

ANTÓNIO FERRO — O TRAJE E A MODA (*)

por PAULO MORAIS (**)

«Os vestidos são os desenhos, as fotografias do corpo. Um guarda-vestidos é um álbum de retratos».

ANTÓNIO FERRO

Introdução

A 17 de Agosto de 1995 comemorou-se o centenário do nascimento de António Ferro. Muito já foi dito e escrito sobre a sua vida, particularmente sobre a sua «intervenção modernista» ou a sua acção como o criador de uma imagem plástica para o Estado Novo; há no entanto áreas da sua obra que permanecem por estudar, nomeadamente a sua importância para a renovação das Artes Decorativas portuguesas.

Confesso que desconhecia que o criador do S.N.I. houvesse tido alguma actividade relacionada com essa Arte Decorativa por excelência, que é a Moda, além de uma ou outra máxima, publicadas na célebre

(*) O texto que agora é dado à estampa, é o desenvolvimento de uma conferência apresentada pelo autor no Círculo Eça de Queiroz, por ocasião das comemorações que aquela instituição promoveu, no centenário do nascimento do seu fundador. Na mesma ocasião foi inaugurada uma exposição subordinada ao tema «A moda no tempo de António Ferro» da responsabilidade da Dr.^a Madalena Braz Teixeira, directora do Museu Nacional do Traje.

(**) Professor de Problemática da Arte Contemporânea, Psicossociologia da Moda e História do Vestuário e da Moda.

Teoria da Indiferença, que diga-se de passagem, não perderam ainda a actualidade, ou talvez até seja mais correcto dizer que estão mais actuais do que nunca.

Ao ler as obras de António Ferro e ao cotejá-las com as lindíssimas memórias de sua mulher, Fernanda de Castro, vi que me enganara redondamente, já que muito do que ele deixou escrito, bem como parte da sua actividade se poderia relacionar com o desenvolvimento da moda em Portugal, com a difusão de novas tendências, então em voga em Paris e na Europa, mas também na manutenção, preservação e divulgação dos trajes tradicionais portugueses.

Não se espere encontrar na obra de António Ferro uma crónica mundana, nem um desfile de vaidades, à maneira do *Figaro* ou de Marcel Proust, onde elegantes atrás de elegantes desfilam. No que deixou escrito, pelo contrário dinamita-se o cinzentismo atípico burguês e exalta-se a modernidade, mas não se destrói a tradição.

Como balizas temporais para este trabalho, escolhi o período que me pareceu ser mais significativo e prolífico da sua vida, ou seja desde o seu aparecimento público, ainda menor e portanto inimputável, como Editor do *Orfeu*, até à data em que abandona o Secretariado Nacional da Informação e é colocado em Berna, Suíça, em 1950, como ministro de Portugal.

Moda — a essência da modernidade

Desde muito cedo que António Ferro se começou a debruçar sobre a importância da moda, e desde logo ele percebeu que o vestuário era e é talvez uma das formas mais importantes da comunicação não verbal; o modo como se escolhe uma determinada peça de vestuário em detrimento de outra, tem atrás de si toda uma carga civilizacional que não pode ser esquecida.

A moda para António Ferro chegava mesmo a ultrapassar o mero acto de comunicar, passando de meio para fim, o próprio corpo nu precisa de trajes para poder brilhar e é o vestido que faz com que a mulher, seja desejada, já que «há mulheres que são muito recatadas a vestir-se para prepararem melhor a apoteose dos seus corpos nus» (1).

(1) FERRO, António, «Teoria da Indiferença» in *Obras de António Ferro*, 1.º vol., Lisboa, Editorial Verbo, 1987, p. 32.

As potencialidades da moda são tais, que a mulher pode mudar de personalidade à medida que muda de vestido, já que não é este que reflecte o estado de espírito da portadora, mas é o vestido que faz a mulher, tal leva a que se permita dizer que quando a belíssima Cécile Sorel entrar em decadência e o seu corpo não for mais que uma ruína, continuará a ser um vestido.

