

MARÇO 1998

# MONUMENTOS



DIRECÇÃO-GERAL DOS EDIFÍCIOS  
E MONUMENTOS NACIONAIS

Ministério do Equipamento, do Planeamento e da Administração do Território

## MONUMENTOS

Nº 8 / Março 1998

**Directora**

Margarida Alçada

**Directora Adjunta**

Maria Inácia Teles Grilo

**Conselho Editorial**

Alexandre Alves Costa

Augusto José Marques da Costa

José Fernando Canas

José Manuel Fernandes

Vitor Serrão

**Redacção**

Cintia de Sousa

Emília Marques Pires

Maria João Reis Martins

Paula Tereno

**Secretaria de Redacção**

Filomena Rita

**Textos**

Afonso Mira

Alexandre Alves Costa

Ana Goulão Machado

Ana Paula Ferreira Pinto

António Madeira Portugal

António Pimentel

Carlos Ruao

Carmen Olazabal Almada

Domingos Tavares

Emília Marques Pires

Fernando Távora

Gongalo Sousa Byrne

João Miguel Lameiras Crisóstomo

João Paulo Providência

José António Bandeirinha

José Delgado Rodrigues

José Eduardo Horta Correia

Júlio Teles Grilo

Luis Reis Torgal

Luis Tovar Figueira

Lúisa Cortesão

Lúisa Trindade

M. Manuela Malhoa Gomes

Maria de Lurdes Craveiro

Mural da História

Nuno Rosmaninho

Sandra Vaz Costa

**Edição e Propriedade**

Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais

Praça do Comércio, Ala Oriental 2.º andar

1194 Lisboa Codex

Telefone 8817042 / 8817049 / 8880249

Fax 8870101

Enderreço Internet <http://www.monumentos.pt>

**Publicidade**

Paula Tereno

**Design**

Atelier Henrique Cayatte

colaboração de Ana Miranda e Rodrigo Satas

**Pré-Impressão**

Critério – Produção Gráfica, Lda.

**Impressão**

NorPrint, S.A.

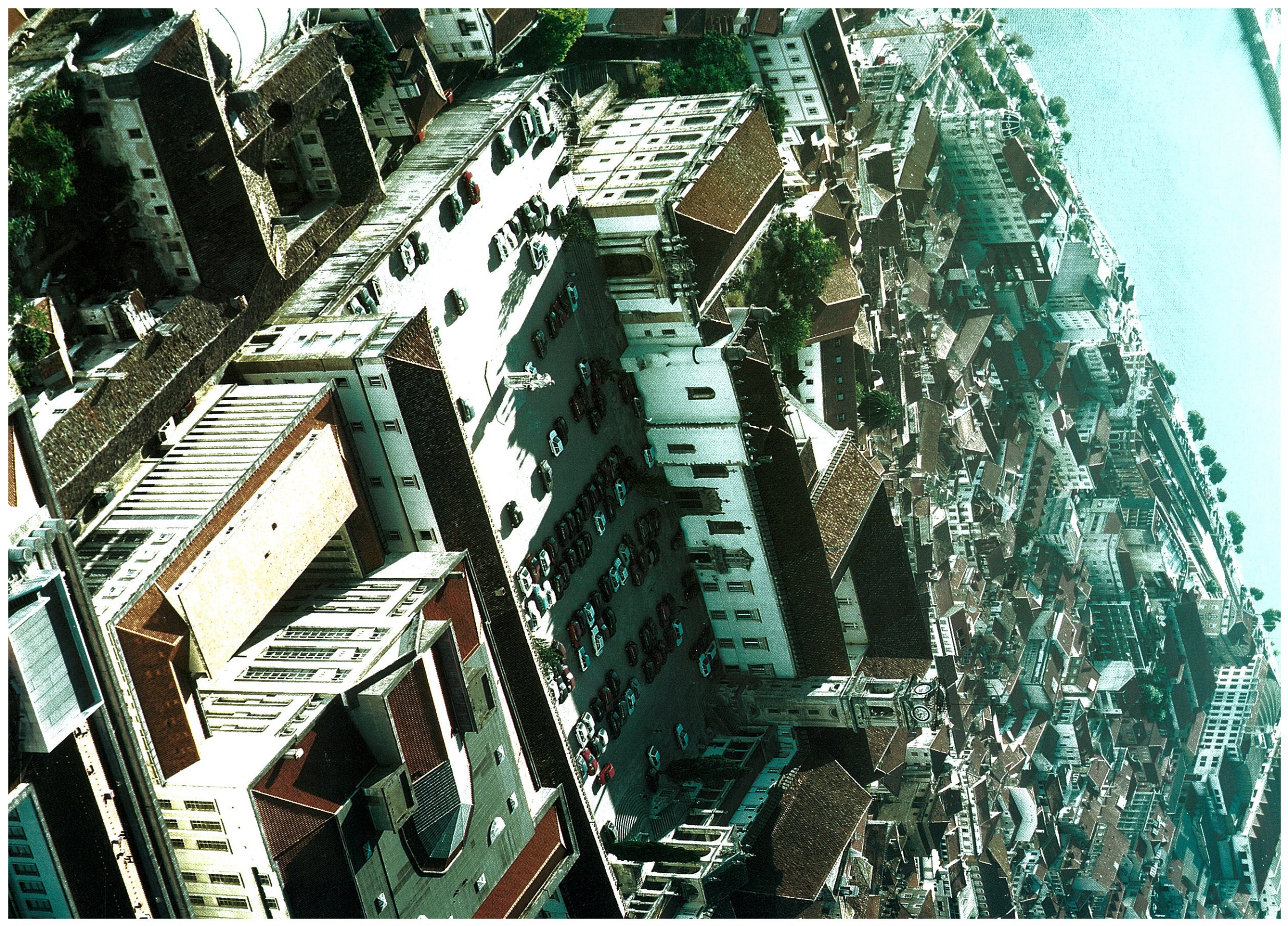
Periodicidade Semestral

Preço por número: 2,000\$00 (IVA incluído)

Tiragem: 3 000 exemplares

ISSN: 0872-8747

Depósito Legal nº 116 902/97



# Domus Sapientiae

O Paço das Escolas

António Filipe Pimentel

O edifício ou conjunto de edifícios hoje designado de Paço das Escolas é, na essência, a Alcaçova de Coimbra, onde a Universidade se instalou em 1537, por concessão de D. João III, enquanto se não providenciavam edifícios próprios. Aí ficaria, afinal, até aos dias de hoje, de direito pleno desde que, em 1597, adquiriu a Filipe I o velho Paço Real por 30 000 cruzados<sup>1</sup>.

Com o Paço, os Estudos Gerais herdaram também a excepcional situação topográfica de que aquele gozava, cenograficamente alantilado sobre o casario da cidade, numa relação explícita de domínio sobre a urbe que o rodeia. De facto, *a maiestade do alcácer régio sobrevive na fábrica do saber*, como bem notou Vergílio Correia, que afirmaria ainda não existir *no mundo universidade mais imponente que a de Coimbra*<sup>2</sup>.

Nascida à sombra do poder real, instalada em paços régios, a Universidade conservará ciosamente a intimidade dessa relação<sup>3</sup>, ostensivamente expressa na sua emblemática, nas suas práticas e rituais, na sua mesma figuração simbólica de Sapiência coroada. Apesar disso, a dignidade de moradia de reis mais não é que uma etapa na vida milenar dessas construções. Ao fixarem em Coimbra a capital do jovem Reino português, Afonso Henriques e os seus imediatos sucessores ocuparam as moradas dos governadores cristãos da(s) Reconquista(s), que aí alternariam, ao sabor da fortuna das armas, com o ocupante árabe; este, por seu turno, herdara de igual modo os espaços habitados pelos antigos reis visigodos que aqui estabeleceram capital e cunharam moeda, por certo aproveitando, também eles, construções romanas estabelecidas sobre o primitivo *oppidum* de *Aeminium*<sup>4</sup>.

Na verdade, as especiais condições morfológicas do local onde a Alcaçova se viria a implantar — uma colina oblonga perpendicular ao rio, sobre o qual escava verentes quase abruptas —, oferecendo evidentes facilidades de defesa, justificam a antiguidade da sua ocupação e, por conseguinte, também da sua fortificação. Com efeito, a organização do recinto militar envolvendo a colina e tendo por pólos, em cada extremidade, a alcaçova e o castelo (assente no topo norte, onde sobreviveria até ao século XVIII), deverá datar do período visigótico e é também então ou, pelo menos, anteriormente à primeira Reconquista, que se define o palácio-fortaleza<sup>5</sup>. Em todo o complexo castrense se utilizaria abundantemente material romano e, no que respeita à zona residencial, a malha intrincada desenhada pelos muros que as sondagens têm revelado ilustra a contínua remodelação desse espaço, ao menos desde a época imperial<sup>6</sup>.

O alcácer era constituído por uma cerca quadrangular de muralhas, com as respectivas torres, cujo perímetro segue já a linha das actuais construções, excepto no lado sul, que se suspende nas imediações do local hoje ocupado pela porta do Colégio de S. Pedro (onde seria encontrada a forte torre angular) e a partir da qual tomava a direcção poente, perpendicular ao local onde haveria de erguer-se a Biblioteca. Daí em diante formava-se então um acentuado declive, mais tarde entulhado para ampliação do terreiro. No interior da cerca, a zona residencial adossava-se ao flanco norte da grande quadra, cujo pano de muralhas se reforçava de uma série de cubelos circulares, também eles reconhecíveis pelo aparelho usado na base dos que actualmen-

te existem. Enfim, no flanco nascente rasgava-se a porta, entre dois fortes cubelos, de um dos quais se localizaria ainda um importante trecho de muro ornado, na face interna, de uma fresta de arco ultrapassado<sup>7</sup>.

O sucessivo achado de segmentos de muros e torres defensivas permitiria atestar a antiguidade das construções mas, sobretudo, documenta um fascinante processo de conservação de estruturas que, através de todas as alterações, se mantêm essencialmente íntegras até ao século XVIII e são mesmo, ainda hoje, facilmente reconhecíveis. É, com efeito, no interior deste recinto que se sucedem as campanhas durante os primeiros reinados por detrás da actual Capela demonstram que a zona residencial se expandia igualmente ao longo do Flanco ocidental do quadrilátero<sup>8</sup> e localizar-se-ia também, provavelmente, aí a capela dedicada a S. Miguel — ainda hoje o padroeiro do templo universitário — que Afonso I fundou ao estabelecer em Coimbra a sua capital<sup>9</sup>; enfim, duas columnas isoladas, do século XIII, achadas nos baixos dos Gerais, evocarão os paços do período diomísino<sup>10</sup>.

É, porém, justamente com D. Dinis que termina o período áureo da Alcaçova de Coimbra. Deslocado para Sul (Lisboa, Santarém, Évora) o eixo geo-político nacional, os Paços Reais de Coimbra vão perdendo protagonismo histórico e evidenciando o progressivo abandono a ponto de, nos inícios do século XVI, Damião de Góis referir ... *serem tão destruídos, que foi necessário fazerem-se de novo* ... <sup>11</sup>. Tem, assim lugar, entre 1517 e 1522, por ordem de D. Manuel I e sob a direcção do mestre balhino Marcos Pires, uma amplíssima reforma da velha Alcaçova. Não concluídas, em consequência da morte súbita do monarca em 1521 e do desinteresse de seu filho — que haveria de ceder o edifício, dezasseis anos mais tarde, à Universidade —, as obras manuelinas encontram-se, não obstante, muito bem documentadas e, sobretudo, deve-se-lhes em grande parte a configuração que o Paço actualmente apresenta.

Trata-se de um programa ambicioso, que integra um plano global de reestruturação das moradias régias<sup>12</sup> e que atesta o grande desenvolvimento e a importância da estrutura curial nos alvares do Estado Moderno. Sem questionar o perímetro definido nos séculos precedentes pela cinta muralhada, bem como a porta fortificada atrás referida, o Paço expande pelos quatro lados (ainda que somente três se concluísem) as áreas residenciais, definindo um pátio interior quadrangular em torno do qual se articulavam as dependências, segundo uma lógica funcional precisa: ao Norte o Salão Nobre ou Sala Grande e os aposentos do monarca, que a Nascente se alongavam até à porta-forte; desta em diante, na direcção do Sul, os aposentos dos infantes, assentes sobre um piso de arcarias; a Poente os da rainha, adjacentes à Sala, e a Capela, por detrás da qual se organizaram estrebarias e zonas de serviço. No chão ficariam, já talhados, alguns dos arcos sobre os quais se haveria de erguer a quarta ala<sup>13</sup>.

