

Na Roma de Mussolini puderam observar a recente arquitectura italiana, em particular a imponente *Città Universitaria* (1932-35), cujo plano geral e a Reitoria haviam sido traçados por Marcello Piacentini (1881-1960)⁴²¹. A arquitectura sob o fascismo *mussoliniano* pautara-se por um peculiar conflito entre modernidade e tradição historicista, vingando em 1931 uma facção ideologicamente unitária liderada por Piacentini, o *Raggruppamento Architetti Moderni Italiani*⁴²². Nesta orientação, emergiram no panorama citadino obras inspiradas na Roma Antiga, de feição classicista e de pretensão monumentalista, facilmente reproduzíveis, que se tornaram elementos identificadores da ditadura fascista italiana⁴²³. Certamente que os edifícios universitários romanos, almejando uma reinterpretação da retórica clássica, terão imprimido a sua marca no imaginário estético de Pardal Monteiro e não lhe terão sido indiferentes – mesmo que, ideologicamente, o arquitecto não se identificasse com os seus cultores. Acresce a capacidade dos edifícios, de aspecto majestoso e ordenado, responderem aos intuitos do regime em consolidação no território português. Tipologicamente, será possível constatar algumas semelhanças entre o complexo de Piacentini e o projecto final de Pardal Monteiro para Lisboa, como veremos. Assim, tendo o arquitecto observado de perto o conjunto, não podemos concordar inteiramente com a opinião de Sandra Vaz Costa. Na sua dissertação de mestrado concernindo a Cidade Universitária de Coimbra, a autora menciona ter sido o caso lisboeta inspirado pela Cidade Universitária de Madrid, ao ponto que Roma terá exercido influência sobre os arquitectos de Coimbra⁴²⁴. Compreende-se a sua afirmação quanto ao modelo urbanístico de “cidade universitária”: Lisboa, à semelhança de Madrid, implanta-se em terrenos livres e desafogados, com possibilidade de acrescentos futuros e extensão urbana; já a Universidade coimbrã foi inserida no espaço citadino, a exígua Alta,

cidades: em 1923, data da sua primeira viagem ao estrangeiro, estivera em Itália; em 1925, visitara a *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels* em Paris.

⁴²⁰ Cf. Ana Tostões, *Pardal Monteiro*. (...), p. 190.

⁴²¹ Piacentini foi convidado a ser consultor do Plano Geral de Urbanização para a cidade do Porto, em 1938, na senda do decretado por Duarte Pacheco. O urbanista italiano foi incumbido de realizar, ele próprio, o plano; não se deslocou ao Porto, nem da municipalidade recebeu elementos cartográficos, mas entregou alguns desenhos. Em 1940 entrou em cena Giovanni Muzio (1893-1983). Cf. Margarida Souza Lôbo, *Planos de Urbanização* (...), pp. 67-73.

⁴²² Nesse ano, a União dos Arquitectos, patrocinada pelo Governo, retirou o seu apoio ao recente *Movimento Italiano per l'Architettura Razionale* (MIAR), juntando-se a Marcello Piacentini. Cf. Kenneth Frampton, *Modern Architecture. A Critical History*, 3ª ed., Londres, Thames&Hudson, 1992, p. 214

⁴²³ O denominado *Stile Littorio*, que terá tido o seu início precisamente na obra da Cidade Universitária romana, sendo que Piacentini sofreu influência da obra inaugural de Muzio, os apartamentos Ca'Brutta (1919-23). Cf. *Idem, Ibidem*, p. 215.

⁴²⁴ Cf. Sandra Vaz Costa, *A Cidade Universitária de Coimbra. Um Projecto de Modernização Cultural. Utopia e Realidade*, vol. I, Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea, FCSH-UNL, 1998, pp. 122-126.

onde se encontravam os antigos colégios, tal como o conjunto romano no local das preexistentes edificações universitárias. Em termos arquitectónicos, o cariz rectilíneo e os elementos de estilização clássica evidenciam os edifícios que Pardal Monteiro visualizara em Roma; a própria disposição dos edifícios das Faculdades de Letras e de Direito, à esquerda e à direita da Reitoria respectivamente, é análoga a Roma [FIG.4]. Em adição, o conjunto madrileno, incentivado por Afonso XIII em 1927, sofreu graves destruições durante a guerra civil espanhola (1936-39), reerguido nos anos 40 sob poderio franquista, exprimindo-se numa gramática sóbria mas de enorme escala, segundo planos [FIG.5] dos arquitectos López Otero (1885-1962) e Pedro Murguruza (1893-1952).

No final da viagem, Duarte Pacheco e Pardal Monteiro rumaram a Paris, onde decorria a *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la vie moderne*, último certame deste tipo antecedente à II Guerra Mundial⁴²⁵. A Cidade Universitária parisiense englobava, exclusivamente, residências para estudantes [FIG.6], promovendo o convívio e o espírito universitário, à imagem do modelo de *campus* americano⁴²⁶; a sua construção foi iniciada em 1923. Mais importante terá sido, no entanto, a visita à exposição internacional, realizada no *Trocadero*, local onde se encontraram os membros das *Réunions Internationales d'Architectes* (RIA)⁴²⁷, das quais Pardal Monteiro fazia parte. À entrada da exposição, passando a Torre Eiffel, estavam colocados dois colossais pavilhões: o pavilhão alemão, do arquitecto *hitleriano* Albert Speer (1905-1981), defronte do pavilhão da URSS, da traça de Boris Iofan (1891-1976), exemplos de uma estética ostensiva do poder, prática comum entre potências totalitaristas da Europa de então⁴²⁸. Para o arquitecto, as viagens constituíam meio de aprendizagem e de troca de informações, sobre as quais lhe cabia reflectir por forma a estimular a arquitectura portuguesa.

⁴²⁵ O Pavilhão de Portugal para a Exposição foi concebido por Keil do Amaral (1910-1975).

⁴²⁶ Cf. José Ramos Bandeira, “Cidades Universitárias. Extracto de uma Conferência proferida no IV Curso de Férias da Escola de Farmácia da Universidade de Coimbra (5-VIII-1941)”, Separata de *Notícias Farmacêuticas*, ano IX, vol. II, Alcobaca, Tip. Alcobacense, 1943, pp. 99-100.

⁴²⁷ Fundadas em 1932 pelo francês Pierre Vago (1910-2002).

⁴²⁸ Sobre a exposição de 1937 e os dois pavilhões mencionados, *vide*, por exemplo, Dawn Ades, “Paris 1937: Art and the Power of Nations” e Karen A. Fiss, “The German Pavillon”, *Art and Power. Europe under the dictators 1930-45*, Londres, Thames&Hudson, 1995, pp. 58-62 e 108-110.

3.3. Os Ante-Projectos dos Edifícios Universitários: o impasse das sucessivas rectificações (1938-1945)

O Governo lançara o “programa de obras e melhoramentos (...) para comemoração dos Centenários da Fundação e da Restauração da Nacionalidade”⁴²⁹, que impunha o desenvolvimento de diversas obras públicas, algumas em curso e outras por iniciar. Se na nota oficiosa de Salazar, publicada a 27 de Março de 1938, apenas se incluía “a primeira fase de construção dos novos Hospitais Escolares, em que se visone pelo menos a grandeza da obra”⁴³⁰, o decreto de Julho refere, a par dos dois Hospitais, os edifícios universitários de Lisboa. Duarte Pacheco regressara à pasta das Obras Públicas e Comunicações, empenhava-se arduamente nos melhoramentos em Lisboa e, concretamente, na materialização da Cidade Universitária.

Finalmente, em Agosto de 1938, Pardal Monteiro entregou os primeiros esboços à escala 1/500, representando um programa esquemático com dez plantas individualizadas⁴³¹, sendo que “não faria sentido estar a desenvolver projectos de edifícios cuja construção não foi ainda ordenada pelo Governo”⁴³² – os três edifícios considerados prementes estavam dependentes da reorganização do ensino universitário. Duarte Pacheco, após examinação, considerou a remodelação dos estudos apresentados “com o duplo objectivo de se obter uma composição mais lógica e agradável e uma estimativa menos elevada no conjunto e na unidade”⁴³³, confiando na capacidade do arquitecto de elaborar um projecto cuja construção não ultrapassasse 15.000 contos⁴³⁴. Após obtenção do arranjo de urbanização concebido pela CML, reduzindo a área total de implantação do conjunto para 30.000 m², enviou-se novo estudo ao Ministro a 19 de Maio de 1939; foi dado aval positivo quanto ao partido de distribuição geral e considerado útil o avanço moderado dos

⁴²⁹ Decreto-lei n.º 28797, *Diário do Governo*, I série, n.º 150, 1 de Julho de 1938, pp. 1044-1045.

⁴³⁰ *Diário de Notícias*, 27 de Março de 1938.

⁴³¹ São apresentadas áreas totais aproximadas de construção – Reitoria, com 3 pisos: 10390 m²; Letras, com 4 pisos: 12210 m²; Direito, com 4 pisos, 13920 m². Calculou-se um valor de 22951 contos.

⁴³² ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo n.º 100 “Arquitecto Porfírio Pardal Monteiro”, Pasta 1. Ofício de Caetano da Mata para Vice-Presidente da CANEU, 10 de Agosto de 1938.

⁴³³ ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo n.º 100 “Arquitecto Porfírio Pardal Monteiro”, Pasta 1. *Relatório sobre a evolução do estado actual dos trabalhos relativos aos edifícios universitários*, 29 de Janeiro de 1942, p.6.

⁴³⁴ Curiosamente, já em Março, antes da apresentação dos esboços, rogara o Eng. Jácome de Castro que o arquitecto considerasse a eventual redução de aspectos do programa, com vista a que o custo total ficasse dentro da cifra de 15000 contos. ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo n.º 100 “Arquitecto Porfírio Pardal Monteiro”, Pasta 1. Ofício de Fernando Galvão Jácome de Castro para Porfírio Pardal Monteiro, 17 de Março de 1938.

ante-projectos⁴³⁵. Os estudos foram remodelados atendendo às alterações verbalmente apontadas pelo Ministro⁴³⁶, antes de se proceder aos ante-projectos, sendo enviada à CANEU uma colecção de plantas em Outubro. Ora, se nesta altura ainda se debatiam correcções nos estudos, seria de presumir que o conjunto a cargo desta comissão técnica não estivesse pronto para as comemorações a iniciar em Junho de 1940.

Neste período, também sob administração da CANEU, as obras do Hospital Escolar sofreram impulso, como anteriormente foi referido. Segundo projecto⁴³⁷ do arquitecto alemão Hermann Distel⁴³⁸, especialista em construções hospitalares, auxiliado pelo filho e colaborador Walter Distel⁴³⁹, os trabalhos do grandioso edifício contaram com a assistência técnica do arquitecto João Simões⁴⁴⁰ e “fizeram-se em anos dominados pela anormalidade das circunstâncias criadas pela Guerra, que se reflectiu sobretudo numa enorme carência de materiais e transportes”⁴⁴¹. Em 1953, após nove anos de edificação, foi inaugurado o primeiro ano lectivo na nova Faculdade de Medicina de Lisboa⁴⁴², anexa ao Hospital de Santa Maria, aliança imprescindível entre a assistência e a investigação e ensino.

⁴³⁵ ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo nº 100 “Arquitecto Porfírio Pardal Monteiro”, Pasta 1. Cópia do Despacho de 30-V-1939 exarado pelo Ministro das Obras Públicas e Comunicações.

⁴³⁶ Destaque-se o objectivo de “procurar que a ligação entre a Reitoria e Faculdades tenha disposição que permita uma boa circulação geral quanto eventualmente assim se torne necessário” – os três edifícios foram, nesta fase, encarados como comunicantes. Cf. ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo nº 100 “Arquitecto Porfírio Pardal Monteiro”, Pasta 1. Ofício de Fernando Galvão Jácome de Castro para Porfírio Pardal Monteiro, 22 de Junho de 1939.

⁴³⁷ Aprovado em 1940, possibilitava o internamento de 1500 doente, ano em que pelo decreto nº 30618, de 27 de Julho, passou a CANEU também a supervisionar as obras do IPO, cuja comissão administrativa era então extinta.

⁴³⁸ Que em Janeiro de 1939 planificara um “arranjo da zona dos edifícios universitários” sem considerar os projectos em curso: surgem implantados o Hospital, bastante próximo do que virá a ser edificado, e um estádio e, a oeste destes, edifícios esquemáticos para a Universidade sem definição específica. Cf. Patrícia Santos Pedrosa, *op. cit.*, pp. 107-108.

⁴³⁹ Walter Distel, arquitecto, tal como o pai se dedicou sobretudo a instalações hospitalares. Veio para Portugal em 1938, permanecendo no território durante e após a II Guerra Mundial. Entre outros projectos, interveio no Instituto Português de Oncologia e desenvolveu diversos planos para o Hospital Escolar de Coimbra. Cf. Nuno Rosmaninho, *op. cit.*, pp. 343-344.

⁴⁴⁰ Cf. Pedro Vieira de Almeida, Fátima Ferreira, “João Simões: Uma serenidade objectiva”, *Jornal Arquitectos*, nº 77/78, Julho-Agosto 1989, p. 11.

⁴⁴¹ “Hospital Escolar”, *Binário*, nº 49: “Cidade Universitária de Lisboa”, Lisboa, Outubro de 1962, p.684.

⁴⁴² Contavam-se, nesta altura, 1286 alunos matriculados no curso de Medicina. Cf. “Estatística Escolar”, *Anuário da Universidade de Lisboa*, ano 1967-1968, p. 83.

Os projectos que Pardal Monteiro enviou em Outubro de 1939, inseridos numa pasta denominada de *Edifícios Universitários. Plantas do Ante-Projecto*⁴⁴³, foram aceites pela CANEU e, segundo os trâmites habituais e desejando obter consentimento governamental, encaminhados para Duarte Pacheco, que por sua vez solicitou parecer ao Ministro da Educação Nacional, António Carneiro Pacheco⁴⁴⁴. O outrora vice-reitor da Universidade de Lisboa, que tanto se mobilizara para lhe conferir instalação condigna, aprovou os satisfatórios ante-projectos para a Reitoria e Faculdades de Direito e de Letras. Segundo o já elaborado *Estatuto Universitário* previa-se que a última fosse substituída por outra Faculdade; porém, caso viesse a ser decretado, o Ministro afirma que “a nova Faculdade ocuparia certamente o edifício de volume correspondente ao atribuído ao da Faculdade de Letras”⁴⁴⁵. Propõe-se o avanço dos ante-projectos, deixando-se em suspenso o caso de Letras, mas dando continuidade aos projectos definitivos para os outros dois edifícios, Reitoria e Faculdade de Direito, com base nos estudos apresentados⁴⁴⁶.

No entanto, a Comissão Técnica instou o arquitecto a elaborar os projectos na senda dos anteriores, parcialmente aprovados pelo Governo, incluindo a Faculdade de Letras. É neste sentido que Pardal Monteiro labora, entregando ainda em Dezembro⁴⁴⁷ um dossier com alçados e cortes do ante-projecto⁴⁴⁸. Do conjunto, importa destacar os alçados [FIGS.7 a 10]. Os desenhos permitem destringir uma linguagem desejada moderna e depurada, de linhas claras e rectas, simultaneamente imponente e sóbria, evidenciando-se o destaque dado ao edifício central, a Reitoria. O arquitecto privilegiou a possibilidade de circulação entre os edifícios, unindo-os através de galerias, por forma a evitar que se tornassem isolados; de facto, espelha o ambicionado incremento do espírito universitário, inexistente entre os estudantes lisboetas devido à dispersão das Faculdades pela cidade. Conjunto de aparência uniforme e simétrica, com coberturas em terraço e pautado por janelas rectilíneas, demarcam-se os pórticos de entrada revestidos a pedra, tal como foi

⁴⁴³ Conjunto de quatro plantas pertencente ao Espólio Porfírio Pardal Monteiro, IHRU.

⁴⁴⁴ Cf. ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo nº 100 “Arquitecto Porfírio Pardal Monteiro”, Pasta 1. Despacho de Duarte Pacheco de 3-II-1940, incluído no ofício de Jácome de Castro ao Ministro das Obras Públicas, 30 de Janeiro de 1940.

⁴⁴⁵ ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo nº 100 “Arquitecto Porfírio Pardal Monteiro”, Pasta 1. *Relatório sobre a evolução do estado actual dos trabalhos relativos aos edifícios universitários*, 29 de Janeiro de 1942, p. 8.

⁴⁴⁶ ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo nº 100 “Arquitecto Porfírio Pardal Monteiro”, Pasta 1. Despacho de Duarte Pacheco, 5-IX-1940.

⁴⁴⁷ ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo nº 100 “Arquitecto Porfírio Pardal Monteiro”, Pasta 1. Ofício de Porfírio Pardal Monteiro para Presidente da CANEU, 9 de Dezembro de 1940.

⁴⁴⁸ Dossier que, desfalcado por não conter a memória descritiva do ante-projecto, se encontra no Espólio Porfírio Pardal Monteiro, IHRU.

aplicada nos embasamentos. No pórtico da Reitoria, quatro colunas a relembrar uma retórica de inspiração greco-romana, a par dos apontamentos decorativos incluídos – dois relevos escultóricos figurativos nas fachadas de cada uma das Faculdades, sobre a legenda “MCMXL”, evocação da mítica data de 1940; uma inscrição em latim que percorre o edifício central, no qual se desvenda uma colossal estátua interior; a marcar a nacionalidade, escudos estrategicamente colocados. Conforme alude Patrícia Santos Pedrosa, as fachadas foram erguidas a partir da planta, dominando a função do projecto, pois “era dada primazia à arrumação espacio-organizacional das áreas exigidas”⁴⁴⁹ que, assim, definiram as fachadas.

Ao enviar o dossier para o Vice-Presidente da CANEU, Caeiro da Mata informava que, apesar da área calculada para construção dos edifícios não exceder os estipulados 30.000 m², a estimativa de custos atingia “21100 contos, isto é, eleva-se cerca de 40% acima do preço (...) numa estimativa feita antes da elevação de preços, consequência da actual situação internacional”⁴⁵⁰. De facto, embora Portugal mantivesse o seu estatuto de neutralidade, o decorrer da II Guerra Mundial levou à subida dos preços internacionais de determinados produtos e materiais, privando o país de bens essenciais e contribuindo para o aumento do custo de vida⁴⁵¹. Nestas circunstâncias, emitiu Duarte Pacheco o seu parecer em Abril: confirmou a prossecução dos projectos definitivos para a Reitoria e Direito, e atendendo ao encarecimento de materiais, como o ferro, estipula como custo máximo para os três edifícios o montante de 17.000 contos. E acrescenta:

“é possível talvez que os autores do projecto devam encarar fortes reduções e substituição do betão armado por outros materiais, com emprego mais modesto de grandes vãos e a eliminação das coberturas em terraço de betão armado, mas entende-se que essa orientação, já aconselhável em circunstâncias normais, mais e mais se impõe na presente conjuntura”⁴⁵².

Esta disposição obrigava, naturalmente, a transformações de alguma envergadura. Imediatamente se informou o arquitecto, que demoraria a enviar novos estudos após o

⁴⁴⁹ Patrícia Santos Pedrosa, *op. cit.*, p. 116.

⁴⁵⁰ ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo nº 100 “Arquitecto Porfirio Pardal Monteiro”, Pasta 1. Ofício de Caeiro da Mata a Jácome de Castro, 28 de Janeiro de 1941.

⁴⁵¹ Cf. A. Sousa Franco, “As finanças do «Estado Novo»: o mito realizado e os seus frutos”, *op. cit.*, pp. 352-353.

⁴⁵² ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo nº 100 “Arquitecto Porfirio Pardal Monteiro”, Pasta 1. Despacho de Duarte Pacheco, 30-IV-1941.

acordo de reduções das áreas de construção para 26.500 m²; anos depois, confessaria a exasperação que lhe provocaram estes sucessivos projectos: “mais uma vez o resultado de tantas canseiras, de tantos anos de trabalhos sucessivamente recomeçados e revistos exigia que se voltasse atrás e se organizasse novo estudo”⁴⁵³. Pressionado em Novembro, e novamente já em Janeiro de 1942⁴⁵⁴, altercava Pardal Monteiro que a complexidade das alterações, dada a substituição total do planificado, implicava tempo. Por outro lado, motivos de doença, prolongada por quatro meses, impediram-no de dar celeridade aos projectos⁴⁵⁵. Estando os estudos avançados, não poderia indicar data exacta de entrega. No mês de Agosto, no seguimento de continuadas insistências, estipulou-se o dia 15 de Outubro como prazo limite de envio dos projectos⁴⁵⁶. Nesta etapa terá sido executado um desenho, não datado, referido por Patrícia Santos Pedrosa na sua dissertação de mestrado⁴⁵⁷. Evidenciando a necessidade de contenção de custos, porquanto sobressai a cobertura do edifícios com telhados de duas águas, mantém-se apegado ao esquema dos alçados de 1940, em tudo similar exceptuando os apontamentos de vegetação circundante.

O arquitecto informou, em Setembro, estarem praticamente terminados os desenhos da Reitoria, em vegetal; rapidamente, enviou-os e procedeu igualmente aos desenhos respeitantes à Faculdade de Direito⁴⁵⁸. Pese embora a pressão por parte da CANEU, somente em meados do ano seguinte foi entregue o documento completo relativo aos projectos da Reitoria e Faculdade de Direito, incluindo peças escritas⁴⁵⁹ e desenhadas⁴⁶⁰. O projecto escrito dos edifícios divide-se em oito pontos, englobando o

⁴⁵³ ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo nº 100 “Arquitecto Porfírio Pardal Monteiro”, Pasta 2. Porfírio Pardal Monteiro, *Algumas notas acerca dos programas, estudos e projectos para os Edifícios Universitários de Lisboa*, Dezembro de 1952, p. 4. **[Documento nº 3]**

⁴⁵⁴ ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo nº 100 “Arquitecto Porfírio Pardal Monteiro”, Pasta 1. Ofícios de Eduardo Evangelista Carvalhal para Pardal Monteiro, 14 de Novembro de 1941 e 22 de Janeiro de 1942.

⁴⁵⁵ ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo nº 100 “Arquitecto Porfírio Pardal Monteiro”, Pasta 1. Ofício de Porfírio Pardal Monteiro ao Vice-Presidente da CANEU, 31 de Janeiro de 1942.

⁴⁵⁶ ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo nº 100 “Arquitecto Porfírio Pardal Monteiro”, Pasta 1. Ofício de Fernando Galvão Jácome de Castro a Porfírio Pardal Monteiro, 28 de Agosto de 1942.

⁴⁵⁷ A autora localiza o desenho no espólio de Porfírio Pardal Monteiro pertencente ao IHRU. Cf. Patrícia Santos Pedrosa, *op. cit.*, pp. 117-118 e 173.

⁴⁵⁸ ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo nº 100 “Arquitecto Porfírio Pardal Monteiro”, Pasta 1. Ofício de Jácome de Castro a Pardal Monteiro, 26 de Setembro de 1942.

⁴⁵⁹ ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo nº 100 “Arquitecto Porfírio Pardal Monteiro”, Pasta 1. *Projecto dos Edifícios da Reitoria e Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa. Peças Escritas*, Junho de 1943 [dactilografado].

⁴⁶⁰ IHRU, Espólio Porfírio Pardal Monteiro. *Novos Edifícios Universitários. Reitoria e Novos Edifícios Universitários. Faculdade de Direito*, c. 1943.

minucioso programa de construção⁴⁶¹, estudos geológicos e estruturais, cálculos de resistência, nota de acabamentos materiais e orçamentos. Os desenhos, alçados e cortes simplificados, patenteiam novamente a necessidade da contenção de custos, que implicava redução extrema da utilização de betão armado. Assim, predominam as coberturas inclinadas sobre estruturas de madeira, revelando-se um depuramento do anterior desenho, com introdução de frisos simples e recuos na fachada, contribuindo para um aspecto horizontal⁴⁶². Mantém-se a colunata no pórtico da Reitoria, cuja Aula Magna tem forma rectangular e se desejava que comportasse aproximadamente 1000 pessoas. Embora surjam individualizados, denota-se a permanência das galerias exteriores de circulação, comunicantes entre os edifícios.

Entregues os projectos considerados definitivos, juntamente com os actualizados orçamentos, e seguindo o percurso burocrático corrente, parecia caminhar-se para a construção efectiva do complexo. O Ministro das Obras Públicas e Comunicações, aprovando-os, pedira parecer ao Conselho Superior de Obras Públicas (CSOP) em Agosto⁴⁶³, que demandara a opinião da CML e da CANEU, ambas positivas⁴⁶⁴ e enviadas em Dezembro. O CSOP remeteu o parecer somente em Novembro de 1944⁴⁶⁵, quase um ano após a morte de Duarte Pacheco, colocando com o juízo novo entrave ao arranque das obras de construção. O documento, assinado pelo Presidente Raul da Costa Couvreur, foi elaborado com a presença dos vogais engenheiros Francisco Augusto Homem da Silveira Sampaio de Almeida e Melo, Manuel Duarte Moreira de Sá e Melo, Eduardo Rodrigues de Carvalho, Fernando Galvão Jácome de Castro, e arquitectos Carlos Chambers Ramos e Luís Cristino da Silva. Fazendo observações sobre a distribuição dos edifícios e

⁴⁶¹ Ao contrário do que o título indica, são inclusas referências para a Faculdade de Letras, cujo problema até então não se solucionara. Este texto surge assinado por Carneiro Pacheco, datado de 19 de Julho de 1935, o que indica tratar-se dos primeiros programas elaborados pela Comissão Técnica, ainda antes do convite de Pardal Monteiro.

⁴⁶² Vide Patrícia Santos Pedrosa, *op. cit.*, pp. 120-123 e 174-175.

⁴⁶³ ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo nº 100 “Arquitecto Porfírio Pardal Monteiro”, Pasta 1. Despacho de Duarte Pacheco, 28-VIII-1943.

⁴⁶⁴ O Presidente-substituto confirma que “a Câmara nada tem a objectar quanto à referida construção”. ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo nº 100 “Arquitecto Porfírio Pardal Monteiro”, Pasta 1. Ofício de Eduardo Rodrigues Carvalho ao Vice-Presidente da CANEU, 10 de Dezembro de 1943.

⁴⁶⁵ ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo nº 100 “Arquitecto Porfírio Pardal Monteiro”, Pasta 1. Ofício de Duarte Abecassis ao Vice-Presidente da CANEU, 17 de Novembro de 1944.

reprovando a falta de determinados elementos escritos, apontaram pormenorizadas críticas que implicariam a remodelação dos projectos⁴⁶⁶, e encararam os membros que

“deveriam ser melhoradas as condições de funcionamento e condignidade de algumas instalações e se deveria procurar, sem dispêndios inoportáveis, melhorar o seu aspecto arquitectónico e realçar a função dos edifícios, não só no conjunto universitário, mas também como elementos monumentais da capital do Império”⁴⁶⁷.

Segundo o parecer, as Universidades, símbolo do progresso do país e formadoras dos futuros orientadores da Nação, decisivos marcos da cultura nacional, mereciam dignidade e acarinamento dos poderes públicos, e os projectos haviam que reflectir tudo isso. Não espelhando de forma harmónica a importância de edifícios deste cariz, careciam os estudos de reestruturação, embora se tivesse planeado atender às imposições superiores.

Após o sucedido, meses se passaram sem se registar evolução do processo. Em Agosto de 1945, Augusto Cancela de Abreu (1885-1965), Ministro das Obras Públicas em funções desde Setembro último⁴⁶⁸, contactou a CANEU, via ofício. Sendo indispensável a prossecução dos trabalhos dos edifícios da Reitoria e Faculdade de Direito, deveria a comissão consultar o Ministério da Educação Nacional quanto ao aspecto pedagógico do parecer emitido pelo CSOP, bem como relativamente a eventuais alterações provocadas pela reorganização do Ensino Superior⁴⁶⁹. Parece ter havido omissão dos acontecimentos e os trabalhos ficaram parados; estranhamente, o arquitecto não havia, até Outubro de 1945, sido informado sobre as formulações do CSOP⁴⁷⁰, obtendo como resposta de Jácome de Castro serem as razões alheias à acção da Comissão Administrativa. Porém, evidenciando alteração dos planos, propõe uma urgente reunião para se rever “o assunto em

⁴⁶⁶ ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo nº 100 “Arquitecto Porfírio Pardal Monteiro”, Pasta 1. Parecer nº 1525 da 1ª Subsecção da 4ª Secção do Conselho Superior de Obras Públicas, 2 de Novembro de 1944 [dactilografado].

⁴⁶⁷ ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo nº 100 “Arquitecto Porfírio Pardal Monteiro”, Pasta 1. Ofício do Vice-Presidente da CANEU a Sub-secretário de Estado das Obras Públicas, 13 de Agosto de 1945.

⁴⁶⁸ Ministro entre 6-IX-1944 e 4-II-1947.

⁴⁶⁹ ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo nº 100 “Arquitecto Porfírio Pardal Monteiro”, Pasta 1. Ofício do Chefe do Gabinete do MOPC ao Presidente da CANEU, 16 de Agosto de 1945.

⁴⁷⁰ ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo nº 100 “Arquitecto Porfírio Pardal Monteiro”, Pasta 1. Ofício de Pardal Monteiro ao presidente da CANEU, 29 de Outubro de 1945.

referência”⁴⁷¹. Tal encontro não se realizaria até ao final do ano, justificando-se o arquitecto com uma missão oficial no estrangeiro que perdurou até Dezembro⁴⁷².

3.4. A reformulação da encomenda e os novos ante-projectos de Pardal Monteiro (1952-54)

O pós-guerra definiu uma nova etapa do regime, começando a afirmar-se uma inevitável e modernizada industrialização, como havia sido exortada por Ferreira Dias na sua *Linha de Rumo* (1945). Panorama que se repercutiu nos investimentos públicos através de obras de electrificação e industrialização do país, numa primeira fase transitória mantendo uma política económica prudente; assegurou a partir de 1947 a pasta das Obras Públicas o Engenheiro José Frederico Ulrich (1985-1982)⁴⁷³. Na década seguinte, suceder-se-iam Planos de Fomento, inserindo-se o caso das instalações das Cidades Universitárias no II Plano de Fomento (1959-1964)⁴⁷⁴.

Não se refizeram os projectos atendendo aos apontamentos do CSOP até ao ano de 1952, altura em que se encomendaram novamente os edifícios universitários ao arquitecto Pardal Monteiro, excluindo as instalações para estudantes⁴⁷⁵. Ulrich propôs, então, ao Presidente do Conselho, que o projecto, “estudo de grande responsabilidade”, não fosse objecto de concurso público, porquanto convinha “adjudicar a sua elaboração a um arquitecto de reconhecida competência que tenha desta dado provas em trabalhos anteriores”⁴⁷⁶. Considerando ser Porfírio Pardal Monteiro o arquitecto indicado, mais solicitou o Ministro das Obras Públicas que fosse autorizada a sua contratação para elaboração do projecto dos edifícios da Reitoria e Faculdades de Direito e de Letras – tendo brevemente sido aprovadas tais disposições. Refira-se que, como frisara Ulrich, o

⁴⁷¹ ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo nº 100 “Arquitecto Porfírio Pardal Monteiro”, Pasta 1. Ofício de Fernando Galvão Jácome de Castro a Pardal Monteiro, 2 de Novembro de 1945.

⁴⁷² ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo nº 100 “Arquitecto Porfírio Pardal Monteiro”, Pasta 1. Ofício de Pardal Monteiro ao Vice-Presidente da CANEU, 15 de Dezembro de 1945.

⁴⁷³ José Frederico do Casal Ribeiro Ulrich ocupou o cargo de 4-II-1947 a 2-IV-1954.

⁴⁷⁴ Cf. Ana Tostões, “Ministério das Obras Públicas”, Fernando Rosas, J. M. Brandão de Brito (dir.), *Dicionário de História do Estado Novo*, vol. II, p. 587.

⁴⁷⁵ Cf. António Pardal Monteiro, *Porfírio Pardal Monteiro (...)*, p. 9.

⁴⁷⁶ ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo nº 100 “Arquitecto Porfírio Pardal Monteiro”, Pasta 2. Ofício de José Frederico Ulrich ao Presidente do Conselho, 10 de Setembro de 1953, p. 2.

problema dos projectos carecia de urgente resolução, pois para o ano de 1953 inscrevera-se no orçamento uma dotação de 4500 contos para iniciar a obra⁴⁷⁷.

Entretanto, no final de 1946, Jácome de Castro relatou a reunião com o Ministério da Educação Nacional, que fora aconselhada há mais de um ano por Cancela de Abreu; estando presentes os Directores das Faculdades de Direito e de Letras, focaram-se as condições insustentáveis nos respectivos edifícios e a urgência de proceder à construção⁴⁷⁸. Conforme o parecer do CSOP, estatuiu-se a necessidade de reformular os projectos e neles encerrar instalações culturais para estudantes com cantina e campos de jogos, e reservar zonas para futuras casas de estudantes. Ao contrário do que as informações desta reunião faziam prever, Oliveira Salazar, após observação dos projectos que Cancela de Abreu lhe enviara, admitiu não se encontrar totalmente a par da evolução das obras e lançou um despacho questionando a indispensabilidade da existência de duas Faculdades de Letras no País:

“Conheço muito pouco do que se tem feito a este propósito para poder aprovar seja o que for ou dar mesmo uma simples opinião. Partiu-se de um facto indiscutível – a péssima, insuficiente instalação dos serviços da reitoria da Universidade de Lisboa e das Faculdades de Direito e de Letras. Mas o primeiro ponto que deveria ser discutido era o relativo à existência da segunda daquelas Faculdades. O País não oferece segundo creio, no momento actual base suficiente para duas Faculdades de Letras. A crise de professores em ambas é disso a prova. (...) E se duas Faculdades de Letras são demais para o nosso País, não podemos avançar na aprovação de um plano que inclui uma Faculdade dessas em Lisboa”⁴⁷⁹.

Acusa ainda os exageros do programa lisboeta, que lhe parecem ter sido moldados conforme o modelo de Madrid, com perfeita justificação teórica mas sem qualquer real uso prático para as exigências científicas e de ensino, como por exemplo o número elevado de salas, que não se coadunaria com as veras necessidades lectivas. Sem saber o que afirmar em nome do Governo, deixa apenas a exortação ao Ministério, sendo

⁴⁷⁷ ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo nº 100 “Arquitecto Porfírio Pardal Monteiro”, Pasta 2. Nota manuscrita de José Frederico Ulrich para Jácome de Castro, 31 de Dezembro de 1952.

⁴⁷⁸ É incluída a Faculdade de Letras, que segundo a reorganização do ensino superior permanecia considerada, tendo-se-lhe anexado o Instituto de Orientação Profissional. ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo nº 100 “Arquitecto Porfírio Pardal Monteiro”, Pasta 3. Ofício de Jácome de Castro ao Ministro das Obras Públicas, 26 de Novembro de 1946.

⁴⁷⁹ ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo nº 100 “Arquitecto Porfírio Pardal Monteiro”, Pasta 3. Cópia do despacho de Oliveira Salazar, 9-I-1947. **[Documento nº 4]**

imperioso ter em atenção o facto de se tratarem de edifícios destinados a perdurar por longos anos e, futuramente, receber crescentes vagas de estudantes. Salazar assume não ter acompanhado activa e interessadamente a evolução do processo, o que decerto representou uma das razões para o impasse continuado da construção deste complexo universitário.

À data da nova encomenda, recebia Pardal Monteiro também a incumbência de uma obra a implantar à ilharga do Campo Grande, a Biblioteca Nacional⁴⁸⁰, para a qual realizou logo nesse ano de 1952 uma viagem de estudo pela Europa⁴⁸¹. Decorrido o I Congresso Nacional de Arquitectura⁴⁸², no âmbito da comemorativa exposição *15 Anos de Obras Públicas (1932-1947)*, patente no IST, em 1948, através do qual se afirmara publicamente uma nova geração de arquitectos com preocupações vincadas sobre o papel social do seu mister, assistiu-se ao desabrochar de uma nova fase no *atelier* de Pardal Monteiro. Se o arquitecto se destacava de figuras como Keil do Amaral (1910-1975), embora partilhasse o interesse pelas problemáticas discutidas no Congresso, não perdera porém o apreço estatal para projecção de obras pujantes nesta fase de inicial industrialização. De salientar, neste contexto, o complexo projecto da Companhia Industrial de Portugal e Colónias (1948-52) e o colossal edifício do LNEC (1949-52).

Em Dezembro de 1952, Pardal Monteiro elaborou um documento intitulado *Algumas notas acerca dos programas, estudos e projectos para os Edifícios Universitários de Lisboa*, concernindo uma abordagem cronológica do que até então se realizara. Censurava os programas para a Reitoria e Faculdade de Direito que concebera durante a II Guerra Mundial, pois sobretudo a carência de ferro obrigara a consideráveis sacrifícios de composição:

“o simples exame das plantas faz ressaltar o exagero das espessuras das paredes, a forma inadequada de certas partes à sua função, a má distribuição de alguns elementos resultantes das sugestões superiores e pela necessidade imposta de reduzir

⁴⁸⁰ Decreto nº 38864, *Diário do Governo*, I série, nº 180, 16 de Agosto de 1952, p. 828.

⁴⁸¹ Cf. Ana Assis Pacheco, “A última obra de Porfírio Pardal Monteiro, o arquitecto de Lisboa”, Ana Tostões (coord.), *Biblioteca Nacional: Exterior – Interior*, Lisboa, BN, 2004, p. 21.

⁴⁸² Vide Ana Tostões (coordenação científica), *1º Congresso Nacional de Arquitectura: Relatório da Comissão Executiva. Teses, Conclusões e Votos do Congresso* [edição fac-similada], Lisboa, Ordem dos Arquitectos, 2008.

a superfície de construção, enfim, defeitos que felizmente não se tornaram irremediáveis por não se terem construído os edifícios”⁴⁸³.