Mas citemos um audaz excerto de *A Idade do Jazz Band*:

«... Um chapéu novo é uma cabeça nova como um vestido novo é uma epiderme nova. A mulher que me ame com um vestido e me esqueça com outro terá o meu perdão. A minha única vingança será amarfanhar o vestido da traição, o vestido que ela vestir para se despir de mim...» (2).

Quanto ao papel do corpo — limitar-se a obedecer:

«Há mais humanidade numa *robe* da Paquin do que no corpo que a veste... O vestido tem uma vida mais intensa e mais imperativa. O corpo obedece. O vestido ordena. Um corpo é igual a todos os corpos; um vestido é um corpo único» (3).

Numa das suas máximas, talvez a mais revolucionária chega a declarar.

«Vestir é sempre mentir» (4).

Há sem dúvida, na teoria modernista de António Ferro uma separação entre o que deve ser o trajar masculino e a moda feminina. Nos seus primeiros textos, algumas das suas frases deixam-nos mesmo a dúvida se ele não relega a mulher para uma função meramente estética, nomeadamente quando defende que esta se artificializa com o vestuário, ou quando afirma que a mulher se confunde com o vestido, ao contrário dos homens que considera menos passíveis de se artificializarem pela *toilette*.

(2) IDEM, «A Idade do Jazz-Band» in *Obras*, p. 209.

(3) IDEM, *ibidem*, p. 204.

(4) IDEM, «Teoria da Indiferença», p. 107.

«A mulher pode chegar a ser o vestido. O homem nunca poderá ser o fato. E nunca o poderá ser porque o homem é o facto, enquanto a mulher é a hipótese» (5).

A insegurança perante uma certa felinidade do ente feminino, quase que faz com que a mulher se torne incompreensível, só permanecendo a sua alma perceptível por continuar a comunicar através do vestuário, não fora as suas vestes e elas seriam tão distantes quanto as deusas gregas.

«Numa mulher moderna não desejamos o corpo, desejamos acima de tudo o vestido que a cobre. Os nossos beijos não chegam à pele, ficam na maquilhagem... Se não fosse assim seria preferível possuir estátuas...» (6).

Evidentemente que estes pensamentos tão revolucionários, eram complementados por uma prática nem sempre coerente e se escrevia laudas a mulheres tão distantes, como a excêntrica e inacessível americana que Mário de Sá Carneiro descreve n' *A Confissão de Lúcio* como sendo uma daquelas belezas que inspiram medo, escolheu para casar alguém de uma grande espiritualidade, mas relativamente avessa a futilidades.

Fernanda de Castro recordaria o seu reduzido guarda-roupa várias vezes nos seus escritos *Ao Fim da Memória*, como aquando da estreia em 1925, no Teatro D. Maria, da sua peça *Náufragos*, em que a dificuldade da escolha não se punha, já que só tinha um único vestido comprido, de renda preta com uma grande faixa azul-turquesa, que sabia que era bonito porque tinha sido oferecido por sua tia «... Maria José que sempre tivera fama de ser uma das mulheres mais elegantes de Lisboa...» (7).

Claro que Fernanda de Castro se preocupava com a sua aparência e é indubitável que era o que se podia chamar uma mulher com presença, uma mulher com estilo, que mesmo em situações insólitas era capaz de impressionar uma assembleia, e se acompanhada de seu marido, não se importava nada com os comentários dos burgueses, ou utili-

(5) IDEM, «A Idade do Jazz-Band», p. 221.

(6) IDEM, «Teoria da Indiferença», p. 31.

(7) CASTRO, Fernanda de, *Ao Fim da Memória*, vol. 1, Lisboa, Verbo, 1988, p. 230.

zando uma linguagem «Ferriana» os etecéteras da vida importavam-lhe muito pouco.

Por vezes eram mesmo os imprevistos que se transformavam numa apoteose e falando de Fernanda de Castro é de lembrar o episódio da visita à grande mecenas da Arte Moderna em São Paulo, a animadora da mais importante tertúlia cultural da cidade, a D. Olívia Penteadó, que tinha nos seus salões a primeira Academia Livre de São Paulo.

