

Um cartaz espantando a multidão.

António Ferro e outras almas do modernismo banal

LUÍS TRINDADE *

Este não é um artigo sobre as imagens do regime republicano. Acontece que o tempo da I República Portuguesa foi um período de profundas transformações no regime de circulação de imagens. É verdade que o próprio movimento político fundado a 5 de Outubro de 1910 usou a iconografia de uma forma inédita na vida política nacional. As imagens da República nesse sentido, porém, estavam ainda cheias de doutrina. As formas de propaganda dos republicanos tinham como base uma mobilização transformadora, inspirada em ideias cuja origem fora ainda o mundo político e intelectual do século XIX (na sua raiz iluminista). Eram, assim, materializações de ideias, imagens que aplicavam princípios antes concebidos em livros.

Aqui procuraremos mostrar como as coisas mudaram decisivamente a este nível. Como as formas de mobilização deixaram de se basear em ideologias e como as percepções do espaço público deixaram de ter a sua origem no mundo do livro e da escrita, que fora o mundo político oitocentista e era ainda o dos políticos republicanos. Agora, e este momento é, na sua forma mais decisiva, o pós-Primeira Guerra Mundial, as imagens, segundo a sua própria retórica, imporão formas de imediatismo não-reflexivas e não-intelectuais (quando não anti-intelectuais) que se revelarão fatais para um regime político baseado numa doutrina.

* Docente de Cultura Portuguesa no Birkbeck College da Universidade de Londres.

As novas legitimidades políticas assentes no novo regime de imagens (numa nova estrutura de representações com que se construía as percepções do mundo) apresentar-se-iam como evidências e, nesse sentido, viveriam melhor com noções de «naturalidade» – sobre que se sustentará o nacionalismo salazarista – do que com construções ideológicas e literárias – que serviam de base ao positivismo republicano.

Em Novembro de 1919, o *Diário de Notícias* anunciou um grande acontecimento jornalístico e cinematográfico. Em associação com a Invicta Filmes, a empresa do jornal apoiaria a adaptação para filme de seis novelas originais que entretanto se fariam publicar, em formato de folhetim, nas suas páginas. O interesse da iniciativa era evidente, sobretudo no modo como explorava a familiaridade dos leitores com as formas culturais mais popularizadas: «Assim, o leitor, depois de ter acompanhado na leitura a criação literária de alguns dos mais distintos escritores da nossa terra, poderá ver essas criações cinematograficamente reproduzidas por alguns dos nossos mais brilhantes actores e actrizes no *ecran*.»¹

Tais formas, solidamente enraizadas nos hábitos culturais das classes médias urbanas que liam o *Diário de Notícias*, não eram, ainda, o cinema, nem tinham alguma vez sido, naturalmente, a literatura, apenas acessível a uma elite restrita. Os «actores e actrizes» prometidos ao leitor do jornal eram aqueles que este via regularmente nos palcos teatrais da capital, e os «distintos escritores» eram os mesmos cujos folhetins o jornal publicava e a sua crítica celebrava, em obediência ao gosto de públicos alargados. No cânone jornalístico, ou folhетinesco, da segunda metade dos anos de 1910, Júlio Dantas e Antero de Figueiredo eram normalmente considerados os escritores mais populares. Por esse motivo, as duas primeiras adaptações seriam de originais da sua autoria.

O projecto, como tantos outros acontecimentos jornalísticos, não chegou a ir para a frente. O simples facto de ter sido pensado, porém, diz-nos muito sobre o estado de transição por que a cultura do pós-guerra estava a passar. O cinema é habitualmente visto como o grande protagonista dessa transição, enquanto processo em que a palavra escrita, tradicional estrutura da vida cultural e intelectual, deu lugar às imagens (e aos sons) e às suas máquinas de reprodução que transformaram as formas de percepção. O ponto de partida deste artigo será, porém, outro. Ou melhor, o *outro*: desde finais do século XIX que os próprios jornais, através de uma informação cada vez mais dramatizada pelos arranjos gráficos de títulos e imagens fotográficas das primeiras páginas, se vinham constituindo como o agente mais visível desta transformação. A guerra não foi, sobretudo por causa da censura, um momento tão espectacular no desenvolvimento do sensacionalismo jornalístico como à partida se poderia pensar. Com o final do conflito, porém, a imprensa recebeu um novo impulso.

