

Do Estado Novo ao 25 de Abril. Excursão pela estética e ideologia dos painéis pintados da Cidade Universitária de Coimbra.

Marco Daniel Duarte*

«Toda a obra de arte é filha do seu tempo e, muitas vezes, a mãe dos nossos sentimentos».

W. KANDINSKY, *Do Espiritual na Arte*, 1910

ANTES DO EXCURSO

Numa das mais célebres obras da história da arte contemporânea¹, escrita por um dos artistas que pertence à galeria dos movimentos de vanguarda, o pintor Wassily Kandinsky, utilizando uma imagem evocadora de relações de parentalidade, afirmava que existe uma relação entre a arte e o tempo em que esta é criada e que, também importante, a obra de arte será geradora (será mãe) de sentimentos que terão, subentende-se, consequências. Não sendo a primeira vez que se teorizava sobre o objecto artístico desta forma, de modo a ver nele o eco ou o espelho da sociedade, a reflexão de Kandinsky viria quase como precursora do moderno método que toda uma pléiade de autores haveria de preconizar formando uma escola com esta linha de pensamento²; entendendo que, não obstante defendermos a não existência de apenas um método válido para o labor da história da arte, esta maneira de estudar a obra artística revela qualidades apreciáveis, nomeadamente quando apresenta a arte como um documento da sociedade que a produz e, por conseguinte, elucidador do ser humano que a operou³. O estudo de obras artísticas criadas em determinado aro cronológico mais ou menos dilatado, através das capacidades da diacronia, faz prever que se encontrem nessas obras características dos respectivos períodos históricos e faz prever

* Doutorando da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Bolseiro da Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

¹ Referimo-nos à obra de onde extraímos o pequeno trecho com que fazemos a abertura deste estudo: *Do Espiritual na Arte*, cujo título original é *Ueber das Geistige in der Kunst, ins besondere in der Malerei*. Utilizamos a tradução portuguesa na 6.ª edição saída em 2003 que de seguida citamos (a primeira edição portuguesa data de 1987): Wassily KANDINSKY, *Do Espiritual na Arte*, prefácio e nota bibliográfica de António RODRIGUES, Lisboa, Dom Quixote, 2003. A epígrafe com que iniciámos encontra-se na p. 21 desta edição.

² Veja-se, para citarmos apenas uma obra de consulta breve, o que se diz em Giulio Carlo ARGAN e Maurizio FAGIOLO, *Guia de História da Arte*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, sobre o método sociológico de fazer a história da arte: do primeiro autor, veja-se o texto incluso nas p. 34-36 e, do segundo, o texto escrito nas p. 100-101.

³ Neste sentido afirmamos que a obra de arte, para além do seu valor artístico que a define e a torna objecto de eleição estética, é um documento a conjugar com outros para chegar mais perto do verdadeiro objecto de estudo do saber histórico: o ser humano. Sem embargo, ela afigura-se documento de superlativa eleição porque detém não apenas os informes que os documentos escritos (literários ou não) conservam, mas também muitas outras informações que garantem conhecimento sobre questões relacionadas com o Homem enquanto criador artístico.

inclusivamente que essas obras possam ter contribuído para a sustentação ou para o avanço cultural dessas datas.

A avaliação estética das obras pintadas nos edifícios da chamada Cidade Universitária de Coimbra⁴ permite concluir que o “Estado Novo” – expressão do mundo da política que no decurso deste estudo usaremos como metonímia de “os pintores”, “os políticos”, “os ideólogos”, “os doutrinadores”, “os professores do Estado Novo” – não abdicou de se munir da arte pictórica para fazer transmitir os seus ideais maturados e alicerçados em convicções ideológicas muito precisas; estes ideais, naturalmente, aparecerão na arte e permanecerão, a partir do momento da sua fixação num suporte artístico, como marca dos que a operaram.

Não se trata da defesa ingénuo de que a arte se submete a políticas e que será, tão-só, o produto desses determinismos. Nem tão-pouco afirmaremos que foram apenas os dirigentes políticos a ditar as regras da pintura e que terão sido estes os que mais influenciaram os resultados das produções artísticas. Sem podermos fazer demora na explicação de questões como a forma de influência destes agentes sobre as soluções estéticas alcançadas⁵, perceberemos, no entanto, que tais obras espelham o momento da sua produção. A correspondência entre o representado e o período histórico vivido é, com efeito, muito notória, facto devedor da intervenção de agentes vários como aqueles que enunciámos que, mesmo que não o dissessem claramente, acompanhavam a obra no sentido de assegurar nela plena ortodoxia, se não a das formas, necessariamente, a dos conteúdos. A própria selecção dos artistas – vista com o olhar distanciado em cada uma das situações – era operada segundo apertado crivo, mesmo que, por vezes, essa selecção resultasse da aceitação de uma auto-proposta de determinado artista. Ao

⁴ Como já temos dito noutros estudos (veja-se, por exemplo, *Poesia de Pedra. Safo, escultura de Barata Fejo na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, em *Oficina de Poesia. Revista da palavra e da imagem*, n.º 2 – série II, [Coimbra], Palimage. Imagem Palavra, p. 156-173), continuamos, por uma questão de pragmatismo, a fazer uso da expressão “Cidade Universitária” referente ao campus académico edificado nos meados do século XX para funcionamento da Universidade de Coimbra sem prejuízo das reflexões decorrentes das dúvidas que esta expressão suscita nalguns autores. Veja-se, por exemplo, Luís Reis TORRAL, *A Universidade e o Estado Novo. O Caso de Coimbra. 1926-1961*, Coimbra, Minerva, 1999, na p. 136 (nota 92) e o seu trabalho anterior, precisamente sobre esta questionação, *Coimbra. “Cidade Universitária” ou Cidade-Universidade*, em *Monumentos*, Revista Semestral de Edifícios e Monumentos, Lisboa, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, n.º 8, Março, 1998, p. 10 a 13.

⁵ Remetemos para o trabalho de Nuno ROSMANINHO, *O Estado Novo e a Arte: a Cidade Universitária de Coimbra*, em *A História Tal Qual se Faz*, coord. de José d’ENCARNAÇÃO, Coimbra, Edições Colibri, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2003, p.257-273. Vejam-se sobre estes tópicos as primeiras páginas deste artigo. Este artigo apresenta de forma abreviada as conclusões da dissertação de doutoramento do autor que ao longo deste estudo iremos citar por esta ser o grande trabalho de fundo sobre a Cidade Universitária de Coimbra: *O Poder e a Arte: o Estado Novo e a Cidade Universitária de Coimbra*, Coimbra, dissertação de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2001, 2 volumes.

considerarmos que, não raramente, faltam provas documentais da influência directa dos professores da Comissão Administrativa do Plano de Obras da Cidade Universitária de Coimbra (a comissão de obras encarregada dos trabalhos da cidade universitária, conhecida pelas iniciais CAPOCUC), ou de outros agentes na produção artística, teremos de considerar também que essa influência se atesta para uma grande parte das obras operadas e, por outro lado, assim o defendemos, que os artistas não necessitavam de saber o que lhes era consentido figurar e o modo como essa figuração era permitida. A título exemplificativo podemos desde já adiantar como o grande Almada Negreiros será chamado a figurar dois painéis na alta universitária de Coimbra e como para além de aceitar ser conduzido nessa figuração é ele próprio que requer, das entidades responsáveis, um texto que o guie na execução do programa que tinha o encargo de idear⁶. Com efeito, a consciência colectiva da sociedade em que o criador artístico vivia ditava-lhe, de uma forma mais ou menos consciente, o que era ou não permitido. Poucos eram os que saíam da norma e esses, a isso já aludimos, não seriam convidados para obras estatais durante o regime político do Estado Novo⁷.

A Cidade Universitária de Coimbra é, no conjunto dos seus edifícios, uma mole arquitectónica cujo sentido de monumentalidade querido pelos seus autores e projectistas se encontra percepcionado, pela crítica e pela história da arte, de modos diversos⁸. Não obstante as divergências sobre a monumentalidade, não há discordância em entender o conjunto dos edifícios destinados à leccionação do saber em Coimbra como um complexo eminentemente arquitectónico. Com efeito, a arquitectura reina como “mater”, chamando ao seu governo algumas artes às quais confere um espaço, muitas vezes, diminuto, mas de excepcional qualidade⁹. Assim se devem entender

⁶ Tivemos oportunidade de estudar estas matérias e foi a esta conclusão que chegámos. Veja-se Marco Daniel DUARTE, *Matemática Pictórica: a Matemática (dos caldeus, dos egípcios, de Pedro Nunes, de Einstein e de tantos outros) pintada por Almada Negreiros*, em *Actas das «Jornadas do Mar 2002 – Colóquio “Pedro Nunes. Novos Saberes na Rota do Futuro”*», Almada – Alfeite, Escola Naval, [2003], p. 83-97.

⁷ Nem sempre foi assim, mas, obviamente, não será aqui o local para traçarmos estudo sobre a relação entre Estado Novo e os modernismos. Os estudos que já indicámos de Nuno Rosmaninho serão base sólida para que se percebam tais nuances. Vejam-se ainda, pela condensação óbvia, os verbetes *Arquitectura, Artes Gráficas, Escultura, Exposições de Artes Plásticas, Exposição do Mundo Português, Modernismo/Futurismo, Neo-Realismo, Pintura, Surrealismo* e a bibliografia aí apontada em *Dicionário de História do Estado Novo*, direcção de Fernando ROSAS e J. M. Brandão de BRITO, Venda Nova, Bertrand Editora, 1996.

⁸ Veja-se o que diz Nuno Rosmaninho no artigo *A Cidade Universitária de Coimbra no Estado Novo. O Espaço Indisponível*, em *Monumentos. Revista Semestral de Edifícios e Monumentos*, Lisboa, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, n.º 8, Março, 1998, p. 72-77. Veja-se para opinião um pouco divergente o que dizemos na nota de rodapé n.º 8, p. 18 e 19, do estudo *Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra: Ícone do Poder. Ensaio Iconológico da Imagética do Estado Novo*, Coimbra, Câmara Municipal de Coimbra, 2003.

⁹ Não teremos oportunidade de nos debruçarmos explanadamente sobre as características estéticas das obras da Cidade Universitária de Coimbra. Embora pouco demorada, uma ideia geral da estética das obras de arte criadas para a Universidade de Coimbra foi bem esboçada por Nuno Rosmaninho em *O Estado*

os pequenos relevos que foram colocados nas portas das Faculdades de Letras¹⁰ e de Medicina; os baixos-relevos que pontuam, aqui e além, os edifícios (os relevos da Faculdade de Medicina, no átrio e nos flancos das portas do Instituto de Medicina Legal; os da Faculdade de Letras, em ambos os átrios; os da Biblioteca Geral; os do Departamento de Matemática, no portal); as esculturas de vulto que se concentram na Praça da Porta Férrea (as de Leopoldo de Almeida, nos edifícios da Física e da Medicina; as de Salvador Barata Feyo no prédio das Letras; as de António Duarte, na Biblioteca Geral) e as esculturas dos reis D. Dinis (na praça com o mesmo nome) e D. João III (esta no Pátio das Escolas); assim se devem entender também as tapeçarias colocadas nas mais íntimas salas dos edifícios (Letras, Medicina e Matemática) e, as obras de que nos ocuparemos, as pinturas em painéis de grandes dimensões nos vestíbulos dos edifícios daquelas casas de saber¹¹. Já as próprias autorias destas obras nos poderiam indiciar tratarem-se de criações a que era conferido valor de importância, pois na cidade universitária coimbrã trabalhou um escol de artistas, por um lado, diversificado e, por outro, muito considerado no panorama artístico da época. No entanto, bastaria olhar para os locais para onde elas foram ideadas para percebermos como apesar de a linguagem arquitectónica imperar sobre as outras disciplinas artísticas parece que são estas que transmitem verdadeiras lições de saber, numa cidade consagrada à sabedoria. Não o fazem, contudo, isoladamente, mas no conjunto em que estão inseridas.

Como facilmente se verificará, a urbe académica aeminiense, revela-se superlativo campo de estudo para a questão, já há muito ultrapassada pela historiografia da arte, das chamadas artes menores e do seu papel, normalmente subestimado. Com efeito, se tais teses ainda se

Novo e a Arte: A Cidade Universitária de Coimbra, em *A História tal como se faz...*, vejamos sobre esta temática as p. 266 a 269 correspondentes ao ponto “Artes plásticas: a norma, os desvios e a ideologia”.

