

Alteridade e autoridade: palavras e imagens de Mario Baldi numa história contada por um índio.

Marcos Felipe de Brum Lopes*

Resumo

O propósito deste trabalho é analisar alguns aspectos do livro de Mario Baldi (1896-1957), de título *Uoni-Uoni conta sua história* (1951). Baldi foi um fotojornalista dedicado a expedições ao sertão do Brasil desde os anos 1920 até sua morte. O livro em questão, que inclui 42 reproduções de fotografias, é uma compilação de diversos acontecimentos dessas viagens, contadas, agora, por um pequeno índio. O principal elemento a ser analisado é a escolha de um índio como narrador de sua própria história, interpretado aqui como uma estratégia para a representação da alteridade. Assim, o autor assume uma posição privilegiada na mediação entre público leitor e o indígena baseada na experiência no campo.

Abstract

This article aims to analyze some aspects of Mario Baldi's book, *Uoni-Uoni conta sua história*. Mario Baldi (1896-1957) was a photojournalist who dedicated his life to expeditions to Brazilian hinterland from 1920 until his death. The referred book, which includes 42 photographic reproductions, is a compilation of many expeditions, told now by a young Indian. The main element under analyze here is the Indian as narrator of his own story, which is interpreted as a strategy to represent cultural difference. The author assumes a key position as mediator between the reader and the Indian, a position based upon the experience in the field.

I

A imagem do indígena é uma das figuras emblemáticas na construção da identidade brasileira desde o século XIX. Ligia Chiappini identifica uma trajetória que parte do índio como objeto, passa pelo personagem e chega ao narrador. Para Chiappini, “escritores cultos tematizaram a questão indígena, falando pelo índio ou tentando fazê-lo falar, mas sempre através do filtro de um ponto de vista, embora diversificado, de branco e letrado”. (CHIAPPINI, 2005:35)¹ Meu objetivo é colocar sob a luz da análise um tipo especial de escritor, numa tentativa de entender seu “filtro de ponto de vista”, porém levando em conta, também, a dimensão visual de sua obra, já que trata-se de um fotógrafo.

* Universidade Federal Fluminense. Programa de Pós-Graduação em História. Mestrando. Bolsista do CNPq.

¹ A paginação da versão cedida a mim pela autora, pela qual agradeço, não corresponde a da publicação oficial. Como não tive acesso à versão publicada, aqui me refiro às páginas da versão *mimeo*.

É possível que chaves de leitura sejam sugeridas pelos autores, guiando a relação do público com o texto. Por vezes explícitas e outras vezes não, essas chaves constroem a figura do autor como meta-leitor do texto, seja uma crônica ou romance. No caso em questão, Baldi é explícito em seu prefácio a *Uoni-Uoni conta sua história*:

Deixo que ele (sic) próprio narre, na sua maneira “engraçada” e afável, as suas aventuras e outras, que aconteceram nestas paragens, durante minha filmagem, entre êstes (sic) amáveis índios Carajá. (...) O meu maior contentamento seria que dêste (sic) livro resultasse um pouco de amizade, ou melhor compreensão dos leitores, para com os nossos irmãos de raça indígena, que como se sabe são os que têm mais direito, por assim dizer, a êste (sic) território imenso, e que representam, cem por cento, o Brasil. (BALDI, 1951:5-6)

E Baldi é enfático garantindo que “baseia-se tudo em fatos autênticos”. (BALDI, 1951:5) O texto é, neste aspecto, menos literário e mais documental, pois que baseado na observação. Percebe-se, assim, que subjaz ao texto uma autoridade de fatos e de narração. Em que se baseia tal autoridade?

Para responder a essa pergunta, recorro a duas tradições que marcaram a trajetória do autor em questão: 1) a autoridade etnográfica e 2) a autoridade fotográfica. A confluência das duas compôs o campo de possibilidades de Baldi no momento em que decidiu que estratégias usar pra construir seu narrador-ficcional e suas “falas”.