Alguns meses antes do grande acontecimento de «interesse jornalístico e brilho literário»² – as negociações entre o *Diário de Notícias* e a Invicta Filmes –, a direcção do jornal fora ocupada por Augusto de Castro. Como Júlio Dantas e Antero de Figueiredo, Castro devia o seu nome e a fortuna da sua obra aos jornais e aos folhetins que aí publicava regularmente e que depois compilava em títulos de grande êxito, pelo menos a avaliar pelo número de reedições sucessivas. O impulso modernizador que o novo director imprimiu ao *Diário de Notícias* pode então legitimar a nossa hipótese de partida: se o projecto de adaptação dos folhetins jornalísticos para cinema nos diz alguma coisa sobre o processo de hegemonização da imagem sobre a palavra escrita, di-lo ainda como acontecimento jornalístico, mais do que cinematográfico³. Dizendo de outro modo: se, retrospectivamente, parece evidente que é o cinema que materializa a invasão de imagens e movimento sobre as percepções culturais do pós-guerra, não foi exactamente assim que os contemporâneos viram o fenómeno; e quando quiseram usar metáforas para o descrever em palavras, preferiram as formas que lhes eram mais familiares para imaginar o que ainda estava a acontecer.

Cinco anos depois de Augusto de Castro ter assumido a direcção do jornal, Antero de Figueiredo publicou aí um artigo de homenagem ao director onde procurou resumir a máquina de produção de imagens e movimento em que o *Diário de Notícias* se tornara. Mais uma vez, parece-nos retrospectivamente evidente que a analogia é cinematográfica. No entanto, é com o teatro que o escritor estabelece a comparação: «[...] a arte de fazer um “diário” tem muito da arte de fazer um teatro, no movido da acção; no corte rapido das scenas; no golpe dos finais de acto; [...] e ainda no efémero da voz do palco, que [...] se some breve.»⁴ O jornal pode então parecer uma peça teatral, mas as características atribuídas ao teatro, a começar pelo «movido da acção» e o «corte rápido das cenas», são já as do cinema. A presença espectral, não declarada, do cinema sugere que a transição ainda estava a decorrer. O espaço público e as indústrias culturais encontravam-se, desde finais do século XIX, colonizados pelos jornais. Mas estes não podiam ser o mecanismo por excelência da produção de imagens, na medida em que a palavra escrita ainda era a sua matéria-prima fundamental. O papel da imprensa na transição passou, exactamente, pela sua capacidade em fazer as palavras funcionarem como imagens (sobretudo através dos títulos). Ainda não eram uma pura máquina de imagens, como o cinema em breve seria, mas era também já algo bem diferente do livro e da peça de teatro das narrativas tradicionais.

Os jornais desempenharam assim um papel idêntico ao que Walter Benjamin atribuiu ao dadaísmo: «produzir, com os recursos da pintura (ou da literatura), os efeitos que o público hoje procura no cinema»⁵. Em certo sentido, antecipam uma

procura que não satisfazem completamente, colocando pressão sobre a tecnologia e o mercado para criarem e generalizarem formas que respondam às novas necessidades. Antero de Figueiredo só o compreendeu em parte. Ou seja, pareceu-lhe claro que os jornais eram já algo diferente da literatura que ele próprio escrevia, mas não percebeu que isso se devia a uma nova relação, que já não era a da literatura com o teatro, mas a da imprensa com o cinema.

O campo literário onde a imprensa tradicional desempenhava um papel central na produção dos escritores alterara-se. Agora, e muito visivelmente nos anos do pós-guerra, os jornais deslocaram-se do mundo da cultura literária de que fazia parte o teatro, para integrar a emergência das indústrias culturais que o cinema protagonizará. Ora, isto não podia ser feito se continuassem a ser exclusivamente preenchidos com a prosa de escritores como Júlio Dantas e Antero de Figueiredo. Também não bastava ocuparem cada vez mais espaço das suas páginas com fotografias e parangonas. Para que os jornais pudessem tornar-se mecanismos de antecipação da produção de imagens cinematográficas, tinham de conseguir criar uma nova forma de escrita e um novo tipo de escritor.

António Ferro foi um destes escritores de tipo novo. Antes de mais, por não ser simplesmente um escritor, ou por não ser apenas literário aquilo que fazia. Naquele momento, segundo o próprio Ferro, a literatura já não era uma forma de expressão suficiente. Vejamos como ele pôs a questão, em 1921, na introdução à sua «novela em fragmentos», *Leviana*: «Inutilmente procuro um cenário para a Leviana. Não o encontro. A Leviana fugiria de qualquer cenário para se ir esconder nos bastidores. Não posso conceber uma novela, presa, espartilhada nas dimensões dum capítulo. Não posso contar a sua vida: A sua vida é uma serie de ondas... [...] Como posso eu prendê-la entre as folhas deste livro?»⁶ Aparentemente, as formas incapazes de contar a vida de Leviana eram tanto o teatro como a novela, ou o romance. A sua protagonista fugiria do cenário, não era concebível presa às páginas de um livro. Não apenas porque era uma imagem (um cenário é, também, uma imagem), mas porque qualquer narrativa que ousasse descrevê-la teria de conseguir exprimi-la enquanto imagem em movimento.