Partindo da estrutura fortificada medieval, que aproveitara como envasamento, e sob a capa do formulário gótico, Marcos Pires

organiza um palácio moderno, em certo sentido já renascentista<sup>14</sup>, na opção clara pela forma quadrangular cerrada em torno do *cortile* e pelo carácter urbano que imprime às fachadas, que interna e externamente se rasgam de eirados, varandas e aberturas múltiplas, em clara afinidade com as propostas desenvolvidas no lisboeta Paço da Ribeira. Quanto aos elementos da arquitectura militar — cubelos, ameias, etc. — assumem, na economia geral dos alçados, um valor essencialmente heráldico, em consonância, aliás, com o próprio sentido do projecto político manuelino<sup>15</sup>.

Muito da fisionomia actualmente apresentada pelo Paço das Escolas, como o perfil elegante dos telhados fortemente inclinados da zona central ou a imponente fachada norte, virando ao exterior a sua esbelta linha de cubelos, ostenta a marca da reforma manuelina, que se impõe mesmo onde não parece tão visível. Porém, numa estrutura concebida com grandiosidade mas sem requintes mais particulares de arquitectura que a súbita e relativa abundância de fogões de sala, a nova Capela constituirá o principal ornato e ainda e muito significativamente, em certo sentido, a entrada simbólica do edifício, cujo sentido se enuncia na herméutica iconografia do portal<sup>16</sup>.

Implantada à boa maneira das igrejas monásticas femininas — na continuidade axial dos aposentos da rainha —, é constituída por nave única, em cuja extremidade se esboça um leve transepto e capela-mor. À morte de Marcos Pires ficaria incompleta, cobertas apenas de abóbadas de nervuras as pequenas saliências do transepto, sendo lógico que a capela-mor fosse igualmente abobadada e forrada a madeira a nave, de artesãos mudéjares<sup>17</sup>. Contudo, excêntrico em relação às novas sedes de um poder cuja dimensão cerimonial e administrativa obriga a sedentarizar, o Paço de Coimbra deixará de interessar a Coroa e o novo monarca, D. João III, suspende o projecto de seu pai, empenhado apenas em concluir com rapidez as obras encetadas. Para o efeito seria nomeado Diogo de Castilho, em 1524, e a Capela constituirá o melhor testemunho subsistente da súbita transição que se opera entre as formas góticas e o novo formulário renascentista.

A Diogo de Castilho se ficará, pois, a dever a conclusão do templo, com o duplo abobadamento de tijolo, a cornija e as ameias renascentistas e, sobretudo, a configuração exterior da cabeceira, com os seus gigantes rematados por guaritas<sup>18</sup>, consagrando o definitivo abandono da planta quadrangular em favor da adopção da planta em “U” que marcará doravante, definitivamente (e apesar do observatório mariano) a fisionomia do grande pátio. Enfim, em 1537, a cedência do edifício à Universidade assinalava o início de uma nova etapa na sua já longuíssima existência.

Os primeiros decénios de ocupação universitária não produzirão alterações, pelo menos de monta, no complexo arquitectónico. Em 1574, porém, a transferência, por doação de D. Sebastião, do Colégio de S. Pedro da Rua da Sofia, onde se encontrava desde 1540, para a antiga ala dos aposentos dos infantes — isto é, a que da porta fortificada corria para o Sul

até ao torreão angular atrás referido — e a que correspondia a sua elevação à dignidade de *sacro*, *real* e *pontifício*, da ria origem ao que é, seguramente, o mais transfigurado e in- característico edifício entre os que hoje compõem o Paço das Escolas. Com efeito, não somente a volumetria que hoje podemos observar constitui o produto de duas ampliações sucessivas, realizadas ao ritmo da extensão do próprio terreiro, e que duplicaram o projecto primitivo, como os alçados foram profundamente interencionados (o interno no século XIX e o externo nos meados do actual) com vista à sua regularização e monumentalização. Quanto ao portal, obra menor datada de 1713, erguia-se inicialmente na fachada exterior, junto à porta fortificada, sendo por duas vezes transferido até ocupar a actual posição<sup>19</sup>.

É com o século XVII que se inicia o ciclo das obras propriamente universitárias e através das quais o antigo Paço dos Reis de Portugal se vai dotando de uma nova imagem, não menos majestática, de alcácer do saber e no seio da qual a íntima ligação ao poder real emerge como um tema recorrente no seio de um discurso de prestígio. Quase simbolicamente, a monumentalização da entrada no palácio universitário constitui a primeira preocupação, expressa logo em 1594, quando se assenta mandar fazer um novo portal *por estar indecente a porta primeira do Terreiro da Universidade*<sup>20</sup>. Assim nascia a Porta Férrea, seguramente um dos mais conhecidos ícones universitários, em substituição da velha entrada medieval, porta castrense flanqueada de cubelos.



Erguida a partir de 1634, segundo risco de António Tavares e sob a direcção do mestre de obras Isidro Manuel, a porta assume-se ostensivamente como arco de triunfo, referência humanista que não pode deixar de levar-se em conta, e muito deve formalmente ao evento próximo da *joyeuse entrée* de D. Filipe II em Lisboa, em 1619<sup>21</sup>. Mas o conceito que exprime de *dupla porta*, com face para a rua e para o pátio — que rapidamente começa a organizar-se como espaço cénico de leitura própria — remete também, não menos simbolicamente, para padrões de origem militar<sup>22</sup> que neste particular contexto (físico e mental) introduzem mais continuidade que ruptura. Na dupla face, abrigam-se em nichos as estátuas alegóricas das faculdades escolares, dos monarcas que constituem referência na história da instituição — D. Dinis e D. João III — e, sobretudo, ostenta-se (nos acrotérios) a primeira representação escultórica da Universidade, na figura emblemática da Sapiência, de coroa e ceptro, que doravante a representará.

Primeiro programa especificamente universitário, a Porta destinou-se a marcar a entrada no reduto do saber, cujo prestígio se proclama pela exibição da sua dignidade régia e é particularmente significativo que a intervenção seguinte do corpo universitário na velha alcáçova real constitua, do mesmo modo, um investimento na componente simbólica e representativa: trata-se da renovação da Sala Grande, erguida por Marcos Pires no âmbito do paço manuelino e agora designada de Sala Grande dos Actos, ou Sala dos Capelos como é hoje geralmente conhecida

1 — Vista aérea do Paço das Escolas.

e que decorre de 1654 a 1656. Cenário magnífico das solenidades e actos académicos, a Sala por antonomásia receberia então o sumptuoso tecto que hoje orienta, o revestimento imponente de azulejos de tapete e, sobretudo, a galeria de retratos régios de Afonso I a D. João IV<sup>23</sup>, a qual, continuada pelos tempos fora, constitui importantíssimo elemento simbólico na afirmação do Paço das Escolas como Paço Real de pleno direito que persiste em continuar a ser<sup>24</sup>.

Na verdade, é esse conceito da Universidade enquanto emanção do poder real que novamente se reconhece na base da ambiciosa reforma dinamizada, entre 1698 e 1702, pelo reitor Nuno da Silva Teles e que assinala a entrada do Barroco na longa genealogia formal da velha construção. Incidindo essencialmente em dois pontos — os Gerais, instalados nos antigos aposentos da rainha e o trecho do paço (antigos aposentos do monarca) a Norte da Porta Férrea — os trabalhos, que contariam na parte escultórica com o auxílio de Claude de Laprade, englobariam ainda a organização da Sala do Exame Privado e da galeria suspenso que, por questões funcionais, une ao nível superior os últimos cubelos manuelinos.

Completamente reformados sob a direcção de José Cardoso e dotados de duas novas salas, os Gerais constituem como que um edifício autónomo, um *palácio*, com o seu claustro de dois pisos formando um quadrilátero irregular imposto pela pré-existência manuelina. A entrada nobre é organizada ao nível do andar superior, através de um vestíbulo que abre, no interior, para a bela galeria alta do claustro, com a sua arcaria de colunas dóricas. Por toda a parte interveio Laprade, decorando as sobreportas de alegorias universitárias, ou esculpindo, para as salas de aulas, estátuas figurativas das faculdades. No átrio, porém, recebe os visitantes o busto enfático de D. Pedro II, desse modo consagrado como patrono do luxuoso programa monumental, em cuja decoração o escultor francês introduziria notas de uma sumptuosidade *bermínesca* até então desconhecida no austero burgo mondeguinto<sup>25</sup>.

A fachada do pequeno mas requintado *palácio da ciência* erguido por Silva Teles antecede-o, contudo, de uma centena de metros, implantada entre a Porta Férrea e o cubelo medieval que define o ângulo nordeste do Paço das Escolas, onde recebe o visitante que demanda a Universidade. Aí, com efeito, organizou o prelado universitário uma bela página de arquitectura sob a forma de uma secção de palácio-bloco flanqueada por duas torres de base poligonal e coruchéu pontiagudo, num ordenamento elegante que se reporta ao lisboeta Palácio Corte-Real. A importância do modelo não lhe advém, todavia, apenas do seu prestígio arquitectónico: o Palácio Corte-Real era então a residência de D. Pedro II e, desse modo, mais ainda que o Paço da Ribeira, a verdadeira morada do Rei de Portugal<sup>26</sup>.

O sentido profundo da reforma de Silva Teles era, pois, afinal, e uma vez mais, renovar a dignidade régia do Paço das Escolas<sup>27</sup>. Às portas do século XVIII, esta assunção da Universidade como metáfora do poder não poderia deixar de produzir consequências e, com efeito, é ela, uma vez mais, que se reconhece

por detrás daquele que será, porventura, o mais fascinante sedimento da venerável construção: a Biblioteca, ou Casa da Livraria, requintado produto das Luzes joaninas, erguido entre 1717 e 1728, no topo da ala oeste, adjacente (e perpendicular) à cabeceira da Capela<sup>28</sup>. Edifício autónomo, verdadeira adição ao complexo orgânico da Alcaçova medieval, a Biblioteca consagra e dignifica arquitectonicamente a tendência dos edifícios para romperem o perímetro medieval, em sucessivos prolongamentos do terreiro que o Colégio de S. Pedro acompanhará e que a nova e derradeira formulação das Escadas de Minerva<sup>29</sup> (uma vez mais na versão coimbrã de Sapiência coroadada), rompendo o cerco, assume como praça urbana, monumental, aberta em “U” sobre o horizonte.

Concomitantemente com a Biblioteca, o Paço das Escolas receberia por esses anos (1728-33) um elemento novo que haveria de converter-se no mais famoso emblema da própria instituição: a Torre, que viria a levantar-se no ângulo NO do terreiro, adossada aos Gerais de Silva Teles. Belo instrumento ritual e disciplinar da cultura barroca<sup>30</sup> realizado, como a Livraria, sob a direcção de Gaspar Ferreira<sup>31</sup>, não pode deixar de aproximar-se, numa similitude de traço que forçosamente a denuncia, da que, nos mesmíssimos anos, o italiano Antonio Cannevari erguia para D. João V no Paço da Ribeira<sup>32</sup>. Sobretudo, porém, a Torre universitária vale como criação civil, no significado como na morfologia mais próxima das torres municipais que dos campanários eclesiásticos.

E é, na verdade, o vento da secularização que sopra com progressiva força no claustro universitário, à medida que avança o *Século das Luzes*. Esboçada na primeira metade do século, a reforma abate-se em 1772, como um vendaval, sobre o velho arcaboço da Universidade, revolucionando estruturas e edifícios. Da velha urbe colegial da Renascença surgia agora a *civitas sapientiae* pombalina, espelho da ciência moderna, racional e pragmática, riscada a régua e esquadro pelo inglês Guilherme Elsdén. Em conformidade, o Paço das Escolas prepara-se para sofrer a mais profunda intervenção desde o período manuelino, também ela eivada de um simbolismo explícito: completamente transfigurada, a ala poente, que englobava os Gerais, a Capela e a Livraria de D. João V, ressurgia convertida num edifício *secular*, englobando uma nova capela sintomaticamente flanqueada de duas bibliotecas — a antiga, encenando o triunfo do *Magnânimo* e a nova, que deveria promover a apoteose josefina<sup>33</sup>.

