

MARIO
BALDI



fotógrafo austríaco entre índios brasileiros

MARIO BALDI

fotógrafo austríaco entre índios brasileiros

Marcos Felipe de Brum Lopes
Christian Feest

MARIO BALDI

fotógrafo austríaco entre índios brasileiros

uma exposição no

Arquivo Nacional, Rio de Janeiro

2 de junho – 30 de junho 2009

Casa de Cultura Adolpho Bloch, Teresópolis, RJ

11 de julho – 10 de agosto 2009

Museu das Culturas Dom Bosco, Campo Grande, MS

24 de agosto – 27 de setembro 2009

organizada por

Museum für Völkerkunde, Viena

Secretaria Municipal de Cultura, Teresópolis

um evento FotoRio 2009

CURADORIA:

Christian Feest

Marcos F. de Brum Lopes

CONCEPÇÃO E PRODUÇÃO:

F. DUMAS História e Ciências Sociais

SUORTE TECNICO:

Arquivo Nacional

COPAC – Mauro Domingues

Laboratório de Digitalização – Flávio Ferreira Lopes

APOIO CULTURAL:

Arquivo Nacional

Consulado Geral da Áustria no Rio de Janeiro

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Lopes, Marcos Felipe de Brum

Mario Baldi: fotógrafo austríaco entre índios brasileiros /
Marcos Felipe de Brum Lopes e Christian Feest. – Rio de
Janeiro: F. DUMAS História e Ciências Sociais, 2009

36p. : 26 il : 20,5 x 21 cm

ISBN 978-85-62607-00-4

1. História do Brasil. 2. História da Fotografia. 3. Antropologia. I. Feest, Christian. II. Autor. III. Título.

CDU-77.03

© 2009 Kunsthistorisches Museum mit MVK und ÖTM

© 2009 Secretaria Municipal de Cultura, Teresópolis

Concepção e desenho: Christian Feest

Impresso no Brasil

Impressão: Contra Capa, Rio de Janeiro

Imagens na capa:

(frente)

“Que coisa estranha!” Um menino carajá [Uoni-Uoni] observando uma câmera filmadora. Ilha do Bananal, 1938. Museum für Völkerkunde, Viena, foto n.º 37829_04923 (a partir do negativo 6x6).

(verso)

Autoretrato de Mario Baldi, no jornal A Noite. Rio de Janeiro, 1938–1939. Gelatina de prata, 23,4x17,1. Secretaria Municipal de Cultura, Teresópolis, Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 07052].

Sumário

Prefácios	5
<i>Jaime Antunes da Silva</i>	
<i>Wanderley Peres</i>	
O projeto Baldi	7
<i>Christian Feest e Marcos F. de Brum Lopes</i>	
Mario Baldi (1896-1957)	9
<i>Marcos F. de Brum Lopes</i>	
Mario Baldi e os Bororo	17
<i>Christian Feest e Viviane Luiza da Silva</i>	
Os índios Carajá na fotografia de Mario Baldi	25
<i>Marcos F. de Brum Lopes</i>	
Lista das obras exibidas	34



Mario Baldi em sua tenda, nas margens do Rio Araguaia. Ilha do Bananal, 1936. Autor não identificado. Museum für Völkerkunde, Viena, foto n.º 37829_03148 (a partir do negativo 6x6).

Prefácios

É com satisfação que o Arquivo Nacional recebe a mostra *Mario Baldi: fotógrafo austríaco entre índios brasileiros*, um evento do circuito FotoRio 2009, com curadoria do historiador Marcos F. de Brum Lopes e do antropólogo Christian Feest, diretor do Museu de Etnologia de Viena.

Iniciativas como essa que estimulam a preservação e a difusão de documentos sempre são bem-vindas na casa uma vez que se coadunam com a nossa própria missão institucional. Neste sentido, o Arquivo Nacional tem sido especialmente sensível a propostas que contemplam acervos iconográficos: desde a década de 1980 produz sistematicamente exposições e publicações nas quais as imagens são o foco principal. Além disso, vem integrando ao seu patrimônio arquivístico registros fundamentais para a história da fotografia em nosso País como o Arquivo Família Ferrez, com cerca de 40 mil itens acumulados em mais de 150 anos e que inclui documentos pessoais de Gilberto Ferrez e do seu pai, tio e avô, respectivamente Júlio, Luciano e Marc Ferrez, além do arquivo da firma Marc Ferrez & Filhos.

Ciente da importância do amplo acesso à documentação pública como estímulo a produção do conhecimento tenho certeza que esta exposição abrirá novas e ricas possibilidades de pesquisa tanto para os estudos etnográficos como para os interessados em cultura visual e história da fotografia.

Jaime Antunes da Silva
Diretor-Geral do Arquivo Nacional

A Secretaria Municipal de Cultura, em Teresópolis, tem a honra de preservar parte de um tesouro que, hoje, está dividido entre a Europa e o Brasil. Trata-se da Coleção Mario Baldi, que compõe um conjunto de documentos através do qual é preservada a memória teresopolitana. Mario Baldi teve uma relação estreita com a cidade de Teresópolis, desde os anos 1920 até sua morte em 1957. Salvar sua herança, de valor inestimável para a História, é motivo de grande orgulho para todos nós.

A Coleção Mario Baldi é de reconhecida importância para a preservação da memória visual brasileira. Com a exposição *Mario Baldi: fotógrafo austríaco entre índios brasileiros* dá-se início à divulgação dos ricos registros fotográficos produzidos por Mario Baldi, que, por caprichos típicos da trajetória documental, permaneceram por meio século na obscuridade. Reconhecemos, então, a louvável iniciativa do Museu das Culturas Dom Bosco, do Museu de Etnologia de Viena e da Prefeitura Municipal de Teresópolis, que organizaram a exposição e esta bela publicação.

Wanderley Peres
Secretário de Cultura de Teresópolis



Mario Baldi entre os Bororos. Meruri, 1934. Museum für Völkerkunde, Viena, foto n.º 37829_02786 (a partir do negativo 6x9).

Em princípio, Mario Baldi achou mais simples fotografar jovens e outras pessoas mais próximas dos Salesianos. Uma das primeiras fotografias entre os Bororos mostra o fotógrafo sentado com adolescentes debaixo de uma mangueira (árvore frutífera e muito bem aceita entre os Bororo).

O projeto Baldi

*Christian Feest e Marcos F. de Brum Lopes**

Durante os anos de 1954 e 1956, Etta Becker-Donner, diretora do Museu de Etnologia de Viena, visitou o Brasil a fim de fazer trabalhos de campo etnográficos, linguísticos e arqueológicos no Território Rondônia, vindo a conhecer o fotógrafo austríaco Mario Baldi. Baldi já havia desenvolvido um interesse especial pelos povos indígenas brasileiros durante as três décadas em que viveu no país, e Becker-Donner adquiriu 30 das suas fotografias produzidas entre os Bororo, Carajá e Tapirapé.

Em 1959, dois anos depois do trágico falecimento de Baldi entre os Tapirapé, o museu vienense recebeu parte de sua herança, um acervo de 386 objetos etnográficos carajá e o que parecia ser seu arquivo fotográfico: quatorze caixas contendo ampliações ordenadas tematicamente, folhas-contato organizadas em cartões, mais de dez mil negativos e uma quantidade pequena de diapositivos. Apesar das inscrições esporádicas no verso das ampliações, o acervo não dispunha de informações documentais escritas, o que fez com que o fosse catalogado de maneira primária, ainda que o seu valor e interesse tenham sido prontamente reconhecidos.

Passados quase 30 anos e sem o conhecimento do museu vienense, no fim dos anos 1980 a Secretaria de Cultura da Prefeitura de Teresópolis recebeu, do escritor e médico Arthur Dalmasso (1920–2006), a outra parte da herança de Mario Baldi, incluindo não só ampliações fotográficas e folhas-contato, mas também artigos ilustrados, cartas e demais documentos pessoais referindo-se ao fotógrafo e suas atividades.

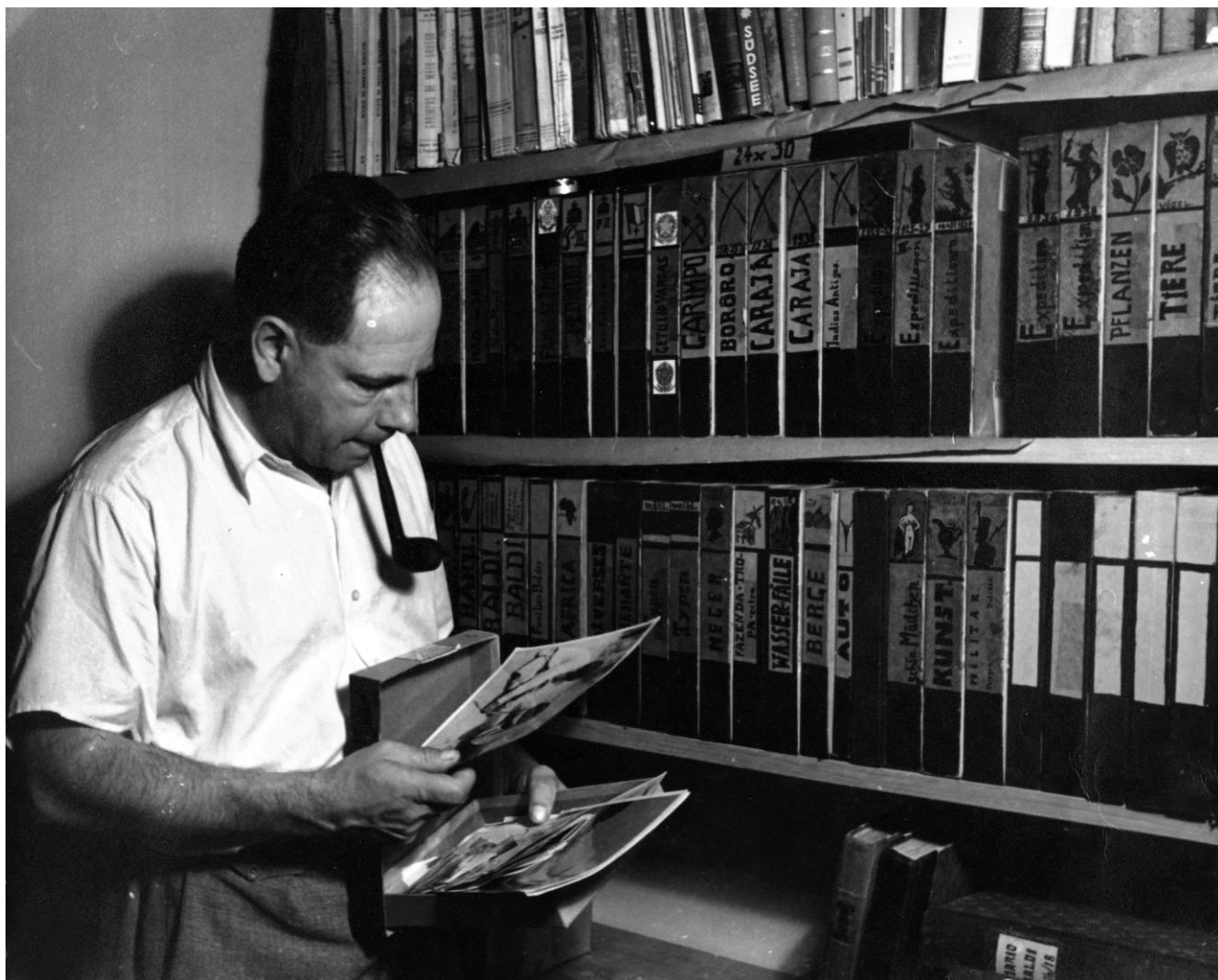
Cerca de 20 anos depois da doação de Dalmasso, Teresópolis e Viena descobriram que guardavam

as partes complementares de um importante tesouro, o qual possibilitaria conceder a Mario Baldi seu merecido lugar na história da fotografia brasileira. Em pouco tempo as duas instituições iniciaram mútua cooperação, intercambiando informações cruciais para o maior e melhor conhecimento dos seus acervos.