II

Desde seus estudos da juventude na Áustria, Baldi adquiriu profundo interesse pela etnologia (*Völkerkunde*). 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, ou seja, sem formação científica em antropologia ou etnografia, o austríaco cultivava o interesse pelo 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 exóticas e pitorescas do globo.

Nunca perdendo de vista a distância entre o profissional etnógrafo e o viajante, pode-se falar, ao menos no caso de Baldi, numa oficialização da atividade etnográfica enquanto prática ao longo de sua trajetória. É essa bagagem que quero considerar nesta análise, não afirmando o autor como uma autoridade constituída e reconhecida no assunto, mas como um intelectual que, por atuar em campos diversos – fotografia, escrita, etnografia –, aparece como

detentor de competência para traduzir e mediar, pela escrita da luz e do verbo, mundos distintos.

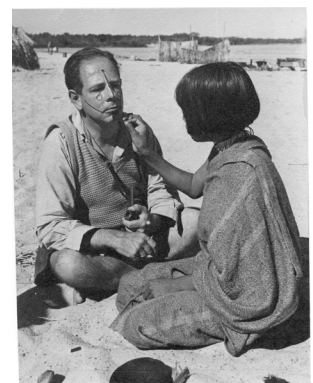
James Clifford, tratando das etnografias, destaca a construção de um discurso de autoridade baseado em preceitos científicos que se querem puros. Para ele, “o modo predominante e moderno de autoridade no trabalho de campo é assim expresso: ‘você está lá... porque eu estava lá’”. (CLIFFORD, 1998:18) A declaração inicial, existente na maioria das etnografias, de que “eu estive lá”, ou como Baldi coloca em seu prefácio, “durante os anos de 1934-35, percorri os vastos sertões...”, (BALDI, 1951:5) deixam claro ao leitor de que a narrativa surgida da experiência apóia-se no pressuposto de que “a experiência do pesquisador pode servir como uma fonte unificadora da autoridade no campo” (CLIFFORD, 1998:34) e, por conseguinte, na obra textual. Tal experiência, para ser completa, deve englobar algumas atitudes. Entre elas está o esforço para o alcance da cumplicidade e amizade entre o pesquisador e o nativo, um sentimento que leva o etnógrafo a encarar como seu o povo estudado. Mas Clifford chama a atenção para o fato de que, quando há a expressão “meu povo”, devemos ler “minha experiência”. (CLIFFORD, 1998:38) Para garantir a autoridade de seu relato, Baldi, não por acaso, diz que

a amizade da gente da aldeia de Diahima para comigo foi ao ponto, o que me envaidece sobremaneira, de me aceitarem como um dos seus, portanto, me considerarem também Carajá e me terem pintado o rosto com os desenhos do clã do Cacique Diahima. (BALDI, 1951:6)

Na imagem, vemos Mario Baldi “sendo aceito” pela tribo Carajá. A fotografia foi provavelmente feita por Doralice Avelar, a cinematografista que filmava os índios na expedição de 1938. Nesta imagem temos o argumento visual – com sua característica “veracidade” fotográfica – daquilo que, para a prática de Baldi, consiste na sua autoridade: ser aceito como alguém da tribo e, em consequência, ser considerado por seus leitores como alguém competente para mediar esses dois mundos.

III

Outro tipo de autoridade que sustenta a estrutura da obra de Mario Baldi é a prática fotográfica. Sua prática fotojornalística pautou-se na busca da tradução da alteridade pelas vias da imagem e do verbo. Nessa construção, Baldi cultivou uma imagem de aventureiro e



“No dia seguinte, minha irmã pintou solenemente na cara do irmão grande os sinais de nosso clã”.

fotógrafo do inusitado, em consonância com o que alguns vêem como o essencial no fotojornalista, a saber: seu espírito de aventura e coragem. Nesse sentido, recorro a Howard Chapnick, em que define o perfil do fotojornalista. Na interpretação do fotojornalismo enquanto testemunha da história, Chapnick argumenta:

