



a paleta e o mundo



TRANSFORMAÇÕES ESTRUTURAIS DO CAMPO CULTURAL PORTUGUÊS

António Pedro Pita
Luís Trindade

shi

O JORNALISMO COMO MODERNISMO QUOTIDIANO, ESCRITA E MASSIFICAÇÃO

LUÍS TRINDADE

Não é simpático o papel que a história da literatura portuguesa reservou à *Contemporânea*, de José Pacheko. Lançada em 1922, sete anos após o choque de *Orpheu*, a revista tem significado o momento do esvaziamento da subversão modernista em Portugal. O aspecto gráfico, bem como a proposta editorial, vão ainda contra o *establishment* artístico e intelectual, a intenção é ainda a de chocar o burguês médio. Simplesmente, «este» começava já a habituar-se. Ou seja, a surpresa que incomodou e chocou efectivamente o meio cultural em 1915 e em 1917¹ já não era possível da mesma forma pelo que, enquanto mera repetição, o modernismo nos primeiros anos vinte cai, na sua visibilidade pública, num paradoxo: enquanto a ênfase da provocação social sobe de tom e se generaliza, a sociedade sente-se, de facto, cada vez menos provocada.

A *Contemporânea* é um exemplo óptimo deste fenómeno. Nas suas páginas, ao lado de Fernando Pessoa e Almada Negreiros, bem como da figura ascendente de António Ferro, é possível ler António Sardinha e o Conde de Monsaraz, ou seja, o nacionalismo integralista, António Corrêa de Oliveira e Manuel Ribeiro, o catolicismo literário, e ainda Aquilino e Julião Quintinha, cultores de um naturalismo socialmente empenhado, nos antípodas, como os outros, da estética e da atitude modernistas.

Esta convivência no interior de uma revista que se pretende de vanguarda parece sugerir uma conclusão imediata: o modernismo perdera combatividade e transigia com o conservadorismo literário do meio. Mas é talvez

¹ Em 1915 é publicado o primeiro dos dois números de *Orpheu*, que apresenta ao público Fernando Pessoa, Almada Negreiros e Mário de Sá-Carneiro; em 1917 o movimento dá um segundo passo com *Portugal Futurista*, dirigido por Almada. O meio cultural e as autoridades reprimiriam de várias formas estas iniciativas.

interessante pensar como a leitura oposta parece abrir-nos mais concretamente à dinâmica daquele momento histórico do campo cultural: na *Contemporânea*, o modernismo, repetindo-se, tornou-se aceitável. O meio, profundamente conservador, integrou um fenómeno, a ruptura modernista, cuja repetição mostrou não ser efémero, e que precisamente neste sentido só poderia sobreviver, como sobreviveu, prescindindo da subversão.

Por outras palavras, continuar a imagem e a retórica do modernismo pelos anos vinte adentro *não pôde deixar de significar* a sua normalização e banalização. O universo de Júlio Dantas, pouco tempo antes insultado no manifesto futurista de Almada Negreiros, podia agora aceitar a loucura modernista, não porque deixasse de considerar os modernistas loucos, mas porque já em posição de perceber que *aquilo* era, nas condições políticas, sociais e técnicas do pós-guerra, o preço de mudança aparente a pagar para que tudo ficasse, no essencial, na mesma.

Neste sentido, a desvalorização estética da *Contemporânea* na história literária corresponde, como no meu ponto de vista aqui, à sua relevância social e cultural. O modernismo entrava no quotidiano. O futurismo transformava-se em hábito. Os princípios éticos da vanguarda são incorporados no imaginário. Melhor, essa imagem e retórica do modernismo são apropriadas pelo *sensu comum* dos primeiros anos vinte constituindo-se em *ideologia*.