¹⁰ Sobre estes consulte-se o trabalho de Nuno ROSMANINHO, *Os Portões da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra: Arte e Ideologia do “Estado Novo”*, em *Universidade(s). História – Memória – Perspectivas. Actas do Congresso “História da Universidade”. 5 a 9 de Março de 1990*, Coimbra, Comissão Organizadora do Congresso *História da Universidade*, 1991, volume II, p. 347 a 356, e o capítulo “Os portões: páginas de bronze” do nosso estudo *Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Ícone do Poder...* (p. 38-55), onde, pela primeira vez, se propõe a identificação de todos os relevos.

¹¹ Consideraremos para este estudo apenas os dois painéis da Faculdade de Letras, o da Faculdade de Medicina, os dois do Departamento de Matemática da Faculdade de Ciências e o do Auditório da Reitoria no edifício dos Departamentos de Física e de Química da Faculdade de Ciências. Todos eles foram executados na técnica da pintura a fresco, à excepção do último que aqui estudaremos que é um painel de azulejos. Outros painéis poderiam aqui ser tomados em avaliação, como o painel de cerâmica relevada de Jorge Barradas (na Sala de Leitura da Biblioteca Geral) ou os painéis de azulejos da lavra de João Abel Manta no edifício da Associação Académica. Estes que não consideraremos neste pequeno trabalho não se localizam em edifícios das Faculdades. Tendo estas características estéticas de monta, reduziremos a análise aos que figuram nas Faculdades por terem forma e função similar: são todos de ampliadas dimensões e tomam lugar, à excepção do painel de azulejos do Auditório da Reitoria (edifício da Física e da Química), nos recintos vestibulares das Faculdades.

mantivessem, o conjunto edificado no cimo da acrópole coimbrã revelar-se-ia “locus” de análise fundamental para fazer cair por terra tais teorias. Na verdade, não há um edifício que possa prescindir das impropriamente ditas artes menores, plasmadas em espaços de diminuta espacialidade, mas de notável qualidade. As características inerentes a este tipo de arte – que no caso da Cidade Universitária de Coimbra é, na quase totalidade, figurativa – permitem a narração e a exposição de ícones destinados a completar o discurso que através da arquitectura poderia ficar demasiado hermético e inacessível. Assim, para além das linhas severas da arquitectura que alberga os diferentes tipos de Saber, a Cidade Universitária de Coimbra encontra-se povoada pelas artes da figuração, mostrando (e demonstrando) de forma clarividente o que entre os doutrinadores se considerava útil, pois a obra de arte estatal da governação cultural do Estado Novo, para além da dimensão estética, detém uma forte carga pedagógica e didáctica¹².

O facto de as obras da Cidade Universitária de Coimbra se desenrolarem por um arco cronológico bastante dilatado permite que as suas sensibilidades imagéticas, vistas “a posteriori”, possam ser interpretadas, nas suas diferenças, como marca dos períodos temporais que as viram nascer e que, de algum modo, mais numas que noutras, as determinaram. Analisando deste prisma, os painéis das Faculdades serão os pontos de uma linha que, se outros motivos não houver, por razões pedagógicas, se traça desde o primeiro painel, pintado em 1951, e o último que aqui estudaremos que data de 1975. O facto de entendermos os painéis como marca do seu tempo e, de algum modo, como espelho da evolução política ocorrida em Portugal entre os anos da década de 40 e os da década de 70 não significa que a Cidade Universitária de Coimbra tenha sido conjecturada desta forma, mas que por uma questão de mudança conjuntural, quiçá estrutural¹³, a arte produzida nesses períodos permite que encontremos na Cidade Universitária de Coimbra testemunhos artísticos com eles

¹² Os edificadores do Estado Novo tinham plena noção do poder da arte. É, precisamente, este vocábulo – “didáctico” – que é usado numa das indicações dadas pelo mentor dos painéis pintados no vestíbulo da Secção de Matemática, que mais adiante analisaremos: «este painel [sobre «a matemática ao serviço da epopeia nacional»] terá, assim, ao mesmo tempo, um sentido *didáctico*, dado que um país tão ‘sui generis’ como o nosso, com uma tão grande missão a cumprir, continua a pedir-nos, e muito especialmente nos nossos dias, o mesmo esforço colectivo»; AUC, CAPOCUC, processo 611. Um texto relacionado com a génese da figuração pintada aposta na Faculdade de Letras exemplificará também a questão de se encarar a arte como transmissora de conteúdos e, por isso, se reconhecer nela um carácter pedagógico; para o pensador, o especial cuidado a ter com a figuração justificava-se exactamente por questões pedagógicas: a «função primordial e específica [de uma Faculdade de Letras] é mais do que tudo educativa, embora simultaneamente de preparação pedagógica» (Parecer de Manuel Lopes de Almeida anexado à carta que Amorim Girão remeteu à comissão de obras; AUC, CAPOCUC, processo 275, a que voltaremos neste estudo).

¹³ Não entraremos neste estudo em considerações que permitam perceber se a mudança do regime político operada a partir do dia 25 de Abril de 1974, do regime de Ditadura para o de Democracia, será, na linguagem historiográfica decorrente da Escola dos Annales, uma cisão conjuntural ou estrutural.

relacionados. A sociedade política e ideológica, que em determinada medida fora a responsável pela ideação dos painéis, alterou-se e essas alterações são visíveis, inclusivamente, nos objectos artísticos tomados aqui, não só como objectos de estética, mas, outrossim, como documentos históricos que, como veremos, alguns deles, foram, inclusivamente, quase agentes históricos. Sem querermos adiantar matéria, poderemos apontar desde já que o edifício do Departamento de Matemática está ligado de uma forma muito estreita à Crise Académica de 1969, pois foi precisamente a inauguração daquele equipamento universitário que desencadeou essa crise no seio da Academia e da restante sociedade com os resultados político-sociais que são sumamente conhecidos. Como já tentámos demonstrar, uma parte da formulação estética de um dos painéis foi concebida na esteira daquele conflito e o seu autor – Almada Negreiros – quis deixar bem clara a sua opinião sobre o que de político ocorria em Portugal, nomeadamente a partir de Coimbra¹⁴.

Perscrutemos de que modo estas obras são hoje já uma marca de um passado que, embora próximo, necessita de ser equacionado também a partir dos documentos artísticos, aproveitando as características intrínsecas a este tipo documental que é, a um tempo, testemunho claro de quem o operou, preservando as figurações que neles quiseram deixar e, além disso, as marcas, menos perceptíveis, mas que, por questões relacionadas com as características inerentes às obras de arte, mais profundamente eles detêm (pois na obra de arte o artista plasma aquilo que sai da sua ideação, sendo esta já um espelho simétrico ou assimétrico do contexto vivencial do autor: daqui resultam, muitas vezes, sentidos ocultos que o autor quis ou não apresentar na sua construção artística). Os painéis dos edifícios das Faculdades de Coimbra, assim o entenderemos ao longo deste excurso, são documentos de importante valor também por terem sido muito pensados e maturados, mercê do local para onde foram criados, com intencionalidades de erudição, pois moram em casas destinadas ao saber e à sua leccionação. Tendo estas balizas de análise presentes, vejamos como os painéis da Cidade Universitária de Coimbra deixarão transparecer uma linha de evolução conforme à do seu tempo ideológico e político¹⁵.

¹⁴ Vejam-se as p. 88 e 93 do estudo de Marco Daniel DUARTE, *Matemática pictórica...*

¹⁵ Por questões relacionadas com economia de espaço, não nos propomos exercer aqui um estudo de exame minucioso de cada um dos painéis e por isso remeteremos, sempre que necessário, para outros trabalhos onde se tenha feito esse estudo. Daremos maior desenvolvimento, no entanto, aos painéis que ainda não tiveram tratamento individualizado neste tipo de análise de cariz iconográfico. Todos eles aparecem equacionados no estudo que já indicámos de Nuno Rosmaninho, mas não tanto do ponto de vista da minúcia das suas representações, embora este autor também delas fale. Assim, para um estudo pormenorizado dos painéis da Faculdade de Letras veja-se, de Marco Daniel DUARTE, *Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Ícone do Poder...* e para os painéis do Departamento de Matemática, leia-se, do mesmo autor, *Matemática Pictórica: a Matemática (dos Caldeus, dos Egípcios, de Pedro Nunes, de Einstein e de tantos outros) pintada por Almada Negreiros*, em actas das *Jornadas do Mar 2002 – Colóquio “Pedro Nunes. Novos Saberes na Rota do Futuro”*, Almada – Alfeite, Escola Naval, [2003], p. 83-97.

INÍCIO DO EXCURSO

“Alegoria da Antiguidade Clássica” (Joaquim Rebocho, 1951) e “Alegoria do Génio Português” (Severo Portela Júnior, 1951)

No dia 22 de Novembro de 1951 inaugurava-se o primeiro edifício da Cidade Universitária de Coimbra¹⁶. Da responsabilidade do Ministério das Obras Públicas, o panfleto de publicitação do edifício, que começava com um conjunto de palavras tiradas de um famoso texto de Oliveira Salazar¹⁷, explicava como o processo se havia desenvolvido, falava sobre o papel da Comissão Administrativa das Obras da Cidade Universitária de Coimbra (conhecida pela sigla CAPOCUC) e dava notícia do papel dos professores da Faculdade de Letras que forneceram à comissão técnica «elementos essenciais de orientação».

«Depois de fixadas as principais directrizes do Plano Geral, o edifício da nova Faculdade de Letras foi um dos primeiros a serem estudados pelos serviços técnicos da Comissão Administrativa das Obras da Cidade Universitária que, para o efeito, receberam do Corpo Docente da mesma Faculdade elementos essenciais de orientação»¹⁸.

Algumas páginas mais adiante, depois de se traçar uma breve descrição física do edifício recém-inaugurado, o panfleto divulgativo aludia a um dos espaços mais importantes da Faculdade e ao facto de esse espaço se encontrar valorizado com dois painéis de pintura a fresco.

«No vestíbulo principal encontram-se, à esquerda, a alegoria da Antiguidade Clássica, obra do pintor Joaquim Rebocho, e à direita a alegoria da Glorificação do Génio Português, obra do pintor Severo Portela. Estas duas pinturas a fresco medem 40 metros quadrados cada uma»¹⁹.

Sem entrarmos em quaisquer tipo de análises, tão-só pelo título dos painéis poderíamos encontrar justificação que permitisse perceber estas obras no quadro mental traçado pelos ideólogos e politicólogos estadonovistas e, até mesmo, pelos homens de cultura, onde se inscrevem muitos artistas que obraram naquele período histórico que é o Estado Novo: o espaço seria dedicado à figuração de uma idade



Fig. 1- *Alegoria da Antiguidade Clássica*, Joaquim Rebocho, 1951, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra [fotografia de Marco Daniel Duarte]



Alegoria do Génio Português, Severo Portela Júnior, 1951, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, [fotografia de Marco Daniel Duarte]

¹⁶ Com toda a propriedade, as primeiras instalações a serem inauguradas serão as do Arquivo da Universidade em 16 de Outubro de 1948, mas esta instituição não ocupa um prédio autónomo, tomando lugar na mole arquitectónica da Biblioteca Geral da Universidade que será inaugurada, depois do edifício da Faculdade de Letras, em 1956.

¹⁷ Veja-se sobre a questão da atribuição ou não atribuição de responsabilidades nas obras da alta de Coimbra a Salazar, a convicção de Nuno Rosmaninho. Este autor, o que mais estudou a documentação, não concorda com a tese que Salazar tenha interferido na gestação do plano, mas que a sua opinião foi usada pelos defensores das obras como argumento de autoridade e pelos detractores do regime como mais um argumento contra a Ditadura. Veja-se a p. 259 do artigo que já citámos – *O Estado Novo e a Arte: A Cidade Universitária de Coimbra...* – deste autor.

¹⁸ *Cidade Universitária de Coimbra. Edifício da Faculdade de Letras*, Lisboa, Ministério das Obras Públicas, [1951], p. [5].

¹⁹ Idem, p. [10] e [11].