Os primeiros estudos para a Cidade Universitária de Lisboa, renovados mas na senda do que anteriormente concebera, foram entregues em 1953, com inserção do esquema de implantação dos três edifícios e plantas individuais. Aumentada a área de construção, a grande diferença face aos desenhos de outrora reside no facto de os edifícios se apresentarem separados; embora dispostos de forma similar, desistiu-se da união através de galerias. O seu estudo do arranjo do conjunto dos novos edifícios universitários de Lisboa⁴⁸⁴, apresentando o complexo orientado a poente, inclui uma torre com relógio – que não seria levantada – bastante elevada comparativamente aos edifícios, nos quais predomina a horizontalidade. Foi estabelecida a “zona de protecção dos novo edifício do Hospital Escolar de Lisboa e de outros edifícios universitários”⁴⁸⁵ [FIG.11], um mês após ter sido firmado o contrato com o arquitecto Pardal Monteiro⁴⁸⁶. Paralelamente, mantiveram-se as negociações para obtenção dos terrenos que, ainda não sendo propriedade da CANEU, se afiguravam necessários para a construção⁴⁸⁷, contabilizando-se também zonas para as Instalações Desportivas e Culturais para Estudantes, novamente consideradas na planificação, e que seriam adjudicadas a outros arquitectos: o Estádio Universitário a João Simões (1908-1994), o Centro de Estudantes a Manuel Norberto Corrêa (1926-).

Sugeridas algumas modificações por parte dos Ministros dos Negócios Estrangeiros⁴⁸⁸ e da Educação Nacional⁴⁸⁹, foram remetidos os ante-projectos de Pardal

⁴⁸³ ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo nº 100 “Arquitecto Porfírio Pardal Monteiro”, Pasta 2. Porfírio Pardal Monteiro, *Algumas notas acerca dos programas, estudos e projectos para os Edifícios Universitários de Lisboa*, Dezembro de 1952, p. 5 [dactilografado].

⁴⁸⁴ Desenho pertencente ao espólio da família de Pardal Monteiro, reproduzido em Ana Tostões, *Pardal Monteiro*. (...), pp. 164-165.

⁴⁸⁵ *Diário do Governo*, II série, nº 301, 28 de Dezembro de 1953, p. 8072.

⁴⁸⁶ ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo nº 100 “Arquitecto Porfírio Pardal Monteiro”, Pasta 2. MOP/CANEU, Contrato nº 197, 23-IX-1953.

⁴⁸⁷ ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo nº 100 “Arquitecto Porfírio Pardal Monteiro”, Pasta 2. Ofício de Jácome de Castro ao Ministro das Obras Públicas, 2 de Julho de 1953.

⁴⁸⁸ ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo nº 100 “Arquitecto Porfírio Pardal Monteiro”, Pasta 2. Paulo Cunha, *Algumas observações ligeiras ao programa para a construção de novos edifícios universitários em Lisboa*, 27 de Fevereiro de 1953.

⁴⁸⁹ ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo nº 100 “Arquitecto Porfírio Pardal Monteiro”, Pasta 2. Despacho de Pires de Lima, 2-III-1953.

Monteiro⁴⁹⁰, melhorados, elaborados entre Março e Junho de 1954. A planta do conjunto evidencia uma mudança quanto às fachadas principais das Faculdades, organizando-se os três edifícios em torno de uma alameda [FIG.12]; a fachada principal da Reitoria permaneceu a Nascente, como acontecia nos estudos anteriores. As Faculdades desenvolvem-se em torno de dois pátios, um exterior e um interior, obtendo Letras uma área ligeiramente maior. A Reitoria destaca-se, com dois claustros para distribuição de luz, devido ao enorme anfiteatro que constitui a Aula Magna; segundo o próprio arquitecto “o Palácio da Reitoria constitui o fulcro de toda a composição do grandioso conjunto (...) estabelece o padrão e a escala” às quais se deveriam subordinar as Faculdades, com vista à união estética completa do grupo – “nenhum dos edifícios poderia viver isolado, porquanto cada um deles apenas constitui uma parte do todo”⁴⁹¹. Os programas eram, consoante as necessidades pedagógicas e burocráticas das Faculdades, díspares; no entanto, o arquitecto estudara os três edifícios para “se equilibrarem entre si por forma a obter um conjunto harmónico”⁴⁹². Procurou-se uma organização racional dos espaços, adaptados aos serviços convenientemente distribuídos; a Reitoria assumia-se como edifício centralizador, comportando até dependências para refeitórios⁴⁹³, tendo-se afastado a necessidade de uma biblioteca geral universitária dado que proximamente se ergueria a nova Biblioteca Nacional. As perspectivas dos edifícios desenhadas por Pardal Monteiro [FIGS.13 e 14], com cuidados detalhes de vegetação e inclusão de materiais e de decoração, aproximam-se já bastante do que virá a ser erigido. Evidenciam fachadas sóbrias e simples, reguladas por vãos dispendo janelas rectilíneas, rematadas por coberturas em terraço; na entrada foram colocados pórticos com colunatas, reminiscência depurada dos primeiros projectos e demanda de uma certa monumentalidade e imponência [FIG.15]. Projectavam-se autênticos templos, de inspiração clássica, dedicados ao culto do Saber. Segundo o contrato, o limite para entrega dos projectos definitivos findava a 31 de Dezembro de 1954, aumentado a pedido do arquitecto. Em Abril concluíram-se as

⁴⁹⁰ O arquitecto enviou o ante-projecto da Faculdade de Direito no final de Dezembro de 1953 e o de Letras em Março seguinte, ambos aprovados pelas entidades envolvidas. O ante-projecto da Reitoria, terminado em Junho, foi observado pela Comissão em Agosto de 1954.

⁴⁹¹ ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo nº 100 “Arquitecto Porfirio Pardal Monteiro”, Pasta 2. Porfirio Pardal Monteiro, *Memória Descritiva do Anteprojecto para o Edifício da Reitoria da Universidade de Lisboa*, [1954], p. 7. **[Documento nº 5]**

⁴⁹² ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo nº 100 “Arquitecto Porfirio Pardal Monteiro”, Pasta 2. *Ante-projecto para a Faculdade de Letras. Parecer da Comissão de Revisão*, 15 de Março de 1954.

⁴⁹³ Áreas que, na possibilidade de se construir um edifício exclusivamente destinado a esse fim, seriam aproveitadas para outros serviços.

terraplanagens do talhão destinado aos edifícios universitários, e ao longo do ano foram acertadas as questões de urbanização.

3.5. O Anteplano de Urbanização: um estudo prévio dos arquitectos João Simões e Norberto Corrêa

Em Janeiro de 1955 foi acometido aos arquitectos João Simões e Norberto Corrêa um estudo de urbanização da área destinada à Cidade Universitária de Lisboa. Ambos, como foi referido, viriam a intervir em breve na paisagem arquitectónica da Cidade Universitária, e não sem fundamento: João Simões estivera envolvido nas obras do Hospital Escolar⁴⁹⁴ e no campo desportivo dedicara-se ao Estádio do Sport Lisboa e Benfica⁴⁹⁵; Manuel Norberto Corrêa recentemente se diplomara em Arquitectura com a prova final “Estudo parcial prévio do conjunto destinado a estudantes de uma cidade universitária”⁴⁹⁶, tendo participado nos iniciais projectos das instalações académicas de Coimbra, com Alberto José Pessoa e João Abel Manta⁴⁹⁷. Entregaram o *Estudo prévio para um anteplano de urbanização* [FIG.16] em Janeiro de 1956, com respectiva documentação justificativa escrita⁴⁹⁸. Não seriam concretizadas as várias propostas incluídas, que buscavam imprimir ao espaço um ambiente de autêntico *campus* universitário, dotado das infra-estruturas indispensáveis. A título de exemplo, a par de edifícios para outras Faculdades, como Ciências, Farmácia e Escola Superior de Belas-Artes⁴⁹⁹, refira-se a inserção de equipamentos como o Museu Etnológico⁵⁰⁰, um Museu de

⁴⁹⁴ Tendo, em 1953, recebido o anteriormente elaborado programa para as Instalações Culturais e Desportivas para Estudantes (1940), o Ministro José Ulrich despachou que “desejaria que o Arquitecto João Simões, quando estiver aliviado do urgentíssimo estudo do mobiliário e equipamento da Faculdade de Medicina, elaborasse um esboço deste programa para base da revisão cuidadosa do programa. MENATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo nº 100 “Arquitecto Porfírio Pardal Monteiro”, Pasta 2. Despacho do Ministro das Obras Públicas de 2-VII-1953, impresso no ofício enviado por Jácome de Castro, 29 de Junho de 1953.

⁴⁹⁵ Cf. “Estádio para o Sport Lisboa e Benfica”, *Arquitectura*, ano XXV, nº 47, Junho de 1953, pp. 14-18.

⁴⁹⁶ Depoimento de M. Norberto Corrêa, Março de 2010.

⁴⁹⁷ Cf. Nuno Rosmaninho, *op. cit.*, pp. 246.

⁴⁹⁸ *Dossier* dividido em sete partes pertencente ao espólio pessoal do arquitecto M. Norberto Corrêa. Cf. Patrícia Santos Pedrosa, *op. cit.*, pp. 135-137.

⁴⁹⁹ Para a Escola Superior de Belas Artes foi aberto um concurso, em 1957, sem conclusões decisivas. Os arquitectos Carlos Chambers Ramos (1897-1967) e Manuel Tainha (1922-) elaboraram, na sequência, um projecto, que nunca seria concretizado. Cf. José Manuel das Neves (coord.), *Manuel Tainha: Projectos 1954-2002*, Porto, Edições Asa, 2002.

⁵⁰⁰ Com planos, inglórios, para ser transferido para a Cidade Universitária em 1965. Cf. Manuel Heleno, *Programa para a instalação do Museu Etnológico do Dr. Leite de Vasconcelos na cidade universitária*, Lisboa, Instituto Português da Arqueologia, História e Etnografia, 1965.

Arte, uma capela da Universidade, habitações para professores e residências de estudantes, tudo envolvido pelas vias rodoviárias de acesso, circundantes. Para além da constatação através da observação hodierna do local, é prova da falta de concretização dada a este estudo a “zona de protecção do Hospital de Santa Maria, dos edifícios universitários e de outras instalações integradas na Cidade Universitária de Lisboa”⁵⁰¹ [FIG.17].

No que respeita aos equipamentos que estes dois arquitectos conceberam, Estádio Universitário e Restaurante e Zona de Convívio do Centro de Estudantes [FIG.18], pensados desde a inicial encomenda na década de 1930, apenas em 1957 foram acometidos à intendência da CANEU, que então se passou a designar como Comissão Administrativa das Novas Instalações Universitárias (CANIU)⁵⁰². Curiosamente, a primeira fase do complexo desportivo havia já sido inaugurado 1956, integrado nas comemorações do 30º aniversário do 28 de Maio⁵⁰³. O Estádio Universitário, com arranjo paisagístico de António Viana Barreto (1924-) – cujo projecto de arborização se estendeu às envolventes dos edifícios universitários em curso –, comportava o estádio de honra, pequeno campo olímpico com pistas de atletismo e apto para as práticas de futebol e rugby⁵⁰⁴ [FIGS.19 e 20]. O projecto inicial do Centro de Estudantes, para o qual Norberto Corrêa realizou, em 1955, uma missão de estudo visitando treze instalações de estudantes europeias⁵⁰⁵, dividia-se em duas fases. Entre 1958 e 1962 construiu-se o edifício para o restaurante – o primeiro *self-service* em Portugal⁵⁰⁶ – e zona de estar dos estudantes⁵⁰⁷, constituído por dois corpos interligados e amplas salas de refeição e lazer [FIGS.21 e 22]. O bloco projectado para actividades recreativas e culturais, dotado de rádio, cinema e

⁵⁰¹ *Diário do Governo*, II série, nº 205, 2 de Setembro de 1960, p. 5987.

⁵⁰² Decreto-lei nº 41173, *Diário do Governo*, I série, nº 150, 4 de Julho de 1957, p. 692.

⁵⁰³ “Foi inaugurado o Estádio Universitário com a presença do Ministro da Educação e do Subsecretário das Obras Públicas”, *Diário de Notícias*, ano 92º, nº 32421, 28 de Maio de 1956, pp. 1 e 6.

⁵⁰⁴ Numa segunda fase, a partir de 1957, projectava-se a construção de um rink de patinagem, *courts* de ténis, uma piscina coberta e um tanque para remos. Cf. “Zona dos Estudantes”, *Binário*, nº 49: “Cidade Universitária de Lisboa”, Lisboa, Outubro de 1962.

⁵⁰⁵ O arquitecto acompanhou o Comissário Nacional da Mocidade Portuguesa, Prof. Gonçalves Rodrigues (1906-1999), numa viagem de 45 dias que abarcou visitas a França, Itália, Alemanha Ocidental, Dinamarca, Suécia, Noruega, Holanda e Bélgica. Daqui resultou um extenso e detalhado relatório: *Instalações [para os] Estudantes Universitários. Relatório*, 1956 [dactilografado], arquivo pessoal do arquitecto M. Norberto Corrêa.

⁵⁰⁶ O arquitecto contactara, em Paris, com o restaurante universitário inaugurado em 1954 com o sistema *self-service*, e impôs-se para inseri-lo na cantina universitária, apesar de alguma resistência por parte dos superiores. Depoimento de M. Norberto Corrêa, Março de 2010.

⁵⁰⁷ Cf. MOP/CANIU, *Restaurante e Zona de Convívio do Centro de Estudantes da Cidade Universitária de Lisboa*, Lisboa, 1962, s/ paginação.

teatro, não seria sequer iniciado, consequência da falta de verbas e da guerra ultramarina que consumia o país [FIG.23].

3.6. A concretização das obras das Faculdades de Direito e de Letras e da Reitoria (1956-61)

No decorrer de 1956 foram acertados aspectos respeitantes aos projectos definitivos dos edifícios; o modelador Ticiano Violante executou as maquetas dos três edifícios projectados por Porfírio Pardal Monteiro, cujas fotografias foram recebidas pelo reitor, Victor Hugo de Lemos (1895-1958), em Junho⁵⁰⁸ [FIG.24]. As maquetas, colocadas “num barracão onde funcionava a fiscalização das obras”⁵⁰⁹, foram examinadas pelo Presidente do Conselho aquando da sua visita ao local, no Inverno desse ano [FIG.25]. Somente com o Decreto-lei nº 41545⁵¹⁰, em 1958, se resolveriam os assuntos urbanísticos quanto às transferências de terrenos, que haviam implicado difíceis realojamentos do Bairro da Quinta da Calçada.

Iniciou-se a construção do primeiro edifício, a Faculdade de Direito, já bastante avançada em Setembro, altura em que o arquitecto foi atingido por grave doença⁵¹¹. Pôde ainda assistir à inauguração deste edifício no ano seguinte, sendo que a assistência técnica das obras passou, nessa altura, a ser garantida pelo seu sobrinho, António Pardal Monteiro (1928-), que já vinha acompanhando os projectos. Seguiu-se o levantamento da Faculdade de Letras, cujas obras foram oportunamente visitadas pelos Ministros da Educação Nacional e das Obras Públicas e Comunicações⁵¹², à semelhança do que acontecia para todos os edifícios [FIGS.26 a 30]. Se Duarte Pacheco se impusera quanto ao lançamento do conjunto universitário na capital, importa mencionar os préstimos incansáveis do Ministro Eduardo de Arantes e Oliveira (1907-1982), que desde 1954 pugnou por que se levasse o empreendimento a bom porto e muita atenção lhe dispensou. No tocante à Reitoria, procedeu António Pardal Monteiro a algumas alterações ao disposto na *Memória*

⁵⁰⁸ ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo nº 100 “Arquitecto Porfírio Pardal Monteiro”, Pasta 5. Ofício do Reitor para Inácio Oom do Vale, 25 de Junho de 1956.

⁵⁰⁹ Marcello Caetano, “Oração inaugural do ano lectivo de 1961-1962, proferida em 3 de Dezembro de 1961, na inauguração do novo edifício da Reitoria da Universidade de Lisboa”, *Pela Universidade de Lisboa! (1959-1962)*, p. 202.

⁵¹⁰ Decreto-lei nº 41545, *Diário do Governo*, I série, nº 42, 1 de Março de 1958.

⁵¹¹ Cf. António Pardal Monteiro, *op. cit.*, p. 10.

⁵¹² Cf. *Actas das Reuniões da Câmara Municipal de Lisboa*, Acta nº 239, sessão 19 de Julho de 1956, p. 16.

Descritiva elaborada pelo seu tio, em 1956⁵¹³, a pedido do reitor. Assim, se desde o anteprojecto se planeavam 800 lugares para a Aula Magna, concebida de forma a que os espectadores pudessem assistir comodamente ao desfile do cortejo académico⁵¹⁴, agora pretendia-se uma capacidade de 1800 lugares, com possibilidade de subdivisão. Porém, o falecimento de Victor Hugo de Lemos (1894-1959) interrompeu estes projectos, e com o novo reitor, Marcello Caetano (1906-1980), acordou-se uma Aula Magna com 1500 lugares⁵¹⁵ – a maior sala do País à data da inauguração⁵¹⁶. Aumentado o volume total de construção, integraram-se mais instalações para o reitorado e criaram-se pisos nos corpos laterais. A edificação, seguindo o partido estipulado por Porfírio Pardal Monteiro, começou em 1959 [FIG.31] e foi concluída em 1961, data estipulada e que de modo algum deveria ser ultrapassada para “se poderem celebrar os cinquenta anos da unificação da Universidade Clássica”⁵¹⁷ na nova Reitoria. O papel de António Pardal Monteiro não foi diminuto, pois para além de levar a cabo os projectos do seu tio, contribuiu para uma alteração concertada da Reitoria, coadunada às exigências superiores sem perder de vista a sua funcionalidade primordial⁵¹⁸. Após entrada em funcionamento, viria a levar a cabo melhoramentos e alterações pontuais nos três edifícios.

Inaugurados, respectivamente, em 1957, 1958 e 1961, os edifícios das Faculdades de Direito [FIG.32], de Letras [FIG.33] e da Reitoria [FIG.34] apresentavam-se como conjunto harmónico e equilibrado, marcado pela horizontalidade e distribuídos por quatro pisos. Com fachadas de cantaria branca pontuadas por vãos e janelas rematadas por caixilharia de ferro, pórticos de entrada de reminiscência clássica e decoração cuidadosamente integrada, buscou-se conferir uma dignidade intrínseca ao ensino superior universitário, dentro dos limites do custo estipulado. Obviamente diferenciando-se a

⁵¹³ ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo nº 100 “Arquitecto Porfírio Pardal Monteiro”, Pasta 4. Porfírio Pardal Monteiro, *Memória Descritiva: Projecto para o edifício da Reitoria da Universidade Clássica*, Junho de 1956. [Documento nº 6]

⁵¹⁴ O cortejo académico iniciava-se na Sala de Recepção e Festas, no andar superior, e avançava descendo a grande escadaria e de seguida entrando na Aula Magna pela gigantesca porta interior. O público, instalado nos seus lugares colocados de frente para o estrado de honra, assistia na totalidade ao desfile.

⁵¹⁵ No total, a lotação abarcou 1597 lugares. Cf. MOP/CANIU, *O Novo Edifício da Reitoria da Universidade de Lisboa*, 1961.

⁵¹⁶ “É a maior do País. A «Sala Magna» da Reitoria da Universidade Clássica de Lisboa”, *Diário de Notícias*, ano 97º, nº 34397, 1 de Dezembro de 1961, pp. 1 e 7.

⁵¹⁷ MOPC, *Relatório da Actividade do Ministério no ano de 1959*, 2º vol., Lisboa, 1960, p. 415.

⁵¹⁸ Devido à sua actuação na construção do complexo universitário lisboeta foi-lhe outorgado o título de Cavaleiro da Ordem de Sant'Iago da Espada. Cf. <http://www.pardalmonteiro.com/antonio%20pm.htm>, consultado em 1-II-2010.

Reitoria, cuja volumetria acusa a enorme Aula Magna. Segundo um rigor construtivo atento às funções da Universidade, visto o grande objectivo ser “proporcionar aos Universitários (...) boas condições de trabalho em ambiente próprio”⁵¹⁹, na composição foram consideradas salas e anfiteatros específicos consoante as necessidades lectivas e burocráticas dos serviços – gabinetes de estudo e direcção, laboratórios, depósitos de livros, etc. –, dotados de equipamentos e mobiliário moderno e adequado, numa procura de resposta às necessidades desta instituição que desde a sua fundação carecia de instalações próprias [FIGS.35 a 37].

Porfírio Pardal Monteiro não viu o seu projecto concluído, tendo posto termo à sua vida em Dezembro de 1957; pouco antes, desabafara no seu diário, numa reflexão sobre o empreendimento que se aparentava interminável:

“Que dificuldades, que luta tremenda tem sido esta em que me meti. Neste fim da vida, depois de tantos anos de luta, pergunto a mim próprio se não teria errado os objectivos”⁵²⁰.

Entretanto, o Campo Grande deixara de ser uma zona tão periférica como o era aquando das primeiras discussões em torno da escolha dos terrenos e da localização, expandindo-se no seguimento das Avenidas Novas: o jardim sofrera modernização sob projecto de Keil do Amaral (1945-48)⁵²¹, e desde a década de 30, com intensificação nos anos 40, que se procedia à urbanização do Bairro de Alvalade⁵²². Com a Cidade Universitária lisboeta erguia-se uma obra retardatária, cuja efectivação fora demasiado prolongada, embora extremamente aplaudida oficialmente aquando da sua inauguração⁵²³.

A revista *Turismo* dedicou um artigo à Cidade Universitária emergente, em que se congratulava a obra não só pela sua magnitude – “uma verdadeira cidade preparada para acomodar uma população de dez mil estudantes universitários”⁵²⁴ –, enquadrada arquitectonicamente numa série que edifícios oficiais que se erguiam, mas também pelo

⁵¹⁹ MOP/CANIU, *O Novo Edifício da Faculdade de Letras na Cidade Universitária*, 1958, s/paginação.

⁵²⁰ Cit. por Ana Tostões, *Pardal Monteiro*. (...), pp. 176-177.

⁵²¹ Cf. Ana Tostões, *Monsanto, Parque Eduardo VII, Campo Grande. Keil do Amaral, arquitecto dos espaços verdes de Lisboa*, Lisboa, Salamandra, 1992.

⁵²² Vide João Pedro Costa, *O Bairro de Alvalade. Um paradigma no urbanismo português*, 3ª edição, Lisboa, Livros Horizonte, 2006.

⁵²³ Vejam-se as notícias saídas nos jornais *Diário de Notícias*, *Diário de Lisboa* e *O Século* por altura das inaugurações, congratulando e elogiando os edifícios e o facto de enobrecerem a cidade.

⁵²⁴ “A Cidade Universitária é um mundo novo na fisionomia da capital”, *Turismo. Revista de hotéis, viagens e actualidades*, nº1, ano XXIII, III série, Lisboa, Janeiro/Março 1959, pp. 82-85, p. 83.

seu papel social, na medida em que viria a propiciar uma alteração significativa na qualidade de vida dos estudantes. Porém, logo no ano de 1956 dedicara a revista *Arquitectura*, sob nova direcção, um número duplo ao tema “Cidades Universitárias”⁵²⁵, com intuítos de ponderação acerca da edificação em curso na capital⁵²⁶. Reflectiu-se sobre as instalações universitárias surgidas em território nacional no século XX, o IST e a Cidade Universitária de Coimbra, parcos exemplos que levam os autores a questionar se terá o complexo lisboeta, “obra de importância transcendente para o País”⁵²⁷, sido equacionado previamente e planificado com os devidos cuidados – não enveredando por uma crítica aberta, levantam-se algumas questões relacionadas com a planificação prévia, a coordenação técnica e o fraco envolvimento da comunidade estudantil no processo. No final, a publicação do resultado de um inquérito, realizado às associações académicas de estudantes⁵²⁸, concernindo a nova Cidade Universitária, versando as suas necessidades, campos de acção e carácter do ensino, sendo unânime nas respostas reproduzidas que, para lá da imprescindível actualização dos programas escolares, deve predominar um ambiente sóbrio, acolhedor, harmonioso e visando a escala humana, visto que a base será o estudante, ao que a monumentalidade não se coaduna com a renovação que se almeja para o ensino universitário. Uma certa contestação, que Nuno Portas veio a explicitar fundamentadamente num artigo sobre a funcionalidade social do complexo⁵²⁹.

Um conjunto definido por valores monumentalistas que José-Augusto França classificaria como “edificações equivocadas”⁵³⁰, “que marcam, ao longo dos anos 50, uma sobrevivência oficial do espírito estabelecido pelo ministro Duarte Pacheco”⁵³¹, num regime que custosamente teimava em subsistir.

⁵²⁵ *Arquitectura. Revista de Arte e Construção*, ano XXVIII, 2ª série, nº 55-56, Janeiro/Fevereiro de 1956.

⁵²⁶ Elencam-se artigos de exposição acerca da evolução das Universidades desde as suas origens medievais, elogiam as mais contemporâneas tendências arquitectónicas internacionais nesta matéria. São focados os casos dos conjuntos universitários do Rio de Janeiro, Toulouse, Recife, Cidade do México, Tucuman e Caracas.

⁵²⁷ *Idem, Ibidem*, p. 30.

⁵²⁸ Responderam a Associação de Estudantes da Faculdade de Ciências de Lisboa, a Associação de Estudantes do Instituto Superior Técnico e a Comissão Organizadora da Associação Escolar da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa.

⁵²⁹ Nuno Portas, “Lisboa. A Cidade Universitária”, *Arquitectura*, nº 104, Julho-Agosto de 1968, pp. 142-143.

⁵³⁰ José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX* (...), p. 255.

⁵³¹ *Idem, Ibidem*, p. 448.

III

A CIDADE DO SABER: O PATRIMÓNIO ARTÍSTICO INTEGRADO DA CIDADE UNIVERSITÁRIA DE LISBOA

“A arquitectura é acaso a arte suprema, no domínio plástico.
Ela compreende a pintura e a escultura, nas épocas de verdadeiro esplendor artístico
e exprime então poderosamente a mentalidade colectiva.
Se há períodos pobres, em que a arquitectura prescinde de decoração
e abdica de criação de um estilo autêntico, original,
logo o tempo a restitui à sua função e nela integra as artes
que a completam e ajudam a defini-la”.

Diário de Lisboa, 14-VI-1956⁵³²

“É assim, precisamente, que a obra de arte mais independente,
mais orgulhosa, mais *solitária* se torna *decorativa*, queira ou não,
porque iluminou e deu expressão a esta sala ou àquele escritório”.

António Ferro, *Artes Decorativas* (1949)⁵³³

⁵³² “Nota do Dia: A Arte e o Saber”, *Diário de Lisboa*, ano 36º, nº 12041, 14 de Junho de 1956, p. 9.

⁵³³ António Ferro, *Artes Decorativas*, Lisboa, SNI, 1949, pp. 24-25.

A Cidade do Saber. Estudo do Património Artístico integrado nos edifícios projectados
pelo arquitecto Porfírio Pardal Monteiro para a Cidade Universitária de Lisboa (1934-1961)

1. O Poder Político e a Arte

Para concretizar um estudo acerca do fenómeno artístico é imprescindível atender à conjuntura da sua origem. Nas palavras de Wassily Kandinsky, “toda a obra de arte é filha do seu tempo”⁵³⁴, componente e agente da época que a viu surgir e contributo inequívoco para a história da sociedade. Qualquer que seja a época de estudo, não são passíveis de ignorar as condições da criação, nomeadamente no que à situação política, económica, social, cultural e religiosa diz respeito. A obra de arte é indissociável da sua esfera de contextos, e, como refere Giulio Argan, “a obra de arte não é um facto estético que tem *também* um interesse histórico: é um facto que possui valor histórico porque tem um valor artístico, é uma obra de arte”⁵³⁵ – importa, pois, compreender o meio em que a arte surge. A ligação entre o poder político e as artes não é um fenómeno exclusivo dos regimes totalitários do século XX, embora sob a sua vigência se tenham tecido relações deveras peculiares. Desde tempos remotos que o Homem se apropriou da capacidade expressiva de comunicação das artes plásticas, colocando-as ao seu serviço e intuitos, atitude extensível aos dias que correm – refiram-se as pirâmides egípcias com o seu papel de eternização faraónica, o mecenato dos Médici aos artistas na Itália renascentista ou, em Portugal, a magna mas inacabada obra do Palácio de Mafra sob auspícios de D. João V. Alianças que se afiguram como uma constante, significando em muitos casos, conquanto não sempre, a sujeição dos artistas a uma necessidade imperiosa de sobrevivência e de correspondência a objectivos e intenções preestabelecidas; os grandes encomendadores de obras artísticas eram, então, os poderes religioso e político.

Observa Margarida Calado que “a história da arte ocidental pode ser vista, pelo menos até ao século XIX, como um produto de um diálogo entre arte e poder, ainda que os artistas criadores não estivessem, muitas vezes, de forma subserviente, dependentes desse poder”⁵³⁶. A reivindicação da liberdade e da individualidade artística, vera assunção da autonomia do génio criativo, ganhou contornos e afirmação clara no período romântico, na sequência da apreensão dos princípios norteadores da Revolução Francesa de 1789; ansiava-se por uma cultura promotora da liberdade e do individualismo, quase sempre em

⁵³⁴ Wassily Kandinsky, *Do Espiritual na Arte*, 7ª edição, Lisboa, Dom Quixote, 2006, p. 21.

⁵³⁵ Giulio Carlo Argan, Maurizio Fagiolo, *Guia de História da Arte*, Lisboa, Editorial Estampa, 1992, p. 17.

⁵³⁶ Margarida Calado, “Perspectivas de uma teoria da arte sob o Estado Novo. Reflexões em torno da relação entre a arte e o poder na Europa das ditaduras”, Pedro Gomes Barbosa (coord.), *Arte, História e Arqueologia. Pretérito (sempre) presente. Estudos em homenagem a Jorge H. Pais da Silva*, Lisboa, Ésquilo, 2006, p. 263.

prol do nacionalismo. Uma mudança de atitude baseada nos ideais racionalistas do Iluminismo, que vinham preparando um corte com a tradição artística e a subjacente tratadística teórica, levando a que o artista questionasse conscientemente a realidade⁵³⁷. Encetando-se tal ruptura, alterou-se tanto o entendimento das artes plásticas como o modo de vida e trabalho dos artistas, conforme o expôs Ernst Gombrich⁵³⁸. Tal não implicou, naturalmente, o cessar das encomendas oficiais, porquanto a sociedade se manteve nos seus moldes hierárquicos – e o poder de compra permaneceu um apanágio de quem vivia economicamente desafogado. No entanto, estava aberto o caminho para uma exploração artística particular e liberta, da “arte pela arte” – no fundo, a afirmação da autonomia da arte – assumindo o indivíduo, enquanto criador, um protagonismo crescente, e assistindo-se à emergência de movimentos artísticos que se contrapuseram aos estilos. Um caminho que constituiria o motor de arranque das vanguardas, opositoras do conservador ensino académico.

Os regimes totalitaristas que emergiram na Europa na primeira metade do século transacto, impondo-se nos anos 30, assumiram plenamente o valor político da arte e compreenderam as suas funcionalidades propagandísticas, utilizando-a com vista a espriar a sua poderosa imagem. Não é nosso objectivo, porém, fundamentar eventuais influências que o fascismo italiano ou o nacional-socialismo hitleriano tenham exercido sobre a realidade portuguesa, ou dissertar sobre a existência de uma arte totalitária – ou mesmo de uma arte dita salazarista. Confirmam-se, no entanto, paralelos quanto à intervenção estatal sobre a prática artística entre os supracitados regimes, aos quais se pode adicionar o soviético, sumarizados por Nuno Rosmaninho quanto à sua inequívoca proximidade:

“supremacia dos objectivos políticos e propagandistas; apertado controlo da arte e dos artistas exercido pelo Estado; tendência para recusar as vanguardas em benefício do classicismo monumental, do eclectismo historicista e da expressão pseudo-vernácula, na arquitectura, e de um naturalismo académico, na pintura e na escultura”⁵³⁹.

⁵³⁷ Cf. Giulio Carlo Argan, *Arte Moderna. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1992, pp. 11-16.

⁵³⁸ Cf. E. H. Gombrich, *A História da Arte*, Lisboa, Público, 2005, p. 499.

⁵³⁹ Nuno Rosmaninho, *O Poder da Arte. (...)*, p. 15.

A ideologia política baseada na supremacia do Estado e do chefe foi plasmada no campo da arte, através de uma linguagem plástica que se pretendia facilmente apreensível pelas massas, impulsionando-se a máquina propagandística, bastião doutrinário que comunicava segundo orientações meticulosamente delineadas⁵⁴⁰. O Estado apresentava-se como detentor do direito e do dever de intervenção na esfera da produção artística, com vista a transmitir a mensagem que lhe convinha. Assim, limitou-se tanto a estética como o mercado, advogando-se um interesse maior, o nacional. No fundo, a arte era entendida como arma, pela qual seria obrigatório batalhar para uma completa imposição do poder, extremando num enfileiramento obrigatório dos artistas. Contrapondo-se aos subversivos artistas modernistas, importava ao Estado não uma exploração formal – autónoma, livre, criativa e original – mas uma sublimação ideológica, visando uma clara e evidente compreensão por parte das populações, cuja instrução era conveniente para agilizar o referido processo de coacção. Em suma, todas as manifestações artísticas detinham uma assumida dimensão política, com objectivos sociais difundidos e tidos como evidentes. O caso português, mais “pacato e comezinho”, assumiria esta atitude propagandística de apropriação das artes plásticas de modo algo distinto. Uma imposição artística aparentemente menos repreensora, pugnando pelo reforço do papel da Nação e adoptando uma postura *sui generis* no que toca ao culto do chefe celebrado noutros regimes, como veremos.

1.1. A promoção artística como reforço ideológico do regime salazarista

*As Artes ao serviço da Nação*⁵⁴¹, título da exposição comemorativa do 40º aniversário da Revolução Nacional, promovida com colaboração do SNI, em 1966⁵⁴², sob batuta de César Moreira Baptista (1915-1982)⁵⁴³, exprime de modo exemplar o intuito

⁵⁴⁰ Sobre a arte sob estes regimes totalitários, vide Igor Golomstock, *L'Art Totalitaire. Union Soviétique – III^e Reich – Italie Fasciste – Chine*, Paris, Éditions Carré, 1991; *Art and Power. Europe under the dictators 1930-45*, Londres, Thames&Hudson, 1995; Toby Clark, *Art and Propaganda in the twentieth century. The political image in the age of mass culture*, Nova Iorque, Harry N. Abrams, 1997.

⁵⁴¹ É também este o título de um documentário, da autoria de António Lopes Ribeiro (1908-1995) e com patrocínio do SNI, datado de 1962.

⁵⁴² Neste ano, reacção às imposições oficiais, foi boicotado o Salão Nacional de Arte e, como resposta, aberto o Salão de Maio, na SNBA – então, já sob tutela dos artistas modernistas.

⁵⁴³ César Moreira Baptista, formado em Direito, foi chamado para a direcção do SNI em 1958, após ter ocupado cargos de responsabilidade em diversos órgãos corporativos; foi deputado da Assembleia Nacional, Presidente da Câmara Municipal de Sintra (1953-57) e vogal de várias comissões nacionais. Numa altura em que o regime travava um combate com a oposição política, por altura das eleições presidenciais, Baptista foi

nacionalista e social que o Estado Novo procurou conferir às artes plásticas. Dando continuidade a uma retórica apologética e à “Política de Espírito” implementada por António Ferro (1895-1956), a mostra⁵⁴⁴ – exibida no mesmo local onde vinte e seis anos antes ocorrera a magna Exposição do Mundo Português – apresentava a produção artística patrocinada pelo Estado empreendida durante as últimas quatro décadas, num momento em que o regime se esforçava em subsistir e, paralelamente, os movimentos artísticos insubmissos, como o neo-realismo, o surrealismo ou o abstraccionismo, constituíam uma realidade inequívoca. Reunindo 509 artistas⁵⁴⁵, entre os quais citem-se figuras tão distintas como os arquitectos Carlos Ramos, Cottinelli Telmo e Keil do Amaral, os escultores António Duarte, Canto da Maia e Jorge Vieira, os pintores-decoradores Almada Negreiros, António Dacosta, José Malhoa e Fred Kradolfer, e os ceramistas Jorge Barradas, Querubim Lapa e Maria Manuela Madureira. Prestavam-se homenagem e provas de um panorama tido como renovador, mas sempre arreigado às lições do passado – celebrava-se o restauro de monumentos, as obras públicas pontuadas pela intervenção decorativa de artistas plásticos, a retoma de técnicas ancestrais como a tapeçaria e a pintura mural, o prestígio de Portugal no estrangeiro e a preservação e manutenção da cultura popular⁵⁴⁶. César Baptista exaltou, orgulhoso, a conquista de uma perfeita harmonia:

“Os escultores talharam mais pedra e fundiram mais bronze nos últimos 40 anos do que antes se fizera em 8 séculos, homenageando as grandes figuras da nossa História e das Letras nacionais”⁵⁴⁷.

Os alvares deste percurso, apontados na data do golpe do 28 de Maio, corporizaram-se pela acção concertada de Oliveira Salazar enquanto Presidente do Conselho.

tomado como garante da estabilidade que o Estado Novo desejava recuperar. O seu papel teve um grande peso no que toca à fiscalização, repressão e censura, emanadas do SNI. Cf. Adelaide Ginga Tchen, “BAPTISTA, César Henrique Moreira (1915-1982)”, Manuel Braga da Cruz, António Costa Pinto (dir.), *Dicionário Biográfico Parlamentar. 1935-1974*, vol. I (A-L), Lisboa, Assembleia da República/ICS, 2004, pp. 211-212.

⁵⁴⁴ Inaugurada a 11 de Novembro de 1966, foi apresentada num pavilhão erguido junto do Museu de Arte Popular, em Belém.

⁵⁴⁵ Expuseram-se obras de 184 arquitectos, 75 escultores, 279 pintores-decoradores e 11 ceramistas. Cf. Artur Maciel, “As Artes ao serviço da Nação. Panorama e Índice de uma época”, *Colóquio. Revista de Artes e Letras*, nº 42, Fevereiro de 1967, pp. 37-40, p. 40.

⁵⁴⁶ Seis secções constituíram a exposição: 1) Culto do Passado; 2) Construindo; 3) Renascimento Artístico; 4) Prestígio no Estrangeiro; 5) “Política do Espírito”; 6) Cultura Popular. Cf. *Idem, Ibidem*, p. 39.

⁵⁴⁷ Legenda referente à segunda secção, *cit. em Catálogo da Exposição As Artes ao serviço da Nação. 40º Aniversário da Revolução Nacional*, Lisboa, Museu de Arte Popular/Oficinas Gráficas do SNI, 1966, s/paginação.

