

A AMAZÔNIA QUE EU VI: PALABRA, IMAGEN, DOCUMENTO EN MÁRIO DE ANDRADE

Maria Florencia Donadi (UNC)

Mario Cámara (UBA)

RESUMEN:

El artículo se propone establecer una relación crítica entre el texto y las fotografías que Mário de Andrade produjo durante su viaje al Norte de Brasil (y *a posteriori*, también, en el caso de los textos). Ciertos límites, ausencias y vacíos de la representación que se evidencian en el texto, en la lengua, apuntan indicialmente (deícticamente) hacia ciertas fotografías, aquellas que más se asocian a un registro documental, haciendo posible la emergencia de la imagen de un pueblo que, con todo cuerpo y todo rostro, conduce al diarista, a partir de un proceso de inscripción de la mirada, hacia la reflexión sobre el dolor. Sólo la imagen hace posible que el turista viajero reconozca en esos rostros un sufrimiento real y que éste pueda ser identificado como la contracara del “progreso” y de la modalidad monumental de configuración de lo nacional, es decir como muerte y ruina. Para ello, se analiza el contrapunto entre imágenes y texto a la vez que las pervivencias y tensiones entre las configuraciones de la Amazonia y del indio tanto en el Diario Nacional en que el autor paulista escribió como en sus propios “diarios de viaje”.

Palabras clave: Mário de Andrade. Fotografía. Amazonia.

Palabras e imágenes

Entre mayo y agosto de 1927, Mário de Andrade viaja al Norte de Brasil, en una “excursión al río Amazonas”, como la titulará el Diario Nacional al entrevistarle a su regreso. Durante ese viaje, el autor asegura haberse limitado a esbozar algunas notas que más adelante tomarán cuerpo en un futuro libro de viajes, *O Turista Aprendiz*. Sin embargo, nada menciona por entonces sobre las fotografías tomadas durante los casi tres meses de itinerario. Me propongo en estas páginas interrogar esa serie inquietante, para que se abra a lo *apareciente* (DIDI-HUBERMAN, 1998).

Aunque mucho se ha dicho sobre la condición de esas notas que, organizadas por el autor hacia 1943, fueron editadas póstumamente como un *diario de viaje*, “género híbrido o de frontera” (ANCONA LOPEZ, 2015, p. 33), considero que en la tensión (y

no –únicamente– en la fusión, síntesis o complemento) entre esas anotaciones y las fotografías (que permanecieron como archivo personal y menos abordadas) se expresa lo que denomino un *proceso de inscripción de la mirada*, que se aproxima mucho más de un uso y apropiación documental que en la palabra. Ahora bien, esa apropiación documental no implica un testimonio objetivable sino, justamente, la posibilidad de dar a ver y hacer aparecer una experiencia. Se trata, de alguna manera, de analizar aquello que Benjamin denominó una *relación crítica* entre palabras e imágenes, entre la escritura y las fotografías.

Mário de Andrade: fotógrafo *amateur*

Las fichas de Mário de Andrade, suerte de sistema de catalogación bibliográfica organizado por asuntos, revelan algunas de sus lecturas al respecto de *fotografía*: referencias a la revista *Cahiers d'art*, 1929, fundada por Zervos en París hacia 1926, y que contenía, según se lee en su índice, el artículo de Moholy-Nagy, “La fotografía, lo que ha sido y lo que deberá ser”; menciones a diversos números de la Revista *Deutsche Kunst und Dekoration [Arte Alemán y Decoración]*, y a fotógrafos que parecieran dar cuenta de las preferencias del paulista: Emil Otto Hoppé, Hugo Erfurth y Man Ray.

