

António Ferro: um Modernista Polémico no Meio Teatral Português

António Ferro: a Controversial Modernist in the Portuguese Theater Scene

doi [10.34623/5v74-xw93](https://doi.org/10.34623/5v74-xw93)

Carla Patrícia Silva Ribeiro
carlaribeiro@ese.ipp.pt
Instituto Politécnico do Porto –
Escola Superior de Educação,
CITCEM – Centro de Investigação
Transdisciplinar Cultura, Espaço e
Memória, Faculdade de Letras da
Universidade do Porto
Porto, Portugal
[id 0000-0002-4068-3403](https://orcid.org/0000-0002-4068-3403)

Resumo

Em dezembro de 1932, as entrevistas de António Ferro ao Presidente do Conselho, António de Oliveira Salazar, foram publicadas no *Diário de Notícias*. Foram o primeiro manual de propaganda do novo regime, o Estado Novo. Nove meses depois, em setembro de 1933, Ferro era nomeado diretor do Secretariado de Propaganda Nacional, um cargo de enorme confiança política e pessoal, num órgão eminentemente político, e que o definiu como o relações-públicas do regime. Na sua juventude, Ferro tinha-se revelado um intelectual modernista: escritor, jornalista, homem do cinema e do teatro. Neste artigo, analisa-se o percurso de Ferro no meio teatral português, no período entre 1922 e 1932, procurando examinar o papel que a cultura e, em particular o teatro, assumiu na sua ascensão pública e política. Propõe-se como hipótese de trabalho a ideia de que o teatro foi um instrumento utilizado por Ferro para a criação de uma determinada imagem pública que lhe

permitiu atingir o cargo político que desejava. Em termos metodológicos, recorreu-se sobretudo à análise documental do *Diário de Lisboa*, uma prolífica fonte de informação, bem como aos escritos de personalidades ligadas ao meio, fontes que permitiram desenhar de forma mais nítida o panorama do teatro nacional e o percurso seguido por Ferro, enquanto dramaturgo, crítico teatral e empresário.

Palavras-chave

António Ferro • Teatro • Modernismo • Propaganda • Estado Novo

Abstract

In December 1932, António Ferro's interviews with the President of the Council, António de Oliveira Salazar, were published in *Diário de Notícias*. They were the first handbook of propaganda for the new regime, the New State. Nine months later, in September 1933, Ferro was appointed director of the Secretariat of National Propaganda, a position of enormous political and personal trust in an eminently political body, which defined him as the public relations officer of the regime. In his youth, Ferro had shown himself to be a modernist intellectual: a writer, journalist, film and theatre man. This paper analyses Ferro's career in the Portuguese theatre scene between 1922 and 1932, looking at the role that culture, and theatre in particular, played in his

Received 2024-01-27
Accepted 2025-01-14
Published 2025-02-27

© Carla Patrícia Silva Ribeiro

 This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Silva Ribeiro, C. P. (2025). António Ferro: um Modernista Polémico no Meio Teatral Português. *Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 5(1), 161-172. <https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/article/view/298>

public and political rise. The working hypothesis is that the theatre was an instrument used by Ferro to create a favourable public image that allowed him to achieve the political position he desired. From a methodological point of view, the main source of information used was the *Diário de Lisboa*, a prolific source of information, as well as the writings of personalities connected to the milieu, sources that enabled to outline more clearly the

national theatre panorama and the trajectory followed by Ferro, as playwright, theatre critic and entrepreneur.

Keywords

António Ferro • Theatre • Modernism • Propaganda • New State

1. Introdução

Em 1933, António Ferro tornou-se diretor do organismo de propaganda do Estado Novo, o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), que passou a Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI) em 1944. Permaneceu no cargo até 1949, e ao longo desses 17 anos a sua principal e primeira missão foi fazer a propaganda do regime, do seu chefe e do país.

É essa a ideia que muitos portugueses têm de António Ferro: a de homem de mão de Salazar, de relações-públicas do Estado Novo. Poucos o relacionam com o teatro. E, no entanto, o teatro e o cinema foram duas das suas paixões.

Na sua juventude, em 1917, na conferência pioneira que proferiu no Salão Olímpia, dedicada ao cinema mudo, Ferro chegou mesmo a afirmar ser o cinema o teatro do futuro. Todavia, apesar destas palavras ousadas, enquanto diretor do Secretariado instrumentalizou e colocou ao serviço do poder político, de igual forma, estas duas formas de arte¹. Nesse sentido se pode entender o carimbo de “intelectual orgânico” do regime que o historiador Luís Reis Torgal (2005) lhe atribuiu, considerando-o um homem que “relaciona a sua visão da sociedade e da política com as suas escolhas culturais e estéticas” (p. 240).

É também nesse sentido que se procura olhar para António Ferro: como homem do teatro, num percurso multifacetado, enquanto dramaturgo, crítico teatral e empresário, no período entre 1920 e o início da década seguinte. Mas propondo que o teatro serviu como instrumento para a criação da imagem pública de Ferro que o levará ao cargo político que desejava, em 1933.

Metodologicamente, esta investigação serve-se de fontes primárias, sobretudo hemerográficas, como o *Diário de Lisboa*, uma prolífica fonte de informação, bem como de escritos de personalidades ligadas ao meio, fontes que permitiram desenhar de forma mais nítida o panorama do teatro nacional e o percurso seguido por Ferro.

2. Dramaturgo: *Mar Alto*

1922 foi um ano marcante para o Brasil. Em fevereiro, realizou-se em São Paulo a Semana de Arte Moderna, expressão formal do modernismo brasileiro. Em junho, chegava à baía de Guanabara, no Rio de Janeiro, o Santa Cruz, o hidroavião comandado pelos aviadores da marinha portuguesa, Sacadura Cabral e Gago Coutinho. Tratava-se da primeira travessia área do Atlântico Sul. Foi também o ano das comemorações do primeiro centenário da independência brasileira e da Exposição Universal do Rio de Janeiro.

Foi igualmente em 1922 que António Ferro, com 27 anos, fez a sua primeira viagem ao Brasil. Era então crítico teatral no *Diário de Lisboa*. E tinha escrito uma pequena peça em três actos intitulada *Mar Alto*. Foram estas duas circunstâncias – certamente mais a primeira do que a segunda – a determinar o convite que recebeu para acompanhar a companhia de teatro de Lucília Simões e Erico Braga, contratada para uma *tournee* ao Brasil no âmbito das comemorações (Ferro & Ferro, 1999).

A companhia partiu para o Rio de Janeiro em maio desse ano. A estadia de Ferro durou uns longos 11 meses, graças à proposta que recebeu já no Brasil, para realizar uma série de conferências por várias cidades e Estados brasileiros (Ferro & Ferro, 1999). Mas interessa aqui a peça *Mar Alto*, que se estreou no Teatro Sant’Ana, em São Paulo, a 18 de novembro, representada pela companhia de Lucília Simões, isto apesar da oposição de Ferro, como conta no prefácio do livro depois publicado (Ferro, 1924): “Resisti porque adivinhei que me iriam acusar de ter fugido com a obra para o Brasil, de me ter furtado ao *corps-à-corps* com Lisboa” (p. 16).

