

O filme dos acontecimentos: Modernismo, jornalismo e cinema na década de 1920 em Portugal

[The film of the events:
Modernism, journalism, and cinema in 1920s Portugal]

Luís Trindade*

Palavras-chave

Jornalismo, Quotidiano, Modernismo, Sinfonia urbana, Folhetim.

Resumo

Este artigo analisa a relação entre jornalismo e Modernismo na década de 1920. A partir de um filme de 1928 sobre a produção de um número do *Diário de Notícias*, procuraremos explorar formas de Modernismo banal, ou vernacular, partilhadas tanto por aqueles que tomaram contacto com criações artísticas modernistas, como por um público mais vasto de leitores de jornais e espectadores de cinema. Organizando a sua narrativa ao longo de vinte e quatro horas na vida da cidade – à semelhança de outras sinfonias urbanas cinematográficas contemporâneas –, a montagem do filme permite-lhe revelar as várias camadas que compõem o trabalho jornalístico. Neste sentido, o filme mostra-nos não só como o jornal preenche o quotidiano moderno, mas também como a narrativa cinematográfica é a forma de representação mais eficaz para dar conta dessa ubiquidade. Simultaneamente, os folhetins jornalísticos, género literário de grande popularidade, responderam ao desafio narrativo colocado tanto pelo cinema como pelo Modernismo através de metáforas cinematográficas.

Keywords

Journalism, Everyday life, Modernism, City symphony, Feuilleton.

Abstract

This article analyses the relation between journalism and Modernism in the 1920s. Taking a 1928 film on the production of an edition of *Diário de Notícias* as its point of departure, it seeks to explore forms of banal (or vernacular) modernism shared by both those who were familiar with the works of Modernism, and by a wider audience of newspaper readers and moviegoers. Organizing its narrative throughout a period of twenty-four hours in the city life—like other contemporary urban symphonies—, the film's montage allows it to reveal the different layers of journalistic work. In this sense, the film shows us not only how newspapers fill the everyday, but also how film narrative can be seen as the most effective form of representation of journalistic ubiquity. Simultaneously, newspaper feuilletons, a particularly popular literary genre, responded to the narrative challenge posed by both cinema and Modernism through cinematographic metaphors.

* Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Interdisciplinares (CEIS20).

À primeira vista, o estudo do Modernismo presta-se pouco às abordagens da história cultural.¹ Associado a noções como vanguarda e experimentalismo; inicialmente marcado pelo escândalo e pela provocação (bem como pela censura); mais tarde integrado nos vários cânones artísticos: a história do Modernismo parece desenrolar-se pela margem dos fenómenos de massificação cultural do século xx. Em Portugal, é talvez necessário esperar pela década de trinta, em particular pelo recrutamento de alguns nomes associados ao Modernismo para a construção da Política de Espírito do Estado Novo, para que se reconheça uma clara penetração social da estética modernista, ou, pelo menos, de um conjunto de tropos associados ao seu imaginário.

A distância entre o Modernismo e o campo cultural terá tido uma das suas expressões mais eloquentes no *Manifesto Anti-Dantas*, de José de Almada Negreiros, normalmente lido como um dos textos seminais do Futurismo português, mas que constitui também uma fonte histórica importante para mapear o universo de escritores, dramaturgos e pintores, entretanto ignorados pelo cânone, mas que constituíam, em 1915, a face mais visível da literatura, do jornalismo e das instituições culturais em Portugal (visibilidade em relação à qual o jovem Almada estabelece a sua distinção cultural). O *Manifesto*, neste sentido, distancia-se daquilo que o seu autor considera serem os nomes estabelecidos – aqueles que ocupam os lugares do poder literário – mas também de algumas tendências e estilos dominantes. Na realidade, ao criticar, por exemplo, os excessos de academismo e historicismo, Almada denuncia estas tendências como estratégias para dominar o campo. Partindo desta ideia, ou seja, do mundo simbolizado pelo nome de Júlio Dantas, podemos, no entanto, relativizar a distância entre o Modernismo e o seu contexto, e descobrir formas de apropriação de tropos modernistas em lugares por vezes inesperados.

Uma das primeiras tentativas para relacionar o modernismo com manifestações culturais massificadas levou Miriam HANSEN (1999) a falar de modernismo vernacular a propósito do cinema. A tensão entre fluidez e fragmentação na linguagem cinematográfica (que a montagem transforma na narrativa específica dos filmes) teria tornado acessíveis algumas das principais dimensões da estética modernista aos espectadores de cinema. Mais recentemente, Kate LACEY (2018) viu nas programações radiofónicas dos anos 20 uma forma de ‘texto modernista’, enquanto sistematização e domesticação da experiência fragmentada do quotidiano moderno. Noutro lugar, eu próprio sugeri que algo de semelhante se podia dizer em relação ao jornalismo, e em particular à reportagem como forma de modernismo banal (TRINDADE, 2009). Banal, aqui, significa simultaneamente a redução do Modernismo a algumas figuras de estilo mais ou menos estereotipadas, mas também

¹ Este artigo revisita, com alterações, o capítulo 4, “The Film of Events”, de *Narratives in Motion. Journalism and Modernist Events in 1920s Portugal* (2016). Esta versão baseia-se numa tradução de Miguel Cardoso.

a formas de familiarização do imaginário modernista junto de centenas de milhares de leitores de jornais.

A relação entre Modernismo e um objeto, como o jornalismo, tão enraizado no quotidiano, constitui uma oportunidade única para uma história cultural do Modernismo. No limite, a narrativa das reportagens pode ser vista como uma resposta ao que Hayden WHITE (1999) chamou de acontecimentos modernistas, acontecimentos cuja dimensão e intensidade (White pensava, por exemplo, no mundo da destruição e da comunicação em massa no contexto das guerras mundiais) exigiam expressões e narrativas como as que foram produzidas pelos diferentes modernismos. Os jornais, como ponto de interseção entre informações oriundas de todo o mundo (inclusivamente através do telégrafo e do telefone), e potencialmente transportáveis para todo o mundo (de comboio, de navio ou avião), representariam neste sentido uma síntese entre a modernidade e as suas formas de representação.

Este artigo propõe-se explorar o cruzamento entre o Modernismo e algumas formas culturais massificadas nos anos 20 em Portugal. A partir de um objeto que nos permitirá pensar, simultaneamente, em jornalismo, cinema e modernidade – um filme sobre a produção de um jornal como um aspeto central do quotidiano moderno –, procuraremos desenvolver uma reflexão acerca do impacto social do Modernismo enquanto imaginário literário banalizado. No cruzamento entre o cinema e o jornalismo (mais concretamente, os folhetins como a sua forma literária específica), o modernismo banal foi uma dimensão do campo cultural, relacionando-se também com outras formas literárias banalizadas, nomeadamente os folhetins jornalísticos de Júlio Dantas e da sua geração.

Filmar jornais

O cinema, no início dos anos 20, tornara-se já um referente importante para o jornalismo. Os repórteres comparavam-se frequentemente a câmaras de filmar e prometiam, com as suas reportagens, dar aos leitores o filme dos acontecimentos. Alguns destes acontecimentos pareciam de facto exigir a presença da câmara de imagens em movimento: em 1922, a viagem aérea transatlântica de Gago Coutinho e Sacadura Cabral – um acontecimento particularmente entusiasmante, até pelo seu carácter moderno² – parecera à primeira vista pôr a nu os limites da reportagem jornalística, por implicar não só velocidades difíceis de descrever, como uma capacidade de transmissão simultânea do que decorria a uma grande distância, aparentemente inacessível ao formato jornalístico.