Era a primeira visita e a *toilette* devia ser cuidada:

«Vesti pois o melhor vestido que tinha, de *marrocaïn* preto e cá fomos todos... De repente começou a chover torrencialmente... pingos tão grossos que cada um chegaria para matar a sede a um pássaro, o meu vestido fá encolhendo de tal modo que os meus amigos começaram a rir como doidos sem me poderem dizer porquê. O António que ria tanto como eles, apontou para o meu vestido e vi então horrorizada que o vestido estava reduzido à sua expressão mais simples, que nem me chegava aos joelhos o que, naquela época, era perfeitamente escandaloso porque não se poderia sequer imaginar a minissaia. Encabulada, eu queria por força voltar para o hotel, mas qual? Eles cada vez riam mais, dizendo... que fosse assim mesmo, porque fá fazer um sucesso, que era afinal a mais ousada, a mais revolucionária de todos... E aqui está como me apresentei pela primeira vez em casa da mulher mais rica e mais elegante de São Paulo, cheia de lama, despenteada, com o resto do vestido pelos joelhos e as meias rotas».

Escusado será dizer que fui recebida triunfalmente e proclamada Rainha da Semana de Arte Moderna de São Paulo» (8).

Mas Lisboa, embora mais modesta e provinciana do que São Paulo, também tinha os seus salões literários, dos quais o mais importante era sem dúvida o da filha de Carlos Mayer, um dos Vencidos da Vida, o de Veva de Lima, mulher elegantíssima que impressionava vivamente quem a via circulando nos seus salões em elegantes trajes feitos com os mais preciosos tecidos, como que saída de um dos bailes que Marcel Proust tão bem soube descrever na sua obra *A la recherche du temps perdu*.

Fernanda de Castro frequentava este salão literário e descreveu-nos Veva de Lima:

«Umás vezes recebia os seus convidados hierática e com um sorriso sempre um pouco esfíngico, no alto das escadarias de sua casa; outras,

(8) IDEM, *ibidem*, p. 186.

reclinada num leito romano no mais belo dos seus salões. Quando se levantava e circulava entre os convidados, os seus vestidos de lamé, de brocado ou de chiffon, os seus sapatos ou os seus coturnos, faziam-na parecer mais alta e ainda mais delgada. Era uma figura delicada, requintada à moda da época»⁽⁹⁾.

Lisboa com Paris ali tão perto

Mas o jovem António Ferro é revolucionário e embora não deixando de encontrar algum encanto nessa «...Lisboa, costureirinha de água furtada...», nessa «...cidade que faz versos sem dar por isso...»⁽¹⁰⁾, o seu coração bate em Paris:

«... a minha Arte está por lá parada em frente às *vitrines*, em frente à Worth, quase decidida a entrar para comprar uma *robe*, aquela *robe* de crepe marroquino negro, coberta de desenhos bordados, a fios de ouro... A minha Arte é portuguesa, bem portuguesa, mas veste de Paris...»⁽¹¹⁾.

Porquê Paris?

Desde pelo menos o reinado de Luís XIV que a capital do mundo da Moda é Paris, é lá que se vestem as elegantes, foi lá que nasceu a Alta Costura, não sendo assim de estranhar que as principais revistas de moda portuguesas da época mantivessem correspondentes em Paris, ou que os figurinos franceses fossem correntes e servissem como fonte de inspiração ou mesmo de cópia, e as portuguesas, mesmo quando lhes não era possível a viagem à Cidade-Luz, contentavam-se em importar de lá as *toiles*, que depois qualquer costureira transformaria num elegante vestido de noite.

Foi assim que quando a que havia de ser a sogra de António Ferro partiu para a Guiné, se escolheram os vestidos que havia de levar, num processo que Fernanda de Castro tão gostosamente descreve nas suas memórias:

«A minha mãe louca de entusiasmo mandou recado às minhas tias, que imediatamente apareceram carregadas de figurinos franceses... A minha mãe estonteada, prestou-se a tudo o que elas quiseram, viu figurinos, escolheu cores e feitios e ficou combinado que no dia seguinte, iriam comprar os tecidos e os acessórios necessários»⁽¹²⁾.