A «Crónica» de Afonso de Bragança

Convém dizer que esta insistência na *Contemporânea* é apenas estratégica: é a forma de apresentar um problema que consistiu na generalização, no meio cultural em sentido lato, de elementos pouco antes exclusivos de uma restrita corrente literária, a partir de uma revista que, exactamente por se pretender herdeira deste movimento, funcionou como ponte entre o literário e o cultural. Como à frente mostrarei, é na coincidência entre a proposta editorial da revista e as transformações nos discursos jornalísticos em jornais de grande circulação como o tradicional *Diário de Notícias* e o mais recente *Diário de Lisboa*, ou na proliferação do fenómeno dos *magazines* ilustrados, nessa coincidência é possível ler a tal constituição, no início dos anos 20, de um discurso ideológico a partir do modernismo.

O editorial de apresentação da revista, da autoria de Afonso de Bragança, se lido, precisamente, enquanto manifesto ideológico, mostra algumas das ideias fundamentais do novo *sensu comum*. Acompanhá-lo de perto é um roteiro exemplar daquilo a que talvez já seja possível chamar, em 1922, de «inconsciente modernista».

Tal como nos outros manifestos de apresentação da vanguarda, o autor coloca-se contra o leitor, no sentido em que pretende apresentar-se de fora, numa posição solitária em que os únicos interlocutores possíveis, o público, representam ainda o universo romântico burguês que resiste ao século XX.

[...] sou um pobre moço que vivia a vida esteril da geração que o precedeu e que um dia foi despertado para viver a vida da sua propria geração. [...] Você é um antepassado – um antepassado de si proprio. O aeroplano Fourey [sic] que vae a caminho do Brazil [...] despertou em você, meu caro amigo, uma emoção romantica. Você viu-os ir, como quem vê partir, uma caravela!²

Primeiro ponto: a afirmação geracional aqui em causa legitima-se a partir da tecnologia. A máquina não é entendida pelos novos como um instrumento no interior da vida, mas como o próprio sentido da vida. Assumir a vida do século XX implica então uma humanidade mais material. *Ser*, enquanto realidade espiritual, dá orgulhosamente lugar a um homem que já é, em certo sentido, ele próprio mecânico. Concretizando:

Você tem o culto da lenda – e isso tira-lhe a noção exacta das coisas. Dirá você que isto é tirar á vida toda a poesia. Talvez. Mas nem só a poesia é Beleza. Você estraga a vida – a retocal-a. Você ha-de morrer – sem nunca ter vivido a sua vida. Foi esse erro, a que você chama sonho e eu chamo hipocrisia, que o levou a eleger para a Arte, uma convenção de natureza, que não passa de um pseudonimo de Natureza.

Você educou a sua vista n'umas suavidades de forma, n'uma nitidez de pormenores, n'uma ordenação de planos, n'uma natureza por ordem alfabetica – que o impede de ver a Natureza tal qual é, ou seja: alguma coisa de tão inedito sempre, de tão extranho, de tão inexplicado, de tão tumultuoso, de tão contraditório, de tão vivo e de tão grande, que só viver-a – absolve a vida.³

Segundo ponto: ao contrário do que pretende o autor, a originalidade da sua atitude perante o mundo tradicional do leitor, ou mais simplesmente, aquilo que o modernismo traz ao universo romântico, não é uma menor estetização da realidade, mas um entendimento de que o real que interessa à arte não é exterior ao próprio artista. As consequências disto são profundas. A geração de Afonso de Bragança não exprime a realidade pela observação, mas através da experiência. Eles são aqueles que estão em posição de assumir um novo tipo de existência na qual o quotidiano acelerado pela cidade e

² Afonso de Bragança, «Crónica», *Contemporânea*, n.º 1, Maio de 1922, p. 2

³ Idem

pela máquina penetra na própria consciência que cria os discursos sobre a realidade. A representação do real, nestas condições, passa a ser determinada pela própria vivência do real. Desenha-se por aqui uma indistinção entre a vida e os discursos, uma «naturalização» das representações, que garante a eficácia ideológica deste modernismo do quotidiano.

Vê você porque não é «contemporâneo»? Você vive em projecção. Você vive a olhar para traz, esquecido de si e do tempo e do espaço que rola á sua volta, do mundo de Beleza nova, movediça, crepitante, estuante e viril, que gira em torno de si. [...].