«As ideias hoje são coreográficas»⁷, escreveria nesse mesmo ano Almada Negreiros em crítica a uma outra peça de teatro nas páginas do *Diário de Lisboa*, jornal onde ambos colaboravam e que fora fundado pouco antes, para completar a revolução jornalística iniciada por Augusto de Castro no *Diário de Notícias*. Era este o novo desafio destes escritores, cuja visibilidade dependia, em boa parte, daquilo que escreviam para os jornais: criar uma forma de expressão capaz de, através da escrita, produzir, mais do que imagens, imagens em movimento. Ora, escrever o movimento só será possível se o próprio escritor encontrar uma

forma de, como uma câmara de filmar, se colocar, no próprio acto da escrita, defronte daquilo que quer narrar. À escrita parece então exigir-se algo não conforme à sua natureza, uma presença em acto que se relacione, sem mediações, com a realidade.

Não era, como pode imaginar-se, um desafio fácil. Mas era, se olharmos para todas as palavras da frase de Almada, um desafio daquele momento. As ideias não eram simplesmente coreográficas, elas eram coreográficas «*hoje*». O desafio de encontrar a expressão de imagens em movimento pela escrita era o desafio próprio de uma época que parecia distinguir-se das outras, precisamente, pelo frenesi da mecanização e da urbanização, as formas por excelência do movimento moderno. O modernismo, como forma de exprimir esta percepção, parece assim partilhar o problema colocado à imprensa. O que permite reorganizar a questão deste artigo: se é possível ver o modernismo como um momento de crise da modernização, o sintoma de uma modernidade incompleta⁸ – de que o cinema seria um dos complementos –, então pode também explorar-se a hipótese de ter sido o jornalismo uma das formas deste modernismo que mais eficazmente trabalharam na superação da crise.

Hipótese que impõe uma cuidadosa definição do que era, por volta de 1920, entendido como jornalismo. Um outro jovem colaborador do *Diário de Lisboa*, Afonso de Bragança (que morreria em 1922 e que António Ferro entronizaria, uma década mais tarde, atribuindo o seu nome ao prémio de jornalismo do Secretariado de Propaganda Nacional), diria, a propósito de *Gabrielle d'Annunzio e Eu* (ainda outro livro de Ferro), que «a nossa literatura está cada vez mais jornalística – o que não quer dizer que o nosso jornalismo esteja mais literário»⁹. Para Bragança, havia dois tipos de jornalista: o «jornalista-literato», que começou a escrever para jornais e cuja escrita carecia, por isso, de valor literário, e o «literato-jornalista», que, apesar de verter as suas criações para as páginas da imprensa, era ainda assim mais literato, ou seja, escritor, do que jornalista propriamente dito. Ferro, para o seu colega, encontrava-se no segundo caso.

E, no entanto, não é sempre fácil de distinguir o literato do jornalista dentro da figura de António Ferro. O seu estilo, assente no uso repetido de paradoxos e metáforas, obedecia à forma como eram escritas as reportagens dos jornais modernos. Os paradoxos surpreendentes e as metáforas imagéticas projectavam nas páginas dos jornais um quotidiano do século xx reconstruído jornalisticamente como realidade sujeita a uma constante sucessão de momentos sensacionais. O jornalismo, sobretudo na sua forma de reportagem, pode assim começar a ser lido, para além de um género, como um estilo literário. Enquanto «literato-jornalista», Ferro e os outros jornalistas modernistas da sua geração escreviam do mesmo modo nas

suas reportagens e nos outros suportes – os livros de aforismos, as entrevistas nos magazines e as colecções de novelas – com que as formas e o imaginário do modernismo foram sendo banalizados pelos anos 20 adentro.

Repetidos à exaustão, a espectacularidade e o sensacionalismo da atitude futurista que, apenas alguns anos antes, chocara o meio cultural ia-se desta forma tornando familiar. Mas familiar também por um outro motivo. A hibridez do modernismo jornalístico, distribuído tanto por textos ficcionais como noticiosos, escrito por jornalistas que eram também escritores e vice-versa, foi criando a percepção de que metafórica e paradoxal era menos a literatura do que a realidade moderna de que a literatura devia ser a expressão. No caso específico de António Ferro, isto é muito visível no modo como ele utilizou a literatura para construir uma personagem literária que seria, naquele momento, a figura mais apropriada dentro do campo literário português para criar imagens em movimento através da escrita.

