

Cinematógrafo de letras

Literatura, técnica y
modernización en Brasil

Flora Sússekind

Mary Luz Estupiñán
traductora



M I M E S I S

I - M A T E R I A L I D A D E S

Ejemplar nº:

CINEMATÓGRAFO DE LETRAS.
LITERATURA, TÉCNICA Y MODERNIZACIÓN EN BRASIL

© 2021, Flora Sússekind
© 2021, Mary Luz Estupiñán, traducción
© 2021, ediciones mimesis

Colección I-materialidades

revisión: Mary Luz Estupiñán
diseño: Mary Luz Estupiñán & raúl rodríguez freire
Fotografía interior e índice: The leading Ave. of Rio de Janeiro, Library of
Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540 USA. Fotogra-
fía tomada entre 1909 y 1919.
diagramación: Aracelli Salinas Vargas

ISBN: 978-956-09145-7-6

edicionesmimesis.cl
mimesisediciones@gmail.com



Permitimos la reproducción completa o parcial de este libro sin fines de lucro, para uso privado o colectivo, en cualquier medio impreso o electrónico, con el debido reconocimiento de la autoría y fuente de los textos, y sin alterarlos. Este permiso corresponde a la licencia de Creative Commons BY-NC-ND.

Viña del Mar, febrero 2021

ÍNDICE

8

NOTA A LA EDICIÓN CHILENA

9

EN LUGAR DE UN EPÍGRAFE

15

LA MANO, LA MÁQUINA

29

EL RASTRO DE LA TÉCNICA

101

LA TÉCNICA LITERARIA

167

GOLPEANDO TIPOS SIN PARAR

175

APÉNDICE: FONOGRAFÍAS

214

NOTAS

En lugar de un epígrafe



Para comenzar, una imposibilidad: transformar imágenes en movimiento en un epígrafe. Una serie de fotogramas podría ser un medio, pero sin la duración exacta de las escenas. Sin sonido, sin ensoñación, sin la sensación, típicamente cinematográfica, de pasar-por-la-pantalla-sin-dejar-marca, que se perdería por completo si se fijara una secuencia de cuadros en una página impresa. Es por eso que la simple idea de convertir una imagen en movimiento en una imagen (tipo)gráfica -es decir, la idea misma de un cinematógrafo de letras- parece estar muy cerca de la paradoja.

Y, sin embargo, ciertas escenas de cine recorren este texto y, a su manera, hacen las veces de epígrafe. Imágenes pertenecientes a una sola película, por cierto. Referencias, ora exclusivamente sonoras, ora en *closes* detallados, al mismo objeto: la máquina de escribir. Me refiero a *Hammett* (1982), de Wim Wenders y las imágenes no se limitan a una secuencia o escena específica. Se trata más bien de una serie de indicios, que provoca la sensación de que la figura visualmente más poderosa en la cinta no es la ciudad de San Francisco, ni Jimmy, un ex detective de la Agencia Pinkerton, ni la desaparecida Crystal Ling. Y de cierto modo tampoco lo es el mismo Dashiell Hammett. La imagen, que, de hecho, se agiganta y gana primeros planos e incluso se superpone, en ocasiones, a las demás, es la de su máquina de escribir, al punto de que, en la última escena, en un cliché intencionado, es ella la que golpea en la cinta, como si fuera una hoja, las palabras finales, el "The End" que da por concluido el espectáculo cinematográfico.

La película comienza con una superposición sonora. Los ruidos e imágenes de la calle, con los que se sitúa de entrada la historia en San Francisco, van siendo gradualmente ahogados por un ininterrumpido repiqueteo de tipos. La cámara pasa a ocuparse entonces de un hombre que, de espaldas a la ventana, mecanografía sin parar; de una pila de papeles escritos o en blanco, una máquina negra, de hierro, y un teclado, como sugiriendo que estos serán los elementos centrales de la historia. Esa otra historia que, junto al ruido ritmado del mecanografiado, parece superponerse a la maraña criminal que allí se narra: la de un escritor profesional que escribe directamente en la máquina, sin tiempo para borradores caligráficos, para su publicación inmediata en ediciones baratas cubiertas por tapas llamativas. En el perfil de este profesional de las letras y de las pistas emergen los trazos de una compañera ineludible, la máquina, que gana un primer plano en el que -además de los golpes mecánicos- a veces solo se ven en la pantalla teclas redondeadas, un cilindro que gira rápidamente y una sucesión de tipos. Como si los golpes, de hecho, no fuesen solo en el papel, sino en la misma pantalla. Letras de celuloide.