A exposição acompanhada pela presente publicação é o primeiro passo para que Mario Baldi e a sua obra sejam levados a um público amplo. Fazendo jus à atuação de Mario Baldi, fotógrafo dedicado em larga medida ao retrato dos indígenas brasileiros, e à área de atuação do museu vienense, a mostra expõe à apreciação do século XXI imagens etnográficas e publicações periódicas ilustradas que representam dois povos indígenas brasileiros: os Bororo e os Carajá. O que se vê não são os índios tais como eram, tampouco como o são hoje. São construções visuais, narrativas fotográficas dos indígenas brasileiros, tais como eram vistos e interpretados por um fotógrafo da primeira metade do século passado.

Agradecemos a todos que nos ajudaram na montagem do projeto: Margit Krpata, Christine Zackel, Julia Binter, Sabine Wolf e Thomas Weidenholzer na Áustria e Patrícia Siqueira, Viviane Luiza da Silva e Regina Rebelo no Brasil. Um agradecimento especial a Kurt Weinkamer (1926–2009), falecido recentemente em Salzburg, pela dedicada cooperação com a pesquisa. Agradecemos ao Arquivo Nacional, Museu das Culturas Dom Bosco, Secretaria Municipal de Cultura de Teresópolis e Museu de Etnologia de Viena pelo apoio e exibição da mostra. Reinhold Steinberger, Consul Geral da Áustria no Rio de Janeiro, pelo apoio à exibição da mostra e à publicação deste catálogo, bem como ao FotoRio 2009 por incluir a mostra em seu circuito.

* Bolsista do CNPq – Brasil.



Mario Baldi em seu escritório, na rua São Clemente 206, Botafogo. Rio de Janeiro, década de 1940. Autor não identificado [Emmy Baldi]. Gelatina de prata, 29,2x23,5. S.M.C. Teresópolis, Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 10.004 E:31].

Mario Baldi (1896 – 1957)

Marcos F. de Brum Lopes

Mario Baldi, fotógrafo-etnógrafo, fotojornalista e escritor, nasceu na cidade austríaca de Salzburg, em 1896. Estudou no seminário St. Paul, no sul da Áustria, onde tomou gosto pela etnologia (*Völkerkunde*) e geografia histórica. A família Baldi era uma família de fotógrafos. Gregor Baldi, tio de Mario, possuía uma galeria de arte e o maior estúdio fotográfico da Áustria Oitocentista (Weidenholzer 2003, Weinkamer 2000). A carreira de fotógrafo iniciou-se durante a I Guerra Mundial, quando Mario Baldi entrou para o exército como voluntário nas linhas da Liga Austro-Húngara. O fotógrafo relata:

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/II R à Galícia, como reconhecedor (Baldi s/d a: 2).

A I Guerra Mundial foi um grande laboratório para o início de sua prática fotográfica, já que, como reconhecedor, era necessário que produzisse imagens de caráter documental. Além de fotografias aéreas e panoramas dos campos de manobra, Baldi deixou interessante testemunho das instalações das tropas: acampamentos, armamentos, meios de transporte, alimentação e 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.

O fim do século XIX e início do XX era um tempo em que o progresso e a modernização do espaço urbano ditavam o ritmo do cotidiano. Mario Baldi, oriundo de uma burguesia comercial de Salzburg, estava inserido neste contexto, sobretudo porque vivia numa cidade onde ocorriam exposições fotográficas, como a *Internationalen Photographischen Ausstellung in*

Salzburg, de 1895. O ambiente cosmopolita e moderno impregnava o dia-a-dia das pessoas. Era comum um homem urbano do Império Austro-Húngaro se deparar com narrativas e imagens de partes remotas do planeta, o que, em Mario Baldi, exercia certo fascínio. Ao fim da guerra, após ser capturado algumas vezes pelos russos, fugindo em todas as ocasiões, Baldi foi transferido para a reserva. Quedada a monarquia austríaca, Baldi tentou emigrar para Namíbia, porém sem sucesso. O plano frustrado de deixar a Áustria em direção à África não o fez esmorecer, e austríaco, que contava 25 anos, seu irmão e alguns amigos emigraram para o Brasil, deixando a Europa no vapor Poconé em 1920 e chegando ao Rio Janeiro em Março de 1921. Conta o fotógrafo:

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 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 (Baldi s/d a: 3).

Ainda no mesmo ano de sua chegada no Brasil, Mario Baldi publicou relatos de suas passagens pelo país em jornais europeus. Os temas das suas reportagens versavam sobre o interior do Estado do Rio de Janeiro, principalmente a região serrana, já que se fixou num rancho em Teresópolis, Estado do Rio de Janeiro. Descreveu as fazendas, os diferentes tipos de cultivo e

o modo de vida rural. A *Salzburger Volksblatt* [Folha Popular Salzburguesa] publicou uma nota introdutória à reportagem de Baldi sobre os tropeiros de Teresópolis, na qual é mencionado o peso do interesse etnográfico do austríaco:

Um Salzburguês no Brasil: O tenente Mario Baldi, oriundo de uma família conhecida de Salzburg, é um dos poucos emigrados austríacos que conseguiram estabelecer-se e, com sucesso, começar uma vida nova em terra remota. Cheio de amor à vida e vitalidade, ele sabe bem acomodar-se às condições locais. Os seus animados relatos de viagens são bem conhecidos, especialmente para os leitores do *Salzburger Volksblatt*. Tendo sido voluntário do exército desde o início da Guerra Mundial, Baldi foi para o Brasil em 1920. Até agora trabalhou num rancho (São Sebastiano de Teresópolis) e 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 (*Salzburger Volksblatt* ca. 1922).

Depois de temporadas de trabalho, nas quais ganhava algum dinheiro, viajava pelo Brasil atuando como fotógrafo itinerante. O campo fotográfico começava a delinear-se com clareza já nos primeiros anos de Brasil, tempo em que o austríaco já fotografava na capital republicana e no interior do Estado do Rio de Janeiro. Ele relata que fotografava os nativos, principalmente os mulatos, que desejavam quantos retoques fossem necessários para que parecessem brancos. Sobre a remuneração não poupou ironias:

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 (Baldi s/d b).

Na medida em que ficou conhecido na Áustria por suas reportagens, aproximou-se de uma importante figura da nobreza européia: o príncipe D. Pedro de Orleans e

Bragança, neto do segundo imperador do Brasil, que passava sempre três temporadas anuais em Salzburg. Esta fase, iniciada em 1925, foi determinante para a carreira fotográfica de Mario Baldi: com o fim do exílio à Família Imperial, ao neto de D. Pedro II foi permitido viajar ao Brasil a fim de explorar as terras do antigo império de seus ascendentes. Mario Baldi tornou-se copeiro na casa do príncipe. Pelas relações da Família Real com a nobreza austríaca e após uma consulta de d. Pedro, o neto, à Grã-duquesa da Toscana, com quem a família Baldi relacionava-se desde muito, o austríaco passou de garçom a secretário e fotógrafo do príncipe, documentando as viagens exploratórias do nobre, que há muito tempo desejava estudar as terras brasileiras e caçar animais selvagens, uma de suas paixões. A primeira expedição foi feita em 1927, com caminhões, um verdadeiro “raid” automobilístico que sangrou o Brasil desde a fronteira com a Bolívia até Rio de Janeiro. Foi nesse período que Baldi especializou-se em fotografia e reportagens cinematográficas. Em 1936, nova expedição foi feita com a família de d. Pedro, que percorreu diversos rios do Nordeste, Norte e Centro-Oeste do Brasil e visitou tribos indígenas. Para Mario Baldi, o “nome” feito em função dessas viagens com tão ilustre companhia foi a porta de entrada na imprensa brasileira.

À época que Mario Baldi chegou ao Brasil, a imprensa ilustrada brasileira 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 de forma a re-afirmar e inventar comportamentos, costumes, enfim, um modo de vida. Como argumenta Ana Maria Mauad (1990: IV), as revistas ilustradas atuavam como instrumentos de coesão da classe burguesa, ao mesmo tempo figurante na produção das imagens e leitora do produto final.

Pode-se dividir a história da imprensa ilustrada 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 (1990: IV), bailava entre o crítico e o cômico, apresen-

Mario Baldi. Petrópolis (?), 1926. Cartão postal feito para seu pai, Alois Baldi. S.M.C. Teresópolis, Coleção Mario Baldi.



Mario Baldi (1896–1957)

tando, também, caráter educativo. Principalmente após 1920, as revistas ilustradas serviam como verdadeiros manuais da vida moderna, civilizada e burguesa.

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.

Mario Baldi participou deste processo, aparecendo na imprensa ilustrada ainda na primeira fase (1900–1928). Àquela época, 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 formação de Baldi como fotógrafo de imprensa foram os mesmos anos de consolidação da fotorreportagem brasileira, período no qual já assinava suas reportagens fotográficas, fato inusitado no contexto da época.

A imprensa ilustrada européia abriu espaço para que Baldi publicasse suas imagens e palavras, com os devidos créditos de autor, sobre as viagens realizadas no Brasil. A ousadia das explorações do príncipe, que cruzou todo o país desde a Bolívia até o Rio de Janeiro de automóvel, foi o que lhe garantiu reportagens nas revistas ilustradas européias, algumas dedicadas a automóveis, entre o fim da década de 1920 e a primeira metade dos anos 1930, tempo em que voltou à Europa. Este foi o período de maturação do fotojornalismo europeu, principalmente na região germanica. A



Mario e Emmy Baldi, com artefatos bororo. Três Lagoas, Mato Grosso do Sul, 1934. Autor não identificado. Gelatina de prata, 16,2x22,7. S.M.C. Teresópolis, Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 02636].