«A alma de António Ferro é um cartaz espantando a multidão»¹⁰, garantiu o próprio António Ferro, no prefácio à sua *Teoria da Indiferença*, de 1920. O que espantava a multidão não era assim necessariamente o que escrevia. O cartaz, a imagem, era ele mesmo, ou a sua alma, que, de algum modo, saíra projectada na obra. O resultado disto seria uma nova literatura que entrava pela cidade literária do século XIX anunciando o novo século: «A sua prosa é um automóvel de *carrosserie* vermelha, que passa a buzinar, atropelando tudo.»¹¹ Estes atributos materiais sintetizavam por que era Ferro um dos nomes centrais deste campo literário reorganizado em torno do jornalismo. Como resistir ao espanto provocado por um cartaz, ao barulho de uma buzina? A atitude futurista é ainda perfeitamente visível, tanto na vontade de espantar a multidão, como na ameaça de atropelar tudo. E o imaginário também, na metáfora automobilística que, naquele momento, talvez fosse a imagem mais familiar do que significava a mecanização do movimento. O que era novo, mas não inovador, era o próprio processo de familiarização e banalização do primeiro momento futurista pela repetição dos mesmos tropos.

Se Ferro era um cartaz cuja prosa passava a buzinar como um automóvel vermelho, já João Ameal – outro jovem jornalista modernista de inícios dos anos 20 –, era, para o seu amigo Luiz de Oliveira Guimarães, «uma *limousine* vertiginosa, nervosa, que corre, que voa, que salta, que é capaz de percorrer quilómetros de literatura [...] sem uma *panne...*»¹². O futuro materializava-se nos novos escritores capazes de personificar o movimento mecânico. As carroçarias ameaçadoras e as *limousines* vertiginosas não eram apenas uma imagem de modernidade. A indistinção entre o autor e a escrita (Ferro era cartaz e a sua literatura automóvel, enquanto Ameal era o próprio automóvel, mas «capaz de percorrer quilómetros de literatura») garantia que a sua existência era a modernidade e a sua experiên-

cia o modernismo. O mundo era por eles apropriado no seu próprio movimento enquanto escritores.

Não é assim de surpreender que à metáfora do movimento automóvel se acrescentasse a metáfora da construção de imagens. Uma era a condição da outra. Como vimos, a imagem quieta era incapaz de exprimir aquele momento, enquanto o movimento só era pensável na sua visibilidade. Assim, Ferro podia ver-se como um impressionista – «talvez o único impressionista conhecido em literatura»¹³ – ou como fotógrafo; Fernanda de Castro, ainda outro nome do «movimento», olhou para a obra de Ameal como um conjunto de «instantâneos de *kodak* aperfeiçoados»¹⁴; sobre o mesmo Ameal, António Ferro disse tratar-se do «operador cinematográfico da Vida portuguesa de hoje», capaz de «surprender com mais movimento, mais colorido, com mais verdade, os “fait-divers” [...] da nossa vida social» como se fosse «um “film” de actualidades»¹⁵.

Mais uma vez, e como já tínhamos visto no caso de Antero de Figueiredo, a metáfora do cinema ainda aparecia timidamente. A pintura, ou a fotografia, parecem de início levar vantagem na comparação com a literatura. Mas trata-se já de um tipo de captação de imagem que não se limita a fixar a realidade. Como uma câmara de filmar, a literatura de Ferro e de Ameal descreve-se e é descrita enquanto instrumento aberto ao que a realidade tem de imponderável como realidade que, antes de mais, se move.

Curiosamente, a metáfora com mais autoridade para classificar esta realidade, ou melhor, o tempo desta realidade, parece à primeira vista aludir a um fenómeno sonoro. Segundo uma célebre conferência de António Ferro, tratava-se da «Idade do *Jazz-Band*». O texto procura fazer justiça ao seu momento enquanto tempo de imagens e sons – como as ondas da vida de Leviana –, encadeando metáforas sucessivas: «Dançar é viver em movimento», o que significa «gerar imagens da própria imagem», movimento gerador de imagens, sobretudo do corpo, já que «tudo, na hora que passa, obedece ao movimento, ao ritmo do corpo»¹⁶. Ou seja, deste movimento criador de imagens resulta uma fusão entre o material e o imaterial – a alma de Ferro como um cartaz espantando a multidão, o corpo-automóvel de Ameal percorrendo quilómetros de literatura – que permite uma espécie de nova plenitude: «A dança pôs a alma sobre o corpo a seguir-lhe os contornos.»¹⁷ Esquematisando: o corpo, em movimento, tornava-se a própria expressão da alma, enquanto esta se materializava na imagem do corpo.