² Fernando Pessoa havia de publicar um poema dedicado a Sacadura Cabral no n.º 3 de *Athena*, em dezembro de 1924.

E, no entanto, uma constelação de formas de comunicação a montante e a jusante das páginas dos jornais – o telégrafo, o telefone, os *placards* de rua e as edições sucessivas – puderam dar ao público aquilo que em 1922 parecia ser já uma experiência próxima da transmissão em direto. A sua estrutura – aquilo que nos permite, a partir do jornal, desenhar um mapa de acontecimentos que convergem nas suas páginas e que circularão depois em forma de notícia – é por sua vez propícia à representação fílmica. Neste sentido, pode sugerir-se que só a montagem cinematográfica tinha capacidade de representar adequadamente a constelação jornalística. É o que parece demonstrar *Como se Faz um Número do Diário de Notícias*, filme de 1928 encomendado pelo próprio periódico, e que constitui um exemplo típico de sinfonia urbana, género central no cinema modernista dos anos vinte. A estrutura narrativa do filme tem como eixo as vinte e quatro horas na vida da cidade, jogando com a coincidência entre a duração do dia e a temporalidade do próprio diário. Era esta estrutura que permitia converter o jornalismo em matéria narrativa: as notícias eram relegadas para segundo plano, de modo a que a própria produção do jornal pudesse emergir como o acontecimento do dia.³

E o que formava, então, a narrativa do jornal? A resposta mais imediata é a sua ubiquidade no quotidiano moderno, cuja representação só parecia possível através da montagem. A intersecção entre cinema e jornalismo dá-nos, assim, uma imagem particularmente rigorosa daquele aspeto da modernidade onde estas formas agem mais diretamente: a constituição de uma esfera pública partilhada por milhares (ou milhões) de leitores que compõem aquilo a que Benedict ANDERSON (2005) chamou de comunidade imaginada. Mais do que um retrato dessa comunidade, porém, o filme permite-nos vê-la em movimento, no próprio processo da sua imaginação. Por outras palavras, o conceito de comunidade torna-se visível à medida que são mostradas a produção e circulação de jornais, e desse modo vemos o que preenche o imaginário dos leitores organizados em torno da imprensa.⁴ O que

³ Não é o cinema, naturalmente, que impõe a sua temporalidade aos jornais. Na verdade, pode sugerir-se que, se tantos filmes modernistas fizeram coincidir as suas narrativas com as vinte e quatro horas do dia, tal deve-se ao facto de a temporalidade urbana já ser estruturada pelo ritmo das edições diárias dos jornais. Peter FRITZSCHE parece sugerir isto mesmo a propósito de *Berlim, Sinfonia de uma Capital*: “Ao sublinhar o movimento, o contraste e a transitoriedade do inventário urbano, o jornal afastou-se da organização textual ou narrativa da realidade e construiu um encontro visual, ou tátil, com essa realidade. Sem fotografias e utilizando apenas moderadamente a ilustração [...], a imprensa produzia imagem após imagem, cuja seleção tinha sido feita de acordo com as propriedades formais, e não com a substância temática. A imprensa escrita antecipou assim os efeitos puramente visuais, não miméticos, do cinema. O ‘espetáculo urbano’ que é tão manifesto no celebrado documentário de Walter Ruttmann, *Berlim, Sinfonia de uma capital*, de 1927, por exemplo, embelezava um campo visual já preparado na passagem do século por editores como Ullstein e Mosse. Como leitor e consumidor, o público anterior à guerra relacionava-se cada vez mais com a cidade através do prazer visual” (1996: 130).

⁴ O paralelo entre jornalismo e cinema atinge aqui um ponto puramente formal, onde os elementos da imagem cinematográfica – o fotograma, o plano – e a sua gramática narrativa – a montagem –

nos é dado a ver nesta relação é, então, uma síntese entre os olhares do repórter e do leitor que passa os olhos pelas notícias – o mundo inteiro convergindo na página –, sublinhada no filme pela representação da leitura, uma experiência de simultaneidade que nos mostra a comunidade dos leitores partilhando os mesmos acontecimentos.

O enredo do filme decorre ao longo do período de vinte e quatro horas que leva a produzir um diário, numa sucessão de motivos urbanos familiares, combinados com as várias tarefas que dão forma às narrativas jornalísticas.⁵ É neste sentido que o processo de produção do jornal nos pode dar um verdadeiro panorama da vida urbana. E, no entanto, é através da edição de imagens, mais do que em qualquer forma de narrativa escrita (os únicos intertítulos hoje visíveis apenas foram inseridos posteriormente), que se estabelece aqui a narrativa jornalística. Ou seja, a vida da cidade materializa-se, a nossos olhos, mais pelo ritmo imposto pela circulação do jornal – que a montagem reproduz – do que pelas notícias propriamente ditas.

Esta ideia de ritmo produzido por imagens em movimento permite-nos começar a reflexão sobre o filme através da sua temporalidade, ou, dito de forma mais simples, através da hora em que inicia a narrativa. Segundo a versão disponível, o jornal não começa de madrugada, quando as rotativas são postas a funcionar (este momento ficou guardado para o fim do filme). A opção de não começar por aqui parece fazer sentido: a produção de um jornal começa com a produção de notícias, não com a sua impressão. Mas, para produzir notícias, era necessário que uma série de mecanismos estivesse já preparada para as receber,

podem ser utilizados para descrever a articulação entre os diferentes relatos noticiosos dentro da circulação de uma edição de jornal. A definição do cinema, por Francesco CASETTI, como o “olho do século” (por, precisamente, combinar o plano e a sequência, conjugando a fragmentação e a transitoriedade) pode ser usada para descrever tanto *Como se Faz um Número do Diário de Notícias* como o próprio jornal: “O cinema capturou efetivamente esta dualidade emergente da visão moderna, assegurando o diálogo entre ambas. Com o plano, o cinema coloca um perímetro limitado de visão no ecrã; mas cada plano procura restaurar [...] uma visão ‘epifânica’ do mundo. Através da montagem, cada plano propõe apenas uma visão, mas a sequência de planos permite perspectivas múltiplas, ou mesmo ubíquas” (2008: 32).

⁵ A descrição que se segue levanta algumas questões metodológicas: a única cópia que resta no Arquivo Nacional de Imagens em Movimento contém menos de metade do original. Por outro lado, a ordem do negativo foi fixada pelo arquivo e, embora siga aquela que é presumivelmente a sequência mais coerente, não podemos estar inteiramente seguros de que corresponda ao original. Apesar destas limitações, há duas coisas que a atual versão do filme nos permite assumir: a narrativa segue a temporalidade de outras sinfonias urbanas e a sua estrutura oscila entre as narrativas da produção de duas edições diferentes: a edição produzida na véspera, que circula ‘hoje’, e a que é produzida hoje para circular ‘amanhã’. Por outro lado, o filme, que estreou em 1928, tinha como título original, simplesmente, *Diário de Notícias*. Mantenho aqui o título que lhe foi dado no arquivo, *Como se Faz um Número do Diário de Notícias*, para que os títulos do filme e do jornal se distingam no texto.

antes mesmo da ocorrência de qualquer acontecimento. A edição em papel era assim apenas o ponto final de um processo sem o qual esta não faria sentido.

O jornal, enquanto objeto, resulta assim de três momentos distintos: os acontecimentos de um dia específico; uma linha de produção de narrativas impressas; e o sentido produzido pela leitura individual e coletiva. Pode até dizer-se que o momento intermédio – quando o papel é impresso, dobrado e empacotado – é o menos importante, sobretudo quando comparado com os acontecimentos – mais ou menos contingentes – do dia, e com o momento final da leitura, quando o significado das notícias é fixado pelos leitores. O filme está, portanto, imerso em várias camadas temporais, e foi a esta complexidade que a montagem teve de dar resposta.