Figuración de la máquina que, entre el "Ain't she sweet?" [¿No es ella dulce?] y el "Ain't misbehavin'" ["No me porto mal"], parece sugerir al espectador otras historias. Las de otros intelectuales cuyo trabajo se realiza codo a codo con la técnica. Entre ellos, los profesionales del cine. No es por causalidad que, en medio de diversos conflictos con el productor Coppola y en plena realización de otra película (*El estado de las cosas*) sobre el proceso de producción de una cinta, Wim Wenders haya convertido el dispositivo de una máquina de escribir en la figura central de *Hammett*. Funciona como una suerte de pista adicional, que sugiere la imposibilidad de comprender no solo la biografía de este autor de novelas y cuentos policiales, sino el propio trabajo de la industria cinematográfica, sin tener en cuenta los juegos impuestos por la profesionalización, las presiones de un ritmo industrial de producción y los rastros de la técnica.

Hammett y sus figuraciones amorosas y fantasmagóricas de la máquina: este es, entonces, el epígrafe en movimiento del análisis que se propone aquí de las relaciones entre literatura y técnica, entre fines de 1880 y 1920. En esas relaciones tal vez se inscriban de modo más nítido los contornos de ese periodo, generalmente definido, desde un punto de vista literario, como “pre” o “post” de algún otro, y rara vez en función de sus propias marcas, como es el caso de ese diálogo intensificado con el nuevo horizonte técnico que por entonces se configuraba en el país, con un proceso embrionario de profesionalización del escritor y con una revisión de la idea de literatura, redefinida como técnica.

Este ensayo dialoga naturalmente con tres importantes estudios del “Premodernismo”, publicados en 1983 y que ponen en relación diferentes perspectivas de análisis. Distintas, incluso, de la que se intentará desarrollar aquí. José Paulo Paes, por ejemplo, en un artículo publicado originalmente en el suplemento de *O Estado de São Paulo*, “*O art-nouveau na literatura brasileira*”, basado en un recurso típicamente simbolista –la correspondencia–, revisa el periodo “premodernista” en función de una serie de procedimientos estéticos analógicos que transitarían libremente desde el campo de las artes visuales hacia el campo literario. Y entre ornamentaciones y florituras verbales, por un lado, y el *art nouveau* en el diseño y en las artes aplicadas, por otro, propone pensar una literatura *art nouveau* como una posibilidad para definir tanto la crónica mundana de un João do Rio (Paulo Barreto) o Théo Filho, como el universo regionalista de Valdomiro Silveira o Afonso Arinos; tanto el ornamento “de superficie” de un Coelho Neto, como el llamativo vocabulario científico –“ornamentalismo consustancial”¹ de las situaciones narradas, en su opinión– de un Euclides da Cunha. Estas son, por lo tanto, las claves de José Paulo Paes: correspondencias plástico-verbales y contornos *art nouveau* para la producción cultural de fines del siglo XIX y principios del XX.

En *Literatura como misión* Nicolau Sevcenko privilegia, como perspectiva de análisis, la diferenciación de grupos entre los intelectuales del periodo: el “grupo de los ganadores” (Coelho Neto, Olegário Mariano, etc.), los “autores de moda” “que se suman a los grupos arribistas de la sociedad y de la política”;² la de los marginalizados “resignados” (que incluirían, según el autor, “principalmente a los simbolistas, nefelibatos, decadentistas y remanentes del último romanticismo”³); y la de los “misioneros”, marcados por una “alienación” nada resignada, más bien compulsiva de la vida pública, que se hacía acompañar de un “compromiso sociopolítico apasionado”⁴ y que tendría en Lima Barreto y Euclides da Cunha sus ejemplos más destacados, según el historiador. Es en función de esta tipología intelectual que Sevcenko se asoma a la producción literaria brasileña de la Primera República. Lectura delimitada, *a priori*, por una forma de periodización prestada de la historia política, y por *un* punto de vista -los márgenes y grupos que se establecen en el campo intelectual- a partir del cual la literatura del periodo es observada y para el cual sirve como ilustración y *referendum*.

El tercer intento de revisión del periodo que aquí se ha destacado, y también publicado en 1983, es *Nem pátria, nem patrão!*, una tesis de maestría de Francisco Foot Hardman, cuyo análisis de la producción cultural brasileña entre 1890 y 1922 tiene como propósito central detectar cómo operaría esa transición hacia la “modernidad”. Y dejando de lado las interpretaciones dualistas del Modernismo -que acostumbran considerar sus “aspectos innovadores” como “frutos de la importación de vanguardia europea” y “sus aspectos retrógrados” como resultado “de las determinaciones internas”⁵-, investiga cómo hubiera sido posible “la integración de esos aspectos ‘foráneos’ en el proceso interno nacional de elaboración intelectual y artística, agudizando la propia crisis de los discursos e interviniendo internamente en sus soluciones”.⁶