Mas, meu caro amigo, o que passou não volta mais. Quer isto dizer que o Passado para Nós não existe? Existe. Mas como ponto de referencia para sabermos exatamente onde estamos.

Vocês esgotaram a vida. E o que é pior – esgotaram Portugal. Portugal, como vocês, não é «contemporaneo». Nem europeu. Perdeu o seu logar no tempo e no espaço, por vossa causa.

O que nos resta? Voltar ao principio. Começar de novo. Nós somos os «primitivos» d'uma vida nova que se desenha. Vamos viver de novo Portugal – com outros olhos, outras tintas, outra alma. Vamos viver-o com azas, com motores, com movimento. Vamos dar a volta a Portugal – mas correndo-o no sentido da rotação do mundo...⁴

Terceiro e último ponto: os discursos modernistas enquanto discursos ideológicos funcionam num campo onde já existem outros discursos ideológicos. Não é assim necessariamente contraditório o paradoxo de a eficácia ideológica do modernismo em produzir senso comum resultar no reforço do senso comum do nacionalismo, que é já, neste momento, a ideia dominante no campo cultural.

Modernistas e jornalistas

Mas quem foi Afonso de Bragança? Sem obra literária para a posteridade, o seu nome é-nos sobretudo reconhecível para os anos trinta, quando António Ferro o atribui ao prémio jornalístico do Secretariado de Propaganda Nacional. E, no entanto, Afonso de Bragança morreu naquele mesmo ano de 1922. Ele foi, no início dos anos 20, o mártir da geração⁵ que, a partir do jornalismo, precisamente, se apropriou das formas modernistas e dos emergentes meios da massificação cultural, de que os jornais e revistas foram um instrumento pioneiro e sempre central.

⁴ *Ibidem*, p.3.

⁵ Morreu tuberculoso, atribuindo-se-lhe a doença aos excessos e privações da vida de jornalista, o que, à época, permitiu cobri-lo com um manto de heroicidade.

É importante sublinhar esta aparente duplicidade geracional, entre o jornalismo e a literatura, porque serve de ilustração ao fenómeno que no primeiro ponto de análise ao editorial de apresentação da revista *Contemporânea* procurei indicar como de interiorização, por parte das formas literárias, da mecanização do mundo. A escrita modernista deixa de ser, como pouco antes ainda era para Pessoa e Sá-Carneiro, uma expressão de modernidade em meios de circulação restrita. No pós-guerra, o modernismo assumiu a modernidade na forma, não ao nível da linguagem literária, mas através do suporte que a massificava. Modernista torna-se a própria mediação e neste sentido o jornalismo surge como o elemento modernista por excelência

Referi atrás os nomes e os momentos principais do fenómeno. Mais especificamente, há um primeiro momento com a renovação do *Diário de Notícias* dirigido por Augusto de Castro em 1919 (onde João Ameal inicia uma carreira pública como crítico literário modernista), há depois o nascimento do *Diário de Lisboa* em 1921, com a sua frente de jornalistas modernistas (Norberto de Araújo, Norberto Lopes, Artur Portela e ainda António Ferro e Afonso de Bragança), enquanto, simultaneamente, proliferam as novas revistas ilustradas que procuram formar o gosto de públicos cada vez mais alargados, e de que a *Contemporânea* é apenas o exemplo mais literário, entre títulos como a *ABC*, a nova *Ilustração Portuguesa* dirigida por António Ferro, a *Civilização*, etc.

Quando, ainda em 1922, Ferro publica *D'Annunzio e eu*, o seu amigo Afonso de Bragança tem aí uma oportunidade de traçar, nas páginas do *Diário de Lisboa*, as linhas mestras do processo de transformação da literatura em mais um mecanismo da massificação cultural, através do jornalismo:

A nossa literatura está cada vez mais jornalística – o que não quer dizer que o nosso jornalismo esteja mais literário.

