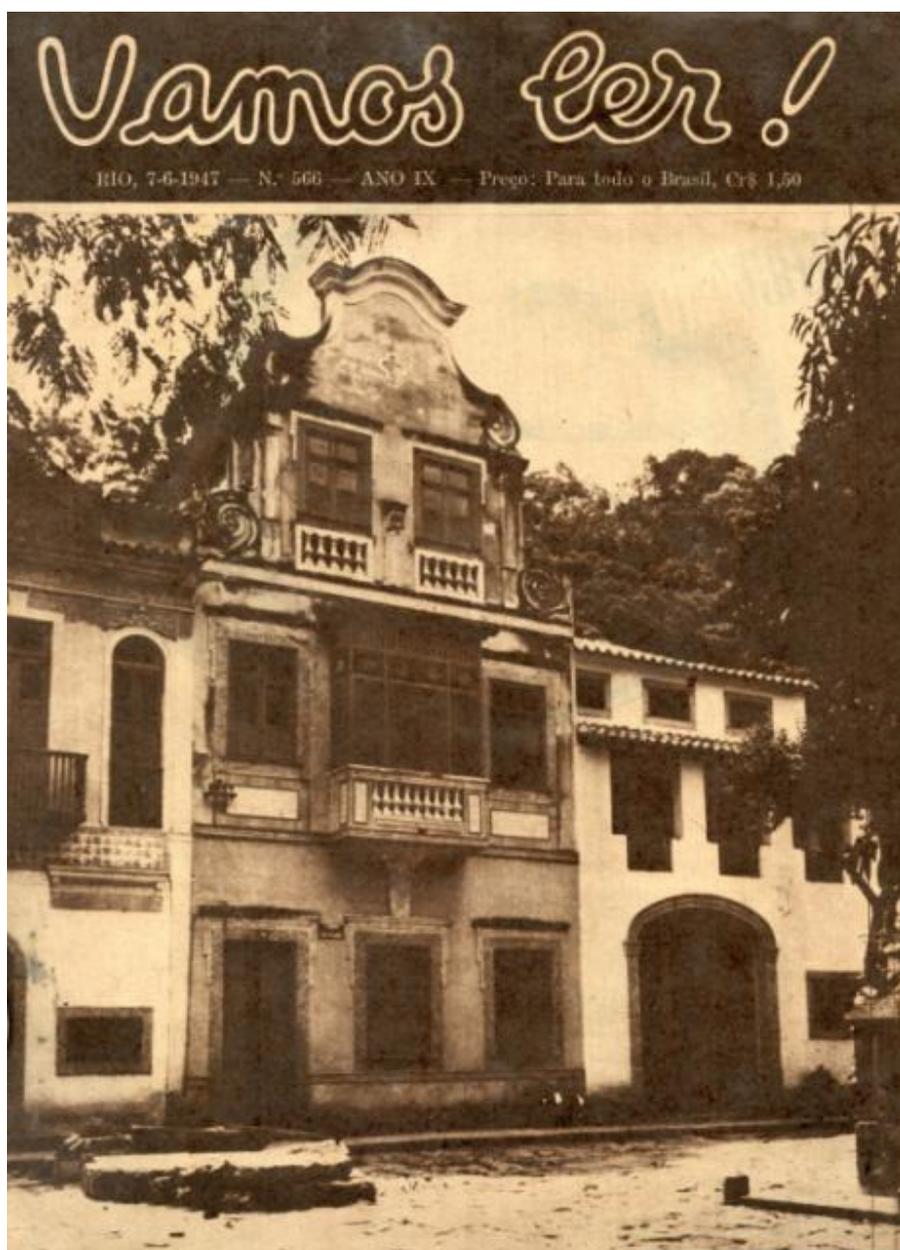


Figura 76: *Vamos Ler!* n.º 566, 7 de Junho de 1947. Fotografia de Mario Baldi. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C3/013 (Ver próxima imagem)

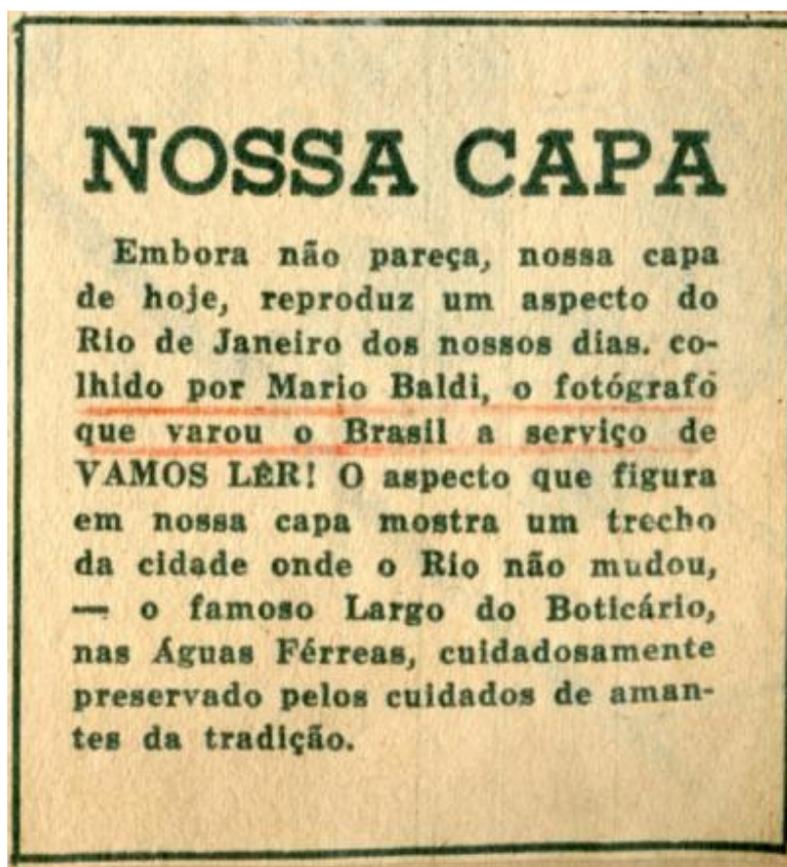


Figura 77: Legenda da fotografia da capa de *Vamos Ler!* n° 566. 7 de Junho de 1947. Fotografia de Mario Baldi. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi MB-P-PC-C3/013

Esse é o perfil das publicações na imprensa, quase sempre sobre as viagens pelo Brasil. Interessante o fato das temáticas brasileiras figurarem nos periódicos europeus, mas nunca os temas estrangeiros, como por exemplo, a viagem à África, de 1932, aparecerem na imprensa do Brasil. Até nos momentos em que uma fotografia representava o Rio de Janeiro, a legenda reiterava a identidade do fotógrafo como viajante, como no caso da *Vamos Ler!*

A despeito da atenção dada ao indígena brasileiro, o tom dos artigos ilustrados de Baldi não os espetacularizava. Em sua opinião, a preocupação etnológica buscava informações verdadeiras, eficiência comunicativa, e não necessariamente beleza pictórica. Desta forma, quando o espetáculo indígena invade a imprensa brasileira dos anos 1940 e 1950, o fotógrafo já cultivava há tempos um tom diferenciado. Isso não quer dizer ausência

de certas noções de “exotismo”, mas sim a valorização da alteridade cultural em detrimento do estereótipo “racial”. Não é incomum encontrar comentários cheios de ironia nas comparações dos comportamentos dos brancos com os dos índios, quando Baldi relativizava noções da “civilização”.

Na verdade, Mario Baldi parece ter percebido tal problema no retrato dos indígenas brasileiros, pois na sua última década de vida há um crescente aumento das preocupações etnográficas. A antropóloga Sabine Wolf estudou as fotografias de Baldi sobre os índios Carajá existentes na coleção de Viena.¹²⁹ A autora quantificou as fotografias, separando-as por categorias em três momentos diferentes.

No primeiro momento, 1936 (viagem com D. Pedro), 39% das imagens são fotografias do dia-a-dia (nomeados por Baldi de “Scenas”); 18% são representações de nativos (“Typos”); 15% correspondem a imagens de danças e rituais; 14% são imagens dos participantes da expedição; 7% são objetos de cerâmica dos carajá; finalmente, 7% são paisagens. Total: 127 fotografias.

O segundo momento corresponde à viagem de 1938, nomeado por A Noite para acompanhar as filmagens de Doralice Avellar. As fotografias se dividem da seguinte forma: 48% são representações de pessoas (“Typos”) e da filmagem de Avellar; 28% são cenas de cotidiano (“Scenas”); 14% correspondem às imagens dos participantes da expedição; 4% são paisagens; 4% mostram a cerâmica dos carajá; ao fim, 2% representam danças e rituais (“Huruaná-Dansa”). Total: 184 fotografias.

