

# TRAS LAS *IMPRESIONES* DE MÁRIO DE ANDRADE Y ERMANNIO STRADELLI: RESONANCIAS ESPECTRALES

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i42p267-298>

María Florencia Donadi<sup>1</sup>

## RESUMO

Este artigo enfoca ressonâncias entre o escritor modernista Mário de Andrade e o proto-etnólogo Ermanno Stradelli a partir da descoberta de uma ficha de leitura de Mario de Andrade no arquivo do IEB-USP, que evidencia um *vínculo fantasmagórico* entre ambos, e que conceituamos como *assombração* ou *encantamento*, relativo às suas viagens pela Amazônia, das quais surgiram diversas produções escritas e fotográficas.

PALAVRAS-CHAVE: Mário de Andrade; Ermanno Stradelli; Amazônia; *assombração*.

## RESUMEN

Este artículo se enfoca en las resonancias entre el escritor modernista Mario de Andrade y el proto-etnólogo Ermanno Stradelli a partir del hallazgo de una ficha de lectura de Mario de Andrade en el archivo del IEB-USP, que evidencia un *vinculo fantasma* entre ambos y que conceptualizamos como *assombração* o *encanto*, relativo a sus viajes por la Amazonia, de los que surgieron diversas producciones escriturarias y fotográfica.

PALABRAS CLAVE: Mário de Andrade; Ermanno Stradelli; Amazonía; *assombração* o encanto.

---

<sup>1</sup> María Florencia Donadi (UNC, IdH, CONICET, Programa de Formación posdoctoral UNTREF) es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba), Coordinadora de la Cátedra Libre de Cultura Brasileña en la FFyH, UNC. Becaria posdoctoral (CONICET) y profesora adscripta en Literatura Latinoamericana I. Su investigación actual se titula *Entre Brasilia y la Amazonía: imágenes territoriales inestables a mediados del siglo XX*. Realizó estancias de investigación en Brasil (UFSC, USP). Ha realizado traducciones literarias y de crítica. Es miembro de equipos de investigación en el área de la Literatura Latinoamericana. Codirige la colección Constelación Brasil de EDUVIM. Ganadora del Premio Ensayo del Fondo Nacional de las Artes (Argentina) con *Cartografías amazónicas: imágenes de Brasil entre siglos* (2024). El ensayo forma parte de su investigación doctoral, titulada *Cartografías literarias: ficciones brasileñas de la Amazonía*. Traductora seleccionada por la Fundación Biblioteca Nacional de Brasil para traducir el español *O Turista Aprendiz* de Mario de Andrade.

ABSTRACT

This article focuses on the resonances between the modernist writer Mario de Andrade and the proto-ethnologist Ermanno Stradelli, based on the discovery of a reading note by Mario de Andrade in the IEB-USP archive that reveals a *phantom link* between the two, which we conceptualize as *assombração* or *enchantment*, relating to their travels through the Amazon, from which various literary and photographic works emerged.

KEYWORDS: Mário de Andrade; Ermanno Stradelli; Amazon; enchantment.

**Mário de Andrade y Ermanno Stradelli: turistas aprendices por aguas amazónicas.**

“**E**ra fantasia muito frequente entre os rebentos nobres de famílias de recursos, na Europa do século XIX, a aventura em expedições geográficas exploratórias em terras estranhas”, señala Aurora Bernardini (2009, p. 15). Este es el caso de Ermanno Stradelli (Parma, 1852-Tefé, 1926), quien, sin embargo, manifiesta un interés atípico por las tierras amazónicas, en un momento en que la avidez del recién nacido reino de Italia (después de la unificación) se dirigía a África (Raponi, 2018, p. 24).

Además de viajero, para Raponi (2018), Stradelli debería ser comprendido como *emigrante* (24), aunque una migración muy particular, ligada a razones intelectuales y artísticas, con motivos especiales que no se pueden generalizar.<sup>2</sup> No migra por razones económicas; sus motivos son psicológicos, intelectuales y

---

<sup>2</sup> En esta época, durante todo el siglo XIX, las ciudades de Belém y Manaus eran polos de atracción para la migración, pues, debido al ciclo del caucho, se instituyeron como centros en proceso de modernización, a la manera europea, en plena efervescencia. Muchos migrantes llegaban en busca de empleo dadas las particulares condiciones de este proceso de modernización que requería a muchos artistas, artesanos y maestros, en plena floresta amazónica. Si bien se trata de una migración menor, en cantidad, respecto de la que recibe el centro-sur brasileño, dejará una impronta muy particular.

creativos (p. 25). Es probable que la elección de Brasil se debiera a su asociación con un territorio fecundo para la imaginación, asociado con historias y leyendas, un lugar construido como mítico para explorar.

El conde italiano dedicó aproximadamente dos años (1876-1878) a prepararse para su viaje. En 1879 embarcó para Brasil, probablemente desde Marsella (Bernardini, 2009, p. 17). A partir de allí, los viajes de Stradelli se organizaron en torno a tres grandes ríos: Orinoco, Purús y Uaupés, con incursiones en otros menores. Durante esos viajes elaboró una serie de informes para el Boletín de la Sociedad Geográfica Italiana (SGI) entre 1879 y 1890. Además de haber conformado una profusa colección de objetos recogidos durante toda su vida, Stradelli también plasmó en una materialidad textual, aspectos simbólicos y culturales intangibles o inmateriales de las comunidades indígenas con que convivió: *La Leyenda de Jurupari*, publicada por primera vez en 1890 en el Boletín de la SGI recogida por Maximiano José Roberto, indígena de ascendencia manao y taria, y dos grandes volúmenes que no culminó: *Vocabulario portugués-nheengatú y nheengatú-portugués* y el *Dizionario nheengatú-italiano*.

Ermanno Stradelli se autodenominaba *touriste*, al menos en los primeros informes, cuando visitó el Alto Orinoco (1888): “*não sou um cientista, mas um simples touriste, um tantinho, é preciso afinal confessá-lo, ignorante...*” (2009, p. 100) que se guía por *impresiones* y por los hechos observados: “*se às vezes atrevo-me dizer o que penso sobre o que pensaram os outros é tão-somente a título de impressão e nada mais, deixando a quem sabe intacto o campo da especulação científica e restringindo-me aos fatos*” (p. 100). Este término, *touriste*, comenzaba a instalarse hacia finales del siglo XIX, cuando las guías turísticas, contraccaras materiales de las exposiciones universales decimonónicas, con mapas e itinerarios trazados con detalle y planificación, se generalizaban y promovían el conocimiento de las diferentes naciones de ese mundo cada vez más conectado. El turismo se instalaba, poco a poco, como actividad de ciertas clases acomodadas que podían pagar por este moderno consumo cultural.

El empleo de Stradelli de ese término, *touriste*, es llamativo, ya que se adelanta en varias décadas a un proceso que sería mucho más común a comienzos del siglo XX y que sería visto con recelo por esa otra categoría de escritores que se consideraban “viajeros”. Expresa así, un momento bisagra de la modernidad en el

cambio de siglo, pues a la distinción entre viajero y turista, Stradelli agrega, muy a conciencia, la de científico. Si se considera la extensa formación de Stradelli, que conocía de botánica y zoología, meteorología, astronomía, farmacia, dibujo y topografía, etnología, manejaba a la perfección todo el proceso de la fotografía, aplicaba saberes de homeopatía, estudiaba derecho (y concluiría sus estudios luego de su primer viaje a la Amazonía), hablaba español y portugués y, más tarde, *nheengatú*, sería imposible asociarlo al mote de mero turista — al menos como cristaliza en las primeras décadas de 1900, especialmente, en las crónicas de los modernistas hispanoamericanos, que tematizaron el término y entraron en pugna con él-. Aún más, diríamos que Stradelli se encuentra mucho más cerca de un viajero explorador como Humboldt (Pratt, 1997; Wulf, 2016).

Al mismo tiempo, se manifiesta aquí no solo una definición en proceso sino que, fundamentalmente, expresa las incertezas — conceptuales y metodológicas— acerca de la conformación de los campos disciplinares y científicos, disgregados entre humanismo — pseudo renacentista, de la amplitud de saberes—, romanticismo de la prosa y el positivismo que aterrizaba en Brasil de la mano del darwinismo social y la teoría de la evolución (y el evolucionismo concomitante) que tanto revuelo generaron en cuanto cambio de paradigma. La teoría de Darwin y sus derivas interpretativas eran parte de los debates intelectuales en los círculos a los que Stradelli se ligó en Brasil, encabezados por Barbosa Rodrigues, Couto de Magalhães<sup>3</sup>, a la vez que se insertaba con vehemencia en las discusiones y polémicas que se establecieron entre los directores de los recientemente fundados museos de Brasil, instituciones que venían a delimitar esos espacios, distribuir saberes y roles (Schwarcz, 2017).

---

<sup>3</sup> La relación entre Barbosa Rodrigues y Ermanno Stradelli se remonta a la expedición conocida como *Pacificación de los crichanás* (ver el informe de esa expedición: Barbosa Rodrigues, Joao. Rio Jaupery, *Pacificação dos Crichanás*. Rio de Janeiro, Imprensa nacional, 1885), en el río Jauaperí, liderada por el botánico, entonces encargado del Museo Botánico de Manaus, Barbosa Rodrigues y en la que participa el conde Stradelli como fotógrafo. Por otra parte, Stradelli cita a menudo a Couto de Magalhaes, cuya obra cumbre, *O selvagem*, era referencia obligada por entonces, sobre todo en la confección del *Vocabulário Português-Nheengatú*. A diferencia de la relación con Barbosa Rodrigues, no encontramos material que demuestre si efectivamente se conocieron personalmente. Podríamos incluir en ese círculo de estudiosos de los relatos indígenas y su cultura a Antonio Brandão de Amorim, autor de *Lendas em nheengatú e português* y a Maximiano José Roberto, quien recolectó y transcribió muchísimo material, que conocía de primera mano y que fue fuente directa de muchos de estos estudiosos e investigadores activos en el Alto Río Negro en el siglo XIX (Raponi, 2018, p. 112).

El empleo constante de la descripción parece provocarle a Stradelli, al comienzo de sus informes en los boletines, la sensación de estar escribiendo guías turísticas, al estilo de las producidas por las grandes editoras como Baedeker o Murray: “...sem querer, me pus a fazer *um guia para viajantes*, roubando o trabalho dos Baedeker” (2009, p. 56). Esta mención refuerza el diálogo de este autor con una serie de géneros que le eran contemporáneos, de los cuales incluye algunas herramientas y modos de funcionamiento (recordemos las guías de las exposiciones universales)<sup>4</sup>, ya que además describe el clima, costumbres, ciudades, paisajes a la manera de esas guías de viaje. Al mismo tiempo, inscribe su hacer en el terreno de las *impresiones*, diferentes de la supuesta visión objetiva de la ciencia, preocupación que, sin embargo, convivirá constantemente con ese registro de lo que lo visto provoca en la subjetividad y que es lo más destacado en su obra, tal que le provee su singularidad al iluminar o trazar una imagen y una experiencia de la selva amazónica.

