



Estados autoritários e totalitários e suas representações

Coordenação

Luís Reis Torgal
Heloísa Paulo

Coimbra • 2008

ANTÓNIO FERRO E A PROPAGANDA NACIONAL ANTIMODERNA

Sejamos corajosos e altivos perante a ofensiva das sombras. Quando pretenderem barrar-nos o caminho, lançando-nos ao rosto pedras mortas de outras idades, saibamos responder com aprumo e serenidade: “Esse fui eu, mas não sou eu!”

António Ferro, 1934.¹

1. O falso paradoxo

O maior esforço interpretativo da figura de António Ferro tem sido aplicado à resolução de um paradoxo. Paradoxo entre o modernista da juventude e o nacionalista da maturidade, entre o internacionalista, amoralista, progressista e libertário de 1920 e o neogarrettiano, tradicionalista, moralista e intransigente de 1940.

António Quadros foi um dos primeiros a expor a ideia contra a qual delineei esta comunicação. Escreveu ele, ainda nos anos cinquenta, que a «política cultural» implementada pelo SPN/SNI «não foi senão a tradução do espírito de *Orpheu* em termos de acção institucional e política»². Ao invés, parece-me haver em António Ferro, não um paradoxo, mas uma simples contradição. A alegada síntese disfarça uma pertinaz resistência à modernidade.

A lógica antimoderna de António Quadros tende a ver o «puro modernismo» como um beco sem saída, uma irreverência gratuita, que os valores cristãos e nacionais vieram amortecer. O papel de António Ferro teria sido salvar os modernistas de si próprios, conduzindo-os à moderação que advém dos valores eternos do Espírito, da Tradição e da Pátria.

¹ António Ferro, *Prémios Literários (1934-1947)*. Lisboa, Edições SNI, 1950, pp. 28-29. Discurso intitulado «Política do Espírito e sua definição», proferido em 21 de Fevereiro de 1934.

² António Quadros, «Quem foi António Ferro», prefácio a: António Ferro, *Saudades de Mim. Poemas*. Lisboa, Livraria Bertrand, s. d. (1957?), p. 17. Já nos anos sessenta, António Quadros destaca, entre as coordenadas de António Ferro, o *modernismo* e o *nacionalismo*. Se o primeiro é a «glorificação da Hora», só através do segundo vemos que «o que é temporal é a forma e a fórmula, é a epiderme e a superfície», que nunca podem alterar as «linhas indestrutíveis, como a de uma tradição nacional». (António Quadros, *António Ferro*. Lisboa, Panorama, 1963, pp. IX e X).

Não há paradoxo em o agitador dos anos vinte liderar a domesticação da arte moderna nos anos trinta e quarenta. Pelo contrário, foi essa fama de irreverente que garantiu o ímpeto domesticador. A designação de *moderno* era atraente para regimes que reivindicavam uma ruptura com o passado demo-liberal recente. Mas, perante o carácter vanguardista das correntes modernas, nasceu uma fórmula capciosa e expressiva: realizar uma arte que fosse ao mesmo tempo moderna e tradicionalista.³

O modo como António Ferro menciona a sua acção no campo da arte evidencia precisamente a intenção de *renovar dentro de certos limites*. No diário que manteve em 1953, quando vivia em Berna, fala de «uma certa actualização», quer dizer, moderada, contida nos limites do figurativismo.⁴

A ideia persistente de uma conciliação entre modernismo e tradicionalismo talvez traduza uma inesperada vitória da propaganda de António Ferro. Aceitá-la significa mantermo-nos presos à sua retórica. O intuito conciliador é aparente. A despeito dos antecedentes juvenis, António Ferro converteu-se, nos alvares dos anos trinta, no mais arguto antimodernista. Insistir em falar do propagandista moderno do SPN é não reconhecer até que ponto os ideários são diferentes e, mesmo, opostos.

2. Cinco anos de modernismo ou de irreverência?

O modernista António Ferro é autor de *A Teoria da Indiferença* (1920), de *Leviana* (1921), do manifesto *Nós* (1922), de *A Idade do Jazz-Band* (1923), de *A Arte de Bem Morrer* (1923) e da peça *Mar Alto* (1924). Cinco anos «dizendo frases para espantar os outros», segundo o próprio António Ferro.⁵ Um modernista? Ele mesmo, na véspera de se tornar «redactor especial» do *Diário de Notícias*, que quebrou um período de dificuldades financeiras familiares, era mais simples nos qualificativos: «*Mar Alto* foi a estreia de um atrevido irreverente»⁶.

³ Foi isso que Mussolini pediu em 1926. O *Duce* defendia, nesta data, que a arte devia «ser tradicionalista e ao mesmo tempo moderna», «atender ao passado e igualmente ao porvir». (Cit. por Umberto Silva, *Arte y Ideologia dela Fascismo*. Valência, Fernando Torres, 1975, p. 230).