Nestas circunstâncias, é interessante verificar que o filme começa por aquilo que, de uma determinada perspetiva, representa o final da produção noticiosa, quando começamos por ver imagens das diferentes formas como os jornais eram manuseados pelos leitores: homens lendo enquanto conversam, um camponês que lê enquanto come. O interesse destas imagens está num pormenor discreto, mas essencial: podemos presumir que a edição que nos está a ser mostrada não é aquela cuja produção o filme é suposto narrar, mas a da véspera, que acabou de se concluir – no ato de leitura – na manhã do dia em que o filme supostamente decorre. Pode, assim, dizer-se que as manhãs são, jornalisticamente falando, um momento em que se passam duas coisas em simultâneo: a produção da edição de amanhã e a leitura das notícias da véspera. Esta sobreposição de tempos não só dá aos espectadores um sentido de continuidade – os jornais são produzidos todos os dias – mas reforça também a ideia de que, mais do que apenas refletir, os jornais são uma parte ativa do dia-a-dia. Será esta a ideia-chave do filme, na medida em que procura dissolver a distinção entre fazer a notícia e produzir o quotidiano.

Depois das imagens iniciais, segue-se um conjunto de planos dos escritórios do jornal, centro a partir do qual tudo o resto se organizará. O primeiro destes planos mostra-nos a entrada do *Diário de Notícias*, uma azáfama de pessoas circulando, ou então esperando em fila para colocar anúncios. Estas imagens reforçam a distância entre acontecimentos e notícias. Já sabíamos que a edição só acaba a sua função nas mãos dos leitores. Agora, vemos também que o jornal começa a ganhar forma antes mesmo de que qualquer acontecimento tenha lugar, nas múltiplas trocas que envolvem as pessoas através dos gestos quotidianos com que comunicam. A edição de amanhã surgirá com as notícias que ocorreram no dia anterior, mas o jornal, para garantir o fluxo de notícias, depende, à partida, de formas contínuas de sociabilidade e troca.

É importante sublinhar o que há de contraintuitivo nesta introdução: o ponto de partida não é o acontecimento accidental, mas uma rotina matinal – não é o extraordinário, mas a vida de todos os dias. O corte seguinte, que nos dá acesso à redação, reforça esta ideia, permitindo-nos observar com mais pormenor a estrutura montada para capturar a circulação: homens atarefados a escrever, ler e falar, enquanto fileiras de mulheres se entregam a uma coreografia de gestos repetitivos

em frente a máquinas de escrever. Até aqui, então, tudo o que nos é dado a ver aponta para uma produção quotidiana de informação relativamente independente do acontecimento inesperado e sensacional que é o traço distintivo da imprensa. É como se as rotinas comunicativas que acabámos de ver pudessem, caso nada acontecesse, tomar o lugar das notícias.

O resto da sequência completa a descrição. A rede de telégrafos e telefones permite ao operador de câmara traçar um impressionante desenho geométrico de fios cruzados, antes de cortar para um grupo composto por homens que medeiam o fluxo de informação ao receber um telegrama, enquanto falam ao telefone e pressionam uma campainha que acende um número num pequeno quadro.⁶ A cena pode ser de uma enorme sofisticação, mas o que mais impressiona é a facilidade com que estes homens fazem tudo ao mesmo tempo, sugerindo que aquilo que à primeira vista quase parece uma representação futurista da comunicação moderna é, afinal, apenas uma rotina.

Com esta estrutura montada – o processo de receção, transmissão e reprodução de mensagens por pessoas e máquinas –, a narrativa pode então deslocar-se para a produção de notícias propriamente dita. Os jornalistas entram em cena. No entanto, na primeira sequência com os protagonistas mais prováveis do filme, estes são-nos mostrados como apenas mais uma peça da engrenagem: um grupo de homens em fila, aguardando as tarefas que lhes são ditadas por um funcionário à secretária. Aos poucos, porém, o filme abre-se ao exterior, permitindo que o envolvimento dos repórteres com o mundo assuma finalmente o primeiro plano.

Quase de imediato, os mesmos homens surgem justapostos com cenas da vida moderna – jovens dançando ao som de uma *jazz-band* –, tentando registar acontecimentos – espreitando para o interior de um comboio – e o filme torna-se subitamente numa sucessão de visibilidades, acontecimentos em catadupa que alternam com imagens de jornalistas que escrevem o que vêm nos seus blocos de notas. O repórter torna-se, aqui, a figura central da montagem associativa. Em torno dele, agrega-se todo o tempo e espaço da vida social. A sequência atinge o seu clímax quando os acontecimentos propriamente ditos desaparecem, para só ficarem imagens dos próprios repórteres a ver: dois destes repórteres – um com um bloco de notas, o outro com uma câmara – surgem em plano americano no topo de uma

⁶ Na sua análise de *Berlim, Sinfonia de uma Capital*, Sarah JILANI destaca um momento parecido, onde os meios de comunicação modernos também ditam o ritmo da produção urbana: “Quando o relógio bate as oito, o filme foca nos inícios do dia de trabalho [*business day*]. Enquanto os telefones, as máquinas de escrever, os livros de contabilidade e os arquivadores são preparados, as grandes burocracias modernas são postas em movimento. Duas secretárias começam a datilografar, e com esta rapidez dentro do plano, os diferentes planos dão início a um ritmo visual semelhante ao da sequência da fábrica. Desta vez, o que o conduz é a enorme eficiência da comunicação moderna. Enquanto a pura simultaneidade desta comunicação corresponde ao ritmo da montagem, tanto o olhar fílmico como o nosso próprio olhar vêem-se envolvidos numa espiral” (2013).

colina, olhando de relance a paisagem. O mundo, em certo sentido, é reduzido a uma abstração cuja representação dependerá daquilo que os jornalistas conseguirem observar – e mais tarde mostrar.



Fig. 1. A pressão do cinema sobre a imprensa, enquanto forma narrativa, exigiu um reforço da componente visual do jornalismo. Os repórteres tinham de se comportar como câmaras e dar o filme dos acontecimentos.

Quando os repórteres passaram para primeiro plano, foi a própria reportagem (o género com que a imprensa mais imediatamente se procura apropriar da realidade) que se tornou no verdadeiro objeto do filme. E quando um famoso repórter – o mais famoso de todos, António Ferro – é visto ao subir a bordo de um navio, *Como se Faz um Número do Diário de Notícias* ganha uma dimensão meta-narrativa, uma verdadeira narrativa sobre a construção de narrativas. Neste momento, a feitura de um jornal subsume qualquer outro acontecimento (desde logo porque este acontecimento, qualquer que ele seja, só se tornará visível através da imprensa). Este é um ponto-chave da produção jornalística: os jornais eram estruturas que não só procuravam fixar o fluxo que organizava a vida moderna, como funcionavam também enquanto verdadeiras máquinas de informação, preparadas para capturar tudo o que acontecesse e transformar tudo em acontecimento jornalístico.

E, no entanto, ainda só estamos a meio do filme. Neste momento, a narrativa chega a um impasse e tem de ser interrompida, precisamente quando os repórteres pareciam ter a realidade sob controlo. O realizador, ou quem quer que tenha montado a cópia e tentado, *a posteriori*, dar-lhe um fio narrativo plausível, ter-se-á visto perante duas opções: continuar, presumivelmente com o regresso à redação, com a

escrita das notícias e os preparativos finais para que a edição pudesse ir para o prelo, ou, em alternativa, voltar ao ponto de partida, o outro aspeto decisivo da presença do *Diário de Notícias* na cidade: a circulação da edição desse dia.