La proximidad, en consecuencia, entre el viajero, el cronista y el turista acaba siendo más estrecha de lo deseado o explícitamente afirmado. Esa proximidad se lee en el conde Stradelli, aunque a la inversa. Se nomina turista, pero esa denominación está lejos de ser una superficialidad o es una apariencia engañosa, que acaba por aproximarse mucho más a la del viajero, y los resultados obtenidos en cuanto a calidad de la prosa y modo de presentar la información etnográfica destacan cuando esas dos facetas confluyen, se superponen o conviven.

Cristóbal Pera (1998) alerta acerca del empleo de la denominación de “turista” y de la actividad en sí misma a comienzos del siglo XX y la analiza entre los modernistas hispanoamericanos (Darío, Martí, Asunción Silva, Gómez Carrillo) para quienes la tensión respecto del concepto radicaba en que podía llegar a confundir o *contagiar* sus funciones como cronistas de la modernidad, en ocasión, fundamentalmente, de sus visitas a capitales europeas como París o Roma e, incluso, en sus retornos al país de origen. Si bien los modernistas intentan separarse de la categoría de *turistas*, pues ellos buscan *autenticidad*, la tensión con el concepto evidencia que también emplearon mecanismos típicos de esos instrumentos destinados al turismo: como la descripción detallada de imágenes y vistas de las

---

<sup>4</sup> Bernardini nos aclara que Karl Baedeker fue un alemán pionero en la creación de guías turísticas, junto al editor John Murray (2009).

ciudades y, sobre todo, al concebir sus funciones como complementarias y en diálogo — aun implícito — con las guías y afiches turísticos que a menudo no eran más que *colecciones de imágenes*, las que los cronistas modernos venían a poner en palabras, asegurando así su función social, intelectual y, por encima de todo, estética.

Cabría, entonces, agregar, para afinar la autodefinition de Stradelli, un calificativo. Uno adecuado, aunque provisional, es el de *aprendiz*, a semejanza del empleado por otro viajero, más célebre, el modernista brasileño Mário de Andrade en otro viaje — poco estudiado, pero mucho más que el del conde italiano — a la Amazonía y que resultará en *O Turista Aprendiz*, publicación póstuma, híbrido genérico entre diario de viaje y ficción que, además, estuvo acompañado por sus *cliques* realizados con la portátil *Kodak* en 1927.<sup>5</sup> Viaje que fue sin dudas significativo en cuanto a experiencia, junto al extenso trabajo archivístico y de bibliotecas, para la escritura de *Macunaíma* (1928).

Aplicamos aquí de manera anacrónica un atributo que el viajero Mário de Andrade se da como autor y personaje en estas crónicas vinculadas al viaje de 1927, a la obra de este viajero del siglo XIX, Ermanno Stradelli, puesto que esa alteración de tiempos en su fricción ofrece breves destellos de lo que aparece y sobrevive con fuerza de evidencia en el autor modernista, pero que se inscribe con anterioridad en la escritura y las imágenes del italiano. Este diálogo anacrónico entre Andrade y Stradelli es el foco de este artículo y lo establecemos a partir de un *vínculo fantasma*, una *huella del archivo* que permite establecer resonancias entre los dos autores, viajeros, aprendices y turistas, y sus impresiones sobre la territorialidad amazónica que remiten a la dimensión encantatoria de la *assombração*.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Mário de Andrade escribió y corrigió los manuscritos de *O Turista Aprendiz* durante mucho tiempo, pero no lo publicó en vida. La primera edición se realizó en 1976 y estuvo a cargo de la estudiosa y primera organizadora del archivo andradeano, Telê Ancona López. Esta publicación contempló únicamente el material textual. Recién la edición crítica de 2005 agregó al texto las imágenes fotográficas, en un CD-Rom. Propuse un abordaje de ambas actividades y expresiones entre imagen y texto, en “Imágenes que nos miran: territorios de la imaginación y huellas de viaje en *O Turista Aprendiz*” ((Donadi en Calomarde y Patiño, 2021) en el que propongo que la fricción entre fotografía y “diario escrito”, permite hacer emerger sentidos y ausentes espectrales que se vuelven presentes gracias a esa dinámica que Mário exploró de manera bifronte en esta des-obra.

<sup>6</sup> *Assombração* es una noción elaborada a partir y desde la escritura de ese diario amazónico de Mário de Andrade y que he desarrollado en la tesis doctoral (*Cartografías literarias: ficciones brasileñas de la Amazonía*. Universidad Nacional de Córdoba, 2022).

Asimismo, sabemos que Andrade leyó a Stradelli, mucho después de su viaje amazónico, pero probablemente en la época en que escribía y reescribía su *diario ficcional*, época en que Câmara Cascudo “redescubre” al italiano y publica *Em memória de Stradelli* (1936), volumen que efectivamente se encontraba en la biblioteca de Andrade.

### ***Huellas espectrales y vínculos fantasmas: encuentros en el archivo.***

Entre ambos autores, Stradelli y Andrade, se ciñe un *lazo espectral* que se materializa en dos elementos conceptuales y en dos fotografías producidas por el conde Stradelli y que dejaron sus huellas mnémicas (Freud, 1986 [1896], las denomina también “escritura-recuerdo”), en la subjetividad del modernista, huellas que retornan o se repiten en ciertos trazos. Los elementos conceptuales son, por un lado, la coincidencia constitutiva entre Stradelli y Andrade de un entramado entre escritura e imágenes y, por el otro, una pulsión coleccionista.<sup>7</sup> Asimismo, la relación anacrónica entre ambos queda habilitada por dos fotografías, tomadas por Stradelli y reseñadas en un artículo leído por el escritor paulista (Figura 1).

Ermano Stradelli aparece en este artículo como un retorno de lo reprimido<sup>8</sup> o, tal vez, como una presencia negada. Negación que se mantiene en el texto del

---

<sup>7</sup> Sin posibilidad de profundizar aquí, señalo que el entramado entre escrituras e imágenes se refiere a que ambos autores, además de escribir, manifestaron interés por la fotografía en tanto producción técnica de imágenes. En su viaje amazónico Andrade produjo muchísimas fotografías, las cuales pueden ser comprendidas en fricción con la escritura de su “diario” que luego titularía *O Turista Aprendiz*. En el segundo aspecto, señalamos que el *pathos* coleccionista les es común. Stradelli, viajero enviado por la Spcidad Geográfica Italiana, elabora extensos informes que pueden comprenderse desde la pulsión de colección: recolectó elementos materiales, lingüísticos, de las culturas y de las memorias indígenas de la región amazónica. Asimismo, difundió la *Leyenda de Jurupari*, resultado de la recolección de informaciones junto al indígena Maximino José Roberto y un extenso *Vocabulario Nheengatu-Portugués, Português-Nheengatu*. Paralelo a este, fue el gran afán de conservación de la cultura nacional, de folclorista y coleccionista que encarnó Mário de Andrade. Cuando viajó a la Amazonía, en 1927, recopiló una serie de términos que le llamaron la atención, como hará en otro de sus viajes, al Nordeste, registrando cantos, aboios (modos de llamar a los bueyes), canciones tradicionales (como la Ciranda o el Boi-Bumbá, algunos que fructificarán en sus estudios: *Danças dramáticas do Brasil*). Su proyecto de una Enciclopedia Nacional Brasileña o el de la Zoofonía – inspirado en Hércules Florence– que no llegó a concluir, eran procesos permanentes de aprendizaje, de recolección inacabada en un volumen siempre creciente para la aprehensión de la cultura (nacional) hasta el límite de lo posible.

<sup>8</sup> Freud elabora este concepto especialmente en “La represión” (1991b [1915]) y otros textos (Freud, 1968, 1991a). Destacamos lo siguiente, por la pertinencia de la definición de las *impresiones* en este artículo: “No tenemos que imaginarnos el proceso de la represión como un acontecer que se consumaría de una sola vez y tendría un resultado perdurable, como si aplastáramos algo vivo que de ahí en más quedara muerto. No, sino que la represión exige un gasto de fuerza constante; si cesara, peligraría su resultado haciéndose necesario un nuevo acto represivo. Podemos imaginarlo así: Lo

artículo, pues las fotografías le pertenecen, aunque no se menciona su autoría y, además, porque son fotografías de comunidades indígenas sobre las que nada se dice –sino por omisión– en ese mismo texto (Figuras 2 y 3). Es interesante que Freud señala que lo reprimido no está muerto, sino que persiste en su existencia. En este caso particular de las fotografías, ha sido el acceso al archivo del autor, Mário de Andrade (“domiciliado” el Instituto de Estudos Brasileiros – USP, São Paulo), en un registro menor — es decir, una *anotación personal*, lejos de lo más patrimoniable y monumental — el que nos permite calibrar esa persistencia vital y, por eso mismo, podemos comprenderla como un trazo registrado, invisible, pero visibilizado por este movimiento junto al archivo, en la “pizarra mágica” (Freud en Derrida, 1997b) de la literatura, la cultura y la historia brasileñas: una *impresión*.

La importancia de ese artículo radica en el destaque que Mário de Andrade confiere a las fotografías y porque lo califica de “bueno”. El título es “O território do Acre”. Ambas imágenes convocan nuestra atención, y probablemente la del escritor paulista en cuanto lector, especialmente, pues son las dos imágenes con que se abre el artículo.<sup>9</sup>

En esas fotografías hay dos gestos llamativos que permiten el juego metafórico: por un lado, la grandiosidad de la maloca [habitación indígena] en la magnanimidad de la selva y, por otro lado, la convivencia entre una perspectiva de lejanía de la primera y la cercanía de la segunda, en que los miembros del tuxaua

---

reprimido ejerce una presión [Druck] continua en dirección a lo consciente, a raíz de lo cual el equilibrio tiene que mantenerse por medio de una contrapresión [Gegendruck] incesante”. El retorno de lo reprimido estaría pautado por momentos en que esa presión emerge hacia lo consciente y, por ende, revela algo que es en parte central y constitutivo de un régimen de subjetividad. En este caso, para nuestro análisis, se trata de la parte *indígena* del Estado nacional brasileño.

<sup>9</sup> Esas fotografías pertenecen y se encuentran en la actualidad en el acervo fotográfico de Ermanno Stradelli, conservado por la Sociedad Geográfica Italiana y que reúne fotografías que sobrevivieron a sus diferentes viajes. Algunas fotografías de Stradelli, y estas dos que traemos al texto, han sido publicadas en *A única vida possível. Itinerários de Ermanno Stradelli na Amazonia*, organizado por Livia Raponi, UNESP Ed., 2016. Una colección ampliada de fotografías se encuentra disponible en el sitio web de la Sociedad Geográfica Italiana: [www.archiviofotografico.societageografica.it/](http://www.archiviofotografico.societageografica.it/).