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. E nunca mais esquece que é para ele que tem de escrever. 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.⁶

Há neste excerto um facto de enorme importância e que aqui não vai ser possível desenvolver: a distinção, verdadeiramente de classe, entre o jornalista, ou seja, aquele literato menor, proletário da escrita, que chega, num processo de ascensão social, à literatura, e, por outro lado, o escritor que, por ser

⁶ Afonso de Bragança, «Crónica de Livros», *Diário de Lisboa*, n.º 301, 28-3-1922, p. 2.

moderno, por viver a vida moderna, utiliza como meio da sua arte o jornal, que incorpora a inovação tecnológica e participa na massificação. Esta distinção (que não é tão transparente como a indica Afonso de Bragança) é importante em termos políticos e ideológicos porque é nomeadamente aquela em torno da qual se dividiram as águas na violenta greve dos trabalhadores da imprensa de Lisboa no ano anterior, greve que deixou a capital cinco meses praticamente sem jornais, e onde me parece possível situar o momento do nascimento, em Portugal, da profissão do jornalista.

Para esta comunicação, no entanto, o que interessa realçar é o modo como o jornalismo distingue em absoluto a geração dos jornalistas modernistas na história da literatura portuguesa do século XX. O que é novo não é, naturalmente, o facto de surgir uma geração que se julga a personificação de um novo paradigma vivencial. O que aqui é original, como atrás indiquei, é o modo como faz coincidir a nova vivência de que se diz portadora, não só com a obra que realiza, mas com a mediação com que realiza essa obra.

Ou seja, aquilo que é mais relevante na geração de António Ferro, Afonso de Bragança, João Ameal, Norberto de Araújo, Artur Portela, Reinaldo Ferreira, Ferreira de Castro, Luiz de Oliveira Guimarães, Tomás Ribeiro Colaço e muitos outros, é exactamente o que faz com que a história literária o não veja: a ambição de exprimir a realidade do quotidiano citadino, da vida agitada do século XX, através de uma escrita cujo suporte, o jornal, é já o espaço da experiência desse quotidiano. A perspectiva da história literária, e também a da história das ideias, é míope em relação a este fenómeno porque nele o conteúdo (que é aquilo para que as leituras estética e filosófica destes modos historiográficos estão equipadas) é, literalmente, a forma.

O jornalismo torna-se numa espécie de paradigma do viver moderno. E, conseqüentemente, o jornalista, mais do que aquele que está em melhor posição para descrever o quotidiano, torna-se ele próprio no actor por excelência da modernidade. Reinaldo Ferreira, o célebre Repórter X, é talvez o caso mais acabado desta construção de personagem literária onde o sujeito e o objecto coincidem. Em entrevista de apresentação de uma novela sua, o jornalista-escritor constrói-se a si mesmo como personagem:

O trabalho extra-jornalístico ha de fatalmente ser influenciado pelo relampaguear do dia a dia jornalístico; kodaks da existencia cosmopolita, com mais ou menos nitidês do «hall do Hotel», do «Wagon-lit» do «Jazz-band»; da vertigem com que o «hoje» se confunde com o «amanhã», em que todos vivemos ou pretendemos viver.⁷

⁷ In Reinaldo Ferreira [Repórter X], *O Presidente da República*, Lisboa, Francisco Direitinho, *Novela Sucesso*, p. 2

Quando Afonso de Bragança morre, Norberto de Araújo põe igualmente em paralelo as duas dimensões do trabalho e da vida do colega desaparecido. Assim, a «sua tendencia contorcionista do jornalismo moderno, onde havia, a par dos propositados exageros para abrir caminho, a visão justa e afinada da imprensa como ela hoje deve ser, feita de claridade, notas de côr, de ideias persuasivas e de beleza», esta forma de escrever era o resultado da vida típica de jornalista que, segundo Araújo, Bragança encarnava:

Perder uma noite num club, vendo passar nos delirios do «jazz-band» mulheres equivocadas que satirizava; estar á esquina da Brasileira, «sentado de pé», [...] salpicando de pó de arroz do seu espirito as mulheres lindas que passavam; jantar com um amigo, indolentemente estendido sobre os sofás, causticando os consagrados das letras – eis para ele a felicidade.⁸