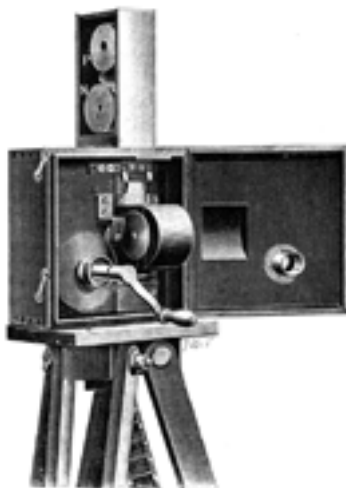
La respuesta de Foot se centra en el estudio de la literatura social libertaria de Avelino Fóscolo, Curvelo de Mendonça, Cornélio Pires, Rocha Pombo, Fábio Luz, Elísio de Carvalho, Martins Fontes, de la prensa obrera de principios del siglo XX y de la “creciente presencia de una fuerza de trabajo internacional”⁷ en las grandes ciudades brasileñas. Y en relación a la constitución de un suelo propio del Modernismo, esa presencia creciente de trabajadores inmigrantes, ese proletariado industrial en formación, habría sido decisivo. “El cosmopolitismo modernista no sería posible, por lo tanto, a partir de una ‘dependencia externa’”, argumenta el historiador, “sino por las fisuras que la presencia creciente de una fuerza de trabajo internacional, tan numerosa como anónima, ya estaba produciendo en el orden dominante hacía, por lo menos, tres décadas”.⁸ El objetivo de Francisco Foot es, pues, la transición, el camino que apuntaría hacia lo moderno, y su objeto de análisis una porción especial de esa producción cultural de principios del siglo XX: la literatura libertaria, los periódicos obreros y el teatro anarquista.

En nuestro caso, la perspectiva del análisis será diferente. Se trata, sobre todo, de entender lo que distingue la producción literaria de ese periodo. No precisamente en función de sus relaciones con las artes visuales, con una clase en formación o con una fisura sociopolítica al interior de los grupos letrados de la sociedad brasileña. Aquí, mediante el examen de la crónica, de la poesía y de la prosa de ficción de esas más de tres décadas, lo que se delinea es una confrontación –primero vacilante, un poco lejana; luego convertido en *flirt*, fricción o apropiación– con un paisaje tecnoindustrial en formación.

Esta confrontación se observará desde dos ángulos. El primero, mediante una representación explícita, rastreando diferentes figuraciones literarias de los artefactos modernos, de los nuevos medios de transporte y comunicación, de la naciente industria publicitaria y de la prensa empresarial que se está imponiendo en Brasil a principios del siglo XX.

Y, seguidas las pistas explícitas, se examinará cómo este estrechamiento de los contactos con el horizonte técnico pasa a dar forma a la producción cultural. Ya no se trata de investigar solo cómo la literatura *representa* la técnica, sino cómo, apropiándose de los procedimientos característicos de la fotografía, el cine, el cartel publicitario, se transforma la técnica literaria. Transformación que está en sintonía con cambios significativos en las formas de percepción y sensibilidad de los habitantes de las grandes ciudades brasileñas de entonces. Es decir, en sintonía con el imperio de la imagen, el instante y la técnica en tanto mediaciones todopoderosas en la forma de vivenciar el paisaje urbano, el tiempo y la subjetividad bajo la amenaza constante de desaparición.

Y si la imagen aquí privilegiada para figurar esas transformaciones que atraviesa la técnica literaria, a fines del siglo XIX y principios del XX, es la de la máquina de escribir, del escritor brasileño y sus reacciones frente a ella, no será, sin embargo, este aparato el punto de partida del análisis. En su lugar, tendremos de entrada, otro artefacto: un gramófono fuera de lugar.