O ideário nacionalista do salazarismo e uma visão messiânica da História de Portugal constituíram o cerne das temáticas reproduzidas pela criação artística promovida pelo Estado, nessa hora de ressurgimento pátrio. Salazar, muito apoiado em António Ferro, compreendeu plenamente o papel persuasivo da arte e a sua capacidade de exprimir mensagens políticas, advogando permanentemente a obra do governo em benefício da Nação. Para a concretização dos seus desígnios, surgiram organismos orientadores da criação artística, embora o regulamento e a propaganda no território luso se distingam da violenta imposição ocorrida nos regimes ditatoriais surgidos entre as duas guerras mundiais. Não obstante, verificou-se neste período um condicionamento político da arte, justificado na procura de recuperação do vero espírito nacional⁵⁴⁸ e possibilitando trabalho a muitos artistas. E, indo além da aspiração de colocação das artes ao serviço do poder, refere Margarida Acciaiuoli que Portugal

“teve ainda a ambição de transformar o exercício do poder numa forma de criação artística, conseguindo a proeza de expor internacionalmente a acção governativa de Salazar como «uma obra de arte contemporânea»⁵⁴⁹.

Acreditava nessa ambição António Ferro, Secretário da Propaganda Nacional, alegando que outrora se queixavam os artistas da indiferença por parte do governo, pois “faltavam poetas na governação, homens para quem a luta pela vida fosse, ao mesmo tempo, a luta pela arte”⁵⁵⁰.

Em entrevista a Salazar, nos finais de 1932, Ferro colocara o problema das artes, declarando a necessidade de intervenção neste campo por estas se tratarem de “instrumentos indispensáveis à elevação dum povo e ao esplendor duma época”, porquanto “constituem a grande fachada duma nacionalidade, o que se vê lá de fora...”⁵⁵¹. Estando o orçamento equilibrado e as dívidas praticamente saldadas, o jornalista não compreendia a falta de empreendimento no tocante ao desenvolvimento das artes plásticas

⁵⁴⁸ É curioso que o Estado Novo tenha recebido a ideia de nacionalização da arte e da procura de uma especificidade portuguesa do republicanismo, reforçada após a eclosão das primeiras vanguardas modernistas. Cf. Nuno Rosmaninho, “As múltiplas facetas da arte nacional”, António Pedro Pita, Luís Trindade (coord.), *Transformações Estruturais do Campo Cultural Português. 1900-1950*, Coimbra, Ariadne Editora/Ceis20, 2005, pp. 390-391.

⁵⁴⁹ Margarida Acciaiuoli, “O duplo jogo da arte e do poder”, Margarida Acciaiuoli *et al.* (coord.), *Arte & Poder*, Lisboa, IHA-UNL/Estudos de Arte Contemporânea, 2008, p. 15.

⁵⁵⁰ António Ferro, “A Política de Espírito e a Arte Moderna Portuguesa” (23-V-1935), *Arte Moderna*, Lisboa, Edições SNI, 1949, p. 11.

⁵⁵¹ António Ferro, *Entrevistas a Salazar (...)*, p. 57.

e da literatura – não se descure a ligação, plena de entusiasmo, do jovem Ferro às lides literárias e artísticas através do movimento futurista de *Orpheu*, de cuja revista foi editor⁵⁵². O Presidente do Conselho elucidou o facto de ser imperioso cuidar dos problemas pela ordem correcta – “Como queria que eu encomendasse para os palácios nacionais uma estátua ou um quadro, se nalguns chovia como na rua, quando tomei conta do Ministério das Finanças?”⁵⁵³ – e mencionou as meticulosas intervenções de restauro do património arquitectónico. António Ferro frisou a urgência de encarar a “arte viva (...) que deve ser a expressão do nosso momento”⁵⁵⁴, a conceber por jovens e talentosos artistas, ansiosos por servir o País; a resposta de Salazar, sem ser concreta mas concordando com o estímulo necessário, criou expectativas: “Diga (...) a esses rapazes que tenham confiança e que saibam esperar...”⁵⁵⁵. Em breve, António Ferro tornar-se-ia num agente de peso no concernente à elevação das artes e do espírito nacionais, encontrando os veículos para divulgar a sua “Política do Espírito” exposta pouco antes das entrevistas⁵⁵⁶, e promovendo o desejado “reaportuguesamento” artístico.

Jorge Ramos do Ó, que estudou a máquina de controlo artístico que então se forjava, explica que

“o campo cultural começará a ser reorganizado para materializar, de forma absolutamente lícita, (...) uma doutrinação sistemática e tentacular sobre a sociedade civil. Ficava portanto estabelecido que as letras e as artes, as técnicas e as ciências deveriam tornar-se elementos factores do regime”⁵⁵⁷.

Em 1932 haviam sido criadas, simultaneamente, a Academia Nacional de Belas-Artes⁵⁵⁸ e o Conselho Superior de Belas Artes⁵⁵⁹, com vista a superar crise de orientação que sofriam as artes plásticas nacionais. Entre as suas incumbências contavam-se a

⁵⁵² Fase da sua vida em que se assumia claramente a favor do predomínio influência estrangeira, sobretudo parisiense, e por conseguinte contra o marasmo e o atraso de Portugal – postura que se viria a modificar, estabelecida a partir das mencionadas entrevistas a Salazar, altura em que alcançou a sua definição política. Ferro viria a tornar-se no arauto de uma arte portuguesa especificamente nacional. Sobre este assunto, *vide* Nuno Rosmaninho, “António Ferro e a propaganda nacional antimoderna”, Luís Reis Torgal, Heloísa Paulo (org.), *Estados Autoritários e Totalitários e suas representações*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008, pp. 289-299.

⁵⁵³ António Ferro, *Entrevistas a Salazar* (...), p. 58.

⁵⁵⁴ *Idem*, *Ibidem*, p. 59

⁵⁵⁵ *Idem*, *Ibidem*, *loc. cit.*

⁵⁵⁶ O artigo “Política de Espírito” foi publicado no *Diário de Notícias* a 21 de Novembro de 1932.

⁵⁵⁷ Jorge Ramos do Ó, *Os anos de Ferro. O dispositivo cultural durante a “Política do Espírito”, 1933-1949. Ideologia, instituições, agentes e práticas*, Lisboa, Editorial Estampa, 1999, p. 30.

⁵⁵⁸ Que reformou os Conselhos de Arte e Arqueologia implementados pela I República.

⁵⁵⁹ Pelos decretos n.º 20977 e 20975, de 5 de Março de 1932, respectivamente.

classificação e a inventariação do património nacional, a superintendência de museus e a concepção de projectos para os eventos comemorativos. Em Setembro de 1933 instituiu-se, junto da Presidência do Conselho, o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN)⁵⁶⁰, sendo António Ferro nomeado Director em Outubro⁵⁶¹. Com o objectivo primacial de “integrar os portugueses no pensamento moral que deve dirigir a Nação”⁵⁶², o SPN foi dividido nas secções interna e externa, servindo paralelamente como espelho das realizações portuguesas no estrangeiro. Renomeado em 1944, em plena II Guerra Mundial, como Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SNI)⁵⁶³, este organismo contribuiu activamente para a difusão da “Política de Espírito”, dinamizando os sectores incluídos na sua designação.

A “Política do Espírito”, na sua aspiração de interligação entre o incorpóreo e as artes, vero álibi para as acções concretizadas, foi tida como contributo fundamental para a elevação do gosto e da moral portuguesas e como resposta às queixas de outrora, dos artistas, relativamente à falta de envolvimento governamental. Meio de fomento das diversas artes e de assistência aos seus criadores, era também veículo de um combate sistemático contra a desordem e “tudo o que é feio, grosseiro (...) maléfico, doentio, por simples volúpia ou satanismo!”⁵⁶⁴. Através do empreendedorismo do seu instigador, defensor de “um Portugal de alma antiga e de sensibilidade nova”⁵⁶⁵, o SPN/SNI criou atmosfera para a emergência de uma “arte saudável”⁵⁶⁶ e realizou um imenso projecto cultural que intentou assentar, simultaneamente, no louvor do nacionalismo e da pátria e no incitamento dos modernos artistas para criação de uma arte que expressasse a contemporaneidade.

Os artistas modernos, de vanguarda, foram encorajados e convocados pelo director do SPN/SNI a representar e a implementar uma arte consentânea ao momento histórico de então, projecção dos tempos que se viviam. Instituiu-se “uma corrente de gosto que nos meios governamentais, sempre pouco cultivados em arte, se opunha à muito mais forte

⁵⁶⁰ Decreto-lei nº 23054, *Diário do Governo*, I série, nº 218, 25 de Setembro de 1933, pp. 1675-1679.

⁵⁶¹ Cargo que ocuparia até 1949.

⁵⁶² *Idem, Ibidem*, p. 1675.

⁵⁶³ Pelo Decreto-lei nº 33545, 23 de Fevereiro de 1944. Em 1969, assumiria a designação de Secretaria de Estado da Informação e do Turismo (SEIT).

⁵⁶⁴ António Ferro, “Política do Espírito e sua definição” (21-II-1934), *Prémios Literários (1934-1947)*, Lisboa, Edições SNI, 1950, p. 19.

⁵⁶⁵ *Idem, Dez anos de Política do Espírito. 1933-1943*, Lisboa, Edições SPN, 1943, p. 17.

⁵⁶⁶ *Idem*, “Política do Espírito e sua definição”, *op. cit.*, p. 37.

corrente naturalista tradicional”⁵⁶⁷, protegendo os artistas que ressentiam o fraco investimento estatal e menor apreciação geral obtinham – desde que os seus espíritos inquietos e inovadores se mantivessem “dentro dum indispensável equilíbrio”⁵⁶⁸. Refere Raquel Henriques da Silva que este reconhecimento oficial lhes proveu “uma ambígua e comprometida visibilidade pública”⁵⁶⁹. Existia, mesmo que dissimulado, um evidente controlo; em 1935, o próprio António Ferro fundamentou que, para ser evitada a natural revolta de artistas que se sentissem socialmente incompreendidos, o “Secretariado da Propaganda Nacional se julga no dever de não os abandonar, de seguir, atentamente, todos os seus movimentos”⁵⁷⁰. Assim se foi criando uma equipa de colaboradores habituais, envolvendo diversos ramos criativos – das artes plásticas e da arquitectura à literatura, à música e ao cinema – aliando concepções modernas ao ordenado espírito nacional.

No seguimento das exposições que se vinham realizando na SNBA e do efémero episódio do Salão dos Independentes (1930-31), um dos incentivos para a esta geração de novos protagonistas foi a realização da I Exposição de Arte Moderna, em 1935, exibição que até 1951 teria catorze edições. Afastaram-se os academismos naturalistas, e para estimular a participação foram criados nessa altura dois prémios respeitantes à pintura: “Prémio Columbano” para uma obra que atingira a sua plenitude, e “Prémio Sousa Cardoso” destinado aos jovens mais irreverentes na busca de novas fórmulas⁵⁷¹. Em breve foram ampliados e multiplicados pela atribuição de galardões referentes a escultura, aguarela, desenho e gravura⁵⁷². O SPN/SNI colocou à disposição dos artistas, gratuitamente, um estúdio e uma galeria⁵⁷³, e possibilitou-lhes a publicação de catálogos. Já na década de 40, abriram exposições especialmente dedicadas a ceramistas⁵⁷⁴, bem como se implementou um Salão de Arte Moderna exclusivo do Porto, fomentando-se, em

⁵⁶⁷ José-Augusto França, *O Modernismo na Arte Portuguesa*, 3ª edição, Lisboa, ICALP, 1991, p. 82.

⁵⁶⁸ António Ferro, “A Política do Espírito e a Arte Moderna Portuguesa”, *op. cit.*, p. 17.

⁵⁶⁹ Raquel Henriques da Silva, “Sinais de ruptura: «livres» e humoristas”, Paulo Pereira (coord.), *História da Arte Portuguesa*, vol. III, Lisboa, Temas e Debates, 1997, p. 389.

⁵⁷⁰ António Ferro, “A Política do Espírito e a Arte Moderna Portuguesa”, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁷¹ Cf. *Idem, Ibidem*, p. 17.

⁵⁷² Refiram-se o “Prémio Manuel Pereira” atribuído à escultura e os prémios “Domingos Sequeira” e “Tagarro” para aguarelistas e desenhadores. Para a nomenclatura de todos os prémios atribuídos entre 1934 e 1966 e respectivos receptores, vide *Exposição de Prémios do SNI*, Lisboa, SNI, 1966.

⁵⁷³ Nas duas sedes que teve em Lisboa: até 1947, funcionou num andar em S. Pedro de Alcântara, data a partir da qual ocupou o Palácio Foz.

⁵⁷⁴ A *I Exposição Anual de Cerâmica* concretizou-se em Dezembro de 1949, contando com a participação de 39 artistas; nela, instituíram-se os prémios “Sebastião de Almeida” e “Manuel da Costa Brioso”.

simultâneo, salões de arte na SNBA⁵⁷⁵. Igualmente digna de menção foi a aquisição de peças destes criadores para inserção nas colecções do Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC). No que respeita às Exposições de Arte Moderna, denota-se uma apresentação relativamente continuada de uma plêiade de artistas, que foram ao encontro dos ditames estabelecidos. Assistiu-se a um paulatino controlo dos artistas, a uma “domesticação da arte moderna”⁵⁷⁶ – segundo Jorge Ramos do Ó verificou-se uma “normalização da vanguarda”⁵⁷⁷ – visto que a maioria dos artistas que expuseram de forma constante, como por exemplo, Jorge Barradas, Mário Eloy, Lino António, António Duarte, Fred Kradolfer e mesmo Almada Negreiros, advinham do grupo dos “Independentes”, de marcada índole anti-académica e renovadora. Ferro resumiu-o ao fim de catorze edições: “A selecção dos quadros deste Salão nunca obedeceu (...) a um critério de extremo vanguardismo mas à aspiração do nível mínimo de bom-gosto e à rebusca dum mínimo de personalidade”⁵⁷⁸. Na realidade, o fomento do SPN/SNI constituiu um aspecto bastante positivo para a sua sobrevivência material, pois o mercado não lhes garantia a subsistência que o labor para o Estado propiciava, como apontou Diogo de Macedo em 1933: “hoje, em todo o mundo, há apenas um poder com o qual os artistas têm a contar, que por sua vez tem a contar com os artistas. É o Estado”⁵⁷⁹. Recordou-o também Sarah Affonso (1889-1983) em fim de vida: “Durante cinco anos o José não teve uma encomenda. Naquele tempo, as únicas encomendas que haviam eram do Estado”⁵⁸⁰. Logo em 1935, aquando da inauguração da I Exposição de Arte Moderna, Almada congratulara o apoio estatal concedido aos desconsiderados artistas, sendo “com grande respeito que vejo pela primeira vez na minha terra, os poderes públicos ao lado da arte mais nova de Portugal”⁵⁸¹. Concomitantemente, o Estado apresenta-se como meio de sobrevivência e forma de relativa subserviência. Intervenção que era, naturalmente, apoiada e reclamada por uns, como Raul Lino o fez para o caso arquitectónico com a sua

⁵⁷⁵ Nos Salões de Primavera eram conferidos os prémios de pintura “Silva Porto” e de escultura “Soares dos Reis”; nos Salões de Inverno, atribuiu-se o Prémio “Roque Gameiro”, para a aguarela. Citem-se ainda os Salões de Outono, dirigidos por Eduardo Viana e destinados aos “recusados”.

⁵⁷⁶ Nuno Rosmaninho, “António Ferro e a propaganda nacional antimoderna”, *op. cit.*, p. 290.

⁵⁷⁷ Cf. Jorge Ramos do Ó, *op. cit.*, p. 115 e ss.

⁵⁷⁸ António Ferro, “Catorze Anos Depois”, *Arte Moderna*, Lisboa, Edições SNI, 1949, p. 32.

⁵⁷⁹ Diogo de Macedo, “A Igreja e a Arte”, *Seara Nova*, 6-IV-1933, citado por Lúcia Almeida Matos, *Escultura em Portugal no século XX (1910-1969)*, Lisboa, FCG/FCT, 2007, p. 197.

⁵⁸⁰ Maria José de Almada Negreiros, *Conversas com Sarah Affonso*, Lisboa, Arcádia, 1982, p. 88.

⁵⁸¹ Almada Negreiros, “Mensagem Estética. Os artistas raridades de excepção e outras palavras alto e bom som” (29-III-1935), *Obras Completas, vol. VI – Textos de Intervenção*, Lisboa, IN-CM, 1993, p. 141.

concepção habitacional da *Casa Portuguesa*, e contestada por outros, incluindo os conservadores adversos do modernismo, como Ressano Garcia⁵⁸².

Em paralelo ao incentivo dos modernos, recriou-se de forma idealizada uma imagem do país campesino, indo ao encontro da ideologia ruralista de Salazar. Perfilhando um ímpeto etnográfico, foram resgatadas tradições populares regionais, artesanato e folclore, fomentando-se concursos e iniciativas para incremento estético e turístico – a campanha de decoração de montras em Lisboa, os concursos da “Aldeia mais portuguesa de Portugal” e das estações floridas, o ciclo das Pousadas –, publicitados através da revista oficial do organismo, *Panorama*⁵⁸³, bem de como de cartazes e folhetos propagandísticos, sempre com o apoio dos artistas⁵⁸⁴. Em 1936 realizou-se a primeira Exposição de Arte Popular, e em 1949, num impulso de elevação do seu estatuto, organizou-se o I Salão de Artes Decorativas. Ferro pugnou pela disseminação do “bom gosto” no quotidiano e da cultura por todas as camadas populacionais, criando tanto bibliotecas e teatros populares ambulantes como a companhia de bailados Verde Gaio.

Também no estrangeiro se procurou projectar a imagem do país⁵⁸⁵, por via da participação em certames internacionais, entre os quais a Exposição de Paris, de 1937, e as de Nova Iorque e de S. Francisco, ambas em 1939⁵⁸⁶. No território luso, perpetuou-se a celebração de efemérides e a realização de exposições temáticas, como a I Exposição Colonial Portuguesa (Palácio de Cristal, Porto, 1934) e a Exposição do Ano X da Revolução Nacional (Parque Eduardo VII, Lisboa, 1936).

Todas estas iniciativas constituíram um móbil para a intervenção dos artistas plásticos, tornando-se a Exposição do Mundo Português, no ano de 1940, em Lisboa, no âmbito da comemoração do duplo centenário – oitavo da Fundação de Portugal e terceiro da Restauração da Independência – num marco quanto à actividade e à expressão estética

⁵⁸² Sobre este assunto, vide Nuno Rosmaninho, *O Poder da Arte*. (...), pp. 41-49. Curiosamente, nas entrevistas de 1938, Salazar questionou o limite da intervenção estatal em matéria artística e literária. Cf. António Ferro, *Entrevistas a Salazar* (...), pp. 156-157.

⁵⁸³ Com o subtítulo de *Revista Portuguesa de Artes e Turismo*, foi criada em 1941. Outra publicação do SNI, *Atlântico. Revista Luso-Brasileira*, foi estabelecida em colaboração com o Brasil a partir de 1942.

⁵⁸⁴ Outro veículo de divulgação da mensagem estadonovista foram os selos produzidos pelos CTT, com desenhos de vários artistas; ficou célebre o selo de Almada Negreiros com o “*slogan*” de Salazar “Tudo pela Nação, nada Contra a Nação”.

⁵⁸⁵ Também vieram a Portugal artistas e intelectuais estrangeiros, dos quais se esperava que publicitassem positivamente, aquando do seu regresso, o desenvolvimento cultural do país.

⁵⁸⁶ Sobre estes acontecimentos, vide Margarida Acciaiuoli, *Exposições do Estado Novo. 1934-1940*, Lisboa, Livros Horizonte, 1998.

que veio a ser preferentemente apoiada pelo regime. Alterando-se a natureza das obras encomendadas, visto que a decoração de pavilhões não era similar a uma exposição de arte num salão, surgiram figuras como o pintor-decorador e o escultor-estatuário – figuras cuja actividade era muito estimada, como revelou António Ferro: “Os decoradores (...) são os grandes semeadores da beleza, os grandes cenógrafos da vida”⁵⁸⁷. Atendendo à noção e ao emprego dado pelo Governo às artes plásticas, assistiu-se, segundo Margarida Acciaiuoli, a uma “progressiva transformação dos artistas em decoradores da acção política”⁵⁸⁸. O Presidente do Conselho advogara, em 1935, serem limites da criação artística princípios patrióticos de ordem moral e social, impondo directrizes à actividade, dada a sua competência enquanto alimentador da alma colectiva⁵⁸⁹. De facto, erradicou-se a ideia de criação pessoal, livre e espontânea, pois através das obras de arte transmitiram-se, a partir de então, os valores e as crenças generalizadas pelo Estado⁵⁹⁰. Naturalmente, a arquitectura também foi alvo de uma certa apropriação, sobretudo através do incentivo das obras públicas de Duarte Pacheco e da relativa normalização de tipologias de diferentes equipamentos, prestando-se ao desígnio ruralista o ideal de habitação concebida por Raul Lino. À margem do sistema, viriam a surgir movimentos artísticos de oposição a tais ditames, como o neo-realismo, o surrealismo e o abstraccionismo, criando como meios de expressão e manifestação exposições próprias; a nível arquitectónico, o marco do I Congresso de Arquitectura (1948)⁵⁹¹, deu voz à nova geração, politizada, defensora de um espírito *corbusiano* e preocupada com as questões sociais do seu mister.

Salazar exaltou, discursando em 25 de Junho de 1942, a necessidade de

“pôr a arte e a literatura ao serviço dos valores lusíadas. Para isso devem uma e outra buscar nas fontes vivas da Nação – na sua história, na sua tradição, no seu modo de ser, na sua alma, enfim – o seu motivo e inspiração da obra de beleza a realizar,

⁵⁸⁷ António Ferro, *Artes Decorativas (...)*, p.25.

⁵⁸⁸ Margarida Acciaiuoli, “O duplo jogo da arte e do poder”, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁸⁹ “Palavras de Salazar” (21-II-1935), António Ferro, *Prémios Literários (...)*, pp. 10-12.

⁵⁹⁰ A educação artística praticada nas Escolas de Belas-Artes veio a reflectir esses intuitos academizantes, fomentando-se entre os discípulos o culto do património nacional através de iniciativas como as Missões Estéticas de Férias (1937-1964). Sobre este assunto, *vide* Pedro do Amaral Xavier, “Educação artística no Estado Novo: as missões estéticas de férias e a doutrinação das elites artísticas”, *@pha.Boletim*, nº 4 – “III Congresso Internacional de História da Arte”, Dezembro 2006, consultado em: <http://www.apha.pt/boletim/boletim4/indice19a.htm>, 23-XI-2009.

⁵⁹¹ Cf. *Infra*, Capítulo II, p. 114.

estranhas, portanto, às sugestões das coisas estrangeiras (...) para, sendo do nosso tempo, sermos da nossa terra”⁵⁹².

As técnicas e as representações artísticas patrocinadas pelo Governo corresponderam a essa ideologia patriótica, contribuindo com um discurso laudatório para a legitimação do regime e para uma onda de optimismo nacional, recorrendo-se à exaltação de personagens e momentos considerados áureos da História lusa: entre outros, D. Afonso Henriques e a fundação da nacionalidade, o Infante D. Henrique e a epopeia dos Descobrimentos, o Santo Condestável D. Nuno Álvares Pereira, o *Príncipe Perfeito* D. João II como exemplo de autoridade, D. João IV e o atributo da restauração da independência portuguesa⁵⁹³. Combatendo o internacionalismo artístico, ansiava-se por uma “arte nacional”, um regresso às raízes e especificidades portuguesas ao nível estético. De resto, esta atitude reaccionária de recuperação de um passado e de tradições artísticas académicas, alegadamente detentoras da identidade nacional, foi comum aos demais regimes totalitários que pretendiam justificar o seu carácter intemporal, numa linha de continuidade directa dos momentos admiráveis da sua História.

A expressão que melhor se prestou à sublimação dos valores estadonovistas foi, sem dúvida, a escultura, entendida como estatuária. No entanto, foi a pintura que ditou o modelo iconográfico que serviria a estatuária: a afirmação da existência de uma quinhentista escola portuguesa de pintura, em torno da figura de Nuno Gonçalves e dos *Painéis de São Vicente*, símbolo de uma originalidade nacional⁵⁹⁴ que se pretendia recuperar⁵⁹⁵. A estátua de *Gonçalves Zarco*, executada por Francisco Franco (1885-1955) e apresentada na Avenida da Liberdade, em Lisboa, em 1928, para de seguida rumar à Exposição Ibero-Americana de Sevilha (1929) e ao Funchal⁵⁹⁶, marcou o início desse cânone paradigmático baseado na pintura dos Primitivos Portugueses e tornou-se na referência oficial a seguir. A escultura veio a atingir na década seguinte, nas palavras de

⁵⁹² “A Arte e a literatura ao serviço da Pátria”, *Diário de Coimbra*, ano XIII, nº 4069, 16-VII-1942, citado por Nuno Rosmaninho, “As múltiplas facetas da arte nacional”, *op. cit.*, pp. 392-393.

⁵⁹³ Nesta senda celebrativa e adoptando o discurso encomiástico, o SPN/SNI editou a partir de 1943 uma colecção de livros dedicados aos *Grandes Portugueses* e às *Grandes Portuguesas*, onde se destacam figuras como Luís de Camões (nº 6), o Marquês de Pombal (nº 12), a rainha D. Leonor (nº 2), Santo António de Lisboa (nº 13), entre várias outras.

⁵⁹⁴ Cf. Nuno Rosmaninho, “As múltiplas facetas da arte nacional”, *op. cit.*, pp. 386-389.

⁵⁹⁵ Também a Itália sob Mussolini buscou legitimação em exemplos do passado; no caso da pintura, reavivou-se a memória de Giotto e do *Quattrocento* toscano. Cf. Margarida Calado, *op. cit.*, p. 268.

⁵⁹⁶ Sobre esta representação do descobridor da Madeira, *vide* Lúcia Almeida Matos, *op. cit.*, pp. 159-170.

António Ferro, a sua “idade de ouro”⁵⁹⁷, conseguida graças ao labor de “dez ou doze escultores de alto nível”⁵⁹⁸ que recriaram a glória pátria em pedra e bronze ao sabor das encomendas estatais⁵⁹⁹ – mencionem-se nomes como Leopoldo de Almeida (1889-1975), Canto da Maia (1890-1981), Salvador Barata Foyo (1899-1990), Álvaro de Brée (1903-1962) e António Duarte (1912-1998), membros da “segunda geração” de escultores modernistas, assim designada por José-Augusto França⁶⁰⁰. De facto, sublinhava-se a vontade de devir histórico, de continuidade de uma época mítica intemporal que seria recriada através dessa concepção particular de arte, patente como “fachada” do regime.

Em termos de expressão pictórica, a proclamação de um modelo que servisse de tal modo os intuítos estatais foi bem menos definida. Reflectia Ferro em 1949, ao cabo de catorze Exposições de Arte Moderna:

“Pode a nossa pintura moderna levantar dúvidas, incredulidades, ironias porque não encontrou talvez ainda o seu caminho e porque se trata, aliás, duma arte que se presta a todas as abstracções quando não se limita a copiar ou a fotografar a Natureza”⁶⁰¹.

Na década de 30 predominou entre os expositores um reflexo da estética de Cézanne, patente nas telas de Eduardo Viana (1881-1967) ou Dórdio Gomes (1890-1976). Nesta “segunda geração” coabitaram cultores de um expressionismo que não espelhava directamente a ideologia superiormente imposta⁶⁰² e artistas que se coadunaram com a estética pretendida pelo Estado, habitualmente contemplados com encomendas. À margem mas sempre presente, o multifacetado Almada Negreiros (1893-1970).

Ao regime interessaram outras potencialidades da pintura, nomeadamente o seu carácter narrativo, o que se reflectiu no impulso dado aos pintores enquanto decoradores dos espaços, incrementando-se técnicas como a pintura mural, a tapeçaria, o vitral, os azulejos e os mosaicos – à imagem da função social que a Itália mussoliniana reclamava através da retoma de tais tradições pictóricas⁶⁰³. Os pintores transformaram-se, sob políticas propagandistas, em decoradores de efémeros pavilhões e dos edifícios erigidos

⁵⁹⁷ António Ferro, “Catorze Anos Depois”, *op. cit.*, p. 36.

⁵⁹⁸ *Idem, Ibidem, loc. cit.*

⁵⁹⁹ Sobre os temas e os heróis eternizados pela estatuária nessa década “dourada” de 1930, *vide* Joaquim Saial, *Estatuária Portuguesa dos Anos 30 (1926-1940)*, Lisboa, Bertrand Editora, 1991.

⁶⁰⁰ José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX (...)*, p. 260.

⁶⁰¹ António Ferro, “Catorze Anos Depois”, *op. cit.*, p. 36.

⁶⁰² Citem-se figuras como Mário Eloy (1900-1951), Júlio Reis Pereira (1902-1983) e Carlos Botelho (1899-1982).

⁶⁰³ Cf. Margarida Calado, *op. cit.*, pp. 273-274.

sob desígnio das obras públicas, reproduzindo temas alusivos ao destino das construções e ao constante enaltecimento pátrio, nessa busca pela identidade nacional. Assistiu-se a um real entendimento do artista como funcionário, obrigado a recriar memórias do passado segundo cânones relativamente estritos. Para todos os artistas, António Ferro defendia ser esta a possibilidade de serem modernos sem deixarem de ser portugueses.

No pós-guerra, espreado-se ideias democratizantes na sequência da vitória dos Aliados, a situação portuguesa alterou-se, encetando-se uma ruptura no compromisso entre os artistas plásticos e o Estado. Desde 1944 que o Secretariado perdera o carácter de Propaganda para ter como desígnio a mais vasta Informação, passando a englobar nas suas competências a orientação, a fiscalização e, portanto, os serviços de censura que englobavam todas as actividades respeitantes à informação. O SNI converteu-se numa máquina de acção coactiva⁶⁰⁴, ficando esta nova fase marcada pela restrição, no seguimento desta centralização da vigilância⁶⁰⁵.

No campo artístico, a relação com o regime sofreu importantes mudanças, agitando-se os criadores não apenas em termos estéticos, mas movendo-se sobretudo politicamente. Se a exposição de pintura na Casa Repe, em 1940, promovida por António Pedro⁶⁰⁶, e as Exposições Independentes, onde se veio a afirmar primeiramente o abstraccionismo – realizadas entre 1943 e 1950 pelos alunos da ESBAP –, constituíram iniciativas inovadoras e um afirmado distanciamento face ao que oficialmente se patrocinava, a actividade dos neo-realistas, a partir de 1945, assumiu na dissidência a politização das artes. Ligados ao Partido Comunista Português e organizando-se, no que às artes plásticas concerne, em torno de figuras como Júlio Pomar (1926-), Manuel Filipe (1908-2002) e Lima de Freitas (1927-1998), propuseram uma estética apegada ao realismo socialista, na medida em que uma denúncia social era evidente e desejada. Valorizando o conteúdo, surgem temas que espelham a dureza da vida do povo e as injustiças sociais, evidente oposição à ruralidade idealizada do regime e aspirando a exemplos que colhiam nos muralistas mexicanos⁶⁰⁷. Perseguindo a liberdade criativa, num ímpeto de

⁶⁰⁴ Não só no tocante à imprensa e às artes plásticas, pois também se incorporavam no seu domínio a Emissora Nacional e a Inspeção-Geral dos Espectáculos.

⁶⁰⁵ Cf. Jorge Ramos do Ó, *op. cit.*, p. 197 e ss.

⁶⁰⁶ Que, para além do próprio António Pedro (1909-1966), contou com a participação de António Dacosta (1914-1990) e Pamela Boden.

⁶⁰⁷ Um exemplo importante terá sido, ainda, a apresentação da pintura *Café*, do brasileiro Cândido Portinari (1903-1962), no Pavilhão do Brasil patente na Exposição do Mundo Português, em 1940.

solidariedade criaram a Exposição Geral de Artes Plásticas (EGAP)⁶⁰⁸, cuja primeira edição se realizou em 1946 na SNBA. Contando com noventa e três participantes⁶⁰⁹, cultores de distintas estéticas e de diferentes gerações, nem todos filiados e esclarecidos quanto à ideologia política dos organizadores – a Subcomissão dos Artistas Plásticos da Comissão de Jornalistas, Escritores e Artistas Plásticos do Movimento União Democrática (MUD) –, foi um acontecimento bem recebido pela crítica e pelo público. No entanto, a II EGAP, realizada no ano seguinte, pautou-se pela percepção do seu significado político, exposto no *Diário da Manhã* e culminando numa rusga policial que levou à apreensão de seis quadros e interrogatórios na PIDE a vários artistas. O incidente teve como consequência a sujeição a censura prévia das EGAP seguintes, o que fez com que os surrealistas abandonassem o terceiro certame e se afastassem categoricamente por não aceitarem tal imposição, para além da nova exigência de abandono das mostras do SNI a quem quisesse expor na EGAP. Os surrealistas agruparam-se como movimento em 1947, optando por uma linguagem provocatória, poética e onírica, que materializa universos irreais e influências do subconsciente, empenhando-se politicamente por via dos dois grupos em que se vieram a cindir⁶¹⁰. A vivência do surrealismo, efémera, contribuiu porém para a afirmação de uma ruptura cultural no país. Como sumariza João Lima Pinharanda, “na sequência das transformações dos anos 40 o Estado perdeu parte significativa da iniciativa no campo das artes e o clima de enquadramento institucional da actividade artística alterou-se profundamente”⁶¹¹. Nos anos 50, em clara oposição ao regime e sofrendo da falta de apoios governamentais ou museológicos, muitos artistas enveredaram pela opção possível – a emigração e o contacto directo com as vanguardas estrangeiras.

Em 1949, Ferro abandonou o Secretariado, após o acto de defesa representado na exposição *Catorze Anos de Política do Espírito* (1948). Interinamente substituído por

⁶⁰⁸ As EGAP realizaram-se anualmente entre 1946 e 1956, com excepção de 1952, ano em que a SNBA esteve encerrada pela PIDE.

⁶⁰⁹ Cite-se, a título de exemplo, a participação de artistas como os naturalistas Falcão Trigoso e Conceição Silva, e os modernistas Abel Manta, Carlos Botelho, Júlio e Maria Keil.

⁶¹⁰ O Grupo Surrealista de Lisboa, encabeçado por António Pedro e contando com Marcelino Vespeira (1925-2002) e Fernando de Azevedo (1923-2002), entre outros, expôs em 1949, provocando o escândalo na capital: o catálogo era um claro apoio à candidatura do general Norton de Matos à Presidência da República, tendo a capa sido censurada. O grupo dissolveu-se de seguida, tendo o dissidente Mário Cesariny (1923-2006) fundado Os Surrealistas, que expuseram nesse ano e no seguinte.

⁶¹¹ João Lima Pinharanda, “O declínio das vanguardas: dos anos 50 ao fim do milénio”, Paulo Pereira (coord.), *op. cit.*, p. 594.

António Eça de Queiroz até à assunção de funções pelo “soturno nacionalista ortodoxo”⁶¹² José Manuel da Costa (1904-?)⁶¹³, em 1951. No seu discurso de tomada de posse, o último reforçou o cumprimento das directrizes salazaristas, atentando na valorização da Pátria e do respeito pela moral cristã, prometendo uma acção conforme ao regime e à imagem de Portugal que se desejava propagar⁶¹⁴. Nesse ano de 1951 realizou-se a décima quarta e última Exposição de Arte Moderna do SNI, preterindo-se o conceito “modernos” em favor da contemporaneidade. A exposição *30 anos de Cultura Portuguesa*, em 1956, revelou-se um mero elenar dos feitos em diferentes domínios e uma síntese das personalidades, já falecidas, que neles se distinguiram⁶¹⁵. Em paralelo, a acção da Galeria de Março (1952-54), sob direcção de José-Augusto França (1922-), impulsionou o labor dos jovens dissidentes, destacando-se o I Salão de Arte Abstracta em 1954. No campo dos opositores do regime, destaque-se também a criação da Cooperativa de Gravadores Portugueses, em Lisboa, no ano de 1956, reunindo artistas e promovendo mostras na sequência do término das EGAP, bem como o aparecimento da Fundação Calouste Gulbenkian, fora da esfera do poder político, organizando exposições de arte moderna desde 1957, na SNBA, nas quais figuraram nomes como o de Jorge Vieira (1922-1998). O SNI procurou, no entanto, manter a actividade iniciada por Ferro, com o envio de artistas diversos para participação nas Bienais de Veneza (1950 e 1960) e de São Paulo (1951, 1953, 1955)⁶¹⁶.

Após dois anos de direcção por Eduardo Brazão, César Moreira Baptista tornou-se, em 1958, director do SNI, prosseguindo a linha de acção e de selecção dos seus antecessores, embora evocando algumas intenções da “Política do Espírito”⁶¹⁷. A supracitada exposição de 1966 foi disso prova. Entretanto surgiram, sob alçada estatal, o Prémio Nacional de Arte (1959-65), com a novidade de inclusão da arquitectura, e o Salão dos Novíssimos (1959-64), com menor adesão e continuidade em termos de exposição e

⁶¹² Jacinto Baptista, “À procura do espírito na «Política do Espírito» do Estado Novo”, João Medina (dir.), *História de Portugal dos tempos pré-históricos aos nossos dias*, vol. XIII – “O «Estado Novo». II – Opressão e Resistência”, Alfragide, Ediclube, [1993], p. 73.

⁶¹³ José Manuel da Costa fora chefe de gabinete do Presidente do Conselho em 1944, cargo que retomou após término do seu mandato no SNI, em 1955. Cf. Luís Trindade, “COSTA, José Manuel da (n.1904)”, Manuel Braga da Cruz, António Costa Pinto (dir.), *Dicionário Biográfico Parlamentar*. (...), pp. 470-471.

⁶¹⁴ Cf. Artur Portela, *Salazarismo e Artes Plásticas*, 2ª edição, Lisboa, ICALP, 1987, pp. 111-112.

⁶¹⁵ Sob o mote de não discussão de valores como a Família, o Trabalho, a Autoridade, a Pátria e Deus, abordam-se factos e figuras notáveis no que toca a Pensamento, Ensino, Letras, História, Ciências, Técnicas Científicas, Artes e defesa e expansão da Cultura Portuguesa. Cf. *Roteiro da Exposição 30 Anos de Cultura Portuguesa*, Lisboa, SNI, 1956.