Alemanha era o país com maior número de publicações ilustradas nas décadas de 1920–30, contexto que viu o surgimento dos primeiros fotojornalistas modernos (Sousa 2004: 72). Baldi se encaixa na descrição feita por Jorge Pedro Sousa (2004: 77) sobre esses homens: “eram jovens que trabalhavam como ‘freelances’ e redigiam eles mesmos os textos e legendas que acompanham suas fotografias, sempre assinadas”. Talvez *freelance* não seja o termo ideal para o modo de agir de Baldi, já que era funcionário e documentarista

do príncipe. Porém, para as revistas ilustradas, era mais um fotógrafo que vendia seus artigos e fotografias. Além de fazer conferências e apresentar em Salzburg e Viena diapositivos sobre suas viagens, Baldi escreveu diversos artigos para revistas ilustradas, austríacas e alemãs.

De volta ao Brasil em 1934, Mario Baldi foi contratado pela missão salesiana para rodar um filme sobre os esforços religiosos dos missionários no interior do Mato Grosso. Nesta empreitada, além do filme, grande quantidade de fotografias foi produzida, algumas publicadas no Rio de Janeiro, a partir de 1935, ao fim da expedição. Em 1936, Baldi viajou novamente em companhia do príncipe D. Pedro, que agora levava sua família para conhecer o interior brasileiro.

No ano de 1947, o fotógrafo se fixou definitivamente em Teresópolis, região serrana do Estado do Rio de Janeiro. Em sua residência montou seu atelier fotográfico, laboratório e um pequeno museu etnográfico que abria para visitação do público serrano. Na cidade, prestou serviços importantes à Pro-Arte, instituição cultural fundada por Theodor Heuberger, produzindo as fotografias do I Curso Internacional de Férias Pró-Arte (1950), evento no qual palestrou sobre suas expedições etnográficas.

Mario Baldi prestou serviços fotográficos para o jornal *A Noite*, *Diários Associados*, Serviço de Proteção ao Índio (SPI), Fundação Brasil Central (FBC). Trabalhou para o Ministério de Educação e Saúde, nos tempos do Estado Novo (1937–1945), participando da produção fotográfica para o livro nunca publicado sobre Getúlio Vargas, *A Obra Geutliana*, idealizado por Gustavo Capanema. Fez a documentação fotográfica para o importante livro de Adolfo Moralles de los Rios Filho (1941–1942) sobre Gandjean de Montigny. Foi companheiro dos Irmãos Villas Bôas, Chico Meirelles, fez dobrinhas jornalísticas com Lincoln de Souza, e produziu algumas das últimas fotografias de Raymond Maufrais, o famoso repórter da France Press que, como Percy Fawcett, desapareceu nas matas tropicais. Num tempo em que os fotógrafos lutavam por espaço e reconhecimento no campo da imprensa, foi um dos pioneiros no



Mario Baldi em seu escritório, na rua São Clemente 206, Botafogo. Rio de Janeiro, década de 1940. Autor não identificado [Emmy Baldi?]. Gelatina de prata, 16,9x11,2. S.M.C. Teresópolis, Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 10.000 E:31].

recebimento de créditos de autor por suas fotografias reproduzidas em revistas ilustradas e mesmo jornais diários. Suas fotografias hoje ilustram livros sobre os índios brasileiros, como o de Herbert Baldus (1970) sobre os Tapirapé e o de Lincoln de Souza (1952–1953) sobre os Xavante.

Em 1950, Baldi publicou *Uoni-Uoni conta sua história*, um livro em que constrói um narrador indígena para contar alguns episódios de suas diversas expedições (Baldi 1950). Dois anos depois, o livro foi publicado na Alemanha sob o título de *Uoni-Uoni oder die letzten Indianer am großen Wasser* (Baldi 1952).

Mario Baldi e a prática etnográfica

Nos primeiros anos de Brasil, na década de 1920, Baldi já travara contato com os índios brasileiros. Ainda que não se dedicasse a esta atividade profissionalmente, por não ter formação científica em etnologia, o austríaco cultivava o interesse pelo que então era visto como exótico e pode ser classificado entre aqueles amadores viajantes de um período em que as atividades do antropólogo e do etnógrafo confundiam-se com a desses curiosos sobre partes “incógnitas” do planeta.

Sem perder de vista a distância entre o profissional etnógrafo e o viajante, é possível afirmar, ao menos



Autoretrato de Mario Baldi, no jornal A Noite. Rio de Janeiro, 1938-1939. Gelatina de prata, 23,4x17,1. S.M.C. Teresópolis, Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 07052].

no caso de Baldi, que houve uma oficialização da atividade etnográfica *enquanto prática* ao longo de sua trajetória. É importante sublinhar esta perspectiva, pois o período no qual Baldi 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 Geo-*

graphic, porém em diálogo com produções acadêmicas como as de Herbert Baldus (1936), cujo artigo na revista *Espelho* é ilustrada com fotografias de Baldi. Em notas explicativas ao texto de *Uoni-Uoni conta sua história*, os *Ensaios de Etnologia Brasileira*, de Baldus (1937), são citados. 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 quanto ao tema das viagens expedicionárias e dos indígenas: muitos se dedicavam à escrita sobre os sertões, e faziam da temática um campo de construções de identidades, memórias e projetos nacionais (Garfield 2000).

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 escrita e a etnografia, detentor de competência para traduzir e mediar, pela escrita da luz e do verbo, a diversidade cultural brasileira.

O fotógrafo faleceu em 1957, numa viagem feita em companhia de sua segunda esposa, a holandesa Ruth Yvonne Fimmen (Ruth Baldi). No mesmo dia em que a sepultou, pois foi morta por uma picada de cobra, o fotógrafo sofreu um ataque cardíaco enquanto descansava numa rede indígena. Os índios Tapirapé enterraram ambos juntos, na sua aldeia.

Bibliografia

Baldi, Mario

s/d a *Stammbaum*. Secretaria Municipal de Cultura de Teresópolis, S.P.H.A.C, Coleção Mario Baldi, MB-B32.

s/d b *Die Leute im Rio Preto-Tale*. *Salzburger Volksblatt*. Secretaria Municipal de Cultura de Teresópolis, S.P.H.A.C, Coleção Mario Baldi, MB-P-PC-C1/24.

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

1952 *Uoni-Uoni oder Die letzten Indianer am großen Wasser*. Düsseldorf: Bastion-Verlag.

Baldus, Herbert

1936 *Licocós – As bonecas dos Carajás*. *Espelho* 21 (dezembro 1936). Rio de Janeiro. Secretaria de Cultura de Teresópolis, S.P.H.A.C, Coleção Mario Baldi, MB-P-PC-C1/64.

1937 *Ensaio de Etnologia Brasileira*. Brasiliiana (Grande formato), Biblioteca Pedagógica Brasileira Sér. 5, 101. São Paulo–Rio de Janeiro–Recife: Companhia Editora Nacional.

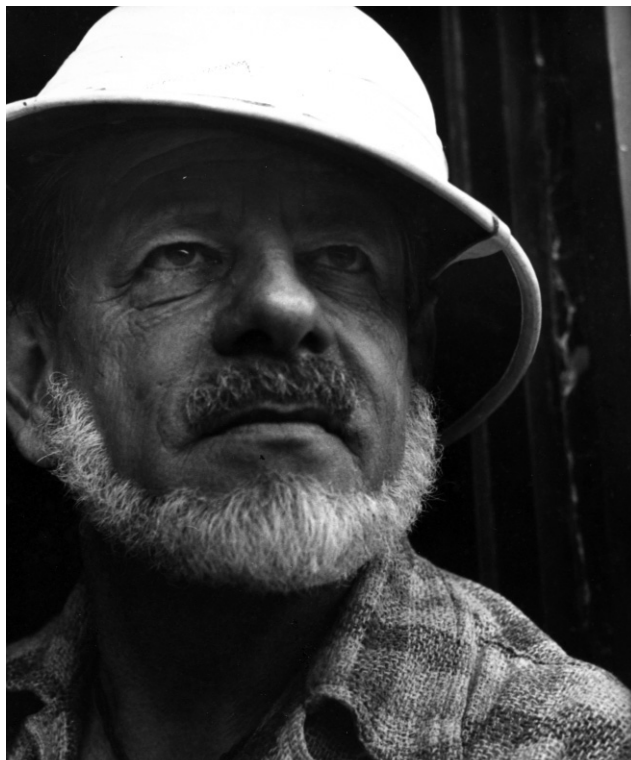
1970 *Tapirapé: tribo Tupi no Brasil Central*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

Garfield, Seth

2000 *As raízes de uma planta que hoje é o Brasil: os índios e o Estado-Nação na era Vargas*. *Revista Brasileira de História* 20(39). São Paulo.

Mauad, Ana Maria

1990 *Sob o signo da imagem*. Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense, Niterói.



Mario Baldi. Rio Araguaia, 1956. Gelatina de prata, 17,5x17,3. S.M.C. Teresópolis, Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 16.258].

Rios Filho, Adolfo Morales de Los

1941–1942 *Gandjean de Montigny e a evolução da arte brasileira*. Fotografias de Mario Baldi. Rio de Janeiro: Empresa A Noite.

Salzburger Volksblatt

ca. 1922 Secretaria Municipal de Cultura de Teresópolis, S.P.H.A.C, Coleção Mario Baldi, MB-P-PC-C1/18.

Sousa, Jorge Pedro

2004 *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó–Florianópolis: Argos–Letras Contemporâneas.

Souza, Lincoln de

1952–1953 *Entre os Xavantes do Roncador*. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Saúde, Serviço de Documentação.

Weidenholzer, Thomas

2003 *Salzburger Fotografien 1880–1918 aus dem Fotoatelier Würthle*. Salzburg: Schriftenreihe des Archivs der Stadt Salzburg.

Weinkamer, Kurt

2000 *Die Familie Baldi*. Salzburg Landeskunde Info 04/2000. Salzburg.



Vista da aldeia Meruri. 1934. Museum für Völkerkunde, Viena, foto n.º 37829_02791 (a partir de ampliação 18x24).

A aldeia bororo é estabelecida, próxima de algum rio, sendo dividida em duas metades, os *Ecerae* ao norte e os *Tugarege* ao sul. O modelo da aldeia não se manteve devido à extinção de alguns clãs, problemas territoriais e sociais. Após o contato com os não índios, a maioria do povo Bororo, introduziu em seu cotidiano, móveis, eletrodomésticos e utensílios comuns à cultura ocidental.