Como menciona Ancona Lopez (2005), no hay que olvidar que la génesis del fotógrafo Mário de Andrade debe buscarse en su biblioteca, tanto en lo relativo a artes plásticas como al cine: en diversos artículos en la revista *L'Esprit Nouveau* o en *Der Querschnitt*, ligada a la Nueva Objetividad con fotografías de Man Ray, Schneirder, Galloway.¹

Las lecturas del paulista incluyen lo que desde la historiografía de la fotografía serían dos tendencias fundamentales: la fotografía documental y la fotografía artística ligada en sus comienzos al pictorialismo, bifurcaciones de comienzos del siglo XX, así como una fotografía más ligada a las corrientes de vanguardia, con Man Ray. El proceso

¹ En la revista *Klaxon*, Mário escribe sobre cine. En el n° 3, “Uma lição de Carlito”, no sólo pone atención en el cine mudo de Chaplin, sino que es posible reconocer al menos dos aspectos fundamentales: por un lado, la reflexión en torno a una “*aesthesis*” de la vida que las vanguardias reelaboran como respuesta a las formas anestésicas de la modernidad –la alienación– y , por otro lado, su vínculo con el *dolor*: “A grande coragem do homem-século-20 estará em verificar desassombradamente a dor”, que es, asimismo, un modo de “*aesthesis*”, una reacción sensible –corporal, carnal– a la anestesia adormecedora de la mercancía. En el n° 5, Mário comenta un episodio del filme “El chico” de Chaplin y se concentra nuevamente en esa tensión entre “*aesthesis*” y anestesia: el sufrimiento y el sueño, la única vía de entumecer el sufrimiento es el sueño con un ideal (la felicidad) que, sin embargo, no hace más que devolverlo al dolor en su plano aún más real, punzante.

de inscripción de la mirada que aquí rastreo se reviste mucho más de aquella fotografía de “estilo documental” (LUGON en KLAUTAU, 2015), aunque habría otras vertientes, que no analizaré aquí.

Indios: ese fantasma / Amazonia: ese misterio

Entiendo la perturbación recíproca entre texto e imágenes como una inversión que hace hablar a las imágenes: tanto a las del fotógrafo amateur como a las fotografías que acompañan varias notas/noticias de periódicos llamativas al respecto de un espacio y un sujeto cuya presencia-ausencia, espectro y aparición, se repite en una suerte de supervivencia.

En el mismo *Diario Nacional* en que Mário escribe, entre finales de 1927 y comienzos de 1928, fechas próximas a las de su viaje, se evidencian algunas imágenes que constatan espectros y una dispersión de textos que elaboran una Amazonia fantasma y misteriosa. Ésta se configura como el espacio de desapariciones, de misterios irresolubles, cuyo caso más eminente es el del expedicionario Fawcett.²

Simultánea y paradójicamente, la Amazonia se sitúa en el lugar de una utopía de “progreso”. Por esos años, aparece la figura de Ford.³ Es, también, territorio desconocido denominado *hinterland*: esas florestas secretas donde habita “o bugre” al que se debe incluir mediante el trabajo, modo “pacífico” de civilizar, como si se quisiera conjurar el espectro, confinarlo y acorralarlo para evitar su avance sobre la “civilización”, con la encarnación del gran proyecto de la ciudad fordista en la Amazonia para la producción de “borracha”.

No es la primera vez que estos proyectos se diseñan y unos, a menudo frustrados, parecen encarnar en los siguientes, como sus emanaciones, o como la insistencia de la selva en la ruina, imágenes que ya se exhiben en Euclides da Cunha: desde las líneas telegráficas de Rondon, los filmes “propagandísticos” de exaltación de la Amazonia “tierra del futuro” de Silvino Santos, a la “Conquista del Oeste” de Getúlio Vargas. Una conquista del vacío o la emergencia de la formalización nacional desde el lugar vacío que cristalizará en Brasíla, pero cuyas huellas, tentativas y ensayos se

² “O desaparecimento do coronel Fawcett” (2/01/1928), “O sumiço do General Fawcett” (7/03/1928), “Ainda estará vivo o Coronel Fawcett?” (11/04/1928); “À procura de Fawcett” (28/04/1928).

³ “Ford estabelecer-se-á no Brasil” (17/11/1927); “A ação de Ford na Amazonia” (18/12/1927); “Os planos de Ford na Amazonia” (29/12/1927); “Ford nas regiões do Tapajós” (25/04/1928).

repiten en la búsqueda de una imagen fundacional. No es casual que uno de estos proyectos, la ferrovía Madeira-Mamoré, en medio de la selva, reaparezca en las “anotaciones” del turista aprendiz, episodio contornado de un aura fantasmal.