⁽⁹⁾ IDEM, *ibidem*, p. 145.

⁽¹⁰⁾ FERRO, António, «D. Juan das Cidades» in *Obras*, p. 389.

⁽¹¹⁾ IDEM, «O maior pecado da Arte de Garrett» in *Obras*, p. 261.

⁽¹²⁾ CASTRO, Fernanda de, *op. cit.*, p. 74.

E mesmo quando não havia necessidade de novas roupas, fazia bem deixar por momentos essa «... Brasileira de fatos coçados e cérebros lustrosos, esse beco sem saída onde todos estão à espera de vez para tomar café e ter talento...» e ir lá abaixo ao Rossio à Tabacaria «... Mónaco para comprar o último número da Vogue, forrar os olhos com papel couché, atafulhá-los de Martin e de Lepape, embrulhá-los bem, de forma a não lhes caírem na retina, essas chapadas de lama que são certas mulheres...»⁽¹³⁾.

Poiret e os Ballets Russes

A grande novidade no mundo da moda nos anos imediatamente anteriores à primeira guerra mundial tinha sido o gosto pelo oriente, gosto esse que não era exclusivo da Moda, mas que também se alargava às outras Artes Decorativas e também às outras formas artísticas.

Este orientalismo que primeiro varreu a sociedade parisiense, para logo de seguida conquistar todo o mundo ocidental, tinha dois responsáveis — Paul Poiret e os Ballets Russes.

Nunca se saberá quem influenciou quem, o mais provável é serem duas vias de pesquisa plástica que se desenvolveram em paralelo.

Poiret sempre refutou ter sido inspirado por Bakst, o figurinista dos bailados de Diaghilev, dizendo em sua defesa que quando estes chegaram a Paris, já há muito que tinha a sua fama consolidada⁽¹⁴⁾.

O prestígio de Poiret era conhecido em Lisboa e António Ferro era seu particular fã, a ponto de encontrarmos uma entrevista sua no livro *Praça da Concórdia*. Poiret estava já em decadência e via as suas propostas aproveitadas uma última vez, pelos adeptos do gosto do luxo pelo luxo, tão característico do Art Deco, antes de ser substituído pelas novas estrelas do firmamento da Moda, nomeadamente Chanel, a modista de chapéus, que Poiret detestava e a quem acusava de «pobreza de luxo».

António Ferro assistiu a uma passagem de Paul Poiret e ficou maravilhado:

«As meninas dos meus olhos, contentes porque as trouxe a um costureiro, vão seguindo o cortejo, o cortejo maravilhoso dos manequins de Poiret. Passa a *robe Satan*, toda em veludo e brasa; passa a *robe Fúcia*,

⁽¹³⁾ FERRO, António, «Batalha de Flores» in *Obras*, p. 94.

⁽¹⁴⁾ LAVER, James, *Taste and Fashion*, Londres, George C. Harrap & Company Ltd., 1937, p. 110.

numa tempestade de cores; passa um vestido cubista, que transforma o modelo numa carta de jogar, numa singular dama de oiros. Passa uma teoria longa de pijamas endoidecidos, de cores boémias e loucas... Os manequins são três ou quatro, mas como o envelope é diferente, tem-se a impressão de que existe uma mulher para cada vestido.

Terminou o desfile. Está folheado o figurino do dia» (15).

É extremamente importante para se compreender o aspecto clarividente de Ferro, ler a sua entrevista com o Sultão da Moda, nomeadamente a justificação que é feita para se incluir Poiret ao lado de franceses como o Marechal Foch, Poincaré ou Jean Cocteau, aí são denunciados os que pretendem fazer crer que ainda se justifica a divisão entre Artes Maiores e Artes Menores, já que para o autor de *O elogio das Horas* a arte produzida por um costureiro é tão importante ou mais do que a que é realizada por qualquer pintor. Referindo-se a Poiret diz:

«... tem hoje na França, uma categoria igual à dos grandes artistas criadores, que têm um nome digno de pronunciar-se juntamente com os de Bakst, Iribe ou Soudeikine. Ser um grande costureiro como Poiret, é ser poeta, é ser estatuário, é ser pintor. Os costureiros têm mesmo uma grande superioridade. Os artistas plásticos trabalham com modelo: copiam primeiro, estilizam em seguida. Um costureiro como Poiret, tem apenas o recurso da sua imaginação» (16).