O que significa que a idade era do *jazz-band* menos pela música do que pela dança. O fascínio de Ferro pelos Ballet Russes leva a que nem sempre seja muito claro qual é para ele a melhor designação para baptizar o que o seu tempo tem para mostrar¹⁸. Mas neste jogo a que se entrega repetidamente entre *jazz* e Diaghilev,

há outra coisa mais clara: o cinema surge sempre, de modo mais ou menos visível, como uma espécie de infra-estrutura que não é a forma como a idade se dá a ver, mas o instrumento que dá a ver a idade. Se a época pode ser do *jazz-band* ou dos Ballet Russes, tal só é possível na medida em que há, finalmente, uma máquina que consegue exprimir totalmente a imagem e o movimento da dança¹⁹. É por isso que dançar, para Ferro, é «*ser écran*», e que a idade é do *jazz-band*, porque «no *jazz-band*, como num *écran*, cabem todas as imagens da vida moderna»²⁰.

E, no entanto, tudo isto não passa de metáforas, figuras de estilo com que António Ferro, um escritor, procurou mostrar em livros um tempo que já não era literário. Acontece, porém, que Ferro não era só um escritor. Em certo sentido, quando declarou que «a Arte gera Vida, como a Vida gera Arte»²¹ e, num passo adiante, apelou a que «ponhamos a Arte na Vida, jamais ponhamos Vida na Arte»²², nesses momentos, estava já a aludir a novas formas capazes de inverter a relação mimética da arte com a vida e a inscrever as criações dos escritores, resolutamente, na realidade. É altura de voltarmos ao jornalismo.

Em 1923, Ferro foi o protagonista de um escândalo literário. *Mar Alto*, outra peça da sua autoria, foi pateada no teatro de São Carlos, e logo a seguir suspensa pelo Governo Civil de Lisboa. O autor protestou e foi alvo de manifestações de solidariedade pelos meios literários do Chiado. Para Ferro, a atitude das autoridades era incompreensível. *Mar Alto* não era mais do que a vida. Se achavam que a deviam proibir, deviam começar por proibir os jornais. Como jornalista, sabia do que estava a falar. Os jornais, sobretudo no pós-guerra, com a figura do repórter e o género da entrevista-reportagem, tinham intensificado uma capacidade de dramatizar o quotidiano que vinham desenvolvendo já desde finais do século anterior. O fenómeno funcionava nos dois sentidos aludidos há pouco: se continuava mais ou menos válido o princípio de que a «vida» gerava a informação jornalística, não era menos verdade que a arte jornalística parecia cada vez mais capaz de gerar vida, ou seja, de construir uma imagem da realidade que a legitimidade noticiosa fazia passar pela própria realidade. «A quarta página é de anúncios... Como se todo o jornal não fosse de anúncios»²³, diria ainda Ferro, com um cinismo habitual no meio jornalístico em relação a este assunto.

De facto, a interferência do repórter no acontecimento, ou o modo como a reportagem era uma espécie de narrativa autónoma para cuja construção a realidade servira apenas como um vago referente, era cultivada como uma forma de legitimação do jornalista ainda longe de possuir um estatuto profissional estável, e assim vivendo num limbo simbólico entre os jornais e a literatura. Artur Portela, colega de Ferro no *Diário de Lisboa*, era um destes «jornalistas-literatos». Em Setembro de 1921, entrevistou o actor Nascimento Fernandes, procurando mos-

trar como era a sua vida dentro e fora de cena. A reportagem foi uma espécie de encenação da própria entrevista, em que o jornalista procurou fazer o entrevistado dizer o que ele próprio queria ouvir, e onde tudo se passou como numa peça de teatro. No final, «a entrevista tem que acabar. Há meia hora que falamos. Desça o pano»²⁴. Para o leitor, a peça era de grande interesse. O actor fizera algumas acusações e denúncias graves sobre o meio literário e os seus empresários. No número seguinte do jornal, porém, Nascimento Fernandes fez publicar uma carta acusando Portela de ter escrito, indevidamente, confissões que lhe fizera informalmente e que supusera que o jornalista nunca se atreveria a dar à estampa.

Dois meses mais tarde, e numa aparente justificação – provocatória – para o que acontecera, Portela escreveu um artigo intitulado «Jornais e Jornalistas – Como se faz uma entrevista moderna». O jornalista era aí descrito como uma figura literária nova, introduzida em Portugal pelo *Diário de Lisboa*, capaz de «fazer viver o entrevistado» dentro de um «cenário, onde [...] se movimenta, vive, [e] desencadeia as suas paixões»²⁵. E completava: «jornalismo é a indiscreção, a novidade, mais ainda: a adivinhação». Pouco tempo depois, quando fez o epitáfio do seu jornalista Afonso de Bragança, o mesmo jornal colocou esta definição sob o signo da visualidade. Os textos de Bragança tinham, «a par dos propositados exageros para abrir caminho, a visão justa e afinada da imprensa como ela hoje deve ser, feita de clareza, notas de cor, de ideias persuasivas e de beleza»²⁶.