⁴ No dia 9 de Março de 1953, António Ferro escreveu: «A propósito de Braque, sinto a necessidade de fixar (para além da combatividade que foi necessária para tentar impor em Portugal uma certa actualização da vida do espírito...) quais são os pintores não-figurativos que, na verdade, me falam, me emocionam. E chego a esta conclusão: no cubismo apenas Braque (mais ainda do que Picasso, que ficará por outras razões) me interessa verdadeiramente, porque a sua arte reconhece a vida, a realidade, porque, como ele próprio diz, *si l'on perd le contact avec la nature l'on aboutit fatalement à la decoration*.» (António Quadros, *António Ferro*, p. 203).

⁵ Do interior da extrema melancolia dos anos de Berna e de Roma, António Ferro descreveu-se aos vinte anos, não como modernista, mas como irreverente: «Sincero / na sua insinceridade, / no seu artifício, / dizendo frases, / para espantar os outros / e se espantar a si próprio, / como se a inteligência / fosse um brinquedo / que Deus lhe tivesse dado.» (António Ferro, *Saudades de Mim*, p. 163).

⁶ Cit. por Fernanda de Castro, *Ao Fim da Memória. Memórias*. Volume I: 1906-1939. Lisboa, Verbo, 1986, p. 205. António Ferro classifica os seus anos de juventude, habitualmente considerados modernistas, como de «vistoso mas oco baudelaírismo», «época dissolvente, mas talvez necessária, dos estetas (1912-1918), da Arte pela Arte, a época do wildismo desdenhoso, em que os trocadilhos apareciam mascarados de paradoxos, consequência, sem dúvida, da nossa decadência política, seu reflexo literário». (António Ferro, *D. Manuel II, o Desventurado*, 1954, in: António Quadros, *António Ferro*, Lisboa, Panorama, 1963, pp.

No início dos anos vinte, é um antineogarrettiano e antitradicionalista que se confessa envenenado pela civilização e sem «tempo de ser passado»⁷, desprovido de sensibilidade à paisagem⁸ e indiferente aos avatares da pintura de costumes.⁹ Em *A Idade do Jazz-Band*, elogia o novo e vibrante. Recusa «a saudade doentia das outras épocas e a nostalgia das idades mortas». Ataca as «múmi­as da tradição e do preconceito».¹⁰ Valoriza a influência da arte negra.¹¹ Aprecia o esboço e o inacabado.¹² Anuncia uma época de dissonância e loucura.¹³ Num tempo em que o modernismo parecia triunfar na União Soviética, nem o bolchevismo o atemorizava.¹⁴ Não foi só o discurso artístico

128-129). Fernanda de Castro, sua futura esposa, deixou-se irritar, num primeiro momento, pelo «ar pedante», pelo «estilo desconcertante, cheio de ironia, de paradoxos, um pouco à Óscar Wilde», pelo «*panache*», «irreverência» e «espírito de contradição». (Fernanda de Castro, *Ao Fim da Memória*. Volume II: 1939-1987. Lisboa, Editorial Verbo, 1987, pp. 129-130).

⁷ Na conferência «Uma estrofe inédita dos *Lusíadas*», proferida no Real Gabinete de Leitura do Rio de Janeiro, em 10 de Junho de 1922, António Ferro afirma: «Eu sou um homem do meu tempo, um homem que não tem tempo de ser passado.» (António Ferro, *Obras. 1 – Intervenção modernista*. Lisboa, Editorial Verbo, 1987, p. 245). E dez dias depois, no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, explicou: «Mas eu sinto que não posso ser um desses portugueses, um desses portugueses que nasceram no campo, ingénuos e simples, como giestas, eu sinto que não posso ser a força da Natureza que tanto ambicionava ser, neste minuto. A civilização, a “flor do mal” da civilização, envenenou-me, mascarou-me os sentidos. [...] Só há razão para cantar o passado quando o presente não existe, quando o futuro não é uma certeza. O passado é o último refúgio de uma raça. [...] A Saudade é o museu da Raça. [...] Mas nós não estamos no museu da Raça, estamos na Raça, mas nós não estamos na saudade, estamos na vida...» (*Idem*, pp. 240 e 241).

⁸ Perante o espectáculo grandioso do Gerês, não oculta a sua insensibilidade citadina à paisagem: «Lisboeta do Chiado, da Serra do Chiado, custou-me a habituar à serra do Gerês, custou-me a receber a intimação dos montes... Ontem, porém, lá fui, lá investi com a montanha, contrafeito, esquivo, como quem vai fazer a reportagem dum crime, como quem vai para uma repartição pública, a repartição pública da Natureza...» (António Ferro, *Obras. 1 – Intervenção modernista*. Lisboa, Editorial Verbo, 1987, p. 302).

⁹ Em artigo originalmente publicado no *Diário de Lisboa* de 7 de Abril de 1921, refere que a «exposição dos consagrados» se assemelhava a «um Panteão de pintura. Dá vontade de perguntar ao porteiro quem morreu lá em casa.» António Carneiro parecia-lhe, apesar de tudo, o melhor. José Malhoa teria o mérito de continuar a procurar, vendo-se que «recebe agora a boa influência dos impressionistas». De Columbano, aproveita os «*petits coins*, os bules, as frutas, as couves, os sorrisos caseiros do seu modelo». Em Sousa Lopes, valem certas «impressões de Veneza». Os pintores João Vaz, Roque Gameiro e Veloso Salgado e o escultor Francisco Santos pouco ou nada lhe dizem. (António Ferro, *Obras. 1 – Intervenção modernista*, pp. 327-328).