La clasificación de la SGI reza lo siguiente: **Fotografía 1.** Código: 11271. Título propio: Malon del Tuxam Omerenti (Ipurinà) nell'Azimà Jgarapè - Purus; Autore personale: Stradelli, Ermanno; Soggetto: Collezione Stradelli - America meridionale - Brasile - Amazzonia - Rio Purus (regione) - Gruppi etnici - Ritratti di gruppo - Vegetazione - Foreste - Capanne. Data della ripresa: [1889]. **Fotografía 2.** Código: 11276. Título propio: Gente del Tuxam Antonio - Ipurinà - Malon del Marané nel Sapatiny-Purus; Autore personale: Stradelli, Ermanno; Soggetto: Collezione Stradelli - America meridionale - Brasile - Amazzonia - Rio Purus (regione) - Insediamenti rurali - Capanne - Spazi interni - Gruppi etnici - Ritratti di gruppo; Data della ripresa: [1889]

Antonio,<sup>10</sup> entre desnudez, *tangas* y vestimenta occidentalizada, acompañados de *armas* como si estas fueran parte del *vestir*, miran a la cámara en un *punctum* especial y espectral que hace que recordemos esa imagen — punto que nos permitió identificarla rápidamente al verla en Kosmos: la persona en el centro de la foto, vestida con pantalón y camisa, y que mira oblicuamente hacia la cámara—. Se trata de un *gesto irónico* que señala hacia lo que el texto del artículo mismo oculta o deja en secreto. El artículo señala que el progreso ha de llegar *inexorablemente* hasta las fronteras más extremas de la nación,<sup>11</sup> pero esa *conquista del desierto* no será sino a costa de muerte y tragedia para sus comunidades, como parece indicar la mirada del sujeto.<sup>12</sup>

La vida de las imágenes, como enseña Warburg (2014), es espectral, aun cuando sea material y requiera de materialidad. Cuando este historiador del arte acuñó el término *Nachleben*, “vida póstuma”, que también suele traducirse como “supervivencia”, “pervivencia” o “vuelta a la vida”, señaló esa característica fantasmática y metamórfica de la vida de las imágenes. Son esos fantasmas, entre otros, los que señalamos aquí. Las imágenes no mueren, continúan actuando más que en su forma o en su estructura, en gestos patéticos, principalmente, que van metamorfoseándose aun cuando hayan muerto culturalmente. Lo que importa, sin embargo, no es buscar un origen primordial o un punto cero de nacimiento de una imagen —tarea por mucho imposible—, sino trazar probablemente su genealogía, pero, sobre todo, sopesar los *efectos* de la antigüedad de esa imagen que se vuelve contemporánea y, entonces, originaria. Es decir, solo en la medida en que la imagen

<sup>10</sup> Esto lo sabemos por las fotografías del conde, pues no se identifica más que de manera genérica a estas comunidades en el epígrafe del artículo. Lo señalamos para que se constate la diferencia.

<sup>11</sup> Cito un párrafo que evidencia las propuestas del artículo: “Que elle [o clima] será *melhorado pelo progresso* da região, não é lícito duvidar, pois é uma *lei natural*, por toda a parte verificada, a melhoria dos climas sob influencia da civilização, lei ali mesmo perto comprovada pelo exemplo do Madeira, que foi muito tempo um dos lugares mais inhóspitos da Amazonia e que hoje, graças ao progresso das habitações e dos costumes da sua população, não é das porções menos salubres. O mesmo aconteceu no baixo Purús e no baixo Juruá, e o mesmo certamente acontecerá nas *extremidades meridionais* das suas bacias, certamente *fadadas a um grande futuro econômico*” (Kosmos, I, ano II, 1904, p. 4. El énfasis es nuestro).

<sup>12</sup> En ese artículo, se realiza una deriva acerca del nombre de este territorio, Acre, que resulta de una confusión auditiva entre Aquiry, nombre de un río, su pronunciación en inglés, en boca de Chandless, quien lo habría recorrido, y su escucha desde el portugués Ac’ri, que daría en la actual denominación. Remarco esta situación porque es justamente entre lenguas, entre oralidad y escritura, entre significativo y escucha donde se potencian las asociaciones significantes, los fantasmas o *assombrações* del sonido que permanecen vibrátiles en la historia y permiten releerla o, mejor, reescucharla. Es decir, es en la confusión, en los errores o a la “sombra del error” (Andrade, 1929) donde reside lo aún por decir.

se arremolina en el presente, provoca un vórtice, un vértigo semejante al torbellino del origen. Así una imagen es pasada y presente, tormentosa y relampagueante, primitiva y actual, siempre metamórfica — como un remolino mismo — porque aproxima la historicidad en temporalidades divergentes y hace saltar los límites homogéneos de espacio y tiempo. De allí las potencias de la imagen. Las imágenes, aunque mueran material, simbólica o culturalmente, permanecen vivas y asediando a épocas posteriores: muertas-vivas.

Casualmente, Mário de Andrade estaba sujeto a las magias encantatorias y se dejaba seducir en muchas ocasiones por esas “assombrações”, tan comunes en el folclore o en expresiones populares, como supervivencias de las culturas primitivas (Tylor, 1977),<sup>13</sup> La curiosidad e interés de Mário de Andrade por las “assombrações”, palabra que transparenta su vínculo con las sombras y su actuación, se observa en muchas ocasiones, en sus crónicas.<sup>14</sup> Esas sombras adquieren el estatuto de *precariedades plásticas* que provocan *sensaciones intensas* (Andrade, 1976, p. 97). Relata luego, brevemente, una experiencia “objetiva” con una “assombração” que se manifestó como “um ser humano (...) porém desprovido de forma humana e possuindo a consistencia e o provável aspecto físico de um pano” (p. 98), que surgió, atravesó la sala y desapareció, dejando una estela de presencia. Sin embargo, el Mário racional<sup>15</sup> intentará delimitar el mundo de las *assombrações* como ilusión o exageración sobre el que opera la memoria:

---

<sup>13</sup> Edward Brunett Tylor, etnólogo inglés, fue leído y citado en varias oportunidades por Mário de Andrade, quien conocía muy bien su teoría y el concepto de *survival*, plasmado, principalmente en *Primitive Culture*. El antropólogo señala que esos elementos mágicos van perdiendo su significado y se conservan como supersticiones o, como las imágenes mismas, en su poder fantasmático de retornar en escenas diferentes, en contextos históricos disímiles para señalar la persistencia de esos fantasmas, los miedos y fobias humanas, modos de conjurarlos o de convivir con ellos, es decir, diferentes contenidos que regresan –como eterno retorno– en diferido y diferencia.

<sup>14</sup> Mencionaremos algunos ejemplos: en una crónica titulada “O culto das estatuas” (29/09/1929, columna Taxi en el *Diário Nacional*), se refiere a estas entidades, dioses, santos y *assombrações* como “forças conspícuas do Além” (147) con las cuales los hombres establecen un intercambio (“barganha”) de favores. Unos meses antes, dos crónicas abordan explícitamente las “assombrações” y su relación con la memoria. Se trata de “Macobêba” y “Memória e assombração” (mayo de 1929). El nombre de esa “sombra”, Macobêba, resuena con el nombre propio del personaje, creado hacia 1970, por Clarice Lispector en *A hora da estrela*: Macabéa, nordestina que migra hacia São Paulo y cuyo hambre generacional y final trágico se comportan, también, como sombras, supervivencias ancestrales en ese presente. Macabéa es una vida precaria (Girogi, 2017, 2019), tanto plásticamente como en su constitución y, en ese sentido, se le aplica la definición de Mário de Andrade.

<sup>15</sup> El mismo Mário de Andrade en una crónica de las publicadas en *Taxi*, afirma encontrarse dividido, entre inteligencia o razón y sensibilidad o sinrazón, una escisión que marcará su obra y su praxis vital constantemente, también el diario del turista aprendiz. En esta crónica en particular, titulada “Na sombra do erro” (*Diário Nacional*, 29/08/1929), retomando algunas teorizaciones freudianas, adaptándolas creativamente a sus conceptos, se refiere a aquello que ha quedado “a la sombra”,

“As memórias que a gente guarda da vida experimentada vão se enfraquecendo cada vez mais. Para dar para elas ilusoriamente a força da realidade nós as transpomos pro mundo das assombrações por meio do exagero. Exageros malévolos ou benéficos. Um dos elementos mais profícuos de criar esse exagero é a palavra. Poesias, descrições, ritos orais...” (Andrade, 1976, p. 102).

El mecanismo de esas “assombrações”, según Mário, consiste en que esos “sonhos de acordado, poderosamente revestidos de palavras, se projetam da inteligência pros sentidos e dos sentidos pro ambiente exterior, se alargando cada vez mais” (p. 102). Los sueños y, en gran medida, la imaginación y los recuerdos (sentimientos y sensaciones del pasado), entonces, de la mano del lenguaje y su expresión, son fantasmagorías, trasposiciones imagéticas, proyecciones que habitan de manera paradójica el mundo, pues su materialidad es incorpórea, pero tienen un cuerpo espectral, y dan vida a un “mundo das assombrações” diversas. Estas parecen adquirir la cualidad de toda y cualquier producción simbólica en la cultura, pues los puntos suspensivos alargan al infinito la enumeración y se contraponen a las sensaciones, “as quais do ambiente exterior pros sentidos e destes pra inteligência vem se *diminuindo* cada vez mais” (p. 102. El destacado es nuestro). Las *assombrações* son expansivas y las sensaciones intensivas; aquellas, creaciones; estas, abstracciones. Y, sin embargo, el pasado “tal cual como sucedió” es inaccesible y solo son posibles las *assombrações*, “que a gente chama de passado”.

La memoria y el lenguaje como medios de materialización, proyección y trasposición de esas sombras les reservan y aseguran el derecho de existencia y, también, resguardan su misterio,<sup>16</sup> en el que el significado se pierde, sobrevive el significante y viven por sí mismas, “impregnadas do mistério do mundo” (p. 101).

---

“secuestrado” y que un error (lapsus, confusiones triviales, olvidos, “furos” de su memoria) lleva al reconocimiento (elementos inconscientes), a través de su manifestación o significación. El error y la manifestación del inconsciente sería también, entonces, *assombrações*, en cuanto emergentes desde “la sombra” y que revelan algo de nosotros mismos sin ser una forma con un contenido de bordes concretos, sino algo más bien informe o un significante.

<sup>16</sup> Mário lo dice así: “Quem quer que reflita um bocado sobre a palavra há-de perceber que mistério poderoso se entocaiar nas sílabas dela” (p. 101). Y el uso de “entocaiar” no resulta azaroso, puesto que el misterio reside así, agazapado, dispuesto a la emboscada, para cazar o matar a su presa: asalta al sujeto y jamás se devela ni se significa como sí puede hacérselo con el enigma. Al respecto, sugiero Agamben (2016).

Observamos una coincidencia entre Mário de Andrade — quizás como intuición — que concibe la vida de las imágenes como *assombração* y la propuesta de Aby Warburg. Su fuerza es el componente espectral al que Andrade se vuelve *sensible*. Ese componente se inscribe entre escritura, fotografías y experiencia subjetiva.

Esa memoria como una sombra persigue los pasos de las fotografías entre Stradelli y Mário de Andrade. Las imágenes viven y mueren, persisten y existen como “*assombrações*”, en palabras de Mário. El vínculo imagético entre el *aprendiz* modernista y el *touriste* italiano se evidencia si comparamos las dos imágenes de Stradelli en la región del Acre y otras dos de autoría del paulista en su viaje amazónico (Figuras 4-5, 6-7).

En *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Didi-Huberman 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*, la fotografía da cuerpo a la *tapuia* (Figuras 4-5 — Fotografía 1) y le confiere también una inserción en la historia, entendida esta 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. Es, asimismo, una aparición, una presencia para el *operator*, que se le impone e impide la continuidad de la omisión o la ausencia. Esta imagen grita su derecho de aparecer y ser. En cuerpo y en rostro.