La imagética en torno a este espacio insistentemente mencionado se instituye como síntoma de una exclusión-inclusiva (AGAMBEN, 2005) de ese espacio, que continúa escribiendo la cera del inconsciente en la imaginación nacional.

Un personaje circula por esas páginas del diario: el indio. Construido textualmente y narrativamente como “asesino”, metaforizado en la figura del “*urubú*”; otras veces presentado como víctima de algunos “civilizados”. Un acontecimiento entre todos ellos llama la atención en el diario paulista: aparición y desaparición de un fantasma, los indios se fotografían en la gran ciudad en desarrollo. Con el titular “*Encontra-se em São Paulo um grupo de indios guaranys e aymorés*” (17-05-1928) se presentan el grupo de seis indios rodeados por la muchedumbre. El fotógrafo toma su encuadre [*apanha-os*] a la salida de uno de los tantos bares donde los indios entran para pedir *cachaça*. Aquel “espectáculo”, como es definido, aquella aparición es acompañada de una multitud (“*o circulo humano*”, “*a grande massa do povo*”), el pueblo que, seducido y ansioso, contempla un suceso que quiebra la rutina citadina. Ese grupo apareciente de indios será conducido –llamativamente– al departamento de inmigración –donde una metafórica y real puerta de hierro se cierra tras ellos. En días subsiguientes otro titular dará fin a la crónica: “O grupo de indios desapareceu misteriosamente”. Los indios “desaparecen” forzosamente, llevados por la policía, y se desconoce su destino. Espectralización, ejercida desde el modo deleble (FOOT HARDMAN, s/a), silenciamiento de la divergencia, borramiento que, sin embargo, permanece como presencia-índice en el diario, un espectro de lo que tuvo lugar y que ejerce seducción.

O Turista Aprendiz y la imagen fantasma

En su crónica del 5 de diciembre de 1929, en el *Diário Nacional*, Mário de Andrade (1976) destaca, al hacer referencia al nuevo libro de Gastão Cruls, *A Amazonia que eu vi*, la autoridad que confiere el “haber estado allá” que, de hecho, encuentra ocasión de ser proferido durante la proyección en São Paulo del film de Rondon sobre el “extremo norte de la Amazonia”. El individuo viajado, sostiene Mário, puede estar

destituido de verdad, pero posee la *evidencia* del mundo por el que viajó. Esa misma idea de “evidencia”, es reforzada por el autor en carta a Manuel Bandeira (junio de 1927), durante su viaje: “...si não viu, não pode perceber o que é” (BANDEIRA, 1958, p. 165).

La evidencia se ancla en una dinámica mixta que implica estar y ver, es decir, presencia física que hace posible la mirada e implica una experiencia sensible y sensitiva intransferible. Al mismo tiempo, hay un deseo de aprehensión de lo visible y de expresión, al menos de ciertos retazos, de lo experimentado durante ese tránsito, a partir de los fragmentos publicados y del registro material del diario (recreación *a posteriori*, y anotación *in loco*). Sin embargo, es la sutura intelectual de esos trazos de experiencia la que Mário cuestiona y que deviene a menudo en “sublime”, inefable, acercándose de modo típico al concepto kantiano. En varias cartas a Manuel Bandeira, el viajero se refiere a las dificultades de intelectualizar el *éxtasis* y la *voluptuosidad* a los que se entrega durante el viaje.

La construcción de sentidos durante el viaje y, especialmente en las sucesivas etapas de reescritura, es sin embargo puesta en tensión a partir del contrapunto con lo que está fuera del sentido, ausente, *absens* y *ab-sense* (ANTELO, 2004). La suspensión, interrupción o ausencia del sentido se indica, en ciertos episodios, con la irrupción de lo sublime y la inscripción de la imagen verbal, percibida como insuficiente.