Riscado num classicismo desadornado e seco, que nem o portal atenuava, o projecto não passaria do papel, abandonado em favor de obras utilitárias, como a construção de um piso alto nos Gerais ou da galeria de circulação que, no alto da fachada norte, completa a de Silva Teles. Mas é então que se organiza, sobre o antigo eirado manuelino que ocupava o topo norte do terreiro, a *Via Latina*. Longa galeria porticada, repete na columnata, em miniatura, as colunas jónicas do portal da Biblioteca e, falsamente centrada num pórtico monumental, equilibra com sabedoria os dois corpos manuelinos. Sob a tríplice arcada, que

ostenta o escudo régio e a figura acrotelial da Sapiência, organizou-se então, recorrendo ainda ao espólio de Laprade<sup>34</sup>, o monumento a D. José I, o Rei Reformador.

O monumento real redime ideologicamente o velho paço, integrando-o na *cidade nova* do marquês e do reitor Lenos; arquitectonicamente dá, enfim, sentido e dignidade à praça que empiricamente se formara e que, no topo fronteiro, receberia ainda, a partir de 1790, o Observatório de Macombo, discreto sucedâneo do que Elsdén projectara para o morro do castelo<sup>35</sup> e que, demolido há meio século, constituiria a derradeira peça

edificada; mas, sobretudo, consagra uma vez mais a umbilical ligação da Universidade à Coroa. Ligação ambígua, afinal, de mútua conveniência, que a velha instituição assume e gere em ancestral sabedoria, que sibilamente exprime ao repetir, pelo tempo fora: *per me reges regnant...*

António Filipe Pimentel,  
Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra  
Fotografia: Fotovoo

- NOTAS**
- FIGUEIROA, Francisco Carneiro de - *Cartilogo dos Retores*. Cap. 13, p.73.
  - CORREIA, Vergílio. 1946. Vol. I, p. 131.
  - Desde logo administrativa (veja-se a esse respeito FONSECA, Fernando Taveira da - *A Universidade de Coimbra (1700-1771), estudo social e económico*. Coimbra: Por Ordem da Universidade, 1995.
  - Cfr. ALARCÃO, Jorge de - "As origens de Coimbra" *In Jornadas do Grupo de Arqueologia e Arte do Centro*. Coimbra: [s.n.], 1979. P. 27.
  - Cfr. CORREIA, Vergílio; GONÇALVES, A. Nogueira. 1947. Pp. XVI-XVII e 99.
  - Vêja-se PINTO, A. Nunes - "Escarvações na Alcova de Coimbra. Análise dos resultados" *In A Universidade e a Arte - 1290-1990*, 1993. Pp. 35-45.
  - Cfr. CORREIA, Vergílio, 1946. Vol. I, pp. 201-203; CORREIA, Vergílio; GONÇALVES, A. Nogueira; 1946. P. 99.
  - Cfr. PINTO, A. Nunes. 1993.
  - Vêja-se VASCONCELOS, António de; RODRIGUES, Manuel Augusto (reed. e introd.); 1990. Pp. 3-15; 37.
  - DIAS, Pedro; GONÇALVES, António Nogueira; 1990. P. 19.
  - Cónica do felicissimo Rei D. Manuel*, Coimbra: Por Ordem da Universidade, 1955. Vol. IV, p. 233.
  - Vêja-se PIMENTEL, António Filipe - "Poder, Corte e Palácio Real: os palácios manuelinos e a reforma quinhentista da Alcova de Coimbra" *In Universidades(s), história, memória, perspectivas*. 1991. Vol. 2, pp. 231-253.
  - Vêja-se DIAS, Pedro; 1982. Pp. 88-89.
  - Cfr. DIAS, Pedro; 1988. P. 57.
  - Cfr. PIMENTEL, António Filipe; 1991.
  - Cfr. FERREIRA, Paulo; 1990. Pp. 98 e segs.
  - CORREIA, Vergílio; GONÇALVES, A. Nogueira; 1947. P. 104.
  - Cfr. DIAS, Pedro; 1982. P. 91.
  - Cfr. CORREIA, Vergílio; 1946. Pp. 198-200; 207; CORREIA, Vergílio; GONÇALVES, A. Nogueira; 1947. Pp. 113-114 e BANDEIRA, José Ramos; 1943. Tomo I, pp. 53-57.
  - BANDEIRA, José Ramos; 1943. Tomo I, p. 34.
  - Vêja-se KUBLER, George - *A Arquitectura Portuguesa Cida, entre os especionários e os diamantes*. Lisboa: Vega, [s.d.], Pp. 110 e segs.
  - Como bem notou CORREIA, Vergílio; 1946. P. 161.
  - Cfr. CORREIA, Vergílio; 1946. Pp. 176-179.
  - Na verdade, por detrás da organização,
  - em inúmeros conventos, nos séculos XVII e XVIII, de Salas dos Reis, caracterizadas por galerias de retratos régios, como são os casos de Belém ou de Alcoberça, para referir dois exemplos significativos, está a reivindicação da dignidade real ou, se se quiser, da dignidade de conventos-palácios, num processo análogo ao que levou os mosteiros germânicos do Barroco a consagrar simbolicamente a presença imperial no complexo puramente representativo escadaria-biblioteca-marmorada ou *kaisersaal*. Instituição para-ostensivamente a dignidade real no seu aparato simbólico, pelo que o edifício que a alberga será sempre designado oficialmente de *Pago Real/das Escolas*. De resto, não somente o usufruto pela Universidade dos Paços de Alcova lhos não retirou a dignidade de paços reais, que continuaria a ser-lhes universalmente reconhecida, como tal ficaria mesmo expressamente consagrado e acautelado quando a Universidade os adquire em 1597 (cfr. VASCONCELOS, António de; 1990. Pp. 19-20).
  - Vêja-se CORREIA, Vergílio; 1946. Pp. 142-151 e PIMENTEL, António Filipe; 1989. Pp. 253-257.
  - Cfr. PIMENTEL, António Filipe; 1995. Pp. 81-87.
  - O impacto visual da nova fachada erguida por Silva Teles só se compreende verdadeiramente se tivermos presente que o Colégio de S. Pedro, não somente não atingia então mais de metade da actual volumetria como, e sobretudo, não fazia verdadeiramente parte da Universidade, onde o seu edifício apenas será incorporado após a extinção das ordens religiosas. Nesse sentido, adjacente à Porta Ferreira, a fachada de Silva Teles era, aos olhos do viajante que chegava, pura e simplesmente *a Universidade*.
  - Vêja-se PIMENTEL, António Filipe; 1988. sep.; PIMENTEL, António Filipe; 1989. Pp. 88-92 e PIMENTEL, António Filipe; TEIXEIRA, José (coord.); 1993. P. 33.
  - Cfr. CORREIA, Vergílio; GONÇALVES, A. Nogueira; 1947. P. 107.
  - Cfr. ARAÚJO, Ana Cristina Bartolomeu de - "As horas e os dias da Universidade" *In Universidades(s), história, memória, perspectivas*. Vol. 3, pp. 368-369.
  - PIMENTEL, António Filipe; 1989. Pp. 187-188.
  - Cfr. FERREIRA, Paulo; 1989. Pp. 403-404.
  - Vêja-se CRAVEIRO, Maria de Lurdes; 1987. Pp. 507-511 e CRAVEIRO, Maria de Lurdes; 1989. P. 505.
  - Cfr. PIMENTEL, António Filipe; 1989.
  - CRAVEIRO, Maria de Lurdes; 1990. Pp. 26-29.





# O Tecto da Sala dos Capelos

João Miguel Lameiras Crisóstomo

Integrada no espaço actual da Reitoria, a Sala dos Grandes Actos da Universidade de Coimbra, mais conhecida por Sala dos Capelos, adquiriu a sua forma actual durante o reitorado de D. Manuel Saldanha, entre 1639 e 1659. Esta já era a sala nobre do período da reforma manuelina, tendo sido inteiramente reconstruída por Marcos Pires, entre 1517 e 1522, sobre uma antiga sala medieval do antigo Paço Real. D. Manuel Saldanha mandou proceder à sua reforma, pois de acordo com D. Nicolau de Santa Maria, a sala *estava mui danificada e ameaçava ruína*<sup>1</sup>. Foi encarregue das obras o arquitecto António Tavares, responsável pelo traçado da Porta Férrea e, na altura, mestre de obras da Universidade.

António Tavares vai reformar a Sala, seguindo o modelo da Sala dos Actos da Universidade de Évora, obedecendo certamente às instruções de D. Manuel Saldanha que, antes de ser nomeado Reitor da Universidade de Coimbra, por Filipe IV de Espanha, em 1639, tinha estado em Évora, como deputado da Inquisição. Ambas as salas apresentam tectos de caixotes e têm janelas que abrem para baixo a partir da cornija, servindo como tribunas que permitem aos espectadores assistir às cerimónias que têm lugar na sala, decorada como um coro monástico, com um cadeiral ao longo das paredes laterais e um estrado na cabeceira. De acordo com George Kubler, este modelo de salas, de tecto apainelado e janelas abertas num plano superior, ao nível dos corredores altos das construções anexas, segue um protótipo de aspecto mudéjar que aparece nos edifícios universitários em Alcalá de Henares, de 1519, apresentando-se a Sala dos Capelos como uma versão mais evoluída<sup>2</sup>.

As obras, que decorreram entre 1654 e 1656, envolveram um vasto grupo de trabalhadores que laboraram de acordo com as instruções precisas do reitor D. Manuel Saldanha, conforme vem bem expresso nos contratos, não havendo grandes dúvidas que toda a obra obedeceu à ideia precisa do dito reitor. Através da transcrição feita por Prudêncio Quintino Garcia, e citada por Vergílio Correia, dos livros de Actas da Fazenda da Universidade, é possível verificar isso mesmo. O citado documento reza que Jacinto Pereira da Costa se comprometeu a *acabar com perfeição a obra da Sala Grande na forma que está começada a contento do senhor Reitor e Meza da Fazenda, e mais se obrigou a dourar e pintar a cornija na forma que diser o sor Reitor da Universidade e fór mais elegante e conveniente pera formosora da obra e não o comprindo assim pagará as perdas e danos e se mandará fazer a dita obra a sua custa e a Universidade proseedrá na forma que lhe pareser nom comprindo ele cõ o que dito he desuso*<sup>3</sup>.

## O Reitor D. Manuel Saldanha e a Conjuntura da Época

Licenciado em Cânones pela Universidade de Coimbra e deputado da Inquisição em Lisboa e Évora, D. Manuel Saldanha, apesar de ter sido nomeado reitor e reformador dos estatutos da Universidade por Filipe IV, foi um apoiante entusiástico de D. João IV. Mal teve conhecimento do sucesso do movimento restauracionista reuniu o Claustro em 13 de Dezembro de 1640, onde se procedeu à aclamação do novo Rei e se nomeou uma

embaixada de três lentes para se deslocarem a Lisboa ao beirão real, em nome da Universidade<sup>4</sup>. Esta actuação valeu-lhe a reconfirmação no cargo de reitor, através de uma carta de D. João IV, em que o Monarca lhe agradecia a aclamação. A fidelidade com que defendeu o novo Rei, tendo chegado a colaborar activamente na Guerra da Restauração como general das forças académicas, valeu-lhe sucessivas reconduções no cargo, em 1641 e 1642.

É notória a perfeita sintonia existente entre os ideais da Restauração e a actividade intelectual da Universidade de Coimbra. Como suporte ideológico da Restauração, surge uma original literatura teológico-política inspirada no doutrinário escolástico e tomista do século XIII, a que estão ligados professores da Universidade de Coimbra, como Azpilcueta Navarro e Francisco Suarez, que defendia a soberania popular, permitindo concluir que o povo tinha legitimidade para depor o Rei, como se verificou em 1640. Como referem Mário Brandão e M. Lopes de Almeida, *na obra dasquelas mestres eminentes, — como na do Dr. Félix Correia, do licenciado Afonso de Lucena, dos Drs. Luis Correia e António Vaz Cabaco, do jesuíta Manuel de Sá, de Frei Serafim de Freitas, de Pedro Barbosa Homem, de João Salgado de Araújo, António de Sousa de Macedo e João Pinto Ribeiro — encontraram os conjurados que aclamaram o Duque de Bragança a justificação filosófica e doutrínaria do seu mortal cometimento*<sup>5</sup>.