Contrasta con otra, en la que otra *tapuia*, en una canoa, da la espalda al barco desde el que es tomada la instantánea, en la inmensidad del río (Figuras 6-7 — Fotografía 2). El contrapunto entre ambas, cuerpo y rostro, cercanía y lejanía, coincide con aquellas fotografías de las *malocas* y la comunidad amerindia vista *de cerca*, asegurando un *punctum* en el sujeto que porta el rifle, de Stradelli, que colocamos más arriba. A partir de esas imágenes se traza un vínculo manifiesto en *gestos* de los fotografiados. Las *tapuías* que sustraen su mirada al *operator* y el indio apurinã cuya mirada oblicua se evade del objetivo que *captura*. En inflexiones diferentes, el gesto común que las imágenes escenifican es desconfianza, sospecha y

resistencia, que se vuelve metafórica respecto de la intervención de los blancos en sus tierras.<sup>17</sup>

La fotografía de Andrade, 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, pues parecería existir un *spectrum*, un *más allá*, que queda a la sombra, que la cámara no logra captar totalmente. 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 paulista hablará también en su diario y el conde italiano enunciará repetitivamente, refiriéndose a un modo de vida en extinción (Stradelli, 2009, p. 162).

Ese es el *spectrum*, la *assombração* que reúne a ambos turistas y viajeros, Andrade y Stradelli, que lejos están de la supuesta superficialidad del turismo. Espectro es aparición, imagen y apariencia, derivado de *species*, es decir, del acto de mirar. Como tal, se liga a una memoria inconsciente de las imágenes, sus significantes, sus fórmulas patéticas que transitan metamórficamente, adquiriendo significados diversos y manifestando misterios indevelables, actúan sobre el sujeto espectador y, también, sobre la realidad, la cultura y los modos de ver (Bredekamp, 2018).

Es ese *spectrum* el que dejó *impresiones* indelebles que alteraron profundamente las experiencias de los sujetos que atravesaron esa territorialidad amazónica y por ella se contagiaron. La resonancia espectral entre Stradelli y

---

<sup>17</sup> Cada una de las fotografías de Mário de Andrade, y en memoria *asombrada* con las de Stradelli, propone una enmarcación diferente: 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 –aunque materialmente maltratada por hongos y humedades del papel–, 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 segunda, abarcando un campo amplio, que sitúa a ese cuerpo en ese espacio identificado como “Río Amazonas” y en una especie de escena “típica” (navegación en canoa) captada en su acontecer, en actitud de cierta espontaneidad (y en espera, desde el navío).

Andrade, habilitada por las imágenes, actúa como las supervivencias, como un eco que se expande en ondas mnemónicas.<sup>18</sup> Esa resonancia se anuda entre ambos viajeros en el concepto de *impresiones*. Estas tomarán cuerpo en la configuración de la imagen territorial de la Amazonía misteriosa<sup>19</sup> y espectral para Stradelli. Será Mário de Andrade quien propone un concepto propio para denominar ese misterio: *assombração*.<sup>20</sup>

### Gestos supervivientes.

Ese gesto imagético analizado se enlaza con el escriturario que traza una serie genealógica entre ambos autores: a partir de la importancia asignada a las impresiones y la elaboración de su concepto, las escrituras de los viajeros se convierten en asilo de lo invisible/invisibilizado — como capas o restos subterráneos —, ausencias que solo se vuelven presentes gracias a la fricción entre imágenes (sus gestos) y escritura, esta fuertemente tocada por la experiencia amazónica.<sup>21</sup> Entre escritura e imágenes de Stradelli y Andrade se inscribe la impresión de la territorialidad amazónica en sus experiencias, que es, sobre todo, impresión de la *assombração*, es decir, de lo que queda a la sombra de la razón y que, por eso mismo, la desplaza o destituye, imponiendo la sensibilidad de la *aisthesis*,

---

<sup>18</sup> Link (2009) nos recuerda que Warburg concebía a la memoria en su vínculo con la expansión y transmisión del sonido, por ondas.

<sup>19</sup> Se trata de una imagen misteriosa porque se pretende conservar la territorialidad amazónica en su velo, pues es hacia (*vers*) ese velo que se va.

<sup>20</sup> El concepto de *assombração* es una reconstrucción crítica que he realizado en la tesis doctoral (2022) que, desde la escritura e imágenes de un escritor-viajero que atravesó esa territorialidad amazónica, nos permite leer y analizar la imagen territorial producida por otro viajero, que también recorrió la región, escribió y fotografió, cincuenta años antes. La serie que trazamos entre ambos turistas propone una genealogía posible, heterocrónica, a partir de la constelación de imágenes y sensaciones compartidas. Este diálogo revela que una música, una vibración mnemónica, se establece, superviviente, entre ambos. Esa memoria se vuelve entonces menos lineal en términos de lo que del pasado queda en el presente y más cercana a lo que del pasado sobrevive para el futuro, como un intervalo.

<sup>21</sup> En dirección arqueológica, desenterramos y hurgamos desde la superficie hacia abajo para trabajar con esos restos, ya no para hacer de ellos origen (siempre hay una instancia anterior que se volvería penúltima) sino para activar una sensibilidad que permita expresar las fuerzas que resuenan entre esas escrituras. Tomamos la definición metodológica que realiza Flávio de Carvalho al respecto: el arqueólogo es un arqueólogo “malcomportado”, que no solo observa, sino que “se mete”, mueve, manipula los residuos a partir de las sugerencias que ellos le comunican. Justamente el decalaje, la no-coincidencia o disidencia es favorable a la percepción de “los residuos sobrevivientes” (2005, p. 43), que cargan en sí tiempos diferentes, perdidos, sugieren recuerdos de la historia, de temporalidades y que requieren de una “intuición poética”, de una *poiesis* creadora que resuena desde y en el inconsciente —la Mnemosyne warburguiana, que, generalmente, remite a un deseo tumultuoso profundo—, de una ficción teórica.

único modo en que los espectros y el componente espectral de esas ausencias como sombras pueden volverse presencia, aparecer, escuchar sus voces y resonancias. Tres ingredientes o modalidades conforman la *assombração* y se anudan en su concepto: la seducción, el espectáculo sublime y, sobre todo, el misterio. Los tres poseen un carácter común: la fascinación del sujeto que los atestigua o experimenta.

Las *assombrações* serían presencias, presentaciones o eventos cuyo carácter ontológico resulta indecible o bien que interrogan al respecto de su estatuto: sombras, que pueden provocar tanto sorpresa, en sentido positivo, como temor, en sentido negativo. En todo caso, lo que está claro es que se trata de presencias inquietantes que producen una experiencia de semejantes características. Son presencias-ausencias amenazantes, que turban el entendimiento y la sensibilidad, por lo tanto, suspenden el juicio o la razón, dejando una impresión indeleble en el sujeto para siempre. Esa *assombração* compartiría ciertas características de lo siniestro o lo ominoso freudiano. Sin embargo, pueden tener un aspecto más amigable que las desplaza de la coincidencia con ese concepto. Esas *assombrações* se manifiestan de manera imaginal, es decir, son trasposiciones imagéticas, proyecciones que habitan de manera paradójica el mundo, pues su materialidad es incorpórea, pero tienen un cuerpo espectral. Son presencias ausentes y ausencias presentes, aparecen y desaparecen. Las *assombrações* se ligan entonces de manera directa a un funcionamiento de la memoria, cuando esta no es voluntaria y consciente, sino involuntaria, sintomática e inconsciente.

En *O Turista Aprendiz* existe un episodio fundamental en que estas *assombrações* relampaguean y que nos gustaría destacar porque señala el modo en que ese mismo concepto aparece en la forma del misterio para Stradelli. Cuando Mário de Andrade ha ido a visitar los restos de la antigua ferrovía Madeira-Mamoré, experimenta un evento extraño o insólito, mezcla de sensación y presencias de ausentes, de los muertos que construyeron esa trágica vía férrea<sup>22</sup>:

---

<sup>22</sup> Sobre la historia de la construcción de la ferrovía Madeira-Mamoré, que pretendía unir Porto Velho con Guajará Mirim y cuyo objeto era, sobre todo, el traslado del caucho desde esas regiones hasta el Atlántico, destaca el trabajo de Francisco Foot Hardman, *Trem Fantasma* (1988), fundamental para muchas de las preocupaciones que movilizaron esta tesis. El autor escribe sobre los marcos funestos que adquiere la modernización en la selva, cuyo caso emblemático es el trágico proyecto y la trágica construcción de la vía férrea, jamás concluida pero que acabó con muchas vidas, especialmente las de quienes estuvieron involucrados en su construcción. Esos marcos de la modernización también aparecen ligados a las exposiciones universales y a la fantasmagoría de la mercancía en pleno siglo XIX y comienzos del XX.

“Desde seis horas, mastigando estirões poentos numa conta, em plena ex-região da morte, cada dormente um corpo de homem tombado, esta Madeira-Mamoré... [...] E sou mesmo eu que me sacolejo monótono nesta que é das mais terríveis estradas de ferro do mundo... Não... não se pode dizer que seja bonita não... Chãos péssimos de cerrado, matos fracos, alagadiços, pauis ainda negros, beirando o rio encachoeirado e apenas. Ninguém topa no caminho com Atenas nem com Buenos Aires. Ninguém terá para ver, depois de se lavar no hotel, alguma catedral de Burgos... Mas estes trilhos foram plantados sem reis do Egito e sem escravos... Sem escravos?... Pelo menos sem escravos matados a relho... Milhares de chins, de portugueses, bolivianos, barbadianos, italianos, árabes, gregos, vindos a troco de libra. Tudo quanto era nariz e pele diferente andou por aqui deitando com uma febrinha na boca da noite para amanhecer no nunca mais. O que eu vim fazer aqui!... [...]

O que eu vim fazer aqui!... Qual a razão de todos esses mortos internacionais que renascem na bulha da locomotiva e vêm com seus olhinhos de luz fraca me espiar pelas janelinhas do vagão?... [...] Alimento uma mentalidade de estouro [...] E durmo no vagão, heroicamente, sem medo das maleitas nem dos mortos, com um gosto raivoso de fraternidade nas mãos.” (Andrade, 2005, pp. 157-159).

Mario de Andrade se deja tocar por lo que vio y, en la misma medida, por lo que no vio, por aquellos que lo miraron, esas presencias, esos espectros que lo espían por la ventanilla del tren, que definen la *assombração*: una suerte de “sonhos de acordado, poderosamente revestidos de palabras [o silencios, en este caso], se projetam da inteligencia pros sentidos e dos sentidos pro ambiente exterior, se alargando cada vez mais” (1976, p. 102).

Acechado por esas sombras que lo espían, Mário se deja tocar por ellas, de manera más profunda que a través del pensamiento y del significado. Es a través del *sentido sensible* que se deja entrelazar por esa maraña amazónica que le asegura una experiencia singular. Ese tacto lo atrapa, lo *encanta*, de la misma manera que a Ulises las sirenas, o — sobre todo — que a Acab, Moby Dick (Blanchot, 1969).

La *assombração*, como concepto que tomamos de las palabras del propio autor, estructura la experiencia del sujeto que se reconoce encantado por la territorialidad

amazónica, y esto vale para Ermanno Stradelli y para Mário de Andrade. Esa estructura, sin embargo, es laxa y, sobre todo, abierta a las paradojas, a la ambivalencia, a la multiplicidad de regímenes de existencia, ya que se enfrenta con la muerte, los muertos, las ausencias, lo oculto o invisibilizado, los vacíos.