Se Poiret era incontestavelmente o grande sultão da Moda, é também indubitável que a grande mudança das mentalidades parisienses foi provocada pela chegada dos Ballets Russes ao teatro Chatelet em Paris, no ano de 1909.

Esta não era a primeira companhia de bailado que Paris via, já tinha havido outras e o ballet tinha um público habitual, mas foi, com a companhia onde pontuavam nomes como Nijinsky ou Pavlova que se deu algo capaz de influenciar, ou mesmo de transformar, o gosto do público (17). Talvez pela primeira vez fossem atingidos os objectivos que Wagner traçara de realizar uma obra de arte total — a *Gesamtkunstwerk*.

(15) FERRO, António, *Praça da Concórdia*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1929, p. 94.

(16) IDEM, *ibidem*, p. 91.

(17) LAVER, *op. cit.*, p. 114.

E Paris enlouqueceu. De todos, o mais importante bailado foi *Shéhérazade* e foi sem dúvida o seu sucesso que abriu as mentalidades às propostas exóticas de Poiret e às suas modas orientais.

António Ferro também viu actuar os Ballets Russes e no bom sentido invejou-os, pela ligação da modernidade e da tradição, em prol da cultura oriental em geral e russa em particular.

Como seria bom enlouquecer também Paris com um espectáculo que resultasse da ligação entre as artes plásticas modernas portuguesas e as ricas tradições culturais populares do nosso país...

A aventura perdida da Moda futurista

A intensa actividade jornalística levava o autor de *Novo Mundo*, *Mundo Novo* às mais desvairadas partes, a Itália por exemplo.

António Ferro era um admirador confesso de Marinetti e do Futurismo italiano e certamente que não desconhecia os diversos manifestos futuristas, nomeadamente os manifestos «Le vêtement masculin futuriste» e «Il vestito antineutral», ambos de Giacomo Balla, corpo doutrinário que serviria de base para um novo vestuário. Apesar de sentirmos que Ferro menosprezava de alguma forma o vestuário masculino a favor das potencialidades do feminino, não deixamos de sentir embaraço perante a total vulgaridade do vestuário de Marinetti, vulgaridade que é disfarçada e perdoada perante a grandeza intelectual deste novo vencido pela vida, mas cujas roupas são inesquecivelmente vulgares:

«A presença de Marinetti é normalíssima. Marinetti veste do alfaiate de todos, usa o meu chapéu, usa as botas de quem me lê...» (18).

A idade do Jazz-Band

Em 1922 profere em São Paulo a conferência «A Idade do Jazz-Band» e realmente, talvez não exista nada que caracterize melhor os loucos anos vinte e mesmo parte dos anos trinta, do que a paixão pelas novas sonoridades desta música e a sua projecção no corpo: a música obriga à dança — de Nova Iorque a Constantinopla todos dançam ao som da Jazz-Band.

(18) FERRO, António, «Marinetti — O homem mais assobiado do mundo» in *Obras*, p. 362.

«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...» (19).

O melhor sítio do mundo para ouvir Jazz, era onde os portugueses se reuniam, o clube Savoy de Harlem, era lá que se tocava o verdadeiro Jazz, onde havia sempre duas orquestras, uma em cada ponta da sala «... que ora tocavam música ocidental ora executavam *negro-spirituals*, *blues*, etc., além do verdadeiro *jazz* e das danças da moda: o *charleston* e o *black-bottom*», e onde se ouviram pela primeira vez Louis Armstrong e a grande Sofia Tucker (20).