A peça tratava da decadência moral em que cai um casal, Madalena e Luís, e da relação adúltera desta com Henrique, amante rico. Um tema que, no início da década de 1920, era provocatório para a moral imperante. Era o próprio Ferro (1924) que admitia esse carácter deliberado da peça: “Eu [...] ando pela Arte à busca do inédito, e só me resolvi a escrever uma peça quando senti que essa peça era de fazer fogo” (pp. 11-12).

Na primeira das três encenações, Ferro desempenhou o papel do amante, tendo os papéis principais sido representados por Lucília Simões e Erico Braga. Esta opção foi tomada, segundo disse, “porque desejei estar em frente do público na hora difícil, na hora em que esse público podia ser a grande fera à solta” (Ferro, 1924, pp. 17-18).

Perante este contexto, como foi recebida a peça em São Paulo? Ferro (1924) conta que se verificaram, durante os intervalos, “discussões, cenas de pugilato, preparativos de manifestações hostis”, e que alguns jornais paulistas atacaram “a peça, na sua apregoada amoralidade” (p. 20). A segunda encenação foi no Rio de Janeiro, em dezembro. O meio era diferente, mais liberal, e as reações também o foram: “A peça agradou em absoluto [e] no dia seguinte, ao contrário do que aconteceu em S. Paulo, quase todos os jornais em largos e calorosos artigos, se pronunciaram a favor da peça” (Ferro, 1924, p. 22).

A 10 de julho de 1923, dois meses depois do regresso do Brasil, no Teatro de S. Carlos, em Lisboa, acontecia a terceira estreia da peça de Ferro. São conhecidos os factos essenciais que cercam este *début* nacional: a obra foi pateada e, no dia seguinte, proibida a sua representação pelo Governador Civil invocando razões de ordem moral. Gerou-se um movimento de apoio a Ferro, na forma de um protesto dirigido ao Presidente

¹ Através de iniciativas como o Teatro do Povo e o Cinema Ambulante.

do Conselho e ao Ministro do Interior, assinado por cerca de 50 homens de letras e artistas – entre eles Raul Brandão, Fernando Pessoa, Aquilino Ribeiro, Jaime Cortesão – insurgindo-se contra a intromissão da autoridade policial em matéria de moralidade literária (Baptista, 2013; Victorino, 2016).

Esta entrada de rompante no mundo teatral nacional, com brado e escândalo, repercutiu-se em algumas das críticas provenientes de companheiros de profissão, como foi o caso de Artur Portela, que tinha sido colega de Ferro no *Diário de Lisboa*, e colaborador convidado da *Ilustração Portuguesa* quando este a dirigira: “*Mar Alto* [...] é uma infantilidade do sr. António Ferro. Uma comédia passada numa capoeira de galinhas e trasladada para o palco do nosso primeiro teatro, por uma questão de amizade dos atores para com o autor” (Portela, 1923, citado por Ferro, 1924, p. 92). Muito possivelmente, terá sido o crítico do jornal *A Capital* a melhor entender o assunto, assumindo o escândalo em torno da obra como parte de uma estratégia de Ferro para se fazer notado: “A peça de António Ferro realizou julgo eu, o *desideratum* do autor. Conseguiu dividir a plateia, irritar toda a gente ou quase toda, fazer tumulto, chamar as atenções à roda do seu nome” (anónimo, 1923, citado por Ferro, 1924, p. 91). Na realidade, a peça ofereceu ao jovem dramaturgo um grande trunfo: permitiu-lhe apresentar-se como autor censurado, e parte integrante dos inconformados, dos novos, que pediam mudanças na vida literária, artística e cultural do país, que sentiam amordaçada, agrupados na *Contemporânea* de José Pacheko.

Este foi o seu primeiro ato no mundo teatral. Nele continuaria, desta feita no campo da crítica.

3. Crítico Teatral: a Renovação do Teatro de Revista

A crítica de teatro na década de 1920 (e também na seguinte) estava nas mãos de homens multifacetados: escritores, tradutores de peças estrangeiras e autores de textos dramáticos. Desta forma, era comum ouvirem-se acusações, dirigidas a estes críticos, de parcialidade, compadrio e convivência com os interesses económicos que dominavam o meio teatral, ao mesmo tempo que eram também frequentes os conflitos públicos que os opunham às companhias (Campos, 2004). Na imprensa diária, representativa de diversos quadrantes políticos, trabalhavam então profissionais como Jorge de Faria (*Diário da Manhã*), Gustavo Matos Sequeira e Avelino de Almeida (*O Século*), Norberto Lopes e Artur Portela (*Diário de Lisboa*), Vasco de Mendonça e Armando Ferreira (*Jornal do Comércio*). O que escreviam tinha poder: influenciava o gosto do público (sobretudo um público mais informado) e ajudava a criar *estrelas* do teatro (Neves, 2007).

Era neste mundo que se movia António Ferro, enquanto crítico teatral em dois dos principais jornais diários da capital, o *Diário de Lisboa* e o *Diário de Notícias*. Foi neste último que esteve por um período mais longo, de 1925 a 1933.

No início de década, diversos setores da vida artística encontravam-se ainda dominados pelas correntes estéticas de fim do século XIX, especialmente em termos cenográficos e estéticos. Não obstante, começava a fazer-se sentir aquilo que os historiadores entenderam como uma fase de rutura em todas as áreas da “pacata e monótona vida cultural portuguesa” (Júdice, 1996, p. 253). Essa rutura foi trazida pelo movimento modernista, marcado por uma diversidade de tendências e sensibilidades estéticas, pautado pela transgressão, provocação, exibicionismo, ecletismo e escândalo, propondo romper com o passado. Um núcleo artístico e literário de modernistas ia-se formando, aí se incluindo Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Amadeo de Sousa Cardoso, António Soares ou José Pacheko. Desta geração fazia também parte António Ferro².

Neste contexto, a necessidade de uma renovação do panorama teatral era evidente para todos. Desde logo para Ferro (1924), que escrevia, no rescaldo do escândalo de *Mar Alto*: “O teatro em Portugal é uma arrecadação de fatos velhos; os mesmos alçapões, os moldes de sempre, as mesmas cabeleiras... [...] Como a pintura, como a música, como a poesia e como a prosa, o teatro tem de sofrer inovações” (p. 61). As críticas de Ferro abarcavam os vícios de retórica e os textos longos, mas sobretudo a dimensão visual, pugnando por uma renovação da cenografia e dos figurinos. Assim, nas páginas do *Diário de Notícias*, vemo-lo a advertir contra “cenários infantis”, que parecem “pintados por qualquer pintor de portas e tabuletas” (Ferro, 1921, citado por Rodrigues, 1995, p. 110). Como solução, sugeria a adoção de uma estética modernista, pelo recurso à colaboração com os artistas plásticos que integravam o seu círculo cultural. Paulo Baptista (2018) define mesmo “a preocupação com a visualidade [como] um dos traços estruturantes do pensamento e da escrita de Ferro” (p. 46).