En su diario amazónico, Andrade trae los espectros a la escena, como si convocara un espectáculo fantasmagórico. La *assombração* refiere a una historia de fantasmas, que son los que *encantan* al viajero, le cantan — son muchas las ocasiones en que Andrade anota los cantos que lo seducen y exacerban su curiosidad, recordemos que la música era su profesión. Esos fantasmas son presencias ausentes que el turista aprendiz presiente: “[...] é a multidão de pessoas invisíveis que tomam horrivelmente lugar [...] não há lugar nenhum em que eu não sinta pessoas em redor” (p. 132). Son ausentes presentes como los enfermos de malaria, desinteresados del mundo a su alrededor, aunque físicamente allí. Son muertos en vida como los leprosos, condenados a muerte, sobre quienes impera el más funesto silencio y una vibración espectral.<sup>23</sup>

El *contacto/contagio* amazónico actúa sobre los sujetos provocando vivencias o sensaciones, estados, semejantes a los estados alterados de conciencia. Estos, que pueden ser generados por situaciones traumáticas, emergencias sintomáticas o inducidos por sustancias, por estrategias oníricas o que desestabilizan la vigilia al estilo de las exploradas por los surrealistas, provocan experiencias singulares, que Benjamin denominó *iluminaciones profanas* (Cohen, 1995), retomando a Baudelaire, y que aquí, en estas páginas, hemos denominado *assombração* para el caso de Mário de Andrade y el conde Stradelli. *Assombração* connota el asombro, es decir, tanto el espanto y el susto (DRAE) como la *admiración* (y como ya se mencionó anteriormente, la admiración implica la cercanía con o la mirada hacia el milagro, lo mirífico, lo maravilloso, el *miragem* amazónico).

---

<sup>23</sup> Leprosos y *maleiteiros* (enfermos de malaria) trazan un dibujo espectral, incluso porque no están siquiera en sus fotografías. En estos casos son texto y lengua los que cuentan y dan cuerpo a esas apariciones cuando el viajero se encuentra con aquellos que sobre-viven. La lepra, enfermedad incurable por entonces, confinaba a los enfermos en instituciones de clausura, a la espera de la muerte, como fue el caso de Stradelli. Algunos de los leprosarios trágicamente famosos se encuentran en la Amazonía. Es el caso del leprosario/sanatorio de leprosos San Pablo, en Perú, que Mário fotografía de lejos, al pasar en el navío y respecto del que anota algunas líneas el día 20 de junio. En el diario, sin embargo, se registra otro episodio ligado a personas/jes “leprosos”. El día 11 de junio, se narra la parada del navío en una hacienda, en Mamiá. “O dono nem aparecia mais, leproso. A mulher, também leprosa, vinha conosco a bordo, só agora sabemos. Os filhos, também leprosos. Deu um aspecto absolutamente tétrico na paisagem, nem se pensou em descer, está claro” (2015, pp. 103-104). El comentario termina allí, se pasa a referir el hecho de desembarcar en todo puerto, entre uno y otro, el intervalo de un silencio que dice las presencias fantasmas de esa familia leprosa.

La *assombração* implica asimismo la sorpresa que lo desconocido, en su forma espectral y fantasmagórica, provoca, pues *altera* lo previsto, y deja una *impresión* subjetiva. También conduce al sujeto hacia un terreno otro, alterado, desconocido, misterioso, el de las *sombras*. Justamente ese territorio de las sombras “oscurece” las luces de la razón, se sustrae al logos, suspende temporalmente la “claridad” mental, y posibilita la entrada en contacto, la conversación muda, sonora o vibrátil, con otros modos de existencia que, entonces, el sentido sensible registra o por los que se deja tocar. Ese toque es metamórfico, se imprime sobre el sujeto como una huella y actúa como un hechizo, una fórmula mágica contra o para un sujeto. La *assombração* favorece una experiencia táctil y auricular, generalmente a través de la escucha — del relato, de la música<sup>24</sup> — y la danza<sup>25</sup>, suspende el imperio de la vista y el imperativo de la mirada.

---

<sup>24</sup> Mário de Andrade registra en boca de personajes populares diversos relatos de casos curiosos que le son referidos, es el caso de “O paroara da terceira classe, personagem criado por Mário de Andrade” que le cuenta episodios que el diarista incorpora, especialmente como parte de su trabajo etnográfico. Dos ejemplos típicos son “A Santa da Pedra”, que ya hemos referido y “O Pai dos Cearenses”, en este diario de 1927, como menciona Ancona Lopez (2005). La referencia a la música es constante y aparece en un vínculo especial con los modos de vida indígenas en el viaje amazónico cuando Andrade comenta su visita (ficcional) a la aldea de los indios do-mi-sol. Esta comunidad, completamente salida de la imaginación marioandradeana, sobre los que escribe en varias oportunidades en el diario (en muchas a la manera de posible proyecto literario), se expresa de manera musical: “Assim, por exemplo, contei até quarenta maneiras diferentes de dizer “tenho fome”, porém não tinham nenhuma expressão para indicar o “estou satisfeito” ou “já não tenho fome”. Ora, esta era justamente uma das causas da grandeza dos índios do-misol, pois tinham feito da vida um mal a conquistar, um demônio a abrandar. Eram, no fundo, mas no fundo apenas ideal, uns insatisfeitos. E disso lhes vinha ao mesmo tempo que uma atividade enormemente progressista, um conformismo a toda prova” (2005, p. 164). Una elaboración muy astuta al respecto es la que propone sobre el modo en que se construye el significado *enemigo* entre ellos. Asimismo, cuando narra la visita a los Pacaás Novos (2005, pp. 98-102), comunidad existente pero que adquiere un largo predicado narrativo ficcional, se observa la importancia *erótica, sensual* y de *intimidad* que adquieren la palabra y la escucha. “O intérprete, ao mesmo tempo, me explicava os costumes da tribo (...) Os pacaás novos diferem bastante de nós. Pra eles o som oral e o som da fala são imoralíssimos e da mais formidável sensualidade. As vergonhas deles não são as que nós consideramos como tais. O que escondemos por discipão e nossas leis, eles fazem na frente de quem quer que seja, com a mesma naturalidade com que o nosso caipira solta uma gusparada. Porém espirro, por exemplo, ou qualquer outro som da boca ou do nariz, isso é barulho que a gente solta só consigo, eles consideram (...) Escutar pra eles é o que nós chamamos pecado mortal. Falar, é o máximo da sensualidade. Se os atos da procriação são de qualquer lugar, hora e presença alheia, isto só não se dá com muita frequência, pelo dever moral que eles têm de esconder os *gestos excitatórios do amor, exclusivamente provenientes da fonação*” (Andrade, 2005, pp. 100-101. El destacado es nuestro). Señalamos aquí que tanto para el caso de los indios do-mi-sol como de los pacaás novos resultaría interesante y sugerente analizar el modo en que se vinculan, por un lado, con una matriz compositiva legendaria de la que Andrade tenía plena consciencia y emplea en *Macunaíma*, entre ellas con el complejo mítico de Jurupari y, por otro, el valor etnográfico de ciertas narraciones –que aquí es claramente parodiado y cuestionado indirectamente–, especialmente realizadas por viajeros en la Amazonía que, entonces, adquiere asimismo el registro de la *tierra donde toda alteridad es posible* y, por lo tanto, territorio fecundo y propiciatorio para la creación, la imaginación y la emergencia o aparición de lo otro de la razón.

<sup>25</sup> Una de las danzas que más inquietaron y cautivaron a Andrade es la *Ciranda*, sobre la cual escribe asimismo algunas crónicas (en la sección “Arte” del *Diário Nacional* - São Paulo, 8 de dezembro,

De manera semejante, Stradelli experimentó ese *hechizo* amazónico que informó sus impresiones. Recordemos que los primeros años de su vivencia amazónica se plasman en el poema *Eiara: legenda Tupi-Guarani*, terminado en 1881 y publicado en Italia en 1885, que toma como base la figura mítica, la Iara, y su encanto fatal que, en gran medida, se convertirá en símbolo de su propia experiencia escucha — del relato, de la música<sup>26</sup> — y la danza<sup>27</sup>, suspende el imperio de la vista y el imperativo de la mirada.

---

1927). Menciona: “Atrás, na lagoa, ficava o lugarejo Caiçara, onde tinha festa. Fomos lá e encontramos o bailado da “Ciranda”, que *vi quase inteiro, registrei duas músicas numa caixa de cigarro, e tomei umas notas como pude, tinha esquecido o livro de notas*. Só quase de madrugada, o vaticano principiou mugindo lá longe, nos avisando que estava à nossa espera (...) *Bailamos com os caboclos, e viemos vindo, sem pressa, na noite da Ursa Maior. Dia sublime* (2005, p. 106. El destacado es nuestro). Aquí, al igual que en Stradelli aparece la danza como vínculo comunitario, como performance relacional, y no como significado, se manifiesta en ese *día sublime*.

<sup>26</sup> Mário de Andrade registra en boca de personajes populares diversos relatos de casos curiosos que le son referidos, es el caso de “O paroara da terceira classe, personagem criado por Mário de Andrade” que le cuenta episodios que el diarista incorpora, especialmente como parte de su trabajo etnográfico. Dos ejemplos típicos son “A Santa da Pedra”, que ya hemos referido y “O Pai dos Cearenses”, en este diario de 1927, como menciona Ancona Lopez (2005). La referencia a la música es constante y aparece en un vínculo especial con los modos de vida indígenas en el viaje amazónico cuando Andrade comenta su visita (ficcional) a la aldea de los indios do-mi-sol. Esta comunidad, completamente salida de la imaginación marioandradeana, sobre los que escribe en varias oportunidades en el diario (en muchas a la manera de posible proyecto literario), se expresa de manera musical: “Assim, por exemplo, contei até quarenta maneiras diferentes de dizer “tenho fome”, porém não tinham nenhuma expressão para indicar o “estou satisfeito” ou “já não tenho fome”. Ora, esta era justamente uma das causas da grandeza dos índios do-misol, pois tinham feito da vida um mal a conquistar, um demônio a abrandar. Eram, no fundo, mas no fundo apenas ideal, uns insatisfeitos. E disso lhes vinha ao mesmo tempo que uma atividade enormemente progressista, um conformismo a toda prova” (2005, p. 164). Una elaboración muy astuta al respecto es la que propone sobre el modo en que se construye el significado *enemigo* entre ellos. Asimismo, cuando narra la visita a los Pacaás Novos (2005, pp. 98-102), comunidad existente pero que adquiere un largo predicado narrativo ficcional, se observa la importancia *erótica, sensual* y de *intimidad* que adquieren la palabra y la escucha. “O intérprete, ao mesmo tempo, me explicava os costumes da tribo (...) Os pacaás novos diferem bastante de nós. Pra eles o som oral e o som da fala são imoralíssimos e da mais formidável sensualidade. As vergonhas deles não são as que nós consideramos como tais. O que escondemos por discricão e nossas leis, eles fazem na frente de quem quer que seja, com a mesma naturalidade com que o nosso caipira solta uma gusparada. Porém espirro, por exemplo, ou qualquer outro som da boca ou do nariz, isso é barulho que a gente solta só consigo, eles consideram (...) Escutar pra eles é o que nós chamamos pecado mortal. Falar, é o máximo da sensualidade. Se os atos da procriação são de qualquer lugar, hora e presença alheia, isto só não se dá com muita frequência, pelo dever moral que eles têm de esconder os *gestos excitatórios do amor, exclusivamente provenientes da fonação*” (Andrade, 2005, pp. 100-101. El destacado es nuestro). Señalamos aquí que tanto para el caso de los indios do-mi-sol como de los pacaás novos resultaría interesante y sugerente analizar el modo en que se vinculan, por un lado, con una matriz compositiva legendaria de la que Andrade tenía plena consciencia y emplea en *Macunaíma*, entre ellas con el complejo mítico de Jurupari y, por otro, el valor etnográfico de ciertas narraciones —que aquí es claramente parodiado y cuestionado indirectamente—, especialmente realizadas por viajeros en la Amazonía que, entonces, adquiere asimismo el registro de la *tierra donde toda alteridad es posible* y, por lo tanto, territorio fecundo y propiciatorio para la creación, la imaginación y la emergencia o aparición de lo otro de la razón.

