

Um tesouro austro-brasileiro: compartilhando responsabilidades sobre a Coleção Mario Baldi

Marcos de Brum Lopes

Universidade Federal de Minas Gerais
Belo Horizonte – Minas Gerais – Brasil
marcosfblopes@gmail.com

Resumo: O texto apresenta a trajetória da herança documental do fotógrafo Mario Baldi (1896-1957), dividida entre Áustria e Brasil, e os esforços bilaterais para reunir as informações que complementam as duas coleções. São expostos alguns dados básicos sobre a obra do fotógrafo, além das formas como sua produção foi veiculada ao público, durante sua vida e postumamente. Enfatiza-se a passagem de uma coleção cindida em duas partes incomunicáveis, para uma proposta de compartilhamento de responsabilidades.

Palavras-chave: Fotografia. Museus. Mario Baldi.

Introdução

O propósito do texto é apresentar um histórico do fotógrafo Mario Baldi e da formação do que, hoje, é seu legado documental. Seu espólio foi dividido entre Brasil e Áustria, no começo dos anos 1960, após a morte de seu produtor. Atualmente, os dois conjuntos de documentos se encontram no Weltmuseum Wien (WMW) e no Serviço de Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural de Teresópolis (SPHAC), que buscam compartilhar as responsabilidades sobre as coleções, reunir os documentos e preencher as lacunas através do intercâmbio de informações.¹

Mario Baldi (1896-1957) nasceu na Áustria, na cidade de Salzburg, e emigrou para o Brasil em 1921, depois de participar da I Guerra Mundial como pirotécnico e reconhecedor de campo, nas fileiras da Liga Austro-Húngara. Em solo brasileiro, Baldi desenvolveu sua trajetória fotográfica e jornalística entre 1921 e 1957 (com um interregno de seis anos, entre 1928 e 1934), atuando como fotógrafo itinerante e

¹ Nas referências das imagens, utilizamos "WMW, Coleção Mario Baldi" seu para indicar os documentos do Weltmuseum Wien, e "SMCT/SPHAC, Coleção Mario Baldi" para indicar aqueles que pertencem ao Serviço de Patrimônio Histórico, Artístico e Cultura da Secretaria Municipal de Cultura de Teresópolis. Da perspectiva arquivística, os dois conjuntos constituem "Fundos" documentais, entretanto as duas instituições usam a nomenclatura "Coleção".

freelance, documentarista de D. Pedro de Orleans e Bragança (filho da Princesa Isabel), fotógrafo do jornal *A Noite* e do Ministério de Educação e Saúde, durante o Estado Novo (1937-1945) (BALDI, s/d)². Pode-se dizer que um dos focos principais das lentes de Baldi foi a diversidade cultural brasileira, campo no qual ele valorizou as fotografias dos povos indígenas brasileiros (LOPES, 2014).

A formação intelectual do fotógrafo, que vinha de uma família da burguesia endinheirada e comercial da Áustria, foi marcada pelos estudos da geografia física e da antropologia do princípio do século XX. Na época em que estudou no seminário St. Paul, no Sul de seu país natal, Baldi relata que tinha interesse, por influência de seu pai, pela *Völkerkunde*, ou seja, Etnologia (BALDI, s/d). Esse dado foi registrado na autobiografia do fotógrafo, escrita já no Brasil e depois de ter passado alguns anos em viagens pelo país. Assim, o interesse de seu pai pela Etnologia, herdado pelo filho, é um fato reconhecido, mas reenquadrado pela mediação das experiências com a alteridade, já na fase adulta.

Quando chegou ao Brasil, em março de 1921, o imigrante foi lançado num mundo diverso, ao qual lutaria para se adaptar, motivado pela busca de novas bases materiais para a vida e pela noção de fronteira aberta. Durante os primeiros anos em terras tropicais, Baldi trabalhou em fazendas executando todo tipo de trabalho braçal. Neste tempo, juntou-se a outros imigrantes que compartilhavam com ele os desafios de compor a mão-de-obra rural no entorno do Rio de Janeiro, uma capital que se desenvolvia justamente na passagem para uma nova ordem capitalista burguesa. Após acumular algum dinheiro, Mario Baldi passou a percorrer o interior do Estado do Rio de Janeiro, a Região Serrana e a Baixada Fluminense, entre outras partes do Brasil, anotando suas observações que, mais tarde, se tornaram relatos publicados nos jornais da sua pátria (BALDI, s/d).

Os textos, publicados principalmente no diário de sua cidade natal, o *Salzburger Volksblatt*, descreviam as fazendas, os diferentes tipos de cultivo e o modo de vida rural. Um dos periódicos que abriam suas páginas às palavras de Baldi publicou uma interessante nota introdutória ao relato sobre os tropeiros de Teresópolis, na qual é mencionado o interesse etnográfico do austríaco:

² Este documento consiste num projeto de livro genealógico da família Baldi, com o título *Stammbaum (Árvore Genealógica)*. Há biografias escritas pelo fotógrafo e por alguns de seus parentes. É um conjunto de originais datilografados, sem paginação e sem data precisa, compilado ao longo de vários anos.

Um salzburguês no Brasil: O tenente Mario Baldi, oriundo de uma família conhecida de Salzburg, é um dos poucos emigrados austríacos que conseguiram estabelecer-se e, com sucesso, começar uma vida nova em terra remota. Cheio de amor à vida e vitalidade, ele sabe bem acomodar-se às condições locais. Os seus animados relatos de viagens são bem conhecidos, especialmente para os leitores do Salzburger Volksblatt. Tendo sido voluntário do exército desde o início da Guerra Mundial, Baldi foi para o Brasil em 1920. Até agora trabalhou num rancho (São Sebastião de Teresópolis) e se prepara para uma expedição ousada por todo o Brasil, seguindo o Rio Paraná até Buenos Aires. Entre os motivos da viagem estão os estudos científicos e a investigação pormenorizada dos povos indígenas da região (BALDI, 1924, s/p.).