¹⁰ António Ferro, *Obras. 1 – Intervenção modernista*. Lisboa, Editorial Verbo, 1987, p. 203.

¹¹ «A influência da arte negra sobre a arte moderna torna-se indiscutível. A arte moderna é a síntese. Os negros tiveram sempre o instinto da síntese. [...] Não há escultura de Rodin que tenha a verdade dum manípulo.» (António Ferro, *Obras. 1 – Intervenção modernista*, p. 216).

¹² «A verdade está no esboço – não está na obra. Obra acabada é obra morta.» (António Ferro, *Obras. 1 – Intervenção modernista*, p. 216).

¹³ «O *jazz-band*, frenético, diabólico, destrambelhado e ardente, é a grande fornalha da nova humanidade. [...] O *jazz-band* é o triunfo da dissonância, é a loucura instituída em juízo universal, essa caluniada loucura que é a única renovação possível do velho mundo. Ser louco é ser livre, é ser como a inteligência não sabe mas como a alma quer. Os loucos são os grandes triunfadores da Criação.» (António Ferro, *Obras. 1 – Intervenção modernista*, pp. 211-212).

¹⁴ «Toda a nossa Época baila russo! / Não triunfou o bolchevismo das ideias, mas triunfou o bolchevismo das formas... Diaghilev, Nijinski, Massine são os Lenines do Ritmo.» (António Ferro, *Obras. 1 – Intervenção modernista*. Lisboa, Editorial Verbo, 1987, p. 218).

que mudou. O entendimento sobre a nação também se tornou diferente. Até do ponto de vista moral há variações.¹⁵

Em 1921, António Ferro abominava visceralmente aquilo em que haveria de se tornar nos anos trinta e quarenta. Um único e breve texto é suficiente para o provar. Refiro-me ao artigo publicado no *Diário de Lisboa* de 23 de Maio de 1921, peça de uma polémica com o jornalista Avelino de Almeida (1873-1932), onde se propôs «reduzir a fórmulas algumas das ideias que dirigem a minha Arte». Tratava-se de explicar «O maior pecado da arte de Garrett»: ter viajado de mais em Portugal e nunca ter ido a Paris!

Eu quis marcar com a minha frase, frase que eu não retiro, o regionalismo estreito da obra de Garrett, esse regionalismo que eu não aceito em Arte. A Arte só tem o dever de ser actual. Nada mais. Não vá julgar o Sr. Avelino de Almeida que eu sou contra o nacionalismo em Arte. Regionalismo e Nacionalismo são duas palavras diferentes. *Para se fazer arte nacional, vou repeti-lo mais uma vez, não é necessário falar em Portugal, basta ser actual*, basta encontrar a rítmica da Hora, da Hora da Raça.¹⁶

Gozando o efeito da diatribe, remata:

A minha Arte é portuguesa, bem portuguesa, mas veste de Paris... Está no seu direito, creio eu.¹⁷

O internacionalismo militante levou-o a pôr em causa o nacionalismo artístico. Garrett teria andado por Inglaterra, França e outros países, sem que a «sua arte» tivesse chegado a Paris. A ironia é demolidora:

A Paris não foi, e ainda bem. Se lá tivesse ido, atarantada, aflita, desorientava-se, perdia-se, deixava-se morrer. Almeida Garrett, resistindo no meio em que viveu, não se mostrou inferior, mostrou-se português, teimosamente português. Eu não tinha teimado tanto. É que, para mim, em Arte, só há uma pátria que eu não sei renegar: a pátria da Beleza...¹⁸

3. A contrição de António Ferro

De 1920 para 1940, mudou em António Ferro a importância concedida ao passado e à tradição. António Ferro foi, como é natural, o primeiro a sentir a distância que se cavou entre as duas épocas. Justificou-a com «o direito da evolução quando ela é sincera e honesta, quando o passado, com que procuram vexar-nos, chega a ser uma

¹⁵ As ousadias e amoralismos do jovem António Ferro ainda são visíveis em 1926. Num dos contos de *A Amadora dos Fenómenos*, uma mulher diz ao seu amante, num espectáculo de circo: «- Dá-me aquele tigre, José Maria... Eu quero ser a amante dum tigre real!...» E levada para casa, piora ao ponto de assediar um cão da Terra Nova! (António Ferro, *A Amadora dos Fenómenos*. Porto, Livraria Civilização, 1926, p. 16).

¹⁶ António Ferro, *Obras. 1 – Intervenção modernista*. Lisboa, Editorial Verbo, 1987, pp. 259-260. Itálico nosso.

¹⁷ *Idem*, p. 261.