Mario Baldi e os Bororo

Christian Feest e Viviane Luiza da Silva

Até onde sabemos, a carreira de Mario Baldi como fotógrafo dos povos indígenas no Brasil teve início em outubro de 1934, após ter sido contratado pelos Padres Salesianos para produzir um filme sobre o trabalho missionário entre os Bororo de Mato Grosso. O fotógrafo carregava consigo uma máquina cinematográfica Agfa Movex 30 e 4000 metros de filme Novopan. Montou sua base de trabalho em Lageado, parte superior do Rio Garças, e durante os três meses seguintes fez uma viagem às aldeias bororo de Meruri no Rio Barreiro, Sangradouro no Rio Sangradouro, e Jarudori no Rio Vermelho. O filme foi projetado em São Paulo em 1935, porém hoje seu paradeiro é desconhecido. Somente alguns resultados fotográficos da expedição foram publicados nos jornais do Brasil e da Europa e estão mais bem documentados pelos negativos e ampliações conservados nas coleções de fotos do Museu de Etnologia (Museum für Völkerkunde) em Viena. Das 136 fotografias produzidas nas aldeias Bororo por Baldi, 31 datam da segunda visita a Meruri em 1936, em companhia do príncipe Dom Pedro de Orleans e Bragança.

Para avaliar o significado das fotos de Mario Baldi, será útil observar os Bororo e sua história anterior à década de 1930 (com atenção especial a sua relação com os Salesianos) e proporcionar uma visão geral do registro visual da vida Bororo, especialmente até aquele período.

O contato euro-brasileiro com os Bororo teve início no século XVII, quando diversos grupos do mesmo tronco lingüístico, Macro-Jê, foram encontrados, sendo observado alguns nomes diferentes, principalmente na área entre o Rio Araguaia e Rio Paraguai, se

estendendo até a Bolívia e Goiás e em algum momento também até Minas Gerais. Subsistindo através da caça, pesca e coleta, seus contatos com a sociedade colonial eram intermitentes até o afluxo dos bandeirantes paulistas do século XVIII, o que fez aumentar as hostilidades naquele século e no seguinte, afetando principalmente a coletividade dos grupos ocidentais chamados Bororo da Campanha e Bororo do Cabaçal. Isto resultou num grande declínio da população, assimilação e em perda de partes de suas terras. Os Bororo Ocidentais perderam suas terras e, em última instância, a sua identidade coletiva e tradicional.

Alguns dos Bororo Orientais, muitas vezes identificados pelo genérico termo “Coroados”, que vivem em torno da nascente do Rio Lourenço, Rio das Mortes e Rio Garças, foram deslocados nas Colônias de Tereza Cristina, localizada no Rio Prata, e Isabel, no Piquiri, ambos afluentes do Rio São Lourenço. Sob a influência de Cândido Mariano da Silva Rondon, receberam parcelas de terras reservadas depois da sua “pacificação” em 1901.

Neste difícil processo de pacificação e de proteção, um importante papel foi desempenhado pelos Salesianos, que em 1895 foram colocados no comando da Colônia Tereza Cristina pelo Dr. Manoel Murinho, Presidente do Estado de Mato Grosso, estabelecendo base da missão em 1902 na Colônia Sagrado Coração e em 1906 na Colônia do Sangradouro, com postos avançados em Meruri, Jarudori e outras aldeias bororo. Além do seu trabalho religioso e social, os Salesianos se dedicaram a investigações etnográficas intensivas da língua e da cultura bororo, resultando numa primeira grande monografia em 1925, produzida por P. Antonio



“Uma índia centenária bororo.” Meruri, 1934. Museum für Völkerkunde, Viena, foto n.º 37829_02808 (a partir do negativo 6x6).

Índia usando um colar confeccionado com dentes de jaguar, denominado pelos Bororo *adugo-ó*, por via de regra este adereço não é usado diariamente, restringindo-se às festas.

Colbacchini, seguida pela monumental *Enciclopédia Bororo*, de P. César Albisetti e P. Ângelo Jayme Venturelli (1962–1976). Para os Bororo, o sério interesse dos Salesianos em seu modo de vida tradicional pode ter sido difícil de compreender, em função da meta de conversão e de preparação dos indígenas para a incorporação à sociedade nacional, mas definitivamente ajudou-lhes a manter o seu orgulho de suas próprias práticas culturais (veja Baldus 1937). A presença e o conhecimento dos Salesianos sobre os Bororo, também, os fez importantes intermediários e porta-detentores de pesquisa, como, notavelmente, Claude Lévi-Strauss, em 1935, quem mais contribuiu para a importância da etnografia bororo para teorias antropológicas, em especial no campo da organização social.

O interesse etnográfico nos Bororo data desde 1780 – período em que etnologia passou a ser considerada uma disciplina separada. Um pequeno grupo de artefatos Bororo foram coletados nessa época por Alexandre Rodrigues Ferreira, seguido por uma coleção muito maior, reunida entre 1825–1827, pelo naturalista austríaco Johann Natterer, a quem devemos, também, os primeiros registros da língua Bororo, o relato mais antigo e substancial de sua cultura, e os primeiros retratos Bororo. Aproximadamente no mesmo período as imagens Bororo produzidas foram por Aimé-Adrien Taunay e Hercules Florence, artistas que acompanhavam a expedição de Georg Heinrich von Langsdorff.

Embora os Bororo fossem visitados e descritos pelos viajantes e naturalistas durante as décadas seguintes, resultando em coleta de artefatos etnográficos, demorou até 1888 para que uma pesquisa intensa fosse realizada. Foi neste ano que, no decurso de uma expedição alemã para o Brasil, Karl von den Steinen visitou os Bororo na Colônia Tereza Cristina e dedicou-os um capítulo do relato desta expedição. Von den Steinen foi acompanhado pelo antropólogo Paul Ehrenreich, cujas fotografias foram utilizadas para ilustrar o livro e constituiu o primeiro registro fotográfico substancial dos Bororo e, ao mesmo tempo, Wilhelm, primo de Karl von den Steinen, produziu um significativo conjunto de desenhos etnográficos complementando as fotografias.

No início do século XX, o mais completo registro fotográfico da vida e cultura Bororo foi produzido pelos Salesianos, somado à documentação visual produzida entre 1900 e 1922, pelos fotógrafos que trabalhavam para a Comissão Rondon (Cândido Rondon, incluindo seu filho Benjamin Rondon), e para os missionários protestantes William A. Cook em 1901 e Alexander Hay, em 1919, o antropólogo checo Vojtech Frič em 1905, o aventureiro britânico Henry A. Savage-Landor, em 1911, e outros.

É improvável que qualquer uma destas imagens fosse conhecida por Mario Baldi antes do seu primeiro encontro com os Bororo e, por isso, temos de assumir que ele não foi influenciado pelos trabalhos de seus antecessores. É óbvio, porém, que Baldi deve ter trans-

portado em sua memória uma idéia generalizada dos povos indígenas, baseada tanto na percepção generalizada romântica européia adquirida durante a infância e juventude na Áustria e durante o período em que viveu no Brasil na década anterior.

O impacto da primeira experiência pessoal de Baldi da vida numa comunidade indígena (especialmente nas circunstâncias específicas dos Bororo na década de 1930) foi abrandada pela presença e orientação dos Salesianos para quem trabalhava. Existe uma fotografia que mostra Baldi jogando dama com Padre Albisetti em Jarudori, em dezembro de 1934, e podemos imaginar como o conhecimento sobre os Bororo foi transferido informalmente em tais definições do experiente missionário-etnógrafo austríaco para o neófito. As legendas de Baldi a respeito de suas imagens refletem claramente esta influência em seu uso da auto-designação “Orarimugodge” para os Bororo e pela inclusão de informações etnográficas que não seriam observadas na prática de algumas semanas de contato com a cultura bororo.

As ampliações fotográficas em Viena indicam que Baldi, provavelmente, em 1936, preparou quatro grupos de fotografias para a publicação – todos com legendas em inglês e alemão – apenas uma das quais aparentemente foi publicada mais ou menos baseada nesta seleção (editado, mas com legendas). “Alerta - Cayamos!” apareceu em uma revista ilustrada Suíça (Baldi 1936a) e tratava de um recente conflito mortal entre os Bororo e os Xavante e a fracassada tentativa dos Salesianos para estabelecer relações pacíficas entre os dois grupos. O segundo grupo fotográfico intitulava-se “Um posto avançado da civilização” e mostrava atividades tradicionais dos habitantes de Meruri e Sangradouro, tais como obtenção o fogo, a fabricação de cestos e cerâmica, ou o processamento da alimentação, em especial o milho e a mandioca, mas os coloca no contexto da influência dos missionários sobre as práticas sociais (tais como o abandono das casas dos homens e da desintegração da estrutura do clã).

O trabalho missionário dos Salesianos em si é o tema do “Caminho espinhoso”, que não só transmite uma idéia da natureza árdua do processo de conver-



Obtendo o fogo. Sangradouro, 1934. Museum für Völkerkunde, Viena, foto n.º 37829_02839 (a partir do negativo 6x6).

Os Bororo obtêm o fogo através do atrito de dois pauzinhos convenientemente esfregados entre si. Um fica na posição horizontal no chão e o outro, é rodado velozmente com as palmas das mãos.

são, mas também fornece algum julgamento sobre a estratégia salesiana em trabalhar com crianças. O texto de Baldi pode refletir sua posterior experiência entre os Carajá, como em sua afirmação “infelizmente, todos os missionários se sentem obrigados a vestir o pobre nu selvagem. Mas, logo que o missionário vira as costas, todos da aldeia gozam da pintura de sua tribo, em sua bela pele morena.” O último grupo de fotografias é dedicado para ao complexo ritual fúnebre bororo, em que o mítico herói é representado através de danças, denominada Marido. Aqui as imagens criam a ilusão de um modo de vida tradicional totalmente isento da influência da sociedade nacional, ora dominante, enquanto que o texto acompanhado revela a dívida de Baldi para a etnografia salesiana.

Vinte e oito das fotografias bororo, produzidas por Baldi, foram usadas para ilustrar cinco artigos em jornais brasileiros (Autor desconhecido 1936, Baldi 1935b, 1936b, Magalhães 1935, Raeders 1936). Até nos dois casos em que Baldi era responsável pelo texto, não sabemos se ele mesmo escolheu as fotografias. É notável, no entanto, que existe apenas uma pequena sobreposição com as imagens nos quatro grupos de imagens de Baldi. Salvo em *Agfa Novedades* as imagens são fortemente cortadas para compor o layout da publicação, e várias delas são reproduzidas espelhadas, indicando que para os editores a composição formal das imagens foi de importância secundária em relação ao assunto exótico.