Tal como a Universidade, também a Igreja se envolveu directamente neste combate ideológico pela afirmação da monarquia portuguesa saída do golpe de 1640. A difícil conjuntura emergente da Restauração era abordada nos sermões e nos discursos eclesiásticos de forma evidente, com os pregadores a justificarem a legitimidade do Duque de Bragança como Rei natural, a apelarem à contribuição dos paroquianos no esforço de guerra e com inúmeras referências aos acontecimentos políticos e militares que se iam sucedendo. Para além destes aspectos mais pragmáticos, é notório um discurso ideologicamente bem elaborado em que se busca uma legiminação “divina” para o reino de Portugal, através da recuperação da versão cisterciense do milagre de Ourique; do mito sebastianístico e da visão de Portugal como o Quinto Império<sup>6</sup>, o Império do Espírito Santo, partindo das profecias de Bandarra, o sapateiro de Trancoso. Todo este discurso parenético, como o classifica Francisco Marques, atingiu uma grande dimensão em Coimbra, que foi, a seguir a Lisboa, o local em que foram proferidos mais sermões deste tipo. Do total de cento e quarenta e sete sermões parenéticos proferidos entre 1640 e 1668, e que foram alvo do trabalho de Francisco Marques, vinte foram-no em Coimbra, na sua maioria em Santa Cruz<sup>7</sup>. Um desses sermões, proferido pelo Doutor António Correia, que era professor na Universidade de Coimbra, no dia 1 de Dezembro de 1656, em aclamação do Rei D. João IV (cujas exéquias fúnebres se tinham realizado dois dias antes), foi posteriormente impresso e oferecido a D. Manuel Saldanha em 1657<sup>8</sup>. O reitor, que entretanto tinha sido nomeado Bispo de Coimbra, está pois perfeitamente dentro da doutrina parenética e da situação política que a motiva.

A remodelação da Sala dos Capelos, feita de acordo com as suas instruções expressas, conforme prova a documentação existente, já atrás citada, reflecte logicamente a ideologia de afirmação e legitimização da monarquia restaurada. Não é por acaso que nos retratos dos monarcas lusitanos encomendados a Carlos Falch, não se encontra presente nenhum dos representantes da monarquia filipina. Tal como também não é por acaso que a própria Sala segue um modelo arquitectónico anterior a 1580. Como salienta Kubler, a seguir à Restauração, há um abandono da ornamentação característica do período de domínio espanhol, voltando a dominar a arquitectura chã, de superfícies austeras<sup>9</sup>, num reflexo ideológico compreensível. Perante tudo isto, afigura-se como extremamente provável que a decoração do tecto com motivos de grotescos, que Jacinto Pereira da Costa executou, de acordo com as instruções de D. Manuel Saldanha, obedea ao mesmo programa ideológico do resto da Sala dos Capelos.

### O Pintor do Tecto

Quanto ao autor da decoração, Jacinto Pereira da Costa, o pintor do Porto, a quem foram pagos 480 000 reis pela pintura do tecto, aparece aqui referenciado pela primeira vez, desconhecendo-se toda a sua actividade anterior, que teria de existir para justificar que tenha sido contratado para um trabalho desta importância. Pintor de tèmpera, faziam parte das suas habilitações o domínio da decoração de *lavor romano ou grotesco*<sup>10</sup>, o que justifica perfeitamente a sua contratação. Para além dos seus trabalhos na campanha de remodelação da Sala dos Capelos, que incluem a decoração do tecto e do friso e o douramento das molduras dos retratos dos Reis, encontramos referência a uma outra obra sua em Coimbra. Com efeito, em 1657, Jacinto Pereira da Costa, que entretanto se teria estabelecido em Coimbra, é contratado para pintar, dourar e estofar os cinco retábulos do altar da igreja do Colégio de Santo Agostinho<sup>11</sup>, sendo essa a última referência que encontramos a seu respeito.

No entanto, aparece um outro Pereira da Costa, com um percurso muito semelhante, que deverá ser seu parente — José Pereira da Costa, cuja actividade está documentada entre 1657 e 1675, era um modesto pintor de tèmpera, lembrado mais por ser cunhado da pintora Josefa de Óbidos do que pela obra que deixou. Em 23 de Fevereiro de 1664 assina um contrato para o douramento e pintura do retábulo da capela-mor do Convento de S. Lourenço, no Porto. O dito contrato faz referência expressa à sua residência na Rua da Matemática, em Coimbra, o que acentua as possibilidades de ser um parente próximo de Jacinto Pereira da Costa, pois este então também residia em Coimbra<sup>12</sup>. Sabe-se, graças a um documento publicado por Nelson Correia Borges, que em 1665 trabalhou para o Mosteiro do Lorvão, a poucos quilómetros de Coimbra, tendo recebido a quantia de 110 000 reis para dourar e estofar o retábulo das Santas Rainhas do dito mosteiro<sup>13</sup>. Vitor Serrão atribui-lhe também a possível autoria do altar de Santa Comba, da Sé Nova de



1—Pormenor da zona central do tecto da Sala dos Capelos. Para além do painel em que é visível a data de execução da empreitada (que no esquema corresponde à letra E<sup>1</sup>), aparece outro com duas series afrontadas segurando espelhos (letra O).

2—Vista geral do tecto (apanhando os painéis correspondentes às letras C, S, N, P) bem reveladora da complexidade desta obra de grandes dimensões.

Coimbra, o que se nos afigura como perfeitamente possível<sup>14</sup>. De qualquer modo, é extremamente provável a existência de um qualquer parentesco entre José e Jacinto Pereira da Costa, que serão provavelmente irmãos, a avaliar pela sua contemporaneidade. Todavia, o que ressalta de tudo isto é a existência de um triângulo com os vértices no Porto, Coimbra e Óbidos, em que a vida destes artistas se cruza com a ideologia restauracionista, tão forte em Óbidos como em Coimbra.

### Fortuna Crítica da Obra

Esta é uma obra indubitavelmente bem documentada, como provam os inúmeros documentos existentes, desde o contrato para a execução da obra até aos vários recibos de pagamento. Todo este material foi compilado por Prudêncio Quintino Garcia e posteriormente publicado por Vergílio Correia<sup>15</sup>, que no entanto não foi mais além. O tecto está assim bastante mal estudado, tendo sido abordado, de forma episódica, apenas dentro do conjunto monumental no qual se integra. A situação é agravada por não ter ainda sido efectuado nenhum restauro do tecto. Se tal tivesse sucedido, as pinturas teriam sido analisadas detalhadamente, ou pelo menos, fotografadas de forma sistemática.

A esta escassa fortuna crítica não será alheio o facto de o tipo de decoração em que se integra o tecto só recentemente ter começado a ser estudado em profundidade. Com efeito, o grotesco é um território quase virgem em termos da historiografia da arte portuguesa, apesar dos progressos dos últimos anos. Ao nível internacional o arranque foi dado com os trabalhos de André Chastel sobre os *groteschi* e da sua discípula Nicole Dacos

sobre a Domus Aurea, enquanto que no caso português foram decisivos o trabalho de Sylvie Deswarte sobre as iluminuras da Leitura Nova e o artigo de Martin Soria sobre Francisco de Campos, que permitiram perceber a forma como a gramática decorativa do grotesco entrou em Portugal, graças às gravuras de origem flamenga. Mais recentemente este tema tem sido desenvolvido por Vitor Serrão, no campo da pintura, e por José Meco, no que se refere ao azulejo, embora o primeiro considere o Tecto da Sala dos Capelos como integrado no *brutesco proto-barroco*, o que é muito discutível...<sup>16</sup>. Mas, defina-se, de forma breve, em que consiste o grotesco.

O termo *groteschi*, de origem italiana, vem de *grotte* e refere-se a um tipo de ornamento decorativo pintado nos estuques da Domus Aurea, um palácio pertencente ao Imperador Nero, descoberto em Roma, sob as ruínas das Termas de Tito. O facto de, para se aceder à Domus Aurea, ser necessário entrar numa espécie de subterrâneo, levou a que se pensasse que se estava dentro de uma gruta. Apesar dos motivos fantásticos que decoravam os tectos não serem inteiramente desconhecidos, encontrando-se descritos na literatura, ou decorando monumentos romanos, foi a descoberta da Domus Aurea que lhe deu uma grande popularidade. Pintores como Ghirlandajo, Peruginno, Pinturichio, ou



3—Gravura de Cornelis Bos datada de 1548, copiada directamente numa das iluminuras da Leitura Nova.

4—O painel central (letra D), embora com alterações a nível da iconografia, segue o esquema de composição da fig. 3.

Lucca Signorelli visitaram o local. Rafael vai decorar as *loggie* do Vaticano com motivos copiados da Domus Aurea, enquanto o seu colaborador Giulio Romano vai estudar os grotescos de forma sistemática, codificando os seus temas numa série de gravuras. Assim, estes motivos ornamentais vão-se vulgarizando, sendo adoptados por pintores e escultores que os integram nas suas obras. Com as gravuras de Zoan Andrea de Mântua, Niccolotto Rosex da Módena e de Giovanni Antônio de Brescia, estes motivos vão circular pela Europa, conhecendo grande fortuna não só na pintura, mas na decoração arquitectónica, escultura, iluminura, ourivesaria, azulejo e mobiliário<sup>17</sup>, pois a sua temática fantástica e pouco racional, integrava-se perfeitamente no espírito maneirista que estava a despontar.

Na Flandres, estes motivos vão dar origem a variantes extremamente originais, através das gravuras de Cornelis Bos e Cornelis Floris, que vão ter grande sucesso em Portugal. No nosso país, os grotescos são referenciados pela primeira vez por Francisco de Holanda, que visitou a Domus Aurea, como atesta o desenho da *Volta Dorata*, incluído nas *Antiquallhas de Roma*. Holanda vai ainda colocar na boca de Miguel Ângelo um discurso de apolo-gia ao grotesco<sup>18</sup>. Para além de Francisco de Holanda e das séries de gravuras flamengas e italianas que circulavam em Portugal, va-



5



6

5 — Em primeiro plano, o painel com o demônio de asas de morego (letra W).

6 — Inferno, quadro de autor desconhecido da primeira metade do séc. XVI. A figura do canto superior direito apresenta grandes semelhanças com o demônio da fig. 5.

mos encontrar os motivos de grotescos nas iluminuras da Leitura Nova e ornamentando os trabalhos de escultores de origem francesa como Nicolau Chanterenne e João de Ruão. A partir de meados do século XVI o grotesco entrou decididamente no vocabulário estético português, estando presente em todo o lado, desde o caderial dos Jerónimos, aos quadros de Gregório Lopes. Mas é na pintura de tectos que esta decoração se vai autonomizar em Portugal, adquirindo características próprias e deixando de ser um mero elemento decorativo acessório e limitado às margens, para se assumir como o centro da composição<sup>19</sup>.

Outra utilização curiosa (e extremamente adequada) para este tipo de decoração, é a sua aplicação em salas destinadas a actos solenes, em que se celebra a cultura e a transmissão dos conhecimentos. Estes autênticos “templos do conhecimento” têm o seu digno representante no tecto da Sala dos Capelos da Universidade de Coimbra, que terá servido de modelo para a decoração da Sala dos Actos da Universidade de Évora, pintada por Francisco Lopes, o Corvo, por volta de 1675, a expensas do Rei-tor Padre Manuel Luís, com alegorias da Astronomia e da Natureza, enquadradas numa decoração de grotescos, cujas qualidades plásticas e simbólicas foram amplamente louvadas pelo Padre Manuel Fialho, na sua obra *Évora Ilustrada*<sup>20</sup>, mas de que não restam quaisquer vestígios, pois o tecto ruíu em 1886. Embora não saibamos qual a verdadeira função da sala onde estava colocado, existe no antigo Paço Episcopal de Faro um tecto mais antigo do que o da Sala dos Capelos, que apresenta grandes semelhanças estilísticas com este mas do qual, por uma questão de espaço, nos abstermos de falar<sup>21</sup>.