¹⁸ *Idem, ibidem*.

calúnia!... Sejamos corajosos e altivos perante a ofensiva das sombras. – Escreveu ele em 1934. – Quando pretenderem barrar-nos o caminho, lançando-nos ao rosto pedras mortas de outras idades, saibamos responder com apurmo e serenidade: “Esse fui eu, mas não sou eu!”¹⁹

Ciente da incoerência, pediu literalmente aos críticos que esquecessem o «cadáver» do seu passado.²⁰ E, se possível, que aceitassem a evolução e não o atacassem pelas duas facetas. Não precisou, aliás, de chegar a 1948 para lamentar «aquela desordem em que a minha geração se formou e quase se deformou»²¹. Já em 1929, no prefácio à quarta edição de *Leviana*, publicada apenas oito anos antes, reconhecia, com desagrado:

Leviana [...] está cheia de exageros, de irregularidades, de desequilíbrios, de heresias [...]. Há mesmo capítulos que eu leio, hoje, com indignação que repugnam à minha sensibilidade católica [...]. A obra que eu escrevi aos vinte anos não é minha, é dos meus vinte anos, é de alguém que morreu...²²

A contrição do director do SPN perante o jovem de *Orpheu* é estética, política e moral. Foi, aliás, neste último ponto que assentou o «escândalo» de *Mar Alto*. Nesta peça em três actos, António Ferro opta, como bem assinala Raquel Pereira Henriques, «pelo adultério, pela ambição desmesurada que força ao roubo, pela dissolução dos costumes, como forma de criticar a própria sociedade»²³. Ora, uma tal atitude contrasta vivamente com o piedoso defensor das virtudes cristãs do povo, que constantemente exaltarà a propósito do Museu de Arte Popular, do turismo, do concurso da «aldeia mais portuguesa de Portugal», etc.

António Ferro repudiou várias vezes a atitude modernista de *Mar Alto*. Em ocasiões de maior distensão, como nos discursos do Brasil, abjurou-a inteiramente. Em 1941, convidado pela Academia Paulista de Letras, considerou-a uma fase de destruição inconsequente, rapidamente trocada pelo empenho nacionalista,²⁴ «uma fúria devastadora, iconoclasta», que a idade acalmou.

António Ferro abandonou o modernismo, adoptou o nacionalismo e procurou, muito retoricamente, uma síntese de ambos. Olhando, porém, para os seus companheiros brasileiros da aventura moderna, verificou que todos haviam realizado o mesmo caminho de tranquilização. «Tudo serenou» – concluiu Ferro.²⁵

¹⁹ António Ferro, *Prémios Literários (1934-1947)*. Lisboa, Edições SNI, 1950, pp. 28-29.

²⁰ *Idem*, p. 27. Discurso intitulado «Política do Espírito e sua definição» (1934).

²¹ António Ferro, *Museu de Arte Popular*. Lisboa, Edições SNI, 1948, p. 23. Discurso proferido na inauguração do Museu de Arte Popular, em 15 de Julho de 1948.

²² António Ferro, «Estudo crítico», in: *Leviana*, 4.ª ed., Lisboa, 1929, p. 28, cit. por Ernesto Castro Leal, *António Ferro. Espaço político e imaginário social (1918-1932)*. Lisboa, Edições Cosmos, 1994, p. 36.

²³ Raquel Pereira Henriques, *António Ferro. Estudo e antologia*. Lisboa, Publicações Alfa, 1990, p. 23.

²⁴ «Abandonei, portanto, o meu niilismo literário e espiritual, para me alistar na legião daqueles que procuram melhorar o Mundo melhorando, antes de mais nada, a sua própria terra.» (António Ferro, *Estados Unidos da Saudade*. Lisboa, Edições SNI, 1949, p. 95. Conferência proferida em São Paulo, a 24 de Setembro de 1941).

²⁵ António Ferro, *Estados Unidos da Saudade*. Lisboa, Edições SNI, 1949, p. 96. António Ferro alude a Cândido Mota, Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, Menotti, Tarsila, Sérgio Milliet e «até o próprio Oswald de Andrade».

4. A viragem

Como é que António Ferro chegou ao artigo sobre «Política do Espírito», publicado no *Diário de Notícias* de 21 de Novembro de 1932? Quando é que transitou da irreverência esfusante da juventude para o tom circunspecto e programático deste artigo? Quando é que adoptou o nacionalismo como elemento estruturante do seu ideário?

Apesar de, como jornalista, evidenciar interesses muito ecléticos, ainda bem patentes nas crónicas de *Praça da Concórdia*²⁶, observa-se nele, ao longo dos anos vinte, uma crescente vocação política. Poder-se-á dizer que o livro *Gabriel d'Annunzio e Eu*, de 1922, marca o início de uma etapa, em que o modernista começa a ceder perante o político? Creio que sim. Foi, aliás, pela melancolia do homem político desprovido de acção que se deixou possuir no «exílio» de Berna.²⁷