Figura 1: Mario Baldi com duas moradoras do interior do Estado do Rio de Janeiro. Ca 1921-22.

Fonte: SMCT/SPHAC, Coleção Mario Baldi. Fotografia não identificado.

Ao longo do século XIX, a prática fotográfica foi fortemente marcada pela itinerância dos fotógrafos, que se deslocavam em busca de clientela. Mas isso não se extinguiu completamente com a chegada do século XX, quando novos aparatos e técnicas já tornavam a fotografia mais versátil, e as práticas fotográficas mais diversas. Em texto de 1923, Mario Baldi relata, caracteristicamente, que depois de algum tempo trabalhando em fazendas, descobriu uma nova fonte de renda: “Eu fotografo, por muito dinheiro, os nativos” diz o fotógrafo, com alguma ironia (BALDI, 1923). É que, segundo Baldi, qualquer cliente, por mais pobre que fosse, estaria disposto a pagar o preço mais alto. As imagens preservadas no arquivo do fotógrafo, correspondentes a esse período inicial, são muito esparsas (Figura 1). Podemos supor que boa parte delas tenha ficado

em posse dos clientes, e é quase certo que os negativos (possivelmente de vidro) tenham se perdido.

Depois dessa fase de itinerância, Mario Baldi se tornou o fotógrafo particular de D. Pedro de Orleans e Bragança, neto de D. Pedro II. Com o fim do exílio à família imperial, no início dos anos 1920, o príncipe voltou ao Brasil. Pouco tempo depois, Baldi foi trabalhar em Petrópolis como copeiro em sua casa. Como a família Baldi possuía relações com a nobreza austríaca na Europa, uma carta de recomendação da grã-duquesa da Toscana promoveu o copeiro a fotógrafo e secretário de D. Pedro. Baldi, então, pode documentar as viagens do seu novo e inesperado mecenas, num tempo em que a monarquia ainda gozava de algum prestígio no país (BALDI, s/d.).

Em 1928, Baldi retornou à Europa, ainda a serviço do príncipe. Em 1932, participou de uma expedição científica ao norte da África, produzindo fotografias e artigos jornalísticos sobre a Líbia e outras regiões próximas. A volta ao Brasil só aconteceu em 1934, na companhia de Emmy Baldi, com quem havia se casado pouco tempo antes. O retorno gerou a primeira participação efetiva num projeto com indígenas, entre os Bororo. Como contratado pela missão salesiana no Mato Grosso, Baldi produziu um filme e muitas fotografias do processo histórico e cultural vivido pelos índios e pelos religiosos. Depois do projeto, realizado no Mato Grosso, o fotógrafo voltou ao Sudeste com material suficiente para garantir espaço em algumas revistas ilustradas do período, como *Rio Ilustrado*, *Espelho* e *Ilustração Brasileira*. Em 1936, D. Pedro retornou ao Brasil e, mais uma vez, Mario Baldi fotografou a visita dos imperiais (agora com D. Pedro Gastão) aos Bororo e à Ilha do Bananal, onde conviveram com os índios Karajá. Começou neste tempo o contato mais próximo com a imprensa brasileira (LOPES, 2014).

Vale destacar aquela que pode ser considerada a primeira iniciativa de agenciamento de fotografias destinadas à imprensa, no Brasil: a *Yurumí*. O termo vem do Tupi e é um dos nomes do tamanduá. Baldi já usava a imagem e o nome desse animal tropical como identidade visual de seu trabalho de fotógrafo. Aproximadamente entre 1935 e 1937, ele e Harald Schultz – que viria a se especializar em Etnologia – trabalharam juntos e assinaram reportagens, no Brasil e na Alemanha, produzidas no âmbito da *Yurumí*, denominada *brasilian press-photo* (BALDI; SCHULTZ, s/d.).

A segunda rodada de viagens com D. Pedro, em 1936, valeu ao fotógrafo uma série de reportagens em *A Noite Ilustrada* (BALDI, 1936) e, conseqüentemente, um contrato com *A Noite*, do Rio de Janeiro, que publicava a revista (Figura 2). Para esta que era uma das maiores empresas de comunicação do Brasil, o fotógrafo fez a cobertura

da filmagem de Doralice Avellar entre os Karajá, em 1938 (Figura 3), entre vários outros trabalhos.



Figura 2: "Sentimento de morte entre os Karajás". Parte da reportagem de Mario Baldi, publicada em *A Noite Ilustrada*, e preservada pelo fotógrafo em seu arquivo pessoal.

A Noite Ilustrada, 5 de janeiro de 1937.

Fonte: SMCT/SPHAC, Coleção Mario Baldi. Periódicos Avulsos.



Figura 3: BALDI, Mario. Cobertura fotográfica, para *A Noite Ilustrada*, da filmagem de Doralice Avellar entre os índios Karajá. Ilha do Bananal. 1938.

Fonte: SMCT/SPHAC, Coleção Mario Baldi, n. 4935.

Destacamos, também, os trabalhos feitos para o Ministério de Educação e Saúde, sob a direção de Gustavo Capanema. No final da década de 1930, o ministro idealizou um grande projeto editorial que iria comemorar os dez anos de Getúlio Vargas a frente do país (1930-1940). Para a *Obra Getuliana*, como o projeto foi nomeado, Capanema mobilizou vários fotógrafos, na maioria germânicos, entre os quais estava Mario Baldi, que deveria cobrir os Estados do Norte brasileiro. Pesquisadores que se dedicaram ao estudo desse projeto não localizaram as imagens que Baldi produziu para Gustavo Capanema, na coleção hoje preservada pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) (LACERDA, 1994). Entretanto, nos conjuntos existentes no Brasil e na Áustria, podem-se encontrar os negativos e os contatos fotográficos desses trabalhos, que representam vários aspectos daquela região do país, como paisagens urbanas, mercados populares, obras e prédios públicos.