The camera, in the hands of well-educated and well-informed photographers, provides us with images of unprecedented power and indisputable information about the world in which we live – its struggles and its accomplishments. It is the tool that gives us photographs, the ultimate in anthropological and historical documents of our time. To ignore photojournalism is to ignore history. Photojournalists are nomads; their arena is the world. (...) Photojournalists need boundless energy, unflagging enthusiasm, a spirit of adventure, the ability to survive under difficult conditions, and the courage to confront the danger. (CHAPNICK, 1994:7 e 8)

Os atributos elencados pelo autor parecem ter sido os mesmos que Mario Baldi utilizou para construir sua imagem de “photoreporter do Brasil”. (LOPES, 2007:30 e 58-59) Sua autoridade – competência, prática, saber-fazer, mediar, traduzir – e seu auto-outorgado título erguiam-se na confluência dessas duas autoridades, a etnográfica – “estar lá” – e a fotográfica. Dupla autoridade: “estar lá fotografando”.

IV

“Eu sou Uoni-Uoni”. Assim inicia-se a primeira parte da obra de Mario Baldi. Toilá, o pequeno índio narrador, tem seu nome modificado pelo encontro com o branco – no caso, trata-se de Mario Baldi. Rito de passagem:

Êle percebeu que eu tenho na pele da barriga, bem perto do umbigo, duas verrugas. – “Que é isso?” perguntou-me. “Uoni”, respondi. Riu-se muito. – “Ó meu pequeno amigo. Agora tu não serás mais Toilá. Vais chamar-te, daqui por diante, Uoni-Uoni”. (BALDI, 1951:9)

Assim, o narrador começa a contar como e onde vivem os índios de sua aldeia, deixando a história do *tori*² para mais tarde. O narrador-ficcional domina o tempo da narrativa, escolhendo o que contar e quando contar, explicando o que, por seu julgamento, o branco não entende. Desta forma é que descreve e justifica o modo de construção dos ranchos e a necessidade do deslocamento da aldeia de acordo com as estações do ano. Percebo, nessa construção, uma estratégia do autor real de deslocar o discurso da terceira pessoa para a primeira, o que ao mesmo tempo demonstra que apenas um mediador muito especial e dotado

² Tori: palavra Carajá que significa branco ou forasteiro.

de autoridade poderia fazê-lo: apenas quem observou a aldeia de dentro pode falar sobre ela, tal qual um índio.

Mario Baldi, assumindo uma posição privilegiada no processo de mediação entre público urbano e o mundo distante e diferente do sertão, lança mão de artifícios narrativos que levam – ou almejam levar – o leitor a um contato o mais próximo possível do Outro. Suas intenções são claras desde o prefácio à obra: produzir no leitor um sentimento de amizade e compreensão para com os índios. A aproximação se dá, também, através da utilização da linguagem indígena. Deste modo, branco é Tori, cachimbo é haricocó, e Araguaia, Beró-ô-cán. Escolha óbvia, se o objetivo é que o próprio índio conte sua história. Escolha eficaz, se o objetivo é criar um elo de experiência entre o leitor, figura eminentemente urbana, e o indígena. A narrativa, enfim, não só versa sobre a alteridade, mas torna-se o espaço da alteridade. A sensação, para o leitor, é que está em diálogo com o Outro, sobretudo se atentar para as notas explicativas, ao fim do texto. Nelas, a entonação, o tom da voz, se modificam, ficando o leitor sabendo que quem fala agora é Mario Baldi. Um exemplo:

Hoje há um barulho danado na aldeia. Que coisa terrível: o sol já está alto e as mulheres preparam a comida. A canoa do Sacrivá desce rapidamente o Beró-ô-cán, e aborda à praia. [Aqui Baldi insere uma nota] (...) Corremos os dois para a canoa e vimos uma cena horrível. Sacrivá tinha a seus pés o Zavahuri, gravemente ferido. (BALDI, 1951:19)

Nota: Isto aconteceu em 1934, perto da aldeia “Mato Verde”, nas imediações da embocadura do rio das Mortes. Foi-me contado assim pelo chefe dessa aldeia, o velho Tiaureti. O assassinado era o irmão dele. (BALDI, 1951:101 Nota 20)

Pode parecer uma constatação sem muita importância, numa primeira consideração, e é certo que o leitor precisaria “entrar” na narrativa completa e em todas as notas explicativas para ter tal sensação. Entretanto é elucidativo o trecho, pois permite ver qual o tipo de experiência o narrador real tenta criar entre o narrador ficcional e o público, criando uma narrativa como espaço da alteridade.