E foi assim que uma mão-cheia de artistas das primeira e segunda vagas do Modernismo, como Mily Possoz, José Barbosa, Stuart de Carvalhais, Jorge Barradas, António Soares ou Almada Negreiros, se encontraram a produzir trabalho cénico, em especial cenários e figurinos, para peças teatrais.

² São deste período várias obras suas, da poesia à novela e ao conto: *O Ritmo da Paisagem* (1918), *Árvore de Natal* (1920), *Teoria da Indiferença* (1920), *Leviana*, *Colette*, *Willy*, *Colette* e o panfleto-manifesto *Nós* (todos de 1921), *Batalha de Flores* (1923) e *A Amadora dos Fenómenos* (1925).

Ferro estava atento às mudanças pelas quais tinha sido em parte responsável, e vemo-lo a elogiá-las profusamente: em 1926, em relação à revista *Pomada de Amor*, cenografada por Almada Negreiros e Jorge Barradas, destacava a novidade e o arranjo das opções; no ano seguinte, a revista *Sete e Meio*, com orientação artística do amigo Leitão de Barros, era entusiasticamente aplaudida:

Aqui está uma revista que foge à série, que foge ao ‘cliché’, que marca um passo largo e firme dentro do nosso teatro popular. [...] O *Sete e Meio* sem bêbedos, sem políticas de entrudo, sem fados torpes e grosseiros, sem fatalismo, sem desgraça, sem miséria, consegue ser uma revista portuguesa e, ao mesmo tempo, uma revista civilizada, alegre, cheia de mocidade. (Ferro, 1927, citado por Rodrigues, 1995, p. 111)

E em 1928, a propósito da revista *Rambóia*, escrevia:

A *Rambóia* tem alegria, vida, sabor português [...]. Os figurinos de José Barbosa neste quadro são pincelados dum indiscutível bom gosto. [...] A cortina do vira de António Soares, uma pequena maravilha, merecia sem favor uma ovação do público. [...] O que seria da revista se não fossem os figurinos decorativos de José Barbosa, os bailados que Francis levantou, tão portugueses e saudáveis, se não fosse o desembaraçado “novo estilo” das suas girls? (Ferro, citado por Baptista, s.d., p. 27)

Presentes, estão, portanto, duas constantes: o bom gosto e o portuguesismo, aspetos que se encontram em todas as iniciativas que Ferro desenvolveu depois de 1933, ao serviço do Secretariado, em especial no Teatro do Povo.

4. Empresário: o Teatro Novo

Do seu trabalho enquanto repórter no *Diário de Notícias*, Ferro fez o melhor aproveitamento possível, publicando em livro muitas das entrevistas realizadas. Foi o caso de *Praça da Concórdia* (1929), coletânea dos encontros com figuras da vida intelectual, artística, industrial e política francesa, na sua estadia em Paris entre 1924 e 1926. Dos contactos que aí desenvolveu, destaque aqueles ligados ao meio teatral, e as entrevistas ao empresário vanguardista André Antoine e aos dramaturgos Henri-René Lenormand e Maurice Donnay. Em Paris, Ferro familiarizou-se com a multiplicidade de formas de renovação da cena teatral então em curso: o Teatro Estúdio dos Campos Elísios, o Teatro de l’Oeuvre e o Teatro do Vieux-Colombier de Jacques Copeau (Santos, 2004). Influenciado por estes exemplos, insistia: “O Teatro português tem que deixar de ser um arquivo de velhas peças e transformar-se num atelier de almas, numa oficina de vidas” (Ferro, 1929, citado por Rodrigues, 1995, p. 112).

E se assim o disse, melhor o fez: em 1925 apresentava o seu Teatro Novo, sediado no *foyer* do cinema Tivoli em Lisboa. A iniciativa, pode dizer-se, continuava a cruzada de Ferro em trazer para Portugal as novidades do estrangeiro, em especial as novidades parisienses, então a capital da cultura europeia.

Conseguimos perceber que a ideia germinava já em 1922, num artigo sem autor, na *Ilustração Portuguesa*, então dirigida por Ferro, que assumira a tarefa de renovação do magazine, em termos estéticos e de conteúdo, naquilo que foi, todavia, um breve instante, entre outubro de 1921 e maio de 1922. Sabendo o que aconteceria depois, não parece improvável que o autor do texto de duas páginas tenha sido o próprio Ferro.

O artigo começava por chamar a atenção para o que não havia em Portugal: o teatro-arte. Aquele “para raros apenas, onde a Arte, a grande Arte tenha um ritual [...], onde não vá o público, onde vá apenas uma elite, trezentos, quatrocentos, quinhentos devotos”; um “teatro mínimo, sóbrio, harmonioso, certo como um acorde” (“Um Teatro de Arte”, 1922, p. 54).

Para Ferro, a razão para esta ausência residia no facto de os empresários teatrais portugueses serem avessos a inovações e experiências e se deixarem vencer pelos gostos das plateias, submetendo-se à necessidade de gerar lucro. No texto, chegava-se a apresentar o esboço de uma planta para o teatro, da autoria de José Pacheko, a construir no Parque Eduardo VII, e indicava-se que, além de uma companhia portuguesa que aí funcionaria, se traria a Portugal, para atuarem, os bailados russos de Dagilev, de Boerlein e Ana Pavlova, o teatro de Chauve-Souris, e escritores célebres que profeririam conferências.

Ambição excessiva a de Ferro, pode legitimamente pensar-se, pouco razoável para um país como Portugal. E, na realidade, a ideia não teve logo seguimento, mas a sua campanha continuou: no início de 1925 encontramos, na imprensa diária lisboeta e em algumas revistas, um conjunto de artigos em torno de um teatro-*boîte*, que se apresentava como um projeto de renovação da cena teatral, escritos por diversos apoiantes da ideia de Ferro: em *A Tarde*, publicava-se, sem autor, “Uma *boîte* em Lisboa no género do *Vieux Colombier* e de outras casas de espectáculo parisienses”; no *Diário de Notícias*, surgia um artigo de João de Castro Osório e, na *Contemporânea* de José Pacheko, a iniciativa era anunciada como teatro de vanguarda (Camões & Jorge, s.d.).

Mas não foram só os envolvidos diretamente a chamar a atenção para o Teatro Novo. No *Diário de Lisboa*, o conceituado crítico literário e de arte Francisco Nogueira de Brito (1925) abria a porta à iniciativa, que considerava “utilíssima”, entendendo-a na sua função divulgativa, permitindo travar “relações com autores modernos e com obras de vinco moderno”, e na sua função pedagógica, servindo “de aprendizagem a dra-

maturgos”; mas Nogueira de Brito estava também bem ciente das resistências que uma iniciativa deste género teria de enfrentar, sobretudo em relação a “um público de ideias poeirentas e uma engrenagem oficial anacrónica e refractária a modernismos” (p. 2).