O jornalismo como modernismo

O modernismo é, ou foi, no essencial, um momento das artes e das letras marcado pela auto-reflexividade. A percepção do século XX como uma era de disrupção da ordem estabelecida levou a um generalizado questionamento das artes e das letras sobre a sua própria capacidade de representação. O romance deixava de ser tanto um romance sobre o mundo, para se tornar antes disso numa escrita sobre as possibilidades da escrita. Nesta perspectiva, é sintomática para o meu argumento a proliferação, nos jornais, de notícias, reportagens e perfis sobre o próprio jornalismo, os periódicos e os jornalistas.

Aprígio Mafra, em 1924, escreveu nas páginas do *Diário de Lisboa* uma reportagem sobre o modo como se fazia o jornal. Depois de uma longa descrição sobre o funcionamento da redacção, fala sobre o trabalho jornalístico propriamente dito:

Eu e o Norberto de Araújo já andámos uma noite por Alfama mascarados de fadistas com o [Stuart de] Carvalhais a fingir de borracho, só para sabermos com verdade como aquilo era lá por dentro... [...] e fazemo-lo de proposito para que seja mais sincera a emoção que se colheu e se transmite; para que seja mais vibrante e mais fresco de verdade o pormenor que salva, para a intelligencia do

⁸ Norberto de Araújo, «Afonso de Bragança morreu ontem no Porto», *Diário de Lisboa*, n.º 486, 4-11-1922, p. 5. António Ferro dedica a sua conferência «A Arte de Bem Morrer», de 1923, ao colega falecido, com um epitáfio que sintetiza a sintonia entre a vida e a obra, própria do jornalista enquanto figura paradigmática: «À memória do meu querido Afonso de Bragança, cuja vida foi a mais bela frase que se disse sobre a sua morte», António Ferro, *A Intervenção Modernista: a teoria do gosto*, Lisboa, Verbo, 1987, p. 154.

leitor, a observação do jornalista; para que se fixe em mais nitidas côres o quadro, triste ou alegre, em que os nossos olhos se prenderam e que as nossas penas precisam de reproduzir numa rapidez de traços que não deformem nem mintam.⁹

Percebe-se aqui que a auto-reflexividade modernista do jornalismo não estabelece com o real a mesma relação que a literatura. Porque nesta, aquilo que está em causa (o caso extremo talvez seja o de *Os moedeiros falsos*, de André Gide) é a reflexão sobre a possibilidade de construção de um discurso ficcional. Ora, o jornalismo aspira, por natureza, a ser o espelho do real. Quando se debruça sobre si próprio, o resultado é transformar o jornal, ou melhor, a sua feitura, o trabalho do jornalista, na própria realidade. Se o espelho do real se debruça sobre o próprio espelho constituindo-se como real, a percepção da realidade deixa de ser o real e torna-se a construção da realidade.

É necessário definir bem este fenómeno na sua abstracção para poder avançar, mais concretamente, para o delicado campo para onde me dirijo: *o jornalismo constrói realidade* no sentido em que é através dos jornais que se obtém uma percepção da realidade. Isto que acabei de dizer não é uma verificação historiográfica que tenha confrontado aquilo que podemos ler nos jornais dos anos 20 com outros dados do contexto político, económico, social e cultural. Que os discursos jornalísticos possam não corresponder a elementos mais concretos do contexto histórico não nos interessa tanto como pensar que a percepção dos contemporâneos (pelo menos daqueles que liam jornais) não pode deixar de ter sido fortemente condicionada por estes discursos.

O poder desta construção da realidade por parte do jornalismo, ou, para regressar à terminologia com que comecei, a eficácia ideológica da incorporação da estética modernista pelo campo cultural, e mais especificamente, pela escrita jornalística, deve-se à capacidade com que os discursos do quotidiano se apropriam, ou são apropriados, por uma estrutura narrativa ficcional. Só assim é possível imaginar a capacidade de impacto (para não dizer de inculcação) de um jornalismo que não só constrói realidade como tem perfeita consciência dessa sua capacidade.