As fotografias produzidas em 1946-47 compõem o terceiro momento da comparação de Wolf. Produzidas nas viagens de cobertura da FBC em dobradinhas com Lincoln de Souza, elas foram assim classificadas: 44% correspondem aos rituais e danças dos carajá; 38% são imagens do cotidiano dos indígenas (“Scenas”); 9% correspondem à imagens de pessoas (“Typos”); 4% são fotografias dos participantes da expedição; 3% são paisagens; finalmente, 2% representam a cerâmica dos carajá. Total: 137 fotografias.

¹²⁹ WOLF, Sabine. *Mario Baldi's Fotografien der Carajá. Ein Österreicher bei den Indigenen Brasiliens – Betrachtung und Vergleich einer fotografischen Sammlung des Museum für Völkerkunde Wien*. Magistra der Philosophie (Mag. phil.). Wien: Universität Wien, 2009.

As quantificações nunca são absolutas, devendo ser articuladas com representações qualitativas. Mas esses números sugerem que a porcentagem de fotografias dos rituais e danças aumenta ao longo dos anos, enquanto imagens de paisagem e integrantes da expedição diminuem. Apesar do número de fotografias de cerâmica (cultura material) ter diminuído em porcentagem, na década de 1950 Mario e Ruth Baldi (segunda esposa do fotógrafo) deram atenção a esse aspecto, publicando dois artigos ilustrados sobre o assunto.

Certamente pesou nesse balanço o fato de que em 1936 e 1938, o fotógrafo tinha missões específicas a cumprir, dando maior atenção ao príncipe e à Doralice Avellar. Mas sendo essas viagens demoradas, é provável que tivesse tempo e material para fotografar como e o que quisesse. Por mais que as incursões do SPI e FBC não fossem atividades de pesquisa estritamente etnográfica, a acumulação de informações e conhecimento sobre os indígenas, sobre a geografia e topografia era importante, sobretudo para o exercício do controle dessas “terras distantes”. Assim, essas viagens e a cada vez mais intensa especialização do fotógrafo em etnologia proporcionaram uma virada temática depois da metade dos anos 1940.

A reflexão sobre o assunto fica notória no livro de Baldi, publicado em 1950, mas resultado de vários anos de trabalho.

Na coleção...

A fase marcada pelo vínculo institucional com A Noite, que proporcionou os contratos com o Estado Novo, SPI e FBC é compreendida pela maior parte das fotografias da coleção Mario Baldi. Entre contatos e ampliações, há séries completas e outras desfalcadas. Algumas das mais completas são: a da expedição de 1938 à Ilha do Bananal, que corresponde ao intervalo 4.789 a 5.076; os conjuntos de contatos das viagens ao Norte/Nordeste do Brasil, por nomeação do governo de Vargas, que correspondem, aproximadamente, a segunda metade do grupo 7.000 e início do 8.000; a da viagem ao Peru, correspondente aos números 11.112 a 11.304.

Do segundo período *free-lance*, depois de se desligar dos Diários Associados, as séries da expedição MARUBA são significativas. Correspondem a praticamente toda a série 15.000 e 16.000, de 1956, representando os índios Carajá, Tapirapé e também as cenas de filmagem de uma companhia de cinema italiana, que gravou no Araguaia naquele ano.

Capítulo 5 – *Uoni-Uoni*, um livro esboçado em décadas

Incapazes de escrever sobre si mesmos, vindos ninguém sabe bem de onde para morrer entre nós, os índios são donos de um conhecimento sobre esta terra que não teremos nunca, a não ser por intermédio deles, pois não somos, como eles, um pouco rio, mato, lagoa, pássaro, seres em contato direto e natural com o divino.

Antonio Callado, *O parque decaptado*. 1978

Neste capítulo, apontaremos quais as estratégias utilizadas por Mario Baldi para construir sua interpretação do índio no interior da sociedade brasileira. Para tal, analisaremos seu único livro publicado, *Uoni-Uoni conta sua história*. Questões como a narrativa e a memória estarão presentes na discussão, articuladas com a idéia de imaginação geográfica. Por fim, trata-se da re-significação fotográfica feita por Baldi, no momento em que utiliza as imagens produzidas na expedição de 1938 para ilustrar seu livro, de 1950.

Aproveitamos para justificar uma aparente confusão entre a experiência fotográfica dos anos 1930 com a dos anos 1950, uma vez que utilizo as mesmas chaves de leitura para a interpretação das imagens produzidas por Baldi em 1938 e sua posterior publicação e veiculação. De fato, deve-se evitar anacronismo e teleologia. Não se trata de julgar as imagens de 1938 à luz do livro de 1950, mas sim de apontar em que medida elas são re-significadas pelo fotógrafo. Além disso, a década chave para a interpretação da questão não é a de 1930, tampouco a de 1950, mas sim os anos de 1940, período marcado pela maturação da Marcha para o Oeste, movimento do qual Baldi pensava-se um protagonista. É nesse sentido que se justifica a idéia defendida abaixo, de que o fotojornalismo constituiu importante campo de reflexão no tocante ao avanço do Brasil rumo ao seu interior, durante os anos 1930 e 1940, e foi dessa experiência que Baldi retirou as temáticas de *Uoni-Uoni*.



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*”.¹³⁰ O objetivo é colocar sob a luz da análise um tipo especial de escritor, numa tentativa de entender seu “*filtro de ponto de vista*”, porém levando em conta, também, a dimensão visual de seu livro, já que se trata de um fotógrafo.

Falar sobre o interior do país e sobre índios era, muitas vezes, contar a história do Brasil, elegendo um símbolo de brasilidade. Por outro lado, na esteira de movimentos como a Marcha para o Oeste, iniciada oficialmente 5 anos depois da principal expedição de que trata o livro de Mario Baldi, as narrativas e memórias almejavam justificar o avanço do Brasil sobre seus próprios territórios, ironicamente ainda não conquistados. Histórias cuja voz toma a palavra como guardião de uma narrativa verdadeira, elas produzem e, ao mesmo tempo, são memória e identidade. Como afirma Jeanne-Marie Gagnebin:

Se podemos assim ler as histórias que a humanidade se conta a si mesma como fluxo constitutivo da memória e, portanto, de sua identidade, nem por isso o próprio movimento da narração deixa de ser atravessado, de maneira geralmente mais subterrânea, pelo refluxo do esquecimento; esquecimento que seria não só uma falha, um “branco” de memória, mas também uma atividade que apaga, recorta, opõe ao infinito da memória a finitude necessária da morte e a inscreve no âmagô da narração.¹³¹

Os fatos narrados em *Uoni-Uoni conta sua história* foram publicados nos jornais nas décadas de 1930 e 1940, num tom coloquial, rasteiro, próprio das crônicas.¹³² Em pelo menos dois jornais foi possível identificar as séries que, pela primeira vez, publicam os

¹³⁰ 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*.

¹³¹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p.3.

¹³² CANDIDO, Antonio. “A vida ao rés-do-chão”. In: *A crônica – o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da Unicamp/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992; CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. “Apresentação”. *História em cousas miúdas*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

relatos: em *A Noite Ilustrada*, Baldi publicou cerca de 20 crônicas em números consecutivos na década de 1930 e no *Deutsches Wochenblatt*, o semanário da colônia alemã no Rio de Janeiro, a série é quase inteiramente dedicada às viagens com D. Pedro de Orleans e Bragança, neto de D. Pedro II. O livro retoma e reinterpreta acontecimentos narrados em jornais e por isso não podemos tomá-lo com crônicas no sentido estrito, mas como uma obra acabada destinada a durar, enquanto a crônica tem caráter efêmero. O caráter dialógico da crônica estabelece uma cumplicidade com o leitor. Era comum que este influísse no desenrolar das séries cronísticas. Seu caráter efêmero tem duas dimensões: a primeira deve-se a seu suporte, o jornal. A segunda a uma estratégia, que se tornou característica do gênero, de ater-se ao cotidiano, “ao rés-do-chão”.¹³³ Há de se considerar as mudanças dessas características no tempo, para que não se tome como idênticos o período machadiano, do século XIX, por exemplo, e o do século XX, que é o tempo de Mario Baldi.