Em fevereiro, o próprio Ferro usava a praça pública para divulgar a iniciativa, em entrevista ao *Diário de Lisboa*: “O Teatro Novo vai, enfim, ser uma verdade, consequência dum grande sonho. Efectivamente há muito tempo que esta ideia me absorvia quase por completo” (“O Teatro Novo”, 1925, p. 5). Aí revelava os seus apoiantes: Leitão de Barros e José Pacheko, responsáveis pela decoração da sala, a que se juntariam João de Castro Osório e Celestino Soares, como membros do conselho de arte, o capitalista Ricardo Jorge e o empresário Lino Ferreira, financiadores do projeto (este último assumiria a administração do teatro, à semelhança do que fazia no Teatro Nacional), os críticos teatrais Artur Portela e Jorge de Faria, os jornalistas José Sarmiento, Álvaro de Andrade, Joaquim Manso (diretor do *Diário de Lisboa*) e Eduardo Schwalbach (diretor do *Diário de Notícias* que teria sido quem sugeriu o nome *Teatro Novo*), o comissário do governo para o Teatro Nacional, Santos Tavares, e Guilherme Pereira de Carvalho Junior, sub-diretor e administrador da revista *De Teatro*.

Ferro assumiria a direção artística de um teatro centrado na fusão das artes, uma vez que à arte teatral se juntavam as artes decorativas e a dança, bem ao estilo modernista. E de um teatro sem companhia nem encenador, aberto a todos os géneros teatrais. Anunciava-se então a representação das peças *Portugal*, de Almada Negreiros, *Luz dos Meus Olhos*, de José Osório de Oliveira, *Mar Alto*, do próprio Ferro, além de obras de Gil Vicente, Aquilino Ribeiro, Carlos Selvagem, Alfredo Cortez e Fernanda de Castro; entre os autores estrangeiros, Pirandello, Bernard Shaw, Jean Cocteau, Tchekov (Correia, 2005).

A pretensão de Ferro para o primeiro teatro de arte português exigia preços elevados, dado o público preferencial – uma assistência de elite – e a exiguidade de lugares, com uma plateia de 250 lugares e uma ordem de camarotes. Mas propunha ainda realizar-se, uma vez por semana, um espetáculo com preços populares, bem como matinées musicais, conferências e uma temporada de *music-hall* no Verão.

A decoração do espaço ficou a cargo de José Pacheko, uma decoração luxuosa e aparatosa, que mereceu reparos, nem sempre lisonjeiros, na imprensa diária; veja-se, a título de exemplo, a crítica demolidora de Matos Sequeira: “Como decoração pitoresca, propícia a sala de sacrifícios numa *garçonnière* ultramoderna, ou a um recinto de inoculados de morfina ou de fumadores de ópio, achei extravagantemente interessante. Como decoração teatral parece-me discutível e efémera” (Matos Sequeira, 1925, citado por Rodrigues, 1995, p. 113).

Inevitavelmente, o Teatro Novo gerou polémica ainda antes de ser inaugurado. Avelino de Almeida, crítico teatral de *O Século*, foi um dos que mais fortemente se pronunciou. José Camões e Maria Jorge dizem-nos que “o assunto tomou proporções de ‘caso jornalístico’, com inquéritos de opinião à classe intelectual e teatral” (Camões & Jorge, s.d., s.p.). O assunto arrastou-se nos jornais até à antestreia, quando Ferro discursou durante mais de meia hora, no palco, contra os seus opositores, perante um público que parecia constituído para o aplaudir: críticos da imprensa lisboeta, autores dramáticos, gente das letras e das artes, uma assistência escolhida e seleta, “todos interessados no êxito do Teatro Novo, e conhecedor da discussão que se levantou à volta dele, tanto das polémicas como das diatribes a que deu origem” (Oliveira, 1950, p. 121).

As reações não se fizeram esperar e as críticas ao discurso e à postura de Ferro sucederam-se. Volto a Avelino de Almeida, que escrevia n’*O Século*:

Deixe-nos António Ferro que lhe digamos, que foi impolítica, antidiplomática, inoportuna a sua fala no tom que a caracterizou. Os seus hóspedes tinham direito a que se lhes não reservasse a surpresa de ver o director do Teatro Novo, semi-estomacado, semi-irónico, semi-olímpico, entregue à improba tarefa de fazer, antecipadamente, a defesa da sua obra com a tentativa de destruição de possíveis objecções das críticas futuras e dos argumentos dos imaginários opositores. (Almeida, 1925, citado por Oliveira, 1950, p. 127)

Na revista *De Teatro*, um dos apoiantes iniciais de Ferro, o diretor e editor, Mário Duarte, produziu uma das críticas mais contundentes:

António Ferro, que pretende ser um novo, escritor do livro, crítico de há meses, sem passado teatral, com uma obra representada uma vez, antes de abrir o seu Teatro Novo, vem para os jornais arrogantemente, dar conselhos, deprimir velhas formas, quase agredir, e chega-se à primeira representação, à *avant-première*, por convites, e prega uma descompostura a todos os seus convidados. (Duarte, 1925, citado por Oliveira, 1950, p. 133)

A polémica, que Ferro tanto apreciava, produziu danos e fez debandar os apoios que o jovem jornalista tinha inicialmente reunido. Desta forma, sem surpresa, o Teatro Novo acabou por ter uma existência fugaz, de apenas um mês. Foram encenadas duas peças: *Uma Verdade para Cada Um*, de Luigi Pirandello e *Knock ou a Vitória da Medicina*, de Jules Romains. *Knock* esteve em cena de 2 a 15 de junho de 1925: com tradução da poetisa Fernanda de Castro, mulher de Ferro, e encenação de Joaquim de Oliveira, terminou com a primeira exibição pública do bailarino Francis Graça, que viria a ser figura maior dos bailados Verde Gaio (Rodrigues, 1995). Apresentava um

telão de Mário Eloy e colaboração cenográfica de Leitão de Barros, José Pacheco e Almada Negreiros. Marcou pelo facto de ter sido usado um automóvel em palco, recurso que gerou grande polémica, mas acerca do qual Leitão de Barros (com o apoio de Ferro) se mostrou irredutível. Já a peça de Pirandello, com tradução de Teresa Leitão de Barros, telão e cenários de Eduardo Malta e encenação de Gil Ferreira, que foi também intérprete, fechou o mês, estando em cartaz de 25 a 29 (Camões & Jorge, s.d.).

A 2 de julho, *O Século* noticiava a dissolução da empresa. As razões eram múltiplas: fracasso financeiro, desde logo. Depois, e talvez mais relevante, não levava em conta o gosto nacional conservador – quer da crítica, quer do público – pouco avesso a grandes novidades. Por fim, porque, apesar de se apresentar como uma experiência teatral de vanguarda, pode-se entendê-la sobretudo como um acontecimento mundano, uma tentativa elitista de importação do bom gosto dos *boulevards* parisienses. Como nos diz Graça dos Santos (2004), o projeto “confundiu vanguardismo e mundanidades” (p. 45).