Nos anos 1940, Baldi atuou em conexão com o Serviço de Proteção ao Índio (SPI) que, mobilizando a imprensa brasileira, incorporava aos seus esforços fotógrafos, jornalistas e cinegrafistas. Ele já se interessava por etnologia e diversidade cultural desde os estudos da juventude e, mesmo antes de se dedicar aos trabalhos com o SPI, já demonstrava inclinação em direção aos povos indígenas brasileiros. Como fotógrafo de *A Noite* Mario Baldi foi destacado para acompanhar o SPI nas incursões colonizadoras e, como as chamavam naquele tempo, pacificadoras dos índios do Brasil (Figura 4).

Somam-se às imagens dessas viagens, aquelas produzidas também em expedições autônomas empreendidas por Baldi ao interior do Brasil; aquelas feitas para outros tipos de cobertura para o jornal *A Noite*; as fotografias do cotidiano familiar, entre outras séries de imagens que ainda aguardam pesquisa.



Figura 4: BALDI, Mario. Raymond Maufrais, jornalista da France-Presse desaparecido no Brasil, tem o rosto pintado por uma índia Karajá. 1946-47.

Fonte: WMW, Coleção Mario Baldi, n. 12.302.

O caminho para Viena e a redescoberta de Baldi no Brasil

Durante os anos de 1954 e 1956, Etta Becker-Donner, então diretora do Museu de Etnologia de Viena (atual Weltmuseum Wien), visitou o Brasil a fim de fazer trabalhos de campo etnográficos, linguísticos e arqueológicos no Território de Rondônia. Na ocasião, conheceu o fotógrafo Mario Baldi, de quem adquiriu trinta fotografias produzidas entre os Bororo, Karajá e Tapirapé. Quando Etta Becker-Donner retornou a Viena, levou para lá a primeira fração da produção de Baldi.

Entre 1959 e 1961, poucos anos depois da morte do fotógrafo, iniciou-se o processo por meio do qual o museu vienense receberia mais uma parte da herança de Baldi. Hans Rudolf Gewert, viúvo de Doralice Avellar (a quem Baldi havia acompanhado

nas filmagens dos Karajá), tornara-se o depositário do espólio do fotógrafo, que não deixou descendentes. Após consultas judiciais, inventários e negociações de preço, Gewert vendeu o material, que era composto por um acervo de 386 objetos etnográficos Karajá 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. A quase total falta de informações documentais escritas fez com que a coleção fosse catalogada primariamente, ainda que o seu valor e interesse tenham sido prontamente reconhecidos.

Assim, parte da produção de Mario Baldi juntava-se a várias outras coleções, no museu que, hoje, preserva o maior conjunto de documentos, imagens e objetos brasileiros fora do Brasil.

Depois de mais de duas décadas, e sem o conhecimento do museu vienense, o Serviço de Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural (SPHAC) da Secretaria Municipal de Cultura de Teresópolis recebeu a outra parte da herança de Mario Baldi. A doação foi feita pelo médico, escritor, artista e político Arthur Dalmaso (1920-2006). Desta vez, o material incluía não só ampliações fotográficas, mas também artigos ilustrados, cartas e demais documentos pessoais referindo-se ao fotógrafo e suas atividades.

Nesta época, o SPHAC estava ainda começando suas atividades no campo da preservação dos acervos históricos da cidade de Teresópolis. O órgão nasceu no final dos anos 1980, como uma repartição da área cultural da municipalidade teresopolitana responsável pela preservação da memória e dos acervos locais. Atualmente, o SPHAC encontra-se instalado na Casa da Memória Arthur Dalmaso, prédio tombado pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro (INEPAC). O conjunto de documentos de Mario Baldi, que teve relações próximas com a cidade ao longo da vida e onde residia por ocasião da sua morte, foi o primeiro a compor as coleções da instituição. A professora Regina Rebello, responsável pela recepção da doação e pela organização imediata do material, observou que o acervo se tratava de uma preciosidade, pois continha relatos sobre a região serrana do Estado do Rio de Janeiro, sua produção agrícola e descrições urbanas feitas na década de 1920 por Baldi (REBELLO e MUNIZ, 2006). Além disso, a diversidade cultural brasileira representada em milhares de fotografias de diversas regiões do país e um inédito diário da Primeira Guerra Mundial completavam o tesouro histórico e cultural que seria doravante preservado. Hoje sabemos que, no Brasil, entre contatos fotográficos e ampliações, existem mais de 7.000 documentos visuais, além dos escritos.

Entre a morte de Baldi e a doação de Dalmaso, pouco ou nada se sabe sobre a trajetória dos documentos. É certo que Dalmaso conheceu Baldi. O fotógrafo tornou-se figura pública na cidade de Teresópolis, onde recebeu menções honrosas na Câmara de Vereadores, além de ter fotografado os famosos Cursos Internacionais de Férias da *Pró Arte*, organizados pelo artista Theodor Heuberger. Dalmaso fora membro fundador da *Pró Arte* em Teresópolis e, mesmo se não sabemos exatamente como a herança de Baldi acabou em suas mãos, podemos imaginar, com segurança, que ele sabia do que se tratava e do valor da coleção. Se esses documentos alguma vez estiveram em posse de Hans Rudolf Gewert, ainda são nebulosos os motivos pelos quais ele não os enviou para Viena, já que eram indispensáveis para a identificação dos negativos e fotografias que passaram a compor a coleção vienense.

Seja como for, foi apenas no século XXI que, tanto Teresópolis como Viena, descobriram que guardavam as duas metades de um tesouro austro-brasileiro, o qual possibilitaria conceder a Mario Baldi seu merecido lugar na história da fotografia brasileira. Isso ocorreu de forma inusitada. Em 2006, “tropecei” na Coleção Mario Baldi, em Teresópolis, quando buscava informações para outra pesquisa histórica. Logo percebi a riqueza da documentação e passei a garimpar tudo o que havia disponível, no arquivo do fotógrafo e na historiografia sobre fotografia e fotojornalismo. Foi então que achei uma nota publicada na *internet*, que anunciava a palestra de Kurt Weinkamer (2000), proferida na *Salzburger Landeskunde* (Sociedade Salzбургuesa de Estudos Regionais), sobre a história da família Baldi. Weinkamer (2000) foi um historiador diletante dedicado à memória de Mario Baldi, uma vez que sua avó, após ter ficado órfã, foi adotada por um membro da família Baldi. Fiz contato com o autor, que me instruiu, por correspondência, a pesquisar no Weltmuseum Wien, onde eram preservados os artefatos dos índios Tapirapé e Karajá coletadas por Baldi, além de muitas fotografias suas. Assim teve início uma indispensável cooperação, primeiramente com Margit Krpata, que trabalhava com a coleção fotográfica, posteriormente com o antropólogo Christian Feest, então diretor daquele museu.