É irresistível pensar nos dois casos que vou citar como pertencentes a autores que, na década seguinte, vão ajudar decisivamente a definir o que vai ser cultural e ideologicamente o Estado Novo. Logo em 1921, quando António Ferro assume a direcção, e a renovação, da já clássica *Ilustração Portuguesa*, apresenta um programa que seria apressado considerar apenas paradoxal: «Eu vou tornar Lisboa semanal. [...] Se fôr preciso, a “Ilustração Por-

⁹ Aprígio Mafra, «O “Diário de Lisboa” visto por dentro», *Diário de Lisboa*, n.º 1141, 24-12-1924, p. 3 (sublinhado meu).

tuguesa" inventará Lisboa...»¹⁰ Três anos depois é João Ameal quem, com Luiz de Oliveira Guimarães, lança um primeiro e único número de uma publicação chamada *O Chiado*, onde garante que a revista emergirá «naturalmente» do pulsar do bairro literário lisboeta:

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.

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

JA – Um instantâneo, evidentemente. Basta nós descermos o Chiado de braço dado – para a revista estar feita...¹¹

Aparentemente, a tarefa de Ferro é mais ambiciosa do que a de João Ameal. Na *Ilustração Portuguesa*, Ferro propõe-se a criar a cidade enquanto em *O Chiado*, Ameal sugere que é a própria cidade quem cria a revista. No entanto, é Ameal quem consegue a narrativa mais poderosa, ou ideologicamente eficaz, por anular a mediação numa indistinção completa entre o real e a representação. Quando o jornalismo de Ferro, neste caso, atribui à sua acção jornalística a capacidade ficcional de criar uma realidade, Lisboa, já Ameal, num passo mais à frente, três anos depois, vê a sua revista como a realidade de uma ficção que é o próprio Chiado.

A chamada de atenção para os posteriores percursos de Ferro e Ameal não é uma mera curiosidade para alimentar estes paradoxos. É que esta noção de que o jornalismo constrói uma realidade ficcional, sendo o jornalismo socialmente aceite como um discurso da realidade, transforma estas questões em problemas eminentemente políticos. Posso escolher formas mais ou menos politizadas para atestar sobre os efeitos que o jornalismo modernista pode ter tido sobre a realidade portuguesa dos anos 20: se considerar que o universo cultural vive em relativa autonomia em relação ao político, posso simplesmente dizer que não era tanto a vida que era rápida, mas que o jornalismo é que a acelerava. No entanto, é mais consequente relacionar a construção destes discursos com o agravamento das várias crises, política,

¹⁰ O homem que passa [António Ferro], «A entrevista da semana – A “Ilustração Portuguesa” entrevista a “Ilustração Portuguesa”», *Ilustração Portuguesa*, n.º 816, 8-10-1921, p. 232.

¹¹ João Ameal, «Entre Nós», *O Chiado*, Lisboa, Francisco Xavier de Araújo, Verão de 1924.

social, económica, e afirmar que não era tanto o real que era caótico, mas que o jornalismo é que o desorganizava¹².

O poder político destas formas não consiste, em primeiro lugar, na proliferação de discursos conservadores. Antes disso, trata-se de construir uma percepção da vida quotidiana das sociedades, uma forma narrativa de falar da realidade, que destrói pela base os valores familiares aos contemporâneos. Assim, e na possível relação deste fenómeno com o próximo advento do autoritarismo, o que interessa não é tanto a massificação dos grandes valores tradicionais e autoritários, mas a imposição de uma imagem caótica da realidade que alimentou a aspiração social a um autoritarismo que conservasse o que se estava, aparentemente, a diluir. Num artigo de 1924, no *Diário de Notícias*, sobre «A obra da imprensa», é possível ler uma contribuição particularmente clara para esta percepção:

Vive-se depressa. Não ha duvida que a vida contemporanea é uma vida febril, rapida, em que os momentos são preciosos, e aproveitados como indispensaveis. [...] Tudo o que é longo é, hoje, inadmissivel. Nem longos discursos, nem livros longos. [...] A sociedade de hoje quer viver depressa, pensar depressa, ganhar depressa. [...] Os jornais servem admiravelmente este estado de espirito. Um numero de jornal bem organizado substitui muitos volumes e oferece ao leitor, em poucos minutos, o que ele teria que encontrar em volumes, em muitas horas. [...]