5. Crítico teatral: o V Congresso Internacional da Crítica Teatral e Musical

Apesar do desaire sofrido com o Teatro Novo, Ferro não desistiu do mundo teatral. E foi novamente na qualidade de crítico, como representante do *Diário de Notícias*, que assistiu ao I Congresso Internacional da Crítica Dramática e Musical, realizado em Paris, em 1926. Aí se reuniram pela primeira vez os representantes de associações de críticos de 29 países, organizados na Confédération Internationale de la Critique Dramatique et Musicale. Tratava-se de uma plataforma de entendimento das várias associações, que procurava “defender a independência das suas profissões, potenciar a actividade moral da crítica, afrontar os problemas criados pelo aparecimento no mercado das chamadas «artes mecânicas» (cinema, rádio, fonógrafo, etc.)” (Lancastre, 2015, p. 17). O secretário-geral era Stan Golestan, o compositor romeno radicado em Paris, cuja produção musical se inspirava no folclore do seu país.

Depois de 1926, Ferro participou no congresso de 1929, em Bucareste, ainda como enviado do *Diário de Notícias*; no ano seguinte, em Praga, a sua posição tinha mudado, apresentando-se como o representante oficial de Portugal. Nestes dois momentos, nas comunicações que fez, o jornalista destacou-se, servindo-se dos seus dotes de orador, magnetizando a assistência, colocando a tónica no teatro como reflexo dos diferentes sentimentos especificamente nacionais (Bártolo, 2020).

Aproveitando o facto de o congresso marcado para Viena, em 1931, ter falhado, propôs Portugal como alter-

nativa, contando com o apoio de Golestan e com um forte trunfo: Ferro presidia então à Associação da Crítica Dramática e Musical portuguesa – organismo que aparecia para dar visibilidade à prática de crítica de espetáculos na imprensa nacional – de que tinha sido um dos fundadores, em junho de 1931.

E assim, o V Congresso realizou-se em Lisboa, de 18 a 28 de setembro de 1931, preparado em apenas quatro meses por uma comissão organizadora presidida por Ferro e formada por membros da Associação portuguesa, quase todos críticos teatrais e dramáticos bem conhecidos, que exerciam funções em revistas e jornais diários, como Jorge de Faria, Cardoso dos Santos, Eduardo Scarlatti, Ruy Coelho, Nogueira de Brito ou Rogério Perez (Calado, 2010).

O congresso trouxe a Portugal 70 congressistas de 15 países, críticos musicais, teatrais, literários e cinematográficos. As grandes estrelas do Congresso foram, desde logo, o dramaturgo italiano Luigi Pirandello, que Ferro tinha conhecido em Paris e que assim teria a estreia internacional entre nós da sua nova peça *Sogno, ma forse no*, e o músico Darius Milhaud, então artista controverso – hoje reconhecido como um dos grandes compositores franceses do século XX – que trouxe a peça *Saudades do Brasil*, tocada sob a sua direção no Teatro Nacional de S. Carlos.

Os trabalhos das comissões, nos dez dias de congresso, centraram-se no estudo da criação da *carte rouge*, um bilhete internacional que permitisse a entrada dos membros em todos os teatros dos países filiados na Confederação Internacional de Crítica, discutindo ainda assuntos como a independência da crítica relativamente à publicidade, o diletantismo na crítica musical, os subsídios governamentais a iniciativas de carácter artístico, a deontologia do crítico em relação às chamadas artes mecânicas ou o alargamento da Confederação à crítica literária e artística (Lancastre, 2015).

Para concretizar tudo isto, contudo, realizaram-se apenas cinco sessões. É legítimo perguntar-se como ocuparam a maior parte do seu tempo os congressistas, se não foi discutindo os assuntos da crítica dramática e musical. A resposta encontrámo-la no balanço do congresso feito pelo belga Gaston Huysman, em declarações ao *Diário de Notícias*: “É provável que regressemos aos nossos países com uma gastrite ou qualquer outra doença motivada por tudo quanto tivemos de comer e beber durante estes últimos dez dias. [...] Como foi possível encontrar, no meio de tantos banquetes, tempo para trabalhar?” (Huysman, 1931, citado por Calado, 2010, p. 21).

Em suma: o V Congresso foi a oportunidade ideal para Ferro mostrar Portugal à Europa e ao mundo, acolhendo os congressistas como se de verdadeiros turistas se tratassem.

E, como tal, visitaram espaços requintados (e de frequência elitista), como a Curia, Sintra, Estoril e o Buçaco, fizeram excursões a monumentos nacionais como os mosteiros de Alcobaça, Mafra, Batalha e Jerónimos ou a Torre de Belém, e assistiram a uma sessão de cinema português, constituída pelo filme *A Severa*, de Leitão de Barros e o documentário *Douro, Faina Fluvial*, de Manoel de Oliveira, que marcou profundamente alguns dos críticos presentes, em especial o crítico cinematográfico Émile Vuillermoz. Mas conheceram também aquilo que se entendia ser o Portugal profundo: visitaram a fábrica de tapetes de Beiriz, assistiram a uma parada de campinos ribatejanos, à dança do fandango, a corridas de touros e a variadas festas populares, em Alfama, nos jardins do Bom Jesus do Monte, em Braga, no santuário de Santa Luzia em Viana do Castelo, e em Vila do Conde, onde participaram numa desfolhada (Ribeiro, 2014).

Quem eram estes críticos que vieram a Portugal? Sobretudo, *opinion-makers*, homens e mulheres que, pelo acesso à imprensa dos seus países, informavam e formavam as respetivas opiniões públicas. Dito de outra forma, personalidades como Ferro. Aqueles que, embora por vezes sem profissionalização na área, orientavam o gosto do público e eram muitas vezes responsáveis pelo sucesso ou fracasso das iniciativas. A destacar apenas alguns: o já citado Émile Vuillermoz, os franceses Fernand Gregh, Robert Kemp e Gérard Bauë, o espanhol Enrique Diez-Canedo, a responsável pela delegação grega, Eleni Urani Negroponte, ou o musicólogo austríaco Paul Stefan (Lancastre, 2015). E que se esperava poderem escrever (também) sobre Portugal nos seus países de origem, idealmente de forma laudatória.

Foi aliás isso que, no *Diário de Lisboa*, Alberto Bramão (1931), um dos fundadores da Sociedade Propaganda de Portugal, e um dos seus presidentes, entendeu ser o potencial do V Congresso para o país:

Portanto, o que quasi exclusivamente nos interessa nesta visita à nossa terra é [...] o que ela pode representar em propaganda turística, pois os críticos teatrais não limitam a sua observação aos bastidores e ao pano de fundo e hão-de certamente traduzir em artigos pelos seus jornais as impressões sobre a nossa paisagem, a nossa índole hospitaleira, o nosso espírito. (p. 2)

Já a leitura de Francine Benoit (1931), conhecida compositora, professora e crítica musical, num artigo expressivamente intitulado “Mais Congresso”, era outra, radicalmente diferente, entendendo que se teria desperdiçado um acontecimento de tamanha importância para se fazer sobretudo turismo:

Muito simplesmente do que temos lido – se sabemos ler – depreende-se que os Congressos da Crítica criaram-se para tratar de assuntos sérios, sim – defender interesses e afirmar

dignidade não nos parece programa a desprezar – mas em condições que obrigam ao mesmo tempo o espírito crítico a gozar as mais lautas e descansadas férias. (p. 4)

Percebe-se que a iniciativa conduzida por Ferro se prestou a variadas e contraditórias leituras. Algo expectável, dado o que se sabe sobre o percurso do escritor e jornalista.