En la escritura del diario es posible identificar vacíos de lo representado o ausencias significantes que, sin embargo, emergerán sutilmente en las fotografías a través del proceso de inscripción de la mirada: esa “evidencia” en la que lo documental adquiere fuerza de índice de realidad, dando lugar a lo que la palabra mantiene latente como espectro o, podría decirse, dándoles cuerpo.

Los vacíos de la representación o ausencias significantes instituyen un límite, una frontera al lenguaje. Si el primer modo de ese límite se encarna en la categoría de lo sublime, una segunda operatoria será la fantasmagoría y consecuentemente, el surgimiento del espectro. A partir de esos límites surgen los espectros, aparecidos en el hueco del texto, en las imágenes fotográficas y en algunos segmentos de lirismo visual.

Esa espectralización, invisibilidad visible, está anclada en la imagen de los indios, pero también en los leprosos y *maleiteiros*, figuras éstas que no están si quiera en fotografías, siendo la lengua la que da cuenta de esas apariciones, del depararse del viajero con aquellos que sobre-viven. Dos escenas de aparición de bellos jóvenes

maleiteiros los describen como presencias espectrales que no se alteran ni dirigen la mirada al viajero. ¿Serán esas presencias, vistas, que miran al turista en su negación de la mirada, a las que se refiere al decir “(...) es la multitud de personas invisibles que toman horriblemente lugar (...) no hay ningún lugar en que no sienta personas alrededor”? (ANDRADE, 2015, p. 132)

Mário de Andrade usa a menudo dos palabras para referirse a los indios: *tapuias* e indios: el primero, término tupí utilizado para denominar a las tribus diferentes, “bárbaras” que no hablaban el tupí ni pertenecían a la familia tupí-guaraní, suele aplicarse a los “indios civilizados”, aquellos que ya hablan “nuestra lengua” y usan ropas. *Indios* o incluso “indios legítimos” se utiliza en otros casos. Este uso diferencial de las denominaciones tiene efectos de sentido en su prosa, pues se bifurcan en consonancia con el ver/no ver, que asedia al viajero. Cuando algunas *tapuias* son descritas, aparecen asociadas a descripciones físicas de sus cuerpos, a la belleza de sus gestos y, llamativamente, a un orden de la mirada que convoca extrañamiento, justamente por no enfrentar la vista del otro. Dos fotografías del viajero dialogan con estas breves enunciaciones. Se trata de dos fotografías que identificaremos con las leyendas que las acompañan: 1. “Corpo lindo de tapuia linda. Rio Amazonas/ junho, 1927” y 2. “Boniteza tapuia. De fato ela era mais bonita que o retrato. São Salvador/ 1 de julio, 1927. *A Vênus do milho*”.⁴

En *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Didi-Huberman (leyendo a Benjamin) sostiene que “las imágenes son capaces de conferir a las palabras su legibilidad inadvertida” (2014, p. 17). Contrapuntos de distancias, de planos, de enfoque, de posición del propio cuerpo *operator*, las fotografías dan cuerpo a esas *tapuias* y les confieren también una inserción en la historia, entendida ésta no como *continuum* sino como tiempos disonantes que emergen en la imagen convocando aquí una Venus mitológica y un primitivismo supervivientes en la belleza de unos gestos remisivos, pasado y presente en una misma imagen. Aquello que jocosamente se titula “La Venus del maíz” inscribe en esa imagen resonancias y pervivencias. Y es, asimismo, una aparición, una presencia que se le presenta al *operator*, se le impone, impidiendo la continuidad de la negación o la ausencia. Esta imagen impone su derecho de aparecer y

⁴ Algunas de las fotografías aquí mencionadas y a las que remito se encuentran en Ancona Lopez, Telê (2005). “O turista aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem”. *Anais do Museu Paulista*. vol.13 n° 2, São Paulo, Julho/Dezembro y en el CD que contiene todas las fotografías del viaje se publicó en la edición de *O Turista Aprendiz*, coordinada y organizada por Telê Ancona Lopez.