Ou seja, mais do que seguir uma única edição desde o início da sua produção até às mãos dos leitores (o que implicaria que a narrativa se prolongasse por dois dias), o filme parece focar-se em algo um pouco diferente daquilo que o título, *Como se Faz um Número do Diário de Notícias*, promete. Vimos já como, ao optar por dar conta das várias formas de presença do *Diário de Notícias* ao longo de um só dia, o filme vê-se obrigado a narrar duas edições: a do dia seguinte, que ia sendo preparada; e a que tinha sido publicada nessa manhã, começando então a circular enquanto os escritórios recebiam anúncios e mensagens, e os repórteres calcorreavam a cidade. Mais do que mostrar como se faz um número do jornal, o filme mostra a coexistência de duas edições no mesmo dia. Pode dizer-se que a primeira parte do filme mostra a produção da edição do dia seguinte. A segunda, que agora começa, debruça-se sobre a edição que agora circula.

Quando muda o fio narrativo, mudam também mais uma vez os protagonistas: as mulheres e homens que escreviam e recebiam mensagens nos escritórios dão agora lugar a mãos que contam dinheiro e o guardam em caixas registadoras; nas ruas, lá fora, os mesmos lugares que os repórteres tinham percorrido são agora invadidos por rapazes que apregoam cabeçalhos. Daqui para a frente, o filme passa a acompanhar a distribuição deste caderno preenchido por anúncios, informação e reportagens a que chamamos jornal. Quando da observação e registo dos acontecimentos passamos para a circulação em papel, os repórteres dão o seu lugar aos ardinhas.

O filme revela enfim aqui o ponto de chegada da relação do jornalismo com a sociedade, a formação de uma comunidade de leitores que partilha narrativas e produz sentidos, à distância e em simultâneo. Isto porque, para lá da eficiência dos serviços, da sofisticação das telecomunicações e até da energia dos repórteres, a finalidade do jornalismo são os leitores. O que o filme aqui nos mostra é então este momento habitualmente oculto, mas decisivo, em que o produto acabado chega a todo o território nacional, dando forma à sua comunidade imaginada. Por outras palavras, e como já foi sugerido, na segunda parte do filme já não é necessário imaginar a comunidade, visto que é a própria montagem que dá forma à esfera pública.

Após deixar o edifício do *Diário de Notícias*, a câmara mostra-nos os vendedores a correr pela rua, espalhando-se a partir do Bairro Alto – onde se situava a maior parte das redações dos jornais – pelo resto da cidade. Neste cenário, os ardinhas tornam-se, eles próprios, num espetáculo, enchendo as ruas com animação e fazendo os transeuntes parar em redor dos jornais. Para reforçar o movimento, a câmara foi montada num carro, perseguindo um destes vendedores avenida abaixo. Entretanto, alguns dos seus colegas saltavam para um elétrico para vender jornais aos passageiros. Ao vê-los gritar títulos e cabeçalhos, é impossível não pensar como os limites do cinema mudo não nos permitem ouvir os seus gritos enchendo também as ruas de

som. Mas o que é aqui determinante, mais uma vez, é a forma como o ritmo das imagens nos dá a ver a velocidade com que os ardinas distribuem os jornais. Ao mesmo tempo, a montagem cria uma percepção de simultaneidade. O movimento agrega a comunidade, levando-nos a imaginar que se todas estas cópias são vendidas ao mesmo tempo – a uma mulher que conduz um automóvel, a uma outra debruçada à janela, ou atiradas para uma casa e levadas pelas escadas de um prédio – então podemos igualmente supor que serão lidas em simultâneo.

Estamos agora muito perto de uma visão panorâmica da circulação de jornais. Os ardinas chegam a todos os cantos da cidade. Com eles, o jornal torna-se algo que todos conseguem ver, e que ninguém pode ignorar. Nestas circunstâncias, o jornal está em todo o lado, não tanto porque qualquer coisa pode tornar-se notícia, mas porque parece chegar potencialmente a toda a gente. A sequência seguinte é o corolário disto mesmo, ao mostrar, em sucessão, um operário sentado no passeio a quem a mulher traz o jornal com o almoço, um homem a ler nas docas, uma varina, e até, um casal burguês na cama ao acordar para o pequeno-almoço acompanhado pelo *Diário de Notícias*: todo um retrato social organizado em torno da leitura do jornal.

Este, contudo, não se ficava pelos limites da cidade e, portanto, o filme também não. Para que a sua circulação pudesse prosseguir, os ardinas tinham agora de dar lugar a outros meios de transporte. As cópias do *Diário de Notícias* são colocadas numa carruagem. Quando o comboio deixa a estação, a câmara segue-o, permitindo-nos ver as planícies do Ribatejo a norte de Lisboa, seguidas de zonas mais montanhosas e finalmente a costa até ao Porto, como se desenhasse um mapa do país. Uma resma de jornais é atirada para o cais em cada estação, mas os motivos mais expressivos ocorrem com o comboio em andamento. A câmara realiza todo o tipo de efeitos – filma os carris de cima, regista a passagem de outro comboio em direção oposta – realçando a sensação de velocidade. Tal como nas cenas com os ardinas, após o comboio seguir viagem, ficam os leitores, gozando o seu jornal. Na verdade, a experiência da leitura começa logo no comboio, quando nos é mostrada uma carruagem cheia de passageiros, cada qual com a sua cópia.

A imagem mais notável, porém, é a de um cenário idílico onde um homem sentado no alpendre de uma casa rural lê o *Diário de Notícias* rodeado de mulheres cosendo. O episódio passa-se provavelmente numa qualquer aldeia de Portugal, mas, quando a câmara se aproxima para um plano fechado da primeira página, percebemos que o homem está a ler sobre algo que se passou em Itália. O alcance geográfico das notícias não parecia ter limites. A imagem do que parece ser um camponês informando-se sobre um país estrangeiro sugere como o jornal tinha a capacidade de condensar o mundo.⁷ Mas o filme mostra-nos também como

⁷ Wolfgang SCHIVELBUSCH explica o papel do comboio neste processo: “A contração da nação à metrópole [...] aparecia, em contrapartida, como uma expansão da metrópole; ao estabelecer linhas de transporte para áreas cada vez mais distantes, a metrópole tendia a incorporar toda a nação” (1986, 35).

este movimento centrípeto para a página tinha um contraponto centrífugo na multiplicação de cópias distribuídas pela cidade por ardinas, para o resto do país de comboio, e ainda, como a sequência continua a mostrar, para lugares mais remotos através do correio, até às colónias por navio e para outros países de avião.

O jornal fora, então, produzido e distribuído. Mas não, como sabemos, o mesmo jornal: a edição do dia seguinte fora produzida enquanto a de hoje era distribuída. A terceira parte do filme segue o dia até ao fim⁸, não para acompanhar as reações dos leitores, mas para retomar a narrativa inicial no momento em que a edição de amanhã está prestes a ser impressa. Neste ponto, o filme acrescenta, pela primeira vez, intertítulos às imagens: 'enquanto o Bairro Alto dorme, as grandes máquinas rotativas, perfeitas e prodigiosas, capazes de imprimir 100,000 cópias do *Diário de Notícias* em 45 minutos, começam a cantar a sua clara canção do progresso'. O jornal podia ser descrito como uma mercadoria produzida industrialmente, mas, depois de o vermos a circular pelo país, a sua narrativa já não podia ser a mesma. A cidade adormecida, enquanto centenas de milhares de cópias eram imprimidas, sugere que o dia está a ser transformado em narrativa e, portanto, que a narrativa de amanhã – pessoas a comunicar, a tomar decisões baseadas em informação ou meramente fruindo a leitura do que se passou no dia anterior – já está em preparação, uma forma de produção em massa de nada menos do que o quotidiano moderno.

