

A Cidade Universitária de Coimbra e a Expressão Totalitária da Arte¹

Nuno Rosmaninho*

Em 1951, a Universidade de Coimbra, que durante anos crescera no seio de um bairro eminentemente residencial, parecia ter sido objecto de um ataque aéreo. Um ou dois edifícios novos e o velho Paço das Escolas erguiam-se num descampado de ruínas, que tendia a alastrar. O reitor, figura de republicano convertido ao salazarismo, caminhava neste cenário ao mesmo tempo desolador e heróico quando se cruzou com alguns alunos, com quem cultivava uma relação de proximidade. Seguia com ar grave, apesar de estar prestes a assistir à inauguração de um edifício da nova cidade universitária. Na verdade, era aí que residia a sua preocupação. Na abertura da Faculdade de Letras, os olhares deslocaram-se rapidamente da magnificência arquitectónica para a nudez “imoral” de uma escultura de Safo e de outras esculturas da Praça da Porta Férrea. Vários professores fizeram-lhe chegar reparos indignados². Um deles, o próprio director da Faculdade, escolheu o acto solene da inauguração para, na presença de ministros e demais figuras públicas, verberar a “frescura de algumas adjacências”. Não era a primeira vez que este imóvel suscitava o confronto de opiniões. Em 1945, o estas divergências não são casuais nem irrelevantes. A Faculdade de Letras e respectiva envolvente escultórica constituem uma das expressões mais acabadas da arte do Estado Novo. E, portanto, tais divergências colocam-nos no âmago da relação entre estética e política. A construção da cidade universitária de Coimbra supôs uma intervenção urbana tão profunda, demorou tanto tempo a ser realizada e afirmou-se tão claramente como uma obra de regime que se torna difícil exagerar o seu significado. Ela é, a par dos tribunais, uma das melhores expressões da *arqui-*

tectura de poder do Estado Novo. Nenhuma obra revela tão bem o uso propagandista do património. Vista em pormenor, ostenta a acção tantas vezes desencontrada dos organismos oficiais. E a sua recepção crítica sugere uma escassa capacidade de endoutrinação.

Arte totalitária

A relação entre estética e política remete para um vasto conjunto de questões. A ideia de uma “arte política”, quer dizer, de uma arte ao serviço do poder político, não é nova. Ela estrutura inúmeras manifestações artísticas ao longo da história e tem até reforçado o seu valor hermenêutico. Mas é talvez na *arte totalitária* que essa relação é mais intensa e explícita, uma vez que ela se apresenta como uma projecção e, sobretudo, um instrumento do poder político. Daqui decorre um primeiro corolário: a arte totalitária deve ser encarada nas suas dimensões política e formal. Há uma estética oficial nos regimes totalitários? Em todas as artes? Como é que os políticos determinam a estética e quais os limites da sua intervenção?

Os superiores valores do Estado conduziram os regimes totalitários ao deliberado condicionamento do mercado, da estética e da mensagem. A “vontade de ordem, expressa em signos visíveis”, que Hitler via nos seus edifícios, mostra claramente a supremacia dos objectivos políticos. No entanto, *arte totalitária* não é simplesmente aquela que os políticos impõem aos artistas; é, antes, a que resulta de um mais ou menos complexo condicionamento exercido em nome de uma ideologia. Pela rapidez com que agiu sobre a arte, o nazismo constitui um dos melhores exemplos deste processo, que culminou na afirma-

ção da infalibilidade estética de Hitler. A expressão artística é tanto mais totalitária quanto maior for a supremacia dos objectivos propagandistas e mais apertado o controlo exercido pelo Estado.

A pressão totalitária conduz invariavelmente à recusa das vanguardas, bem como à adopção do classicismo monumental (enquanto “arquitectura de poder”) e do naturalismo académico na pintura e na escultura. Assim, os estudos comparativos não podem resumir-se ao confronto entre modelos e cópias, apesar da importância, por exemplo, da recepção exposição Moderna Arquitectura Alemã em Portugal em 1941 ou da preponderância das orientações do PCUS. Devem também verificar as condições endógenas e, preferencialmente, situar os diferentes casos numa escala definida pelo controlo político-ideológico e pela homogeneização estética.