Mas cortes foram feitos, também, pelo próprio Baldi nas ampliações feitas a partir de seus negativos. Enquanto nos primeiros anos da sua carreira Baldi utilizou pequenos negativos de vidro, no ano de 1930 ele havia mudado para uma câmara com as seguintes descrições: Rolleiflex 2¼ de 2¼ polegadas, o que lhe permitiu produzir não apenas negativos 6 por 6 centímetros sobre a Agfa Isochrome rollfilm, mas também com a ajuda de um adaptador que produziu negativos 6 por 9 centímetros. Dado que as impressões são quase todas em papel com uma 1:1,5 largura/altura, a impressão a partir do negativo implicava necessariamente alguma forma de edição das imagens gravadas nos negativos. As impressões na coleção de Viena mostram que Baldi em vários casos, variou suas escolhas editoriais, incluindo tanto formatos horizontais quanto verticais.

O fato de que alguns negativos foram recortados, por ele mesmo, em tamanhos diferentes pode ter sido o resultado de um acidente que ocorreu na volta de Lageado para São Paulo, quando durante o cruzamento do rio o baú de Baldi com todos seus filmes não revelados caiu na água. Enquanto a maioria dos filmes aparentemente sobreviveram ao infortúnio com poucos danos, alguns dos negativos mostraram-se danificados por contacto com água.

Na sua contribuição com a *Agfa Novedades*, Baldi relata algumas dificuldades encontradas na produção

das fotografias. Os índios Bororo mais velhos de Jarudori, ele diz, "estão vendo no filmador e no aparelho fotográfico um feitiço", fugindo para o mato, porém, sendo vencidos pela curiosidade a respeito das máquinas misteriosas. Os índios civilizados das colônias, entretanto, temiam menos a máquina fotográfica do que ser fotografados sem roupas apropriadas, para a decepção do fotógrafo que queria fotografar da forma mais natural os habitantes indígenas de Mato Grosso (Baldi 1935b).

Apesar destes problemas menores, que correspondem de perto às experiências de outros fotógrafos de outras partes do mundo, Baldi foi capaz de produzir um notável grupo de imagens, que abrange uma ampla gama de assuntos. A maior série, cerca de um quinto de todo o conjunto, é dedicada ao ritual funerário (incluindo retratos de alguns dos participantes em suas vestimentas cerimoniais ou mostrando a utilização de instrumentos musicais) e uma dança realizada pelos Bororo, durante a visita de Dom Pedro. Outras séries de imagens são dedicadas a um concurso de arqueiros e à pescaria, mas muitas das imagens focam representações específicas de variadas atividades, incluindo os processos tecnológicos, cura, transporte, jogos, nataçã o e descanso. Homens e mulheres são retratados tanto individualmente como em grupos, tanto nas tradicionais e "civilizada", com atenção especial para fotos de mulheres e seus filhos. Os mais dispostos a serem fotografados acabou por serem as crianças, que "com alguns presentes, são gratos para o nosso desideratum" (Baldi 1935b) e, conseqüentemente, estão representados em destaque nas fotografias de Baldi.

Existem também várias cenas da aldeia transmitindo uma impressão da vida cotidiana das comuni-

Dança em frente da casa dos homens. Jarudori, 1934. Museum für Völkerkunde, Viena, foto n.º 37829_02889A (a partir do negativo 6x6).

Baldi descreve como "os guerreiros [homens adultos] começam sua dança circular em frente da casa dos homens. O feiteiro [*bari*] liderando o grupo agitando seu 'maracá de espirito' e andando na roda em volta da sepultura."



dades. O fato de que os salesianos e freiras são comumente representados deriva, naturalmente, da função de Baldi, que trabalhava para a missão. Entretanto, suas escolhas são notáveis, uma vez que a fotografia etnográfica tende a destacar a "cultura tradicional" e, em conseqüência, termina por negar a existência de processos e agentes de mudança cultural.

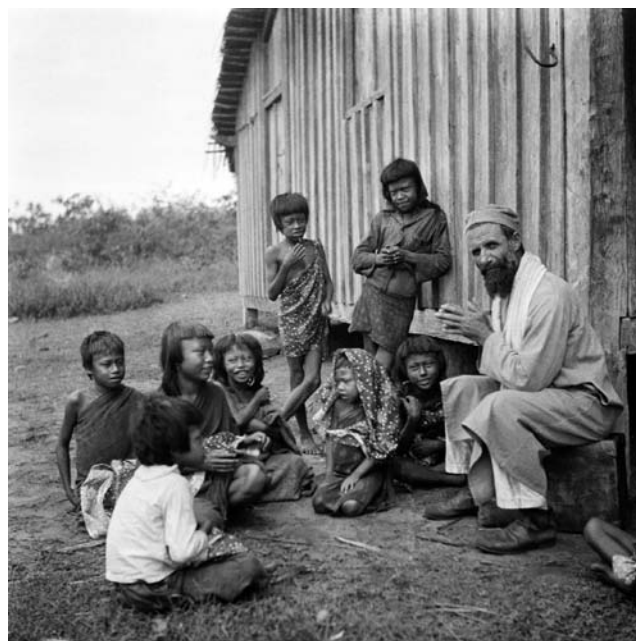
Evidentemente, a documentação visual produzida por Baldi entre os Bororo não é completada, oferecem uma rica e equilibrada visão de vários aspectos da cultura bororo na década de 1930. Isto se torna particularmente óbvio por uma comparação com as fotos produzidas por outras pessoas durante a mesma década, incluindo o trabalho dos antropólogos Vincenzo Petrucco em 1931, Claude Lévi-Strauss, em 1935, o suíço viajante Hans Morf em 1937, e Pietro Grisoni, que foi empregado como um condutor pelos Salesianos no final nos anos 1930. Enquanto as fotos tiradas por Morf e Grisoni permanecem inéditas até hoje, algumas das que foram tomadas por Lévi-Strauss e Petrucco (juntamente com as fotos pelo jornalista David M. Newell) foram utilizadas para ilustrar o artigo sobre os Bororo, no *Handbook of South American Indians* (Lowie 1946), bem como as publicações de seus autores (Petrucco 1932, Lévi-Strauss 1936). Entre as fotos dos Bororo publicadas no período estão também aquelas produzidas por Herbert Baldus, em 1934 e 1935 (Baldus 1937). As fotografias de Baldi formam o maior conjunto de fotografias tiradas durante esta década.

A diferença entre a fotografia antropológica e aquela do fotojornalista Mario Baldi é claramente revelada através de um olhar sobre as imagens tomadas por Lévi-Strauss, atualmente preservada no Musée du quai Branly em Paris. Para o seu campo de trabalho, o antropólogo, escolheu a aldeia Quejare (Kejara) próxima ao Rio Vermelho, não muito longe de Jarudori, porque considerou ser a mais tradicional, ou seja, não afetada pela influência salesiana, embora o seu principal informante que vive na aldeia tinha sido educado pelos Salesianos (veja Lévi-Strauss 1957). Em parte, devido sua escolha, existem apenas duas de 78 fotos mostrando uma pessoa vestida "civilizada",

outras indicações de qualquer contato com a sociedade nacional, são igualmente ausentes. Como nas fotografias de Baldi, é dado um destaque especial ao ritual funerário na documentação de Lévi-Strauss, neste caso, trata-se de quase metade das fotos. Outro grande conjunto de imagens trata de casas, incluindo algumas cenas da aldeia, mas principalmente focando em construções individuais e algumas de suas características. O terceiro grupo é composto por retratos, a maioria homens, e muitos dos retratos seguindo um estilo antropológico bastante antigo baseado em tomadas frontais e de perfil. As fotografias restantes mostram alguns detalhes como as vestimentas, a

Padre César Albisetti com crianças Bororos. Jarudori, 1934. Museum für Völkerkunde, Viena, foto n.º 37829_02869 (a partir do negativo 6x9, cortado).

O missionário salesiano César Albisetti foi também um dos principais etnógrafos da cultura bororo. Baldi comentou várias vezes as práticas missionárias para chamar a atenção das crianças distribuído presentes e narrando contos.



forma como os Bororo lançam as flechas, e dois barcos abandonados. A absoluta falta de interesse do antropólogo nos processos tecnológicos e em grande parte da cultura material (exceto as casas como a cultura material de organização social) é tão significativa quanto o foco na cultura tradicional. As fotografias de Lévi-Strauss, por conseguinte, são estritamente limitadas aos pontos focais de sua investigação e se revestem de valor especial a partir de sua conexão com a informação escrita recolhida no decurso do trabalho de campo. As imagens de Mario Baldi são muito mais amplas em comparação etnográfica, mas têm de ser contextualizadas, em grande parte, a partir de outras fontes do período.

“Bororos pescando.” Meruri, 1936. Museum für Völkerkunde, Viena, foto n.º 37829_03046 (a partir do negativo 6x6).

A rede de pesca dos Bororo é feito de fibra de buriti, na qual são adaptadas duas varas finas e maleáveis. Denomina-se *buke* (“tamanduá-bandeira”), por que seus contornos assemelham-se aos deste animal.



Mario Baldi e os Bororo

Bibliografia

- Albisetti, César, e Angelo J. Venturelli
1962–1976 *Enciclopédia Bororo*. 3 volumes. Campo Grande: Museu Regional Dom Bosco.
- Autor desconhecido
1936 Matto Grosso – Terra das maravilhas. *Espelho* 2(12, março 1936). Secretaria Municipal de Cultura de Teresópolis, S.P.H.A.C, Coleção Mario Baldi, MB-P-PC-C2/49.
- Baldi, Mario
1935a Expedições com Agfa. *AGFA Novidades* 1935(5). São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura de Teresópolis, S.P.H.A.C, Coleção Mario Baldi, MB-P-PC-C2/44.
1935b Expedições com Agfa. *AGFA Novidades* 1935(7). São Paulo. Secretaria Municipal de Cultura de Teresópolis, S.P.H.A.C, Coleção Mario Baldi, MB-P-PC-C2/46.
1936a Achtung Cayamos ... ! *Das Leben im Bild* 52 (46, 14 novembro 1936). Zofingen. Secretaria Municipal de Cultura de Teresópolis, S.P.H.A.C, Coleção Mario Baldi.
1936b No sertão do Araguaya. *A Noite Ilustrada* (1 dezembro 1936). Secretaria de Cultura de Teresópolis, S.P.H.A.C, Coleção Mario Baldi, MB-P-PC-C2/61.
- Baldus, Herbert
1937 *Ensaios de Etnologia Brasileira*. Brasileira (Grande formato), Biblioteca Pedagógica Brasileira Sér. 5, 101. São Paulo–Rio de Janeiro–Recife: Companhia Editora Nacional.
- Colbacchini, Antonio
1925 *I Bororos Orientali “Orarimugudoge” del Matto Grosso (Brasile)*. Contributi Scientifici delle Missioni Salesiane del Venerabile Don Bosco 1. Torino: Societa editrice.
- Lévi-Strauss, Claude
1936 Contribution à l'étude de l'organisation sociale des indiens Bororo. *Journal de la Société des Américanistes de Paris*, n.s. 28: 269–304. Paris.
1957 *Tristes Trópicos*. São Paulo: Anhembi.
- Lowie, Robert H.
1946 The Bororo. In: Julian H. Steward (ed.), *Handbook of South American Indians*, vol. 1 (Bulletin of the Bureau of American Ethnology 143, Washington), 419–434.
- Magalhães, Basílio de
1936 Classificação dos Borôros de Matto Grosso. *Espelho* 2(10, janeiro 1936). Secretaria Municipal de Cultura de Teresópolis, S.P.H.A.C, Coleção Mario Baldi, MB-P-PC-C2/48.
- Petrullo, Vincent M.
1932 Primitive Peoples of Matto Grosso, Brazil. *The Museum Journal* 23(2): 83–173. Philadelphia.
- Raeders, Georges
1935 À procura dos índios Chavantes. *Espelho* 1(1, abril 1935). Secretaria Municipal de Cultura de Teresópolis, S.P.H.A.C, Coleção Mario Baldi, MB-P-PC-C2/47.