Parece razoável perceber esta como uma (a primeira) grande campanha de propaganda do regime, uma verdadeira operação de (re) construção da imagem do país. O facto de o congresso ter sido inaugurado pelo presidente da República, tendo ainda a presença do ministro da Instrução Pública, demonstra-o de forma cabal. Tal explica também, e justifica, os apoios conseguidos por Ferro, estatais e privados: desde o Conselho Nacional de Turismo, ao Banco de Portugal, a ministérios como o dos Negócios Estrangeiros e o da Instrução, até autarquias e Comissões Locais de Iniciativa e de Turismo, incluindo ainda patrocínios de industriais e de grandes empresas de transportes públicos. Na verdade, o jornalista conseguiu mobilizar o país inteiro.

Foi, portanto, uma campanha de propaganda, política e turística, da nação. Uma campanha que mostrou uma imagem externa que se poderia vender facilmente: a de um país plenamente integrado no espírito do momento, progressista e moderno, mas atento e respeitador das suas tradições nacionais, que lhe davam uma personalidade própria.

E o sucesso do V Congresso organizado por Ferro foi igualmente parte importante de um programa de autopromoção. Desde logo, porque lhe possibilitou ser durante dois anos presidente da Federação Internacional da Crítica, aumentando dessa forma o seu prestígio pessoal além-fronteiras. Internamente, permitiu-lhe juntar à fama que tinha granjeado enquanto escritor, dramaturgo e jornalista, o reconhecimento como relações públicas do (novo) Portugal. Percebe-se que este seu percurso tinha um objetivo bem definido. Qual? É a esta pergunta que se procura dar resposta, neste último ato.

6. Contrição: O Estandarte

1932 foi o ano-chave na vida de Ferro.

A 6 de abril, estreava no Teatro da Trindade, em Lisboa, uma nova peça sua – *O Estandarte*. Como *Mar Alto*, estava estruturada em três atos, tendo sido levada à cena duas vezes em Lisboa e uma no Porto, no Teatro Sá da Bandeira. Os cenários eram de Cottinelli Telmo, e o elenco constituído por velhos conhecidos de Ferro: Lucília Simões, Brunilde Júdice, Erico Braga, Nascimento Fernandes, Samuel Dinis e Joaquim Almada (Victorino, 2018).

No essencial, a trama girava em torno de uma figura central, um chefe, que morria num acidente de automóvel em França; o seu arquirrival político, surpreendido com o prematuro desaparecimento do adversário, depois de lhe prestar homenagem no seu periódico, “transforma-se efetivamente no novo ‘Chefe’, apossando-se inteiramente da situação, conseguindo congregar à sua volta a adesão dos correligionários mais importantes do seu antigo adversário” (Victorino, 2018, p. 160).

A identidade deste chefe? Ao que tudo indica, seria uma personificação de Francisco Homem Cristo Filho, uma figura de relevo do panorama cultural e político português, um agitador nato, retratando Ferro quer o homem, quer os factos que envolveram os últimos anos da sua vida.

Como muitos intelectuais da sua geração, Homem Cristo foi escritor e jornalista, de estilo arrebatado, incisivo e combativo. Defensor das ideias anarquistas, primeiro, e da causa monárquica, num segundo momento, o seu percurso político inquieto levou-o por fim a aderir às correntes nacionalistas. Depois de vários exílios, o regresso a Portugal em 1926 coincidiu com o regime da Ditadura Militar. Sonhava então com a adoção do fascismo em toda a Europa. E nisso juntava-se a Ferro, desiludido com a República Velha, adepto de soluções de tipo autoritário e ditatorial, que iam despontando, nos anos de 1920, um pouco por todo o continente europeu. O carácter voluntarioso e dinâmico destes dois homens levou-os a envolverem-se em aventuras políticas que procuravam empurrar a Ditadura Militar numa direção mais fascizante, ao estilo da Itália de Mussolini, como foi o Golpe dos Fifis, em agosto de 1927. Para Homem Cristo, o insucesso destes golpes levou-o novamente ao exílio, onde acabou por morrer repentinamente, em 1928, aos 36 anos, vítima de um acidente de viação em Roma, quando se ia encontrar com Mussolini para a preparação de um Congresso das Nações do Ocidente, parte da sua visão para a criação de uma comunidade transnacional latina, católica e fascista (Castelo-Branco, 2001).

E será todo este enredo aquilo que Ferro terá posto para *O Estandarte*. A peça apresentava-se, portanto, como uma homenagem a um amigo falecido tragicamente e que em Portugal nunca tinha tido o reconhecimento (que Ferro considerava) merecido. Mais ainda: a quem muito devia no plano profissional. Tinha sido graças aos conhecimentos de Homem Cristo em Paris que Ferro teve acesso às figuras da vida francesa que entrevistou em 1924, entrevistas que cimentaram a carreira fulgurante de repórter internacional.

Sabendo do escândalo a que *Mar Alto* deu origem, impõe-se perguntar como viu o público esta nova peça de Ferro. A verdade é que as reações foram elucidativas, “criando uma atmosfera péssima logo no decorrer do 2.º ato, interrompendo permanentemente o terceiro, a ponto

de se ter tornado impossível ouvir tudo o que em cena se dizia” (Maciel, 1932, citado por Victorino, 2018, p. 159).

Os apoiantes de Ferro logo procuraram defendê-lo e avançaram com a teoria de um ataque premeditado e pessoal. O próprio Ferro procurava também difundir essa tese, denunciando a existência de uma cabala contra si. Mas a verdade é que, para aqueles que então faziam crítica teatral, o que estava em causa era a ausência de qualidade da peça:

Não se julgue que as manifestações produzidas durante o decorrer do espectáculo foram produto duma cabala. [...] António Ferro é vítima, por vezes, da sua própria grandeza. De tal maneira que as suas reais qualidades de escritor e de jornalista, sempre insatisfeitas com os resultados obtidos, excedem-se, tentando terrenos duros e ingratos, que elas, com dificuldade, vão pisando. Isto sucede no teatro. (Paiva, 1932, p. 2)

Convém ressaltar estes factos: nos nove anos que tinham decorrido desde *Mar Alto*, Ferro tornara-se uma figura destacada da vida pública portuguesa, como se viu. Tinha-o conseguido graças ao jornalismo, em particular ao serviço do *Diário de Notícias*, como o homem das entrevistas sensacionais a figuras prestigiadas da vida pública e política internacional. E parecia ter abandonado as suas pretensões a dramaturgo. Perante isto, podemos interrogar-nos sobre a finalidade real desta sua nova peça. No *Diário de Lisboa*, no dia da estreia na capital, Ferro esclarecia: “*O Estandarte* foi uma peça que precisou de ser escrita” (“Algumas confidências”, 1932, p. 5). O que mudou, pois, em 1932 para Ferro?