Grupo escultórico da Biblioteca Geral da Universidade.



Marcello Piacentini, Reitoria da Universidade de Roma.

Nacionalismo e antimodernismo

Do ponto de vista formal, a arte totalitária estruturou-se a partir de dois ou três princípios fundamentais: primeiro, uma fortíssima atitude antimoderna; segundo, uma notória prevalência nacionalista; terceiro, uma natural vocação endoutrinadora. O desenvolvimento das culturas nacionais ao longo do século XIX suscitou, desde cedo, reparos contra os «estrangereiros», mas foram os regimes totalitários que levaram essa disposição às máximas consequências. O modernismo é visado por razões estéticas e, sobretudo, por ser um *internacionalismo*, quer dizer, uma arte sem pátria e, portanto, politicamente subversiva.

A procura de uma arte nacional, obsessiva em toda a Europa a partir de meados do século XIX, conduziu a várias respostas estereotípicas: um estilo, uma casa, uma escola de pintura, etc. Os regimes totalitários assumiram inequivocamente esta herança, promovendo, no âmbito da arquitectura, a diferenciação de modelos de acordo com a finalidade da obra: arquitectura pseudo-vernácula nos bairros de realojamento e pequenos edifícios estatais, revivalismo erudito em casas de espectáculo e classicismo monumental nos principais imóveis do Estado. O intenso fervor nacionalista levou à nacionalização do próprio classicismo,

Terceira via

É por este motivo que tendo a desvalorizar o uso da expressão *terceira via* para qualificar a arte fascista, enquanto síntese entre as correntes modernas e a monumentalidade nazi. A categorização da ideia de *terceira via* pode tornar-se contraproducente, porque estabelece uma triangulação inadequada e porque, na verdade, apenas decorre de outros conceitos, esses sim operativos. Terceira é a via de todos os regimes cujas artes acusam um forte apelo totalitário, sem o levarem aos limites observados no nazismo e no estalinismo. Aqui, entre 1932 e 1935, foram instauradas *megamáquinas* de controlo, como explica Igor Golomstock. Hitler criou a Câmara de Cultura do Reich, dividida em repartições dedicadas à música, ao teatro, à literatura, à imprensa, à rádio, ao cinema e às artes plásticas. Na União Soviética, o controlo acentuou-se muito após a liquidação da Nova Política Económica e alcançou a sua máxima expressão entre o fim da Segunda Guerra Mundial e a morte de Estaline, em 1953. As normas emanavam do Comité Central através da União dos Artistas Soviéticos, do Ministério da Cultura e da Academia da Artes.

Em contrapartida, a política artística de Mussolini foi mais ambígua e portanto menos centralizada, apenas adquirindo uma feição tendencialmente totalitária num período final, de radicalização da política cultural, entre 1937 e 1943.

No entanto, o controlo exercido sobre os artistas não alcançou os mesmos níveis. O Estado apoiou algumas correntes oficiais, mas não destruiu as expressões artísticas modernas. A diversidade estética da Cidade Universitária de Roma, apesar do predomínio simbólico da Reitoria, de Piacentini, e do pórtico, de Foschini, é um sinal dessa indecisão. Assim como é, igualmente, a própria carreira de Renato Guttuso, que praticou uma pintura expressionista entre 1939 e 1942 e veio a renovar a vanguarda italiana depois da guerra.

Apesar de alguns autores desvalorizarem a pressão exercida pelo Estado, citando artistas que, como no caso de Arno Breker na Alemanha, afirmavam categoricamente nunca terem sentido qualquer coacção, a verdade é que a “ditadura artística” se fez também pela positiva, apoiando escultores, pintores e arquitectos considerados exemplares. A despeito da colaboração voluntária de muitos artistas e do grau de desordem existente nos diferentes aparelhos de controlo, só uma forte intervenção estatal explica, segundo Igor Golomstock, a subordinação ideológica de 80 a 90 % da pintura, de 70 a 80 % da escultura e de 40 a 60 % da arquitectura.