#### Estrutura e Iconografia do Tecto

Não é fácil descrever um tecto como o da Sala dos Capelos, atendendo a que se trata de um tecto de grandes dimensões, dividido em cento e setenta e dois caixotes, com vinte e sete motivos decorativos diferentes que se repetem de forma simétrica e em que a cada imagem corresponde o seu negativo, o que permite dividir o tecto em quatro partes exactamente iguais. Daí que, de modo a que se possa compreender melhor o esquema de distribuição dos caixotes e seja mais fácil a posterior análise iconográfica, se tenha optado por elaborar uma planta do tecto, devidamente legendada.

Não nos podemos esquecer que estamos perante uma obra de um pintor de tèmpera, sem conhecimentos técnicos nem estratagemas que lhe permitissem dedicar-se à pintura de cavalete. Talvez por isso seja notória uma menor capacidade ao nível do desenho, uma total ausência de perspectiva e de tridimensionalidade do desenho e uma inexistência de distinção de planos, compensadas por uma imaginação fértil e um muito razoável sentido de composição, visível na forma como o pintor distribuiu e articulou os diferentes motivos ao longo dos cento e setenta e dois caixotes que compõem o tecto.

Há uma ordem claramente pensada que, dividindo o tecto em quatro partes exactamente iguais, faz com que cada imagem dou-

rada sobre fundo cinza fique frente a outra com o mesmo motivo, mas pintada a cinza sobre fundo branco, criando uma simetria quase perfeita que está presente em cada caixotão, com as imagens a organizarem-se a partir de um eixo, sendo a parte esquerda da imagem igual à parte direita. No entanto, esta simetria (que sempre existiu nos grotescos e deverá ter sido salientada nas instruções expressas de D. Manuel Saldanha), não é absoluta, pois o formato do tecto não permite que todos os caixotões sejam exactamente quadrados ou rectangulares, criando-se um espaço irregular, que Jacinto P. Costa, no seu notório *horror vacui* ocupa com uma borboleta, uma ave, ou uma lesma. Os motivos do tecto, embora claramente filiados na temática decorativa do grotesco, não seguem aparentemente nenhum modelo definido. Apesar de serem detectáveis influências das estampas que acompanham o tratado *Hyperotomachia Poliphili* de Francesco Colona, que de acordo com Sylvie Deswarte, terá circulado em Portugal<sup>22</sup>, essa influência deverá ser indirecta, pois esses mesmos temas, bem como alguns pormenores que também aparecem no tecto, são retomados por Benedictus Batini e Jacques Floris em estampas publicadas por Jerónimo Cock, e por Vredeman de Vries em estampas impressas por Gerard de Jode, que existiam na biblioteca do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra<sup>23</sup> e na biblioteca do Mosteiro de San Lorenzo del Escorial, perto de Madrid.

Influência igualmente perceptível é a das gravuras de Cornelis Bos, embora as mais conhecidas, com os motivos dos carros fantásticos, que tanta fortuna tiveram em Portugal ao nível da iluminação e da decoração de cadeirais, não sejam utilizadas aqui. Apesar da identificação destas fontes de inspiração, não parece fácil encontrar uma chave de leitura das composições, até porque não parece haver uma cópia directa de uma determinada série de gravuras, apenas o uso de elementos isolados de diferentes proveniências, fora do seu contexto original. O facto de serem extremamente difícil saber quais as gravuras com grotescos a que Pereira da Costa teve exactamente acesso (directo ou indirecto), apenas permite conjecturas e aproximações. No entanto, parece mais ou menos líquido, que a fonte de inspiração principal foram as gravuras de origem flamenga, cujos elementos, como as *ferromeries* e os enrolamentos de pergaminhos, estão bem presentes, embora interpretados de modo muito livre, por um artista que os misturou de forma espontânea e algo ingénua com outras fontes, obtendo um resultado fascinante, mas em que o excesso de elementos de diferentes proveniências acaba por sobrecarregar o conjunto.

Para além dos elementos de aspecto mais clássico, encontramos centenas de borboletas e caracóis, como que camuflados na folhagem ou nos couros. Surgem também uma espécie de lesmas ou sanguessugas que possivelmente serão crisálidas. Igualmente presentes estão as mais variadas espécies de aves, desde as originárias do continente americano, como o perú e o papagaio, que trazem um toque do exotismo do “Novo Mundo”; passando pelas garças, cegonhas e flamingos; até às vulgares corujas, símbolo da sabedoria. Algumas das figuras humanas que nas-

cem das flores apresentam um aspecto “arcaico” que nos remete para a arte gótica, enquanto outras — como o índio com um turbante de penas (que, a avaliar pelo toucado e pela posição em que está, é inspirado numa gravura de Cornelis Bos) e os papagaios — embora à primeira se pareçam enquadrar mais na iconografia manuelina, são reveladoras do fascínio pelo exótico que está também presente nas gravuras flamengas de grotescos, podendo ser essa a sua proveniência.

Não parece pois haver um motivo iconográfico definido nas composições, jogando o pintor com as várias fontes de inspiração, combinando-as de uma forma que parece algo arbitrária. O que parece indiscutível é o seu sentido cenográfico do *horror vacui*, que leva o artista a ocupar cada centímetro quadrado da composição. Parece pois demasiado arriscado buscar grandes simbolismos nos motivos representados. Tratando-se de uma iconografia essencialmente copiada dos motivos da Antiguidade Clássica e apenas por vezes recriada, as tentativas de interpretação simbólica assumem sempre um carácter especulativo. Daí que não possamos procurar o tipo de alegoria e simbolismo religioso que encontramos na pintura retabular. Não só seria desajustado, num tecto que procura evocar elementos clássicos, como até perigoso misturar elementos pagãos e religiosos, como o próprio reitor, com a sua experiência do funcionamento da Inquisição, facilmente compreenderia.

A única imagem cuja simbologia mais facilmente se adequaria à função da Sala é a das sereias com caudas de serpente afrontadas, segurando espelhos. Não só o tecto se apresenta estruturado como se estivesse dividido por espelhos, com cada parte a funcionar como a imagem invertida da outra; como o próprio espelho, símbolo do conhecimento, está ligado à doutrina neoplatónica. Claro que se pode sempre argumentar que, tratando-se de duas figuras femininas, o espelho representa a vaidade e a luxúria, tal como no retábulo do altar-mor da Sé Velha de Coimbra, obra de Olivier de Gand e de Jean d’Ypres, de inícios do século XVI, em que encontramos uma sereia segurando um espelho. Mas esta simbologia é anulada pelas caudas das sereias, entrançadas em forma de caduceu, atributo que, de acordo com Cesare Ripa, simboliza a paz e a sabedoria<sup>24</sup>. Porém a interpretação destas duas figuras é bastante mais complexa, aqui convergindo elementos de diferentes origens e simbologias. É o caso da personificação da Prudência, uma das quatro virtudes cardeais, representada por uma mulher com um espelho, acompanhada por uma serpente<sup>25</sup>. A imagem do tecto da Sala dos Capelos poderá ter fundido estes elementos numa imagem mais adequada à gramática do grotesco, possivelmente inspirada por uma gravura de Vredeman de Vries, que repete um motivo da Antiguidade Clássica, representado na *Ara Pacis Augustae* numa moeda emitida em Roma, entre os anos 22 e 23 d.C. e dedicada a Drusus, filho de Tibério, que apresenta um caduceu ladeado por duas cornucópias, encimadas pelos perfis afrontados dos filhos de Drusus<sup>26</sup>.

De qualquer modo, o motivo principal do tecto deverá ser o Conhecimento. Não só as sereias com os espelhos se encaixam nes-



7—O índio representado no painel da direita (letra L) segue o esquema de uma gravura de Cornelis Bos.

8—Gravura datada de 1548 que terá inspirado o painel da figura anterior.

se simbolismo, como as várias corujas que se encontram no tecto apontam para esse caminho, afinal o mais lógico tendo em conta as funções da Sala.

A ligação do reitor à doutrina parenética e o seu natural conhecimento das teorias do Quinto Império, levam a que se ponha a hipótese de o tecto da Sala dos Capelos obedecer a um programa iconográfico definido por essas teorias e apenas compreensível para os iniciados. Não nos parece que se deva ir por aí! Essas teorias esotérico/cabalísticas são um terreno movediço, pois há sempre a tendência de tentar ajustar os factos a essas teorias, que muitas vezes não passam de delírios imaginativos ... Além do mais, nos sermões parenéticos não se encontra qualquer referência directa aos animais descritos no tecto.

No caso do tecto da Sala dos Grandes Actos, para além de não existir uma composição autónoma (o que existem são caixotões com desenhos independentes, articulados numa estrutura global), a iconografia é muitíssimo variada encontrando-se todo um repertório de gravuras maneiristas, acrescido por figuras exóticas e animais como o peru, o papagaio e o flamingo, originários de outros continentes e introduzidos na arte portuguesa durante a época manuelina, mas que devem ser vistas, como a tradução de um gosto pelo exótico que sempre acompanhou a gramática do gótico.

Jacinto Pereira da Costa procura deliberadamente pintar um tecto que pareça antigo, afastando-se do novo estilo que se es-

tava a afirmar. Fá-lo de acordo com as instruções do reitor D. Manuel Saldanha, conforme se pode ver no contrato. Mas fá-lo da forma ingénua que lhe permitem os seus conhecimentos da gramática decorativa dos góticos e dos estilos artísticos do passado, misturando de forma extremamente imaginativa estéticas de diferentes épocas, conseguindo uma obra de grande força, apesar das suas limitações.

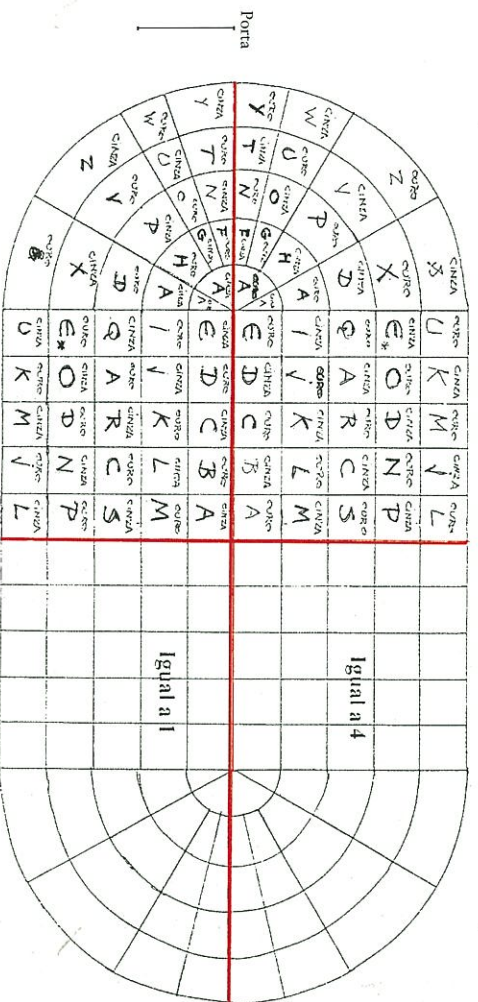
Toda a Sala revela pois uma estratégia coerente de afirmação da legitimidade, histórica e divina, da monarquia restaurada, ignorando o sensivelmente o período de dominação espanhola. Para além de se seguir o modelo da Sala dos Grandes Actos de Évora, a iconografia do tecto, tal como o enrolamento de talha dourada simulando uma corda (elemento típico da gramática decorativa manuelina), que delimita os caixotões, os retratos dos reis portugueses, de que está ausente a dinastia Filipina, são os elementos definidores de uma estratégia de afirmação de identidade nacional, que passa igualmente pelo panegírico dos sermões religiosos.