<sup>27</sup> Una de las danzas que más inquietaron y cautivaron a Andrade es la *Ciranda*, sobre la cual escribe asimismo algunas crónicas (en la sección “Arte” del *Diário Nacional* - São Paulo, 8 de dezembro, 1927). Menciona: “Atrás, na lagoa, ficava o lugarejo Caiçara, onde tinha festa. Fomos lá e encontramos

De manera semejante, Stradelli experimentó ese *hechizo* amazónico que informó sus impresiones. Recordemos que los primeros años de su vivencia amazónica se plasman en el poema *Eiara: legenda Tupi-Guarani*, terminado en 1881 y publicado en Italia en 1885, que toma como base la figura mítica, la Iara, y su encanto fatal que, en gran medida, se convertirá en símbolo de su propia experiencia seducida por las metamorfosis, las ilusiones y el carácter lúbrico de ese territorio. Iara puede concebirse como metonimia de la Amazonía, femenina, peligrosa, caótica, metamórfica.<sup>28</sup>

---

o bailado da “Ciranda”, que *vi quase inteiro, registrei duas músicas numa caixa de cigarro, e tomei umas notas como pude, tinha esquecido o livro de notas. Só quase de madrugada, o vaticano principiou mugindo lá longe, nos avisando que estava à nossa espera (...) Bailamos com os caboclos, e viemos vindo, sem pressa, na noite da Ursa Maior. Dia sublime* (2005, p. 106. El destacado es nuestro). Aquí, al igual que en Stradelli aparece la danza como vínculo comunitario, como performance relacional, y no como significado, se manifiesta en ese *día sublime*.

<sup>28</sup> Raponi (2018) informa que Stradelli termina *Eiara* hacia 1881, en Samauma, localidad del río Juruá. Es fruto de su encuentro con el fabulario amazónico. El italiano se refiere a su escritura como la “traducción” de una palabra viva, es decir, la concibe como una versión escrita de la palabra viva indígena. Sin embargo, como analiza la estudiosa, el poema de Stradelli guarda elementos de influencia occidental, europea, de las sirenas y de Ondina. Son evidentes los elementos típicos del romanticismo, elementos de la cultura graco-latina, combinados con una serie (colección) de términos locales en tupi, para demostrar su conocimiento y su vínculo con la experiencia etnográfica amazónica. Esos términos son luego explicados con gran detalle, a la manera de lo que hace en sus informes. Aun así, se evidencia una superficialidad aun de su conocimiento que no se inscribe de lleno en el mundo indígena. Raponi señala que en la escritura de Stradelli se traza una oposición, entre la femenina Iara, dionisiaca, y Jurupari, masculino, que viene a poner orden y desterrar ese poder erotizado de la mujer. Cabe señalar entonces que Iara podría ser comprendida, justamente por su poder seductor, erótico y de exceso, ser asociada al análisis que Nietzsche (1872) realiza de las fiestas dionisiacas de las que se origina la tragedia griega. El pensador alemán nos informa que es justamente de ese resto derivado de lo orgiástico y dispendioso, desorganizado y fragmentario – ligado en ese punto a lo sacrificial y a las fiestas y danzas en que Dionisos es despedazado– que se configura y ordena la tragedia como modo estatal de reconducir esos restos al provecho de la *polis* y su orden. Por lo tanto, es de la Iara que podemos reconstruir una operatoria semejante, pues ella solo se rige por el canto, la seducción y la destrucción que acaba, tarde o temprano en la muerte, una conjuración y gasto improductivos y soberanos en términos batailleanos. Así es como se actualizará la reinterpretación de Iara en la escultura de Maria Martins, quien luego denominará esa escultura, Iara, *Saudade*, que podría comprenderse como nostalgia de ese origen, que es, a su vez, intraducible, como esa propia palabra (Cherri, 2019). No podemos explayarnos sobre esto aquí, pero es asimismo muy importante el lugar que la música, en cuanto ritmo, y la danza revisten para la escultora. En efecto, dos obras emblemáticas de Martins, ubicadas en la ciudad de Brasilia, son *Canto da noite* y *A mulher e sua sombra*. Esta última presenta una figura humana cuya mirada se dirige al cielo (los astra), al mismo tiempo que es perseguida y casi tomada por brazos tentaculares o serpentinos, por los monstra de las sombras (amazónicas). Los títulos y las esculturas remiten a este marco de problemas, asuntos e hipótesis que venimos desarrollando en este capítulo. Por otro lado, la escultura titulada *O rito do ritmo*, también en Brasilia, y *A soma de Nossos Dias* (1954, p. 55), del acervo del Museo de Arte Contemporáneo (USP) encuentra resonancias con uno de los petroglifos recolectados por Stradelli. Sugerimos con eso que la serie que venimos trazando entre Stradelli y Mário de Andrade podría extenderse a la escultora.

Las impresiones de Stradelli son signos del contagio por parte de la territorialidad amazónica. A lo largo de sus informes, el sintagma “para mim”, que encabeza o que se encuentra dentro de muchas de las *expresiones de impresiones* del conde, nos revela el sentido centrípeto y centrífugo de esta experiencia vertiginosa que fue para él la aventura amazónica. Al fin y al cabo, de lo que se trata es de dar cuenta cómo esas impresiones producidas por el contacto amazónico salen hacia afuera — se exteriorizan — ya no solo como escritura — textual — sino como cuerpo, del cual la figura misma de *impresión* es su carnadura. Podríamos concebirla, en términos de Nancy, como una *excritura* (2003).

Esas impresiones son de diversa índole, desde la admiración por lo sublime del paisaje, la sorpresa ante un espectáculo festivo, el encanto de músicas y danzas, que trazan la cadencia cada vez más pronunciada del conde hacia una valorización positiva del saber indígena y de sus modos de vida que son crecientemente elogiados. Esas impresiones manifiestan el contagio del conde por esta territorialidad, conmovido por ella, atravesado por la experiencia de su tránsito. Impregnan de tal forma su experiencia amazónica que acaban ingresando en el *Vocabulario* y el *Diccionario*, colecciones lingüísticas ligadas a definiciones, si se quiere según la ciencia positivista lo pretende, más objetivas.<sup>29</sup>

El mismo *açaí* que encantó a Andrade es el que afecta al conde. En el *Diccionario*, nos revela Stradelli que el *açaí* es “la fruta de la palmera del mismo nombre y la bebida que se obtiene (...) Es a ella que *llamamos en el país* vino de *açaí* y del que se dice que quien lo ha bebido alguna vez, no puede nunca más abandonar la Amazonía” (Raponi, 2018, p. 217. El destacado y la traducción son nuestros). Vinculados por un encanto semejante y por las *assombrações* que revisten de presencia a las ausencias invisibles, ese encanto, aquí referido al sentido del gusto, marca la experiencia del conde, de forma que se convierte en su aventura, su vida.

---

<sup>29</sup> En el *Vocabulario*, respecto a Jurupari, leemos: “(...) embora tudo leve a pensar que o de Iurupari é mytho tupi-guarani, todavia tenho visto praticadas suas leis tribos das mais diversas proveniências, e em todo o caso largamente influíram, e pode-se afirmar, influem aindaem muito logares do nosso interior sobre os usos e costumes actuaes; e não conhece-las tem de certo produzido mais mal entendido; enganos e atritos do que geralmente se pensa. Ao mesmsso tempo, porém, tem permitido, como tenho tido mais de uma vez ocasião de observar pessoalmente, que ao lado das leis e costumes trazidos pelo Christianismo e a civilização europea, subsistam ainda uns tantos usos e costumes, que, embora mais ou menos conscientemente praticados, indicam quanto era forte a tradição indígena” (Stradelli, 1928, pp. 407-408).

El *touriste* italiano, en sintonía con las presencias espectrales que sugirió Mário de Andrade, y que incluimos dentro del concepto de *assombração*, también intuyó, dio lugar en su escritura a las presencias ocultas a la vista, pero que se presienten en la selva.

Si las *assombrações* designan fantasmas, espectros, los invisibilizados que menciona Stradelli se asocian al fetichismo de la mercancía, puesto que la *borracha* — como materia prima extraída de la Amazonía — encubre y oculta las condiciones de su producción y las relaciones de opresión, sometimiento y de muerte que la sostienen y posibilitan. Su valor de mercado nada dice de estas reales condiciones de producción. La opulencia y el desarrollo que las grandes ciudades como Manaus y Belén experimentan gracias a las ganancias que la venta de la *borracha* en el mercado internacional les asegura a las élites brasileñas y a las arcas estatales, mantiene *en las sombras* una realidad de trabajo esclavo, violencia, enfermedad, asesinato, muerte y extorsión.

Otra cara de la *assombração* en las escrituras de Stradelli será el perfil encantatorio, aunque ligado a la memoria y la muerte, en las imágenes y el silencio que las *itacoatiaras* [escrituras o pinturas en las piedras] le enrostraron al conde. Así como en Mário de Andrade hemos mencionado esas presencias por las que él se sentía mirado en el vagón de la ferrovía, ojos de todos esos muertos que un día la construyeron en vano, Stradelli observa en las imágenes de las *itacoatiaras* una memoria y un lenguaje como medios de materialización, proyección y trasposición de esas sombras, de los muertos indígenas, entendidos como excedentes de existencia (Despret, 2021), que les reservan y aseguran el derecho de existencia y, también, resguardan su misterio, en el que el significado se pierde, sobrevive el significante y viven por sí mismas, “impregnadas do mistério do mundo” (Andrade, 1976, p. 101).

Lo encantatorio, que seduce, asombra y hechiza, se liga, además, a la escucha y el tacto que contagian, a lo espectral, lo que no se ve en aquello que se mira, pero que mira y trastoca en lo más íntimo la subjetividad. Mário de Andrade refiere a las presencias que siente. Stradelli intuye esas presencias de los muertos, las generaciones pasadas, en las piedras escritas, que entonces nos conminan a conceptualizarlas como escombros, es decir, ya no como ruinas ni restos, sino como

materia acumulada (Gordillo, 2018), fragmentaria, resultado de una destrucción o descomposición de larga duración, pero cuya memoria aun así persiste.