ser. El cuerpo y el rostro. Dos enmarcaciones diferentes: la figuración de un estar ahí del otro, pero que no me mira, cuyo rostro es desconocido y, el rostro, que en su fuerza gestual hace ver una belleza plástica, una especie de ideal de las formas que las palabras dicen. Entre ambas imágenes se sostiene, además, un contrapunto de encuadre, de luz y de contraste: ambas, al ser reveladas, son identificadas con el lugar en donde fueron tomadas; la primera, abarcando un campo amplio, que sitúa a ese cuerpo en ese espacio identificado como “Rio Amazonas” y en una especie de escena “típica” (navegación en canoa) captada en su acontecer, en cierta espontaneidad (y en espera, desde el navío); la segunda, en reapropiación del género del retrato, por su ángulo y también cierta rigidez (que supone tal vez una escenificación), cuyo propósito es mostrar las características de una persona, contrasta con las frases que la acompañan: “Era mais bonita que o retrato”, lo que devela la conciencia del *operator* sobre los límites de la técnica y, sobre todo, de la *documentación de la realidad*, connotando un *spectrum* que la cámara no logra captar totalmente (es y no es documento). Retrato de una *tapuia* sin nombre, mitificada por la abstracción que la califica como “escultura” y escena de un cuerpo sin rostro: ambas fotografías exponen, dan a ver, hacen ver, una humanidad generalmente negada, o cuyas imágenes han sido fuertemente manipuladas y cuya existencia ha sido sometida al exterminio y la violencia, expresiones de una tanatopolítica y una geopolítica de las que el viajero hablará también en su diario, y de las que también dan cuenta las citadas imágenes y escenas del *Diario Nacional*.

Esas dos fotografías convocan una abertura, un más allá o un más acá a ese sentido que intentan clausurar las breves evocaciones textuales del turista aprendiz. Una hendidura que permite la aparición en un intervalo entre texto e imagen, eso que nos “mira en lo que vemos”. Las fotografías actúan como *shifters* o deícticos que apuntarían para ese vacío textual y documentan su ausencia a la vez que señalan, indican la presencia imagética. Si Mário de Andrade está preocupado por la “evidencia” de lo que vio, asediado por una imposibilidad de decir esa evidencia y, sobre todo, de elaborar intelectualmente o lingüísticamente esa materialidad que se le ofrece, mucho más sensualizado que lógico, ese asedio se expone, aparece con todo cuerpo y con todo rostro: para asestarnos el golpe de realidad, de evidencia de un pueblo, en una apariencia apareciente, quiero decir, en su derecho a no ser borrada, a exhibir su realidad existente, aquello que, sin embargo, en la palabra pasa mucho más inadvertido, oculto, y ausente. Si bien el texto revela la preocupación por la forma y la belleza, se

filtra –a partir del contacto con ese mundo– un interés por dar a ver la realidad, aún sin la posibilidad completa de conceptualizarla. Conceptualización que sí sucederá vía metáfora.

En oposición a la vía metafórica, la invisibilidad, la ausencia, el vacío de lo real concomitante, en algunos casos, de la invención, de la creación vía lenguaje: me refiero a las ficciones que Mário crea sobre los Pacaás Novos (tribu existente, sin embargo) o los indios do-mi-sol.⁵

Una única vez, el viajero hace referencia a “indios legítimos”, vistos en territorio brasileño, indicando una brevísima descripción y remitiendo a la fotografía.⁶ Me refiero a la fotografía cuya leyenda versa: “Assacaio, 17 de junho 1927/ O mais alto ennegrecido, pintado de jenipapo”. Este hecho es fundamental respecto del lugar que ocupa el registro fotográfico, que se coloca justamente en el lugar de la ausencia, del límite del lenguaje, en su estatuto de índice y –por lo tanto– ligada a lo documental.