João Miguel Lameiras Cristóvão,

Investigador do Centro de Estudos Sociais – Universidade de Coimbra  
Fotografias: Abertura DGENM, José Pedro Aboim Borges  
1, 2, 4, 5, 7 do autor

3, 8 reproduzidas de SCHËLE, Sune - *Cornelis Bos: A Study of the Northern Grotesque*.  
Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1965

6 copyright: Museu Nacional de Arte Antiga - Luís Pavão, Arquivo Nacional de Fotografia - Instituto Português de Museus



ESQUEMA E ESTRUTURA DO TECTO DA SALA DOS CAPELOS

O tecto da Sala dos Capelos está estruturado em quatro partes, em que os motivos se repetem, simétricos duas a duas. Assim, a parte 1 é igual à parte 3 e simétrica da 2 e da 4. Quanto à 4, é igual à 2, mais simétrica da 1 e da 3. Em todas as quatro partes encontramos os mesmos motivos, dispostos pela mesma ordem, só com a diferença que um motivo que na parte 1 aparece representado sobre fundo cinza, na parte 2 aparece sobre fundo branco.

- A) Decoração vegetalista simples, com caracóis simétricos. O caracol, cuja imagem está associada ao excorsismo, poderá desempenhar a função de contraponto aos inúmeros elementos mitológicos e pagãos que enchem o tecto.
- B) Enrolamentos de folhas de acanto e *ferromerics*, em que estão integradas duas borboletas e dois flamingos (ou, mais simplesmente, cegonhas).
- C) Enrolamentos de folhas de acanto com troncos, em que se integram dois dragões, dispostos de forma simétrica, com duas aves na cabeça.
- D) Conjunto de enrolamentos em que os acantos se misturam com as *ferromerics*, coroado por uma concha (símbolo da sabedoria). Encontramos aqui duas figuras híbridas (enrolamentos de acanto com bico de ave e orelhas de morcego) inspiradas numa gravura que acompanhava a *Hyperotomachia Poliphili*, de Colona. O mocho de asas abertas segue o modelo de uma gravura de Cornelis Bos, utilizada

igualmente como fonte inspiradora de uma iluminura da Letura Nova.

- E) Quatro troncos de madeira cruzados, deixando um espaço quadrado no interior (que nos caixotes marcados E apresenta a data de 1655, correspondente à pintura do tecto).
- F) Decoração vegetalista e de *ferromerics*, na qual se integra uma ave.
- G) Uma máscara ocupa a zona superior, evoluindo a decoração vegetalista a partir daí. Uma ave bica um fruto pousado na língua que sai da máscara. Tema da *Hyperotomachia Poliphili*, que aparece numa gravura de Benedictus Battini, existente na biblioteca do Mosteiro de Santa Cruz.
- H) Painó enquadrado por decoração vegetalista e *ferromerics*.
- I) Enramado vegetal com enrolamentos de cursos.
- J) Dois bucranios (ou máscaras) face a face, enquadrados por uma estrutura de *ferromerics*, em que são visíveis duas faces humanas. As línguas dos bucranios, ou máscaras, convergem numa flor onde uma estranha ave enfiou a cabeça. A fonte de inspiração deverá ser a mesma de G).
- K) Máscara na zona central, que evolui para um enrolamento de *ferromerics*, com dois caracóis simétricos e um cesto de frutas ao meio.
- L) Indio brasileiro cujo tronco nasce de uma flor, segura com os braços abertos enrolamentos vegetais simétricos, coroados por duas lesmas (?). Acima da cabeça do indio está um vaso. Imagem que segue o modelo de uma gravura de Cornelis Bos, datada de 1548.

M) Estrutura de máscara com coroa ao centro, coroadas com duas garças, ou outra espécie de ave, com cobras no bico. Decoração vegetalista com rolos de pergaminho.

- N) Carátides com cestos de fruta à cabeça, encimados por borboletas, enquadradas de modo a não perturbarem a simetria da composição. Um vaso na zona central está ligado ao resto da composição por decoração vegetalista e rolos de pergaminho.
- O) Duas serpes, colocadas frente a frente e cujas caudas se enrolam formando um caduceu, seguram na mão um espelho, no qual se vêem reflectidas.
- P) Enramado vegetal coroados por uma águia bicéfala de pescoços estranhamente enrolados, ladeada por duas borboletas de grandes dimensões, pousadas sobre a vegetação e por três mais pequenas que esvoaçam. Dos lados encontramos figuras humanas saídas de *ferromerics*, que apresentam um coramento semelhante ao de umas figuras de uma gravura de Benedictus Battini, existente em Santa Cruz.
- Q) Carátides com cestos de frutas, menos vestidas que as de N. Decoração vegetalista e de *ferromerics*.
- R) Estrutura vegetalista com duas garças (ou flamingos) simétricas, tendo por cima um caracol e uma borboleta.
- S) Enrolamento vegetalista e de *ferromerics*, com mochos colocados simetricamente nos ângulos e uma águia bicéfala no meio.
- T) Harpa, com um *putti* de cada lado em baixo e um papagaio de cada lado, em cima. Acima da cabeça da harpa está um vaso.

U) *Putti* simétricos com borboletas por cima, uma ave quebra a simetria da composição, ocupando um espaço criado pela irregularidade do caixote.

- V) Cesto de flores no centro da composição, ladeado por serpes de ventre dilatado (grávidas ?), apresentando uma delas uma lesma que lhe sobe pelo seio.
- W) Um demónio com asas de morcego emerge de uma flor, ladeado por duas flores de onde saem homens que lhe fazem guarda. Nos ângulos superiores, duas aves do paraíso atacam duas lesmas, ou sanguessugas. O demónio tem feições semelhantes às de uma figura que aparece numa gravura de Vredeman de Vries, existente em Santa Cruz, embora a figura no seu conjunto enoque uma das personagens do *Inferno*, quadro de autor anónimo, possivelmente pintado durante o renado de D. Manuel e que está actualmente no Museu Nacional de Arte Antiga.
- X) Serpes simétricas e semi-vegetalistas emergem de enrolamentos de acanto e *ferromerics*.
- Y) Composição simétrica em que mulheres de tórco nu saem do caule de flores, duas delas com paus nas mãos. As quatro figuras estão colocadas costas com costas, em dois níveis de altura.
- Z) Dois *putti* ladeiam um cesto de uvas de onde saem enrolamentos vegetalista. Nos ângulos superiores dois perús.
- 3) A partir de um eixo central que termina num vaso, duas figuras humanas vegetalizadas saíram, com os braços abertos, os enrolamentos vegetais. O esquema é coroados por dois caracóis colocados simetricamente aos ângulos superiores.

NOTAS

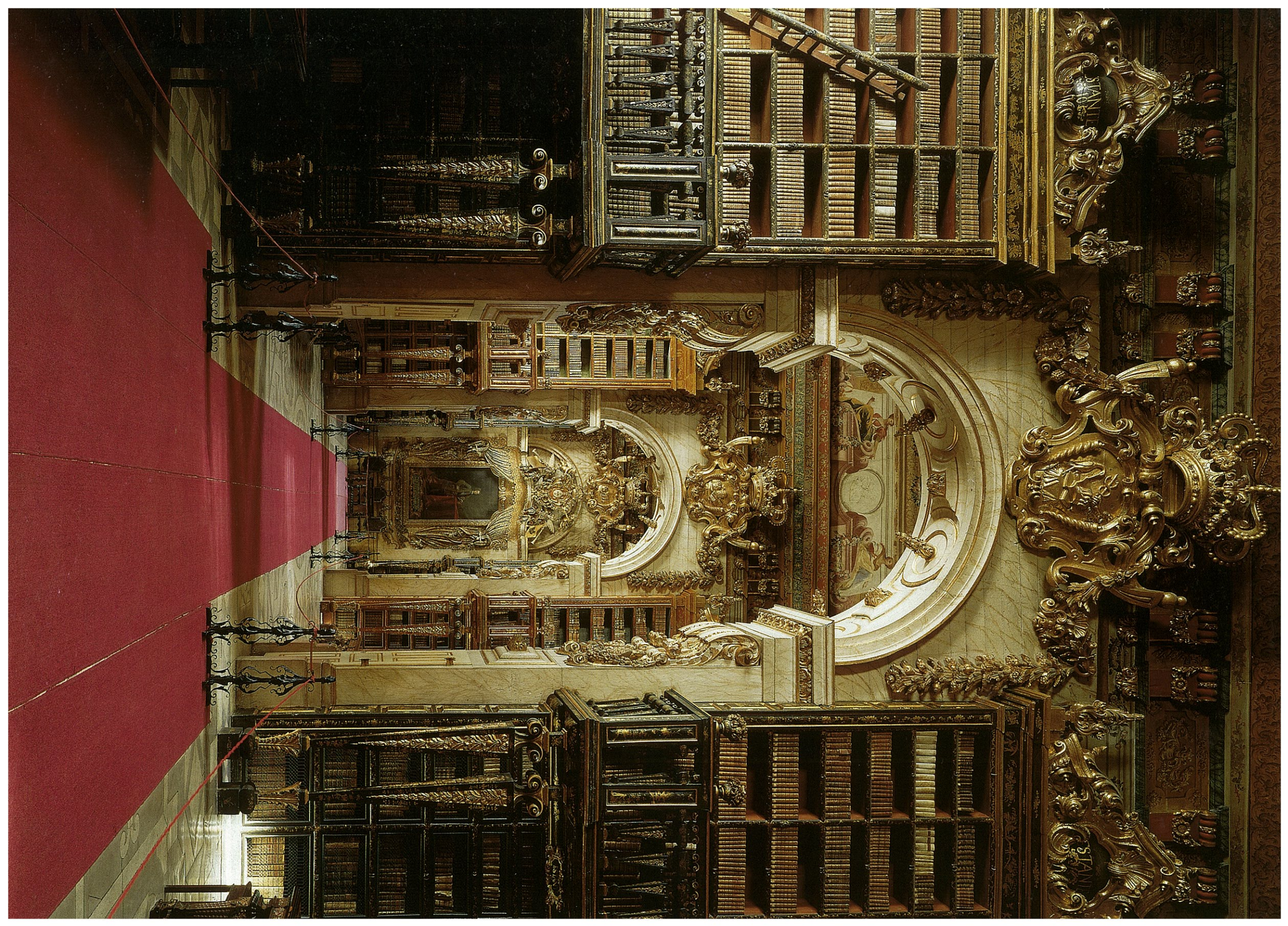
- 1 Criado por GONÇALVES, Nogueira, 1947, P. 102.
- 2 KUBLER, George - *A Arquitectura Portuguesa Chã entre os espartanos e os diamantes* (1521-1706). Lisboa: Vega, 1989, P. 167.
- 3 CORREIA, Vergílio, 1946, Vol. I, p. 180 (Vergílio Correia transcreve um documento já anteriormente publicado por Prudentino Quintino Garcia, em *Artistas de Coimbra*).
- 4 "Salvama (D. Manuel del)" *In Grande Enciclopedia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa: Editorial Enciclopedia, [s.d.], Vol. 26, p. 709.
- 5 BRANDÃO, Mário; ALMEIDA, M. Lopes de; 1937, P. 38.
- 6 MARQUES, J. Francisco - *A Parentética Portuguesa e o Restauração* (1640- 1668). Porto: INL.C., 1989, 2. Vol.
- 7 MARQUES, J. Francisco, 1989, Vol I, pp. 83-91.
- 8 MARQUES, J. Francisco, 1989, Vol II, p. 349.
- 9 KUBLER, George; 1989, P. 177.
- 10 SERRÃO, Vitor - *O Manerismo e o estatuto social dos pintores portugueses*, Lisboa: IN.C.M., 1983, P. 113 (o autor reproduz o regimento da classe dos pintores, de 1572, que prescreve as regras

- necessárias para a obtenção de cada categoria).
- 11 BRANDÃO, D. Pinho - *Op.Cit.*, Pp. 333-335.
- 12 BRANDÃO, D. Pinho - *Op. Cit.*, Pp. 345-349.
- 13 Conforme se pode ler num documento datado de 10 de Maio de 1665, que se encontra na Torre do Tombo e que Nelson Correia Borges publica na sua Tese de Doutoramento apresentada na Universidade de Coimbra.
- 14 SERRÃO, Vitor - *Justo de Obidos e o tempo do Barroco*, Lisboa: Instituto Português de Museus, 1991.
- 15 CORREIA, Vergílio; 1946, Vol. I, pp. 177-187.
- 16 SERRÃO, Vitor - "A Pintura de Bruto do Século XVII em Portugal e as suas Repercussões no Brasil" *In Actos do II Congresso do Barroco no Brasil*, Minas Gerais: Imprensa Universitária de Minas Gerais, 1992, Pp. 113-133.
- 17 DACOS, Nicolie; SERRÃO, Vitor - "Do Grottesco ao Barroco, as artes ornamentais e o fanático em Portugal (séculos XVI a XVIII)" *In Portugal e Flandres, Visões do Europa* (1550 - 1680).

- Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, 1992, P. 38.
- 18 HOLANDA, Francisco; ALVES, José da Felicidade (org.) - *Diálogos em Roma*, Lisboa: Livros Horizonte, [s. d.], Pp. 57-59.
- 19 Aos que pretendam aprofundar esta temática recomendamos a leitura da minha Dissertação de Mestrado: CRISOSTOMO, João Miguel Lameiras - *O Elogio do Fantástico no Pintura de Grottesco em Portugal: 1521-1656*, Coimbra: Universidade de Coimbra, 1996. Texto políptico, a publicar brevemente, que, para além de fazer o ponto da situação dos actuais conhecimentos sobre a temática, constitui a primeira síntese sobre o grottesco português.
- 20 Trata-se de uma obra inédita, datada de 1703, nunca impressa em letra de forma de que existe apenas um exemplar manuscrito na Biblioteca Pública de Évora.
- 21 A comparação entre os dois tectos é feita com algum detalhe na minha Dissertação de Mestrado: CRISOSTOMO, João Miguel Lameiras, 1996, Pp. 122-124.
- 22 DESMARTRE, Sylvie - *Les Illuminures de Lu*

- Letura Nova*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977, P. 116 (a autora refere a existência na Biblioteca Nacional de Lisboa da edição publicada por Aldo Manuzio em 1499).
- 23 Esses estampas, juntamente com petro de uma centena de gravuras de Vredeman de Vries, fazem parte de um livro encadernado em pergaminho, que está actualmente na Biblioteca Municipal do Porto, onde Marie Therese Mandoux Franço localizou.
- 24 FRANÇA, Marie Therese Mandoux - "L' Image ornementale et la littérature artistiques importées du XVI<sup>ème</sup> au XVIII<sup>ème</sup> Siècle" *In Boletim Cultural*, Porto: Câmara Municipal do Porto, 1984, 2. Serie, Vol. I, pp. 169-170.
- 25 RIPA, César; BUSCAROLI, Piero (org.) - *Iconologia*, Milão: Tea Art, 1992, Pp. 129-130.
- 26 HALL, James - *Dictionnaire des Mythes et des Symboles*, Paris: Gerard Montfort éditeur, 1994, P. 321.
- 27 SAURON, Gilles - "Le Message Symbolique des rituels de l'ara Paris Auguste, dix ans après" *In A Travers l'Image: lecture iconographique et sens de l'oeuvre*, Paris: Klincksieck, 1994, Pp. 182 - 200.





# Uma Empresa Esclarecida A Biblioteca Joanina

António Filipe Pimentel

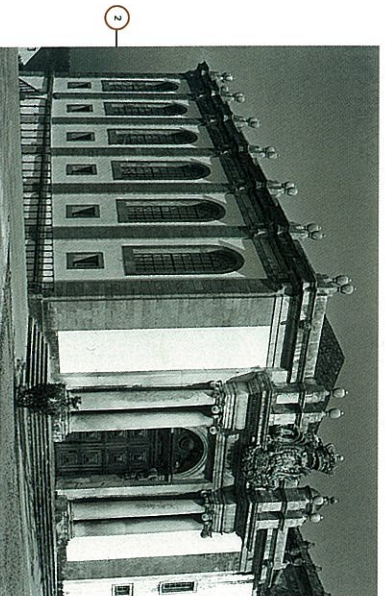
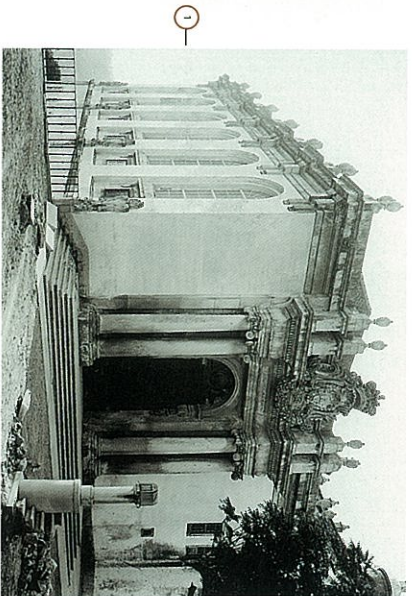
A 17 de Julho de 1717 e com assinalável pompa, procedia o reitor Nuno da Silva Teles (segundo do nome) ao lançamento da pedra fundamental da futura Biblioteca da Universidade<sup>1</sup>. A história do novo edifício começara, porém, um pouco antes, quando o prelado se dirigira a D. João V e, expondo que *não tinha a Universidade caza competente para humna boa livraria, consequiu de Sua Magestade licença por Provisão de 31 de Outubro de 1716 para se fazer de novo, e lhe deo principio com toda a grandeza deixando-a já bastante adiantada*<sup>2</sup>. E grandeza e magnificência serão, de facto, adjectivos inseparáveis de uma construção que, mais de um século volvido, o erudito conde de Razinski qualificaria de *la plus belle, la plus richement ornée que j'aie jamais visitée*<sup>3</sup> e à qual Germain Bazin, outro século e tanto depois, dedicaria um texto famoso que intitulou *la bibliothéque la plus fastueuse que j'aie jamais vue*<sup>4</sup>.

Porém, ao mesmo tempo que autoriza o empreendimento, o documento régio revela também as chaves que permitem desvendar o seu significado e, sobretudo, compreender a dimensão que tomou e que faria converter uma dependência utilitária na mais rica jóia da velha Universidade. Com efeito, *nã* se estipulava que se encontrasse no Pátio das Escolas lugar conveniente para *fábrica adequada*, ao mesmo tempo que se determinava a compra, em sua intenção, do espólio bibliográfico do Dr. Francisco Barreto<sup>5</sup>. Ou seja: à *casa* (isto é, sala) *competente* solicitada pela Universidade, certamente produto da remodelação de qualquer espaço preexistente, substituía o monarca a construção de *fábrica* (leia-se, edificação) *adequada*, a erguer no terreiro univer-

sitário em *lugar conveniente*. Em conformidade, não pensava somente em dar guarida aos livros existentes, mas na formação de um amplo fundo bibliográfico, o qual, como pode ver-se, começava a providenciar-se antes mesmo que tivessem início as obras da Livraria nova<sup>6</sup>.

Não era, porém, caso isolado. De facto, ao longo do reinado, outros dois imponentes núcleos bibliográficos, de 30 000 volumes cada, se instituiriam por iniciativa régia, agregados aos palácios-conventos de Mafra e das Necessidades, ao mesmo tempo que a Biblioteca Real, que o monarca herdara em grande abandono, juntava 70 000 volumes dispostos, relata o conde da Ericeira, em *estantes (...)* *que se cruzão como em ruas de quatro faces*<sup>7</sup>. Em qualquer destas situações, a Biblioteca assumia-se claramente como elemento dinâmico na renovação das estruturas culturais: no caso da Livraria Real como embrião de uma ambicionada biblioteca pública<sup>8</sup>; em Mafra e nas Necessidades em apoio de inovadores projectos de ensino onde, na subítita importância outorgada à *filosofia experimental*, se buscava afinal concretizar, no quadro mental do iluminismo católico, o ideal sincretico da *harmonia da razão e da religião*<sup>9</sup>.

Coimbra constituiria, pois, um dos ângulos de um quadrilátero que configura uma das faces mais interessantes das chamadas *luzes joaninas*. Todavia, a velha Universidade representava então — como, aliás, boa parte das suas congéneres europeias — uma cidadela da escolástica, que no século XVII fizera a sua glória<sup>10</sup> e à luz da qual ainda em 1720 (decorriam já as obras da Livraria) o mesmo reitor Silva Teles e o claustro pleno da Uni-



1—Visita geral do exterior da Biblioteca antes da intervenção realizada na década de -30<sup>as</sup>.

2—Aspecto do edifício após a intervenção<sup>11</sup>.

versidade acatariam, sem debate e por unanimidade, a bula *Universitatis* de Clemente XI que condenava os erros de Pascal<sup>11</sup>. Neste contexto, a súbita liberalidade do monarca (respondendo com *fábrica adequada* ao módico pedido de *casa competente*) mal ocultava o objetivo óbvio de promover, pela via da renovação bibliográfica, a renovação dos próprios fundamentos científicos do ensino ministrado na instituição. E, com efeito, sabemos que em 1730 o monarca consultava o médico e judeu português exilado em Londres, Jacob de Castro Sarmiento, sobre a reforma do ensino médico e com esse projecto de remodelação curricular (que não deveria, de resto, limitar-se à Medicina) se prende ainda a correspondência trocada entre o cardeal da Mota, o diplomata D. Luís da Cunha e outro ilustre colega de Sarmiento, António Nunes Ribeiro Sanches<sup>12</sup>.

Em semelhante conjuntura e no quadro de uma instituição corporativa de raiz medieval, o êxito da empresa dependia em grande parte da sua própria capacidade de afirmação; isto é, da forma que fosse capaz de demonstrar. Numa sociedade barroca, porém, dependia também da sua eloquência; isto é, da capacidade que tivesse de organizar um discurso, de construir as respectivas imagens e de, com elas, seduzir. E essa será a missão da Livraria: impor à velha escola, sob o inquestionável selo do poder real, uma nova *oratio sapientia* grandiosa e arrebatadora mas, sobretudo, demonstrativa da ambicionada *harmonia da razão e da religião*. Daí a importância de que a nova *fábrica* se revestiria para a Coroa e que faria converter uma dependência utilitária num *palácio*, reflexo da majestade régia de que cons-

tituía emanação; mas também, num país onde a união de religião e política configurava um verdadeiro modelo ideológico, num *templo*, onde a liturgia da ciência se confundia (e disso retirava a sua força) com a própria liturgia do poder. Plasmada na obra edificada (que modela) seria esta complexa realidade que a transformaria numa *biblioteca falante*, veículo de um discurso apologeticamente do rei e do seu projecto *esclarecido*<sup>13</sup>.

Gozando, pois, da protecção real, a obra decorrerá sem contratempos, dirigida no terreno por Gaspar Ferreira, mestre das obras universitárias e competente figura de construtor local<sup>14</sup>, dando-se por concluídos os trabalhos de arquitectura em 1725 e, em 1728, os de decoração<sup>15</sup>. Erguida no topo da ala poente do Paço das Escolas, na sequência da Capela, a Livraria constitui um edifício autónomo acrescentado ao casco medieval e implantado na zona de declive, que explora, abrindo para o terreno, o alçado principal e vencendo o desnível através da organização de um poderoso soco de cantaria, ideado como um *podium*. Sobre ele repousa a Livraria, propriamente dita, mais obra de escultor que de arquitecto. Na verdade, tal como foi concebida e se conservava antes do restauro efectuado nos meados do presente século<sup>16</sup>, a Biblioteca assumia-se como um paralelepípedo de alvenaria corado de um robusto entablamento, interrompido apenas no alçado principal pelo portal de acesso, riscado com a grandiosidade de um arco de triunfo. Sem dispersão possível, o olhar centrava-se na composição monumental que o escudo régio encima, enquanto a luz jogava na brancura esplêndida dos flancos, valorizando as breves reentrâncias fornecidas pelos janelões.