Em 2009, o Foto Rio (Encontro Internacional de Fotografia do Rio de Janeiro) deu acolhida a uma mostra fotográfica com 60 imagens feitas por Baldi, além de documentos do acervo teresopolitano. Foi a primeira vez em que as duas coleções se uniram, depois da separação entre 1959 e 1961. O evento ocorreu no Arquivo Nacional e teve uma publicação de catálogo (LOPES; FEEST, 2009). Foi nessa publicação que apresentamos, pela primeira vez, o Projeto Baldi, que tem como objetivo preencher as

lacunas existentes nas duas partes da coleção e proporcionar maiores possibilidades de pesquisa.

Memória e acervos: compartilhar responsabilidades

“Os museus têm a responsabilidade de ir ao encontro da história” (POPESCU, 2020, s/p.). Essas foram as palavras de Tyree Boyd-Pates, curador do *Autry Museum of the American West*. Boyd-Pates se referia ao processo de coleta de testemunhos históricos sobre a pandemia do coronavírus, em 2020. Mas sua observação se aplica a qualquer contexto em que se trate de museus, testemunhos e história humana.

Não é de hoje que o problema da internacionalização da cultura material gera polêmicas e discussões acaloradas. Um dos relatos mais antigos sobre isso delinea com contornos trágicos o complexo processo de identidade que envolve a cultura material e a geografia imaginativa dos povos humanos. Trata-se da história bíblica na qual os filisteus tomam a Arca da Aliança do povo israelita e a levam para o seu território. Como se lê na narrativa do livro de *I Samuel*, para o sacerdote hebreu Eli, a tomada da Arca e seu rapto para uma terra estranha era como se a glória divina abandonasse seu próprio povo (I Samuel 4:1-19). Essa história demonstra que um objeto que, a despeito de sua materialidade, se distingue do resto da matéria por seu conteúdo eminentemente espiritual e simbólico. Neste caso, a materialidade fora substituída por uma espécie de imaterialidade, já que ninguém poderia tocar no objeto e permanecer vivo. A proibição, cuja quebra redundaria numa penalidade máxima, transformava o objeto em um não-objeto, muito mais real e poderoso do que a matéria visível.

As discussões sobre repatriamento de acervos, objetos e material mortuário nunca cessaram de ocorrer, exatamente por se relacionarem com dimensões simbólicas e culturais das sociedades humanas. O próprio termo “repatriamento” não é ingênuo. Ele articula as ideias de pátria, pertencimento, filiação, memória e origem, muitas vezes através de uma perspectiva estática e não processual da história, outras vezes de maneira crítica, construtiva e democrática. Os museus têm papel relevante neste aspecto, na medida em que podem – por vezes, devem – mediar esses processos.

Ao longo do século XX, as instituições museais vivenciaram uma transformação significativa. É uma história, digamos, de *preposições*. Nos Estados Unidos da América, Stephen E. Weil (2002, p. 28) identifica a mudança através da ideia de que os museus deixaram de ser *sobre* algo e passaram a ser *para* alguém. Ser *para* alguém implica em

trazer à discussão as práticas sócias históricas da instituição e identificar como elas, ontem e hoje, se articulam com as demandas dos públicos interessados na instituição, representados nas coleções e, também, excluídos delas. Nos últimos anos, no Brasil, o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) liderou o notável esforço coletivo para criar uma política de educação museal que, indo além do *sobre* e do *para*, pensa o museu, principalmente, *com* diferentes agentes históricos. Aqui entram em cena iniciativas como as curadorias coletivas, as construções horizontais e a-hierárquicas de sentido, e os planejamentos participativos

como instrumentos de luta contínua, mediação e transformação da realidade social dentro de uma estrutura viva com lentes multifocais que contemplem suas singularidades, considerando caso a caso os riscos de contaminação microfascista presentes nas relações humanas (IBRAM, 2018, p. 92).

Nesse conjunto de fatores, a noção de responsabilidade interinstitucional compartilhada é uma forma de mediação das discussões, conflitos e reivindicações sobre acervos que são internacionalizados. O seu deslocamento de um lugar para outro é fruto das práticas sociais de sujeitos históricos que, a partir de demandas culturais específicas, escolheram coletar, juntar, colecionar e, também, conquistar objetos, como é o caso dos despojos de guerras. Com destaque para os museus de Etnologia, todas as instituições museais produzem algum tipo de deslocamento geográfico da cultura material humana.

De acordo com o antropólogo Christian Feest (2011, p. 27),

os artefatos preservados em um museu de etnologia são diferentes e devem ser vistos como documentos que retratam duas culturas diferentes: a cultura de origem, de onde as coleções foram alienadas, e a cultura dos colecionadores, os quais a visão de mundo e suas práticas levaram à sua preservação, e por isso são igualmente incorporadas nas coleções.

No caso da Coleção Mario Baldi, o interesse pelo material especificamente etnológico deslocou para Viena todos negativos produzidos e os artefatos coletados pelo fotógrafo, abandonando o material de caráter mais pessoal, cartas e artigos que, hoje, se mostram indispensáveis para a identificação e estudo da parte austríaca da coleção.³

O *Weltmuseum Wien* está situado no complexo cultural vienense. A localização do prédio, às margens do *Burgring*, na *Heldenplatz*, e as suas temáticas culturais e etnológicas podem ser consideradas de um ponto de vista discursivo. Tomado não isoladamente, mas na sua relação frontal, distinta e complementar com outro museu, temos aquele que trata da cultura artística e canônica do Ocidente, o *Kunsthistorisches*

³ Durante o processo de traslado dos documentos de Mario Baldi para Viena, Etta Becker-Donner tentou recuperar os cadernos de campo do fotógrafo, sem sucesso.