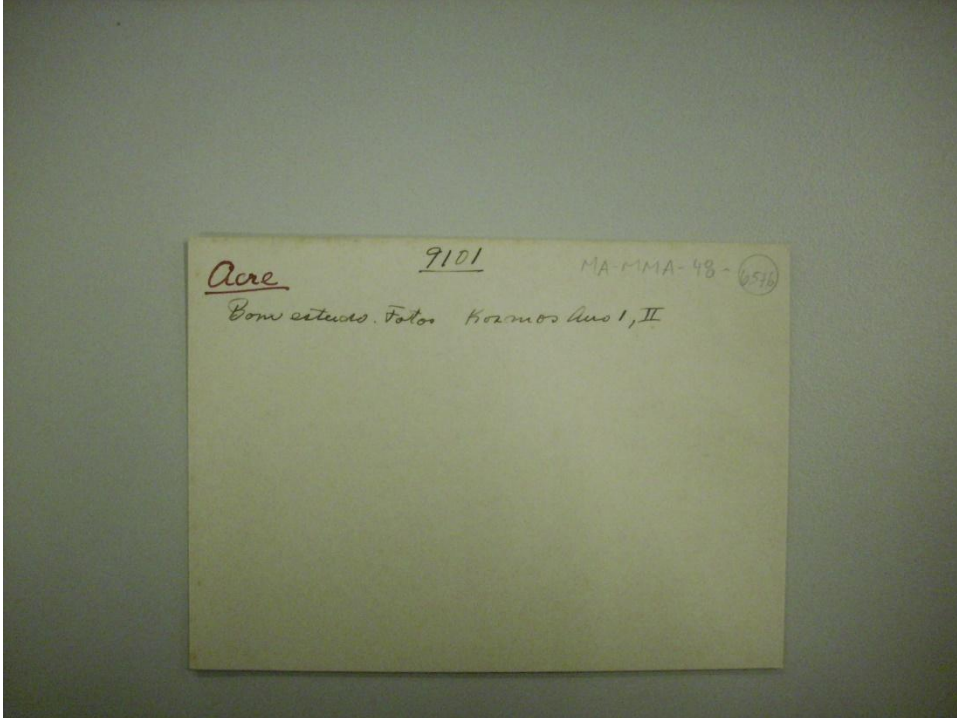
Es a través de la escucha que Stradelli se contagia, porque como resonancia tiene efectos de toque en su subjetividad. Asimismo, es en el silencio significativo que le devuelven las *itacoatiaras* que acaba por transformarse su modo de conocimiento. Si, en un comienzo, pretende develar su significado y elabora hipótesis a partir de la recolección de informaciones que le dan sus informantes indígenas, prefiere, finalmente, retroceder, no develar un enigma sino conservar esas pictografías en su misterio. Develar el enigma significa devolver para su uso occidental imágenes sagradas que serían entonces apropiadas, nuevamente el contacto inmunitario, a las que probablemente se les daría un uso completamente ajeno, impropio o inapropiado, para reforzar el sentido comunitario nacional — como ocurrió con la colección Stradelli en las exposiciones de museos y en la Saint Louis Exhibition.

En cambio, conservar el misterio es una elección que habla de respetar la otredad como reserva (en el sentido de reservada, por fuera de mi capacidad de tomarla). Podría haber escrito sobre ellas, pero prefirió no hacerlo — a lo Bartleby —. Así, Stradelli fue profundamente inoperante. En lugar de explicar su sentido sensato, lo que dejó fue resonar la potencia del misterio. Esas piedras también, como los ecos, los cantos y los llantos indígenas, hablan, pero su lengua no es traducible. Esas inscripciones en la piedra hacen resonar una memoria, la de estas comunidades y sus migraciones, pero especialmente una memoria de lo irremediable: las muertes que perviven como espectros.

Ermanno Stradelli y Mário de Andrade se encontraron, a través de un lazo espectral en el archivo. Ese encuentro abre las puertas de las temporalidades al mismo tiempo que un terreno de exploración de los vínculos imagéticos y sensibles (estéticos) entre ambos viajeros, turistas, escritores, a partir de la *assombração* como matriz que los conecta y recompone un atlas de las experiencias inquietantes que mantienen viva a la humanidad y abre las posibilidades para muchos mundos en este mundo. No es casual que haya sido la experiencia o la aventura (Agamben, 2015) de contagio con la territorialidad amazónica y de contacto sostenido con sus comunidades indígenas, siempre en peligro, siempre resistiendo/reexistiendo, las que los interpelaron y que sean ellas quienes continúan colocando en jaque las supuestas seguridades conceptuales de un modo único de existencia.

## Anexos

**Figura 1.** Ficha de lectura de Mário de Andrade



Fuente: La fotografía muestra una ficha de lectura de Mário de Andrade, en el archivo del autor. Allí se lee: 9101. *Acre. Bom estudo. Fotos. Kosmos ano I, II*. La referencia es a un artículo sobre el estado de Acre (Amazonia brasileña), titulado “O território do Acre”, publicado en la revista *Kosmos*, año I, nº II, de 1904.

Esta imagen del archivo de Mário de Andrade, conservado en el Instituto de Estudios Brasileiros de la USP, São Paulo, pertenece al *Fichário Analítico* del autor. En este fichero temático Mário de Andrade registraba los materiales leídos o relevados, a menudo presentes en su propia biblioteca, según tema de interés, al que le asignaba un número. Un material podía estar fichado en uno o en varios temas. Fotografía tomada por nosotros en 2016.

Figuras 2 y 3. Primeras dos páginas del artículo *O Território do Acre*

KÓSMOS

---

## O TERRITÓRIO DO ACRE


---

APPROVADO e ratificado que seja o tratado de Petropolis, assentados assim definitivamente os limites entre o Brasil e a Bolivia, um vasto territorio, de 191.000 kilometros quadrados, isto é, mais do dobro de Portugal, maior que o Uruguay, e que muitos dos nossos Estados medios, como Pernambuco ou o Rio de Janeiro, ficou adquirido ao Brazil entre o Perú, ao O., a Bolivia, ao S., e o nosso Estado do Amazonas ao N.

E' mais que provavel que essa região, da qual disputavamos á Bolivia 142.900 kilometros quadrados, seja pelo Congresso Nacional erigido em Terri-

Amazonas, pela linha obliqua que ia da formação do Madeira (por 10,º20') ás nascentes do Javary; essa linha começa hoje a 10º e alguns minutos, na margem direita do Abunã; a O. o Perú, pela sua linha de limites com o Brazil; ao S. a Bolivia pelo Abunã, paralelo 10º, rio Rapirran, d'este ao Aquiry, curso d'este até o igarapé-Bahia, d'este ao Aquiry ou Acre, curso superior d'este, paralelo 11º até á fronteira do Perú.

O Territorio do Acre fica assim todo na bacia do Amazonas, e nas bacias secundarias dos seus grandes afluentes meridionaes, o Juruá, com grande parte do



MALOCA DE INDIOS APURINANS — ALTO PURÚS

torio, a maneira dos dos Estados-Unidos, e administrado directamente pela União. Também é natural, e quasi certo, que essa região venha a tomar o nome de Territorio do Acre, por que, já é popularmente conhecida, do nome do rio em torno do qual se fez a agitação, que provocou as negociações entre o Brazil e a Bolivia, terminadas por aquelle tratado.

Pareceu-nos que algumas noticias sobre esse territorio não seriam desinteressantes para os leitores do *Kósmos*.

Já lhe vimos a superficie, 191.000 kilometros quadrados, e, rapidamente os limites: ao N. o Estado do

seu curso superior, e os cursos superiores dos seus afluentes Mõa, Juruá-mirim, e a totalidade dos seus outros afluentes Amonea, Breu, Tejo e, mais importantes do que estes, Tarauacá, Emvira, alem de somenos, o Purús, desde as suas cabeceiras até onde acaba o seu curso superior, com os seus afluentes Chandless e a maxima parte do Yaco, e menores, e o Acre quasi todo, com os seus afluentes Riosinho, Xapury, etc.; e todo o curso superior do Abunã, affluente do Madeira.

Toda esta região, como aliás acontece na quasi totalidade da Amazonia, é baixa, florestal, prodigiosa-

## KÓSMOS

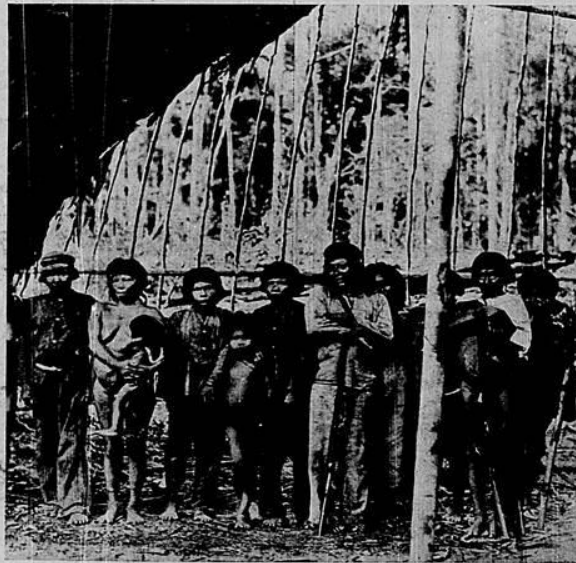
mente regada. Os cursos d'agua que citamos, os principaes, não são sinão uma parte minima dos que com os nomes locais de *igarapés*, *paranamirins* ou *paraná*s, *furos*, etc., cortam em quantidade quasi infinita, em todos os sentidos e direcções, aquelle territorio, continuando ali a anastomose amazonica. Por meio de seus numerosos rios e canaes, todos ou quasi todos navegaveis por canoas (ubás, montarias, igarités, galeotas, batelões, cobertas, etc. que são os nomes locais), ou pequenas lanchas a vapor, muitos, ao menos durante seis mezes, na enchente, por vapores de 200, 400, 500 toneladas, uma facil e estensa comunicação se estabelece nella e entre ella e os dous principaes entrepostos commerciaes da Amazonia, Manaós e Belem. E como estas cidades estão em relação directa, comoda e constante com a Europa e a America do Norte, não fica o Territorio do Acre, mesmo nos seus pontos extremos, a mais de mez e meio a dous mezes dos paizes seus principaes clientes.

Dissemos que a terra é baixa. Baixa e aquosa e, na enchente, em muitos lugares alagadiça, tendo, alem dos seus innumeraveis cursos d'agua, numerosos lagos, mais ou menos ephemeros, ás vezes vastas bacias naquella estação, outras vezes simples paúes, ou bréjos, — termo, aliás, lá desconhecido, e substituído pelo de *igapó* — que o verão muitas vezes séca por completo. Chamam-se tambem ali *igapós* ás porções de matta que os rios nas suas enchentes invadem e alagam, permitindo frequentemente a canoas menores vararem por ellas. Aquella multiplicidade de cursos d'agua permite, ao menos na enchente, que as suas diversas bacias, do Juruá, do Purús, e dos seus numerosos afluentes se comuniquem. Em summa, região baixa, de alluvião recente, não attingindo talvez jamais a 200 metros acima do mar, plana, chata, coberta de florestas em que dominam, com madeiras de lei, e a soberba sumaúma, as heveas e syphonias, cortada de vias d'agua, sem nenhum relevo, tal é o Territorio do Acre.