áurea na história da humanidade e ao enaltecimento do génio português. Nem uma nem outra temáticas seriam de estranhar no átrio da Faculdade responsável pela leccionação das matérias relacionadas com a cultura. No entanto, como veremos, estas duas grandes lições através de linguagem icónica foram meditadamente elaboradas, desde a sua concepção até à sua realização²⁰. Com efeito, a frase contida no documento do panfleto de que há pouco citávamos dois pequenos excertos fazia notar que os docentes da Faculdade de Letras intervieram no processo criativo da edificação do prédio. A documentação, de facto, confirma-o, destacando-se, na questão relacionada com os painéis, um dos professores da Faculdade de Letras, Manuel Lopes de Almeida²¹, que será responsável por um dos quadros ser «exclusivamente dedicado à glorificação do génio português»²².

«Sabendo-se que está em projecto decorar com dois grandes painéis alegóricos o átrio do edifício onde virá a instalar-se futuramente a Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pensou-se que numa escola portuguesa, e sobretudo numa Faculdade de Letras, cuja função primordial e específica é mais do que tudo educativa, embora simultaneamente de preparação pedagógica, pensou-se que um desses painéis devia oferecer-se à contemplação dos seus escolares como *exempla* a imagem daqueles que no decorrer dos oito séculos de vida histórica de Portugal exprimiram no pensamento e na acção o próprio génio português»²³.

Encontra-se volumosamente estudado como a cultura antiga, nomeadamente, a cultura clássica greco-latina, desde sempre esteve presente no evoluir da cultura europeia. Mais ou menos subliminarmente, muitas foram as épocas em que a ela se foram buscar arquétipos quer para as letras quer para as artes. O século XX, inclusivamente, o século XX português, não foge a esta regra e, com efeito, embora a temática não se encontre ainda muito estudada, também é possível percebermos nas formas de pensamento dos políticos, ideólogos e artistas (de diversas áreas) a importância

²⁰ Não poderemos desenvolver minuciosamente questões relacionadas com escolhas de autores e até das temáticas a figurar. Vejam-se os estudos que já indicámos sobre este edifício.

²¹ Pela vasta obra de publicação deste professor da Faculdade de Letras e Director da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra escusamo-nos a citar os seus livros; veja-se a sùmula bibliográfica em Manuel Augusto RODRIGUES, *Memoria Professorum Universitatis Conimbricensis: 1772-1937*, Coimbra, Arquivo da Universidade de Coimbra, 1992, vol. II, p. 66-67.

²² Esta expressão de Lopes de Almeida foi escrita pelo Director da Faculdade de Letras, Aristides de Amorim Girão, numa carta endereçada ao arquitecto responsável pelo seguimento dos trabalhos da urbe universitária, Luís Cristino da Silva, descrevendo as resoluções aventadas numa reunião havida na Faculdade de Letras para discussão da matéria a figurar nos painéis do edifício: é este o texto em que pela primeira vez aparece a expressão que intitula o mural da Faculdade de Letras: “Glorificação do Génio Português”. AUC, CAPOCUC, processo 275, *Pintura a fresco das paredes do átrio da Faculdade de Letras*.

²³ Parecer de Manuel Lopes de Almeida anexado à carta que Amorim Girão remeteu à comissão de obras; AUC, CAPOCUC, processo 275.

extrema conferida à Antiguidade e, dentro desta, a especial predilecção pela Antiguidade Grega.

Houve vários autores que acreditaram, pelo menos na sua criação artística, que Portugal descendia dos povos antigos que tinham operado a Civilização Clássica. Apenas a título de exemplificação, lembremo-nos de que Fernando Pessoa, na sua magna obra “Mensagem”, inclui nos primeiros poemas que tratam da origem de Portugal, como referência à Grécia, a lenda de Ulisses ter dado nome a Lisboa e que, relacionado com a civilização romana, coloca Viriato como símbolo do povo da Roma Antiga. Como exemplo relacionado com as artes plásticas poderíamos evocar Almada Negreiros que, neste caso, afirmava, no tom peremptório que o caracterizava, que os portugueses descendiam dos gregos²⁴. A obra que se apõe nas Letras, da autoria de Joaquim Rebocho, não faz omissão de qualquer dos povos da Antiguidade Clássica, mas assume-os de uma forma pedagogicamente transmissora de uma mensagem de tal modo comprometida com os valores do regime que só os métodos da iconologia a podem mensurar. Com efeito, a representação de heróis gregos como Ulisses, de edifícios arquitectónicos da acrópole ateniense, de filósofos e representações artísticas como é o caso da celebrada escultura helenística da Vitória de Samotracia, aliados aos representados extraídos da política e da cultura romana (Augusto, imperador figurado através da representação da sua escultura conhecida por “Augusto da Prima Porta”; o génio da cidade de Roma que denuncia o seu espírito militar através da exibição de uma armadura; a representação da loba do Capitólio, do Arco de Tito e do Coliseu romano) constituem-se, quer nas formas, quer nos conteúdos, uma alegoria à Antiguidade Clássica. Não a apresentam de forma inocente, mas mostram-na como se estivessem a exhibir leccionação. À Antiguidade Clássica somam-se personalidades tiradas do mundo do Baixo Império Romano e desenham-se duas figuras da hagiografia cristã dos primeiros tempos. No centro, na zona mais superior, desenvolve-se, em linguagem metafórica, a verdadeira lição do quadro: uma cruz de grandes proporções, revestida de halos de luz, emerge, trazida por uma figura alada, personagem híbrida cuja silhueta será comum às figurações dos génios da Antiguidade e aos perfis angélicos do Cristianismo²⁵. O movimento de ascensão desta

²⁴ Poderíamos evocar exemplos vários, desde a literatura às artes plásticas. Citamos apenas dois tirados da galeria dos mais importantes em termos de criação estética de vanguarda: Fernando Pessoa e Almada Negreiros. Veja-se sobre as teorias do segundo relacionadas com a questão dos portugueses descenderem dos helenos, o estudo de José-Augusto FRANÇA, *Amadeo de Souza-Cardoso. O Português à Força & Almada Negreiros. O Português Sem Mestre*, Bertrand Editora, Venda Nova, 1986. Veja-se a p. 404, onde o autor cita Almada nestes termos: “a herança dos Gregos fizeram-na Portugueses, em casa e no mundo”.

²⁵ O rosto da figura que aqui descrevemos pode enquadrar-se, inclusivamente, nas figuras das sibilas do tecto da Capela Sistina do Vaticano, da autoria do divino Miguel Ângelo. Embora não possamos tratar desta temática de forma exaustiva, é muito curiosa a utilização de um arquétipo de figuração que se liga à arte pictórica do Renascimento. Também na zona mais ao fundo poderemos perceber, ainda que remotamente, um eco da composição usada por Rafael em “A Escola de Atenas”. É, assim, curioso que, ao realizar-se uma alegoria da Antiguidade Clássica, o pintor

provoca a queda de uma outra figura, um homem desnudado. A representação que se desenha no cruzamento das medianas e das diagonais do “campus” pictórico é a chave que explica toda a figuração: a cruz (símbolo por excelência da religião gerada a partir de Jesus Cristo) faz cair o homem nu (símbolo do paganismo). Afinal todas aquelas personagens tiradas do mundo antigo, embora importantes, não são as mais importantes, porque a “vitória” não está em Samotracia, mas em Cristo e na sua doutrina. Naquela parede exhibe-se, assim, um dos fortes pilares do Estado Novo, precisamente o que se relacionava com o primeiro da célebre tríade “Deus, Pátria e Família”²⁶.

A linguagem cristã que subjaz a ambos os frescos da Faculdade de Letras é notória, precisamente, porque no local mais alto de cada um dos painéis se pintou o símbolo cristão por excelência: a cruz. Dizermos que no painel de Severo Portela Júnior se desenhou uma cruz será já conclusão do foro iconológico, pois o que, de facto, está figurado é uma espada que, nas mãos da personalidade que a sustenta (o Beato Nuno Álvares Pereira), se torna, efectivamente, numa cruz²⁷. No caso de Joaquim Rebocho trata-se indiscutivelmente da figuração clara de uma cruz vitoriosa sobre todo o conjunto figurado. Mais do que vitoriosa podemos dizer cenograficamente vitoriosa, representada precisamente no momento dessa vitória: é uma espécie de rito de apresentação da Cruz, tal qual se faz em dia de Sexta-Feira da Paixão, segundo o ritual católico, para veneração pelos fiéis²⁸.

O painel de Portela Júnior comunga desta linguagem ritualista. Apoiado na formalidade grupal (dispostos pelo campo pictórico, desenham-se: os da Idade Média, os do período da expansão e da conquista ultramarina, os dos séculos XVII e XVIII, os do intelectual século XIX), exhibe uma pléide de heróis nacionais que culmina nos santos da nação escalonadamente hierarquizados: São João de Brito,

se socorra de figurações conotáveis com a arte pictórica do Renascimento, síntese civilizacional que mima a Antiguidade, a mesma Antiguidade que o painel de Rebocho pretende evocar.

²⁶ Sobre a relação estreita entre o Regime de Salazar e a Igreja Católica, veja-se, de Manuel Braga da CRUZ, *O Estado Novo e a Igreja Católica*, em *Nova História de Portugal*, direcção de Joel SERRÃO e A. H. de Oliveira MARQUES, volume XII, *Portugal e o Estado Novo (1930-1960)*, coordenação de Fernando ROSAS, Lisboa, Editorial Presença, 1992, p. 201-255, assim como os estudos aí apontados. Veja-se como, pelo menos nestas datas da construção da Cidade Universitária de Coimbra, a Igreja era um «importante suporte institucional do regime», p. 201.

²⁷ A conotação entre a espada de Nuno Álvares e a Cruz é, aliás, um símbolo amplamente representado pela iconografia daquele beato. De tal modo estava entre os ícones de que se socorriam os criadores que inclusivamente Fernando Pessoa, na sua “Mensagem”, não se furta a “desenhar” o beato-herói da nação segundo estes padrões. Estudámos esta questão, de forma pormenorizada, bem como as restantes figurações inclusas neste painel da Faculdade de Letras e no longo poema “Mensagem”, em *Os Símbolos da “Mensagem” de Fernando Pessoa nos frescos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra* [no prelo].

²⁸ Com efeito, a Cruz encontra-se a subir naquele preciso instante. É uma espécie de perpetuação do momento de glória que é o do domínio cristão sobre as filosofias antigas da humanidade, o triunfo do Cristianismo.

Santo António e Beato Nuno de Santa Maria. É um panteão nacional, disposto em cenário evocador dos princípios da nacionalidade através da representação de torres e castelos medievais enquadradores da inabalável Sé Velha de Coimbra em cenário evocativo, através de gigantescas embarcações, da idade de outro da Lusitânia, a epopeia ultramarina. São os “exempla” de que o professor das Letras havia falado dois anos antes, um verdadeiro panteão nacional composto por vultos hagiográficos que, em conjunto, operam a “Alegoria do Génio Português”.

No centro da composição, o pintor colocou em escala maior que as restantes personagens, a figuração da Pátria, matrona avultada, coroada de louros e apoiada num forte escudo nacional. Ainda que esta seja uma das mais importantes figurações visíveis dos arquétipos do Estado Novo, talvez a mais imediata, a leitura iconológica do fresco permitirá a percepção de outras ligações simbólicas que farão do painel um verdadeiro retábulo onde se figuraram os santos da nação²⁹. Se traçarmos a mediana vertical, facilmente se concluirá que a espada-cruz que preside a todo o painel se encontra na mesma linha simbólica da custódia de Belém, peça artística da ourivesaria nacional que, tal como a escultura helenística do painel de Rebocho, não se encontra no fresco apenas como citação arqueológica, mas, sobremodo, para enfatizar uma mensagem ideológica. As palavras do autor do fresco são, por demais, esclarecedoras:

«Se a parte superior do eixo longitudinal da composição é ocupada pelo símbolo da cruz para nos sugerir que o Génio Português é essencialmente cristão quisemos completar essa ideia e na parte inferior desse eixo figuramos a pedra d’ara do altar da pátria inscrevendo-lhe a signa de Afonso Henriques entremeadada da cruz latina PO-R-TV-GAL. Sobre esse altar colocamos a custódia de Belém»³⁰.

Embora as palavras da memória descritiva sejam muito claras sobre o sentido dos símbolos pintados no painel do edifício artisticamente mais estadonovista do complexo dos prédios construídos na Universidade de Coimbra, importa que realcemos a toada litúrgica que perpassa o parágrafo do pintor do painel que é, verdadeiramente, o retábulo da nação, onde, inclusivamente, se figurou a «pedra d’ara do altar da pátria».