Si los periódicos de la época construyen, por un lado, una imagen de una Amazonía *fantasma* y misteriosa y, por otro, al indio como un espectro, un “muerto vivo” o una “aparición misteriosa”, las fotografías del turista aprendiz convocan un uso diferente de esas imágenes a partir de considerarlas en relación crítica –y no como suplemento– del texto en su condición misma de índice y en su relación de contigüidad con un real al que apuntan. La fotografía como trazo de un real permite que el “modelo”, “lo captado” a través del proceso de inscripción material en la película, más allá de los artificios, *retorne*, entonces, como materialización del fantasma, que el texto o la letra parece querer negar o al menos exorcizar. No se trata del valor de una referencialidad por sí misma, que la fotografía valga por su referencia, sino que en el momento de su hacerse lo real deja un trazo que subsiste como índice en la imagen. Justamente allí reside su fuerza y su potencia en la relación con el texto. Ya Benjamin (1989) señaló oportunamente que en su cada vez mayor rapidez, la fotografía fija imágenes fugaces y secretas que a menudo suspenden en el espectador el mecanismo de la asociación. La leyenda (el texto, la lengua) vendría a establecer la posibilidad de construcción (de elaboración de significado, que se realiza a posteriori del acto fotográfico). Mário tomó muchas fotografías durante el viaje, más de 500. No es,

⁵ Remito al lector a las entradas del diario del viajante denominadas: “A tribo dos pacaás novos” y a los fragmentos titulados “Indios do-mi-sol”.

⁶ 17 de junio: “Índios legítimos, bancando negros, pintados com jenipapo. Não pintam as articulações dos dedos, que ficam parecendo cicatrizes claras, é horrível. Fotei” (ANDRADE, 2015, p. 115).

entonces, una práctica insignificante. Asimismo, se aplicó a registrar las características de la toma, así como a la asignación de “leyendas” a cada una de ellas (una lectura). Sin embargo, no las incluyó ni en sus artículos (hay una única excepción) ni en su libro de viajes planeado. Analizar las imágenes posibilita una lectura diferente de la palabra: las imágenes hacen que el texto diga críticamente o hacen visible la letra tachada.

Trabajar diario y fotografías, como relación crítica, hace surgir aquellos vacíos, también, como silencio y como ruina. Uno de ellos es el silencio del seringal: silencio, paz, podredumbre... que convoca cementerio y espectros, nuevamente (ANDRADE, 2015, p. 167). Otro es Remate de Males, una “tierra desgraciada”, en la que no hay nada, “aquella gente, sin una excepción, comida por la malaria” (p. 11). Las ruinas llegan de la mano de breves comentarios, menciones y fotografías: Silves (22 de julio), con “las curiosas ruinas de la iglesia, donde viven todos los perros del mundo” (p. 171), como lo asegura también, el epígrafe de la fotografía, y de Guarupá (26 julio, p. 178), en donde las ruinas alcanzan tanto al ámbito religioso como a la esfera del gobierno: la intendencia en ruinas, de la que se toman varias fotografías.⁷

¿Cuál es el estatuto de esas ruinas? Las ruinas siempre convocan la imaginación, por su estatuto intermedio entre inacabado y destruido, porque evocan el paso inexorable del tiempo y sus huellas sobre la materia, porque deslizan a trasluz espacios que no serían vistos –en los huecos de sus ventanas o en los muros sin techo–, las ruinas además hacen confluír en una imagen pasado, presente y futuro, a diferencia de los lugares habitados –cuyo imperativo del presente suele excluir la memoria de usos pasados.

Ese estatuto ruinoso en la selva fue elaborado ya por Euclides da Cunha, que distinguía, entre sus varias modalidades, la ruina “natural”, dibujada por la naturaleza, la ruina material, en la que la naturaleza también actúa, y la ruina humana. Entre las imágenes de esas “ruinas naturales” se encuentra el río de las “tierras caídas”, el Madeira (también fotografiado). En esa dinámica natural se encuentran los hombres que habitan ese espacio del Brasil, que trabajan mucho y son alegres aún ganando una nadería, dice Mário de Andrade (entrevista concedida a *Diário Nacional*, 20/08/1927). Esos hombres, en medio de esa naturaleza, construyeron la vía férrea Madeira-Mamoré por la que el día 12 de julio el viajero aprendiz se desplaza. Pero esos hombres, allí, ya

⁷ El contraste entre las ruinas y la “monumentalidad” del Teatro Amazonas se pone de relieve durante esos mismos días en el diario. Sin embargo, el viajero no se deslumbra con el teatro, al que critica por ser “mistura agressiva de riqueza falsa e desleixos de acabamento” (p. 170).

no son más hombres, son muertos, son espectros, son todos esos muertos “internacionales” que con sus ojos de luz débil espían desde las ventanas del vagón (ANDRADE, 2015, p. 157-159).