Metáforas cinematográficas

O filme fala-nos de uma 'canção do progresso'. Como soaria tal canção? O que fazia do jornalismo esta máquina narrativa com que apenas o cinema conseguia competir na produção de perceções? O cinema era capaz de representar a produção do jornal de pelo menos duas formas. Por um lado, a montagem era a linguagem da ubiquidade e da simultaneidade jornalística. Por outro, a estrutura temporal de *Como se Faz um Número do Diário de Notícias* sugere que produzir uma edição dia após dia expunha a narrativa jornalística a uma contingência semelhante à da abertura do cinema à continuidade. O simples facto de os dias se seguirem uns aos outros impede o fechamento da produção de jornais. Tanto o jornalismo como o cinema eram assim narrativas adequadas a um tempo que se sentia em fluxo, com a percepção da contemporaneidade marcada pela sucessão de acontecimentos e edições de jornal.

O fluxo pode assim ser entendido como a estrutura temporal do progresso que, enquanto traço central da percepção moderna, constituiu um desafio decisivo para as suas formas de representação. É na resposta a este desafio que se situa a relação entre cinema e jornalismo, como quando o primeiro serviu para que a presença

⁸ Não esquecendo as reservas iniciais, dado que só temos acesso a uma parte do filme original, temos razões para crer que as sequências noturnas concluíam de facto a primeira versão, por corresponder à estrutura narrativa habitual nas sinfonias urbanas.

no mundo de um jornal pudesse ser representada. Mas o cinema foi também, como procuraremos agora desenvolver, um referente para a própria prática jornalística, como quando os repórteres usavam metáforas em que se comparavam a câmaras e apresentavam as suas reportagens como o filme dos acontecimentos. Pode dizer-se que o desafio do jornalismo seria o de reproduzir imagens em movimento, desafio a que as metáforas começaram por dar resposta, mas que alguns jornalistas modernistas procuraram levar mais longe, tornando o jornalismo num aspeto central do quotidiano.

Para o fazer, porém, esse jornalismo teve de se afirmar no interior do campo literário, onde reencontraremos a figura de Júlio Dantas, que nos vai ajudar a perceber a relação entre jornalismo e literatura, e assim situar o que poderá ter sido uma afirmação modernista na imprensa em Portugal. Tanto ou mais do que o teatro, a visibilidade de Dantas devia-se à sua colaboração jornalística em forma de folhetim e crónica. Desde meados dos anos 10 que um conjunto de autores, incluindo Dantas e o seu amigo Augusto de Castro, vinha conquistando a fama literária sobre o êxito de folhetins leves, ou fúteis, invariavelmente sobre mulheres e as suas paixões, folhetins cuja leveza e futilidade serviam para narrar a mudança histórica.

Esta leveza – palavra que facilmente sugerirá também movimento, como veremos – era de resto o sinal da novidade que Castro trouxera ao *Diário de Notícias* quando, em 1919, se tornou seu diretor. Cinco anos mais tarde, outro folhetinista, Antero de Figueiredo, descreveu o impacto de Castro no estilo jornalístico do diário com termos próximos desta literatura: na sua qualidade de “jornalista moderno”, garantia FIGUEIREDO, o diretor fora capaz de “dar vida a um jornal”, transformando o que era “circunspecto e maciço” em algo “vivaz”, “mexediço” [sic], “insinuante” e “airoso” (1924: 1). Já em 1933, Castro publicaria um livro, *Sexo 33, ou a Revolução da Mulher*, onde procurava estabelecer uma relação entre o dinamismo dissolvente dos tempos e a frivolidade das mulheres. O livro resume a crise do período com uma fórmula, o “triunfo do número”, que teria tido origem em 1914, com “o advento das forças sociais desorganizadas contra o individualismo de antes da guerra” (CASTRO, 1933: 159). As mulheres, ou uma certa imagem de feminilidade, surgia assim como a mais visível de entre “[...] essa forças de *número* desencadeadas pelo grande conflito” (CASTRO, 1933: 160).

A escolha desta imagem da mulher como epítome de um mundo em inquietante transformação é interessante na medida em que cria uma verdadeira constelação histórica: a massificação, da guerra ao cinema, corrompera o mundo; esta corrupção era visível na perda dos valores civilizacionais da racionalidade e da seriedade; a mulher surgia como a materialização do sentimentalismo e futilidade que marcava a nova cultura; a melhor forma de representar este fenómeno, finalmente, era através de uma literatura que, tal como o novo jornalismo, conseguisse ser vivaz, mexediça, insinuante e airosa. O êxito de Dantas e Castro deve-se, assim, à capacidade

de ambos em fazer a crítica da frivolidade através de uma literatura que parecia responder adequadamente – através do seu estilo frívolo – ao ar dos tempos.

A medida do seu êxito é-nos dada pelas edições sucessivas dos volumes com que os autores reuniram os seus folhetins jornalísticos. O tom começava logo nos títulos: *Ao Ouvido de Madame X*, de Dantas, e *Fumo do Meu Cigarro*, de Castro, sugeriam um estilo ancorado nos sentidos e capaz de apreender a evanescência da época. Em *Fumo do Meu Cigarro*, CASTRO descreve *Ao Ouvido de Madame X* como um exemplo daquela “arte infinitamente difícil e infinitamente delicada” de “conversar com mulheres” (1933: 110). Na sua coletânea seguinte, intitulada simplesmente *Mulheres*, seria a vez de DANTAS se referir a Castro como “insinuante” e “scintilante”, um escritor cuja relação com os leitores era tão moderna quanto se poderia, naquele contexto, imaginar: “lê-lo – é vê-lo, é ouvi-lo” (1916: 242). No seu volume seguinte, *Fantoches e Manequins*, CASTRO voltaria a elogiar “o novo livro do meu querido amigo” – *Mulheres* – pela “série de kodaks femininos, colhendo, de surpresa [...], uma alma, um perfil, um tornozelo, uma lágrima, ou um decote de mulher” (1917: 197).

Se o mundo estava cada vez mais acelerado e evanescente, a literatura teria de conseguir exprimir qualidades – o sussurro ao ouvido, o movimento do fumo do cigarro – que, à primeira vista, ultrapassavam as possibilidades da palavra escrita. A circularidade do esforço (uma literatura que procura a superficialidade para representar uma época superficial) acaba por assinalar os limites do género: mostrar mulheres como imagens evanescentes retira qualquer existência material às personagens femininas, tornando impossível a sua representação para lá da idealização incorpórea da sua imagem. Foi aqui, precisamente, que alguns jovens folhetinistas viram uma oportunidade. António Ferro (o repórter viajante em *Como se Faz um Número do Diário de Notícias*), enquanto figura de proa da nova geração de jornalistas modernistas, traçou a linha de corte em diálogo com o seu predecessor, Júlio Dantas:

Conheço-a por Mademoiselle Y, porque outra letra não ha no alfabeto que melhor a desenhe. Ela é bem um Y, com a sua cabeça em abreviatura, o seu corpo em I, os seus pés atirados como aspas... Podia chamar-lhe Mademoiselle X, que é a letra *nariz de cera*, para designar mulheres com mistério, mas a letra X é uma letra antipática, anafada, bojuda, uma letra que só pode fotografar, com precisão, mulheres volumosas, atarracadas. Que o sr. Dantas me perdôe mas a sua Madame X, além de ser surda (visto que é forçado a dizer-lhe tudo ao ouvido), tem papeira, com certeza...