“Evolução da Medicina” (Severo Portela Júnior, 1956)

Se nos painéis da Faculdade de Letras tiveram papel preponderante os docentes daquela casa – destacando-se, entre outros, Manuel Lopes de Almeida –, também, ao estudar-se o painel da Faculdade de Medicina, encontramos situação similar. De facto, Feliciano Guimarães, um dos professores da instituição, a quem é reconhecido, para além

²⁹ Intencionalmente nos munimos de vocábulos retirados da semântica religiosa para que se perceba a estreita ligação das linguagens artística e ritual, neste painel evocador – quicá, invocador – dos “exempla” da nação.

³⁰ Severo Portela Júnior, *Memória descritiva do painel Glorificação do Génio Português*, AUC, CAPOCUC, processo 275, [p. 2]. Repare-se nos vocábulos colhidos no campo semântico da religião, do sagrado e, inclusivamente, da arte sacra: «símbolo da cruz»; «pedra d’ara»; «cruz latina»; «altar»; «custódia».



Fig. 3- *Evolução da Medicina*, Severo Portela Júnior, 1956, Faculdade de Medicina da Universidade de Coimbra [fotografia de Marco Daniel Duarte]

do saber médico e da história médica, mérito artístico, pois será chamado a conferir sustento sobre aquilo que se representa no edifício da Faculdade de Medicina³¹, foi grandemente responsável pelo resultado artístico daquele prédio da Cidade Universitária. Dessa responsabilidade estava convicto o autor do painel a figurar naquela faculdade quando afirmava: «seria pois conveniente que nesta altura do trabalho o senhor delegado dos professores universitários se pronunciasse sobre a minha interpretação e sobre a apresentação técnica dos factos e personagens que pretendo figurar»³². Disso também sabia obviamente o arquitecto responsável pelas obras, sucessor neste cargo de Cottinelli Telmo, Luís Cristino da Silva: «o referido esboceto merece, nas suas linhas gerais, aprovação. Convirá, no entanto, conforme propõe o autor e muito bem, submetê-lo à aprovação» do lente da Faculdade de Medicina, Feliciano Guimarães³³.

O autor, na data em que sugere que se submeta o seu desenho e memória descritiva, havia já travado diálogo com o professor de Medicina que se encontrava delegado daquela faculdade junto da comissão de obras. Na memória descritiva, diz que o caminho escolhido não só ia na esteira do que acabava de enunciar mas também que seguia «aliás o indicado pelo douto Prof. de Faculdade Dr. Feliciano Guimarães»³⁴. A obra enferma da mesma dificuldade que o pintor havia denunciado para o painel das Letras: muitas personagens a representar. Utilizará estratégias que também havia posto em prática no painel da Faculdade de Letras como a da legendagem junto das figuras mais complexas (colocando-lhes um atributo que as identificasse ou, como neste caso o tema se torna mais afastado do conhecimento comum, através da inserção do nome do

³¹ Com efeito, para além do saber médico, Feliciano Guimarães cultivava o gosto quer pelas artes, quer pela história da arte. Por essa razão terá sido integrado na comissão como «conselheiro em aspectos decorativos das obras da cidade Universitária» (Manuel Augusto RODRIGUES, *Memoria Professorum Universitatis Conimbrigenis: 1772-1937*, Coimbra, Arquivo da Universidade de Coimbra, 1992, vol. II, p. 211; “apud”, Nuno ROSMANINHO, *O Poder da arte...*, volume II, p. 459. Exemplificativo deste culto pelas matérias artísticas são os seus trabalhos *Azulejos de figura avulsa*, Vila Nova de Gaia, Ed. Pátria, 1932; *Ferros de Coimbra*, Coimbra, Atlântida, 1949; *Sobre um quadro de Rubens: notícia descritiva e crítica: resumos em francês inglês e alemão*, em *Biblos*, vol. XIV, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1938, p. 223-248. Demonstrador do seu interesse pela história da Faculdade de Medicina da Universidade de Coimbra é o estudo *A Faculdade de Medicina de Coimbra*, em *Actas Ciba*, n.º 14, Coimbra, Faculdade de Medicina, Julho de 1950, p. 528-581. Consulte-se ainda o apontamento biográfico *Guimarães (Feliciano Augusto da Cunha)*, em *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa, Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, 1965, Volume XII, p. 895.

³² Carta de Severo Portela Júnior, de Lisboa, datada de 1955.01.05, ao Presidente da CAPOCUC. AUC, pasta 379 da CAPOCUC, Faculdade de Medicina. Obras de Arte.

³³ Anotação escrita na carta citada na nota anterior. AUC, pasta 379 da CAPOCUC, Faculdade de Medicina. Obras de Arte.

³⁴ Severo Portela Júnior, Memória descritiva do fresco da Faculdade de Letras; AUC, CAPOCUC, Faculdade de Medicina. Obras de arte, processo 379.

representado numa tarja, rolo, papel ou outro sítio engendrado pelo pintor).

«Evidentemente que muito ficou por dizer e muitos são os personagens por figurar»³⁵; ainda assim, a composição está plenamente habitada, na maioria do seu espaço, por vultos relacionados com as ciências médicas, tirados dos vários estádios de evolução da Medicina, ideia que preside a todo o painel, não obstante, mercê do “horror vacui” apresentado, não ser a ideia mais sobressaliente³⁶. Com efeito, embora se perceba que Portela Júnior desenha uma linha de evolução que se inicia na zona cimeira do painel com a representação de uma aula de universidade medieval e que percorre os momentos enunciados na memória descritiva de uma forma não muito estanque, o esquema organizativo conduz à perda do fio condutor da história da Medicina que Portela Júnior faz acabar nas cenas onde se percebem os conceitos da Medicina do século XIX e XX (vacina, assepsia, combate à dor...). A individualização das figuras obedeceu a critérios de selecção que privilegiaram os vultos portugueses, de onde se destacam não só agentes médicos como também cientistas e personalidades históricas cuja acção retratada é a caritativa. Aos estrangeiros que o pintor, na memória descritiva, reconhece como «grandes celebridades» foi-lhes destinada uma representação através de lápides: «Reservámos lápides às grandes celebridades; Harvey, descobridor da circulação sanguínea, junto da sangria, Jenner, junto à cena da vacina, Pasteur, na base da assépsia [“sic”] e finalmente à Angiografia de E. Moniz»³⁷. A este último, membro primaz do universo dos cientistas portugueses apresentados no painel, para além da representação através da referência à sua descoberta (planeada e realizada na figuração de uma lápide), fez-se também uma evocação através de um desenho-retrato. Se por um lado a figuração, ou, melhor, a evocação, através de lápides confere aos homenageados grande importância, por outro, essa relevância vê-se reduzida quando os representados em plena figura são outras personalidades³⁸. A estratégia terá sido a de figurar os vultos da

³⁵ Memória descritiva do fresco da Faculdade de Medicina, de Portela Júnior. O mesmo autor, para o fresco da Faculdade de Letras utiliza argumentação muito similar a esta: «Dada a escassez de espaço a maior dificuldade consistia em instalar à vontade tantos varões assinalados com os seus respectivos atributos» (AUC, CAPOCUC, processo 275, memória descritiva do fresco da Faculdade de Letras). Neste último documento de que fazemos citação o autor diz ainda «muitos varões assinalados»; «esteticamente gente de mais».

³⁶ Neste aspecto, a visão que dá Almada Negreiros acerca da evolução da Matemática, num dos painéis do Departamento de Matemática, será inquestionavelmente mais transmissora desta ideia de evolução. Teremos oportunidade de a avaliar ao longo deste pequeno excurso.

³⁷ Memória descritiva do fresco da Faculdade de Medicina, de Severo Portela Júnior; AUC, CAPOCUC, processo 379.

³⁸ O que dizemos ainda mais se torna evidente quando, afinal, destas lápides que estavam planeadas, apenas se chegou a representar a que laudava Egas Moniz, através do esquematizar numa folha desenhada do método da «EVCOTOMIA CEREBRAL», como grafou a intitular o desenho esquemático do processo médico; não sabemos se por decisão do autor, se por decisão do professor de Medicina se,

Medicina portuguesa. Destaca-se, assim, com figuração plena, à maneira de retrato, um rol de eminentes sábios no domínio das áreas médicas, todos eles filhos da nação, «quase todos ligados à Universidade»³⁹: Pedro Hispano, Amato Lusitano, Bernardino António Gomes, Garcia de Orta, José Correia Picanço e, no lugar do anunciado na memória descritiva Henrique de Vilhena, aparece, não nomeado no documento escrito, Francisco Soares Franco⁴⁰.

Se já na intenção do pintor se subalternizavam os vultos estrangeiros em relação aos nacionais, na figuração passada ao muro da Faculdade de Medicina esta subalternização foi ainda mais evidente, pois as placas evocadoras que se previam não foram escritas: sem embargo terem sido desenhadas («junto da sangria»; «junto à cena da vacina» e «na base da assépcia [“sic”]»), como fora previsto na memória descritiva), nelas não foram gravadas quaisquer frases evocadoras dos cientistas apontados no texto descritivo. É exceção ao que dizemos a tarjeta onde se fez evocação da técnica do descobridor português: a «Angiografia de E. Moniz»⁴¹. Mais uma vez se vê na Cidade Universitária de Coimbra o primado do culto nacional. Com efeito, quando em confronto com a realidade extra-nacional, os vultos da nação surgem valorizados de forma grandemente afinçada. Neste caso, aliado ao culto nacional, aparece a evidenciação do culto do saber universitário de Coimbra patenteado já no texto quando o autor escreveu que figuraria «em primeiro plano grandes personagens da medicina quase todos ligados à Universidade»⁴². Mais que à Universidade em sentido lato, o vinco é colocado na universidade “mater” do ensino superior em Portugal, a de Coimbra (figurada no cimo do painel em retrato físico através da representação da Via Latina do Paço das Escolas⁴³). Prova visível da exaltação da Universidade

simplesmente, por incúria. A ser uma das duas hipóteses que apontamos em primeiro lugar, poderíamos concluir sobre uma clara subalternização da Medicina mundial em relação à Medicina nacional.

³⁹ Memória descritiva do painel; AUC, CAPOCUC, processo 379.

⁴⁰ É curiosa esta divergência entre a intenção do autor escrita na memória descritiva e a figuração em painel que provavelmente resultará da intervenção do lente de Medicina responsável pelo apoio científico ao fresco.

⁴¹ Memória descritiva.

⁴² Memória descritiva.

⁴³ Do lado esquerdo de quem observa o painel, o autor dispôs em cascata bem organizada os edifícios históricos mais emblemáticos da cidade de Coimbra: pátio do Museu Machado de Castro (antigo Paço Episcopal); Sé Velha; Palácio de Sobre-Ripas; Mosteiro de Santa Cruz; Convento de Santa Clara-a-Velha. Balizando todas estas construções, a coroá-las, a Via Latina com a “Cabra” (a torre da Universidade) e, a delimitá-las em baixo, a estátua de D. João III, peculiar citação (ou contra-citação) da escultura da autoria de Francisco Franco, curiosa inserção se atentarmos às datas desta escultura que é obra da remodelação da alta universitária pelo Estado Novo. Devemos também acrescentar, ainda que sem explicação clara para tal facto, que no desenho desta escultura (substancialmente diferente da de Francisco Franco) o pintor colocou a seguinte legenda que transcrevemos e que tomamos como enigmática, representando, porventura, algum tipo de desabafo de Portela Júnior sobre a escultura, uma espécie de “cólófon”: «PORTELA / JUNIOR / SCULP. / ESTA ES- / TA ESTA / TUA – 1956». Claramente a legenda ostenta sentidos de ambiguidade de leituras.

aeminiense é o facto de Egas Moniz⁴⁴ aparecer com o seu traje talar de Doutor da Universidade de Coimbra, com as insígnias doutorais (borla e capelo segundo o modelo da Universidade de Coimbra, da cor amarela correspondente à Medicina) usadas em dias de celebração académica⁴⁵. Embora não se veja a preocupação extrema da exposição dos génios da nação⁴⁶, percebe-se que os vultos são os nacionais, inclusivamente os que se relacionam menos com os momentos científicos da Medicina e mais com a questão da assistência aos necessitados, ao figurar-se um dos santos mais evocados durante o Estado Novo (São João de Deus) e duas rainhas cuja forma de figuração se assemelha à da exposição dos vultos sagrados. A rainha D. Leonor aparece envergando um hábito de religiosa, com a coroa pousada num suporte velado e com um manto semelhante ao que é utilizado pela iconografia tradicional da Virgem da Misericórdia: manto largo que alberga, no caso de D. Leonor do painel da Medicina, duas crianças. A enfatizar ainda mais esta erudita “colagem” ao ícone da Senhora da Misericórdia (pois D. Leonor é a fundadora das Misericórdias) está a figura de um anjo de modelo gótico (embora sob interpretação moderna) que lhe segura o manto e o estende para que deixe ver uma das crianças que a rainha protege.