É o próprio António Ferro que enumera os motivos da evolução: a permanência em África, onde trabalhou com Filomeno da Câmara, o apreço por Sidónio Pais, o contacto com Gabriel d'Annunzio, as viagens ao Brasil e aos núcleos portugueses nos EUA, a conspiração com Filomeno da Câmara e Carlos Malheiro Dias, o apreço pela revolução encabeçada por Gomes da Costa e, finalmente, a longa entrevista a Salazar.²⁸ Em tudo ressalta a afirmação do fervor patriótico e a disponibilidade para admirar os homens de acção, os homens de poder e, mais latamente, o exercício da autoridade, mas foi a entrevista que consumou a viragem:

O meu encontro com Salazar [...] definira, concluíra a minha evolução, fizera-me compreender para sempre o que o meu inconformismo sistemático, escravo, afinal, de tantos conformismos, *conformado* a tantas ideias feitas, mal feitas, não conduzia a nada, nem a essa própria beleza que perseguia, que buscava...²⁹

1932 parece ser, portanto, o ano-chave da «evolução» de António Ferro.³⁰ Ao conhecer Salazar, abandonou definitivamente o ideário juvenil. O irreverente de 1920 tornou-se um homem de acção e de poder. Adquire, assim, pleno cabimento a periodização biográfica estabelecida por Raquel Pereira Henriques: «época modernista» de 1917 a 1932, «a política do espírito» de 1932 a 1949 e «o sentimento do vazio» de 1950 a 1956.³¹

²⁶ António Ferro, *Praça da Concórdia*. Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1929.

²⁷ «2 de Maio [de 1953] – Quando penso que estou há três anos em Berna e quando sonho o que podia ter feito nesse mesmo período se tivesse continuado em Lisboa, no Secretariado, sinto um arrepio, uma sensação de vazio, de tempo não vivido... Gosto da Suíça, admiro este povo que consegue viver sem febre, sem calor, mas tenho a impressão de que vivo numa ilha maravilhosa onde se avistam os vapores que passam à distância, ao longe, sem se aperceberem da nossa existência... / Aqui é a Suíça... Lá fora é o mundo...» (Páginas do diário *Confissão Pública*, publicadas por António Quadros, *António Ferro*. Lisboa, Edições Panorama, 1963, pp. 202-203).

²⁸ António Ferro, *Dez Anos de Política do Espírito (1933-1943)*. Lisboa, Edições do SPN, s.d., p. 11.

²⁹ António Ferro, *Dez Anos de Política do Espírito (1933-1943)*. Lisboa, Edições do SPN, s.d., p. 12.

³⁰ É o que convincentemente argumenta Raquel Pereira Henriques, *ob. cit.*, pp. 33 e ss.

³¹ Raquel Pereira Henriques, *ob. cit.*, p. 10.

A longa entrevista a Salazar culminou uma campanha realizada no *Diário de Notícias* que, sendo uma reflexão sobre «as relações entre a cultura e a política»³², acabou por evidenciar a necessidade do exercício político da arte.³³ A sua época, que considerava uma das «mais brilhantes da nossa história contemporânea», carecia de alguém que desse expressão a iniciativas de valor, que morriam por falta de apoio. «Falta um *metteur-en-scène*, falta alguém que junte esses elementos dispersos, inimigos, quase sempre, que dê as entradas e saídas, que faça as marcações, que conduza o baile...»³⁴ O encenador devia compensar a reclusão em que Salazar vivia e estabelecer uma comunicação, indispensável nas ditaduras, «entre a multidão e os governantes».³⁵

António Ferro concebeu-se, desde 1932, como um propagandista da ditadura e do ditador, alguém que aspirava a pôr as artes ao serviço da ditadura e não a ditadura ao serviço das artes. A domesticação do modernismo é a consequência lógica da prioridade político-ideológica do SPN.

5. Antimodernismo

A viragem antimoderna de António Ferro ficou patente, de forma lapidar, no artigo publicado no *Diário de Notícias* de 1 de Janeiro de 1932. Num forte apelo à renovação nacional, que seria coroado pela grande entrevista a Salazar no final do ano, adverte:

Que o grande ano de 1932, porém, se quiser entrar neste caminho renovador, não se esqueça de nos livrar, igualmente, dos falsos vanguardismos, do «futurismo» à *bon marché*, do «futurismo» pelintra dos borrões vermelhos, dos triângulos pendurados e do delírio verbal...³⁶

Em António Ferro confluíram as várias facetas do discurso nacional antimoderno, desenvolvido a partir do século XIX. Nas suas alocuções, somam-se os ataques em nome do academismo tardo-naturalista, da moral, de Deus, da nação e da ordem social. Em 1934, na primeira festa de distribuição dos Prémios Literários, em que o próprio Salazar esteve presente, procedeu à cuidadosa explanação do que entendia por «Política do Espírito». O SPN devia favorecer uma «arte saudável» e combater «tudo o que suja o espírito», «tudo o que é feio, grosseiro, bestial, tudo o que é maléfico, doentio, por simples volúpia ou satanismo». Devia atacar «certas ideias não conformistas, falsamente libertadoras», os «pseudo-vanguardistas», «certas pinturas *viciosas* do vício», o «diabolismo dissolvente», o «amoralismo e a morbidez». Devia impedir «a renascença duma literatura sádica» e as «escavações freudianas». Devia moderar «a inquietação

³² Raquel Pereira Henriques, *ob. cit.*, p. 33.