O uso aqui feito da noção de crônica baseia-se em uma concepção mais abrangente do termo, como algo que visa cronicar, contar alguma coisa e produzir no leitor a experiência de viver o que é relatado. Nesse caso, tal experiência é estruturada pela construção de um narrador-ficcional indígena. As narrativas constroem relações diversas entre autor e personagem-narrador e entre leitor e autor. Os analistas, tanto historiadores como literários, tentam decidir se os textos são reflexos do autor ou são construções de um narrador ficcional que, por talento e perspicácia do autor real, distancia-se deste último. Sidney Chalhoub oferece uma opção para a resolução do impasse: *O argumento se resolve na empiria, na análise interna da série e de cada texto dentro da série, no entrecruzamento de fontes, no alinhavar dos nexos entre os assuntos – enfim, na articulação dum discurso de demonstração e prova.*¹³⁴

¹³³ CANDIDO, Antonio. *Op.cit.*

¹³⁴ CHALHOUB, Sidney. “A arte de alinhavar histórias: a série “A + B” de Machado de Assis”. In: CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *História em cousas miúdas*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005. p.70

5.1 – A construção do narrador

Em 1950, Mario Baldi tem seu livro publicado. *Uoni-Uoni conta sua história* foi a única obra literária do fotógrafo que veio a público, dentre outras preparadas e que permaneceram no seu arquivo pessoal. O livro ganhou também uma versão alemã, com uma variação de título: *Uoni-Uoni, oder die letzten Indianer am großen Wasser (Uoni-Uoni, ou os últimos índios da Água Grande*¹³⁵). Numa carta a sua tia Anna Baldi, o autor revela que havia interesse de editoras em publicar o livro em outras línguas, como holandês e francês, mas pesquisas no Brasil e na Europa ainda não puderam encontrar essas versões. Mario Baldi investiu bastante no campo da escrita. Certamente ele não queria ser somente um fotógrafo escritor de legendas para suas fotografias, mas um intelectual versátil e intertextual. Sua herança, quando olhada em conjunto, testemunha o uso constante da palavra escrita como suporte de memória, ao lado da linguagem visual.

Mein Kriegs-Tage-Buch, seu diário da I Guerra Mundial, é uma narrativa em imagens e palavras dedicada aos pais, por ocasião de seu aniversário de 25 anos de casamento. A produção de uma memória pessoal e familiar, que tem o diário como um de seus componentes, materializa-se também em *Stammbaum*, a coletânea genealógica preparada por Baldi. O fotógrafo-escritor coletou junto à família, com ajuda dos pais, testemunhos dos parentes mais antigos, desde o século XVIII até a atualidade dos anos 1950. Assim, o papel de Mario no interior da família Baldi era a de um guardião de memórias, aquele que tem reconhecido lugar como detentor da palavra mnemônica. Para o austríaco no Brasil, os laços com a Europa, em geral, e com os Baldi, em particular, eram meios de sobrevivência e manutenção das identidades várias que vinha construindo e desconstruindo ao longo de uma vida em trânsito.

Contar uma história significa produzir uma narrativa contra o tempo. Em face do aniquilamento que se impõe pela ação irreversível da passagem do tempo, a memória dá as mãos à narrativa para transpor, por uma ponte móvel e ziguezagueante, o abismo sem chão do esquecimento. Assumindo um papel de grande narrador de sua história, Baldi deixou sua

¹³⁵ Düsseldorf: Bastion-Verlag, 1952. Água Grande é a tradução para *Béro-o-Cán*, nome que os índios Carajá dão ao rio Araguaia.

vida narrada nas coletâneas de publicações, nas biografias de família, e nas imagens fotográficas que produziu. Seus auto-retratos testemunham a construção de sua identidade.

No caso de *Uoni-Uoni*, trata-se de um livro com características interessantes. A articulação entre memória e narrativa é feita por Mario Baldi através da construção de um narrador ficcional, ao qual o autor real empresta a sua voz. Esse é um artifício comum na literatura, especificamente na crônica, estilo que explora a narrativa e a memória de modo extremamente produtivo. Aparentemente, *Uoni-Uoni* é endereçado ao público jovem letrado, 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* reveste-se de caráter educativo. Entretanto, a narrativa não se restringe ao público jovem, oferecendo outro nível de leitura para os interessados nos estudos antropológicos, nas culturas indígenas do Brasil. Um indício dessa possibilidade é um exemplar com inúmeras marcações e comentários de cunho antropológico e lingüístico, hoje existente na biblioteca da Secretaria Municipal de Cultura de Teresópolis. O leitor estava certamente interessado nos dados etnográficos que *Uoni-Uoni* oferecia. Veremos que o tipo de narrador escolhido para contar a história tem relação com a faceta antropológica do livro.

Buscando as chaves de leitura que Baldi apresenta, podemos traçar a estrutura da obra. O autor diz no prefácio: *“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. (...) Baseia-se tudo em fatos autênticos”*.¹³⁶ Percebe-se, assim, que subjaz ao texto uma autoridade de fatos e de narração, que incorpora um procedimento de adequação e verificação. Esse discurso da referência positiva está em oposição ao discurso da *“referência não descritiva do mundo”*¹³⁷ que Paul Ricoeur assinalará posteriormente ser próprio das ciências humanas. No caso da narrativa de Baldi,

¹³⁶ BALDI, Mario. *Uoni-Uoni conta sua história*. São Paulo: Melhoramentos, 1950. pp.5-6.

¹³⁷ RICOEUR, Paul. *Lectures 3. Aux frontières de la philosophie*. Paris: Seuil, 1994. p.288 *apud* GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

ocorre um entrecruzamento das características do discurso positivo e do fotográfico, ambos herdeiros do século XIX, erigidos sobre uma referência direta à realidade, o discurso da mimese, nascido como irmão gêmeo da fotografia, que só foi posto em debate em meados do século XX e evoluiu para a idéia de paradigma indiciário.¹³⁸ Assim, tanto a narrativa verbal quanto a visual é estruturada pela idéia de autoridade referencial em relação ao real. Em que se fundamenta tal autoridade?

Para responder a essa pergunta, são relevantes duas tradições que marcaram a trajetória do autor em questão, a autoridade etnográfica e a autoridade fotográfica. A confluência das duas compôs o campo de possibilidades de Baldi no momento em que decidiu que estratégias usar pra construir seu narrador-ficcional e suas falas.

5.2 – A autoridade etnográfica

Partindo da proposta de oficialização da etnografia *enquanto prática* ao longo da trajetória de Mario Baldi, podemos identificar o uso de alguns preceitos caros à análise antropológica da cultura indígena. James Clifford destaca a construção de um discurso de autoridade baseado em preceitos científicos que se querem puros. Para ele, “*o modo predominante e moderno de autoridade no trabalho de campo é assim expresso: ‘você está lá... porque eu estava lá’*”.¹³⁹ 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...*”,¹⁴⁰ 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*”¹⁴¹ 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

138 Ainda que tenham surgido debates sobre o tema no campo fotojornalístico na primeira metade do século. Cf. SOUSA, Jorge Pedro. *Op.cit.* Ver também, sobre a tríade ícone/índice/símbolo, DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. São Paulo: Papyrus. 2003 e JOLY, Martine. *A imagem e os signos*. Lisboa: Edições 70, s/d.

¹³⁹ CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Organização de José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998. p.18.

¹⁴⁰ BALDI, Mario. *Uoni-Uoni conta sua história*. p.5.

¹⁴¹ CLIFFORD, James. *Op.cit.* p.34.

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.¹⁴² 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.¹⁴³



Figura 78: BALDI, Mario. “No dia seguinte, minha irmã pintou solenemente na cara do irmão grande os sinais de nosso clã” *Uoni-Uoni*, p.95

¹⁴² CLIFFORD, James. *Op.cit.* p.38.

¹⁴³ BALDI, Mario. *Uoni-Uoni conta sua história.* p.6.

Na imagem, vemos Mario Baldi no momento que considera ser sua aceitação pela tribo Carajá. A fotografia foi provavelmente feita por Doralice Avelar, a cinematografista que filmava os índios na expedição de 1938. Nesta imagem temos 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.

5.3 – “*Eu sou Uoni-Uoni*”

“*Eu sou Uoni-Uoni*”. Assim inicia-se a primeira parte da obra de Mario Baldi. Toilá, o pequeno índio narrador, 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. Significativamente, 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*”¹⁴⁴.

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 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, o que, ao mesmo tempo, 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.

¹⁴⁴ BALDI, Mario. *Uoni-Uoni conta sua história*. p.9.

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.¹⁴⁵

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.¹⁴⁶

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.

¹⁴⁵ BALDI, Mario. *Uoni-Uoni conta sua história*. p.19.