E aqui surge o problema: é o jornal que forma a opinião, ou a opinião que dirige o jornal? [...] Parece-me que o jornal, primeiro, cria o ambiente, e, depois, se deixa dominar por ele.¹³

A massificação da escrita

O interesse deste excerto deve-se à forma como o poder ideológico do jornal é situado no contexto de emergência dos mecanismos da cultura de massas. À ideia de que o cinema e a rádio, ou seja, as imagens e os sons, no

¹² Nos anos que antecedem o golpe militar de 28 de Maio de 1926, os jornais de maior circulação tiveram três grandes momentos simbólicos de tipos de construção da realidade com que foram dando uma determinada imagem da sociedade portuguesa: a viagem de Gago Coutinho e Sacadura Cabral, que reforçou profundamente o sentimento nacionalista; o homicídio da atriz Maria Alves pelo seu empresário e amante Augusto Gomes, um momento que simboliza muitos outros da percepção de uma sociedade violenta e com os valores em desagregação; a fraude da falsificação de notas de 500\$00, o célebre «Caso Alves dos Reis», que contribui para a degradação da imagem da elite económica e política, bem como das instituições.

¹³ «A Obra da Imprensa», *Diário de Notícias*, n.º 20946, 12-5-1924, p. 1.

seu «imediatismo» e «superficialidade», trouxeram ao campo cultural uma capacidade de mobilização e uniformização que esteve na base dos grandes movimentos políticos desta época, a essa ideia é talvez possível acrescentar que a escrita jornalística como que antecipa a função das imagens e dos sons do mesmo modo que para Walter Benjamin o dadaísmo antecipa a reproduzibilidade mecânica da obra de arte.

Assim, o jornalismo modernista, sob a forma da escrita, tradicionalmente associada à cultura letrada da reflexão intelectual, funciona de facto como imagem. Neste sentido, o trabalho do jornalista ocupa o lugar da mediação absoluta do campo cultural: o jornalista, por um lado, está entre o escritor, porque escreve, e o homem comum, porque escreve o que vive; o jornalismo, por outro lado, é escrita, como a literatura e a filosofia, mas é sobretudo imagem, não porque os jornais e as revistas sejam cada vez mais ilustrados, mas porque o próprio texto procura ser o *film*¹⁴ dos acontecimentos do quotidiano. Não surpreende ler António Ferro afirmar isto mesmo na apresentação, a que já aludi, do seu projecto para a *Ilustração Portuguesa*:

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».

Esta é, como o próprio Ferro a baptizou e a historiografia gosta de a recordar, «A Idade do Jazz-Band»¹⁵. A sua marca é então a submersão do universo cultural pelas imagens e os sons. Os dados estruturais do que Adorno preferiu antes chamar «indústria da cultura» podiam perfeitamente ter sido estabelecidos a partir do texto de Ferro, particularmente no que relaciona os sons e as imagens como ritmo na noção de «desportificação» do mundo: a interiorização da matéria, e nomeadamente do corpo, pelo campo literário, corresponde à eliminação da escrita como elemento mediador fundamental e é o ponto central numa percepção de queda dos valores civilizacionais:

A Dança triunfa como nunca triunfou, porque a dança desarticula os corpos, emboneca-os, liberta-os do peso da alma, desmascara-os... Dançar é viver em movimento, em vertigem, dançar é multiplicar-se, é ter um corpo em cada gesto e em cada frase, é fecundar-se a si próprio, gerar imagens da própria

¹⁴ Expressão para cuja importância me chamou a atenção Tiago Baptista.