A cena onde se desenha a rainha D. Amélia é auxiliada, na sua descodificação, pela legenda inscrita num rolo que o autor apresenta junto à figura coroada. A rainha do Portugal da transição de Oitocentos para Novecentos traja cores claras (branco e azul celeste) que também a aproximam da imagem da Virgem Maria. Alusão à sua acção caridosa é a criança que tem por perto, sob sua protecção. A criança está representada de costas para o observador e, por esta razão, pouco se lhe vê do rosto. Ao observar-se o quadro de uma forma mais atenta percebe-se que não se tratará de uma qualquer criança, mas que o pintor quis transmitir, aos que olharem de forma mais aprofundada, uma mensagem política. A criança que acompanha

⁴⁴ Sobre este cientista veja-se o trabalho de Ana Leonor PEREIRA, João Rui PITA e Rosa Maria RODRIGUES, *Retrato de Egas Moniz*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1999. Dos dois primeiros autores veja-se o estudo *Egas Moniz, Prémio Nobel. Materiais Inéditos para Uma Biografia em Rede*, publicado em *Munda*, n.ºs 45/46, Coimbra, Grupo de Arqueologia e Arte do Centro, Novembro de 2003, p. 92-106.

⁴⁵ Nuno ROSMANINHO salienta bem esta questão da celebração do saber no capítulo VII – “A retórica do imaginário” –, especificamente no ponto 3 – “As alegorias do saber” –, p. 652-663 da já citada dissertação *O Poder da Arte*, vol. I. Sobre a importante questão relacionada com o simbolismo do hábito talar e das insígnias que envergam em Coimbra os doutores veja-se, exactamente porque trata destas questões no âmbito do Estado Novo (embora comece a sua análise em tempos anteriores), o extenso trabalho de Luís Reis TORRAL, “*Quid Petis?*” *Os “Doutoramentos” na Universidade de Coimbra*, em *Revista de História das Ideias*, Coimbra, Instituto de História e Teoria das Ideias, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1993, vol. 15, p. 177-316. No ponto 6 do citado estudo – “O valor dos símbolos” – o historiador equaciona o valor sacralizante que as insígnias universitárias ostentam na esfera do simbólico; leiam-se as análises tecidas entre as p. 240 e 256 com as quais concordamos sem objecções.

⁴⁶ Neste aspecto temos mais certezas que Nuno ROSMANINHO (p. 268 de *O Estado Novo e a Arte: a Cidade Universitária de Coimbra...*) em vermos o painel das Letras como paradigma do cânone de figuração estadonovista.

a «fundadora da Assistencia Nacional aos Tuberculosos – Instituto Câmara Pestana»⁴⁷ deverá ser entendida adentro do contexto espacial que é encimado pelo corpo desnudado que surge como atributo de São João de Deus. A figura nua segura uma coroa de consideráveis dimensões que se ergue quase em jeito de baldaquino na gravitação da rainha e da criança, bem à maneira do típico retrato régio da Idade Moderna, onde a coroa surge, não raramente, nas mãos de uma personagem angélica, no alto do campo pictórico. Assim, aquela criança será um dos filhos da rainha, ou D. Luís Filipe, morto pelo regicídio de 1908, ou o filho que veio a reinar em Portugal e que foi o seu último rei, D. Manuel. A um e a outro foi tirada a coroa: ao primeiro, com a morte; ao segundo, com o fim da monarquia. A idade da figura representada, uma criança, faz entender que se trate do príncipe herdeiro que fora morto em 1908. Ainda que seja possível que este tipo de significação mais oculta tenha estado pouco enxergado pelos que decidiam sobre as obras de arte na Cidade Universitária de Coimbra, pois dela não aparecem quaisquer referências nos documentos escritos que são hoje fontes de informação, ele mostra a linha de pensamento de um agente artístico, um pintor, com vasta obra ao longo do período do Estado Novo e que, por isso, revela o sentir de algumas franjas da sociedade da época: efectivamente, adentro do Estado Novo havia facções que defendiam o regime deposto em 1910⁴⁸. A figuração da coroa não deixa dúvidas de que se quis evidenciar protagonistas dos últimos episódios da monarquia em Portugal e, embora nos escape a cabal explicação para esta representação, poder-se-á entender como exibidora de um sentir monárquico⁴⁹.

Ainda acerca deste conjunto se pode tirar alguma relação sobre a arte do Estado Novo e a arte dos regimes totalitários no que se refere à figuração do nu atlético e heróico. A juntar a este corpo que se enquadra na área de protecção de São João de Deus, vêem-se mais alguns nus, alguns muito esculpidos de músculos que, apesar de se revelarem bom pretexto para o pintor exhibir a sua arte de desenhar e de ser um motivo pictural que casa bem com a temática da evocação da Medicina, podem assumir-se como indicadores de um ideal de heroicidade corporal assente na máxima do “corpus sanus”⁵⁰.

⁴⁷ Expressão que segue ao nome «Rainha Dona Amélia» na lápide que ladeia a figuração de D. Maria Amélia de Bragança.

⁴⁸ Um condensado, mas esclarecedor, apontamento sobre as questões monárquicas no período do Estado Novo pode ser colhido em *Dicionário de História do Estado Novo...*, precisamente, no verbete *Monárquicos*, da autoria de Manuel Braga da CRUZ; vejam-se as p. 615-617 e a bibliografia aí indicada.

⁴⁹ Mesmo que as biografias e pequenos apontamentos biográficos não refiram se o pintor era monárquico, podemos sentir afinidades com o regime monárquico na sua linha genealógica: o seu avô materno, Cipriano Leite Jardim, era Visconde de Monte São. Este facto não é, evidentemente, por si só, prova de que Severo Portela Júnior fosse ou não monárquico, mas, na verdade, a coroa colocada sobre os vultos de D. Amélia e de seu filho leva à interrogação sobre a existência de intencionalidade ligada ao regime monárquico.

⁵⁰ Com efeito, mesmo quando se representam corpos mortos (como é o caso da mulher do canto inferior direito ou do cadáver da cena evocadora da decisão de D.

A juntar a todas as características que lemos na obra como comuns e reveladoras do Estado Novo, podemos ainda atentar na questão de se entender a arte da pintura como subjugada à arte da arquitectura, o que pode, na verdade, ser compreendido como uma ideia artística reveladora do defender a ideia de uma arte reinante sobre outras tidas como acessórias⁵¹. O próprio pintor admite esta submissão: «entendemos que a pintura mural deve ser quanto possível uma ilustração arquitectónica, quanto possível também integrada na traça do edifício»⁵². Assim, apesar do painel não ser, à primeira vista, um quadro tão estadonovista como o das Letras (terá muitas dissemelhanças e a sua data é posterior à daquele fresco), revela muitos traços que são enquadráveis neste tipo de conceito de arte.

Tal como Severo Portela Júnior fizera, aquando da figuração da longa história da Medicina, não analisaremos à exaustão o seu fresco da Faculdade de Medicina; tão-somente «fizemos um comentário»⁵³, para que possamos caminhar no excurso de que este fresco é, obviamente, um ponto importante.

“A Matemática desde os caldeus e egípcios até aos nossos dias” e “A Matemática portuguesa ao serviço da epopeia nacional” (Almada Negreiros, 1969)

O complexo arquitectónico da Universidade completa-se com dois edifícios que, funcionando autonomamente, pertencem à Faculdade de Ciências: o do Departamento de Matemática e o dos Departamentos de Física e de Química. Nestes, os seus construtores não abdicarão da linguagem da arquitectura monumentalista classicizante e recorrerão aos mesmos estratagemas decorativos utilizados nos prédios primeiramente construídos, embora no edifício da Matemática, terminado em 1969, estas marcas se notem de forma mais acentuada do que no edifício cuja entrada em funcionamento se operou, seis

João III, em 1546, de deixar utilizar com fins de aprendizagem «os cadáveres de estrangeiros que ali [em Coimbra] morressem por justiça» – memória descritiva do painel), os corpos são virilmente desenhados, sem marca de doença ou de anomalia física. O mesmo se poderá dizer do corpo daquele que se submete a uma cirurgia, do bebé a quem é administrada uma vacina e dos dois doentes que são tratados, no canto superior direito. Todos estes corpos são atléticos e plenos de pujança física. Sobre a comparação entre a arte do Estado Novo e a arte dos regimes de governação totalitária (nazismo, fascismo e comunismo), leiam-se as primeiras páginas e atente-se na bibliografia que aí se apresenta de Nuno Rosmaninho, *O Estado Novo e a Arte...*, p. 257-258. A questão do corpo pode ainda ser estudada a partir do trabalho de Hans Peter DUERR: *Nudez e Pudor. O Mito do Processo Civilizacional*, Lisboa, Editorial Notícias, 2002.

⁵¹ Ainda assim, como já temos dito, o Estado Novo concedeu às artes da pintura, escultura, tapeçaria, etc., papel importante para veiculação de mensagens. Se comparadas com os complexos arquitectónicos edificados em tempo de Democracia, talvez se verifique que, malgradamente, aquelas artes possam ter ainda perdido mais terreno do que o que tinham alcançado durante as construções públicas do Estado Novo. No entanto, estamos convictos de que a arquitectura, em confronto com os outros tipos artísticos, será uma arte tida como superior.

⁵² Severo Portela Júnior na memória descritiva do fresco que estamos tratando.

⁵³ Esta expressão é do autor Severo Portela Júnior na memória descritiva do fresco da Faculdade de Medicina.



Fig. 4- *A Matemática desde os caldeus e egípcios até aos nossos dias*, José de Almada Negreiros, 1969, Secção de Matemática da Faculdade de Ciências da Universidade de Coimbra, [fotografia de Marco Daniel Duarte]



Fig. 5- *A Matemática portuguesa ao serviço da epopeia nacional*, José de Almada Negreiros, 1969, Secção de Matemática da Faculdade de Ciências da Universidade de Coimbra [fotografia de Marco Daniel Duarte]

anos depois, já em tempos de Democracia. Sendo irrefutável que também este último apresenta uma linguagem próxima dos valores estéticos dos restantes edifícios, as suas entradas não axiais, nem tão-pouco apostas à face da fachada do prédio, as suas aberturas (criando espaços rasgados na arquitectura) e o jogo de volumes formado pelos corpos do imóvel permitem perceber uma maior ligeireza em relação ao cânone seguido nos edifícios que albergam a Faculdade de Letras, a Faculdade de Medicina e a Biblioteca Geral. Como dissemos, a estratégia do painel figurativo será ainda de utilidade e por isso os espaços interiores foram valorizados com amplos painéis: no caso do Departamento de Matemática, com dois painéis na técnica da pintura a fresco, e, no caso do último edifício da Rua Larga a ser inaugurado, com um painel de azulejo de grandes proporções.

Com um programa iconográfico perfeitamente adentro dos cânones estabelecidos, celebrador do ramo do saber que naquele lugar se ensinava, os painéis do Departamento de Matemática revelam, no entanto, uma ruptura, pelo menos, estética. Para isso contribuiu o seu autor que, muito embora ser esta a sua última realização artística e por isso enfermar de questões técnicas, trouxe à Cidade Universitária de Coimbra uma pintura plena de vigor, vibrante nas cores e afastada do figurativismo académico típico dos pintores Joaquim Rebocho e Portela Júnior.

Almada Negreiros emprestará às paredes do edifício uma linguagem artística bem longe do ideal de Severo Portela que entendia a pintura mural como «uma ilustração arquitectónica, quanto possível também integrada na traça do edifício»⁵⁴, produzindo evidentes diferenças plásticas de, sobretudo, vigor cromático entre a coloração dos muros da arquitectura do prédio e a paleta de cores que escolhe para com elas figurar a evolução da Matemática e o contributo dos conhecimentos matemáticos para a expansão nacional. Não era a primeira vez que Almada trabalhava para o Estado Novo e, inclusivamente, para um “campus” académico. Já na Cidade Universitária de Lisboa, entre 1957 e 1961, havia perenizado símbolos e sinais do saber através das suas criações nas Faculdades de Direito e de Letras assim como no edifício da Reitoria e da Secretaria-Geral.