¹⁴⁶ 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!*”¹⁴⁷ (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.¹⁴⁸

¹⁴⁷ BALDI, Mario. *Uoni-Uoni conta sua história*. p.18.

¹⁴⁸ BALDI, Mario. *Uoni-Uoni conta sua história*. pp.16-18.

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 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.¹⁴⁹

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, uma explicação indígena que não compartilha, a 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

¹⁴⁹ BALDI, Mario. *Uoni-Uoni conta sua história*. pp.10-12.

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...*’”.¹⁵⁰

Assim, percebe-se que o autor abre caminho para um traço ímpar no que se refere ao retrato do indígena no período, o espaço da autonomia e, sobretudo, da observação do ponto de vista indígena, e dá continuidade ao jogo de alteridades supramencionado. 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. Também por isso é relevante a análise da dimensão visual da segunda parte do livro de Mario Baldi.

5.4 – O Brasil-cadinho

O tempo de escrita da narrativa de Baldi foi um período em que a discussão da alteridade cultural esteve em pauta, já que um movimento de colonização estava em pleno andamento, a Marcha para o Oeste. Baldi foi um daqueles que traduziu a empreitada nacional em fato jornalístico, por suas viagens como repórter fotográfico do jornal A Noite, nos anos 1940. O quadro descrito no item “A Marcha para o Oeste”, no capítulo anterior, pode ser aplicado ao livro de Mario Baldi que, afinal, retoma alguns de seus escritos em periódicos. A principal expedição da qual Baldi retira sua matéria prima para o livro é a de 1938, na qual acompanhou Doralice Avellar e sua filmagem. Dentre as cerca de 300 fotografias produzidas na expedição de 1938, destacam-se aquelas que valorizam o encontro de dois principais pólos, o branco e o índio. Mario Baldi, mesmo sendo austríaco e há apenas 11 anos no Brasil (o fotógrafo passou os anos entre 1928 e 1934 na Europa), foi sensível às demandas ideológicas e discussões sociológicas acerca da formação do povo brasileiro. A expedição em si mesma estava destinada a construir e narrar o Brasil a partir de alguma essência do que fosse, de fato, o país e seu povo. Não sem motivo, os expedicionários passaram por cidades nordestinas e terminaram na Ilha do Bananal, para

¹⁵⁰ BALDI, Mario. *Uoni-Uoni conta sua história*. p.66.

filmar os índios Carajá. Doralice Avellar, responsável pelas filmagens, elegeu o índio como centro de atenção de seu filme, que seria levado à Europa. Já Mario Baldi narrou a expedição em fotografias que representavam a diversidade étnica, fazendo dela um retrato do Brasil.

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.¹⁵¹ 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.¹⁵²

De fato, quando consideramos a produção visual de Mario Baldi, vemo-la articulada com tal reflexão do que seria o Brasil, sua identidade nacional e seu povo. Em 1938, o fotógrafo já havia percebido que a identidade brasileira passava pela discussão das raças e que, dado o preconceito e pessimismo com que a miscigenação fora tratada nas décadas anteriores, o novo projeto de Brasil deveria investir na problemática dos contatos culturais e não sobre a incompatibilidade racial. Como lidar com o inevitável choque oriundo de um Brasil urbano que almejava avançar sobre um Brasil incógnito? O cruzamento das raças poderia resolver a questão.¹⁵³ Consideramos que tal argumentação nunca deixou de dar destaque maior à contribuição dos brancos ao projeto de civilização brasileira. 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

¹⁵¹ ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e identidade nacional*. 2ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense. 1985. p.37.

¹⁵² ORTIZ, Renato. *Op.cit.* p.42.

¹⁵³ ORTIZ, Renato. *Op.cit.* p.92.

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*.¹⁵⁴

As fotografias da expedição de 1938 aproximam-se de um olhar fotojornalístico, voltado para a construção do acontecimento, do inusitado e de uma narração. Naturalmente, Baldi preocupou-se com a função que lhe foi designada pelo jornal: cobrir jornalisticamente a expedição de filmagem. Para além dessa justificativa que pode parecer automática, o trabalho do fotógrafo foi uma oportunidade para que construísse sua idéia de Brasil, de povo brasileiro, deslocando o índio do foco de observação e articulando-o com a presença de outra cultura estranha ao indígena, a do branco, que pode ora dominar seus enquadramentos, ora estabelecer pólos. As fotografias valorizam as reações desses pólos num encontro que se revestia de projeto nacional. Através da dramatização da captura do indígena pelas lentes da câmera de Doralice Avellar, o fotógrafo reflete sobre a diversidade cultural brasileira, que apreende o índio em imagem e verbo. Em via de mão dupla, Mario Baldi produz imagens nas quais o branco é deslocado de seu lugar de destaque e é articulado à cultura que lhe é estranha, ou seja, a indígena, ao mesmo tempo que o indígena identifica a alteridade na própria cultura do branco.

A produção de um sentido visual dedicado à diversidade cultural e à questão do choque de culturas tem em Doralice Avellar um de seus principais sustentáculos. Mario Baldi 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.¹⁵⁵ A variação baldiana do mito do cruzamento das raças faz com que o Brasil, simbolizado pela fotógrafa meio européia meio índia, vá a busca de si mesmo, reconheça sua origem primeira, sua origem indígena.

¹⁵⁴ MANZON, Jean. "Brésil". In: *Paris Match*. n°147. 12 de janeiro de 1952. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi, MB-P-A.

¹⁵⁵ BALDI, Mario. *Uoni-Uoni conta sua história*. p.5.



Figura 79: BALDI, Mario. *Doralice Avellar, fotógrafa. Ilha do Bananal, 1938. Baldi nº 4769 S.M.C.T. Coleção Mario Baldi*



Figura 80: 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 81: 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.

Ao longo do tempo, não esteve livre de tensões tal narratividade do pensamento de Mario Baldi. Ao contrário, o fotógrafo bailava entre uma visão etnográfica do índio, a valorização de sua cultura como genuinamente brasileira e a idéia de que o avanço do litoral sobre o interior produziria o Brasil do futuro.¹⁵⁶ 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. A reinterpretação das fotografias recupera o tema dos

¹⁵⁶ BALDI, Mario. “Imagens do Rio Araguaia – O Béro Ô Can dos índios 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.

encontros culturais e da necessidade de levar-se em conta a figura do índio na construção da identidade nacional.

5.5 – Narração e re-significação fotográficas

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 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 expressam a idéia de alteridade, estranhamento e descoberta, momentos em que diferentes culturas se encontram e tentam traduzir-se mutuamente.



Figura 82: BALDI, Mario. “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. 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*”.¹⁵⁷

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 Avelar, que recebe o nome de *Behederu*, é presenteada com uma flecha. O jogo de luzes e sombras acentua o contraste entre os dois, sobretudo por estarem sobrepostos na imagem.

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.

¹⁵⁷ BALDI, Mario. *Uoni-Uoni conta sua história*. p.79.



Figura 83: BALDI, Mario. “Uoni-Uoni apresentei Behederu com uma flecha de caça”. *Uoni-Uoni*, p.64

Na próxima imagem, a cinegrafista leva o pajé *Khubara* a olhar através da câmera. De início o pajé não vê coisa alguma. “*Cerra bem os olhos e bem perto do tubo. Assim, está bem! Vês alguma coisa agora?*”¹⁵⁸ 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. 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

¹⁵⁸ BALDI, Mario. *Uoni-Uoni conta sua história*. p.76.

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 passagens do livro. Mas o afastamento de costumes e culturas é representado pela interação dos homens e mulheres que as representam.



Figura 84: BALDI, Mario. “Assim está bem, Kuhubara! Vês alguma coisa agora?” *Uoni-Uoni*, p.77



Figura 85: BALDI, Mario. “Uoni-Uoni mexe nervosamente os dedos, porque Behederu está segunando errado a flecha”. *Uoni-Uoni*, p.69

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 Mackenzie¹⁵⁹. 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 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.

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:

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.¹⁶⁰

A raça indígena é raça irmã, no entanto, representa genuinamente o Brasil. Os índios têm direito a terra, mas o que dizer da fórmula “*as nossas selvas e seus filhos*”,¹⁶¹ 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

¹⁵⁹ MACINTYRE, Martha e MACKENZIE, Maureen. “Focal length as analogue of cultural distance”. In: EDWARDS, Elizabeth. (Ed.) *Antropology and Photography - (1860-1920)*. New Haven/London: Yale University Press, 1992.

¹⁶⁰ BALDI, Mario. *Uoni-Uoni conta sua história*. p.6.