⁶¹⁶ As participações, enviadas, oscilaram entre o predomínio dos naturalistas e os cultores das novas correntes. Cf. Rui Mário Gonçalves, *História da Arte em Portugal*, vol. 13 – “De 1945 à actualidade”, Lisboa, Alfa, 1993, p. 30.

⁶¹⁷ Cf. Artur Portela, *op. cit.*, pp. 119-121.

premiação dos artistas. O regime mantinha os mesmos valores estéticos, galardoando a anterior geração e revelando-se incapaz de controlar e enquadrar as correntes dissidentes que emergiam. Simultaneamente, realizaram-se retrospectivas históricas que consagraram artistas colaborantes nas encomendas estatais, como por exemplo Almada Negreiros (1941), Carlos Botelho (1950), Mário Eloy (1958), Amadeo de Souza-Cardoso (1959) e Diogo de Macedo (1960). O papel do SNI enquanto sustentáculo de ascensão e afirmação de novos artistas esgotara; o mercado privado de arte moderna tornou-se uma realidade, passível de absorver os jovens criadores. O regime, em decadência, perseverou ferreamente na manutenção dos seus ideais, sobretudo no que respeita às encomendas públicas: foi anulado o terceiro concurso para o Monumento ao Infante D. Henrique, em Sagres (1954-57)⁶¹⁸, e no final da década inauguraram-se o Monumento ao Cristo-Rei (1959), obra póstuma de Francisco Franco, e o Monumento aos Descobrimentos (1960), em Belém, passagem a pedra da provisória obra de Cottinelli Telmo e Leopoldo de Almeida para a Exposição do Mundo Português, reminiscência do marco que foi o ano de 1940, por altura das comemorações henriquinas. Neste clima agitado e repressivo, é no mínimo curiosa a afirmação que Salazar partilhou com a jornalista Christine Garnier, em 1951:

“Num país tão desprovido como o nosso, não temos o direito de perder um só artista digno deste nome. Portanto, é nosso dever proteger os homens de talento, ainda que sejam inimigos do regime!”⁶¹⁹.

1.2. A integração das artes plásticas na arquitectura

À semelhança dos demais regimes totalitários emergentes no século XX, o Estado Novo compreendeu o poder da arquitectura, elevando-a a um estatuto primordial sobre as restantes expressões artísticas, colocada no topo de uma hierarquia compartimentada. Como verificámos, os artistas foram patrocinados pelo Estado português atendendo à sua capacidade decorativa, servindo os seus préstimos os intuítos ideológicos do regime. Escultores-estatuários e pintores-decoradores marcaram o panorama das obras públicas erigidas e das exposições nacionais e internacionais, tendo em conta a encomenda

⁶¹⁸ Após ter vencido o projecto do arquitecto João Andresen, com decoração escultórica de Barata Feyo e pictórica de Júlio Resende.

⁶¹⁹ Christine Garnier, *Férias com Salazar*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1952, p. 191.

relativamente regular e bem paga por parte das instâncias governamentais, o que permitia a sua sobrevivência. De facto, os artistas plásticos, embora necessários ao regime, não possuíam um estatuto profissional juridicamente regulamentado, como sucedia no caso dos médicos ou engenheiros; porém, sendo parte importante da vida e da encenação do país, não deixaram por isso de estar conscientes da importância da sua profissão, reconhecida nos seus valores e modo de vida particular⁶²⁰. O impulso de Ferro e do SPN/SNI foi fundamental, materializando-se a concepção nacionalista de integração das artes na arquitectura, desejada pelo regime, em praticamente todos os edifícios vitais ao funcionamento do Estado.

Nesta senda de uma expressão decorativa dotada de intenções pedagógicas, importa considerar que, de certo modo, as artes plásticas se diminuíram face ao seu contexto arquitectónico, isto é, integradas em edifícios e pavilhões, sujeitaram-se aos desígnios superiores e às funções destinadas logo aquando da encomenda, ao espírito do programa total, como o expõe Lúcia Almeida Matos:

“as obras de arte integradas (...) não serão, por consequência, autónomas, mas servirão uma função específica, a definir, em primeira instância, pelo ideólogo, depois pelo arquitecto que coordena os trabalhos”⁶²¹.

Facto que, no entanto, não lhes retirava mérito ou valor artístico; porém, os arquitectos sobrepunham-se, também em termos de ofertas de trabalho: referiu Salazar, em entrevista a António Ferro, que, por ser a vida de então totalmente focada no exterior, “entre os artistas, só os arquitectos e os urbanistas têm cada vez mais que fazer”⁶²².

O entendimento do carácter decorativo das artes plásticas passou por uma redescoberta de técnicas ancestrais, bem ao gosto de António Ferro e da ideologia tradicionalista e arreigada ao culto de um passado específico. Assim, retomaram-se práticas como a pintura mural, o baixo-relevo e os painéis de mosaicos – à semelhança do caso fascista italiano –, o vitral e, numa apetência muito nacional, os painéis azulejares e

⁶²⁰ Cf. António Manuel Nunes, *Arte, memória e ideologia. Espaços e imagens da justiça no Estado Novo. (Elementos para uma análise da arte judiciária)*, Dissertação de Mestrado em História das Instituições e Cultura Moderna e Contemporânea, Departamento de História/Instituto de Ciências Sociais-Universidade do Minho, 1999, p. 165.

⁶²¹ Lúcia Almeida Matos, *op. cit.*, p. 233.

⁶²² António Ferro, *Entrevistas a Salazar (...)*, p. 157.

cerâmicos e a recuperação da tapeçaria mural⁶²³. Técnicas que abrangiam tanto a vertente decorativa pretendida, como se prestavam aos intentos didácticos e de ilustração narrativa, suportando as mensagens ideológicas que o regime desejava difundir e, assim, confirmando o seu poder. Indirectamente, a promoção das obras públicas reflectiu-se no desenvolvimento de uma outra técnica, a medalhística, pois por ocasião das inaugurações instituiu-se o hábito de cunhar medalhas por via a simbolizar o acto e, naturalmente, para ofertar a ilustres presentes. A medalhística foi elevada ao estatuto de arte, sobretudo devido à faculdade de perpetuar os mais diversos acontecimentos, “já pela artística síntese que em si representa do facto a comemorar, já pelos materiais de longa duração de que é feita”⁶²⁴.

O regime desde cedo se afirmou nesta questão, pois logo no ano económico de 1933-1934 foi inscrita no Orçamento Geral do Estado uma verba destinada à “decoreção pictural ou escultural de edifícios públicos, construídos ou a construir”⁶²⁵. Salazar, ciente da necessidade desta dotação, constatou:

“Até para os artistas se olhou não largamente, como se desejaria, mas com empenho de ensaiar caminhos para a mais completa solução do problema. Procurou-se atender à desgraçada situação presente por três ou quatro formas diferentes, as quais podem, bem conjugadas, dar resultados úteis. (...) No conjunto creio que é alguma cousa para começar; mas reconheço que nesta matéria é preciso ir ainda muito longe”⁶²⁶.

Paralelamente, aumentou-se a dotação para o incremento da educação artística e da concessão de bolsas de estudo para pensionato no estrangeiro, e para compra de obras de arte para museus ou edifícios estatais, através do MNAC⁶²⁷.

De espaços de lazer, como cinemas e jardins, a edifícios administrativos e escolas dos vários graus de ensino a palácios de justiça⁶²⁸, passando por filiais da Caixa Geral de

⁶²³ A arte da tapeçaria mural foi impulsionada graças ao projecto de Guy Fino, que concebeu a Tapetes de Portalegre Ldª, criada em 1946, futura Manufatura de Tapeçarias de Portalegre – seguindo as pisadas de seu pai, Francisco Fino, e do colega deste, Manuel do Carmo Peixeiro. Sobre este assunto, *vide 50 Anos de Tapeçaria em Portugal. Manufatura de Tapeçarias de Portalegre*, Lisboa, FCG, 1996.

⁶²⁴ Pedro Batalha Reis, “A Medalha do Turismo Português”, *Panorama. Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, II série, nº 7/8, 1953, s/paginação.

⁶²⁵ Decreto-lei nº 22789, *Diário do Governo*, I série, nº145, 30 de Junho de 1933, pp. 1219-1256, p. 1226.

⁶²⁶ *Idem, Ibidem, loc. cit.*

⁶²⁷ A par da referência às verbas destinadas à decoreção do INE, frisou-se que a necessidade de completar a galeria dos Presidentes da República no Palácio de Belém, na continuidade da obra deixada por Columbano, proveria trabalho a alguns pintores.

Depósitos, Crédito e Previdência⁶²⁹, igrejas e construções industriais⁶³⁰, a “segunda geração” de artistas modernistas participou na animação ornamental de espaços arquitectónicos praticamente durante toda a vigência do Estado Novo, busca constante de reafirmação do seu discurso programático. Aliando-se aos novos equipamentos e aos seus autores – arquitectos e engenheiros –, as artes plásticas foram encaradas como elemento catalisador e narrativo, reprodutoras de “um conjunto de valores icónicos e uma concepção volumétrica disciplinadora, (...) enfatizando decorativamente o discurso do Estado”⁶³¹, como refere Sandra Vaz Costa.

Em 1948, por ocasião da Exposição *15 Anos de Obras Públicas*, no IST, Diogo de Macedo reforçou o carácter de complemento vital das modernas obras de arte integradas nos espaços arquitectónicos então levantados. Valorizando o contributo dos artistas plásticos mas assumindo a preponderância dos arquitectos, afirmou que

“os pintores e escultores, todavia, quando lhes cumpre integrar-se na arquitectura que decoram, devem identificar-se com o estilo daquela, procurando exprimir-se em igual linguagem, para que haja harmonia no conjunto total. Deste modo é variável aquela colaboração, pelo que cada arquitecto escolhe o camarada auxiliar capaz desse sortilégio ou que participe das suas afinidades”⁶³².

Concepção partilhada por Adriano de Gusmão que, a propósito do renascimento da pintura mural, teceu a seguinte consideração, atentando nas técnicas que então o Estado passara a privilegiar:

“Será – estaremos em erro? – na colaboração com a arquitectura, integrando-se nela, que a pintura, ainda mais que a escultura, terá a melhor oportunidade de, submetendo-

⁶²⁸ Sobre este assunto, vide António Manuel Nunes, *op. cit.*, pp. 138-141 e 155-193.

⁶²⁹ Sobre este assunto, vide Joana da Costa Brites, *Caixa Geral de Depósitos, Crédito e Previdência: Modelos e programas arquitectónicos na construção do Estado Novo (1929-1970)*, Dissertação de Mestrado em História da Arte, FLUC, 2007, pp. 155-192.

⁶³⁰ Edificações fabris, como a Casa da Moeda (1941), do arquitecto Jorge Segurado, o Armazém Frigorífico de Alcântara (1942) concebido pelo arquitecto João Simões, e a fábrica de cervejas Centralcer (1968), em Vialonga, receberam obras de arte integradas. Colaboraram, respectivamente, os artistas Francisco Franco e Barata Feyo com baixos-relevos, e Eduardo Nery (1938) criou painéis de zinco incorporando uma estética *optical art*. Sobre este assunto, vide Deolinda Folgado, *A nova ordem industrial. Da fábrica ao território de Lisboa. 1933-1968*, vol. I, Dissertação de Doutoramento em História, especialidade em Arte, Património e Restauro, FLUL, 2009.

⁶³¹ Sandra Vaz Costa, “A palavra tornada pedra”, IPPAR (ed. lit.), *Arquitectura Moderna Portuguesa. 1920-1970*, Lisboa, IPPAR, 2004, p. 43.

⁶³² Diogo de Macedo, “A Pintura e a Escultura nas Obras Públicas”, *Quinze Anos de Obras Públicas. 1932-1947, vol. I: Livro de Ouro*, Lisboa, Comissão Executiva da Exposição de Obras Públicas/Imprensa Nacional de Lisboa, 1949, p. 34.

se à exigente disciplina da composição monumental, superar aquelas fragilidades e limitações do quadro de cavalete”⁶³³.

Os artistas, por seu turno, assimilaram a indispensabilidade da sua colaboração sentida pelos próprios arquitectos:

“A solução técnica é já perfeita e o arquitecto com a sua alma cheia, de artista, começou a sentir a necessidade de ilustrar as grandes superfícies, adoçando arestas e enchendo vãos, para um conjunto da máxima harmonia, que emocione mais pela beleza do que pela grandeza e justeza da solução. O arquitecto nesta altura, precisa do pintor e do escultor, que lhe sabem quebrar a frieza das formas construtivas, embelezando, integrando, com inteligência”⁶³⁴.

Constata-se que a integração de artes plásticas no espaço arquitectónico era entendida como necessária por parte dos projectistas, encarando-a, porém, como contributo subjugado ao edifício, não se devendo sobrepor em importância e exigindo-se a sua adaptação à estrutura arquitectónica. Dominava, como ente supremo na estabelecida hierarquia das artes, a arquitectura, sendo que os artistas tirariam grande proveito em criar obras que a dignificassem. A subversão deste esquema estabelecido afigurava-se extremamente complicado sob um regime controlador e ditador das “regras do jogo” – neste caso, das artes plásticas.

Reclamava-se na imprensa o apoio aos artistas, que viviam em “crise grave”, sugerindo-se, entre outras medidas, a concessão de uma verba para a decoração de novos edifícios do Estado⁶³⁵. Vimos qual a resposta de Salazar quanto a este protesto. Na Itália fascista resolveu-se a situação de encomenda sistemática de obras para decoração das edificações aos artistas através da promulgação da “lei dos dois por cento”, em 1942. Segundo esta lei, dos custos totais dispendidos na construção de um edifício público, 2% desse valor seriam destinados à inclusão de uma obra de arte, para seu embelezamento⁶³⁶. Em Portugal, sobretudo a partir do final dos anos 30 e com incremento no decénio

⁶³³ Adriano de Gusmão, “Importância da Pintura Mural”, *O Comércio do Porto*, 23-X-1956, transcrito em *Arte Portuguesa nos anos 50*, Lisboa/Beja, FCG/Câmara Municipal de Beja, 1992, pp. 53-54.

⁶³⁴ Couto Tavares, “A decoração na arquitectura” *Arquitectura Portuguesa*, ano XXXVIII, 3ª série, nº 121, Abril de 1945, p. 34, citado por Joana da Costa Brites, *op. cit.*, pp. 187-188.

⁶³⁵ Cf. Lúcia de Almeida Matos, *op. cit.*, pp. 200-203.

⁶³⁶ Cf. Fulvio Irace, “Fascism”, Jane Turner (ed.), *The Dictionary of Art*, vol. 10, Nova Iorque, Grove/Macmillan Publishers, 1996, p. 821.

seguinte, implementou-se uma previsão de trabalhos artísticos a incluir nas obras públicas, embora sem a existência de um documento legal concreto à imagem da lei italiana⁶³⁷. No ano de 1956, por ocasião da derradeira EGAP, um grupo de artistas – o pintor Nikias Skapinakis (1931-), a escultora Maria Barreira (1914-) e o arquitecto Celestino de Castro (1920-2007) – aludiu, em entrevista, à precária situação económico-social do artistas e ao facto de as exposições gerais muito terem contribuído para incremento do contacto entre arquitectos, pintores e escultores e para a compreensão de uma unidade artística. Nesta circunstância, revelaram a ideia que surgira de

“propor à Câmara Municipal de Lisboa a obrigatoriedade de prever nos projectos camarários uma verba mínima de 2% sobre o custo total, para colaboração de artistas plásticos. (...) Entregou-se então um documento assinado por cerca de duzentos artistas, com apoio da Sociedade-Nacional de Belas-Artes e do Sindicato Nacional dos Arquitectos”⁶³⁸.

A proposta terá, aparentemente, sido bem recebida pela CML e dado alguns resultados, que porém não aparecem especificados⁶³⁹. O certo é que, volvidos mais de dez anos, o Ministro das Obras Públicas, Rui da Silva Sanches (1919-2009), exarou um despacho com vista a apoiar os artistas plásticos portugueses. Neste sentido, determinou-se “a futura inclusão de programas de obras de arte nas construções, a realizar pelo Ministério das Obras Públicas, de edifícios de orçamento superior a 5000 contos em que se preveja um certo nível arquitectónico”⁶⁴⁰. Incluiu-se o cálculo percentual das verbas

⁶³⁷ Ana Tostões afirma que “o tema da “integração das 3 Artes” ou nos casos mais prosaicos da integração das artes decorativas nas construções chegou a ser legislado com obrigatoriedade”; no entanto, neste pequeno texto não surge discriminado qualquer lei ou decreto referente a este aspecto. Ana Tostões, “10. Projecto Global, a Integração das Três Artes”, *Arquitectura Moderna Portuguesa (...)*, p. 374.

⁶³⁸ *Vértice. Revista de Cultura e Arte*, vol. XVI, nº 153, Junho de 1956, p. 316.

⁶³⁹ Confrontando estas afirmações com as actas das reuniões da Câmara Municipal de Lisboa referentes aos anos de 1955 a 1957 não se conseguiu descortinar, no entanto, qualquer referência ao assunto. Não obstante, esta atitude parece ter tido repercussão nos construtores privados: observe-se, na cidade de Lisboa, a profusão de prédios cujas portas de entrada, no espaço acima das vergas e sob o primeiro piso, comportam peças escultóricas, algumas delas assinadas por figuras como Leopoldo de Almeida, José Farinha (1912-1979) e Domingos Soares Branco (1925-), sobretudo da década de 50. Desde animais a insígnias várias, são na sua maioria representações de figuras femininas, por Keil do Amaral designadas como “mulheres entaladas” devido à sua colocação. Cf. Francisco Keil do Amaral, *Lisboa, uma cidade em transformação*, Lisboa, Europa-América, 1969, p. 162 e ss. Uma publicação mensal da CML, sem indicação de fontes ou bibliografia, menciona que estas esculturas se reportam a uma medida de Duarte Pacheco, disposição constante do Plano Director de Urbanização e Expansão da Cidade (1948) que “impunha que os novos edifícios que ultrapassassem determinado valor de construção ostentassem uma obra de arte na fachada, tanto mais cara quanto a imponência do edifício”. *CMLrevista*, nº 71, Setembro 2009, p. 15.

⁶⁴⁰ ME-NATCE. Gabinete de Estudos e Planeamento, Pasta “Processo 35-1-1: Motivos Decorativos – Generalidades”. Despacho do Ministro das Obras Públicas de 3-XI-1969, p. 2.

consoante o orçamento total da obra e, naturalmente, foi prevista a existência de órgãos aptos a dar pareceres sobre as obras de arte a serem incluídas, tendo em consideração os espaços arquitectónicos, os seus fins e a sua valorização estética⁶⁴¹.

A questão da integração das “três artes” – escultura, pintura e arquitectura –, encarada como colaboração, visando um conjunto harmónico, impôs-se tanto para os artistas plásticos como para os arquitectos, e a sua efectiva realização assentou primordialmente na ligação entre uns e outros⁶⁴². Logo em 1933, a propósito de um concurso para professor na ESBAL, o arquitecto Carlos Ramos explanou a importância do trabalho conjunto, que deveria partir do ensino ministrado nas Escolas de Belas Artes, imperiosamente colectivo para que não se afastassem ou se desconheçam ao longo dos seus percursos profissionais e, assim, “ignorem reciprocamente as suas possibilidades e sensibilidade estética”⁶⁴³. No entanto, considera humilhante e indigna a decoração de um edifício apenas para dar trabalho a um colega, sem que se coadune com o espírito global. Continuando, frisa ser

“tão indispensável que ao sair da Escola uma fornada de artistas, arquitectos, pintores e escultores, saiam com a certeza de poderem *colaborar* à primeira chamada, como começar por impor ao cliente o dever e a obrigação de acatar uma tal colaboração sempre que ela se torne imprescindível por expressa determinação do seu ou dos seus autores”⁶⁴⁴.

Anos depois, em 1957, sendo Carlos Ramos Director da Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP) e no âmbito da reforma do ensino das Belas Artes, procurou-se a implementação de uma cadeira intitulada “Conjugação das Três Artes”, transversal ao último ano dos três cursos leccionados na escola; no entanto, trazia os seus inconvenientes, nomeadamente por não ser contínua ao longo do curso e se concentrar

⁶⁴¹ Para edifícios no âmbito da Direcção-Geral das Construções Escolares (DGCE) apelava-se ao seu Conselho Orientador; no caso da DGEMN, cabia esta tarefa ao seu Conselho Consultivo.

⁶⁴² Recorde-se que os três cursos eram ministrados nas Escolas Superiores de Belas Artes, o que propiciava um certo conhecimento e convívio entre colegas desde esse momento de aprendizagem.

⁶⁴³ Carlos Ramos, “Um palácio da Academia Nacional de Belas Artes. Memória elucidativa e justificativa. Prova de Concurso para o lugar de Professor da 4ª cadeira da ESBAL, 24 de Agosto de 1933. Algumas palavras e o seu verdadeiro significado”, *Sudoeste*, nº 3, Novembro de 1935, p. 37 [edição fac-similada: Lisboa, Contexto Editora, 1982]. Refira-se que o processo completo se encontra à guarda da Torre do Tombo, integrado no espólio de correspondência oficial de Salazar: AOS/CO/ED-1, Pt. 6.

⁶⁴⁴ *Idem, Ibidem, loc. cit.*

num único ano lectivo⁶⁴⁵. Um dos objectivos primordiais, para além da colaboração entre os alunos e seu prolongamento pela actividade profissional, foi o entendimento da equidade dos três ramos, todos tidos como “maiores”; pretendia-se desfazer a noção de sujeição das artes à arquitectura, criando uma plástica integral e harmónica.

Como é natural, nem sempre a colaboração entre artistas e arquitectos foi linear, como no caso dos palácios de justiça e tribunais⁶⁴⁶, ou tão profícua como sucedeu na longa relação laboral entre Porfírio Pardal Monteiro e Almada Negreiros, unidos profissionalmente e por uma longa amizade, a que o pintor aludiu numa homenagem ao arquitecto:

“Peço licença para agradecer publicamente ao Professor Pardal Monteiro, a maior e melhor colaboração da minha vida de artista, e espero que não me falte nunca a ocasião para lhe demonstrar constantemente o meu reconhecimento, admiração e amizade vitalícias”⁶⁴⁷.

Originando veros debates sobre esta problemática, nos quais os artistas muito se mostraram descontentes com a falta de apoio estatal e também dos próprios arquitectos, que a seu ver apenas colaboravam com um grupo limitado – o que, como constatámos, correspondeu à realidade das obras públicas, pois, logicamente, foram sendo contratados artistas cujas obras espelhassem uma estética conforme aos ditames estatais, de aprovação garantida. Júlio Pomar⁶⁴⁸, em 1949, reprovava o facto de se encarar a questão das artes plásticas e sua função no enquadramento arquitectónico como “uma coisinha só decorativa”⁶⁴⁹ – tanto por parte dos arquitectos como pelos próprios autores. Também o arquitecto Víctor Palla (1922-2006) reflectira sobre o lugar do artista plástico, reivindicando a necessidade de uma colaboração plena, em conjunto com os arquitectos, desprezando o favor que parecia “isto de «dar uma parede para decorar» ao artista

⁶⁴⁵ Cf. Lúcia Almeida Matos, *op. cit.*, pp. 389-391.

⁶⁴⁶ Cf. António Manuel Nunes, *op. cit.*, pp. 169-170.

⁶⁴⁷ Almada Negreiros, “Duas palavras de um colaborador. Na homenagem ao arquitecto professor Pardal Monteiro”, *op. cit.*, pp. 113-117, p. 117.

⁶⁴⁸ Recorde-se que os frescos que Júlio Pomar pintou no Cinema Batalha, no Porto, tradução desta integração das artes plásticas na arquitectura, foram reprovados e censurados pela PIDE. Iniciados em 1946, foi o cinema inaugurado em Maio de 1947 sem que as pinturas estivessem concluídas, devido à prisão do artista; Pomar terminou a obra no final ano, tendo a empresa sido intimada a ocultar as pinturas já em 1948.

⁶⁴⁹ Júlio Pomar, “Decorativo, apenas?”, *Arquitectura*, 2ª série, ano XXII, nº 30, Abril-Maio de 1949, p. 8.

plástico”⁶⁵⁰. O círculo de criadores plásticos que regularmente obravam nas encomendas estatais era relativamente restrito, o que levou o escultor Vasco Pereira da Conceição (1914-1992), frequente participante das EGAP – mas também colaborador do regime –, a afirmar numa entrevista, em 1953, em relação à débil situação económica dos escultores, que

“não sendo muito o trabalho existente, agrava bastante este estado de coisas a sua péssima distribuição. Deixou de haver concursos, ou quando os há – o que é raríssimo – são quase sempre, de trabalhos que não interessam àqueles a quem habitualmente são distribuídos”⁶⁵¹.

O escultor considerava, inclusivamente, que em Portugal ainda se estava longe do objectivo de integração das artes plásticas, como a pintura mural e a escultura, na arquitectura, embora tal devesse ser a sua finalidade principal; ressentia aos arquitectos a constante declaração de “que fazem tudo quanto podem para «meter uma esculturinha para ajudar às artes»”⁶⁵², prova de que a integração não fora planificada de raiz. Nikias Skapinakis, a propósito da decoração do Hotel Ritz, expôs a imprescindibilidade de colocar de parte a noção de integração das artes como simples justaposição para tentar resolver um espaço arquitectónico. Testemunho do desconhecimento das funções destas técnicas artísticas, destinadas “a um ambiente criado pela participação de muitos indivíduos – local de passagem ou aglomeração – funcionando espacialmente”⁶⁵³; daí a importância de um trabalho continuado, em equipas estruturadas de arquitectos e artistas plásticos, colaborando desde os inícios do projecto e, assim, combatendo o desconhecimento mútuo entre linguagens plásticas. Em acréscimo, saliente-se o problema das verbas e dos construtores, buscando rendimento e lucros máximos, impedimento de uma obra concertada. Por outro lado, segundo o escultor António Alfredo (1932-2001), ausentava-se, aparentemente, a crítica quanto a este sector da expressão artística, no qual “o artista plástico é chamado a realizar desde o puxador da porta à grade do portão, à

⁶⁵⁰ Victor Palla, “O lugar do artista plástico”, *Arquitectura*, 2ª série, ano XX, nº 25, Julho de 1948, p. 7.

⁶⁵¹ Júlio Pomar, “Entrevista com os escultores Maria Barreira e Vasco da Conceição”, *Arquitectura*, 2ª série, ano XXV, nº 47, Junho de 1953, p. 26.

⁶⁵² *Idem, Ibidem, loc. cit.*

⁶⁵³ Nikias Skapinakis, “O sempiterno problema da conjugação das artes”, *Arquitectura*, nº 67, Abril de 1960, p. 51.

escultura na praça pública, à grande «decoração moral»⁶⁵⁴. Eis uma questão que, naturalmente, não agradava à nova geração de artistas, opositores do regime: para além de contribuírem para um embelezamento ornamental do edifício, os artistas tinham na sua missão estética a incumbência de instruir e elevar o espírito moral da Nação, representando programas superiormente fixados.

Na segunda metade da década seguinte ainda se discutia esta problemática⁶⁵⁵, organizando a revista *Arquitectura* uma mesa redonda em 1966. Arquitectos, críticos e artistas plásticos⁶⁵⁶ intervieram e discutiram, pugnando pela colaboração de artistas que primeiramente urgia resolver, ao invés da questão da integração das artes plásticas na arquitectura, ou síntese física das artes, que resultara “num empobrecimento da actuação possível de cada artista através de um processo de mútuas concessões de parte a parte”⁶⁵⁷. Um dos intervenientes, o arquitecto Leopoldo Castro de Almeida (1932-), retomou a reflexão dois anos depois, na mesma publicação periódica, centrando-se sobre a problemática da criação colectiva *versus* liberdade criativa individual⁶⁵⁸.

Verifica-se uma contínua consciencialização por parte dos artistas plásticos e dos arquitectos em torno da integração das três artes, a par de uma reivindicação de valorização do seu estatuto e da actividade artística, extravasando o cariz sobretudo decorativo atribuído pelo regime, com vista à transmissão dos seus pressupostos políticos. A teorização parte, predominantemente, das correntes opostas ao patrocínio estado-novista. Nota Helena Lebre Elias:

“A encomenda, por parte do Estado, de elementos artísticos para edifícios públicos
construídos ou a construir, veio a revelar-se uma forma segura de promover

⁶⁵⁴ Cf. António Alfredo, “A arte integrada na arquitectura e o silêncio da crítica”, *Seara Nova*, nº 1376-1377, Junho-Julho de 1960, p. 167.

⁶⁵⁵ Refira-se que esta problemática, em Portugal sobretudo trazida à tona através dos participantes nas EGAP, igualmente se discutia no âmbito internacional nesta década de 50. *Vide* Lúcia Almeida Matos, *op. cit.*, pp. 391-393.

⁶⁵⁶ Participaram os arquitectos Francisco Conceição Silva, Carlos S. Duarte, Pedro Vieira de Almeida e Leopoldo C. de Almeida, os críticos José-Augusto França, Mário Pedrosa, Fernando Pernes e Rui Mário Gonçalves, o pintor Fernando Azevedo e o escultor António Alfredo.

⁶⁵⁷ “Colaboração entre artistas plásticos”, *Arquitectura, Revista de Arte e Construção*, nº 92, Março-Abril de 1966, p. 49.

⁶⁵⁸ Leopoldo C. de Almeida, “Sobre a integração das Artes Plásticas”, *Arquitectura*, nº 101, Janeiro-Fevereiro de 1968, pp. 4-5.

publicamente os artistas, e constituiu-se, ao longo do Estado Novo, como prática regular na encomenda estatal”⁶⁵⁹.

O governo, interessado nas virtualidades discursivas das artes e não tanto preocupado com a individualidade dos criadores, continuara apostando numa estética forjada nos anos 30 que se revelava, já em meados da década seguinte, ultrapassada. No fundo, um modelo incapaz de perdurar eternamente como fonte de estímulo ou veículo ideológico. Não obstante, atingira-se aquilo que Ferro almejava e expusera em 1949, “a criação duma equipa de renovadores que saíssem da receita, do convencional, que contribuíssem para a elevação do nível do nosso gosto, para acertarmos o passo, dentro e fora do País”, na linha “do ressurgimento português, para sermos do nosso tempo, sem esquecer o tempo...”⁶⁶⁰.

2. A decoração integrada na Cidade Universitária de Lisboa: a equipa de colaboradores do arquitecto Pardal Monteiro

Obra pública concebida e erigida sob alçada do MOPC/MOP, directamente tutelada durante mais de vinte anos de projecto pela CANEU, a Cidade Universitária de Lisboa foi adequada, naturalmente, aos desígnios do regime no que concerne à sua decoração artística. À semelhança da Cidade Universitária de Coimbra⁶⁶¹ e do caso dos tribunais e palácios de justiça erigidos a partir de 1947⁶⁶², os novos edifícios da Universidade de Lisboa foram construídos já numa fase avançada da promoção artística estadonovista, como anteriormente constatámos. O programa decorativo e os seus intervenientes – mesmo no caso dos artistas mais jovens – não deixaram, por essa razão, de ser alvo de controlo regular por parte dos organismos governamentais, inseridos no contexto de fiscalização da própria obra arquitectónica. Na ausência de parcelas do espólio

⁶⁵⁹ Helena Lebre Elias, *Arte Pública e Instituições do Estado Novo. Arte Pública das Administrações Central e Local do Estado Novo em Lisboa: Sistemas de encomenda da CML e do MOPC/MOP (1938-1960)*, Tese de Doutoramento em Espaço Público e Regeneração Urbana: Arte e Sociedade, Facultat de Belles Arts - Universitat de Barcelona, 2006, p. 51.

⁶⁶⁰ António Ferro, “Catorze Anos Depois”, *op. cit.*, p. 40.

⁶⁶¹ Estudada por Nuno Rosmaninho na obra já citada, *O Poder da Arte. O Estado Novo e a Cidade Universitária de Coimbra*. Também Marco Daniel Duarte tem dedicado alguns estudos iconológicos às artes integradas na CUC – vide, por exemplo, *Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra: ícone do poder. Ensaio iconológico da imagética do Estado Novo*, Coimbra, Câmara Municipal, 2003, e “Do Estado Novo ao 25 de Abril. Excurso pela estética e ideologia dos painéis pintados na Cidade Universitária de Coimbra”, *@pha.Boletim*, nº 4 – “III Congresso Internacional de História da Arte”, Dezembro 2006, consultado em: <http://www.apha.pt/boletim/boletim4/indice19a.htm>, 23-XI-2009.

⁶⁶² Estudado por António Manuel Nunes, *op. cit.*

da CANEU/CANIU no que respeita concretamente a este assunto, importa destacar o contributo da dissertação de doutoramento de Helena Elias⁶⁶³. A autora realizou uma abordagem dos sistemas de encomenda de arte pública por parte da Câmara Municipal de Lisboa e do Ministério das Obras Públicas, englobando organismos e comissões afectos aos dois órgãos⁶⁶⁴, estudo que permitiu uma compreensão geral dos processos de encomenda do MOP no período em análise.

No conjunto total dos três edifícios traçados por Pardal Monteiro laboraram dezasseis artistas⁶⁶⁵, executando obras segundo técnicas na linha decorativa privilegiada pelo Estado Novo: escultura de vulto e bustos, baixo-relevo, tapeçaria, painéis de cerâmica, gravura incisa, mosaico, pintura mural e vitral. Contribuindo para uma noção de obra total, que com este conjunto se pretendia alcançar, importa também mencionar a concepção propositada de mobiliário – que não aprofundaremos neste estudo –, destacada no edifício da Reitoria através do *design* de interiores e de peças de mobiliário por Daciano da Costa para o local, enquadrando-se no programa pedagógico e adequando-se aos serviços da Universidade.

Diogo de Macedo focara, em 1948, em referência à contribuição da pintura e da escultura nas obras públicas:

“cada arquitecto escolhe o camarada auxiliar capaz desse sortilégio ou que participe das suas afinidades. Neste princípio colaboracionista cabe aos arquitectos e aos engenheiros de hoje a responsabilidade de bons resultados”⁶⁶⁶.

Daqui se afere, novamente, a primazia conferida à arquitectura, sendo que as artes plásticas deveriam colaborar atentando ao espírito da obra arquitectónica – era a escolha do arquitecto que lhes assegurava o trabalho. No caso particular de Pardal Monteiro, espelham-se diversas colaborações ao longo da sua obra edificada. Salienta-se,

⁶⁶³ Helena Lebre Elias, *op. cit.*

⁶⁶⁴ Embora o caso da CANEU não seja tratado com a mesma exaustão de outras comissões, como por exemplo a Comissão Administrativa do Plano de Obras da Praça do Império (CAPOPI). Sobre a CANEU, apenas algumas breves referências. Cf. *Idem, Ibidem*, pp. 126-128 e 392-393.

⁶⁶⁵ **Faculdade de Direito:** Almada Negreiros, António Duarte, Salvador Barata Feyo e Lino António (Guilherme Camarinha e Martins Correia em fase posterior à inauguração); **Faculdade de Letras:** Almada Negreiros, Álvaro de Brée, Leopoldo de Almeida, Martins Correia, Jorge Barradas, Manuel Lapa, António Duarte, Barata Feyo, Euclides Vaz e José Farinha; **Reitoria:** Almada Negreiros, Fred Kradolfer, António Lino, Lino António, José Farinha, Daciano da Costa, Rogério Ribeiro e Querubim Lapa.

⁶⁶⁶ Diogo de Macedo, “A Pintura e a Escultura nas Obras Públicas”, *op. cit.*, p. 34.

naturalmente, o continuado labor em conjunto com Almada Negreiros, principalmente na sua vertente de muralista e vitralista. No entanto, outras figuras repetidamente criaram obra plástica para construções desenhadas pelo arquitecto, como é o caso do pintor Lino António e do escultor Leopoldo de Almeida. Destaquem-se alguns exemplos, em Lisboa: a Igreja de Nossa Senhora do Rosário de Fátima (1936-38), com participação, entre outros, dos escultores Francisco Franco, Pedro Anjos Teixeira e dos pintores Almada Negreiros e Henrique Franco⁶⁶⁷; a Biblioteca Nacional (1952-69), com obra de tapeçaria de Guilherme Camarinha e Estrela Faria, pintura mural de Lino António e esculturas de Martins Correia e Euclides Vaz, por exemplo⁶⁶⁸; o Hotel Ritz (1952-59), contando com decoração de Almada Negreiros, António Duarte, Barata Foyo, José Farinha, Jorge Barradas e Querubim Lapa, entre outros⁶⁶⁹. Uma considerável percentagem dos artistas participantes nestes empreendimentos esteve presente na decoração artística da Cidade Universitária de Lisboa.

Ao analisar os projectos arquitectónicos elaborados por Pardal Monteiro, em capítulo anterior, verificámos a inclusão de obras de arte logo no primeiro ante-projecto que apresentou, datado de Dezembro de 1940⁶⁷⁰: relevos escultóricos figurativos sobre a legenda “MCMXL” e escudos nacionais, e uma colossal escultura no interior da Reitoria, todos de nítida inspiração clássica. Se nestes desenhos as obras de arte estão apenas esboçadas sem grande definição, é um facto que desde início houve a intenção de completar o espaço com peças decorativas, simultaneamente pedagógicas e laudatórias, alusivas ao espírito do edifício. No entanto, prolongando-se demoradamente no tempo, as sucessivas propostas arquitectónicas foram deixando de lado esta vertente. Somente com a renovação da encomenda dos edifícios das Faculdades de Letras e de Direito e da Reitoria, na década de 50, se colocou de novo a questão da integração das artes. Em 1955, no âmbito dos últimos acertos nos desenhos definitivos, surge uma menção, por parte de

⁶⁶⁷ Neste edifício intervieram os escultores Francisco Franco, Leopoldo de Almeida, Raul Xavier (1894-1964), António da Costa (1899-1970), Salvador Barata Foyo e Pedro Anjos Teixeira (1908-1997), e os pintores Almada Negreiros, Lino António e Henrique Franco (1883-1960).

⁶⁶⁸ Laboraram os seguintes artistas na BN: os pintores Guilherme Camarinha, Carlos Botelho, Lino António e Estrela Faria, e os escultores Martins Correia, Joaquim Correia (1920-), Álvaro de Brée, Euclides Vaz, António Duarte e Leopoldo de Almeida.