No processo de elaboração dos painéis da então chamada Secção de Matemática não vemos qualquer diferenciação em relação ao processo seguido na execução dos murais da Faculdade de Letras e da Faculdade de Medicina. Também aqui teve lugar de preponderância um professor da casa que esboçou em linguagem verbal, das palavras, o que deveria ser figurado em linguagem plástica. O programa base a plasmar, mercê certamente da exigência dos seus conteúdos, seria alargado «a pedido de Mestre Almada Negreiros», constituindo-se num verdadeiro compêndio da história da Matemática⁵⁵. As cinco

⁵⁴ Severo Portela Júnior na memória descritiva do fresco que estamos tratando.

⁵⁵ Referimo-nos a um texto dactilografado, de cinco páginas, que se conserva no Arquivo da Universidade de Coimbra e que, debaixo de cinco pontos distintos (o primeiro dedicado a uma introdução breve e o último a uma conclusão), desenvolve uma história sucinta da ciência dos números, tratando, no ponto dois, do primeiro painel a figurar e, no ponto três, do painel fronteiro àquele, a dedicar à matemática

páginas escritas e assinadas em Abril de 1966 por José Bayolo Pacheco de Amorim, o professor que representava a Secção de Matemática junto da CAPOCUC, condensavam em palavras a ideia que Almada Negreiros revestiria de expressão plástica. Com efeito, a própria memória descritiva que o pintor apresenta em pouco difere do texto base que Almada Negreiros havia solicitado ao lente de Matemática, como o próprio pintor afirma:

«Esta Memória Descritiva é afinal o próprio programa estabelecido pelo Professor Pacheco de Amorim [...]. Sem este programa não será possível seguir a par e passo a descrição gráfica da pintura em cada painel»⁵⁶.

Nas palavras de Pacheco de Amorim, «com a marca bem viva do seu estilo inconfundível, Almada Negreiros oferece-nos uma interessante interpretação»⁵⁷ da evolução da Matemática, representando através do desenho, de recorte sempre vigoroso, de personagens ou figurações representantes de cada uma das culturas que à Matemática legara contributo digno de registo. Assim aparece a esfinge dos caldeus da Babilónia, a figura de um egípcio, de um grego e de um árabe. Ocupando o dispositivo de circunferências que simbolizam o decurso do Cronos, surgem vultos individualizados, como Isaac Newton⁵⁸ e Albert Einstein⁵⁹.

Se neste painel a referência à importância de Portugal na construção do saber matemático se reduz a uma pequena silhueta do recorte do país na Península Ibérica, na zona dedicada ao contributo árabe, e a uma legenda que acompanha um dos círculos maiores que simboliza o Tempo⁶⁰, o painel que se pintou na parede fronteira a este é exclusivamente dedicado à laudação da Matemática no contexto das descobertas portuguesas. Aí se opera uma composição que se socorre de três vultos relacionados com o saber matemático de modo a evocar a Matemática «como primeira servidora da Glória da Nação», por outras palavras, da «epopeia da nação»⁶¹. A embarcação faz-se escaparate de uma movimentada encenação evocativa de Portugal desenhado nos seus contornos geográficos (numa folha com padrão

portuguesa; o ponto quatro desenvolve, em três períodos, a evolução da Matemática. A expressão «forneço-os a pedido de Mestre Almada Negreiros» foi acrescentada pela mão do lente de Matemática no fim do primeiro parágrafo do texto. AUC, CAPOCUC, processo 611.

⁵⁶ Memória descritiva dos painéis do átrio da Secção de Matemática, Almada Negreiros, 1967.01.23; AUC, CAPOCUC, processo 611.

⁵⁷ Parecer de Pacheco de Amorim datado de 1967.03.07; AUC, CAPOCUC, processo 611.

⁵⁸ Registe-se a possibilidade de identificação da figura a que nos referimos com Leibniz.

⁵⁹ Como desenvolveremos, esta é uma figura importantíssima, não tanto pela sua formação estética, mas sobretudo pela sua intencionalidade ideológica.

⁶⁰ A referida frase, melhor, expressão, é a alusão simples aos Descobrimientos quinhentistas: «DESCOBERTA DO MUNDO».

⁶¹ As expressões citadas encontram-se no texto de programação pedido por Almada Negreiros a Pacheco de Amorim que este escreve em Abril de 1966; AUC, CAPOCUC, processo 611.

matematicamente quadriculado), centro de um mundo desdobrado em planisférico mapa de simbologia do infinito⁶². No cimo da cena, como que num trono, a silhueta de Portugal aparece rodeada de luzeiros (as figuras do Infante D. Henrique e de Pedro Nunes); no fundo da figuração, como capitão da nave, desenha-se Fernão de Magalhães. Continuamos a observar como os espaços dos edifícios são utilizados para patentear uma mensagem, mesmo que através de uma linguagem plástica mais inovadora, que faz base na celebração apologética de carácter hagiográfico de Portugal e dos seus heróis tidos como «exempla»⁶³.

Mesmo Almada Negreiros, pintor de primeira água, submeteu a sua linguagem plástica à linguagem verbal da Universidade, representada por Pacheco de Amorim. Só depois fez as maquetas⁶⁴ e, após aprovação destas, deitou mãos à obra, muito ajudado pelos alunos de uma escola da cidade, pois estava já bastante debilitado na sua saúde⁶⁵. Não obstante alguma decepção relacionada com a execução técnica dos frescos, pensamos continuarem válidas as palavras do professor de Matemática escritas sobre a maquete dos frescos: «a forte personalidade do artista domina a composição [...] que ficará sendo, sem dúvida, uma das melhores obras de arte dos novos edifícios da Cidade Universitária de Coimbra»⁶⁶. Cotejando maquetas e frescos, houve, no entanto, alterações significativas, sendo a maior a que se relaciona mais com os conteúdos modificados do que com a estética que, visivelmente, também se vira afectada pela avançada idade do artista e pelo facto de este ter sido coadjuvado pelos alunos da Escola Avelar Brotero⁶⁷.

⁶² Como já explanámos no estudo indicado, vemos no mundo exposto através de dois círculos tangentes uma alusão à infinitude descoberta e tornada finita pelos portugueses através dos Descobrimentos que no painel são celebrados, nomeadamente através da viagem de circum-navegação de Fernão de Magalhães, o capitão da embarcação sugerida no fresco.

⁶³ Expressão do punho de Manuel Lopes de Almeida, como já tivemos oportunidade de citar.

⁶⁴ Os cartões assinados por Almada Negreiros fazem parte do espólio do Museu Nacional de Machado de Castro com os números de inventário 12173 e 12173/1. Ambos medem 1050 mm por 700 mm e foram incorporados no museu nos princípios dos anos 80, resultando de uma doação da Direcção-Geral das Construções Escolares, em 29 de Junho de 1982. A notícia desta oferta encontra-se Matilde Pessoa de Figueiredo Sousa Franco, *Ofertas da Senhora Dona Maria Matilde Macieira Coelho. Outras peças de arte incorporadas no Museu em 1980/1983*, Coimbra, Museu Nacional de Machado de Castro, 1984, p. 20.

⁶⁵ José-Augusto FRANÇA atribui a esta obra responsabilidades no cansaço físico que Almada Negreiros sofreu nos últimos tempos da sua vida: «a fadiga física que ela trouxe ao pintor havia de abreviar-lhe a vida»; confronte-se *Almada Negreiros. O Português sem Mestre*, supracitado, p. 419.

⁶⁶ Pacheco de Amorim no parecer de 1967.03.07 que já citámos.

⁶⁷ O arquitecto Cristino da Silva, anos mais tarde, ao recordar os trabalhos da urbe académica de Coimbra dirá que, mercê de o autor não ter sido chamado antes a intervir na Cidade Universitária, por causa da avançada idade do pintor, o trabalho fora um desastre: «infelizmente [...] foi tarde, porque já estava na decadência, e foi um desastre. Não a 'maquette' em si, que é uma maravilha, mas ao ampliar, porque ele já não o pôde fazer e encarregou disso os rapazes da Escola Brotero, o que foi

A modificação mais profunda, ainda que se trate de um pormenor, é a de a figura do último “apóstolo” da ciência matemática aparecer trajada de forma diametralmente diversa daquela que havia sido pintada e aprovada em maqueta. A previsão do pintor (e que fora aprovada) era a de um Einstein que envergava fato de gala, de um cientista laureado com o Nobel⁶⁸. O fresco, segundo o que a documentação deixa apurar, pintado entre 27 de Junho e 8 de Julho daquele ano de 1969, ostenta já um Einstein mais velho, no final da vida, de roupa bem mais descontraída, da cor da esperança, num verde ténue, onde quase poderíamos ver, se não um retrato físico, um retrato psicológico do pintor. Conjecturamos que esta mudança se relacione com o desencadear da vulgarmente designada “Crise Académica de 1969” que teve lugar, precisamente, a partir da inauguração do edifício do Departamento de Matemática, onde aquele Einstein foi pintado. No dia da inauguração do edifício, dia em que o presidente da Associação Académica da Universidade de Coimbra fora proibido de usar da palavra, os frescos, embora já noticiados na imprensa, ainda não estavam pintados. Quando Almada os pinta não deixará de ficar imune às transformações trágicas ocorridas a partir daquela inauguração: prisão do presidente da Associação Académica, suspensão das actividades dos membros daquela associação, greves de estudantes e de centena e meia de docentes, encerramento temporário da Universidade de Coimbra, greve aos exames de Junho, incorporação forçada de estudantes nas Forças Armadas⁶⁹...

de facto um desastre» – *Entrevista. A geração actual é ousada, cheia de vontade de avançar para o futuro, e está decidida a alcançá-lo* – afirmou-nos o prof. arq. Cristino da Silva, em *Arquitectura*, Lisboa, n.º 119, Janeiro-Fevereiro de 1971, p. 6.

⁶⁸ É a segunda personalidade detentora do galardão do Prémio Nobel que se representa na Cidade Universitária de Coimbra. No painel da Medicina figurou-se, como analisámos, Egas Moniz.

⁶⁹ Os aspectos mais factuais do desenrolar da crise espoletada a partir da inauguração da Secção de Matemática podem ser encontrados nos seguintes trabalhos que, todavia não serem de carácter historiográfico, são bons documentários do acontecido: como compêndio de documentação fotográfica vejam-se *A crise académica: Coimbra, 17 de Abril de 1969*, selecção das fotografias e concepção do catálogo Alexandre RAMIRES, Coimbra, Câmara Municipal de Coimbra, 1999; *Coimbra 69*, coord. João Mário MASCARENHAS, [Lisboa], Biblioteca do Museu República e Resistência, 1999 (este último, para além da reportagem fotográfica, reproduz documentação escrita, de arquivos da PIDE, por exemplo, relacionada com os momentos da luta estudantil); embora não historiográfico, mas de carácter informativo, é o capítulo “Uma crise por uma palavra – 1969”, p. 131-162, da obra de Gabriela LOURENÇO, Jorge COSTA, Paulo PENA, *Grandes planos: oposição estudantil à ditadura: 1956-1974*, Lisboa, Âncora Editora, Associação 25 de Abril, 2001 (este texto permite perceber o vivenciar desencadeador e desencadeado da Crise de 1969). Um relato capaz de fazer perceber esses acontecimentos pode ser colhido no discurso celebrativo do trigésimo aniversário da Crise Académica de 1969: veja-se, entre os restantes discursos proferidos na dita sessão comemorativa, o depoimento de Alberto Martins, precisamente o presidente da Associação Académica de Coimbra no ano de 1969: *Discursos. Sessão solene comemorativa do 25 de Abril de 1974. Evocação de 17 de Abril de 1969*, Coimbra, Universidade de Coimbra, Faculdade de Ciências e Tecnologia, 1999, vejam-se, sobretudo, as p. 27-33.