Esos espectros evocan la contracara del progreso, el lado oculto, oscuro, ruinoso y ominoso de la monumentalidad, de la imagen monumento con que se construye la nación. La imagen monumental, la confianza en el futuro que las palabras del propio Mário revelan en dos entrevistas concedidas luego después de su viaje,⁸ no consigue acallar los fantasmas, los “cruzamentos trágicos na trama da modernidade”, el monopolio del Estado como máquina moderna de civilizar que ejerce el monopolio de la violencia (FOOT HARDMAN, 2009, p. 186). El discurso triunfalista que convoca en el país la imagen de un cuerpo conformado, unido, y no despedazado, descoyuntado, contrasta con la profunda fraternidad con esos muertos, con esos espectros producidos como contracara trágica del progreso y que lo lleva a preguntarse varias veces “¿qué vine a hacer aquí?”.

En contraste con ciertas fotografías que se cubrirían del aura del modo monumental (y heroico) de construcción de la ilusión-Brasil, la evocación fúnebre, una especie de oda o epitafio sin tumbas, de miles de muertos anónimos, un breve réquiem sobre esa humanidad borrada, deleznable, menos que ruinas, rastros desvanecidos, pero espectros que miran al viajero a través de las transparencias de las ventanas del tren.

Sólo después de esa travesía por el Madeira-Mamoré, Mário de Andrade puede escribir sobre el dolor de los pueblos, sudamericanos, a diferencia de aquel dolor sobre el que le escribe una amiga “judía francesa comunista” (ANDRADE, p. 173). Esa carta que se supone ser de Dina Lévi-Strauss, se expresa sobre “a infelicidade social dela, dos operários etc.” (p. 173). El viajero transcribe en su diario, día 22 de julio, un fragmento de su respuesta –no enviada– en la que se refiere a este “dolor sudamericano” que a diferencia de ese “dolor teórico europeo” es aquí “dolor *miúdo*” (‘pequeño’ pero también ‘del pueblo’): “A dor, a imensa e sagrada dor do irreconciliável humano, sempre imaginei que ela viajara na primeira caravela de Colombo e vive aqui” (p. 174). Ese sufrimiento de los pueblos parece aquí abrirse a una conciencia y a una diferencia – con lo europeo.⁹ Se traza la diferencia entre un dolor teórico, del pensamiento, más

⁸ Me refiero a las entrevistas para el *Diário Oficial* de Manaus (8 de julio de 1927) y para el *Diário Nacional* (20 de agosto de 1927). Ambas se encuentran en ANDRADE, 2015.

⁹ Remito a la definición del dolor expresada en esos párrafos y especialmente en las frases, entre portugués y francés que cierran el relato diario en ANDRADE, 2015, p. 174-175.

intelectualizado –recordemos estas tensiones en la expresión propia del viajero– y un dolor arraigado en el cuerpo, en la materia, en la percepción.

Quisiera remarcar, al menos provisoriamente, que el pueblo en su dolor, su sufrimiento, en sus muertes, en sus exterminios –como el Madeira-Mamoré y también el rápidamente referido al aniquilamiento del “nuevo Juazeiro” (ANDRADE, 2015, p. 149)– comienza a ser posible en la tesitura de este diario y, sobre todo, en la relación crítica con las fotografías, que adquieren un valor fundamental. Y que fueron “fechadas”/ datadas.¹⁰

En el juego y en la relación crítica entre texto fechado del diario, fotografías con fechas de realización y leyendas otorgadas a éstas, se deja apreciar ese proceso de inscripción de la mirada que ahora se textualiza en el dolor y se hace imagen en los “Canoeiros na Lagoa de Joseaçu”: en un desplazamiento desde el paisaje hacia los rostros y los cuerpos en su quehacer.¹¹