Os exemplos deste tipo de discurso podiam continuar indefinidamente. Servem aqui, neste momento, para completar o que Ferro pensava sobre o poder da imprensa em que ele e os seus colegas colaboravam. Enquanto «literato-jornalista», escritor de novelas e peças de teatro de um género a que há pouco chamámos «modernismo jornalístico», ele via-se ainda apenas como autor que reproduzia a vida nas suas histórias e o que escrevia como vida gerando arte. «Eu não sou autor de *Mar Alto*», garantiu, «o *Mar Alto* foi escrito pela vida», e, mais especificamente, «antes de se exhibir no palco do S. Carlos passeou muito pelo Chiado»²⁷. O impacto que estas formas de literatura tradicional ainda conseguiam obter dependia inteiramente da sua capacidade para usar os tropos que faziam as imagens sensacionalistas do jornalismo.

O que significa que era pelo jornalismo propriamente dito, quando o literato-jornalista se transformava em jornalista-literato, que a sua prosa podia aspirar a inverter a relação tradicional entre realidade e arte, e pretender inscrever esta naquela. João Ameal e António Ferro, nos momentos em que foram além da mera colaboração na imprensa e decidiram dirigir ou criar eles próprios títulos jornalísticos, pareceram acreditar que estavam de facto a mudar o mundo, ou, no caso deles, Lisboa, no sentido da modernidade, e assim a criar uma espécie de aconte-

cimento modernista através do jornalismo. Não já um modernismo jornalístico como o das suas peças e novelas, mas um verdadeiro jornalismo modernista depois do qual, segundo os próprios, nada seria como dantes.

O momento de João Ameal aconteceu em 1924, quando, com Luís de Oliveira Guimarães, criou a revista (de número único) *Chiado*. A revista seria a síntese dos vários Chiados que decorriam durante o dia como um filme. Porque, garantiam, o Chiado era «cinematográfico», quotidiano encenado «em sessão permanente»²⁸, onde Lisboa interpretava todos os seus papéis. Como era possível fixar esta realidade, filmar este movimento? À pergunta de Oliveira Guimarães, Ameal respondia, muito simplesmente, «basta nós descermos o Chiado de braço dado – para a revista estar feita...»²⁹. O jornalismo de *Chiado*, a revista, era a forma de fixar o Chiado filmico do dia-a-dia do bairro lisboeta. A revista fazia-se como se os seus redactores fossem câmaras que ao descerem a Rua Garrett mostravam automaticamente o que se estava a passar.

A atitude de António Ferro, quando, em 1921, foi convidado para dirigir a *Ilustração Portuguesa*, parecia menos subtil mas, simultaneamente, mais radical: «Eu vou tornar Lisboa semanal. [...] Se for preciso, a “Ilustração Portuguesa” inventará Lisboa...»³⁰ Mais uma vez, algo misterioso no mecanismo jornalístico lhe atribuía uma faculdade fílmica. «Mais do que o livro, mais do que o teatro», o jornal, e mais ainda, segundo Ferro, o magazine, assumia por inteiro a função de «viver a sua época», «documentá-la», «fixar-lhe as memórias»³¹. Afinal, «o “magazine” tem grandes afinidades com o cinema. O papel “couché” é o “écran” dos “magazines”»³². Neste momento, porém, tratava-se já mais do que de uma mera afinidade. A relação entre imprensa e cinema, no momento em que àquela se atribui um papel rigorosamente igual ao da câmara de filmar, atingia uma proximidade que estava já para além da metáfora.

A metáfora implica uma distância entre o objecto e a sua imagem, e o seu efeito decorre da similaridade desta com aquele. Ora, quando as revistas surgem junto do seu público propondo-lhe não só mostrar a realidade, mas, sobretudo, criá-la, ou seja, reproduzir e projectar o seu movimento de tal forma que cada novo visionamento parece fazer reviver os acontecimentos reproduzidos, quando isso acontece, então, é a própria distância que se perde, a favor de um imediatismo que a metáfora não consegue descrever. A relação entre jornalismo e cinema, no momento em que jovens modernistas como António Ferro e João Ameal se tornam directores dos seus próprios projectos editoriais (o que, nestas circunstâncias, funcionava como o equivalente jornalístico do realizador de cinema), era já de contiguidade. Nesse sentido, dizer que «o papel *couché* é o *écran* dos magazines» pode ser lido como uma metonímia.