Da observação atenta de um velho pintor, ao elaborar a última obra da sua vida, resultou um Einstein contestatário, de camisolão largo, de gola alta, e de calças igualmente largas, de virola, envergando, assim, o vestuário típico das mais jovens modas dos viventes da geração de 60, de uma década que terminava e que anunciaria a insustentabilidade de um regime que, passado um lustro, acabaria por terminar⁷⁰. Era, com efeito, um Einstein bem diferente daquele que, na maqueta que havia sido aprovada, envergava trajo de gala. A razão da mudança é, necessariamente, a de ter sido pintado em plena Crise de 1969, precisamente, como vimos, entre 27 de Junho e 8 de Julho. Este facto, directamente relacionado com a História da Arte, deveria figurar nos róis cronológicos que descrevem os acontecimentos da Crise Académica, pois revela a manifestação clara de um pintor que, fazendo obra para o regime por diversas vezes ao longo da sua carreira artística, deixa bem expressa a sua opinião face ao que via acontecer por Coimbra a partir da inauguração do edifício para o qual projectara as suas últimas linhas pictóricas⁷¹.

O edifício que remataria o conjunto construído na zona cimeira da acrópole coimbrã⁷² iniciaria funções já em contexto político de Democracia e o painel nele colocado espelha a esperança que os anos de 1974 e 1975 depositavam nos dias vindouros.

Fim do excursus; início de um outro sobre um mundo novo

“Para Além de Saturno” (Maria Manuela Madureira, 1975)

Passados já os anos do Estado Novo⁷³, os Departamentos de Física e de Química ocupavam a última estrutura arquitectónica a ser construída no campus universitário de Coimbra. No espaço previsto para o auditório-anfiteatro de serviço à Reitoria da Universidade, subterrâneo à mole arquitectónica do prédio da Física e da Química, faz-se representar, em alegoria, a evidência dos novos tempos, plenos das esperanças que trespassavam todos os patamares da sociedade portuguesa, nomeadamente, os que se relacionavam com a intelectualidade como é o caso de uma instituição universitária. Estes tempos eram novos no país, mas também na Universidade que, como instituição tradicionalista por natureza, estava conotada com o regime.

⁷⁰ A Crise Académica de 1969 é normalmente avaliada como a primeira grande prova da chamada Primavera Marcelista que durará menos de seis anos.

⁷¹ Infelizmente este facto não tem sido equacionado nas obras que possuem uma cronologia sobre a Crise Académica de 1969.

⁷² Como está já estudado o plano – vastamente corrigido – não seria levado a cabo, nomeadamente no que se refere ao hospital universitário que se projectava para a zona dos antigos Colégios das Artes e de São Jerónimo. Não obstante estas modificações ao projecto, as arquitecturas edificadas – precisamente as das faculdades – constituem uma mole efectivamente unitária e expressadora das intenções do plano inicial.

⁷³ Os testemunhos orais acerca da entrada em funcionamento do edifício são contraditórios: algumas das pessoas que auscultámos afirmam que o edifício iniciara funções ainda antes do 25 de Abril; a posição mais consensual é, no entanto, a de que as instalações foram apenas tomadas depois da mudança de regime. Em todo o caso, existe a convicção unânime de que o edifício não teve inauguração solene.

Com efeito, a autora do painel, «[...] Maria Manuela Madureira, trabalhando já depois do 25 de Abril de 1974, converteu a sua obra num libelo contra o anterior regime»⁷⁴. E não o fez de uma forma pouco erudita, mas a partir de uma sábia condensação de valores simbólicos relacionados com o saber ministrado na casa onde o painel iria ser plasmado: com a Física e com a Química⁷⁵.

Mais uma vez se prova como a questão dos determinismos decorrentes de programas preestabelecidos não faz evoluir a obra de uma forma totalmente condicionada. Maria Manuela Madureira fará com os símbolos físico-químicos verdadeira alquimia denunciadora do sentir português nos primeiros instantes da Democracia⁷⁶. Tomando a ambiguidade de Saturno, deus do panteão romano, e de saturno, antiga designação do elemento chumbo, a autora, através da moderna gramática de uma ténue, mas notória, abstracção, estiliza ideias (menos figuradas e mais sugeridas)⁷⁷. Saturno, desde a Antiguidade símbolo da mudança, toma precisamente esse sentido, no azulejo do painel do auditório da Reitoria. Com efeito, as acepções do risco dos especialistas dos símbolos adequam-se, em plenitude, àquela obra, pois o que aparece nos quadrados vidrados de esverdeado esperança são, aplicando a definição que um autor faz de Saturno, verdadeiras «imagens que indicam uma função separadora, ao mesmo tempo um fim e um princípio, uma paragem num ciclo, em que o tom maior é colocado num corte ou num freio na evolução»⁷⁸.

Manuela Madureira apodera-se do símbolo de Saturno, da transição, e toma-o para demonstrar como, em Portugal, o tempo antigo havia chegado ao seu termo e que a partir de determinado momento – que

⁷⁴ Servimo-nos das palavras de Nuno ROSMANINHO, *O Poder da Arte...*, volume I, p. 670. O mesmo autor, noutro sítio da sua tese doutoral, diz sobre a obra do auditório da Reitoria: «festejando a revolução de 25 de Abril de 1974»; p. 674 do mesmo volume I.

⁷⁵ Nos espaços dos Departamentos de Física e de Química existem outras obras pictóricas, mas não têm um carácter monumental como as que analisamos neste ensaio. Algumas das pinturas foram inclusivamente operadas na contextura enformada pelo 25 de Abril, como é o caso das interessantes pinturas de João Nascimento, datadas de 1975, elaboradas para os Departamentos de Física (Sala F34, Sala do Conselho) e de Química (Sala do Conselho). As obras do Departamento de Física glosam o tema da bomba atómica e de Einstein e a pintura do Departamento de Química versa em torno de Demócrito.

⁷⁶ Para uma visão genérica sobre o imaginário do 25 de Abril, não raras vezes traduzido na arte (apesar deste trabalho se debruçar mormente sobre a literatura), veja-se, de Maria Manuela CRUZEIRO, *O Imaginário Político do 25 de Abril*, em *Revista de História das Ideias*, Coimbra, Instituto de História e Teoria das Ideias, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1994, vol. 16, p. 433-476. Sobre as artes plásticas a propósito do 25 de Abril veja-se Gonçalo COUCEIRO, *Artes e Revolução. 1974-1979*, Lisboa, Livros Horizonte, 2004, e, para uma visão geral sobre monumentos públicos escultóricos erigidos de norte a sul do país, Arlindo MOTA, *Formas de Liberdade*, Lisboa, Montepio Geral, 1999.

⁷⁷ A estas valências simbólicas a autora associa todo um mundo ligado à mitologia astronómica como será do seu agrado durante a vasta produção artística. Tenha-se uma panorâmica das obras de Maria Manuela Madureira em Manuela SYNEK, Brás QUEIROZ, *Escultores Contemporâneos em Portugal*, Lisboa, Estar, 1999, p. 142-146.

⁷⁸ *Dicionário dos Símbolos...*, p. 589.

será, obviamente, o dia da Revolução dos Cravos – um novo tempo se estava construindo, como, aliás, é próprio da rica simbologia da personagem mitológica:

«O aspecto sinistro de Saturno; o solstício de Inverno; a morte do ano velho e o nascimento do novo; *dies natalis solis invicti*, representa o dia em que nasce o sol invencível; a passagem do caos ao cosmos; a suspensão do tempo»⁷⁹.

A grande personagem, da qual não sabemos sequer o seu sexo (como é típico da própria visão alquímica da figura de Saturno), revela-se, com efeito, a um tempo sinistra, mas também afável, envolta por um cenário de cores que bem se coaduna com as descrições simbólicas de Saturno: «[...] os alquimistas, mestres da ciência espiritual do simbolismo, chamaram a Saturno “Mercurius senex”; sendo Mercúrio uma divindade andrógina, Saturno fica envolto na mesma ambiguidade de género e de sexo, pelo que pode relacionar-se com a terra, o sarcófago e a putrefacção, bem como com a cor negra»⁸⁰. Para além da mistura entre o masculino e o feminino, a autora equacionou ainda o hibridismo entre o fantástico e o humano, forjando uma figura que possui características humanas, mas também fantásticas podendo, portanto, para além de andrógina, ser classificável de andróide⁸¹.

Se já um dos frescos de Almada Negreiros poderá ser interpretado como uma obra de expectativa – diríamos mesmo de expectativa – através do seu Einstein trajado de verde esperança, o trabalho de Maria Manuela Madureira será, efectivamente, revelador dessa ânsia de metamorfose, traduzida inclusivamente pela linguagem antiga de matriz paulina da nova criação («Mundo Novo») e, inclusivamente, da nova criatura (o «Homem Novo») ⁸². Atrevemo-nos a transcrever, na

⁷⁹ Veja-se *Saturnales*, em J. C. COOPER, *Diccionario de Símbolos*, México, Ediciones G. Gil, 2000, p. 160; traduzimos da versão castelhana.

⁸⁰ Juan Eduardo CIRLOT, *Diccionario de Símbolos*, p. 325. Neste dicionário veja-se também o sentido de “Saturnália”, p. 325. Sobre a característica da androginia de Saturno vejam-se, no capítulo “A Alquimia”, as p. 119 e 120 de Kurt SELIGMANN, *Magia, Sobrenatural e Religião*, Lisboa, Edições 70, 2000. Veja-se ainda, de Carole SÉDILLOT, *O Fantástico Mundo da Alquimia*, Cascais, Pergaminho, 2002, p. 192-194.

⁸¹ Pelas mesmas datas da ideação deste painel que analisamos, Maria Manuela Madureira realizara o cartão para a tapeçaria da sala de audiências do Tribunal da Comarca de Marco de Canavezes, onde elaborou uma composição em torno de uma figura aparentada ao Saturno da Universidade de Coimbra. Pelas cronologias coincidentes, bem como pelas formas similares, poderemos apontar que a significação das figuras seja paralela. A tapeçaria de Marco de Canavezes tem o título “O sentido universal da Justiça” e foi executada pela Manufatura de Tapeçarias de Portalegre, casa responsável pelas tapeçarias artísticas da Cidade Universitária de Coimbra (nas Salas dos Conselhos da Faculdade de Letras, da Faculdade de Medicina e do Departamento de Matemática).

⁸² Confronte-se esta matriz bíblica neotestamentária, precisamente em São Paulo, na *Epístola aos Coríntios* 5, 17, referida, no contexto paulino, a Jesus Cristo, o Homem Novo que possibilita a nova Páscoa (confrontem-se as passagens de São Paulo que legitimam esta terminologia utilizada pela teologia cristã: *Epístola aos Colossenses* 3, 10-11; *Epístola aos Efésios* 2, 15), etimologicamente, a nova “passagem”.

íntegra, a sùmula, expressada através do “verbum”, correspondente ao que, na expressão plástica, ficou registado na obra de arte:

«Para Além de Saturno

Para os velhos alquimistas Saturno estava associado ao chumbo, mas simbolizava também a vida e a reencarnação.

Partindo desta ideia, exprime-se, através de vários símbolos das ciências da Física e da Química e duma modernização dum desenho medieval de Saturno, por um lado, a interligação da Física e da Química na ciência moderna, por outro, a humanização desta mesma Ciência: trabalho e produção ao serviço dum Homem reencarnado (Novo).

As cores utilizadas como fundo – azuis – pretendem simbolizar o cosmos, transformando-se em verde – esperança – na elevação da figura central – Saturno – vida e ciência.

O material, símbolos, expressão, cores e forma, constituindo uma reformulação de elementos tradicionais, representam o esforço e a esperança que caracterizaram 1974/75 na transformação da Universidade e de Portugal num Mundo Novo.

Maria Manuela Madureira/75»⁸³.

Como notoriamente se comprovará, as formulações estéticas da mente de Maria Manuela Madureira em 1974-1975 saídas das cores, no azulejo, e das palavras, na sùmula que legenda o painel, são coincidentes. Tais formulações – expressadas através da sensibilidade artística – vão ao encontro da experiência descrita por quem vivenciou os acontecimentos do sentir universitário, não em Coimbra, mas em Lisboa, onde a Universidade, como o país, também significava tradição que deveria morrer. Nas palavras de António Henriques de Oliveira Marques, menos enquanto historiador do passado e mais como relator de uma realidade experienciada, a Universidade do Estado Novo deveria morrer e morreu mesmo. A Universidade do período após o 25 de Abril é uma outra realidade:

«[a Universidade] era uma estrutura caduca, desactualizada e condenada a morrer. Não espanta, por isso, que desaparecesse com o próprio regime. O que se criou após 1974 e que, apesar de todas as marchas atrás, vivemos hoje, nada tem a ver com a Universidade [do Estado Novo] [...]. É uma Universidade nova como é um País novo. Mal daqueles que o não consigam entender»⁸⁴.