Museum (Museu de Arte), e do outro lado da *Maria-Theresien Platz*, ergue-se o museu dedicado à alteridade cultural, ao exotismo e ao etnográfico, o *Weltmuseum Wien*. Trata-se, em certa medida, de uma grande metanarrativa museológica e histórica.

Em que pese a carga histórica desse tipo de construção discursiva e visual, que não deve ser negligenciada pelo olhar crítico, a instituição assume, atualmente, uma posição engajada no diálogo. Pelo menos é o que lemos na descrição do museu sobre seu papel no mundo contemporâneo:

Como muitos outros museus etnográficos do mundo, o *Weltmuseum Wien* deve encarar seu passado para forjar seu futuro, já que, nos séculos passados, aquilo que pode ser visto em nossas salas foi, por vezes, compilado em condições questionáveis. Por isso buscamos o diálogo aberto, como autocríticos e nos constituímos como um fórum no qual o maior número de vozes possível deve ser ouvido. Sempre em foco: o nosso público (WELTMUSEUM WIEN, 2020, s/p.).

O fato desse compromisso aparecer logo no primeiro parágrafo da autodescrição do museu, no seu sítio eletrônico, indica a urgência da questão e a necessidade imposta aos museus pelos grupos sociais. Entre esses, está o público visitante, em si muito plural, que tem direito à informação precisa e transparente sobre a formação das coleções. Tal transparência só pode ser garantida pelo protagonismo dos agentes históricos produtores dos objetos musealizados, representados objetivamente pelos indivíduos contemporâneos às exposições, mas igualmente pela memória social e histórica que eles constroem, através das conexões subjetivas entre os objetos e os ancestrais das comunidades de origem.

Uma das vantagens da Coleção Mario Baldi é o seu caráter aparentemente mais documental e arquivístico e menos museológico. É claro que há documentos que sofrem musealização, uma prática comum em muitos museus. Além disso, uma coleção fotográfica sempre tem um fotógrafo produtor e, nesse caso, com exceção dos artefatos indígenas colecionados por Baldi, podemos julgar os conteúdos fotográficos, suas escolhas e enquadramentos, mas não podemos aplicar automaticamente a noção de rapto, roubo e deslocamento da cultura material das comunidades de origem. Isso torna a intenção de compartilhar as responsabilidades muito menos conflitivas e é isso que temos feito até o momento. É claro que não podemos desconsiderar que qualquer fotografia é, também, um suporte de relações sociais. Muitas vezes essas relações são estruturadas de maneira assimétrica e violenta, e dão origem a imagens que testemunham – mesmo dissimulando – os processos históricos dos quais fazem parte. Fotografias produzidas em contexto colonialista, de pesquisa etnográfica, e de expansão territorial do Estado, para

citar alguns exemplos clássicos, colocam desafios importantes para a pesquisa e para a crítica histórica (SCHWARTZ; RYAN, 2006; HIGHT; SAMPSON, 2004).

Por outro lado, exatamente por serem suportes de relações sociais, as fotografias precisam ser recolocadas no fluxo multitemporal do evento da fotografia, como sugere Ariella Azoulay (2010; 2012). Nós, hoje, que olhamos, criticamos, preservamos, digitalizamos e admiramos as fotografias, também fazemos parte desse fluxo. O engajamento historiográfico com as imagens enriquece o evento da fotografia, por meio da crítica e da exposição das assimetrias sociais que marcaram a produção da imagem, mas também através do reconhecimento de que há passados que só chegam até nós, visualmente, porque foram fotografados.

Como um arquivo pessoal, o conjunto de documentos preservados no Brasil colocam desafios de outra natureza, para pesquisadores: a tarefa de valorizar a construção do sujeito-fotógrafo, sem cair na fácil armadilha da ilusão biográfica (BOURDIEU, 2006). As cartas e fotografias, artigos e desenhos, cartões-postais e diários, são conjuntos que visam, seletivamente, entre palavras e imagens, dar um “rosto” para a figura “Mario Baldi”. Não é sem razão que as coletâneas de jornais e revistas para os quais Baldi contribuiu como jornalista e fotógrafo tem o título *Brazilien*: são conjuntos de informações sobre a atuação – e sucesso – de um imigrante austríaco no Brasil. A primeira série de textos do autor chama-se *Nach Brasilien*, que pode significar tanto *Para o Brasil* quanto *Depois do Brasil*, ou seja, assume a condição de imigrante como transformadora, espécie de rito de passagem. Assim, desde muito cedo Mario Baldi cuidou da sua autoimagem por meio de seus textos e fotografias.

A maioria das suas reportagens é dedicada às suas expedições, quase sempre de caráter aventureiro, elemento que Baldi sempre cultivou sobre seu próprio caráter. Boa parte da sua autobiografia também destaca esse “traço sertanista”. É comum a todas as pessoas a construção de memórias. Seja qual forem os meios utilizados, o resultado final é sempre complexo e subjetivo. A memória é algo fluido e sempre passível de ser refeita, reorganizada. Ângela Gomes (1998), quando tratou da memória construída através de arquivos pessoais, atribuiu a essas coleções o caráter de *feitiço*. Isso porque, por se tratar de documentos pessoais, revelariam a figura do produtor de forma verdadeira e real. Esta “*ilusão de verdade*” é, entretanto, um esforço de construção de uma imagem para si e para os outros (GOMES, 1998, p. 7). Dialoga, portanto, com identidades, status e memória.