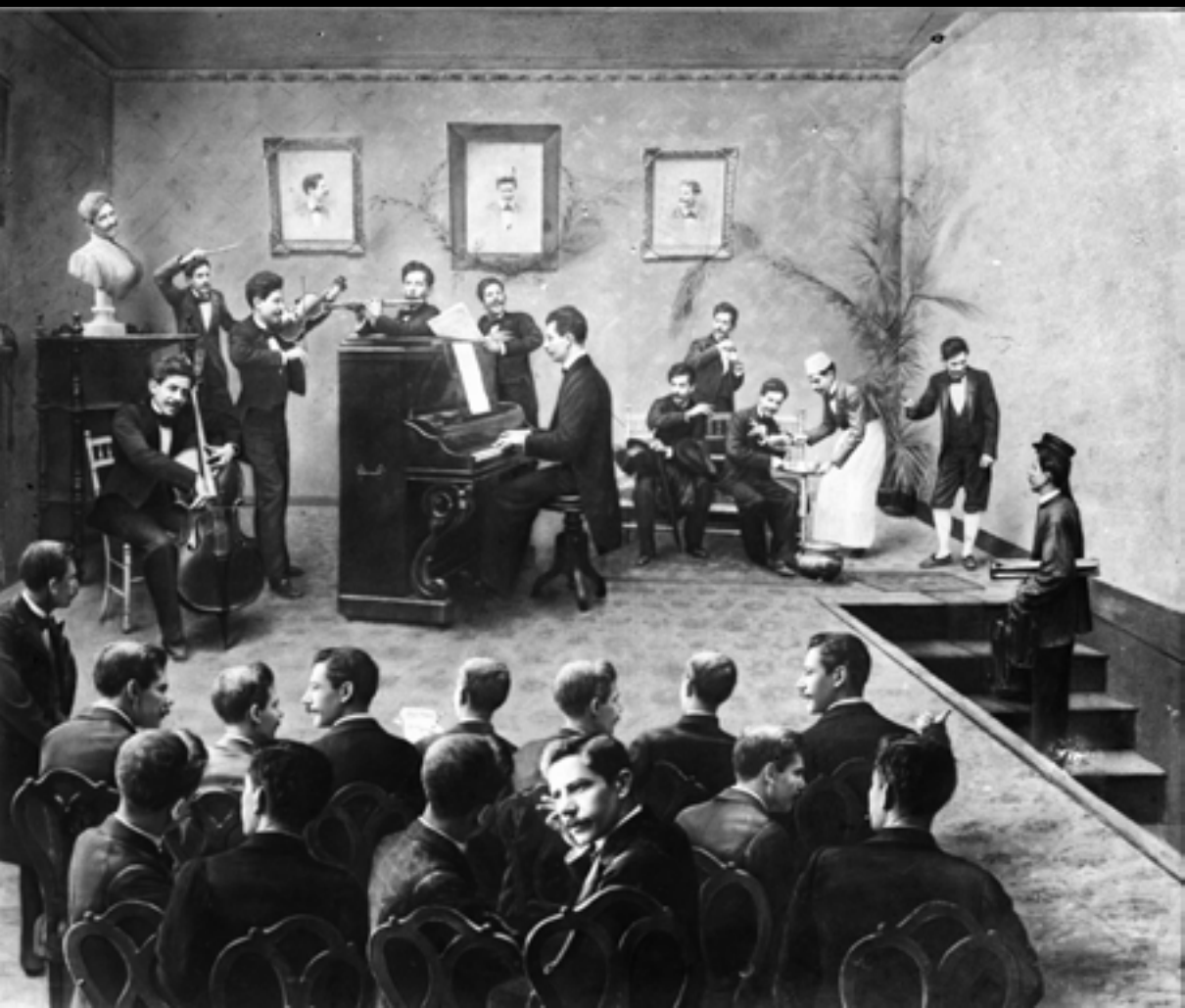


Mientras Rangel ignoraba en silencio la sugerencia de mecanografiar sus propios textos, las cartas de Lobato apuntan a la sustitución quizás inevitable de una "escritura caligráfica"²³ por una relación más mediada entre el productor literario y lo que escribe. Entre la máquina de escribir, la forma impresa. Frente a ellos, como ante todo el horizonte técnico que se venía definiendo más claramente en Brasil desde finales del siglo XIX, vacilante, el escritor parecía consciente de que a la sustitución del diseño de la propia letra por el gesto mecánico de mecanografiar y por los tipos estandarizados de las máquinas seguiría, por un lado, una especie de confrontación en cadena con los más diversos artefactos modernos y, por otro, una agonía de la imagen de la literatura como actividad cercana a lo artesanal y marcadamente personalizada. En parte, es por eso que duda frente a la máquina, antes de la sustitución del trazado manual por el registro mecánico. Como también oscilaría entre diferentes desdoblamientos literarios de este diálogo, en un principio discreto, pero intensificado desde el cambio de siglo, con la técnica.



Apéndice

Fonografías



▲ Fotomontaje "Os trinta Valérios", de Valério Vieira (cerca de 1900).

Cultura literaria moderna, tecnologías acústicas y experiencia de la radio en Brasil

Inútil apretarme los oídos.

Graciliano Ramos, *Angustia*

La radio habla



eniendo en cuenta las relaciones y las diversas formas de mediación entre la expansión de las tecnologías acústicas, la amplitud del alcance de las transmisiones de radio y la experiencia cultural en el Brasil de mediados del siglo XX, un primer aspecto a considerar es el hecho curioso de que, en el preciso momento de mayor popularidad de la radio, la afirmación de la industria del disco y de la introducción de nuevas técnicas de grabación, esto es, entre finales de 1930 y 1950, se haya mantenido, como regla general, una separación prudente entre la producción radiofónica o fonográfica y la producción literaria o dramática reconocida como tal en la primera mitad del siglo XX. Una delimitación de campos que, desde el punto de vista de escritores y lectores, dramaturgos y público teatral, parece haber definido el campo artístico-literario en contraste con una industria cultural en expansión, cuya legitimidad artística parece estar regulada, en parte, por el control mismo de esa distancia. Lo que desde el punto de vista de la producción crítica e historiográfica-