Mas se o Jazz nasceu na América, ele era moda em todo o mundo e António Ferro teve ocasião de o ver dançado sob a ditadura de Mustapha Kemal, na Turquia:

«Uma das turcas que está diante da minha objectiva levanta-se para dançar. O *jazz* atacou um *schimmy* furioso, assustador, tudo o que há de mais ocidental. A turca com o seu vestido de seda *Liberty*, com o seu aparatoso colar *Tecla*, com o seu lenço dum Oriente pálido, mergulhou no *schimmy* como uma sereia no mar... A seguir ao *schimmy*, um tango. depois um *fox-trott*. A estas horas... já deve saber o *Charleston* e o *Black-bottom*. O *Jazz-Band* é o rei de Bizâncio. Danças orientais, agora, só em Paris, no *hall* das *Follies* ou do *Moulin Rouge*» (21).

Política de espírito — SPN/SNI

Os anos 20 foram marcados pela música e pela emancipação da mulher, com a moda a voltar-se para os jovens, prosseguindo esta tendência nos anos 30, onde a paixão pela dança faria que os vestidos passassem a concentrar a sua ornamentação nas costas, já que essa, era a única parte do corpo que se via aos dançarinos entrelaçados. Surgia também a moda dos banhos de sol, lançada por Gabrielle Chanel e o desporto influenciava também a moda.

Elsa Schiaparelli era a rainha da moda em Paris e servia-se das obras dos grandes artistas, com quem tinha amizade, artistas como

(19) IDEM, «A Idade do Jazz-Band», p. 206.

(20) CASTRO, Fernanda de, *op. cit.*, pp. 317-319.

(21) FERRO, António, *Viagem à volta das Ditaduras*, Lisboa, Empresa «Diário de Notícias», 1927, pp. 363-364.

Pablo Picasso, Salvador Dali ou Raoul Dufy, para se inspirar para as suas ousadas criações.

António Ferro viajara no início da década de trinta para Hollywood, onde tivera ocasião de se encontrar com os grandes artistas da época e onde conhecera as criações de Adrian, o mais importante dos figurinistas da Meca do Cinema.

Regressado a Portugal, publica o livro *Hollywood Capital das Imagens* e escreve um importante artigo no *Diário de Notícias*, a que dá o nome de «Política de Espírito», onde propõe novos tipos de acção cultural. Salazar, que ele havia entrevistado para o mesmo jornal, dirige-lhe o convite para ocupar a direcção de um novo organismo que acabara de criar, a Sociedade de Propaganda Nacional, convite que foi aceite (22).

Começava então uma nova era na vida de António Ferro, mas não terminavam as suas preocupações no âmbito do vestuário.

Agora o combate era outro!

Uma vez na SPN, Ferro podia finalmente realizar o sonho que deixara expresso em *Uma hora com asas*, criar um espectáculo à semelhança dos Ballets Russes, mas inspirado nas ricas tradições culturais portuguesas:

«A linha do bailado português está por descobrir. Encontrada essa linha, Portugal pode ter a sua companhia de bailados, como os russos, bailados modernos, arco-irisados, de cores bobescas... nas nossas danças populares, nos nossos trajes regionais, nos nossos costumes, temos matéria prima para utilizações admiráveis, temos tintas de sobra para um grande cartaz a pôr na Europa, a pôr no Mundo» (23).

Assim surgiu o Bailado Verde Gaio, de que Ferro se orgulhava por ser um dos sete ou oito balets que existia no mundo.

O Verde Gaio pretendia acima de tudo conceber espectáculos onde fossem congregadas as várias artes e onde convergissem, ao mesmo tempo, as mais profundas tradições e as mais vanguardísticas propostas artísticas.

Na pesquisa para o Verde Gaio, foi feita pela Mocidade Portuguesa Feminina uma grande recolha de trajes tradicionais portugueses

(22) QUADROS, António, «Bibliografia cronológica de António Ferro» in *Obras de António Ferro*, pp. 399-401.

(23) FERRO, António, «Uma hora com asas» in *Obras*, p. 272.

que se transformou, pela sua vasta dimensão, numa enorme colecção, depois conhecida pelo nome de Guarda-Roupa Verde Gaio, mas que na verdade não deveria servir a este mais do que como fonte de inspiração.

Como se vê no catálogo da exposição «Catorze anos de Política de Espírito», estes trajes foram expostos ao lado dos figurinos usados no bailado, estes últimos, já criados por artistas da época.