³³ Raquel Pereira Henriques, *ob. cit.*, p. 36, enumera os principais artigos publicados por António Ferro nesse ano de 1932.

³⁴ António Ferro, «Falta um realizador...», *Diário de Notícias*, Lisboa, 14 de Maio de 1932, *in*: Raquel Pereira Henriques, *ob. cit.*, p. 133.

³⁵ António Ferro, «O ditador e a multidão», *Diário de Notícias*, Lisboa, 31 de Outubro de 1932, *in*: Raquel Pereira Henriques, *ob. cit.*, p. 135.

³⁶ António Ferro, «Ano Novo – Ano Bom?», *Diário de Notícias*, Lisboa, 1 de Janeiro de 1932, *in*: Raquel Pereira Henriques, *ob. cit.*, pp. 129-130.

diabólica, niilista», «a inquietação da Desordem», «a inquietação do mal que se conhece e se mascara», «essa inquietação que se sabe doentia e que produz uma literatura e uma arte conscientemente mórbidas».³⁷ Dois anos depois, repelia os «falsos vanguardistas», o «satanismo», o «materialismo» e o «informe»³⁸.

António Ferro, o modernista dos anos vinte, desenvolveu assim, nas décadas de trinta e quarenta, alguns dos mais refinados argumentos antimodernos. A retórica amável e conciliadora não oculta a finalidade estigmatizadora. Os seus discursos apresentam o maniqueísmo e a ânsia de pureza que, em todas as circunstâncias, alimentam a intolerância, mesmo a artística.

6. Domesticação do modernismo

Foi fortalecido com estas certezas e tocado por um sentimento de superioridade espiritual que António Ferro dirigiu o SPN/SNI. Quando explicou o que entendia por «Política do Espírito», impôs «balizas morais e espirituais» à expressão artística e reconheceu que até poderia admirar pessoalmente «certas obras literárias inconformistas, que consideramos dissolventes e perigosas». No entanto: «Como dirigente dum organismo que se enquadra dentro do Estado Novo, não podemos aceitar nem premiar essas obras. Não teremos forças, talvez, para as evitar, mas nada faremos – nem devemos fazer – para lhes dar alento.» Ferro vai mais longe. Afirma as «intenções *amplamente construtivas*» dos prémios do SPN, dando-lhe uma clara feição política: quem quisesse saber que intenções eram essas, devia procurá-las nos discursos de Salazar e nos «princípios morais que neles se contêm»³⁹.

Podia o SPN permitir «todas as audácias, todos os vanguardismos, todas as acrobacias, todas as dissonâncias em matéria de cores ou de linhas»? Podia o SNI admitir «as aventuras do abstracto que pode ser tudo, alguma coisa ou nada»? António Ferro responde: não!⁴⁰ Competia-lhe «estimular todos os atrevimentos saudáveis que não ultrapassem certos limites»⁴¹. Cabia-lhe, portanto, um papel que, sem custo, se pode considerar domesticador.

Se me perguntarem em que consiste a domesticação da arte moderna, respondo com as palavras de António Ferro, proferidas em 1934: é «aquela saudável inquietação que marcha, sem desvios, através de acidentais desequilíbrios, para o Equilíbrio, a inquietação da Ordem»⁴².

³⁷ António Ferro, *Prémios Literários (1934-1947)*. Lisboa, Edições SNI, 1950, pp. 19-25. Discurso intitulado «Política do Espírito e sua definição», proferido em 21 de Fevereiro de 1934.

³⁸ António Ferro, *Prémios Literários*, p. 44. Discurso intitulado «Liberdade e arte», proferido em 16 de Maio de 1936.

³⁹ António Ferro, *Prémios Literários*, p. 30. Discurso intitulado «Política do Espírito e sua definição».

⁴⁰ António Ferro, *Arte Moderna*. Lisboa, Edições SNI, 1949, p. 30.

⁴¹ António Ferro, *Prémios Literários (1934-1947)*. Lisboa, Edições SNI, 1950, p. 145. Discurso proferido em 27 de Abril de 1943.

⁴² António Ferro ainda acrescenta: «Inquietos, sim, mas não viciosos! Artistas mas não criminosos!» (António Ferro, *Prémios Literários*, p. 22).