¹⁶¹ BALDI, Mario. *Uoni-Uoni conta sua história*. p.6.

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.

Auto-retrato: uma conclusão

De vez em quando, em dias ensolarados, de céu azul escuro, com nuvens brancas, despertava em mim uma louca vontade de viajar, reencontrar os índios, e os rios caudalosos. Era tão forte que me arrebatava!

Mario Baldi. *Autobiografia*.

Como conclusão, gostaria de propor algumas chaves de leitura para a herança de Baldi, não do ponto de vista quantitativo, mas a partir do simbolismo que marca sua coleção/arquivo e alguns documentos. Destaco a questão da formação de arquivos pessoais e seus significados, bem como o uso da narrativa por parte de Baldi. O que alinhava a discussão é a imagem que o fotógrafo construiu para si mesmo – um auto-retrato – e o humanismo que marcou sua figura, a partir do olhar de terceiros sobre sua história de vida.





Figura 86: Auto-retrato. 1938-39. Baldi nº 7052 S.M.C.T. Coleção Mario Baldi

Memória e arquivos pessoais

O encontro com arquivos inéditos é para o historiador como um oásis para o viajante no deserto. Como bem colocou Christophe Prochasson, as fontes desses

arquivos que os historiadores sempre sonham em revelar, como que para melhor assentar sua legitimidade de “pesquisador” (o “pesquisador” torna-se então um descobridor”, ou melhor, um “explorador” no sentido arqueológico do termo), são numerosas: correspondências, diários íntimos, cadernetas e agendas, dossiês de trabalho e dossiês de imprensa, notas de toda espécie etc. Essa documentação deve constituir uma base arquivística útil para a história da construção de uma obra ou de uma personalidade. Ela constitui aquilo com que sonha todo historiador da cultura.¹⁶²

Apesar de os arquivos privados não necessariamente carregarem, na sua gênese, a intenção de se fazerem públicos – ou seja, divulgados – o autor diz que

existem cartas ou documentos privados cujo autor mal disfarça o desejo, talvez inconsciente, de torná-los, o quanto antes, documentos públicos. A conservação sistemática da correspondência recebida por um intelectual e às vezes mesmo as cópias de algumas de suas próprias cartas (...) sempre me intrigaram.¹⁶³

Por vezes encarei a documentação da Coleção Mario Baldi como um exemplo do que Prochasson diz em seu interessante artigo. Baldi organizou com um cuidado meticuloso papeis e fotografias bem como guardou cópias de cartas que ele mesmo escreveu. O fotógrafo via em sua produção fotográfica e textual parte de sua própria vida, espelho de sua própria imagem. Baldi tinha o costume de sublinhar seu nome sempre que este aparecia num texto e dar a si mesmo créditos pela autoria de textos e fotografias, quando isso não era feito pelas revistas e jornais. Esses procedimentos, que auxiliam a pesquisa sobre o posicionamento e luta quanto à autoria, têm origem também numa intenção de guardar para si o produto do próprio trabalho. É uma forma de ter sempre por perto aquilo que é importante, como colecionar fotografias num álbum – o que não deixa de ser o caso.

¹⁶² PROCHASSON, Christophe. “Atenção: verdade! Arquivos privados e renovação das práticas historiográficas”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, nº. 21, 1998. pp.3-4

¹⁶³ PROCHASSON, Christophe. *Op.cit.* p.10

Nas três coletâneas de periódicos, estão os exemplares das primeiras publicações do no *Salzburger Volksblatt* e as primeiras reportagens com fotografias publicadas na imprensa ilustrada brasileira. Os dois primeiros livros intitulam-se *Brazilien*, abrangendo o período entre 1921 e 1936. O terceiro, sem título, possui recortes de material publicado até os anos 1950.

No caso específico de um imigrante, a relação com a imprensa do país natal é basilar, como afirmou 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.¹⁶⁴ (grifos do autor)

Se tivesse suas relações com a imprensa austríaca interrompidas, Baldi perderia, além de vínculos culturais, uma fonte de renda. Mas não se tratava apenas de sustento: podemos dizer que suas contribuições com a folha de sua cidade eram formas de identificação e manutenção dos traços culturais, pois com elas poderia se comunicar com sua região. Sabemos, pela literatura sobre imigração, que os primeiros anos em terra estranha – o tempo da adaptação – são, por vezes, os mais difíceis. Não deve ter exercido pouca influência na busca por estabilidade no Brasil o fato de Baldi ter a possibilidade de se comunicar e manter contato com seus conterrâneos de forma tão intensa. Por outro lado, quando organizados num livro destinado à guarda da memória, os jornais são provas desse vínculo que se deu no passado e que permanecem no campo da rememoração. Ganham, portanto, um peso simbólico a mais.

Isso ocorre também com o *Deutsche Wochenblatt*, periódico alemão produzido no Brasil no qual Baldi e suas duas esposas tiveram textos e fotos impressos. Esta publicação é ainda mais significativa quanto à afirmação de identidades imigrantes, já que divulga temas relevantes para a comunidade teuto-brasileira e, é claro, mantém o alemão como língua

¹⁶⁴ WILLEMS, Emílio. *A aculturação dos alemães no Brasil*. São Paulo: Editora Nacional, 1980. pp.395-396.

padrão do jornal. Para Baldi, contribuir para um jornal germânico era manter vínculos com sua cultura de origem.



Figura 87: Fotografia publicada em *Bergland*, 1929. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/69

Há uma imagem sugestiva para essa reflexão, pois, além de representar Mario Baldi e testemunhar sua consciência da construção da cena fotográfica, apontam para a propaganda da própria revista *Bergland* junto a seus leitores. A legenda diz: “*Bergland no além-mar. Um grande amigo e colaborador no Brasil, M. Baldi, enviou-nos esta fotografia com zelosos leitores da Bergland*”. Podemos atribuir a esse comportamento a característica da mediação, como propôs Gilberto Velho, para quem o viajante é um indivíduo privilegiado nesse sentido, já que está sempre em movimento. Não é sem motivo que a literatura usa a figura do viajante para tecer suas narrativas acerca da alteridade. Mas, de fato, isso não se limita à literatura, já que “... *certos indivíduos mais do que outros não só fazem esse trânsito, mas desempenham um papel de mediadores entre diferentes mundos, estilos de vida e experiências*”.¹⁶⁵

Mario Baldi, narrador

As coletâneas de recortes do fotojornalista são conjuntos que visam, seletivamente, entre palavras e imagens, dar um “rosto” para a figura “Mario Baldi”. Não é sem razão que levam por título *Brazilien*: são conjuntos de informações sobre a atuação – e sucesso – de um imigrante austríaco no Brasil. Na maioria, as reportagens que os compõem são as dedicadas a expedições, quase sempre de caráter aventureiro, elemento que Baldi sempre cultivou sobre seu próprio caráter.

É comum a todas as pessoas a construção de memórias. Seja qual forem os meios utilizados, o resultado final é sempre complexo e subjetivo. A memória é algo fluido e sempre passível de ser refeita, reorganizada. Angela Gomes, quando tratou da memória construída através de arquivos pessoais, atribuiu a essas coleções o caráter de *feitiço*.¹⁶⁶ Isso porque, por se tratar de documentos pessoais, revelariam a figura do produtor de forma verdadeira e real. Esta “*ilusão de verdade*”¹⁶⁷ é, entretanto, um esforço de construção de um imagem para si e para os outros. Dialoga, portanto, com identidades, status e memória.

¹⁶⁵ VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura – notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. p.20.

¹⁶⁶ GOMES, Angela. “Nas malhas do feitiço: o historiador e os encantos dos arquivos privados”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro. N°. 21, 1998.

¹⁶⁷ GOMES, Angela. *Op.cit.* p.07.