El proceso de inscripción de la mirada, que documentan estas fotografías, se resume en ese tránsito, desde el paisaje hacia el pueblo, hacia esa parcela de humanidad (DIDI-HUBERMAN, 2014), su dolor y también su trabajo, ese que ha fascinado al Mário de Andrade entrevistado. Esa inscripción escribe también en el diario el haberse dejado interpelar por ese pueblo, lo que de él ha aparecido a su vista. En ese proceso, en ese viaje, que podríamos calificar en sus propias palabras como “um acariciamento tão íntimo” (ANDRADE, 1976, p. 173), la fotografía ha sido fundamental: como un tocar con la imagen y también haberse dejado tocar por lo que vio.

Referencias

ANDRADE, Mário de. *Taxi e crônicas no Diário Nacional*. Texto establecido, introducción y notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

¹⁰ Nos da algunas pistas de la elaboración de este concepto de dolor, el poema “Dor”, 15 de octubre de 1933, publicado en *Poesías* de 1941.

¹¹ Me refiero aquí a las coincidencias que se producen entre fechas de entradas del diario y fechas de las fotografías. En el diario, la reflexión sobre el dolor coincide con las fotografías de las ruinas, en el “diario del fotógrafo”. Al día siguiente, una serie de fotografías de “*tapuias*” remando, aunque el epígrafe de la primera sea “Lagoa de Joseaçu com a usina Vitória de essência de pau-de-rosa ao fundo”, 23 de julho. La indicación de planos prepara la siguiente fotografía, pues en el primero, los hombres remando, en un gesto de conversación captado “espontáneamente”, atrás, al fondo –casi no se ve– la fábrica de esencias. Ya la foto siguiente coloca un primer plano de los canoeros, un cuerpo entero en el quehacer. Se invierte completamente la impronta: “Canoeiros na Lagoa do Joseaçu”. En el diario “textual” se lee: “tiro excelentes fotografías” (p. 175).

- _____. Cinemas. *Klaxon. Mensário de arte moderna*. São Paulo, p. 14, n° 3, jul. 1922.
- _____. Cinema. *Klaxon. Mensário de arte moderna*. São Paulo, p. 13, n° 5, set. 1922.
- _____. *Poesias*. São Paulo: Martins, 1941.
- _____. *O Turista Aprendiz*. Edición de Telê Ancona Lopez y Tatiana Longo Figueiredo. IPHAN, 2015.
- ANCONA LOPEZ, Telê e LONGO FIGUEIREDO, T. Por esse mundo de páginas. In: ANDRADE, Mário de. *O Turista Aprendiz*. IPHAN, 2015.
- _____. O turista aprendiz na Amazônia: a invenção no texto e na imagem. *Anais do Museu Paulista*. vol.13 n° 2, São Paulo, Julho/Dezembro, 2005. Disponible em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142005000200005.
Consulta: 20-10-16.
- ANTELO, Raúl. Sentido, paisagem, espaçamento. *Margens/márgenes*. Belo Horizonte/Buenos Aires, p.18-23, n° 5. jul-dez, 2004.
- AGAMBEN, Giorgio. (2005). *Estado de excepción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BANDEIRA, Manuel. *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*. Prefácio e notas de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Simões Ed., 1958.
- BENJAMIN, Walter. Pequeña historia de la fotografía. In *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus, 1989, p. 63-83.
- CUNHA, Euclides da. *À margem da história*. Porto: Livraria Chandron, 1922.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.
- _____. *Phasmes. Essais sur l'apparition, I*. Francia: Ed. De Minuit, 1998.
- FOOT HARDMAN, Francisco. *A vingança da Hileia. Euclides da Cunha, a Amazônia e a literatura moderna*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.
- ____ (s/a). Pontos extremos: ruínas invisíveis nas fronteiras de um país. São Paulo (s/d). Disponible en: <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/vrp/FootHardman.pdf>
- KLAUTAU FILHO, M. *Miguel Rio Branco: imaterialidades do objeto, materialidades da imagem*, 2015. Tesis de Doctorado. Escola de Artes, Universidade de São Paulo.