Verdadeiramente, o que se vive no pós-25 de Abril é um tempo que iniciou a sua marcha precisamente naquele momento que é tomado como baliza cronológica; uma espécie de antes e de depois de Cristo, isto é, antes e depois da renovação. Quanto à imagem da renovação ela não se faz, não obstante esta linguagem, através da cruz que havíamos visto figurada nos dois painéis das Letras, mas através do retomar do mundo antigo, alquimicamente antigo, através da simbologia pagã, como se, afinal, se pusessem em causa as transformações baseadas na civilização cristã.

⁸³ Texto com que a autora do painel “Para Além de Saturno” legenda esta sua criação.

⁸⁴ Parte final do depoimento, na primeira pessoa, que A. H. de Oliveira MARQUES apresentou ao Congresso Histórico da Universidade de Coimbra a propósito do 7.º centenário da Universidade em Portugal. Veja-se *A Universidade do Estado Novo. Memórias de um percurso universitário (1950-1964)*, em *Universidade(s), História Memória. Perspectivas*, Actas do Congresso “História da Universidade” (No 7.º Centenário da



Fig. 6- *Para Além de Saturno*, Maria Manuela Madureira, 1975, Auditório da Reitoria da Universidade de Coimbra / Edifício das Secções de Química e de Física [fotografia de Marco Daniel Duarte]

Comparamos o sentimento estético da autora do azulejo com um depoimento de quem viveu as esperanças dos anos de 1974 e 1975. Se operássemos a comparação com outras manifestações artísticas que essas datas legaram, ainda que com manifestações artísticas exteriores ao âmbito das artes plásticas, chegaríamos a conclusões similares acerca da semelhança de conceitos para expressar o sentir do tempo da Revolução. Precisamente num poema intitulado “Revolução”, datado de 27 de Abril de 1974, o cálcamo de Sophia de Mello Breyner Andresen grafou conceitos que aludem ao tempo novo que sucede ao antigo:

«Como puro início
Como tempo novo
Sem mancha nem vício»⁸⁵.

Como a poeta, também Maria Manuela Madureira realiza comparação inevitável entre passado e presente, entendendo este como «puro início», marco de passagem para o «tempo novo». Aproveitando símbolos antigos para a realização da metáfora, a autora mistura-os, numa solução plasticamente aquosa, fazendo coabitar, de forma quase indissociável, os mais modernos símbolos das ciências físico-químicas como serão as referências às células e ao modelo covalente, à esquerda da figura central, com os antigos fornos da alquimia (à dextra da mesma figura) rematados por uma espécie de ovo (elemento da proximidade simbólica de Saturno) que, ao mesmo tempo, poderá ser uma referência ao passar dos dias através da representação de uma ampulheta nascida de uma meia-clepsidra⁸⁶. Os cadinhos da arte alquímica, alfaías utilizadas para a pulverização, surgem à maneira de partículas que voam ou que se encontram engastadas num cenário de solução química. Na órbita da grande personagem central aparecem os símbolos da arte da alquimia e da astrologia. Envoltos em círculos, surgem na disposição astrológica que a autora determinou, os símbolos de Mercúrio, de Vénus, de Marte, de Júpiter e de Saturno. Estão dispostos em torno da figura central que será, obviamente, a figuração monumental e antropomorfa de Saturno, uma figura da família da que foi desenhada na ilharga esquerda de quem observa, mas que, ao contrário desta, aparece plena de vigor e de majestade (a outra permanece em atitude agonizantemente “guerniquiesca”, fazendo lembrar as expressões corporais das figuras da celebrada

sua Fundação), Coimbra, Comissão Organizadora do Congresso “Historia da Universidade”, 1991, volume 5, p. 431-442.

⁸⁵ *Revolução*, em *O Nome das Coisas*, Lisboa, Moraes Editores, 1977, p. 29. Na primeira estrofe da composição lírica a poeta, dizendo sobre o tempo novo, por antonomásia, dá indício de como era o tempo que havia ficado para trás: ao contrário do antigo, a Revolução de 1974 caracterizava-se, nas palavras de Sophia, «Como casa limpa/ Como chão varrido/ Como porta aberta». Parece-nos importante a percepção de que as artes, quer as de dimensão plástica, quer as de quaisquer outras dimensões, se aproximam nos conceitos que utilizam para expressarem as realidades sobre as quais se debruçam.

⁸⁶ Estas decifrações não são seguras porque a linha de figuração utilizada pela autora se dilui nas formas. Os espaços de representação surgem divididos por planos que não serão de fácil decifração: embora distintos na coloração dos fundos, dificilmente se poderão descodificar com totais certezas.

criação de Picasso); ao contrário desta, a solene figuração central parece dominar todo o cosmos representado⁸⁷. A personagem principal estende o braço esguio para resgatar a que se encontra em agonia, fazendo nota da ligação formal entre os longos membros das mãos das figuras. Observando o lado oposto, será possível aventar a hipótese de os desenhos do que parecem formas celulares terem sido aproveitados pela autora para a representação do recorte das fronteiras físicas-políticas de Portugal, tendo assinalado o seu centro que será, precisamente, o ponto de coincidência das coordenadas geográficas da Universidade de Coimbra, exactamente, no centro de Portugal. A ser correcta esta interpretação (o que nos parece credível porque é este o local que Maria Manuela Madureira escolhe para grafar a sua assinatura e datar o painel), assistimos à visão de um Portugal que se abre e cujas fronteiras se diluem, ideia que se coaduna com o que a autora escreveu sobre o seu painel e visão perfeitamente sustentável no contexto da ideologia dos anos após ao 25 de Abril.

DEPOIS DO EXCURSO

Pelo que expusemos, verificamos como a obra de arte, para além de todas as suas dimensões estéticas, comporta inexoravelmente uma dimensão histórica que dela faz um especial documento da história. Como podemos atestar através de um excurso pelos painéis figurativos pintados ao longo dos anos de construção da estadonovista Cidade Universitária de Coimbra, «[...] o regime, ele, necessitou absolutamente da arte. Foi a arte que o expôs, o pintou, o esculpiu, o arquitectou, o visualizou»⁸⁸. Por isso é que a arte se torna hoje excepcional e, outrossim, incomensurável recurso para analisar o passado⁸⁹. Teriam os que viviam junto aos frescos, os que por eles passavam antes e depois de cada sessão de aulas – o público-alvo daquelas lições pintadas – consciência do poder das pinturas que aqui analisámos? Pensamos que sim; tal como os da geração universitária do pós-25 de Abril detinham consciência de que aqueles painéis espelhavam o regime que, nas palavras do autor que citámos, deveria morrer. Com esta determinação, os painéis sofreram, inclusivamente, danos de vandalismo que o idealismo do tempo explica. Com efeito, uma prova de os primeiros painéis que analisámos serem conotados

⁸⁷ A figura a que nos referimos é plasticamente muito bem conseguida e poder-se-á entender como a sugestão da figuração das vítimas do governo opressor que findava em Abril de 1974. É curiosa esta comparação uma vez que, como é sumamente conhecido, o quadro de Picasso é uma reflexão plástica sobre um acontecimento histórico concreto, o mesmo sucedendo neste painel de Maria Manuela Madureira: uma reflexão plástica sobre o acontecido no 25 de Abril. Ambos os autores se munem de mitografias para representarem a sua interpretação dos acontecimentos, o que é, sem dúvida, uma reflexão crítica sobre o mundo plasmado nas respectivas obras de arte.

⁸⁸ P. 132 de Artur PORTELA, *Salazarismo e artes Plásticas*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e das Universidades, 1982.

⁸⁹ Dizemos incomensurável, porque cremos haver sentidos de exploração mais profunda que possibilitarão análises múltiplas; assim haja estudiosos que o tentem perscrutar.

com o regime do Estado Novo é a sua parcial depredação pelos que habitaram o espaço da Faculdade de Letras ao longo dos anos 80⁹⁰.

Como bem o elucidava a história da arte, a arte pode auxiliar a construção do complexo exercício ideológico-político de um país; os estetas e os doutrinadores do Estado Novo sabiam-no com grande segurança. Assim entendemos a produção pictórica aposta nos edifícios da cidade do saber de Coimbra. Do mesmo modo que os responsáveis pelas obras, também os pintores o sabiam e, se a generalidade das situações artísticas analisadas é ícone que espelha o regime, numa situação concreta, como estudámos, o autor do fresco após nele a marca da sua indignação, fazendo contestação e intervindo assim no transcorrer político.

Se atentarmos à condensação das características da arte estadonovista feita por um dos autores que se debruçou sobre esta temática e olharmos, em retrospectiva, para a análise que deixamos grafada neste breve excuro, facilmente nos aperceberemos de como os painéis pintados da Cidade Universitária de Coimbra cumpriram a função ideada pelos que, de forma directa ou indirecta, foram responsáveis pela arte da nação durante as décadas do Estado Novo:

«O corpo central das ideias do salazarismo, o anti-liberalismo, o autoritarismo, o estatismo, o nacionalismo, o corporativismo, o catolicismo, a democracia orgânica, o tríptico mitológico de Deus, Pátria e Família, estão no óbvio, no descritivo e no didáctico da fase [António] Ferro, mas também estão no monumentalismo, no colossalismo aqui possível, na teoria dos heróis, no discurso do Império, no colonialismo artístico de espadas e de cruzes, de guerreiros e de missionários, na retórica dos símbolos, no bom povo coreografado para ser trabalho musculado e obediente, nas alegorias da Família, na maneira de ver a Mulher-Mãe, na cidade burguesa sólida, nas suas fachadas, História e Artesanato»⁹¹.

Com efeito, se não todas, a maioria destas temáticas pode ser encontrada nas obras que estudámos do ponto de vista da sua figuração. Se é verdadeira a afirmação, com a qual concordamos no atinente à estética, que «ao contrário do que se verifica na escultura, [na pintura da Cidade Universitária de Coimbra] não predomina um cânone»⁹², também é certo que, para nós, é possível perceber uma evolução estética em consonância com os valores ideológicos do período do Estado Novo, quer no seu auge, quer no seu declínio, bem como com os do período dos inícios da Democracia. Com efeito, e continuamos a servir-nos das palavras de outrem, «enquanto a Itália fascista fazia a sua «romanidade», a Alemanha nazi o seu misto de classicismo grego e de românico alemão, e o franquismo monumentalizava o seu nacional-catolicismo, o fascismo português contava História em pedra»⁹³; e

⁹⁰ No final do pequeno artigo *Os Frescos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra*, em *Munda*, n.º 23, Coimbra, Grupo de Arqueologia e Arte do Centro, Maio de 1992, p. 33, Mário NUNES alude ao restauro a que se submeteram os painéis na década de 80, publicando, inclusivamente uma fotografia de um «momento do meticuloso restauro, em 1988».

⁹¹ Artur PORTELA, *Salazarismo e artes Plásticas*, p. 132-133.

⁹² Nuno ROSMANINHO, *O Estado Novo e a Arte...*, p. 267.

⁹³ P. 131 de Artur PORTELA, *Salazarismo e artes Plásticas*.

acrescentamos, contava, outrossim, História em pintura. Uma história que, não obstante ser narrada pelos cânones estadonovistas, tem, na Cidade Universitária de Coimbra, o seu “terminus” na celebração do acontecimento charneira tido como o início de uma nova era que será construída pelo Homem Novo a partir de 25 de Abril de 1974: do «esforço e [d]a esperança que caracterizaram 1974/75» resultará a «transformação [atente-se: não só] da Universidade [...] [mas também] de Portugal num Mundo Novo»⁹⁴. A autora não se quis deter em Saturno, metáfora da cisão do tempo, do tempo da revolução do 25 de Abril, mas, como o título da sua criação não deixa dúvida, guindase a um futuro desconhecido, a um desconhecido futuro do que quer seja o mundo novo (afinal, utopia tão vetusta, sempre perseguida⁹⁵): um mundo “Para Além de Saturno”.

⁹⁴ Servimo-nos das palavras da autora do painel “Para Além de Saturno” quase a rematar este nosso excurso.

⁹⁵ Lembremo-nos, para sermos breves, de todo o conjunto de quimeras superiormente avaliado por Jean DELUMEAU em *Uma História do Paraíso: o Jardim das Delícias*, Lisboa, Terramar, 1994, e *Mil Anos de Felicidade: Uma História do Paraíso*, Lisboa, Terramar, 1997.