"Mãe Caraja fumando com criança." Ilha do Bananal, 1938. Gelatina de prata, 23,9x29,9. S.M.C. Teresópolis, Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 04915].

Os índios Carajá na fotografia de Mario Baldi

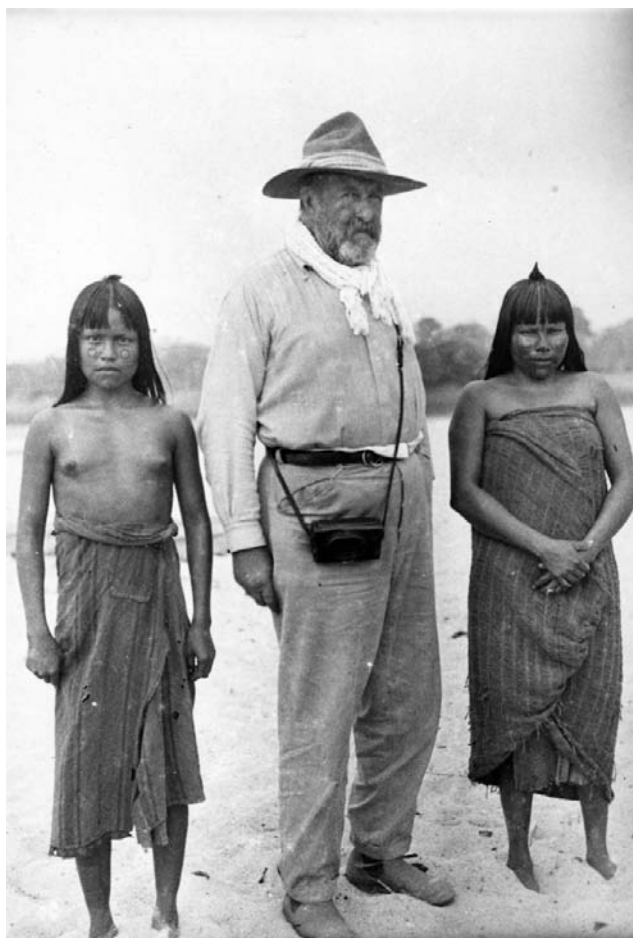
Marcos F. de Brum Lopes

Os índios Carajá compõem a família lingüística *Carajá*, do tronco Macro-Jê, e habitam a Ilha do Bananal e extensões do Rio Araguaia, correspondendo a parte significativa da fotografia de Mario Baldi. Além do valor etnográfico, a produção visual do fotógrafo tem uma vertente de interesse histórico no que toca a temática indígena e a fotografia brasileira, mais especificamente, a relação entre o interior do Brasil e os círculos urbanos onde eram folheadas as páginas das revistas ilustradas nas quais o fotógrafo publicava suas imagens e palavras.

As duas expedições dedicadas ao contato com os índios Carajá que figuram nas fotografias da exposição *Mario Baldi: fotógrafo austríaco entre índios brasileiros*, ocorreram na segunda metade dos anos 1930. A primeira delas, em 1936, foi feita em companhia do príncipe D. Pedro de Orleans e Bragança, neto de D. Pedro II, e garantiu a Baldi cerca de 20 números consecutivos de reportagens na folha carioca *A Noite Ilustrada*. Os trabalhos de Mario Baldi como secretário de D. Pedro abriram-lhe as portas para o mundo da fotografia de imprensa no Brasil, o que levou o jornal *A Noite* a enviá-lo como fotógrafo, em 1938, à região do Rio Araguaia. Desta vez, deveria acompanhar e fotografar a expedição de filmagem de Doralice Avellar, formada em fotografia e cinematografia na Alemanha, que desejava produzir um filme sobre o Brasil para concorrer em um festival de cinema europeu. O trabalho rendeu a Baldi um contrato oficial como fotógrafo do jornal *A Noite*.

A produção fotojornalística sobre o chamado “sertão” tinha como contrapartida o consumo urbano da alteridade étnica e cultural, traduzida pelo uso do

O príncipe D. Pedro de Orleans e Bragança, neto de D. Pedro II, com duas índias Carajá. Ilha do Bananal, 1936. Gelatina de prata, 12x18. S.M.C. Teresópolis, Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 03192].



termo “raça”. Porém, no contexto das décadas de 1930 e 1940, 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 de espaços até então desconhecidos ao território nacional. Controlar os habitantes, dominar a natureza e resistir aos infortúnios das matas era tão vital para o movimento quanto escolher apropriadamente as palavras e imagens que se tornariam fragmentos convincentes da atuação civilizadora dos cidadãos 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 visualizavam o “sertão” no conforto de suas casas e cafés.

Protagonistas dessa tradução visual, fotógrafos como Mario Baldi construíam 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 controle da paisagem e habitantes do interior, sugeriam interpretações e chamavam os leitores à reflexão sobre a alteridade étnica e cultural do país. As fotografias e textos de Mario Baldi que representam as duas expedições em questão se aproximam da última perspectiva.

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 filmar os índios Carajá. Doralice Avellar, responsável pelas filmagens, elegeu o índio como centro de atenção de seu filme, que



“Pintar remos.” Mato Verde, Ilha do Bananal, 1936. Museum für Völkerkunde, Viena, foto n.º 37829_03248 (a partir de negativo 6x9).

Esses instrumentos fluviais são confeccionados em forma de folha de bananeira, cortados inteiriços de um tronco de árvore e, depois, adornados com desenhos.

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

européus, negros e indígenas. Ao final do século XIX, delinea-se entre a intelectualidade o pensamento do Brasil-cadinho, ou seja, de um Brasil resultado do cruzamento das três raças (Ortiz 1985: 37). 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 (Ortiz 1985: 42).

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 (Ortiz 1985: 92). 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 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” (*Paris Match* 1952).

As fotografias da expedição de 1938 aproximam-se de um olhar fotojornalístico, voltado para a construção do acontecimento, do inusitado e de uma



Doralice Avellar filmando uma índia Carajá. Ilha do Bananal, 1938. Gelatina de prata, 23,6x17,4. S.M.C. Teresópolis, Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 04935].

Quantas poses existem nessas fotografias? Mario Baldi produz registros de registros e dramatiza a “captura” dos índios pelas lentes de máquinas.

narração, diferentemente das imagens de 1936, mais próximas da observação etnográfica. 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 contrapartida, 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.



"Doralice voltando d'um passeio a Canoa." Pintada como índia, nas margens do Rio Araguaia. Ilha do Bananal, 1938. Gelatina de prata, 23x17. S.M.C. Teresópolis, Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 04952].

Mulher moderna, meio européia meio índia. Mario Baldi fez da fotógrafa um símbolo de brasilidade. 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 estranha.

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 (Baldi 1950: 5). 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.

Ao longo do tempo, não esteve livre de tensões tal narratividade do pensamento de Mario Baldi. Ao contrário, o fotógrafo bailava entre uma visão romântica do índio, a valorização de sua cultura como genuinamente brasileira (Baldi 1950: 6) e a idéia de que o avanço do litoral sobre o interior produziria o Brasil do futuro (Baldi 1936a). Pode-se estabelecer, segundo nossa visão, fases distintas na trajetória do fotógrafo quanto a esse aspecto, que responderam a certas demandas pessoais e sociais. Considerando 1934 o marco inicial das expedições foto-etnográficas, temos os

“Araguaia Exped. 1938”. Um índio Carajá pinta o corpo de uma índia. Ilha do Bananal, 1938. Gelatina de prata, 22,3x27,2. S.M.C. Teresópolis, Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 05035].



Os índios Carajá na fotografia de Mario Baldi



“Araguaia Exped. 1936”. Mãe e filho Carajá. Ilha do Bananal, 1936. Gelatina de prata, 22,3x27,9. S.M.C. Teresópolis, Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 03262].

anos de 1934–1936 como a fase de compromisso com as missões salesianas de Mato Grosso, entre os índios Bororo. Nesse período, o tom das reportagens de Baldi é o do enaltecimento dos feitos religiosos dos salesianos, como se pode constatar em Baldi (1936b).

Entre 1936 e 1938, o austríaco fez trabalhos para o jornal *A Noite* como *freelance*, por exemplo, cobrindo a viagem de Getúlio Vargas ao estado de Minas Gerais, em 1936. Depois da expedição de 1938, quando é contratado oficialmente como repórter fotográfico, iniciam-se contatos mais próximos com o Estado Novo (1937–1945). Baldi inicia, então, a fase de

intensos diálogos com o S.P.I. e F.B.C., assumindo um papel de mediador entre os mundos urbanos e “sertanejos”. O compromisso com a Marcha para o Oeste resulta num tom otimista quanto à atuação do governo federal que, através dos referidos órgãos, visava incorporar os indígenas ao projeto nacional brasileiro. O surgimento da expedição Roncador-Xingu, nos anos 1940, teve papel importante nessa fase marcada pela transformação da idéia de espaço na de território nacional (Baldi 1947, Menezes 2000).