O encontro com arquivos inéditos é para o historiador como um oásis para o viajante no deserto. Como bem colocou Christophe Prochasson (1998, p. 3-4), as fontes desses

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

Mesmo que os arquivos privados não necessariamente sejam criados para que, um dia, se façam públicos, o autor afirma que

existem cartas ou documentos privados cujo autor mal disfarça o desejo, talvez inconsciente, de torná-los, o quanto antes, documentos públicos. A conservação sistemática da correspondência recebida por um intelectual e às vezes mesmo as cópias de algumas de suas próprias cartas (...) sempre me intrigaram (PROCHASSON, 1998, p. 10).

Por vezes encarei a documentação da Coleção Mario Baldi como um exemplo do que Prochasson diz em seu interessante artigo. Baldi organizou com um cuidado meticuloso papeis e fotografias, bem como guardou cópias de cartas que ele mesmo escreveu. O fotógrafo via em sua produção fotográfica e textual parte de sua própria vida, espelho de sua própria imagem. Baldi tinha o costume de sublinhar seu nome sempre que este aparecia num texto e de dar a si mesmo créditos pela autoria de textos e fotografias, quando isso não era feito pelas revistas e jornais. Isso auxilia a pesquisa documental, facilita a localização de imagens e informam sobre o posicionamento e luta quanto à autoria, mas desperdiçaríamos parte do potencial das fontes se considerássemos essas atitudes recorrentes do autor como mero pragmatismo.

Na verdade, o fotógrafo está constantemente se autoconstruindo e se projetando na sua própria obra, poderíamos dizer, num colecionismo de si. É uma forma de ter sempre por perto aquilo que é importante, como colecionar fotografias num álbum – ou nas paredes e livros do próprio lar, como vemos na fotografia abaixo (Figura 5).

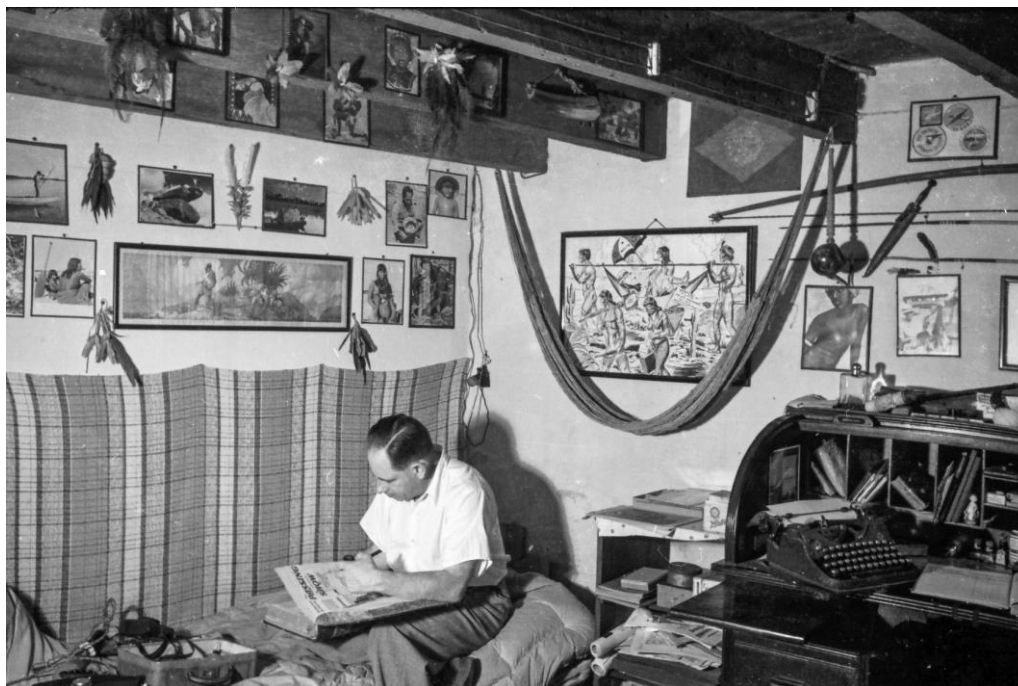


Figura 5: Fotografia não identificado. Mario Baldi trabalhando na sua coletânea de artigos, no escritório da rua São Clemente. Rio de Janeiro, década de 1940.

Fonte: WMW, Coleção Mario Baldi, n. 10.005.

Juntando as partes da Coleção Mario Baldi

Inicialmente, o Projeto Baldi foi uma cooperação a quatro mãos, eventualmente sendo acrescido de outros colaboradores em Viena, através de estagiários e pesquisadores da parte austríaca. Nunca houve formalização de parcerias, com assinaturas de acordos bilaterais, mas sim diálogo direto, compartilhamento de demandas e intercâmbio de informação documental. As necessidades aparecem no decorrer da pesquisa e do tratamento dos acervos: catalogação, descrição, inventário e acondicionamento. Assim, identificamos a ordem original de produção dos documentos, tarefa facilitada pela numeração dada por Mario Baldi a seus negativos, em ordem crescente, que correspondem aos contatos e às ampliações fotográficas. Os resultados foram organizados em planilhas com campos específicos para a inclusão de dados já descobertos e a descobrir.

Ainda que as duas instituições de guarda tenham seus códigos específicos de catalogação, convencionamos que o identificador das imagens seria o número original produzido pelo fotógrafo. Assim, a imagem “Baldi nº 4866”, que existe apenas em Viena na forma de negativo, entra na planilha antes da “Baldi nº 4867”, existente apenas no

Brasil na forma de ampliação. As duas imagens possuem indicação de propriedade, registrada na planilha. A união das imagens numa só planilha permite o preenchimento desses campos, por comparação das imagens, numeração consecutiva etc. É, como se vê, um procedimento muito simples e lógico, mas crucial para que se tenha um quadro completo da produção do fotógrafo. Deve-se lembrar, no entanto, que o procedimento é adequado à natureza das coleções em questão, e não serviria, necessariamente, a outros tipos de conjuntos documentais, fotográficos ou não.