N O T A S



1. En lugar de un epígrafe

1. Cf. **José Paulo Paes**, "O art-nouveau na literatura brasileira", *Gregos & Baianos*, São Paulo, Brasiliense, 1985, pp. 72-74. En este ensayo, después de subrayar el "énfasis en el ornamento" como "el rasgo más ostentoso del art-nouveau", el autor distingue entre ornamentación superficial y ornamentación consustancial. El primer tipo incluiría, a su juicio, una parte significativa de la ficción urbana de la época (João do Rio, Afrânio Peixoto, Théó Filho, Benjamim Costallat, Toledo Malta), además de un "regionalismo de fachada" (en el que incluye a Alcides Maia, Afonso Arinos, Valdiro Silveira, Hugo de Carvalho Ramos), cuyas marcas registradas serían sobre todo un "costumbrismo superficial" y un "verbalismo de cajón", aquí los adornos serían empleados "para disfrazar la falta de materia propiamente ficcional". Los ejemplos de consustancialidad entre ornamentación y las situaciones narradas serían, según el ensayista: Simões Lopes Neto e Euclides da Cunha.

2. **Nicolau Sevcenko**, *Literatura como missão. Tensões sociais e criação cultural na Primeira República*, São Paulo, Brasiliense, 1983, pp. 103-104.

3. *Ibid.*, p. 105.

4. *Ibid.*, p. 119.

5. **Francisco Foot Hardman**, *Nem pátria, nem patrão! (Vida operária e cultura anarquista no Brasil)*, São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 114. Es evidente que el interés principal de la disertación de Foot no es reconsiderar el Premodernismo, sino estudiar el nacimiento de una clase y una cultura obrera en el país de la época en estudio. En ese movimiento, sin embargo, pasa revista a la caracterización tradicional de este período literario.

6. *Ibid.*, p. 115.

7. *Ibid.*, p. 116.

8. *Ibid.*



2. La mano, la máquina

1. **Godofredo Rangel**, *Vida ociosa*, 3a ed., São Paulo, Melhoramentos, s. d. p. 131.

2. **João do Rio**, *A profissão de Jacques Pedreira*, Rio de Janeiro/Paris, Garnier, 1911, p. 148.

3. **João do Rio**, "O dia de um homem em 1920", Luís Martins, org., *João do Rio (Uma antologia)*, Rio de Janeiro, Sabiá/INL, 1971, p. 71.

4. **Apud Eloy Pontes**, *A vida exuberante de Olavo Bilac*, vol. II, Rio de Janeiro, José Olympio, 1944, p. 551.

5. Apud Raimundo de Meneses, *Bastos Tigre e "La Belle Époque"*, São Paulo, Edart, 1966, p. 355.



6. Apud Eloy Pontes, op. cit., p. 427.

7. Lima Barreto, *Os bruzundangas*, São Paulo, Ática, 1985, p. 61.

8. Lima Barreto, *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, Rio de Janeiro, Ediouro, s. d., p. 47. Sobre el trabajo de Lima Barreto en la prensa de su época, consultar: Francisco de Assis Barbosa, *A vida de Lima Barreto*, Rio de Janeiro, J. Olympio; Brasília, INL, 1981, en especial, pp. 278-291 y Nicolau Sevckenko, op. cit., pp. 161-198.

9. Lima Barreto, *Feiras e mafuás*, São Paulo, Brasiliense, 1956, pp. 253-254.

10. Lima Barreto, *Recordações do escrívão Isaías Caminha*, São Paulo, Brasiliense, 1978, p. 186 [Trad. esp.: "Recuerdos del escribiente Isaías Caminha", *Dos novelas. Recuerdos del escribiente Isaías Caminha, El triste fin de Policarpo Quaresma*, trad. y notas, Haydeé M. Jofre Barroso, Caracas, Ayacucho, 1978].

11. *Ibid.*

12. Silviano Santiago, "Fechado para balanço (60 anos de Modernismo)", *O livro do seminário. Ensaios*, São Paulo, L. R. Editores, 1983, p. 94.

13. Ronaldo Brito, "A Semana de 22 - o trauma do moderno", Ronaldo Brito et alii., *Sete ensaios sobre o Modernismo*, Rio de Janeiro, Funarte, 1983, p. 15.

14. Francisco Hardman Foot, *Trem fantasma (espetáculos do maquinismo na transição a modernidade)*, Tesis de doctorado presentada en el Departamento de Filosofia da FFCH da USP, São Paulo, 1986, p. 128, mimeo.

15. *Ibid.*, p.129.

16. *Ibid.*, p.128.

17. Hans Ulrich Gumbrecht, "The body versus the printing press: Media in the early modern period, mentalities in the reign of Castile, and another history of literary forms", *Poetics* 14 (1985): 209-227. En este texto, Gumbrecht sugiere considerar la posibilidad de vincular, por un lado, una historia funcional a una historia de los *media* y, por otro, estructuras mentales relacionadas a la producción y recepción textual, en sustitución de una "historia únicamente de las formas literarias".

18. **Lima Barreto**, *Feiras e mafuás*, op. cit., p. 295.