A Alta de Coimbra antes da construção da cidade Universitária

mediante a valorização do neoclassicismo. Na Alemanha, invocava-se Friedrich Gilly e Karl Friedrich Schinkel.

A endoutrinação pela arte patenteia-se sobretudo na pintura e na escultura, onde se assistiu à adopção do que, usando a expressão de Lutz Becker sobre o cinema soviético, se pode chamar *realismo optimista*³. Na pintura, como já tivemos ocasião de escrever, o que distingue o “realismo totalitário” do realismo oitocentista não é a reprodução mais ou menos mimética do real, mas o «optimismo social» que dimana dos temas, das cores e da luz. As cores saturadas conferem uma dimensão utópica às cenas, tantas vezes iluminadas pelo sol do meio-dia. A “arte socialista realista”, escreveu Estaline em 1951, “é incondicionalmente e conscientemente optimista, uma arte do novo mundo, olhando ousadamente para o futuro⁴”.

Para esse efeito, os pintores consagraram-se à representação dos líderes políticos, de episódios históricos exemplares e de cenas de trabalho (rural ou industrial) de larga ressonância ideológica. A escultura regressa ao nu clássico, como na Alemanha, ou tende a acentuar o vigor físico associado ao “homem novo”, como na reiterada representação do *trabalhador* na União Soviética. E dedica-se repetidamente a figurar os chefes políticos no espaço público.

Estado Novo

No Estado Novo, em particular no início dos anos quarenta, os diferentes tópicos relacionados com a arte totalitária conheceram uma difusão apreciável, sem que os políticos implementassem um enquadramento verdadeiramente centralizado e repressivo. A apreensão de alguns quadros na 2.^a Exposição de Artes Plásticas, em 1947, o “apagamento” do fresco de Júlio Pomar no Cinema Batalha (Porto) e a intenção da Câmara Municipal do Porto de impor um “estilo nacional”, em 1949, são, apesar de tudo, excepções. A imprensa veiculou alguns apelos totalitários. Artistas como Severo Portela Júnior e Raul Lino e revistas como *A Arquitectura Portuguesa* reclamaram do Estado uma intervenção regulamentadora, que proibisse o modernismo e instaurasse uma arte oficial. Em 1933, em extensa carta a Oliveira Salazar, Raul Lino incitou-o, em vão, a proibir superiormente o “internacionalismo”, considerando-o uma expressão artística do marxismo.

Na escalada que conduz à arte totalitária, a política artística do Estado Novo ficou muito aquém da União Soviética, da Alemanha e até de Itália, mas no âmbito das obras públicas não faltaram oportunidades para desenvolver o classicismo monumental, o revivalismo etnográfico da “casa portuguesa”, a

pintura de História, a pintura de género, os nus clássicos e as estátuas dos heróis da Pátria. Os tribunais e a Cidade Universitária de Coimbra constituem precisamente a melhor expressão da “arte oficial” do Estado Novo, sobretudo da que se relaciona directamente com a expressão do Poder.

Cidade Universitária de Coimbra

Depois de séculos de maturação, a “zona universitária” da Alta de Coimbra chegou a 1940 notavelmente equilibrada quanto às funções urbanas. A articulação entre espaços escolares, residenciais e comerciais constituía uma marca indelével. O Estado Novo resolveu, então, proceder à ampliação dos espaços escolares. E o resultado foi uma verdadeira *revolução urbanística*, que se desenrolou até aos anos setenta, plasmando, de forma ímpar, os princípios de actuação deste regime quanto à política patrimonial, ao uso quase discricionário da figura jurídica da expropriação por utilidade pública e ao controlo da arte, dos artistas e da própria universidade. O exercício autoritário do poder fez emergir uma estética totalitária, que se cruzou com um rico imaginário conimbricense. É a soma destes aspectos tão díspares que torna verdadeiramente única a Cidade Universitária de Coimbra construída no século XX.