(FERRO, 1923b: 24)

À primeira vista, os tropos do género pareciam sobreviver à viragem modernista. As mulheres continuavam jovens, sem rumo, e a sua superficialidade encaixava-as nos mesmos moldes estereotipados. No entanto, o estatuto das imagens era agora outro, o que parecia dar-lhes uma dimensão corporal inexistente em Dantas: enquanto X não passava de um símbolo representando algo invisível, já o nome Y

radicalizava a representação verbal, traçando um desenho do referente. Para assumir todas as consequências desta transformação e permitir que as personagens surgissem na sua plena materialidade, Ferro socorreu-se do dispositivo cinematográfico:

Em certa mesa, perto da minha, Madame Film – com o corpo em *film*, todo movimentado – ha muito que tinha caído na objectiva dos meus olhos. Imensamente cinematografica, imensamente fotogenica, Madame Film, em sorrisos e tregeitos, foi desenrolando ali [...] um belo *film* em series...

(FERRO, 1923b: 80)

Enquanto corpo de imagem e movimento, só a lente poderia capturar Madame Film.⁹ Mas, uma vez que não era realizador de cinema, Ferro viu-se obrigado a sugerir que aquilo que escrevia era o resultado de observação direta. Isto implicava algo de semelhante a uma reportagem, género cuja credibilidade assentava na capacidade do repórter em envolver-se nos acontecimentos.

O Modernismo, como forma de envolvimento artístico na vida moderna, parecia a jovens jornalistas como Ferro a resposta estilística adequada a uma situação histórica onde a realidade, transformada em imagens em movimento, era impossível de representar sem recurso ao cinema.¹⁰ Neste contexto, o facto de Ferro persistir em folhetins frívolos acerca de mulheres superficiais não é a questão fundamental. Mais importante é salientar como a verdadeira diferença entre Madame X e Mademoiselle Y é a mesma que separava Dantas, um escritor tradicional, de Ferro, um repórter modernista – ou seja, um escritor em movimento.

Um dos textos mais significativos de António Ferro neste período, *A Idade do Jazz-Band*, foi inicialmente lido numa conferência no Rio de Janeiro, em 1922. O que torna este texto tão relevante não é tanto, como à primeira vista poderia parecer, o facto ter sido apresentado ao vivo, mas o esforço de definir o período enquanto se procurava, simultaneamente, alargar os limites da sua representação. Perante o público, a leitura era esporadicamente interrompida por uma bailarina que ilustraria

⁹ O gesto de Ferro é um exemplo interessante daquilo que W. J. T. MITCHELL chama “esperança ecrástica” [*ekphrastic hope*], “a pretensão de que os significantes escritos adquiram *de facto* traços icónicos, resultando em artefactos verbais que se ‘assemelham’, de algum modo, à forma visual que tratam” (1994: 158). A éfrase, “representação verbal de uma representação visual”, lida com questões em jogo nestes folhetins, enquanto narrativas que se esforçam por se tornar imagens, ao mesmo tempo que reduzem a realidade a uma imagem: “Se a mulher é ‘bonita como uma imagem’ (silenciosa e disponível para o olhar), não surpreende que as imagens sejam tratadas como objetos femininos” (MITCHELL, 1994: 163).

¹⁰ Curiosamente, este impulso da palavra escrita para as imagens foi sentido pelo jornalismo ainda antes da popularização do cinema. Kate CAMPBELL identificou alguns discursos do início do século XX que estão muito próximos do que aqui estamos a descrever: “‘o olho jornalístico é agora muito mais importante do que a caneta jornalística (Watson 1906)’ – não tanto em relação às ilustrações propriamente ditas, mas à forma pelos quais os sentidos visual e outros estavam a permear a prosa quotidiana do jornalismo” (2000: 42).

o que o texto expressava por palavras. E aquilo que o texto se esforçava por expressar era uma paisagem que, em 1922, já seria familiar, se não mesmo banal, de:

ruas barbáricas das grandes cidades, ruas doidas com olhos inconstantes nos *placards* luminosos e fugidios, ruas eléctricas, ruas possessoras de automóveis e de carros, ruas onde os cinemas maquilhados de cartazes têm atitudes felinas de mundanas, convidando-nos a entrar, ruas ferozes, ruas panteras, ruas listadas de tabuletas, nos vestidos e nos gritos...

(FERRO, 1923a: 56)

A Idade do Jazz-Band dá-nos um retrato abrangente do mundo moderno, incluindo os seus tropos mais reconhecíveis, ou estereotipados, sobretudo quando relacionados com a comunicação e os transportes. No texto, estes mecanismos relacionam-se enquanto sujeitos e objetos da mesma representação: as ruas urbanas – com os seus ‘olhos inconstantes’ – podem ser vistas, simultaneamente, como o espaço e o conteúdo do cinema – com cartazes que as ‘maquilham’. Mais do que a constante agitação urbana, ou a sofisticação dos seus mecanismos de representação, a idade moderna devia ser vista como uma relação entre um espaço e as formas que o tornam visível.

Curiosamente, o cinema não era aqui o epítome da era. Esta via-se antes representada pela *jazz-band*, que para Ferro devia ser entendida mais como dança do que género musical. “Dançar”, como forma de “multiplicar-se”, de “ter um corpo em cada gesto e em cada frase”, parecia de algum modo capaz de pôr a narrativa em movimento, de “gerar imagens da própria imagem, [de] desenvolver-se como um filme [...]” (FERRO, 1923a: 42). Tal como a azáfama das ruas para que o cinema contribuía, também a dança era capaz de gerar imagens através do movimento. Em contrapartida, as ruas e os corpos precisavam do cinema para se movimentarem: “no *jazz-band*, como num *écran*, cabem todas as imagens da vida moderna” (FERRO, 1923a: 55). A possibilidade da dança em representar o tempo parecia assim depender da capacidade em encontrar uma expressão cinematográfica.

Já tínhamos visto o mesmo em *Como se Faz um Número do Diário de Notícias*: para lá da identificação entre cinema e modernidade, a realidade moderna era definida como tendo uma qualidade fílmica. A dança, enquanto multiplicação de gestos, parecia materializar a forma como, noutra ocasião, FERRO havia identificado a arte com o movimento dos corpos – “Os actores, os homens de *sport*, são artistas plásticos como nenhuns outros...” (1987a: 318) – elevando a arte à própria vida (e onde não era difícil de imaginar a própria presença mundana dos repórteres). Para que isto fosse possível, porém, era necessário atualizar as referências tecnológicas, e foi esta a finalidade das metáforas cinematográficas nos folhetins modernistas. A questão, em *A Idade do Jazz Band*, não era assim simplesmente a diferença simbólica entre X e Y, porque se Y era um corpo e podia, por isso, ser filmada, a narrativa de Ferro tinha de realçar a sua natureza cinematográfica para lá da metáfora e encontrar uma forma de a pôr em movimento.