Estas planilhas são para uso das instituições e, em princípio, não de pesquisadores. Elas foram pensadas para possibilitar a inclusão de informações descobertas ao longo das pesquisas. Para o público interessado na Coleção Mario Baldi, os resultados da cooperação deverão ser disponibilizados num espaço virtual, que já começou a ser construído. Como se vê na ilustração, utilizamos a forma como Mario Baldi se apresentava ao público brasileiro: “o photoreporter do Brasil” (Figuras 6 e 7). Estão previstos textos e imagens sobre o fotojornalismo, etnologia, os dois conjuntos documentais e um banco de dados que, a partir das planilhas, unirá o material brasileiro ao austríaco, preservando a ordem original dos documentos e seu contexto de produção sem, contudo, comprometer os direitos de copyright e de propriedade das instituições envolvidas, bem como a gestão dos acervos e das formas de organização física e acondicionamento escolhidas por cada uma delas.

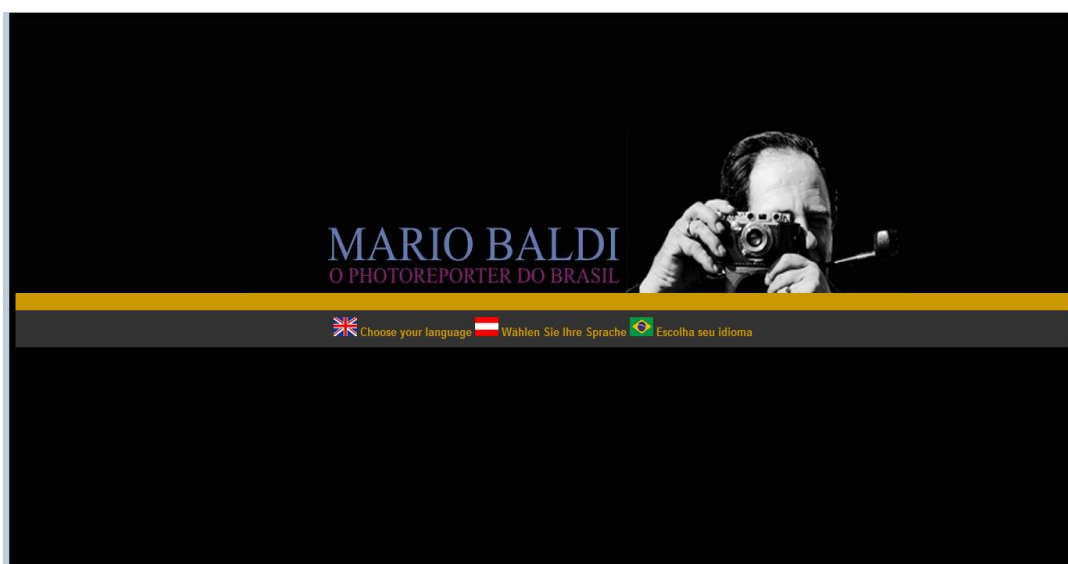


Figura 6: Página de abertura do sítio virtual da Coleção Mario Baldi. Design de Ricardo Guarilha.
Fonte: Sítio virtual da Coleção Mario Baldi.

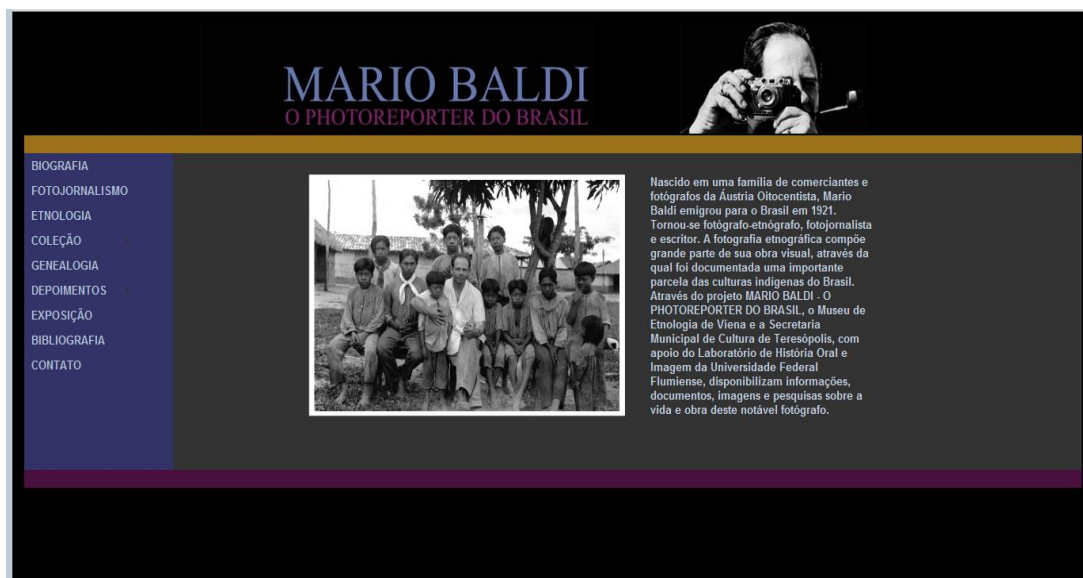


Figura 7: Página de apresentação do sítio virtual da Coleção Mario Baldi. Design de Ricardo Guarilha. Fonte: Sítio virtual da Coleção Mario Baldi.

Nos últimos anos, o museu austríaco investiu na digitalização de todos os negativos produzidos por Baldi, que ainda existem na sua *Fotosammlung* (Coleção Fotográfica). Muitos deles são de nitrato, o que oferece risco para a preservação. Esse material já foi transferido para o Brasil, em formato de cópias digitais. Praticamente todo o material escrito, publicado ou não, existente no Brasil, também foi enviado para a Áustria. A última aquisição, por parte do museu europeu, foi parte do espólio documental de Kurt Weinkamer, o primeiro colaborador da pesquisa, que mencionei anteriormente. Os documentos de Weinkamer são importantes para a recomposição biográfica e genealógica da família Baldi. Eles são compostos, também, pelas várias cartas que Mario Baldi escreveu a seus tios Anna e Fritz Baldi, as quais contêm valiosas informações sobre os projetos editoriais do fotógrafo.