A importância simbólica do Paço das Escolas, sede da multissecular universidade, foi assumida unanimemente e impôs um projecto de remodelação urbana, em vez da construção de raiz na periferia, como seria mais natural. A amplitude do programa chocou, desde o primeiro momento, com a exiguidade do espaço disponível, mas, para resolver tal dificuldade, políticos e arquitectos preferiram, enquanto isso foi possível, demolir sistematicamente e construir com grandiosidade. As extensas demolições não demoveram os políticos, que veicularam a ideia de que seria possível erguer na Alta uma cidade universitária *concentrada*, à semelhança das de Roma, Oslo, Berna e Atenas.



Cidade Universitária de Coimbra (Foto Varela Pécuro).



Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Afinal, como se viu desde o primeiro momento, ela seria sempre demasiado extensa, por causa das consequências, e demasiado pequena para as necessidades escolares, em crescimento acelerado.

O apego ao lugar, cheio de ressonâncias simbólicas, foi tão forte como a sua inadequação aos princípios urbanos de Cottinelli Telmo e de Duarte Pacheco. O arquitecto e o político aspiravam a um urbanismo grandioso, simétrico, feito de longos eixos perspécticos. O que seria fácil num espaço plano, constituía na Alta uma tarefa árdua e cheia de escolhos, devido ao relevo acidentado e aos edifícios que seria necessário preservar nas margens da cidade universitária. A criação do eixo formado pela nova Rua Larga e pelas Praças da Porta Férrea e de D. Dinis só se obteve à custa de grandes terraplenagens, com rebaixamentos superiores a cinco metros. A plataforma artificial criou, como era quase inevitável, dificuldades de concordância na sua orla, com consequências directas em dois pontos: a excessiva elevação do Largo da Feira e do próprio Largo José Rodrigues sobre o Museu Machado de Castro e, sobretudo, a destruição do último arco do aquecido quinhentista.

De qualquer modo, a Cidade Universitária de Coimbra foi concebida na completa indiferença relativamente à generalidade da Alta. Se é verdade que Cottinelli Telmo e Cristino da Silva atenderam a alguns

imóveis mais significativos, preservando-os, na realidade acabaram por impor uma diminuição drástica da sua escala, modificando por completo a sua inserção urbana. Apesar de ter ficado incompleta, ela constitui uma expressão singular da arte totalitária desenvolvida na Europa entre as duas guerras mundiais e, nos países comunistas, até à queda do Muro de Berlim. A supremacia dos objectivos políticos e propagandistas, o controlo estatal da arte e dos artistas e a 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, encontram aqui, a par dos edifícios dos tribunais, a sua melhor expressão. Mas é também aqui que mais exemplarmente se detectam os limites dessa corrente, permitindo assim estabelecer um estudo comparativo com as artes nazi, fascista, franquista e soviética.

Classicismo monumental totalitário

Em arquitectura, domina o classicismo monumental, cuja expressão só não é maior porque ficaram por construir os pórticos. Esta feição, estabelecida até 1944, quando a influência das obras de Albert Speer e de Marcello Piacentini em Portugal atingira o

apogeu, observa-se bem na Faculdade de Letras, na Biblioteca Geral e na grande escadaria.

A Cidade Universitária de Coimbra foi concebida e dirigida por Cottinelli Telmo, nos anos de 1941 a 1948, e prosseguida por Cristino da Silva, entre 1949 e 1966, sob o signo da monumentalidade: vastas perspectivas, simetria e ortogonalidade no desenho urbano e classicismo monumental na arquitectura. Estes dois arquitectos, além de responsáveis pelo plano geral, tutelaram estritamente o projecto de cada um dos edifícios.