A *Idade do Jazz-Band* amplifica o desafio da literatura moderna quando, no pós-guerra, pede à escrita que seja capaz de acompanhar a dança, quando esta “desarticula os corpos” (FERRO, 1923a: 42). A ambição de FERRO mostra-se na tentativa de fazer e desfazer estes corpos, como se as suas palavras fossem fotogramas projetados num ecrã, dando imagem a um momento em que “a pele, os ossos, a carne, se desvalorizaram, como papel-moeda” (1923a: 39). Falar na desarticulação de corpos femininos, sugere que o que até aí fora apenas uma abstração, uma figura evanescente, se pode tornar num gesto materialmente inscrito. Como se, de Dantas para Ferro, o folhetim passasse de uma forma de autoridade masculina para um instrumento de tortura. E, no entanto, se nos ativermos com mais atenção nas imagens recorrentes com que Ferro procura modernizar o folhetim, percebemos que nem a violência das imagens consegue libertá-lo de tropos já um pouco gastos.

Imagens como “a mulher é a capa. O homem é o texto” (FERRO, 1923a: 53) sugeriam que a objetificação estereotipada servia ainda um propósito de prender a mulher ao papel de leitora passiva. Nestas circunstâncias, a violência da narração também pode ser lida como indício de uma limitação. Como o próprio FERRO se viu forçado a reconhecer, apesar da imagem de que “cada frase é uma mulher”, as suas palavras, paradoxalmente, não eram suficientes “para cantar todo o improvisado da Epoca, a espontaneidade duma Hora em que todos os seres, as coisas, os ritmos, nascem das próprias palavras” (1923a: 43). A busca frenética pela metáfora parece então configurar uma resposta ansiosa aos limites da escrita num momento de “inquietação cinematográfica” (FERRO, 1923a: 63). Quando Ferro associa a imagem da mulher à inquietação da época, limitava-se a acrescentar a expressividade do movimento à mesma autoridade com que já Castro e Dantas a tinham instrumentalizado como símbolo do momento histórico.

Por muito sintomático que seja o tratamento das mulheres na prosa de Ferro, a principal rutura com os folhetins tradicionais deve ser lida noutro plano. Muito simplesmente, se os novos tempos pediam uma nova literatura, esta, por sua vez, exigia um novo tipo de escritor. Estamos agora em melhor posição para desenvolver a hipótese que nos tem conduzido: o que muda, de Madame X para Mademoiselle Y – apenas duas metáforas, embora Y talvez já esteja perto da metonímia – é menos significativo do que a diferença entre Júlio Dantas, o académico, e António Ferro, o repórter. Por outras palavras, se Ferro é de algum modo capaz de expandir os limites da representação, isso deve-se menos a qualquer qualidade da sua escrita, do que ao facto de ele próprio dar corpo à nova figura literária do jornalismo modernista.

Quando Afonso de Bragança, o editorialista da *Contemporânea* (e colega repórter no *Diário de Lisboa*), se queixou da escrita das mulheres, Ferro respondeu-lhe, perguntando:

“Que importa que elas escrevam sem pontuação?” Afinal, “essa coisa das vírgulas, dos pontos, é uma inferioridade nossa”, e, em certa medida, os erros gramaticais podiam ser vistos como uma saída para os seus impasses literários: “Mas você, meu querido Afonso, que é um jornalista moderno, tão moderno que só escreve em caracteres de imprensa [...] não concorda que a mais bela literatura é a literatura dos gritos, dos pontos de admiração, das palavras soltas?!...”

(FERRO, 1923b: 42)

Para além de mais um exemplo de instrumentalização da imagem feminina, a resposta reforça a dimensão moderna do jornalismo, bem como a imagem dos repórteres como escritores modernistas. Mas isto era algo que Bragança já sabia. Na verdade, quando tentou definir o lugar de Ferro no campo literário, em 1922, foi ele quem pela primeira vez definiu um jornalista modernista:

A nossa literatura está cada vez mais jornalística [...]. Há duas categorias bem diferentes de jornalistas literários. Os que lá chegam, por determinismo de talento, depois de uma agitada vida profissional, e os que, vindos da literatura, não podem nem sabem fazer outro jornalismo. O jornalista-literato começou escrevendo para o público. [...] A sua prosa, quando não é vulgar, é pelo menos, clara. O literato jornalista desconhece o público e as conveniências artísticas. O sr. Antonio Ferro é, hoje, um jornalista destes.

(BRAGANÇA, 1922: 2)

Mais do que o rigor da distinção, o que aqui parece interessante é a forma como Bragança situa as novas formas de legitimidade literária no seio dos jornais. Na era do Modernismo, a reputação literária parecia depender da capacidade do escritor em envolver-se no mundo com o dinamismo próprio dos repórteres. Isto é particularmente evidente nas imagens que estes usavam para se descreverem a si próprios. Para jornalistas literatos e literatos jornalistas como Bragança, Ferro e muitos outros – entre os quais futuros escritores como Ferreira de Castro, ideólogos como João Ameal, ou míticos repórteres como Reinaldo Ferreira – a literatura impunha-se sobre o mundo como mais uma máquina de visibilidade e circulação.

Aqui, parecemos ter subido um degrau metafórico. Para apresentar as mulheres como objetos de representação cinematográfica, os homens precisariam de incorporar os mecanismos da sua reprodução. Eram estas as circunstâncias que faziam com que FERRO pudesse dizer que “João Ameal é o operador cinematográfico da Vida portuguesa de hoje”, e que um livro seu se lia como um “‘film’ de actualidades” (1921b: 2), ou que Oliveira GUIMARÃES – outro “literato jornalista” – comparasse o mesmo Ameal a “uma *limousine* vertiginosa, nervosa, que corre, que vâa, que salta” (1922: xxviii). António FERRO também recorreu a uma metáfora motorizada para descrever a figura mais notável do grupo: ele próprio: “A alma de António Ferro é um cartaz espantando a multidão. A sua prosa é um automóvel de *carrosserie* vermelha, que passa a buzinar, atropelando tudo [...]” (1987b: 20).

Enquanto câmaras, posters ou carros, estes escritores pareciam funcionar como aquelas máquinas que, além de registrar e projetar imagens, tinham tornado a vida quotidiana na realidade moderna, inquieta, que, precisamente, exigia máquinas que a registassem e projetassem.

Conclusão: a produção moderna do quotidiano

É difícil ver como poderia Ameal ser equiparado a uma “*limousine* vertiginosa”, ou Ferro a um “cartaz espantando a multidão”, a não ser através da mesma figura de estilo que transformara as mulheres em ecrã. E, no entanto, a atividade destes modernistas parece ter-lhes permitido ir além da metáfora e comportarem-se como se reproduzir mecanicamente a realidade fosse algo mesmo ao seu alcance: enquanto repórteres, eles podiam argumentar que a sua presença no mundo se assemelhava ao trânsito motorizado e que a publicação em jornais fazia dos seus textos narrativas em movimento. Esta situação ficou particularmente evidente nas ocasiões em que tanto Ameal como Ferro tiveram oportunidade de editar as suas próprias revistas. Quando, em 1924, Ameal propôs a Oliveira Guimarães que editassem juntos *O Chiado*, o diálogo entre eles, na apresentação da revista, sugeria que já estavam equipados com as funcionalidades técnicas de uma câmara:

Oliveira Guimarães – Sobre o Chiado? Uma revista sobre o Chiado? Mas isso é um *tour de force*! Mas você deixa de ser um homem de letras, para ser um atleta. Permita que o felicite. [...] E quando começa o “Chiado”?

João Ameal – Quando havia de ser? Já. Imediatamente. Hoje.

Oliveira Guimarães – Hoje mesmo? Mas então não é uma revista: é um instantâneo.

João Ameal – Um instantâneo, evidentemente. Basta nós descermos o Chiado de braço dado – para a revista estar feita...