19. **Monteiro Lobato**, *A barca de Gleyre*, t. 1, São Paulo, Brasiliense, 1968, p. 275.

20. **Monteiro Lobato**, op. cit., t. 2, p. 360.

21. **Ibid.**, p. 367.

22. **Ibid.**, p. 102.

23. **La expresión de Antonio Candido** fue empleada en un ensayo de 1953 sobre la obra novelesca de Godofredo Rangel.

3. El rastro de la técnica

1. **Boris Kossoy**, *Origens e expansão da fotografia no Brasil - Século XIX*, Rio de Janeiro, Funarte, 1980, p. 25.

2. **Al respecto consultar Pedro Vasquez**, *Dom Pedro II e a fotografia no Brasil*, Rio de Janeiro, Index, 1985.

3. **Boris Kossoy**, op. cit., p. 30.

4. **Ibid.**, p. 41.

5. **Ibidem.**

6. **Ibid.**, p. 81.

7. **Ibidem.**

8. **Ibidem.**

9. **Gonzaga Duque**, "A estética das praias", *Graves & frívolos*, Lisboa, Clássica, 1910, p. 156. Agradezco la referencia proporcionada por Júlio Castañon Guimarães.

10. **Paulo Herkenhoff**, "Fotografia: o automático e o longo proceso de modernização", Ronaldo Brito et alii, *Sete ensaios sobre o Modernismo*, Rio de Janeiro, Funarte, 1983, p. 40.

11. **Ibid.**, p. 41.

12. **Vilém Flusser**, *Filosofia da caixa preta*, São Paulo, Hucitec, 1985, p. 20 [Trad. esp.: *Para una filosofía de la fotografía*, trad. Mariana Dimopulos, Buenos Aires, La marca, 2014, p. 20].

13. **Ibid.**, p. 21 [p. 21].

14. **Gonzaga Duque**, op. cit., p. 40.

15. **Vilém Flusser**, op. cit., p. 62 [p. 64].

16. **Ibid.**, p. 63 [p. 65].

17. **Antônio Dimas**, *Tempos eufóricos*, São Paulo, Ática, 1983, p. 5.

18. **Apud Antônio Dimas**, *ibid.*, p. 8.

19. **Apud Augusto de Campos**, *Revisão de Kilkerry*, São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 172.

20. **Ibid.**, p. 167.

21. **Antônio de Alcântara Machado**, "Pathé Baby", *Obras*, vol. II, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, Brasília, INL, 1983, p. 65.

22. **Apud Paulo Roberto Ferreira**, "Do kinetoscópio ao omniographo", *Filme cultura* 47 (1986): 17.

23. **Ibidem.**

24. **Ibidem.**

25. **Ibid.**, p. 18.

26. *Ibidem*.

27. Cf. **Vicente de Paula Araújo**, *A Bela Época do cinema brasileiro*, São Paulo, Perspectiva, 1976. Estas salas habrían sido realizadas entre el 19, el 29 de junio y el 5 de julio por Afonso Segreto.

28. *Ibid.*, p. 18.

29. Cf. **João Luiz Vieira e Margareth C. S. Pereira**, "Cinemas cariocas: da Ouvidor a Cinelândia", *Filme cultura* 47 (1986): 25.

30. Apud **Vicente de Paula Araújo**, op. cit., p. 170.

31. *Ibid.*, p. 193.

32. **Ismail Xavier**, *Sétima arte. Um culto moderno*, São Paulo, Perspectiva, 1978, p. 120.

33. *Ibid.*, p. 121.

34. **Vicente de Paula Araújo**, op. cit., p. 356.

35. *Ibid.*, p. 230.

36. *Ibid.*, p. 343.

37. *Ibid.*, p. 285.

38. Cf. **Ismail Xavier**, op. cit., pp. 126-130.

39. Apud **Antônio Luís Machado Neto**, *Estrutura social da república das letras*, São Paulo, Grijalbo/Edusp, 1973, p. 223.

40. **Léo Vaz**, O professor Jeremias, *Revista do Brasil* (1920): 232.

41. **Lima Barreto**, "O trem dos subúrbios", *Feiras e mafuás*, São Paulo, Brasiliense, 1956, p. 245.

42. **João do Rio**, *A correspondência de uma estação de cura*, Rio de Janeiro, Leite Ribeiro & Maurillo, 1918, p. 149.

43. **João do Rio**, *Cinematógrafo*, Porto, Chardron, 1909, p. VIII.

44. **Walter Benjamin**, "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica (1a versão)", *Obras escolhidas*, vol. 1, São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 194 [Trad. esp.: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Luis Miguel Isava, Caracas, El estilete, 2015, p. 89].

45. **João do Rio**, op. cit., p. VI.

46. *Ibid.*, p. VII.

47. *Ibid.*, p. V.

48. *Ibid.*, p. VI

49. *Ibid.*, p. X.