Os trajes oriundos da supracitada recolha, destinavam-se a integrar o espólio do então emergente Museu de Arte Popular, também ele uma criação de António Ferro (24), tratava-se de um extraordinário guarda-roupa, constituído por cerca de três mil trajes que correspondiam a cerca de quinze mil espécies museológicas (25). Integrada na Secretaria de Estado da Cultura a seguir à Revolução de 74, a colecção ficou à mercê de uma irreflectida política de empréstimos que permitiu que este riquíssimo espólio fosse disperso pelos vários grupos de teatro que solicitavam apoio para os seus espectáculos.

Com a extinção do Museu Nacional de Arte Popular em 1989 e a sua integração no Museu Nacional de Etnologia, o que restou desta colecção acabou por dar entrada no Museu Nacional do Traje (26), local em que hoje se encontra e onde esteve exposta por ocasião da Lisboa - Capital Europeia da Cultura 94.

Mas durante a sua permanência na SPN e mais tarde SNI a sua actividade na divulgação dos trajes tradicionais portugueses foi mais vasta.

Integrada na campanha desenvolvida por estas instituições no sentido de se pesquisar, estudar e divulgar o folclore e a etnografia portuguesa, a «Exposição de Arte Popular» realizada em 1935 no Secretariado da Propaganda Nacional, tentou pela primeira vez esquematizar a etnografia portuguesa.

Em 1944, já sob a égide do SNI seria organizada uma exposição de trajes populares portugueses que foi enviada à Grande Feira de Amostras de Sevilha e em 1945, foi exibida no estúdio do SNI uma mostra de trajes regionais de Viana do Castelo.

(24) *Catorze anos de Política de Espírito*, Lisboa, Secretariado Nacional da Informação, 1948, s. p.

(25) TEIXEIRA, Madalena Braz, «Apresentação da Colecção» in *Catálogo da Exposição «Trajes Míticos da Cultura Portuguesa»*, Lisboa, Electa/Capital Europeia da Cultura 94, 1994, p. 11.

(26) IDEM, *ibidem*, p. 14.

Um episódio particularmente significativo da vontade de António Ferro e que Fernanda de Castro relata, passou-se na festa de Portugal, por ocasião da Exposição Internacional de Paris, que consistiu num autêntico arraial minhoto:

«Já me esquecia de dizer que as senhoras portuguesas que recebiam os convidados estavam todas vestidas a rigor com trajes regionais do Norte, mas trajes de Museu, emprestados pelos vários museus do País. Eu estava vestida de noiva minhota, com um vestido todo preto com barras de veludo, tendo na cabeça um lenço de renda branca cujas pontas caíam sobre os meus ombros. Por cima deste lenço tinha um chapelhinho de veludo justo, enfeitado com uma pequena pluma preta, com lantejoulas e ainda um espelhinho quadrado.

Ao pescoço um colar de filigrana com uma cruz e um grande coração também em filigrana. Devo dizer que me senti lindamente com esse traje e que nenhum vestido da Lanvin, por exemplo, me teria valorizado tanto. Deste grupo de senhoras — lavradeiras ricas, em traje de festa, encarnados, verdes, azuis — disse o crítico do *Figaro* que parecia um ramo de flores. É claro que estas lavradeiras, além dos vestidos e dos lenços garridos, todas tinham ao pescoço muito ouro, cordões, cruzes, corações, estrelas, etc., e nas orelhas, grandes e pesadas argolas ou então brincos de filigrana muito enfeitados» (27).

Paralelamente os grupos folclóricos eram estimulados a efectuar sérias pesquisas etnográficas, havendo particular rigor na selecção do vestuário. Os trajes regionais reviviam uma vez mais e embora apenas esporadicamente continuaram a ser usados em algumas festas, preservando-se a sua memória.

Fernanda de Castro e o traje infantil

Ao lado de um grande homem, existe geralmente uma grande mulher e a acção de Fernanda de Castro seguia de perto a de seu marido, participando no desenvolvimento das suas ideias, tendo também ela contribuído para a reforma do vestuário infantil em Portugal.