Não ha ali sinão duas estações, a enchente, a que, por um abuso, tambem chamam inverno, e a vazante, a que abusivamente tambem chamam verão. Nestas regiões superiores da bacia amazonica, atravessadas pelas primeiras aguas dos grandes afluentes do Alto-Amazonas meridional, a enchente começa pelo mez de janeiro e continúa até meiado de junho. Sobee ás vezes quasi 14 metros acima do nivel mais baixo da vazante, e extravasa mais ou menos inundando a região toda. Para o fim de junho principia a vazante, em julho as margens dos rios, as praias, lodosas umas, arenosas outras, entram a apparecer, e os pequenos lagos e riachos a diminuir e seccar até meiodos de outubro, de cuja segunda metade até principios de janeiro, se conta a plena secca, interrompida geralmente em setembro por chuvas e pequenas enchentes, chamadas ali repiquetes. O tempo da vazante ou secca é o melhor, o mais saudavel, o mais agradável, o mais farto e o de maior actividade, é o tempo da extracção da borracha, da safra, de "fazer seringa", do "fabrico", como elles lá dizem.

O aspecto physico geral da região é o mesmo por toda ella. No alto Juruá, no alto Purús, ou nos seus afluentes, como o Acre e o Yaco, que são principaes, e ainda nos seus sub-

afluentes, as variações são pequenas, e não chegam a quebrar a impressão de monotonia que toda ella dá. Na vazante, que se póde chamar a boa estação, correm os rios, de aguas e cõr de lodo mais ou menos carregada, por entre margens de argila pardoescura, quasi-negra ás vezes, outras vezes esbranquiçada ou cõr de cimento. Estas ribanceiras, como lhes chamam, attingem na maior vazante até 12 e 15 metros de altura, mas, como regra, 5 a 10. Durante os seis mezes de enchente, desaparecem sob as aguas, que ficam ao nivel dellas e frequentemente as dominam, inundando-as e invadindo as florestas que as cobrem, transformando a maior parte em vastos *igapós*.



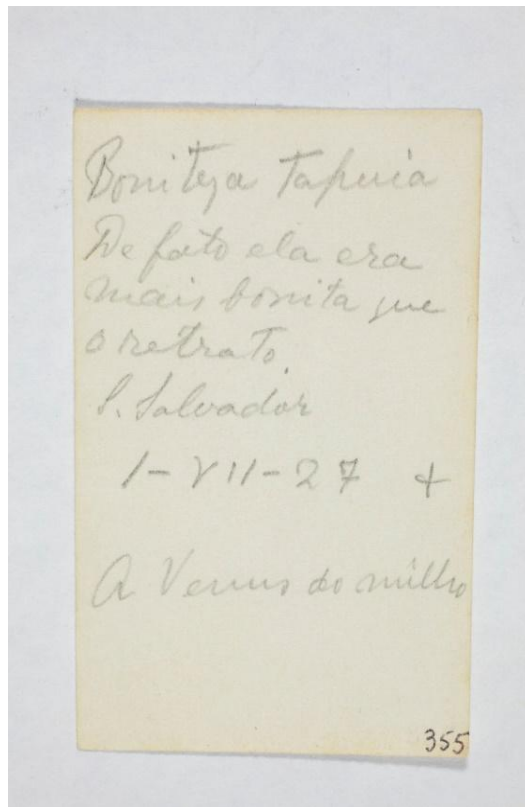
INDIOS APURINANS

**Nota:** las imágenes muestran las dos primeras dos páginas del artículo *O Território do Acre*. Colocamos solo las dos primeras páginas de las 7 que componen el artículo, pues las fotografías son de autoría de Stradelli. Recuperado de: Revista *Kosmos*, año I, nº II, de 1904, p. 1-7.

Figuras 4 y 5. Fotografia 1, tomada por Mário de Andrade durante su viaje a la Amazonia, 1927



*Fotografia 1.* Arquivo IEB - USP, Fundo / Coleção Mário de Andrade, código do documento: MA-F-0355-01

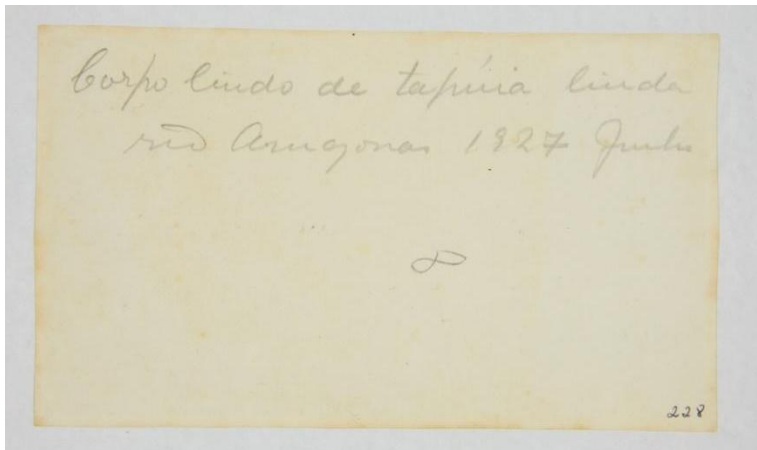


El dorso de la fotografía reza: "Boniteza tapuia. De fato ela era mais bonita que o retrato. S. Salvador. I-VII-27. A Vênus do milho"

**Figuras 6-7.** Fotografia 2, tomada por Mário de Andrade durante su viaje a la Amazonia, 1927



*Fotografia 2.* Arquivo IEB – USP, Fundo / Coleção Mário de Andrade, código do documento: MA-F-0228.



En el dorso se lee: “Corpo lindo de tapuia linda/ rio Amazonas 1927 Junho”.

**Bibliografía**

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

\_\_\_\_\_. *O Turista Aprendiz*, Brasília: IPHAN, 2015.

BERNARDINI, A. "Introdução". In: STRADELLI, E. *Lendas e notas de viagem. Amazônia de Ermanno Stradelli*, São Paulo: Martins, 2009.

BLANCHOT, M. *El libro que vendrá*, Caracas: Monteavila, 1969.

CASCUDO, L. da C. *Em memória de Stradelli*. Manaus: Edições do Governo do Estado do Amazonas, 1966.

DERRIDA, J. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid: Trotta, 1997.

DESPRET, V. *A la salud de los muertos*, Buenos Aires: Cactus, 2021.

DIDI-HUBERMAN, G. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires: Manantial, 2014.

DONADI, M. F. "Imágenes que nos miran: territorios de la imaginación y huellas de viaje em *O Turista Aprendiz*." In: CALOMARDE, N. e PATIÑO, R. (comp.). *Ficciones críticas: escrituras latinoamericanas contemporâneas*. Villa María: EDUVIM, 2021.

FREUD, S. "La sexualidade em la etiología de las neuroses". In: *Obras completas* (tra. Ramón Rey Ardid), Madrid: Biblioteca Nueva, 1968.

\_\_\_\_\_. *Cartas a Wilhelm Fliess (1887-1904)*, Buenos Aires: Amorrortu, 1986.

\_\_\_\_\_. "La represión". In: *Obras Completas vol. XIV*, Buenos Aires: Amorrortu, 1991.

GORDILLO, G. *Los escombros del progreso. Ciudades perdidas, estaciones abandonadas y deforestación sojera en el norte de Argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2018.

PERA, C. "De viajeros y turistas. Reflexiones sobre el turismo en la literatura hispanoamericana". In: *Revista Iberoamericana*, LXIV, jul-dic, 1998.

PRATT, M. L. *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 1997.

RAPONI, L. (org.). *A única vida possível. Itinerários de Ermanno Stradelli na Amazônia*, São Paulo: Editora UNESP, 2016

\_\_\_\_\_. *Escritas da margem: Ermanno Stradelli na Amazônia*, São Paulo: USP, 2018.

SCHWARCZ, L. M. *El espectáculo de las razas*. Buenos Aires: Universidad de Quilmes, 2017.

STRADELLI, E. “Da ilha de Trinidad a Atures”, In: *Boletín de la Sociedad Geográfica Italiana*, vol. 24, ano XXI, oct-nov, 1887, p. 354-356.

\_\_\_\_\_. “O Alto Orenovo, Notas de viagem, com 17 desenhos e um mapa”, In: *Boletín de la Sociedad Geográfica Italiana*, vol. 25, ano XXII, ago, 1888, p. 715-744, p. 832-854.

\_\_\_\_\_. “Contra a imigração nos países do Alto Orenovo”, In: *Boletín de la Sociedad Geográfica Italiana*, vol. 25, ano XXII, jun, 1888, p. 544-546.

\_\_\_\_\_. “De Cucuhy a Manaos”, In: *Boletín de la Sociedad Geográfica Italiana*, vol. 26, ano XXIII, ener, 1889, p. 6-26.

\_\_\_\_\_. “Rio Branco”, In: *Boletín de la Sociedad Geográfica Italiana*, vol. 26, ano XXIII, mar-abr, 1889, p. 210-228 e 251-266.

\_\_\_\_\_. “O Uaupés e os uaupés”, In: *Boletín de la Sociedad Geográfica Italiana*, vol. 27, ano XXIV, mar, 1890, p. 425-453.

\_\_\_\_\_. “A lenda de Jurupary”, In: *Boletín de la Sociedad Geográfica Italiana*, vol. 27, ano XXIV, jul-ago, 1890, p. 659-689 e p. 798-835.

\_\_\_\_\_. “Inscrições indígenas na região do Uaupés”, *Boletín de la Sociedad Geográfica Italiana*, vol. 37, ano XXXIV, mar, 1900, p. 457-483.

\_\_\_\_\_. *Vocabulário português-nheengatu e nheengatu-português*. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 1929.

TYLOR, E. B. *Cultura primitiva. Los orígenes de la cultura*. Madrid: Ayuso, 1977.

WARBURG, A. *La pervivencia de las imágenes*. Edición literaria a cargo de Felisa Santos y Silvina Marí, Buenos Aires: Miluno, 2014.

WULF, A. *La invención de la naturaleza. El nuevo mundo de Alexander von Humboldt*, Madri: Taurus, 2015.

**María Florencia Donadi** (UNC, IdH, CONICET, Programa de Formación posdoctoral UNTREF) es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba), Coordinadora de la Cátedra Libre de Cultura Brasileña en la FFyH, UNC. Becaria posdoctoral (CONICET) y profesora adscripta en Literatura Latinoamericana I. Su investigación actual se titula *Entre Brasilia y la Amazonía: imágenes territoriales inestables a mediados del siglo XX*. Realizó estancias de investigación en Brasil (UFSC, USP). Ha realizado traducciones literarias y de crítica. Es miembro de equipos de investigación en el área de la Literatura Latinoamericana. Codirige la colección Constelación Brasil de EDUVIM. Ganadora del Premio Ensayo del Fondo Nacional de las Artes (Argentina) con *Cartografías amazónicas: imágenes de Brasil entre siglos* (2024). El ensayo forma parte de su investigación doctoral, titulada *Cartografías literarias: ficciones brasileñas de la Amazonía*. Traductora seleccionada por la Fundación Biblioteca Nacional de Brasil para traducir el español *O Turista Aprendiz* de Mario de Andrade.