A segunda parte da obra – “O meu irmão grande” – é dedicada à narração do contato entre o tori e a aldeia Carajá. Neste momento Baldi traz à tona a relação dialógica entre o índio e o branco, fazendo com que o Toilá, agora Uoni-Uoni, batize Mario com novo nome. Rito de passagem: “Mas também vou dar-te um nome”. – ‘Qual?’ – ‘Vou chamar-te Haricocó’. – ‘Engraçado, que quer dizer isso?’ – ‘Haricocó quer dizer cachimbo na língua

Carajá. Nunca largas o cachimbo...”. (BALDI, 1951:66) Assim, percebe-se que o autor abre caminho para um traço ímpar no que se refere ao retrato do indígena no período: o espaço da autonomia e, sobretudo, da observação do ponto de vista indígena. A idéia de observação é central na experiência etnográfica e fotográfica. Nada melhor para arrematar a criação de um narrador-ficcional do que um índio que *dá a ler* as fotografias da obra.

V

Selecionei duas imagens de estranhamento e descoberta, momentos em que diferentes culturas se encontram e tentam traduzir-se mutuamente. Primeiramente, uma bela imagem em que se vê um pequeno índio contemplando a máquina de fazer filmes. A direção do olhar do



“Eis o esquisito bicho de pernas de caranguejo gigante. Êle 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”

índio forma uma diagonal que se encontra com a direção da câmera – também um instrumento de “olhar” – trazendo ambos para o centro da foto – ainda que permaneçam à distância. Por entre as pernas da câmera vê-se uma canoa dos carajá na beira da praia e, ao fundo, a mata. Todos os elementos da fotografia são indígenas, com exceção da máquina: o índio em si mesmo, seu arco e flechas, a canoa e a paisagem que é seu habitat natural, para resgatar uma expressão comum à época. A construção da fotografia sugere certa pequenez do índio em relação à câmera, sublinhando a condição do novo e do estranhamento. O índio-narrador, explicando o que o leitor vê,

diz: “Eis o esquisito bicho de pernas de caranguejo gigante. Êle 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, 1951:79) Só mesmo o irmão grande, quem fala a língua do “bicho”, para explicá-lo.



“Uoni-Uoni presenteia Behederu com uma flecha de caça”

O tema do estranhamento reaparece numa imagem em que se invertem os papéis. Pela tomada, o índio em primeiro plano enche o centro do enquadramento e sua posição de destaque sugere, ao mesmo tempo, a pequenez do branco frente ao novo, estranho. Doralice Avelar – que no texto recebe o nome de *Behederu* – é presenteada com uma flecha. O jogo de cores acentua o contraste entre os indivíduos, sobretudo por estarem sobrepostos na imagem.

A alteridade tem, além do estranhamento, a faceta da interação. Nesse caso, há passagens no texto de Baldi e nas fotografias que remetem para esse tema. A interação e o contato parecem ter sido elementos de preocupação do autor, como nas imagens que seguem. Nelas, vemos branco e índio, cada um ao seu modo, ensinando algo ao outro. Agora, aquilo



“Assim está bem, Kuhubara! Vês alguma coisa agora?”

que antes era estranho, passa ser o ponto de contato entre as culturas: os instrumentos do branco e do índio. Na imagem, a cinegrafista leva o pajé *Kuhubara* a olhar pela 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, 1951:76) O desconhecimento dos códigos – dificuldade de ver algo pela câmera – não é apanágio do índio. Ele é sugerido por outra passagem e imagem em que *Behederu* toma aulas de arco e flecha. Na fotografia vemos 6 índios e, em meio a eles, *Behederu*.