Trata-se de uma hipótese decisiva, em primeiro lugar, porque, segundo Roman Jakobson, a metonímia é a figura por excelência do discurso realista.³³ O jornalismo pode assim ser visto como um género metonímico, por se situar numa determinada posição de proximidade em relação ao real. Ou seja, o que torna a similaridade metafórica entre papel e ecrã numa metonímia não é qualquer tipo de partilha material entre os dois termos em si, mas o facto de o jornal ou a revista serem já, enquanto objectos escritos, formas em movimento. O que é contíguo entre cinema e jornalismo, e por isso passível de representação metonímica, não é apenas, ou sequer tanto, o conteúdo da imprensa, mas a própria posição que esta assume perante o real: os jornais existem *em circulação*, ou seja, permanentemente incorporando e abandonando a realidade que representam. O imediatismo e a efermeridade desta relação coincidem rigorosamente com a forma cinematográfica. O que, levado às últimas consequências, implica ainda uma outra, e mais decisiva, relação metonímica.

Se o cinema e o jornalismo puderam surgir como máquinas contíguas de representação da realidade na passagem dos anos 10 para os anos 20, ou melhor, se o jornalismo conseguiu fazer-se passar por uma máquina análoga à do cinema, isso permitiu-lhe também alimentar a ambição de ter uma relação idêntica com a realidade. Esta outra metonímia procurou assim fazer crer que não havia distância entre notícia e acontecimento, que aquela existe ao lado deste, ou é mesmo já parte dele, e que ler o jornal equivale a ver o que se está a passar (exactamente como pensaram os primeiros espectadores de cinema ao olhar as imagens projectadas no ecrã).

Quando prometeu tornar Lisboa semanal, António Ferro, assinando «o homem que passa», confessou que o seu verdadeiro objectivo era «integrar Portugal na hora que passa»³⁴. A imprensa propunha-se participar no mundo, mas não era um agente como outro qualquer. O mecanismo narrativo – «o homem que passa» – estava já perfeitamente sintonizado com o objecto da narração – «a hora que passa». Em princípio, enquanto forma de representação, a imprensa não devia participar da coisa representada, e enquanto participante não devia poder representá-la. A contiguidade com o real foi então decisiva neste ponto: ao pretender fazer ambas a coisas, os jornais atribuíram-se um poder imenso, que seria tanto mais poderoso quanto mais convincente conseguissem representar-se a si próprios como, simultaneamente, câmara de filmar e máquina de projectar.

A ambição dos seus protagonistas não era, assim, mera provocação modernista. Quando Ferro garantiu que «a pena de João Ameal é o ponteiro do seu relógio»³⁵, e que «nós próprios somos relógios que pulsam...»³⁶, estava a fazer, mais uma vez, muito mais do que figuras de estilo. Ferro, Ameal, e todos os outros escri-

tores e jornalistas do intenso movimento editorial na imprensa dos anos 20, encontravam-se de facto a fazer o seu tempo, dando-lhe forma, imagem e ritmo. Para trás ficava um mundo fixado em livros, pelas ideias e pelas doutrinas da palavra escrita. «Já está tudo raciocinado»³⁷, dissera Almada Negreiros. «O trabalho mental está feito», insistia Ferro, para concluir que apenas «resta pôr etiquetas ao pensamento humano»³⁸.

Na década seguinte, Ferro, Ameal e Almada estariam ainda lado a lado, produzindo as imagens do nacionalismo que foram a verdadeira ideologia do Estado Novo.