Sabemos que, desde o início desse ano, o jornalista vinha lançando uma campanha no *Diário de Notícias*, mostrando as suas ideias para Portugal, que passavam por modernizar o país, apresentando-se como aquele que o poderia concretizar. Em julho, António de Oliveira Salazar assumiu o cargo de Presidente do Conselho. E, a partir daí, os artigos de Ferro colocaram a tônica noutra aspeto das suas capacidades: o de resolver o problema da dispersão das iniciativas e dos talentos, atuando como o realizador do regime e, mesmo, como o necessário intermediário entre a ditadura e as massas.

Mas, para tal, tornava-se necessário que chegasse a Salazar, a quem há mais de um ano tentava em vão entrevistar. A tarefa era dificultada pelo facto de ter poucas relações nos círculos políticos em que se movimentava o Presidente do Conselho, por um lado; por outro, Ferro trazia consigo uma marca de revolucionário que não se coadunava com a posição conservadora de Salazar, pouco tolerante com derivas extremistas. Tornava-se, pois, urgente fazer um ato de contrição relativamente ao seu passado, libertando-se dos antigos compromissos e alianças. E fê-lo. Renunciou publicamente à sua juventude modernista, rejeitando o “futurismo barato”

e “pelintra” de que tinha sido arauto alguns anos antes (Ferro, 1932, p. 1). E renunciou, sobretudo, a um passado político de agitador e provocador. É nessa função que melhor se pode entender *O Estandarte*, como uma obra que encomendou Ferro ao novo regime, como alguém que lhe podia ser útil. Outros também a entenderam assim na altura, como uma peça política. Foi o caso (novamente) de Avelino de Almeida, que a qualificou como um “sermão patrioteiro, com suas rajadas de comício” (Almeida, 1932, citado por Victorino, 2018, p. 158).

Na realidade, a estratégia de Ferro parece ter resultado: em novembro desse ano, conseguia finalmente a entrevista que tanto desejava e para a qual tinha lutado. O conjunto de cinco conversas foi publicado em dezembro no *Diário de Notícias*, cumprindo o que para muitos historiadores era a sua função: dar a conhecer o recém-nomeado Presidente do Conselho – e as suas ideias para Portugal – ao grande público, criando uma figura na qual o povo se podia reconhecer (dadas as suas origens modestas) e, sobretudo, admirar (como homem casado com a pátria). Teve ainda outra consequência de monta: nove meses depois, em Setembro de 1933, Ferro era nomeado diretor do Secretariado de Propaganda Nacional, que se manterá como esteio do regime até ao fim, e que se revelou sempre um cargo de enorme confiança política e pessoal, já que esteve durante esses 41 anos sob a alçada da Presidência do Conselho. Pode dizer-se que o jornalista recebeu de Salazar o cargo a que se propôs.

7. Conclusões

Acompanhou-se nas linhas anteriores o percurso público do jovem António Ferro antes de 1933 e da sua entrada no Estado Novo, como diretor de um organismo eminentemente político, instrumento de propaganda e informação que contribuiu para a construção retórica do regime.

Percebe-se de forma clara que a sua notoriedade pública veio da pertença a um mundo artístico e intelectual, que decorreu da sua filiação no primeiro Modernismo português, movimento de rutura com os cânones estabelecidos. E que lhe permitiu participar na construção do seu tempo, dando-lhe forma e ritmo.

A escrita constituiu-se como instrumento para se afirmar. Centrada no talento como *phraseur*, cultor de aforismos, trocadilhos e paradoxos. Tal foi evidente na sua faceta de dramaturgo, que lhe granjeou a fama de ser um colecionador de escândalos. As duas obras analisadas, *Mar Alto* e *O Estandarte*, têm em comum o facto de terem suscitado acentuada polémica que foi, no entanto, no geral, alheia aos seus méritos literários.

Na verdade, os ataques a Ferro foram por ele recebidos com prazer: “Eu devo o meu nome, em grande parte aos ataques violentos. [...] Eu quero convidar os meus bons inimigos, à continuação do ataque. [...] Os meus inimigozinhos são os meus *managers*” (Ferro, 1924, p. 41).

O mesmo parece ter acontecido enquanto crítico teatral: ao manifestar-se, de forma clara, contra a conceção conservadora prevalecente, em termos visuais, da maioria dos espetáculos de teatro ligeiro, por um lado, e ao promover uma nova estética, que exigia a colaboração dos artistas modernistas, por outro, provocou uma forte reação por parte da classe profissional dos cenógrafos e figurinistas, que responderam violentamente, ameaçando mesmo com o boicote (Palinhos, 2015).

Mas Ferro foi também um *entrepreneur*. E se podemos entender o altamente publicitado projeto do Teatro Novo como mais “um momento de inquietação modernista” (Correia, 2005, p. 125) no percurso do escritor, parece sobretudo ter sido uma plataforma para outros e mais ambiciosos voos. No caso concreto, a sua apresentação pública como um homem de ação, capaz de concretizar ideias.

Nesse aspeto, nada o demonstrou tanto quanto a organização do V Congresso Internacional da Crítica Dramática e Musical, em 1931. Mostrou, aos possíveis interessados no seu trabalho, como se poderia fazer uma convincente apresentação de Portugal à Europa. Nesta estratégia de sedução do olhar externo, serviu-se de dois vetores – Tradição e Modernidade. Os mesmos que os artistas modernistas por quem Ferro tinha pugnado na sua campanha enquanto críticos teatrais tinham introduzido nos palcos nacionais: os bailados coreografados por Francis Graça, as músicas criadas por Frederico de Freitas e os cenários e figurinos de artistas como António Soares serviam-se do vernacular, mas utilizando-o sobretudo como elemento decorativo devidamente estilizado. E, como nos diz Carlos Bártolo (2016), “this fondness for these faultless and picturesque reinvented national fantasies, a mix of pride and nostalgia, was interpreted as modern” (s.p.).

Tinha António Ferro um programa pessoal? Usou ele o teatro para o concretizar? Era o seu interesse pelo teatro genuíno? A sua inquietação era, certamente. A sua vontade de mudar o país também. Voluntarioso, dinâmico e criativo, viu em Salazar o homem que lhe permitiria realizar esta missão: recuperar a reputação da nação, entrelaçando a ação cultural com a ação política, pela estetização da realidade, apresentando um país construído com base na herança do passado, refletida no seu presente e guiando o seu futuro. Tudo isto, a partir de 1933, enquanto diretor do Secretariado de Propaganda Nacional, através de uma estética modernista nacionalista, o modelo SPN/SNI.