Em 1949, Mario Baldi retira-se dos *Diários Associados*, ao qual havia se vinculado naquele mesmo ano juntamente com o diretor do jornal *A Noite*, Vasco Lima. Tem início, assim, uma fase mais madura e livre na qual o fotógrafo publica seu livro *Uoni-Uoni conta sua história*, uma obra ímpar em certos aspectos. Baldi continuou a valorizar a empreitada nacional nos anos 1950, como se percebe na reportagem de 1954 (Baldi 1954), mas voltou-se muito mais para expedições autônomas, sobretudo após seu segundo casamento, com a holandesa Ruth Yvonne Fimmen, também expedicionária e estudiosa de povos africanos.

Esta breve periodização serve para que se perceba que os anos de 1940 foram de intensa maturação e 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 Carajá, 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 encontros culturais e da necessidade de levar-se em conta a figura do índio na construção da identidade nacional.

A história é contada pelas falas de um narrador ficcional, um pequeno índio Carajá. Essa é a primeira e principal característica da obra enquanto uma forma de aproximação entre o leitor urbano e o mundo indígena: significa o próprio índio falando ao não índio. A primeira parte do livro versa sobre o modo de vida indígena, suas lendas e costumes, quando, não raro, o narrador tece julgamentos sobre a civilização branca. A segunda parte



“Que coisa estranha!” Um menino Carajá [*Uoni-Uoni*] observando uma câmera filmadora. Ilha do Bananal, 1938. Gelatina de prata, 12,4x12,9. S.M.C. Teresópolis, Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 04923].

“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” (Baldi 1950: 79).

é dedicada à chegada da expedição de Baldi e Avellar à Ilha do Bananal. Assim como nas fotografias, o texto valoriza o que o fotógrafo pensava sobre a reação indígena à chegada do branco civilizado, entretanto, agora, explorando a intertextualidade imagem/palavra.

Nas imagens em que brancos e índios são representados, o tema do estranhamento norteia a produção do sentido visual, como na bela imagem em que se vê um pequeno índio contemplando a máquina filmadora e na imagem em que *Uoni-Uoni* presentearia Doralice Avellar com uma flecha. Enquanto o índio se apequena frente à câmera filmadora, na segunda

imagem o índio enche o centro do enquadramento e sua posição de destaque sugere, ao mesmo tempo, a pequenez do branco frente ao novo.

Assim também ocorre nas fotografias nas quais a alteridade toma contornos de interação. Nelas, vemos o branco e o índio, cada um ao seu modo, ensinando algo ao outro. Aquilo que antes era estranho, passa ser o ponto de contato entre as culturas, como na imagem em

“Uoni-Uoni presenteia Behederu [Doralice Avellar] com uma flecha de caça”. Ilha do Bananal, 1938. Gelatina de prata, 12x17,5. S.M.C. Teresópolis, Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 04944].



Os índios Carajá na fotografia de Mario Baldi

que Doralice Avellar leva o pajé Kuhubara a olhar através da câmera e naquela em que Doralice Avellar (que no livro recebe o nome de Behederu) toma aulas de arco e flecha. É significativo o fato de que, nas sociedades indígenas, os homens são os únicos a manejar o arco e flechas. Enquanto o pajé não sabe como olhar pela câmera, Behederu tampouco sabe manejar o arco e flechas. As distâncias culturais são narradas pela interação dos homens e mulheres que as representam.

Esta breve incursão pelas imagens da expedição de 1938 publicadas em *Uoni-Uoni*, não quer sugerir um olhar romântico sobre o pensamento de Mario Baldi, o qual perceria 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 território imenso, e que representam, cem por cento, o Brasil” (Baldi 1950: 6). 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” (Baldi 1950: 6), constantemente utilizada por Baldi e outros para designar o “sertão” e os indígenas?

Os índios Carajá, na fotografia de Mario Baldi, foram representados na construção de uma visão de Brasil específica, datada da primeira metade do século XX, na qual o mito do cruzamento das raças foi elevado ao patamar de substância da identidade nacional. Não obstante, a equação que se resolvia ao nível do discurso





Doralice Avellar atira com arco e flecha, com os índios Carajá. Ilha do Bananal, 1938. Gelatina de prata, 16x23. S.M.C. Teresópolis, Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 04978].

“Uoni-Uoni mexe nervosamente os dedos, porque Behederu está segurando errado a flecha” (Baldi 1950: 69).

“O feiticeiro ‘Kuhubara’ gosta muito de olhar pela objetiva da ‘Askania’.” Ilha do Bananal, 1938. Gelatina de prata, 17,5x19,4. S.M.C. Teresópolis, Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 04921].

Doralice Avellar leva o pajé Kuhubara 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?” (Baldi 1950: 76).

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.

Bibliografia

- Baldi, Mario
 1936a Imagens do Rio Araguaia – O Béro Ô Can dos índios Carajás. *Espelho – A revista da vida moderna* 21. Rio de Janeiro. Secretaria de Cultura de Teresópolis, Coleção Mario Baldi, MB-P-PC-C2/63.
 1936b Sertão do Araguaya. *A Noite Ilustrada* 382. Rio de Janeiro. Secretaria de Cultura de Teresópolis, Coleção Mario Baldi, MB-P-PC-C2/61.
 1947 Território interdito! *A Noite Ilustrada*. Rio de Janeiro.
 1950 *Uoni-Uoni conta sua história*. São Paulo: Edições Melhoramentos.
 1954 Arranca-se uma nova pista de aviões nas matas do Xingú. *Manchete* 131. Rio de Janeiro. Secretaria de Cultura de Teresópolis, Coleção Mario Baldi, MB-P-PC-C3/131.
 Menezes, Maria Lucia Pires
 2000 *Parque Indígena do Xingu: a construção de um território estatal*. Campinas: Unicamp.
 Ortiz, Renato
 1985 *Cultura Brasileira e identidade nacional*. 2ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense.
 Paris Match
 1952 Brésil. Secretaria de Cultura de Teresópolis, Coleção Mario Baldi, MB-P-A.

Lista das obras exibidas

Mario Baldi

- Mario Baldi – foto reportagem – fotografia – cinema 16 m/m*. Cartão de visitas de Mario Baldi. Teresópolis, s/d. S.M.C.T., Coleção Mario Baldi, MB-D-DP.
- Mario e Emmy Baldi*. Três Lagoas, Mato Grosso do Sul, 1934. Autor não identificado, gelatina de prata, 16,2x22,7. S.M.C.T., Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 02636]. Ilustrada na página 12
- Expedições com AGFA*. Texto e fotografias de Mario Baldi. In: *AGFA Novidades 7* (1935). São Paulo. S.M.C.T., Coleção Mario Baldi, MB-P-A.
- Á procura dos índios Chavantes*. Texto de Georges Readers e fotografias de Mario Baldi. In: *Espelho – A revista da vida moderna 2* (Abril de 1935). Rio de Janeiro. S.M.C.T., Coleção Mario Baldi, MB-P-PC-C2/43.
- A Dansa do Huruana*. Fotografias de Mario Baldi. In: *Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro, ca. 1937. S.M.C.T., Coleção Mario Baldi, MB-P-A.
- Carajás e Tapirapés*. Texto e fotografias de Mario Baldi. In: *A Noite Ilustrada 390* (26 de Janeiro de 1937). Rio de Janeiro. S.M.C.T., Coleção Mario Baldi, MB-P-A.
- AGFA Novidades – Revista bimensal para divulgação da fotografia 18* (s/d [1937]). Fotografia de Mario Baldi. São Paulo. S.M.C.T. Coleção Mario Baldi, MB-P-A.
- Wir filmen am Araguaya*. Fotografias de Mario Baldi. In: *Münchener Illustrierte Presse 5* (2 de Fevereiro de 1939). Munique. S.M.C.T., Coleção Mario Baldi, MB-P-A.
- Calendário AGFA*. Fotografia de Mario Baldi. 1939. S.M.C.T., Coleção Mario Baldi, MB-P-A.

Abreviações

- Baldi n.º Numero conferido por Mario Baldi às suas fotografias, em ordem cronológica. Corresponde ao número do negativo no caso do M.V.V. e ao número das fotos-contato no caso da S.M.C.T.
- M.V.V. Museum für Völkerkunde, Viena
- S.M.C.T. Secretaria Municipal de Cultura, Teresópolis

- Auto-retrato de Mario Baldi, no jornal A Noite*. Rio de Janeiro, 1938–1939. Gelatina de prata, 23,4x17,1. S.M.C.T., Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 07052]. Ilustrada na página 14.
- “Caricatura do Mendez dos desenhistas da A Noite. 1940.”* Reprodução fotográfica da caricatura de Mendez. S/I, [1940]. Gelatina de prata, 22,7x15,8. S.M.C.T., Coleção Mario Baldi.
- Mario Baldi. Detalhe da caricatura de Mendez*. S/I, [1940]. Gelatina de prata, 17,5x23,2. S.M.C.T., Coleção Mario Baldi.
- Mario Baldi em seu escritório, na rua São Clemente 206, Botafogo*. Rio de Janeiro, década de 1940. Autor não identificado [Emmy Baldi?]. Gelatina de prata, 16,9x11,2. S.M.C.T., Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 10.000 E:31]. Ilustrada na página 13.
- Mario Baldi em seu escritório, na rua São Clemente 206, Botafogo*. Rio de Janeiro, década de 1940. Autor não identificado [Emmy Baldi]. Gelatina de prata, 29,2x23,5. S.M.C.T., Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 10.004 E:31]. Ilustrada na página 8.
- Mario Baldi posando junto ao cartaz “O Oeste para os Brasileiros.”* S/I [Rio de Janeiro?], 1941. Autor não identificado. Gelatina de prata, 23,4x16. S.M.C.T., Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 10.067].
- Baldi, Mario. *Uoni-Uoni conta sua história*. São Paulo 1950: Melhoramentos. Exemplar 1: Acervo de Marcos Felipe de Brum Lopes; exemplar 2: S.M.C.T., Coleção Mario Baldi.
- Baldi, Mario. *Uoni-Uoni oder die letzten Indianer am großen Was-ser*. Düsseldorf 1952: Bastion-Verlag. Acervo de Marcos Felipe de Brum Lopes.
- Mario Baldi*. Rio Araguaia, 1956. Gelatina de prata, 17,5x17,3. S.M.C.T., Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 16.258]. Ilustrada na página 15.

Bororo

- Mario Baldi entre os Bororo*. Meruri, 1934. M.V.V., foto n.º 37829_02786 (a partir do negativo 6x9). Ilustrada na página 6.
- Padre César Albisetti com crianças Bororos*. Jarudori, 1934. M.V.V., foto n.º 37829_02869 (a partir do negativo 6x6, cortado). [“O caminho espinhoso” 5.] Ilustrada na página 22.
- Vista da aldeia Meruri*. 1934. M.V.V., foto n.º 37829_02791 (a partir do negativo 6x6 e de duas ampliações editadas por Mario Baldi 18x24). Ilustrada na página 16.