50. *Ibid.*, p. 386.

51. *Ibid.*, p. 388.

52. **João do Rio**, *A profissão de Jacques Pedreira*, op. cit., pp. 78-79.

53. **Raimundo de Meneses**, *Bastos Tigre e "La Belle Époque"*, São Paulo Edart, 1966, pp. 232-233.

54. *Ibidem*.

55. **Júlia Lopes de Almeida**, *A isca*, Rio de Janeiro, Leite Ribeiro, 1923, p. 223.

56. *Ibid.*, pp. 241-242.

57. *Ibid.*, p. 242.

58. Cf. **Raimundo de Meneses**, op. cit., pp. 233-234.

59. Humberto Moraes Franceschi, *Registro sonoro por meios mecânicos no Brasil*, Rio de Janeiro, Studio HMF, 1984, p. 20.

60. *Ibidem*.

61. Léo Vaz, op. cit., p. 39.

62. Humberto M. Franceschi, op. cit., p. 17.

63. *Ibidem*.

64. Apud José Ramos Tinhorão, *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*, São Paulo, Ática, 1981, p. 18.

65. Humberto M. Franceschi, op. cit., p. 21.

66. *Ibid.*, p. 28.

67. *Ibid.*, p. 35.



67. *Ibid.*, p. 35.

68. José Ramos Tinhorão, op. cit., p. 19.

69. *Ibid.*, p. 21.

70. Humberto M. Franceschi, op. cit., p. 93.

71. José Miguel Wisnik, *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*, São Paulo, Duas Cidades, 1983, p. 28.

72. *Ibid.*, p. 76.

73. *Ibid.*, p. 77.

74. Cf. Antônio Luís Machado Neto, op. cit., p. 185.

75. Cf. Coelho Neto, *O meu dia*. Apud Antônio Luís Machado Neto, op. cit., p. 186.

76. Raul Pompéia, *O Ateneu*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976, p. 199 [Trad. esp.: *El Ateneo*, trad. Mercedes Fernández Cuesta y Mario Grande, Madrid, Gallo Nero, 2010, p. 249].

77. *Ibid.*, p. 30 [p. 27].

78. La expresión es de José Guilherme Merquior. *De Anchieta a Euclides*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1979, p. 192.

79. Raul Pompéia, op. cit., p. 30 [p. 27].

80. Sobre la aparición de la publicidad comercial, del réclame, en Europa, véase el cap. VI ("Evolução das funções políticas da esfera pública"), en particular la parte titulada "Do jornalismo literário aos *Mass Media*: a publicidade, nova função da esfera pública", de *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, de Jürgen Habermas. Cito la traducción francesa: *L'espace public - Archéologie*

de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise, trad. Marc. B. de Launay, Paris, Payot, 1978, pp. 189-204.

81. Apud Gilberto Freyre, *O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX*, São Paulo, Nacional, Recife, IJNPS, 1979, p. 15.

82. *Ibid.*, p. 19.

83. Ricardo Ramos, *Do reclame à comunicação: pequena história da propaganda no Brasil*, São Paulo, Atual, 1985, p. 19.

84. *Ibidem.*

85. Yone Soares de Lima, *A ilustração na produção literária, São Paulo década de vinte*, São Paulo, IEB/USP, 1985, pp. 38-39.

86. *Ibid.*, p. 39.

87. Cf. Raimundo de Meneses, op. cit.

88. Cf. Fon-Fon, 5 de abril de 1913. Una reproducción también se encuentra publicada en *Nosso Século - Brasil 1910/1930*, "Anos de crise e criação", 2ª parte, São Paulo, Abril Cultural/Círculo do Livro, 1985, p. 64.

89. Cf. Emílio de Meneses, *Obra reunida*, Rio de Janeiro, José Olympio, Curitiba, Secretaria da Cultura e do Esporte do Paraná, 1980, p. 196.

90. Yone Soares de Lima, op. cit., p. 61.

91. *Ibidem.*

92. Apud Teresinha A. del Fiorentino, *Prosa de ficção em São Paulo*, São Paulo, Hucitec/Secretaria de Estado da Cultura, 1982, p. 18.



CASA PRATT

O NOVO tabulador do modelo dez da "Remington" economiza 15, a 25% do tempo do dactylograph. E' um dispositivo inteiramente novo que não se encontra em nenhuma outra machina de escrever. Teremos muito prazer em fazer uma demonstração pratica desta machina no seu escritorio sem compromisso de especie alguma.