O Arquivo, construído entre 1943 e 1948, de pequenas dimensões e secundariamente localizado, apenas anunciou essa orientação nas pilastras e na moldura do portal. O seu autor, Alberto José Pessoa, veio a desenhar os dois imóveis mais significativos: a Faculdade de Letras e a Biblioteca Geral. O despojamento e a dureza de expressão da Faculdade de Letras (1945-1951) suscitaram a crítica do Conselho Superior de Obras Públicas, formulada em nome de inefáveis valores tradicionais e do reaportuguesamento da arquitectura. Daqui não resultou, porém, qualquer cedência ao decorativismo (Figura 5). Em frente, Alberto José Pessoa converteu em Biblioteca Geral a anterior Faculdade de Letras, construída poucos anos antes mediante projecto de Silva Pinto. Os maiores cuidados centraram-se na frontaria voltada para a Praça da Porta Férrea, que foi radicalmente modificada, não por razões funcionais, mas com o único fim de a adaptar estilisticamente ao classicismo monumental. Esta linguagem, patente na obra final, era ainda mais expressiva nos desenhos preparatórios, onde as pilastras se apresentavam mais espessas, as janelas mais pequenas e a parede ao nível do rés-do-chão inteiramente cega.

A morte inesperada de Cottinelli Telmo, em 1948, fez entrar em cena Cristino da Silva, que liderou a construção das Faculdades de Medicina e de Ciências. A substituição não alterou os princípios orientadores, mas o classicismo monumental perdeu o vigor de meados

dos anos quarenta. No edifício da Medicina (c. 1951-1956), da autoria de Lucínio Guia da Cruz, onde domina a repetição invariável de janelas, apenas os dois portais, enquadrados por bustos em baixo-relevo, dão uma nota de grandeza. A Faculdade de Ciências, projectada pelo mesmo arquitecto, foi vítima de constantes remodelações de programa e de prolongados atrasos na construção. O imóvel da Matemática, voltado para a Praça de D. Dinis, ficou concluído em 1969 e a Física e Química apenas em 1975. Os tempos eram outros. A resistência à monumentalidade classicizante crescera entre os arquitectos, embora se mantivesse em algumas obras de regime, como os tribunais. A Matemática, com o seu grande portal, esculpido por Gustavo Bastos, ainda evoca esse cânone, mas o edifício da Física e da Química afasta-se definitivamente dele, com a vasta abertura para o pátio interior, onde, aliás, se colocou uma escultura geométrica de Fernando Conduto.

A expressão arquitectónica da Cidade Universitária de Coimbra construída durante o Estado Novo está, porém, coarctada pela ausência dos pórticos, que teriam, não só unido, mas unificado os imóveis que acabámos de apresentar em separado. Presentes em algumas obras emblemáticas do fascismo italiano, como a Cidade Universitária de Roma ou a Exposição Universal de Roma (1942), os pórticos surgiram logo nos primeiros estudos de Cottinelli Telmo, marcando de modo particular a Praça de D. Dinis. Aqui, a destruição de todas as preexistências teria permitido criar uma obra inteiramente nova, alheia à envolvente urbana, solipsista, o que não acontecia em mais lugar nenhum. Na Praça da Porta Férrea, havia o Paço das Escolas e no Largo da Feira a Sé Nova. Os pórticos teriam constituído o toque final da «grande composição» urbana, princípio orientador de toda a intervenção. Mesmo a implantação da escadaria monumental, sugerida pelo ministro das Obras Públicas, Duarte Pacheco, não se pode separar do efeito que, após a longa subida,

seria dado por esse pórtico imponente, de onde emergiria a estátua de D. Dinis.