Considerações finais

Penso que o Projeto Baldi seja um bom exemplo de compartilhamento de responsabilidade sobre um conjunto de documentos. Certamente ele não enfrenta certos conflitos de identidade e memória, mais agudos em casos de restos mortuários e despojos de guerra. Entretanto, a questão deve ser analisada caso a caso, sempre de forma que as partes possam expor seus posicionamentos abertamente e sem censuras.

Com certeza a Coleção Mario Baldi constitui um tesouro cultural, uma vez que contém documentação inédita sobre a Europa, África e América do Sul (Além do Brasil, Baldi também produziu uma série fotográfica no Peru). Os processos históricos contemplados pela documentação são bastante variados e merece destaque a Primeira Guerra Mundial, representada por um diário com narrativa e fotografias; os complexos encontros de sociedades e diversidade étnica no Brasil, representados pelas séries fotográficas sobre a atuação do Serviço de Proteção ao Índio e Fundação Brasil Central; desenvolvimento da linguagem fotojornalística no Brasil, sendo Baldi um dos primeiros fotógrafos modernos da imprensa no país.

Atualmente, tanto o *Weltmuseum Wien* quanto o Serviço de Patrimônio de Teresópolis vivem momentos distintos em relação ao contexto do início do projeto. Algumas pessoas já não fazem parte das equipes originais, tanto no Brasil como na Áustria. Portanto, o Projeto Baldi passa por um momento chave, no qual as duas instituições de guarda devem buscar os apoios necessários e manter o diálogo aberto para que continuem preenchendo as lacunas de seus conjuntos documentais. Para tanto, se faz necessário ir adiante: só assim será garantida a preservação e união virtual do que chamamos de Coleção Mario Baldi, um tesouro de milhares de imagens sobre a diversidade cultural brasileira.

AN AUSTRO-BRAZILIAN TREASURE: SHARING RESPONSIBILITIES FOR THE MARIO BALDI COLLECTION

Abstract: The text presents the trajectory of the documental estate of the photographer Mario Baldi (1896-1957), divided between Austria and Brazil, and the bilateral efforts to bring together the information needed to supplement both collections. We expose some basic data about the work of the photographer, along with the ways through which his production was brought to the public, both during his life and posthumously. Finally, we emphasize the passage from a collection split into two incommunicable halves, to a proposal of shared responsibility.

Keywords: Photography. Museums. Mario Baldi.

Referências

Fontes

BALDI, Mario. **Stammbaum**. SMCT/SPHAC, Coleção Mario Baldi, s/d.

_____. “Die Leute im Rio Preto-Tale”. **Salzburger Volksblatt**, 4 de agosto de 1923. SMCT/SPHAC, Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C1/24.

_____. “Ein Salzburger in Brasilien”. **Bergland** 1924. SMCT/SPHAC, Coleção Mario Baldi.

_____. “A Família Imperial do Brasil nos Sertões do Araguaya”. **A Noite Ilustrada**, n. 380, 17 de novembro de 1936. SMCT/SPHAC, Coleção Mario Baldi. MB-P-PC-C2/60.

_____. SCHULTZ, Harald. “Industrie der Fremdenartikel in Rio de Janeiro”. SMCT, Coleção Mario Baldi. Documentos Avulsos. S/d.

REBELLO, Regina; MUNIZ, Laura. Entrevista sobre Mario Baldi concedida a Marcos de Brum Lopes. Teresópolis, 30 de novembro de 2006. Mídia de áudio digital. Arquivo do autor.

Bibliografia

AZOULAY, Ariella. **The civil contract of photography**. New York: Zone Books, 2010.

_____. **Civil imagination: a political ontology of photography**. London. New York: Verso, 2012.

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão biográfica”. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da história oral**. 8. ed.. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p. 183-191.

FEEST, Christian. Museus de etnologia. Coleções e colecionar. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano (Org.). **Museus nacionais e os desafios do contemporâneo**. Rio de Janeiro: MHN, 2011.

GOMES, Ângela. “Nas malhas do feitiço: o historiador e os encantos dos arquivos privados”. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 21, pp. 121-127, 1998.

HIGHT, E. M.; SAMPSON, G. D. **Colonialist Photography: Imag(in)ing Race and Place**. New York: Routledge, 2004.

LACERDA, Aline L. “A ‘Obra Getuliana’ ou como as imagens comemoram o regime”. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 14, p. 241-263, 1994.

LOPES, Marcos de Brum. **Mario Baldi: Fotografias e narrativas da alteridade na primeira metade do século XX**. Tese de Doutorado em História. Niterói: UFF, 2014.

LOPES, Marcos de Brum e FEEST, Christian. **Mario Baldi: fotógrafo austríaco entre índios brasileiros**. Rio de Janeiro: F. DUMAS História e Ciências Sociais, 2009.

POPESCU, Adam. “How Will We Remember the Pandemic? Museums Are Already Beginning to Decide”. *New York Times*, 25 de maio de 2020. Disponível em: <https://bitly.com/o9Fon>. Acesso em 09 jul. 2020.

PROCHASSON, Christophe. “Atenção: verdade! Arquivos privados e renovação das práticas historiográficas”. In: *Estudos Históricas*. Rio de Janeiro, n.º. 21, pp. 105-119, 1998.

SCHWARTZ, J. M.; RYAN, J. R. **Picturing Place**: Photography and the Geographical Imagination. London/New York: I. B. Tauris, 2006.

WEIL, Stephen E. “From being *about* something to being *for* somebody: the ongoing transformations of the American museum”. *Making museums matter*. Washington: Smithsonian Institution Press, 2002.

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

WELTMUSEUM WIEN. **Über uns**. Disponível em: <https://www.weltmuseumwien.at/ueber-uns/>. Acesso em: 25 jun. 2020.

SOBRE O AUTOR

Marcos de Brum Lopes é doutor em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF); professor visitante do Departamento de História da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Técnico em Assuntos Culturais - História do Museu Casa de Benjamin Constant, Ibram (Licenciado).

Recebido em 29/05/2020

Aceito em 01/07/2020