FAZEMOS FACILIDADES PARA O PAGAMENTO

Rua Ouvidor, 125 — RIO DE JANEIRO — Rua S. Bento, 22 — S. PAULO —

93. Sobre el papel pionero de Lobato-editor, consultar los dos volúmenes de su *A barca de Gleyre* (São Paulo, Brasiliense, 1968) y *O livro no Brasil* (São Paulo, T. A. Queiroz / Edusp, 1985), de Laurence Hallewell. También es importante tener en cuenta, como señala Edgar Cavalheiro, que hasta finales de la década de 1920 "no teníamos realmente una editorial nacional. Garnier, Briguiet y otros imprimían en Francia. Una que otra casa editorial corría el riesgo de imprimir algunos volúmenes, en general mal impresos y mal distribuidos". Apud Teresinha A. del Fiorentino, op. cit., p. 10. Información apoyada por Sônia de Conti Gomes en *Bibliotecas y sociedad en la Primera República* (São Paulo Pioneira, Brasília, INL, 1983. p. 39): "Hasta 1914, se continuó imprimiendo en editoriales

76. **Graciliano Ramos**, *Angústia*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1936, p. 120 [Trad. esp.: *Angustia*, trad. Cristina Peri Rossi, México, Páramo Ediciones, 2008, p. 90].

77. *Ibid.*, p. 257.

78. Cf. **Charles Grivel**, "The Phonograph's Horned Mouth", Kahn, Douglas e Whitehead, Gregory, ed., *Wireless Imagination*, op. cit., p. 37.

79. **Oswald de Andrade**, "Objeto e fim da presente obra", *O Estado de S. Paulo*, "Su-

plemento Cultural", ano I, n. 22, 13 de março de 1977, p. 19.

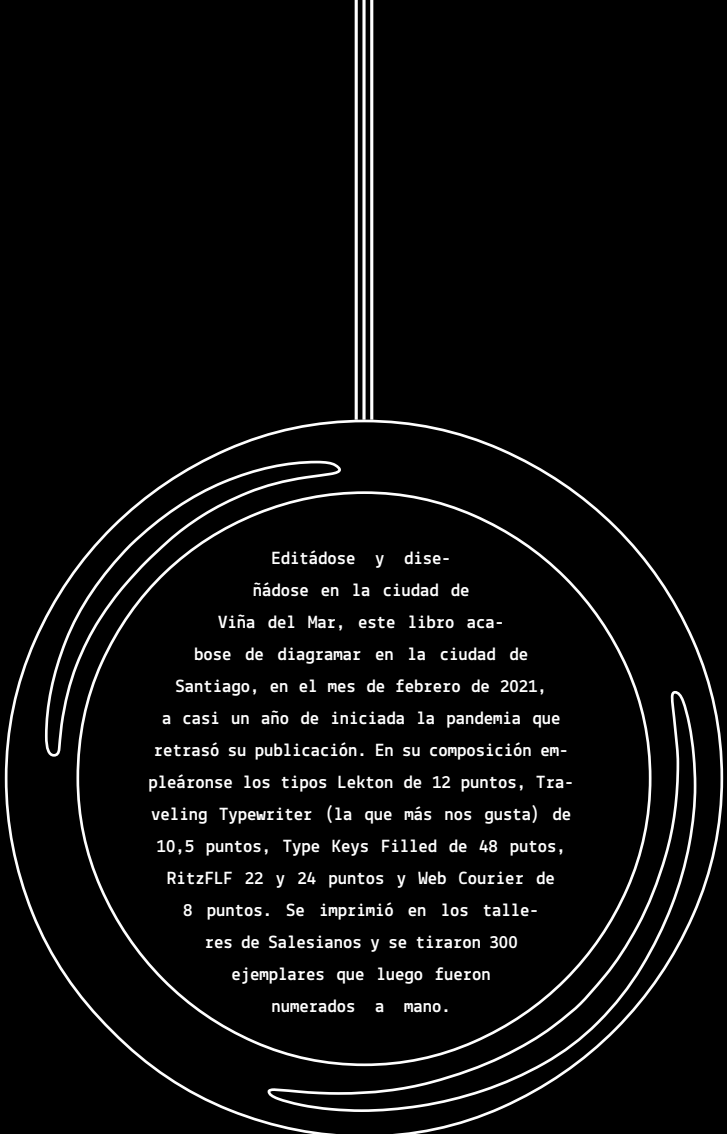
80. **Davi Arrigucci**, *Humildade, Paixão e Morte: A poesia de Manuel Bandeira*, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 252.

81. *Ibid.*, p. 248.

82. *Ibid.*, p. 243.

83. **Manuel Bandeira**, *Poesia Completa e Prosa*, op. cit., p. 297.





Editádose y dise-
ñádose en la ciudad de
Viña del Mar, este libro aca-
bose de diagramar en la ciudad de
Santiago, en el mes de febrero de 2021,
a casi un año de iniciada la pandemia que
retrasó su publicación. En su composición em-
pleáronse los tipos Lekton de 12 puntos, Tra-
veling Typewriter (la que más nos gusta) de
10,5 puntos, Type Keys Filled de 48 putos,
RitzFLF 22 y 24 puntos y Web Courier de
8 puntos. Se imprimió en los talle-
res de Salesianos y se tiraron 300
ejemplares que luego fueron
numerados a mano.