Novamente sua roupa branca faz contraste com a pele indígena, marcando a diferença. A legenda novamente joga com a distância cultural entre branco e índio, já que, enquanto o pajé não sabe como olhar pela câmera, *Behederu* também não tem conhecimento “das coisas da selva”, para usar uma expressão de Baldi em algumas passagens do livro.

VI

Em se tratando do trato de pequenos extratos do livro de Mario Baldi, qualquer conclusão será, necessariamente, inconclusiva. O que gostaria de sugerir é que a alteridade cultural será sempre definida segundo as práticas e trajetórias de escritores e fotógrafos que se dedicaram ao tema. No caso fotográfico, foco e enquadramento podem ser elementos que definem a distância cultural entre fotógrafo e fotografado, como sugeriram Macintyre e Mackenzie (1992). Ainda seguindo as autoras, deve-se questionar a tipicidade e a representatividade do fotógrafo – ou escritor – numa série de outros fotógrafos e imagens. Mario Baldi está entre os poucos fotógrafos que se dedicaram à escrita sistemática. Há que se considerar sua representatividade, tendo em vista sua prática especial.

Em minha opinião, não cabe ao historiador resolver se o desejo do autor de que o “livro resultasse [em] um pouco de amizade, ou melhor compreensão dos leitores, para com



“Uoni-Uoni mexe nervosamente os dedos, porque Behederu está segurando errado a flecha”

os nossos irmãos de raça indígena” foi bem sucedido, ou se é uma vontade nobre. Tentei apontar os meios pelos quais o autor tentou alcançar seu objetivo. Esses meios foram: utilizar como narrador o índio, através de um narrador-ficcional; representar o contato e a interação cultural, apontando para uma via de mão dupla; selecionar, dentre as imagens que produziu, aquelas cuja proximidade de tomada e enquadramento sugerissem aproximação entre leitor e objeto fotografado.

Algumas escolhas que poderiam enriquecer a análise, mas que deixei inexplorados, são: tomar a série fotográfica (42 imagens) do livro e sua relação com as legendas narradas; comparar de forma profunda as duas partes do livro, já que uma dedica-se ao mundo indígena “puro” (as lendas, por exemplo) e a outra ao contato com o branco; inserir, numa perspectiva comparativa, o livro numa tradição literária que versa sobre o índio. O trabalho é de curto alcance, visto que estamos no início da pesquisa, as escolhas inexploradas certamente consistirão nos próximos passos das análises. Até agora coloquei em evidência a construção de um discurso sobre alteridade baseado numa autoridade/competência adquirida pelas experiências etnográfica e fotográfica: são elas que estruturam e que tornam possíveis as falas do Outro cultural, garantindo que cheguem a um público distinto, urbano e letrado.

Referências bibliográficas

- BALDI, Mario. *Uoni-Uoni conta sua história*. São Paulo: Melhoramentos, 1951.
- CHAPNICK, Howard. *Thruth needs no ally: inside photojournalism*. Columbia: University of Missouri Press, 1994.
- CHIAPPINI, Ligia. *O índio na literatura brasileira*. Mimeo. Original em: CHIAPPINI, Ligia. *O índio na literatura brasileira: de personagem a narrador e autor*. In: *Lusorama, Zeitschrift für Lusitanistik/Revista de Estudos sobre os Países de Língua Portuguesa*. Luciano Caetano da Rosa, Axel Schönberger, Michael Scotti-Rosin. (Orgs.) n°. 61-62. Frankfurt am Main: TFM, 2005. pp. 29-62.
- CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. (Org.) Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.
- LOPES, Marcos Felipe de Brum. *Mario Baldi, o ‘photoreporter’ do Brasil: apontamentos para uma pesquisa sobre fotografia e outras visualidades*. Niterói: UFF, Monografia de conclusão de curso, 2007.

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