Lá dentro, a sumptuosidade da concepção decorativa produz o mais veemente contraste com a sóbria elegância do exterior, a qual, não obstante, complementa. O esquema imponente do portal, repercutindo-se de sala em sala, produz o efeito de uma nave balizada, no extremo oposto, pela moldura apoteótica do retrato régio que enquadra, como num retábulo, a bela tela de Duprà<sup>17</sup> e uma suave policromia dourada desprende-se de toda a parte: das altas estantes que forram todo o interior, acharoadas por Manuel da Silva de 1723 a 1727<sup>18</sup>; das composições alegóricas dos tectos, de opulento colorido, que António Simões Ribeiro e Vicente Nunes pintaram de 1723 a 1724<sup>19</sup>. E, todavia, o elemento *falante* que confere à Livraria a *autoritas* que persegue: com efeito, da tarja de bronze que, ainda no exterior, lembra aos que chegam que penetram no *Palácio da Ciência*; às alegorias dos tectos figurando, sucessivamente, *A Universidade recebendo o seu saber das quatro partes do mundo*, *O Espelho da Sabedoria* e *O Espelho do Conhecimento*; às insígnias das faculdades universitárias que, sob a coroa real, ocupam nos arcos de passagem das salas o lugar que, no portal, compete ao escudo régio<sup>20</sup>. Tudo no interior da Livraria se concerta no objectivo único de exaltação da ciência e do monarca patrocinador.

Na sua subtil morfologia, a Biblioteca Universitária resume de uma forma notável as tensões que se debatiam no Portugal desses primeiros anos do século XVIII. No plano cultural, desde lo-

go, mas também no plano estético, onde as heranças do passado (a planimetria *estérica*, assente na divisão de um rectângulo inicial em três quadrados comunicantes; a função *animadora* da decoração, onde a *Bibliothèque d'or* que Germain Bazin reconhecera<sup>21</sup> deve muito à formulação portuguesa da *igreja-de-ouro*)<sup>22</sup> se conjugam aos novos horizontes que o mecenato régio desenvolvia, numa ousada recriação de valores do barroco seiscentista realizada em termos claramente inovadores<sup>23</sup>. Onde a aura que sempre parece tê-la revestido e que, se não garantiu o projecto reformista que integrava, ao menos a protegeria quando, meio século mais tarde, a reorganização pomalina do Paço das Escolas ameaçou integrá-la, violentando-a, numa projectada remodelação da ala ocidental<sup>24</sup>.

Na verdade, a vigilância inquisitorial e, mais ainda, a relutância dos próprios mestres do Mondego, fariam gorar o projecto joanino, que apenas Pombal, quatro décadas mais tarde, lograria impor. Frustrada a reforma, resignar-se-ia o monarca a prover a sua obra de *livros de filosofia e medicina, especialmente dos sistemas modernos*<sup>25</sup>, na esperança de que alguém os lesse e fosse, desse modo, bebendo o que a instituição lhe não fornecia. Mas nem assim. Com a sua secular sabedoria, a Universidade faria dilatar no tempo o momento de lhe franquear o acesso e, ainda em 1750, um documento régio aludia a *fazer-se pública a livraria e crearem-se os officios para ella*<sup>26</sup>. Estranhamente (ou não)

*Dr. Joaquim de Lencastre (1711-1780)*

o mesmo se verificaria durante todo o consulado pomalino, não obstante em 1772 se fixarem os ordenados do bibliotecário e pessoal auxiliar. Haveria, assim, que aguardar pelo reinado de D. Maria I e pela carta régia de 9 de Outubro de 1777, que impunha a abertura pública da Livraria nomeando-se, enfim, o primeiro bibliotecário em 1778, na pessoa de António Ribeiro dos Santos<sup>27</sup>.

Fechada e silenciosa, a Biblioteca ficaria, afinal, durante longo tempo, como um sumptuoso adorno que a velha Universidade mostrava com orgulho aos visitantes, mas cujas chaves guardava ciosamente dos olhares profanos. Testemunha, porém, a dimensão do empenho reformista do seu promotor e, talvez por isso, a memória colectiva — esse sábio seleccionador — mais do que universitária, a foi apodando de *joanina*. Sobretudo, porém e quaisquer que tenham sido as vicissitudes do projecto que integrou, serão sempre justas as palavras de Bazin, ao afirmar: *C'est une expression des époques de haute civilization que de faire de la bibliothéque un palais*<sup>28</sup>.

António Filipe Pimentel,  
Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra  
Fotografias: Abertura. DGE/M. José Pedro Aborn Borges,  
1. DGE/M  
2. DGE/MN. O.G.D./1979

NOTAS

- 1 Veja-se CASTRO, Augusto Mendes Simões de - *Guia Histórico do Visitante em Coimbra e arredores*. Coimbra: [s. n.], 1867, p. 197.
- 2 FIGUEIROA, Francisco Carneiro de: 1937, p. 161.
- 3 RACZINSKY, Comte A. - *Les arts en Portugal, lettres artistiques et la Société Artistique et Scientifique de Berlin, et accompagnés de documents*. Paris: [s. n.], 1846, p. 471.
- 4 *Connaissance des Arts*. Paris: 1960, n.º 100, p. 67.
- 5 Cf. MADRILL, A. da Rocha - "Biblioteca da Universidade de Coimbra". *In Grande Enciclopédia Portuguesa-Brasileira*. Lisboa-Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, [s.d]. Vol. IV, p. 625.
- 6 Na verdade, a ambição da Universidade nessa matéria não deveria exceder os limites de uma sala, nem era lógico que de outro modo acontecesse, tendo em conta a escassa importância do fundo bibliográfico existente. Assim aconteceu, pois, ainda em 1695, quando D. Pedro II estipula que a Livraria se instale nos Gercos reformados pelo primeiro Silva Teles e concluídos em 1702, o que veio a acontecer, como comprova uma alegoria aos livros escrita por Laprade na sobreporta da primeira sala. Seria a ruína desta dependência em 1705, obrigando a recolher os livros no cartório (o que sugere o seu reduzido número) que motivaria a queixa da Universidade de não ter coza competente; origem directa da Biblioteca Joanaína (cf. BANDERA, José Ramos: 1947, Tomo II, pp. 86-87 e Tomo I, pp. 218 e 243-252).
- 7 BRAZÃO, Eduardo - *Diário de D. Francisco Xavier de Menezes, 4.º Conde da Ericeira*. Coimbra: Coimbra Editora, 1943, p. 177.
- 8 Veja-se FERREIRA, Carlos Alberto. - "A Livraria Real Portuguesa". *In Anos das Bibliotecas e Arquivos de Portugal*. Lisboa: [s. n.], 1959, 3.ª série, vol. I, Tomo II, pp. 187-188.

- 9 Como bem notou Leonor FERRÃO no seu trabalho fundamental *A Real Obra de Nossa Senhora das Necessidades* (Quetzal, Lisboa, 1994), o título da obra filosófica do Pe. Teodoro de ALMEIDA - *Hormonia do Razão e da Religião* (Lisboa, 1793), resume o sentido do projecto pedagógico que esteve na base do empreendimento das Necessidades. No que se refere a Maíra, permanecem ainda sem um estudo sério as Reais Aílas, essa *Universidade de todas as Ciências* em que o rei pôs o maior desvelo e cuja fundação parece ter estado na base do aumento da lotação conventual de 80 para 300 frades (cf. CONCEIÇÃO, Fr. Cláudio da - *Gabarete Histórica*. Lisboa: 1820, Tomo VIII, p. 336).
- 10 Cf. DIAS, J. S. da Silva - "Portugal e a cultura europeia (séculos XVI a XVIII)". *In Biblios*. Coimbra: [s. n.], 1952, Vol. XXIII, pp. 282-284; CARVALHO, Joaquim de - "Evolução da historiografia filosófica em Portugal até fins do século XIX". *In Biblios*. Coimbra: [s. n.], 1946, Vol. XXII, Tomo I, pp. 22-23; CIDADE, Hernâni - *Ligões de cultura e literatura portuguesas*. Coimbra: Coimbra Editora, 1940, Vol. I, p. 23.
- 11 Veja-se RODRIGUES, Manuel Augusto: 1990, pp. 133-134.
- 12 Cf. CIDADE, Hernâni: 1940, Vol. II, pp. 42-43; ANDRADE, António Alberto de - *Verny e a filosofia portuguesa*. Braga: Cruz, 1946, p. 220 e TEIXEIRA, António Braz - *O pensamento filosófico-jurídico português*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983. [Biblioteca Brevel], p. 36.
- 13 Cf. PIMENTEL, António Filipe: 1989, pp. 88-92 e PIMENTEL, António Filipe - "O gosto oriental na obra das estantes da Casa da Livraria da Universidade de Coimbra". *In Portugal e Espanha entre o Europe e Além-Mor*. Coimbra: [s. n.],

- 1988, pp. 347-368.
- 14 PIMENTEL, António Filipe: 1989, pp. 187-188.
- 15 Veja-se FERRÃO, Pedro: 1993, pp. 94-109.
- 16 Cf. PIMENTEL, António Filipe; TEIXEIRA, José (coord.): 1993, p. 33.
- 17 Veja-se CARVALHO, Ayres de - *D. João V e o arte do seu tempo*. Lisboa: [s. n.], 1962, Vol. I, p. 225.
- 18 Veja-se PIMENTEL, António Filipe: 1988, pp. 364-367 e PIMENTEL, António Filipe - "Manuel da Silva e a difusão do barroco nas Beiras". *In Oficinas Regionais*. Tomar: [s. n.], 1996, pp. 442-444.
- 19 Cf. GARCIA, Prudente Quintino: 1923, pp. 296-297 e FEIO, Florêncio Mago Barreto - *Memória Histórica e descritiva acerca da Bibliotheca da Universidade de Coimbra...* Coimbra: [Universidade], 1857, p. 36 segs.
- 20 Cf. BANDERA, José Ramos: 1947, Tomo I, pp. 154-178.
- 21 Cf. BANDERA, José Ramos: 1947, Tomo I, p. 67.
- 22 PIMENTEL, António Filipe: 1988, pp. 353-356.
- 23 Cf. PIMENTEL, António Filipe; TEIXEIRA, José (coord.): 1993, p. 33.
- 24 Cf. GRAVEIRO, Maria de Lurdes: 1987, pp. 507-511 e CRAVEIRO, Maria de Lurdes: 1989, p. 505.
- 25 Cf. DIAS, José Sebastião da Silva - "O eclesísmo em Portugal no século XVIII: génese e destino de uma atitude filosófica". *In Revista Portuguesa de Pedagogia*. Coimbra: [s. n.], 1972, Nova Série, ano VI, pp. 7-8.
- 26 Cf. FEIO, Florêncio Mago Barreto: 1857, pp. 46-48.
- 27 Veja-se BANDERA, José Ramos: 1947, Tomo I, pp. 146 e 223-224 e MOTA, Luís Carlos Martins de Almeida - "A Minuta para o Regimento da Livraria da Universidade de Coimbra de António Ribeiro dos Santos, algumas notas para o seu enquadramento histórico-cultural". *In*

- Universidades(s), história, memória, perspectivas*. Vol. 2, pp. 197-210.
- 28 BAZIN, Germain: 1960, p. 67.
- 29 A aplicação com finalidades profanas de exaltação régia e renovação cultural da matriz religiosa da "igreja de ouro", produziria um efeito ambíguo que está, seguramente, na origem do proverbial fascínio exercido por este edifício.
- 30 A autoria do projecto arquitectónico da Livraria universitária constituiria uma persistente enigma. Contudo, tendo em conta a explícita plasticidade da configuração original do edifício, a matriz claramente francesa dos seus elementos arquitectónicos e, sobretudo, a síntese que opera com valores fundamentais da arquitectura nacional, como a estaticidade dos volumes e o papel "animador" do revestimento interior, não será, talvez, excessivamente aventurosa a hipótese de Claude Laprade, defendida por Reynaldo dos Santos. Para tanto, na verdade, o creditaria o conhecimento que tinha do Paço das Escolas, para o qual trabalhara em 1701-1702, a sua ligação ao serviço da Coroa e a própria evolução do seu trabalho, como colaborador activo de programas de "talha".
- 31 O restauro da Biblioteca efectuado nos anos 30 do corrente século com vista a homogeneizar o prospecto dos edifícios universitários, faria perder uma boa parte dos valores propostos pelo projecto original. Assim, a uma ideia fundamentalmente plástica, assente na modelação livre dos volumes estruturada a partir do portal (monumentalizado como um arco de triunfo) e do imponente coroamento, substituir-se-ia uma outra, claramente arquitectónica, realizada a partir da multiplicação de pilastras vincendo os cumieiros e rimando as fachadas e do severo contorno de todos os vãos.