

**“Afrontou o sertão bravo”: imaginação geográfica e fotografias de uma expedição aos índios Carajá (1938)**

Marcos Felipe de Brum Lopes\*

**Resumo:** No âmbito de uma pesquisa sobre o fotógrafo austríaco Mario Baldi (1896-1957), este trabalho almeja articular o conceito de *imaginação geográfica* com fotografias produzidas numa expedição de filmagem dos índios Carajá, realizada em 1938, nas margens do Rio Araguaia. Aborda-se a prática fotográfica de Mario Baldi por meio do conceito de mediação cultural, através da qual o fotógrafo imagina e narra o interior do território brasileiro a partir das noções de “sertão” e “civilização”. A fotografia desempenhou um papel importante na construção de uma geografia imaginada do Brasil, por meio da veiculação de imagens de partes de seu território ainda não conquistadas. Tomando as fotografias como destinadas a tornar visualizável o “sertão”, trata-se de identificar em que medida e de que maneira funcionaram como meios de imaginar – construir por imagens – a geografia e as populações indígenas da região do Rio Araguaia.

**Palavras-chave:** Fotografia – Imagem Geográfica – Narrativa

**Abstract:** In the context of a research on the Austrian photographer Mario Baldi (1896-1957), this paper aims to articulate the concept of *geographical imagination* with photographs produced in a cinematographic expedition (1938) among the Carajá Indians of the Araguaia river. Baldi's photographic practice is comprehended through the concept of cultural mediation, by which he imagines and narrates Brazilian hinterland through notions of “sertão” and civilization. Photography had played an important role in the construction of an imagined geography of Brazil, by the dissemination of images of the unconquered parts of its territory. Assuming photographs as means by which the “sertão” becomes visualized, the article tries to identify how and to what extent those images contributed to imagine – build by images – the geography and the indigenous populations of the region of the Araguaia river.

**Keywords:** Photography – Geographical Imagination – Narrative

A história vem mantendo diálogos com a fotografia de forma cada vez mais intensa, seja no uso da imagem como fonte para história ou como objeto dela. Ao contrário, ainda que a geografia seja uma ciência erigida sobre imagens, esforços que relacionem criticamente a fotografia à geografia são recentes. Na obra *Picturing Place: photography and the geographical imagination*, dedicada ao assunto, Joan Schwartz e James Ryan aproximam a geografia da fotografia através 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...”. (SCHWARTZ & RYAN, 2006:4)

---

\* Universidade Federal Fluminense. Mestrando do PPGH-UFF. Bolsista do CNPq.

Semelhantemente à abrangente obra *Picturing Place*, este trabalho almeja abordar a fotografia como prática social, produtora de imagens cujos sentidos são socialmente construídos. Os conceitos-chave que norteiam a argumentação são os de espaço, imaginação geográfica (IG) e narrativa.

Espaço e imaginação geográfica estão intimamente relacionados na medida em que a 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. (SCHWARTZ & RYAN, 2006:6)*

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 (RICOUER, 1997), pode-se afirmar a narratividade das práticas e processos sociais que Schwartz e Ryan destacam como essenciais aos mecanismos da IG.

### **Imaginação geográfica do sertão brasileiro**

O sertão brasileiro, como um espaço geográfico, não 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.

No período entre 1930 e 1960, o fotojornalismo contribuiu para o desenvolvimento de uma imaginação geográfica, no Brasil, sobre suas áreas mais remotas. 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. 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.

#### **“Afrontou o sertão bravio”**

As duas primeiras expedições do fotógrafo Mario Baldi dedicadas ao contato com os índios Carajá 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, que publicaria a seguinte nota:

*Afrontou o sertão bravio: Mario Baldi, observador consciencioso e ótimo fotógrafo, regressou, ha pouco, de uma incursão ao interior goiano. Sertanista experimentado, tendo varias vezes realizado caminhadas arriscadas pelas regiões mais agrestes do país, ele fôra encarregado pela A NOITE de acompanhar uma neófita em semelhantes aventuras, a jovem Doralice Avelar, que, recentemente chegada da Alemanha, onde fez curso de cinematografia e fotografia, pretendia arriscar-se pelo sertão até á zona dos índios. (A NOITE, 1938)*

As imagens produzidas na ocasião hoje se encontram na herança fotográfica deixada por Mario Baldi, dividida entre Brasil e Áustria.<sup>1</sup> Nas aproximadamente 300 fotografias estão representadas as fases da viagem, desde as cidades de Goiás até as matas das margens do rio Araguaia. O auge da expedição se deu na Ilha do Bananal, no encontro e convívio com os índios Carajá.