NOTAS

- ¹ «Novidades no DN», *Diário de Notícias*, 19-11-1919, p. 1.
- ² *Idem*.
- ³ Uma segunda leitura da notícia sugere isto mesmo: as obras são pensadas para o «leitor» (que não é ainda «espectador»), e só depois de este as «ter acompanhado na leitura» é que serão «cinematograficamente reproduzidas».
- ⁴ Antero de Figueiredo, in *Diário de Notícias*, 30-3-1924, p. 2.
- ⁵ Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*, Cambridge: Harvard University Press, 2008, p. 38.
- ⁶ António Ferro, *A Leviana. Novela em Fragmentos*, Lisboa: H. Antunes, 1921, p. 18.
- ⁷ Almada Negreiros, «*Adão e Eva* de Jaime Cortezão», *Diário de Lisboa*, 4-6-1921, p. 3.
- ⁸ Fredric Jameson, em *Postmodernism*, estabelece assim a relação entre modernismo e modernidade, e pós-modernismo e pós-modernidade: «No modernismo, [...] subsistem ainda algumas zonas residuais da “natureza” e do “ser” antigos, arcaicos; a cultura ainda pode fazer algo a essa natureza e trabalhar na transformação desse “referente”. Pós-modernismo é o que fica quando o processo de modernização está completo e a natureza acabou de vez», in *Postmodernism or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press, 1991, p. ix.
- ⁹ Afonso de Bragança, «Crónica de Livros», *Diário de Lisboa*, 28-3-1922, p. 2.
- ¹⁰ António Ferro, «Teoria da Indiferença», in *Obras de António Ferro. 1 Intervenção Modernista, Teoria do Gosto*, Lisboa: Verbo, 1987, p. 20.
- ¹¹ *Idem*. E acrescentava, provocatoriamente: «senhores de calva e pança, miopes, óculos, lunetas, monóculos, jornalistas de artigos de fundo, mais propriamente, jornaleiros de fundilhos».
- ¹² In João Ameal, *A Religião do Espaço*, Lisboa: Lumen – Empresa Internacional Editora, 1922, p. xxviii. A metáfora automobilística foi também usada em verso, por um jornalista do *Diário de Notícias*, Pereira Coelho, para descrever o seu director, Augusto de Castro: «“Automobil”! O Doutor / No peito tem um motor / E dois faróis no olhar! / De lunetas a luzir / 'Stá quase sempre a partir / Constantemente a chegar!», in *Diário de Notícias*, «O pessoal da redacção do “Diário de Notícias” oferece um almoço ao sr. dr. Augusto de Castro», 26-2-21, p. 1.
- ¹³ António Ferro, *Obras de António Ferro...*, p. 22.
- ¹⁴ João Ameal, *Olhos Cinzentos*, Lisboa: Lumen – Empresa Internacional Editora, 1922, em desdobrável no final do livro.
- ¹⁵ António Ferro, «Crónica Literária», in *Diário de Lisboa*, 25-6-1921, p. 2.
- ¹⁶ António Ferro, «A Idade do Jazz-Band», in *Obras de António Ferro...*, p. 206.
- ¹⁷ *Idem*.
- ¹⁸ «Toda a nossa Época baila russo! Não triunfou o bolchevismo das ideias, mas triunfou o bolchevismo das formas... Diaghilev, Nijinski, Massine são os Lenines do Ritmo», *idem*, p. 218.
- ¹⁹ E, antes da dança, o próprio movimento da guerra, como foi notado por alguns dos combatentes: «Um soldado britânico que estava em Gommecourt em 1916, escreveu mais tarde: “Os outros, na sua pressa desesperada, eram como figuras num ecrã de cinema”», in Modris Eksteins, *Rites of Spring. The Great War and the Birth of the Modern Age*, Boston: Mariner Books, 1989, p. 223.
- ²⁰ António Ferro, «A Idade do Jazz-Band», in *Obras de António Ferro...*, p. 212.
- ²¹ *Idem*, p. 207.
- ²² António Ferro, «A Arte de bem Morrer», in *Obras de António Ferro...*, p. 163.
- ²³ António Ferro, «Teoria da Indiferença», in *Obras de António Ferro...*, p. 29.

- ²⁴ Artur Portela, «A vida de Nascimento Fernandes na cena e fora de cena», *Diário de Lisboa*, 26-9-1921, p. 5.
- ²⁵ Artur Portela, «Jornais e Jornalistas – como se faz uma entrevista moderna», *Diário de Lisboa*, 30-11-1921, p. 5.
- ²⁶ [Norberto de Araújo], «Afonso de Bragança morreu ontem no Porto», *Diário de Lisboa*, 4-11-1922, p. 5.
- ²⁷ António Ferro, *Mar Alto*, Lisboa: Livraria Portugália Editora, p. 11.
- ²⁸ [João Ameal e Luís de Oliveira Guimarães], *O Chiado*, Verão de 1924.
- ²⁹ *Idem*, p. 2.
- ³⁰ O Homem que Passa [António Ferro], «A Ilustração Portuguesa entrevista a Ilustração Portuguesa», *Ilustração Portuguesa*, 8-10-1921, p. 232.
- ³¹ *Idem*.
- ³² *Idem*.
- ³³ Cf. Roman Jakobson, *Fundamentals of Language*, The Hague: Mouton, 1956. «A preponderância do processo metafórico nas correntes literárias do romantismo e do simbolismo tem sido repetidamente reconhecida, mas não se tem salientado suficientemente que é o predomínio da metonímia que caracteriza e determina a chamada tendência realista, que pertence a uma fase intermédia entre o declínio do romantismo e a emergência do simbolismo, e que se opõe a ambos» (p. 92). Resta chamar a atenção para a proximidade do discurso jornalístico moderno com o realismo literário da segunda metade do século XIX.
- ³⁴ O Homem que Passa [António Ferro], «A Ilustração Portuguesa entrevista a Ilustração Portuguesa», *Ilustração Portuguesa*, 8-10-1921, p. 232.
- ³⁵ António Ferro, «Crónica Literária», *Diário de Lisboa*, 25-6-1921, p. 2.
- ³⁶ António Ferro, «Nós», in *Obras de António Ferro...*, p. 149.
- ³⁷ Almada Negreiros, «Adão e Eva de Jaime Cortezão», *Diário de Lisboa*, 4-6-1921, p. 3.
- ³⁸ António Ferro, «Teoria da Indiferença», in *Obras de António Ferro...*, p. 23.