⁶⁶⁹ Estão representados no Hotel Ritz os pintores Almada Negreiros, Carlos Calvet (1928-), Lino António e Sarah Affonso e Milly Possoz (1888-1967), os escultores António Duarte, Barata Foyo, José Farinha, Joaquim Correia, Lagoa Henriques (1923-) e Martins Correia, e os ceramistas Jorge Barradas, Querubim Lapa, Hein Semke (1899-1995) e Hensi Stael (1913-1996).

⁶⁷⁰ Cf. *infra*, Capítulo II, p. 108.

Eduardo Evangelista de Carvalhal, Administrador-Delegado da CANEU: rogando ao arquitecto que enviasse alguns elementos indispensáveis relativamente à Faculdade de Direito, primeiro edifício a levantar, instou-o a que lhe “arranje o mais depressa possível preços para cantaria gravada e baixos relevos (coisa boa, bonita e barata)”⁶⁷¹. Calculava-se a incorporação das artes plásticas planeadas no orçamento geral das obras. Em Janeiro do ano seguinte, Pardal Monteiro deu notícia de ter sido contactado pelos artistas “que deverão ocupar-se da execução das obras de arte destinadas aos edifícios das faculdades de DIREITO e de LETRAS e sendo de crer que tais trabalhos lhes venham a ser encomendados”⁶⁷², dando recomendações quanto ao preparo de locais destinados a receber painéis de cerâmica, baixos-relevos e composição gravada. Atesta-se o papel primacial do arquitecto e da arquitectura; é durante a projecção que este estabelece a localização das peças artísticas, designando o tipo de obra e o artista indicado para a sua execução. Os artistas concorrem, assim, para o complemento do edifício.

Os artistas, escolhidos para a colaboração pelo próprio arquitecto⁶⁷³, eram alvo de aprovação por parte do MOP, precedendo o endereço do convite pela CANEU. O caso do escultor António Duarte⁶⁷⁴, a obrar para a Faculdade de Direito, permite confirmá-lo. A 6 de Janeiro de 1956, enviou um ofício ao Presidente da CANEU, na sequência do contacto encetado por este organismo para aferição das condições de trabalho; antes de elencá-las, o escultor informa “ter sido indicado pelo Exmo. Senhor Arquitecto Pardal Monteiro, para realizar um relevo destinado ao corpo lateral da entrada principal da Faculdade de Direito”⁶⁷⁵. No que diz respeito à Reitoria, terminada pelo arquitecto António Pardal Monteiro, sobrinho de Porfírio Pardal Monteiro, foram chamados alguns dos artistas que haviam executado obras para as Faculdades, possivelmente já enumerados por Porfírio, e acrescentados nomes indicados pelo sobrinho, jovens artistas da sua geração e seus

⁶⁷¹ ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo nº 100 “Arquitecto Porfírio Pardal Monteiro”, Pasta 2. Ofício de Eduardo Evangelista Carvalhal a Porfírio Pardal Monteiro, 19 de Março de 1955.

⁶⁷² ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Processo nº 100 “Arquitecto Porfírio Pardal Monteiro”, Pasta 4. Ofício de Porfírio Pardal Monteiro ao Engenheiro Director da CANEU, 7 de Janeiro de 1956.

⁶⁷³ Depoimento do arquitecto António Pardal Monteiro, Fevereiro de 2010.

⁶⁷⁴ Este foi o único interveniente do complexo universitário lisboeta do qual se conseguiu localizar informação escrita. O seu espólio pessoal encontra-se à guarda do Atelier-Museu António Duarte, Centro de Artes das Caldas da Rainha.

⁶⁷⁵ AMAD-CACR, AMAD/REL/XIII-16. Ofício de António Duarte a Fernando Jácome de Castro, 6 de Janeiro de 1956.

colegas da ESBAL, como Rogério Ribeiro, Querubim Lapa e José Farinha⁶⁷⁶. Não é de crer que se tenham imposto “critérios de recrutamento” como os que o Ministro da Justiça Antunes Varela (1919-2005) enunciou, em 1964, para os edifícios a erguer sob a sua tutela⁶⁷⁷; no entanto, certos preceitos de selecção deverão ter existido, por forma a legitimar as contratações perante as instâncias superiores. Embora se trate, em larga medida, de artistas que habitualmente cooperavam em obras estatais, é certo que, como refere António Manuel Nunes, “na prática, a contratação dos pintores e escultores dependia de expedientes informais que cada artista procurava capitalizar em proveito próprio”⁶⁷⁸.

Na Cidade Universitária de Lisboa encontramos habituais colaboradores de Porfírio Pardal Monteiro, unidos maioritariamente por laços de amizade e confiança que ao longo das diversas obras decerto se intensificaram, e, assim, permitiram trabalho com alguma regularidade aos artistas. Colocando, muitas vezes, de parte as ideologias pessoais de cada um, a colaboração com arquitectos em obras promovidas pelo Estado foi desejada e assimilada pelos artistas, que se submeteram às normas estéticas consideradas adequadas a construções de tal calibre. A produção e o discurso almejados pelo encomendador estatal eram conhecidos e assumidos pelos artistas, que para além da remuneração monetária tinham em vista a relativa projecção e consagração que este tipo de trabalhos lhes permitia granjear. Ao longo da História inúmeros exemplos comprovavam mecenatos deste género. Por outro lado, como frisou o pintor e ceramista Querubim Lapa, “importava aos artistas mais o como fazer do que o tema”⁶⁷⁹, evidenciando as preocupações de expressão plástica e de estudo técnico que os movia. A encomenda de trabalho, mesmo que com alguma imposição temática e os limites criativos que tal acarreta, conferia-lhes essa possibilidade de experimentação e aperfeiçoamento constante.

Após terem sido aprovadas as condições de execução do trabalho artístico, que incluíam uma proposta formal com enumeração de custos e das modalidades de pagamento, novas etapas relacionadas com a execução das peças se impunham.

⁶⁷⁶ Depoimento de Querubim Lapa, Novembro de 2009; corroborado por depoimento do arquitecto António Pardal Monteiro, Fevereiro de 2010.

⁶⁷⁷ O Ministro definiu estes critérios aquando da inauguração do Tribunal de Amarante (12-IV-1964),: predispunha-se a contratar artistas jovens cultores de novas estéticas, a par dos já consagrados mestres, na medida em que estes apresentassem um currículo sólido, não fossem mediocres e que o seu espírito se coadunasse com a tradição artística nacional. Cf. António Manuel Nunes, *op. cit.*, pp. 168-169.

⁶⁷⁸ *Idem, Ibidem*, p. 169.

⁶⁷⁹ Depoimento de Querubim Lapa, Novembro de 2009.

Adjudicada a obra e firmado o contrato, o artista elaborava primeiramente uma maquete. No caso dos baixos-relevos, a maquete media $\frac{1}{4}$ do tamanho definitivo, executada em gesso⁶⁸⁰; quanto às obras cerâmicas, de tapeçaria e de pintura, o artista apresentava um desenho, esboçeto ou cartão que viria a servir de base à passagem ao material pretendido, trabalho acompanhado por técnicos especializados. As maquetas seriam apresentadas juntamente com uma memória descritiva. Em caso de reprovação, deveria o artista retomar o estudo, atendendo aos reparos e conselhos promulgados. Sendo aprovada, passar-se-ia à elaboração definitiva; no que toca à escultura, era realizado um modelo em barro, à escala final, também este sujeito a inspecção, antes da passagem final a pedra ou bronze.

Os pagamentos, faseados, eram efectuados consoante o avanço da peça, sempre dentro do prazo estipulado. No caso de António Duarte realizou-se em três prestações: a primeira à data da “entrega e aprovação da maquete”⁶⁸¹, trinta dias depois da proposta do artista; a segunda “após a apresentação e aprovação do modelo em gesso em tamanho natural”⁶⁸², volvidos cinco meses do primeiro; a terceira e última no seguimento da entrega e colocação do trabalho, seis meses após o anterior pagamento. No total, o artista dispunha, portanto, de doze meses para conclusão e aplicação no local do trabalho adjudicado.

A aprovação das maquetas de estudo dependia de parecer, solicitado pelo Ministro das Obras Públicas, via CANEU, prestado pela 1ª Subsecção da 6ª Secção da Junta Nacional da Educação (JNE)⁶⁸³, consultora de assuntos relativos às artes plásticas, museus e monumentos. A JNE foi criada em 1936⁶⁸⁴ “para o estudo de todos os problemas que interessam à formação do carácter, ao ensino e à cultura”⁶⁸⁵, aquando da remodelação do Ministério da Instrução Pública, a partir de então Ministério da Educação Nacional.

⁶⁸⁰ AMAD-CACR, AMAD/REL/XIII-16. António Duarte, *Memória descritiva de uma maquete realizada em gesso à escala de 1:4 para um relevo que se destina à Faculdade de Direito da Cidade Universitária de Lisboa*, sem data. **[Documento nº 8]**

⁶⁸¹ AMAD-CACR, AMAD/REL/XIII-16. MOP/CANEU, Contrato nº 510, 18-VII-1956.

⁶⁸² *Idem, Ibidem.*

⁶⁸³ No caso da Reitoria e do seu painel de cerâmica, Querubim Lapa recorda-se da visita da comissão ao seu *atelier*, na Fábrica Viúva Lamego. Posteriormente, apresentou a maquete ao Reitor, Marcello Caetano, que a aprovou embora com algumas ressalvas, que deveria melhorar. Depoimento de Querubim Lapa, Novembro de 2009.

⁶⁸⁴ Extinguindo-se com esta legislação o CSOP, o Conselho Superior de Belas Artes, a Junta Nacional de Escavações e Antiguidades, a Comissão do Cinema Educativo e a Junta de Educação Nacional, cujas competências transitam para o Instituto para a Alta Cultura (IAC).

⁶⁸⁵ Lei nº 1941, *Diário do Governo*, I série, nº 84, 11 de Abril de 1936, pp. 411-413.

Dividida em sete secções, funcionava em sessões plenárias, interessando-nos atentar brevemente na 6ª secção, dedicada às Belas Artes. Das competências da 1ª subsecção refiram-se o estímulo do gosto pelo conhecimento e pelo culto das artes e museus, o desenvolvimento do inventário de bens imóveis e móveis nacionais e, directamente relacionado com o nosso caso de estudo, a classificação de edifícios e a emissão de pareceres estéticos sobre conjuntos urbanos e obras de arte a realizar⁶⁸⁶. Presidia à 6ª secção o Presidente da ANBA, fazendo parte da composição da 1ª subsecção um vice-presidente e quatro a seis vogais, os directores do Museu Nacional de Arte Antiga e o do Museu Nacional de Arte Contemporânea, um representante de cada tipo de museu, um delegado da Inspeção das Belas Artes, o director geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (vogal nato), um representante da SNBA, um representante dos municípios que possuam um museu, o presidente do Conselho Nacional de Turismo e o director do SPN⁶⁸⁷. Assim, no período de execução das obras de arte para a Cidade Universitária de Lisboa, que mediou entre 1956 e 1961, compareceram regularmente⁶⁸⁸ os seguintes nomes: Presidente Prof. Dr. Reynaldo dos Santos, Vice-Presidente Eng. Henrique Gomes da Silva⁶⁸⁹, vogais Arq. Porfírio Pardal Monteiro, Arq. Raul Lino, Dr. João Couto (MNAA), Escultor Diogo de Macedo (MNAC), Pintor Luís Varela Aldemira, Pintor Henrique Fernandes Tavares, Prof. Armando de Lucena, Arq. Paulino Montês, Brigadeiro Manuel Azevedo e Castro e Secretário Dr. José Augusto Pires Martins⁶⁹⁰.

Os pareceres emitidos relativamente às obras de arte a integrar os edifícios projectados por Pardal Monteiro foram exalados, sobretudo, por Raul Lino, autor de minuciosos relatos, Diogo de Macedo (1889-1959) e Paulino Montês (1897-1988)⁶⁹¹; esporadicamente, certos trabalhos foram apreciados por Armando de Lucena (1886-1975), Varela Aldemira (1895-1975) e Henrique Gomes da Silva (1890-1969). Os três primeiros vogais eram, de facto, figuras de relevo na opinião pública no que toca às artes plásticas nacionais – Raul Lino supervisionava a estética cidadina enquanto membro da Comissão

⁶⁸⁶ Cf. Artigo 21º, Decreto-lei nº 26611, *Diário do Governo*, I série, nº 116, 19 de Maio de 1936, p. 541.

⁶⁸⁷ *Ibidem*, p. 537.

⁶⁸⁸ Naturalmente, nem sempre todos os membros compareciam, verificando-se faltas pontuais, para as quais se apresentavam justificações.

⁶⁸⁹ Director geral da DGEMN até 1960, acumulava os dois estatutos, dado que o cargo de Director geral lhe conferia o papel de vogal nato. Em 1960 foi substituído pelo Eng. José Pena Pereira da Silva, que passou a comparecer às sessões da subsecção.

⁶⁹⁰ Cf. AN-TT, Junta Nacional da Educação, Actas das Sessões da 1ª Subsecção da 6ª Secção, Livros 100 a 104 (14-V-1954 a 12-X-1962).

⁶⁹¹ Contabilizam-se oito pareceres exarados por Raul Lino, e seis expostos, respectivamente, por Diogo de Macedo e Paulino Montês.

Municipal de Arte e Arqueologia, Diogo de Macedo mantinha, a par da direcção do MNAC, actividade como crítico de arte, e Paulino Montês ganhara prestígio e importância como arquitecto e urbanista, membro de comissões municipais e deputado da Assembleia Nacional.

Os vogais visitavam os *ateliers* dos artistas⁶⁹², apreciando o modelo e dando conta das suas opiniões durante as sessões plenárias; seguidamente, remetiam-se tais considerações aos artistas, de modo a prosseguirem o trabalho em conformidade com os seus juízos. O Ministro das Obras Públicas, Arantes e Oliveira, tal como visitava as obras de construção, também se deslocava aos *ateliers* dos artistas para observação das maquetas⁶⁹³. Refira-se que, durante todo o processo de concepção, os artistas permaneciam em contacto com o arquitecto e com a edificação, estando a par do avanço da construção e do local ao qual se destinava a sua criação. Visitas às obras, como a que Jorge Barradas e António Duarte realizaram aos edifícios da Cidade Universitária em Junho de 1956⁶⁹⁴, demonstram esse acompanhamento. Inclusivamente, o escultor referiu a procura de uma “unidade com trabalhos em idênticas condições e de outros autores”⁶⁹⁵ – afere-se a harmonia pretendida para o conjunto universitário, em termos estéticos e de temática representada nas diferentes técnicas empregues.

Concluídas as peças definitivas, elaboradas na maioria das situações com auxílio de técnicos especializados, como canteiros e tecedeiras, eram colocadas normalmente ainda antes da inauguração do edifício; algumas, porém, somente se aplicaram após a abertura do funcionamento lectivo, como foi o caso das gravuras incisadas que Almada Negreiros concebeu para as Faculdades. Apreciadas e elogiadas aquando das solenes sessões de inauguração, que incluíam uma visita, as artes plásticas completaram o conjunto universitário e contribuíram para o enaltecimento da Universidade de Lisboa, que então se apresentava como que renovada.

⁶⁹² A título de exemplo, refira-se a visita à maquete do baixo-relevo realizada pelo escultor Álvaro de Brée, destinado à Faculdade de Letras, no dia 17 de Julho de 1956. ME-NATCE, MOP/CANEU, Pasta “Protocolos das Reuniões”, MOP, *Reunião com o Arquitecto Pardal Monteiro em 16-VII-1956*.

⁶⁹³ Cite-se, por exemplo, a visita ao atelier de António Duarte após rectificação da primeira maquete, local onde igualmente trabalhava o escultor Salvador d’Eça Barata Feyo, a 27 de Março de 1957. Cf. *Diário de Notícias*, 27 de Março de 1957.

⁶⁹⁴ *Diário de Lisboa*, ano 36º, nº 12041, 14 de Junho de 1956, p. 9.

⁶⁹⁵ AMAD-CACR, AMAD/REL/XIII-16. Ofício de António Duarte a Fernando Jácome de Castro, 6 de Janeiro de 1956.

3. Glorificação da Universidade de Lisboa e apologia do Saber: os programas artísticos e iconográficos

Os programas decorativos inseridos no conjunto de Pardal Monteiro para a Cidade Universitária de Lisboa nortearam-se por um mote de enobrecimento e elogio da própria instituição universitária e das suas raízes históricas, desdobrando-se, em cada caso, consoante as especificidades e o destino do edifício. Desvendam-se intentos laudatórios e de consagração da sapiência, colocada em primeiro plano e representada através de variados recursos técnicos e iconográficos, confluindo globalmente para uma estética transmissora de uma ideologia almejada, em analogia ao papel conferido às artes plásticas pelo regime.

No respeitante às temáticas e à sua imposição, a ausência de documentação que concerne directamente à encomenda aos artistas impede-nos, muitas vezes, de efectuar afirmações concretas e fundamentadas quanto a estes aspectos. Considerando o processo de integração artística da Cidade Universitária de Coimbra, Nuno Rosmaninho explana que não existiu uma imposição linear de assuntos a serem plasticamente tratados pelos artistas. A par da Comissão Administrativa para as Obras da Cidade Universitária de Coimbra, estiveram envolvidos os professores da Universidade⁶⁹⁶, por forma a deliberar quanto à delineação de temas e figuras a homenagear; por vezes, porém, o critério de escolha foi deixado ao artista, embora sempre integrado no espírito global do projecto⁶⁹⁷. Concernindo aos tribunais e palácios de justiça, António Manuel Nunes aponta como prática corrente a informação do tema genérico por parte do Ministro da Justiça, sendo que “a concepção do tema, o delineamento das figuras, a localização dos atributos, a escolha das cores, o trabalho de investigação (...), as fontes de inspiração, ficavam por conta do artista contratado”⁶⁹⁸. No tocante à Cidade Universitária de Lisboa, o método não deverá ter sido muito díspar dos exemplos citados, sendo o assunto e a sua concepção sempre controlados pela JNE, através da leitura das memórias descritivas e da examinação directa das maquetas e das peças executadas. Segundo Querubim Lapa, os temas para a Reitoria foram indicados pelo Reitor, Marcello Caetano, que igualmente observava os estudos e

⁶⁹⁶ No caso da Faculdade de Letras, a definição dos temas passou pelos professores da escola. Cf. Nuno Rosmaninho, *O Poder da Arte (...)*, p. 276.

⁶⁹⁷ Como sucedeu para a tapeçaria da Sala do Conselho da Faculdade de Letras, segundo cartão de Guilherme Camarinha. Cf. *Idem, Ibidem*, pp. 278-279.

⁶⁹⁸ António Manuel Nunes, *op. cit.*, p. 172.

emitia as suas opiniões⁶⁹⁹. Comprova-o a acta de uma sessão do Senado Universitário, de 4 de Maio de 1960, na qual se relata:

“O Senado ocupou-se por fim da análise dos temas da decoração artística do novo edifício da Reitoria da Universidade, tendo sido resolvido aprovar o projecto apresentado pelo Sr. Reitor, depois de ouvido o parecer de uma comissão composta pelos professores Vitorino Nemésio, Paulo Cunha e Eduardo Coelho, com as modificações que nesta sessão foram sugeridas e aprovadas”⁷⁰⁰.

A comunidade académica, por via do Director da Faculdades de Letras, Vitorino Nemésio (1901-1978), do docente da Faculdade de Direito Paulo Cunha (1908-1986) e do docente da Faculdade de Medicina Eduardo Coelho (1896-1974), teceu as suas considerações sobre o programa temático dos motivos decorativos a incorporar na Reitoria; certamente que, no caso das duas Faculdades, a situação não terá sido muito diferente.

Certos projectos, como a colocação de peças escultóricas num idealizado Parque da Cidade Universitária, sob orientação do escultor Leopoldo de Almeida⁷⁰¹, não passaram da intenção, não se tendo conseguido localizar qualquer plano mais específico acerca da sua realização. Outros, como o caso do revestimento das fachadas dos edifícios com azulejo, revelaram-se de concretização complicada e, até, algo polémica.

De origem, Pardal Monteiro planeava a aplicação de azulejos decorativos nas fachadas das Faculdades e da Reitoria, incluídos nos ante-projectos [FIGS.38 e 39], bem como na vizinha Biblioteca Nacional. Aquando do término dos projectos definitivos para os edifícios universitários, foi aberto um concurso para criação de um padrão azulejar destinado ao seu revestimento, tendo participado Almada Negreiros e Manuel Cargaleiro (1927-)⁷⁰², por convite do arquitecto Porfírio Pardal Monteiro. Durante um ano, os concorrentes trabalharam na elaboração dos estudos, apresentados sob forma de painel completo e adaptados ao ritmo das fachadas; foram realizados na Fábrica Viúva

⁶⁹⁹ Depoimento de Querubim Lapa, Novembro de 2009.

⁷⁰⁰ “Sessões do Senado Universitário (III trimestre de 1959-1960). Sessão de 4 de Maio”, *Boletim da Universidade de Lisboa*, 3º e 4º trimestres de 1960, Lisboa, 1960, p.7.

⁷⁰¹ MOP, *Relatório da Actividade do Ministério no ano de 1956*, Lisboa, 1957, p. 32.

⁷⁰² Terão participado neste concurso destinado às Faculdades e Biblioteca Nacional três artistas, embora Manuel Cargaleiro não se recorde do terceiro concorrente. Depoimento de Manuel Cargaleiro, Agosto de 2010.

Lamego⁷⁰³ e colocados nos panos enquadrando os vãos da Faculdade de Direito, para apreciação superior [FIG.40]. Segundo o arquitecto Luís Fernandes Pinto, Pardal Monteiro e Almada visitaram diversas igrejas e edifícios antigos que serviram de inspiração ao padrão criado pelo artista, adaptado e integrado nos edifícios “para complementar o clima global envolvente com o seu desenho, cor e brilho”⁷⁰⁴. Cargaleiro realizou os estudos em colaboração com o seu amigo Ruben A.⁷⁰⁵, escritor, paralelamente à sua actividade como professor na Escola de Artes Decorativas António Arroio⁷⁰⁶. O artista fora indicado ao arquitecto pelo Ministro da Educação Nacional, Leite Pinto, que por despacho o nomeara como professor de cerâmica daquela Escola⁷⁰⁷. Recordo o artista, que à data ainda terminava o curso na ESBAL, que durante uma das suas aulas de cerâmica foi visitado pelo ministro; nessa ocasião, Leite Pinto contou-lhe acerca da sua viagem ao México, onde visitara a recentemente erguida Cidade Universitária, impressionante pela sua decoração cerâmica – tal facto levou-o a sugerir Cargaleiro a Pardal Monteiro para integrar o concurso para o revestimento cerâmico das Faculdades⁷⁰⁸. A proposta de Almada foi reprovada⁷⁰⁹ [FIG.41], tendo o jovem Cargaleiro ganho o concurso, felicitado pessoalmente pelo próprio arquitecto.

Na reunião da CANEU com Pardal Monteiro, a 14 de Agosto de 1956, ficou acordado que

“Cargaleiro fará com a maior urgência um painel enquadrando um caixilho de janela e ao mesmo tempo o Sr. Arquitecto Pardal Monteiro encarrega os artistas Querubim Lapa, Barradas e Kradolfer, da execução de novos esboços de forma a poder tomar-se até 14 de Outubro uma resolução definitiva e impreterível sobre a escolha do azulejo”⁷¹⁰.

⁷⁰³ Depoimentos de Querubim Lapa, Novembro de 2009, e de Manuel Cargaleiro, Agosto de 2010.

⁷⁰⁴ Luís Fernandes Pinto, *Azulejo e Arquitectura. Ensaio de um arquitecto*, Viseu, Tipografia Guerra/ BNIM, 1994, p. 36.

⁷⁰⁵ Ruben Andresen Leitão (1920-1975).

⁷⁰⁶ O artista relembra que, pelo estudo, recebeu 12 contos no final de um ano de trabalho.

⁷⁰⁷ Leite Pinto nomeou-o após ter visto a sua segunda exposição na Galeria de Março, em 1954.

⁷⁰⁸ Depoimento de Manuel Cargaleiro, Agosto de 2010.

⁷⁰⁹ O arquitecto Luís Fernandes Pinto afirma que o cartão de Almada, entretanto desaparecido da Fábrica, foi aproveitado para outras edificações em Lisboa, que não especifica. Cf. Luís Fernandes Pinto, *op. cit.*, p. 36, nota 12. No entanto, os azulejos foram posteriormente colocados numa moradia na Rua de Alcolena, nº 36, no Restelo. Cf. Luísa Arruda, “Azulejaria nos séculos XIX e XX”, Paulo Pereira (coord.), *op. cit.*, p. 420.

⁷¹⁰ ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Pasta “Protocolos das Reuniões”, Pasta 1. *Reunião com o Sr. Arquitecto Pardal Monteiro em 14 de Agosto de 1956*, p. 1.

Os restantes artistas enunciados – Querubim Lapa, Jorge Barradas e Fred Kradolfer – laboravam num outro concurso, apenas relativo ao revestimento azulejar da Reitoria⁷¹¹, cuja decoração deveria sobressair face aos restantes edifícios. Em Outubro, relatou-se a “montagem de um painel do artista Cargaleiro”⁷¹², aplicado numa das fachadas da Faculdade de Direito. Recordo o arquitecto António Pardal Monteiro ter estado, numa das visitas às obras com o ministro Arantes e Oliveira e os engenheiros da CANEU, por quase uma hora e à chuva, explicando as razões da necessidade de tal integração. No final da exposição, o Ministro das Obras Públicas terá declarado “Estou vencido, mas não convencido. Faça-se como você diz”⁷¹³.

Não obstante esta defesa do projecto idealizado por Pardal Monteiro, por parte do seu sobrinho, o painel não perdurou na fachada onde fora colocado. A opinião desfavorável emitida pela 1ª subsecção da 6ª secção da JNE, em Março de 1957, terá sido um factor de peso. O processo foi apreciado em sessão pelo vice-presidente da subsecção, o director-geral da DGEMN, Henrique Gomes da Silva, que referiu não se considerar adequado, “numa Faculdade Universitária de exigente dignidade estética”⁷¹⁴, este tipo de revestimento

“porventura pitoresco e artístico, mas de material pobre, porque a categoria arquitectónica da obra requer sobriedade e distinção, que os coloridos e geométricos desenhos do azulejo diminuíram, em prejuízo do bloco monumental, do qual este edifício faz parte”⁷¹⁵.

Tendo em conta tal parecer, a CANEU incumbiu o arquitecto António Pardal Monteiro de, com brevidade, comunicar uma alternativa para o revestimento das fachadas que se haviam pensado para receber os painéis azulejares⁷¹⁶. Manuel Cargaleiro recebera, no entanto, uma carta referindo que o concurso fora anulado; na sequência, enviou um ofício ao Presidente do Conselho protestando contra a injustiça de que fora alvo. A

⁷¹¹ Depoimento de Manuel Cargaleiro, Agosto de 2010.

⁷¹² ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Pasta “Protocolos das Reuniões”, Pasta 1. *Protocolo da reunião com o Engenheiro Salvato Saraiva em 4-X-56*, p. 1.

⁷¹³ Depoimento do arquitecto António Pardal Monteiro, Fevereiro de 2010.

⁷¹⁴ AN-TT, Junta Nacional da Educação, Actas das Sessões da 1ª Subsecção da 6ª Secção. Livro 101, Acta da 244ª sessão, 8 de Março de 1957, f. 9 (verso). **[Documento nº 7]**

⁷¹⁵ *Idem, Ibidem.*

⁷¹⁶ ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Pasta “Protocolos das Reuniões”, Pasta 1. *Protocolo da reunião com a presença do Arquitecto António Pardal Monteiro presidido pelo Engenheiro Oom do Valle, 19/2/1957*, p. 1

resposta que obteve foi clara: os painéis de Cargaleiro não seriam, em caso algum aplicados – porém, esta oportunidade também não seria concedida a outrem⁷¹⁷. A possibilidade de colocar um revestimento azulejar nas fachadas das Faculdades ficava, assim, encerrada. O padrão de azulejos criado por Cargaleiro que, inclusivamente, fora executado na Fábrica Viúva Lamego, seria aproveitado na década de 1970 para revestimento parcial da fachada exterior do centro comercial Apolo 70, na Rua Júlio Dinis, ao Campo Pequeno [FIG.42].

As obras de arte integradas no espaço arquitectónico da Universidade lisboeta espelham um predomínio figurativo, retomando os cânones oficiais e propagando um discurso encomiástico. Imperam as representações do Saber, focando as várias disciplinas científicas e procurando ser um incentivo ao estudo e ao progresso, sob alçada gloriosa de uma “nova” Universidade. No fundo, foi aplicado um programa iconográfico “catequizador” que veicula uma mensagem explícita, à imagem dos templos, sobretudo medievais. A unidade estética foi uma preocupação, trabalhando os artistas com vista à obtenção de um conjunto harmónico; referiu António Duarte, na memória descritiva da sua primeira maquete para o baixo-relevo da Faculdade de Direito, ter sido estudada “fazendo parte de um todo com outra maquete de outro autor [Salvador Barata Feyo] afim de se conseguir a harmonia decorativa e plástica que se deseja em corpos de edifícios que fazem parte do mesmo conjunto arquitectónico”⁷¹⁸.

Os três edifícios, dispostos em torno de uma ampla alameda, foram ornamentados em consonância com a sua tipologia arquitectónica. Um conjunto que, embora procurasse alcançar uma certa monumentalidade, se apresenta sóbrio e simples, definido por pormenores habilmente inseridos, como, por exemplo, os pátios interiores e exteriores. O complexo, pautado por corpos rectilíneos e pela horizontalidade, recebeu decoração adequada ao espírito universitário que a própria arquitectura visa espelhar, representando temáticas e figuras conformes à ideologia estadonovista.

No exterior das Faculdades de Direito e de Letras, baixos-relevos em pedra nas fachadas e uma estátua no centro do pátio. Aproximando-nos do átrio de entrada, gravuras

⁷¹⁷ O officio, que o artista assinou, foi composto por Ruben A. Depoimento de Manuel Cargaleiro, Agosto de 2010.

⁷¹⁸ AMAD-CACR, AMAD/REL/XIII-16. António Duarte, *Memória descritiva de uma maquete realizada em gesso à escala de 1:4 para um relevo que se destina à Faculdade de Direito da Cidade Universitária de Lisboa*, sem data.

incisas, coloridas, sobre placas de pedra, decoram os três edifícios; já no interior e seguindo pelos Passos Perdidos, painéis cerâmicos e bustos em bronze. Fora da esfera livremente acessível, tapeçarias murais executadas na Manufatura de Tapeçarias de Portalegre nas paredes dos gabinetes dos directores. A Reitoria, distinguindo-se em termos arquitectónicos e contemplada com azulejos na fachada, eleva-se também no tocante às artes integradas: para além de um painel cerâmico no átrio e da tapeçaria no gabinete do Reitor, foi dotada de painéis de mosaicos e vitrais; a Aula Magna recebeu uma enorme porta pintada, frente à escadaria, preenchida por motivos escultóricos, que nos conduz directamente a um salão onde se escondem dois painéis de pintura mural. Um conjunto traduzindo um espírito de obra global, no qual se destaca o edifício central, devido à sua concepção volumétrica, diferenciada pelas suas funções e a sua dignidade inerente; programas artísticos que procuram uma estética harmoniosa, coexistindo distintas técnicas e artistas de diferentes gerações e ideais artísticos.

3.1. Faculdade de Direito: Para uma visão histórica e alegórica da disciplina

Ao fim de mais de quatro décadas de existência na capital, nas condições abordadas no primeiro capítulo, a Faculdade de Direito transitou para novas instalações, concebidas de raiz e especialmente adaptadas às suas funções lectivas, local onde hoje se encontra. Verdadeiro acto de louvor, a decoração deste edifício centra-se na representação da História do Direito e, particularmente, na memória das origens e períodos marcantes destes estudos no país.

As gravuras incisas de Almada Negreiros: uma viagem histórica pelo Direito

A entrada na Faculdade faz-se por um pórtico de inspiração clássica, cujas paredes foram cobertas por placas de liós, nas quais se fez a incisão de gravuras coloridas saídas da imaginação do experiente artista Almada Negreiros (1893-1970) [FIG.43]. Aplicação realizada no ano seguinte à inauguração do edifício em 1957⁷¹⁹, narra uma viagem histórica através do Direito, evidenciando figuras e momentos emblemáticos para a definição desta área do Saber. Todas as figuras surgem acompanhadas de legendas

⁷¹⁹ Estas gravuras receberam uma intervenção de conservação e restauro no ano de 1996, efectuada pela empresa Mural da História.

elucidativas, por vezes citando excertos literários, escritas nos idiomas originais – acádico, hebraico, grego, latim e português. Esta particularidade, evidente nos estudos prévios do artista [FIGS.44 a 46], mereceu alguma reticência por parte do vogal que os controlou, o Professor e pintor Armando de Lucena. Emitindo um parecer favorável no que respeita aos desenhos, absteve-se, quanto às legendas, “de dar parecer sobre o seu conteúdo jurídico ou filosófico, (...) votando, todavia, que sob o ponto de vista decorativo, algumas (...) se afigurem demasiado extensas e compactas para constituírem um complemento decorativo”⁷²⁰. Se este documento não impediu Almada de prosseguir a obra como a idealizara na íntegra, foi-lhe vedada a possibilidade de enquadrar no espaço sobranceiro à porta de entrada referências à “relação 9/10” e a “pintar o sete”⁷²¹, aparentemente censurados pelos responsáveis⁷²². Deste facto se queixou o pintor publicamente, aquando da recepção do Prémio “Diário de Notícias” em 1966:

“Não se explica que o Estado corte ele mesmo as expressões «relação 9/10» e «pintar o sete» em painéis encomendados e que se destinam à Nação, e cujos sinais estão eles mesmos nas nossas moedas e nas últimas agora cunhadas, e na sigla que faz a reposição de «quinze painéis» e o seu lugar, e ainda no nosso próprio escudo de nacionalidade”⁷²³.

Os seus planos visavam, como relata José-Augusto França, “aproveitar o ensejo de comunicar a sua mensagem de uma maneira ao mesmo tempo pedagógica e polémica”⁷²⁴. Certamente, as teorias congeminadas pelo artista, sem comprovação científica validada, não se prestavam a um edifício destinado ao ensino universitário. O espaço permaneceu, até à actualidade, despojado de decoração [FIG.47].

No conjunto inciso distinguem-se quatro grandes temas, sob o denominador comum da “Visão Histórica do Direito”. Personagens históricas povoam as paredes, representadas conforme o seu período de existência, diferenciadas sobretudo através de vestuário e de alguns atributos identificadores. No lado esquerdo são relatadas as origens

⁷²⁰ AN-TT, Junta Nacional da Educação, Actas das Sessões da 1ª Subsecção da 6ª Secção. Livro 101, Acta da 242ª sessão, 11 de Janeiro de 1957, ff. 3 (verso) e 4. [Documento nº 7]

⁷²¹ Sobre este assunto, *vide*, por exemplo, Lima de Freitas, *Almada e o Número*, Lisboa, Arcádia, 1977, pp. 82-86 e 107-114.

⁷²² Cf. Joaquim Vieira (dir.), *Almada Negreiros*, colecção “Fotobiografias Século XX”, Lisboa, Círculo de Leitores, 2001, p. 174.

⁷²³ “Prémio «Diário de Notícias». Almada Negreiros recebeu ontem o galardão”, *Diário de Notícias*, ano 102º, nº 35941, 22 de Março de 1966, p. 1.

⁷²⁴ José-Augusto França, *Almada. O Português sem Mestre*, Lisboa, Estúdios de Cor, 1974, p. 169.

da disciplina [FIG.48], representadas através da cena esculpida na estela do *Código de Hammurabi* (c.1728-1686 a.C.)⁷²⁵, e elencando acontecimentos como a fuga dos hebreus do Egipto guiados por Moisés, com as suas tábuas da lei⁷²⁶; a formulação do Teorema de Pitágoras (séc. VI a.C.), ostentando o matemático⁷²⁷ uma tábua e próximo de um triângulo rectângulo⁷²⁸; e um fragmento relativo ao devir natural atribuído ao filósofo Heraclito de Éfeso (c.544-474 a.C.), posicionado frente à alusão de um rio, tracejado⁷²⁹.

Seguidamente, uma parede dedicada à “concepção transcendente do Direito” [FIG.49], figurando no topo teorizações patentes em obras gregas. *Críton*, de Platão, passo escrito⁷³⁰ sob um busto representando Sócrates e acompanhado de duas figuras, uma delas Aristóteles, seguido de *Antígona*, de Sófocles, com a presença de Creonte e Antígona, que defende a prevalência das leis imutáveis dos deuses sobre a lei escrita do Homem⁷³¹. Em baixo, Cícero (séc. I a.C.) e citações de *As Leis*⁷³² e *Tratado da República*⁷³³ e menção a

⁷²⁵ O Deus Shamash, deus da Luz que emite raios, entronizado sob um pedestal, enverga as insígnias do poder real – ceptro e anel – que transmite ao Homem, Hammurabi, de pé em sinal de respeito e recepção.

⁷²⁶ Nas quais se inscreveram caracteres do alfabeto hebraico. Seguindo a ordem hebraica, da direita para a esquerda, lê-se na primeira tábua: “alef / bet / guímel / dalet / he”; e na segunda tábua: “vav / zayin / het / tet / iud”. Referências facultadas pelo Professor Doutor Nuno Simões Rodrigues.

⁷²⁷ Almada, ao escrever o nome de Pitágoras em grego, cometeu um erro de simpatia, erudito, estando inscrito “Ritágoras”, devido à confusão entre o “P” e o “R” grego. Desse facto fomos alertados pelo Professor Doutor Nuno Simões Rodrigues.

⁷²⁸ Acompanhado de um fragmento do pitagórico Filolau de Crotona (séc. V a. C), reproduzido em Estobeu, *Anth.* I, 21, 7 b: “E o certo é que todas as coisas que se conhece têm número; pois sem ele nada se pode pensar ou conhecer”. Tradução de Carlos A. Louro Fonseca em G. Kirk, J. E. Raven, M. Schofield, *Os Filósofos Pré-Socráticos. História crítica com selecção de textos*, 4ª edição, Lisboa, FCG, 1994, p. 344.