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 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 (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

---

<sup>1</sup> Detém os documentos, no Brasil, a Secretaria de Cultura de Teresópolis e, na Áustria, o Museu Etnográfico de Viena.

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 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.

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



“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° 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.

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 europeia meio índia, vá a busca de si mesmo, reconheça sua origem primeira, sua origem indígena.

As fotografias produzidas em 1938 figuram nas páginas do livro de Baldi, *Uoni-Uoni conta sua história*, 12 anos depois de sua produção na Ilha do Bananal. A reinterpretção 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.



“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 nº 04923].

“Eis o esquisito bicho de pernas de caranguejo gigante. Ele está zunindo que nem uma casa de marimbondo bravo. Mameu irmão grande diz que são apenas as tripas do bicho que estão com fome” (Baldi 1950: 79).

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 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* presenteia 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 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 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



*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).*

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)



*“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° 04944].*

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?

### **Imaginação geográfica e as fotografias da expedição de 1938**

A relação entre a IG e a fotografia, em seus múltiplos usos e funções, é dinâmica. Sumariamente, os questionamentos sobre esta relação podem ser expressos da seguinte forma:

- Como as fotografias funcionam como formas espaciais;
- Como representam outros espaços, lugares e paisagens;
- Como contextos espaciais diferentes moldam práticas fotográficas diferentes, bem como conferem significados diferentes às imagens fotográficas;
- Como as fotografias produzem “imaginação geográfica”, ou seja, como moldam e produzem percepções do espaço. (SCHWARTZ & RYAN, 2006:6)

Vimos no final da seção anterior que existiam conflitos e incongruências entre as possibilidades de se imaginar o espaço do território brasileiro, uma vez que não se tratava de espaço físico somente, mas de espaço simbólico, em disputa, que continha em sua extensão



*“O feiticeiro ‘Kuhubara’ gosta muito de olhar pela objetiva da ‘Askania’.” Ilha do Bananal, 1938. Gelatina de prata, 17,5x 19,4. 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).

física, sociedades cujas culturas eram diversas. A fotografia como uma prática social e, no seu interior, as imagens produzidas pelo fotógrafo Mario Baldi eram formas de imaginar a geografia social brasileira na medida em que organizavam, segundo convenções e protocolos visuais, o espaço tridimensional em uma superfície bidimensional.

A fotografia enquanto prática de um sujeito fotógrafo permite a plasticidade do resultado visual, pois o autor da imagem, através da sua competência técnica e intelectual, que traduzem sua mediação cultural (WILLIAMS, 2007:274-275) contribui para a construção da IG brasileira, já que visava deslocar uma geografia através do espaço-tempo inaugurado pela narrativa fotojornalística.

Finalmente, as espacializações da imagem produzem sentido social, que articula seu agenciamento e produção com sua veiculação e leitura na imprensa. Nesse sentido, espacialização da imagem fotográfica deve ser entendida a



partir da sua capacidade de transformar o espaço numa miniatura do mundo, como afirmou Susan Sontag, (SONTAG, 1990) e na sua característica de artefato que circula através do espaço, produzindo sentidos sociais em estrita relação com demandas ideológicas, neste caso, demandas identitárias nacionais. Assim, os índios Carajá, na fotografia de Mario Baldi, foram representados na construção de uma visão de Brasil específica, datada da primeira metade do século XX, na qual o mito do cruzamento das raças foi elevado ao patamar de substância da identidade nacional. Não obstante, a equação que se resolvia ao nível do discurso não escondia totalmente os choques étnicos e culturais que emergiam do avanço do Brasil urbano sobre o Brasil “incógnito”. As fotografias desses índios, produzidas em 1938 e que refiguram no livro de Baldi, não só são frutos do período no qual foram produzidas e publicadas, mas também compõem a interpretação dada pelo fotógrafo ao complexo processo de convivência, conflito e negociação entre as sociedades indígenas e os demais grupos sociais brasileiros.

### **Bibliografia**

BALDI, Mario. *Uoni-Uoni conta sua história*. São Paulo: Edições Melhoramentos. 1950

MANZON, Jean. *Paris Match* 1952 Brasil. Secretaria de Cultura de Teresópolis, Coleção Mario Baldi, MB-P-A.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e identidade nacional*. 2<sup>a</sup> edição. São Paulo: Editora Brasiliense. 1985

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

SONTAG, Susan. *On Photography*. New York: Anchor Book, 1990.

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