Todos os edifícios projectados e construídos até aos anos sessenta previam esta interligação. Mas a demora verificada na construção, associada aos atrasos na edificação do Hospital, que deveria ter ocupado a face norte da Praça de D. Dinis, acabou por impor o seu abandono. Em 1969, estabelecida a transferência do Hospital para a periferia, em virtude de o programa manifestamente não caber no exíguo espaço que lhe estava destinado, restou uma praça assimétrica. A sobrevivência do Colégio de S. Jerónimo tornou absurdos os pórticos, como explicou o arquitecto José Pedro Martins Barata, no parecer onde apontou as restrições que inviabilizavam, vinte e cinco anos depois do início das obras da cidade universitária, a concretização do seu espaço mais emblemático. Por um lado, a excessiva volumetria dos pórticos e a relevância simbólica que conferiam à Praça de D. Dinis diminuiria o Paço das Escolas. Por outro lado, parecia “chocante”, nesta data, “a imposição de elementos de raiz vagamente neoclássica, quase evocadora da arquitectura dos anos trinta na Europa Central, cuja monumentalidade é a expressão de uma ‘vontade de poder’ que não deve ser característica de um ambiente universitário”. Por fim, o efeito urbano, imaginado por Duarte Pacheco e Cottinelli Telmo,

era ilusório, porque a inclinação da escadaria inviabiliza a percepção dessa desejada perspectiva e porque não leva em conta o acesso oblíquo, feito a partir da Ladeira do Castelo.

Com este parecer, José Pedro Martins Barata não só recusa a construção dos pórticos, como exerce uma crítica liminar aos fundamentos estéticos e ideológicos da Cidade Universitária de Coimbra, mostrando assim a erosão do classicismo monumental dentro da «arte oficial» do Estado Novo.

Tradicionalismo e modernismo

Mas, se o Estado Novo usou o monumentalismo para afirmar o seu poder, reservou as soluções regionalistas em edifícios secundários para exprimir o seu ideário ruralista. O modelo da “casa portuguesa” não se encontra, como é natural, no seio dos grandes imóveis da Alta, mas é um produto da mesma equipa de arquitectos, técnicos e políticos, deixando ver a fácil convivência entre as duas correntes arquitectónicas. O eclectismo tradicionalista manifestou-se sobretudo na casa de habitação para o director do Observatório Astronómico (projectada por Álvaro da Fonseca, em 1950) e, de um modo tão prosaico quanto significativo, na remodelação da casa do jardineiro do Jardim Botânico, de autor desconhecido (1948).



Maqueta da Cidade Universitária de Coimbra

A ruptura moderna, constituída pelas instalações académicas da Praça da República, foi tardia (anos cinquenta e sessenta), periférica e levantou fortes objecções dentro do regime. Também foi inesperada. O arquitecto Alberto José Pessoa (que, neste caso, fez equipa com João Abel Manta), fora, na Alta, o fiel executor do classicismo monumental. No entanto, afastado do Paço das Escolas, encetou subitamente o caminho da arquitectura moderna, chocando e surpreendendo o ministro das Obras Públicas, o Conselho Superior de Obras Públicas e a imprensa de Coimbra, mas acabando por ganhar, no decurso dos anos, os favores da crítica e, por fim, do próprio público. A emergência desta obra, que só pôde avançar com o apoio de Cristino da Silva, mostra os limites da imposição política de uma “arquitectura oficial” e o desgaste do classicismo monumental.

Esse desgaste não se fez, contudo, sem resistência. Uma das marcas dessa atitude ainda hoje está patente no bloco das cantinas. Referimo-nos à ausência do painel de azulejos da fachada, previsto desde o início por Alberto José Pessoa e João Abel Manta, realizado



Grupo escultórico de Leopoldo de Almeida



Paço das Escolas, sede secular da Universidade

por este último e, por fim, remetido para o jardim interior porque a Junta Nacional da Educação considerou que o assentamento no lugar original prejudicaria «a monumentalidade e a sobriedade da escadaria do conjunto arquitectural da entrada da cidade universitária».

Iconografia do Saber

Os regimes totalitários elevaram, como já tivemos ocasião de escrever, a arquitectura ao estatuto de primeira arte, firmando sem hesitações uma hierarquia que subordinava a escultura e a pintura. Isto não significava desprezo por estas artes, capazes de veicular conteúdos ideológicos muito elaborados. Reconheceram, isso sim, que era no seio do classicismo monumental que os seus recursos poderiam ser valorizados. A principal faculdade ideológica desta corrente arquitectónica reside na transmissão instantânea de dois valores fundamentais: ordem e poder. Às artes plásticas coube substantivar esses valores, conferindo-lhes um conteúdo ideológico mais preciso.