¹⁵ «A Idade do Jazz-Band» é o título de uma conferência que António Ferro proferiu no Rio de Janeiro e onde utilizou acompanhamento sonoro (tambores que o interrompiam em partes da leitura do texto) e coreografia (uma mulher dançando atravessava o palco em determinados momentos), numa espécie de antecipação daquilo a que hoje chamamos *performance*.

imagem, desenvolver-se como um filme, ser *écran*, ser intérprete e ser o drama... A Dança é a independência do corpo. Tudo, na hora que passa, obedece ao movimento, ao ritmo do corpo.¹⁶

O que verdadeiramente pode surpreender, no entanto, não é tanto verificar como esta é também a percepção de um escritor mais conservador e bastante mais velho, como Antero de Figueiredo, mas como, para este, o fenómeno não se lhe punha imediatamente como ameaça:

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; na scenografica, feita com vassouradas de tinta grossa; na luz de estonteio e tambem de mentira, que converte lantejoulas em ouro; e ainda no efémero da voz do palco, que declama com topete, mas se some breve [...].¹⁷

Não é muito difícil, nesta época e depois, encontrar discursos inflamados em sentido contrário, de intelectuais prevenindo contra o caos que resultaria necessariamente destas formas assentes no imediatismo, na superficialidade, de fácil impacto e grande poder de mobilização. A serenidade com que Antero de Figueiredo fala sobre o fenómeno pode ter, no entanto, uma razão de ser: para ele é provavelmente já claro em 1924 que a grande construção massificadora do jornalismo modernista não resultará numa subversão dos valores tradicionalistas, mas na imposição massificada, generalista e uniformizadora, destes valores em forma de nacionalismo moderno, síntese de tudo o que a sua geração, com meios meramente literários, vinha procurando desde o final do século anterior construir como imagem de Portugal.

É o mesmo que ocorre ao verificar que a provocadora conferência de Ferro no Rio de Janeiro é aí apadrinhada por outro nome simbólico da geração tradicionalista de Antero de Figueiredo, o romancista Carlos Malheiro Dias, que saúda o autor de «A Idade do Jazz-Band» em jeito de passagem de testemunho geracional:

Tendes razão em não querer retroceder, e o meu voto é que essa bandeira que a vossa combatente geração hasteia e que espero não deixeis cair no pó das capitulações, seja a signa triunfante de uma pátria rejuvenescida, de uma pátria de novo adolescente, de uma pátria primavera.

¹⁶ António Ferro, «A Idade do Jazz-Band», *A Intervenção Modernista*, Idem, p. 206.

¹⁷ Antero de Figueiredo, in *Diário de Notícias*, n.º 20903, 30-3-1924, p. 2. A ocasião para o artigo foi a homenagem a Augusto de Castro pela modernização do *Diário de Notícias* no quinto aniversário da sua direcção.

[...] não posso deixar de olhar-vos com emoção e de abençoar-vos: mocidade, alegria, inteligência, esperança de Portugal!¹⁸

O Portugal tradicionalista da Política do Espírito ou os valores nacionais enumerados no *Decálogo do Estado Novo*¹⁹, não são viragens conservadoras nos percursos dos modernistas Ferro e Ameal. Ou, para falar nos termos propostos pela historiografia: os «conservadores» anos trinta não regridem em relação aos «loucos» anos vinte. A década de trinta é finalmente aquela na qual a chamada cultura de massas encontra condições sociais e políticas de aplicação. As formas antes enunciadas podem então ser preenchidas de conteúdo. A cultura e a ideologia salazaristas de Ferro e Ameal, são, simplesmente, a materialização de uma ficção para que eles apenas inventaram a forma narrativa.

¹⁸ In António Ferro, *ibidem*, p. 192.

¹⁹ A Política de Espírito foi o nome atribuído à acção propagandística do Estado Novo, levada a cabo pelo Secretariado de Propaganda Nacional dirigido por António Ferro, que construiu uma imagem profundamente tradicionalista do país; o *Decálogo do Estado Novo*, de forte inspiração no fascismo italiano, é um conjunto de princípios enunciados como guia do novo regime e foi redigido por João Ameal.