⁷²⁹ Foi inscrito o seguinte fragmento: “Não é possível entrar duas vezes no mesmo rio”. Tradução em Heraclito, *Fragmentos contextualizados*, Prefácio, apresentação, tradução e comentários de Alexandre Costa, edição bilingue, Lisboa, IN-CM, 2005, p. 147.

⁷³⁰ *Críton*, 54b-d: “Sócrates, deixa-te persuadir por nós, que te criámos, e não faças mais caso da vida e dos filhos, nem do que quer que seja, além da justiça, a fim de que, indo para o Hades, tenhas todos estes argumentos em tua defesa perante os que lá governam. Pois, ao fazeres o que te propõem, nem aqui te parecerá melhor, nem mais justo, nem mais piedoso, nem para nenhum dos teus, nem, lá chegando, será melhor. Pelo contrário, se deixares esta vida agora, ir-te-ás embora, tendo sido injustiçado, não por nós, as leis, mas pelos homens. E, se fugires, retribuindo assim o mal com o mal, e fazendo-o por tua vez, violando acordos e tratados que fizeste connosco, fazendo mal a esses, a quem menos devias fazer, a ti próprio e aos amigos, à pátria e a nós, nós te tornaremos a vida dura, e além, as nossas irmãs, no Hades, não te receberão bem, vendo que, por ti, intentaste destruir-nos. Mas não te deixes persuadir, fazendo o que Críton diz, mais que o que nós dizemos”. Tradução de José Trindade Santos (tradução, introdução e notas), Platão, *Éutifron, Apologia de Sócrates, Críton*, 3ª edição, Lisboa, IN-CM, 1992, p. 127. Trecho localizado com ajuda do Professor Doutor Nuno Simões Rodrigues.

⁷³¹ Estão inscritos os vv. 449-457: “CREONTE - E ousaste, então, tripudiar sobre estas leis? / ANTÍGONA - É que essas não foi Zeus que as promulgou, nem a Justiça, que coabita com os deuses infernais, estabeleceu tais leis para os homens. E eu entendi que os teus éditos não tinham tal poder, que um mortal pudesse sobrelevar os preceitos, não escritos, mas imutáveis dos deuses. Porque esses não são de agora, nem de ontem, mas vigoram sempre, e ninguém sabe quando surgiram”. Tradução do original grego de Maria Helena da Rocha Pereira, Sófocles, *Antígona*, 6ª ed., Lisboa, FCG/FCT, 1992, pp. 56-57. Trecho localizado com ajuda do Professor Doutor Nuno Simões Rodrigues.

⁷³² *De Legibus*, I.18: “A lei é a norma suprema que, inserida na Natureza, determina o que se deve fazer e proíbe o seu contrário”. Tradução do Professor Doutor Nuno Simões Rodrigues.

*Dos Deveres*⁷³⁴. Terminam esta secção São Paulo, apóstolo que enverga a espada, e Santo Agostinho (354-430), que segura um livro; acompanhando o primeiro, duas citações das *Cartas aos Romanos*⁷³⁵, ao passo que apenas são enunciadas, inscritas num quadrado, quatro obras de Santo Agostinho: *Lei Eterna*, *A Cidade de Deus*, *A Ordem*, *Diálogo sobre o Livre Arbítrio*.

A “construção romana do Direito” [FIG.50] inicia-se com a representação da origem lendária da cidade, figurando Rómulo e Remo amamentados por uma loba, junto da qual se posiciona Sérvio Túlio, sexto rei de Roma que originou uma importante reforma política e social, base de posteriores disposições romanas⁷³⁶. Na sequência imediata observam-se, sob a inscrição “LEX DUODECIM TABULARUM” em alusão à promulgação da Lei das Doze Tábuas (c.451-450 a.C.), base escrita e pública do Direito romano, dez figuras masculinas que constituíram o primeiro Decênviro – comissão de dez homens conduzida por Ápio Cláudio⁷³⁷. Sob este conjunto, a inscrição “SPQR”, acrónimo de *Senatus Popules-Que Romanus*⁷³⁸, assinatura do governo em referência à República, instaurada c.509 a.C.. Cinco homens de toga envergando pergaminhos, ao invés dos quatro presentes no estudo prévio de Almada [FIG.5]; juristas (sécs. II-III) cuja visão foi decisiva no desenvolvimento do Direito⁷³⁹: Gaio e *Institutiones*, Domício Ulpiano e *Regulae*, Paulo e *Sententiae*, Papiniano e *Questiones et Responso* e Modestino e

⁷³³ *De Republica* III.22.33: “Há uma lei verdadeira, a recta razão, que está de acordo com a natureza, é repartida por todos, é constante, sempiterna”. Tradução do original grego de Maria Helena da Rocha Pereira (org.), *Romana. Antologia da Cultura Latina*, Porto, Edições Asa, 2005, p. 51.

⁷³⁴ *De Officiis*.

⁷³⁵ *Cartas aos Romanos* II, 14-16: “Com efeito, quando há gentios que, não tendo a Lei, praticam, por inclinação natural, o que está na Lei, para si próprios são lei. Esses mostram que o que a Lei manda praticar está escrito nos seus corações, tendo ainda o testemunho da sua consciência tal como dos pensamentos que, conforme o caso, os acusem ou defendam – isto no dia em que Deus, segundo o meu Evangelho, há-de julgar por Jesus Cristo o que de oculto houver nos homens”, e XIII, 1-3: “Que todos se submetam às autoridades públicas, pois não existe autoridade que não venha de Deus, e as que existem foram estabelecidas por Deus. Por isso, quem resiste à autoridade opõe-se à ordem querida por Deus, e os que se opõem receberão condenação. É que os detentores do poder não são temidos por quem pratica o bem, mas por quem pratica o mal. Não queres ter medo da autoridade? Faz o bem e receberás os seus elogios”. Tradução da versão original de Herculano Alves em *Bíblia Sagrada*, 4ª edição, Lisboa/Fátima, Difusora Bíblica – Franciscanos Capuchinhos, 2005.

⁷³⁶ Atribui-se a Sérvio Túlio a divisão da sociedade romana segundo cinco classes económicas, levando conseqüentemente a mudanças de vulto no que respeita ao direito de voto, por comícios. Instituíram-se quatro tribos urbanas, nas quais se incluíam os plebeus; a divisão também se aplicou ao exército. Sobre este assunto, *vide*, por exemplo, Francesco de Martino, *Storia della Costituzione Romana*, vol. I, 2ª edição, Nápoles, Eugenio Jovene, 1972, p. 161 e ss.

⁷³⁷ Cf. Maria Helena da Rocha Pereira, *Estudos de História e da Cultura Clássica*, vol. II – *Cultura Romana*, 3ª edição, Lisboa, FCG, 2002, pp. 53-57.

⁷³⁸ O Senado e o povo romano.

⁷³⁹ O Imperador Valentiniano III (419-455), na obra *Lei das Citações* (426), cita estes cinco nomes em referência às doutrinas que deveriam ser seguidas pelos juizes na decisão de casos. Cf. “Gaius”, Robert McHenry (ed. lit.), *The New Encyclopaedia Britannica*, 15ª edição, vol. 5, Chicago, 1993, p. 78.

Pandectae. Por fim, figura o Imperador bizantino Justiniano I (482-565), coroado e dotado de halo, ricamente adornado com peças de ouro e segurando uma cesta, à imagem do mosaico patente na Basílica de São Vital, em Ravena, embora Almada tenha colorido o manto de azul e não de púrpura. Em seu torno, quatro quadrados em menção à sua actividade jurídica: *Instituições* e *Digesto* (ambos 533) à esquerda, *Código* (534) e *Novelas* (535-565) à direita⁷⁴⁰.

A última parede do pórtico de entrada da Faculdade dedica-se ao “Direito Português através de grandes figuras” [FIG.51]. Começando na Alta Idade Média, comporta a primeira fila seis figuras, das quais dois bispos que envergam o báculo e a mitra, e quatro reis visigodos responsáveis por códigos legislativos, com legenda do nome e obra respectiva: Santo Isidoro de Sevilha, *Etimologias*; Eurico, *Código Euriciano* (c.476); Alarico II, *Breviário de Alarico* (506); Leovigildo⁷⁴¹; Recesvindo, *Código Visigótico* (654); S. Martinho de Dume, *Capitula Martini* (563). Habitam o segundo registo personagens mais individualizadas, evidenciando-se uma síntese e uma simplificação do esboço inicial do artista, pois dos doze homens figuram apenas metade nesta fila⁷⁴². S. Tomás de Aquino e a *Suma Teológica*, vestindo hábito de dominicano, aponta para o céu, observado por Bártolo (1313-1357), comentador do *Corpus Iuris Civilis* de Justiniano; João das Regras, aludindo às Cortes de 1385, dá início às representações portuguesas, seguindo-se três intervenientes na fixação das Ordenações do Reino: Ruy Fernandes organizou as *Ordenações Afonsinas* (1446-1447), Ruy da Grã foi encarregue das *Ordenações Manuelinas* (1521) e Pedro Barbosa foi um dos incumbidos das *Ordenações Filipinas* (1603). Algumas das figuras presentes no estudo foram inseridas no conjunto de baixo, nomeadamente Jorge Cabedo com a obra *Leis e Ordenações*, Domingos Portugal que redigiu o tratado *De Donationibus* e Francisco Suarez, redactor do *Tractatus de Legibus ad Deo Legislatores* (1612). Ao lado, o Marquês de Pombal assinalando a *Lei da Boa Razão* (18 de Agosto de 1769), e dois juristas envolvidos numa polémica na Junta de Censura e Revisão: Pascoal José de Melo Freire

⁷⁴⁰ *Institutiones, Digesta/Pandectae, Codex repetitiae praelectionis, Novellae leges*. Sobre a codificação justinianeia, vide, por exemplo, Mario Bertone, *História do Direito Romano*, Lisboa, Editorial Estampa, 1990, pp. 277-284.

⁷⁴¹ Leovigildo promulgou a revisão do Código, o *codex revisus* (c. 508), colectânea de que se desconhecem os textos originais.

⁷⁴² Não foram incisos na pedra, nesta fileira de personagens: João Mendes (*Ordenações Afonsinas*), Ruy Boto (*Ordenações Manuelinas*), Jorge Cabedo (*Ordenações Filipinas*), Frei Serafim de Freitas (*De Iustem Imperium Lusitanorum Asiatico*), Velasco de Gouveia (*Justa Aclamação*), Domingos de Portugal (*De Donationibus*) e Francisco Suarez (*De Legibus*).

dos Reis, responsável pelo compêndio *Novo Código do Direito Público* (1782-83), e António Ribeiro dos Santos, que fez comentários em *Notas ao Novo Código*. Por fim, cinco homens decisivos na área do século XIX – Mousinho da Silveira e o acto das reformas administrativa e judicial (1823), Doutor Coelho da Rocha, regente da cadeira de História do Direito Romano e Pátrio e autor de *Instituições do Direito Civil* e *Ensaios sobre formas de Governo em Portugal*, Doutor Manuel Fernandes Thomaz e a Constituição (1821), Doutor Levy Maria Jordão, comentador do *Código Penal* (1852), o *Código Civil* do Visconde de Seabra (1867) e o Doutor Vicente Ferrer Netto Paiva, que se notabilizou na área do Direito Natural.

Almada, já numa fase evoluída da sua carreira, empreendeu nesta Faculdade uma complexa e extremamente erudita obra, baseada numa investigação cuidada e minuciosa, e recuperou uma técnica pouco frequente⁷⁴³, que apenas repetiria no Hotel Ritz. Pela observação do pórtico, efectua-se uma cadenciada viagem pelo Direito através dos tempos. Se a última parede, dedicada a elencar juristas portugueses ilustres, se apresenta mais estática devido à profusão de personagens, colocadas lado a lado, os restantes panos, embora também compartimentados, evidenciam uma preocupação no que toca ao tratamento individualizado das figuras. Plenas de atributos identificativos e legendas – dispensadas na Faculdade de Letras – que as completam, as cenas representadas atestam a perícia e o génio criativo do artista; predominam o branco e o negro, destacando-se alguns apontamentos de cor a amarelo, azul e vermelho. Por outro lado, refira-se que, desta narrativa detalhada e cronologicamente linear, apenas são salientadas personagens e grandes reformas consideradas adequados ao discurso memorialista do Estado Novo – no caso das grandes figuras do Direito Português, por exemplo, são omitidas figuras do republicanismo, decisivas na história recente da Faculdade. Almada representou, portanto, uma visão factual da História do Direito universal e nacional.

⁷⁴³ Registou Maria Augusta Maia sobre esta técnica de desenho inciso que “para além de lhe oferecer a possibilidade de um desenvolvimento compositivo, (...) o reconduzia à mais recuada forma civilizacional e artística: às incisões ou relevos em pedra de povos como os Sumérios ou os Egípcios”. Cf. *Almada Negreiros. Um percurso possível*, Lisboa, IPPAR/IN-CM, 1993, p. 69.

Os baixos-relevos de Salvador Barata Feyo e de António Duarte, alegorias aos valores do Direito

Em redor do pátio exterior da Faculdade, acessível pelos Passos Perdidos, nas fachadas orientadas para a Alameda da Universidade, dois baixos-relevos executados em pedra rosal de Leiria consagram o espaço. Obras dos escultores Salvador Barata Feyo (1899-1990), no topo do corpo de aulas, e António Duarte (1912-1998), no corpo lateral da fachada principal, aludem simbolicamente a aspectos do foro da Justiça e do Direito, ambas terminadas em 1957.

Barata Feyo criou uma alegoria à “Lei, Paz, Dignidade e Glória”⁷⁴⁴ [FIG.52], constituída por quatro figuras femininas de inspiração clássica, ostentando rostos estereotipados e longas vestes, drapeadas, que cobrem totalmente os corpos, dos quais apenas se adivinham certas formas através da silhueta. Este tratamento, incapaz de melindrar no que concerne ao pudor, aspecto tão caro nas encomendas públicas, ter-lhe-á valido a imediata aprovação da maquete após a visita do vogal de secção de Belas Artes da JNE, Diogo de Macedo⁷⁴⁵. Compete a cada uma das figuras um atributo representativo: tábuas para a *Lei*, pombas e um ramo de oliveira para a *Paz*, coroa e ceptro para a *Dignidade*, palma para a *Glória*. É curioso que, evidenciando a concepção das figuras uma nítida inspiração clássica, lhes tenham sido acometidos atributos conformes à tradição judaico-cristã – atitude compassada com o ensino ministrado na Academia, e, de resto, uma prática corrente nas figuras que ornamentavam os palácios de justiça e tribunais. Identificadas por uma legenda em latim, torna-se fácil e objectivo o seu reconhecimento. Cumprindo a sua função e veiculando a mensagem pretendida, a peça não se destaca, porém, pela originalidade; sem exuberância plástica, as figuras são relativamente rígidas e estáticas, apesar da tentativa de lhes imprimir algum movimento.

Já o estudo prévio executado por António Duarte foi alvo de reprimendas. O tema do seu baixo-relevo, “Direito Natural, Antiga Lei Escrita e Justiça”, e os primeiros estudos desenhados [FIG.53] levaram-no a conceber uma maquete incorporando três grupos distintos: simbolizando o Direito Natural, “Adão e Eva de pé desnudos. O sexo destas

⁷⁴⁴ Este e todos os títulos das obras de arte referentes ao edifício da Faculdade de Direito que são citados, surgem em MOP/CANIU, *O Novo Edifício da Faculdade de Direito*, 1957.

⁷⁴⁵ AN-TT, Junta Nacional da Educação, Actas das Sessões da 1ª Subsecção da 6ª Secção. Livro 101, Acta da 243ª sessão, 8 de Fevereiro de 1957, f. 7 (verso). [Documento n° 7]

figuras, agora à vista facilmente se ocultam com elementos decorativos se isso for considerado”⁷⁴⁶; Moisés, sentado, segurando as tábuas da lei, referência à Antiga Lei Escrita; a Justiça, sentada, “segura na mão esquerda a balança, símbolo que completa a atitude da mão direita que separa o espaço em partes iguais simbolizando a «relação de paridade entre dois termos contrapostos», essência da Justiça”⁷⁴⁷. Em Fevereiro, Diogo de Macedo visitou o *atelier* do escultor, em Belém, apontando objecções no seu parecer, que levaram a modificações significativas na peça. Assim, conferindo primazia à figura da Justiça, o vogal referiu que

“conviria, pois, o grupo de Adão e Eva integrar-se no conjunto e apresentar quaisquer emblemas que o expliquem como significativo do Direito Natural, que duas figuras desnudas não são suficientemente explícitas neste caso, para mais mostrando desacordo com as restantes”.

Além disso, recomenda maior cuidado na colocação das figuras da Justiça e de Moisés, parecendo encavalitadas deveriam “desviar-se para evitar essa impressão prestável a comentários equívocos, assim como a total nudez das figuras laterais e que não são elementos separados da ideia fundamental da obra”⁷⁴⁸.

Na segunda visita, volvidos dois meses e remodelada a maquete, o trabalho de António Duarte foi aprovado⁷⁴⁹. A peça final abdicou da inclusão de Adão e Eva, figurando no seu lugar a Família, célula privilegiada pelo regime como pilar orgânico da sociedade. A Família, microcosmos ordenado hierarquicamente sob a tutela da figura do pai, trabalhador de enxada em punho; a seu lado, a mãe, de criança pela mão e segurando maçãs – evocações do mundo ruralizado agrícola idealizado por Salazar. Do lado oposto, Moisés e a Justiça definem a composição, ambos sentados, de olhar indefinido, distante [FIG.54]. Um grupo explícito e conforme à ideologia estatal, mas pouco coordenado, sem elementos de união entre as personagens, de talhe rígido e austero.

⁷⁴⁶ AMAD-CACR, AMAD/REL/XIII-16. António Duarte, *Memória descritiva de uma maquete realizada em gesso à escala de 1:4 para um relevo que se destina à Faculdade de Direito da Cidade Universitária de Lisboa*, sem data. **[Documento nº 8]**

⁷⁴⁷ *Idem, Ibidem.*

⁷⁴⁸ BA-FCG, Espólio Diogo de Macedo, DM 136/102. Diogo de Macedo, *Projecto duma escultura de António Duarte, destinada ao novo edifício da Faculdade de Direito. Parecer*, 8 de Fevereiro de 1957. **[Documento nº 9]**

⁷⁴⁹ BA-FCG, Espólio Diogo de Macedo, DM 136/103. Diogo de Macedo, *Escultura de António Duarte para a Faculdade de Direito. Parecer*, 6 de Abril de 1957. **[Documento nº 10]**

O painel cerâmico e a tapeçaria de Lino António: O Estudo Geral e as Ordenações Manuelinas como enaltecimento do Direito nacional

Ao fundo dos Passos Perdidos, localizado entre as entradas do grande anfiteatro, surge um painel de cerâmica concebido segundo desenho do pintor Lino António (1898-1974), cuja maqueta [FIG.55] foi aprovada após a primeira vistoria⁷⁵⁰. Elogiando as raízes medievais da Universidade de Lisboa, duas cenas partilham o espaço. À esquerda, ilustração de um passo da *Crónica de D. Dinis*, fixada por Rui de Pina, cuja citação foi incluída⁷⁵¹, reportando-se ao acto da fundação do Estudo Geral pelo Rei⁷⁵². D. Dinis, entronizado, detém o diploma do feito, rodeado pelos seus vassallos – nobres, prelados e cavaleiros – que assistiram à promulgação do Estudo Geral, anteriormente solicitado pelos eclesiásticos. No lado direito da composição, uma aula de Direito da época: no alto da sua cátedra, o lente discursa frente aos seus concentrados discípulos, estando a Justiça simbolizada através da presença de uma balança e de uma espada [FIG.56]. Um claro marco de legitimação da ancestralidade, quer da disciplina albergada por esta casa, quer dos estudos universitários na capital portuguesa. As figuras apresentam, curiosamente, rostos e membros esverdeados, provavelmente por uma dosagem incorrecta no preparo do esmalte para obter o tom da pele⁷⁵³ – distanciando-se do estudo, no qual surgem com as faces de tonalidades róseas.

O artista, à data director da Escola de Artes Decorativas António Arroio, foi incumbido de ilustrar mais um cartão, desta feita para servir de base a uma tapeçaria a ser executada na Manufatura de Tapeçarias de Portalegre [FIG.57]. Um outro estudo fora apresentado à JNE ainda em 1956, pelo pintor Carlos Botelho (1899-1982), que recebeu

⁷⁵⁰ AN-TT, Junta Nacional da Educação, Actas das Sessões da 1ª Subsecção da 6ª Secção. Livro 101, Acta da 247ª sessão, 14 de Julho de 1957, f. 24 (verso). [Documento nº 7]

⁷⁵¹ “E POR ESO PROPUS EM MINHA VONTADE POR² BEEM COMUM DO MEU REGNO E GRANDE PRO-³ VEYTO DE MEUS VASSALLOS E NATURAES, FAZER⁴ NELLE HUM ESTUDO GERAL E MUYTO HONRADO⁵ ONDE TODALAS CIENCIAS SE LEAM. RUY DE PINA”.

⁷⁵² Ruy de Pina, Cap. XIII “Como ELRey D. Diniz ordenou em Coimbra ho primeyro Estudo, que houve em Portugal”, *Chronica do muito alto, e muito esclarecido Principe Dom Diniz, sexto rey de Portugal*, composta por Ruy de Pina (...) fielmente copiada do seu original por Miguel Lopes Ferreyra, Lisboa Occidental, Officina Ferreyriana, 1729, pp. 46-47. Cópia digital disponível em: <http://purl.pt/313>.

⁷⁵³ Facto que se evidencia igualmente nalgumas das figuras da “Via Sacra” que Lino António concebeu em catorze painéis cerâmicos, com auxílio técnico de Manuel Cargaleiro e alguns alunos da Escola António Arroio, colocados no Santuário de Fátima (1955).

resposta desfavorável à sua prossecução⁷⁵⁴; não se conseguiram desvendar, porém, os motivos que terão conduzido o artista ao abandono do projecto. No decorrer das obras de construção, Lino António foi então encarregado de criar uma maquete para uma tapeçaria mural destinada ao gabinete do Director da Faculdade de Direito [FIG.58]. A representação do tema, “O juramento das ordenações pelo Rei D. Manuel”, terá certamente colhido influência nas gravuras insertas na edição impressa de 1514 das *Ordenações Manuelinas*⁷⁵⁵. Aprovada pelo vogal Raul Lino, que congratulou a concepção da temática na sua importância histórica e no seu valor decorativo, não se coibiu de apontar necessários melhoramentos. Se a distribuição dos grupos figurados, com D. Manuel I ao centro, e o enquadramento cénico se demonstram de espírito “hábil” e “agradável”, a composição “sugestiva da época evocada, sendo – no entanto – realizada através de um prisma visual grato ao espírito da actualidade”, Raul Lino encarou com renitência a justificada “diferença de escala entre as figuras centrais inferiores e as restantes”⁷⁵⁶. Assim, o arquitecto sugere, apenas para consideração, “uma separação virtual por meio de um ténue arabesco a envolver (...) os agrupamentos centrais que pela sua escala nos forçam instintivamente a desejar uma separação mais real”⁷⁵⁷. O artista parece ter atentado nesta advertência, porquanto que, sob D. Manuel, que entronizado ergue uma espada e presta o juramento com a mão sobre o livro, um príncipe detentor da justiça, o grupo de personagens de menor estatura – condenados acorrentados, mulheres em pranto e escribas – está delimitado por uma frase que se repete, “DEO IN CELO TIBI AUTEM IN MUNDO”⁷⁵⁸. Esta divisa legitimadora do poder real, terreno, directamente delegado por Deus, também encima a tapeçaria, lendo-se na base a divisa de D. Manuel I, “SPERA IN DEO E FAC BONITATEM”⁷⁵⁹. Destaque-se, ainda, o tratamento original conferido às figuras laterais, de armadura e empunhando lanças, apenas contornadas, sem

⁷⁵⁴ AN-TT, Junta Nacional da Educação, Actas das Sessões da 1ª Subsecção da 6ª Secção. Livro 100, Acta da 238ª sessão, 14 de Setembro de 1956, f. 87 (verso). **[Documento nº 7]**

⁷⁵⁵ Trata-se da segunda edição das *Ordenações Manuelinas*, encetada por João Pedro Buonhomini. Sobre as gravuras, vide Ivo Carneiro de Sousa, “O Poder visto por um caleidoscópio. Representações culturais do príncipe e da sociedade portuguesa do Renascimento”, AAVV, *Problemáticas em História Cultural*, Porto, Instituto de Cultura Portuguesa – FLUP, 1987, pp. 47-90.

⁷⁵⁶ BA-FCG, Espólio Diogo de Macedo, DM 242/85. Raul Lino, *O Ministério das Obras Públicas solicita parecer desta Sub-secção sobre a maquete do pintor Lino António para o fabrico de uma tapeçaria com destino ao gabinete do Director da nova Faculdade de Direito. Parecer*, 28 de Fevereiro de 1957. **[Documento nº 10]**

⁷⁵⁷ *Idem, Ibidem.*

⁷⁵⁸ A Deus é devida obediência no céu, na Terra a el-rei.

⁷⁵⁹ Espera em Deus e faz o Bem.

preenchimento volumétrico colorido, como que conferindo um aspecto algo inacabado – assim haviam sido idealizadas na maqueta de estudo.

Na senda do espírito decorativo original: a tapeçaria de Guilherme Camarinha e a estátua de Martins Correia

Aparentemente, outras obras de arte se planearam para integração neste edifício, observadas pelos vogais da JNE e, inclusivamente, classificadas com parecer favorável. Em 1957, Diogo de Macedo aprovou a maqueta “relativa ao estudo da composição decorativa destinada ao átrio (...) de autoria do escultor António Duarte”⁷⁶⁰, nunca realizada; cinco anos depois, Raul Lino aceitou no prosseguimento do “processo relativo a um painel da autoria do pintor Almada Negreiros, destinado à Sala da Biblioteca da Faculdade de Direito”⁷⁶¹, também sem concretização.

Nesse ano de 1962, executou-se na Manufatura de Tapeçarias de Portalegre, uma tapeçaria segundo cartão de Guilherme Camarinha (1912-1994) [FIG.59], colocada na Sala do Conselho Científico⁷⁶². Coadunando-se ao seu estilo característico, a peça representa diversos aspectos do Direito e das instituições jurídicas, da Paz e do sentimento pátrio e familiar, em torno de uma destacada alegoria à Justiça, acompanhada de duas figuras masculinas desnudas, uma espada e as tábuas da lei, sob uma inscrição latina referente aos preceitos do Direito baseados numa concepção de vida irrepreensível, atribuída ao jurista romano Domício Ulpiano: “HONESTE VIVERE, ALTERUM NON LAEDERE, SUUM CUIQUE TRIBUERE”⁷⁶³.

Muito posteriormente foi inserida a estátua em bronze no pátio exterior da Faculdade de Direito, criação de Martins Correia (1910-1999), contraponto à peça da Faculdade de Letras. Já numa fase avançada da sua carreira, altura em que a exploração formal o levava a soluções técnicas e estéticas distintas, Martins Correia regressa, de certo modo, ao espírito das encomendas do período estadonovista – mas apenas no que ao tema respeita. Evocando Álvaro Pais, chanceler-mor dos reis D. Pedro e D. Fernando e professor de Direito do Estudo Geral, apresenta-se uma figura estilizada e

⁷⁶⁰ AN-TT, Junta Nacional da Educação, Actas das Sessões da 1ª Subsecção da 6ª Secção. Livro 104, Acta da 302ª sessão, 9 de Março de 1962, f. 48 (verso). [Documento nº 7]

⁷⁶¹ AN-TT, Junta Nacional da Educação, Actas das Sessões da 1ª Subsecção da 6ª Secção. Livro 101, Acta da 245ª sessão, 17 de Abril de 1957, f. 18. [Documento nº 7]

⁷⁶² Actual Sala Dr. Armino Monteiro.

⁷⁶³ *Digesta*, 1.1.10.1 e *Institutiones*, 1.1.3: “Viver honestamente, não ofender ninguém, dar a cada um o seu”.

desproporcional, de bigode, envolta numa longa capa, com alguns pormenores ornamentais incisos, entre os quais a inscrição “POVO”. A estátua, sobre uma base arqueada de bronze, foi inaugurada em 1981⁷⁶⁴ [FIG.60].

3.2. Faculdade de Letras: Apologia do Saber e Memorial de Personagens Histórico-Literárias

A Faculdade de Letras, herdeira do Curso Superior de Letras fundado por D. Pedro V, pôde em 1958 abandonar as instalações na Academia de Ciências que desde o século XIX ocupava, incompatíveis com o crescente número de alunos e exigências lectivas dos cursos leccionados, como vimos no capítulo I⁷⁶⁵. O novo edifício pauta-se por um programa decorativo dedicado aos estudos humanísticos, bem como ao enaltecimento de figuras relevantes no domínio da evolução da instituição. Concomitantemente, um discurso de inspiração ao Saber e de apologia da Cultura, ilustração da importância do estudo concertado e seus frutos. O recurso à História, a par do elogio da civilização humana como peça fulcral, enquadrando-se nos desígnios estadonovistas de legitimação do presente através de feitos do passado.

“Figuras e alegorias do pensamento e da literatura universal e portuguesa” nas gravuras incisadas de Almada Negreiros

Entrando na Faculdade, à semelhança do edifício de Direito, somos recebidos por gravuras incisadas, policromas, da autoria de Almada Negreiros [FIG.61]. Autêntico “cartão de visita”, as gravuras sobre placas de liós cobrem o interior do pórtico de inspiração clássica e fixam “figuras e alegorias do pensamento e da literatura universal e portuguesa”⁷⁶⁶ – um historial da literatura, análogo ao programa desenvolvido no pórtico da Faculdade de Direito. O trabalho completou-se em 1961⁷⁶⁷, tendo portanto sido aplicado após a inauguração do edifício, com as placas já colocadas no local [FIG.62].

⁷⁶⁴ Cf. Rafael Laborde Ferreira, Vitor M. Lopes Vieira, *Estatuária de Lisboa*, Lisboa, CML, 1985, p. 110.

⁷⁶⁵ Cf. *infra*, Capítulo I, pp. 50-51.

⁷⁶⁶ “Almada – do Genesis a Fernando Pessoa”, Suplemento “Vida Literária” nº 157, *Diário de Lisboa*, nº 13872, ano 41º, 27 de Julho de 1961, p. 15.

⁷⁶⁷ Tendo o conjunto sido alvo de uma intervenção de restauro, na qual predominou a limpeza, executada pela empresa Mural da História em 2009.

Segundo José-Augusto França, este caso terá tido “menos interesse para o artista, com as suas ilustrações literárias”⁷⁶⁸, porquanto esta temática não o apaixonava como as suas teorias numéricas e matemáticas. Não obstante, tratam-se de singulares exemplos do desenho de traço conciso e, simultaneamente, altamente expressivo de Almada, que era, acima de tudo, um exímio desenhador. As figuras, bidimensionais e de volumetria quase ausente, são algo estilizadas, embora cada uma tenha o seu cunho particular e identificativo; em termos cromáticos, predominam o vermelho, o azul e o amarelo. O próprio artista enumerou as diversas representações num jornal diário lisboeta⁷⁶⁹, lista que se aproveita para um elenar das figuras e obras literárias representadas: Expulsão do Paraíso⁷⁷⁰; Prometeu agrilhado⁷⁷¹; Homero, *Odisseia*⁷⁷²; Virgílio, *Eneida*⁷⁷³; Santo António de Lisboa; Dante Alighieri, *A Divina Comédia*⁷⁷⁴; Gil Vicente, *Auto da Lusitânia*⁷⁷⁵; Miguel de Cervantes, *D. Quixote de la Mancha*⁷⁷⁶; Luís Vaz de Camões, *Os*

⁷⁶⁸ José-Augusto França, , *Almada. O Português sem Mestre* (...), p. 170.

⁷⁶⁹ “Almada – do Génesis a Fernando Pessoa”, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁷⁰ Figuram a Serpente, “o mais astuto dos animais”, olhando para o Anjo, cujas asas estão cobertas por olhos – como que alusão à omnipresença divina; erguendo um archote, aponta o caminho que Adão e Eva devem seguir, ao que estes partem cabisbaixos e envergonhados da sua nudez, após a transgressão que cometeram. Génesis 3, 1-23.

⁷⁷¹ Prometeu agrilhado, num pico rochoso do Cáucaso, atacado pela águia filha de Equidna e Tífon que, nos infernos, lhe devora o fígado que incessantemente, dia após dia, se renova, punição de Zeus pela traição: Prometeu provera fogo ao homens após Zeus lhes ter deixado de enviar sementes de fogo. Cf. Pierre Grimal, “Prometeu”, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, 4ª edição, Algés, Difel, 2004, pp. 396-397.

⁷⁷² Posídon e Ulisses, numa ambiência marítima em que o “Sacudidor da Terra”, é identificado pelo tridente e uma rede que lhe cobre as costas, e Ulisses pelo seu arco oferecido por Ífito - que apenas ele conseguia manejar - e vestes e sandálias helénicas. O deus nutria tal ira pelo mortal, por este ter morto o seu filho Polifemo, um ciclope, que procurava evitar o seu regresso a todo o custo, narrativa relatada ao longo do poema. O confronto entre ambos dá-se no Canto V, quando o deus “reuniu as nuvens; e segurando na mão/o tridente, encrespou o mar. Incitou de todos os lados/toda a espécie de ventos e escondeu com nuvens/tanto a terra como o mar”. Canto I, vv. 22-78 e Canto V, vv. 282-460. Cf. Homero, *Odisseia*, tradução de Frederico Lourenço, 6ª edição, Lisboa, Livros Cotovia, 2005, pp. 25-28 e 99-104.

⁷⁷³ Palinuro, timoneiro de Eneias, agarrado ao leme do barco que se afundara nos mares, episódio que Palinuro relata durante a catábase de Eneias. *Eneida*, Canto VI, vv. 337-383.

⁷⁷⁴ O poeta surge do lado direito da composição, segurando um livro aberto com a letra grega Phi – o Número de Ouro – numa das páginas e apontando para a sua obra com a mão direita. Dante é o guia desta viagem de descida aos círculos dos “reinos eternos”: vêem-se as três partes que compõem a obra, Inferno, Purgatório e Paraíso, povoadas por figuras esquemáticas – tanto as condenadas aos infernos, por trás de uma muralha, como as que trilham o caminho montanha do Purgatório acima em direcção aos céus, estrelados, que o poeta vai encontrando ao longo da viagem. No topo, duas personagens esquemáticas, Dante e Beatriz, que purificados ascenderam ao Paraíso, representado por sete linhas que se reportam aos sete céus móveis e o oitavo céu fixo, as estrelas. É curiosa a semelhança em termos de construção compositiva desta representação com o fresco figurando a mesma temática pintado por Domenico de Michelino na Igreja de Santa Maria del Fiore em Florença (1465), que parece quase um modelo para Almada não faltasse o elemento da cidade que consta no exemplo italiano.

⁷⁷⁵ Estão representados Todo-o-Mundo e Ninguém, duas figuras em tudo idênticas, como que cópias à excepção da cor conferida aos contornos das vestes, o primeiro azul celeste e o segundo vermelho. Surgem na segunda parte da farsa vicentina, Todo o Mundo sendo um rico mercador e Ninguém vestido de pobre: Belzebu, encarregue de relatar o sucedido a Lúcifer, escuta o diálogo entre ambos e ao reproduzi-lo como

Lusíadas: A Máquina do Mundo⁷⁷⁷; a Torre de Montaigne⁷⁷⁸; Fernão Mendes Pinto, *Peregrinação*⁷⁷⁹; William Shakespeare, *Hamlet*⁷⁸⁰; J. W. Goethe, *Fausto*⁷⁸¹; Fiódor Dostoiévski⁷⁸²; Alexandre Herculano, *Eurico, o Presbítero*⁷⁸³; Almeida Garrett, *Viagens na minha Terra*⁷⁸⁴; Antero de Quental, *Soneto à Virgem*⁷⁸⁵; Eça de Queirós, *Correspondência de Fradique Mendes*⁷⁸⁶; Heterónimos de Fernando Pessoa⁷⁸⁷; Fernando

que se reporta à sociedade em geral, como por exemplo “Que “Todo Mundo” he mentiroso,/e “Ninguém” diz a verdade.”

⁷⁷⁶ O delgado e seco D. Quixote, montado no Rocinante, e Sancho Pança, seu escudeiro atarracado e balofo, sobre o seu jumento, ambos mirando o horizonte figurado no Sol que se esconde.

⁷⁷⁷ Vasco da Gama acompanhado da deusa Tétis, de tridente na mão, que lhe apresenta a Cosmografia de Ptolomeu, a grande máquina do Mundo, um globo composto por dez circunferências, esferas movidas pelo mobile primeiro, centradas em torno dos Quatro Elementos: Água, Terra, Ar e Fogo. *Os Lusíadas*, Canto X, estrofes 74-91.

⁷⁷⁸ A Torre de Montaigne, na qual o autor Michel Eyquem, senhor de Montaigne (1533-1592), levou a cabo a escrita dos seus *Ensaíos*, c. 1571. Esta composição atesta a decepção de Montaigne perante o estado da Humanidade, através da representação de uma fachada de castelo com duas fenestranças, pelas quais se vislumbram apenas as mãos do autor folheando um livro deitado na sua cama de dossel – que na realidade se encontra na torre, situada no Périgord –, envolto pela sua biblioteca que cobre a parede, único alento que encontrava, após ter desistido do cargo de conselheiro no Parlamento de Bordéus em 1570 e se ter retirado para o seu castelo com o fim de se dedicar ao culto das Musas e à escrita.

⁷⁷⁹ Arichandono, filho do Imperador do Japão, que enche uma das quatro armas com pólvora, o que viria a culminar no infligir do seu próprio ferimento – Arichandono visitou o estrangeiro, Fernão Mendes Pinto, enquanto este dormia, decidindo experimentar sozinho o tiro; acabou por encher a espingarda demasiado, que ao explodir quase lhe decepcionou o polegar direito. *Peregrinação*, Cap. CXXXVI.

⁷⁸⁰ Hamlet, príncipe da Dinamarca, segurando a caveira de Yorick, antigo bobo do rei, acompanhado do fiel companheiro Horácio e do 1º cozeiro, que abre uma sepultura. *Hamlet*, Acto V, Cena 1.