É Michael Pollak que nos lembra de certas características da memória que não podem passar despercebidas ao historiador: ela é seletiva e socialmente construída. Nenhuma rememoração é inocente. O autor trabalhou com a idéia de herança de memória, já que “*é perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase herdada*”.¹⁶⁸ Como exemplo, podemos encontrar traços de memória herdada, por exemplo, quando Mario Baldi refere-se ao fazer fotográfico de seu tio, Gregor Baldi: uma identificação por semelhanças na atividade, mesmo nunca tendo “conhecido”, de fato, o tio. A herança se deu, também, no campo da materialidade, já que parte das imagens produzidas no século XIX terminou nas mãos de Mario Baldi.¹⁶⁹

É certo que não só seu tio, porém toda a sua família recebeu a atenção do fotógrafo no tocante a memória. O referido livro *Stammbaum* é constituído de inúmeras biografias, cartas, fotografias, entre outros documentos que visam dar testemunho da trajetória dos Baldi. Recorrendo a uma origem nobre, oriunda do italiano Carlo Nobile di Baldi, senador em Veneza no século XVIII, Mario Baldi traça a árvore genealógica de sua família, repleta de heróis e heroínas. Escreveu as biografias baseado em escritos de seus pais e na própria memória dos fatos. Como um bom cronista, disse estar interessado apenas na verdade. O livro genealógico é, assim, um exemplo do que afirmou Renato Janine Ribeiro: os arquivos pessoais servem, muitas vezes, para a feitura de uma imagem de glória.¹⁷⁰ Em nosso caso, uma glória surgida de uma epopéia familiar. Para o historiador, isto é um oásis, pois as memórias oferecem informações como datas, locais, nomes, etc. Mas, sobretudo, porque possibilitam uma busca pela subjetividade e complexidade das identidades socialmente construídas pelos sujeitos históricos.

¹⁶⁸ POLLAK, Michael. “Memória e identidade social”. In: *Estudos Históricas*. Rio de Janeiro. N°. 10, 1992. p.02.

¹⁶⁹ Gregor Baldi nasceu em Telve, na Itália, e imigrou para a Áustria em meados do século XIX. Seu estúdio fotográfico, em Salzburg, era o maior da Áustria naquele século. Em determinada altura do relato de vida deixado por Mario Baldi, ele diz: “*Tenho certeza de que meu ‘bistio’ Gregor, lá no céu, está rindo contente em me ver assim*”. (*Autobiografia*, p.3) Refere-se o autor ao fato de estar se especializando em fotografia, após as viagens com o príncipe D. Pedro.

¹⁷⁰ RIBEIRO, Renato Janine. “Memórias de si ou...” In: *Estudos Históricas*. Rio de Janeiro: n°. 21, 1998.

M A R I O
José, Antonio, Johann

B A L D I :

geb.: 18. 1. 1896 in Salzburg
: 12. 10. 1929 in Goldenstein
gest: . . . in

aufgezeichnet von ihm selbst:

I C H , Mario, José, Antonio, Johann wurde (wie man mir mitteilte und ich aus den Taufschein ect. später entnahm) am 18. Januar 1896 im ersten Stocke des Bazargebäudes in Salzburg geboren. Es soll Mittags gewesen sein. Genau kann ich mich daran nicht erinnern, das wäre zuviel gesagt (u. dies soll doch ein tatsächlicher Bericht werden, ohne schönfärberei) - so muss ich für die Richtigkeit Kltern u. Behörden verantwortlich machen. Dass es Mittags war, dafür spricht jetzt noch stets eine im tiefen Atavismus wurzelnde Wahrscheinlichkeit, denn gerade um diese Zeit machen sich stets besonders lebensbejahende Gefühle bei mir bemerkbar. Sei dem, wie immer! Ich überbringe 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. Einer unbedingt schönen Zeit, in der ich geliebt und betreut von meinen Eltern und vergöttert von meinem jüngeren Bruder Herbert (B: 33) heranwuchs. Meist fiel ich im Leben auf die "Butterseite". Auch in den wenigen kritischen und bitteren Lagen in die ich ab und zu geriet, suchte ich "der Sache" immer noch "die beste Seite" abzugewinnen. Als Kind (sagte mir apa) war ich furchtbar jähzornig, sodass man mich oft an Küssen u. Händen haltend wegtragen musste. Auch jetzt noch, als ausgewachsenes Weib, kann ich (wenns quer geht) furchtbar schimpfen u. toben -- aber in 5 Minuten ist alles vorbei u. Nachtragen gibt's nicht. Es muss halt irgend wie herunter, um dann wieder froh weiter zu gehen. Bis 1914 trieb ich viel Sport (gewann viele Preise im Skilaufen, je einen im Segeln (erster), einen 3ten im International Tennis, u. im Langstreckenlaufen (wobei ich allerdings am Ziel mit Wadenkrampf zusammenstürzte)). Die Erfolge im Sport gingen teils auf Kosten derer in der Schule. 5 Klassen Übungsschule (1. Salzburg) u. die ersten 3 Klassen Gymnasium (ebendort) gingen mit Glanz und Zufriedenheit, aber dann "übersiedelte" ich in das Gymnasialkonvikt St. Paul im Lavantale in Kärnten, eine Rettungsanstalt für solche begabte, aber leichtsinnige Bürscherl, die sich dem Durchfallen nähern. Meine Stärken waren u. blieben stets: Geografie, Geschichte, Völkerkunde (erbe v. Papa her) freier Aufsatz (v. Mama her) Teilgebiete v. Chemie u. Physik. Ganz grauslich ging es mir später im Rechnen, Griechisch, Orthographie (da muss mir jetzt noch meine Frau die Artikel f. die



1922

Figura 88: Primeira página da autobiografia de Mario Baldi, em *Stammbaum*. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.

A autobiografia do fotógrafo, incluída em *Stammbaum*, preza pelo caráter aventureiro e fantástico de sua trajetória: um rapaz franzino que tropeçava nas largas botas de soldado, mas que, por mérito, acabou sendo condecorado com medalhas mesmo antes do comandante. Um trecho bem humorado marca a narrativa: quando passou pelo exame físico para aspirantes a soldado, o médico disse: “*este rapaz tem o peito fraco demais*”. Prontamente Mario Baldi respondeu: “*senhor, para uma bala ou para uma medalha, ele tem a largura certa!*”. Assim, foi aceito nas fileiras do exército. A tônica do trecho está presente em relatos de outros episódios narrados, como no de uma fuga a nado através do rio Zlota Lippa. Dos 500 homens aprisionados pelos russos, apenas escapou um: Mario Baldi. A imagem de aventureiro, herói e desbravador marcou suas expedições e foi constantemente reiterado pela imprensa como chamariz para seus relatos e fotografias. A auto-imagem torna-se, assim, status.

Além de “*Photoreporter do Brasil*”...

Na narração de vida de Baldi, as dificuldades por que passou foram todas vencidas, como é comum nos testemunhos de imigrantes. As atividades expedicionárias eram sempre apresentadas ao leitor de seus artigos como árduas e espinhosas, porém sempre com um fim satisfatório. A própria noção de “expedição” implicava numa série de fatores e imagens mentais trabalhadas nos leitores, incentivados a pictorializar os lugares *distantes, isolados e vazios*, atribuindo práticas a esses lugares e transformando-os em *espaços*.¹⁷¹

Na visão do protagonista da narrativa de vida, tais elementos justificavam o título de *Photoreporter do Brasil*. Como vimos, outros títulos e adjetivos foram utilizados para definir o fotógrafo: “*o fotógrafo que varou o Brasil*”, “*espírito arguto*”, “*artista da fotografia*”, “*fotógrafo exímio*” são alguns deles. O pintor Günter Werner produziu uma síntese de todas essas imagens construídas, em seu desenho intitulado *Der perfekte Reporter*.

¹⁷¹ Sobre a relação dialética entre paisagem, lugar e espaço, ver o prefácio à segunda edição de MITCHELL, W.T.J. (Ed.) *Landscape and Power*. 2nd. Edition. Chicago: University of Chicago Press, 2002.



Figura 89: 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, como a oratória, a escrita e a cinematografia; 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, como segue:

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.¹⁷²

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. A ênfase na fotografia aventureira que marcou suas narrativas e construções de identidade, dando um contorno a sua trajetória, desde os tempos de guerra e posteriormente nas viagens dos anos 1920, até sua entrada na imprensa, será o tom das práticas de outros profissionais como Jean Manzon e Davi Nasser nos tempos de *O Cruzeiro*, como nos lembra Helouise Costa:

[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.¹⁷³

Até nossos dias, o fotojornalismo foi identificado e caracterizado pelo comportamento heróico, como na categórica definição de Howard Chapnick, fundador da agência nova iorquina Black Star

¹⁷² Citado por: SOUSA, Jorge Pedro. *Op.cit.* p.78.

¹⁷³ 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. Citado por MAUAD, Ana Maria. “O olho da História: fotojornalismo e a invenção do Brasil contemporâneo”. In: NEVES, MOREL, FERREIRA. *História e imprensa: representações culturais e práticas de poder*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006. p.379.