A integração das artes está bem patente na Cidade

Universitária de Coimbra. A leitura iconográfica das estátuas, relevos, pinturas e tapeçarias oferece uma significativa homogeneidade ideológica e artística. As excepções são tardias e configuram uma ruptura estética e, nalguns casos, política. O Estado Novo pediu à escultura que enobrecesse o espaço público, que amenizasse as fachadas e que transmitisse um paradigma ideológico. E foi isso que profusamente aconteceu, sobretudo na Praça da Porta Férrea, através de estátuas e grupos escultóricos de reis e cientistas ou alusivos à História (Tucídides), à Filosofia (Aristóteles), à Eloquência (Demóstenes), à Poesia (Safo) e às Ciências Médicas, Físicas e Químicas; de baixos-relevos em pedra evocando a Biologia, a Matemática, a Ética; de frescos dedicados à Antiguidade Clássica, à Glorificação do Génio Português, à Matemática; etc.

A estatuária e a pintura mural, abundantes em todo o espaço da cidade universitária, são o resultado de uma cuidada ponderação ideológica, com dois pólos fundamentais: o nacionalismo, representado pela história e cultura portuguesas, e o universalismo, figurado pela Antiguidade Clássica. Num esforço constante para aludir ao presente através do passado, ou, melhor dizendo, para colocar o passado ao serviço dos fins presentes do Estado, as cenas de história recente, que vemos com abundância no

estalinismo, ou os retratos dos chefes políticos são substituídos, em Coimbra, por um verdadeiro panteão nacional, a que a Antiguidade dá um cunho de intemporalidade. A representação do Saber, ainda mais dominante do que a da *História*, serve o discurso patriótico, a Universidade e, através da alegoria, o próprio naturalismo estético.

O poder da arte

Apesar da vigorosa e aparentemente tão serena manifestação de Poder, a recepção crítica da Cidade Universitária de Coimbra conheceu dois importantes limites. A arquitetura, sistematicamente valorizada pela sua imponência e grandeza, foi acolhida com frieza porque a sua expressão era despersonalizada e megalómana, ou assim era sentida pela comunidade universitária. A avaliação estética da escultura em espaço público foi completamente anulada pela questão, muito aguda, da sua imoralidade.

Quando o reitor Maximino Correia se queixou do espírito exageradamente pudibundo de alguns professores, estava a assumir, de modo implícito, uma certa inadequação da arte totalitária ao seu público preferencial. E isto remete, já não para a definição de arte totalitária, mas para os seus limites, a partir dos quais se deve começar a discutir, não a arte do Poder, mas o real poder da arte ●

* Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

¹ Parte do presente artigo foi originalmente escrito para o *dossier* de candidatura da Universidade de Coimbra a Património Mundial da UNESCO. As fotografias com a sigla NATCE são provenientes do Núcleo de Arquivo Técnico de Construções Escolares da Divisão de Documentação e do Património Cultural da Secretaria Geral do Ministério da Educação.

² O episódio encontra-se referido, com uma datação imprecisa, por Alberto Vilaça, *De Memória em Punho*.