⁷⁸¹ A cena situa-se no laboratório de Fausto, correspondente ao momento em que este assina o contrato com Mefistófeles, que disfarçado de Fausto recebe o Estudante. *Fausto*, Parte I, “Gabinete de trabalho”, vv. 1530-2072.

⁷⁸² Tratar-se-á de uma alusão a *Crime e Castigo*, figuração do “cavaleiro caído” Raskolnikov.

⁷⁸³ Eurico humilde guerreiro godo que se converteu ao cristianismo e se fez sacerdote após ter sido rejeitado por Hermengarda, filha de Fávila e irmã de Pelágio; Eurico torna-se no Cavaleiro Negro, e mesmo quando Hermengarda anos depois se declara numa gruta, o presbítero trava uma imensa luta interior entre amor e fé. *Eurico, o Presbítero*, Cap. II.

⁷⁸⁴ Frei Dinis, envergando o hábito franciscano, ao lado da “menina dos rouxinóis”, Joaninha.

⁷⁸⁵ Virgem Maria em oração, com “olhar de piedade./E (mais que piedade) tristeza” e um dos pés sobre uma meia lua amarela, envolta por halos de luz que “Não era o vulgar brilho da beleza/Nem o ardor banal da mocidade.../Era outra luz, outra suavidade,/Que até nem sei se as há na natureza...”. *Soneto À Virgem Santíssima* (publicado em 1886).

⁷⁸⁶ O esguio Eça de Queirós, contrastando com o vigoroso “super-vencido da vida” Fradique Mendes. Ambos de fato completo com cartola, distinguem-se pela compleição e postura, oposição entre a personagem ficcionada e a realidade humana. O excelso Carlos Fradique Mendes interpela directamente o observador, pleno de vitalidade num gesto pujante de tirar a capa, em contraponto ao franzino e cabisbaixo Eça, que enverga o seu característico monóculo e a cartola nas mãos.

⁷⁸⁷ Três heterónimos identificados por legenda: Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis. Os três de cara rapada, temos o pouco educado “Mestre” Caeiro de fato e olhos azuis, cabelo castanho curto, ao invés do “louro sem cor” apontado por Pessoa; o esguio Ricardo Reis de óculos e sobrancelhas franzidas que cruza os braços pelas costas, com diploma de médico no bolso e pernas cruzadas, que segundo o imaginário pessoano seria “um pouco (...) mais baixo, mais forte, mas mais seco” do que Caeiro; e a figura composta do engenheiro naval Álvaro de Campos, de monóculo referido por Pessoa e pasta na mão, a outra dentro do casaco, de ar resoluto e pensativo. Cf. Fernando Pessoa, “Carta sobre a génese dos heterónimos” (13 de Janeiro de 1935), Adolfo Casais Monteiro (intr. e sel.), *Poesia de Fernando Pessoa*, 3ª ed., Lisboa, Editorial Presença, 2006, p. 209.

Pessoa, *O Menino de sua Mãe*⁷⁸⁸ [FIGS.63 a 67]. Corresponde esta enumeração a uma observação do espaço iniciada no topo do lado esquerdo e findando no canto inferior da fachada lateral direita; curiosamente, algumas figuras diferem do desenho prévio que Almada terá exibido à JNE para apreciação [FIG.68]. Para além de pontuais modificações no respeitante à composição, como a mudança de colocação de membros ou atributos, mencione-se a total remodelação do tema em dois casos: no espaço ocupado pela Torre de Montaigne, Almada idealizara a representação do “modo de figurar uma batalha”, do *Código Atlântico* de Leonardo da Vinci; quanto à *Correspondência de Fradique Mendes*, de Eça de Queirós, concebera a representação de outra cena relativa a Fradique Mendes, narrada na obra que o escritor elaborou conjuntamente com Ramalho Ortigão, *O Mistério da Estrada de Sintra*⁷⁸⁹.

Hino à literatura desde os primórdios da Humanidade à contemporaneidade, notabilizam-se pontos-chave presentes na memória colectiva portuguesa e internacional notando-se o privilégio dado a momentos de tensão e aflição, e a apresentação de gloriosos homens e mitos portugueses. Ilustração da vitória do Bem sobre o Mal nas suas diversas componentes, sempre com vista ao incremento do intelecto e da sapiência, através de decoração que ilustra tanto a vertente nacionalista como abrange um carácter universal. As cenas, compartimentadas à semelhança da Faculdade de Direito, evidenciam igualmente um estudo atento das obras literárias imortalizadas na pedra. Cada referência surge individualizada e bastante pormenorizada, plena de personalidade própria e elementos característicos que se reportam directamente à fonte escrita; sem legendas, estes desenhos adquirem um carácter narrativo distinto de Direito, não deixando de ser um conjunto eloquente e adequado ao espaço e ao seu fim.

⁷⁸⁸ Jovem soldado que jaz morto, com a cigareira tombada a seu lado.

⁷⁸⁹ No desenho prévio, observa-se Fradique Mendes sentado sobre um canapé, acompanhado de uma figura feminina – trata-se da primeira referência à personagem: “Mas ao pé de mim, sentado num sofá com um abandono asiático, estava um homem verdadeiramente genial e superior, um nome conhecido – Carlos Fradique Mendes. Passava por ser apenas um excêntrico, mas era realmente um grande espírito. (...) Fora amigo de Carlos Baudelaire e tinha como ele o olhar frio, felino, magnético, inquisitorial. Como Baudelaire, usava a cara toda rapada: e a sua maneira de vestir, de uma frescura e graça singular (...) quase uma obra de arte, ao mesmo tempo exótica e correcta”. Eça de Queirós, Ramalho Ortigão, *O Mistério da Estrada de Sintra*, Lisboa, Livros do Brasil, 1980, pp. 257-258.

A inspiração das Musas nos baixos-relevos de Álvaro de Brée e de Leopoldo de Almeida

À imagem da Faculdade de Direito, foram colocados dois baixos-relevos em pedra rosal de Leiria no alto das fachadas que dão para o pátio exterior. Para o corpo lateral da fachada principal, Álvaro de Brée (1903-1962) criou uma composição escultórica incorporando Três Musas: Clio, Érato e Calíope [FIG.69]. Executado em 1957, foi uma das maquetas aprovada pelos vogais João Couto e Diogo de Macedo, directores do MNAA e do MNAC. O parecer refere a visita ao *atelier* do escultor, onde se observaram diversos estudos, dos quais se elegeu o último para passagem a pedra; uma reprodução fotográfica acompanhava o processo, evidenciando que “a obra é explícita no seu carácter decorativo e de base clássica”⁷⁹⁰.

O tema colhe inspiração na mitologia greco-romana e contribui para a consagração do espaço da Faculdade enquanto casa do Saber e local dedicado ao seu incremento. Das totais nove Musas, filhas de Zeus e de Mnemósine, o escultor representou três, que dizem directamente respeito às disciplinas leccionadas na Faculdade de Letras. Clio figura invocando a História, escrevendo sentada; Érato preside, com a sua lira, à Poesia Lírica, particularmente à de temática amorosa; Calíope, “a primeira de todas em dignidade”⁷⁹¹, representa a Eloquência e a Poesia Heróica, detendo uma folha. As figuras, estáticas e algo rígidas em tratamento, são similares no que toca aos semblantes, como que decalcados e aspirando a um modelo ideal de beleza; também os cabelos, entrançados, e as longas vestes, se afiguram idênticos. Estão identificadas pelo nome, em legenda. Reforçam o cunho classicista, elementos como uma coluna jónica na qual se senta Clio, e uma estrutura arquitectónica estilizada, com arco de volta perfeita.

No topo do corpo de aulas colocou-se um baixo-relevo idealizado por Leopoldo de Almeida (1898-1975), na mesma linha de inspiração clássica, porém plasticamente bem mais vigoroso e pujante do que o exemplo anterior – as figuras diferenciam-se não só pela evidência de movimento e vivacidade, mas também pela mestria do escultor, capaz de criar peças realistas e texturadas, mesmo que idealizadas, em tal material.

⁷⁹⁰ BA-FCG, Espólio Diogo de Macedo, DM 073/58. Diogo de Macedo e João Couto, *Baixo-relevo da autoria de Álvaro de Brée para o novo edifício da Faculdade de Letras. Parecer*, 17 de Julho de 1957. **[Documento nº 12]**

⁷⁹¹ Pierre Grimal, “Musas”, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana* (...), p. 320.

Representa “Apolo cavalcando Pégaso, presidindo ao Conselho das Musas” [FIG.70]. A maquete [FIG.71], aprovada por Diogo de Macedo e João Couto em simultâneo com a de Álvaro de Brée⁷⁹², revela já o hábil enquadramento da composição no espaço disponível, apenas sendo alterados para a peça definitiva determinados pormenores; nomeadamente, a colocação da capa de Apolo e consequente sobreposição da asa direita de Pégaso, a posição do braço esquerdo do deus e o facto de Clio fitar o céu em vez de olhar para baixo, o que sucede na versão final. Professor da ESBAL e defensor de uma formação segundo os cânones clássicos, Leopoldo de Almeida concebeu um baixo-relevo equilibrado onde se atesta essa reminiscência, no tocante ao tratamento das figuras e, naturalmente, à temática. A musculatura acentuada e os rostos confirmam-no, embora se note o acrescento de vestuário em relação à maquete, ocultando os corpos nus. Apolo, patrono das Belas Artes apresentado “como deus da música e da poesia (...) sobre o monte Parnaso, onde presidia aos jogos das Musas”⁷⁹³, monta o alado Pégaso, acompanhado de duas das nove Musas, Clio e Polímnia. Clio, Musa da História, apenas segura na capa, onde foi incluída a legenda que a identifica, sendo que atrás de Polímnia se desvenda uma lira, símbolo característico desta Musa à qual se atribui a sua invenção e a descoberta da agricultura⁷⁹⁴. Na senda da homenagem ao saber, esta obra aplica-se à glorificação do estudo e da persistência nesta actividade, como meio de inspiração para o desenvolvimento da actividade intelectual, aspiração elevada de docentes e discentes.

D. Pedro V: a escultura de Martins Correia

Ainda no pátio exterior, uma estátua executada em mármore branco encomendada a Martins Correia, uma homenagem ao fundador do Curso Superior de Letras, D. Pedro V (1837-1861) [FIG.72]. Inicialmente, pensou-se concretizar a peça em bronze, opondo-se o vogal Raul Lino à sua colocação “num dos pátios da nova Faculdade de Letras de Lisboa, ou na própria praça da Universidade”⁷⁹⁵. Em alternativa, propõe a sua inclusão “eventualmente no recanto do pátio exterior (...), ficando a sua frente voltada para o centro

⁷⁹² AN-TT, Junta Nacional da Educação, Actas das Sessões da 1ª Subsecção da 6ª Secção. Livro 101, Acta da 248ª sessão, 19 de Julho de 1957, f. 30. [Documento nº 7]

⁷⁹³ Pierre Grimal, “Apolo”, *Dicionário da Mitologia Grega e Romana* (...), p. 34.

⁷⁹⁴ Cf. *Idem*, “Polímnia”, *Ibidem*, p. 385.

⁷⁹⁵ AN-TT, Junta Nacional da Educação, Actas das Sessões da 1ª Subsecção da 6ª Secção. Livro 101, Acta da 247ª sessão, 14 de Julho de 1957, f. 25 (verso). [Documento nº 7]

da praça”⁷⁹⁶. No mês seguinte, Diogo de Macedo regressa ao local de trabalho do escultor, aprovando a maquete [FIGS.73 e 74] de “espírito romântico e decorativo (...), muito próprio do artista”⁷⁹⁷; porém, condiciona a sua colocação num pátio do edifício, por não a considerar “com bastante monumentalidade, para poder ser erguida no centro ou eixo do grande espaço que separa os dois blocos das Faculdades”⁷⁹⁸. Adjudicara-se a obra para execução em bronze; curiosamente, cerca de um ano após a anterior avaliação, tendo já sido inaugurado o primeiro ano lectivo da Faculdade, em 1958, Diogo de Macedo emitiu um parecer no qual se anui quanto “à realização definitiva da maquete da Estátua de D. Pedro V, destinada ao exterior do edifício da Faculdade de Letras”⁷⁹⁹. Algo que não foi possível documentar terá despoletado a realização da peça em mármore, e não em bronze, material que o escultor privilegiava nesta altura da sua carreira pública⁸⁰⁰, e que viria a ser utilizado na estátua de Álvaro Pais que criou para a Faculdade de Direito.

Inaugurada em 1960, a estátua foi colocada no centro do pátio exterior, sobre um plinto de liós bujardado [FIG.75], enquadrando-a placas de pedra igualmente empregues no banco que a ladeia. D. Pedro V, filho mais velho de D. Maria II, cujo reinado foi assaz breve embora muito empenhado na intervenção social, figura na sua qualidade de monarca e instituidor do Curso Superior de Letras, que financiou com um donativo proveniente das suas dotações pessoais, no valor de 91.250\$00⁸⁰¹. Evoca-se a memória do patrono do primeiro curso dedicado às Letras do país, através de uma escultura digna, algo estilizada com a sua face serena e olhar indefinido; sobre a roupa, enverga uma capa com brocado de arminho, segurando um documento certamente referente à fundação do Curso Superior de Letras. Pormenores no vestuário e no corpo, e o tratamento da pedra lavrada conferindo reais e diversas texturas à peça, são dignos de menção nesta obra de evidente cunho panegírico. Uma peça conforme ao espírito da encomenda, deixando trespassar algum sentido lírico característico deste artista-poeta.

⁷⁹⁶ *Ibidem*.

⁷⁹⁷ BA-FCG, Espólio Diogo de Macedo, DM 116/137. Diogo de Macedo, *Estátua de D. Pedro V para a Faculdade de Letras. Parecer*, 10 de Agosto de 1957. **[Documento nº 13]**

⁷⁹⁸ *Idem, Ibidem*.

⁷⁹⁹ AN-TT, Junta Nacional da Educação, Actas das Sessões da 1ª Subsecção da 6ª Secção. Livro 102, Acta da 263ª sessão, 7 de Novembro de 1958, f. 25. **[Documento nº 7]**

⁸⁰⁰ Cf. Paulo Simões Nunes, “Correia, Joaquim Martins”, José Fernandes Pereira (dir), *Dicionário de Escultura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Caminho, 2005, p. 163.

⁸⁰¹ Decreto de 30 de Outubro, *Diário do Governo*, nº 265, 10 de Novembro de 1858.

Os bustos em bronze de alguns notáveis Professores de Letras

No interior do edifício, na ala esquerda dos Passos Perdidos, cinco bustos em bronze representando professores notáveis de Letras. Encomenda da CANEU datada de 1959, nomeou o Ministro das Obras Públicas, Arantes e Oliveira⁸⁰², os artistas que deveriam realizar os estudos [FIGS.76 e 77] para estes retratos escultóricos: Salvador Barata Foyo, Martins Correia, Euclides Vaz, António Duarte e José Farinha, todos intervenientes nas obras de decoração da Cidade Universitária. A proposta partiu da própria Faculdade, que no ano precedente enviara à 1ª subsecção da 6ª secção da JNE o processo relativo às esculturas a colocar no edifício, apreciado pelo vogal Diogo de Macedo. O parecer demonstra uma dimensão maior do projecto: para o Professor Leite de Vasconcelos previa-se uma estátua, considerando o vogal que deveria estar sentado na sua cátedra e não de pé; seis bustos, sendo que dois retratariam os professores Manuel de Oliveira Ramos e Teófilo Braga, este último esculpido por Teixeira Lopes; quatro medalhões a executar por um único artista para manter a unidade; ao invés de retratos a óleo, desejados pela Faculdade, Diogo de Macedo propõe a realização de desenhos por parte de pintores retratistas⁸⁰³.

No tocante aos cinco bustos de bronze que vieram a ser executados, colocados sobre uma base de granito róseo⁸⁰⁴ e um plinto de pedra vidraço creme [FIG.78], estão retratados fielmente professores já falecidos à data da encomenda. São peças que visam homenagear estes distintos professores, segundo uma estética fiel à realidade que permite um imediato reconhecimento por parte de quem os observa, tendo-se procurado retratar a expressão fisionómica particular de cada um. Salvador Barata Foyo eternizou o Professor de História, especialista da época dos Descobrimentos, Manuel Oliveira Ramos (1862-1931) [FIG.79]. Ao seu lado, foi colocado o busto do Professor Adolfo Coelho (1847-1919) [FIG.80], especialista em Estudos Filológicos, Filosóficos e Pedagógicos, peça da autoria de Martins Correia. Do Professor Teófilo Braga (1843-1924) [FIG.81], segundo Presidente da República e ilustre figura do período, estudioso da Literatura europeia e sua História, criou Euclides Vaz (1916-1964) um busto em 1960, sendo preterido o nome do

⁸⁰² AMAD-CACR, AMAD/RET/II-13. Ofício de Ignácio Oom do Vale a António Duarte, 22 de Abril de 1959.

⁸⁰³ AN-TT, Junta Nacional da Educação, Actas das Sessões da 1ª Subsecção da 6ª Secção. Livro 102, Acta da 261ª sessão, 11 de Agosto de 1958, f. 10. [Documento nº 7]

⁸⁰⁴ À excepção do busto representando o Prof. Manuel Oliveira Ramos.

escultor Teixeira Lopes anteriormente referido por Diogo de Macedo⁸⁰⁵. Segue-se a obra de António Duarte, reproduzindo o rosto do Professor José Leite de Vasconcelos (1858-1941) [FIG.82], professor de Filologia e grande impulsionador da área da Etnologia em Portugal. Por fim, o Professor David Lopes (1867-1942) [FIG.83], que para além da docência da Literatura Francesa se notabilizou nos Estudos Árabes; o busto é da autoria de José Farinha (1912-1979) e foi terminado em 1959. Em comum, a passagem destes docentes pelo Curso Superior de Letras e a continuação das actividades lectivas na Faculdade de Letras, nas instalações do antigo Convento de Jesus, numa homenagem também perpetuada através de inscrições numa parede anterior ao grande anfiteatro, sob a legenda “Professores do Curso Superior de Letras criado por D. Pedro V em 8-VI-1858 e convertido em Faculdade de Letras em 9-V-1911”⁸⁰⁶.

O painel cerâmico de Jorge Barradas: a vitória da luz do conhecimento sobre as trevas da ignorância

Ao fundo dos Passos Perdidos, no topo de uma pequena escadaria, destaca-se um painel cerâmico concebido por Jorge Barradas (1849-1971) [FIG.84] e executado na Fábrica Viúva Lamego, onde o artista possuía um *atelier*. Em Junho de 1956, Raul Lino emitiu um parecer sobre o esboço de estudo, referindo que este estava acompanhado por uma nota explicativa do ceramista⁸⁰⁷. Favorável à sua execução, louva a composição

⁸⁰⁵ Relembremos que António Teixeira Lopes faleceu em 1942, sendo de crer que com a proposta de um busto da autoria deste escultor, Diogo de Macedo se referisse a uma obra, naturalmente, já concretizada. Visto todos os bustos serem realizados propositadamente nessa altura, 1960-61, e por artistas que intervieram na decoração da Cidade Universitária, não faria sentido integrar no conjunto uma peça executada anteriormente, com outro destino. Acresce o facto de a estética de Teixeira Lopes não se coadunar com as opções escultóricas do Estado Novo. Mencione-se um busto em gesso, figurando Teófilo Braga, pertença do Museu da Presidência da República. Sobre a execução do busto, relatada pelo escultor, *vide* A. Teixeira Lopes, *Ao correr da pena. Memórias de uma vida...*, publicadas e prefaciadas por B. Xavier Coutinho, Gaia, CMG, 1968, pp. 589-593.

⁸⁰⁶ Constam os seguintes nomes (sublinhámos os professores representados nos bustos): António José Viale (1859-1879); Rebelo da Silva (1859-1871); Lopes de Mendonça (1860-1865); Mendes Leal (1861-1862); Levi Maria Jordão (1862-1875); Sousa Lobo (1862-1900); Jaime Moniz (1863-1901); Augusto Soromenho (1867-1878); Teófilo Braga (1872-1911); Vasconcelos Abreu (1877-1907); Adolfo Coelho (1878-1911); Consiglieri Pedroso (1879-1910); Pinheiro Chagas (1882-1895); Ferreira Deusdado (1882-1895); Epifânio Dias (1894-1911); David Lopes (1901-1911); Queiroz Veloso (1902-1911); Petar Bauert (1902-1903); José Maria Rodrigues (1902-1928); Silva Cordeiro (1902-1911); Manuel Ramos (1904-1911); Alfredo Apell (1904-1926); Sebastião Delgado (1908-1911); Agostinho Fortes (1911-?).

⁸⁰⁷ ME-AH, JNE – 1ª Subsecção da 6ª Secção, cx. 229: Chave 49 do Lº-A-12, ano de 1956. MOP, Processo nº 49/1074, Esboço do Painel para a Faculdade de Letras: Raul Lino, *Esboço para um painel de cerâmica policrómica do artista Jorge Barradas, destinado a um átrio da Faculdade de Letras, em construção*, 7 de Junho de 1956. [Documento nº 13]

sugestiva e “de um colorido atraente”, referindo que “se na técnica da execução o Autor tiver a felicidade que já lhe conhecemos de outras das suas obras, a Faculdade e o artista Jorge Barradas ficarão de bem merecidos parabéns”⁸⁰⁸. O painel prima pela rica composição iconográfica, remetendo-nos para um mundo onírico e algo obscuro, pontuado por nuvens e elementos arquitectónicos indefinidos. Povoado por diversas personagens alegóricas contempladas pelos estudantes, que atentamente assistem – “virtudes que por rarearem nos nossos meios universitários, não deixam por isso de ser muito de desejar”⁸⁰⁹. Mencionou ainda Raul Lino que “ideias espirituais generosas opõem-se aos manejos (tão nossos conhecidos) que se desenvolvem na sombra”⁸¹⁰; no centro, uma figura alada ostentando uma tocha, o “espírito do esclarecimento”⁸¹¹, combate uma personagem esverdeada de aspecto demoníaco, representação do “espírito mau da ignorância do obscurantismo”⁸¹². Predomina, pois, o espírito da vitória do Bem sobre o Mal, da Luz sobre as Trevas, que deve nortear a recta conduta dos estudantes na senda do estudo e do incremento do saber⁸¹³. Completando o conjunto de elogio da sapiência, três figuras femininas pintadas de branco, imagens da Cultura e da Civilização. A mais pequena, alada e segurando num livro aberto, representa a “curiosidade e a necessidade de saber”⁸¹⁴; de pé, uma figura de grande estatura apresenta no cabelo uma pena e, em cada mão, uma esfera, como que pesando as opções e suas consequências, personifica a Inteligência; finalmente, do lado oposto, a Cultura, sentada, com um pé apoiado sobre vários livros, apontando para um livro aberto que ergue. Jorge Barradas “inventou e fez”, como o próprio inscreveu no painel, uma mensagem alegórica e de inspiração diária aos estudantes, pugnando pelo combate à ignorância, num apelo cultural de concentração intelectual.

⁸⁰⁸ *Idem, Ibidem.*

⁸⁰⁹ *Idem, Ibidem.*

⁸¹⁰ *Idem, Ibidem.*

⁸¹¹ MOP/CANIU, *O Novo Edifício da Faculdade de Letras na Cidade Universitária*, Lisboa, 1958, s/ paginação.

⁸¹² *Idem, Ibidem.*

⁸¹³ Como refere António Rodrigues, “[Barradas] pôs jovens estudantes perante a convincente vitória da ‘Lux’ sobre as trevas”; de resto, um tema que o ceramista repetiria, segundo o autor, na Biblioteca Nacional. Cf. António Rodrigues, *Jorge Barradas*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1995, p. 103.

⁸¹⁴ *Idem, Ibidem.*

A fundação do Estudo Geral em Lisboa na tapeçaria de Manuel Lapa

De acesso restrito à maioria da população académica, o gabinete do Director da Faculdade de Letras alberga uma tapeçaria mural da Manufatura de Tapeçarias de Portalegre, realizada sobre cartão desenhado pelo pintor Manuel Lapa (1914-1979) [FIG.85] – um dos primeiros artistas nacionais cujos cartões foram transformados em tapeçarias murais⁸¹⁵. A maquete foi observada pelo vogal Raul Lino, tendo a opinião sido emitida por solicitação do Ministro das Obras Públicas. Alusiva à fundação do Estudo Geral pelo rei D. Dinis, inspirada num passo da *Crónica de D. Dinis*, é o estilo do desenho “sugestivo da época em que os feitos se passaram”⁸¹⁶. Como melhoramento, Raul Lino propõe apenas uma ligeira modificação na figura de D. Dinis, que deveria ser mais estudada por ser o elemento que se sobrepõe e preside à composição, incitando ao aumento da personagem. Três cenas compartimentadas se distinguem na tapeçaria, onde foram inseridas figuras bidimensionais de traço estilizado medievalizante; à esquerda, D. Dinis coroado, sobre uma cartela na qual se inscreveu, segundo o original em latim, um passo do diploma da Fundação do Estudo Geral, a 1 de Março de 1290⁸¹⁷. A cena que se desenvolve na parte superior encontra-se, à imagem de toda a composição, rodeada por elementos arquitectónicos e suportada por lajedo colorido; estende-se um terreno culminando numa montanha com algumas árvores, área que os trabalhadores arranjam, como que alusão à plantação do Pinhal de Leiria intensificada pelo citado rei. A imagem inferior, sob a legenda “Lisboa 1290”, reporta-se a uma aula no Estudo Geral, à qual preside o lente sentado na sua cátedra; sobre esta cena, a legenda “DIONISIUS DEJ

⁸¹⁵ Cf. *50 Anos de Tapeçaria em Portugal*. (...), p. 158.

⁸¹⁶ BA-FCG, Espólio Diogo de Macedo, DM 242/87. Raul Lino, *A CANEU, por indicação de Sua Excelência o Ministro das Obras Públicas, solicita o parecer desta Junta sobre o cartão do artista Manuel Lapa para uma tapeçaria destinada ao gabinete do Reitor da Faculdade de Letras da Cidade Universitária de Lisboa. Parecer*, 28 de Fevereiro de 1957. **[Documento nº 15]**

⁸¹⁷ “...AUTEM PRECIOSO THESAURO CUIPENTES² REGNA NOSTRA DITARE APUD VLIXBONENSEM³ CIUITATEM REGIAM AD HONOREM DEJ & BEA-⁴ TISSIME URGINIS MATRIS EJUS NECNON BEATI⁵ MARTIRIS VINCENTIJ CUIUS SANCTISSIMO⁶ CORPORE DICTA CIUITAS DECORATUR GE-⁷ NERALE STUDIUM DUXIMUS ORDINANDUM⁸ QUOD NON SOLUM COPIA DOCTORUM IN⁹ OMNI ARTE MUNIMUS SED ETIAM MULTIS¹⁰ PRIUILEGIJS ROBORAMUS...”. Em português: “Desejando Nós enriquecer nossos Reinos com este precioso tesouro, houvemos por bem ordenar, na real Cidade de Lisboa, para honra de Deus e da Santíssima Virgem Sua Mãe e também do Mártir S. Vicente, cujo santissimo corpo exorna a dita cidade, um Estudo geral, que não só munimos com cópia de doutores em todas as artes, mas também roboramos com muitos privilégios”. Tradução em MOP/CANIU, *O Novo Edifício da Faculdade de Letras na Cidade Universitária*, s/ paginação.

GRATIA REX PORTUGALIE & ALGARBIJ”⁸¹⁸. Atentando em fotografias da altura da inauguração do edifício [FIGS.86 e 87], e num desenho incluso na publicação do MOP editada por essa ocasião [FIG.88], é possível constatar que, ao invés desta última legenda, se lê a inscrição “Coimbra 1308” – ou seja, referência à primeira transferência do Estudo Geral. Também a legenda sob D. Dinis se afigura diferente, estando escrita em português⁸¹⁹ e reportando-se ao passo da *Crónica de D. Dinis* fixada por Ruy de Pina, à imagem do painel cerâmico de Lino António na Faculdade de Direito. Uma peça cuja estética se afigura de certo modo inspirada no seu tema medieval, com desenho de figuras evidenciando um capaz poder de síntese.

Refira-se que, por altura da edificação da Cidade Universitária de Lisboa, uma celeuma quanto à antiguidade das Universidades adensou-se entre os Senados das Universidades lisboeta e coimbrã⁸²⁰, encabeçada pelo Reitor de Lisboa, Marcello Caetano, que aproveitou o ensejo das comemorações henriquinas de 1960 para legitimar a sua posição⁸²¹. Esta situação poderia explicitar a omissão e substituição da legenda por forma a justificar a antiguidade da instituição na capital. Porém, a incógnita permanece, na medida em que a própria Manufatura de Portalegre nega quaisquer alterações posteriores ao desenho ou à tapeçaria⁸²², não possuindo sequer documentação neste sentido. Curiosa é a aplicação deste desenho, com a menção a Coimbra, na estampagem do verso duma nota bancária emitida em Dezembro de 1965, no valor de 1000\$00⁸²³, cuja frente foi decorada com um pormenor da estátua de D. Dinis da autoria de Francisco Franco, colocada em Coimbra [FIG.89].

⁸¹⁸ D. Dinis, pela Graça de Deus, Rei de Portugal e do Algarve.

⁸¹⁹ “PROPUS EM MINHA VONTADE² POR BEEM COMUN O MEU REGNO³ E GRANDE PROVEITO DE MEUS⁴ VASSALOS E NATURAES FAZER⁵ NESSE HUUM ESTUDO GERAAL⁶ E MUITO HONRADO, ONDE TODA-⁷LAS CIENCIAS SE LEÃO...⁸ D.DINIZ”.

⁸²⁰ Surgiu a questão se a fundação em Coimbra por D. João III, em 1537, constituía uma continuação do Estudo Geral, de 1290 – se, naturalmente, os conimbricenses o defendiam, a Universidade de Lisboa tomou a posição contrária, buscando a legitimação da sua antiguidade no facto de o Estudo Geral ter sido instituído em Lisboa, e de aí ter obtido continuada protecção, nomeadamente do Infante D. Henrique.

⁸²¹ Vide AN-TT, Arquivo Oliveira Salazar, AOS/CO/ED-5-13, “Comemoração do 50º aniversário da Restauração da Universidade de Lisboa. Questão surgida entre UL e UC (1960)”, e Marcello Caetano, *Pela Universidade de Lisboa!* (...), pp. 55-93.

⁸²² Entrámos, por diversas vezes, em contacto com a Manufatura de Tapeçarias de Portalegre, tendo recebido muita informação por parte da D. Fernanda Fortunato.

⁸²³ À semelhança do caso das notas de 500 Escudos, chapa 9, esta nota esteve envolvida no caso do Assalto à Agência do Banco na Figueira da Foz, em 17 de Maio de 1967 – o que originou a sua retirada antecipada de circulação e conseqüente encurtamento da sua existência legal. Cf. AAVV, *O Papel Moeda em Portugal*, Lisboa, Banco de Portugal, 1985, p. 488.

3.3. Reitoria, “o lar comum”⁸²⁴: Sublimação da Universidade de Lisboa

A Reitoria, sede administrativa da Universidade de Lisboa e “órgão superior de cultura”⁸²⁵, centraliza os serviços da instituição, dotada a partir de 1961 de um edifício próprio que lhe permitiu dar resposta condigna às suas funções. Como elemento central da instituição, recebeu uma configuração arquitectónica distinta das Faculdades, sobressaindo de igual modo a decoração artística e as técnicas utilizadas, que se coadunam com o espírito de grandiosidade pretendido. Conforme foi mencionado, congregaram-se artistas intervenientes nas Faculdades, consagrados pelo regime, e artistas mais jovens, embora também regulares participantes nas encomendas estatais – à imagem do que sucedia nas exposições promovidas pelo SPN/SNI.

Os painéis gravados de Almada Negreiros, um hino ao templo do Saber

Sobre a praça central da Alameda da Universidade ergue-se o edifício da Reitoria, fazendo-se a entrada através de um elevado pórtico suportado por pilares forrados com granito rosa da Malveira, polido. As placas de pedra aplicadas nas paredes, à semelhança das Faculdades de Direito e de Letras, foram preenchidas com decoração incisa, policroma, da autoria de Almada Negreiros, projecto aprovado pelo vogal Armando de Lucena, em 1960⁸²⁶ [FIGS.90 E 91]. A composição estende-se ao longo do pórtico, encimada por uma alegoria à cidade de Lisboa, representação da linha de costa plena de habitações, com apontamentos de navios e pequenas embarcações de passageiros chegando à cidade. Sobre uma malha geográfica, onde se assinalam diversas paralelas e coordenadas correspondentes às divisões dos hemisférios terrestres, brancas e azuis, uma figuração do Zodíaco. Os doze signos⁸²⁷, alinhados com a localização geográfica e correspondentes às doze constelações, foram integrados sobre uma nuvem de estrelas e

⁸²⁴ Expressão utilizada por Marcello Caetano no discurso de homenagem ao Reitor Victor Hugo de Lemos. Cf. Marcello Caetano, “Mensagem à Universidade de Lisboa, dirigida à assembleia geral realizada em 6 de Fevereiro de 1959 para honrar a memória do falecido Reitor Victor Hugo de Lemos”, *Pela Universidade de Lisboa!* (...), p. 6.

⁸²⁵ Discurso de Fernando Galvão Jácome de Castro, MOP/CANIU, *O Novo Edifício da Reitoria da Universidade de Lisboa*, s/ paginação.

⁸²⁶ AN-TT, Junta Nacional da Educação, Actas das Sessões da 1ª Subsecção da 6ª Secção. Livro 103, Acta da 288ª sessão, 16 de Dezembro de 1960, f. 57. **[Documento nº 7]**

⁸²⁷ Carneiro, Touro, Gémeos, Caranguejo, Leão, Virgem, Balança, Escorpião, Sagitário, Capricórnio, Aquário, Peixes.

ordenados com os trópicos [FIG.92]; de traço amarelo, os desenhos, concisos e altamente ilustrativos, são testemunho da capacidade inventiva e sintética de Almada, numa rica e profusa composição expondo um tema ligado à astrologia e aos simbolismos cósmicos, que, no entanto, José-Augusto França classifica depreciativamente como animação das “paredes mortas duma arquitectura, ali como nos restantes edifícios, muito pobre de valores dinâmicos e modesta de concepção”⁸²⁸.

Do lado oposto, o pórtico dianteiro também recebeu gravuras incisas [FIGS.93 e 94]. Duas enormes figuras, Apolo e Atena, orientam as composições definidas por uma malha ortogonal, ambos rodeados de mestres e estudantes “em núcleos de números calculados: 7 ou 6 ou 5”⁸²⁹. À esquerda, Apolo, deus do Sol e patrono das Belas Artes, símbolo da beleza e da clarividência, acompanhado pelo galo solar frente ao astro, anunciador da luz nascente e preconizando a iluminação intelectual⁸³⁰. Em seu redor, onze estudantes desenhados num estilo caricatural admiram o deus, divididos num grupo de seis e num conjunto de cinco figuras; em traje civil, os homens vestem fato e gravata e as estudantes femininas usam saia. À direita, a majestosa e inteligente Atena guerreira, com a sua lança e égide e envergando um capacete, observa o seu animal favorito, a coruja. Ave nocturna, representada com a lua e estrelas, simboliza a sabedoria e o conhecimento racional, assim dominando as trevas por receber a luz através do reflexo lunar⁸³¹. Estudantes de livros nos braços ouvem, atentos, as palavras de um mestre, em grupos de sete e seis, respectivamente. Em ambas as imagens, um elemento caro a Almada Negreiros, que aqui teve a possibilidade de materializar: o pentagrama que marca, nas intersecções das linhas, “os dez lugares da colecção do número”⁸³², sendo que cada ponto representa um número de 1 a 10 que, neste caso, corresponde a uma figura mitológica⁸³³ – que Almada explicitou em *Mito-Alegoria-Símbolo*⁸³⁴. Em cada um dos pentagramas surge sublinhado o nome do deus representado, Apolo e Atena respectivamente. Imagens de

⁸²⁸ José-Augusto França, *Almada. O Português sem Mestre (...)*, p. 170.

⁸²⁹ *Idem, Ibidem, loc. cit.*

⁸³⁰ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, “Galo”, *Dicionário dos Símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, Lisboa, Teorema, 1994, p. 344.

⁸³¹ Cf. *Idem*, “Coruja”, *Ibidem*, p. 234.

⁸³² José de Almada Negreiros, *Mito-Alegoria-Símbolo. Monólogo autodidacta na oficina de pintura*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1948, p. 21.

⁸³³ A partir da ponta inferior esquerda: 1 – Psique, 2 – Zeus, 3 – Cárites, 4 – Apolo, 5 – Afrodite, 6 – Hermes, 7 – Atena, 8 – Dionisos, 9 – Musas.

⁸³⁴ O artista desenvolve as relações “antropomorfismo-número”, fazendo correspondência entre as gerações de números e as divindades. Cf. José de Almada Negreiros, *op. cit.*, p. 30.

incentivo ao saber e ao estudo que o ambiente universitário requeria, dignificando o edifício através dos deuses representados, espécie de dedicação deste “templo do saber”.

Os azulejos padronizados de Fred Kradolfer

Nas fachadas laterais que ladeiam a entrada principal foram aplicados azulejos decorativos padronizados, desenhados pelo pintor suíço Fred Kradolfer (1903-1968), residente em Portugal desde 1927, e realizados na Fábrica Viúva Lamego [FIG.95].

Vimos como foi infrutífera a tentativa de revestir a azulejo as fachadas dos edifícios das Faculdades como o idealizara Porfirio Pardal Monteiro, tendo sido advogado como justificação o facto de o azulejo, “arte menor”, não se coadunar com o espírito de grandiloquência desejado para os edifícios universitários. O protocolo da reunião da CANEU de dia 9 de Outubro de 1956, com presença de António Pardal Monteiro, fixara que “por indicação do Sr. Ministro, por não se apresentar até à data nenhum estudo em condições de ser aprovado em face das características dos edifícios é posta de parte a aplicação de azulejos nas fachadas, nos edifícios das Faculdades (...) e na Reitoria”⁸³⁵. Recordemos que, aos artistas Querubim Lapa, Jorge Barradas e Fred Kradolfer, fora estipulado como prazo para apresentação de esboços de azulejos o dia 14 desse mês de Outubro. A resolução apresentada na reunião poderia significar, a par da desistência do revestimento azulejar dos edifícios das Faculdades, o cessar desse tipo de decoração parietal para a Reitoria. No entanto, no final do mês, Kradolfer foi chamado pela CANEU para se reunir com o Engenheiro Oom do Valle, com vista a “apresentar uma solução para o revestimento das fachadas das Faculdades com mosaico de azulejo liso de várias cores”⁸³⁶.