[Photojournalists] have provided us with a visual history unduplicated by images from any comparable period of human existence. Whereas once we relied on cave paintings or artists' interpretations of events, photographic images have become transcendent. The camera, in the hands of well-educated and well-informed photographers, provides us with images of unprecedented power and indisputable information about the world in which we live – its struggles and its accomplishments. It is the tool that gives us photographs, the ultimate in anthropological and historical documents of our time. To ignore photojournalism is to ignore history. (...) Photojournalists are nomads; their arena is the world. (...) Photojournalists need boundless energy, unflagging enthusiasm, a spirit of adventure, the ability to survive under difficult conditions, and the courage to confront the danger.¹⁷⁴ (CHAPNICK, 1994:8)

Além de desenhos, as fotografias guardadas pelo austríaco têm entre si exemplares em que o fotógrafo é o fotografado. Essas imagens nunca são ingênuas, pois todas se relacionam a suas atividades. Mostram o fotógrafo em seu escritório, lendo, analisando mapas, organizando seus recortes de publicações. Sua residência – que foi comparada a um museu – possuía inúmeros artefatos indígenas, os quais aparecem freqüentemente nas fotografias do lar.



Figura 90: 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

¹⁷⁴ CHAPNICK, Howard. *Truth needs no ally. Inside photojournalism*. Columbia: University of Missouri Press, 1994. pp.7-8



Figura 91: BALDI, Mario. Laboratório de Baldi em Teresópolis. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.

“Quería morrer entre os índios...”

Além dos testemunhos expostos ao longo deste trabalho, majoritariamente encontrados nas publicações de imprensa, os relatos orais que ainda se podem obter narram interessantes episódios, reiterando o traço “sertanista”.

Ele viajava muito, né?! (...) Porque quando ele veio pro Brasil, foi depois da I Guerra Mundial, entendeu? Então eram dois irmãos, era ele e... Herbert. (...) Mas eles vieram e fizeram amizade muito grande com minha avó. (...) E toda vez que ele vinha, chegava lá em casa contando aquelas histórias, mostrando fotografia, eu ficava doida... eu era menina de uns 10, 12 anos, tinha loucura pra ir com ele! E ele dizia assim, – “Como é, vai comigo agora?” Eu digo, – “Eu vou!” Mas ninguém deixava. [risos] Eu queria ir lá pro meio do mato! [risos] (...) Eu achava ele uma criatura espetacular, muito delicado, muito educado. (...) Ele ia muito na casa da minha avó, e eu lá doida pelo serviço dele. (...) Mas ele era uma figura, né?!¹⁷⁵

¹⁷⁵ MUNIZ, Laura. Entrevista sobre Mario Baldi concedida ao autor em 2006. Na ocasião, estava também presente a professora Regina Lucia Rebello, que testemunhou sobre a doação de Dalmaso. A avó de Laura

É de se notar que até no relato de Laura Muniz, colhido em 2006, a entrevistada marque a trajetória de Baldi através da I Guerra Mundial e da imigração. O *antes e depois* abre a narrativa para a característica que ela se lembra como mais notória: as viagens, as histórias e as fotografias.

O jornalista e indigenista João Américo Peret também se lembra de Baldi. O que chamou a atenção no seu relato foi o desejo de Baldi, confessado ao amigo: “*Dizia que queria morrer entre os índios...*”.¹⁷⁶

Em 1955, o fotógrafo se casou pela segunda vez, com a holandesa Ruth Yvonne Fimmen (Ruth Baldi), jornalista e estudiosa de povos africanos, membro da resistência holandesa durante a II Guerra Mundial. O casamento originou a *MARUBA* (Mario e Ruth Baldi), uma espécie de sociedade expedicionária que algumas vezes assinava os artigos publicados nos jornais e revistas. Na trágica viagem de 1957 ao Mato Grosso, Ruth Baldi foi morta devido a uma picada de cobra, vindo a ser enterrada pelo marido na aldeia dos índios Tapirapé. Na tarde deste mesmo dia, o desejo confessado a João Américo Peret realizou-se: enquanto descansava numa rede indígena após o sepultamento de Ruth, Mario Baldi sofreu um ataque cardíaco fatal. Peret velou o amigo. Os índios Tapirapé enterraram-no junto da esposa, em sua aldeia.

Muniz era a Sra. Magdalena, a quem Baldi deu um exemplar de *Uoni-Uoni* com dedicatória, indicando que fora ela a primeira amiga do fotógrafo no Brasil.

¹⁷⁶ PERET, João Américo. Entrevista concedida ao autor por e-mail.



Figura 92: STUCKENBRUCK, Rubens. *Sepultura de Mario Baldi e senhor, na aldeia do Tapirapé.* Mato Grosso, 1966. S.M.C.T. Coleção fotográfica. Doação de Laura Muniz.

Anexo I

“Care and operation of the Keystone model ‘A’ camera 16-milimeter”. Keystone MFG. Company. Boston. USA.

Anexo II

Leitz Rotary Focusing Copying Stage Attachment (Leica code OORES)

Bibliografia

1 – Documentação de imprensa

1.1 – Mario Baldi

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.

_____. “Arranca-se uma nova pista de aviões nas matas do Xingú”. In: *Manchete*. n°131. Rio de Janeiro. 1954. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi, MB-P-PC-C3/131.

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

_____. “Die Leute im Rio Preto-Tale”. *Salzburger Volksblatt*. S/d. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/24.

_____. “Eu fui compnaheiro de Maufrais”. *Manchete*. Rio de Janeiro. Janeiro de 1954, n° 93. Coleção Mario Baldi. S.M.C.T. MB-P-PC-C3/113

_____. “Expedições com AGFA”. In: *AGFA Novidades*. São Paulo, 1935. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C2/44

_____. “Imagens do Rio Araguaia – O Béro Ô Can dos índios Carajás”. In: *Espelho – A revista da vida moderna*. n°21. Rio de Janeiro. 1936. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi, MB-P-PC-C2/63.

_____. “Sertão do Araguaya”. In: *A Noite Ilustrada*. n°382. Rio de Janeiro. 1936. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi, MB-P-PC-C2/61.

[BALDI, Mario.] *Espelho – a revista da vida moderna*. Rio de Janeiro. Abril de 1935. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MBP-PC-C2/47*

[BALDI, Mario.] “Mostrando o Brasil desconhecido”. In: *Rio Ilustrado*. Rio de Janeiro. Ca. 1936. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PCC2/50*

* Textos sem os créditos de autor nos originais.

* Textos sem os créditos de autor nos originais.

[BALDI, Mario.] “O príncipe D. Pedro caçando nas mattas brasileiras”. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro. 02 de abril de 1927. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/32*

1.2 – Outros autores

“As novidades do 'Poconé'”. Periódico não identificado. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/03

BALDUS, Herbert. “Licocós - As bonecas dos Carajás”. In: *Espelho – A revista da vida moderna*. 1936. Rio de Janeiro. Secretaria de Cultura de Teresópolis. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/64

BRAGANÇA, Dom. Pedro de Orleans e. “Um ‘Raid’ de 4 mil kilometros em autocaminhão através do sertão do Brasil”. *O Jornal*. 03 de maio 1927. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/60

MANZON, Jean. “Brésil”. In: *Paris Match*. nº147. 12 de janeiro de 1952. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi, MB-P-A.

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

SALZBURGER VOLKSBLATT. *Ca.* 1922. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/18

2 – Documentação missiva

BALDI, Luiza Baldi para BALDI, Mario Baldi. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. Pasta: Arquivo.

CHOVELON, Hippolyto para BALDI, Mario. 26 de maio de 1934. Coleção Mario Baldi S.M.C.T.

BALDI, Mario para CHOVELON, Hippolyto. 15 de junho de 1934. Coleção Mario Baldi S.M.C.T.

* Textos sem os créditos de autor nos originais.

BALDI, Mario para CHOVELON, Hippolyto. 17 de agosto de 1934. Coleção Mario Baldi S.M.C.T.

DUROURE, João para BALDI, Mario. 02 de junho de 1934. Coleção Mario Baldi S.M.C.T.

WEINKAMER, Kurt, para LOPES, Marcos F. de Brum. 2007.

3 – Depoimentos

HESS, Erich. Depoimento prestado em junho de 1987 a Ana Maria Brandão e Cássia Maria Melo da Silva. CPDOC. Fundação Getulio Vargas.

MUNIZ, Laura. Entrevista sobre Mario Baldi concedida ao autor em 2006.

PERET, João Américo. Entrevista sobre Mario Baldi concedida ao autor por e-mail em 2010.

4 – Bibliografia geral

ALLEC, G.M.D. *Paradigma mexicano de fotografía periodística postrevolucionaria*. Tesis de licenciatura. Ciencias de la Comunicación. Departamento de Ciencias de la Comunicación, Escuela de Ciencias Sociales, Universidad de las Américas, Puebla. Diciembre, 2003.