A domesticação do modernismo corporiza o intuito normalizador do regime salazarista, mas essa tentativa para impor uma Ordem que anula os contrários suscitou ataques ao SPN por ser pouco moderno e por ser muito moderno. Uns censuravam o Salão de Premiados por ser «demasiado conformista para se chamar moderno» e outros achavam-no «demasiado inconformista para poder ser oficial»⁴³. Os «antigos» («e esta palavra não nos parece feia», diz António Ferro) contestam o «futurismo inconcebível» e o «Internacionalismo suspeito», enquanto os «ultra-modernos gritam que: «Isto não é arte moderna, isto podia figurar na Sociedade Nacional de Belas-Artes, etc., etc., etc.»⁴⁴

O esforço de domesticação da arte moderna levou naturalmente António Ferro a acentuar a existência de duas tendências dentro da arte moderna: uma equilibrada, «autêntica», aproveitável; outra radical, estrangeira, «extravagante», «anárquica». A sua intenção é valorizar a primeira e contribuir para o que, em 1940, já lhe parecia plenamente alcançado: a existência de «uma arte moderna profundamente nacional».⁴⁵

7. Propaganda nacional

A identidade nacional foi o elemento domesticador do modernismo. A luta contra a arte moderna, levada a cabo dentro do Estado Novo, constitui uma das facetas do longo desenvolvimento da arte nacional, que emergiu em Portugal a partir de meados do século XIX e alcançou o cume precisamente nos anos de 1940. Os discursos de António Ferro culminam um processo secular porque traduzem a adopção oficial, pelo Estado, de um movimento ideológico dirigido, durante dezenas de anos, por intelectuais alheios à esfera do poder político.

O seu pensamento só fica devidamente explicado quando se articulam três noções: *arte moderna*, *arte popular* e *arte nacional*. Felizmente, o director do SPN deixou tudo claro no discurso de inauguração do Museu de Arte Popular, em 1948, num subcapítulo intitulado «Arte moderna e arte nacional»:

Entre as múltiplas vantagens do Museu de Arte Popular, de toda a campanha de ressurgimento étnico que temos desenvolvido, está, precisamente, a defesa de uma arte

⁴³ António Ferro, *Arte Moderna*, p. 29. Discurso pronunciado em 6 de Maio de 1949. A «domesticação» da arte moderna constituiu um compromisso que levou os sectores mais «avançados» a criticar a arte premiada pelo SPN. A estes, Ferro respondeu, noutro discurso, que os júris dos prémios literários se limitavam a excluir «as obras claramente anti-nacionais ou de manifesta e tendenciosa combatividade contra a ética do regime». E que, nos salões anuais de «Arte Moderna», se ia «mais longe porque as pinturas e esculturas que se oferecem ao seu exame pertencem, exclusivamente à força mais ousada, mais irreverente, mais inconformista da arte portuguesa». Mas, na trincheira oposta, os sectores mais conservadores (que incluíam até «altas figuras do Estado») acusavam António Ferro de «excessiva simpatia em face de uma suposta bolchevização das formas e das cores». (António Ferro, *Prémios Literários*, pp. 143 e 144. Discurso proferido em 27 de Abril de 1943).

⁴⁴ António Ferro, *Prémios Literários*, pp. 197-198. Discurso «O Antigo e o Moderno», proferido em 19 de Dezembro de 1947.

⁴⁵ António Ferro, *Artes Decorativas*. Lisboa, Edições SNI, 1949, p. 17. Palestra proferida em Agosto de 1940.

moderna, contemporânea, que não deixe de ser profundamente nacional. O povo, com as suas tintas lisas, as suas linhas sóbrias, o seu poder de síntese é sempre o artista mais novo, mais espontâneo, *actual* em todas as épocas. Os artistas que o seguem, depois da necessária transposição intelectual, podem ter a certeza de fazer obra moderna – pintura, arquitectura, bailado ou poesia – mas não estranha à nossa maneira de ser, ao nosso carácter. Este Museu fica sendo, portanto, se for bem aproveitado, uma nascente de arte moderna portuguesa, paleta para os pintores, pedra para os escultores, régua e compasso para os arquitectos, poesia para todos... Por mim, confesso-me francamente satisfeito por ter realizado uma das grandes aspirações da minha vida: preparar a casa, o templo para o casamento, a fusão da nossa arte moderna, isto é, da arte *viva* com o espírito do nosso povo, com o espírito eterno da Nação.⁴⁶

Em nenhuma outra parte da sua obra foi tão claro a visar a falta de portuguesismo dos artistas modernos. É significativo que o tenha feito nesta ocasião, porque era na arte tradicional que acreditava estar o antídoto para a desnacionalização artística. É neste discurso que António Ferro melhor estabelece a prioridade absoluta da identidade nacional na arte. Em cinco páginas, afirma categoricamente que a arte *tem* que reflectir a nação onde nasce e acusa os defensores do «internacionalismo» de estarem simplesmente a adoptar a arte de outro país.⁴⁷ Ora, *ignorar* a arte portuguesa significava *recusá-la* e, portanto, negar a própria identidade nacional. Faria então sentido adoptar a arte moderna? Sim, se ela fosse aporuguesada:

Arte moderna, sem dúvida, pois a arte é, ao mesmo tempo, eternidade e momento, mas arte portuguesa com raízes no nosso solo e na nossa alma, tanto mais original quanto mais diferente, tanto mais universal quanto mais nacional.⁴⁸

Para entender António Ferro é preciso observar que o seu percurso ideológico obedece a um padrão. Vituperou a nação quando era um modernista irreverente e recusou o modernismo quando se colocou do lado da tradição. Dele se pode dizer, portanto, que foi modernista contra a nação e nacionalista contra o modernismo.

⁴⁶ António Ferro, *Museu de Arte Popular*. Lisboa, Edições SNI, 1948, pp. 20-21.