Presume-se ser esse padrão, estudado em 1956, que no ano de 1961 se aplicou nestas fachadas da Reitoria, possivelmente por indicação do arquitecto António Pardal Monteiro, que então dirigia as obras de construção. Painéis ritmados que animam as fachadas, compostos por azulejos geométricos de diferentes tonalidades de azul e apontamentos em branco, que evidenciam alguma influência dos enxaquetados, muito

⁸³⁵ ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Pasta “Protocolos das Reuniões”, Pasta 1. *Protocolo da reunião com a presença do Arquitecto António Pardal Monteiro e Engenheiro Pardal Monteiro, presidida pelo Engenheiro Oom do Valle, em 9 de Outubro de 1956*, p. 1.

⁸³⁶ ME-NATCE, MOP/CANIU, CANEU, Pasta “Protocolos das Reuniões”, Pasta 1. *Protocolo da reunião com a presença do Arquitecto António Pardal Monteiro e Engenheiro Pardal Monteiro, sob a presidência do Engenheiro Oom do Valle, em 23 de Outubro de 1956*, p. 1.

difundidos na azulejaria portuguesa do século XVI. O médico António Barros Veloso considera que o artista, que se notabilizou sobretudo na área das artes gráficas, criou um padrão moderno habilmente enquadrado na superfície arquitectónica, “uma brilhante recriação da azulejaria tradicional portuguesa, numa das suas formas mais puras e esteticamente mais interessantes”⁸³⁷. Kradolfer distinguiu-se no meio artístico português inserido no grupo ao serviço de António Ferro; embora a sua incursão pela cerâmica tenha sido curta e não tivesse qualquer tipo de formação neste campo, recebeu encomendas importantes que soube solucionar com mestria, tendo nesta altura laborado, no que concerne a revestimento azulejar parietal exterior, na decoração da sede da Soponata⁸³⁸, na Rua do Açúcar em Lisboa⁸³⁹.

Mosaicos de António Lino e Vitrais de Lino António no enobrecimento dos Passos Perdidos

O átrio principal foi preenchido com painéis de mosaico e vitrais, retoma de antigas técnicas na linha do gosto plástico predominante nas construções patrocinadas pelo Estado Novo, embora com menos expressão do que as preponderantes intervenções escultóricas e de tapeçaria.

Ao longo de três paredes, oito painéis de mosaico de esmalte colorido, de tipo bizantino, decoram o espaço [FIGS.96 a 98]; obra do pintor António Lino Pedras (1914-1996), que em Itália aprendera esta arte⁸⁴⁰. Representando diversas disciplinas do saber, os painéis enquadram-se no programa de elogio ao incremento do conhecimento; as figuras apresentam-se algo estilizadas, fruto da técnica, mas plenas de atributos identificativos que, a par do esplêndido cromatismo, enriquecem as respectivas composições. Em todos os painéis, uma legenda elucidativa quanto à ciência figurada. Na fachada lateral esquerda alude-se às ciências naturais, a partir da apreensão do Universo simbolizada com “O

⁸³⁷ A. J. Barros Veloso, “Uma perspectiva da azulejaria portuguesa. A propósito dos azulejos da fachada da Reitoria”, *Revista Municipal*, ano XLVIII, 2ª série, nº 21, Lisboa, 3º trimestre 1987, pp. 35-42, p. 42.

⁸³⁸ Sociedade Portuguesa de Navios Tanques, Lda – para a qual também concebeu a decoração dos interiores, no final da década de 1950.

⁸³⁹ Para além da concepção de painéis decorativos para complexos hoteleiros e de lambrilhas com motivos populares destinadas a lojas.

⁸⁴⁰ Em 1949, o pintor encetou viagens pelo estrangeiro, tendo estudado tapeçaria em Espanha e a arte do mosaico em Florença, Ravena e Veneza. António Lino redigiu, inclusivamente, três volumes dedicados ao mosaico, não publicados. Cf. AAVV, *António Lino. 1914-1996*, Odivelas, Município de Odivelas /Biblioteca Municipal D. Dinis, 2000, pp. 53 e 57.

conhecimento dos Céus: Astronomia”⁸⁴¹, de que advêm “O conhecimento da Terra: Geografia”⁸⁴² e dos seus elementos, “O conhecimento da Matéria: Física-Química”⁸⁴³ [FIGS.99 a 101]. Do lado oposto, referências aos seres vivos através de “O conhecimento da Vida: Biologia”⁸⁴⁴ e, atentando na civilização humana, “O conhecimento do Homem: Antropologia”⁸⁴⁵ [FIGS.102 e 103]. Na fachada central, três painéis: “O conhecimento da Sociedade: Sociologia” comporta menções ao poder e à justiça⁸⁴⁶, e sintetizando o saber “A unidade do conhecimento: Filosofia”, com a inscrição “MENS – COGITATIO – SAPIENTIA”⁸⁴⁷. Ao centro, o conhecimento supremo em destaque, “O conhecimento de Deus: Teologia”, alegoria ao Espírito que “renovará a face da Terra”⁸⁴⁸; figuram dia e noite, estando Cristo sobre ramos de oliveira e encimado pela pomba do Espírito Santo, enquadrado por alegorias à ressurreição e à antinomia da vida e da morte [FIGS.104 a 106].

No conjunto, a inserção destes painéis de mosaicos contribui para uma decoração unívoca e diferenciada do espaço interior, dignificando-o e imprimindo-lhe a solenidade desejada para o destacado edifício central. Composições profusas e plenas de imaginação, representando diversas disciplinas como elogio de um conhecimento diversificado, que aspirasse à completude. Curiosamente, algumas das disciplinas não faziam parte dos *curricula* leccionados na Universidade de Lisboa, como a Astronomia, a Sociologia e a Antropologia, mingando referências ao Direito, à Medicina, à Farmácia, à Literatura, à História e à Matemática. Breves alusões a tais ciências no seio das figuradas, como a citação das leis e da justiça no painel da Sociologia, a referência à história dos

⁸⁴¹ Onde constam três figuras sobre um fundo estrelado, atravessado pela balestilha, como alusão cósmica, acompanhadas de instrumentos de auxílio ao estudo do Universo: o astrolábio, o compasso e uma ampulheta – sendo que o astrolábio mais se prestou a auxiliar a navegação, e o compasso se reporta à arquitectura.

⁸⁴² A rosa-dos-ventos comanda a cena, na qual se inclui um pequeno globo terrestre; incluíram-se alusões à Bíblia, nomeadamente à história de Noé e do dilúvio: uma figura feminina ostenta uma pequena arca onde está uma pomba branca com uma folha de oliveira no bico; e aos Descobrimientos, com um homem observando uma caravela sobre o mar, auxiliado de uma bússola, um mapa-múndi e de um quadrante, compasso e outros instrumentos.

⁸⁴³ Três mulheres representando os elementos Terra, Água, Ar e Fogo, acompanhadas de utensílios laboratoriais, com referências à moderna revolução científica através de uma nuvem de átomos.

⁸⁴⁴ A Biologia como conhecimento do corpo humano, da flora e de várias espécies animais, como gatos, pássaros e serpentes; duas figuras femininas em atitude de observação completam a composição.

⁸⁴⁵ O entendimento da origem humana e sua evolução, auxiliando-se a Antropologia da Arqueologia, estando também representadas diferentes etnias como sociedades ditas primitivas. A Antropologia próxima dos estudos etnográficos então em voga.

⁸⁴⁶ António Lino representou no painel da Sociologia três figuras: duas reportando-se à justiça e às leis, com espada, tábuas e inscrições latinas alusivas a soberanos – o poder e a hierarquia social, e a terceira ostentando maçãs, frente a uma roda dentada – as actividades humanas e a sua evolução tecnológica desde a primitiva agricultura. Ao fundo, uma estrutura arquitectónica evoca um templo greco-romano.

⁸⁴⁷ Mente, cogitação, sapiência – três ideias relacionadas e inseparáveis. Curiosamente, uma das figuras deste painel encontra-se em oração, num acto de reverência, direccionada para o painel central.

⁸⁴⁸ Na base da composição, surge a legenda “RENOVABIS FACIEM TERRAE”.

Descobrimentos e à Bíblia no painel da Geografia, e uma menção às ciências exactas em geral no painel dedicado à Física-Química.

Ainda no átrio de entrada, quatro vitrais desenhados por Lino António, recebendo luz através dos dois pátios interiores do edifício [FIGS.107 e 108]. O estudo [FIG.109] de dois vitrais foi aprovado pelo vogal arquitecto Paulino Montês em 1961⁸⁴⁹, executados por José Alves Mendes⁸⁵⁰. Trata-se de duas composições, ambas repetidas. Uma delas reproduz a insígnia da Universidade de Lisboa, criada pelo arquitecto Raul Lino em 1914⁸⁵¹, inspirada nos motivos heráldicos do município olisiponense: incorpora dois corvos sobre um esguio galeão, no mar, limitado por duas colunas sugerindo “a obra construtiva e a acção civilizadora das Universidades”⁸⁵², sob quatro estrelas, o espaço cósmico em alusão às Faculdades que integram uma Universidade⁸⁵³; é completada pelas inscrições *Universitas Olisiponensis* e *Ad Lucem*⁸⁵⁴, a divisa da Universidade de Lisboa [FIG.110]. No entanto, não se trata do emblema desenhado pelo arquitecto, mas de uma versão alternativa, que continua a ser utilizada pelos serviços da Reitoria⁸⁵⁵. O outro vitral é composto por um enorme escudo nacional suportado por dois anjos, encimado por um dragão, reforço de uma imagética de poderio nacionalista e cristão [FIG.111]. Um fortalecimento na dignificação deste local de entrada, imprimindo ao carácter áulico do edifício os valores do regime, pelos quais a Universidade se havia de reger nessa senda de iluminação cognoscitiva: o amor à pátria e à religião católica.

⁸⁴⁹ AN-TT, Junta Nacional da Educação, Actas das Sessões da 1ª Subsecção da 6ª Secção. Livro 103, Acta da 292ª sessão, 12 de Maio de 1961, f. 89 (verso). [Documento nº 7]

⁸⁵⁰ Cf. Sandra Leandro, “Lino António. Um percurso revelador”, *Lino António (1898-1974)*, Leiria, Câmara Municipal, 1998, p. 121.

⁸⁵¹ Cf. Raul Lino, “O Ex-Libris para a Universidade de Lisboa”, *Arquivo da Universidade de Lisboa*, vol. 1, 1914, pp. 387-388. Para uma análise desta insígnia, vide Maria João B. Bonina Grilo, “A emblemática da Universidade de Lisboa”, *Universidade(s), História, Memória, Perspectiva. Actas do Congresso "História da Universidade", no 7º Centenário da sua Fundação*, vol. 3, Coimbra, Comissão Organizadora do Congresso, 1991, pp. 383-395, e *Idem*, “O Selo da Universidade de Lisboa”, *Revista da Faculdade de Letras*, 5ª série, nº 15, Lisboa, 1993, pp. 49-58.

⁸⁵² Raul Lino, “O Ex-Libris para a Universidade de Lisboa”, p. 388.

⁸⁵³ Não correspondem, porém, às cinco Faculdades existentes à data na Universidade lisboeta: Direito, Letras, Medicina, Farmácia e Ciências.

⁸⁵⁴ “Para a luz”.

⁸⁵⁵ Imagem que está representada na medalha utilizada pelos professores catedráticos da Universidade. Cf. Maria João B. Bonina Grilo, “A emblemática da Universidade de Lisboa”, *op. cit.*, pp. 387 e 397.

“No limiar da Idade Atómica” através da tapeçaria de Rogério Ribeiro

No gabinete do Reitor, situado no primeiro piso, resguardada da maioria dos funcionários do edifício, uma tapeçaria mural executada na Manufatura de Tapeçarias de Portalegre, no ano de 1960 [FIG.112]. O desenho, da autoria do pintor Rogério Ribeiro (1930-2008), foi aprovado pelo vogal Paulino Montês, seguindo os trâmites usuais⁸⁵⁶. A tapeçaria constituiu a única peça integrada neste conjunto de edifícios que espelha uma estética mais distanciada dos cânones oficiais, demonstrando o caminho trilhado pelo pintor pela via abstractizante, que se iniciara como aderente do neo-realismo. No entanto, o desenho não deixa totalmente de ser figurativo, porquanto se vislumbra uma figura emergindo de uma complexa nuvem de átomos em fragmentação, sobre um intenso fundo azul escuro. O título, “No limiar da Idade Atómica”, evidencia uma preocupação com o presente e um olhar para o futuro, conseqüentemente uma ligeira abertura no campo temático oficial, destacando-se das predominantes composições narrativas de elogio do Saber e das origens medievais da Universidade de Lisboa⁸⁵⁷. Uma comprovação da paulatina aceitação de abordagens estéticas diferentes é o facto de esta tapeçaria ter estado exposta, no ano de 1966, na supracitada exposição *As Artes ao serviço da Nação*, comemorativa do quadragésimo aniversário da revolução de 1926⁸⁵⁸.

A composição da tapeçaria comporta uma certa inquietação perante a galopante evolução científica e tecnológica, parecendo o Homem fundir-se com essa realidade, que o próprio originou e da qual colherá frutos e sofrerá conseqüências. Uma abertura a novas perspectivas sobre a conjuntura em que então se vivia – recorde-se a situação do regime estonovista no pós-guerra, e facto de, no palco internacional, decorrer a Guerra Fria. Alguns anos mais tarde, entre 1966 e 1969, Rogério Ribeiro realizaria um cartão semelhante para uma tapeçaria incluída na Sala do Conselho da Faculdade de Ciências da Universidade de Coimbra, intitulada “Progresso Técnico”.

⁸⁵⁶ AN-TT, Junta Nacional da Educação, Actas das Sessões da 1ª Subsecção da 6ª Secção. Livro 103, Acta da 288ª sessão, 16 de Dezembro de 1960, f. 57 (verso). [Documento nº 7]

⁸⁵⁷ Refira-se, como aspecto curioso, que entre 22 de Fevereiro e 26 de Abril de 1960 teve lugar em diversas salas da Universidade de Lisboa um curso de extensão universitário sobre a Energia Atómica, segundo ópticas disciplinares diversas, promovido pela Junta de Energia Nuclear.

⁸⁵⁸ Cf. *Catálogo da Exposição As Artes ao serviço da Nação*. (...), s/paginação.

A “glorificação do trabalho intelectual” no painel cerâmico de Querubim Lapa

No vestíbulo da Aula Magna foi colocado um comprido painel cerâmico, obra acometida ao pintor e ceramista Querubim Lapa (1925-). A maquete [FIG.113] foi apreciada e comentada por Marcello Caetano⁸⁵⁹, Reitor da Universidade de Lisboa desde 1959, para além do parecer emitido pela subsecção da JNE, aparentemente desfavorável⁸⁶⁰. Executado no *atelier* que o artista possuía na Fábrica Viúva Lamego, o conjunto pauta-se pelo tema da “Glorificação do trabalho intelectual” [FIG.114], espírito que se procurava difundir pela comunidade académica, à imagem das gravuras que Almada concebera para a fachada desde mesmo lado do edifício.

O painel denota um cuidado tratamento cromático e de pormenores, bem como um certo dinamismo. Desenvolve-se em torno de uma central figura masculina, em atitude reflexiva de estudo, observada por um grupo de estudantes. Iluminado por duas personagens simbólicas, aladas, ideia intensificada pelo enorme Sol e pela coruja incluídas, reforço dessa iluminação sábia, bem como através dos ramos, que parecem formar uma coroa de louros, segurados pela personagem feminina. As figuras inserem-se na estética que o artista vinha desenvolvendo, com rostos muito típicos e membros alongados, denotando-se uma certa presença de uma “dualidade plástica entre figuração-abstracção”⁸⁶¹, devido à exploração geometrizar dos fundos. A composição demonstra-se conceptualmente, em termos de resolução formal e dos elementos decorativos incluídos, muito próxima do painel cerâmico de grandes dimensões que o artista executou para a base aérea das Lajes, actual aeroporto, na ilha Terceira, nesse mesmo ano de 1961.

Equipamentos decorativos de excelência: a porta da Aula Magna dirigida por Lino António e a guarda da escadaria de José Farinha

Em direcção ao núcleo central do edifício da Reitoria, impõe-se uma colossal porta de correr dourada⁸⁶² que acede à Aula Magna, pintada por alunos da Escola de Artes

⁸⁵⁹ Depoimento de Querubim Lapa, Novembro de 2009.

⁸⁶⁰ Parecer do vogal arquitecto Paulino Montês: “Desfavorável à aprovação do processo referente ao estudo do painel destinado ao vestíbulo da Aula Magna do novo edifício da Reitoria da Universidade de Lisboa”. AN-TT, Junta Nacional da Educação, Actas das Sessões da 1ª Subsecção da 6ª Secção. Livro 103, Acta da 289ª sessão, 13 de Janeiro de 1961, f. 63 (verso). **[Documento nº 7]**

⁸⁶¹ Rui Afonso Santos, “Querubim: Azulejo, Cerâmica e «Design», AAVV, *Cerâmicas. Querubim Lapa*, Lisboa, Edições Inapa, 2001, p. 23.

⁸⁶² As dimensões da porta são: 6,35 x 10,14 m.

Decorativas António Arroio sob supervisão do director, Lino António, executada nas oficinas da escola [FIGS.115 e 116]. Os dois estudos prévios foram aprovados pela JNE no início de 1961⁸⁶³, sendo que cada uma das faces da porta se encontra decorada.

No lado exterior, destaca-se sobre o fundo dourado a representação central da insígnia da Universidade de Lisboa, na versão similar à aplicada nos vitrais do átrio, embora não constem as colunas e as estrelas surjam multiplicadas, representação plena de cor e expressiva nos pormenores. Em seu redor, o escudo nacional e a figuração de D. Dinis, cavaleiro medieval empunhando a espada, cuja armadura é constituída pelo escudo nacional, conforme o modelo do selo que fora desenhado por Jaime Martins Barata (1899-1970), e inspirado no selo pendente do monarca, emitido em 1953⁸⁶⁴ [FIG.117]. Lino António retoma os temas que materializara nos vitrais, reafirmando a ancestralidade medieval e o cariz corporativo da Universidade lisboeta, não só através do emblema da instituição, em destaque central, mas através da inserção do selo de D. Dinis – é negada, consoante a ideologia do regime político vigente, a origem republicana da Universidade de Lisboa. Na outra face da porta, visível a partir do interior da Aula Magna e servindo como cenário permanente da sala, a composição é definida por elementos rectangulares sobre um fundo em tons de azul e vermelho; foram incorporados, novamente, a imagem do selo de D. Dinis e o emblema da Universidade criado por Raul Lino, bem como alguns motivos decorativos abstractos. A porta constitui-se como uma peça única, devido à sua grandiosidade e ao tratamento pictórico empregando pintura lacada; um autêntico tesouro na Reitoria e da Universidade, desconhecendo-se a existência de alguma peça semelhante noutra edifício público ou de ensino erigido na época.

A subida ao piso superior é feita através de uma larga escadaria que dá acesso ao Salão Nobre, cujas guardas contém elementos decorativos em bronze da autoria do escultor José Farinha [FIGS.118 e 119]. Aludindo novamente à instituição, povoam-na os corvos e a caravela da insígnia, a par da data de trasladação do corpo de S. Vicente, 27-9-1176, por se tratar do padroeiro da Escola e assim lhe ser prestada homenagem. Estes

⁸⁶³ AN-TT, Junta Nacional da Educação, Actas das Sessões da 1ª Subsecção da 6ª Secção. Livro 103, Acta da 289ª sessão, 13 de Janeiro de 1961, f. 63. [Documento n° 7]

⁸⁶⁴ O Selo da Autoridade do rei D. Dinis foi desenhado pelo então director artístico dos CTT, Jaime Martins Barata, popularmente designados como “selos do cavaleiro”. Foi escolhido para substituição da anterior emissão-base, a “Caravela” (1943), do mesmo autor, sendo recordista no que toca a longevidade e de tiragens, tendo circulado por c. 20 anos (10-I-1953 a 31-VII-1972). Cf. Quidnovi, *Selos de Portugal – Uma viagem através de três séculos*, Porto, Jornal de Notícias, 2004, p.29.

motivos repetem-se em quatro faixas verticais douradas colocadas nas paredes do Salão Nobre, outrora denominado Salão de Recepção e Festas [FIG.120].

Os projectos de arquitectura de interiores de Daciano da Costa

Daciano da Costa (1930-2005), formado em pintura, teve um papel importante no que toca à concepção decorativa de alguns espaços destacados do edifício da Reitoria. No Salão Nobre, pintou dois frescos sob o mote *Ad Lucem*, auxiliado por Francisco Vasconcelos, em 1961. Do lado direito, a cena pintada exprime “o deslumbramento do homem pela luz que desvenda os mistérios do Universo”⁸⁶⁵ – o cenário, despojado e algo apocalíptico, com estilhaços e uma roda no solo, alberga personagens que, ofuscadas, observam a vinda de uma outra, dos céus, à imagem de uma boa nova que os ilumina do alto [FIG.121]. O painel do lado esquerdo representa “a sucessão de gerações no mesmo anseio de luz que a tradição comunica e a juventude prossegue”⁸⁶⁶, no qual se encontram dois pares figuras semelhantes às anteriores: um casal repousa, observando o outro que caminha em direcção a um clarão luminoso [FIG.122]. São duas composições *sui generis*, divergentes da estética oficialmente almejada para os edifícios públicos – vejam-se as personagens, algo esquemáticas e desnudas, colocadas em cenários despojados, bem como a própria representação do tema, subordinado ao mote da Universidade de Lisboa, que surge transfigurado em cenas simbólicas e atemporais.

De maior importância e envergadura do que estas pinturas foi o trabalho que Daciano da Costa elaborou no edifício enquanto arquitecto de interiores, tendo como colaboradores os pintores Luís Ralha (1935-2008) e Rogério Ribeiro⁸⁶⁷. Concebendo tanto o Salão Nobre [FIG.123], como a Sala do Senado, o Gabinete e Salão do Reitor, a Sala Oval⁸⁶⁸ e a Aula Magna, a Reitoria constituiu-se como um autêntico laboratório experimental para o desenvolvimento futuro desta sua actividade, tendo sido a sua primeira encomenda “após abertura do atelier em nome próprio”⁸⁶⁹. Daciano da Costa escolheu os materiais adequados, nobres como o impunha a solenidade do edifícios, e desenhou o equipamento indispensável para estas salas – mobiliário, revestimentos,

⁸⁶⁵ MOP/CANIU, *O Novo Edifício da Reitoria da Universidade de Lisboa*, s/paginação.

⁸⁶⁶ *Idem, Ibidem.*

⁸⁶⁷ Cf. Ana Glória Neves Rato, *Daciano da Costa e a Teoria do Design Português (1959-1974)*, vol. 2, Tese de Mestrado em Teorias da Arte, FBAUL, 2002, p. 8 (anexo 3).

⁸⁶⁸ Originalmente designada como Sala de Pequenos Banquetes, devidos à sua função primordial.

⁸⁶⁹ João Paulo Martins (org.), *Daciano da Costa. Designer*, Lisboa, FCG, 2001, p. 110.

elementos de arquitectura como tectos em gesso e painéis parietais em madeira⁸⁷⁰ –, numa linha inovadora e assumidamente moderna, aliando-se ao espaço arquitectónico. Se a concepção dos tectos na Aula Magna e na Sala Oval e os painéis de madeira nas paredes do Gabinete do Reitor assumem, como componente caracterizadora do espaço, um peso incontornável, não se descure a vasta e diversificada gama de mobiliário criado, comportando desde a secretária ao sofá, incluindo os puxadores das portas. Um projecto inovador e pioneiro no panorama nacional de então, no qual confluem arrojo e um evidente espírito de contemporaneidade, sem perder de vista a importância e dignidade da Reitoria; o espaço, habitualmente condicionado pela envolvente arquitectónica, adquire uma vivência individualizada e compassada ao presente [FIG.124].

A reprovação de certas obras de arte e a oferta de painéis cerâmicos de Hein Semke

Para o andar superior do vestíbulo da Aula Magna, em torno da entrada central da sala, pensara-se a incisão de três desenhos em mármore negro, polido, trabalho adjudicado ao artista Rolando Sá Nogueira (1921-2002)⁸⁷¹. A maquete não foi aprovada pelo vogal Raul Lino, que a observou⁸⁷². A obra, de facto, não se executou, provavelmente por motivos políticos⁸⁷³, tendo apenas sido colocadas as placas de mármore negro. Curiosamente, na publicação oficial do Ministério das Obras Públicas editada por ocasião da inauguração da Reitoria, foi escrito que “no vestíbulo superior, no mármore negro, está um desenho inciso de Rolando Sá Nogueira, alegórico à corporação universitária”⁸⁷⁴. Outros pareceres foram emitidos pela JNE, com opinião desfavorável quanto à sua concretização, como a colocação de uma escultura destinada à escadaria principal⁸⁷⁵ e de duas figuras escultóricas de Barata Feyo para ladear a porta da Aula Magna⁸⁷⁶.

⁸⁷⁰ O espólio de desenhos e estudos dos interiores e do mobiliário concebido para a Reitoria encontra-se à guarda do IHRU, no Forte de Sacavém.

⁸⁷¹ Decreto n.º 43 265, *Diário do Governo*, I série, n.º 245, 21 de Outubro de 1960, p. 2302.

⁸⁷² AN-TT, Junta Nacional da Educação, Actas das Sessões da 1.ª Subsecção da 6.ª Secção. Livro 103, Acta da 291.ª sessão, 7 de Abril de 1960, f. 80. **[Documento n.º 7]**

⁸⁷³ Segundo depoimento do arquitecto António Pardal Monteiro, Fevereiro de 2010.

⁸⁷⁴ MOP/CANIU, *O Novo Edifício da Reitoria da Universidade de Lisboa*, s/paginação.

⁸⁷⁵ AN-TT, Junta Nacional da Educação, Actas das Sessões da 1.ª Subsecção da 6.ª Secção. Livro 103, Acta da 287.ª sessão, 11 de Novembro de 1960, f. 52. **[Documento n.º 7]** Curiosamente, num desenho da perspectiva do edifício, datado de 1954, Porfirio Pardal Monteiro colocou duas estátuas nas pontas da escadaria de acesso à entrada.

⁸⁷⁶ AN-TT, Junta Nacional da Educação, Actas das Sessões da 1.ª Subsecção da 6.ª Secção. Livro 103, Acta da 288.ª sessão, 16 de Dezembro de 1960, f. 57. **[Documento n.º 7]**

De referir que, em 1985, o escultor Hein Semke (1899-1995) ofertou três painéis de azulejos à Reitoria, de temática alusiva a “África”, “Índia” e “Macau”, que executara em 1957. Foram originalmente concebidos para decoração do Hotel Ritz, recusados após o falecimento do arquitecto Pardal Monteiro; seriam refeitos pelo artista, consoante a medida indicada, divergindo ligeiramente dos da Reitoria no que concerne ao vitrado⁸⁷⁷. Os painéis oferecidos à Reitoria encontram-se dispostos lateralmente à porta de entrada do Salão Nobre, estando um deles colocado à entrada da área da Direcção; evidenciam a arte cerâmica eminentemente expressionista de Semke⁸⁷⁸, com a representação dos respectivos povos e tradições dos locais [FIGS.125 a 127].

3.4. O espírito decorativo dos programas: algumas considerações

Se o espírito clássico e um certo desejo de monumentalidade pauta a concepção arquitectónica dos edifícios projectados por Pardal Monteiro – essência que se manteve desde a inicial incumbência em 1934, passando pelos planos definitivos apresentados em 1952 após renovação da encomenda, até à inauguração do *campus* em 1961 –, essas harmonia e grandiosidade foram igualmente transmitidas às artes plásticas integradas. Realçando a importância do ensino superior e ilustrando a sua evolução, marcam e sublimam os edifícios como locais nobres de aprendizagem, segundo regras e ordem que colhiam muito no exemplo ideológico do regime estadonovista, sempre visando o progresso do conhecimento. Deveriam servir como ânimo e inspiração a estudantes e professores, porém nunca como meio de distração do referido objectivo principal, incorporados em edifícios dignos que valorizam os seus serviços.

À imagem da Cidade Universitária de Coimbra e de *campi* erigidos durante a primeira metade do século XX, como os de Roma, da Cidade do México e de Caracas⁸⁷⁹, os edifícios da Cidade Universitária de Lisboa receberam obras de arte que os complementam e os tornam singulares. Como corolário do processo, a cunhagem propositada de medalhas criadas por artistas intervenientes: Álvaro de Brée concebeu moldes para comemorar a inauguração da Faculdade de Direito e da Reitoria, e para a

⁸⁷⁷ Cf. Teresa Balté (org.), *Hein Semke. A Coragem de Ser Rosto*, 2ª edição, Lisboa, IN-CM, 2009, p. 279.

⁸⁷⁸ Cf. Suraya Burlamaqui, *Cerâmica mural portuguesa contemporânea. Azulejos, placas e relevos*, Lisboa, Quetzal Editores, 1996, p. 50.

⁸⁷⁹ Cf. *Arquitectura. Revista de Arte e Construção*, nº 55-56: “Cidades Universitárias”, ano XXVIII, 2ª série, Janeiro/Fevereiro de 1956.

Faculdade de Letras o escultor foi Euclides Vaz [FIGS.128 a 133]. A prática da criação de medalhas estendeu-se à comemoração de efemérides, a visitas e feitos diversos, bem como à celebração da inauguração de outros edifícios públicos emblemáticos do regime, para os quais se tornou habitual a publicação de uma plaquete informativa, o que também sucedeu no caso da Cidade Universitária de Lisboa.

O programa decorativo destes edifícios da traça de Pardal Monteiro evidencia um apego à estética oficial, desejada pelo Estado Novo para as obras públicas que patrocinava. Imperam técnicas “decorativas” habitualmente empregues neste tipo de empreendimentos, aptas à integração na arquitectura – tendo em atenção o modo como eram entendidos estes programas ornamentais, com funções pedagógicas e de embelezamento, suportadas pela estrutura arquitectónica – e temas relacionados com a Universidade de Lisboa, as suas origens e figuras ilustres, bem como as composições destinadas a inspirar o incremento do Saber e do estudo. Figuras alegóricas cumprem a sua função decorativa e apologética. O grupo de artistas que aqui laborou realizava, frequentemente, obra para integração em edifícios e alguns colaboravam de forma regular com o arquitecto Porfírio Pardal Monteiro. Apesar de uma certa abertura se notar no edifício da Reitoria, devido à participação de artistas mais jovens e ligados a correntes como o neo-realismo, o espírito do conjunto não foi desvirtuado.

Aplicaram-se programas iconográficos eruditos, nos quais a tónica memorial foi colocada na celebração de momentos marcantes do passado universitário; do conjunto, destacam-se as exímias composições de Almada Negreiros. É certo que cada um dos artistas intervenientes estudou ponderadamente o tema incumbido, buscando fontes históricas e literárias, como foi o caso da representação da Fundação do Estudo Geral e das Ordenações Manuelinas pelos artistas Lino António e Manuel Lapa, e mesmo a figuração de personagens da mitologia greco-romana, como sucedeu nas obras de Leopoldo de Almeida, Álvaro de Brée e Barata Feyo. No entanto, é um facto que Almada recebeu a mais extensa e mais complexa encomenda – não fosse o artista que maior colaboração prestou no conjunto da obra edificada de Pardal Monteiro –, necessitando de investigação e reflexão cuidadas, sobretudo no que à decoração das duas Faculdades diz respeito. Não obstante, todas as obras de arte integradas contribuem para um espírito global de enaltecimento da Sapiência e da Universidade de Lisboa.

Paralelamente à edificação do núcleo compreendendo as Faculdades de Direito e de Letras e a Reitora, verificámos que foram erigidos equipamentos integrantes do almejado *campus*, indispensáveis à sua vivência social, de lazer e de cultura desportiva, nomeadamente o Estádio Universitário e o Restaurante do Centro de Estudantes. No Estádio Universitário foram colocadas, em redor do Estádio Principal – na tribuna do qual se colocou um painel cerâmico da autoria de Júlio Santos⁸⁸⁰ –, oito estátuas em bronze representando desportistas, seguindo um cânone naturalista. Estas peças foram realizadas por alunos finalistas das ESBAL, sob orientação de Leopoldo de Almeida⁸⁸¹: Stela Albuquerque executou o “Corredor”, Daniel Luzia criou “O Salto”, a Manuel Marques Borges coube representar o “Jogador de Rugby” e o “Lançador de Martelo”, o “Halterofilista” foi realizado por José Laranjeira Santos, Hélder Batista concebeu o “Futebolista”, Maria Helena Ferreira de Matos da Silva criou o “Lançador de Disco” e Maria Gabriela Cordeiro Veloso concretizou a “Esquiadora”⁸⁸².

A grande cisão veio a suceder na Cantina do Centro de Estudantes, tendo o arquitecto Norberto Corrêa convidado artistas como Jorge Vieira, Rolando Sá Nogueira e Vasco Pereira da Conceição, sem exigência de um programa norteador específico⁸⁸³ e admitindo peças numa linha de experimentação claramente abstracta; o arquitecto foi ao encontro das queixas dos artistas, que anteriormente analisámos, provindo trabalho a cultores de novas experiências estéticas. Assim, foram integrados neste edifício: um muro exterior em pedra idealizado pelo escultor Domingos Soares Branco; uma escultura abstracta em mármore polido, no topo da escadaria de acesso, da autoria de Vasco Pereira da Conceição; no átrio de entrada foi colocada uma escultura em bronze representando um “Estudante/Leitor”, de Domingos Soares Branco; um painel de esmalte sobre chapa de cobre, cuja pintura é de feição abstracta, executada por Manuel Ramos Chaves para a zona dos bengaleiros; um conjunto escultórico em latão de Jorge Vieira para o bar no andar superior, denominado “Esforço colectivo dos estudantes ligados entre si pelos mesmos ideais”⁸⁸⁴; “Terra e Mar”, um painel parietal em pedra calcária de Rolando de Sá Nogueira

⁸⁸⁰ Figurando cenas diversas relacionadas com a prática desportiva, inspirado em exemplos da Antiguidade Clássica.

⁸⁸¹ Os finalistas executaram as esculturas por indicação do Professor de Escultura Leopoldo de Almeida. Cf. Rocha de Sousa, *Hélder Batista. Forma emergente, entre a escultura e a medalha*, Lisboa, IN-CM, 1986.

⁸⁸² À excepção da peça de Daniel Luzia, executada entre 1964 e 1967, todas as estátuas datam de 1958.

⁸⁸³ Depoimento de M. Norberto Corrêa, Março de 2010.

⁸⁸⁴ Actualmente desaparecido.

na zona de refeições; e, numa fachada exterior, dois painéis cerâmicos com motivos geométricos concebidos por Teresa de Sousa⁸⁸⁵.

Nestas novas edificações e espaços universitários, embora bem mais coadunados com o espírito da época – sobretudo no que ao edifício do Restaurante e Zona de Convívio confere – não se desacatou a ideia de integração das artes, vero emblema decorativo do espaço. Se o espírito arquitectónico é assumidamente distinto do oficialmente estipulado, a intenção decorativa e de embelezamento do espaço é mantida e fomentada. A inclusão de peças artísticas no espaço arquitectónico desenrolou-se continuamente nos anos 50 e na década seguinte, contribuindo para uma democratização de novas correntes artísticas, acessíveis à maioria da população através da decoração de lojas e escolas, por exemplo, e para o desenvolvimento do *design* no país; no geral, uma modernização estética à sombra do regime, habitual controlador destas actividades.

O conjunto dos edifícios cuja construção fora entendida como de maior urgência desde praticamente a sua fundação – Reitoria e Faculdades de Letras e de Direito – apresenta a persistência com que o governo estadonovista perpetuou uma estética já ultrapassada, encomendando obra a um número restrito de artistas capaz de responder a tal solicitação. Aquando das inaugurações, os jornais oficiais referiram as obras de arte integradas, louvando a sua capacidade decorativa e laudatória, mas sem fazer qualquer tipo de análise crítica – no caso de Letras, por exemplo, mencionou-se que “foram muito admirados o belo painel cerâmico de Jorge Barradas, (...) a formosa tapeçaria mural de Manuel Lapa (...) e a estátua de D. Pedro V”⁸⁸⁶. Durante a sua visita ao edifício da Reitoria, Oliveira Salazar terá exclamado, ao observar os painéis de mosaico e os vitrais no átrio: “Sim senhor, isto está bonito!”⁸⁸⁷. As obras correspondiam aos intentos oficiais.

Um complexo de edifícios que adquire a sua essência plena através da inserção de peças artísticas – seria, decerto, impensável erigir esta obra do regime sem calcular a vertente decorativa, encarada como uma “tarefa de relevo”⁸⁸⁸. Ainda em 1966 se louvava este acto de encomenda como contribuição para um renascimento das “artes aplicadas em

⁸⁸⁵ Todas estas peças datam de 1961.

⁸⁸⁶ “As novas instalações da Faculdade de Letras correspondem às aspirações de mestres e discípulos”, *Diário de Lisboa*, ano 38º, nº 12878, 14 de Outubro de 1958, p. 9.

⁸⁸⁷ “O Presidente do Conselho visitou a Reitoria da Universidade”, *Diário de Lisboa*, ano 41º, nº 13998, 2 de Dezembro de 1961, p. 8.

⁸⁸⁸ “A Faculdade de Direito já tem na Cidade Universitária um imponente edifício”, *O Século*, ano 77º, nº 27130, 15 de Outubro de 1957, p. 2.

sectores dantes menosprezados”, revelação do “apuramento do gosto nacional”⁸⁸⁹, irmanando técnicas como a tapeçaria e a pintura de cavalete. As artes ao serviço da Nação, subalternizadas e ao serviço da arquitectura, espelho máximo do poder instituído; porém, neste caso concreto, sobretudo, as artes como espelho de louvor da instituição universitária lisboeta e de apologia do Saber.

⁸⁸⁹ *Catálogo da Exposição As Artes ao serviço da Nação. (...)*, s/paginação.