Referências

- [1] (1932, abril, 6). Algumas confidências oportunas de António Ferro sobre a sua nova peça. *Diário de Lisboa*, p. 5.
- [2] Baptista, H. (2013). *António Ferro Vanguardista: Nós, a experiência do teatro-manifesto*. [Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra]. Repositório Institucional da Universidade de Coimbra. <https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/35979>
- [3] Baptista, P. (2018). Aspetos da afirmação da cultura visual em Portugal: o papel de António Ferro. Da *Ilustração Portuguesa* ao arquivo fotográfico do SPN. *Vista, Revista de Cultura Visual*, 2, 41-57. <https://revistavista.pt/index.php/vista/article/view/2994/2895>
- [4] Baptista, P. (s.d). *O modernismo em cena. Teatro e dança na obra de António Soares* www.academia.edu/32068265/Paulo_Ribeiro_Baptista_O_modernismo_em_cena_Teatro_e_danca_na_obra_de_Ant%C3%A7nio_Soares
- [5] Bártolo, C. (2016). Damned Words: The Use and Disuse of “Modern” as an Attribute for the Interpretation of Folk Customs in Theatrical Revue Stage and Costume Design at the Turn of the 1930s in Portugal. *RIHA Journal*, 7. <https://doi.org/10.11588/riha.2016.1.70206>
- [6] Bártolo, C. (2020). “É uma casa portuguesa, com certeza! É, com certeza, uma casa portuguesa!”: desenho de interiores e de mobiliário, o lar português divulgado pelo SPN/SNI (1933-1949). [Tese de Doutoramento, Faculdade de Arquitetura e Artes, Universidade Lusíada]. Repositório Institucional da Universidade Lusíada. <http://hdl.handle.net/11067/5904>
- [7] Benoit, F. (1931, Setembro, 28). Mais “Congresso”. *Diário de Lisboa*, p. 4.
- [8] Bramão, A. (1931, Setembro, 18). Propaganda de Portugal. As vantagens do Congresso da Crítica. *Diário de Lisboa*, p. 2.
- [9] Brito, N. (1925, março, 10). O Teatro Novo e as opiniões prematuras. *Diário de Lisboa*, p. 2.
- [10] Calado, M. (2010). *Francine Benoît e a cultura musical em Portugal: estudo das críticas e crónicas publicadas entre 1920 e 1950* [Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa]. Repositório Institucional da Universidade Nova de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10362/5234>
- [11] Camões, J. & Jorge, M. (s.d). *Teatro Novo*. Modernismo. Arquivo Virtual da Geração de Orpheu. <https://modernismo.pt/index.php/t/763-teatro-novo>
- [12] Campos, A. (2004). *Figurações de Teatro. O teatro visto pela revista De Teatro (Revista de Teatro e Música: 1922-1927)*. [Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa]. Repositório Institucional da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/46265>
- [13] Castelo-Branco, M. (2001). *Homem Cristo Filho. Do anarquismo ao fascismo*. Nova Arrancada.
- [14] Correia, R. (2005). Um teatro novo? Sobre o projecto de António Ferro. *Sinais de Cena*, 4, 125-131. <https://revistas.rcaap.pt/sdc/issue/view/757>
- [15] Ferro, A. (1924). *Mar Alto*. Portugália Editora.
- [16] Ferro, A. (1932, janeiro, 1). Ano Novo, Ano Bom? *Diário de Notícias*, p. 1.
- [17] Ferro, M. & Ferro, R. (1999). *Retrato de uma família: Fernanda de Castro, António Ferro, António Quadros*. Círculo de Leitores.
- [18] Júdice, N. (1996). As vanguardas literárias. In A. Reis (Dir.). *Portugal Contemporâneo* (vol. 2. pp. 253-262). Publicações Alfa.
- [19] Lancastre, M. J. (2015). *Com um sonho na bagagem. Uma viagem de Pirandello a Portugal*. Dom Quixote.
- [20] Neves, C. (2007). *Jorge de Faria. Para um retrato inacabado do crítico. 1931-1934*. [Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa]. Repositório Institucional da Universidade de Lisboa. <http://hdl.handle.net/10451/381>
- [21] Oliveira, J. (1950). *Teatro Novo*. Livraria Trindade.
- [22] (1925, fevereiro, 18). O Teatro Novo não declara guerra às cenas existentes e propõe-se representar peças de todos os géneros e épocas. *Diário de Lisboa*, p. 5.
- [23] Paiva, A. (1932, abril, 7). *O Estandarte*, no Teatro do Trindade. *Diário de Lisboa*, p. 2.
- [24] Palinhos, J. (2015). Modernism and the Portuguese Teatro de Revista. In J. C. Leal, M. H. Maia & B. Farré Torras (Eds.). *Southern Modernisms. Critical stances through regional appropriations. Conference Proceedings* (pp. 301-309). IHA/FCSH-UNL, CEAA/ESAP-CESAP.
- [25] Ribeiro, C. (2014). *Imagens e Representações de Portugal. António Ferro e a Elaboração Identitária da Nação*. [Tese de Doutoramento, Faculdade de Letras, Universidade do Porto]. Repositório Institucional da Universidade do Porto. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/92109>
- [26] Rodrigues, A. (1995). *António Ferro na idade do jazz-band*. Livros Horizonte.
- [27] Santos, G. (2004). *O espectáculo desvirtuado. O teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*. Caminho.
- [28] Torgal, L. R. (2005). “Intelectuais orgânicos” e “Políticos funcionais” do Estado Novo. In A. P. Pita & L. Trindade (Coords.). *Transformações estruturais do campo cultural português, 1900-1950* (pp. 235-53). Ariadne Editora.
- [29] (1922, janeiro, 21). Um Teatro de Arte. *Ilustração Portuguesa*, 831, pp. 54-55.
- [30] Victorino, J. G. (2016). Do Futurismo ao Tradicionalismo. Notas sobre o percurso singular de António Ferro. In M. Ferro (Coord.). *António Ferro 120 anos. Actas*. (pp. 125-133). Texto Editores.
- [31] Victorino, J. G. (2018). O teatro como manifesto político no advento do salazarismo. O caso da peça *O Estandarte*, em 1932. *Estudos do Século XX*, 18, 153-168. https://doi.org/10.14195/1647-8622_18_8

Bio

Doutora em História pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, com a tese *Imagens e representações de Portugal. António Ferro e a elaboração identitária da Nação*. Pós-Doutorada pela mesma instituição, com o trabalho *SNI e SEIT (1944-1974): a história de uma instituição do Estado Novo*. Investigadora integrada do CITCEM, Universidade do Porto. Professora-Adjunta na Escola Superior de Educação do Politécnico do Porto. Principais áreas de investigação: História cultural contemporânea, com enfoque nas políticas e organismos culturais dos regimes autoritários/totalitários, cinema português e turismo no Estado Novo, estudos folcloristas portugueses nos séculos XIX e XX, em ligação com as questões de identidade nacional.

PhD in History from the Faculty of Arts and Humanities of the University of Porto, with the thesis *Imagens e representações de Portugal. António Ferro e a elaboração identitária da Nação*. Post-Doctorate from the same institution, with the work *SNI e SEIT (1944-1974): a história de uma instituição do Estado Novo*. Researcher at CITCEM, University of Porto. Assistant Professor at the Porto Polytechnic School of Education. Main areas of research: Contemporary cultural history, with a focus on the cultural policies and organisations of authoritarian/totalitarian regimes, Portuguese cinema and tourism under the Estado Novo, Portuguese folklore studies in the 19th and 20th centuries, in connection with questions of national identity.