BIBLIOGRAFIA

- ACCIAIUOLI, Margarida - *Os Anos 40 em Portugal. O país, o regime e as artes. "Restauração" e "celebração"*. Dissertação de doutoramento, policopiada. Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1991.
- ACCIAIUOLI, Margarida - *Exposições do Estado Novo (1934-1940)*. Lisboa, Livros Horizonte, 1998.
- ADAM, Peter - *Art of the Third Reich*. Nova Iorque, Harry N. Abrams, 1992.
- AMAN, Anders - *Architecture and Ideology in Eastern Europe During the Stalin Era. An aspect of cold war history*. Nova Iorque e outras, The Architectural History Foundation / The MIT Press, 1992.
- BOWN, Matthew Cullerne - *Art Under Stalin*. Nova Iorque, Holmes & Meier, 1991.
- BOWN, Matthew Cullerne - *Socialist Realism Painting*. New Haven e Londres, Yale University Press, 1998.
- BRITT, David (dir.) - *Art i Poder. L'Europa dels dictadors (1930-1945)*. Barcelona, Centre de Cultura Contemporània / Disputació de Barcelona, 1996. Catálogo da XXIII Exposição do Conselho da Europa (Londres, Barcelona e Berlim).
- FRANÇA, José-Augusto - *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*. 2.ª edição revista. Venda Nova, Livraria Bertrand, 1985.
- GOLOMSTOCK, Igor -- *L'Art Totalitaire. Union Soviétique, IIIe Reich, Italie Fasciste, Chine*. Paris, Editions Carré, 1991 (D.L.).
- NUNES, António Manuel Martins - *Espaços e Imagens da Justiça no Estado Novo: Templos da justiça e arte judiciária*. Coimbra, Minerva Coimbra, 2003.
- Ó, Jorge Ramos do - *Os Anos de Ferro. O dispositivo cultural durante a "Política do Espírito" (1933-1949). Ideologia, instituições, agentes e práticas*. Lisboa, Editorial Estampa, 1999.
- PEREIRA, Nuno Teotónio (com a colaboração de José Manuel Fernandes) - "A arquitetura do Estado Novo de 1926 a 1959", *O Estado Novo das Origens ao Fim da Autarcia (1926-1959)*. Actas do colóquio. Lisboa, Fragmentos, 1987, volume II, pp. 323-357.
- PEREIRA, Paulo (dir.) - *História da Arte Portuguesa*. Volume III: Do Barroco à contemporaneidade. Lisboa, Círculo de Leitores, 1995.
- ROSMANINHO, Nuno - *O Poder da Arte. O Estado Novo e a Cidade Universitária de Coimbra*. Coimbra, Imprensa da Universidade, 2006 (no prelo).
- SAIAL, Joaquim - *Estatuária Portuguesa dos Anos 30 (1926-1940)*. S. l., Bertrand Editora, 1991 (DL).
- SCOBIE, Alex - *Hitler's State Architecture. The impact of Classical Antiquity*. Londres et al., The Pennsylvania State University Press e University Park and London, 1990.
- SPEER, Albert - *O III Reich por Dentro. Memórias*. Lisboa, Edição "Livros do Brasil", s. d.
- ZEVI, Bruno - *História da Arquitectura Moderna*. Dois volumes. Lisboa, Editora Arcádia, 1970 e 1973.

Histórias que Abril soltou. Coimbra, Livraria Minerva, 1992, p. 54.

³ Título do artigo de Lutz Becker sobre o cinema soviético, publicado no catálogo da XXIII Exposição do Conselho da Europa, *Arte e Poder: a Europa dos Ditadores (1930-1945)*, 1996, pp. 199-200.

⁴ Cit. por Igor Golomstock, *L'Art Totalitaire*. Paris, Editions Carré, 1991 (DL), p. 188.

Résumé

La construction de la Cité Universitaire de Coimbra a nécessité une intervention urbaine si profonde, a requis de si nombreuses années pour sa réalisation (1934-1975) et s'est affirmée si clairement comme une œuvre de régime, qu'elle s'en trouve chargée d'une forte significa-

tion. Elle est, à côté des tribunaux, une des expressions les plus réussies de l'architecture du pouvoir de l'État Nouveau portugais. Bien qu'elle soit restée incomplète, la Cité Universitaire constitue une forme singulière de l'art totalitaire développée en Europe entre les deux guerres mondiales et dans les pays communistes, jusqu'à la chute du Mur de Berlin. La suprématie des objectifs politiques et de propagande, le contrôle par l'État de l'art et des artistes et la tendance à refuser les avant-gardes, au détriment du classicisme monumental, de l'éclectisme historiciste et du pseudo style local, dans le domaine architectural, et d'un naturalisme universitaire, dans la peinture et la sculpture, trouvent à Coimbra leur meilleure expression.