(Ameal; cf. GUIMARÃES, 1924: 2)

Já para António FERRO, quando foi encarregue da remodelação da *Ilustração Portuguesa*, em 1921, parecia evidente que a revista, para singrar, teria de se assemelhar a uma sala de cinema: “Mais do que o livro, mais do que o teatro, o ‘magazine’ tem que viver a sua época, tem que documentá-la, tem que fixar-lhe as memórias. O ‘magazine’ tem grandes afinidades com o cinema. O papel ‘couché’ é o ‘ecran’ dos ‘magazines’” (1921a: 232). Pondo momentaneamente de lado a dimensão metafórica destas imagens, o que aqui parece decisivo é o modo como a circulação dos periódicos torna estas ambições quase plausíveis. Em certo sentido, Ameal e Guimarães deram de facto vida à sua revista pelo simples de facto de descerem a rua a pé; e FERRO, mesmo que falasse em sentido figurado, não deixava de ter alguma razão quando garantia que “vou tornar Lisboa semanal”, ou ao prometer que “se fôr preciso, a ‘Ilustração Portuguesa’ inventará Lisboa...” (1921a: 232). Só o suporte

jornalístico poderia permitir que a literatura reclamasse uma tão intensa presença material no mundo.

Os jornais, enquanto narrativas em movimento, constituem a dimensão textual do quotidiano moderno, uma estrutura de pessoas que comunicam, decidem e agem a partir de informação. É nestas circunstâncias que os repórteres podem tornar-se um pouco mais do que meros narradores de uma realidade de que se mantêm separados: quando Ferro garantia que havia de “tornar Lisboa semanal” – e, se necessário, inventá-la – reclamava a autoria de nada menos que o próprio tempo, cuja passagem seria definida pela escrita dos jornais diários e das revistas semanais. O jornalismo, por outras palavras, tornava-se literalmente uma forma de produção desse quotidiano acelerado e feito de circulações, de que o Modernismo, historicamente, constituiu a resposta literária e artística.

Bibliografia

- AMEAL, João; GUIMARÃES, Luís de Oliveira (1924). "Entre Nós...". *O Chiado*. Verão, Lisboa, p. 2.
- ANDERSON, Benedict (2005). *Comunidades Imaginadas. Reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70.
- BRAGANÇA, Afonso de (1922). "Crónica de Livros". *Diário de Lisboa*, 28 de março, Lisboa, p. 2.
- CAMPBELL, Kate (2000). "Journalistic Discourses and Constructions of Modern Knowledge". *Nineteenth-Century Media and the Construction of Identities*. Laurel BRAKE, Bill BELL, David FINKELSTEIN (eds.). New York: Palgrave, pp. 40-53.
- CASETTI, Francesco (2008). *Eye of the Century: Film, Experience, Modernity*. New York: Columbia University Press.
- CASTRO, Augusto (1933). *Sexo 33 ou a Revolução da Mulher (Idílios e Ironias)*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.
- _____. (1917). *Fantoches e Manequins*. Lisboa: Editora Literária Fluminense.
- DANTAS, Júlio (1916). *Mulheres*. Porto: Livraria Chardron.
- FERRO, António (1987a). "A Questão da Sociedade Nacional de Belas-Artes". *Obras de: António Ferro 1. Intervenção Modernista; Teoria do Gosto*. Lisboa: Verbo, pp. 315-319.
- _____. (1987b). "Teoria da Indiferença". *Obras de: António Ferro 1. Intervenção Modernista; Teoria do Gosto*. Lisboa: Verbo, pp. 13-43.
- _____. (1923a). *A Idade do Jazz-Band*. São Paulo: Monteiro Lobato & Co.
- _____. (1923b). *Batalha das Flores*. Rio de Janeiro: H. Antunes & C.^a.
- _____. [O Homem que Passa] (1921a). "A Ilustração Portuguesa entrevista a Ilustração Portuguesa". *Ilustração Portuguesa*, 8 de outubro, Lisboa, pp. 232-234.
- _____. (1921b). "Crónica Literária". *Diário de Lisboa*, 25 de junho, Lisboa, p. 2.
- FIGUEIREDO, Antero de (1924). "Dr. Augusto de Castro – A homenagem de algumas figuras mais representativas da mentalidade portuguesa á obra nacional que realizou no 'Diário de Notícias'". *Diário de Notícias*, 30 de março, Lisboa, p. 1.
- FRITZSCHE, Peter (1996). *Reading Berlin 1900*. Cambridge Mass.: Harvard University Press.
- GUIMARÃES, Luiz de Oliveira, in Ameal, João (1922). *A Religião do Espaço*. Lisboa: 'Lumen' Empresa Internacional Editora. [Trata-se de uma citação promocional de Luiz de Oliveira Guimarães na p. XXVIII de Religião do Espaço, de João Ameal.]
- HANSEN, Miriam Bratu (1999). "The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism". *Modernism/Modernity*, vol. 6, n.º 2, pp. 59-77.
- JILANI, Sarah (2013). "Urban Modernity and Fluctuating Time: 'Catching the Tempo' of the 1920s City Symphony Films". *Senses of Cinema*, n.º 68, ver: <https://www.sensesofcinema.com/>
- LACEY, Kate (2018). "Radio's Vernacular Modernism: the schedule as modernist text". *Media History*, vol. 24, 2, pp. 1-14
- MITCHELL, W. J. T. (1994). "Ekphrasis and the Other". *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press, pp. 151-182.
- PESSOA, Fernando (1924). "Sacadura Cabral". *Athena*, n.º 3, Lisboa, dezembro, p. 81.
- SCHIVELBUSCH, Wolfgang (1986). *The Railway Journey. The Industrialization of Time and Space in the 19th Century*. Berkeley: The University of California Press.
- TRINDADE, Luís (2016). *Narratives in Motion. Journalism and Modernist Events in 1920s Portugal*. New York: Berghahn.
- _____. (2009). "Um Cartaz Espantando a Multidão. António Ferro e outras almas do modernismo banal", in *Comunicação & Cultura*, n.º 8, Lisboa, pp. 89-102.
- WHITE, Hayden (1999). "The Modernist Event". *Figural Realism. Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, pp. 66-86.

LUÍS TRINDADE é professor de história contemporânea na Universidade de Coimbra, onde também desempenha funções como vice-coordenador do Centro de Estudos Interdisciplinares. Entre 2007 e 2019, lecionou história e cultura portuguesa na Universidade de Londres (Birkbeck College). Publicou *O Estranho Caso do Nacionalismo Português. O Salazarismo Entre a Política e a Literatura* (2008), *Narratives in Motion. Journalism and Modernist Events in 1920s Portugal* (2016) e *Silêncio Aflito. A Sociedade Portuguesa Através da Música Popular (dos Anos 40 aos Anos 70)* (2022). A sua investigação debruça-se sobre as histórias do nacionalismo, marxismo, intelectuais, cinema, e outras áreas da cultura popular em Portugal no século vinte.

LUÍS TRINDADE teaches modern history at the University of Coimbra, where he is also the vice-coordinator of the Centre for Interdisciplinary Studies. Between 2007 and 2019, he taught Portuguese culture and history at the University of London (Birkbeck College). He published *O Estranho Caso do Nacionalismo Português. O Salazarismo Entre a Política e a Literatura* (2008), *Narratives in Motion. Journalism and Modernist Events in 1920s Portugal* (2016) and *Silêncio Aflito. A Sociedade Portuguesa Através da Música Popular (dos Anos 40 aos Anos 70)* (2022). His research focuses on the histories of nationalism, Marxism, intellectuals, cinema, and mass culture in twentieth century Portugal.