Vista da aldeia Meruri. 1936. M.V.V., foto n.º 37829_03036 (a partir do negativo 6x6 cortado). [“Um posto avançado da civilização” 2.]

Crianças na drenagem de madeira em Meruri. 1934. M.V.V., foto n.º 37829_02810 (a partir do negativo 6x6).

Bororos durante uma viagem. Jarudori, 1934. M.V.V., foto n.º 37829_02871 (a partir do negativo 6x6).

Meninos tomando banho. Meruri, 1934. M.V.V., foto n.º 37829_02845 (a partir do negativo 6x6).

Menino com peixes. Meruri, 1936. M.V.V., foto n.º 37829_03052 (a partir do negativo 6x6).

“Bororos pescando.” Meruri, 1936. M.V.V., foto n.º 37829_03046 (a partir do negativo 6x6). Ilustrada na página 22.

Caçadores com as suas flechas. Jarudori, 1934. M.V.V., foto n.º 37829_02886C (a partir do negativo 6x6).

“Uma índia centenária bororo.” Meruri, 1934. M.V.V., foto n.º 37829_02808 (a partir do negativo 6x6). Ilustrada na página 18.

“Um velho Bororo.” Meruri, 1934. M.V.V., foto n.º 37829_02814 (a partir do negativo 6x6). [“Alerta ... Cayamos!” 2.]

Mães com suas crianças. Sangradouro, 1934. M.V.V., foto n.º 37829_02837 (a partir do negativo 6x6).

Menina com um papagaio. Jarudori, 1934. M.V.V., foto n.º 37829_02872 (a partir do negativo 6x6 cortado).

Mulheres preparando farinha da mandioca. Meruri, 1934. M.V.V., foto n.º 37829_02797 (a partir do negativo 6x6). [“Um posto avançado da civilização” 6.]

Meninas pilando milho. Sangradouro, 1934. M.V.V., foto n.º 37829_02843 (a partir do negativo 6x6). [“Um posto avançado da civilização” 5.]

Mulher fazendo um cesto (baquité). Meruri, 1934. M.V.V., foto n.º 37829_02796 (a partir do negativo 6x6).

Mulheres fazendo cerâmica. Sangradouro, 1934. M.V.V., foto n.º 37829_02841 (a partir do negativo 6x6). [“Um posto avançado da civilização” 7.]

Homem cortando folhas de palmeira. Sangradouro, 1934. M.V.V., foto n.º 37829_02835 (a partir do negativo 6x6).

Obtendo o fogo. Sangradouro, 1934. M.V.V., foto n.º 37829_02839 (a partir do negativo 6x6). [“Um posto avançado da civilização” 8.] Ilustrada na página 19.

Meninos jogando damas. Sangradouro, 1934. M.V.V., foto n.º 37829_02881 (a partir do negativo 6x9).

Tirando sangue para curar a dor de cabeça. Sangradouro, 1934. M.V.V., foto n.º 37829_02834 (a partir do negativo 6x6).

Dança em frente da casa dos homens. Jarudori, 1934. M.V.V., foto n.º 37829_02889A (a partir do negativo 6x6). Ilustrada na página 20.

A dança do Buriti. Jarudori, 1934. M.V.V., foto n.º 37829_02896 (a partir do negativo 6x6).

Dança fúnebre. Meruri, 1936. M.V.V., foto n.º 37829_03059 (a partir do negativo 6x6).

“Um joven dançador.” Jarudori, 1934. M.V.V., foto n.º 37829_02900 (a partir do negativo 6x6).



“O orientador da dança.” Meruri, 1936. Museum für Völkerkunde, Viena, foto n.º 37829_03064 (a partir do negativo 6x6).

“Aqui vemos o orientador da dança, aquele que estimula os figurantes e lhes dá o compasso necessário” (Baldi 1936b).

“Índio Bororo tocando uma cabaça.” Jarudori, 1934. M.V.V., foto n.º 37829_02901 (a partir do negativo 6x6).

Festa no fim da cerimônia. Jarudori, 1934. M.V.V., foto n.º 37829_02898 (a partir do negativo 6x6).

“O orientador da dança.” Meruri, 1936. M.V.V., foto n.º 37829_03064 (a partir do negativo 6x6). Ilustrada na página 35.

“Guerreiro Bororo pronto para a dança.” Meruri, 1936. M.V.V., foto n.º 37829_03067 (a partir do negativo 6x6).

Carajá

Mario Baldi em sua tenda, nas margens do Rio Araguaia. Ilha do Bananal, 1936. Autor não identificado. Gelatina de prata, 11,8x17,1. S.M.C.T., Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 03148]. Ilustrada na página 4.

O príncipe D. Pedro de Orleans e Bragança, neto de D. Pedro II, com duas índias Carajá. Ilha do Bananal, 1936. Gelatina de prata, 12x18. S.M.C.T., Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 03192]. Ilustrada na página 25.

- O Huruaná. *Uma índia deposita comida para os espíritos*. Santa Isabel, Ilha do Bananal, 1936. Gelatina de prata, 10,9x15,9. S.M.C.T., Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 03212].
- “Dança Huruaná. O chefe e o feiticeiro (com adorno de plumas).” Santa Isabel, Ilha do Bananal, 1936. M.V.V., foto n.º 37829_03215 (a partir do negativo 6x6).
- “Tarzan.’ *Menino Carajá*.” Santa Isabel, Ilha do Bananal, 1936. M.V.V., foto n.º 37829_03231 (a partir do negativo 6x6).
- Criança numa rede confeccionada por mulheres Tapirapé, depois de raptadas pelos Carajá*. Mato Verde, Ilha do Bananal, 1936. M.V.V., foto n.º 37829_03247 (a partir do negativo 6x6).
- “Pintar remos.” Mato Verde, Ilha do Bananal, 1936. M.V.V., foto n.º 37829_03248 (a partir do negativo 6x9). Ilustrada na página 26.
- Modo de transporte carajá de víveres e peixes*. Mato Verde, Ilha do Bananal, 1936. M.V.V., foto n.º 37829_03258 (a partir do negativo 6x6).
- “*Araguaia Exped. 1936*.” *Mãe e filho Carajá*. Ilha do Bananal, 1936. Gelatina de prata, 22,3x27,9. S.M.C.T., Coleção Mario Baldi [neg. n.º 03262]. Ilustrada na página 29.
- “*Príncipe D. Pedro e mulheres Carajá solicitando ao tabaco*.” Ilha do Bananal, 1936. Gelatina de prata, 17,4x11,5. S.M.C.T., Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 03366].
- Doralice Avellar. Fotógrafa*. Ilha do Bananal, 1938. Gelatina de prata, 17x12. S.M.C.T., Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 04769].
- Aldeia carajá*. Ilha do Bananal, 1938. M.V.V., foto n.º 37829_04881 (a partir do negativo 6x6).
- “*Chefe Índio (Carajá)*.” Ilha do Bananal, 1938. M.V.V., foto n.º 37829_04892 (a partir do negativo 6x6).
- “*A pequena Kohabiru*.” Ilha do Bananal, 1938. M.V.V., foto n.º 37829_04901 (a partir do negativo 6x6).
- Doralice Avellar filmando uma índia Carajá*. Ilha do Bananal, 1938. Gelatina de prata, 23,6x17,4. S.M.C.T., Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 04914]. Ilustrada na página 27.
- “*Mãe Caraja fumando com criança*.” Ilha do Bananal, 1938. Gelatina de prata, 23,9x29,9. S.M.C.T., Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 04915]. Ilustrada na página 24.
- “*O feiticeiro ‘Kuhubara’ gosta muito de olhar pela objetiva da ‘Askania’*.” Ilha do Bananal, 1938. Gelatina de prata, 17,5x19,4. S.M.C.T., Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 04920]. Ilustrada na página 27.
- “*Que coisa estranha!*” *Um menino carajá [Uoni-Uoni] observando uma câmera filmadora*. Ilha do Bananal, 1938. Gelatina de prata, 12,4x12,9. S.M.C.T., Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 04923]. Ilustrada na capa e na página 30.
- “*Trabalhando com a ‘Elmar 9cm’*.” *Doralice Avellar fotografando uma índia Carajá*. Ilha do Bananal, 1938. Gelatina de prata, 17,4x23,6. S.M.C.T., Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 04939].
- “*Uoni-Uoni presenteia Behederu [Doralice Avellar] com uma flecha de caça*”. Ilha do Bananal, 1938. Gelatina de prata, 12x17,5. S.M.C.T., Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 04944]. Ilustrada na capa e na página 31.
- Doralice Avellar filma a chegada de uma canoa carajá nas margens do Rio Araguaia*. Ilha do Bananal, 1938. Gelatina de prata, 16,3x11,2. S.M.C.T., Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 04946].
- “*Doralice voltando d’um passeio a Canoa*.” *Pintada como índia, nas margens do Rio Araguaia*. Ilha do Bananal, 1938. Gelatina de prata, 23x17. S.M.C.T., Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 04952]. Ilustrada na página 28.
- Doralice Avellar observa o interior de uma cabana carajá*. Ilha do Bananal, 1938. Gelatina de prata, 17,5x17,3. S.M.C.T., Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 04966].
- Doralice Avellar filma o Huruaná*. Ilha do Bananal, 1938. M.V.V., foto n.º 37829_04972 (a partir do negativo 6x6).
- Doralice Avellar atira com arco e flecha, com os índios Carajá*. Ilha do Bananal, 1938. Gelatina de prata, 16x23. S.M.C.T., Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 04978]. Ilustrada na página 33.
- Um grupo de índios Carajá conversando com Doralice Avellar*. Ilha do Bananal, 1938. Gelatina de prata, 23,2x17,5. S.M.C.T., Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 05008].
- “*Doralice deixa-se pintar com os desenhos da tribo e do clan*.” Ilha do Bananal, 1938. Gelatina de prata, 17,2x21,9. S.M.C.T., Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 05029].
- “*Araguaia Exped. 1938*”. *Um índio Carajá pinta o corpo de uma índia*. Ilha do Bananal, 1938. Gelatina de prata, 22,3x27,2. S.M.C.T., Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 05035]. Ilustrada na página 29.
- Pintura corporal dos Carajá*. Ilha do Bananal, 1938. M.V.V., foto n.º 37829_05040 (a partir do negativo 6x6).
- A casa dos bichos. Local onde os Carajá guardam as máscaras rituais*. Ilha do Bananal, 1938. Gelatina de prata, 11,7x10,5. S.M.C.T., Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 05056].
- Uma índia Carajá pinta o rosto de Mario Baldi*. Ilha do Bananal, 1938. Gelatina de prata, 10,7x14,8. S.M.C.T., Coleção Mario Baldi [Baldi n.º 05027].