AURELI, Willy. Documentos sobre a expedição Bandeira Piratininga, chefiada por Willy Aureli (Brasil). Do relatório da “Bandeira Piratininga”. São Paulo, maio de 1939. Sobre a Missão Salesiana, do rev. Hyppolito Chovelon. p. 25. Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST. Dossiê: CFE.T.2.129

BALDI, Mario. *Autobiografia de Mario José Antônio Johann Baldi*. (trad.). S.M.C.T. Coleção Mario Baldi. Pasta: Arquivo. p. 01. Original em: *Stammbaum*. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.

_____. *Mein Kriegs-Tagebuch, 1916-1918*. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi.

_____. *Uoni-Uoni conta sua história*. São Paulo: Melhoramentos, 1950.

_____. *Uoni-Uoni, oder die letzten Indianer am großen Wasser*. Düsseldorf: Bastion-Verlag, 1952.

- BALDUS, Herbert. 1937 *Ensaio de Etnologia brasileira*. Coleção Brasileira. v.101. São Paulo/Rio de Janeiro/Recife: Companhia Editora Nacional.
- BARTH, Fredrik. “A análise da cultura nas sociedades complexas”. In: *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000.
- BECKER, Karin E. “To control our image: photojournalists and new technology”. In: *Media, culture, society*. v.13. London, Newbury Park and New Delhi: SAGE, 1991..
- BENTES, Duda. *Repensando o fotojornalismo – ou a fotografia de imprensa e a crise da cultura*. UnB. Dissertação de Mestrado em Comunicação, 1997.
- CALLADO, Antonio. “O parque decapitado”. In: MARTINS, Edilson. *Nossos índios, nossos mortos*. Rio de Janeiro: CODECRI, 1978.
- CANDIDO, Antonio. “A vida ao rés-do-chão”. In: *A crônica – o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora da Unicamp/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
- “Care and operation of the Keystone model ‘A’ camera 16-milimeter”. Keystone MFG. Company. Boston. USA.
- CHALHOUB, Sidney. “A arte de alinhar histórias: a série “A + B” de Machado de Assis”. In: CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *História em cousas miúdas*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *História em cousas miúdas*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.
- CHAPNICK, Howard. *Truth needs no ally: inside photojournalism*. Columbia: University of Missouri Press, 1994.
- 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.

- COSTA Helouise. “Palco para uma história desejada: o retrato do Brasil por Jean Manzon”.
In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. N°27, 1998.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. São Paulo: Papirus. 2003.
- EDWARDS, Elizabeth. (Ed.) *Antropology and Photography - (1860-1920)*. New Haven/London: Yale University Press, 1992.
- EVANS, Andrew D. “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.
- FEEST, Christian e SILVA, Viviane Luiza. “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.
- FRANK, Erwin. “Viajar é preciso: Theodor Koch-Grünberg e a ‘Völkerkunde’ alemã do século XIX”. *Revista de Antropologia*. V. 48, nº 2. São Paulo: USP, 2005.
- FREIRE, Carlos Augusto da Rocha. *O SPI na Amazônia. Política indigenista e conflitos regionais. 1910-1932*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2007.
- 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.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GARFIELD, Seth. “As raízes de uma planta que hoje é o Brasil: os índios e o Estado-Nação na era Vargas”. In: *Revista Brasileira de História*. São Paulo: v.20, nº 39. 2000.
- GOMES, Angela. “Nas malhas do feitiço: o historiador e os encantos dos arquivos privados”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro. N°. 21, 1998.
- HAYES, 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.
- IVINS, William. *Prints and visual communication*. Cambridge: MIT Press, 1953.
- JOLY, Martine. *A imagem e os signos*. Lisboa: Edições 70, s/d.
- Kriegsgefangene: Ein Beitrag zur Völkerkunde im Weltkriege: Einführung in die Grundzüge der Anthropologie*. Berlim: Dietrich Reimer, Ernst Vohsen, 1917.
- LACERDA, Aline Lopes de. “A Obra Getuliana, ou como as imagens comemoram o regime”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: vol. 7, n. 14, 1994, p. 241-263.
- LANDAU, Paul. “Introduction: An amazing distance: Pictures and People in Africa”. In: _____ and KASPIN, Deborah D. (Eds.) *Images & Empires. Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2002.
- LIMA, Nísia. *Um sertão chamado Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.
- LOPES, Marcos F. de Brum. *Mario Baldi, o ‘photoreporter’ do Brasil: apontamentos para uma pesquisa sobre fotografia e outras visualidades*. Niterói: UFF, Monografia de conclusão do curso de graduação em História, 2007.
- 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.
- MACIEL, Laura Antunes. *A Nação por um fio: caminhos, práticas e imagens da Comissão Rondon*. São Paulo: EDUC, 1998.
- MAUAD, Ana Maria. “Através da imagem: fotografia e História, interfaces”. In: *Revista Tempo*. Rio de Janeiro, vol. 01, nº. 02, 1996.
- _____. “O olho da história: fotojornalismo e a invenção do Brasil contemporâneo”. In: NEVES, MOREL, FERREIRA. *História e imprensa: representações culturais e práticas de poder*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
- _____. “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*. Niterói: EDUFF, 2008.

- _____. *Sob o signo da imagem*. Universidade Federal Fluminense. Tese de Doutorado em História Social. 1990.
- MACINTYRE, Martha e MACKENZIE, Maureen. “Focal lenth as analogue of catural distance”. In: EDWARDS, Elizabeth. (Ed.) *Antropology and Photography - (1860-1920)*. New Haven/London: Yale University Press, 1992.
- MITCHELL, W.T.J. (Ed.) *Landscape and Power*. 2nd. Edition. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- NAZARIO, Toro. “Una exposición fotográfica documental se inaugura mañana lunes em la Universidad de Puerto Rico”. In: *El Mundo*. nº 28. 3 de fevereiro de 1946.
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e identidade nacional*. 2a edição. São Paulo: Editora Brasiliense. 1985.
- POLLAK, Michael. “Memória e identidade social”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro. N°. 10, 1992. p.02.
- PROCHASSON, Christophe. “Atenção: verdade! Arquivos privados e renovação das práticas historiográficas”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, nº. 21, 1998.
- RIBEIRO, Renato Janine. “Memórias de si ou...” In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: nº. 21, 1998.
- RIOS FILHO, Adolfo Morales de Los. *Gandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira*. Rio de Janeiro: Empresa A Noite, 1941-42. p.IV.
- RICOEUR, Paul. *Lectures 3. Aux frontières de la philosophie*. Paris: Seuil, 1994.
- SCHWARTZ, Joan M. and RYAN, James R. *Picturing place: photography and the geographical imagination*. London/New York: I.B.Tauris. 2006.
- SEYFERTH, Giralda. “A assimilação dos imigrantes como questão nacional”. In: *Mana*. 1997. 3(1):95-131.
- SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Grifos, Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.
- TACCA, Fernando de. *A imagética da Comissão Rondon: etnografias fílmicas estratégicas*. Campinas: Papirus, 2001.
- THOMPSON, E.P. “Educação e experiência”. In: *Os Românticos. A Inglaterra na Era Revolucionária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

- _____. “Folclore, antropologia e história social”. In: *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Unicamp, 2001. p.261
- 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.
- VASQUEZ, Pedro Karp. *Fotógrafos alemães no Brasil do século XIX*. São Paulo: Metalivros, 2000.
- VÁZQUEZ, Oscar. ““A better place to live”: government agency photography and the transformation of the Puerto Rican “Jíbaro””. In: HIGHT, Eleanor M. and SAMPSON Gary D. *Colonialist Photography: imag(in)ing Race and Place*. New York: Routledge, 2004.
- VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura – notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.
- VIANNA, Helio. *História do Brasil*. v.II. São Paulo: Melhoramentos, 1970.
- VILLAS BÔAS, Orlando. Entrevista cedida à Rota Brasil-Oeste, sem paginação, disponível em <http://www.brasiloste.com.br/noticia/352/> Acesso em: 03/01/2009
- WEINKAMER, Kurt. “Die familie Baldi”. In: *Salzburger Landeskunde INFO*. Salzburg, 2000.
- 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.
- WOLF, Sabine. *Mario Baldis Fotografien der Carajá. Ein Österreicher bei den Indigenen Brasiliens – Betrachtung und Vergleich einer fotografischen Sammlung des Museum für Völkerkunde Wien*. Magistra der Philosophie (Mag. phil.). Wien: Universität Wien, 2009.