(27) CASTRO, Fernanda de, *op. cit.*, p. 286.

As crianças até então pareciam adultos em miniatura, Fernanda de Castro descreve o luto pela perda de sua mãe e o panorama era francamente penoso e traumatizante:

«Quando me vi toda de preto, com meias altas presas por ligas de elástico, atirei-me para o chão, pus a cabeça nos joelhos da minha avó e desatei a chorar, a chorar tanto e tanto tempo que todos ficaram aflitos...» (29).

Fernanda de Castro já não vestiu assim os seus filhos. Ela recorda António e Fernando «... com os seus fatos à maruja da Old England de Paris, as suas fardas de escoteiros, os seus trajes de príncipe russo e de noivo bretão desenhados por Maria Adelaide Lima Cruz... e mais tarde com os seus primeiros smokings brancos» (29).

O que queria para os seus filhos, desejava para todas as crianças do mundo e ficou bastante consternada quando visitou uma obra de assistência a crianças desvalidas em Paris, obra apreciável mas triste, onde a chocou particularmente as cores escuras dos bibes das crianças.

Decidida a criar algo do género em Lisboa, mas com o espírito completamente diferente, tomou desde logo a resolução: «... os bibes teriam as sete cores do arco-íris» (30).

Passar da decisão à prática não foi fácil e teve de lutar contra a incompreensão de muitos, a começar pelo caixeiro dos Armazéns do Chiado, a quem pretendia comprar o tecido para os bibes:

«... Pedi-lhe amostras de riscados e de linhol e disse-lhe que era para uma escola e que, como ia comprar várias peças, me devia fazer um desconto especial. Com grande espanto meu, trouxe-me várias peças, mas, ao contrário do que eu lhe tinha dito, eram cinzentas, pardas, beges, etc.

— Mas eu pedi-lhe cores claras, alegres.

— Mas a senhora disse que era para uma escola; nestas cores vê-se menos o sujo.

— Mas eu quero que se veja o sujo — respondi-lhe eu, levantando a voz.

Ele calou-se, mas ouvi claramente, no silêncio, que ele me dizia como tantos outros:

— Maluca, deve ser maluca» (31).

(28) IDEM, *ibidem*, p. 114.

(29) IDEM, *ibidem*, p. 220.

(30) IDEM, *ibidem*, p. 243.

(31) IDEM, *ibidem*, p. 243.

Assim nasceram os Parques Infantis e assim se modificou a indumentária das crianças.

Mas a actividade de Fernanda de Castro não parava, desenvolvido o projecto dos parques infantis, logo criou, com o apoio do seu marido, uma escola de Artes e Ofícios — a «Colmeia», destinada às crianças que tinham concluído a instrução primária; aí aprendiam os ofícios que mais lhes interessavam e aí, se desenvolveu um dos primeiros, se não o primeiro atelier de ensino de Alta Costura em Portugal, onde aliás seria confeccionado o vestido de noiva de sua nora Paulina Roquette Ferro e outros tantos que deram brilho às festas lisboetas e ajudaram a formar o gosto da sociedade portuguesa.

Conclusão

António Ferro mais do que um cronista das modas, teve uma posição interventora e se as suas crónicas nos deram, mesmo que indirectamente o retrato da moda em países tão diversos como a França ou a Turquia, elas foram também, o marcar de uma posição activa e de uma opinião, sobre os caminhos a seguir pela moda, moda essa que é um jogo que merece ser jogado, ou como disse António Ferro:

«Sem o fogo de vista das toilettes, sem as estrelas presas dos chapéus, a vida seria triste, cinzenta, mendiga... Esse jogo de cores, com que as mulheres se entretêm, constitui o pano de fundo em que a humanidade se debate, em que a humanidade luta... Sem as criações de Poiret, da Worth ou da Lucille, a vida completamente nua deixaria de ser uma linda mentira para se transformar numa verdade triste, numa verdade que teria feito muito bem em não sair do poço... Bem haja a moda, bem haja a grande ilusionista...» (32).

(32) FERRO, António, *Praça da Concórdia*, p. 92.