⁴⁷ Escreve António Ferro: «A arte não é apenas função do tempo ou da época: é também uma função do clima, do ambiente, da paisagem, da natureza do homem, daquele povo em que se cria, se purifica e se *particulariza*.» E logo a seguir: «São, aliás, ingénuos aqueles que pensam libertar-se do que eles chamam nacional porque vão cair imediatamente no nacional dos outros, ainda que esse nacional revista apenas um aspecto de moda passageira.» (António Ferro, *Museu de Arte Popular*. Lisboa, Edições SNI, 1948, p. 13).

⁴⁸ António Ferro, *Museu de Arte Popular*. Lisboa, Edições SNI, 1948, p. 15. Numa das suas múltiplas abjurações da fase moderna, António Ferro deixou patente até que ponto o seu antimodernismo adoptara uma coloração nacionalista: «Viemos dum campo extremista em matéria de literatura e de arte mas ganhámos, pouco a pouco, o necessário equilíbrio para combater, quando o sentimos falsificado ou anti-nacional, esse próprio extremismo que, aliás, cumpriu já o seu dever, que se pode considerar quase um veterano...» (António Ferro, *Apontamentos para uma Exposição*. Lisboa, Edições SNI, 1948, pp. 18-19. Discurso proferido na inauguração da exposição «14 anos de Política do Espírito», em 29 de Janeiro de 1948).

8. Conclusão

Tem sido destacada, na acção de António Ferro como líder do SPN/SNI, uma ambiguidade entre vanguarda e tradição. Tratar-se-ia, numa fórmula retórica abrangente, de conservar o que é *essencial* e de adaptar o que é *assimilável*.⁴⁹

O seu sucesso resulta, efectivamente, em grande parte, da capacidade de atrair «artistas modernos». Historicamente, António Ferro assumiu a condução oficial do antimodernismo quando a própria arte moderna parecia estar a aquietar-se e, despida do inconformismo inicial, começara a integrar a presença portuguesa em exposições internacionais.

No entanto, o apoio estatal exigia como contrapartida, nas suas próprias palavras, um «indispensável equilíbrio» que evitasse a «loucura das formas» e o potencial desagregador que lhe estava associado. O recurso à mundividência neogarrettiana é que permitiria sanar o anarquismo, a desorientação e o espírito doentio da arte moderna. Sendo uma fonte primordial de nacionalismo, a etnografia devia constituir um baluarte contra as influências estrangeiras, uma arma contra a desnacionalização. Fernando de Pamplona, que tanto se bateu contra a invasão estrangeira (isto é, moderna) na arte, saudou a inauguração do Museu de Arte Popular como o retrato de um povo «que não veste pelos figurinos da estranja».⁵⁰

A actividade de António Ferro jogou-se no exercício de clamar o inconformismo e a irreverência para atrair os artistas modernos e de moderar a sua expressão para sossegar os espíritos conservadores, que temiam a «bolchevização» e, com isso, a perda de valores estéticos e morais e da própria identidade artística nacional. Será isto paradoxal? Será isto ambíguo?

A afabilidade conciliadora contém um totalitarismo em potência e representa, no fim de contas, um esforço de «domesticação» da arte moderna. Embora anseie ser considerado moderno e tradicionalista, António Ferro só combate com denodo os *falsos modernos*, «esses avançados, que recuam»⁵¹. Nas centenas de páginas de discursos, não encontro palavras desprimorosas para os rotineiros da tradição. A tese que aqui vim defender só aparentemente choca com a figura do modernista de *Orpheu*. António Ferro é um dos melhores exemplos do processo de «domesticação» do modernismo. Foi ele que liderou esse processo de controlo e que tentou vinculá-lo a um ideário nacional que lhe era naturalmente alheio. O que pode ser visto como a vitória da arte moderna dentro do Estado Novo parece-me, afinal, uma variação dúbia e relativamente benigna do seu repúdio.

⁴⁹ Fórmula usada por Luís Chaves em *Portugal. Breviário da pátria para os portugueses ausentes*, Lisboa, Edições SNI, p. 59, onde defende a ideia de *continuidade*, obtida «conservando o que há de essencial e adaptando o que é assimilável». (Cit. por Joana Damasceno, *Museus para o Povo Português. A etnografia como elemento unificador do discurso museológico do Estado Novo*, dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2007, p. 281).

⁵⁰ Fernando de Pamplona, «O Museu de Arte Popular, documento vivo da terra e da gente portuguesa», *Diário de Lisboa*, 17 de Julho de 1948, cit. por Joana Damasceno, *ob. cit.*, p. 61.

⁵¹ «Sinto-me autorizado, como poucos, para combater esta lamentável e desagregadora tendência [...]. Sinto-me autorizado, antes de mais nada, a responder a esses avançados, que recuam, porque fui um dos primeiros combatentes do vanguardismo de que tanto se orgulham, porque pertenço ao número daqueles que desbravaram o caminho por onde agora passam.» (António Ferro, *Museu de Arte Popular*, pp. 9-10).